COESÃO DISCURSIVA NOS ESTUDOS OP. 25 DE CHOPIN: ASPECTOS DE TONALIDADE E SUBTEMATISMO

Daniel Bento

Resumo - *Este trabalho aborda conexões entre os doze* Estudos *op. 25 (1837) de Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849). A possibilidade de unificação envolvendo essas peças já fora levantada por Charles Rosen; no entanto, para justificá-la, aqui são desenvolvidos e associados dois específicos parâmetros de abordagem. O primeiro refere-se aos relacionamentos tonais seqüencialmente estabelecidos nessas composições. O segundo adapta o conceito de subtematismo de Carl Dahlhaus, que trata de aproximações que não cheguem a consolidar temas ou outras estruturas mais cristalizadas da composição. Por meio desses parâmetros, confirma-se coesão em pares de peças vizinhas e em grupos maiores delas, processo aqui intitulado de* união múltipla*.*

Palavras-chave: Tonalidade. Subtematismo. Chopin.

Abstract: *This essay examines connections among the twelve* Études *op. 25 (1837), written by Fryderyk Franciszek Chopin (1810-1849). Charles Rosen had already mentioned such unification possibility; nevertheless, two specific parameters of approach are here explored and associated in order to justify it. The first one deals with tonal relations sequentially established in these compositions. The second adapts Carl Dahlhaus's concept of subthematicism, which seizes connections that do not consolidate themes or other kinds of quite crystallized composition structures. By means of those two parameters, it is possible to verify unity in pairs of pieces next to each other and in larger groups of them, a process here called* multiple union*.*

Keywords: Tonality. Subthematicism.Chopin.

Introdução

Charles Rosen percebe a existência de um funcionamento global nos *Estudos* op. 25 de Fryderyk Franciszek (ou Frédéric François) Chopin (1810-1849), compostos entre 1835 e 1837 e publicados neste último ano em Leipzig, Paris e Londres. O autor afirma:

> *A segunda dúzia [de estudos de Chopin], opus 25, é ainda mais impressionante [do que o opus 10], em parte porque a poesia é mais intensa, o cromatismo mais pronunciado, mas também porque Chopin organizou o grupo de forma a fazê-lo funcionar como um todo: cada estudo parece originar-se diretamente de seu antecessor. A tonalidade de cada um é intimamente relacionada àquela de seu sucessor, à exceção dos últimos dois, onde o padrão se quebra.[1] [...] É evidente que Chopin estava tentando criar uma obra unificada a partir de uma série de peças diferentes: que essa tentativa não tenha sido planejada de antemão, mas sim posteriormente instituída em estudos previamente compostos, sugere o colapso da organização no fim, uma vez que os últimos três estudos são os únicos em tonalidades não relacionadas intimamente.[2]*

Não desejamos nos aprofundar no julgamento do autor quanto à poesia "mais intensa" e ao "cromatismo mais pronunciado" das peças op. 25 em relação às op. 10 (estas publicadas em 1833 em Leipzig, Paris e Londres e compostas entre 1830 e 1832) simplesmente por considerarmos a primeira questão exclusivamente subjetiva e a segunda logo refutada por um estudo como o op. 10 número 2 (em lá menor), intrinsecamente cromático do começo ao fim. Em verdade, não propomos aqui uma comparação direta entre op. 25 e op. 10, conjunto de peças que já abordamos em trabalho anterior.[3] No entanto, a possibilidade de um funcionamento global do op. 25 — a despeito de a apresentação independente de suas partes integrantes assegurar, desde o século XIX, a presença do compositor nos programas dos pianistas[4] — será examinada a seguir, tanto através das conexões harmônicas entre as tonalidades das suas doze composições quanto por intermédio do conceito de subtematismo de Carl Dahlhaus (1928-1989), definido mais adiante.[5] Tal conceito não é mencionado por Rosen, mas parece justificar algumas das aproximações que ele mesmo aponta, como aquela envolvendo o quinto e o sexto estudos,[6] detalhada em seção posterior deste texto.

