

O tema Formas Musicais é uma intersecção das áreas do “saber” musical: nela se polarizam as grandes questões relativas à harmonia, ao contraponto, ao tempo, à expressão, ao carácter, ao andamento, ao ritmo, e a muitos outros fatores relevantes. Os tratados sobre o tema são os que conseguem elaborar questões e despertar a conexão desses vários elementos, muitas vezes estudados de forma árida e dispersa. Obra ímpar, que associa pensamento, prática e didática musical, adquiridos por Schoenberg numa vida dedicada à composição, ao ensino e à reflexão.

ISBN 85-314-0045-7



9 788531 400452

ISBN: 85-314-0045-7 Capa: Marina M. Watanabe

FUNDAMENTOS DA COMPOSIÇÃO MUSICAL - Arnold Schoenberg

edusp

edusp



Arnold Schoenberg

FUNDAMENTOS
DA COMPOSIÇÃO MUSICAL



Reitor Flávio Fava de Moraes
Vice-reitora Myriam Krasilchik



EDITORA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

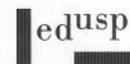
Presidente Sergio Miceli Pessoa de Barros
Diretor Editorial Plínio Martins Filho
Editor-assistente Heitor Ferraz

Comissão Editorial Sergio Miceli Pessoa de Barros (Presidente)
Davi Arrigucci Jr.
José Augusto Penteado Aranha
Oswaldo Paulo Forattini
Tupã Gomes Corrêa

FUNDAMENTOS DA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Gerald Strang (Org.)

Leonard Stein (Colab.)



Tradução de Eduardo Seincman

Título do original em inglês:

Fundamentals of Musical Composition

Copyright © 1967 by Estate of Gertrude Schoenberg

Copyright © 1990 by Faber and Faber Limited

1ª edição 1991

2ª edição 1993

3ª edição 1996

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Schoenberg, Arnold, 1874-1951

Fundamentos da Composição Musical / Arnold Schoenberg : tradução de Eduardo Seincman. – São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo, 1996. – (Ponta ; 3)

Bibliografia.

ISBN: 85-314-0045-7

1. Composição Musical I. Título II. Série

91-2601

CDD-781.61

Índices para catálogo sistemático:

1. Composição Musical 781.61
2. Música: Composição 781.61

Direitos reservados à

Edusp – Editora da Universidade de São Paulo
Av. Prof. Luciano Gualberto, Travessa J, 374
6º andar – Ed. da Antiga Reitoria – Cidade Universitária
05580-900 – São Paulo – SP – Brasil Fax (011) 211-6988
Tel. (011) 813-8837 r. 216

Printed in Brazil 1996

Foi feito o depósito legal

Prefácio à Edição Brasileira	13
Prefácio à Edição Inglesa	17
Apresentação	21
Advertência	23

Parte I: CONSTRUÇÃO DE TEMAS

1. O CONCEITO DE FORMA	27
2. A FRASE	29
Comentários dos Exemplos	30
Exemplos 1-11	31
3. O MOTIVO	35
A Utilização do Motivo Requer Variação	36
Como é Formado o Motivo	36
Tratamento e Utilização do Motivo	37
Comentários dos Exemplos 17-29	37
Exemplos 12-29	38

4. CONECTANDO FORMAS-MOTIVO.....	43
Construindo Frases.....	44
Exemplos 30-34.....	45
5. CONSTRUÇÃO DE TEMAS SIMPLES.....	47
1. <i>Início do Período</i>	47
O Período e a Sentença.....	48
O Início da Sentença.....	48
Ilustrações da literatura.....	49
Forma Dominante: A Repetição Complementar.....	49
Ilustrações da literatura.....	50
Comentários dos Exemplos 40-41.....	50
2. <i>Antecedente do Período</i>	50
Análise dos Períodos das Sonatas para Piano de Beethoven.....	51
Análise de Outros Exemplos da Literatura.....	52
Construção do Antecedente.....	53
3. <i>Conseqüente do Período</i>	55
Considerações Melódicas: Perfil Cadencial.....	56
Considerações Rítmicas.....	57
Análise de Períodos dos Compositores Românticos.....	57
4. <i>Conclusão da Sentença</i>	58
Comentários dos Exemplos 54-56.....	60
Ilustrações da literatura.....	61
Exemplos 35-61.....	64
6. O ACOMPANHAMENTO.....	107
Omissão do Acompanhamento.....	107
O Motivo de Acompanhamento.....	108
Tipos de Acompanhamento.....	108
Condução das Vozes.....	110
Tratamento da Linha do Baixo.....	112
Tratamento do Motivo de Acompanhamento.....	112
Exigências Instrumentais.....	113
Exemplos 62-67.....	113
7. CARÁTER E EXPRESSÃO.....	119
Exemplo 68.....	122
8. MELODIA E TEMA.....	125
Melodia Vocal.....	125
Ilustrações da literatura.....	127
Melodia Instrumental.....	129

Melodia <i>versus</i> Tema.....	129
Exemplos 69-100.....	132
9. CONSELHOS PARA O AUTOTREINAMENTO.....	145
Ilustrações para o Autocontrole.....	146

Parte II: PEQUENAS FORMAS

1. A PEQUENA FORMA TERNÁRIA.....	151
A Pequena Forma Ternária.....	152
A Seção Contrastante.....	152
Ilustrações da literatura: sonatas para piano de Beethoven.....	152
Ilustrações da literatura: Haydn, Mozart, Schubert.....	154
Comentários dos Exemplos 105-107.....	155
O Acorde "Anacrúzico".....	156
A Recapitulação (a').....	156
Ilustrações da literatura.....	157
Exemplos 101-107.....	159
2. CONSTRUÇÃO DESIGUAL, IRREGULAR E ASSIMÉTRICA.....	169
Exemplos 108-112.....	170
3. O MINUETO.....	173
A Forma.....	174
Ilustrações da literatura.....	174
O Trio.....	176
Exemplos 113-119.....	176
4. O <i>SCHERZO</i>	183
A Seção <i>a</i>	184
A Seção Contrastante Modulatória.....	185
Modelo-Padrão.....	185
Ilustrações da literatura.....	187
A Recapitulação.....	188
Extensões, Episódios e Codetas.....	189
Outros exemplos da literatura.....	189
A Coda.....	191
O Trio.....	191
Exemplos 120-123.....	192
5. TEMA COM VARIAÇÕES.....	201
Estrutura do Tema.....	202

Relação entre Tema e Variações.	203
O Motivo da Variação.	203
Realização do Motivo da Variação.	203
Ilustrações da literatura.	204
Aplicação e Elaboração do Motivo da Variação.	205
Ilustrações da literatura.	205
O Contraponto nas Variações.	207
Ilustrações da literatura.	207
Planejando as Variações.	208
Comentário do Exemplo 126.	208
Organização da Série.	209
Exemplos 124-127.	210

Parte III: GRANDES FORMAS

1. AS PARTES DAS GRANDES FORMAS.	215
A Transição.	215
A Transição com um Tema Independente.	215
Ilustrações da literatura.	216
Transições Derivadas do Tema Precedente.	217
Ilustrações da literatura.	218
A Retransição.	219
Ilustrações da literatura.	219
O Grupo de Temas Secundários.	221
Ilustrações da literatura.	221
O "Tema Lírico".	222
A Coda.	224
Ilustrações da literatura.	224
2. AS FORMAS-RONDÓ	229
As Formas-Andante (ABA e ABAB).	230
Outros Rondós Simples.	231
Variações e Mudanças na Recapitulação (Tema Principal).	232
Ilustrações da literatura.	233
Mudanças e Adaptações na Recapitulação (Temas Subordina- dos)	234
Ilustrações da literatura.	234
As Grandes Formas-Rondó (ABA-C-ABA).	236
Ilustrações da literatura.	236
O Rondó-Sonata.	238
Ilustrações da literatura.	238

3. ALLEGRO-DE-SONATA.	241
Allegro-de-Sonata	241
A Exposição.	244
O Tema Principal (ou Grupo de Temas Principais).	245
Ilustrações da literatura.	245
A Transição.	246
O Grupo de Temas Secundários.	247
Ilustrações da literatura.	248
A Elaboração (<i>Durchführung</i>).	249
Ilustrações da literatura.	250
A Retransição.	253
A Recapitulação.	253
Ilustrações da literatura.	254
A Coda.	256
Ilustrações da literatura.	256
Conclusão	257
Apêndice: Fundamentos da Composição Musical.	259
Índice de Assuntos.	263

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Há grande carência de uma bibliografia, em português, de nível, no que diz respeito ao assunto *formas musicais*. A publicação de *Fundamentos da Composição Musical*, de Arnold Schoenberg, vem cobrir parte desta lacuna. Este atraso é lastimável, porque a ausência de uma literatura especializada se reflete, negativamente, não apenas nas áreas da teoria e da composição musical, como também, indiretamente, nos campos de atuação mais “práticos”, como a regência e a interpretação. A contribuição teórica de Schoenberg não pode ser desprezada e é, no mínimo, curioso constatar que esta é a primeira obra desse autor traduzida para o português.

O livro de Schoenberg é, ao mesmo tempo, minucioso e abrangente: a Parte I é dedicada à fundamentação teórica do que poderíamos denominar de “sintaxe musical”; e a segunda e a terceira partes constituem a aplicação dessa fundamentação na análise, tanto das pequenas formas, quanto das grandes. Apesar de cada uma delas possuir um certo grau de independência, os seus conteúdos se interpenetram de maneira profunda e consistente.

Muitos dos termos utilizados por Schoenberg não são habituais, o que, de forma alguma, impede a sua utilização e o entendimento. O que poderá dar margem a algumas dúvidas ou mal-entendidos é o uso que ele faz de alguns termos corriqueiros, empregados em sentido diferente. Assim sendo, não podemos deixar de situar melhor alguns aspectos:

1. O conceito de *frase*, em Schoenberg, não é muito explícito. O que habitualmente denominamos frase (ou seja, segmentos constituídos, em geral, de quatro compassos separados por cadências) pode ser até aceito teori-

camente por Schoenberg, mas, na *prática*, ele aplica este termo muito mais ao que chamaríamos de *figura* ou *motivo*¹.

2. Schoenberg distingue, também, o *período* da *sentença*: de um lado, esta concepção é ótima, porque diferencia a construção “cíclica” do período da construção “evolutiva” da sentença; mas, de outro, constatamos que tanto o período quanto a sentença são, na realidade, aquilo que denominamos simplesmente de *período*².
3. Pelo fato de não utilizar o termo *frase* no sentido habitual, o *tema*, para Schoenberg, acaba por se reduzir, unicamente, a períodos ou sentenças, deixando de se levar em conta as muitas outras nuances de construção possíveis, desde a simples *frase*, até temas mais complexos como os *períodos duplos*, os *grupos frásicos*, e assim por diante.
4. Schoenberg não associa (por motivos óbvios) os conceitos *antecedente* e *conseqüente* às frases musicais, e, na sua nomenclatura, eles fazem parte apenas do período, e não da sentença: o que, em muitos casos, pode até ser aceito, mas, em muitos outros, não há como evitar de perceber *antecedentes* e *conseqüentes* fazendo parte integrante daquilo que ele chama de sentença.
5. Tomamos a liberdade de modificar a nomenclatura de Schoenberg, para definir as partes e seções das pequenas e das grandes formas: ele utiliza, indistintamente, as letras A, B etc., tanto para umas quanto para as outras. Resolvemos, por bem, com vistas à clarificação de seu próprio texto, utilizar as letras *a, b, c* etc., em minúsculas, quando ele se refere às pequenas formas, e *A, B, C* etc., em maiúsculas, quando se refere às grandes formas. Esta mudança auxilia a compreensão da própria definição de Schoenberg, de que as grandes formas contêm as pequenas (por exemplo, a *seção A* de um rondó pode ser uma pequena forma-canção ternária, que será constituída, portanto, das partes *a-b-a*).

Estas ressalvas são feitas com o intuito de auxiliar a compreensão técnica dos conceitos de Schoenberg, e não no sentido de refutar suas proposições. Além de ser um verdadeiro “curso” de composição e de formas musicais, a obra possui o mérito de abordar, didática e profundamente, um repertório básico destinado a todos os estudiosos e interessados em música. Embora os principiantes possam acompanhar a leitura, este livro será mais proveitoso àqueles que já possuam um conhecimento razoável de harmonia e contraponto. Para os que já tiveram um contato mais íntimo com outras

1. Pensando, aqui, numa gradação crescente a que se refere, por exemplo, Percy Goetchiuss: *figura*, *motivo*, *frase* (*antecedente*, *conseqüente*), *período* etc. Outros autores ainda preferem: *motivo*, *semifrase*, *frase*, *período* etc.

2. Talvez seja mais clara a nomenclatura utilizada por W. Fischer (1915) para distinguir os dois tipos de melodias: o “*tipo-canção*” e o “*tipo-continuação*”.

abordagens do assunto *formas musicais*, a leitura será ainda mais valiosa, porque ela não se restringirá à pura aquisição de conteúdo, mas irá ampliar seus horizontes e possibilitar uma visão crítica sobre a forma pela qual Schoenberg aborda este assunto tão importante.

Eduardo Seincman

PREFÁCIO À EDIÇÃO INGLESA

O livro *Fundamentos da Composição Musical* nasceu do trabalho de Schoenberg com os estudantes de análise e composição da University of Southern California e da University of California (Los Angeles); ele o elaborou, de maneira intermitente, de 1937 até 1948. No momento de sua morte, a maioria do texto já havia sido submetida a, mais ou menos, quatro revisões completas. Durante esses anos, centenas de exemplos especiais foram escritos para ilustrar o texto. Na versão final, boa parte deles foi substituída por análises de ilustrações da literatura musical, e muitos outros foram transferidos para a obra *Structural Functions of Harmony (Funções Estruturais da Harmonia)*¹.

Como eu havia trabalhado com Schoenberg no livro durante todo esse tempo, a Sra. Schoenberg pediu que eu assumisse a tarefa de reconciliar as várias versões e prepará-las para uma publicação. O texto estava substancialmente completo até o final do capítulo sobre as “Formas Rondó”; era necessário, apenas, a revisão do inglês e a eliminação de algumas duplicações. O capítulo final estava incompleto e necessitava de reorganização, porque muito do seu conteúdo já havia sido antecipado no capítulo precedente, que tratava das “Partes das Grandes Formas”.

Desde o início, o livro havia sido concebido em inglês, ao invés do nativo alemão de Schoenberg. Esse procedimento criou muitos problemas de terminologia e de estrutura de linguagem. Ele rejeitou muito da tradicional

1. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, Nova York, Williams & Norgate, Londres, 1954.

terminologia em ambas as línguas, preferindo, ao invés, adaptar ou inventar novos termos. Por exemplo, ele desenvolveu toda uma hierarquia de conceitos para diferenciar as subdivisões de uma peça: *parte* é usada, não restritivamente, como um termo geral; outros termos, em ordem aproximada de tamanho ou complexidade, incluem: *motivo, unidade, elemento, frase, introdução, conclusão, segmento, seção e divisão*. Estes termos são usados de maneira coerente e seus significados são evidentes. Outros termos especiais são explicados no próprio texto. Eu preferi manter um tanto do sabor da construção em inglês de Schoenberg quando ela possuía uma expressividade afetiva, mesmo que fugisse um pouco das expressões usuais.

O intuito deste livro é o de fornecer um texto básico para o trabalho dos estudantes de composição. Desse modo, a primeira metade está destinada ao tratamento detalhado dos problemas técnicos com que se defrontam os iniciantes. É uma obra de finalidade essencialmente prática, embora cada recomendação e cada processo descrito tenham sido cuidadosamente verificados pela análise da prática dos grandes compositores. A partir desse ponto de vista, os conceitos básicos, as estruturas e as técnicas são relacionados às formas instrumentais tradicionais, em ordem crescente de dificuldade.

Schoenberg estava convencido de que o estudante de composição devia dominar perfeitamente as técnicas e os métodos construtivos tradicionais e possuir um conhecimento amplo e íntimo da literatura musical, para que pudesse resolver as grandes dificuldades da música contemporânea. Neste livro há pouca referência à música posterior a 1900, embora o estudante seja encorajado a fazer uso de todos os recursos disponíveis daquela época. Os princípios aqui utilizados são perfeitamente aplicáveis a uma grande variedade de estilos musicais e, igualmente, aos materiais da música contemporânea, visto que determinadas essências estéticas, tais como, clareza na afirmação, contraste, repetição, equilíbrio, variação, elaboração, proporção, conexão, transição, são aplicáveis a qualquer espécie de idioma ou sintaxe musical.

Sendo um manual introdutório à composição, é evidente que este volume pode ser igualmente utilizado como um texto de análise musical. Como tal, ele dirige a intuição composicional para uma organização musical e não é, portanto, um mero vocabulário de tipos de estruturas formais. Os exemplos estão deliberadamente escolhidos, de modo a ilustrar um amplo espectro de ramificações possíveis de uma norma composicional fictícia ("forma-padrão"). Somente o conhecimento dessa gama de alternativas é que possibilitará ao aluno adquirir a liberdade suficiente, a fim de se defrontar com os problemas particulares que cada obra apresenta.

Para que as questões analíticas fossem simplificadas e para que a quantidade de exemplos musicais fosse reduzida, a maioria das referências à literatura musical foram limitadas às sonatas para piano de Beethoven, cujo primeiro volume deve ser considerado, em última instância, um bom suplemento. Nos últimos capítulos, as referências se ampliam de forma a incluir

obras de outros compositores, mas que são facilmente encontráveis em edição de bolso.

Foi um privilégio, e uma experiência educativa bastante profunda, haver trabalhado com Schoenberg, durante todos esses anos, na preparação deste livro. Tentei, ao elaborar esta versão final, assegurar a clareza e a apresentação fiel das idéias, que cresceram e amadureceram durante sua experiência com os estudantes de composição norte-americanos; idéias que foram verificadas através de um estudo amplo e intensivo da literatura musical. Schoenberg dedicou toda sua vida à transmissão de sua experiência musical a seus alunos; eu espero que, através deste último trabalho teórico de composição, outra geração de estudantes possa beneficiar-se de sua inspiração.

Gerald Strang
1965

Este livro é o último dos três grandes tratados de teoria e prática planejados por Arnold Schoenberg, como resultado amplo de seus ensinamentos nos Estados Unidos. Tal como os dois outros livros – *Structural Functions of Harmony* (Williams & Norgate, 1954) e *Preliminary Exercises in Counterpoint* (Faber & Faber, 1963) –, era dirigido aos “estudantes médios das universidades, assim como aos estudantes talentosos que almejavam tornar-se compositores” (ver as afirmações de Schoenberg no Apêndice). Como salienta o compositor, ele foi planejado como um livro de “problemas técnicos discutidos sob um ponto de vista fundamental”.

Fundamentos da Composição Musical combina dois métodos de abordagem: 1. a análise das obras-primas, com ênfase especial nas sonatas para piano de Beethoven, e 2. prática da composição, tanto das pequenas quanto das grandes formas. Sendo um livro de análise, aprofunda os últimos capítulos de *Structural Functions of Harmony*, particularmente o Capítulo XI (“Progressions for Various Compositional Purposes”). Como um método de *exercícios preliminares* em composição, amplia o material do resumo intitulado *Models for Beginners in Composition* (G. Schirmer, Inc., 1942).

Em *Fundamentos da Composição Musical*, assim como em todos os seus manuais de prática musical posteriores à *Harmonielehre* (Universal Edition; 1911; tradução inglesa abreviada, *Theory of Harmony*, Philosophical Library, 1948), o principal intuito pedagógico não é apenas a especulação teórica – apesar de encontrarmos fundamentações teóricas básicas realçando seus conselhos práticos –, mas a exposição de problemas técnicos fundamen-

tais para a composição e a descrição de como resolvê-los de diversas maneiras. Através de tal abordagem, o estudante será encorajado a desenvolver seu espírito crítico baseado na prática de diversas possibilidades.

Leonard Stein
1965

Todas as citações da literatura musical, que não especificuem o compositor, referem-se às obras de Beethoven. Se o título não for mencionado, subentendam-se as sonatas para piano. O número de *opus* e o movimento são especificados da seguinte maneira: Op. 2/2-III significa Beethoven, *Sonata para Piano*, Op. 2, Nº 2, terceiro movimento.

A numeração de compasso é calculada a partir do primeiro tempo forte, mesmo que um contratempo precedente faça parte da frase.

Ao numerar os compassos, o primeiro *compasso completo* será o de número 1. Onde existam finais alternativos, a segunda opção inicia com o mesmo número de compasso do primeiro final, com um adendo: por exemplo, suponhamos os compassos 114-117 formando o primeiro final de Op. 2/2-I; o segundo final possuirá uma numeração correspondente com 114a, 115a, 116a e 117a. Os compassos 118-121 completam o segundo final, e a barra dupla encontra-se *no* compasso 121, de modo que o primeiro compasso completo após a barra dupla é o de número 122.

As tonalidades são representadas por letras maiúsculas ou minúsculas indicando, assim, o modo maior ou menor: *a* significa lá menor; *F#* significa fá sustenido maior. As tonalidades alcançadas por modulação estão, frequentemente, descritas por números romanos, que indicam a relação do acorde de tônica com aquele da tonalidade principal: por exemplo, a partir de *C*, a modulação pode levar a *G* (V) e (iii), *Ab* (bVI), *f* (iv) etc.

Os números romanos representam os acordes, bem como suas qualidades: I é maior; vi é menor etc. Harmonias substitutivas ou cromáticas são

sempre distinguidas de suas equivalentes diatônicas, através de uma barra horizontal: $\text{III}\bar{\text{}}$ significa um acorde maior sobre o terceiro grau, substituindo o tuindo o acorde menor diatônico (III). Este mesmo acorde em um contexto diferente pode ser um V do vi, isto é, uma dominante resolvendo sobre o vi, tal como na tonalidade relativa menor.

A distinção entre uma modulação transitória e uma harmonia cromática é sempre tênue; em geral, apenas as modulações firmemente estabelecidas levam a análise a ser apreciada em termos de uma tonalidade diferente. Entretanto, quando uma passagem cromática permanece temporariamente entre os acordes relacionados com outra tonalidade, é usado, então, o termo *região*. Assim, a referência à região de tônica menor, ou à região de subdominante menor, indica o uso temporário de acordes derivados da tonalidade correspondente, mas sem que haja a ocorrência de um completo estabelecimento de um tom através de uma cadência¹. As seguintes abreviações são utilizadas em todo o livro:

Var(s). = variação(ões)

Ex(s). = exemplo(s)

comp. = compasso(s)

1. Para uma explicação mais profunda de *região* e *modulação*, cf. o Cap. 3 de *Structural Functions of Harmony*, de A. Schoenberg.

CONSTRUÇÃO DE TEMAS



O CONCEITO DE FORMA

O termo *forma* é utilizado em muitas acepções: nas expressões “forma binária”, “forma ternária” ou “forma-rondó”, ele se refere, substancialmente, ao número de partes¹; a expressão “forma-sonata” indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações; quando nos referimos ao “minueto”, ao *scherzo*, e a outras “formas de dança”, pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança.

Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo.

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro.

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das idéias devem estar baseados nas relações internas, e as idéias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função.

Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo

1. A palavra *parte* é utilizada, em um sentido genérico, para indicar elementos indiferenciados, seções ou subdivisões de uma composição. Utilizaremos, posteriormente, outros termos para distinguir partes de vários tamanhos e com diferentes funções.

que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a *forma*.

O tamanho e o número das partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça. Em geral, quanto maior a peça, maior o número de partes; mas, em alguns casos, uma peça curta pode ter a mesma quantidade de partes de uma peça longa, do mesmo modo que um anão possui o mesmo número de membros e a mesma forma de um gigante.

Naturalmente, o compositor, ao escrever uma peça, não junta pedacinhos uns aos outros, como uma criança que faz uma construção com blocos de madeira, mas concebe a composição em sua totalidade como uma visão espontânea; só então é que inicia a elaboração, como Michelangelo que talhou seu *Moisés* em mármore sem utilizar esboços, completa em cada detalhe, formando, assim, diretamente, seu material.

Nenhum principiante é capaz de projetar uma composição em seu todo e deve, portanto, proceder gradualmente, do mais simples ao mais complexo. As formas-padrão simplificadas, que não correspondem sempre às formas artísticas, auxiliarão o estudante a adquirir o senso formal e o conhecimento dos fundamentos da construção. Será útil, portanto, iniciar o treinamento com a construção de blocos musicais, conectando-os inteligentemente.

Esses blocos musicais (*frases, motivos* etc.) fornecerão material para construir unidades maiores de vários tipos, de acordo com as necessidades da estrutura. Assim sendo, os requisitos da lógica, coerência e compreensibilidade devem ser preenchidos de acordo com a necessidade de contraste, variação e fluência de apresentação.

A FRASE

A menor unidade estrutural é a *frase*, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares.

O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego (Ex. 1)¹. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. Alguns elementos freqüentemente aparecem mais de uma vez no âmbito de uma frase: tais características "motívicas" serão discutidas no próximo capítulo.

Na música harmônico-homofônica, o conteúdo essencial está concentrado em uma só voz, a voz principal, que possui uma harmonia inerente. A acomodação mútua entre melodia e harmonia é, num primeiro momento, difícil, mas o compositor não deve jamais criar uma melodia sem estar cênscio de sua harmonia.

Quando uma idéia melódica consiste, completa ou substancialmente, em notas sublinhando um simples acorde, ou uma simples sucessão de acordes, não há dificuldade em determinar e expressar as suas implicações harmônicas: com um esqueleto harmônico tão claro, mesmo as idéias melódicas mais elaboradas podem ser facilmente relacionadas às suas harmonias inerentes. Os Exemplos 2 e 3 ilustram tais casos em diferentes níveis: pode-se usar quase todas as progressões harmônicas, mas para as figuras iniciais são

1. Exs. 1-11, no final deste capítulo, pp. 31 a 33.

mais comuns os graus I e V, já que eles expressam a tonalidade de uma maneira mais convincente.

O acréscimo de notas, não pertencentes aos acordes, contribui para a fluência e para o interesse da frase, desde que elas não obscureçam ou contrariem a harmonia. As várias "fórmulas convencionais" de resolução destes tipos de notas (notas de passagem, notas auxiliares, notas alteradas, retardos, appoggiaturas etc.) auxiliam na clareza harmônica.

O ritmo é um elemento particularmente importante para moldar a frase: ele contribui para o seu interesse e variedade, estabelece seu caráter e é freqüentemente o fator determinante para a existência de sua unidade. O final de frase é, em geral, ritmicamente diferenciado, de modo a estabelecer uma pontuação.

Os finais de frase podem ser assinalados por uma combinação de diferentes características, tais como a redução rítmica, o relaxamento melódico determinado por uma queda de freqüência, o uso de intervalos menores e de um menor número de notas, ou por qualquer outra forma adequada de diferenciação.

O comprimento de uma frase pode variar em amplos limites (Ex. 4), sendo que o compasso e o tempo influem diretamente em sua extensão. Nos compassos compostos, uma extensão de dois compassos pode ser considerada um padrão médio; nos compassos simples, uma medida de quatro compassos é a mais normal. Em tempos muito lentos, porém, uma frase pode ser reduzida a meio compasso; e, em tempos muito rápidos, oito ou mais compassos podem constituir uma simples frase.

É raro que a frase seja um múltiplo exato da duração do compasso: ela, geralmente, varia em um ou mais tempos e quase sempre atravessa as subdivisões métricas sem que tenha preenchido totalmente os compassos.

Não há nenhuma razão intrínseca para que a frase esteja restrita a um número par de compassos, mas as conseqüências das irregularidades são tão importantes, que a discussão de tais casos estará reservada para o Capítulo 2, da Parte II.

Comentários dos Exemplos²

Nos estágios iniciais, a invenção do compositor raramente flui com liberdade, pois o controle dos fatores melódicos, rítmicos e harmônicos impede a concepção espontânea das idéias musicais. É possível, então, estimular as faculdades criativas e adquirir habilidades técnicas, realizando-se um grande número de esboços de frases baseadas em uma harmonia prefixada.

2. Os exemplos virão sempre ao final dos capítulos, após o "Comentário dos Exemplos".

No princípio, tais tentativas podem ser forçadas e desalegrantes, mas, com paciência, a coordenação dos vários elementos se tornará cada vez mais fácil, até que se adquira uma real fluência e expressividade.

Os Exemplos 5-11 podem ser tomados como modelo para a prática; é usado aqui, como base, um simples acorde: a tônica de F maior. O Exemplo 5 mostra alguns dos perfis melódicos que podem ser criados a partir das permutações de notas do acorde; no Exemplo 6 as notas de menor valor produzem diferentes resultados; o Exemplo 7, ainda limitado às notas do acorde, ilustra a variedade que pode ser adquirida combinando-se notas de diferentes durações (analise também os Exs. 2d, e, h).

Os Exemplos 8 e 9, baseados nos Exemplos 5 e 7, mostram como as mais simples adições melódicas e rítmicas podem contribuir para a fluência e vitalidade (analise também os Exs. 2 e 3).

As ornamentações mais elaboradas dos Exemplos 10 e 11 introduzem flexibilidade e riqueza nos detalhes, mas tendem a sobrecarregar a melodia com notas curtas e a ofuscar a harmonia.

Ex. 1

a) Op. 27/2-II b) Op. 28-II c) *Quarteto de Cordas*, Op. 18/1-I
 d) *Quarteto de Cordas*, Op. 18/4-I e) Op. 26-II f) Op. 31/1, Rondó

Ex. 2

a) Op. 2/1-I b) Mozart, *Sinfonia nº 40-IV* c) Mendelssohn, *Quarteto de Cordas*
 d) Mendelssohn, *Concerto para Violino* e) Beethoven, *Sinfonia nº 3-I*
 f) Brahms, *Quinteto com Piano* g) Beethoven, *Sinfonia nº 9-I*
 h) Bruckner, *Sinfonia nº 7-I* i) Wagner, *Motivo de Wotan*

Ex. 3

a) Op. 2/3-I

b) Op. 2/1-II

c) Op. 31/1, Rondó

d)

Quarteto de Cordas, Op. 95-I

e) Brahms, Sinfonia nº 2-I

Ex. 4

a) Op. 2/3-II
Adagio

b) Op. 2/3-III
Allegro

c) Beethoven, Sinfonia nº 3 - Scherzo
Allegro vivace

d) Mozart, Sinfonia nº 40-III
Menuetto

Ex. 5

Unidades melódicas derivadas de acordes arpejados

a) b) c) d) e) f) g)

Ex. 6

Notas de menor duração

a) b) c) d) e) f) g)

Ex. 7

Adição de contratempos e notas de outros valores

a) b) c) d) e)

f) g) h) i)

j) k) Schubert - Die Post

Ex. 8

Variando o Ex. 5 pela adição de notas de passagem

b) Beethoven, Concerto para Violino

a) c) d)

e) f) g)

Ex. 9

Variando o Ex. 7 pela adição de notas de passagem e repetições de notas

a) b) c)

d)

Ex. 10

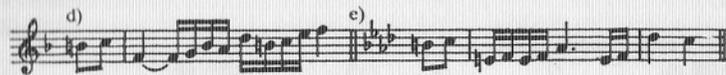
Ornamentando o Ex. 8

a) b) c) d) e) f) g)

Ex. 11

Variando o Ex. 7 pelo uso de "appoggiaturas" e notas alteradas

a) b) c)



O MOTIVO

Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso.

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é freqüentemente considerado o “germe” da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subseqüentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subseqüentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum”.

De qualquer maneira, tudo depende do uso que se faz dele. Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou muitos elementos, a impressão final da peça não será determinada por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento.

Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: *ele é repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*.

A Utilização do Motivo Requer Variação

Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo.

Conseqüentemente, a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes. A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças). No mais, a determinação dos elementos mais importantes depende do objetivo composicional: através de mudanças substanciais é possível produzir uma variedade de *formas-motivo* adaptáveis a cada função formal.

A música homofônica poderia ser denominada de estilo da “variação progressiva”. Isso significa que na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo. As mudanças de caráter secundário, porém, que não possuem conseqüências especiais, têm apenas o efeito local de embelezamento: é preferível definir estas mudanças pelo nome de *variantes*.

Como é Formado o Motivo

Qualquer sucessão rítmica de notas pode ser usada como um motivo básico, mas não pode haver uma diversidade muito grande de elementos.

As características rítmicas podem ser muito simples, mesmo no tema principal de uma sonata (Ex. 12a); raramente uma sinfonia pode ser construída em padrões rítmicos muito complexos (Exs. 12b, c, 13). Os exemplos tirados da *Sinfonia Nº 5* de Beethoven consistem, primordialmente, de repetições de notas, o que às vezes produz características distintivas.

Um motivo não precisa conter uma grande diversidade de intervalos: por exemplo, o tema principal da *Sinfonia Nº 4* de Brahms (Ex. 13), apesar de também conter sextas e oitavas, é formado, como demonstra a análise, apenas por uma sucessão de terças.

Um contorno ou perfil, será sempre significativo, mesmo que o tratamento intervalar e rítmico se altere: o salto ascendente no Exemplo 12a, o movimento ascendente por graus do Exemplo 16, o amplo salto seguido de um retorno interno que permeia o Op. 2/3-IV¹ de Beethoven ilustram este caso.

Cada elemento ou traço de um motivo, ou frase, deve ser considerado como sendo um motivo se é tratado como tal, isto é, se é repetido com ou sem variação.

1. As referências para a literatura indicada apenas pelo número de *opus* referem-se às sonatas para piano de Beethoven. Devido ao seu fácil acesso, uma grande quantidade de referências a elas aparecem nos capítulos finais.

Tratamento e Utilização do Motivo

O motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida.

As *repetições literais* preservam todos os elementos e relações internas. Transposições a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuições e aumentações são repetições exatas se elas preservam rigorosamente os traços e as relações intervalares (Ex. 14)*.

As *repetições modificadas*, criadas através da variação, geram variedade e produzem novo material (formas-motivo) para utilização subsequente.

Algumas variações são, entretanto, meras “variantes” locais e possuem pouca ou nenhuma influência sobre a continuidade do discurso.

Convém recordar que a variação é uma repetição em que alguns elementos são mudados e o restante preservado.

Todos os elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de perfil estão sujeitos a diversas alterações. Com freqüência, aplicam-se muitos métodos de variação a vários elementos simultaneamente, mas tais mudanças não devem produzir uma forma-motivo muito distante do motivo básico. No curso de uma peça, uma forma-motivo pode ser mais profundamente desenvolvida através da variação sucessiva: os Exemplos 15 e 16 ilustram esta possibilidade.

Comentários dos Exemplos 17-29

Nos Exemplos 17-29, baseados apenas em um acorde arpejado, alguns dos métodos que podem ser aplicados são mostrados tão sistematicamente quanto possível.

O *ritmo* é mudado:

1. Modificando-se a duração das notas (Ex. 17).
2. Repetindo-se algumas notas (Exs. 17h, i, k, l, n).
3. Repetindo-se determinados ritmos (Exs. 17l, m, 18e).
4. Deslocando-se os ritmos para pulsações diferentes (Ex. 23; em particular, compare 23d com 23e, f, g).
5. Acrescentando-se contrastes (Ex. 22).
6. Modificando-se o compasso – um dispositivo raramente utilizado no âmbito de uma peça (Ex. 24).

Os *intervalos* são mudados:

1. Modificando-se a ordem ou direção original das notas (Ex. 19).
2. Acrescentando-se ou omitindo-se intervalos (Ex. 21).

* Percy Goetichius, em seu *Lessons in Music Form*, tem uma concepção diferente: para ele, a pura transposição de um motivo a outro grau da escala já implica a existência de um *novo* motivo (N. do T.).

3. Preenchendo-se os intervallos com notas auxiliares² (Exs. 18, 20 e ss.).
4. Abreviando-se o motivo mediante a eliminação ou condensação de notas (Ex. 21).
5. Repetindo-se certos padrões (Exs. 20h, 22a, b, d).
6. Deslocando-se alguns elementos para outros pulsos (Ex. 23).

A harmonia é mudada:

1. Usando-se as inversões (Exs. 25a, b).
2. Acrescentando-se novos acordes aos finais (Exs. 25c-i).
3. Inserindo-se acordes intermediários (Ex. 26).
4. Substituindo-se acordes (Exs. 27a, b, c), ou usando uma outra sucessão (Exs. 27d-i).

A melodia é mudada:

1. Transpondo-a a outros graus (Ex. 28).
2. Acrescentando-se harmonias de passagem (Ex. 29).
3. Tratando o acompanhamento de uma maneira "semicontrapontística" (Ex. 29).

Tal exploração de recursos da variação pode ser de grande auxílio para a aquisição de habilidade técnica e para o desenvolvimento de uma rica faculdade criativa.

Ex. 12

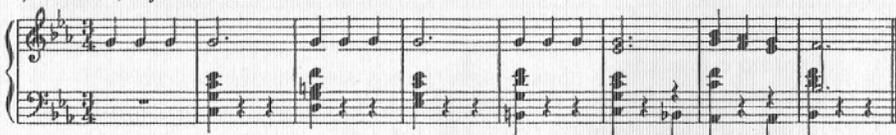
a) Op. 14/1-I



b) Beethoven, Sinfonia nº 5-I



c) Beethoven, Sinfonia nº 5-III



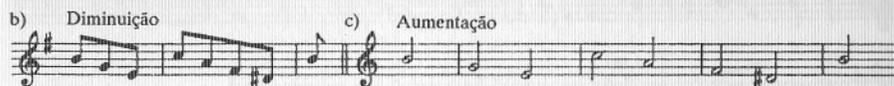
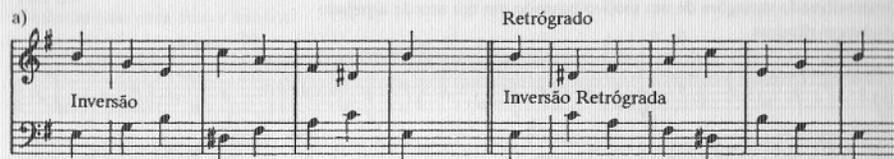
Ex. 13

Brahms, Sinfonia nº 4-I



2. Para evitar termos desgastados e erros estéticos, damos preferência ao termo *auxiliar* para indicar as assim chamadas notas "ornamentais" ou de "embelezamento" das fórmulas melódicas convencionais.

Ex. 14

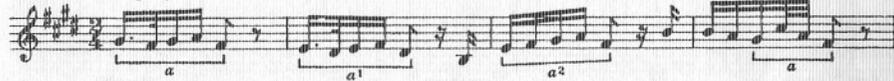


Ex. 15

a) Motivo. Combinado com transposições e mudança de direção



c) Beethoven, Op. 2/3-II



Ex. 16



b) Op. 22-III



Ex. 17

Desenvolvendo variações de um motivo baseado em um acorde arpejado
Mudanças rítmicas

Ex. 18

Adição de notas auxiliares

Ex. 19

Mudando a ordem original

Ex. 20

Ornamentando o Ex. 19

Ex. 21

Redução, omissão, condensação

Ex. 22

Adição de contratempos, repetição de elementos

Ex. 23

Deslocamento para outros tempos

Ex. 24

Mudança de compasso

Ex. 25

Adaptação à harmonia enriquecida (cf. Ex. 21d)

Ex. 26

I ii⁶ V I IV ii I vi IV V I HH⁶ vi ii⁶ V

Ex. 27

vi V iii vi HH⁷ IV HH IV I

HH² V ii V I⁶ vi V iii⁶ I V ii V⁷ vi ii vii⁷ HH

Ex. 28

sequências do Ex. 27 or

Ex. 29

CONECTANDO FORMAS-MOTIVO

Artisticamente falando, a conexão das formas-motivo depende de fatores que só poderão ser discutidos em um estágio mais avançado. Entretanto, a mecânica desta combinação pode ser descrita e demonstrada, ainda que negligenciando, temporariamente, a dureza de algumas frases resultantes.

A coerência harmônica, as similaridades rítmicas e o conteúdo comum contribuem para a lógica do discurso. O conteúdo comum é gerado pela utilização de formas-motivo derivadas do mesmo motivo básico; as similaridades rítmicas atuam como elementos unificadores, e a coerência harmônica¹ reforça as conexões internas.

Em linhas gerais, cada trecho musical assemelha-se a uma cadência, da qual cada frase será uma parte mais ou menos elaborada. Nos casos mais simples, uma mera alternância de I-V-I, desde que não seja contradita por harmonias conflitantes, basta para expressar uma tonalidade. Tal alternância, assim como ocorre na música tradicional, conclui geralmente com uma cadência mais elaborada².

Normalmente, a harmonia move-se mais lentamente do que a melodia, em outras palavras, um certo número de notas melódicas relaciona-se a um único acorde (Exs. 43, 44, 45, 58 etc.)³. O inverso ocorre, ocasionalmente,

1. O conceito de "harmonia coerente" é aqui utilizado como dedução do período que vai de Bach a Wagner.

2. Para a análise e explicação das "progressões harmônicas", cf. Arnold Schoenberg, *Theory of Harmony*, pp. 70 e ss., e *Structural Functions of Harmony*, Cap. II.

3. Exs. 42-51, no final do item 3, do Cap. 5; Exs. 52-61, no final do item 4, do Cap. 5.

quando a harmonia se move de maneira quase-contrapontística com relação a uma melodia de notas longas (Ex. 51c, comp. 17, 58g). É óbvio que o acompanhamento harmônico deverá revelar uma certa regularidade, pois tal regularidade, enquanto *motivo harmônico* e *motivo de acompanhamento*, contribuirá, através das repetições motivicas, para unificar e tornar compreensível o discurso (cf. Cap. 6).

Uma melodia bem equilibrada progride em ondas, isto é, cada elevação é compensada por uma depressão; ela atinge o ponto culminante, ou clímax, através de uma série de pontos culminantes menores, interrompidos por re-cuos. Os movimentos ascendentes são compensados por movimentos conjuntos em direção oposta. Uma boa melodia geralmente se move dentro dos limites de uma tessitura razoável, não se distanciando demasiadamente de um registro central.

Construindo Frases

Os Exemplos 30-34 mostram vários métodos de produzir um grande número de diferentes frases, a partir de um mesmo motivo básico. Algumas delas poderiam ser utilizadas para iniciar um tema, outras como continuação; e algumas, especialmente aquelas que não se iniciam no I, como material adaptável a outras exigências construtivas, tais como os contrastes, idéias subordinadas etc. (os traços motivicos estão indicados por travessões e letras. Uma análise minuciosa irá revelar muitas afinidades adicionais com o motivo básico).

No Exemplo 31, a forma original é variada pela adição de notas auxiliares, mas todas as notas do motivo básico são conservadas. No Exemplo 32, o ritmo é preservado, criando-se formas-motivo fortemente aparentadas a despeito das mudanças de intervalo e direção. Este procedimento, combinado com a transposição para outros graus, é sempre usado na música tradicional para produzir temas completos (ver Ex. 52). Em tais casos, cada nota da melodia é uma nota do acorde, ou uma nota estranha ao acorde que corresponde a uma das fórmulas fixas convencionais.

No Exemplo 33, variações mais profundas são geradas pela combinação de mudanças rítmicas somadas às notas auxiliares, mas também por mudanças de intervalo e direção. Mesmo que alguns dos exemplos sejam um tanto duros e exagerados, não se deve jamais abandonar a prática de realizar exercícios deste gênero, praticando vários métodos de variação.

Outras variações profundas estão indicadas no Exemplo 34, em que, através de deslocamentos rítmicos e rearranjo de elementos, é produzido material para a continuação de temas amplos e para os contrastes. A utilização de tais formas-motivo, porém, com afinidades remotas, pode colocar em perigo a inteligibilidade.

Ao se praticar as derivações de um motivo é importante que os resultados possuam o caráter de verdadeiras frases, de *unidades* musicais completas.

Ex. 30

Uma frase construída a partir de uma derivação do acorde arpejado (Ex. 21d)

Musical notation for Ex. 30, showing a melodic phrase in G major. The notation includes annotations for 'Ritmo' (rhythm) and 'Figura' (figure). The phrase is divided into segments labeled 'a', 'b', 'c', 'd', 'd¹', 'd²', and 'd³'. The rhythm is marked with 'a' and 'b' above and below the notes. The figure is marked with 'a' and 'b' above and below the notes. The phrase is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Ex. 31

Formas-motivo afins; retenção dos elementos rítmicos essenciais

Musical notation for Ex. 31, showing four variations (a, b, c, d) of a melodic phrase. The variations are labeled 'a)', 'b)', 'c)', and 'd)'. The phrase is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The variations show different rhythmic and intervallic patterns, but retain the essential elements of the original phrase.

Ex. 32

Manutenção total do ritmo; mudanças de direção e transposição

Musical notation for Ex. 32, showing six variations (a, b, c, d, e, f) of a melodic phrase. The variations are labeled 'a)', 'b)', 'c)', 'd)', 'e)', and 'f)'. The phrase is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The variations show different directions and transpositions, but maintain the total rhythm of the original phrase.

Ex. 33

Musical notation for Ex. 33, showing four variations (a, b, c, d) of a melodic phrase. The variations are labeled 'a)', 'b)', 'c)', and 'd)'. The phrase is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The variations show different rhythmic and intervallic patterns, but retain the essential elements of the original phrase.

Ex. 34

Deslocamentos rítmicos, adição de contratempos, omissão de elementos

The musical notation consists of three staves. The first staff has two measures with annotations 'a)' and 'b)' above and 'a' and 'b' below. The second staff has two measures with annotations 'c)' and 'd)' above. The third staff has two measures with annotation 'e)' above. The music is in a key with one flat and a common time signature.



CONSTRUÇÃO DE TEMAS SIMPLES



1. INÍCIO DO PERÍODO

No Capítulo 1, "O Conceito de Forma", afirmou-se que um trecho musical consiste em um certo número de partes que diferem mais ou menos em conteúdo, caráter e expressão, assim como em tonalidade, tamanho e estrutura. Tais diferenças permitem que uma idéia seja apresentada sob vários ângulos, produzindo aqueles contrastes sobre os quais se baseia a variedade.

A variedade não deve jamais obscurecer a lógica ou a compreensibilidade: esta última requer, ao contrário, a limitação da variedade, especialmente se as notas, acordes, formas-motivo e contrastes se sucederem de forma rápida. A rapidez é um obstáculo à percepção de uma idéia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade.

Há meios através dos quais se pode controlar a tendência ao desenvolvimento muito rápido, que é sempre consequência de uma variedade desproporcionada: os mais usuais são a delimitação, a subdivisão e a repetição simples.

A inteligibilidade musical parece ser algo impossível de se obter sem o recurso da repetição. Enquanto a repetição sem variação pode facilmente engendrar monotonia, a justaposição de elementos com pouca afinidade pode, com facilidade, resultar em absurdo, especialmente se os elementos unificadores forem omitidos. Dever-se-ia admitir apenas variações necessárias de caráter, duração e tempo: a coerência das formas-motivo deve ser enfatizada.

A discrição é especialmente necessária quando se almeja uma inteligibilidade imediata, tal como ocorre na música popular. Entretanto, tal discrição não está restrita apenas a este gênero musical, ao contrário, é muito peculiar à maneira pela qual os mestres clássicos construíram suas formas. Eles buscaram um “toque popular” em seus temas, sendo este um *slogan* através do qual a *ars nova* do século XVIII libertou-se das algemas do estilo contrapontístico (como exemplo, Romain Rolland cita, em sua *Viagem Musical*, o teórico alemão Matheson, referindo-se à afirmação, contida em seu *Vollkommener Kappelmeister* de 1739, de que no “novo estilo” os compositores *ocultavam* o fato de estarem escrevendo uma grande música: “um tema deve possuir algo que todo mundo já conheça”).

O Período e a Sentença

Uma idéia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou de sentença. Estas estruturas normalmente aparecem na música clássica como partes de grandes formas (por exemplo, o A na forma ABA'), mas são ocasionalmente independentes (por exemplo, nas canções estróficas). Não são muitos os diferentes tipos de estruturas, mas eles são similares, ao menos, em dois aspectos: centram-se ao redor de uma tônica e possuem um final bem definido.

Nos casos mais simples, estas estruturas consistem em um número par de compassos, geralmente oito ou um múltiplo de oito (isto é, 16 ou, em tempos mais rápidos, até 32, quando dois ou quatro compassos são, em efeito, idênticos ao conteúdo de um).

A distinção entre a sentença e o período se estabelece de acordo com o tratamento que se confere à segunda frase e à sua continuação.

O Início da Sentença

A estrutura do início determina a construção da continuação. Em seu segmento de abertura, um tema deve claramente apresentar (além da tonalidade, tempo e compasso) seu motivo básico. A continuação deve responder aos requisitos da compreensibilidade: uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da sentença.

Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (comp. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta. Podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida.

Ilustrações da literatura¹

Nos Exemplos 58d, 59f e 60c, a repetição simples aparece com nenhuma ou com mínimas mudanças. Nos Exemplos 58e e g, apesar de a harmonia permanecer idêntica, o acompanhamento é ligeiramente variado e a melodia é transposta. No Exemplo 58i, é usada a oitava abaixo. Nos Exemplos 59d e g, somente a melodia é ligeiramente variada. No Exemplo 61c, o segundo compasso da segunda frase ascende em conformidade com a harmonia que progride em direção ao III. O Exemplo 53a apresenta um outro tipo de transposição exata para III (relativo maior), isto é, uma seqüência. O Exemplo 57a é seqüencial na melodia e parcialmente seqüencial no acompanhamento.

Forma Dominante: A Repetição Complementar²

Em muitos exemplos clássicos, existe uma afinidade entre a primeira e a segunda frase, similar àquela existente entre o “sujeito” (forma tônica) e o “contra-sujeito” (forma dominante) na fuga. Esta espécie de repetição, através de sua formulação ligeiramente contrastante, gera variedade na unidade.

