

BEETHOVEN: CRESCIMENTO SÍGNICO

Daniel do Nascimento Andrade Bento [\[1\]](#)

dbento@ig.com.br

RESUMO: O presente artigo estabelece relações criativas e sígnicas entre duas obras de Ludwig van Beethoven (1770-1827), a sonata para piano *Hammerklavier* (1818) e a sinfonia *Coral* (Nona sinfonia, 1824). Parte de uma abordagem fundamentada em ferramentas musicais e semióticas e confirma nas obras citadas a existência de vínculos que superem as já esperadas aproximações entre criações de um mesmo compositor e de uma mesma época de sua produção.

PALAVRAS-CHAVE: Música, semiótica, Beethoven.

BEETHOVEN: SIGNIC GROWTH

ABSTRACT: This article establishes creative and signic relations between two compositions by Ludwig van Beethoven (1770-1827), the Hammerklavier Piano sonata (1818) and the Choral Symphony (Ninth Symphony, 1824). It relies on an approach based on musical and semiotic elements and it confirms in these mentioned works the existence of connections that transcend the already expected correspondences between pieces from the same composer and the same period of his output.

KEYWORDS: Music, semiotics, Beethoven.

INTRODUÇÃO

É conhecido o processo criativo do artista que persegue, em essência, apenas uma Obra, sendo cada uma de suas criações, num certo sentido, um signo dela. Na música, as realizações de um compositor podem se aproximar desta Obra que não se materializa, mesmo que apenas sob pontos de vista específicos. Afinal, esta jamais nascerá, pois não se permite restringir às séries de dualismos e escolhas (sempre envolvendo exclusão) que a composição demanda; não se fechará em um mero ângulo, em uma determinada tonalidade (no caso da música tonal) ou em um processo harmônico escolhido; não se limitará a uma única formação instrumental ou a um instrumento, a algum tipo de recorte. Aos contempladores da arte só resta fruir dos inúmeros objetos, por analogia imediatos, que o compositor lhes apresenta, numa cadeia sígnica.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) não é tipicamente um desses artistas; sua produção apresenta grande diversidade, suas obras dificilmente se submetem a um projeto ou a um caráter unificante específico. Ainda assim, num olhar um pouco mais cauteloso, identifica-se, na relação entre a pluralidade de suas obras e uma suposta Obra por detrás delas, um processo de semiose. Basta que se olhe para algumas de suas peças, verificando-se, com isso, a manifestação de uma na outra. Esse processo passa por um irrefreável crescimento na cadeia semiótica de “obras imediatas”, manifestações de uma mesma idéia: há uma resultante que parece se aproximar de uma “Obra dinâmica”.[\[1\]](#)

Destacamos, na produção beethoveniana, duas das mais importantes obras da sua fase tardia, a sonata para piano número 29 em si bemol maior op. 106, *Hammerklavier* (1818), e a sinfonia número 9 em ré menor op. 125, *Coral* (1824).

Pretendemos, por meio deste trabalho, demonstrar na obra do compositor a geração sígnica e seu processo natural de expansão, em acordo com Charles Sanders Peirce (1839-1914). A semiótica será usada no processo de análise comparada, permitindo a abordagem de diferentes criações — duas obras — sob a luz de um mesmo processo. Valeremo-nos, portanto, ao invés de dois percursos semióticos distintos, cada um com sua cadeia sígnica, de um único conjunto, única cadeia sígnica, diretamente relacionada ao processo de composição musical.

1. FASE TARDIA: UMA NOVA LINGUAGEM

Novos meios de expressão integram a fase final de Beethoven. Sua gradativa surdez por fim se consoma, novas sonoridades e ideais estéticos surgem apesar e possivelmente *em razão* dela. Nesse período, suas obras apresentam, de modo incomum na história da música, um resgate do contraponto — com a horizontalidade da melodia entrando em conflito direto com a verticalidade harmônica. Também se valem de um novo uso da estrutura musical da fuga — como espécie de apoteose, nos movimentos finais. Formalmente, dá-se um processo de expansão e libertação: Beethoven implode o formalismo de dentro para fora, auxiliado também por uma multiplicidade de estilos “severos” históricos (do pré-clássico, do barroco e do pré-barroco). Pierre Boulez (1925) afirma que a “pujança virulenta” do contraponto no Beethoven derradeiro representou tal perigo para o Sistema tonal que suas obras precisaram se isolar (do repertório) durante um século (1995, p. 227).