Plano tonal

Há certa controvérsia quanto a uma específica ordem envolvendo os três estudos que Chopin compõe em 1839 e 1840 para o álbum *Méthode des méthodes de piano* de Ignaz Moscheles (1794-1870) e François-Joseph Fétis (1784-1871), álbum originalmente publicado em 1840 e que conta com obras de Chopin, Fétis, Sigismond Thalberg (1812-1871), Felix Mendelssohn (1809-1847), Franz Liszt (1811-1886), Jacob Rosenhain (1813-1894), Theodor Döhler (1814-1856), Stephen Heller (1813-1888), Edward Wolff (1816-1880), Adolf von Henselt (1814-1889), Julius Benedict (1804-1885), Jean-Amédée Le Froid de Méreaux (1802-1874) e Wilhelm Taubert (1811-1891). Afinal, em edições de 1840 desse método (portanto preparadas enquanto o compositor era vivo) o estudo em ré bemol maior aparecia como segundo e o em lá bemol maior como terceiro, em oposição aos manuscritos do compositor (e em oposição também a diversas edições posteriores das três peças), que colocavam o em lá bemol maior como segundo e o em ré bemol maior como terceiro. Todavia, algo do gênero jamais ocorreu seja em relação às peças op. 10, seja em relação às peças op. 25: não há dúvidas quanto à ordem interna desses dois volumes, como hoje as conhecemos ela se mantém desde a época das primeiras edições. No caso do op. 10, há mesmo a indicação *attacca il presto con fuoco* num dos manuscritos de Chopin (indicação que, no entanto, não foi reproduzida nas primeiras publicações), unindo terceiro e quarto estudos.

Nesse contexto, de acordo com a possibilidade de unificação das peças op. 25, devem ser examinadas as relações entre suas tonalidades.

Testemunha-se já de início a aproximação por tonalidades relativas,[7] associando primeiro estudo (em lá bemol maior) e segundo (em fá menor). O terceiro estudo (em fá maior) centra-se no que seria a tonalidade homônima do segundo, e o quarto (em lá menor), no que seria a dominante relativa do terceiro. Quarto e quinto estudos estabelecem uma relação do tipo tônica menor-dominante menor (pelas suas tonalidades, respectivamente lá menor e mi menor); o final do quinto com terça de picardia e o sexto como um todo lembram o tipo de ligação encontrada entre o terceiro e o quarto, ou seja, o sexto estabelece a dominante relativa (através de sol sustenido menor, sua tonalidade) em relação à conclusão do quinto (em mi maior). O diálogo entre o sexto e o sétimo também se nutre do final com terça de picardia no primeiro deles, de forma a se sugerir o fim do sexto (em sol sustenido *maior*) como dominante na tonalidade do sétimo (dó sustenido menor). Dessa forma, emerge tipo de afinidade — já chamada em outros trabalhos nossos de *união múltipla*[8] — que transcende o âmbito apenas dos pares de peças vizinhas: em termos harmônicos, os estudos 5, 6 e 7 unem-se especificamente por meio da terça de picardia, e, paralelamente, essas peças e o estudo 4 estabelecem quatro tonalidades menores consecutivas (lá menor, mi menor, sol sustenido menor e dó sustenido menor).

Como segundo e terceiro estudos (em fá menor e em fá maior, respectivamente), sétimo e oitavo firmam diálogo por tonalidades homônimas, mas por enarmonia, uma vez que o sétimo constrói-se em dó sustenido menor e o oitavo constrói-se em ré bemol maior. Há relação do tipo dominante-tônica entre a tonalidade deste (ré bemol maior) e a do nono (sol bemol maior). Verifica-se aproximação comparável, mas por