Na repetição, o ritmo e o perfil melódico são conservados: um elemento de contraste é produzido com a variação da harmonia e com a necessária adaptação da melodia.

Exercitando-se este tipo de continuação, podemos basear a forma tônica sobre as seguintes sucessões: I, I-V, I-V-I, I-IV ou eventualmente I-II. Nestes casos simples, a forma dominante irá contrastar com a forma tônica da seguinte maneira:

Forma Tônica	Forma Dominante
I	V
I-V	V-I
I-V-I	V-I-V
I-IV	V-I
I-II	V-I

Nos dois últimos casos não é impossível inverter a harmonia, mas a progressão V-I é preferível por exprimir a tonalidade de maneira mais clara. O final em I precedido por V é muito usual e é sempre aplicado, quando, por exemplo, a forma tônica se constitui em I-II, I-IV ou mesmo I-III.

1. Exs. 52-61, no final do item 4, deste capítulo.

2. Este é um dos muitos exemplos das dificuldades associadas à terminologia livre. A *versão Tônica* e a *versão Dominante* poderiam ser mais claras e precisas, mas Schoenberg preferiu usar os termos mais familiares (N. da Ed.).

Ilustrações da literatura

Nos Exemplos 35a, b e 53b, a primeira frase emprega apenas o I e a segunda apenas o V.

Os esquemas I-V (forma tônica) e V-I (forma dominante) podem ser observados nos Exemplos 52b e c. Observe-se, também, entre as obras de Beethoven, a *Sonata para Piano*, Op. 31/2-III (frase de quatro compassos); e os *Quartetos de Corda*, Op. 59/2-III e Op. 131-IV. A melodia é modificada apenas o suficiente para adequá-la à harmonia.

A forma tônica do Exemplo 36 está baseada sobre I-V-I e a forma dominante em V-I-V. No Exemplo 37, a forma dominante inclui alguns acordes de passagem. Em contraste, os acordes de passagem da forma tônica do Exemplo 38 não são mecanicamente conservados na forma dominante, mas no Exemplo 39, enquanto a forma tônica consiste de I-IV, a forma dominante é formada basicamente de V-I, embora a escrita polifônica mais elaborada dissimule este fato.

Comentários dos Exemplos 40-41

A forma tônica (comp. 1 e 2) do Exemplo 40a é seguida (comp. 3-4) por uma forma dominante, na qual a melodia segue o contorno exato da primeira frase. Nos Exemplos 40b e c são mostradas outras formas dominantes, nas quais, enquanto o ritmo é preservado, o perfil melódico é tratado com mais liberdade.

No Exemplo 41 as formas dominantes são mais variadas do que o exigem as mudanças harmônicas; nos Exemplos 41b e c, a forma tônica está baseada em quatro acordes, o que dificulta sobremaneira uma verdadeira resposta. Responder literalmente a uma forma tônica com tantas harmonias é impraticável: neste caso, apenas as harmonias principais (I-V) poderiam ser respondidas (com V-I).

Deve-se observar que também nas passagens curtas é usado um acompanhamento preciso e regular com a finalidade de reavivar a harmonia e exprimir um caráter específico. A coerência na aplicação das figuras de acompanhamento é um poderoso princípio unificador.

2. ANTECEDENTE DO PERÍODO

Apenas uma pequena porcentagem de todos os temas clássicos pode ser classificada como período, e os compositores românticos ainda fizeram menos uso de tais estruturas. Entretanto, a prática de exercitar períodos é um caminho conveniente para adquirir familiaridade com muitos problemas técnicos.

A estruturação do início determina a construção da continuação. O período difere da sentença pelo fato de adiar a repetição. A primeira frase não é repetida imediatamente, mas unida a formas-motivo mais remotas (contrastantes), perfazendo, assim, a primeira metade do período: o antecedente. Após este elemento de contraste, a repetição não pode ser muito adiada, a fim de não colocar em perigo a compreensibilidade³; daí o fato de a segunda metade, o *conseqüente*, ser construída como uma espécie de repetição do antecedente. Ao compor períodos, será útil adotar um modelo-padrão que consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um conseqüente de quatro compassos cada um, separados por uma *cesura* no quarto compasso. Esta cesura, que é uma sorte de pontuação musical comparável à vírgula ou ao ponto-e-vírgula, é realizada tanto pela melodia quanto pela harmonia.

Na maior parte dos casos, o antecedente termina no V, geralmente alcançado por intermédio de uma cadência completa ou semicadência, mas, em algumas vezes, isto ocorre por um mero intercâmbio entre I e V. Existem também antecedentes que terminam no I.

O conseqüente geralmente termina no I, V ou III (maior ou menor), com uma cadência completa. Mesmo que o conseqüente seja, em parte, uma repetição do antecedente, a cadência, em última instância, terá que ser diferente, mesmo que ela se direcione para o mesmo grau. Em geral, serão mantidos dois compassos do início, com um menor ou maior grau de variação.

Análise dos Períodos das Sonatas para Piano de Beethoven

Op. 2/1-II, adágio. O antecedente termina no V (comp. 4), o conseqüente no I (comp. 8). A harmonia do antecedente é uma mera alternância entre I e V; o conseqüente termina com uma cadência completa. O contratempo, que é variado duas vezes, e a terminação feminina⁴ dos compassos 2, 4 e 8 são características unificadoras desta melodia. É significativo o fato de que a forma de se atingir o clímax, no compasso 6, esteja sustentada por mudanças harmônicas mais freqüentes e pelo aumento de notas mais curtas. O movimento descendente que se segue ao clímax é, também, significativo.

3. O real propósito da construção musical não é a beleza, mas a inteligibilidade. Os primeiros teóricos e estetas chamaram tais formas, como o período, de simétricas. O termo simetria foi provavelmente aplicado à música por analogia às formas das artes gráficas e arquitetônicas; mas as únicas formas verdadeiramente simétricas da música são as formas espelhadas derivadas da música contrapontística. A verdadeira simetria não é um princípio de construção musical; mesmo que o conseqüente de um período repita rigorosamente o antecedente, a estrutura só poderá ser chamada "quase-simétrica". Embora a construção quase-simétrica seja amplamente utilizada na música popular, uma grande quantidade de construções assimétricas demonstram que a beleza pode existir também sem a utilização da simetria.

4. A terminação no tempo forte é chamada "masculina", e, no tempo fraco, "feminina". O uso muito freqüente de um mesmo tipo de cadência resulta sempre monótono.

Op. 2/2-IV. A cesura no V é reforçada por uma semicadência no compasso 4. Observe o contraste entre a primeira e a segunda frase: o conseqüente se desvia harmonicamente no compasso 6, terminando com uma cadência completa sobre V (comp. 8), como se estivesse na tonalidade da dominante. Os compassos 7 e 8 produzem, através de uma variação mais profunda e um movimento mais rico, a intensificação necessária para o movimento cadencial.

Op. 10/3, minueto. O antecedente e o conseqüente consistem em oito compassos cada. Nos primeiros quatro compassos do conseqüente, a melodia e a harmonia do antecedente estão transpostas um grau acima, sem que haja qualquer outra variação.

Op. 10/3, rondó. Este período consiste em nove compassos, cuja irregularidade advém dos cinco compassos do conseqüente. Para o contraste dos compassos 3-4, utiliza-se um dispositivo especial: uma construção em cadeia. O Ex. 42⁵ mostra que o final de cada forma-motivo é o início da seguinte: elas se interligam como se fossem os anéis de uma corrente. O conseqüente introduz (comp. 5-6) duas seqüências do motivo, no lugar da simples repetição dos compassos 1-2 (Ex. 42b). No sétimo compasso, é evitada uma finalização prematura mediante uma cadência de engano, completando-se a frase através de uma repetição variada que termina no compasso 9.

Análise de Outros Exemplos da Literatura

No Exemplo 43, o movimento contrapontístico de Bach sempre oculta a cesura, mas fica evidente a repetição das formas-motivo do período. Enquanto um dos exemplos (Ex. 43b) termina no III (relativo maior), três outros exemplos são tratados de maneira similar ao modo dórico, isto é, os Exemplos 43c e e alcançam a dominante através de uma cadência “quase-frígia”, e o Exemplo 43d deve ser classificado como tendo uma cadência plagal, ainda que, surpreendentemente, as vozes superiores expressem a cadência autêntica. Tal procedimento é justificado apenas pelo movimento das partes independentes.

Nos exemplos haydnianos (Ex. 44), a cesura (sempre no V) ocorre algumas vezes através de uma mera alternância, às vezes pelo uso de semicadências e, ocasionalmente, através de cadências completas. Os Exemplos 44a, e e l são irregulares, isto é, eles consistem respectivamente em 10, 9 e 9 compassos. O significado estrutural destas extensões está indicado: em todos os exemplos observados, os compassos 3-4 diferem significativamente dos compassos 1-2. Mesmo no Exemplo 44f, que usa continuamente as semicolcheias, a figuração e a harmonia dos compassos 3-4 estão claramente dife-

5. Exs. 42-51, no final do item 3, deste capítulo.

renciadas: observe, especialmente, as relações e variações marcadas com os travessões.

Em alguns exemplos de Mozart (Ex. 45), a repetição no início do conseqüente é ligeiramente variada. Nos Exemplos 45e e f, é usada a inversão de I; no Exemplo 45a, o conseqüente inteiro está transposto oitava abaixo; no Exemplo 45c, o simples dobramento do baixo produz uma variação eficaz.

Os exemplos de Beethoven (Ex. 46) foram escolhidos devido principalmente à questão do caráter. Nos Exemplos 46b, d e f, o conseqüente é construído sobre a dominante. No Exemplo 46d, fica evidente a quantidade de variações possíveis calcadas em um simples ritmo: note-se que nos compassos 6 e 7 são usadas duas harmonias (intensificação da cadência mediante concentração). No Exemplo 46e, tanto o antecedente (cinco compassos) quanto o conseqüente (sete compassos) mostram irregularidades apreciáveis.

Entre os exemplos de Schubert (Ex. 47), dois deles (Exs. 47b e c) mostram como pode resultar bela uma melodia construída através de variações de uma simples figura rítmica. Como as características rítmicas são mais facilmente memorizáveis do que as intervalares, elas contribuem de maneira eficaz para a compreensibilidade. A constante repetição de uma figura rítmica, como a da música popular, confere um toque popular a muitas das melodias schubertianas, mas a sua verdadeira grandeza advém de seus ricos contornos melódicos.

Construção do Antecedente

Na seção de abertura da sentença, os compassos 3-4 são construídos como uma repetição modificada da primeira frase. O antecedente do período introduz um novo problema: já sendo o conseqüente uma espécie de repetição, o antecedente deve ser completado nos compassos 3-4 com formas-motivo mais remotas.

Como conseqüência da “tendência às notas curtas”⁶, poderá haver um aumento de notas rápidas na continuação do antecedente, o que pode ser observado no terceiro compasso (algumas vezes também no quarto) dos Exemplos 44a, b, c, d, g, k, 45a, b, c, d, j, e 46e.

O incremento de notas curtas, porém, é apenas um dos meios de construir os compassos 3-4 como continuações contrastantes, mas coerentes, dos compassos 1-2. Nos Exs. 44f, h, i, j, l, 45f, 46a, d, f, e 47b, c, d e e, a coerência

6. As notas curtas, em quaisquer segmentos de uma peça (mesmo um simples motivo, ou qualquer forma derivada), possuem uma influência sobre a continuação, que pode ser comparada ao efeito de aceleração de um corpo em queda; quanto maior a duração do movimento, mais rápida será a queda. Portanto, se no início apenas uma semicolcheia é usada, tão logo um número crescente delas irá aparecer, transformando-se sempre em uma passagem inteira de semicolcheias. Controlar esta “tendência às notas curtas” requer um cuidado especial.

é mais evidente que o contraste, que consiste, meramente, na mudança de registro, de direção ou de perfil melódico.

Um contraste coerente também pode ser obtido pela diminuição das notas curtas, caso em que a forma-motivo aparenta ser uma redução (Exs. 43a, 45i, 46g).

Tal decréscimo é com frequência usado para acentuar, melodicamente, o final do antecedente: a cesura. Os Exemplos 44a, d, g, h, i, 45b, 46e, f, g, e 47a demonstram esta possibilidade. Em geral, a cesura é corroborada por um contraste do perfil melódico, que, quase sempre, descende abaixo do registro inicial (Exs. 44c, d, f, k, 45g, j, 46e, 47a). Frequentemente, a cesura é introduzida após o retrocesso de um ponto culminante anterior, como nos Exemplos 44a, i, j, k, 45a, b, c, f, e 46a, b, e.

Quando a coerência entre as formas-motivo básicas e as derivações mais remotas dos compassos 3-4 não for totalmente clara, a *lacuna* poderá ser preenchida por alguns elementos, tais como o contratempo, ou uma forma-motivo precedente (Exs. 44d, l, 45c, d, g, 46e, 47d); mas com isso não se quer dizer, necessariamente, que a justaposição abrupta de formas contrastantes deva produzir um desequilíbrio (Ex. 45a).

Como base harmônica de um antecedente, podem ser utilizadas progressões como aquelas dos Exemplos 43-51. O movimento de harmonia em notas iguais (vale dizer, uma mudança regular da harmonia) reforça a unidade, porque esta é uma espécie primitiva de "motivo de acompanhamento".

Não se deve esquecer que um dos propósitos de se construir formas-motivo, a partir de acordes arpejados (Exs. 5-11, 17-29), era o de assegurar um relacionamento sonoro entre a melodia e a harmonia. Exercitar a construção de esboços de formas-motivo, a partir da variação de acordes arpejados, é um método valioso para derivar um elemento dado de materiais bem coordenados.

Pode-se consentir na "tendência às notas curtas", mas uma grande quantidade de notas rápidas pode produzir um efeito barulhento; contudo, nas obras-primas musicais, encontram-se alguns casos, tais como os contrastes extremamente ricos existentes entre a primeira e a segunda frase dos Exemplos 45a e d. Em outros exemplos de Mozart (Exs. 45b, g), a coordenação das notas curtas (sob a forma de notas auxiliares) com a harmonia é de uma perfeição a que nenhum principiante pode almejar.

O estudo assíduo e meticoloso de exemplos da literatura musical é essencial.

Há muitas melodias cujos limites de tessitura são muito estreitos (ver Exs. 45i, 50a, b). Algumas vezes, quando o antecedente permanece no âmbito de uma quinta (Ex. 47e) ou de uma sexta (Ex. 46d), o conseqüente ascende em direção a um ponto culminante. As melodias cujas tessituras sejam, de início, muito amplas (Exs. 44a, c, d, 45a) tendem a reconquistar o equilíbrio retornando ao registro médio. Todos estes exemplos mostram que se pode

alcançar enorme variedade dentro de limites de extensão relativamente restritos, embora a amplitude de tessitura seja um meio de defesa contra a monotonia.

Imaginar um tónus temático bem definido é um estímulo à criatividade. O *acompanhamento* possui importantes atributos para a expressão do caráter, e desde o início se deve saber empregar elementos tais como: diferenciação entre notas *legato* e *staccato* (Exs. 44d, 47c, 48a, 50a, e), pausas nos lugares cuja harmonização não seja necessária (Exs. 35, 38, 44h, 46b), contrastes sem acompanhamento (Exs. 44a, g, 45f, 46b, d etc.), tratamento semi-contrapontístico das vozes intermediárias (Exs. 41b, 44g, 45a, 48b, 51f), retardos harmônicos (Exs. 44c, d, 45d, 46d, 50e), e figurações rítmicas especiais (Exs. 46j, 47b, 49a, 50a, 51f).

É dificultoso conciliar um acompanhamento complexo com um bom estilo pianístico. Ao escrever para piano dever-se-ia ignorar, tanto quanto possível, a existência do pedal; vale dizer, todas as notas deveriam ser comodamente alcançáveis pelo próprio posicionamento dos dedos.

Deve-se tomar cuidado: 1. com o desequilíbrio desencadeado pelo excesso de notas; 2. com a destruição do caráter temático; e 3. com a falta de transparência harmônica. A fluência de partes polifônicas no acompanhamento não ameaça a clareza da harmonia, mas o controle da sucessão das notas fundamentais é essencial.

3. CONSEQÜENTE DO PERÍODO

O conseqüente é uma repetição modificada do antecedente, necessária devido à presença de formas-motivo mais remotas nos compassos 3-4. Se o período é uma peça completa (por exemplo, as canções infantis), ele deve finalizar, quase sempre, com uma cadência perfeita autêntica sobre o I. Se ele é parte de uma forma mais ampla, deve terminar no I, V ou III (maior ou menor)⁷.

Uma repetição completa e integral é muito rara: mesmo em casos mais simples como dos Exemplos 50b, c e e, o último compasso está, em última análise, modificado. Geralmente, a introdução de uma cadência completa requer mudanças anteriores: nos Exemplos 45i, k, 46a, g e 50a, a mudança harmônica ocorre no sétimo compasso, e nos Exemplos 44i, 47c e e, isto acontece no sexto compasso.

7. Algumas vezes ocorre um III maior em uma tonalidade de maior. No *Quarteto de Cordas*, Op. 131-V, de Beethoven, uma semicadência (frígia) conduz a um acorde maior sobre III. Em seu *Quarteto de Cordas*, Op. 18/5, *Varição 4*, uma cadência completa conduz a um acorde menor sobre o iii grau no compasso 8. O Ex. 46k ilustra um final sobre o v grau menor em uma tonalidade menor. Em dois casos excepcionais (*Quarteto de Cordas*, Op. 59/2-III e Op. 132-V), Beethoven usa, até mesmo, o VII (dominante da relativa maior) no modo menor.

A variação de harmonia pode começar desde o início do primeiro compasso do conseqüente: no Exemplo 45f, a variação consiste no uso de inversões dos mesmos acordes. O conseqüente pode, inclusive, iniciar em um grau diferente: por exemplo, no minueto da *Sonata*, Op. 10/3, de Beethoven, compasso 9, ele se inicia no II como uma progressão do antecedente; nos Exemplos 44b e 46d, ele inicia no V. A variação harmônica no compasso 5 do Exemplo 47d constitui o início de uma cadência enriquecida.

Considerações Melódicas: Perfil Cadencial

A variedade não necessita da justificação, pois ela constitui, em si mesma, um mérito; mas algumas variações melódicas são resultado involuntário da mudança na construção harmônica, particularmente a cadencial.

A fim de exercer uma função cadencial, a melodia deve assumir certas características que geralmente contrastam com o material anterior, produzindo um *perfil cadencial* especial. A melodia se desenvolve paralelamente às mudanças harmônicas obedecendo à "tendência às notas curtas" (tal como um *accelerando*) ou, ao contrário, contradizendo esta tendência pelo uso de notas longas (como um *ritardando*).

É mais freqüente o acréscimo de notas de menor duração, na cadência, do que o seu decréscimo. Como exemplo de incremento rítmico, podemos observar os seguintes trechos das sonatas de Beethoven: Op. 2/1, adágio, compassos 6-7; Op. 2/2-IV, compasso 7; Op. 22, minueto, compasso 7; Exemplo 46g, compassos 7-8. Ver também Exemplos 44b, compasso 7; 44i, compasso 7; 47c, compassos 6-7; 49a, compasso 7.

Um exemplo pouco comum de decréscimo do movimento rítmico é mostrado no Exemplo 46h, compasso 7; ver também 44j e 46i (este é bastante relevante). Os dois casos dos Exemplos 44l e 47a são notáveis porque, ao invés de uma diminuição rítmica, um "ritardando-escrito" aparece sob a forma de extensão.

Freqüentemente, a melodia, na cadência, transforma os elementos característicos (os quais exigem uma continuação) em outros não-característicos. Ilustrações deste fato podem ser encontradas em muitos exemplos: compare-se, por exemplo, os compassos 7 dos Exemplos 45c e f com os correspondentes compassos 1-2. Em ambos os casos, os intervalos característicos são abandonados, ou combinados em uma ordem diferente, enquanto no Exemplo 45c o movimento de colcheias cessa totalmente no terceiro e quarto tempos.

Se existe um ponto culminante, a melodia tenderá a recuar, equilibrando a própria tessitura com o retorno ao registro médio. Este declínio do perfil cadencial, combinado com a concentração harmônica e com a liquidação

dos vínculos motivicos, pode estar na dependência de prover uma delimitação efetiva na estrutura do período; ver, a este propósito, os Exemplos 45f e g.

Considerações Rítmicas

Como o conseqüente é uma repetição variada do antecedente, e como a variação não altera todos os elementos precedentes (ao contrário, preserva muitos deles), a utilização de formas-motivo mais remotas, na segunda metade do conseqüente, pode soar de maneira incoerente. Deste modo, há um dispositivo útil: *a conservação do ritmo permite profundas mudanças no perfil melódico*.

Assim, no Exemplo 47b, o conseqüente preserva um só ritmo, abandonando, por amor à unidade, até mesmo as ligeiras variações dos compassos 2 e 4. Esta unificação rítmica permite a introdução de mudanças significativas no perfil melódico em tempos lentos e favorece a compreensibilidade nos tempos rápidos. Conferir também os Exemplos 45a, f, 46d e j.

Análise de Períodos dos Compositores Românticos

Alguns dos exemplos clássicos dos Exemplos 44-47 se desviam da construção-padrão de oito compassos. Tais desvios podem ser também encontrados entre os exemplos de Mendelssohn (Ex. 48) e Brahms (Ex. 51). O controle de tais desvios exige técnicas especiais de extensão, redução etc., cujas considerações serão, por ora, adiadas.

Estes exemplos mostram as várias maneiras pelas quais os compositores românticos trataram a construção temática. Os exemplos de Brahms são de interesse particular devido às suas harmonizações: eles divergem dos exemplos clássicos, devido à exploração mais prolífica dos múltiplos significados dos acordes. O Exemplo 51a é uma ilustração deste fato: nos compassos 1-6 aparecem poucos acordes pertencentes diatonicamente a *f*-menor; mas, a maior parte deles (marcados com o sinal*) poderia ser compreendida como sexta napolitana de *c*-menor: uma interpretação que tem em conta a sua continuação imediata. O desvio do compasso 3 em direção à *Eb* é surpreendente: ainda que *Eb* pudesse ser a dominante da região da medianta (relativa maior), ele é, na realidade, tratado como uma tônica sobre o VII.

* Seria mais prudente utilizar, neste contexto, *motivo* em vez de frase. Prestar atenção, pois daqui em diante esta alteração terminológica irá ocorrer diversas vezes. Às vezes, ele também utiliza *frase* em lugar de *figura* (célula que compõe os motivos) (N. do T.).

Nos compassos 7-8, porém, Brahms faz compreender, finalmente, que os compassos 1-2 e 5-6 pertencem a *c*-menor, ou, mais precisamente, à região de quinto grau de *f*-menor⁸.

No Exemplo 51c, uma repetição (comp. 17-32) – idêntica nos aspectos melódicos e harmônicos – é variada através de um tratamento quase-contrapontístico das vozes graves do acompanhamento.

A construção dos Exemplos 51d e e será esclarecida mais adiante (Cap. 3, Parte II). Observe-se o uso de um *pedal pulsado* no Exemplo 51d, tanto no início (comp. 1-2) quanto no final (comp. 10-14).

Apesar de o *pedal* ser usado com frequência, nas obras-primas, com propósitos expressivos e pictóricos, seu real significado deveria ser o de construção. É com este sentido que o encontramos no final de uma transição ou de uma elaboração, enfatizando o término de uma modulação precedente e preparando a reintrodução da tônica. Em tais casos, o efeito de um pedal pulsando deve ser o de um retardo, pois ele retém o movimento progressivo da harmonia. Outra utilização construtiva de tal retardo do movimento harmônico é o de equilibrar as variações motílicas mais remotas (um método análogo àquele de compensar a harmonia centrífuga com uma variação motílica mais simples). Na ausência de tais propósitos, será melhor evitar o pedal: uma linha do baixo em movimento é sempre mais vantajosa.

No Exemplo 51f, a “tendência às notas curtas” é responsável por uma variante no compasso 5: a figura rítmica “a” é deslocada do segundo para o primeiro tempo e, em consequência, prevalece um fluxo quase contínuo de colcheias.

4. CONCLUSÃO DA SENTENÇA

Uma peça musical assemelha-se, em alguns aspectos, a um álbum fotográfico, dispondo, sob circunstâncias mutáveis, a vida de sua idéia principal: seu motivo básico.

As circunstâncias que produzem estes vários aspectos do motivo básico – suas variações e desenvolvimento – são ocasionadas pela necessidade de variedade, estruturação, expressividade etc.

8. O rápido desenvolvimento da harmonia, desde o início do século XIX, tem sido o grande obstáculo à aceitação de todos os novos compositores a partir de Schubert. O afastamento freqüente da região de tônica para outras regiões mais ou menos estranhas parecia obstruir a unidade e a inteligibilidade. Entretanto, mesmo a mente mais avançada estará sempre sujeita às limitações humanas, e os compositores daquele período, sentindo instintivamente o perigo da incoerência, contrabalancearam a tensão de um plano (a harmonia complexa) pela simplificação de um outro plano (a construção motílica e rítmica). Isto talvez explique as repetições idênticas e as freqüentes seqüências de Wagner, Bruckner, Debussy, César Franck, Tchaikovsky, Sibelius, e muitos outros.

Para os contemporâneos Gustav Mahler, Max Reger, Richard Strauss, Maurice Ravel etc., a harmonia complexa não colocava em risco a compreensibilidade, e, atualmente, os compositores de música popular atuam na mesma direção!

Ao contrário da sucessão cronológica de um álbum fotográfico, a ordem das formas-motivo está condicionada pelas exigências de lógica e compreensibilidade musical. Desse modo, a organização de uma peça em sua integridade, assim como em suas unidades menores, estará regulada pela repetição, pelo controle da variação, pela delimitação e pela articulação.

A sentença é uma forma de construção mais elaborada que o período, pois ela não apenas afirma uma idéia, como também inicia uma espécie de desenvolvimento. Iniciar com uma sentença indica uma intenção deliberada, já que ela constitui a força motriz da construção musical. A forma de sentença é muito usada nos temas principais das sonatas, sinfonias etc., mas também é aplicável às pequenas formas.

O início da sentença (item 1 deste capítulo) já inclui a repetição; em consequência, a continuação requer variações mais profundas das formas-motivo. Nas obras-primas, a sentença deu origem a uma grande variedade de estruturas, algumas das quais serão discutidas posteriormente, mas há uma grande quantidade de exemplos similares ao modelo-padrão, que servirão de exercício prático.

O modelo-padrão consistirá, nos casos mais simples, de oito compassos, cujos quatro primeiros são formados por uma frase e sua repetição. A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento, comparável, em alguns aspectos, à técnica de condensação usada na “liquidação”. O desenvolvimento implica não apenas crescimento, aumento, extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação. O propósito da “liquidação” é o de neutralizar a extensão ilimitada.

A *liquidação* é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. Este processo de liquidação, em conjunto com a cadência ou com a semicadência, pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença.

A liquidação é, quase sempre, baseada em um encurtamento da frase: desse modo, nos Exemplos 52a e b, as frases de dois compassos são reduzidas ou condensadas⁹ (comp. 5-6) a um compasso apenas; e, no Exemplo 52c, quatro compassos são condensados a apenas dois (comp. 9-10 e 11-12)**. Este procedimento ocasiona, às vezes, unidades ainda menores: no Exemplo 52b, metade de um compasso; e, no Exemplo 52c, um compasso.

O final de uma sentença requer um tratamento similar ao do consequente de um período. A sentença pode terminar no I, V ou III com uma

9. A redução pode ser obtida, simplesmente, pela omissão de uma parte do modelo. A condensação implica uma compressão do conteúdo do modelo, sendo que a própria ordem dos elementos pode estar um tanto alterada.

** É bom lembrar que, neste caso, cada um dos motivos possui quatro compassos, ao invés dos dois normais (N. do T.).

cadência adequada (cadência completa, semicadência, frígia, plagal, perfeita ou imperfeita), de acordo com sua função.

Comentários dos Exemplos 54-56

Os Exemplos 54, 55 e 56 estão baseados nos acordes arpejados extraídos do Exemplo 7b. Através da variação progressiva (Exs. 54a, b, c) se alcança uma forma-motivo que pode ser usada para a construção de sentenças de caráter fortemente contrastante. As terminações conduzem ao V e III em maior, e ao v e V em menor. Para mostrar como é fácil alterar a região cadencial, mesmo que seja no último momento, apresentamos, nos Exemplos 56a e b, soluções alternativas, que podem concluir na região da relativa maior (estude também o trio da Op. 28-III de Beethoven).

Os procedimentos sequenciais¹⁰ são muito úteis na continuação da seqüência. O padrão para tal tratamento seqüencial é, em geral, uma transformação ou condensação das formas-motivo precedentes. Desde que se estabeleça uma correta conexão harmônica, o padrão pode iniciar em qualquer grau.

As repetições quase-sequenciais dos Exemplos 54, 55 e 56 são transposições, mais ou menos livres, de um modelo situado meio-tom ou um tom acima ou abaixo, exceto o do Exemplo 56b, onde a distância é de quarta abaixo.

Os padrões revelam vários modos de combinar e transformar formas-motivo precedentes. Somente nos Exemplos 54d e 55b é que a ordem é idêntica àquela da primeira frase. Nos Exemplos 54e, f, a ordem está invertida

10. Uma *seqüência*, no sentido estrito, é uma repetição de um segmento ou unidade em sua integridade, incluindo a harmonia e as vozes de acompanhamento *transpostas para outros graus*.

Uma seqüência pode ser executada sem a utilização de outros tons que os diatônicos; em tais casos, a harmonia permanece "centrípeta", isto é, centrada ao redor da região de tônica. Seqüências diatônicas expressam claramente a tonalidade e não colocam em perigo o equilíbrio da continuação.

Quando se introduzem acordes "alterados" ou "cromáticos", a tendência harmônica pode tornar-se "centrífuga" - isto é, produzir modulações que tragam problemas com relação ao equilíbrio. As alterações devem ser usadas, primordialmente, para reforçar a lógica da progressão, observando cuidadosamente a sua função quase-melódica: por exemplo, uma terça maior (em lugar de uma menor) tende a ascender, enquanto uma terça menor (em lugar de uma maior) tende a descender.

O modelo de uma seqüência deve ser construído, harmônica e melodicamente, de modo a introduzir o grau em que ela deve se iniciar, e permitir uma suave conexão melódica.

Devido às várias possibilidades harmônicas das tonalidades menores, elas estão sempre mais aptas a produzir modulações. Na prática, as seqüências em menor são mais freqüentemente construídas em torno da escala natural ou da escala descendente, mas a reintrodução estratégica da nota sensível é utilizada para prevenir a modulação prematura.

O tratamento seqüencial não é sempre completo: pode ser aplicado tanto à melodia quanto à harmonia, sendo os outros elementos variados mais ou menos livremente. Tais casos podem ser descritos como seqüências *parciais* ou *modificadas*. Em outros casos, o caráter geral de uma repetição transposta pode estar presente sem que haja, no entanto, uma transposição literal de quaisquer elementos. Estes e outros casos, envolvendo a variação de alguns elementos, podem ser descritos como "quase-sequências".

("b" - "a"). No Exemplo 56, apenas "b" e "c" são usados. Note-se que o padrão no Exemplo 55a se inicia com uma transposição do elemento que finalizou a frase precedente ("c 1", comp. 8) e o associa a "b", tal como a forma empregada nos compassos 3 e 7. Observe, também, o motivo "e", motivo de acompanhamento que (como demonstra a análise baseada sobre o compasso 6/4) é deslocado do tempo fraco para o tempo forte nos compassos 9-10.

Ilustrações da literatura

Entre os Exemplos 56-71, de Bach, Haydn, Mozart, Schubert e Brahms, há casos em que o esquema forma tônica/forma dominante é substituído por uma espécie de repetição diferente (ver item 1 deste capítulo).

Na grande maioria desses exemplos, a continuação, que vem após a repetição da primeira frase, é posta em prática por frases condensadas que dão lugar a um perfil cadencial, já descrito no item anterior. Geralmente, estes compassos conclusivos empregam apenas resíduos do motivo básico.

Como o modelo-padrão é apenas uma abstração das formas artísticas, as sentenças das obras-primas diferem consideravelmente dele. Dentre as ilustrações, o desvio mais óbvio situa-se no número de compassos: podem ocorrer tanto mais de oito compassos quanto menos de oito (ou múltiplos de oito). O início da Abertura de *Noze di Figaro* de Mozart (Ex. 59i) possui apenas sete compassos.

Uma duração que exceda os oito compassos é quase sempre ocasionada pelo uso de formas-motivo mais remotas (cujo estabelecimento demanda mais do que uma simples repetição), ou pela conexão de unidades de tamanhos desiguais (por exemplo, um compasso mais dois compassos); ou, ainda, por inserções.

O Exemplo 53b é um destes casos: apesar de estar baseada no intervalo de terça, a forma-motivo do compasso 5 deriva indiretamente da figura "b", que poderia ser compreendida como uma síncopa embelezada***.

É característico da técnica rococó de Mozart produzir irregularidades, no âmbito fraseológico, através da interpolação de repetições incidentais de pequenos segmentos, que são resíduos de uma frase precedente.

No Exemplo 59a, após duas frases de um compasso cada (comp. 5 e 6), aparece um segmento de três compassos, repetido com uma ligeira variação. O exemplo poderia ser reduzido a dez compassos, se os compassos 10-12 fossem omitidos. O melhor método para descobrir a causa da extensão é o de testar os compassos suprimíveis. Omitindo-se os compassos 7-11, reduziria-

*** Na realidade, a causa de esta "sentença" possuir mais de oito compassos (doze) deve-se ao fato de ela possuir três frases de quatro compassos cada, o que resulta em um tema denominado *grupo frásico* (N. do T.).

mos o exemplo aos oito compassos do modelo-padrão, o que indica que eles podem ser considerados uma inserção da qual deriva a extensão.

No Exemplo 59b, os compassos 5-6 poderiam ser omitidos¹¹.

No Exemplo 59c, a omissão dos compassos 7-8 reduz os dez compassos a oito.

O Exemplo 59d é mais complicado: o final desta sentença coincide (sobre-se) com o início da repetição. Entretanto, seu cumprimento não pode ser considerado inferior a nove compassos. A extensão é produzida por uma seqüência nos compassos 6-7.

No Exemplo 59h, os compassos 5-6 são constituídos por formas-motivo mais profundamente variadas, razão pela qual segue uma repetição modificada nos compassos 7-8. Tais repetições extras são, certamente, conseqüência dos requisitos de compreensibilidade.

A terminação (sobre o VI) do Exemplo 60a é incomum. Mais insólita, ainda, é a antecipação do VI no compasso 10, através de uma cadência de engano. Se não se tratasse da composição de um mestre, inclinar-se-ia a considerar este fato como uma debilidade e, certamente, uma das duas versões alternativas satisfariam o estudante. Estes quatro últimos compassos dão a impressão de codetas; se elas realmente o são, os oito compassos anteriores deveriam ser considerados um período. A análise deste trecho, porém, enquanto sentença, está baseada sobre a similaridade dos dois segmentos: compassos 1-4 como forma tônica e compassos 5-8 como forma dominante. Esta hipótese nos levaria a esperar uma continuação de oito compassos.

No Exemplo 60c, o início sobre $\forall\text{F}$ - II é relevante. O *finale* do *Quarteto de Cordas*, Op. 130, de Beethoven, inicia-se da mesma forma.

No Exemplo 60e, a repetição (quase-sequencial) de um pequeno segmento (comp. 7-12) e a condensação cadencial mostram uma certa similitude com o modelo-padrão. Por outro lado, os seis compassos precedentes possuem apenas um caráter introdutório.

Os seis primeiros compassos do Exemplo 60f consistem em duas unidades de três compassos cada, organizados analogamente às formas tônica e dominante. Estes segmentos de três compassos não são gerados pela redução ou extensão, mas por inserções quase-sequenciais, isto é, por repetições dos compassos 2 e 4¹².

11. A sucessão de dois acordes de quarta e sexta nos compassos 7 e 9 é muito usual: poder-se-ia pensar em um erro de impressão no baixo, tal como aquele dos compassos 6-7: seria muito difícil encontrar, em qualquer outra obra de Mozart, este tipo de acorde com um tratamento análogo. Como ele usa, porém, o mesmo acorde para a cadência no I (comp. 25, 27), deve-se abandonar a idéia de erro: seja um erro de impressão, seja um golpe de gênio, este não é, seguramente, um modelo a ser imitado pelo estudante.

12. Schubert foi, nitidamente, um dos pioneiros no campo da harmonia. A singularidade de sua sensibilidade harmônica pode ser observada com o final do Ex. 60b: os compassos 9-16, por se tratarem de uma repetição variada dos compassos 1-8, deveriam terminar no I; mas ocorre o inverso, pois a repetição termina na subdominante! Que isto não se trata de uma deficiência de escrita, fica evidente na recapitulação, que se inicia na subdominante (ao invés de tônica), mas termina na tônica (enquanto a transpo-

Omitindo-se os compassos 7-11 e compasso 13, nós reduziríamos o Exemplo 60h aos oito compassos do modelo-padrão. Entretanto, os compassos 7-14 poderiam também ser considerados como uma adição independente de quatro compassos, com uma repetição variada. Mesmo que “a₅” seja uma aumento de “a”, a frase dos compassos 7-8 deve ser considerada uma variação profunda que justifica a repetição.

A análise do Exemplo 61a mostra que o tema é menos complicado do que aparenta sê-lo à primeira vista (não é necessário, naturalmente, que o tema esteja sempre na voz superior. A melodia e o acompanhamento podem trocar de posição de várias maneiras; mas, é claro, o significado harmônico não deve ser ofuscado, como aconteceria se utilizássemos acordes de quarta e sexta fora de lugar).

O Exemplo 61b possui pouca afinidade com o modelo-padrão, exceto pelas repetições de pequenos segmentos (comp. 5, 6) e pelo processo cadencial, no qual as frases de um compasso (dos comp. 3 e 4) são reduzidas a resíduos de meio compasso (nos comp. 7-8), o que é confirmado pelo fraseio do acompanhamento. Foi dito, anteriormente, que a música homofônica pode ser denominada “estilo da variação progressiva”. O Exemplo 61b é uma ilustração evidente deste fato: a análise mostra que todas as formas-motivo e frases desta melodia se desenvolvem, gradualmente, a partir das três primeiras notas, ou talvez, mesmo, das duas primeiras.

O Exemplo 61d poderia ter oito compassos, não fora a inserção da forma-motivo “b” e sua repetição “b₁” (comp. 3). É notável que nos compassos 8-9 haja uma recorrência, como um refrão, da frase de abertura.

Todas estas estruturas mais complicadas estarão relacionadas ao modelo-padrão, desde que generalizemos o conceito sobre o qual este modelo foi baseado. As formas tônica e dominante (ou qualquer enunciado temático duplo, mesmo que incompleto) podem ser concebidas como sendo o estabelecimento de uma idéia e de uma tonalidade, de onde advêm os elementos conseqüentes. Após uma afirmação adequada dos elementos iniciais, podem aparecer, subitamente, nas obras-primas, formas-motivo variadas de maneira radical, sem que haja, no entanto, um ofuscamento da compreensibilidade. O tratamento apropriado de tais formas-motivo, por meio de repetições variadas ou sequenciadas, justifica, então, as irregularidades de duração e de harmonizações estranhas.

Aplicando esta generalização ao Exemplo 57a, tornar-se-á aparente que, após uma dupla afirmação de uma frase básica, poderão ser utilizadas

sição rigorosa deveria terminar em Ab). O esquema harmônico é, portanto, I-IV/IV-I. Se ele houvesse usado o procedimento da recapitulação nos compassos 15-16, a cadência teria conduzido, no compasso 16, ao V.

Tal discussão não é feita com a intenção de criticar os mestres, mas como uma advertência ao estudante, contra a utilização de procedimentos harmônicos que fujam ao seu controle.

tais derivações remotas, como aquelas dos compassos 5-6. Por outro lado, a análise mostra a conexão motívica: a extensão é produzida pela seqüência do compasso 6.

Ex. 35

a) Op. 2/1-I

b) Op. 10/2-I

Ex. 36

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/4-I, comp. 34-37

Ex. 37

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/6-IV, comp. 45-48

Ex. 38

Mozart, *Quarteto de Cordas*, (K.V. 464)-I

Ex. 39

Mozart, *Quarteto de Cordas*, (K.V. 465)-I, comp. 23-26

Ex. 40

(Do Ex. 30)

Ex. 41

(Do Ex. 30)

Ex. 42

Op. 10/3-IV

Ex. 43

a) J. S. Bach, *Suíte Inglesa nº 1*, Sarabande

PERÍODOS

b) *Suíte Inglesa, nº 3*, Gavotte

c) *Suíte Inglesa nº 4*, Menuet II

Cadência Frígida
para o V

d) *Suíte Inglesa nº 6*, Sarabande

Cadência Plagal
para o V

e) *Suíte Inglesa nº 6*, Gavotte I

Cadência Frígida
para o V

Ex. 44

a) Haydn, *Quarteto de Cordas*, Op. 54/1

Menuetto

cadência completa I

b) Quarteto de Cordas, Op. 54/1-IV

Presto
p
 1 2 3 4
 I V I V
 simples intercâmbio entre I e V

5 6 7 8
 V I V
 cadência completa

c) Quarteto de Cordas, Op. 64/4-I

1 2 3 4
f *f* *f* *p* *f*
 cadência completa

5 6 7 8
 I

d) Quarteto de Cordas, Op. 64/4-III

Menuetto
f *p*
 a¹ a²
 1 2 3 4 5
 semicadência

6 7 8
 ii⁶ V I
 semicadência

e) Quarteto de Cordas, Op. 64/4-II

Adôgio
p
 1 2 3 4
 simples intercâmbio

5 6 7 8 9
sf *sf* *sf*
 cadência completa

f) Quarteto de Cordas, Op. 64/5-IV

Vivace
p
 1 2 3 4
 semicadência

5 6 7 8
 IV V I

g) Quarteto de Cordas, Op. 74/3-III

Menuetto
mf *f*
 a¹ b a²
 1 2 3 4 5 6 7 8
 cresc.
 intercâmbio semicontrapontístico entre a e b cadência completa

h) Quarteto de Cordas, Op. 76/1-I

f *p*
 1 2 3 4 5 6
 terças (1) (2) (3) (4)
 cadência completa

7 8 9 10
(5) (6) (7) (8)
ii V I

i) Quarteto de Cordas, Op. 76/1-II
Adagio sostenuto

1 2 3 4 5 6 7 8
I V vi ii V I V I III vi F IV V I

j) Quarteto de Cordas, Op. 76/4-IV

1 2 3 4 5 6 7 8
semicadência V I

k) Quarteto de Cordas, Op. 76/5-1

1 2 3 4 5 6 7 8
mudança de direção
ao ponto culminante

l) Quarteto de Cordas, Op. 76/5-II

Largo 1 2 3 4 5
f fz p
extensão, "ritardando" escrito

Ex. 45

a) Mozart, Sonata para Piano, K.V. 279-III
Allegro

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
p f
inserção episódica semicadência

b) Sonata para Piano, K.V. 281-I

Moderato 1 2 3 4 5 6 7 8
f p

c) Sonata para Piano, K.V. 281-III

RONDÓ
Allegro

d) Sonata para Piano, K.V. 282-III

Allegro

e) Sonata para Piano, K.V. 283-II

Andante (1 comp. = 2)

f) Sonata para Piano, K.V. 284-III

TEMA
Andante

g) Sonata para Piano, K.V. 310-II

Andante cantabile con espressione

h) Sonata para Piano, K.V. 311-II

Andantino con espressione

i) Sonata para Piano, K.V. 331-I
Andante grazioso

j) Sonata para Piano, K.V. 333-III
Allegretto grazioso

Ex. 46

a) Beethoven, Septeto, Op. 20-IV
Tema com variações
Violino

b) Septeto, Op. 20-V
SCHERZO (2 comp. = 1)

c) Septeto, Op. 20-V
TRIO f

d) Trio de Cordas, Op. 3-II
(figura rítmica simples em variações múltiplas)

e) Trio de Cordas, Op. 8

Adagio

f) Trio de Cordas, Op. 8

SCHERZO
Allegro molto

g) Trio de Cordas, Op. 8

Allegretto alla Polacca

h) Sinfonia nº 5-II

Andante con moto

i) Quarteto de Cordas, Op. 59/1-III

Adagio

j) Quarteto de Cordas, Op. 18/6-III, Scherzo

Allegro

Musical score for k) Concerto para Piano, Op. 37-III. It features a piano part with dynamic markings *sf* and *p*, and fingerings 5, 6, 7, 8. The notation includes eighth and sixteenth notes with slurs.

k) Concerto para Piano, Op. 37-III

Musical score for Ex. 47. It shows a piano part with dynamic markings *pp*, *mf*, and *a tempo*, and fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8. The notation includes eighth notes and slurs.

Ex. 47

a) Schubert, Sonata para Piano, Op. 42-I
Moderato

Musical score for a) Schubert, Sonata para Piano, Op. 42-I. It features a piano part with dynamic markings *pp*, *mf*, and *a tempo*, and the instruction *un poco ritard.*. The notation includes eighth notes and slurs.

Continuation of the musical score for a) Schubert, Sonata para Piano, Op. 42-I. It includes dynamic markings *mf* and *un poco ritard.*, and a section labeled *"ritardando" escrito*. The notation includes eighth notes and slurs.

b) Sonata para Piano, Op. 53-II
Con moto

Musical score for b) Sonata para Piano, Op. 53-II. It features a piano part with dynamic markings *p* and *mf*, and the instruction *legato*. The notation includes eighth notes and slurs.

variações múltiplas de contratempo

Continuation of the musical score for b) Sonata para Piano, Op. 53-II. It includes dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p*. The notation includes eighth notes and slurs.

c) Sonata para Piano, Op. 53-IV
RONDÓ
Allegro moderato

Musical score for c) Sonata para Piano, Op. 53-IV. It features a piano part with dynamic marking *p* and the instruction *figura rítmica simples*. The notation includes eighth notes and slurs, with measures numbered 1 through 5.

Continuation of the musical score for c) Sonata para Piano, Op. 53-IV. The notation includes eighth notes and slurs, with measures numbered 6 through 10.

d) Sonata para Piano, Op. 120-I
Allegro moderato

Musical score for d) Sonata para Piano, Op. 120-I. It features a piano part with dynamic marking *p*. The notation includes eighth notes and slurs, with measures numbered 1 through 4.

Continuation of the musical score for d) Sonata para Piano, Op. 120-I. The notation includes eighth notes and slurs, with measures numbered 5 through 8.

e) Sonata para Piano, Op. 122-II
Andante molto

Musical score for e) Sonata para Piano, Op. 122-II. It features a piano part with dynamic marking *p* and the instruction *conectivo melódico*. The notation includes eighth notes and slurs, with measures numbered 1 through 5.

Continuation of the musical score for e) Sonata para Piano, Op. 122-II. The notation includes eighth notes and slurs, with measures numbered 6 through 8.

Ex. 48

a) Mendelssohn, Im Herbst, Op. 9/5

Andante

Musical score for Mendelssohn's 'Im Herbst', Op. 9/5. The score is in 2/4 time and G major. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is marked with dynamics like *p* and *pp*. Roman numerals for the piano part are: ii^6 , v , III , VI , v , \sharp , VI , i^6 , V , i . The vocal line has measures numbered 1 through 8.

b) Hirtentied, Op. 57/2

Sostenuto

Musical score for 'Hirtentied', Op. 57/2. The score is in 2/4 time and B-flat major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mf*, *p*, *sf*, and *dim. p*. The score is numbered 1 through 14.

c) Suleika, Op. 57/3

Allegro assai

Musical score for 'Suleika', Op. 57/3. The score is in 4/4 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *f*, *fp*, and *cresc.*. The score is numbered 1 through 10. A section from measure 7 to 9 is labeled 'Extensão'.

d) Venetianisches Gondellied, Op. 75/5

Allegretto non troppo (2 comp. = 1)

Musical score for 'Venetianisches Gondellied', Op. 75/5. The score is in 3/8 time and G major. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *pp*. The score is numbered 1 through 9. A section from measure 1 to 4 is labeled 'antecedente'.

