

Análise Musical

Sonata Op. 2 n.º 1

de

Ludwig van Beethoven

Rafael Borba

2015

Ludwig van Beethoven

Ludwig van Beethoven (Bonn, bat. 17 de dezembro de 1770 — Viena, 26 de março de 1827) foi um compositor alemão, do período de transição entre o Classicismo (século XVIII) e o Romantismo (século XIX). É considerado um dos pilares da música ocidental, pelo incontestável desenvolvimento, tanto da linguagem como do conteúdo musical demonstrado nas suas obras, permanecendo como um dos compositores mais respeitados e mais influentes de todos os tempos.

Sonata Op. 2 n.º 1

A Sonata Op. 2 n.º 1 - uma *Sonata da Camera* - é a primeira sonata de Beethoven para piano. Dedicada a Joseph Haydn, tem 4 movimentos (*allegro, adagio, menuetto e prestíssimo*) numa ordem clássica, seguindo a tradição já estabelecida. A Sonata Op. 2 n.º 1 inicia a série de obras primas para o piano de Beethoven. A *Forma Sonata - exposição / desenvolvimento / recapitulação* – também é evidente nos movimentos que a compõe. Abaixo, quadro exemplificando a estruturação da *Forma Sonata*:

Exposição (apresentação)			Desenvolvimento (discussão)	Recapitulação (reexposição)			Coda
1º tema (tônica)	Ponte (mudança de tonalidade)	2º tema (em nova tonalidade)	abordagem de diferentes tonalidades; discussão, desenvolvimento, combinação e oposição de idéias já expostas.	1º tema (tônica)	Ponte (agora alterada)	2º tema (tônica)	Conclusão

Movimentos

I – Allegro



Tonalidade: *Fá menor*

Fórmula de compasso: 2/2

Forma: ||: A B C :||

A *Forma Sonata* já se exemplifica no primeiro movimento, ao qual podemos separar da seguinte maneira:

Exposição: 1|-----|48

Desenvolvimento: 49|-----|100

Recapitulação: 101|-----|152

Ainda tendo por base a *Forma Sonata*, interessante notar na peça as transições dos temas, sua preparação para as modulações.

A textura de todo *Allegro* tem características *homofônicas* e de *melodia acompanhada*, pois a harmonia se coloca explícita e a serviço da melodia, não se sobressaindo ou fazendo contraponto com a mesma.

Em relação aos temas, **A** inicia-se com um arpejo – em *stacatto* – já em sua tonalidade (Fá Menor), sendo que o primeiro tema se desenvolve até o compasso 8, terminando em uma *cadência interrompida* e transitando-o para a tonalidade de Lá₆ Maior (relativa maior de Fá menor) no compasso 9 (figura. 1):



Fig. 1: Cadência Interrompida e mudança para a tonalidade relativa, evidenciada pelo arpejo inicial.

No compasso 20, **B** aparece com o baixo em ostinato (figura 2a), porém também com o baixo por vezes desenhando a harmonia na peça, como a partir do compasso 26 (figura 2b):



Fig. 2a: Baixo Ostinato



Fig. 2b: Contorno harmônico evidenciado pelo baixo

Logo **C** aparece no compasso 41 (figura 3a) na forma de uma pequena *coda*, terminado em uma CAP - Cadencia Autentica Perfeita – sendo que logo após, há a reexposição do movimento (vide *ritornelo*):



Fig. 3a: Início do tema C



Fig. 3b: Fim da exposição do tema principal e CAP

Após a reexposição, a partir do compasso 50 há o desenvolvimento do movimento, com grande variação de tonalidade (evidentes nas anteriormente citadas transições), inicialmente com **A** se apresentando em Lá₆ Maior (figura 4a), **B** – que ganha uma maior extensão em sua variação

se apresenta a partir do compasso 55 em Si₁ Menor (figura 4b), a partir do compasso 63 em Dó Menor Harmonica(figura 4c):

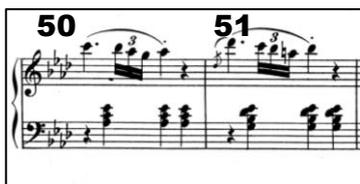


Fig. 4a



Fig. 4b

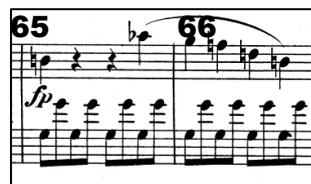


Fig. 4c

A partir do compasso 101 a recapitulação é apresentada, respondendo o A (figura 5). Durante o movimento, o motivo rítmico de quatro *semínimas* - que também é presente no compasso 101 - é utilizado com frequência no início das transições entre os temas:



Fig. 5: Recapitulação de A

A recapitulação de B se dá a partir do compasso 120, sendo que o motivo rítmico é o mesmo, porém o motivo melódico é alterado (figura 6a/6b):

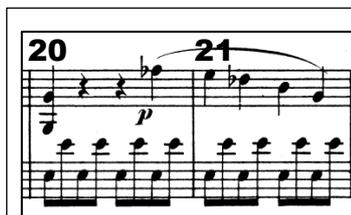


Fig. 6a



Fig.6b

Fig. 6: Recapitulação de B e comparação na apresentação do motivo

A recapitulação da *coda* – C - se inicia, agora em Fá Menor, no compasso 140 (figura 7), terminando o movimento em uma cadência perfeita, na tonalidade em questão (figura 8):



Fig. 7: Início da coda



Fig. 8: Fim do movimento, em uma Cadência Perfeita

II – Adagio



Tonalidade: *Fá Maior*

Fórmula de compasso: *3/4*

Forma: ABC

O segundo movimento é mais vagaroso, e feito na forma ternária. No caso da sonata aqui apresentada, temos a exposição e a recapitulação do movimento.

O tema **A** se inicia, na tonalidade de *Fá Maior*. O tema **B** se inicia no compasso 9 e **C** no compasso 17.

A textura também tem características *homofônicas* e de *melodia acompanhada*. Um ponto a se citar, é o *Baixo de Alberti* (figura 9) - um desmembramento dos acordes que delineam a harmonia em apoio à melodia - apresentado em **B**:



Fig. 9: Acompanhamento com acordes "desmembrados"

Há também características *polifônicas* na textura do movimento, com pontos *contrapontísticos*, como pode-se verificar no compasso 36 (figura 10):



Fig. 10: Contraponto entre as vozes

No compasso 33, há a recapitulação de **A**, porém com alterações rítmicas (figura 11a/11b):

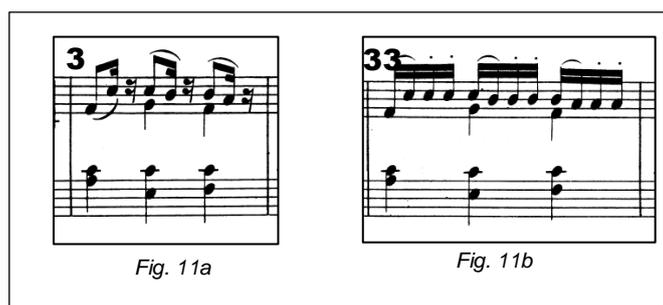


Fig. 11: Recapitulação de B e comparação na apresentação do motivo

O movimento termina em uma Cadência Perfeita da tonalidade (figura 12):



Fig. 12: Cadência V-I finalizando o movimento

III - Minueto



Tonalidade: *Lá, Maior*

Fórmula de compasso: 3/4

Forma: ||: A :||: B :||

O terceiro movimento conta com uma textura polifônica, pois as linhas melódicas são mais independentes e contrapontísticas que nos movimentos anteriores.

Há também a adição de um *trio* no movimento. A título de informação, interessante citar que mais tarde, ao invés dos *trios*, Beethoven começara a utilizar esse movimento para apresentar um *scherzo* em suas sonatas, mais brilhante e vigoroso.

O movimento de inicia em fá menor, porém a tonalidade maior relativa - Lá, Maior - é mais incisiva em **A**, como começa a se notar no compasso 5 (figura 13):



Fig. 13

O *Trio* também segue a forma $||: A :||: B :||$, e conta também com as citadas características polifônicas em sua textura.

Em seu desenvolvimento é interessante citar a utilização de sextas e terças paralelas a partir do compasso 59 (figura 14) e a “troca” melódica/harmonica entre as alturas como a exemplo o compasso 69 (figura 15):

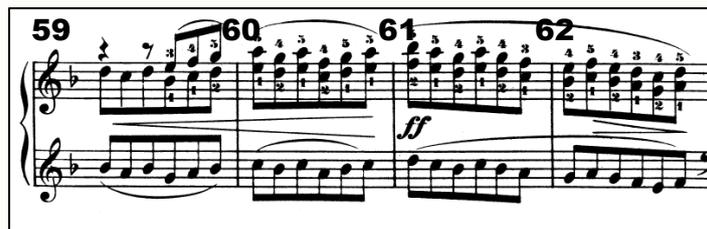


Fig. 14: Sextas e terças paralelas



Fig. 15: Alternância da altura das vozes

O *Trio* termina indicando a retomada do *Minuetto*, dando assim a finalização do movimento.