enarmonia, entre nono estudo (em sol bemol maior) e décimo (em si menor). As maiores distâncias harmônicas, como bem nota Rosen,[9] dão-se entre décimo estudo (em si menor) e décimo primeiro (em lá menor) e entre este e décimo segundo (em dó menor). Entre décimo e décimo primeiro (em si menor e em lá menor, respectivamente) identifica-se uma relação harmônica comparável à dos graus II-I no modo menor (considerando-se lá menor como I). Se o décimo segundo (em dó menor) a princípio estabelece a tonalidade homônima da tônica relativa do décimo primeiro, esses estudos aproximam-se mais na medida em que o último deles termina no modo maior, sugerindo-se, no fim, o diálogo entre relativas (lá menor e dó maior). Sendo os últimos três estudos em tonalidades menores (si menor, lá menor e dó menor) forma-se também uma *união múltipla*.

Subtematismo

Carl Dahlhaus apresenta como elemento essencial para o entendimento da produção tardia e pré-tardia de Ludwig van Beethoven (1770-1827) o que ele chama de subtematismo. Considera subtematismo certos aspectos composicionais que não se cristalizem de forma concreta, mas que de alguma forma ainda influam na apreensão das construções musicais. Apesar de o termo supor de antemão um âmbito melódico-rítmico (uma vez que evoca tema e tematismo), o autor isola ocorrências subtemáticas de caráter melódico,[10] rítmico[11] ou até mesmo puramente harmônico.[12]

Como exemplo de subtematismo no plano melódico considerado pelo autor nas suas reflexões sobre Beethoven,

merecem destaque suas formulações acerca do primeiro movimento (*Adagio-Allegro*) da Sonata para piano em mi bemol maior op. 81a (1810), *Les adieux*:

> É claro como resultado, mesmo mais do que claro, que embora o cromatismo nunca seja um tema, no sentido de aparecer numa *Gestalt* temática, ainda assim, como uma estrutura 'subtemática', ele tem uma influência tão grande no processo formal quanto os temas que podem ser vistos de fora como sustentáculos do desenvolvimento musical.[13]

Nos planos harmônico e rítmico, o primeiro movimento (*Moderato cantabile molto espressivo*) da Sonata em lá bemol maior op. 110 (1822) é também mencionado por Dahlhaus. Neste movimento, o autor grifa conexões para ele ao mesmo tempo abstratas e relevantes. É exemplo o começo da transição (compassos 12-15), com praticamente a mesma[14] fundação vertical dos primeiros quatro compassos da obra ($I\text{-}V^{4/3}\text{-}I^{6}\text{-}V^{7}$). Paralelamente, a repetição da banal estrutura harmônica dos compassos 1 e 2 ($I\text{-}V^{4/3}$), não só nos compassos 12 e 13, mas também nos compassos 5 e 6, demonstra associação entre harmonia e intensificação rítmica (primeiro a batida é subdividida em semicolcheias no 5, depois em fusas no 12) que gera um "'subtemático' curso de eventos"[15] independente das proposições melódicas.

Desta forma, é certo que Dahlhaus não apenas considera como subtemáticas estruturas melódico-rítmicas (que não cheguem a formar temas). Parece dar atenção a qualquer elemento composicional mais abstrato que seja capaz de induzir uma reavaliação dos processos criativos de uma obra. Tanto determina o subtematismo dentro de um único movimento como o faz em movimentos de uma mesma peça, identificando coesão entre eles. Com relação a este último caso, mais uma vez é exemplo a Sonata op. 110, com a estrutura melódica lá

bemol-ré bemol-si bemol-mi bemol presente tanto no primeiro compasso do primeiro movimento quanto no tema da fuga que se constrói a partir do compasso 27 do terceiro movimento (*Adagio ma non troppo-Allegro ma non troppo*). O subtematismo, portanto, é neste presente trabalho adaptado: nas peças op. 25 de Chopin é utilizado como ferramenta de unificação de composições *independentes*, transcendendo os limites de uma mesma e única peça.