(4) (5) consequente

10 11 12 13 14

(6) (7) *f* (8)

15 16 17 18 19

extensão com cadência de engano

20 21 22 *dim.* 23 24

f *p* *pp*

Ex. 49
a) Chopin, *Nocturno*, Op. 32/2

Lento

p

1 2

sempre piano e legato

3 4 5 6 7 8

5 6 7 8

p

b) *Nocturno*, Op. 37/1
Andante sostenuto

1 2 3 4

p

iv VII

5 6 7 8

f *p*

III V I VI i6

c) *Nocturno*, Op. 48/1

Lento

mezza voce

1 2 3 4

5 6 7 8

III vi g: ii

Ex. 50

a) Álbum para a Juventude, *Marcha do Soldado**Munter und straff*

b) Álbum para a Juventude, *Trällerliedchen**Nicht schnell*

c) Álbum para a Juventude, *Armes Waisenkind**Langsam*

d) Álbum para a Juventude, *Jörgeliiedchen**Frisch und fröhlich*

e) Álbum para a Juventude, *Volkliedchen**Im klagenden Ton*

f) Álbum para a Juventude, *Sicilianisch**Schalkhaft*

Ex. 51

a) Brahms, *Quarteto de Cordas*, Op. 51/1-III
Allegro molto moderato e comodo

região de Mediante: I III VI IV I II V II V

região de Dominante: I⁶ II I⁶ II I⁶ V I

b) *Quarteto de Cordas*, Op. 67
Andante

região de Dominante: IV III I V⁶ II V I

c) *Sexteto de Cordas*, Op. 18-IV, Rondó
(2 comp. = 1)

repetição variada do período

d) *Quarteto com Piano*, Op. 26-II
Poco Adagio

col 8.....:

cresc. -

11 12 13 14

pp

e) Trio com Piano, Op. 101
Andante grazioso

1 2 3 4 5 6

p

p

Andante grazioso

Período de seis compassos repetido

7 8 9 10 11 13

p dot.

f) Sonata para Violino, Op. 100-II

1 2 3 4 5

Vivace

p molto leggiero

i 6 III 6 VI 6 III V

6 7 8

SENTENÇAS

Ex. 52

a) Op. 2/1-1

1 2 3 4 5 6 7 8

forma Dominante

forma Tônica

ascensão ao ponto culminante

redução

resíduos melódicos

b) Op. 2/3-1

1 2 3 4 5

forma Tônica *a*

forma Dominante *a*

1 2 3 4 5 6 7 8 9

*a*² resíduos condensados

forma Tônica

forma Dominante

10 e^1 11 e^1 12 e^1 13 e^1 14 e^1 15 e^2 16 etc.

a^1 a^2 c^1

resíduos em forma escalar

Ex. 53
a) Op. 2/1-III

1 2 3 4 5 6

forma Tônica forma Mediante

7 8 9 10 11 12 13 14

redução resíduos

b) Op. 10/2-I

1 2 3 4 5 6

a b^1

forma Tônica forma Domin. ascensão

7 8 9 10 11 12

b^1 a^1 a^1 a^1 a^1 a^1

declínio

Ex. 54

a) do Ex. 7b b) variado c) variação profunda

d)

1 2 3 4

a b b^1 a^1 b^2 b^3 c^1 a^2

forma Tônica forma Dominante

5 b^4 6 b^5 7 a^4 8 a^5 b^6

alternativa nº 1

e) do Ex. 54d liquidação

1 2 3 4 5 6

b^4 a^2 b^5 a^3 b^4 a^4

7 8

a^5 a^6

liquidação

f) do Ex. 54d liquidação de a

1 2 3 4 5 6

a^1 b^4 a^2 b^5 a^3 a^4

7 8

a^5 a^6

liquidação de a III

Ex. 55

a) a b c e e¹

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

b^2 a^1 c^2 c^3 c^4 e^3

b)

comp. 1-8 de 55a

sequência

c)

comp. 1-8 de 55a

sequência

Ex. 56

a)

b)

Comp. 1-3 de 56a

cadeia b10

Ex. 57

Bach, Paixão Segundo São Mateus, ÁRIA nº 12
Andante com moto

Ex. 58

a) Haydn, Sonata para Piano, nº 27-II

Trio

b) Sonata para Piano, nº 27-III

Presto

c) Sonata para Piano, nº 30-III

Tema com variações

Tempo di Menuetto

mf cantabile

d) Sonata para Piano, nº 28-I

Allegro moderato

e) Sonata para Piano, nº 33-I

Allegro

f) Sonata para Piano, nº 41-I

Allegro

g) Sonata para Piano, nº 41-II

Allegro di molto

5 6 7 8

h) Sonata para Piano, nº 34-II
Adagio

1 2 3

mezza voce

4 5 6

7 8

perdendosi

i) Sonata para Piano, nº 31-I
Moderato

1 2 3 4

p

5 6

f

7 8

Ex. 59
a) Mozart, Sonata para Piano, K.V. 280-I

1 2 3 4 5

f *p*

a *a¹* *b* *a²* *b¹*

6 7 8

b² *f* *c*

9 10 11

p *f* *a³* *c¹* *c²*

12 13 14

p *f* *a³* *c¹* *etc.*

b) Sonata para Piano, K.V. 282-II
Menuetto I

1 2 3 4

p *f*

a *a¹*

5 6 7 8 9

p *f*

b *b¹* *g* *g¹*

10 11 12

c) Sonata para Piano, K.V. 283-I
Allegro

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

d) Sonata para Piano, K.V. 310-I
Allegro maestoso

1 2 3

4 5 6 sequência

7 8 9 cadeia de a

e) Sonata para Piano, K.V. 311-III
Rondó
Allegro

1 2 3 4

5 6 7 8

f) Sonata para Piano, K.V. 330-I
Allegro moderato

1 2 3

4 5 6 7

8 9 10 11 12 (rep. de 5-8)

g) Sonata para Piano, K.V. 330-III
Allegretto

1 2 3 4 5

6 7 8

h) Sonata para Piano, K.V. 333-I
Allegro

1 2 3

6 cadeias de a

repetição variada do comp. 5-6

i) Abertura, Bodas de Figaro

Ex. 60

a) Schubert, Sonata para Piano, Op. 122-III

Menuetto

Allegretto

p

fp

pp

mf

V

vi

III

c: V

vi

i

Alternativa nº 1

vi

16

Alternativa nº 2

vi

b) Sonata para Piano, Op. Post.-III

Scherzo

Allegro vivace con delicatezza

pp

a

a1

a2

p

Final alternativo no V

IV

V

c) Sonata para Piano, Op. Post.-IV

Allegro ma non troppo

p

fp

IV

ii

V

ii

II

I₄



d) Quarteto de Cordas, Op. 29-I
Allegro ma non troppo

e) Quarteto de Cordas, Op. 29-III
Menuetto

f) Quarteto de Cordas, Op. 125/1-1
Allegro moderato

g) Quarteto de Cordas, Op. 125/1-II
Prestissimo

h) Quarteto de Cordas, Op. Post.-I
Allegro

i) Quarteto de Cordas, Op. 161-1

Ex. 61

a) Brahms, Sonata para Cello, Op. 38-I
Allegro ma non troppo

Violoncello

Piano

1 2 3 4

5 6 7 8

b) Sonata para Cello, Op. 38-I (comp. 58-65)

Violoncello

Piano

a f *f*

c *d* *c¹* *c²* *c³* *c⁴*

a *b* *b¹* *b²*

c⁵ *c⁶* *c⁷* *c⁸* *c⁹*

d¹ *e* *e¹*

5 6 7 8

c) Sonata para Cello, Op. 38-II

Allegretto quasi Menuetto

Violoncello

Piano

p *dolce* *c¹* *c²* *etc.*

a *b* *a*

b¹ *a¹* *a²* *a³* *c⁴*

c⁵ *resíduos*

10 11 12 13 14

d) Sonata para Violino, Op. 78-II

Adagio

Violino

Piano

poco f espress.

a *b* *b¹* *a*

b² *b³* *a*

5 6 7 8 9

O ACOMPANHAMENTO

O acompanhamento não deve ser uma mera adição à melodia. Deve ser o mais funcional possível e, nos melhores dos casos, atuar como complemento às essências de seu assunto: tonalidade, ritmo, fraseio, perfil melódico, caráter e clima expressivo. Deve revelar, também, a harmonia inerente do tema, estabelecer um movimento unificador, satisfazer às necessidades e explorar os recursos instrumentais.

O acompanhamento se torna uma questão imperativa se a harmonia ou o ritmo são complexos. Na música descritiva, o acompanhamento contribui muito para a determinação de uma sonoridade expressiva.

Omissão do Acompanhamento

Existem, naturalmente, obras sem acompanhamento na música folclórica, na música sacra antiga, nas sonatas solo para vários instrumentos etc.; e freqüentemente ocorrem segmentos sem acompanhamento junto a trechos acompanhados. Mesmo na simples música folclórica, porém, onde a melodia não requer nenhum suporte harmônico, é acoplado, em geral, um acompanhamento (não necessário do ponto de vista estrutural).

Qualquer segmento melódico, harmonicamente auto-suficiente, pode permanecer sem acompanhamento, fornecendo o contraste e a transparência necessários ao estabelecimento do caráter de uma peça. A transparência é um mérito e, além do mais, as pausas nunca soam mal!

Sempre que não haja implicações com relação ao conteúdo harmônico, os contratempos permanecem, quase sempre, desacompanhados: veja, por exemplo, Beethoven, Op. 2/1-II e III; Op. 7-IV etc.

Freqüentemente, o segmento inicial de um tema é desacompanhado (ou em uníssono): Op. 2/1-I, Op. 10/1-III, Op. 10/2-II, Op. 10/3-I (comp. 1-4 e comp. 17-22), Op. 26-IV, Op. 28-III¹, Op. 57-I.

Um início sem acompanhamento, em que o tratamento seja contrapontístico ou semicontrapontístico, dispensa explicações: Op. 2/3-III, Op. 10/2-III.

Também ocorrem figuras desacompanhadas dentro de um tema: Op. 2/1-I, Op. 10/2-I, Op. 10/3-I (comp. 56 em diante e 105 em diante).

O final de uma elaboração ocorre, freqüentemente, sem acompanhamento: Op. 2/2 – rondó (comp. 95 e ss.); Op. 2/3 – *scherza* (comp. 37 e ss.); Op. 13-I (comp. 187 e ss.); o Op. 53 – rondó apresenta um caso especial (comp. 98 e ss.): a modulação da relativa menor para a tônica se dá através do simples uníssono.

Embora a omissão do acompanhamento possa contribuir para a transparência, ela deveria restringir-se aos segmentos harmonicamente auto-suficientes: em uma passagem harmonicamente ambígua, a necessidade do acompanhamento é imperativa.

O Motivo de Acompanhamento

Sendo um dispositivo unificador, o acompanhamento deve estar organizado de maneira similar àquela de um tema, ou seja, utilizar um motivo: o *motivo de acompanhamento*.

Raramente o motivo de acompanhamento pode ser trabalhado de maneira análoga ao de uma melodia ou tema, com suas grandes variedades e desenvolvimentos. Ao contrário, seu tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia. Sua forma deve ser estruturada em tal ordem, que ela possa ser modificada, liquidada ou abandonada, em conformidade com a natureza do tema.

Tipos de Acompanhamento

À maneira coral. Este tipo de acompanhamento é raramente usado na música instrumental; encontramos-lo, mais freqüentemente, na música coral homofônica, em que todas as vozes cantam o mesmo ritmo de acordo com o

1. Este caso apresenta uma ambigüidade maiciosa: o *f#* poderia sugerir as tonalidades de *F#* ou *B* (maior ou menor). Só nos compassos 5-8 é que se descobre que se trata de *D*.

texto, tal como no “Coro dos Peregrinos” em *Tannhäuser* de Wagner (Ex. 62a). Os Exemplos 62b, c e d mostram alguns casos da música instrumental. Ver também Beethoven, Op. 14/2-II, Op. 31/3-III (trio), Op. 53-I (comp. 35 e ss.), Op. 78-II, Op. 27/2-II, Exemplo 47b.

Figuração. Os requisitos do estilo pianístico são melhor preenchidos através do uso de acordes arpejados, mesmo que o caráter da voz principal seja essencialmente coral: compare o Exemplo 63a com o Exemplo 63b, do qual ele é um trecho. Tal como ocorre neste caso, um acompanhamento arpejado utilizará uma ou mais figuras especiais de maneira sistemática: o motivo de acompanhamento.

Em geral, o acompanhamento utiliza notas mais curtas do que a melodia (Exs. 46e, 48d, 49a, 50b, 51d, 60b). Entretanto, o inverso também ocorre (Ex. 47c). Há, também, inúmeros casos como o do Exemplo 45f.

A maneira pela qual uma figuração pode ser mantida e adaptada à harmonia pode ser vista nos Op. 2/1-I (comp. 20-21, 26 e ss.), Op. 2/1-II (comp. 9 e ss., 37 e ss.), Op. 2/2-I (comp. 58 e ss.), Op. 10/3-II (comp. 65 e ss.), Op. 10/3-III (trio) etc. Este tipo de acompanhamento, em geral, nada mais é que uma harmonia coral figurada, e pode ser encontrado nas vozes inferiores, médias ou superiores.

O motivo de acompanhamento inclui, também, notas auxiliares, *appoggiaturas*, retardos etc.: ver Op. 2/3-II (comp. 11 e ss.), Op. 7-IV (comp. 64 e ss.), Op. 10/2-I (comp. 19 e ss.). Às vezes, ele inclui um movimento semicontrapontístico em uma das vozes: Op. 10/1-I (comp. 56 e ss.).

Os acordes arpejados podem, é claro, estar distribuídos em posição aberta (Exs. 49a, 64a, b, c). O estilo romântico de transcrição para piano é ilustrado pelo Exemplo 64d: a figuração da mão esquerda não aparece na partitura orquestral; esta técnica de fazer o piano “rugar” foi usada, em demasia, durante o século XIX.

O método de repetir acordes completos (Op. 53-I, Exs. 59a, d) é análogo à repetição da harmonia no estilo arpejado e deriva das mesmas circunstâncias: o desejo de reviver o som curto do piano.

Muitas vezes aparece mais do que um motivo de acompanhamento: isto é, quando o baixo, separado da trama das vozes centrais, torna-se, ele próprio, um evento significativo (Exs. 64e, f). Este procedimento está com freqüência associado às repetições de acordes (Ex. 65) e, ocasionalmente, o baixo é colocado enfaticamente sobre um tempo fraco (Ex. 65g, i).

Intermitente. A harmonia pode aparecer uma só vez em um, ou em vários compassos. Ela pode estar sustentada (Op. 2/3-I, comp. 97-108; Ex. 58h), ou se apresentar, no início do compasso, como um acorde curto (Op. 10/1-I, comp. 1-3; Op. 10/2-I, comp. 1-4; Exs. 58c, f); ou, então, um acorde curto pode ocorrer durante uma pausa, ou sobre uma nota sustentada da melodia (Op. 2/2-III, comp. 1-2, 5-6; Ex. 46d).

A harmonia situada no contratempo, incluindo, aí, as sincopações, apresenta-se, sob muitas formas, por ex.: Op. 2/1-I, compassos 2-8, 41-46; Op. 2/2, *scherzo*; Op. 14/1-I, compassos 1-3.

Complementar. O ritmo complementar é dado pela relação entre as vozes, uma preenchendo os vazios da outra, e mantendo, assim, o movimento (isto é, a subdivisão regular do compasso). O acompanhamento é freqüentemente aderido como um complemento ao ritmo básico da parte principal (Op. 14/2-I, comp. 1-4, 26-27 etc.; Op. 109-I, comp. 1-8; Exs. 67a, b; Op. 2/2, *scherzo*). Há muitos casos híbridos: Op. 10/3-IV, compassos 17-22; Op. 31/2-III, especialmente compassos 17-21; Op. 54-I, compassos 1-2-5-6. Outros casos derivam dos dispositivos semicontrapontísticos (Exs. 45d, 66a, 67c).

Condução das Vozes

O estilo pianístico não requer uma conservação rigorosa do número de vozes, tal como se dá na harmonização coral a quatro vozes. Se uma peça se inicia em três ou quatro partes, este número será, até certo ponto, constante: mas, às vezes, menos vozes são usadas (como se uma ou mais silenciasses) e, em outras, utiliza-se um número ainda maior delas (como na orquestra, quando entram instrumentos adicionais, com vistas ao crescendo, acentuação, clímax, ou outros efeitos especiais).

Se a voz principal estiver livre das oitavas paralelas, as vozes individuais podem não ser duplicadas, especialmente se o dobramento for consistentemente mantido, tal como no Exemplo 63. A duplicação do baixo poderá produzir variedade, ou contraste, através da mudança de registro: ver Exemplo 45g (compare comp. 1-2 e 5-6 com 3-4 e 7-8); e no Exemplo 46a, compare 5-8 com 1-4. A melodia, por certo, é freqüentemente dobrada: veja, por exemplo, Exemplos 46e e 60e; e, em Beethoven, Op. 10/1-I, compasso 108 e seguintes.; Op. 10/2-I, compasso 19 e seguintes.; Op. 14/1-I, compasso 61; Op. 26-I, Variação III. Algumas vezes, mesmo as vozes internas são dobradas (Exs. 66b, c). Tais dobramentos podem aparecer incidentalmente, tendo em vista qualquer efeito especial desejado.

Tratamento contrapontístico. Um verdadeiro estilo contrapontístico aparece, ocasionalmente, quando fugas ou fugatos são incorporados a diferentes músicas homofônicas. Às vezes, um movimento já se inicia com um *fugato*: Op. 10/2-III; *Quarteto de Cordas em Sol Menor* de Mozart, *finale*; *Quarteto de Cordas*, Op. 59/3, de Beethoven, *finale* etc. Mesmo que tais seções sejam repetidas em uma forma mais desenvolvida, todo o restante pode ser classificado de homofônico.

Na seção de elaboração (desenvolvimento) das grandes formas, sempre ocorrem episódios em estilo *fugato*: *Quarteto de Cordas*, Op. 59/1-I, de Bee-

thoven; primeiro e quarto movimentos da *Sinfonia Eroica*; terceiro movimento do *Quinteto com Piano* de Brahms; Beethoven, Op. 101, *finale* etc.

Beethoven (Op. 120, Op. 35) e Brahms (Op. 24) concluem séries de variações com fugas reais; e os finais das *Sonatas para Piano*, Op. 106 e o Op. 110, são também fugas.

Episódios contrapontísticos, muitas vezes usando imitações ou contraponto invertido, são freqüentemente encontrados nas elaborações: ver Op. 2/3-I, compasso 115 e seguintes.; Op. 22, rondó, compasso 81 e seguintes.; Op. 81a-I, coda. A passagem canônica, iniciando a seção em *Eb* do Op. 106-I, é insolitamente longa.

Tratamento Semicontrapontístico e Quase-contrapontístico. Enquanto o "semicontraponto" possui implicações temáticas e também motífcas, o "quase-contraponto" nada mais é, em geral, que um modo de ornamentar, melodizar e vitalizar, de uma maneira diferente, as vozes secundárias da harmonia.

O semicontraponto não se baseia sobre combinações tais como o contraponto múltiplo, as imitações canônicas etc., mas apenas sobre o movimento melódico livre de uma ou mais vozes, como no Op. 2/2-I (comp. 11-16 e as imitações nos comp. 32 e ss.), ou, também, no Op. 2/3-IV (comp. 57 e ss.).

Na verdadeira música homofônica há sempre uma voz principal; a adição de imitações canônicas ou livres é, principalmente, um método de acompanhamento desta voz principal. Ostinatos como, por exemplo, os da *Primeira Sinfonia* de Brahms (quarto movimento, oito compassos depois da letra "E") e o *finale* das *Variações sobre um Tema de Haydn* devem ser vistos sob este ângulo: considerando o baixo como a voz principal, esta técnica assemelha-se às vozes derivadas do *cantus firmus*, variando constantemente a textura, como em uma *passacaglia*.

A utilização de um contracanto também pode ser considerada um dispositivo semicontrapontístico: ver Op. 26-II, compasso 45 e seguintes.; Op. 28-I, compasso 183 e seguintes (esta passagem, como no Op. 10/3-I, comp. 93-105, é um contraponto duplo; mas os valores de colcheias possuem uma significação mais ornamental do que sistemática); Op. 31/1-III, compasso 17 e seguintes.

Frases ou segmentos contrapontísticos são muito usados para embelezar uma repetição (Op. 10/3-II: compare comp. 17-19 com 21-23) ou para conectar espaços entre as frases da voz principal (Op. 13-II, comp. 37 e ss.).

Muitas ilustrações do tratamento semicontrapontístico podem ser encontradas nos Exemplos 54, 55 e 56. Deve-se dedicar atenção especial aos casos em que a harmonia se torna mais rica devido ao movimento das vozes; e àqueles em que o motivo de acompanhamento envolve uma figura rítmica característica, resultado mais ou menos freqüente de uma imitação livre.

Tanto o "semi" quanto o "quase-contraponto" são ilustrados pelo Op. 10/1-I: nos compassos 48-55, ambas vozes superiores são tão bem organiza-

das, que é difícil dizer qual delas é a voz principal ou o contraponto. Na continuação (comp. 56-85), o baixo move-se mais melodicamente do que a apresentação da harmonia o exige, sem se tornar, no entanto, um contracanto.

A voz inferior do Op. 14/2-I, compasso 49 e seguintes, imita (quase-contrapontisticamente) apenas o fraseio da melodia. Analogamente, as notas auxiliares do Op. 31/1-II, compasso 16 e seguintes, embora disfarçadas de imitações, ornamentam as notas sustentadas da harmonia. As imitações do Op. 28-IV, compassos 28-31 e 33-35, não são tão contrapontísticas, já que elas apresentam uma só harmonia.

Tratamento da Linha do Baixo

Quando não for um pedal, o baixo deve participar de cada mudança harmônica. Não se pode esquecer que ele tem de ser tratado como uma melodia secundária, e que deverá, portanto, mover-se no âmbito de uma tessitura definida (exceto quando há intenções especiais) e possuir um certo grau de continuidade (Exs. 44g, i, j, k, 45i, 46a, 51b). O ouvido está acostumado a prestar muita atenção ao baixo, e mesmo uma nota curta é percebida como uma voz “contínua”, até que a nota seguinte seja executada como uma continuação (melódica).

Em consideração à fluência, um baixo que não seja um contracanto deve fazer uso de inversões, mesmo que elas não sejam harmonicamente necessárias (Exs. 45g, 46c, g, 51f, 58d, 59g).

Tratamento do Motivo de Acompanhamento

Muitas vezes, um simples motivo de acompanhamento é usado ininterruptamente por toda uma seção, exceto nas cadências. Isto só é possível nos casos mais primitivos, em que a harmonia não se altera muito e em que o motivo é mais facilmente adaptável (por ex., o obsoleto “baixo de Alberti”).

Modificações de caráter, construção, ou acréscimo na quantidade de acordes podem justificar ou, mesmo, requisitar uma modificação do acompanhamento. Uma mudança clara em todos estes aspectos é encontrada no Op. 14/2-I: compare compassos 1-4 com compasso 5 e seguintes*. No Op. 31/1-III, a forma especial da figura do acorde arpejado é reduzida (comp. 3 e ss.) a não mais do que o necessário para manter o movimento.

O motivo de acompanhamento, sendo um dispositivo unificador, tem de ser mantido durante um certo número de compassos ou frase, e mesmo

* No Op. 31/1-II, em que a ascensão melódica requer uma harmonia enriquecida, o mesmo ocorre com o motivo de acompanhamento, exigindo, assim, sua modificação (N. do T.).

que venha a ser variado, não deverá desaparecer por completo. Há casos, porém, em que ocorrem diversas figuras, especialmente no estilo rococó mozartiano, tal como o demonstram muitas das passagens transcritas nos Exemplos 45 e 59.

A progressão harmônica, nas proximidades das cadências ou das semi-cadências, exige freqüentes modificações ou liquidações do motivo de acompanhamento. Este processo pode assumir uma variedade de formas: ver, por exemplo, Exemplos 45f, 46j, 48c, 51a, 55a, b, 56b, 58e, 59g, h, 61d.

Exigências Instrumentais

A escrita para piano, e a conseqüente necessidade de manter o acompanhamento em uma cômoda digitação da mão, requer uma cooperação entre as duas mãos (Op. 2/3-I, comp. 141 e ss.; Op. 13-II, comp. 41-42 e ss.) ou um deslocamento de uma mão a outra – com ou sem mudança de registro (Op. 27/2-I, comp. 15-16, 23-24; Op. 31/2-I, comp. 28 e ss.). Ocorrem também mudanças de registro por motivos de expressividade ou sonoridade.

Ao escrever para outros instrumentos, que não os teclados, as partes individuais devem ser elaboradas de forma mais independente, a fim de sustentar o interesse dos executantes. Há o perigo, contudo, de desequilíbrio produzido por um acompanhamento demasiadamente rico; economia e transparência são indispensáveis.

A variedade das combinações da música de câmara impede uma discussão detalhada a respeito do acompanhamento; mas, se usados com inteligência, os princípios serão os mesmos que os descritos para os instrumentos de teclado.

Ex. 62
a) Wagner, Abertura *Tannhäuser* 9

b) Beethoven, *Trio de Piano*, Op. 97-III

Andante cantabile

c) Schubert, *Die Nebensonnen*

d) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 132-III

Molto adagio

Ex. 63

a) Op. 7-III, Minore

b)

Ex. 64

a) Chopin, *Fantasia-Improviso*, Op. 66

Allegro agitato

b) Chopin, *Estudo*, Op. 10/10

c) Chopin, *Balada nº 4*, Op. 52

d) transcrição de *Tristão* de Wagner por von Bülow

e) Schubert, Op. 25, *Das Wandern*

Das Wan-tern ist des Mül-lers Lust, das Wan-tern

f) Brahms, *Trio de Trompa*, Op. 40, Finale

Allegro con brio
Violino

Ex. 65

Ex. 65 consists of 16 variations (a-l) of rhythmic patterns, primarily in bass clef. The variations are: a) 2/4, b) 2/4, c) 3/4, d) 2/4, e) 2/4, f) 2/4, g) 2/4, h) 2/4, i) 2/4, j) 2/4, k) 2/4, l) 2/4, m) 2/4, n) 2/4, o) 2/4, p) 2/4, q) 2/4, r) 2/4, s) 2/4, t) 2/4.

Ex. 66

a) Brahms, *Variações sobre um Tema de Händel*, Op. 24 - Var. 3

Ex. 66a shows the first two staves of Brahms's Variations on a Theme of Handel, Op. 24 - Var. 3, in G major, 2/4 time.

b) Beethoven, *Trio*, Op. 97-III

Ex. 66b shows the first two staves of Beethoven's Trio, Op. 97-III, for Piano (piano) and Cello (cello).

c) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 127-I

Ex. 66c shows the first two staves of Beethoven's String Quartet, Op. 127-I, in G major, 2/4 time.

Ex. 67

a) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 59/2-III

Ex. 67a shows the first two staves of Beethoven's String Quartet, Op. 59/2-III, in G major, 2/4 time. Below the staves are labels for 'Resumo rítmico' (rhythmic summary) and 'Motus' (motif).

região de Dominante da relativa maior

Ex. 67a continues with a cadential variant in the dominant region of the relative major, marked 'VII etc.'.

variante para a cadência

b) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 59/1-IV

Ex. 67b shows the first two staves of Beethoven's String Quartet, Op. 59/1-IV, in G major, 2/4 time, marked 'comp. 73'.

c) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 59/3-I

Ex. 67c shows the first two staves of Beethoven's String Quartet, Op. 59/3-I, in G major, 2/4 time, marked 'comp. 149'.

CARÁTER E EXPRESSÃO



A idéia de que a música expressa algo é geralmente aceita. Tal como o jogo de xadrez, que não conta histórias, ou como a matemática, que não evoca emoções, a música, do ponto de vista puramente estético, não expressa nada de extramusical.

Do ponto de vista psicológico, porém, nossa capacidade de associações mentais e emotivas é tão ilimitada quanto é limitada a mesma capacidade para repudiá-las. Desse modo, qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais.

Muitos compositores compuseram sob a influência expressiva de associações emotivas; além do mais, a “música de programa” chegou a ponto de narrar histórias inteiras através de símbolos musicais. Existe também uma grande variedade de “peças características”, que expressam uma vasta gama de humores possíveis.

Há os noturnos, baladas, marchas fúnebres, romances, cenas infantis, peças florais, *novellette* etc., de Chopin e Schumann; temos as sinfonias *Eroica* e *Pastoral* de Beethoven, o *Carnaval Romano* de Berlioz, *Romeu e Julieta* de Tchaikovsky, *Assim Falou Zaratustra* de Strauss, *La Mer* de Debussy, *O Cisne de Tuonela* de Sibelius, e uma porção de outras peças. Finalmente, temos as canções, as músicas corais, os oratórios, óperas, melodramas, balés e música de cinema.

Todas essas categorias não visam produzir, apenas, impressões musicais, mas provocar, igualmente, efeitos secundários: associações de caráter definido.

O termo *caráter*, quando aplicado à música, refere-se não somente à emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também à maneira pela qual ela deve ser executada. É uma falácia pensar que as indicações de andamento determinam o caráter: na música clássica, ao menos, isto não é correto. Não existe apenas um caráter de *scherzo*, mas milhares. Um adágio é lento e um *allegro* é rápido: isto contribui em parte, mas não totalmente, para a expressão do caráter.

O tipo de acompanhamento desempenha um papel importante para o estabelecimento do caráter. Nenhum executante poderia expressar a idéia de marcha, se o acompanhamento fosse escrito em estilo coral; ninguém poderia tocar uma tranqüila melodia de um adágio, se o acompanhamento veiculasse uma torrente de notas.

As antigas formas de dança eram caracterizadas por determinados ritmos no acompanhamento que se refletiam, também, na melodia. Estas características rítmicas constituem o principal meio de distinguir, por exemplo, uma mazurca de uma gavota, ou de uma polca. Além do mais, auxiliam a estabelecer o clima e o caráter específico de uma peça individual, bem como a fornecer os contrastes internos estruturalmente necessários.

A diferença de caráter pode ser observada pela comparação de três movimentos das sonatas de Beethoven, similares, apenas, no que diz respeito ao clima “tempestuoso” ou “apaixonado” (Op. 27/2-III; Op. 31/2-I; Op. 57-I). As diferenças de caráter manifestam-se não somente no material temático dos inícios, mas, igualmente, na natureza das continuações: compare os respectivos temas secundários dos Op. 27/2-III, compasso 21 e seguintes; Op. 31/2-I, compasso 41 e seguintes; Op. 57-I, compasso 35 e seguintes.

Que a indicação de andamento contribui de forma reduzida para o estabelecimento do caráter é algo que pode ser observado ao compararmos estas três últimas obras a outras três em tempo rápido: o *presto agitato* do Op. 27/2-III, com o *allegro vivace* do Op. 31/1-I; ou o *allegro* do Op. 31/2-I, com o *allegro* do Op. 31/3-I; ou o *allegro assai* do Op. 57-I, com o *presto alla tedesca* do Op. 79-I.

Contudo, as mudanças de caráter dentro de um mesmo movimento (e também no âmbito das menores seções que o formam) são ainda mais importantes. Paralelamente ao forte contraste existente entre os temas principal e secundário do Op. 57-I, há muitos outros: note-se a mudança repentina de textura no compasso 24, sua intensificação nos compassos 28 e seguintes, e sua gradual liquidação nos compassos 31 e seguintes. Note-se quão dramática é a mudança de expressão, quando o *dolce legato* do compasso 35 substitui o duro *staccato* da mão esquerda; ou quando o movimento cessa repentina-

mente no compasso 41. Um novo e ainda mais marcado contraste de textura (comp. 51) modifica inteiramente o aspecto do restante desta seção.

Este caso que acabamos de analisar não é excepcional. Toda boa música consiste em muitas idéias conflitantes: cada uma delas adquire personalidade, e validade, em oposição a todas as outras. Heráclito definiu o contraste como o “princípio do desenvolvimento”. O pensamento musical está sujeito à mesma dialética que rege qualquer outra forma do pensamento.

As diferenciações de caráter podem ter influência sobre a estrutura, mas não se pode afirmar que qualquer clima específico requeira uma forma particular. Embora, dificilmente, alguém pudesse escrever uma valsa sob a forma de sinfonia, Beethoven escreveu o primeiro movimento da *Sonata*, Op. 54, em “tempo de minueto”; e sua *Sinfonia* Nº 7, devido ao seu caráter, é comumente chamada de *Sinfonia da Dança*. Em geral, porém, humores leves, graciosos, simples não irão requisitar formas complicadas, nem tampouco elaborações prolixas. Por outro lado, as idéias profundas, as emoções intensamente inquietas e as atitudes heróicas necessitam dos contrastes audaciosos e das elaborações cuidadosas das formas mais complexas.

A música descritiva (como a música de programa, música de teatro, balé e de cinema, e mesmo as canções), sob a pressão de contrastes fortes e repentinos, desenvolve suas formas em harmonia com estas emoções, eventos e ações que ela deseja ilustrar. Em tais casos, o próprio motivo básico já possui um caráter descritivo ou um clima expressivo, tal como é ilustrado pelo Exemplo 68.

No segundo movimento da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven (Ex. 68a), o som de um riacho murmurante é ilustrado pelo movimento fluente do acompanhamento. O Exemplo 68b (a “Música do Fogo Mágico” de *A Valquíria* de Wagner) expressa, musicalmente, as chamas vacilantes. Com um movimento de igual riqueza, Smetana descreve a força do Rio Moldávia (Ex. 68c). A *Paixão segundo S. Mateus* de Bach é rica em passagens ilustrativas: entre elas, particularmente notável (porque aparece sob a forma de recitativo) é a descrição do rasgo do véu do tempo (Ex. 68d). A oscilação do cata-vento é descrita em *Die Wetterfahne* de Schubert, e bastante característicos são os trinados dos compassos 4 e 5, representando o seu chiado (Ex. 68e).

Mesmo que seja com os menores exercícios, o estudante não deve trabalhá-los sem ter em mente um caráter especial. Uma poesia, uma história, uma peça ou um filme podem servir de estímulo para expressar sentimentos definidos. As peças a serem compostas devem experimentar muitas diferenças, especialmente as de tempo, ritmo e compasso. Tal prática auxiliará o estudante na aquisição da capacidade de produção de múltiplos tipos de contraste necessários à elaboração de formas amplas.

Ex. 68

a) Beethoven, *Sinfonia nº 6* ("By the Brook")

b) Wagner, *Valquíria*, Ato III, "Música do Fogo Mágico"

c) Smetana, *Vltava*

d) Bach, *Paixão Segundo São Mateus*

e) Schubert, *Die Wetterfahne*

MELODIA E TEMA

A concentração da idéia principal em uma simples linha melódica requer um tipo especial de equilíbrio e organização, que só parcialmente pode ser explicado em termos de técnica. Todo amante da música sabe, instintivamente, o que é uma melodia. Também instintivamente, alguém com talento estará apto a escrever uma melodia sem possuir a informação técnica. Tais melodias, porém, raramente possuem a perfeição da verdadeira arte: por isso daremos algumas direções baseadas na literatura musical, assim como nas considerações históricas, técnicas e estéticas.

As melodias instrumentais admitem uma liberdade bem maior do que as vocais, mas a liberdade prospera melhor quando está sob controle e, por isso, as restrições impostas à melodia vocal oferecem um ponto de partida mais sólido.

Melodia Vocal

É difícil que uma melodia possa apresentar elementos não-melódicos, pois o que é melodioso está intimamente relacionado àquilo que pode ser cantado. A natureza e o caráter do instrumento musical mais antigo – a voz – determina aquilo que pode ser entoado. O *cantabile* da música instrumental se desenvolveu como uma adaptação livre do modelo vocal.

A melodiosidade, em um sentido mais corrente, implica a utilização de notas relativamente longas, a suave concatenação dos registros, o movimento

ondulatório que progride mais por graus que por saltos; implica, igualmente, evitar intervalos aumentados e diminutos, aderir à tonalidade e às suas regiões mais vizinhas, empregar os intervalos naturais de uma tonalidade, proceder à modulação gradualmente e, enfim, tomar cuidado na utilização da dissonância.

Outras restrições adicionais derivam dos limites da tessitura vocal e das dificuldades de entoação (a não ser que possua “ouvido absoluto”, o cantor não tem nenhum ponto de referência concreto para a entoação).

O registro mais agudo da voz é “vulnerável” e seu uso sempre se constitui em um esforço para o cantor; mas, se usado com prudência, realmente produz um clímax, para o qual ele deve estar reservado (e esta é uma questão estrutural). O registro mais grave é mais forte do que o médio, mas não se deve sobrecarregá-lo de muita expressão dramática. O registro médio não é capaz de grandes vôos expressivos e não oferece grandes gradações dinâmicas, mas, dentro de seus limites, é o registro mais conveniente para a utilização vocal. Os registros não diferem apenas em volume, mas também em colorido (timbre). Mudanças repentinas de tessitura ameaçam a unidade da qualidade sonora, dificuldade que, no entanto, artistas bem treinados sabem superar. A voz necessita de um mínimo de tempo para produzir uma sonoridade plena e, em conseqüência, notas rápidas (especialmente staccatos) e notas com fortes acentuações (*sforzati* etc.) são difíceis, embora não estejam acima das habilidades de um virtuose.

É quase indispensável a sustentação da entoação através da harmonia, especialmente no início: o cromatismo, os intervalos aumentados (ou sucessões deles) e as notas extra-harmônicas – especialmente, se estranhas à tonalidade – oferecem dificuldades.

É claro que nem todos os intervalos aumentados ou diminutos do Exemplo 69, quando acompanhados de uma harmonia compreensível, são excessivamente difíceis; mas alguns deles (como em 69e, f, m, n, o, p, g, r e t) não são fáceis. Saltos sucessivos, como os do Exemplo 70, que possuem uma extensão de sétima ou de nona, devem ser evitados.

O cromatismo apresenta dificuldades, em parte porque os semitons naturais diferem, em tamanho, dos semitons temperados (fato, este, que gera a desafinação dos coros)¹; mas, se usado com parcimônia, não é necessário, de modo algum, evitá-lo: as dissonâncias dos Exemplos 71a-d, sendo notas de contorno ou de embelezamento, podem ser facilmente compreendidas. Casos como os dos Exemplos 71e-g requerem um alto padrão de habilidade técnica, enquanto os do Exemplo 72 são difíceis de justificar.

Antes das grandes mudanças que se iniciaram no primeiro quarto do século XIX, os estetas podiam conceber a melodia em termos da beleza, ex-

1. Os cantores deveriam ser treinados com os intervalos da escala temperada (que é um desvio cultural dos intervalos acústicos naturais), para assegurar-se uma correta entoação musical.

pressividade, simplicidade, naturalidade, melodiosidade, entoabilidade, unidade, proporção e equilíbrio: mas, tendo em conta o desenvolvimento harmônico e sua influência sobre cada conceito da estética musical, é óbvio que as antigas definições de “tema” e “melodia”, “melodioso” e “não-melodioso” deixaram de ser adequadas.

Ilustrações da literatura

Cada uma das citações da literatura vocal (Exs. 73-91) contradiz, em algum aspecto, as antigas limitações impostas à melodia.

Entre os exemplos do *Winterreise*, Op. 89, de Schubert, a modulação no quinto compasso do Exemplo 73a é singularmente repentina e remota. No Exemplo 73b, um salto de décima aparece, e, no Exemplo 73c, a “manhã tempestuosa” é descrita tão realisticamente e em um tempo tão rápido que se torna difícil entoá-la.

No Exemplo 74a (Brahms), o âmbito vocal compreende uma décima primeira no espaço de dois compassos; no Exemplo 74b, o ritmo sincopado quase obscurece o fraseio; no Exemplo 74c, “*Der Schmied*”, a ilustração do martelo, que repercute, torna impossível um *legato* natural e força a voz a uma acentuação em *staccato*. Porém, no Exemplo 74d, Brahms contradiz sua própria regra: “a melodia de uma canção deveria ser construída de modo a que qualquer um pudesse assobiá-la” (isto é, sem acompanhamento, sem o suporte de qualquer harmonia explicativa). Tente assobiar esta melodia!

Encontram-se dificuldades de entoação nos Exemplos 75 (Grieg), Exemplo 76 (Wolf) e Exemplo 77 (Mahler): neste último, não só os intervalos e os tempos rápidos, mas, em especial, a expressão apaixonada, tornam a melodia mais instrumental do que propriamente vocal.

Este modo de tratar a voz é em grande parte atribuído a Richard Wagner, que, por razões dramáticas, freqüentemente ultrapassava as possibilidades vocais. Observe na linda melodia do Exemplo 78a o quanto ele utiliza o registro mais agudo neste ímpeto explosivo de emoção; como ele salta repentinamente para o registro grave; quão difíceis e dissonantes são os intervalos incluídos dentro das frases curtas; a grande quantidade de sílabas a serem pronunciadas neste tempo rápido (X); e observe em especial o final desta seção (XX) com seu salto de nona. Os Exemplos 78b, c e d são historicamente interessantes, pois foi a partir deles que Eduard Hanslick (seu maior oponente crítico), maliciosamente, apontou o ridículo da escrita vocal “melodiosa” de Wagner.

Não é nenhuma surpresa que tanto Debussy (Ex. 79) quanto Richard Strauss (Ex. 80), seguidores da memória dos princípios dramático-musicais de Wagner, tenham tirado partido deste progresso da escritura vocal (progresso este que não atingiu uma melhora no aspecto do “entoável”).

Os compositores italianos, renomados pelo conhecimento e pelo respeito à voz, não tinham como escapar da tradição wagneriana. A facilidade que encontravam na enunciação rápida (superior à dos franceses e espanhóis), ou na pronúncia de muitas sílabas sucessivas, sempre influenciou a escrita (de notas rápidas) dos compositores italianos, tais como as do Exemplo 81, tiradas do *Barbeiro de Sevilha* de Rossini. Comparativamente, os exemplos da música alemã, tais como *A Flauta Mágica* de Mozart (Ex. 82), *Fidélio* de Beethoven (Ex. 83) e *Ungeuduld* de Schubert (Ex. 84), parecem lentos. Apesar de *Fra Diavolo* (Ex. 85) de Auber ser também veloz, *Otello* de Verdi (Ex. 86) ultrapassa o exemplo francês em velocidade, e o exemplo italiano, de Rossini, em dificuldade, pelo uso da escala cromática (X), e pela introdução de uma mudança surpreendente de compasso (XX).

As progressões melódicas, tais como as de Mussorgsky (Ex. 87), tomadas, indubitavelmente, da música folclórica oriental, influenciaram, por sua vez, a escrita melódica ocidental. O exemplo de Puccini (Ex. 88) é também folclórico (pseudochinês), e embora ele tenha sido sempre um progressista no campo harmônico, a extrema modernidade deste exemplo é excepcional.

Por outro lado, a música de Tchaikovsky (Ex. 89), um contemporâneo de Mussorgsky, não demonstra nenhuma relação com o folclore, mas antes com o sentimento harmônico comum àquela época: lembra mais a música do norueguês Grieg do que a de seus compatriotas russos.

Os exemplos de *Carmem* (Ex. 90) de Bizet e das canções (Ex. 91) de Schoenberg, estão baseados na tonalidade expandida. O ouvido do músico moderno adquiriu, gradualmente, a capacidade de compreensão das mais longínquas harmonias como elementos coerentes de uma tonalidade. Para os compositores da época wagneriana ou pós-wagneriana, o uso de intervalos e sucessões, como as contidas no Exemplo 91, mesmo nas melodias, era tão natural quanto o foram o movimento conjunto e os acordes arpejados para seus predecessores.

Esta discussão precedente esclareceu, talvez, a questão dos limites daquilo que seja “melodioso”, mas não determinou o que não é melódico.

Desequilíbrio, incoerência, adequação imprópria à harmonia ou ao acompanhamento, incongruência entre o fraseio e o ritmo, estes sim são critérios de “amelodicidade”. Um músico dos anos noventa, do século passado, teria criticado o Exemplo 80b (extraído de *Salomé* de Strauss) com o pretexto de que o excesso de traços rítmicos incoerentes produz desequilíbrio e tornam o fraseio – que deveria contribuir para o entendimento – incompreensível. Além disso, seria difícil imaginar que harmonia poderia ser integrada à melodia do Exemplo 80a.

Nas obras dos compositores pós-wagnerianos, contudo, a voz nem sempre está com a melodia principal (o que é uma desculpa – mas só uma desculpa – para o desequilíbrio). Pelo fato de tantos elementos contradizem a melodia, o homem dos anos noventa não estaria, então, muito equivo-

cado ao chamar estes casos de não-melodiosos. Entretanto, com o passar do tempo, os critérios de valor alteraram-se consideravelmente.

Melodia Instrumental

A liberdade das melodias instrumentais está também restrita às limitações técnicas dos vários instrumentos. Estas limitações diferem em natureza e grau daquelas impostas à música vocal, particularmente no que diz respeito à tessitura. Entretanto, uma melodia instrumental deveria ser aquela que, idealmente, pudesse ser cantada, mesmo que por uma voz de incrível capacidade.

Para o ouvido contemporâneo, a diferença entre as melodias vocais e instrumentais da música clássica aparenta ser grande, mas com ligeiras mudanças, a diferença pode ser eliminada. Por exemplo, o sujeito principal do rondó do Op. 2/2 de Beethoven é claramente pianístico. No Exemplo 92, o brilhante arpejo do primeiro compasso é simplificado, o que automaticamente elimina o amplo salto do compasso 2: o resultado é o de uma melodia perfeitamente entoável. Tal adaptação aos requisitos vocais foi empregado com frequência nas óperas clássicas; às vezes, quando a voz repetia uma melodia instrumental do prelúdio, esta melodia era simplificada (como no Ex. 93), ou ornamentada (como no Ex. 94).

Mesmo nas sonatas para piano de Beethoven, porém, há muitas melodias que poderiam ser entoadas por qualquer cantor: ver, por exemplo, os temas principais do Op. 2/2-II; Op. 7-IV; Op. 10/1-II; Op. 10/3-III; Op. 13-II etc.

Na música instrumental há muitas passagens impossíveis de serem cantadas, o que não significa dizer que elas não sejam melódicas: é o caso dos trechos em forma de “estudo”, tal como aqueles dos Op. 7-IV, compasso 64; Op. 10/2-I, compasso 95 e seguintes; Op. 22-IV, compassos 72-79 (seção contrapontística).

Outras passagens devem ser classificadas como *temas*², os quais diferem (se corretamente definidos) das *melodias* de maneira marcante, tanto na estrutura quanto na tendência.

Melodia Versus Tema

Tema é aqui usado para caracterizar tipos específicos de estruturas, das quais muitos exemplos podem ser encontrados nas sonatas, sinfonias etc.

2. Este termo é um dos mais mal empregados do vocabulário musical, pois é indiscriminadamente aplicado a muitas estruturas diferentes.

Talvez os mais bem delineados, entre as sonatas para piano de Beethoven, sejam os temas principais dos Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 27/2-III e Op. 111-I.

A melhor maneira de esclarecer esses dois conceitos diversos será comparar a melodia e o tema.

Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subseqüentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver este conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução. A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio; um tema resolve o problema, colocando em prática suas conseqüências. Em uma melodia não há necessidade de que a agitação ascenda à superfície, enquanto o problema de um tema pode penetrar os mais profundos abismos.

Já que as características rítmicas são menos decisivas em uma melodia, esta poderia ser definida como um elemento bidimensional compreendendo, especialmente, os intervalos e a harmonia latente. Por outro lado, a importância do desenvolvimento rítmico coloca o problema da tridimensionalidade do tema (ver, por exemplo, Beethoven, Op. 10/1-I, Op. 27/2-III, Op. 14/2-I, Exs. 95a, b).

Portanto, uma melodia pode ser comparada a um *aperçu*, um “aforismo”, em seu rápido avanço à solução do problema; mas um tema assemelha-se, mais propriamente, a uma hipótese científica que não convence, sem que haja um número de testes, sem que haja a apresentação de uma prova.

A melodia tende a estabelecer o equilíbrio pelo caminho mais direto. Ela evita a intensificação do conflito; ela auxilia a compreensibilidade através da limitação e facilita a transparência mediante a subdivisão; ela se amplia, antes pela continuação do que pela elaboração ou desenvolvimento. Ela utiliza formas-motivo ligeiramente transformadas, que adquirem variedade devido à apresentação dos elementos em situações diferentes. Ela permanece no âmbito de relações harmônicas vizinhas.

Todas estas restrições e limitações têm como resultado aquela *independência e autodeterminação* através das quais uma melodia não requer adição, continuação ou elaboração.

Ao contrário, dificilmente ocorrerá a afirmação de um repouso no tema: ele tenderá a aguçar o problema (dando-lhe um certo grau de intensidade) ou irá aprofundá-lo (Beethoven, Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 31/1-I, Op. 31/2-I).

Similarmente à melodia, em um tema também pode haver subdivisão (Op. 90-I, Op. 2/2-I). Em uma melodia, a separação é raramente definida, de modo a oferecer uma abertura ou uma ponte para a continuação. Nos temas, os segmentos menos coerentes são freqüentemente justapostos em um sentido coordenado, sem a utilização de conectivos (Op. 90-I, Op. 14/2-I). Rara-

mente um tema é ampliado, prolongando-se uma continuação com vistas a um equilíbrio meramente formal: ao contrário, ele salta diretamente a desenvolvimentos profundos do motivo básico (Op. 10/1-I, comp. 9, 17; Op. 7-I; Op. 31/2-I; Ex. 95c).

A formulação de um tema implica “aventuras” e “transes” subseqüentes, que buscam uma solução, uma elaboração, um desenvolvimento, um contraste (as implicações disto serão discutidas mais profundamente no Cap. 3, da Parte III). A harmonia de um tema é, em geral, ativa, “vagueante”, instável. Mesmo assim, os temas complexos ainda se movem em torno de uma tônica, ou de uma região contrastante definida (Brahms, *1ª Sinfonia, Quarteto para Piano e Cordas*, Op. 60-I; Beethoven, Op. 53-I).

Um tema não é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delimitadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância.

Uma *melodia*, seja ela clássica ou contemporânea, tende à regularidade, à simetria e à simples repetição. Portanto, ela geralmente revela um fraseio nítido. Naturalmente, a duração do fôlego de um cantor não é medida para o tamanho de uma frase em uma melodia instrumental, mas o número de compassos, em tempo moderado, se aproxima àquele de uma melodia vocal.

A teoria deve ser mais rigorosa do que a realidade: ela é forçada a generalizar, e isto significa, por um lado, redução, e, por outro, generalização. Esta descrição necessariamente exagera a diferença entre melodia e tema: existem formas híbridas. Às vezes, uma melodia também elabora seus problemas rítmicos, admite harmonias longínquas, é estruturalmente complexa, delinea conseqüências, ou vem seguida de um desenvolvimento. Por outro lado, muitas vezes um tema contém segmentos melódicos, está baseado na simples construção de um período, ou é tratado como se fosse independente.