A chegada à fase tardia não se deu facilmente. Em meio a uma crise pessoal intensa envolvendo agora a surdez total, problemas psicológicos e mesmo disputas judiciais, Beethoven chega a sua

nova linguagem após um período de transição e dissolução de seu estilo anterior, parecendo não se tratar do mesmo compositor da Sinfonia *Eroica* (1804). Um grande impulso nesse momento se dá através de sua produção para piano solo (BENTO, 2002, p. 27), sendo exemplos as cinco últimas sonatas para piano (1816-1822) e, pouco depois, as variações *Diabelli* (1823). Após, seus quartetos de cordas parecem desempenhar função criativa comparável.

Experiências consensualmente radicais seriam feitas nessas formações, no caso das peças para piano se preparando uma linguagem que se estabilizaria (ou amadureceria) em obras orquestrais posteriores, como a sinfonia *Coral* (Nona) e a *Missa Solemnis* em ré maior op. 123 (1823). Longe de serem peças criativamente “contidas”, mesmo assim estas duas criações se beneficiaram das experiências formais e discursivas das peças pianísticas, sendo a sonata op. 106 *Hammerklavier* uma das mais importantes dentre elas — em verdade, ela é a mais longa e complexa sonata do compositor, que fez o seguinte comentário sobre ela em 1819: “Agora, aí está uma sonata que manterá os pianistas bem atarefados quando for tocada daqui a 50 anos” (SOLOMON, 1987, p. 399). Esse comentário não é imprudente: a *Hammerklavier* mantém os pianistas “bem atarefados” ainda hoje, perto de 200 anos após sua composição. Mesmo com a evolução técnica dos instrumentistas, com total segurança ela situa-se no topo piramidal do repertório, seja em dificuldades técnicas e interpretativas, seja pela sua importância efetiva na história da composição.

2. SONATA HAMMERKLAVIER E SINFONIA CORAL

Seis anos separam a sonata *Hammerklavier* da sinfonia *Coral*, e o processo de composição de cada uma se mostra substancialmente diferente numa comparação imediata. Enquanto a sonata foi composta entre 1817 e 1818, numa dedicação quase exclusiva, a sinfonia parece ter percorrido a mente do compositor desde tempos remotos, permeando outros projetos: já na Cantata *Leopold* (WoO [iii](#) 88, 1790) há alusões à *Ode à alegria* de Friedrich von Schiller (1759-1805), texto usado no último movimento da sinfonia; anos depois, em 1812, surgem referências a uma sinfonia em ré menor com partes corais (que viria a ser a Nona sinfonia). Somente a partir de 1822, no entanto, Beethoven pensa, de forma efetiva, em aliar a obra de Schiller a seu empreendimento sinfônico já em andamento. Alguns contornos temáticos da Nona são encontrados em muitas obras, como na sinfonia número 2 em ré maior op. 36 (1802), em *Fidelio* op. 72 (1806) e na fantasia *Coral* op. 80 (1808). Chama-nos a atenção, mesmo assim, que Rolland nos diga que entre os rascunhos do primeiro e do segundo movimentos da *Hammerklavier* encontrem-se os primeiros esboços do primeiro movimento da sinfonia *Coral*, o que firmaria uma relação nos processos dessas criações (ROLLAND, 1961, v. 2, p. 214).

Ambas as obras, a sinfonia *Coral* e a sonata *Hammerklavier*, têm quatro movimentos em ordem não-tradicional, nelas idêntica: *allegro*, *scherzo*, *adagio* e *finale*. Percebe-se, nesse contexto, uma troca na ordem dos movimentos intermediários. Não sendo evidentemente uma exclusividade dessas criações, ainda assim se trata de algo por certo inabitual.

Além disso, os últimos movimentos de ambas apresentam introduções peculiares que seguem não aproximadamente, mas exatamente um mesmo esquema formal, detalhe que parece ter passado quase despercebido na literatura dedicada ao assunto. Trata-se de uma estrutura “A-B-A-C-A-D-A-Conclusão (A)”, que se à primeira vista lembra uma forma *rondó*, do ponto de

vista dos procedimentos harmônicos é seu avesso, pois as seções “A” são de predominante instabilidade (o que é em princípio incompatível com o *rondó*).

Um hibridismo de tratamento formal faz-se presente nos terceiros movimentos, havendo em certos momentos uma ambigüidade entre tema e variações e forma-sonata. Se os avanços harmônicos tiveram grande contribuição para o enfraquecimento do Sistema tonal no século XX, avanços formais como este fizeram trabalho parecido com a forma, abrindo espaço para as formas pessoais, num certo sentido independentes das históricas.