Assim, em Chopin entre primeiro e segundo Estudos op. 25, nota-se a polirritmia como elemento unificador subtemático, presente quase sempre neste e a partir do fim do compasso 16 daquele. Apojaturas que caracterizam o terceiro estudo relacionam-se com grupos de duas notas em grau conjunto na linha de tercinas do segundo. Por sua vez, a ênfase nos contratempos, sendo consideradas também as acentuações, marca tanto o terceiro quanto o quarto estudos. Além disso, aproxima quarto e quinto o salto ascendente seguido por repetição de altura e grau conjunto descendente (como exemplificam os compassos 1 e 2 do quarto e 1, 2, 5 e 6 do quinto — Fig. 1).

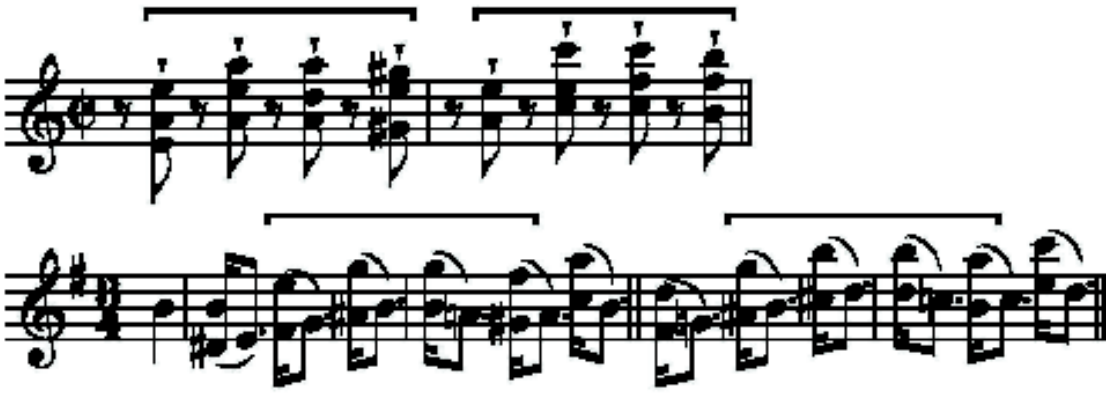


Fig. 1. Chopin - Estudos op. 25. Perfil comum, quarto (compassos 1 e 2) e quinto Estudos (c. 1, 2, 5 e 6).

No caso da quinta e da sexta peças, há a afinidade notada por Rosen[16] (brevemente mencionada na introdução deste trabalho), entre a oscilante figuração em semicolcheias típica desta e o trinado do fim daquela — notável exemplo de subtematismo que vem a indicar o conceito como, de fato, ferramenta útil na abordagem do discurso global do op. 25. Paralelamente, arpejos e graus conjuntos no baixo, em deslocamentos de sentido definido mas oscilante, a partir do 43 no sexto estudo e do 29 no sétimo, propõem o diálogo entre essas peças, bem como o faz o pensamento cromático escalar. Estando este presente também no oitavo estudo — em linhas duplas, como no sétimo —, presencia-se uma *união múltipla* por ele gerada, envolvendo sexto, sétimo e oitavo estudos.
Interligam oitava e nona peça as bordaduras, o cromatismo e as proporções reduzidas dos seus períodos (e das composições como um todo). Havendo presença freqüente de bordaduras também na décima composição, constata-se outra *união múltipla* (oitavo, nono e décimo estudos). É bem notável a antecipação do décimo primeiro estudo nos compassos 29 e 30 do décimo (Fig. 2), também pelo andamento (*Lento*).

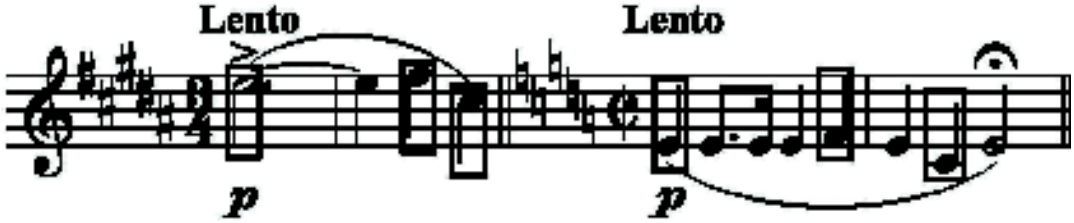


Fig. 2. Chopin - Estudos op, 25. Décimo (c. 29 e 30) e décimo primeiro Estudos (c. 1 e 2).