Todas as afirmações prévias são relativas e limitadas. A História não somente produziu um desenvolvimento dos meios técnicos e expandiu o conceito de tema e melodia nas mentes criativas, como, também, alterou nossa compreensão a respeito da música escrita em épocas precedentes. Em conseqüência deste desenvolvimento, ninguém atualmente hesitaria em considerar os dois temas dos quartetos de cordas de Beethoven (Exs. 96a e b) como melodias, embora eles sejam, estruturalmente, temas instrumentais. Esta impressão se deve, provavelmente, ao fraseio, que é idêntico ao de uma melodia. Mas o Exemplo 96c não poderia jamais deixar de dar a impressão de ser uma melodia, apesar de possuir apenas um simples sintoma: a “entoabilidade”. Todos os outros sintomas estão ausentes, nenhuma frase ou seção é repetida, não há nenhum motivo ou forma-motivo nítidos, e os segmentos (comp. 17-22, 25-27, 29-30) desenvolvem uma figura (que apareceu previamente no comp. 13 da viola) de uma maneira mais pertinente a um tema que a uma melodia.

Os Exemplos 97, 98, 99 e 100 mostram o perfil tonal de um certo número de melodias: foi mencionado, anteriormente, que estas se processam em ondas, fato este que pode ser observado claramente. A amplitude das ondas varia. Dificilmente uma melodia caminha em uma só direção, desse modo, o estudante foi advertido para que evitasse a repetição do ponto culminante, o clímax. Uma boa quantidade de exemplos demonstra este fato, seria melhor que o estudante não tivesse que passar por esta provação.

Na música de nossos antepassados, melodias instrumentais um tanto quanto modificadas (especialmente nas óperas e oratórios) eram freqüentemente usadas também pelos cantores. Naqueles dias, a diferença entre melodias vocais e instrumentais não era assim tão grande. Atualmente, ela é maior: em parte, porque a habilidade dos cantores não se desenvolveu tanto quanto a técnica dos instrumentistas. Pior, a capacidade mental dos cantores no trato com uma espécie mais atual de linha melódica é completamente inadequada às exigências. Talvez em nenhuma outra época a distância entre criação e *performance* tenha sido mais desencorajadora, assim como a diferença entre os que chamam a si mesmos "artistas" e aqueles que demonstram ser criadores.

A melodia é, certamente, uma formulação mais simples do que o tema. A condensação não admite uma elaboração muito minuciosa, e a concentração do conteúdo em uma só linha melódica exclui a apresentação de conseqüências mais profundas. A nossa formulação a respeito da melodia e do tema procura ultrapassar a expressão de idéias e lugares-comuns. Esteticamente, assim como por razões sólidas de economia, não há contraste mais nobre do que falar ligeiramente de uma grande desgraça.

*Aus meinen grossen Schmerzen
Mach ich die Kleinen Lieder...*

(Heine, *Buch der Lieder*)

Assim os heróis minimizam suas feridas e seus feitos – esta é a modéstia dos grandes homens.

Ex. 69

Ex. 70

Ex. 71

Ex. 72

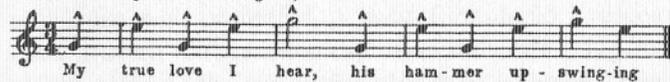
Ex. 73

a) Schubert, *Auf dem Flusse*c) *Der Stürmische Morgen*

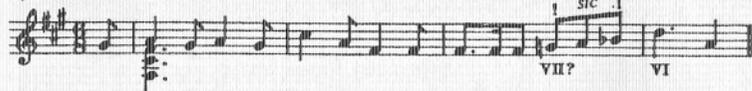
Ex. 74

a) Brahms, *Der Gang zum Liebchen*b) *Minnelied*c) *Der Schmitt*

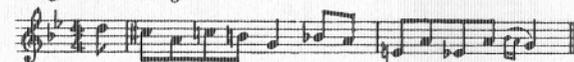
(acentos não presentes no original)



My true love I hear, his ham-mer up-swing-ing

d) *Treue Liebe*

Ex. 75

Grieg, *Autumn Thoughts*

Ex. 76

a) Hugo Wolf, *Peregrina I*

comp. 6-8



b) comp. 15-16



Ex. 77

a) Mahler, *Das Lied von der Erde*b) *Lied des Verfolgt im Thurne*

Ex. 78

a) Wagner, *Die Meistersinger*, Ato III

O Sachs! mein Freund! Du theu- rer Mann Wie ich dar Ed- lem



loh- nen kann Was oh-ne dei-ne Lie-be was wär' ich oh-ne



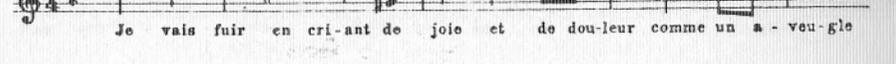
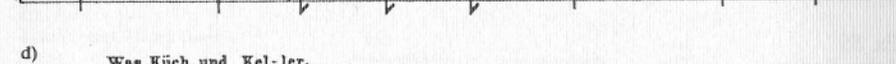
dich ob je auch Kind ich blie-be er- weck-test du mich nicht?



du wär-est mein Ge-mahl, den Preis - - reicht' ich - - nur dir

b) Ato I, *Madalena:*

Komm, Kind! Nun hast du Spang und Tuch mit Ev'- chens Schut-se



Ex. 79

Debussy, *Pelléas et Mélisande*

Je vais fuir en cri-ant de joie et de dou-leur comme un a- veu-gle etc.

Ex. 80

a) Richard Strauss, *Salomé*

Herodes

Du wirst schön sein als Kö - ni - gin un - er - mess - lich schön

b) Salomé

Ich will mit mein-en Zäh - nen hin - ein - beis - sen wie man in ein - e rei -
- fe Frucht beis - sen mag

Ex. 81

Rossini, *O Barbeiro de Sevilha*

Lar - go al fac - to - tum del - la cit - tà La - la etc.

Ex. 82

Mozart, *A Flauta Mágica*

Allegro

Al - lea... fühlt der... Lie - be... Freu - den schnä - belt tän - delt, herzt und küsst.

Ex. 83

Beethoven, *Fidélio*

Allegro vivace

O, na - men; na - men - lo - so Freu - del

Ex. 84

Schubert, *Ungeduld*

Poco vivace

Ich schatt' es gern in al - le Rin - den ein, ich grüb' es gern in je - den Kie - sel - stein

Ex. 85

Auber, *Fra Diavolo*

♩ = 112

Ex. 86

a) Verdi, *Otello*

♩ = 120

I - naf - fia lu - go - la! trin - ca, tra - can - na

b)

Be - va, be - va, be - - - - va

Ex. 87

Mussorgsky, *Khovantstchina*

Ex. 88

Puccini, *Turandot*, Ato II, Cena 1

Ex. 89

Tchaikovsky, *Eugen Onegin*

Ex. 90

Bizet, *Carmen*, Ato I

Ex. 91

a) Schoenberg, Op. 6/1, *Traumleben*

Ans mein - en Nak - ken schliesst sich ein blü - then - wei - sser Arm
Es ruht auf mei - nem Mun - de ein Früh - ling jung und warm.

b) Schoenberg, Op. 10, *Quarteto de Cordas nº 2-IV*

Ich lö - se mich in Tö - nen, kreisend etc.

Ex. 92

Op. 2/2-IV

Ex. 93

Mozart, *A Flauta Mágica*

Flauta
Tenor
Wie stark ist nicht dein Zau - ber - ton, Weil, hol - - - do

Flö - te, hol - de Flö - te durch dein Spie - len

Ex. 94

Rossini, *O Barbeiro de Sevilha*, Ato I*Largo* (Prelúdio Instrumental)

Voz

Ex. 95

a) Brahms, *Trio*, Op. 87-1

b) *Trio*, Op. 101-I

c) *Quinteto com Piano*, Op. 34-I*Allegro ma non troppo*

Piano

Ex. 96

a) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 132-III

comp. 31

comp. 23 Vle.

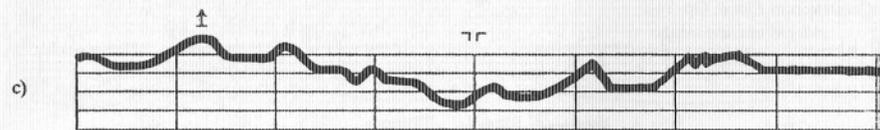
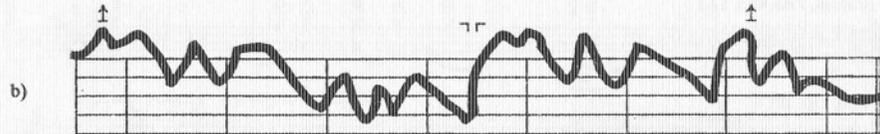
Vlc. V.1 etc.
cresc. f

c) Quareto de Cordas, Op. 95-II

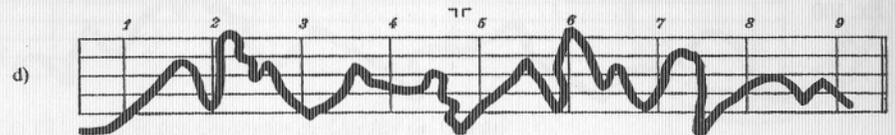
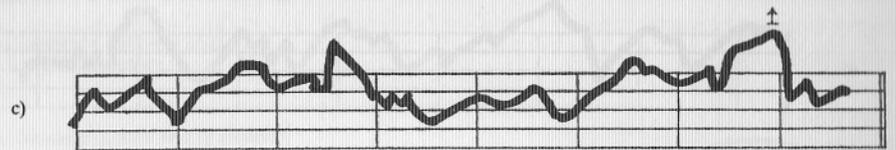
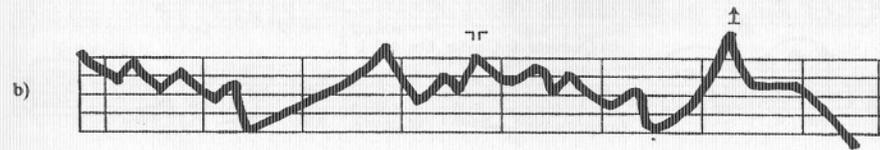
Allegretto ma non troppo
comp. 5 p

tr etc.

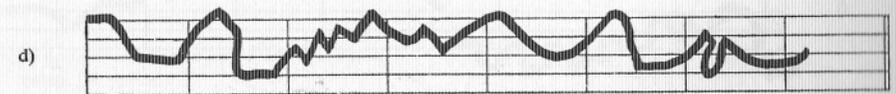
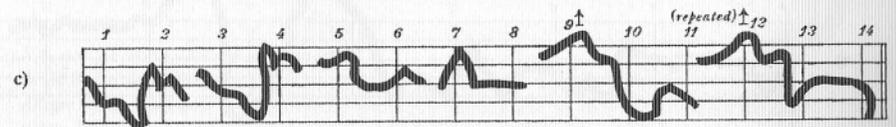
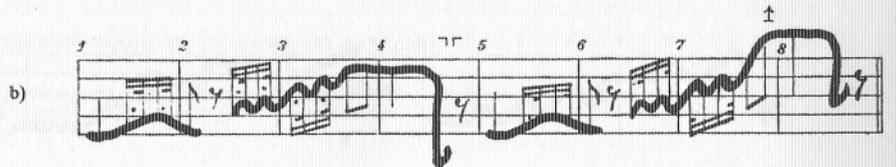
Ex. 97



Ex. 98

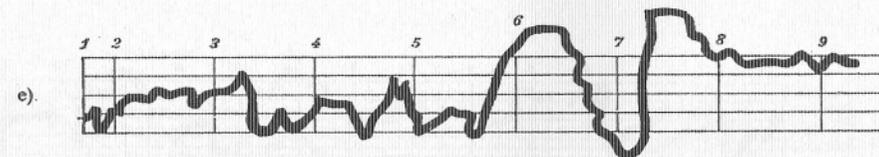
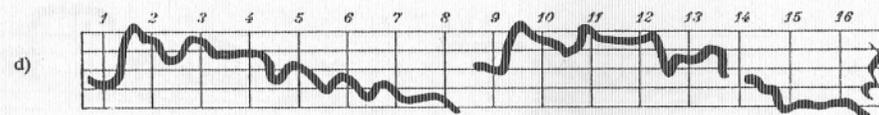
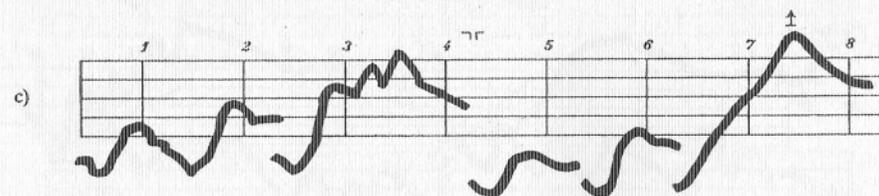
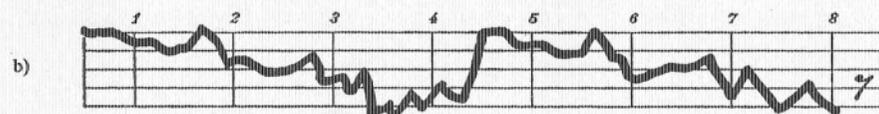


Ex. 99





Ex. 100

Ex. 97 Perfis das *Suites Inglesas* de J. S. Bach

a) Sarabanda, *Suíte nº 1* (A) $\frac{3}{4}$
comp. 1-8, período

b) Gavota nº 1, *Suíte nº 3* (g menor) $\frac{2}{2}$
comp. 1-8, período

c) Sarabanda, *Suíte nº 6* (d menor) $\frac{3}{2}$
comp. 1-8, período

Ex. 98 Perfis dos *Quartetos de Cordas* de Haydn

a) Adágio (C) $\frac{2}{4}$, Op. 76/1-II
comp. 1-8, período

b) Final (Bb) $\frac{2}{2}$, Op. 76/4-IV
comp. 1-8, período

c) *Allegretto* (D) $\frac{6}{8}$, Op. 76/5-I
comp. 1-8, período

d) *Largo* (F#) $\frac{4}{4}$, Op. 76/5-II
comp. 1-9, período irregular

Ex. 99 Perfis das *Composições* de Mozart

a) Minueto (D) $\frac{3}{4}$, *Quarteto de Cordas* K.V. 575-III
comp. 1-16, período

b) *Andante* (Ab) $\frac{2}{4}$, da *Sinfonia* K.V. 543-II
comp. 1-8, período

c) Ária do Querubim ('*Non sa più cosa son*')
de *As Bodas de Figaro*
Allegro vivace (Eb) $\frac{4}{4}$
comp. 2-15

d) *Allegretto grazioso* (Bb) $\frac{4}{4}$, *Sonata para Piano* K.V. 333-I
comp. 1-8, período

e) *Allegro* (Bb) $\frac{4}{4}$, *Sonata para Piano* K.V. 281-III
comp. 1-8, período

Ex. 100 Perfis das *Sonatas para Piano* de Beethoven

- a) Adágio (F) $\frac{3}{4}$, Op. 2/1-II
comp. 1-8, período
- b) *Poco allegretto e grazioso* (Eb) $\frac{2}{4}$, Op. 7-IV
comp. 1-8, período
- c) *Finale: Prestissimo* (c menor) $\frac{4}{4}$, Op. 10/1-III
comp. 1-8, período
- d) Minueto (D) $\frac{3}{4}$, Op. 10/3-III
comp. 1-16, período
- e) Adágio (Eb) $\frac{9}{8}$, Op. 22-II
comp. 2-9
- f) *Assai allegro* (f menor) $\frac{12}{8}$, Op. 57-I
comp. 36-44

CONSELHOS PARA O AUTOTREINAMENTO

A discussão precedente sobre a melodia e o tema é mais estética do que técnica. É mais fácil dar conselhos técnicos sobre aquilo que não deve ser feito do que sobre o que deve ser. O senso melódico habilita o estudante a fazer a coisa correta sem a necessidade imperiosa de um autocontrole, mas mesmo um mestre pode desviar-se para o caminho errado. Quando isto ocorre, deve-se descobrir aonde e por que se errou, e qual é a trilha correta. Portanto, o autocontrole é necessário para um compositor, seja ele dotado ou não.

A melhor ferramenta de um músico é o seu ouvido. E, portanto:

1. Escutar¹

Tocar ou ler melodia e harmonia separadamente, por diversas vezes: isto evita a possibilidade de engano. Às vezes um destes dois fatores é pobre, e suas deficiências se ocultam por detrás das virtudes do outro. Se a progressão harmônica é satisfatória, o iniciante pode facilmente desprezar as deficiências de sua melodia. Uma boa melodia, ao ser executada sem acompanhamento, deve ser suave, fluente e equilibrada.

1. Todo bom músico deve possuir "audição interna", a capacidade de ouvir música na imaginação.

2. Analisar

Esteja consciente dos elementos principais do motivo básico, determine qual deles é o menos importante e se estão desenvolvidos. Podem haver segmentos vazios sem um conteúdo real, sem significância melódica ou movimento rítmico e mesmo sem alteração harmônica.

3. Eliminar supérfluos

Excesso de variação, excesso de ornamentação e de figuração, variações motivicas muito profundas, mudanças abruptas de registro – todos estes podem ser fatores de desequilíbrio.

4. Evitar monotonia

Muita repetição de notas, ou de figuras melódicas, é aborrecido se não se explora a vantagem da repetição – a ênfase. Observe, especialmente, a nota mais aguda da melodia: o clímax normalmente aparece perto do final e só pode ser repetido ou superado com precaução. Permaneça em um âmbito de tessitura restrito e evite mover-se longamente em uma única direção. Valorize sensivelmente os finais de frases.

5. Observar a linha do baixo

O baixo foi, anteriormente, descrito como uma “segunda melodia”. Isto quer dizer que ele está sujeito, de certa forma, aos mesmos requisitos da melodia principal: deve ser ritmicamente equilibrado, deve evitar a monotonia com repetições desnecessárias, deve possuir certa variedade de perfil e deve fazer bastante uso das inversões (especialmente dos acordes de sétima). A progressão cromática pode ser vantajosa tanto na melodia principal quanto no baixo. “Semicontrapontos” e “quase-contrapontos”, tais como aqueles vistos nos Exemplos 44g, i, j, 48a e 58g, auxiliam a produzir um baixo interessante.

Ilustrações para o Autocontrole

O Exemplo 105², que é uma forma-canção ternária com um certo número de seções intermediárias contrastantes alternativas, pode ser usado para mostrar a aplicação de alguns destes preceitos.

2. Exs. 101-7, no final do Cap. 1, Parte II.

No Exemplo 105a, a interrupção da continuidade, ao final da segunda frase (comp. 4), aparece de maneira muito marcada; a descontinuidade é intensificada pela progressão escalar que atravessa a barra de compasso. A adição de um acorde conectivo (em notas miúdas) mantém a fluência melódica e rítmica e realça a lógica harmônica. Do mesmo modo, a mínima da primeira metade do compasso 8 é um tanto fraca e vazia: as notas miúdas reavivam a melodia ao final da frase.

Poder-se-ia objetar que as notas repetidas dos oito primeiros compassos são um tanto exageradas, assim como as terças paralelas da última metade. Naturalmente, estes elementos são usados para demonstrar, de uma forma facilmente reconhecível, a utilização das características motivicas.

No Exemplo 105c, o retorno cromático ao V no último momento está repleto de mudanças harmônicas rápidas, a fim de poder equilibrar a precedente harmonização esparsa; além disso, ele não poderia ser bem conectado com o compasso 13 do Exemplo 105a.

O movimento ativo do Exemplo 105f é deveras inadequado para disfarçar a harmonia estática.

O Exemplo 105g, por outro lado, está tão cheio de mudanças harmônicas profundas e rápidas, que ele frustra a possibilidade de equilibrar as seções precedentes e subseqüentes do Exemplo 105a.

6. Fazer muitos esboços

Mude freqüentemente o método de variação e treine cada método várias vezes. Reúna os melhores esboços a fim de produzir outros e os aperfeiçoe até que o resultado seja satisfatório.

Realizar esboços é um caminho humilde e modesto em direção à perfeição. Um principiante que não possua segurança, que não acredite firmemente em sua “infalibilidade”, e saiba que não atingiu, ainda, a maturidade técnica, irá considerar tudo o que ele escreve como tentativa. Mais tarde, ele estará apto a basear sua composição em seu próprio senso formal.

O estudante deve sempre revisar os métodos de variação motivica. O método de variação não é um substituto da invenção, mas ele pode ser estimulado, como o “aquecimento” de um atleta.

7. Observar a harmonia; observar as progressões harmônicas; observar a linha do baixo

Parte II

PEQUEÑAS FORMAS



A PEQUENA FORMA TERNÁRIA

(a-b-a')

Uma porcentagem esmagadora de formas musicais é composta estruturalmente de três partes. A terceira parte é, por vezes, uma repetição exata (recapitulação) da primeira, mas freqüentemente aparece sob a forma de uma repetição modificada.

Esta forma pode ter derivada do antigo *rondeau*, em que os interlúdios eram inseridos entre as repetições do refrão. A repetição satisfaz o desejo de ouvir, novamente, aquilo que fora agradável numa primeira escuta, e, ao mesmo tempo, auxilia a compreensão. Entretanto, o contraste é útil, a fim de se evitar a possibilidade de monotonia.

As seções que produzem contrastes de vários tipos e graus são encontradas em um grande número de formas: por exemplo, na pequena forma ternária (formalmente denominada forma-canção ternária); nas formas ternárias mais amplas, como o minueto ou o *scherzo*; e nas sonatas ou nas sinfonias.

O contraste pressupõe coerência: contrastes incoerentes, embora tolerados na música "descritiva", são inadmissíveis em uma forma bem organizada. Por isso, as seções contrastantes devem utilizar o mesmo processo pelo qual as formas-motivo são conectadas nas formulações mais simples.

A Pequena Forma Ternária

A seção *a* da forma *a-b-a'* pode ser uma sentença ou um período terminando em I, V ou III (iii) em maior; ou em i, III, V ou v em menor. Ao menos, o início deve exprimir claramente a tonalidade, devido ao contraste subsequente.

A seção *a'*, que é a recapitulação, termina na tônica se ela for uma peça completa. Raramente ela constitui uma repetição idêntica: a cadência final é, em geral, diferente daquela da primeira seção, mesmo que ambas conduzam ao mesmo grau.

A Seção Contrastante

A harmonia é o fator primordial para a criação de uma seção contrastante: a seção *a* estabelece a tônica; a seção *b* contrapõe outra região (algumas daquelas vizinhas), e isto introduz tanto o contraste quanto a coerência.

Outro elemento de coerência para a seção *b* é fornecido pela fórmula de compasso e pelo uso de derivados do motivo básico que não sejam muito distantes daqueles da seção *a*.

Contrastes mais profundos podem ser gerados pela utilização de novas variações do motivo básico, ou pela reordenação das formas-motivo precedentes.

Ilustrações da literatura: sonatas para piano de Beethoven

O início do *Adágio*, Op. 2/1, compassos 1-16, de Beethoven, revela uma estrutura da qual é possível abstrair um modelo-padrão. Sua seção *a*, um período com uma cesura no V do compasso 4, compreende oito compassos; a seção *a'* é condensada em quatro compassos (13-16) e a seção *b* é o modelo mais simples de contraste efetivo: compreende quatro compassos, construídos a partir de uma frase de dois compassos e uma repetição variada desta frase. Esta construção de duas unidades, sendo a segunda uma repetição mais ou menos variada da primeira, possui uma lógica natural óbvia. O mero intercâmbio de V e I na seção *b* é um contraste coerente com relação ao intercâmbio de i e V do início. O pedal sobre V, estático em relação ao baixo movente da seção *a*, sugere a contraposição da região de dominante à região de tônica.

Os ritmos em contratempo, o uso freqüente de suspensões e o acréscimo de semicolcheias são os elementos conectivos adicionais.

O Op. 2/2-IV (comp. 1-16) é mais uma ilustração do modelo-padrão: a seção contrastante se encontra, novamente, sobre um pedal; a repetição da unidade de dois compassos constitui uma ligeira variação.

No Op. 2/2-II (comp. 1-19), a unidade de dois compassos da seção *b* (comp. 9-12) está ligeiramente encoberta pela imitação na mão esquerda. De resto, este caso difere dos outros apenas quanto ao tamanho da recapitulação.

Nestes três últimos exemplos, e em muitos que virão a seguir, a seção *b* termina sobre o V, como se este fosse um “acorde anacrúzico”; e uma pequena figura serve de conectivo para a recapitulação.

No Op. 7-II, a seção *b* e a seção *a'* são mais longas do que o descrito no modelo-padrão: a medida da seção contrastante é de seis compassos (9-14), prolongamento que é gerado pela dupla repetição de sua frase inicial (comp. 9-10). A omissão de uma das três unidades teria reduzido esta seção aos quatro compassos do modelo-padrão e, curiosamente, qualquer uma delas poderia ser omitida sem maiores problemas.

No *Rondó*, Op. 2/2-IV, há uma segunda forma ternária, cujas seções se desviam, novamente, do modelo-padrão: a seção *a* possui dez compassos, desde a barra de repetição, no compasso 57, até o compasso 66; a seção intermediária possui oito compassos (67-74). Com exceção da cadência, a seção *b* consiste de uma série de imitações de uma unidade de dois compassos, progredindo através de um ciclo de quartas.

O *Rondó*, Op. 7-IV, se inicia com a harmonia de dominante; a seção *b* (comp. 9) pode, dessa maneira, iniciar com a tônica. O perfil da seção *a* é, essencialmente, o de uma escala descendente, o que gera contornos escalares ascendentes na continuação.

A seção contrastante do Op. 14/2-II consiste, novamente, de uma unidade de dois compassos, seguida por uma repetição variada. A relação para com a seção *a* está no fraseio, enquanto o contraste está enfatizado pela articulação em *legato*.

No Op. 26-I, cada seção possui o dobro da medida padrão, e a seção intermediária é ainda mais prolongada: consiste de uma unidade de dois compassos, repetida seqüencialmente (comp. 17-18) e seguida de uma cadência. Uma cadência de engano (comp. 24) produz o prolongamento.

Op. 27/1-III. A indicação *con espressione* do adágio desta *Sonata Quasi una Fantasia* justifica-se por sua construção. Poder-se-ia questionar a coerência das sincopações dos compassos 13-16: aquelas que se dão no compasso 9 são, obviamente, um desenvolvimento das que ocorrem nos compassos 6 e 7; mas estas síncopas dos compassos 13-16 apresentam um estilo pianístico especial — uma variante da forma mais comum em que a harmonia, ao invés da melodia, é sincopada. Este ímpeto melódico não é, somente, o resultado de uma exuberância: a imaginação de um compositor não se exaure quando ele se aproxima da cadência, pelo contrário, em geral, é aí que ela começa a florir. Ao invés, os compositores menores sentem-se felizes de terem chegado ao ponto em que puderam terminar a obra. O Exemplo 101 ilustra o fato de que não havia nenhuma necessidade de prolongamento:

uma ligeira mudança no compasso 12 teria possibilitado a eliminação total dos compassos 13-16.

Op. 28-II. A seção contrastante compreende oito compassos *habitando sobre a dominante*: é formada de um pedal que está no V, sobre o qual, cada reaparecimento de V será introduzido pelo H. A seção é prolongada pela repetição progressivamente condensada no compasso 12 e por um conectivo sem acompanhamento.

Op. 31/1-III. A seção intermediária (comp. 9-16) consiste de um segmento de quatro compassos (comp. 9-12) que é totalmente repetido. Ela inicia com um pedal tônica, finalizando nesta mesma região. Este procedimento, um tanto incomum, deriva do fato de que a seção *a* (comp. 1-8) e sua recapitulação (comp. 17-24) se encontram sobre pedais de dominantes: portanto, a tônica oferece um contraste suficiente. A relação normal entre I-V destas seções está, pois, invertida.

*Ilustrações da literatura: Haydn, Mozart, Schubert*¹

Haydn, *Sonata para Piano Nº 35*, Exemplo 102a. A construção da seção intermediária de nove compassos (9-17) é interessante porque consiste de 2 + 4 + 2 + 1. A frase inicial de dois compassos (9-10) é repetida (comp. 11), seqüenciada (comp. 12), variada (comp. 13) e concluída com o elemento "b" (comp. 14). O tratamento, em elisão, produz uma unidade de quatro compassos que possui uma *estrutura em cadeia*. A repetição dos dois últimos compassos desta unidade (comp. 15-16) enfatiza seu final. O compasso 17 é aderido, tendo, por função, a conexão.

Exemplo 102b. A seção intermediária começa (comp. 11) com um contraste mais forte do que o de dominante: a mediante bemolizada (bIII). De acordo com o princípio da multiplicidade de significados que um acorde pode assumir, ele é reinterpretado, no compasso 12, como o III da tônica menor, que agora conduz (comp. 14) à dominante comum da tônica maior e da tônica menor. A extensão da seção *a* e da seção *a'* pela adição dos compassos 8-9 e 22-23 constitui uma outra divergência com relação ao modelo-padrão.

Exemplo 102c. O antecedente do período inicial (comp. 1-12) torna-se seis compassos mais longo através das repetições da forma-motivo "b". A análise alternativa "c" demonstra a construção por sobreposição em cadeias. A recapitulação (comp. 17-22) está reduzida a seis compassos. Ela utiliza, principalmente, a forma-motivo "b", evitando a monotonia pela reorgani-

1. A maioria destes exemplos foi selecionada porque diferem, em todas as três seções, do modelo-padrão, indicando, assim, o grande leque de possibilidades, mesmo no âmbito de uma estrutura básica tão simples.

zação e pela omissão da forma-motivo "a", que era um material exclusivo da seção intermediária².

Exemplo 102d. A derivação motívica de rica ornamentação, que poderia parecer arbitrária à primeira vista, é analisada e reconduzida a poucas formas básicas.

Exemplo 102e. A cadência de engano no compasso 8 da seção *a* requer a adição de uma cadência que se dirige à dominante, o que prolonga a seção a dez compassos. A recapitulação, que é em parte (comp. 23-24) uma reconstrução livre, adquire nove compassos devido à repetição desenvolvida no compasso 22. A seção contrastante (comp. 11-17) mantém-se na dominante da tônica menor, sob a forma parcial de um pedal. Um mero intercâmbio de harmonias (I-V; II-V) conduz repetidamente à dominante. Nos compassos 13-17, o baixo é omitido, na suposição de que nossa mente retenha o pedal – talvez porque as três vozes superiores expressem a harmonia de forma bastante clara. A extensão a sete compassos é resultante da inserção do compasso 13 e das adições dos compassos 16-17.

O Exemplo 103, de Mozart, possui a simplicidade e a magnitude necessárias a um tema com variações. Este fato demonstra que se pode obter variedade suficiente através de meios simples, como os deslocamentos harmônicos, as mudanças de intervalos e o prolongamento das frases para dois compassos. Na seção intermediária, a elaboração, através de imitações, cria um excelente contraste com o estilo homofônico do restante.

Exemplo 104, Schubert. A seção contrastante é notável, porque no compasso 11 ela passa à região de submediante (vi), e termina no V grau desta (HH da região de tônica). Este fato influencia, por sua vez, a curiosa harmonia do início da recapitulação no compasso 13 (ver explicação nos Exs. 104b, c).

Comentários dos Exemplos 105-107

O Exemplo 105 mostra como é possível obter dez continuações diferentes, a partir de uma simples seção *a*. Apesar de as seções *b* começarem em vários graus (V, i, v, II, iii, HH, IV, iv, vi), todas, exceto uma, podem ser conectadas à seção *a* que termina no I. A frase básica é um derivado do Exemplo 21d.

Observe o tratamento e os vários estilos pianísticos do motivo de acompanhamento (indicados por m, n, o, p). Os elementos do motivo básico, que aparecem na seção *a* (indicados como a, b, c, d), são freqüentemente

2. Este exemplo pode ser também analisado como uma estrutura barroca binária, na qual a harmonia se move do I ao V, na primeira metade, e do V ao I, na segunda; as formas-motivo estão distribuídas de maneira similar pelas duas seções.

usados e combinados àqueles do motivo de acompanhamento, como conectivos lógicos.

O “acorde anacrúxico”, ao final de todas estas seções *b*, está sobre o V, às vezes adiado para a última colcheia ou semicolcheia.

Nas seções intermediárias 1, 3, 7, 8 e 9, a tônica menor e a subdominante menor são contrastadas, com eficácia, mediante o decorrente retorno do acorde maior na recapitulação.

O procedimento harmônico já está suficientemente analisado no curso dos próprios exemplos. O estudante deve explorar, da mesma maneira, todos os graus, de modo a expandir seu conhecimento tonal, mesmo sob o risco de sobrecarregar uma forma tão breve. Através disto, ele poderá desenvolver sua habilidade e seus recursos harmônicos, a fim de satisfazer as exigências das formas mais complexas e amplas.

O Acorde “Anacrúxico”

A seção *b* termina em um acorde que conduz à recapitulação. Na música clássica, este acorde é o de dominante, já que ele reintroduz a tônica em seu sentido tonal mais definido. Seu efeito, nestes casos, é comparável àquele de um contratempo com relação ao tempo forte: devido a esta função, tais acordes serão chamados de “anacrúxicos”, *independentemente de suas posições rítmicas*.

Outros acordes, e suas transformações, podem funcionar, também, como conectivos. O Exemplo 106 ilustra casos de ii e iii (e seus derivados) usados como harmonias “anacrúxicas” de I. Nos Exemplos 107*a*, *b* e *c*, a recapitulação não inicia no I: nestes casos, o acorde “anacrúxico” deve ser escolhido em conformidade. No Exemplo 107*b*, a harmonia “anacrúxica” é o *b*III: ele introduz a recapitulação que começa no V. No Exemplo 107*a*, a recapitulação começa no II introduzido pelo *b*VI. Se os primeiros dois acordes da recapitulação fossem invertidos, o *b*VI poderia, logicamente, introduzir o I (Ex. 107*c*).

A Recapitulação (a')

A recapitulação pode ser uma repetição idêntica, mas, em geral, ela é modificada, mudada ou variada. As mudanças podem ser necessárias para estabelecer um final conclusivo, especialmente se a seção *a* terminar em um grau que não seja o I. A abreviação (através da eliminação, redução ou condensação) pode evitar a monotonia, enquanto a ampliação (através da inserção, repetições interpoladas, extensão ou adição) pode gerar ênfase.

Pode ser necessária a modificação tanto da harmonia quanto da melodia, a fim de acomodar tais mudanças.

Os princípios da variação podem ser aplicados a todos os elementos da seção *a*, mas com moderação, para que não obscureçam a presença da repetição. Assim, o perfil da melodia não deve ser totalmente mudado, exceto nos pontos aonde ocorram transformações estruturais. A variação ornamental, que consiste em transmutar as notas longas através do uso de notas de passagem, fiorituras e repetições de notas, não necessita de uma mudança essencial de perfil. O excesso de mudanças rítmicas, ou de deslocamentos de acentuação, pode dificultar o entendimento.

A variação harmônica consistirá, largamente, em inserções e substituições. O acompanhamento pode ser variado introduzindo modificações na figuração, se bem que tais transformações devam ser menos radicais do que as melódicas. Variações adicionais podem ser produzidas pelos métodos contrapontísticos ou semicontrapontísticos: imitação, adição de um contracanto, ou elaboração melódica das vozes subordinadas.

Uma cadência alterada pode requerer reformulações consideráveis ou, até mesmo, uma completa reconstrução.

Nas pequenas formas, as alterações devem ser feitas com discrição, a fim de se manter o equilíbrio das seções precedentes.

Ilustrações da literatura

Beethoven, Op. 2/1-II. A recapitulação da forma ternária inicial está reduzida a quatro compassos. Apenas o primeiro compasso (comp. 13), oitava acima, é preservado. O compasso 14 muda, repentinamente, para o IV, a fim de preparar a cadência. O compasso 15, conectado pelo ritmo do contratempo do compasso 1 (que fora omitido ao aproximar-se o comp. 13), é uma figuração de perfil descendente, que se assemelha aos compassos 3 e 7.

Op. 2/2-II. A recapitulação de sete compassos (comp. 13-19) combina redução (eliminação dos comp. 3-5) e extensão (adição sequencial nos comp. 15-16). O compasso 17 é uma reformulação, em sentido ascendente, do compasso 6, de modo a que a repetição dos compassos 7-8 (nos comp. 18-19) ocorra em um ponto culminante, oitava acima. As seqüências, e o perfil ascendente desta reconstrução, conferem ênfase à voz principal, que fora, anteriormente, um tanto eclipsada pela concorrência da voz do baixo.

Op. 2/2-IV. A recapitulação da primeira forma ternária (comp. 1-16) está reduzida a quatro compassos (comp. 13-16) através de condensações melódicas e harmônicas. Na segunda forma ternária (comp. 57-79), a recapitulação é reduzida a cinco compassos (comp. 75-79), com uma ligeira variação melódica.

Op. 7-II. A recapitulação (comp. 15-24) é alongada para dez compassos, por meio de seqüências (e outras repetições), condensações e pela cadência de engano do compasso 20 que requer, então, uma segunda cadência enriquecida.

Op. 7-IV. A recapitulação (comp. 13-16) repete, apenas, a segunda metade do período, variando levemente o estilo pianístico por meio da adição de oitavas.

Op. 14/2-II. A recapitulação está reduzida a quatro compassos (comp. 13-16), e vem seguida por uma adição, no estilo de codeta, sob a forma de uma cadência enriquecida.

Op. 26-I. A recapitulação (comp. 27-34) repete, apenas, a segunda metade do período de dezesseis compassos.

Op. 27/1, adágio. A recapitulação (comp. 17-24) repete integralmente a seção *a*, com menores elaborações do estilo pianístico e com uma mudança cadencial que conduz à tônica.

Op. 28-II. A recapitulação (comp. 17-22) omite os compassos 3-5 e condensa os compassos 6-8 a somente dois compassos, alterando a cadência para conduzir à tônica. Esta redução é equilibrada pela inserção de duas repetições semi-seqüenciais do compasso 18.

Op. 31/1-III. A recapitulação (comp. 17-24) é remarcável, porque a melodia principal é transferida para a voz de tenor, enquanto um acompanhamento (elaborado quase-melodicamente) é colocado na mão esquerda³.

Exemplo 102b. A recapitulação (comp. 15-24) omite os quatro primeiros compassos da seção *a*. Esta redução é novamente equilibrada pela extensão do conteúdo da segunda metade deste período para dez compassos. Esta extensão é produzida pela repetição do compasso 17, seguido de uma pausa dramática, o que resulta, então, em dez compassos. Após esta interrupção, seguem-se os compassos cadenciais, introduzidos por derivados da figura precedente. Os três últimos compassos são uma mera transposição dos compassos 8-10 à tônica.

Exemplo 102c. A discussão da recapitulação se encontra no item precedente: "Ilustrações da Literatura: Haydn, Mozart, Schubert".

Exemplo 102d. Nos compassos 13-17 da recapitulação, apenas as ornamentações são variadas. A cadência, compassos 18-20 (substituindo a semicadência no *v* através de uma cadência completa sobre I), requer, naturalmente, maior alteração.

Exemplo 102e. A recapitulação já foi anteriormente discutida: "Ilustrações da Literatura: Haydn, Mozart, Schubert".

Exemplo 104. O início da recapitulação (comp. 13) faz uso, surpreendentemente, do acorde de quinta e sexta aumentada (sobre II) da região de submediante. Aqui, ele é tratado como se fosse um acorde de sétima de dominante sobre o IV, resolvendo em um acorde de sétima diminuta derivado

3. Tal tipo de voz é, em geral, definido erroneamente como "contraponto". O verdadeiro contraponto baseia-se em combinações invertíveis; mas na música homofônica encontram-se, mais freqüentemente, técnicas semicontrapontísticas a fim de gerar contracantos, repetição de figuras imitativas etc., que variam o acompanhamento da voz principal. Um exemplo bastante claro é o adágio do *Quarteto de Cordas*, Op. 18 nº 6 de Beethoven.

do V. Tendo em conta a precedente cadência à dominante de vi, ele poderia ser, provavelmente, interpretado segundo os Exemplos 104b e c.

A possibilidade da recapitulação poder iniciar em um grau diverso do inicial foi mencionada anteriormente e ilustrada pelos Exemplos 107a, b e c: neles, a recapitulação inicia, respectivamente, em II, V e I com quarta e sexta. Tais casos são relativamente raros, em se tratando de pequena forma ternária.

PEQUENA FORMA TERNÁRIA

Ex. 101
Beethoven, Op. 27/1-III



Ex. 102
a) Haydn, Sonata para Piano, nº 35-III

Allegro

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20 21 22

p *f* *p* *f* *f*

a *b* *a* *a* *b* *a*

cadeia

repetição do fim

adição

Measures 23, 24, and 25 of a piano piece. The music is in a major key with a 2/4 time signature. Measure 23 features a treble clef with a quarter note and a half note. Measure 24 has a treble clef with a quarter note and a half note. Measure 25 has a treble clef with a quarter note and a half note. The bass line consists of chords.

b) Sonata para Piano, nº 40-II

Presto

Measures 1 through 18 of the Sonata para Piano, nº 40-II. The tempo is Presto. The music is in a major key with a 2/4 time signature. Measure 1 starts with a forte (f) dynamic. Measure 2 has a piano (p) dynamic. Measure 3 has a piano (p) dynamic. Measure 4 has a forte (f) dynamic. Measure 5 has a forte (f) dynamic. Measure 6 has a piano (p) dynamic. Measure 7 has a forte (f) dynamic. Measure 8 has a forte (f) dynamic. Measure 9 has a forte (f) dynamic. Measure 10 has a forte (f) dynamic. Measure 11 has a forte (f) dynamic. Measure 12 has a forte (f) dynamic. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measure 14 has a forte (f) dynamic. Measure 15 has a piano (p) dynamic. Measure 16 has a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 17 has a piano (p) dynamic. Measure 18 has a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various dynamics and articulation marks like *tr* and *f* adição.

Measures 19, 20, and 21 of a piano piece. The music is in a major key with a 2/4 time signature. Measure 19 has a piano (p) dynamic. Measure 20 has a piano (p) dynamic. Measure 21 has a piano (p) dynamic. The score includes various dynamics and articulation marks like *p*.

Measures 22, 23, 24, 25, and 26 of a piano piece. The music is in a major key with a 2/4 time signature. Measure 22 has a forte (f) dynamic. Measure 23 has a forte (f) dynamic. Measure 24 has a forte (f) dynamic. Measure 25 has a forte (f) dynamic. Measure 26 has a forte (f) dynamic. The score includes various dynamics and articulation marks like *f* adição.

c) Sonata para Piano, nº 28-III

Presto

Measures 1 through 18 of the Sonata para Piano, nº 28-III. The tempo is Presto. The music is in a major key with a 2/4 time signature. Measure 1 has a forte (f) dynamic. Measure 2 has a forte (f) dynamic. Measure 3 has a forte (f) dynamic. Measure 4 has a forte (f) dynamic. Measure 5 has a forte (f) dynamic. Measure 6 has a forte (f) dynamic. Measure 7 has a forte (f) dynamic. Measure 8 has a forte (f) dynamic. Measure 9 has a forte (f) dynamic. Measure 10 has a forte (f) dynamic. Measure 11 has a forte (f) dynamic. Measure 12 has a forte (f) dynamic. Measure 13 has a forte (f) dynamic. Measure 14 has a forte (f) dynamic. Measure 15 has a forte (f) dynamic. Measure 16 has a forte (f) dynamic. Measure 17 has a forte (f) dynamic. Measure 18 has a forte (f) dynamic. The score includes various dynamics and articulation marks like *f* adição and *tr*.

d) Sonata para Piano, nº 42-I

Andante con espress.

Measures 1, 2, and 3 of the Sonata para Piano, nº 42-I. The tempo is Andante con espress. The music is in a major key with a 2/4 time signature. Measure 1 has a forte (f) dynamic. Measure 2 has a forte (f) dynamic. Measure 3 has a forte (f) dynamic. The score includes various dynamics and articulation marks like *f* adição and *tr*.

Musical score for Arnold Schoenberg's Sonata for Piano, Op. 48-1, measures 4-20. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is in the key of D major. The score shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

e) Sonata para Piano, nº 48-1
Andante con espress.

Musical score for Arnold Schoenberg's Sonata for Piano, Op. 48-1, measures 1-3. The score is written for piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is in the key of D major. The score shows a complex melodic line in the right hand with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamics range from fortissimo (ff) to piano (p).

Musical score for Mozart's Sonata for Violin and Piano, K.V. 377-II, measures 4-26. The score is written for violin and piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is in the key of D major. The score shows a complex melodic line in the violin part with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the piano part. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Ex. 103
Mozart, Sonata para Violino e Piano, K.V. 377-II
Andante

Musical score for Mozart's Sonata for Violin and Piano, K.V. 377-II, measures 1-5. The score is written for violin and piano and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The piece is in the key of D major. The score shows a complex melodic line in the violin part with many slurs and accents, and a more rhythmic accompaniment in the piano part. The dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff).

Measures 6 through 16 of Ex. 104. The score is in G major, 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, and 16 are indicated above the staff.

Ex. 104
a) Schubert, *Quarteto de Cordas*, Op. 29-II

Andante

Measures 1 through 16 of Ex. 104. The score is in G major, 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 1 through 16 are indicated above the staff. Dynamics include *pp*, *cresc.*, *aug.*, *f*, and *tr*. Roman numerals IV and V are present at the bottom.

Measures 1 through 4 of Ex. 105. The score is in G major, 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated above the staff. The word "Fundamentais" is written below the bass staff.

Ex. 105

Measures 1 through 16 of Ex. 105. The score is in G major, 4/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 1 through 16 are indicated above the staff. The score is divided into sections: "seção a" (measures 1-6), "seção b" (measures 7-10), and "seção a'" (measures 11-16). Dynamics include *m*, *n*, *o*, *d*, *c*, *p*, *f*, and *v*. Roman numerals IV, V, and VI are present at the bottom. The word "seqüência" is written at the bottom right.

b) comp. 1-8 de 105a

i (menor)

c) comp. 1-8 de 105a

a variado

v (menor)

i (menor)

d) comp. 1-6 de 105a

II

segue
Comp. 13 do
Ex. 105a

e) comp. 1-8 de 105a

III

etc.

f) comp. 1-8 de 105a

g) comp. 1-8 de 105a

h) comp. 1-8 de 105a

IV

i) comp. 1-8 de 105a

cadeia

iv (menor)

j) comp. 1-8 de 105a

vi

Ex. 106

Ex. 106 consists of two systems of piano accompaniment. The first system has four measures labeled a) through d). The second system has four measures labeled e) through g). Chords are indicated below the notes.

Chords in system 1: ii_5^6 , I, ii_5^6 , I_6 , ii_7 , I_6 , ii_5^6 , I_4^6 .

Chords in system 2: \sharp , I, ii, $\sharp\sharp$, I, I, $\sharp\sharp$, I. (6/5 aum.)

Ex. 107

a) Schubert, *Valsas*, Op. 9, n.º 32

Ex. 107a shows a piano accompaniment with a recapitulation section. Chords are indicated below the notes.

Chords: Tônica III menor, $\flat VI$, $\sharp\sharp_3$, I_4^6 , V_7 , I.

b) Op. 9, n.º 33

Ex. 107b shows a piano accompaniment with a recapitulation section. Chords are indicated below the notes.

Chords: Tônica VII menor, III, V, I. etc.

c) do Ex. 107a

Ex. 107c shows a piano accompaniment with a recapitulation section. Chords are indicated below the notes.

Chords: I_4^6 , $\sharp\sharp_6^6$, V_7 . etc.

CONSTRUÇÃO DESIGUAL,
IRREGULAR E ASSIMÉTRICA

Muitos dos exemplos precedentes, tomados da literatura musical, demonstraram que uma sentença ou um período podem consistir de um número desigual de compassos: suas construções podem ser, assim, assimétricas ou irregulares. O número desigual de compassos pode ser causado pela duração das unidades básicas (motivos ou frases), pelo número de tais unidades ou pela combinação de unidades de diferentes durações.

Há períodos assimétricos que se dividem em partes diferentes, por exemplo, 4 + 6 (Exs. 45a, 47a, 59b, c, h). Há, também, períodos simétricos, cujos segmentos menores não são divisíveis por quatro, mas por 3 + 3 (Ex. 51e), 5 + 5 (Ex. 44a, 114), ou 6 + 6 (Ex. 102c). O Exemplo 46e (5 + 7) é um período assimétrico constituído de segmentos desiguais, mas, como todas as ilustrações precedentes, compreende um número par de compassos.

As sentenças são, mais frequentemente, compostas de elementos de diferentes durações do que os períodos (mesmo que o número total de compassos seja par): Exemplo 57 (4 + 5), Exemplo 61c é de 4 (2 + 2) + 5 (1 + 1 + 1 + 2), Exemplo 61d (5 + 4), Exemplo 59i é de sete compassos (1 + 2 + 1 + 1 + 2).

Em muitos casos, a construção torna-se prolixa, devido a vários fatores: inclusão de repetições (internas) sequenciais ou variadas (Exs. 57, 59d, h, 60h, 61c); uso de prolongamentos (tal como nos Exs. 44l e 47a, onde uma cadência, que normalmente ocuparia dois compassos, é estendida para três); ou, ainda, pelas adições após a cadência (Exs. 59c, 60a). No Exemplo 59a, do ponto de vista da construção melódica, poderia haver uma cadência finali-

zando no compasso 8 ou, seguindo as harmonias cadenciais do compasso 9, haver uma terminação nos compassos 10 e 11. Mas todas estas precoces oportunidades são engenhosamente evitadas, e a sentença se estende a treze compassos. O Exemplo 60f está construído por repetições internas de diferentes durações: $3(2 + 1) + 3(2 + 1) + 4(2 + 2) + 2 + 2$.