IV - Prestíssimo



Tonalidade: *Fá Menor*

Fórmula de compasso: 2/2

Forma: $||: A B C :||$

O quarto movimento tem grande semelhança estrutural com o primeiro, seja pela forma ou pela característica predominantemente *homofônica* e de *melodia acompanhada* de sua textura. O diferencial maior fica por conta do andamento, mais rápido e de caráter mais alegre.

Ainda em comparação com o primeiro movimento, podemos o separar da seguinte maneira:

Exposição: 1|-----|60

Desenvolvimento: 61|-----|140

Recaptação: 141|-----|199

Sobre a exposição dos temas, **A** inicia-se na tonalidade de fá menor, e tem sua base entre o compasso 1 e 8, terminando com uma cadência imperfeita e dando início a transição dos temas (figura 16):



Fig. 16

No compasso 12 há uma modulação para Dó Menor (figura 17):



Fig. 17

Nos compassos 20 e 21, final da transição, a escala de Dó Menor Melódica é citada, dando ênfase ao início de **B**, que inicia-se – no compasso 22 - em Dó Menor. As tercinas, antes na harmonia, agora se fazem presentes na melodia. Ambas as citações se encontram abaixo (figura 18):



Fig. 18: Dó Menor Melódica em sua forma descendente e a tercina, agora presente na linha melódica

No compasso 34, inicia-se **C**, em Dó Menor, com efetivo uso de oitavas na melodia (figura 19):



Fig. 19: Início de C – na clave de sol – e extenso uso das oitavas na melodia

Durante a exposição, partes dos temas são constantemente citados dentro de cada “bloco”. Por fim o movimento é reesposto, e apenas seu final é alterado, dando ponte ao desenvolvimento, a partir do compasso 61. Podemos citar o desenvolvimento de **A** nos compassos iniciais, a variação do desenvolvimento de **A** no compasso 71 (figura 20):

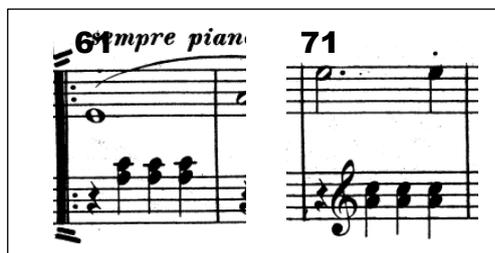


Fig. 20: Início do Desenvolvimento e sua variação

O desenvolvimento de **B** inicia-se no compasso 80 (figura 21), em Lá₄ Maior, se estendendo até o compasso 89:



Fig. 21

A partir do compasso 90 há a recapitulação de **A**, agora com a melodia sendo oitavada (figura 22):



Fig. 22: Recapitulação de A e novamente o artifício de oitavar a melodia

Variações de **A** e **B** são encontradas nos compassos seguintes (figura 23):

Fig. 23: Variação de B a partir do compasso 98 e de A a partir compasso 106

A partir do compasso 113 há uma modulação para a relativa menor da tonalidade, Fá Menor, que se estende até a recapitulação, iniciada no compasso 141 (figura 24):

Fig. 24

Por fim, segue-se a recapitulação do movimento até seu fim, com sua sessão final (figura 25) iniciada no compasso 192:

Fig. 25: Sessão final do movimento

Mais algumas considerações:

O que percebe-se durante a sonata – além das citações durante o texto – é o constante uso de Cadências Interrompidas, sentenças terminadas também constantemente em cadências Autênticas Perfeitas.

Harmonicamente, por vezes a dominante da tonalidade é exposta durante longo período, ferramenta essa utilizada com mais clareza nas transições.

A “exposição do tema dentro do tema” também é explorada, estendendo o desenvolvimento do mesmo.

Como referência didática para análise foi também utilizado o conteúdo do livro *Uma Breve História Da Música*, de Roy Bennett e material do músico Andrew Schartmann, intitulado "Playing Beethoven's 32 Piano Sonatas: A Work in Progress", que tem como intuito a análise das 32 Sonatas de Ludwig van Beethoven.