Ampliação das proporções na sinfonia *Coral* e na sonata *Hammerklavier* são também características comuns evidentes se pensarmos nos padrões da época, mas, além disso, nelas temos a primeira sinfonia da história com partes vocais e a primeira sonata com um *scherzo* com partes tanto em compasso binário quanto em compasso ternário. Destarte, ambas são no mínimo marcos tanto de ampliação estrutural quanto de reorganização criativa — marcos de um derradeiro momento do classicismo empreendido por Beethoven, já na era em que vivia a primeira geração romântica (ROSEN, 1995, p. 30). Há muito o que se apontar entre as duas obras, chegando-se mesmo a traços motivicos. Entretanto, dentro das dimensões deste trabalho, acreditamos já ter enumerado os planos fundamentais do panorama de afinidade entre elas, necessário para que então iniciemos um olhar semiótico.

3. SEMIOSE — CRESCIMENTO SÍGNICO

Deve-se perguntar: o que teria ocorrido para duas obras terem tais semelhanças dentro da produção de um compositor que poucas vezes criou sistematicamente — no sentido de repetição de planos criativos em diversas obras —, e mesmo aqui não exatamente o faz. O âmbito dos estudos peirceanos oferece explicações.

Os signos, ao contrário de perecerem, expandem-se. A sonata *Hammerklavier*, enquanto signo, participa da origem de um outro, a sinfonia *Coral*, em muitos aspectos expandido (pelas proporções do discurso, pela formação instrumental e mesmo pela quebra da barreira da música instrumental sinfônica, pela introdução do texto e das vozes). Nesse entendimento, seria sugerida a pouca importância do compositor se se esquecesse que, afinal, seria ele quem vislumbraria um Objeto, produzindo seus objetos criativos. Mesmo assim, dadas as semelhanças estruturais entre as obras e os relatos sobre o processo composicional beethoveniano, ficaria a idéia de uma ação menos ativa do que se poderia idealizar, ou ativa em um diferente nível criativo. Uma vez que Beethoven deparava-se com as idéias, de certa forma elas próprias o impeliam a torná-las materiais, como ele mesmo confessa, no que tange à sua produção criativa: “nasce, cresce, avoluma-se, e eu ouço e vejo o quadro como um todo ganhar forma e pôr-se diante de mim” (SOLOMON, 1987, p. 404). Essa relativa passividade, ou melhor, diferente forma de atividade fica clara nessas suas palavras, que não indicam um criador no sentido mais livre e arbitrário da palavra, mas antes um “artesão” com um modelo a seguir, por vezes, como se sabe, modelo incomodamente abstrato. Tal descrição do processo composicional trata diretamente, senão literalmente, de um crescimento sígnico.

É difícil deixar de notar concordância entre a descrição desse processo e o conceito peirceano de abdução. Mas qual seria o teste da hipótese característico do pensamento abduutivo? Pode-se pensar na escrita em si da obra e as contingências de sua materialização, processos que envolvem também dedução e indução. Por outro lado, encontramos também elementos do *juízo de percepção*, o caráter indubitável que a obra de arte apresenta, não necessária e inevitavelmente sujeita à comprovação.

Se de fato, o processo beethoveniano dava-se da forma mencionada — e não há motivos para se questionar suas próprias declarações — ao se constatar as noções de proporção, derivação temática e de relações internas nas obras, compondo um sistema “orgânico” característico do compositor, encontra-se uma das principais características do pensamento abduutivo — o

aparentemente contraditório “instinto racional” (SANTAELLA, 1994, p. 165): a capacidade criadora da razão.

Não se deve, com isso, entender que o processo era fácil; as transformações nos rascunhos atestam que não era. Mas a dificuldade não era propriamente a de ter a idéia, mas sim a de materializá-la, dificuldade que Bach (1685-1750), Händel (1685-1759) ou Mozart (1756-1791) raramente tiveram — daí, pelo menos em parte, o interesse beethoveniano em resgatar técnicas de um prolífico passado em suas obras tardias, assim como o interesse num estudo mais aprofundado desses compositores. Os temas de Beethoven seriam alterados e reconstruídos várias vezes, cada vez mais próximos da idéia, por fim pelo menos satisfazendo suas exigências. Este fazer-e-refazer ocorreria também nas inter-relações de suas peças, tendo-se na sinfonia *Coral*, de certa maneira, uma recriação da sonata *Hammerklavier*. Acontece que esta, contendo de fato os radicalismos e as explorações de um esboço, é talvez a obra mais relevante para piano criada por Beethoven, não se prestando a ser apenas um ensaio. Pode-se falar, de fato, numa afinidade entre dois momentos específicos do pensamento composicional de Beethoven por intermédio dessas obras, mas não por vias de um julgamento qualitativo.

Considerando que a mente interpretadora “forja” o objeto, para Peirce a diferença entre o mental e o material era simplesmente a cristalização do hábito. Pela nossa transposição, Beethoven forjaria objetos imediatos de um mesmo objeto dinâmico. E daí seu papel, como demonstrado, num certo sentido menos ativo do que se poderia pensar — numa atividade similar à de uma mente interpretadora.