O extraordinário Exemplo 51e, de Brahms, é um período de seis compassos: o antecedente e o conseqüente (três compassos cada) combinam, respectivamente, um compasso de $3/4$ e dois compassos de $2/4$ cada um; e, apesar disto, o período é simétrico e regular.

Há formas que são construídas exclusivamente de frases de duração desigual: por exemplo, o tema inicial do último movimento do *Quarteto com Piano* de Brahms é uma forma *a-b-a'* e consiste de dez frases de três compassos. Uma frase como esta, formada de seis semínimas, pode ser interpretada como se fosse um só compasso de $3/2$, o que demonstra sua naturalidade (Ex. 108b). A mesma explicação se aplica ao Exemplo 108a, tirado do *Quarteto* ("Harpa") Op. 74 de Beethoven (*si ha s'imaginar la battuta di 6/8*), e ao Exemplo 109, do *scherzo* da *Nona Sinfonia* (*ritmo ternário*). O *ritmo ternário*, ao invés de conectar duas unidades ($2 + 1$ ou $1 + 2$), reduz os quatro compassos do *ritmo quaternário* a três (Ex. 110).

As construções irregulares tornam-se mais frequentes na segunda metade do século XIX. Brahms e Mahler, influenciados pela música folclórica, desenvolveram uma sensibilidade que geralmente conduz a uma organização rítmica que não corresponde às barras de compasso (Ex. 111a, b). Em casos extremos, mudanças constantes de compasso foram usadas para realizar um certo grau de correspondência entre a estrutura fraseológica e as barras de compasso (Ex. 112).

Assim, torna-se evidente que os grandes compositores introduzem, livremente, procedimentos irregulares ou assimétricos, dependendo da idéia musical ou da estrutura. Em geral, estes procedimentos contribuem para a fluência e espontaneidade. Mas eles não são nem arbitrários, nem casuais: ao contrário, um alto grau de habilidade e sensibilidade são necessários para se adquirir o indispensável equilíbrio e proporção.

Ex. 108

a) Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 74-III
comp. 78

b) Brahms, *Quarteto com Piano*, Op. 25-IV *Rondo alla Zingarese*

Ex. 109

Beethoven, *Sinfonia nº 9-II*
comp. 177

Ex. 110

Beethoven, *Sinfonia nº 9-II*

Ex. 111

a) Brahms, *Quarteto de Cordas*, Op. 51/2-II

b) Schoenberg, *Quarteto de Cordas*, Op. 7

Ex. 112

Bartók, *Quarteto de Cordas nº 3*

O MINUETO

O minuetto, o scherzo, o tema com variações etc. aparecem como peças independentes ou como movimentos centrais de formas cíclicas como a suíte, a sonata ou a sinfonia.

A única característica rítmica específica de um minuetto é o compasso em 3/4 (ou, raramente, em 3/8). Ritmos surpreendentes, como aqueles utilizados nos scherzos ou nas danças modernas, são raramente encontrados. Beethoven dá a indicação de $\text{♩} = 108$ para o minuetto *Primeira Sinfonia* e de $\text{♩} = 126$ para o da *Oitava Sinfonia*: ambas indicações são casos extremos, mesmo para Beethoven. A maioria de seus minuettos, ou os de Haydn e Mozart, possuem uma média de $\text{♩} = 60-70$, e alguns são mais lentos, em torno de $\text{♩} = 40-50$. Assim sendo, uma maior quantidade de notas curtas (colcheias e semicolcheias) aparecem nos minuettos, e a harmonia se modifica de uma forma mais freqüente do que no *scherzo*. Nas outras formas de dança, a harmonia se mantém, em geral, inalterada durante diversos compassos; no minuetto dificilmente a harmonia dura mais do que um ou dois compassos, e quase sempre ocorrem duas ou mais harmonias em um só compasso.

O caráter de um minuetto pode variar do “meramente cantarolável” (por ex., Op. 31/3-III de Beethoven) ao “obtinadamente insistente” (Mozart, *Sinfonia Nº 40 em Sol Menor*); mas, em geral, o caráter e o andamento são moderados.

Como o minuetto foi a dança favorita das cortes do século XVIII, ele não requisitou ritmos muito acentuados como aqueles das danças mais popu-

lares e, em conseqüência, os acompanhamentos convencionais (Ex. 65) não foram, provavelmente, muito utilizados: se certos vestígios deles aparecem, isto se dá geralmente sob forma estilizada.

A Forma

O minuetto é uma forma *a-b-a'*, inteiramente similar à forma ternária. Um modelo-padrão derivado do minuetto não pode desviar-se deste esquema ternário. Entretanto, o fato de a seção *b* dever seguir (devido às indicações || :a: || :ba': ||) primeiramente o *a*, e depois a seção *a'*, deve ser levado em consideração. O Exemplo 113, de Bach, é uma ilustração do minuetto simples e corresponde exatamente ao modelo-padrão.

Muitos minuetos da literatura divergem do modelo-padrão, através de desvios estruturais ocorrendo nas três partes: duração desigual das frases, repetições seqüenciais ou outras repetições internas, extensões (freqüentemente provocadas por cadências de engano), ou codetas somadas à seção *a* ou sua recapitulação. Mozart e Haydn, especialmente, inserem episódios ou, até mesmo, idéias paralelas (às vezes rudimentares, mas, ocasionalmente, totalmente independentes ou solidamente estabelecidas).

Raramente a recapitulação é encurtada ou revela mudanças mais profundas no perfil melódico. Ela é comumente ligada à seção *b* através de um acorde "anacrúzico" (dominante, dominante artificial etc.), freqüentemente reforçado por uma maior duração, em geral sobre um pedal. Às vezes, é aderido um conectivo qualquer.

Ilustrações da literatura

Haydn e Mozart construíram muitos temas de minuetos com um número desigual de compassos. No Exemplo 114, a seção *a* é um período de dez compassos (5 + 5). Na recapitulação ele é repetido sem alteração, e uma seção adicional (codeta) de dez compassos está construída por um compasso de silêncio e nove compassos efetivos.

Haydn, *Quarteto de Cordas*, Op. 76/2-III (Ex. 115). A seção *a* do minuetto consiste de 5 + 6 compassos, mas ele poderia ser, igualmente, analisada como 4 + 4 + 3: esta ambigüidade se deve à imitação canônica, que desloca o final do primeiro segmento ao quinto compasso.

Apesar de muitos movimentos na literatura clássica combinarem a técnica homofônica e contrapontística, há uma diferença fundamental entre ambas: o tratamento melódico-homofônico depende, basicamente, do desenvolvimento de um motivo através da variação; em contraste, o tratamento contrapontístico não varia o motivo, mas desfruta das possibilidades de combinações inerentes ao tema principal ou aos demais temas.

O minuetto do *Quarteto de Cordas*, em *Lá Maior*, K.V. 464 (Ex. 116), de Mozart, é um raro exemplo da verdadeira fusão das duas técnicas. Os três motivos A, B e C podem ser considerados como circunscrições de um intervalo de quarta (ver Ex. 117). Os dois sujeitos principais, A e B, admitem imitações canônicas e inversões. Suas combinações aparecem em uníssono, oitava e sexta abaixo. Nos compassos 59-60 a combinação é invertida à sétima superior, e B acompanha A em imitação canônica. Na seção contrastante, uma seqüência de B é acompanhada pelo intervalo de quarta, que pode ser derivado, por redução, tanto de A quanto de B.

Além de desfrutar dos valores contrapontísticos, pode encontrar-se, igualmente, a usual variação dos motivos básicos (comp. 22-24); além do mais, ocorre, até mesmo, uma codeta (comp. 25-28).

Beethoven, Op. 2/1-III. A forma-motivo longinquamente relacionada (comp. 11-12), e sua repetição (comp. 13-14), pode ser considerada uma conseqüência das muitas repetições internas da seção *a*. A modulação seqüencial da seção contrastante conduz à subdominante com a forma-motivo supracitada (comp. 20). Nos compassos 23 e 24, tal motivo é reduzido (liquidado) a três notas, que reaparecem em uma cadeia de colcheias movendo-se em direção à dominante. A seção *a'* é uma reformulação de *a*, com uma omissão completa do conteúdo dos compassos 3-4.

Op. 10/3-III. A seção contrastante está construída sobre uma frase de dois compassos (comp. 17-18) que é uma derivação remota da seção *a* (ver Ex. 118), e que realiza quatro aparecimentos, movendo-se em um círculo de quintas (iii-vi-ii-V). A reformulação estrutural da seção *a'* não envolve o antecedente, que é uma mera "reinstrumentação" (comp. 25-32). O conseqüente é prolongado pela inserção de uma seqüência em "crescendo", que introduz a subdominante cadencial; seu final (comp. 43) é alcançado através de diversos acordes de passagem. Diversas codetas concluem o minuetto.

Op. 22-III. O segmento, com caráter de trinado (comp. 9-13), da seção contrastante, pode ser derivado das três primeiras colcheias do compasso 2 da mão esquerda, sob a influência das semicolcheias no curso de toda a seção *a*. A frase dos compassos 11-12 deriva da frase inicial, da qual toda a seção *a* é derivada (Ex. 119). A recapitulação, sem mudança substancial alguma, é concluída por várias codetas.

As seções contrastantes destes três, e de muitos outros minuetos, assemelham-se à elaboração (desenvolvimento, *Durchführung*), que será discutida no capítulo sobre o *scherzo*. Nestes, e em outros movimentos não denominados especificamente minuetos (Op. 7-III, Op. 27/2-II), a principal característica é a modulação seqüencial. O término da seção *b* está, freqüentemente, assinalado por uma permanência sobre um pedal na dominante, que se constitui em um dispositivo de retardo e que deveria ser empregado nas ocasiões em que a harmonia deve ser resguardada dos desenvolvimentos muito rápi-

dos ou distantes. Em geral, a nota pedal é sustentada no baixo, e as vozes superiores realizam uma progressão do V ao V.

Para a recapitulação (seção *a'*) valem os mesmos princípios discutidos no capítulo sobre a pequena forma ternária. Desde Mozart, tornou-se quase uma "questão de honra" não utilizar uma repetição exata, mas sim, reformulada e reconstruída. Tal caso pode ser visto no *Quarteto de Cordas, em Lá Maior, K.V. 464* de Mozart, citado pelo Exemplo 116.

A preservação dos elementos rítmicos é uma relação motívica tão forte que permite a utilização de variações de intervalo e de perfil melódico mais radicais, sem ocasionar, no entanto, incoerência. No Exemplo 116, a recapitulação é totalmente óbvia (comp. 55), apesar de haver tal reconstrução melódica.

O Trio

As formas de dança são seguidas, em sua maioria, por um trio, e é comum repetir a dança original após o aparecimento deste. De fato, o trio nada mais é que um segundo minueto (marcha, valsa, *scherzo*; ou – como nas sútes de Bach – uma segunda *courante*, *bourée* ou *gavotte*).

É evidente que o trio deve se constituir como um contraste e possuir alguma conexão temática. No princípio, o trio era usado na mesma tonalidade ou, então, na relação *maggiore-minore* (tônica maior – tônica menor), e vice-versa. Mais tarde, o contraste na relativa maior ou menor foi também empregado, assim como as relações que ocorrem entre outros pares de tonalidades vizinhas.

O contraste de caráter pode ser, por exemplo, rítmico-lírico, melódico-contrapontístico, melódico-ágil, gracioso-energico, *dolce-vivace*, melancólico-gaio etc.

De acordo com a forma, podem aparecer tantos desvios no trio quanto os do minueto: reduções, extensões, idéias adicionais, codetas etc.

Ex. 113

Bach, *Suíte Francesa nº 6* – Menuetto

MINUETOS

Ex. 114

Haydn, *Quarteto de Cordas, Op. 54/1* – Menuetto

Ex. 115
Haydn, *Quarteto de Cordas*, Op. 76/2-III

Ex. 116
Mozart, *Quarteto de Cordas*, K.V. 464 - Menuetto

transformação e var. de a

56 57 58 59 60 61

imitação canônica

inv. de a

62 63 64 65 66 67

68 69 70 71 72 73

inv. de b

Ex. 117

quarta

quarta

quarta

quarta

Ex. 118

a) b) transposto c) adição de contratempo d) variação rítmica comp. 17

Ex. 119



O SCHERZO



Scherzo, segundo Webster, significa “um movimento jocosos e espirituoso, comumente em compasso 3/4, o qual, desde Beethoven, normalmente substituiu o lugar do antigo minueto em uma sonata ou sinfonia”.

Esta definição é parcialmente correta: por exemplo, o *Septeto*, Op. 20 de Beethoven, sinfônico em seu primeiro e último movimentos, contém tanto um minueto quanto um *scherzo*.

Qualquer tentativa de definir rigorosamente a estrutura do *scherzo* irá se defrontar com problemas similares. Raramente Beethoven utilizará a denominação *scherzo* se o movimento, tal como aquele do *Trio*, Op. 9/3, estiver na tonalidade menor. Até certo ponto, é verdade que os seus *scherzos* podem ser chamados de jocosos, espirituosos e alegres. Mas entre os oito *scherzos* da música de câmara de Brahms, cinco estão em menor. Beethoven denomina *scherzo* apenas dois dos rápidos movimentos centrais de suas sinfonias, e muitos dos movimentos similares de suas sonatas e quartetos de cordas são indicados apenas como *allegro*, *vivace*, *presto* etc., devido, provavelmente, aos desvios (de caráter, forma, modo, ritmo, tempo ou compasso) do modelo-padrão que ele tinha em mente. Entre estes movimentos, podem ser encontrados alguns em menor, e alguns em compassos que não os de três por quatro (por exemplo, 3/8, 6/8, 6/4, 2/2, 4/4, 2/4 etc.). A estrutura da seção *b* também varia consideravelmente. Os *scherzos* de Schubert são, em sua maioria, em compasso ternário e, freqüentemente, estão em menor. Em Brahms, Schumann e Mendelssohn, encontram-se muitas fórmulas diferentes de compasso.

Quanto à questão do caráter e expressão, a restrição com relação ao jocoso e espirituoso não é efetiva, e até mesmo o andamento não é decisivo: a indicação metronômica de Beethoven, para os movimentos centrais rápidos, giram em torno de $\text{♩} = 100$, que é a sua velocidade média para o tempo de *scherzo*. Entretanto, estes movimentos centrais, possuindo apenas a rapidez como qualidade em comum, diferem amplamente em seu tônus expressivo.

Uma resenha de *scherzos* e de outros movimentos rápidos de Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Brahms, Tchaikovsky, Berlioz, Bruckner, Mahler, Reger, Debussy, Ravel etc. revela características como: vivacidade, cintilância, brilho, espiritualidade, entusiasmo, arrebatamento, ardor, ferocidade, energia, veemência, paixão, dramaticidade, tragicidade, heroísmo, gigantismo etc.

O *scherzo* é, nitidamente, uma peça instrumental, caracterizada por acentuações rítmicas e tempos rápidos. A rapidez de movimento impede a freqüente mudança harmônica e a variação muito profunda das formas-motivo.

Com relação à estrutura, os *scherzos* dos grandes mestres possuem apenas uma coisa em comum: são *formas ternárias*. Eles diferem das pequenas formas ternárias, e do minuetto, no sentido de que a seção intermediária é mais modulatória e mais temática. Em alguns casos, ocorre um tipo especial de *seção contrastante modulatória*, que se aproxima da elaboração (*Durchführung*)¹ do *allegro-de-sonata*.

A Seção a

Em princípio, a seção *a* não difere das seções *a* previamente discutidas. Em geral, o tema compreende o dobro de compassos devido ao tempo rápido: por exemplo, os *scherzos* do Op. 2/2, Op. 2/3, Op. 28 e a *Segunda Sinfonia* (Ex. 120c) iniciam com períodos. Os *scherzos* da *Sonata para Violino*, Op. 30/2 (Ex. 120a), do *Quarteto de Cordas*, Op. 18/1 (Ex. 120b) e da *Sinfonia Eroica* (Ex. 121a) iniciam com sentenças.

O caráter deste último *scherzo* citado teve grande influência e serviu de modelo para muitos *scherzos* subsequentes. Estruturalmente (tal como mostra a análise do Ex. 121d), ele é uma paráfrase de acorde de tônica ascendente e da dominante descendente (Exs. 121b, c). Este esqueleto é vestido de no-

1. Os termos "elaboração" e *Durchführung* são usados alternadamente através deste livro, referindo-se à técnica ordinariamente denominada "desenvolvimento", e às seções das grandes formas que fazem uso extensivo desta técnica. Schoenberg rejeitou o termo mais corrente pelo fato de haver "pouco desenvolvimento" (no sentido de crescimento, maturação, evolução) no material usado. Formas-motivo são adaptadas, variadas, expandidas, condensadas, recombinadas e conduzidas através de várias tonalidades ou regiões; mas elas raramente evoluem ou se envolvem em "estados mais maduros ou avançados" (N. da Ed.).

tas auxiliares e notas de passagem. A relação entre este tema e aqueles do primeiro e quarto movimentos (Exs. 121d, e) é uma forte evidência em favor do conceito de "monotematismo" em uma obra cíclica.

A Seção Contrastante Modulatória

A principal função da seção *b* é a de introduzir contraste. É opinião geral que a seção *b* de um *scherzo* deva ser uma elaboração (*Durchführung*), mas, de fato, ela freqüentemente relembra a seção *b* do minuetto, do mesmo modo que muitos minuetos possuem um contraste modulatório.

A seção *a*, sobre uma harmonia relativamente estável, expõe suas formas-motivo de várias maneiras. Na seção modulatória contrastante, mudanças de forma, e mesmo de constituição, ocorrem enquanto este mesmo material passa por situações harmonicamente instáveis e flutuantes. Este tipo de liberdade estrutural e de tratamento motivico não implica que a regularidade, a lógica e o equilíbrio possam ser ignorados.

Novamente, é aconselhável aprofundar a consciência deste novo tipo de contraste, através de um modelo-padrão que, como todas as abstrações, difere da realidade e substitui a liberdade pelas restrições normativas.

Modelo-Padrão

A modulação deve estar organizada de modo a cooperar com a inteligibilidade. Portanto, ela deve proceder não por saltos, mas gradualmente, de acordo com um plano que prevê o retorno à tônica. É também aconselhável prevenir-se através de repetições de segmentos claramente delimitados e de extensão razoável.

Do ponto de vista harmônico, estes segmentos devem ser concebidos como padrões para seqüências. Tematicamente eles devem possuir um certo grau de independência; a combinação de formas-motivo pode assemelhar-se àquela do antecedente do período ou da seção contrastante da forma ternária. Mas as formas-motivo da seção *a* terão de sofrer modificações ou serem adaptadas ao procedimento modulatório. A ordem pode ser alterada, e algumas das formas-motivo podem estar repetidas dentro do segmento (por exemplo, *abac*, *abcc*, *abbc*, *aaab* etc.). A utilização de formas-motivo profundamente variadas é perigosa devido à modulação.

No modelo-padrão, o esquema vem seguido de uma seqüência que deve iniciar em um grau vizinho ao do final da seção *a*. No Exemplo 122 há vinte e cinco ilustrações de padrões com seqüências, todos eles derivados da seção *a* indicada: eles iniciam em vários graus, tais como V, v, III, I, iii, bIII, ii, iv, VI etc. Os padrões dos Exemplos 122b, c e d iniciam da mesma manei-

ra, mas continuam de modo diverso. Em alguns casos, são dadas diferentes seqüências para o mesmo padrão. A variação da seqüência está ilustrada pelos Exemplos 122r, s, t, u, v, x e y. Dignos de nota são aqueles exemplos em que a voz principal desloca-se para uma outra voz usando, por vezes, as oportunidades do contraponto duplo.

A fim de controlar a modulação, o padrão deve ser construído de tal forma que o final da última seqüência ofereça uma abertura ao retorno de uma harmonia “anacrútica” adequada, preparando, assim, a recapitulação. Por exemplo, o décimo-sexto compasso dos Exemplos 122l e m são tematicamente muito distantes para que possam ser neutralizados através de procedimentos simples.

A ênfase obtida pela utilização de uma seqüência (que é uma forma de repetição) cria determinadas obrigações que devem ser neutralizadas, a fim de introduzir a recapitulação de maneira simultaneamente “surpreendente e esperada”, como afirmou Beethoven.

Isto é obtido pela técnica de *liquidação*, ou seja, privando gradualmente as formas-motivo de seus elementos característicos, e dissolvendo-as em formas “amorfas”, tal como as escalas, acordes arpejados etc. Um exemplo impressionante é o *scherzo* do Op. 26 de Beethoven: após a seqüência, o padrão de quatro compassos é reduzido a dois (comp. 25-26); depois de uma repetição variada, ele é ulteriormente reduzido a cinco notas (comp. 28), a quatro notas (comp. 29-30), a duas notas (comp. 33 e ss.), e, finalmente, a uma nota (comp. 41 e ss.). Observe que a harmonia “anacrútica” é alcançada no início da primeira redução (comp. 25), e mantida no compasso 44.

Se, na prática, o final da seqüência não conecta prontamente com a harmonia “anacrútica”, é necessário uma nova modulação: isto pode ser realizado através de seqüências adicionais, mas para que se inicie a liquidação, o padrão deve ser reduzido, normalmente, à metade da extensão anterior.

No Exemplo 122 são ilustradas várias técnicas de continuação após a primeira seqüência. No Exemplo 122a, a redução do padrão é alcançada pela simples omissão do terceiro e quarto compassos do modelo original. O perfil melódico do padrão (comp. 9-12) foi depreciado a uma forma irrelevante de uma escala linear descendente. Tais formas desprezíveis, como as linhas escalares, os acordes arpejados, e afins, são suficientemente neutros para cancelar a ênfase do processo seqüencial. Os compassos 25-29 permanecem sobre a dominante com um tratamento em *ostinato* dos elementos residuais.

Os grifos no compasso 21 e seguintes dos Exemplos 122 b, c e d indicam a redução dos padrões anteriores de dois compassos para duas notas.

O final de uma liquidação está geralmente assinalado por uma combinação de repouso e suspense: repouso, através da paralisação do movimento modulatório, e suspense, pela antecipação do retorno do tema. Neste ponto, o efeito retardado de um pedal é apropriado porque impede, ao menos, que haja uma progressão do baixo. Como um pedal invertido, ele pode ser uma

nota sustentada ou repetida em outra voz. O pedal pode ser transformado em uma figura pedal (no Ex. 122f, comp. 20-22, todas as três vozes superiores participam desta formulação em *ostinato*). No Exemplo 122d, compassos 17-21, parte da modulação é executada de maneira similar.

Ilustrações da literatura

A maioria dos *scherzos* (e dos movimentos com caráter de *scherzo*) da música clássica possuem, em comum, apenas a característica da modulação ser realizada, em parte, por tratamento seqüencial. Recomenda-se o estudo dos seguintes exemplos: Beethoven, *Sonatas para Piano*, Op. 2/2, Op. 2/3, Op. 26, Op. 28; *Septeto*, Op. 20; *Sinfonias* 1, 2, 4, 7, 9; *Quarteto de Cordas*, Op. 18/1, Op. 18/2, Op. 18/6; Brahms, *Sextetos*, Op. 18 e Op. 36.

Em alguns casos, a modulação é interrompida por um episódio que se estabelece por algum tempo, em geral em algum ponto harmonicamente remoto (por ex., Op. 2/2, *Segunda Sinfonia*): ocorre, então, uma retransição que se utiliza de resíduos ou outros derivativos.

Assim que a harmonia “anacrútica” é alcançada, a modulação ulterior, ou a retransição, torna-se desnecessária, tal como ocorre no Op. 26, em que o segmento encurtado já se encontra na harmonia “anacrútica”.

Op. 28, *scherzo*. A seção contrastante não contém uma modulação real, e passa, meramente, por um certo número de harmonias com a ajuda de dominantes artificiais. Mesmo o acorde “anacrútico” é introduzido de uma maneira pouco usual e na forma imperfeita de um acorde de quinta e sexta. A adequação deste contraste está baseada nas peculiaridades harmônicas das outras seções e do trio. A ambigüidade do *f#* inicial (mais estranho ainda após o *si* menor do trio) requer uma clara definição da tônica em *D*. Depois de várias digressões, mais ou menos contraditórias, a tonalidade torna-se firmemente estabelecida apenas ao final da recapitulação, com o auxílio de várias codetas.

Motivicamente, a construção desta seção mediana depende das notas *d*, *e*, *f#*, *g* sustentadas na voz superior (cada uma delas com quatro compassos, assim como ocorrera com o *f#* inicial) e do salto de oitava no baixo. Sob estas notas sustentadas, o baixo, acompanhado de terças superiores, move-se cromaticamente de *f#* a *c#*. A regularidade deste procedimento dá a sensação de uma verdadeira presença de um motivo.

Sinfonia Nº 1 – III, minuetto. Apesar deste movimento ser denominado minuetto, a seção contrastante, em sua seqüenciação e liquidação gradual, assemelha-se ao modelo-padrão da seção mediana do *scherzo*. Em contraste, o *scherzo* da *Segunda Sinfonia* possui pouca elaboração deste tipo.

Sinfonia Nº 3, *scherzo*. Os primeiros dez compassos da *Durchführung* utilizam as formas-motivo dos compassos 1-4 em uma ascensão cromática, a

fim de alcançarem a supertônica, aonde vem citado o segundo elemento do tema (comp. 7-14). Os quatro últimos compassos (95-98) são espaçados e seqüenciados, modulando ao V da mediantes, o qual, curiosamente, se mantém por dezesseis compassos, como se eles fossem um acorde "anacrúzico". Quatro compassos de Bb, representando a dominante, funcionam com o acorde anacrúzico.

Sinfonia Nº 4 - III. A modulação é conduzida através de várias seqüências de um padrão de quatro compassos, o qual é liquidado pela redução a dois compassos, um compasso e, finalmente, a dois terços de um compasso.

Sinfonia Nº 7 - III. Este movimento possui o caráter, tempo e *Durchführung* de um *scherzo*. A modulação segue o círculo de quintas, da mediantes maior à subdominante: neste ponto ocorre uma daquelas "recapitulações em tonalidade errada" que aparecem, ocasionalmente, nas últimas obras de Beethoven.

Quarteto de Cordas, Op. 18/1, scherzo. Um padrão de três compassos (na mediantes "abaixada") é seqüenciado na tônica menor. Um padrão de dois compassos (comp. 17), seguido de três seqüências, conduz à dominante.

Quarteto de Cordas, Op. 18/2, scherzo. O contraste é predominantemente harmônico, sem ocorrência de elaboração do motivo básico.

Quarteto de Cordas, Op. 18/6, scherzo. A seção contrastante permanece substancialmente na região de tônica, mas elabora, um pouco, o motivo básico.

Brahms, *Sexteto, Op. 18, scherzo.* Aqui, o contraste não é produzido por seqüências, mas através de passagens fluentes rumo à região de tônica menor e à submediante abaixada. A elaboração é conduzida, exclusivamente, com imitações do motivo principal.

Brahms, *Sexteto, Op. 36, scherzo.* A elaboração é organizada em seqüências imitativas, distribuídas como um diálogo entre as vozes agudas e graves.

Estes exemplos ilustram a diversidade inexaurível da construção e mostram que a amplitude para a criatividade do compositor é tão grande que apenas uma mente treinada pode controlá-la. É por esse motivo que o modelo-padrão composicional deve ser suplementado com a análise de obras-primas.

A Recapitulação

Descartando-se a repetição literal, a recapitulação pode ser mudada, modificada, variada ou reconstruída, como foi anteriormente descrito.

Op. 2/3, scherzo. A recapitulação é modificada de maneira que tanto o antecedente quanto o conseqüente terminem na tônica.

Op. 26, scherzo. A recapitulação é enriquecida pela adição de um contracanto na mão direita; a melodia principal é transportada uma oitava abai-

xo, aparecendo na mão esquerda. Através do acréscimo de notas de passagem, a repetição por extenso (que estava variada na seção *a*) é modificada na recapitulação pelo intercâmbio de vozes (comp. 53-60), assim como pelo contraponto duplo.

A seção *a'* de muitos *scherzos* difere da seção *a*, por incluir extensões da recapitulação, episódios e codetas acrescentadas.

Extensões, Episódios e Codetas

A *extensão* é habitualmente produzida pela repetição (freqüentemente seqüencial) de um elemento. Nos casos simples, ela está associada a um giro em direção à subdominante (por exemplo, Beethoven, *Sinfonia Nº 1 - III*); em outros, ocorre uma verdadeira modulação. Se a extensão não for uma simples repetição de um segmento (como no *Septeto, Op. 20*), ela será, habitualmente, uma elaboração motívica desenvolvida a partir das formas-motivo precedentes.

Os *episódios* interrompem o fluxo normal de uma seção: eles mantêm-se sobre progressões que não modulam, nem produzem uma cadência, e em geral se estabilizam em uma região contrastante mais ou menos distante, principalmente quando se trata de uma seção modulatória. Os episódios freqüentemente introduzem pequenas frases, curiosamente estranhas às prévias formas-motivo utilizadas (por exemplo, *Op. 2/2-III, comp. 19 e ss.*, discutidos anteriormente).

As *codetas* são, antes de tudo, cadências, e servem como reafirmações do final de uma seção. Harmonicamente, elas podem ser formadas pela cadência mais rudimentar, ou seja, V-I; ou podem ser altamente complexas. Motivicamente, elas podem ir da simples repetição de pequenos elementos a formulações independentes².

Outros exemplos da literatura

Op. 2/2, scherzo. No compasso 19 inicia-se um episódio distante tanto ao nível motívico quanto harmônico: ele é conectado ao material básico através, apenas, de seu contratempo, que está relacionado às repetições de nota do compasso 3. O afastamento da região harmônica torna necessária uma extensa e rápida modulação. Uma simples codeta, ao final, introduz a cadência completa que faltava na recapitulação propriamente dita.

Op. 2/3, scherzo. As codetas (comp. 56-64) sugerem a subdominante menor e tornam-se plagais na forma liquidada (comp. 61).

2. Normalmente, se mais de uma codeta aparece, as últimas são encurtadas, geralmente como liquidações.

Op. 26, *scherzo*. A recapitulação é prolongada através de duas repetições ligeiramente variadas da última frase de dois compassos (comp. 59-60), e conclui com reduções liquidantes.

Quarteto de Cordas, Op. 18/1, *scherzo*. A seção *a'* consiste em uma recapitulação prolongada (a extensão está nos comp. 43-46), seguida por um episódio (comp. 51-63) construído a partir dos elementos que aparecem nos compassos 49-50. Os cinco primeiros compassos da recapitulação são novamente repetidos (comp. 64-68) e, então, liquidados com escalas (comp. 70-78). Uma codeta, repetida e liquidada, conclui o movimento.

Quarteto de Cordas, Op. 18/2, *scherzo*. A seção *a'* contém uma repetição prolongada. Uma cadência enriquecida começa no compasso 22, na qual, paradoxalmente, o final (comp. 27-30) aparenta ser uma transposição do início. Segue-se uma codeta de quatro compassos, motivicamente distante, intercambiando a posição das partes como se fora um contraponto múltiplo. Uma pequena codeta (comp. 38-39), repetida e liquidada, leva o movimento ao final.

Quarteto de Cordas, Op. 18/6, *scherzo*. No compasso 30, inicia-se uma codeta que apresenta formas-motivo intimamente relacionadas ao tema principal. Após freqüentes repetições, o ritmo é condensado em colcheias (no comp. 39), que são finalmente liquidadas em movimentos escalares e acordes arpejados.

Quarteto de Cordas, Op. 59/2, *allegretto*. No compasso 17, a harmonia coloca-se em um caminho que sugere o início de um episódio, apesar de poder ser interpretada como uma espécie de seqüência dos quatro compassos precedentes. O segmento dos compassos 21-28, repetidos nos compassos 29-36 (aonde há uma elisão com o início da recapitulação), possui a independência de um episódio, mas funciona, aqui, como uma retransição (tríade napolitana seguida por V e I). A seção *a* termina no VII (subtônica de *e* menor): por isto, a recapitulação é consideravelmente transformada, e seu final reafirmado com a presença de codetas. A última delas (comp. 48-49), que é uma aumento do compasso 47, pode ser considerada como um *ritardando* escrito, idêntico àqueles que os executantes realizam a fim de tornar claro o final de uma peça.

Quarteto de Cordas, Op. 74 (*Quarteto da Harpa*), presto. No compasso 17, inicia-se um longo episódio na região de napolitana: ele aparece parcialmente repetido na tonalidade inicial. A recapitulação (comp. 37) apresenta apenas três compassos do início e continua com uma liquidação do compasso 3 em um outro episódio sobre um pedal na nota *sol* (comp. 43), que é parcialmente repetido sobre um pedal em *dó* (comp. 51). Seguem-se uma série de codetas, mas a forma habitual da cadência é evitada: pode-se aventar a hipótese de que este procedimento é intencional, no sentido de abrir uma brecha para a transição (comp. 423), que conecta este movimento ao último.

As *Sinfonias* N^o 1, 2 e 4 também exibem extensões e codetas na recapitulação. A última codeta do *scherzo* da *Segunda Sinfonia* é aumentada, como se fosse um *ritardando*.

Sinfonia N^o 3, *scherzo*. A recapitulação, além de uma extensão, possui uma seção de coda (iniciando no comp. 115) bastante longa (que compreende cinquenta e dois compassos), que elabora e liquida dois segmentos com caráter de codeta.

Brahms, *Sexteto*, Op. 36, *scherzo*. O sabor de subdominante da seção *a* se deve, talvez, à enganosa utilização de um longo *ostinato* em torno de G (F) e à falsa recapitulação iniciando nos compassos 56 ou 57. A verdadeira recapitulação (comp. 69) é introduzida pela longínqua tríade menor sobre *f* e é concluída por três grupos de codetas.

A Coda

Nas grandes formas, mesmo um considerável número de codetas podem não ser suficientes para equilibrar todo o movimento harmônico precedente. Apesar de este não ser o caso do *scherzo*, ainda assim se encontram pequenas seções de coda nos exemplos clássicos: elas consistem de um certo número de codetas, ou de segmentos com caráter de codeta, ocasionalmente modulatórias, mas sempre retornando à tônica. Em geral, os últimos segmentos são progressivamente encurtados, sob a forma de liquidação, e por vezes, transformados em resíduos mínimos.

Uma discussão mais detalhada será efetuada no Capítulo 1, Parte III.

O Trio

A relação existente entre o *scherzo* e o trio é a mesma presente entre o minueto e o trio.

Em muitos casos, a repetição do *scherzo* vem após o término total do trio; em outros, a recapitulação do trio é liquidada por uma transição que introduz um acorde "anacrúzico", com vistas à repetição do *scherzo* (Op. 2/3; *Quarteto de Cordas*, Op. 18/1; *Quinta Sinfonia*, comp. 224-235). Em geral, um pequeno segmento pode ser inserido entre o trio e o *scherzo*. No Op. 26 e no *Quarteto de Cordas*, Op. 18/2, o motivo do *scherzo* é reintroduzido em uma harmonia modulatória. Um segmento análogo da *Sétima Sinfonia* de Beethoven (comp. 221-234) soa como uma reminiscência do trio. Nos dois últimos compassos (235-236), uma transposição do motivo reintroduz a tonalidade de fá maior.

O pequeno segmento na tônica menor do *Quarteto de Cordas*, Op. 18/6 (comp. 65-68), é um meio peculiar de produzir um ligeiro contraste entre o

trio e o *scherzo*, ambos em Bb. É questionável se este contraste de tonalidade é adequado, mas o reconhecimento da sua necessidade é importante.

O *scherzo* do *Segundo Sexteto*, Op. 36, de Brahms, apresenta um exemplo extraordinário de mediação entre dois temas aparentemente heterogêneos. No compasso 227 (vinte e quatro compassos antes da repetição do *scherzo* em 2/4) aparece um segmento de oito compassos (Ex. 123a) que conclui a recapitulação do trio (Ex. 123b), cujo conteúdo é uma redução dos compassos precedentes. A análise mostra a derivação dos compassos 5-8 da melodia do trio, enquanto os compassos 1-4 preparam o aparecimento da primeira frase do *scherzo*. Além disso, a construção dos compassos 1-4, em ritmos de dois e quatro, pode ser considerada uma preparação para o retorno do 2/4: a passagem termina em um *ritardando* escrito que utiliza as primeiras notas do *scherzo* sucessivo.

Os movimentos scherzantes são freqüentemente ampliados às dimensões de um rondó: nos *Quartetos*, Op. 74 e 95 e nas *Sinfonias* 4 e 7, Beethoven interpola, por duas vezes, o trio que se alterna com três ocorrências do *scherzo*. Schumann, estendendo esta idéia, introduz dois trios diferentes no *Quinteto para Piano*, Op. 44.

Ex. 120 SCHERZOS

a) Beethoven, *Sonata para Violino*, Op. 30/2-III

b) *Quarteto de Cordas*, Op. 18/1-III

c) *Sinfonia nº 2-III*

Ex. 121

a) *Sinfonia nº 3-III*

Ex. 122

a) *Elaboração 1*

Recapitulação 1

Repetição variada

b) Elaboração 2

rep. variada dos comp. 15-16

codeta

c) Elaboração 3:

d) Elaboração 4

22 23 24 25 26
etc.

e) Elaboração 5

9 10 11 12 13 14 15 16
Padrão Sequência

17 18 19 20 21 22 23 24
Padrão Sequência liquidación

25 26 27 28 29 30 31
à maneira ostinato recap.

f) Elaboração 6

9 10 11 12 13 14 15 16
Padrão Sequência

17 18 19 20 21 22 23 24
à maneira ostinato tratamento de "c" Recap.

g) Sequência 7

9 10 11 12 13 14 15 16
Padrão Sequência

h) Sequência 8

9 10 11 12 13 14 15 16
Padrão Sequência

i) Sequência 9

9 10 11 12 13 14 15 16
Padrão Sequência

j) Sequência 10

9 10 11 12 13 14 15 16
iii

k) Sequência 11

9 10 11 12 13 14 15 16
iii

l) Sequência 12

9 10 11 12 13 14 15 16
iii

m) Sequência 13

n) Sequência 14

o) Sequência 15

p) Sequência 16

q) Sequência 17

r) Sequência 18

s) Sequência 19

t) Sequência 20

u) Sequência 21*

omissão das terças superiores; variação

adição de terças

v) Sequência 22*

omissão das terças inferiores; variação

adição de terças

* não é realmente uma seqüência; e, sim partes invertidas

w) Sequência 23 (cf. 19)

x) Sequência 24

deslocamento da melodia para a voz central

condensação, liquidação

y) Sequência 25

Ex. 123

Brahms, *Sexteto*, Op. 36-IIa) *Scherzo, Presto giocoso*

b)

comp. 225

TEMA COM VARIAÇÕES



A terminologia musical é geralmente ambígua, o que se deve, primeiramente, à origem da maioria dos termos: eles são tomados de empréstimo a outros campos, como a poesia, arquitetura, pintura e estética. Termos como métrica, simetria, cor e equilíbrio são típicos. Mas pior ainda é a utilização de um mesmo termo, como “inversão”, para muitas coisas diferentes: utilizamos este conceito para descrever a primeira ou a segunda “inversão” de uma tríade, para a “inversão” intervalar, “inversão” espelhada vertical ou horizontal, ou ainda para a “inversão” contrapontística, tal como no contraponto múltiplo.

Da mesma forma, o termo “variação” possui vários significados: a variação cria as formas-motivo para a construção de temas, produz contraste nas seções intermediárias e variedade nas repetições. Mas no “Tema com Variações”, ele é o princípio estrutural de uma peça inteira.

Escrever uma peça utilizando tão-somente a variação é um primeiro passo rumo às grandes composições.

Como o próprio nome indica, a peça consiste de um *tema* e muitas *variações* dele. O número de variações depende do caráter da peça: se ela é um movimento de uma obra cíclica (como o Op. 26-I, Op. 14/2-II, Op. 111-II) ou se é uma peça independente (tal como as 32 *Variações em Dó Menor* ou as 33 *Variações sobre um Tema de Diabelli*, Op. 120 de Beethoven). Sendo apenas um dos movimentos de uma obra maior, o “Tema com Variações” tende a possuir um menor número de variações. Habitualmente, a peça é concluída por uma coda, *finale* ou fuga. Em outros casos, a última variação é

prolongada e, às vezes, não ocorre nenhum final especial depois da última variação.

Estrutura do Tema

Há temas que facilitam e outros que dificultam o desenvolvimento de variações. Antes de tudo, as variações são repetições que tornar-se-iam intoleráveis se não houvesse uma constante reestimulação do ouvinte. Se o tema contém um excesso de elementos, mesmo que sejam interessantes, sobra pouco espaço para as adições que um tema simples propicia.

Muitas variações clássicas estão baseadas nas melodias populares ou folclóricas, mas outras, como as *Variações Goldberg* de Bach, o Op. 35 e as 32 *Variações* de Beethoven, e o *Quarteto de Cordas*, Op. 67-IV de Brahms, estão calcadas em temas dos próprios compositores.

Um tema simples consistirá mais de formas-motivo afins do que de outras mais distantes (Op. 14/2-II). Estruturalmente, o tema deve possuir uma subdivisão definida e uma clara fraseologia. Encontram-se, habitualmente, formas binárias e ternárias: as 12 *Variações em Lá Maior*, as 24 *Variações em Ré Maior* e o Op. 111-II são, por exemplo, formas binárias¹; e Op. 14/2-II e Op. 26-I são formas ternárias. Um caso excepcional é o tema em forma de *passacaglia* (uma sentença de oito compassos) das 32 *Variações em Dó Menor* de Beethoven.

A harmonia deve ser simples, e não deve mudar de maneira freqüente ou irregular. Ver, por exemplo, as 15 *Variações em Mib Maior*, as *Variações Diabelli*, Op. 120, 12 *Variações em Lá Maior*, 24 *Variações em Ré Maior*, 6 *Variações em Sol Maior*, 6 *Variações Fáceis em Sol Maior*, todas de Beethoven: exceto com relação ao segmento cadencial, nenhuma destas variações contém mais do que duas harmonias por compasso. No Op. 35 ocorre apenas uma harmonia por compasso, nas *Variações em Lá* apenas duas, e nas *Variações em Sol* ou em *Ré*, há três harmonias para cada dois compassos. Mas nos oito primeiros compassos da *Valsa de Diabelli* a harmonia muda apenas uma vez. A utilização de um mero intercâmbio entre I e V contribui para a simplicidade de muitos destes temas.

Apesar de simples, a harmonia das 6 *Variações em Sol* é característica, especialmente pela seqüência na seção intermediária. O mesmo procedimento, entre outros, contribui para que o tema do Op. 26-I seja inesquecível.

1. Este tipo de estrutura temática é caracterizada por mais segmentos equilibrados, construídos a partir de formas-motivo próximas mas diferenciadas, de modo que a segunda seção constitua-se em uma espécie de contraste. Normalmente, o primeiro segmento termina na dominante; o segundo começa na dominante (ou em outra região vizinha) e termina com uma cadência sobre I. A difença entre esta estrutura, e a pequena forma-canção ternária, consiste na ausência de um verdadeiro contraste motivico (12 *Variações em Lá Maior*), ou de uma repetição identificável (24 *Variações em Ré Maior*).

Mesmo um mestre como Beethoven não realiza muitas variações quando o tema é longo ou complicado como, por exemplo, nas 6 *Variações em Fá*, Op. 34, e talvez, mesmo, no Op. 14/2-II.

Um acompanhamento unificado facilita a variação, apesar de que alguns com muitas mudanças possuam certas vantagens. Por esta razão é que Beethoven, nas 9 *Variações sobre uma Marcha de Dressler*, não fez nenhuma alteração na primeira variação, a não ser a substituição por um acompanhamento unificado.

Não é fácil escrever um bom tema original para variação. Deve-se, portanto, usar um dos temas que mostraram ser idôneos em uma série de variações de mestres como Haydn, Mozart e Beethoven.

Relação entre Tema e Variações

A forma do "Tema com Variações" originou-se, talvez, do costume de repetir um tema agradável por diversas vezes, evitando o declínio do interesse pela introdução de ornamentações e outras edições. Este pode ter sido o motivo pelo qual os mestres se preocuparam em tornar o tema reconhecível na variação.

O curso dos eventos não deve ser alterado, mesmo que o caráter o seja: o número e a ordem dos segmentos mantêm-se idênticos. Às vezes, a fórmula de compasso é mudada, o andamento alterado, e o número de compassos sistematicamente multiplicado por dois ou três. Mas, em geral, são preservadas as proporções, as relações estruturais das partes e os principais elementos (é óbvio que o ponto de vista sobre quais sejam os elementos principais está sujeito a mudanças). Cada variação deve possuir a mesma qualidade de auto-suficiência formal e coerência que possui o tema.

O Motivo da Variação

Na música clássica, cada variação revela uma unidade superior àquela do tema, o que é resultante da aplicação sistemática do *motivo da variação*. Nas formas mais elevadas, o motivo deriva do próprio tema, conectando, assim, intimamente, todas as variações ao tema principal.

No modelo-padrão, o motivo deve consistir de uma figura predeterminada, modificada apenas de acordo com as acomodações que a estrutura e a harmonia requeiram (ver, por exemplo, a décima primeira das *Variações em Dó Menor*).

Realização do Motivo da Variação

A fim de chegar a uma variação motivica apropriada, é necessário reconhecer as essências de um tema. Simplificando o tema mediante a elimi-

nação de tudo que possa ser considerado secundário (por exemplo, ornamentações, fiorituras, notas de passagem, retardos, appoggiaturas, trilos etc.) revela-se a construção básica. Ao se efetuar tal redução, deve-se ter em conta a relação com a harmonia (ver Exs. 124a, 126a). A simultânea simplificação do ritmo impõe, às vezes, uma reorganização, tal como nos quatro últimos compassos do Exemplo 124a, onde alguns elementos devem ser deslocados para outros pulsos. Como o ponto de vista que determina os fatores essenciais não é necessariamente uniforme, poderá haver mais de um “esqueleto” utilizável para cada uma das variações.

Sendo o motivo da variação adaptável a cada “esqueleto” escolhido, sua natureza e extensão estarão limitados pelo número e pela distribuição das principais notas e harmonias: raramente ele será mais longo do que dois compassos, e em muitos casos ele terá meio compasso, ou ainda menos.

Variações em torno das notas principais. É comum, ao menos nas primeiras variações, circunscrever as principais notas às tonalidades vizinhas. Frequentemente, as notas do tema são incluídas nas partes dos movimentos escalares ou dos acordes arpejados. Naturalmente, tais elementos devem adaptar-se à harmonia indicada. A organização rítmica do motivo da variação contribui imensamente para a expressão do caráter, e normalmente ela é mantida constantemente por toda a variação.

Ilustrações da literatura

Beethoven, *Variações sobre um Tema de Diabelli*. Um número considerável de variações (2, 9, 11, 12, 14, 18, 28, por exemplo) deriva do motivo da variação, com uma maior ou menor elaboração circunscrita às notas principais. Os Exemplos 124b, c e d mostram alguns destes casos em relação ao esqueleto do Exemplo 124a (observe o deslocamento rítmico das notas principais).

Beethoven, *32 Variações em Dó Menor*. A figura em semicolcheias das três primeiras variações é uma combinação de um acorde arpejado com a repetição de notas, sendo a última derivada da nota *sol* dos três primeiros compassos do tema. A ritmização da harmonia, nas duas primeiras variações, também contribui para a formação do motivo da variação. Os Exemplos 125a e b mostram a derivação dos motivos da variação, para as *Variações 4 e 5*. Observe-se, nesta última, as posições invertidas de *dó* e *mib*, fato que também ocorre em outros lugares (ver *Variações 7 e 9*).

Brahms, *Variações sobre um Tema de Haendel*. Brahms deriva substancialmente todos os motivos destas vinte e cinco variações dos elementos do tema: por exemplo, o motivo da primeira variação provém do baixo do primeiro compasso, duplamente diminuído no aspecto rítmico; o complemento rítmico deste motivo fornece a figura de acompanhamento. As mesmas três

notas em tercinas formam o motivo da segunda variação. A curiosa derivação do motivo, na *Variação 16*, é mostrada nos Exemplos 127a e b.

Aplicação e Elaboração do Motivo da Variação

O motivo da variação deve se acomodar a cada movimento da harmonia (que é, ela própria, sujeita à variação) e deve conter todas as notas principais do tema. Diversidade, na variação, requer elaboração apropriada do motivo; elaborações adicionais são consequência da utilização de elementos estruturais, como as cadências, contrastes e subdivisões. Isto resultará na variação dentro da variação.

Ilustrações da literatura

Beethoven, *Variações sobre um Tema de Diabelli*. O contraste entre a harmonia estática dos compassos 1-8 e 17-24 e as seqüências dos compassos 9-12 e 25-28 exigem grande flexibilidade dos motivos da variação e, em consequência, muitos são de grande brevidade. Em outros lugares, quando as mudanças harmônicas mais rápidas ocorrem, o motivo é adaptado ou ainda mais variado (por exemplo, *Variações 3, 7, 8, 12, 18, 19 e 23*). As seqüências são alteradas em quase todas as variações, aderindo-se diferentes progressões sempre mais distantes, como é o caso, por exemplo, da *Variação 5*. A *Variação 20* é harmonicamente fantástica: mesmo em uma época pós-wagneriana, ela teria sido chamada de “modernista”.