Paralelamente, o cromatismo é presença regular nessas duas peças, e a bordadura lenta já no início do décimo primeiro estudo alude à *união múltipla* que envolve as três composições anteriores. Por último, a ampla ascensão no fim do décimo

primeiro antecipa o início com perfil ascendente do décimo segundo, e os grupos rítmicos de quatro semicolcheias no fim deste (e nos compassos 16, 18 e 20) são insinuados na *coda* (a partir do compasso 89) daquele (Fig. 3).

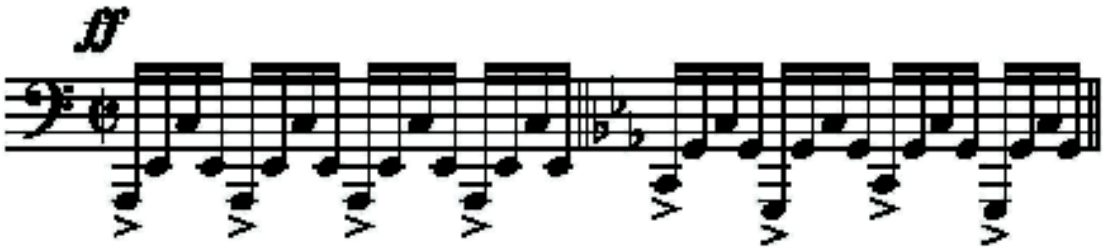


Fig. 3. Chopin - Estudos op. 25. Décimo primeiro (c. 89) e décimo segundo Estudos (c. 81).

Considerações finais

As observações realizadas neste trabalho demonstram a existência de *ininterruptas* conexões nas doze peças op. 25 de Chopin. Basicamente, tais conexões dão-se em grupos de duas peças vizinhas. No entanto, há diversos casos do que aqui se chamou de *união múltipla*, isto é, justificam-se numerosas aproximações entre grupos maiores do que os de duas composições. São exemplos as ocorrências mapeadas que aproximam os *Estudos* 4, 5, 6 e 7, 6, 7 e 8, 8, 9 e 10, e 10, 11 e 12.

Certas afinidades entre peças são bastante evidentes (entre quarto e quinto *Estudos* e entre décimo e décimo primeiro, para se citar dois casos), isto é, quase se emancipam do subtematismo e passam a integrar os processos propriamente temáticos. Outras, por sua vez, são consideravelmente mais tênues (segundo e terceiro *Estudos,* por exemplo), ou seja, insinuam um processo bem mais abstrato por trás das estruturas, colocando até mesmo em dúvida se, de fato, é

pertinente uma abordagem que procure, no op. 25, um conjunto unificado. Todavia, é na associação dos dois critérios aqui aplicados — o primeiro correspondendo às conexões tonais, e o segundo, às relações subtemáticas — que esse problema parece se dissipar. As claramente associadas bases tonais dos doze *Estudos* aumentam a pertinência das afinidades subtemáticas mais tênues, que sem dúvida se mostrariam excessivamente frágeis em outros contextos (nos quais não houvesse relações entre tonalidades). A coesão discursiva nos *Estudos* op. 25 depende tanto do plano harmônico geral revelado pelas suas doze peças quanto das relações subtemáticas em níveis locais, firmando-se a complementaridade desses dois âmbitos.