Chegando-se a esse ponto de vista, as conexões não param: a sinfonia *Coral* acaba sendo um interpretante dinâmico — realização particular de significado, interpretação em forma de composição, concreta e singular — *em relação a* um signo primeiro, a *Hammerklavier*. Ambas as obras, sin-signos, corporificações singulares, exemplares próprios cujas qualidades particulares não são o elemento de maior destaque na relação, constituem manifestações de um mesmo legi-signo — lei que governa particulares, que rege o funcionamento sígnico.

Entretanto, tais sin-signos não se caracterizam idealmente como as chamadas réplicas, por não atualizarem e corporificarem o legi-signo. De fato, as duas obras acabam por se submeter a ele, mas por sua flexibilidade, ou talvez pela flexibilidade permitida a elas, neste caso se torna impossível para qualquer uma das duas funcionar *como* ele. Afinal, tanto a sonata quanto a sinfonia são ocorrências singulares, e neste entendimento, sob a “dominância da secundidade” (SANTAELLA, 1995, p. 136). Têm de lidar com as séries de dualismos e escolhas que a composição exige, já lembradas.

Manifesta-se um papel de índice, a representação de um objeto por conexões com ele. O processo é marcado por vestígios, forçando “o olhar do receptor a se virar para o objeto” (SANTAELLA, 1995, p. 161). Claro que se faz necessário, como que por vezes característico nas estruturas de relação destacadamente indicial, a investigação — como no caso das introduções dos últimos movimentos (comentadas anteriormente).

Os indícios das obras são referenciais, apontam para fora e não predominantemente para elas próprias (e suas qualidades), sendo por isso, dicentes (e não remáticos), no que se refere à relação do signo com interpretante final. Isso se dá pelo fato da relação manifestar a lei através de exemplificações, aplicações, e não propriamente veiculá-la.

Seguindo-se a idéia pela qual as duas obras podem ser geradas por uma lei comum, um princípio governamental, chega-se à condição de este princípio ser um legi-signo simbólico argumental, particularmente reforçada pelo já exposto processo composicional a que Beethoven se submetia, de caráter notadamente abduativo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre as obras abordadas neste trabalho tornam-se em boa medida explicáveis pelos conceitos peirceanos apresentados. A semiótica permite a visão numa perspectiva triádica do processo composicional de Beethoven, reafirmando os elos entre a sonata *Hammerklavier* e a sinfonia *Coral*.

Até onde pudemos constatar, mesmo em trabalhos de semiótica musical que tratem especificamente de Beethoven (HATTEN, *passim*) tais aproximações não são mencionadas. A análise individual, de uma peça apenas, não poderia ter gerado os resultados aqui apresentados, que apontam para um entendimento mais dinâmico e menos imediato. Ao mesmo tempo, uma análise comparativa por si só poderia não chegar à origem e à transformação estilística, conceitos que exigem uma abstração nem sempre compatível com a abstração própria da análise musical tradicional. A cadeia sógnica na criação artística abre espaço para o entendimento da obra de um compositor. Este entendimento, especialmente em compositores de obra vasta e com mudança de estilo ao longo do tempo, mostra-se certamente útil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENTO, Daniel. *Beethoven, o princípio da modernidade*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2002.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation, and interpretation*. Bloomington; Indianapolis: Indiana university press, 1994.

ROLLAND, Romain. *Beethoven: grandes períodos criadores*. Lisboa: Edições Cosmos, 1961. 3v.

ROSEN, Charles. *The romantic generation*. Cambridge: Harvard university press, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

_____. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SOLOMON, Maynard. *Beethoven: vida e obra*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

[1] Doutorando e Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

Endereço Acadêmico: Rua João Ramalho, 182, 4º andar – Perdizes – São Paulo – SP – CEP: 05008-000.

[ii] Por analogia em relação aos conceitos peirceanos de objeto imediato e objeto dinâmico. O processo criativo beethoveniano justifica tal associação.

[iii] *Werk(e) ohne Opuszahl*: obra(s) sem número de opus, enumerada(s) por Kinsky e Halm.

Filename: Document2
Directory:
Template: C:\Documents and Settings\Renata\Dados de aplicativos\Microsoft\Templates\Normal.dotm
Title:
Subject:
Author: Renata
Keywords:
Comments:
Creation Date: 27/1/2008 21:55:00
Change Number: 1
Last Saved On:
Last Saved By:
Total Editing Time: 15 Minutes
Last Printed On: 27/1/2008 22:10:00
As of Last Complete Printing
Number of Pages: 6
Number of Words: 3.000 (approx.)
Number of Characters: 16.203 (approx.)