Beethoven, *15 Variações em Mi Bemol*, Op. 35. As três variações que precedem a entrada do tema estão construídas como meros contrapontos adicionais ao baixo. Na *Variação 1* (após o tema) o motivo é fortemente modificado (comp. 5), em adaptação ao rico movimento da harmonia. O motivo da *Variação 3* é composto de dois elementos, cujo deslocamento perturba o fraseio. No compasso 13, a própria mudança harmônica ocorre, como uma antecipação, sobre o tempo fraco. Em muitas destas variações, que estão escritas em um estilo pianístico brilhante, a formulação específica do tema é menos necessária: a preservação do *motus* (rítmico) admite mudanças ainda mais radicais. Na *Variação 4*, as semicolcheias começam em movimentos escalares; mas no compasso 9 elas transformam-se em acordes arpejados, e no compasso 13 o sistema de arpejo é novamente alterado. A *Variação 7*, um “cânion” na oitava, é uma ilustração da sagacidade olímpica de Beethoven.

Há duas variações em menor: a *Variação 14*, em *Mi Bemol Menor*, desvia-se da harmonia original pelo uso de algumas transformações (especialmente a *sexta napolitana*); mas a outra, a *Variação 6*, é extremamente interessante, porque o tema, com adaptações insignificantes, é harmonizado qua-

se inteiramente em dó menor – apenas os dois últimos compassos restabelecem o *Eb*.

Beethoven, *32 Variações em Dó Menor*. A *Varição 5* é um exemplo de desenvolvimento dentro de uma variação. As semicolcheias do motivo da variação são um “eco” das semicolcheias das *Variações 1-3*: esta figura rítmica determina o caráter da variação. Mas o elemento principal (indicado como “a” no Ex. 125b) deriva dos compassos 7 e 8 do tema, como demonstra o Exemplo 125c. O desenvolvimento dos compassos 5-6 do tema (dirigido a um clímax) é conduzido, aqui, por uma concentração que consiste na condensação de três formas do motivo em apenas uma; ainda mais comprimidas são as repetições imitativas dos compassos 7-8.

A elaboração de alguns motivos admite vários tratamentos. A técnica de usar uma idéia em muitas variações, com uma inversão quase-contrapontística, ocorre nas *Variações 1, 2 e 3*. A relação é similar ao que ocorre entre as *Variações 10 e 11, 20 e 21*: este último par é ampliado a um grupo de três pela *Varição 22*, na qual a simplificação da figura em tercina é tratada em imitação canônica. As *Variações 15 e 16* são praticamente idênticas, com exceção de uma leve mudança rítmica.

O intercâmbio dos modos maior e menor é uma força descomunal de variedade harmônica: mas ele não deve ser aplicado, mecanicamente, a partir de uma mera mudança da armadura de clave. Por exemplo, nas *Variações 12, 13, 15 e 16*, o I-IV dos compassos 3-4 é substituído pelo VI-II, e a condução à cadência é também modificada.

No terceiro compasso das *Variações 3 e 29*, o I é substituído por uma harmonia cujo aparecimento em *c* é difícil de compreender: ele pode ser melhor interpretado como um acorde de passagem produzido pelo movimento paralelo de baixo e soprano.

Brahms, *Variações sobre um Tema de Haendel*, Op. 24. Brahms, freqüentemente, cria novos esqueletos através da mudança do ponto de vista de quais sejam os elementos principais e os elementos subordinados. Isto lhe permite, por exemplo, considerar o compasso 7 da *Varição 3* como um contratempo à suddominante cadencial do compasso 8, convertendo o acorde de I na dominante da subdominante. Similarmente, ele simplifica os compassos 5 e 6 pela omissão dos acordes de passagem. Tal redução do conteúdo principal admite, entretanto, o tratamento inverso na *Varição 1* – a adição de acordes de passagem (comp. 6), requisitada pelas imitações na voz principal.

Na *Varição 2*, Brahms se aventura em uma mudança estrutural mais profunda (que é aplicada, então, às *Variações 5, 11 e 20*): metade do compasso 1 é repetido no compasso 2 (Ex. 127c), o que reduz a significância do compasso 2 a uma mera interpolação entre os compassos 1 e 3. Assim, o segundo compasso subordinou-se ao primeiro, a fim de produzir uma frase de dois compassos.

Mas não importa o quão radical sejam as modificações internas de uma variação, o estilo pianístico deverá permanecer consistente.

Muitas das variações harmônicas das *Variações sobre um Tema de Haendel* derivam da progressão melódica do *sib*, do primeiro compasso, ao *ré*, no terceiro. Brahms converte esta figura em uma progressão harmônica, transplantando-a ao baixo como uma sucessão de fundamentais: tônica – medianta. Assim, a medianta do terceiro compasso das *Variações 7, 9, 11, 14 e 19* é utilizada para conduzir as cadências para a dominante, ou para a medianta (maior ou menor). Nas variações em menor (5, 6 e 13), os terceiros compassos permanecem na medianta maior (*Db*) e as cadências conduzem ao V, III e V. Entre outras variações harmônicas de interesse, encontramos a *Varição 4*, cujo terceiro compasso é um VI, e a *Varição 17*, em que ele é um IV (no lugar de I ou III).

A vigésima variação é caracterizada por um movimento cromático na melodia e no baixo. Na nona variação, a seção *b* inicia na dominante (*F*); mas a repetição escrita começa no *F#* (no lugar de *Gb*), estabelecendo a região vizinha mais próxima da submediante maior abaixada.

O Contraponto nas Variações

De certa forma podemos afirmar que todas as variações possuem uma certa relação com o contraponto, mesmo que seja apenas com suas espécies mais simples (as cinco espécies em que se acrescentam uma ou mais vozes a um *cantus firmus* dado). Nas variações, o tema atua como um *cantus firmus*, e talvez seja esta a fonte da qual deriva a aceleração do movimento.

Mas toda sorte de tratamento contrapontístico pode ser encontrada, e, às vezes, a organização integral de uma variação é baseada sobre procedimentos essencialmente contrapontísticos. Mudanças estruturais podem ser radicalmente alcançadas quando, por exemplo, uma fuga está construída sobre um derivativo do tema.

Ilustrações da literatura

Beethoven, *32 Variações em Dó Menor*. A grande maioria das variações consiste em acrescentar uma ou mais vozes ao esquema básico. Este procedimento, no que tange ao baixo, é similar às passacaglias de Bach e Brahms, e ao *ostinato* final das *Variações sobre um Tema de Haydn* de Brahms.

Estão em um nível mais alto aquelas variações que se baseiam em contrapontos mistos: imitações livres aparecem na *Varição 17*, um “cânon” na *Varição 22*, e duplo contraponto à oitava nas *Variações 20 e 21*.

Beethoven, *Variações em Mi Bemol Maior*, Op. 35. A *Varição 7* é canônica e a série é concluída com um *finale alla fuga*.

Beethoven, *Variações sobre um Tema de Diabelli*. Os dispositivos contrapontísticos incluem: uma fuga (*Varição 32*), um *fugato* (*Varição 24*), imitação canônica nas *Variações 19 e 20*, e livre imitação em muitas outras, como as de nº 4, 11, 14, 20 e 30.

Brahms, *Variações sobre um Tema de Haendel*. O *finale* é novamente uma fuga, a *Varição 6* é um “cânon” e a *Varição 8* está baseada em um contraponto duplo à oitava. As imitações pianísticas “quase-contrapontísticas” contribuem para a coerência interna das *Variações 16, 18, 23 e 24*.

Do ponto de vista da maestria contrapontística, as *Variações 4 e 8* das *Variações sobre um Tema de Haydn*, compostas por Brahms, são particularmente interessantes: a *Varição 4* consiste de um contraponto duplo, ou mesmo triplo, invertível à oitava e à décima-segunda; a *Varição 8* contém um complexo de formas espelhadas em contraponto múltiplo.

Planejando as Variações

Na preparação para a composição de uma série de variações, o tema deve ser profundamente explorado e as melhores aberturas para as variações determinadas. Após o tema ter sido reduzido às suas essências, deve-se praticar um amplo número de esboços que explorem a variedade dos motivos da variação. Mesmo que muitos deles resultem rígidos e desajeitados, ou se algum motivo muito promissor tornar-se inadequado à elaboração, o compositor adquirirá um conhecimento íntimo do tema, suas possibilidades e suas limitações. Frequentemente os elementos de diferentes esboços podem ser combinados a fim de produzir um motivo da variação efetivo e incisivo. De todos os esboços parciais, os mais promissores podem ser selecionados para serem completados e “polidos”.

Comentário do Exemplo 126

No Exemplo 126a, o esqueleto é derivado da *Sonata para Piano*, Op. 79-III de Beethoven. Neste caso particular, torna-se necessário pouco mais que a melodia simplificada e o baixo. Os exemplos seguintes demonstram a aplicabilidade de um certo número de motivos simples na variação.

No Exemplo 126b, a melodia está restrita às *appoggiaturas* e às inserções de semicolcheias, que asseguram um movimento contínuo. O baixo está sujeito apenas a uma leve mudança rítmica. Nesta espécie de tratamento “primitivo”, as notas principais sempre aparecem no mesmo ponto do desenho.

O Exemplo 126c adquire maior fluência e variedade por evitar tal reiteração mecânica; as notas principais estão um tanto livremente distribuídas,

apesar de permanecerem no âmbito da metade do compasso. Uma simples figuração é aplicada ao acompanhamento. A variedade do Exemplo 126d, em que notas de várias extensões são utilizadas, é ainda maior.

No Exemplo 126e, o baixo é tratado à maneira de uma voz melódica e os elementos superiores tornam-se o acompanhamento.

O acompanhamento no Exemplo 126d, f e g é objeto de considerável variação pelo uso de mudanças rítmicas, usos de inversões e enriquecimento harmônico.

O Exemplo 126g é totalmente posto em prática: as formas-motivo são deslocadas e ulteriormente variadas na região da cadência. A figura rítmica “a” permite a manutenção do movimento, e as suspensões do motivo da variação são divididas em colcheias separadas nos compassos 6-7.

Organização da Série

Em geral faz-se uma distribuição entre as variações de caráter e as variações formais, o que não implica supor que uma variação possa ser tão formal a ponto de não possuir caráter. Ao contrário, é precisamente o caráter que contribui para a variedade. Cada compositor, ao esboçar motivos para a variação, considerará a necessidade de criar um contraste suficiente de caráter.

Estes contrastes são especialmente necessários quando a peça, à maneira tradicional, não oferece outros contrastes maiores que aqueles presentes no pólo tônica maior – tônica menor (*maggiore-minore*). As 6 *Variações*, Op. 34 de Beethoven, apresentam um único desvio deste princípio: enquanto o tema está em *F*, as variações estão em *D, Bb, G, Eb, C, F*. Ocorrem, igualmente, grandes diferenças de andamento e caráter. O tema e a primeira variação estão em adágio, a segunda é um *allegro ma non troppo*, a terceira um *allegretto*, a quarta um *tempo di menuetto*, a quinta uma *marcia: allegretto*, a sexta um *allegretto*, seguidas por uma seção de coda que retorna ao adágio inicial. O contraste de caráter é ainda reforçado pela alteração da fórmula de compasso: 2/4, 2/4, 6/8, 4/4, 3/4, 2/4, 6/8, 2/4.

Do ponto de vista estético, não há razão para que toda a série esteja restrita a apenas uma tônica: a sonata e a sinfonia superaram esta restrição há muito tempo.

Brahms acrescentou variedade, mesclando variações líricas a outras de caráter mais rítmico. Nas *Variações sobre um Tema de Haendel* pode-se tentar caracterizar algumas das variações como: líricas ou *cantabile* (5, 6, 11), apaixonadas (9 e 20), rítmicas (7 e 8), “húngaras” (13), em modo de *musette* (22). Observe as indicações interpretativas e suas sugestões: *legato, staccato, risoluto, dolce, energico, grazioso, leggiere*.

O princípio mais importante de organização é a variedade, o que não exclui a possibilidade de se reagrupar duas ou três variações que não possuam grande diferença de caráter, especialmente se uma idéia for sendo elaborada gradativamente. Desde Beethoven, a tendência geral tem sido a de construção em direção a um clímax (ou vários pontos culminantes em séries mais longas), que pode ter uma característica emocional, rítmica, dinâmica, de velocidade, ou quaisquer combinações destas.

Ocasionalmente, uma pequena ponte ou transição é inserida entre as variações (por exemplo, 6 *Variações*, Op. 34, *Variações 5-6*); e, frequentemente, uma coda ou um *finale* são acrescentados: eles são, algumas vezes, uma elaboração da penúltima variação. A discussão detalhada da técnica de tais passagens está reservada para o Capítulo 1, da Parte III.

Ex. 124

VARIAÇÕES

a) Beethoven, *Variações sobre um Tema de Diabelli*, Op. 120

Musical notation for the first variation (a) of Beethoven's *Variations on a Theme by Diabelli*, Op. 120. It shows a piano introduction with a treble and bass staff.

Continuation of the musical notation for the first variation (a) of Beethoven's *Variations on a Theme by Diabelli*, Op. 120.

b) Var. 2

c) Var. 9

d) Var. 11

Musical notation for variations 2, 9, and 11 of Beethoven's *Variations on a Theme by Diabelli*, Op. 120. Each variation is shown in its own system with treble and bass staves.

Ex. 125

Beethoven, *32 Variações em Dó Menor*

a) Var. 4

Musical notation for variation 4 of Beethoven's *32 Variations in D minor*. It shows a piano introduction with a treble and bass staff.

b) Var. 5

c) Tema, comp. 7

Musical notation for variations 5 and the theme (c) of Beethoven's *32 Variations in D minor*. Variation 5 is shown in its own system, and the theme is shown in its own system.

Ex. 126

Beethoven, Op. 79-III

a) *Vivace*

Musical notation for variation 1 (a) of Beethoven's Op. 79-III, marked *Vivace*. It shows a piano introduction with a treble and bass staff.

b)

Musical notation for variation 2 (b) of Beethoven's Op. 79-III, marked *Vivace*.

c)

Musical notation for variation 3 (c) of Beethoven's Op. 79-III, marked *Vivace*.

d)

Musical notation for variation 4 (d) of Beethoven's Op. 79-III, marked *Vivace*.

e)

Musical notation for variation 5 (e) of Beethoven's Op. 79-III, marked *Vivace*.

GRANDES FORMAS

1) Musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system contains measures 1-4, the second system contains measures 5-8, and the third system contains measures 9-12. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'vi' and 'a2'.

Ex. 127

a) Brahms, *Variações sobre um Tema de Haendel*, Op. 24

b) Retrógrado do Resumo de a)

Two systems of musical notation. The first system shows the original theme (a) in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows the retrograde version (b) in the right hand and a bass line in the left hand.

c) Var. 16

Two systems of musical notation for Variation 16. The first system shows the right hand with a trill (tr) and the left hand with triplets (3). The second system continues the piece with similar markings.



AS PARTES DAS GRANDES FORMAS
(FORMULAÇÕES SUBSIDIÁRIAS)



As grandes formas podem consistir de partes amplas, de uma maior quantidade de partes menores, ou de ambas.

As partes menores podem ser ampliadas através de repetições internas, seqüências, extensões, liquidações e dilatação dos conectivos. O número de partes pode ser aumentado por codetas suplementares, episódios etc. Em tais situações, os derivativos do motivo básico são transformados em novas unidades temáticas. Sua função estrutural é, entretanto, mais a de coordenar do que a de contrastar.

As grandes formas desenvolvem-se mediante o poder gerador dos contrastes, dos quais existem inumeráveis espécies: quanto maior a peça, maior número de contrastes devem ser apresentados com o intuito de iluminar a idéia principal.

Nas estruturas mais simples, o contraste principal é fornecido pela harmonia (organizada de modo a veicular regiões vizinhas apropriadas). No *scherzo*, o modulatório é apresentado como oposição ao estável. Nas grandes formas, uma passagem modulatória pode ser organizada como uma seção independente: a *transição* (que conecta o tema principal com outra idéia estável contrastante, denominada tema subordinado ou secundário).

A Transição

O propósito de uma transição não é, apenas, o de introduzir um contraste; ela já é, em si mesma, um contraste. Ela pode iniciar, ao final de um

tema principal, com novas formulações; ou pode acontecer também que o tema principal seja temática ou harmonicamente modificado, de modo a se transformar em um segmento conectivo.

Uma transição, especialmente se ela for uma seção independente, pertence ao grupo de idéias subsidiárias. A transição aparece em diversos lugares nas grandes formas: entre os temas principal e secundário (modulando, assim, a região diferente), como retransição (retornando à tônica), ou na recapitulação, reformulada sob a forma de um caminho indireto que conduz de uma tônica à tônica seguinte.

A estrutura de uma transição inclui, basicamente, quatro elementos: estabelecimento da idéia transitória (através de uma repetição freqüentemente seqüencial), modulação (em vários graus), liquidação das características motívicas e estabelecimentos do acorde "anacrúzico" conveniente.

A Transição com um Tema Independente

Quando um tema transicional especial segue-se ao tema principal, ele se veste de uma característica distinta dos temas precedentes e dos temas subseqüentes. O tema consiste de um pequeno segmento, no qual as formas-motivo estão apenas ligeiramente variadas. Pequenas figuras rítmicas prestam-se, com flexibilidade e prontidão, ao processo de modulação e liquidação. Após o enunciado inicial, a idéia vem reafirmada, ao menos, com uma repetição parcial, após o que se inicia a modulação. Mudança fluida de região e rápida eliminação dos elementos característicos distinguem a transição dos temas estáveis que normalmente a precedem ou a sucedem.

Ilustrações da literatura

Op. 2/2-I. A transição começa no compasso 32 com um segmento de quatro compassos, formado a partir de uma inversão dos compassos 9-10 do tema principal. Uma repetição parcial (terça acima) modula para o V da dominante (comp. 42). Sobre um pedal, o movimento escalar vem liquidado pela interrupção da segunda descendente. Os compassos 42-57 permanecem sobre a dominante, fato este que facilita a conversão de *mi* maior (comp. 39) em *mi* menor (comp. 58).

Op. 2/2-IV. O segmento inicial da transição é construído sobre uma cadência (comp. 17-20), sobre a qual a figura em semicolcheias fornece o conteúdo motívico. Na continuação, apenas dois compassos são repetidos (com uma ligeira variação), seguidos por um giro em direção à região de dominante (*mi* maior - comp. 24), que é a tônica da seção subseqüente.

Op. 2/3-I. O segmento inicial da transição consiste de quatro compassos (comp. 13-16). Sua repetição é modificada a fim de terminar sobre V

(comp. 21), em torno do qual a harmonia se mantém por seis compassos, ainda sem qualquer modulação real (o *f#* permanece meramente ornamental). A relação para com o tema secundário seguinte é peculiar (retomaremos este aspecto no "Grupo dos Temas Subordinados").

Op. 10/3-IV. Este rondó, bastante curto, contém todas as partes constituintes em miniatura. A transição (comp. 9), apesar de haver uma repetição interna, consiste apenas de sete compassos e conduz meramente ao V sem qualquer modulação real.

Op. 7-IV. A transição começa (comp. 17) com um motivo na mão esquerda que apareceu, previamente (comp. 9), como motivo da seção contrastante do tema principal. Ela se afirma (comp. 24) como uma alternância entre I e V da região de dominante, associada à habitual liquidação. Surpreendentemente, termina (comp. 36) com uma cadência enriquecida (começando no comp. 30) do I da região de dominante. O final sobre I da região de dominante não pode, neste caso, ser explicado convincentemente como sendo uma elisão: seria melhor alegar o fato de um final sobre V não ser uma boa introdução ao subseqüente $\forall\forall$, que é uma dominante artificial.

Op. 3-III. O segmento inicial da transição (comp. 18-21) consiste apenas de uma progressão modulatória. Uma repetição com caráter de seqüência termina sobre o I da região da mediantes, concatenando-se ao início do tema secundário.

Op. 31/2-II. O segmento inicial da transição consiste de duas frases sobre um pedal na nota *si \flat* (comp. 18-21). No compasso 22, a primeira frase é repetida com uma tal variação que o seu segundo compasso pode ser entendido como uma derivação rítmica da segunda frase. Desta variante, desenvolve-se um pequeno episódio sobre um pedal, no V da região de dominante, que é liquidado nos compassos 27-30.

Para outros exemplos de transição independentes, ver também: Op. 10/1-I, compasso 32; Op. 22-II, compassos 13-18; Op. 90-I, compasso 25.

Transições Derivadas do Tema Precedente

Em termos técnicos, não faz grande diferença se o processo de modulação e liquidação é aplicado a um tema específico, ou aos elementos do tema principal. Às vezes, a modulação inicia subitamente e o caráter de transição é pronunciado; em outros casos, quase que o tema principal inteiro é repetido e os elementos transitórios são adiados para os últimos compassos. Estes últimos exemplos dão a impressão de repetições variadas; isto é, as técnicas transicionais, ao final, originando-se da variação.

Ilustrações da literatura

Op. 2/1-I. Uma transposição do começo do tema principal (comp. 9) inicia a modulação. A liquidação inicia imediatamente, enquanto a harmonia se move seqüencialmente ao V da região de mediantes (relativa maior), que, na terceira vez, torna-se um pedal de sustentação do tema secundário.

Op. 2/3-IV. Uma citação direta dos quatro primeiros compassos do tema principal é harmonicamente desviado pela introdução do *d#* no acorde final. Os dois últimos compassos são seqüenciados e, então, liquidados com uma conexão em cadeia de resíduos em movimento escalar descendente, que conduz ao V da região de dominante.

Op. 14/1-I. Uma citação do início (comp. 13) é desviada através de progressões cromáticas que conduzem ao V da dominante (comp. 17), firmemente estabelecido sobre um pedal.

Os três exemplos prévios originaram-se do *início* do tema principal; os dois seguintes usam seu final.

Op. 13-I. Após uma introdução, o tema principal aparece no compasso 11. Ele finaliza sobre a dominante no compasso 35, com uma figura de semínima relacionada à figura inicial. Esta figura – que é a parte extrema do tema – é acelerada e usada quase-seqüencialmente para conduzir ao V da relativa maior (estranhamente, o tema secundário está em *eb*, ao invés do esperado *Eb*).

Op. 31/1-III. Em cada uma de suas muitas repetições, o tema principal termina com uma figura repetida duas vezes (conferir comp. 15-16, 31-32): esta figura (comp. 33) fornece todo o material para a transição. Observe-se a sua redução ao contratempo (comp. 36) que, em conexão encadeada, produz a liquidação.

Op. 7-I. Aqui, o motivo de abertura é ligado (comp. 25-28) a uma forma-motivo (comp. 27) ritmicamente nova, a fim de mover-se de maneira bastante abrupta ao V da região de dominante (comp. 35).

Em algumas circunstâncias, ao invés de ocorrerem fragmentos do tema principal, reorganizados a fim de produzir uma formulação distante, o tema principal é repetido substancialmente em sua integridade, mas adaptado a uma harmonia modulatória.

Op. 53-I. Uma ligeira repetição variada do início aparece no compasso 14. A continuação do compasso 18 está transposta terça acima se comparada à colocação inicial no compasso 5. Um novo compasso (22) sobre o acorde de sexta aumentada conduz ao V de *E*. O trabalho de passagem, que se segue, é consideravelmente estendido através da liquidação. Assim, cada um dos elementos do tema principal aparecem na seção de transição.

Op. 57-I. No compasso 17 ocorre uma repetição variada do início. As notas longas, da formulação original, são subdivididas em um padrão acórdico alternado, cuja inserção aumenta o conteúdo dos primeiros quatro com-

passos para seis. Uma repetição variada da última frase (comp. 23) é desviada para a dominante de *ab* (menor). Os compassos seguintes, da liquidação, permitem ao ouvido aceitá-los como a dominante de *Ab* (maior) à entrada do tema secundário (comp. 36).

A modificação, redução ou omissão da transição, durante a seção de recapitulação, serão discutidas posteriormente (Cap. 2, Parte III, “Formas-Rondó”).

A Retransição

O retorno do tema secundário ao tema principal nos rondós, ou o retorno, ao início, após a exposição das sonatas, é, geralmente, tão simples, que não há necessidade de veicular nenhum segmento específico. Entretanto, ocasionalmente ocorrem pequenos segmentos conectivos que atuam ou como “pontes” ou como elementos “distanciadores” das duas partes. Ver, por exemplo, Op. 2/2-IV, compassos 39-41, ou compassos 95-100; Op. 7-IV, compassos 48-49 e compassos 89-93.

Mais importantes, do ponto de vista funcional e psicológico, são as retransições que ocorrem após os contrastes modulatórios e após o *Durchführung*. Dado que a remodulação efetiva normalmente toma lugar como parte de uma seção modulatória precedente, a retransição se inicia propriamente na harmonia “anacrútica” e, em geral, é formada apenas pela liquidação dos resíduos motivicos. O material motivico habitualmente deriva dos temas secundários e, às vezes, seu retorno é prenunciado por referências ao tema principal.

Ilustrações da literatura

O Op. 2/2-I, compassos 210-224, e Op. 10/1-I, compassos 158-167, apresentam nada mais que dispositivos liquidantes girando em torno da harmonia de dominante.

No Op. 28-I, compassos 257-268, a retransição desemboca em uma modulação real usando um material motivico do tema principal. A própria *Durchführung* finaliza em um V da submediante, que é confirmada através de um pedal que se estende por trinta e oito compassos, enquanto a dominante só é mantida por dois compassos (267-268).

O Op. 7-I é ainda mais extraordinário, se não for mesmo um caso singular: a remodulação e a retransição ocorrem em apenas dois compassos (comp. 187-188), após haverem se estabelecido nas regiões longínquas de *a* (menor) e *d* (menor).

Op. 2/1-I. A retransição (comp. 93) difere dos dois primeiros exemplos, apenas no que tange ao material motivico, que antecipa claramente o segundo compasso do tema principal.

Op. 31/1-I. No compasso 170, o ritmo sincopado da mão direita faz alusão a um dos principais elementos do tema.

Op. 90-I. Uma figura de semicolcheias aparece no segundo tempo do compasso 130, sendo que no compasso 133 ela é aumentada por notas de valores longos. Após várias metamorfoses rítmicas adicionais, ela se transforma em uma preparação para as três primeiras notas do tema (comp. 144).

Op. 53-I, compasso 146. A figura de semicolcheias do compasso 3, sobre um *ostinato*, serve de preparação para o compasso correspondente da recapitulação.

Sinfonia Eroica – I. A retransição é uma passagem muito dramática: inicia-se no compasso 366, na subdominante da tônica menor (*bVI*), através da forma-motivo do compasso 5, que, logo, é liquidada e reduzida a uma pura nota repetida. A retransição conclui com a famosa entrada da trompa, que apresenta a forma tônica do tema principal, acompanhada pela harmonia de dominante sustentada. Wagner, que provavelmente estava correto, considerava isto um erro, e sugeriu a utilização de uma trompa em *sib*, ao invés de uma em *mib*.

Op. 13-I. A dominante é alcançada no compasso 167 e mantém-se, como pedal da mão esquerda, até o compasso 187. As freqüentes mudanças de dinâmica e os *sforzati* auxiliam a que esta retransição seja o clímax dramático de todo o movimento. As frases, nos compassos 171-174 e 179-181, são facilmente reconhecíveis como antecipações do tema principal, ao qual está também relacionada a figura de colcheia iniciando no compasso 187. A passagem de oito compassos (comp. 187-194) funciona tanto como liquidação do clima tempestuoso quanto como conectivo do início da recapitulação.

Op. 10/3-IV. A retransição deriva integralmente do tema principal, começando com uma citação de seu início (comp. 46), o qual, se não estivesse em tonalidade “errada”, poderia ser mal interpretado como recapitulação. Ela conduz à região de dominante, usando a harmonia da tônica menor e vem seguida de uma passagem liquidante (comp. 50) derivada do compasso 3 do tema.

Op. 22-IV. A seção C deste rondó termina na tônica menor (comp. 103), e, do ponto de vista harmônico, não seria necessária uma nova modulação. Mas, talvez, um contraste seja interessante, devido ao fato de grande parte da seção precedente estar calcada em si bemol menor, ou em regiões próximas a esta tonalidade. Tal contraste é realizado por uma mudança para uma região mais longínqua (comp. 105) e por uma subsequente remodelação. O material temático destes compassos é, praticamente, uma transposição do motivo principal, que é neutralizado na continuação.

O Grupo de Temas Secundários

Os temas secundários devem ter-se originado como condensações e estabilizações internas de um movimento modulatório contrastante. No início, não eram senão episódios, e, mais tarde, tornaram-se seções secundárias definidas, estabelecendo um final em uma região vizinha (como a dominante ou a relativa maior).

Idealmente, os temas secundários são derivados de um motivo básico, mesmo que a conexão não seja prontamente visível. Os contrastes de expressão, caráter, dinâmica, ritmo, harmonia, formas-motivo e construção devem diferenciar os temas principais dos subordinados, e estes dos outros temas secundários.

Esteticamente, o tipo mais importante de contraste é o da construção, já que ele evidencia a subordinação. As repetições internas ao tema principal reforçam a memorização e, através da variação, *preparam* o desenvolvimento e a elaboração. Nos temas secundários, a mera repetição e justaposição, freqüentemente, *substituem* o desenvolvimento e a elaboração.

Assim, em geral, ocorrem um número de formulações distintas, cada uma das quais é afirmada, e posteriormente abandonada, a fim de abrir o caminho para a seguinte: é o que se chama *grupo* de temas secundários.

Ilustrações da literatura

Op. 2/1-I. Nos compassos 21-25, uma frase se apresenta três vezes, e vem seguida por um pequeno segmento justaposto no compasso 26, e parcialmente repetido nos compassos 31-32. No compasso 33 é justaposto um novo segmento concludente, que é, por sua vez, repetido. As codetas começam no compasso 41.

Op. 2/2-I. Aqui, o grupo de temas secundários está organizado de maneira similar: o pequeno segmento dos compassos 59-62 é repetido seqüencialmente por duas vezes. No compasso 70, um segmento de dois compassos, derivado do final do padrão anterior, é afirmado e também seqüenciado por duas vezes. No compasso 76, derivativos do tema principal são justapostos sem qualquer conectivo. Um segmento cadencial (comp. 84) e sua repetição conduzem a seção secundária ao final (no comp. 92). Seguem-se, então, as codetas.

Op. 2/2-IV. Uma frase de dois compassos (27-28) é repetida e, após uma segunda repetição parcial, liquidada através de meios seqüenciais e outras repetições de um segmento diferente (comp. 32-39).

Op. 2/3-I. O primeiro tema secundário (comp. 27) inicia-se na região do v menor, introduzido em substituição à precedente dominante em C. Esta relação para com a transição é um caso peculiar, paralelo àquele do primeiro

movimento do *Quarteto de Cordas*, Op. 18/5 (comp. 25), mas raramente encontrado nas últimas obras de Beethoven.

Um segmento de seis compassos (27-32) é repetido quase-seqüencialmente (comp. 33-38). Um diferente segmento de dois compassos (39-40) é justaposto, repetido e reduzido a variantes de um compasso (43-44). Um conectivo de dois compassos introduz um outro tema mais lírico (comp. 47-61), onde ocorrem interessantes utilizações de imitações e troca de vozes, à maneira de um contraponto duplo. Outras formulações distintas aparecem nos compassos 61, 69, 73. Seguem-se codetas.

Op. 10/3-IV. A insignificância do conteúdo do tema secundário que nada mais é que uma escala cromática ascendente e descendente, enfatiza a subordinação deste tema. Uma frase de dois compassos (17-18), uma escala cromática ritmicizada, é seguida por uma variação descendente que se distingue por desvios e deflexões. Uma segunda repetição da frase original conduz diretamente à harmonia "anacrútica".

Op. 13-III. Uma frase de quatro compassos (25-28) vem seguida por uma repetição variada (comp. 29-33). Uma figura de tercina, no compasso 33, conduz a uma cadência no compasso 37. Um episódio imitativo sobre a mesma figura é liquidado, e novamente conduzido a uma cadência no compasso 43. Um outro segmento fortemente contrastante (comp. 44) com uma repetição variada dá lugar à recorrência (comp. 51) da figura de tercina, e, em seguida, à remodulação.

Op. 14/1-III. O tema secundário, em sua totalidade, compreende oito compassos (22-29), ou seja, um segmento de quatro compassos e sua repetição.

É evidente que pode haver uma grande diversidade quanto à complexidade e duração do tema secundário, mesmo no âmbito estilístico de um só compositor. A evidência sugere, se é que se pode generalizar, uma estrutura bastante elástica, baseada na repetição imediata de segmentos relativamente curtos, conectada a outros segmentos por mera justaposição e por um menor grau de desenvolvimento interno.

O "Tema Lírico"

Sob a influência de Schubert, os teóricos começaram a chamar o tema secundário de *Gesangstema*, ou seja, "tema lírico". Isto foi um engano, porque existem muitos temas subordinados que não possuem este caráter lírico. Mas esta nomenclatura possui curiosa influência sobre a imaginação dos compositores, sugerindo a criação de melodias mais e mais *cantabili*. O caráter lírico, ou *cantabile*, é resultante de uma construção livre, intimamente ligada àquela da música popular. A "liberdade" consiste em não ter em conta quase nenhum dos elementos típicos, com exceção daqueles rítmicos, negli-

genciando, então, as profundas implicações temáticas, e incrementando a riqueza de conteúdo através da multiplicação dos temas.

É claro que os temas secundários líricos, por se constituírem em contrastes em potencial, já aparecem em composições anteriores àquelas de Schubert: por exemplo, de Mozart, *Sinfonia em Sol Menor*, K.V. 550-I, compasso 44; *Quarteto de Cordas*, em *Fá Maior*, K.V. 590-I, compasso 31; de Beethoven, *Sonatas para Piano*, Op. 10/1-I, compasso 56; Op. 13-I, compasso 51 e seguintes; Op. 31/1-I, compasso 66 e seguintes; Op. 53-I, compasso 35; Op. 57-I, compasso 36; *Quarteto de Cordas*, Op. 18/4-I, compasso 34.

Exemplos típicos de Schubert incluem: *Sonata para Piano*, Op. 143-I, compasso 60 e seguintes; *Sonata em c*, Op. posth.-I, compasso 40; *Quarteto de Cordas em d-I*, compasso 61; *Quarteto de Cordas*, Op. 163-I, compasso 60 e IV, compasso 46; *Trio de Piano em Bb*, Op. 99-I; *Trio de Piano em Eb*, Op. 100-I.

Exemplos típicos de Brahms: *Quarteto de Cordas*, Op. 51/2-I, compasso 46; *Quinteto de Cordas*, Op. 111-I, compasso 26; *Segunda Sinfonia-I*, na letra "C"; *Terceira Sinfonia-I*, quatorze compassos após "B".

Dentre estes exemplos, o sabor popular pode ser prontamente observado, pois os intervalos, unificados por um ritmo persistente, mudam de maneira livre. Na *Quinta Sinfonia* de Beethoven-I, compassos 63-93, há um movimento contínuo de semínimas que persiste por trinta e um compassos. A primeira frase (quatro compassos) é repetida por duas vezes sem mudança estrutural, e seguida por duas frases de quatro compassos, mais a liquidação. A construção simples desta estrutura é, por si só, evidente.

O piano não se presta facilmente à forma *cantabile* e, em conseqüência, a qualidade lírica pianística não é tão evidente quanto aquela das cordas. Nos exemplos previamente citados das sonatas de Beethoven, o contraste é produzido pela múltipla repetição, exata ou ligeiramente variada, de frases relativamente longas: no Op. 13-I, um tema de oito compassos (comp. 51) aparece três vezes; o Op. 31/1-I apresenta uma frase de quatro compassos (na mediante maior, comp. 66), em que um ritmo sincopado aparece três vezes e, além disto, esta frase está repetida duas vezes com ligeiras variações, a segunda vez na mediante menor.

No Op. 53-I, o caráter lírico (*dolce e molto legato*, comp. 35) é nítido, apesar do estilo pianístico. O modelo rítmico, substancialmente idêntico, aparece sete vezes. No Op. 57-I, compasso 36 e seguintes, o motivo rítmico surge, por três vezes, no âmbito de cada um dos aparecimentos ritmicamente idênticos da frase de dois compassos. O caráter lírico deste tema torna-se particularmente evidente, se o compararmos à seção *agitato* que se segue (comp. 51 e ss.).

A Coda

Pelo fato de muitos movimentos não possuírem coda, é evidente que ela deve ser considerada uma adição extrínseca. É injustificável afirmar que ela auxilia na fixação da tonalidade, pois dificilmente serviria de compensação aos insucessos de seu estabelecimento nas seções anteriores. De fato, seria dificultoso dar outra razão para a adição da coda, senão aquela de que o compositor quer dizer algo a mais do que já foi dito.

O mesmo pode ser expresso com relação à diversidade de forma e tamanho: no Op. 2/1-I encontra-se apenas uma pequena extensão, dificilmente denominada "coda"; uma pequena coda de doze compassos finaliza o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas*, Op. 18/6 de Beethoven; no Op. 2/2-IV, a coda (comp. 148-187) possui quarenta compassos; no Op. 2/3-I (comp. 218-257) também há quarenta compassos de coda; a coda do Op. 2/3-IV (comp. 259-312) é de cinquenta e quatro compassos; mas no primeiro movimento da *Sinfonia Eroica*, a coda possui cento e trinta e cinco compassos – mais de um quinto de todo o movimento.

Tendo em conta que uma generalização absoluta é impossível, muitas codas possuem, mais ou menos, a estrutura que se segue: geralmente elas iniciam com cadências ricamente elaboradas que contêm digressões conduzindo, também, a regiões harmônicas mais distantes. Paralelamente ao decréscimo de duração dos segmentos, ocorre uma simplificação das cadências. As últimas codetas podem omitir, até mesmo, a subdominante cadencial. Os intercâmbios entre V e I, freqüentemente, dão lugar a meras repetições da tônica. O material motívico é, em grande parte, derivado dos temas prévios, está reformulado de maneira a adequar-se à harmonia cadencial, e é finalmente liquidado. Muitas codas provêm da repetição final do tema principal que se torna, de fato, parte delas.

Ilustrações da literatura

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/4-I. A coda consiste de quatro pequenos segmentos: o primeiro (comp. 208) possui seis compassos, e expõe e liquida, cadencialmente, o motivo da transição (comp. 26); o segundo (comp. 214-215) cita e liquida a frase de abertura da obra; o terceiro (comp. 216-217), uma redução ulterior, utiliza apenas resíduos da frase precedente; o último segmento conduz a redução à sua conclusão lógica, ou seja, a repetição do acorde de tônica. Observe-se a progressiva diminuição na duração e conteúdo destes segmentos. É claro que tal redução não ocorre sempre, e nem tampouco com uma regularidade mecânica.

Op. 2/2-IV. A última repetição do tema principal prepara a entrada da coda com uma digressão modulatória no compasso 140. Mas, a verdadeira

coda começa no compasso 148, com um segmento de oito compassos. Parte deste segmento está repetido no compasso 156 e, através de uma conversão enarmônica ($d\# = eb$), conduz a um episódio na região napolitana (comp. 159). No compasso 161, o motivo do trio reaparece sob a forma de um intercâmbio entre o I e o V da região napolitana; o mesmo motivo fornece o material de permanência da dominante (comp. 165), e da retransição (comp. 169). O segmento posterior é uma repetição ligeiramente ornamentada do tema principal, seguida por quatro pequenas codetas.

Op. 7-IV. Aqui ainda ocorre um desvio surpreendente da última repetição do tema do rondó, já que a seção *a'* aparece na região napolitana. A remodulação (comp. 161-166) dá quase a impressão de ser a primeira parte da coda. O segmento posterior, sobre uma harmonia cadencial, dura quatro compassos. A repetição (comp. 171) é ampliada para seis compassos. Seguem-se codetas.

Op. 13-II. A coda consiste de uma frase de dois compassos sobre V-I (comp. 67) e sua repetição. Três frases de um compasso precedem os acordes da tônica final. Esta coda é, harmonicamente, extremamente simples.

Op. 28-I. Este é um dos movimentos mais longos entre as sonatas de Beethoven: possui quatrocentos e sessenta e um compassos. Mas sua coda (vinte e um compassos) é proporcionalmente muito curta, e estruturalmente simples. Após uma citação parcial do tema principal (comp. 439), a última forma-motivo (comp. 446-447) é seguida de quatro repetições exatas (com exceção dos contratempos), que ascendem, do $lá^1$ ao $ré^3$, a um ponto culminante, sob a forma de acorde arpejado. A ascensão é dramaticamente reforçada por um "crescendo", e seguida por uma liquidação enfatizada por um "decrecendo".

Mozart, *Quarteto de Cordas em Ré Maior*, K.V. 575-IV. Esta coda (comp. 200) oferece uma oportunidade para discutir a técnica peculiar de Mozart, qual seja, a de utilizar elisões que assemelham-se a um encadeamento. Ela é, freqüentemente, resultante, por exemplo, do prolongamento de um segmento de quatro compassos para cinco, ou mesmo seis. É evidente que os seis compassos do Exemplo 128a poderiam ser concluídos de maneira definitiva no quarto compasso (Ex. 128b) e, que apesar da elisão, a repetição poderia iniciar-se um compasso depois. Mas a economia construtiva de Mozart compensa a extensão, pela entrada da repetição com um compasso de antecipação.

Nesta coda, todos os seis segmentos se encaixam. O segundo começa no compasso 205, justamente aquele em que o primeiro termina: é uma repetição ampliada, a oito compassos (ou melhor, nove), tanto do ponto de vista estrutural quanto do funcional, mesmo que a conclusão da cadência seja omitida na viola e no *cello*. De maneira análoga, o próximo segmento (comp. 213-219) é estruturalmente formado de sete compassos, como demonstra sua

repetição variada (comp. 219-225). Os dois últimos segmentos (comp. 225-227, 227-229) possuem três compassos cada um.

Ex. 128

Mozart, *Quarteto de Cordas*, K.V. 575-IV

Op. 57-I. A coda inicia no compasso 239, com uma citação parcial do tema secundário e com uma expressiva digressão a *gb* no compasso 243. O segmento que vai do compasso 243 a 245, é repetido nos compassos 246-248, e seu final, no compasso 249, é uma elisão para com o início do próximo segmento de três compassos (que está repetido nos comp. 252-254). Seguem-se, então, duas repetições (comp. 255-256) do final da frase anterior. Assim sendo, a duração dos elementos decresce (6, 4, 3, 3, 1, 1) durante todo o “crescendo” dramático. Seguem-se seis compassos de harmonia de tônica (comp. 257-262), que vão diminuindo até um *ppp* e extinguindo-se através de uma reminiscência do ritmo principal.

Mozart, *Quarteto de Cordas em Dó Maior*, K.V. 465-I. Os oito primeiros compassos, após a barra dupla (comp. 227), são resultado da retransição iniciada no compasso 220, que conduz à região de subdominante, preparando, assim, a repetição da elaboração (comp. 107). Este segmento inicial da coda reestabelece a região de tônica e liquida suas próprias obrigações motivicas, antes de dar lugar à justaposição do próximo segmento (comp. 235). Seguem-se dois segmentos de três e dois compassos, respectivamente, assim como as habituais repetições da tônica.

A coda de uma série de variações não difere da coda de qualquer outro tipo de movimento. Mas como as variações clássicas raramente contêm contrastes mais profundos do que aqueles entre *maggiore* e *minore*, a coda vem

acrescida, normalmente, de contrastes harmônicos e digressões modulatórias mais surpreendentes.

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/5-III. A seção de coda se inicia (comp. 98) sobre a subdominante abaixada (*Bb*), após uma cadência de engano, e consiste de um certo número de segmentos que elaboram as duas primeiras frases do tema combinadas. Nos outros aspectos, esta coda não difere dos casos analisados anteriormente.

Mozart, *Quarteto de Cordas em Ré Menor*, K.V. 421-IV. A coda se inicia (comp. 113) com uma citação praticamente idêntica das oito primeiras frases do tema. Se fôssemos descrever todas as sutilezas maravilhosas desta coda, gastaríamos páginas e páginas. Os numerosos segmentos curtos que se seguem são, em grande parte, adições contrapontísticas à figura rítmica precedente. A inserção ocasional de deslocamentos provocam variedade na duração dos segmentos, produzindo as típicas irregularidades mozartianas.

Mozart, *Quarteto de Cordas em Lá Maior*, K.V. 464-III, andante¹. A coda destas variações começa com um pedal usando o ritmo que deu a este movimento o apelido de “Variações do Tambor”. Consiste de um certo número de segmentos, um dos quais é uma citação condensada do tema (compare comp. 164 com comp. 1; e comp. 169 com os comp. 6 e 14). O segmento que se inicia no compasso 174 é derivado, não do próprio tema, mas de sua quinta variação (comp. 115 e ss.).

Entre as três séries de variações mais amplas de Beethoven, a que está em *Eb* possui um final fugato. A coda das *Variações em Dó Menor* vem acoplada ao final da trigésima segunda variação: ela não contém modulação, mas incorpora uma variação adicional ampliada a dez compassos (comp. 19-28), e conclui com algumas codetas. A coda das *Variações sobre um Tema de Diabelli*, que também é conectada à última variação, não difere das codas anteriormente descritas.

Beethoven, *Doze Variações em Lá Maior*. A coda compreende cerca de um terço da obra inteira e é muito rica quanto ao número e ao distanciamento das modulações: em certo momento, ela atinge, até mesmo, uma região que pode ser descrita como “mediante maior da dominante”, isto é, *Ab*.

Beethoven, *Doze Variações “über die (!) Menuet (in 4/4) à la Viano”*. Esta coda também modula a um centro remoto: a supertônica maior (*D*).

Beethoven, *Dez Variações em Si Bemol Maior*. A coda (começando no comp. 47 da *Variação 10*) contém muitas passagens: há duas variações parciais da região de tônica (comp. 103, 119), e dois episódios nas regiões de submediante (comp. 47) e napolitana (comp. 146). As codetas (tempo I) completam a redução e a liquidação.

1. Na edição da *Philharmonia*, este andante é impresso como sendo o terceiro movimento; mas isto é questionável, dado que na edição da *Peters* ele aparece como quarto. Provavelmente, o andante deve ser o segundo movimento.

As análises precedentes mostraram a grande diversidade das possibilidades formais, sendo que muitas das características são comuns a todas elas. Raramente, na coda, um tema se estabelece com a auto-suficiência e a independência comuns ao tema principal. As citações de temas prévios estão geralmente condensadas em segmentos menores, e conectadas através de passagens modulatórias que podem, elas próprias, consistir de material já utilizado. Quando a região de tônica (após um contraste modulatório) é restabelecida, segue-se, em geral, um longo segmento. Finalmente, um certo número de codetas aparecem, e elas são mais e mais reduzidas ao nível da duração e do conteúdo, até chegarem a um mero V-I, ou mesmo à simples repetição de I.

AS FORMAS-RONDÓ

As formas-rondó são caracterizadas pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes.

As formas ternárias minueto-trio-minueto e *scherzo-trio-scherzo* são protótipos deste tipo de organização. Todas elas são formas ABA, sendo que cada uma delas pode ser, também, uma forma *aba*. Algo similar aos grandes rondós pode ser observado na *Quarta* e na *Sétima Sinfonia* de Beethoven, em que uma dupla repetição do *scherzo* produz uma forma ABABA. Schumann, inserindo um segundo trio (por exemplo, nos *scherzos da Primeira e Segunda Sinfonia*, no *Quarteto de Cordas em Lá Menor*, e no *Quinteto com Piano*) produz a forma ABACA.

Na literatura musical, encontramos exemplos dos seguintes tipos de organização:

- As formas-andante (ABA e ABAB)¹
- As pequenas formas-rondó (ABABA e ABACA)
- A grande forma-rondó (ABA-C-AB-A), que inclui um trio (C)
- O rondó-sonata² (ABA-C'-ABA), com *Durchführung* (C')
- O grande rondó-sonata (ABA-CC'-ABA), contendo tanto o trio quanto a *Durchführung*.

Os elementos estruturais, destas formas, podem ser simples e curtos, ou compostos e longos. Ocorrem transições, codetas, episódios etc., como foi

1. Chamar estas formas de "rondós" é um tanto exagerado.

2. Quem inventou este termo usual?

descrito no capítulo anterior. Cada uma das grandes partes pode ser constituída de vários segmentos. A classificação da forma está baseada na quantidade e posição das partes, e não na duração real da peça.

As repetições da seção A se dão, quase exclusivamente, na região de tônica, e elas podem ser consideravelmente variadas (conforme veremos adiante). A seção B, que inicialmente aparece em uma região contrastante, na recapitulação, pode estar transposta (ver *Mudanças e Adaptações na Recapitulação*, mais adiante).

As Formas-Andante (ABA e ABAB)

Op. 2/1-II (ABAB). A seção A é uma forma ternária (comp. 1-16). Uma transição (comp. 17-22) conduz ao primeiro tema secundário na dominante (comp. 23), seguido por uma pequena idéia (comp. 28 com contratempo). A última parte do compasso 31 atua como uma ponte para o retorno da seção A (comp. 32). A omissão da transição permite que a seção B apareça, de imediato (comp. 48), transposta à região de tônica. Três compassos, com caráter de codeta, levam o movimento ao seu final.

Op. 7-II (ABAB). A seção A é uma forma ternária (comp. 1-24). Uma pequena frase atua como ponte para a seção B (comp. 25), que se inicia na região de submediante abaixada (*Ab*), e modula para as regiões de subdominante menor (*f*) e napolitana (*Db*). No compasso 37, alcança-se a dominante, mas, ao invés da recapitulação, intervém um episódio dramático que cita o tema principal (na distante tonalidade de *Bb*, dominante da mediante abaixada, comp. 42). A verdadeira recapitulação aparece no compasso 51; a reexposição da seção B (comp. 74) é consideravelmente reduzida e transposta para a região de tônica, com a supressão da tendência modulatória. A coda se inicia no compasso 79.