Notas:

[1] ROSEN, Charles. *The romantic generation.* Cambridge: Harvard University Press, 1995. p. 369.
[2] *Ibid.* p. 371.
[3] BENTO, Daniel. Subtematismo e unidade nos estudos op. 10 de Chopin. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: ANPPOM/UFRJ, 2005. no prelo.
[4] RITTERMAN, Janet. Piano music and the public concert, 1800-1850. In: BUTT, John. (Org.) *The Cambridge companion to Chopin.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p . 30.
[5] Os recortes e as conclusões deste artigo integram tese de doutorado atualmente em desenvolvimento no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC de São Paulo, com bolsa da FAPESP. Além dos estudos op. 25 e op. 10 de Chopin, na tese são abordados, também do ponto de vista da coesão discursiva, os dois volumes de *O teclado bem temperado*, de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Tendo mencionado a obra, esclarecemos que propomos *O teclado bem temperado* como tradução de *Das wohltemperirte Clavier* (ao invés de *O cravo bem temperado*) porque na época do compositor outros instrumentos de teclado (além do cravo) garantiriam sua execução; paralelamente, *clavier*, cujo significado transformou-se no período em que Bach viveu, no amplo sentido pedagógico inerente a *Das wohltemperirte Clavier* referia-se em termos gerais aos instrumentos de teclado (abarcando, por exemplo, órgão, cravo, espineta e clavicórdio).
[6] ROSEN, Charles. *Op. cit.* p. 370.
[7] Forma de aproximação bastante importante também no op. 10 e nos *Prelúdios* op. 28 (1839).
[8] Cf. BENTO, Daniel (2004a, 2004b e 2005).
[9] ROSEN, Charles. *Op. cit.* pp. 369, 371.
[10] DAHLHAUS, Carl. *Ludwig van Beethoven*: approaches to his music. Oxford: Clarendon Press, 1993. pp. 217, 218.
[11] *Ibid.* pp. 217, 216.
[12] *Ibid.* p. 216.
[13] *Ibid.* pp. 209-10.

[14] Praticamente a mesma fundação harmônica porque o compasso 15 apresenta V6/5 no lugar de V7.
[15] DAHLHAUS, Carl. *Op. cit.* p. 216.
[16] ROSEN, Charles. *Op. cit.* p. 370.

Referências bibliográficas:

BENTO, Daniel. Aspectos de coesão discursiva em O cravo bem temperado *(volume I) de J. S. Bach. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE DA ESCOLA DE MÚSICA E BELAS ARTES DO PARANÁ (EMBAP), III, 2004, Curitiba.* Anais*... Curitiba: ArtEMBAP, 2004. (no prelo).*

_____*. Subtematismo e coesão discursiva em* O cravo bem temperado *(volume II) de J. S. Bach. In: FÓRUM DO CENTRO DE LINGUAGEM MUSICAL, VI, 2004, São Paulo.* Anais*... São Paulo: ECA-USP, 2004. pp. 39-44.*

_____*. Subtematismo e unidade nos estudos op. 10 de Chopin. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XV, 2005, Rio de Janeiro.* Anais*... Rio de Janeiro: ANPPOM/UFRJ, 2005. (no prelo).*

DAHLHAUS, Carl. Ludwig van Beethoven*: approaches to his music. Oxford: Clarendon Press, 1993.*

RITTERMAN, Janet. Piano music and the public concert, 1800-1850. In: BUTT, John. (Org.) The Cambridge companion to Chopin. *Cambridge: Cambridge University Press, 1994. pp. 11-31.*

ROSEN, Charles. The romantic generation. *Cambridge: Harvard University Press, 1995.*

Daniel Bento: É Mestre e atualmente doutorando do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica (PUC- SP); bolsista (DR-II, FAPESP), orientado pelo Prof. Dr. Arthur Nestrovski. Bacharel em Composição e Regência (UNESP). Autor de *Beethoven, o princípio da modernidade* (Annablume/FAPESP, 2002), pesquisa premiada (Congresso IC-UNESP, 1999). Paralelamente, desenvolve atividade pianística, apresentando-se em recitais.

e-mail:*danielbento@terra.com.br*