Op. 28-II (ABA). Tanto A quanto B são formas ternárias. As repetições contidas na recapitulação estão escritas por extenso, com uma elaboração tipicamente pianística. Uma pequena coda cita os motivos principais de A e de B.

Op. 31/1-II (ABA). Apesar de contar com apenas três seções, este movimento possui cento e dezenove compassos. A seção A é uma forma ternária (comp. 1-16, 17-26, 27-34). A seção B (comp. 36) começa na submediante abaixada e alcança a dominante no compasso 53, nele permanecendo a fim de introduzir a recapitulação no compasso 65. A coda se inicia no compasso 99.

Op. 31/2-II (ABAB). Uma curiosa característica deste movimento é a utilização constante de um único elemento rítmico em todas as transições e retransições (ver comp. 17-30, 38-42, 59-72, 81 e ss.). Uma pequena coda, derivada do tema principal (comp. 90), segue o final da retransição que, surpreendentemente, possui o dobro de duração da primeira transição.

Mozart, *Quarteto de Cordas em Dó Maior, K.V. 65-II* (ABAB). O tema deste andante possui pouca semelhança com os modelos-padrão previamente descritos. Há uma transição elaborada no compasso 13. Como no exemplo precedente, o mesmo motivo ocorre em todas as passagens transitórias (comp. 39, 58), e também na coda (comp. 101).

Brahms, *Quarteto de Cordas, Op. 51/2-II* (ABA). O tema principal é uma forma ternária bastante longa que contém codetas, mas nenhuma transição. Curiosamente, a recapitulação começa na região de submediante abaixada (*F*) e retorna à tônica somente quando a seção A', da pequena forma ternária, é alcançada. Tais formas ABA podem ser encontradas, também, entre as peças para piano de Brahms como, por exemplo, o *Intermezzo*, Op. 117/1. O efeito é mais o de uma grande forma ternária do que o de um verdadeiro rondó; somente o fato do tema principal ser, em si mesmo, uma forma ternária, e da seção A ocorrer quatro vezes, com inserções contrastantes, é que nos induz à tentativa de enquadrá-la entre as formas-rondó.

Haydn, *Quarteto de Cordas em Ré Menor, Op. 76/2-II* (ABA). A seção B é meramente um contraste modulatório, e não inclui um tema secundário. Esta forma embrionária é freqüentemente encontrada entre os predecessores da escola clássica.

Os esquemas formais em exame podem ser encontrados em todos os tipos de obras cíclicas da literatura: sonatas, trios, quartetos, ou até mesmo nas sinfonias. Eles se limitam a movimentos moderados ou lentos, nos quais, a presença de estruturas mais complexas tornar-se-ia algo excessivamente longo.

Beethoven, *Sétima Sinfonia-II* (ABAB). Este movimento é extremamente longo (apesar da simplicidade estrutural) devido às muitas repetições do tema principal. O tema, em sua integridade, é reexposto quatro vezes no início, incluindo suas repetições internas. A seção B aparece, nas duas vezes, em tônica maior. Na recapitulação, o tema é exposto de maneira completa (comp. 150) apenas uma vez. Uma elaboração em *fugato* (comp. 183) sobre o motivo principal substitui as repetições.

Outros Rondós Simples

Os padrões ABABA e ABACA não são usados, de maneira freqüente, como formas independentes (apesar de aparecerem, indiretamente, no minueto e nas suas repetições convencionais – || :A: || :BA: || , que significa de fato AABABA – e nos scherzos com mais do que um trio).

Op. 2/3-II (ABABA). Em conseqüência das numerosas aparições de formas ligeiramente variadas do motivo básico, o tema principal consiste de apenas dez compassos. Mas a seção B é surpreendentemente longa: trinta e dois compassos; é um exemplo remarcável de “formulação livre”. Apesar de

haver três formas-motivo distintas, cada uma das quais repetidas um certo número de vezes, o tratamento é muito irregular: as frases diferem em comprimento; as formas-motivo em intervalo e direção; e algumas partes se iniciam como seqüências mas, na realidade, não o são. A figura sincopada do compasso 19, apesar da melodiosidade de cada um dos meio-compassos, não revela qualquer continuidade real se tocada isoladamente: seu significado nada mais é que o de um embelezamento das notas harmônicas, um procedimento com aspectos de “estudo” para piano, característico das “formulações livres” pertinentes às seções contrastantes. Com efeito, a harmonia é a melodia.

A recapitulação de B (comp. 55), transposta como de costume à tônica, está reduzida a doze compassos apenas, pois omite, de forma integral, a figura de semicolcheias dos compassos 13, 16 e 17. A figura sincopada é repetida de uma maneira bastante livre, indicando que o perfil melódico característico da proposição anterior não era obrigatório. O tema principal reaparece pela terceira vez no compasso 67, de maneira ligeiramente variada; segue-se uma pequena codeta.

Op. 13-II (ABACA). O tema principal é formado de oito compassos, repetido com pequenas mudanças no acompanhamento uma oitava acima. O tema secundário (comp. 17) é rudimentar e consiste, praticamente, de uma forma-motivo afirmada e liquidada, enquanto a harmonia se move da região de submediante para a de dominante. No compasso 29, a seção A retorna de maneira idêntica e sem repetição. O segundo tema secundário assemelha-se ao primeiro, quanto ao caráter e tratamento, mas é conduzido de maneira mais elaborada, indo para a região de submediante abaixada através da enarmonia ($E = Fb$). A recapitulação final de A, completa e com repetição, apresenta somente uma menor variação rítmica no acompanhamento. Seguem-se as habituais codetas.

Ravel, *Pavane pour une Infante Défunte* (ABACA). A estrutura principal é por demais evidente: cada um dos temas secundários é imediatamente repetido com ligeiras variações. As dimensões irregulares das diversas seções (B possui $6\frac{1}{2}$ compassos: C possui $9\frac{1}{2}$) reforçam o interesse de uma estrutura que, em outros termos, é extremamente simples.

Variações e Mudanças na Recapitulação (Tema Principal)

As mudanças no tema principal não são, de um ponto de vista estrutural, necessárias. Mas a variação é, de per si, um dos elementos característicos das obras-primas: nas grandes formas, raramente ocorre uma repetição idêntica.

O perfil melódico e a estrutura temática são geralmente preservados. O tipo mais simples de variação é a mudança de sonoridade realizada por uma

escritura diferente, como a do Op. 13-II, compassos 9-16. No *Quarteto de Cordas*, Op. 18/6-II de Beethoven, ocorrem seis estruturas diferentes do segmento básico (comp. 1-4), incluindo transposição, figuração, ornamentação e adição de vozes semicontrapontísticas.

No estilo pianístico, tal liberdade do tratamento das vozes não é sempre possível: em conseqüência, as variações habituais são as de ornamentação melódica, mudanças de oitava, subdivisão do acompanhamento e enriquecimento da figuração.

Ilustrações da literatura

Op. 2/2-IV. Variações do contratempo podem ser observadas nos compassos 41, 53, 100, 104, 112 e 135. Ornamentações melódicas ocorrem nos compassos 43, 102, 108, 137 e assim por diante.

Op. 7-IV. O quarto aparecimento do tema principal (comp. 143), oitava acima do original, é variado, no compasso 147, pelo uso de sincopações unificadoras e pela inserção de notas cromáticas. A omissão de A' na primeira repetição do tema principal ternário (comp. 51) é pouco usual. O inesperado $B \frac{7}{4}$ no final da seção B conduz prematuramente ao trio. Um aparecimento repentino similar do $B \frac{7}{4}$, no compasso 155, produz uma abrupta modulação para a região de napolitana, introduzindo a coda. Foi o primeiro $B \frac{7}{4}$ introduzido como preparação para o segundo, ou será que este último tomou, meramente, vantagem do aparecimento do primeiro? O que veio primeiro, o ovo ou a galinha?

Op. 7-II. O início da recapitulação é idêntico. Na continuação (comp. 60) ocorrem variações ligeiras dos conectivos ornamentais e figuras interpoladas (comp. 65 e ss.).

Op. 10/3-IV. O tema está variado pela interpolação de imitações (comp. 57 e ss.) e figurações (comp. 85 e ss.).

Op. 22-IV. A terceira repetição do tema apresenta um intercâmbio das vozes (comp. 112) quase-contrapontístico, apesar de a mão direita não ser elaborada. Entretanto, a figura em oitava sugere o *tremolando* de oitavas da continuação (comp. 122). Na última repetição (comp. 165), a linha melódica é elaborada com tercinas sustentadas sobre um acompanhamento em “dufnas”. Outras mudanças estão limitadas às variações ornamentais próximas às cadências.

Op. 28-IV. As repetições são meramente variadas pela adição de frases doces e fluentes no quinto e sexto compassos.

Op. 31/2-II. A repetição (comp. 43) parece, à primeira vista, estar mais profundamente variada do que nos casos anteriores. Entretanto, com exceção da interpolação de enunciados adicionais ao motivo (do comp. 2) e da substituição dos acordes de passagem pelos acordes sustentados na última metade, não há muitas modificações.

Brahms, *Segunda Sinfonia*-III. Os compositores clássicos introduziam, às vezes, na retransição, citações que antecipavam o material de um tema já exposto (Mozart, *Sinfonia em Sol Menor*, K.V. 550-I, comp. 139-164; *Quarteto de Cordas*, Op. 18/6-IV, comp. 105-115, de Beethoven). Este procedimento dá a impressão de uma recapitulação na “tonalidade errada”, interrompida para dar lugar à verdadeira recapitulação.

Brahms vai mais longe: neste movimento, o tema principal é uma forma *a-b-a'*; na recapitulação (comp. 194), o início reaparece na tonalidade de *F#*, meio tom abaixo do original em *G*. A continuação é subitamente modificada a fim de retornar, através de uma relação cromática de terça, da dominante da relativa maior ao grau original, no compasso 207. Para compensar esta mudança profunda de região harmônica, a recapitulação permanece próxima à versão original, quanto aos outros aspectos.

Mudanças e Adaptações na Recapitulação (Temas Subordinados)

Já que o grupo de temas secundários é repetido apenas uma vez após um certo número de intervenções contrastantes, a variação não se torna estritamente necessária. De fato, o excesso de variação, especialmente no início do tema subordinado, poderia facilmente obscurecer o seu reconhecimento. Mas, para que haja a repetição do material secundário na região de tônica, devem haver, conseqüentemente, mudanças na transição.

Em uma determinada altura, a transição desloca-se para uma região diferente, em geral a de subdominante (maior ou menor), e continua indiretamente até o acorde “anacrúzico”, através de transposições seccionais do material original. Nos casos mais simples, não ocorrem mudanças radicais, e o material subsequente é meramente transposto à região de tônica, talvez com menos variações ornamentais.

Nos exemplos mais complexos podem haver omissões, adições ou reconstruções totais, mesmo que as mudanças mais radicais não sejam comuns aos rondós.

Ilustrações da literatura

Op. 2/2-IV. A transição, que originalmente conduz ao I de *E*, é repetida identicamente, exceto pela redução a dois compassos de duração e menor modificação do último compasso. Mas o acorde de *E* adquire o significado de um *V* de *A* (comp. 123). O ritmo do tema subordinado é modificado, de forma a que o grupo de quatro oitavas descendentes se apresente no final do compasso, ao invés do início. Este tema está, inclusive, ligeiramente encurtado.

Op. 7-IV. O grupo total de temas secundários é recapitulado sem maiores mudanças, exceto o necessário redirecionamento da transição no compasso 113. A liquidação da variação sincopada do compasso 147 é interessante.

Op. 22-IV. A única mudança significativa está na transição, que se inicia de maneira idêntica ao do primeiro aparecimento. No quinto e sexto compassos (134-135), o surgimento de uma nova repetição seqüenciada, dos dois compassos anteriores, muda o curso da modulação.

Op. 10/3-IV. A transição é modificada (nos comp. 67-68) e um pouco ampliada, mas o tema, que originalmente apareceu no compasso 17, é totalmente omitido; em seu lugar, aparece uma seção modulatória construída sobre o motivo básico.

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/6-IV. Aqui a transição (comp. 61-76) sofre modificação desde o início de seu reaparecimento na recapitulação. A inserção de acidentes, nos primeiros quatro compassos (comp. 132), prepara a transposição da continuação terça acima (no lugar da esperada quarta). Somente no compasso 145, em que são aderidos dois compassos, é que há o deslocamento que conduz à dominante. As muitas outras características interessantes deste rondó (especialmente o tratamento dado à retransição, que antecipa o tema principal sobre um pedal) não podem ser discutidos neste momento.

Op. 13-III. O tratamento do grupo de temas secundários, em menor, é mais complicado, especialmente quando o tema subordinado está em maior. Repeti-lo em menor mudaria sua característica e diminuiria o contraste: portanto, ele geralmente reaparece como tônica maior e, em algum lugar mais avançado, ele retorna à tonalidade menor. Mas tal tipo de tratamento é acompanhado, habitualmente, por mudanças mais radicais.

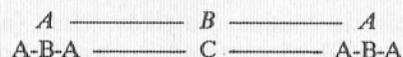
Aqui, a transição original (comp. 18-24) desaparece por completo. Em seu lugar, a segunda metade do tema fornece formas-motivo para um novo segmento transitivo (comp. 129-134). O material subsequente, mesmo que mantendo as formas-motivo originais intactas, é reconstruído com toda a liberdade. Ocorre apenas uma insinuação de *c* menor (comp. 159) no grande prolongamento da seção final (comp. 154-170), que elimina, inteiramente, o segmento original da retransição (comp. 51-61).

Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/4-IV. A seção B original (comp. 17-40) é uma pequena forma-canção ternária com repetições internas. Na recapitulação, uma ponte aderida (comp. 111-116) introduz uma seção B reestruturada na tonalidade relativa maior. A organização ternária desaparece; após uma apresentação e repetição de seu início, o material temático é liquidado, reaparecendo uma longa retransição que utiliza formas-motivo do tema principal (comp. 137-162). A Exposição contém um contraste suficiente de tonalidade sem necessidade de transições, mas, na recapitulação, estas passagens modulatórias tornam-se essenciais, a fim de realçar a ênfase da tônica (menor e maior).

As Grandes Formas-Rondó (ABA-C-ABA)

As grandes formas-rondó, em geral, expressam o caráter das formas de dança. O andamento do movimento é moderado ou rápido, o caráter expressivo *animato*, *giocoso* ou brilhante. Os compositores clássicos, freqüentemente, utilizam estas formas como movimentos finais das obras cíclicas (sonata, quarteto de cordas ou sinfonia).

Ocasionalmente, a seção mediana (C) é comparável, em tamanho e estrutura, à seção B, fornecendo um indiferenciado ABACABA (Beethoven, *Quarteto de Cordas*, Op. 18/4-IV). Entretanto, a seção C é, habitualmente, mais longa e mais elaborada, assemelhando-se ao trio de um *scherzo*, ou a uma seção de elaboração do *allegro*-de-sonata. Neste caso, a forma total torna-se uma estrutura ternária mais complexa:



O trio é, por sua vez, uma forma ternária e expressa uma tonalidade contrastante, normalmente mais distante que a da seção B. Por exemplo:

Seção	A	B	A	C
Tonalidade	C	G	C	$\left\{ \begin{array}{l} c \text{ (menor)} \\ a \\ Ab \\ Eb \\ E \\ e \end{array} \right.$
	c (menor)	Eb	c	$\left\{ \begin{array}{l} Ab \\ G \\ g \end{array} \right.$

O caráter da seção C contrasta com os de A e B. Com muita freqüência ele é uma espécie de “estudo”; e, não raramente, ele é contrapontístico (no sentido de que o motivo ou o tema suportam pequenas variações internas), e colocado em várias combinações com seu próprio material, ou outros materiais derivados.

Ilustrações da literatura

Op. 2/2-IV. A seção A é uma pequena forma ternária (comp. 1-16). A transição (comp. 17-26) conduz à seção B na região de dominante. Esta idéia subordinada típica, livremente construída, está conectada à repetição de A, por uma ponte de dois compassos (comp. 39-40). O trio (comp. 57-99) é uma

estrutura ternária com caráter de “estudo” e se fixa na região de tônica menor, com repetições internas (como aquelas encontradas no minueto). A repetição final do início do trio (comp. 88) transforma-se em uma retransição. As modificações da recapitulação são basicamente ornamentais. A repetição final da seção A (comp. 135) serve de introdução a uma extensa coda. Note-se a recorrência do tema do trio na coda (comp. 161), após um deslocamento para a região napolitana.

Op. 7-IV. Este rondó é, estruturalmente, similar ao exemplo anterior. O trio é uma espécie de “estudo”, com uma enfática figura rítmica que compensa a agilidade. A repetição final de A é modificada, a fim de introduzir uma coda, desta vez, através de um inesperado deslocamento à região de submediante abaixada ($B = Cb$).

Op. 10/3-IV. Todas as partes deste rondó são relativamente curtas e compactas. As duas mãos participam do caráter de “estudo” do trio (comp. 35=45), que se detém na região de submediante abaixada. A retransição (comp. 46-55) relembra o tema principal, mas abre caminho para as colcheias oitavas que estão relacionadas às colcheias (em décima-sexta) próximas ao final do trio. A embrionária idéia secundária, do compasso 17, desaparece inteiramente na recapitulação e é substituída por uma passagem modulatória (comp. 74-83) construída a partir do motivo básico.

Op. 13-III. O trio consiste (comp. 79) de seis versões da primeira frase, separadas por uma interpolação de quatro compassos (comp. 95-98), a fim de formar uma seção $a-b-a'$. A mútua influência contrapontística das duas vozes é evidente. Nos compassos 99-106, as notas principais de cada parte são coligadas sucessivamente em colcheias, de forma a produzir um movimento escalar descendente. O final é modificado a fim de conduzir à dominante de c, sobre a qual se desenvolve uma retransição ampliada, porém simples. Outras características estruturais deste rondó já foram discutidas anteriormente.

Op. 28-IV. A exposição e a recapitulação não apresentam elementos insólitos. O pseudocontrapontístico tema B é precedido por uma transição e seguido por uma retransição. Não há nenhum elemento conectivo para a introdução do trio: ao contrário, o seu primeiro segmento (comp. 68-78) assume a função de transição, e a tônica prévia, D, torna-se a dominante da região de subdominante (G). O principal conteúdo do trio se estabelece na seção contrapontística (comp. 79-101): a parte superior dos quatro primeiros compassos aparece, sucessivamente, na voz superior, intermediária e inferior, nas regiões de tônica, dominante e tônica menor (relativa de G); as outras vozes são variadas nos compassos 87-95 e 95-100. De resto, o tratamento é similar ao do contraponto duplo. A parte restante (comp. 101-113) é simplesmente uma ênfase da dominante de d, que prepara o retorno do tema principal em D (comp. 114). A repetição final da seção A é variada e ampliada a fim de introduzir a coda.

O Rondó-Sonata

O rondó-sonata, com uma seção C modulatória que elabora elementos temáticos anteriores, e o grande rondó-sonata, que combina a estrutura do trio com o desenvolvimento ou *Durchführung*, são tratados de modo similar à seção mediana da forma *allegro*-de-sonata. Esta seção assemelha-se à seção modulatória mediana do *scherzo*, mas é normalmente elaborada de forma mais organizada³. A exposição e a recapitulação não precisam diferir daquelas já anteriormente discutidas, embora possa surgir um maior grau de complexidade e modificações mais profundas.

Ilustrações da literatura

Op. 31/1-III. A exposição é normal: a seção A é imediatamente repetida em uma variação que apresenta o tema principal na mão esquerda (comp. 17-32). A transição (comp. 33-42) utiliza figuras do final do tema. A seção C inicia (comp. 82) com o tema principal na mão esquerda (tal como nos comp. 17-32), mas na tônica menor. A continuação torna claro que este é o início do processo modulatório, baseado em formas-motivo derivadas do tema principal. Ele se encerra com um pedal sobre V (comp. 129), que prepara a recapitulação. O esquema modulatório é o seguinte:

tônica menor	<i>g</i>	comp. 83
subdominante menor	<i>c</i>	comp. 91
submediante abaixada	<i>E^b</i>	comp. 98
subdominante menor	<i>c</i>	comp. 106
instável (harmonia vagueante)		comp. 114
tônica menor	<i>g</i>	comp. 121

A recapitulação (comp. 132) apresenta ligeiras variações de escritura: a transição e a retransição são um tanto quanto prolongadas; a repetição final de A, que ordinariamente ocorreria nas vizinhanças do compasso 205, é substituída pela inserção de uma passagem baseada na seção intermediária do tema principal (cf. comp. 9-10). O A é reexposto, finalmente, no compasso 224, bastante expandido através de pausas e mudanças de tempo.

É difícil determinar se todo o material compreendido, entre o compasso 205 e o final, pode ser classificado como coda. Afortunadamente, o resultado musical não é determinado de conformidade às expectativas analíticas. A ambigüidade é, às vezes, uma qualidade a ser *reconhecida* e não tem necessariamente de ser explicada.

Op. 22-IV. A seção A, em seus vários aparecimentos, está sujeita a uma variedade de intensificações ornamentais e mudanças de escritura. O grupo de temas secundários (comp. 19-49) apresenta uma certa quantidade de formas-motivo distintas, livremente justapostas. As modificações na recapitulação merecem um estudo aprofundado, particularmente o tratamento dado à ponte (comp. 41-49), que antecipa a figura melódica no início do retorno do tema principal. Na recapitulação, esta passagem é enriquecida e intensificada pela citação integral dos quatro primeiros compassos, transpostos à região de subdominante (comp. 153). A seção C (comp. 72-111) começa como se fora um trio de um “estudo”, na incomum região de *f* (v menor!). Ela dá lugar (comp. 81) a um grupo modulatório contrapontístico, derivado do segmento transitivo usado para introduzir tanto B (comp. 19-22) quanto C (comp. 68-71). Este incipiente *Durchführung* vem seguido pelo retorno do segmento em forma de “estudo”, sugerindo a estrutura ternária ordinária do trio; mas a tonalidade está em si bemol menor (tônica menor), e assim continua o processo modulatório, ao invés do retorno à região do primeiro enunciado, como seria o procedimento normal da estrutura ternária. Esta seção C combina, então, o caráter de trio com os procedimentos da seção modulatória intermediária (ou *Durchführung*).

3. Uma completa discussão desta técnica estará reservada para o Cap. 3 desta parte.

ALLEGRO-DE-SONATA
(FORMA DO PRIMEIRO MOVIMENTO)

O conceito de *sonata* implica um ciclo de dois ou mais movimentos, com diferentes características. A grande maioria das sonatas, quartetos de cordas, sinfonias e concertos, desde os tempos de Haydn, utilizam este princípio estrutural. Contrastes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo distinguem os vários movimentos entre si. A unidade é garantida pelo relacionamento entre as tonalidades empregadas (o primeiro e último movimentos utilizam a mesma tonalidade, e os movimentos intermediários estão relacionados a esta tônica) e pelas relações motivicas, que podem ser absolutamente evidentes, ou disfarçadas com raras sutilezas.

Antes de Haydn, todos os movimentos estavam normalmente em uma mesma tonalidade, alternando, às vezes, a tônica maior e a relativa menor. Os mestres clássicos vienenses introduziram mais variedade, usando outras tonalidades afins nos movimentos intermediários.

Allegro-de-Sonata

A presença de três ou quatro movimentos é o normal, mas existem exemplos de até sete movimentos. A tabela subsequente indica a ampla variedade que pode ser encontrada nas obras de Beethoven.

Em geral, o primeiro e o último movimentos são em tempo rápido, embora o Op. 54 se inicie *in tempo d'un menuetto*, o Op. 26 em um *andante con variazioni*, e o Op. 27/2 com um *adagio sostenuto*. Não é raro aparecer

uma pequena introdução, em tempo lento, seguida do usual *allegro*. O *adagio molto* do último movimento do Op. 111 é uma rara exceção.

Os movimentos intermediários restringem-se, em geral, a dois tipos: lento e moderadamente movido. Os movimentos lentos variam do *allegretto* (ou *andantino*) ao *adagio*, largo ou grave; os moderadamente movidos são, em geral, formas de dança estilizadas, como os minuetos e os scherzos. Estes últimos naturalmente possuem, às vezes, uma grande rapidez de movimento.

Ocasionalmente, um dos movimentos é um tema com variações: Op. 26-I, Op. 14/2-II, *Quarteto de Cordas*, Op. 74-IV. A ausência de um movimento lento no Op. 31/3 permite o aparecimento tanto do *scherzo* quanto do minuetto.

Relação dos movimentos – Quartetos de Cordas e Sonatas de Beethoven

SONATAS PARA PIANO

Op. 2/1	<i>Allegro</i> f-2/2	<i>Adagio</i> f-3/4	<i>Minuetto</i> f-2/2	<i>Prestissimo</i>
Op. 2/3	<i>Allegro con brio</i> C-4/4	<i>Adagio</i> E-2/4	<i>Scherzo</i> C-3/4	<i>Allegro assai</i> C-6/8
Op. 10/1	<i>Allegro molto</i> c-3/4	<i>Adagio molto</i> Ab-2/4	<i>Prestissimo</i> c-2/2	
Op. 14/2	<i>Allegro</i> G-2/4	<i>Andante</i> C-2/2	<i>Scherzo</i> G-3/8	
Op. 111	<i>Maestoso-Allegro</i> c-4/4	<i>Arietta</i> C-9/16		

QUARTETOS DE CORDAS

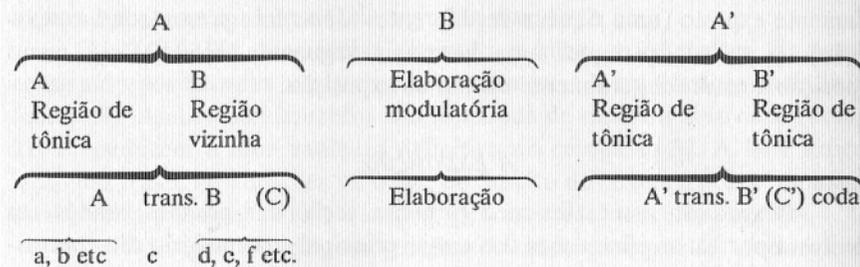
Op. 59/1	<i>Allegro</i> F-4/4	<i>Allegretto</i> Bb-3/8	<i>Adagio</i> f-2/4	<i>Allegro</i> F-2/4	<i>Allegro appassionato</i> a-3/4	
Op. 132	<i>Assai sostenuto-Allegro</i> a-2/2	<i>Allegro ma non tanto</i> A-3/4	<i>Molto adagio (Modo Lídio)</i> 4/4	<i>Alla marcia, assai vivace</i> A-4/4		
Op. 130	<i>Adagio, ma non troppo-Allegro</i> Bb-3/4	<i>Presto</i> bb-2/2	<i>Allegro assai</i> G-3/8	<i>Adagio molto espressivo</i> Eb-3/4	<i>Finale-Allegro</i> Bb-2/4	
		Andante con moto ma non troppo Db-4/4				
Op. 131	<i>Adagio</i> c#-2/2	<i>Allegro molto vivace</i> D-6/8	<i>Allegro moderato</i> Trans.4/4	<i>Presto</i> E2/2	<i>Adagio</i> g#-3/4	<i>Allegro</i> c#-2/2
			Andante A-2/4			

O último movimento é freqüentemente escrito sob uma das formas-rondó (variações, como a do Op. 109, ou fuga, como a do Op. 110, são excepcionais). Mas o último movimento assim como o primeiro, estão, em geral, escritos na grande forma denominada “forma-sonata”, *allegro-de-sonata*, ou “forma do primeiro movimento”.

A forma *allegro-de-sonata*, tal como as outras, é essencialmente uma estrutura ternária. Suas divisões principais são: *exposição*, *elaboração*¹ e *recapitulação*. Ela difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente devotada à elaborar a grande variedade do material temático “exposto” na primeira divisão. Seu grande mérito, que lhe permitiu uma posição de destaque durante cento e cinquenta anos, é sua extraordinária flexibilidade em acomodar um grande leque de idéias musicais (pequenas ou grandes, poucas ou muitas, ativas ou passivas), em quase todos os tipos de combinação. Os detalhes internos podem estar sujeitos a diversas mutações, sem que isso deturpe a validade estética da estrutura como um todo.

O diagrama abaixo indica os relacionamentos formais básicos e algumas de suas possíveis ramificações.

Relações Estruturais do Allegro-de-sonata



Imagina-se que o *allegro-de-sonata* seja uma forma muito ampliada e complexa: isto não é necessariamente verdadeiro. A assim chamada *sonatina*, que não difere essencialmente dos *allegros-de-sonata*, utiliza um número reduzido de pontes, sendo cada uma delas bastante pequena: por exemplo, o Op. 14/1, Op. 49/1, Op. 78, Op. 79. A duração pode variar entre cem e trezentos compassos (ou mais); somente a imaginação do compositor é que determinará se a peça será breve ou longa. Pode haver, inclusive, uma grande diversidade nas durações relativas dos elementos constituintes desta forma.

1. O termo “desenvolvimento”, aplicado usualmente a esta seção, é errôneo: ele sugere a germinação e o crescimento que raramente ocorrem. A elaboração temática e a “condução” (*Durchführung*) modulatória produzem uma certa variação e colocam os elementos musicais em diversos contextos, mas raramente conduzem ao “desenvolvimento” de qualquer coisa nova.

A despeito do *Durchführung* ser considerado o elemento mais característico, em muitas obras importantes ele é curto ou apenas esboçado. Apesar de se esperar que a seção esteja voltada apenas ao desenvolvimento dos temas mais importantes da parte inicial, às vezes, a elaboração lança mão de temas que foram secundários ou pouco importantes quando de seus primeiros aparecimentos; e, ocasionalmente, aparece uma idéia, derivada do material básico, que ainda não havia ocorrido. O propósito formal desta seção é, em suas formas mais variadas, o de introduzir um *contraste coerente*.

A elaboração é *essencialmente modulatória*, e isto por boas razões: com o desenvolvimento da forma, a primeira parte tornou-se mais longa, composta de um grande número de subdivisões; foi usado um maior número de dispositivos para contrastar e agrupar estas partes; mais meios de construção e delimitação temática tornaram-se necessários; a restrição unificadora da harmonia tornou-se aconselhável, a fim de preservar a estabilidade dos temas, a despeito da variedade harmônica interna. Por esse motivo é que, na exposição, embora algumas partes modulem e outras expressem uma tonalidade contrastante (vizinha), sem levar em conta as transições, tudo permanece solidamente estabelecido em uma tonalidade definida. Em outras palavras, a harmonia é essencialmente estável.

Isto requer uma espécie diferente de contraste na seção de elaboração.

A economia composicional impõe o uso de um material temático previamente exposto (uma riqueza de diferentes idéias foi apresentada na exposição). A variedade requer uma harmonia vagueante, modulatória, como oposição à natureza geralmente estável da exposição.

A Exposição

A exposição assemelha-se à primeira seção dos grandes rondós em muitos aspectos: as afirmações dos temas principal e secundário são contrastantes, mas afins; uma transição os conecta, mesmo nos casos mais simples; uma oposição clara de caráter auxilia a distinguir os vários temas, embora a análise demonstre suas interconexões através da utilização, em comum, de elementos motivicos básicos.

A exposição difere do rondó pelo fato de que o tema principal não é repetido antes da elaboração, e não se retorna, prontamente, à tonalidade principal. Ao contrário, o que se segue é uma seção conclusiva, também situada em uma região conflitante. Em geral, ocorre um simples grupo de cordas que, às vezes, se utiliza de um material retirado do tema principal (*Quarteto de Cordas*, Op. 18/1-I, comp. 72; Op. 18/6-I, comp. 80; Mozart, *Sinfonia em Sol Menor*, K.V. 550-I, comp. 66); mas, muitas vezes, é introduzido um tema especial, adaptado às harmonias cadenciais (que pode ser uma reminiscência de qualquer um dos temas precedentes, ou algo completamente distinto).

O Tema Principal (ou Grupo de Temas Principais)

A estrutura pode ser amplamente variada: desde um verdadeiro período ou sentença, a algo que se assemelhe a uma forma ternária, ou, até mesmo, um grupo de temas distintos reunidos sob uma forma mais sutil. Frequentemente o retorno ao tema A se funde com a transição.

As idéias do tema principal são, quase sempre, mais temáticas do que melódicas (ver Cap. 8, Parte I), e a organização interna tende a ser flexível e irregular, prenunciando as futuras metamorfoses a que as idéias estarão posteriormente sujeitas. Se a estrutura fosse muito simétrica, haveria um impedimento para a posterior liberdade de articulação. Um início incisivo, com caráter de *motto*, constitui um elemento habitual (Op. 2/2-I, Op. 7-I, Op. 10/1-I, Op. 10/2-I, Op. 22-I, *Quarteto de Cordas*, Op. 95-I).

Ilustrações da literatura

Op. 2/2-I. O tema, uma simples sentença, possui oito compassos. A sua transposição fornece material para uma pequena transição, que é rapidamente liquidada, e o tema secundário segue no compasso 21.

Op. 2/2-I. Há duas idéias distintas: o início, com caráter de *motto*, construído por acordes arpejados descendentes; e a continuação mais lírica (comp. 9). Ambos os elementos são repetidos de maneira abreviada (comp. 21) e conduzem a uma cadência definitiva no compasso 32. A livre articulação das frases de durações variadas, no âmbito dos trinta e dois compassos, estabelece a principal cadência interna (à dominante) no compasso 20.

Op. 7-I. Após o início, com caráter de *motto* (comp. 1-4), uma série de frases, de dois compassos, se estende até o compasso 13, no qual há uma elisão de uma repetição variada, que amplia a passagem até o compasso 17. Mas, aqui, logo ocorre uma outra extensão, através de uma continuação parcialmente liquidada de uma passagem de colcheias, que sugere uma conclusão no compasso 25: ao invés, uma repetição variada do *motto* de abertura inaugura a transição.

Op. 10/1-I. O segmento inicial (comp. 1-4) contém duas características agudamente contrastantes. A forma tônica é seguida imediatamente por uma forma dominante: a concatenação dos compassos 4-5 e 8-9 é tão íntima que os finais de frase quase desaparecem. A frase de dois compassos, que é repetida e liquidada nos oito compassos seguintes, é novamente uma forma-motivo distinta, embora afim. Muitas adições cadenciais levam a um derivativo dos dois primeiros compassos, que aparece três vezes conduzindo à cadência do compasso 30.

Op. 10/2-I. O tema de doze compassos consiste de três segmentos muito ricos em formas-motivo. A repetição do início do compasso 13 conduz, subitamente, à dominante do iii, eliminando a transição.

Op. 10/3-I. A sentença de dez compassos contém dois elementos: compassos 1-4 e compassos 5-10. Eles são repetidos em ordem inversa, com ligeiras variações, ao final do tema, conduzindo ao V de vi, anulando a transição.

Op. 14/1-I. Apesar de curto (doze compassos), este tema pode ser considerado um protótipo do "grupo" de temas. Em seguida, aparecem quatro formulações motivicas diferentes.

Op. 28-I. Os trinta e nove compassos (sobre um pedal de tônica, momentaneamente interrompido nos comp. 26 e 34) iniciam com um tema de dez compassos, que é imediatamente repetido uma oitava acima. A continuação (comp. 21-28) assemelha-se a um conseqüente de um período, em seu relacionamento com o antecedente. Ela é também repetida e estendida por uma reexposição variada da cadência. As variações e suas articulações são sutis.

Mesmo estes poucos exemplos sugerem a grande possibilidade de variedade dos temas principais: a articulação livre, a irregularidade na duração dos segmentos, a quantidade de diferentes formulações motivicas, a presença ou ausência de repetições internas, a amplitude de possibilidades conectivas para com o que se segue (algumas vezes um isolamento definitivo através de fortes cadências seguidas por codetas, outras vezes, uma completa fusão sem qualquer interrupção).

Para compreender, em toda a extensão, a total flexibilidade desta forma, é indispensável o estudo dos muitos exemplos dos maiores compositores.

A Transição

Não é necessária nenhuma discussão desta seção: um número considerável de exemplos característicos já foi discutido no Capítulo 1 desta parte.

Ocasionalmente não há transição independente (Op. 10/2 e Op. 10/3); mas uma passagem modulatória, bem desenvolvida, entre o tema principal e o tema secundário, torna-se uma força valiosa de contraste na recapitulação.

Tanto a transformação do tema principal em transição quanto a da transição em um tema independente são igualmente utilizados, e a escolha depende, em parte, da quantidade de repetições internas incorporadas ao tema principal.

Obviamente, em trabalhos muito extensos (sinfonias, concertos), a transição pode requerer mais do que um tema.

As transições mais ampliadas normalmente fecham, é claro, com uma liquidação e uma acentuação apropriada de um acorde, ou de uma região harmônica "anacrútica".

O Grupo de Temas Secundários

A construção deste grupo já foi discutida, em detalhes, no Capítulo 1 desta parte. O seu papel mais importante é o de *contraste* para com o grupo principal: utilização de diferentes tonalidades ou regiões, formas-motivo contrastantes, diferentes características rítmicas e outros tipos de construção temática e articulação. Ocorrem, aqui, quase sempre, novas idéias que justificam o termo "grupo".

Algumas delas podem ser, então, esperadas:

Estrutura Elástica: direta e imediata repetição dos segmentos; justaposição de segmentos contrastantes, sempre através de elisões; pouca ou nenhuma ocorrência interna de elementos anteriores.

Prolongamento: derivação das sucessivas formas-motivo das formas precedentes, conduzindo às seqüências, condensações e liquidações. Intercnexão por cadeia.

Adiamento de Cadências Definidas até o final de toda a exposição. Este dispositivo contribui para o movimento harmônico e ajuda a conectar materiais motivicos mais distantes. Modulações incidentais podem ser derivadas desta técnica, desde que não perturbem a essencial estabilidade.

Codetas ou mesmo um *Tema Conclusivo* ao final do grupo enfatizam o final da exposição.

Afinidades Tonais são, substancialmente, as mesmas presentes nas seções contrastantes das formas simples. Quando o tema principal está em *Maior*, o grupo secundário quase sempre se estabelece na tonalidade do V. Algumas vezes, a intercambialidade dos relativos maior e menor permite o aparecimento de parte, ou de todos os grupos, na tonalidade de v (menor), com exceção das codetas (por exemplo, Op. 2/2-I, Op. 2/3-I).

Em *Menor*, as tonalidades preferidas são III (relativa maior) e v (menor). Já que o tema que aparece primeiramente em maior nem sempre funciona bem em menor (e como o contraste maior-menor entre os temas principal e subordinado pode ser um aspecto essencial), uma modificação considerável do grupo secundário pode aparecer na recapitulação (por exemplo, Op. 10/I-1, Op. 13-I).

Naturalmente, podem aparecer desvios nestes tipos de relações harmônicas, especialmente nos compositores posteriores a Beethoven. Um exemplo impressionante pode ser encontrado no *Quinteto para Piano em Fá Menor*, Op. 34, de Brahms: o tema secundário mais importante está em *c#*, na exposição, e em *f#*, na recapitulação. Mas tais relações harmônicas são incomuns e sempre requerem uma grande maestria nas adaptações formais e materiais.

Ilustrações da literatura

Op. 7-I. Este amplo grupo subordinado contém seis seções diferentes. A primeira, enfatizando a dominante de *Bb* (V), consiste de nove compassos (comp. 41-49). Após uma conexão de dois compassos (com elisão), segue-se uma repetição variada (comp. 50-59). Um tema contrastante mais *cantabile* de oito compassos (comp. 60-67) é repetido com uma variação ornamental (comp. 68) e ampliado para quatorze compassos. Uma repentina digressão harmônica, após o pedal sobre a dominante, introduz um inesperado acorde de quinta e sexta de *C*. Uma terceira idéia desdobra-se sobre um pedal em *G*; uma cadência momentânea para *C*, no oitavo compasso, é ampliada para retornar a *Bb* no compasso 93: aqui, um quarto tema (através de elisão) aparece em oitavas: ele é repetido no compasso 101, aonde as incidentais semicolcheias do compasso 97 agora se estendem por toda a repetição. Um longo pedal sublinha a quinta seção (comp. 111-127). Uma síncope bastante incisiva contrasta com as semicolcheias, a fim de introduzir uma codeta (comp. 127-136). Do compasso 82 até o final, cada uma das cadências se concatena (sob a forma de elisão) com o início das seções subseqüentes, interligando, assim, as formulações contrastantes e mantendo vivo o interesse harmônico.

Op. 10/1-I. O grupo secundário inicia (comp. 56) com uma frase *cantabile* de quatro compassos, repetida imediatamente, trazendo à tona uma relação similar àquela presente na forma tônica – forma dominante da sentença. Seguem-se mais duas frases, de quatro compassos, formando uma repetição variada, na qual os acordes arpejados dos compassos 56-57 e 60-61 são substituídos por longos fragmentos escalares (comp. 64-65 e 68-79). Uma extensão cadencial é também repetida de forma variada, alcançando o 6/4 no compasso 86. Um segmento acrescentado (derivado do comp. 1) novamente alcança o 6/4 no compasso 90 e finalmente cadencia em *Eb* no compasso 94. A seção inteira, desde o compasso 72 até o compasso 94, é uma série de preparações à cadência final. As codetas (comp. 95-105) são derivadas do final da transição.

Op. 10/3-I. O grupo de temas secundários, após um tema principal pequeno (vinte e dois compassos), é construído de maneira simples, compreendendo cento e dois compassos! O papel desta seção, desde o compasso 23 até o 53, é um tanto ambíguo: ela inicia com um período de oito compassos, claramente delineado na tonalidade da relativa menor (*b*); o segmento seguinte (comp. 31) dá a impressão de ser a seção intermediária de uma pequena forma ternária – mas uma modulação seqüencial conduz a lá maior, enquanto um processo de extensão cadencial (utilizando dispositivos de liquidação) estabelece definitivamente esta nova tonalidade a partir do compasso 53. Seria esta seção uma mera transição? Ou estaria o primeiro tema secundário colocado excepcionalmente na tonalidade do *vi*?

Um outro tema aparece no compasso 54, cuja estrutura assemelha-se a de uma codeta. Poderia ser este o tema secundário principal? Após uma repetição na tonalidade menor paralela (comp. 61-66), uma nova formulação traz consigo uma modulação extensa (muito mais elaborada do que a citada modulação do comp. 23-53), retornando a lá maior no compasso 93. Seguem-se três codetas contrastantes (comp. 94-105, 106-113 e 114-124), a última das quais é transformada em retransição.

Op. 28-I apresenta problemas similares. O tema principal compreende trinta e nove compassos, e o segundo, cento e vinte e quatro compassos.

É evidente que o caráter, construção, complexidade e duração do grupo secundário são determinados pelas exigências da composição individual. É essencial a utilização de materiais contrastantes (mas tonalmente relacionados), expressivos e temáticos. Para delinear, claramente, o final da exposição, é comum usar um material cadencial (ou codetas), embora uma espécie de retransição mascare, às vezes, a transparente subdivisão formal normalmente encontrada. Além destas recomendações, apenas a imaginação e inventividade podem determinar o caráter dos eventos do grupo secundário.

A Elaboração (*Durchführung*)

Já foi dito que a elaboração é, essencialmente, uma *seção intermediária contrastante*. Pelo fato de a exposição ser basicamente estável, a elaboração tende a ser modulatória; porque a exposição utiliza tonalidades vizinhas, a elaboração normalmente inclui regiões mais distantes; e já que a exposição apresenta temas originais baseados em um motivo básico, a elaboração de hábito utiliza variantes dos temas antes mostrados, raramente envolvendo novas idéias musicais.

A duração relativa da elaboração varia amplamente. Podem ser encontrados exemplos em que ela possui, aproximadamente, a metade do tamanho da exposição (por exemplo, primeiros movimentos: Op. 2/3, Op. 10/3 e *Quarteto em Ré Menor* de Schubert). Em alguns casos, ela é substancialmente igual à exposição (primeiros movimentos: Op. 2/2, *Sinfonias N.º 3 e 5*). A duração só pode ser determinada pela natureza do material e pela imaginação do compositor.

A importância e o significado desta seção do *allegro-de-sonata* foi muito valorizada durante a última metade do século XIX.

Do ponto de vista técnico, a elaboração assemelha-se ao *Durchführung* do *scherzo* (Cap. 4, Parte II): ela consiste de um certo número de segmentos, passando, sistematicamente, por regiões e tonalidades contrastantes. Ela termina com o estabelecimento de um acorde “anacrúzico” apropriado, ou por uma retransição, que preparam a recapitulação.

O material temático, retirado dos temas da exposição, pode ser apresentado em qualquer ordem. Em geral, um pequeno número de elementos insignificantes na exposição dominam toda a seção de elaboração. Alguns dos segmentos se mantêm, por determinado tempo, em uma região harmônica; outros são repetidos em uma progressão seqüencial ou quase-seqüencial. As várias seções desta parte podem ser fortemente contrastantes com relação aos materiais temáticos, rítmicos, e quanto à duração, estrutura e tonalidade. Em muitas elaborações, os segmentos iniciais são os mais longos e estáveis; mas, ao se aproximar a retransição, eles se tornam cada vez mais curtos, sempre acompanhados por mudanças mais rápidas de região, devido à liquidação parcial e à condensação expressiva.

Harmonias “vagueantes” interceptam, em algumas ocasiões, as passagens mais estáveis, assemelhando-se, assim, às transições. Os segmentos conectam-se livremente, havendo uma coincidência entre o final de um e o início de outro. Um método de manter o interesse musical é o de enfatizar os acordes de preparação (especialmente aqueles de dominante) em detrimento dos de tônica. Cadências harmônicas de engano são também habituais.

Para passar de uma região à outra, é normal a utilização de relações tonais vizinhas, embora possam ser encontradas regiões mais longínquas². Há uma tendência para o emprego de regiões com mais bemóis e menos sustenidos que a tonalidade principal, talvez porque os temas secundários geralmente permaneçam na região de dominante – isto é, possuem mais sustenidos e menos bemóis. Esta tendência é particularmente evidente quando do aparecimento do acorde “anacrúzico” ou da retransição.

O início da elaboração pode estar relacionado ao final da exposição, de uma maneira semelhante a de qualquer outra seção contrastante. Ela pode começar na mesma região, ou até no mesmo acorde, ou pode prosseguir diretamente em outro grau e região, com ou sem modulação. A utilização da tônica menor, ou maior, é muito comum. Às vezes, é interpolada uma espécie de transição ou, ainda, um segmento introdutório.

Ilustrações da literatura

Op. 13-I. A estrutura desta elaboração não é muito diferente daquela recomendada para o *scherzo*. Após uma citação de quatro compassos da introdução, é afirmado, em *e* (relativa menor da dominante), um segmento de seis compassos (comp. 137-142), gerado pela reformulação dos elementos do tema principal e da introdução. Segue-se uma repetição seqüencial, um tom

2. Para uma análise detalhada destes casos, cf. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, p. 145 e ss.

abaixo, no compasso 143. Uma versão reduzida e simplificada dos quatro compassos (149-152) aparece agora três vezes. Embora a dominante de *c* seja alcançada no compasso 157, intervém uma progressão cadencial estendida (liquidando a maior parte dos elementos do tema), antes que a dominante seja, finalmente, confirmada no compasso 167. Uma longa passagem resulta de um pedal sobre a dominante (comp. 167-187), que inclui mais duas referências à forma temática usada anteriormente. Uma figura de colcheias descendentes (comp. 187-194) atua como retransição.

Op. 28-I. Novamente, aqui, a estrutura é essencialmente monotemática e está baseada no princípio seqüencial unido à redução progressiva. Há uma digressão, no final da exposição, para a tonalidade da subdominante (*G*), sobre a qual o tema principal é reafirmado (comp. 167-176). Uma reexposição ligeiramente modificada, na tonalidade menor paralela (*g*), dá lugar a uma seqüência de seus quatro últimos compassos, quarta abaixo. Estes oito compassos (183-190) são repetidos com as vozes permutadas, tal como em um contraponto duplo. Uma redução a quatro compassos (199-202) aparece em *d*; ela é seqüenciada em *a*. Uma posterior redução a dois compassos (207-208), com um tratamento liquidante das colcheias, e depois a um compasso (comp. 211 e ss.), conduz a um pedal sobre *H* (dominante da relativa menor no comp. 219). Os resíduos do motivo são reduzidos a uma mera reminiscência, sem qualquer mudança harmônica (comp. 240-256).

Neste exato ponto, poderia seguir a recapitulação: mas, ocorre, ao contrário, uma citação episódica do tema conclusivo (comp. 136), em *B* e *b*, conduzindo ao *V* de *D* no compasso 266.

Op. 2/1-I. Referências ao tema principal aparecem apenas nos compassos introdutórios (comp. 49-54) e na retransição (comp. 95-100). O corpo principal da elaboração faz uso do tema secundário e de seus resíduos, através de uma maneira familiarmente seqüencial, alcançando um pedal sobre *V* no compasso 81.

Op. 2/2-I. Uma citação introdutória do tema principal (comp. 122) conduz, de maneira enganosa, à região surpreendentemente distante de *Ab*. Uma passagem, com caráter de “estudo”, conduz a um final evidente (comp. 160) em *C* (*bH*). Segue-se uma seção fortemente contrastante, e muito *cantabile*, derivada dos compassos 9-12. Resíduos muito livremente articulados (comp. 181-201) conduzem ao *V* no compasso 202, após o que, se segue uma liquidação que esclarece que este é o caminho gradual para a recapitulação (comp. 225).

Op. 2/3-I. Após uma modulação introdutória que usa o tema principal (comp. 91), uma passagem do tipo “estudo”, sobre uma harmonia instável, dá lugar a uma repentina citação do tema principal em *D* (comp. 109). É seqüenciado um padrão (comp. 113-116) que consiste de dois elementos fortemente contrastantes, seguindo o círculo de quintas, e estendido, a fim de alcançar o habitual pedal sobre *V* (comp. 129). Resíduos do tema principal,

aparecendo sobre um pedal, antecipam sua reexposição na recapitulação (comp. 139).

Op. 10/1-I. Após uma pequena referência introdutória ao tema principal (comp. 106-117), o restante da elaboração é construído sobre um tema que, ao menos nesta forma, não é encontrado na exposição, embora ele esteja, certamente, relacionado ao tema da transição (comp. 32) e ao tema secundário (comp. 56). A maestria de imaginação e intuição certamente trabalharam aqui.

Op. 10/2-I. O principal material motivico desta elaboração deriva das oitavas incidentais ao final da exposição (comp. 65-66) e das tercinas ornamentais de semicolcheias do tema principal. Novamente, a imaginação do compositor produz uma "livre fantasia" tendo, como material, apenas a tênue relação para com os temas principais. O final da elaboração não alcança a habitual dominante, já que a recapitulação começa curiosamente em *D* (submediante maior).

Mozart, *Quarteto de Cordas em Dó Maior, K.V. 465-I*. Construído sobre o motivo integral inicial da exposição (comp. 23-24), esta elaboração é particularmente instrutiva com relação à utilização da transformação motivica. Iniciando (comp. 107) com um diálogo imitativo entre o violino e a viola, o primeiro segmento apresenta uma expansão gradual da tessitura do motivo, atingindo um clímax no compasso 116. Neste processo, o contratempo torna-se um acorde arpejado, que se impõe totalmente no compasso 117. Note-se a transformação da dominante com sétima de *F* em um acorde de quinta e sexta aumentada que conduz à dominante de *a*. O segmento seguinte inicia novamente com o motivo citado (comp. 121), e a transformação é levada adiante. Observe a figura dos compassos 122-123, na qual o motivo está reduzido a contínuas colcheias com uma tessitura de terça. Na continuação, o motivo é encurtado a apenas um compasso (comp. 126 e ss.) e o contratempo torna-se, novamente, um acorde arpejado, que é liquidado nos compassos 128-129. Os próximos dois segmentos (comp. 130-136, 137-146) usam apenas a forma encurtada. A dominante é alcançada no compasso 145, e a forma original do motivo reaparece, brevemente, na formulação que surge no compasso 121, mas que rapidamente se desfaz em acordes arpejados combinados (comp. 151-154).

Mozart, *Quarteto de Cordas em Lá Maior, K.V. 464-I*. O tratamento motivico é, aqui, igualmente relevante, em particular com relação à gradual redução e liquidação que se inicia no compasso 123. A sutileza harmônica mozartiana é por demais evidente nesta elaboração. O final da retransição (comp. 162) conecta-se ao início da recapitulação. Uma elisão, ainda mais surpreendente, ocorre na *Sinfonia em Sol Menor*, compassos 165-166.

A Retransição

O final da elaboração deve ser tratado de modo a neutralizar o impulso modulatório, assim como a liquidar as obrigações motivicas criadas nesta seção, e, ao mesmo tempo, prepara o ouvinte para o retorno da recapitulação. A redução destas formas-motivo ao seu conteúdo mínimo, bem como a presença de seções relativamente longas, que enfatizam a dominante ou qualquer outro acorde "anacrúzico" adequado, já foram mencionadas nas análises precedentes.

Habitualmente é inserida uma passagem com papel de ponte e com caráter de "contratempo" (por exemplo, Op. 2/3-I, comp. 135; Op. 13-I, comp. 187; Op. 14/2-I, comp. 121). Dado que este ponto é a junção entre duas seções principais, um contraste rítmico, ou de dinâmica (ou ambos) e de registro, geralmente reforça o desejado conflito.

Em composições mais complexas, a passagem liquidante sobre um pedal é substituída por uma série de segmentos assemelhados a codetas, exceto que eles, repetidamente, atingem o acorde "anacrúzico" ao invés da tônica. Eles podem incluir modulações internas ou harmonias "vagueantes", as quais, entretanto, retornam, de várias maneiras, ao acorde "anacrúzico". Na *Sinfonia Eroica-I*, a dominante é alcançada no compasso 338, uns sessenta compassos antes da recapitulação (comp. 398). Ela reaparece, brevemente, no compasso 354 e se estabelece, em definitivo, no compasso 378 e seguintes. Um tratamento similar pode ser encontrado na *Quinta Sinfonia*, entre os compassos 190 e 248.

Quando a recapitulação não inicia na tônica, um diferente acorde "anacrúzico" pode ser necessário, e a ênfase habitual pode ser diminuída ou omitida (por exemplo, Op. 10/2-I, Op. 31/3-I).

A Recapitulação

Tal como nos rondós, a mínima mudança exigida na recapitulação é a transposição do grupo secundário à região de tônica.

Não sendo necessária a modulação, poder-se-ia esperar que a transição aqui desaparecesse; ao contrário, seu efeito é aumentado e, em geral, prolongado. A menos que o grupo do tema secundário contenha elementos modulatórios, a transição introduz, agora, o único contraste possível com relação à região de tônica, que governa toda a recapitulação e a coda. Assim sendo, seu valor enquanto *contraste* torna-se mais significativo.

A maestria técnica de um compositor, usualmente, requer mais do que um mínimo de mudanças necessárias: no fundo, a variação, por si própria, já se constitui em um mérito. Reduções, omissões, extensões e adições, mudanças harmônicas e modulações, mudanças de registro e estrutura, tratamento

contrapontístico, assim como a reconstrução são dispositivos aplicáveis de acordo com a imaginação criadora do compositor. É claro que a repetição deve ser reconhecível enquanto tal, especialmente quando o tema retorna. Mas as "aventuras" dos temas durante a elaboração, e as mudanças funcionais relativas a sua colocação na forma, quase sempre exigem modificação.

Ilustrações da literatura

Op. 2/2-I. Os primeiros dezenove compassos são repetidos sem qualquer mudança (comp. 225-243). A continuação (comp. 20-31) é omitida e substituída por um segmento de sete compassos (comp. 244-250), que utiliza formas-motivo da cadência precedente. A transição começa a mudar a partir do compasso 255; do 258 em diante, ela é repetida com poucas mudanças, em parte, quinta abaixo, e em parte, quarta acima. O restante da recapitulação é uma mera transposição à tonalidade principal, com ligeiras mudanças e adaptações de registro. Não há coda.

Op. 2/3-I. Alguns elementos específicos da exposição contribuem para as mudanças na recapitulação. Um segmento de transição, compassos 13-21, fornece as formas-motivo também utilizadas no grupo secundário (comp. 61-60). A transição termina, curiosamente, no I da região de dominante, ao invés do usual acorde "anacrúzico". O fator de contraste é preservado porque a primeira seção do tema secundário se encontra em *g* (*v* menor).

O tema principal é repetido integralmente na recapitulação (comp. 139-146), mas as codetas dos compassos 9-12 são omitidas. Um novo segmento de transição, construído a partir do material da cadência anterior, substitui o segmento dos compassos 13-20, mas sua chegada se efetua exatamente no mesmo ponto (comp. 21 e comp. 155). O resto da transição é repetido sem mudanças e sem transposição, alcançando o V no compasso 160. Mas o tema secundário segue agora em *c*, ao invés de *g*.

O grupo subordinado é repetido sem qualquer mudança significativa até o compasso 218. Aqui, um deslocamento repentino para a região de *Ab* (submediante abaixada), através de uma cadência de engano, inaugura a coda. O segmento conclusivo da exposição (comp. 85-90) é adiado para o instante final da coda.

Op. 7-I. O tema principal (comp. 189) é desviado, em seu décimo quinto compasso, para a região de subdominante, mesclando-se a uma transição bastante diversa, oito compassos mais curta que a passagem equivalente da exposição. O grupo secundário reaparece na tonalidade principal (comp. 221), com mudanças apenas superficiais. O segmento conclusivo final é interrompido (comp. 313), a fim de dar lugar à coda.

Op. 10/2-I. As relações ambíguas da exposição podem explicar a curiosa estrutura da recapitulação. O tema principal termina no compasso 18, so-

bre o V de iii. A seção seguinte (que ordinariamente seria uma transição) começa de maneira estável na tonalidade de *C* (V). Somente o seu segmento final (comp. 30-37) é que enfatiza a dominante de *C*. O caráter desta passagem é o de um tema secundário.

A recapitulação (comp. 118 e ss.) inicia, estranhamente, em *D* (VI), com uma citação dos primeiros doze compassos do tema principal. Os seis compassos seguintes são modificados, para alcançarem a dominante de *F* (I), tal como uma transição construída a partir do tema principal. Mas no compasso 137, um segundo elemento do tema principal (já apresentado em *D*, comp. 122-129) reaparece na tonalidade inicial (*F*). O ambíguo segmento supracitado (comp. 19-37) aparece, agora, transposto (como se fosse qualquer tema secundário) para *F*. Mas, em lugar dos compassos 27-29, é inserido um segmento modulatório completamente diferente (que possui dez compassos - comp. 153-162), que conduz a *C* (V), acentuado agora, como se fosse o final de uma transição, com uma citação (comp. 30-37) da passagem interrompida. O restante da recapitulação é uma repetição transposta da tonalidade principal sem qualquer mudança, exceto o acréscimo de dois compassos (187-188). Não há coda, mas, apenas, uma repetição adicional de uma cadência de dois compassos no final.

Op. 10/3-I. Uma ambigüidade similar da exposição produz, apenas, mudanças secundárias nesta recapitulação, talvez por causa da duração e da grande quantidade de temas.

O início é repetido literalmente (comp. 184) até o compasso 197, em que um novo segmento conectivo, construído a partir do final do tema (e um compasso mais curto), substitui a repetição do segmento de abertura. O tema do compasso 23, que aparece originalmente em *b* (*vi*), ocorre agora em *e* (*ii*), de maneira intacta, exceto pela omissão dos dois compassos entre os compassos 221 e 225. O restante apresenta poucas mudanças até o compasso 296, quando uma extensão do tema de mínimas e uma reconstrução da transição introduzem uma coda contendo modulações internas.

A recapitulação em menor apresenta problemas especiais, particularmente quando o tema secundário está em maior. O intercâmbio de modo na repetição da tonalidade principal nem sempre é prático; e permanecer muito tempo sem enfatizar a tonalidade menor torna-se monótono. As adaptações utilizadas para resolver estes problemas variam amplamente. Alguns dos exemplos característicos devem ser suplementados por outras análises.

Op. 2/1-I. A transição (comp. 109) é reconstruída, utilizando-se as mesmas formas-motivo sobre um diferente esqueleto harmônico. Todo o grupo secundário reaparece na tonalidade principal (*f*), sem qualquer mudança significativa. É acrescentada uma pequena codeta.

Op. 10/1-I. O tema principal é repetido (comp. 168-190) omitindo-se os compassos 23-31 que estavam baseados na forma-motivo de abertura. A transição (comp. 191-214), substancialmente intacta, conduz agora ao V de *f*

(iv), e o tema secundário segue (comp. 215) em *F!* Quatorze compassos são repetidos literalmente, fornecendo contrastes em maior; então, após um pequeno conectivo, a passagem inteira é novamente repetida em *c*. O restante não apresenta modificações significativas.

Op. 13-I. A transição original é descartada na recapitulação (comp. 195 e ss.). No compasso 207, o final do tema é desviado e estendido, conduzindo ao V de *f* (iv). O tema secundário mais importante reaparece, agora em *f*, mas logo se desvia em direção a *c* (comp. 231). O restante permanece nas vizinhanças da tonalidade principal, com algumas alterações de detalhe. Sobrevém uma pequena coda.

Quarteto de Cordas, Op. 18/4-I. Uma solução completamente diferente aparece aqui: todo o grupo secundário, originalmente em *Eb* (III), aparece agora na tônica maior (*C*); o retorno à *c* só ocorre na segunda codeta (comp. 199).

Mozart, *Quarteto de Cordas em Ré Menor*, K.V. 421-I. O grupo secundário é inteiramente recapitulado na tônica menor. Por mais que isto possa parecer claro e evidente, desde o início da transição (comp. 84), é raro que uma frase reapareça em sua forma original: ocorrem, a cada instante, mudanças de perfil melódico, harmonia, ritmo, ou mesmo de estrutura. Particularmente surpreendente é o deslocamento de meio compasso de frase após frase, através do intercâmbio de acentos primários e secundários. Mas, por mais radicais que sejam as mudanças, o efeito psicológico é apenas o de uma variante; a reconhecibilidade da repetição não é, em última análise, afetada. Mozart é insuperável em tais reconstruções sutis.

A Coda

A função da coda e as técnicas nela empregadas foram discutidas no Capítulo 1 desta parte. Sua aplicação na forma *allegro-de-sonata* não difere dos casos descritos anteriormente.

A presença ou a ausência da coda, sua duração e complexidade, seu caráter e seu material temático estão sujeitos a inúmeras variações. Os traços mais comuns são: cadências repetidas na tônica; citação dos temas prévios; e redução na duração e no conteúdo dos segmentos ao aproximar-se o final. Nas codas mais elaboradas, os segmentos modulatórios aparecem frequentemente como contrastes passageiros, para depois retornarem à tônica.

Ilustrações da literatura

Op. 2/1-I. É acrescentada uma pequena codeta (comp. 148-152).

Op. 2/2-I. Não há acréscimos.

Op. 2/3-I. O tema conclusivo é interrompido (comp. 218) por uma cadência de engano que conduz ao VI abaixado. A tônica é reintroduzida no compasso 233 através de acordes arpejados modulatórios e de uma cadência com uma citação do motivo principal. Uma passagem no compasso 123 e seguintes, que recorda as síncopas imitativas, conduz novamente a uma cadência (ainda mais ampliada) de tônica no compasso 252, aonde as oitavas arpejadas, que concluíram a exposição, reaparecem para fechar o movimento.

Op. 7-I. As codetas conclusivas da recapitulação estão enriquecidas e expandidas (comp. 313 e ss.) e fazem referência ao motivo principal. Outro segmento, que acentua o movimento do I ao V, é construído a partir do segundo tema secundário (comp. 324-339). É alcançado um pedal sobre V no compasso 339, sobre o qual reaparece a figura de codeta, tratada como o final de uma retransição. A tônica é alcançada no compasso 351 e prevalece até o final.

Op. 10/3-I. A exposição fecha com uma retransição (comp. 114 e ss.), que, na recapitulação, introduz uma coda (comp. 299). Após uma ênfase da região de subdominante, aparece a dominante do II abaixado no compasso 317, usando o tema do compasso 75. A tônica é reexposta no compasso 327, após a utilização de uma harmonia ambígua e modulatória. Referências ao início do tema principal e uma passagem neutra, associados a uma repetição obstinada da tônica, levam o movimento ao seu final.

Mozart, *Sinfonia em Sol Menor*, K.V. 550-I. A coda inclui uma passagem modulatória (comp. 280-284) e imitativa, assim como citações liquidadas do motivo principal (comp. 286-292), presente entre as duas figuras de codeta.

Conclusão

O significado da forma enquanto organização de idéias musicais inteligíveis, logicamente articuladas, é particularmente evidente nas composições que aqui citamos. É também evidente (como foi dito no primeiro capítulo) que as formas mais desenvolvidas não podem ser construídas pela simples união de "títulos" musicais, ou pela "cimentação" das idéias em molduras predeterminadas.

Somente a sensibilidade formal do artista pode determinar a evolução de um motivo em uma obra-prima muito elaborada, privada de excessos, mas capaz de realizar, de maneira integral, a visão do compositor.

É claro que este livro possui um fundamento, trazendo, da prática composicional, alguns dos métodos, processos e princípios básicos que podem ser aplicados, com imaginação, a outros fins mais distantes.

O estudo íntimo, sistemático e completo da literatura musical é o melhor meio de aprofundar e esclarecer todos estes conceitos.

Nota do editor inglês: esta descrição dos *Fundamentos da Composição Musical* representa a primeira formulação de Schoenberg a respeito das finalidades, conteúdos e métodos deste livro. Ela estava incluída em uma carta que ele havia enviado ao professor Douglas Moore, da Universidade de Columbia, em 16 de abril de 1938.

Fundamentos da Composição Musical

O principal escopo deste livro é:

1. Em primeiro lugar, auxiliar o estudante médio das universidades que não tenha um talento especial para a composição, ou para a música em geral.
2. Ampliar o horizonte dos professores (deste e de outros assuntos).
3. Oferecer, ao mesmo tempo, tudo para o músico talentoso, e mesmo para aquele que almeja tornar-se um compositor.

Isto se tornará possível pelo fato de que cada problema técnico será discutido em profundidade, de modo a que ele se torne, ao mesmo tempo, simples e completo. Eu ainda não decidi, em definitivo, se isto será alcançado imprimindo as indicações e os exemplos em letras pequenas, ou acrescentando uma “segunda parte”, que fornecerá “indicações adicionais” para auxiliar, tanto o estudante médio, quanto o talentoso. Isto será decidido quando eu me defrontar com a obra como um todo. Eu estou mais inclinado à segunda idéia, pois seria mais fácil reduzir a parte dedicada ao estudante médio ao mínimo necessário, e não se poderia temer estender as informações adicionais, de modo a que elas se tornassem, realmente, de valor para o futuro compositor.

Serão discutidas as formas musicais usuais: sentenças, períodos, forma-canção ternária, minueto, *scherzo*, tema com variações, as várias formas-rondó e a sonata.

Serão explicadas e ensinadas algumas particularidades técnicas, por exemplo, como construir motivos, frases, meias-sentenças, sentenças, períodos; o uso da harmonia como base e estrutura de todos os propósitos formais; formas sólidas e estáveis, e construções livres; transição, modulação, temas secundários, codetas e codas, e, especialmente, a elaboração. Um dos problemas mais importantes: variação harmônica.

Para a construção de temas e melodias, discute-se como variar motivos e frases; são mostrados caminhos de como conectar os vários motivos, de modo a construir unidades. Com relação às variações, são mostrados, de uma maneira rica, numerosos meios de circunscrever, figurar e desenvolver, sistematicamente, os ritmos e a harmonia.

Há assuntos especiais: modos de acompanhamento, uso do contraponto na homofonia, caráter e expressividade, monotonia e contraste, coerência, estruturas regulares e irregulares, clímax, melodia e tema.

Uma característica especial deste livro será a de veicular exemplos e tarefas para o estudante.

Para ilustrar o modo pelo qual isto será efetuado, eu farei menção, ao invés de mais detalhes, a apenas um destes casos:

Quando o *scherzo* é discutido, o estudante pergunta se ele deve compor um tema por si próprio (de acordo com os conselhos), ou se deve utilizar um motivo da composição de um mestre. O exemplo traz, agora, um tema de *scherzo* construído através de um motivo de um adágio de Beethoven. Este é um ponto. E então, para construir a segunda parte – a elaboração – seguir-se-ão exemplos de “como delinear um tema de próprio punho”. São dados vinte padrões diferentes (de quatro compassos cada) para mostrar como os motivos básicos podem ser transformados; em que grau pode-se iniciar e finalizar; como o padrão pode fornecer a seqüência seguinte; como a harmonia pode se comportar (uma progressão é acrescentada de várias maneiras). E agora seguem doze exemplos mostrando diferentes caminhos de continuação para a seqüência, incluindo a liquidação dos motivos elaborados e a retransição para a recapitulação.

Eu penso que este método seja, talvez, do ponto de vista pedagógico, a característica mais marcante de todo o livro. Em meus três anos de contato com estudantes universitários (tive de reformular muitas de minhas idéias desenvolvidas durante quase quarenta anos de ensino), percebi que a sua grande dificuldade era a de compor algo sem inspiração. A resposta é: isto é possível. Mas, como eles necessitavam realizá-lo, os conselhos e a regras tinham de ser dados. Parecia-me, que o único caminho para auxiliá-los seria o de mostrar que há muitas possibilidades de resolver as questões, e não apenas uma. Este método de mostrar sempre um grande número de maneiras de resolver os problemas, e explicá-los sistematicamente, é conduzido através de todo o livro, em cada ponto que isto seja necessário.

Considerando a grande quantidade de assuntos e, especialmente, de exemplos, poder-se-ia temer que o livro se tornasse muito volumoso. Mas parece que ele pode ser feito em um tamanho normal, desde que usemos os tipos encontrados nas novas edições musicais, e que utilizemos um formato de papel que corresponda melhor às

necessidades do texto musical. Em nenhum caso, o livro irá superar, em muito, as dimensões normais dos livros já existentes.

Arnold Schoenberg

Acompanhamento 107 e s.
 condução das vozes no, 55
 figuração do, 109, 157, 209; Ex. 126
 motivo do, 43 e s., 54, 60, 108 e s., 112 e s.,
 155 e s.; Exs. 55, 64, 105
 omissão do, 107 e s.,
 tipos de, 109 e ss.
 tratamento semicontrapontístico do, 38,
 111; Ex. 29
 Acorde (harmonia) "anacrúzico(a)", 156
 antes da recapitulação, 153, 156, 174, 186 e
 ss., 191, 219, 249 e ss.
 no final da transição, 216, 219, 234, 246
 sobre a dominante, 156, 174, 188
 Acorde arpejado:
 acompanhamento, 109
 derivações para motivos e frases, 31, 37,
 54, 60; Exs. 5-11, 17-29, 30-34, 54-56
 Acordes:
 alterados, 59 n.
 cromáticos, 60 n.
 de quarta e sexta, 62 n., 63, 248
 de sétima de dominante, 158, 258
 de sétima diminuta, 158
 de sexta, e de quinta e sexta, 158 e s., 218,
 252
 de sexta napolitana, 57, 190
 Antecedente, *veja* Período
 Appoggiaturas, *veja* Ornamentação

Auber, D., *Fra Diavolo*, 128; Ex. 85
 Aumentação, 37, 63; Exs. 14, 60h
 Autotreinamento, 145 e ss.; Ex. 105

Bach, J. S.:
 Minueto, Ex. 113
 movimento contrapontístico em, 52; Ex. 43
Paixão segundo S. Mateus, 61, 121; Exs. 57,
 68d
passacaglia, 207
 períodos em, 52; Ex. 43
 sentenças em, 59, 61, 63 e s.; Ex. 57
Suítes Francesas, Ex. 113
Suítes Inglesas, 52, 132; Exs. 43, 97
Variações Goldberg, 202

Baixo:
 como *cantus firmus*, 111
 duplicação do, 53, 110; Ex. 45
 linha de, 58, 112, 146
 melódico, 58, 112
 padrões de acompanhamento do, 109;
 Exs. 64-65
 Bartok, B., *Quarteto de Cordas Nº 3*, Ex. 112
 Beethoven, L. van:
allegro-de-sonata, 241 e ss.
Concerto para Piano, Op. 37, Ex. 46k
Fidélis, 128; Ex. 83
 formas-rondó, 229 e ss.

grandes formas, 215 e ss.
minuetos, 173 e ss.; Ex. 118
pequenas formas ternárias, 151 e ss.;
Ex. 101
períodos, 50 e ss.; Exs. 42, 46
Quartetos de Cordas, 50 e ss., 131 e ss., 184
e ss., 242, 245, 256; Exs. 46i, j, 62d, 66c, 67,
96, 108a, 120b
relação dos movimentos nas sonatas e nos
quartetos de cordas, 241 e s.
scherzos, 183 e ss.; Exs. 120, 121
sentenças, 48, 59 e ss.; Exs. 35-37, 52-53
Septeto, Op. 20, 183, 187, 189; Exs. 46a-c
Sinfonias, 36 e ss., 111 e ss., 170 e ss., 220 e
ss.; Exs. 12b, c, 46h, 68a, 109, 110, 120c, 121
Sonata para Violino e Piano, Op. 30/2, 184;
Ex. 120a
Sonatas para Piano, 36 e ss., 60 e ss., 129 e
ss., 184 e ss., 242 e ss., 255 e ss.; Exs. 52a-c,
53a, b, 63, 92, 100, 101, 118, 126a
Trio com Piano, Op. 97, Exs. 62b, 66b
Trios de Cordas, 53, 183; Exs. 46d-g
Variações, 201 e ss., 227; Exs. 124, 125
Berlioz, H., Abertura do *Carnaval Romano*,
119
Bizet, G., *Carmem*, 128; Ex. 90
Brahms, J.:
Canções, 127; Ex. 74
grandes formas, 223
Intermezzo, Op. 117/1, 231
movimentos de rondó, 231, 234
períodos, 57 e s.; Ex. 51
Quintetos, 111, 130 e s., 247; Ex. 95c
Quartetos com Piano, 131, 170; Exs. 51d,
108b
Quartetos de Cordas, 170, 202; Exs. 51a, b,
111a
scherzos, 183 e ss.; Ex. 123
sentenças, 61 e ss.; Ex. 61
Sextetos, 187 e s., 191 e s.; Exs. 51c, 123
Sinfonias, 110, 131, 222 e s.; Ex. 113
Sonata para Cello e Piano, Op. 38,
Exs. 61a-c
Sonata para Violino e Piano, Exs. 51f, 61d
Trios, 130, 169; Exs. 51e, 64f, 95a, b, 101
variações, 201, 204 e ss.; Exs. 66a, 127
Bruckner, A.;
scherzos, 184
Sinfonia nº 7, Ex. 2h
Bülow, H. von, transcrição para piano do
Tristão de Wagner, Ex. 64d

Cadência(s):
condensação na, 62; Ex. 60e
condução à, 56
contorno cadencial, 51, 61
desvio cadencial, 204
intensificação da, 53; Ex. 46
melodia na, 56
na coda, 224, 256
na dominante, 207, 216
Cadência (tipos de):
autêntica, 52, 56
completa, 50, 52, 55, 60, 158, 244, 246, 248;
Exs. 44-45, 102d
de engano, 60
enriquecida, 56, 157, 190, 217
final, 152
frígida, 52, 55 n., 60; Exs. 43c, e
imperfeita, 60
perfeita, 55, 60
plagal, 52, 60; Ex. 43d
prolongada, 248, 251, 257
semicadência, 51 e s., 55 n., 59 e s., 158;
Exs. 44, 102
Canções, veja Vocal, literatura
Caráter:
das variações, 202 e s.
do minuetto, 173, 175
do *scherzo*, 183
e expressão, 119 e ss.
e ritmo, 30
no acompanhamento, 54
Chopin, F.:
Balada nº 4, Op. 52, Ex. 64c
Estudo Op. 10/10, Ex. 64b
Fantasia – Improviso, Op. 66, Ex. 64a
Noturnos, Exs. 49a-c
“peças características”, 119
scherzos, 184
Coda:
nas grandes formas, 224 e ss.; Ex. 128
no *allegro-de-sonata*, 243, 254 e ss.
no rondó, 237 e ss.
no *scherzo*, 191
no tema com variações, 201, 209
Codeta:
da pequena forma ternária, 154
das grandes formas, 215, 224 e s.
do *allegro-de-sonata*, 245, 247 e s., 252 e ss.
do minuetto, 141 e ss.
do rondó, 229 e ss.
do *scherzo*, 187, 189 e ss.
Compasso, 30, 37, 48 e s., 127 e s., 152 e ss.,
169 e s., 173 e ss., 183 e s., 202 e ss.; Ex. 86

Condução das vozes, 109 e ss.; Exs. 63a, b
Conseqüente, veja Período
Construção:
de formas-motivo, 54
de temas, veja Sumário
de temas simples, veja Sumário
do início, 47 e s., 51
em forma de cadeia (elisão), 152, 154;
Ex. 102c
essências da, 28
harmônica, 55 e s.
irregular, assimétrica e desigual, 137 e ss.
Contorno, veja Perfil
Contracanto, 111 e s. veja também
Contraponto
Contraponto:
duplo, 111, 185, 189, 207 e s., 222, 237, 251;
Ex. 122
invertível, 111
misto, 207
múltiplo, 111, 190, 207 e s.
nas variações, 207 e s.
semi- e quase-, 111 e s., 146, 158 n.
Contrapontístico (a):
acompanhamento, 109 e s.
adições, 227
episódios, 110 e s.
estilo, 48
início, 108
movimento contrapontístico em Bach, 52;
Ex. 43
pseudocontrapontístico, 237
quase-, 111
semi-, 111
tratamento, 110, 174
tratamento contrapontístico no rondó, 236
e ss.
Contraste(s):
de formas, 54 e s., 215 e s.
de tonalidades ou regiões, 249
do trio e minuetto, 175 e s.
dos temas, 120, 130, 221, 247
harmônicos, 48 e s., 215 e s.
na cadência, 55
na elaboração, 243 e s.
na recapitulação, 253
na retransição, 253
na transição, 235
nas formas simples, 215
nas frases, 44 e s.
nas grandes formas, 215 e s.
nas sentenças, 48
nas variações, 201, 204

nos períodos, 51 e s., 55 e ss.
rímico, 120, 253
Contratempo(s):
adição ao motivo, 38; Exs. 7, 22, 34
como conectivo, 54; Exs. 44d, l, 45c, d, g,
46e, 47d
sem acompanhamento, 54, 107 e s.
variações do, 233; Ex. 47b
Cromatismo, 126

Debussy, C.:
La Mer, 119
Pelléas et Mélisande, 127; Ex. 79
Desenvolvimento:
do motivo, 35 e ss., 58 e s., 130, 189
do ritmo, 131 e s.
temático, 221
Diminuição, 37; Ex. 14
Diminutos, veja Acordes, Intervalos
Dissonâncias, veja Ornamentação
Dominante:
artificial, 174, 187, 217
cadência na, 207, 216
comum, 154; Ex. 102b
final sobre a, 51 e s., 55, 217 e ss.; Ex. 60b
início na, 55 e s.
pedal sobre a, 152 e ss., 174, 217, 238, 251 e
s., 257
permanência na, 154, 174 e s., 186, 216, 225
região de, (q. v.)
sétima de, veja Acordes
Durchführung, 184 n., 243 n., veja também

Elaboração
Elaboração:
como seção contrastante, 175, 184
do *allegro-de-sonata*, 243 e s., 249 e ss.
do rondó (seção C), 236 e ss.
do *scherzo*, 184 e s., 187 e s.; Ex. 122
Escala cromática, 128, 222; Ex. 86
Embelezamento, veja Ornamentação
Episódio(s), 189 e s.
contrapontístico, 111
imitativo, 222
inserção de, Ex. 45a
na transição, 217 e s.
nas grandes formas, 215
no rondó, 229 e ss.
no *scherzo*, 189 e s.
Estrutura (veja também Construção):
conteúdo estrutural, 52
da melodia, 131
delimitação da, 57

desvio de, 174
do tema, 129, 216, 247
e caráter, 120
exigências da, 28, 59
mudanças de, 157

Exposição:
do *allegro*-de-sonata, 241 e ss.
do rondó, 238 e s.

Extensão, 189
na pequena forma ternária, 153 e ss.; Exs. 102b, e
na sentença, 61 e s.; Ex. 55c
nas grandes formas, 178 e s., 226, 235
no *allegro*-de-sonata, 244 e s.
no minueto, 173 e ss.
no período, 52, 56 e ss.; Exs. 44l, 46e, 48c, d
no *scherzo*, 189 e s.

Final, *veja também* Cadência, Seção Final,
Coda e Codeta:
da elaboração, 58, 108
da frase, 25, 146
da seção *a'*, 152 e s.
da sentença, 152
da transição, 58
das formas simples, 47 e s.
do antecedente, 51
do período, 55
em maior e menor, 60
masculino e feminino, 51, 51 n.
na recapitulação, 156
premature, 52
sobre a dominante, 62 n.; Ex. 60b

Forma:
conceito de, 27 e s.
conteúdo da, 147
e caráter, 120
significado da, 257

Forma *allegro*-de-sonata, 243
coda, 256
elaboração, 243 e s., 249 e ss.
exposição, 243 e ss.
grupo secundário, 247
recapitulação, 243 e s., 253 e ss.
relações estruturais na, 243
retransição, 253
tema principal (grupo de), 245 e s.
transição, 246

Forma binária, 202

Forma canção, *veja* Formas ternárias

Forma do primeiro movimento, *veja* Forma *allegro*-de-sonata

Forma rondó-sonata, 238

Formas ABAB, ABABA, ABACABA, *veja*

Rondó

Formas-andante, *veja* Rondó

Formas de dança, 120 e s., 174 e s.; *veja também* Minueto e Suíte

Formas-motivo, 36 e s., 44; Exs. 5-11, 17-29, 30
conectando, 43 e s.; Exs. 31-34
na pequena forma ternária, 151
na sentença, 60 e ss.
nas grandes formas, 218 e ss.
no *allegro*-de-sonata, 245, 247, 253
no minueto, 175
no período, 51, 54 e ss.
no *scherzo*, 184 e ss.

Formas ternárias (*a-b-a'* ou A-B-A'):
allegro-de-sonata, 241 e s.
formas-rondó, 229 e ss.
formas-rondó complexas, 236 e ss.
minueto, 173, 175 e s.
no tema com variações, 203
pequena forma ternária, 151 e ss.
scherzo, 183 e s.

Formulações subsidiárias, 215 e ss.; *veja também* Tema subordinado

Fórmulas convencionais, *veja*

Ornamentação

Franck, C., 58 n.

Frase(s), 29 e ss.; Exs. 1-11
comprimento da, 30 e s.
construindo, 44 e s.; Exs. 30-34
do período, 51
escritura da, 35, 45; Exs. 15-29
final de, 29, 146
irregular, 30, 174
na sentença, 48 e ss., 59 e ss.

Fraseio, 61, 63
melódico, 131 e s.
temático, 202

Fuga, 49, 110 e s., 201 e ss.
Fugato, 110, 231

Grieg, E., *Pensamentos de Outono*, 127;
Ex. 75

Harmonia(s):
cadencial, 51, 55 e ss., 60, 112 e s.
centrípeta e centrífuga, 60 n.
coerência da, 43, 44 n.
complexidade da, 58 n.
de passagem, 38, 50, 175, 206; Exs. 29, 38
desenvolvimento harmônico no séc. XIX,
58 n.

do tema, 131
em Schubert, 63 n.
estática, 147; Ex. 105c

frases baseadas em harmonizações
simples, 31; Exs. 5-11
inserções na, 38; Ex. 26
intermitente, 109
inversões, (*q. v.*)
longínqua, 131, 189
motivo harmônico, 44
mudanças na, 38, 112; Exs. 25-29
na seção contrastante, 152 e s., 156
na sentença, 48 e ss.; Exs. 52-61
no acompanhamento, 107 e s.
no antecedente, 51, 54; Exs. 43-51
no conseqüente, 56; Exs. 43-51
no minueto, 173
no *scherzo*, 184 e ss.
no tema com variações, 202 e ss.
relação com a melodia, 29, 130 e ss.
significado múltiplo da, 57
sobre o pedal, *veja* Pedal
substituições, 38, 157; Ex. 27
vagueante, 250
variação da, 56, 157, 207

Haydn, J.:
minuetos, 174; Exs. 114-115
movimentos de sonata, 241
movimentos rondó, 231
períodos, 52 e ss.; Ex. 44
Quartetos de Cordas, 52, 174, 231; Exs. 44,
98, 114, 115
sentenças, 61; Ex. 58
Sonatas para Piano, 61, 154, 158;
Exs. 58, 102
variações, 203

Heine, H., *Buch der Lieder*, 132

Homofonia, 36, 63, 108, 110 e s., 155, 158 n.;
Ex. 103

Imitação(ões), 111 e s., 174, 222, 233;
Ex. 116

Início:
construção do, 50
contrapontístico, 108
da sentença, 48
do conseqüente, 55
sem acompanhamento, 107 e s.

Instrumentos (instrumental), 113, 125, 129,
131 e s.; Exs. 92-96

Intercâmbio:
entre maior e menor, 206
entre tônica e dominante, 43, 51; 152, 202,

217, 225; Exs. 48b, e
harmônico, 155; Ex. 102e
semicontrapontístico, Ex. 44g

Intervalos:
alterados (nos motivos e frases), 37 e s.,
44; Exs. 18-23, 31-34
aumentados, 126; Ex. 69
diminutos, 126; Ex. 69
dissonantes, 127; Ex. 78a
equilíbrio dos, 127
melódicos, 51 e s., 57
motívicos, 35 e s.
variações de, 176

Inversão(ões): 167 e s.
de vozes (contraponto invertível), 176;
Ex. 116
harmônica, 38, 55 e s., 112, 147; Exs. 25a,
b, 45f, g, 46c, g, 51f, 58d, 59g
melódica, 37; Ex. 14

Liquidação: 159 e ss.; Exs. 52a, b
das formas-motivo, 57, 186 e ss., 216, 253
do acompanhamento, 108 e ss.
nas grandes formas, 215 e ss., 218 e s., 221
e s., 223 e s., 227 e s.
no *allegro*-de-sonata, 244 e ss., 249 e ss.,
256 e s.
no rondó, 231 e ss.
no *scherzo*, 186 e ss., 190 e ss.

Mahler, G.:
construção irregular, 170
Das Lied von der Erde, 127; Ex. 77a
harmonia, 58 n.
Lied des Verfolgt im Turme, 135; Ex. 77b
scherzos, 183

Melodia (melódico):
derivada de acorde arpejado, 31, 54;
Exs. 5-11
e tema, 125 e ss.
em Schubert, 53; Ex. 47
equilíbrio, 43 e s., 54
instrumental, 129; Exs. 92-94
moderna, 132
na cadência, 55; Ex. 45
na linha do baixo, 58, 112, 146
na sentença, 48 e s.
no período, 52 e s., 55 e ss.
perfil, 48 e s., 53 e s., 56, 132, 157 e s., 174;
Exs. 97-100
ponto culminante da, 56, 112, 146; Ex. 52a
relação com a harmonia, 29, 37, 43, 54;
Exs. 2, 3, 28, 29

sem acompanhamento, 82
 tessitura da, 54
 vocal, 125; Exs. 79-91

Mendelssohn, F.:
Canções, 157; Ex. 48
Concerto para Violino, Ex. 2d
Quarteto de Cordas em Mi Menor, Ex. 2c
 períodos, 55 e s., 56; Ex. 48
 scherzos, 183 e s.

Menor (tonalidade):
 final, 55 e s.
 recapitulação, 235 e s., 255 e s.
 relativa, 175 e s., 255 e s.
 sensível, 60 n.
 seqüências, 60 n.
 tema secundário, 247
 variações, 205 e s.

Michelangelo, 28

Minueto, 174 e ss.; Exs. 113-119
 e *scherzo*, 183 e s.
 forma do, 141 e s.
 movimento de sonata, 241 e s.
 temas do, 174 e s.
 trio, 175

Modelos-padrão, 28

da seção contrastante, 152, 154; Ex. 105
 da sentença, 60; Exs. 54-56
 do minueto, 174
 do período, 51
 do *scherzo*, 185 e ss.; Ex. 122

Modulação:
 a várias regiões, 188, 216, 226 e s., 232 e s.
 harmônica, 191, 217 e ss.
 na coda, 191, 228, 256 e s.
 na elaboração, 243 e s.
 na extensão, 189
 na seção C (Rondó), 237 e s.
 na seção contrastante, 175 e s., 184 e s.
 na recapitulação, 252 e ss.
 na retransição, 219 e s., 253
 na transição, 215 e s., 235, 246
 no tema secundário (grupo de), 221 e ss.,
 247 e s.
 por seqüenciação, 60 n., 175 e s., 186 e s.
 profunda (longínqua), 127; Ex. 73a
 remodelação, 107 e s., 189 e s., 219, 222,
 225, 255

Motivo(s), 35 e ss.; Exs. 15-29
 características intervalares do, 35 e ss.
 características motivicas da frase, 29 e s.
 características rítmicas do, 35 e ss., 175 e s.
 construção do, 58 n.
 da melodia, 130

de acompanhamento, veja
 Acompanhamento
 de variação, 203 e ss., 208; Ex. 126a
 do tema, 48 e s., 130
 formas do, veja Formas-motivo
 liquidação do, veja Liquidação
 na técnica homofônica e contrapontística,
 174
 perfil do, 36
 tratamento do, 36 e s.
 variações motivicas profundas, 53 e ss., 61
 e ss., 190

Motus, 107 e ss., 207; Ex. 67a

Mussorgsky, M., *Khovanshchina*, 128;
 Ex. 87

Movimentos de sonata, 242

Mozart, W. A.;
Bodas de Fígaro, 61, 132; Exs. 59i, 99c
Flauta Mágica, 128 e s.; Exs. 82, 93
 grandes formas, 223, 225 e ss.; Ex. 128
 minuetos, 173 e ss.; Exs. 116, 117
 movimentos de *allegro-de-sonata*, 252,
 256 e s.
 movimentos rondó, 231, 234
 pequenas formas ternárias, 155; Ex. 103
 períodos, 56; Exs. 38, 45
Quartetos de Cordas, 110, 132, 175 e s., 223
 e ss., 231, 252, 256; Exs. 99a, 116, 117, 128
 sentenças, 61 e s.; Ex. 59
Sinfonias, 132, 173, 223, 234, 252, 257;
 Ex. 99b
Sonata para Violino e Piano, K.V. 377, 155;
 Ex. 103
Sonatas para Piano, 53 e ss., 62 e s., 132;
 Exs. 45, 59, 99d, e
 técnica rococó, 61, 113
 variações, 203

Música de programa, 119 e s.
 Música descritiva, 107, 121
 Música popular, 48, 53, 202

Notas auxiliares, veja Ornamentação, Notas
 ornamentais

Notas ornamentais:
 appoggiaturas, 109; Ex. 11
 dissonâncias, 126; Exs. 71a-d
 fórmulas convencionais, 30, 44
 mudanças, 36, 109; Ex. 11
 notas auxiliares, 109, 112; Exs. 28, 31-33
 notas circunscritas, 157
 notas de passagem, 30; Exs. 8-9
 notas não-acórdicas, 30, 44
 tonalidades vizinhas, 204
 suspensões, 30

Ornamentação (notas auxiliares):
 ausência de, 203 e s.
 da frase, 30 e s.; Ex. 10
 da harmonia, 232
 da melodia, 233
 da repetição, 111
 das vozes, 111
 do motivo, 39; Ex. 16

Ostinato(s), 111, 186 e s., 191, 207, 182, 257;
 Exs. 121d-f

Partes das grandes formas, 215 e ss.

Pedal, 58, 175; Ex. 51d
 invertido, 186 e s.; Ex. 122f
 na coda, 257
 na dominante, 152 e ss., 174, 205, 217 e s.,
 251 e s., 257
 na elaboração, 58, 251 e s.
 de recapitulação, 190
 na retransição, 220, 235, 238, 253
 na seção contrastante, 152, 154,
 174 e s., 186
 na transição, 58, 217
 no acorde "anacrúzico", 174
 no tema secundário, 218, 248

Perfil(s):
 cadencial, 55, 61
 da seção a ou A, 153
 das composições, 131 e s.; Exs. 97-100
 do motivo, veja Motivo
 melódico, veja Melodia

Período, 50 e ss., 55 e ss.; Exs. 43-51
 antecedente do, 50 e ss.
 conseqüente do, 55 e ss.
 das repetições variadas, Exs. 1-11
 e sentença, 48 e s., 51, 59
 irregular, 52 e s., 169
 na pequena forma ternária, 151 e ss.;
 Ex. 102a
 no *scherzo*, 184
 no tema principal, 245 e ss.
 nos compositores românticos, 57 e ss.;
 Exs. 48-51

Piano:
 escrita para, 113, 223
 estilo, 55, 109 e ss., 155, 158, 207, 233;
 Ex. 105
 transcrição para, 109; Ex. 64d

Progressões:
 de fundamentais, 43 n., 55, 147
 harmônicas, 29, 54
 Progressões cromáticas, 146
 Puccini, G., *Turandot*, 28; Ex. 88

Rável, M.:
 harmonia, 58 n.
Pavane pour une Infante défunte, 232
 scherzos, 184

Recapitulação (seção a' ou A'):
 na pequena forma ternária, 151, 156 e ss.
 na "tonalidade errada", 188, 234
 no *allegro-de-sonata*, 243 e s., 252 e ss.
 no minuetto, 173 e ss.; Exs. 113, 114
 no rondó, 229 e ss., 231 e s., 236 e ss.
 no *scherzo*, 187 e ss.
 no tema em menor, 235, 247, 255
 no tema secundário (grupo de), 247, 249,
 252 e s., 255

Reger, M., 58 n., 184

Região(ões):
 cadencial, 60; Exs. 56a, b
 contrastante, 189, 229 e s.
 de dominante, 152, 207, 216 e ss., 236 e s.,
 251, 254; Exs. 51a, b, 67a
 de tônica, 58 n., 226 e ss., 234 e ss., 255
 estranha, 58 n.
 longínqua, 189, 219, 224, 227, 249, 251 e s.
 mudança de, 216
 muitas outras regiões, 57, 152 e ss., 188 e
 s., 207, 217 e ss., 230 e ss., 236 e ss., 246,
 249 e ss., 254 e ss.; Exs. 51a, 102a, 104
 na elaboração, 249 e s.
 na exposição, 249
 na recapitulação, 234, 247
 na seção contrastante, 152
 na transição, 234, 246
 no rondó, 229
 nos episódios, 189
 vizinha, 152, 207, 249

Repetição(ões):
 de intervalos, 38; Exs. 20h, 22a, b, d
 de notas, 36 e s., 124; Ex. 17
 do motivo, 35, 43
 e monotonia, 146 e s.
 interna, 61 e s., 156, 169, 173 e s., 215 e s.,
 231 e s., 235 e s.
 melódica, 131
 no acompanhamento, 109 e s.; Exs. 59a, d
 ornamentada, 111
 rítmica, 37, 53, 108; Exs. 17l, m, 18e
 sequencial, 63, 217, 235 e s.; veja também
 Seqüência
 variada, 51, 57 e s., 62 e ss., 62 n., 153

Repetição de várias formas
 de outras formas, veja Recapitulação
 na sentença, 48 e s., 58 e ss.; Exs. 58-60
 no período, 51 e s.

Retransição:

nas grandes formas, 219 e s.
no *allegro-de-sonata*, 249 e ss., 253, 255 e s.
no rondó, 235 e ss.

Ritmo (rímico)

acréscimo e decréscimo, 56 e s.
adições rímicas nas frases, 31; Exs. 8, 9
complementar, 110
construção irregular do, 169 e s.
contrastes, 54; Exs. 45b, g
do motivo, 35 e ss.; Exs. 12, 13, 15, 16
do tema com variações, 203 e ss., 208 e s.
mudanças, 36 e ss., 44 e s.; Exs. 17, 18,
22-24, 33-34
na melodia e no tema, 130 e s.
nas formas de dança, 120 e s.
no acompanhamento, 54, 107 e ss.; Ex. 65
no minuetto, 173 e ss.
no *scherzo*, 183 e s.
preservação do, 44, 49 e s., 57; Exs. 32, 40
repetição do, 53; Exs. 46d, 47b, c

Rolland, R., *Voyage Musical*, 48

Rondó, 229 e ss.:

formas-andante (ABA, ABAB), 229 e s.
grandes formas-rondó (ABA-C-ABA),
236 e s.
outros rondós simples (ABABA,
ABACA), 231 e s.
rondó-sonata, 238
seção C modulatória, 237 e s.
mudanças e adaptações no, 234 e s.
trio (seção C), 236 e s.
Rossini, G., *Barbeiro de Sevilha*, 128 e s.;
Exs. 81, 94

Scherzo, 150 e ss.; Exs. 120-123

coda, 191
codetas, episódios, extensões, 189
como movimento da sonata, 241
modelo-padrão, 185; Ex. 122
seção a 184,
seção contrastante modulatória, 185 e ss.
recapitulação, 188 e ss.
trio, 191

Schoenberg, A.:

Exercícios Preliminares de Contraponto,
21 e s.
Funções Estruturais da Harmonia, 17,
21, 43 n.
Harmonia, 21 e s., 43 n.
Modelos para Principiantes em
Composição, 21 e s.
Quartetos de Cordas, 128, 170; Exs. 91b,

111b

Traumleben, Op. 6, 128; Ex. 91a

Schubert, F.:

Canções, 126 e ss.; Exs. 7k, 62c, 64e, 68e,
73a-c, 84
harmonia, 58 n., 62 n.
melodia, 53 e s.; Ex. 47
movimento do *allegro-de-sonata*, 249
pequena forma ternária, 154, 158; Ex. 104
períodos, 53 e s., 56; Ex. 47
Quartetos de Corda, 62, 154 e s., 158, 223,
249; Exs. 60d-i
Quinteto de Cordas, Op. 163, 223
scherzos, 183 e s.
sentenças, 61 e s.; Ex. 60
Sonatas para Piano, 53, 61, 223; Exs. 47,
60a-c
"tema lírico", 222 e s.
Trios com Piano, 223
Valsas, 155 e s.; Ex. 107

Schumann, R.:

Álbum para a Juventude, 85; Ex. 50
forma-rondó, 231
"peças características", 119
períodos, 50; Ex. 50
Quarteto de Cordas em Lá Menor, 229
Quinteto com Piano, Op. 44, 192, 229
scherzos, 183
sinfonias, 229

Seção a ou A:

da pequena forma ternária, 151 e ss.
do *allegro-de-sonata*, 241 e ss.; veja
também Exposição
do minuetto, 173 e ss.
do rondó, 229 e ss.
do *scherzo*, 183

Seção a' ou A', veja Recapitulação

Seção contrastante b ou B; veja também

Elaboração:

da pequena forma ternária, 146, 151, 153 e
ss., 157 e ss.; Exs. 101-107
do *allegro-de-sonata*, 243 e ss.
do minuetto, 174 e ss.; Exs. 113-114, 116
do rondó, 229 e ss., 236 e ss.
do *scherzo*, 184 e ss.; Ex. 122

Seção de Desenvolvimento, veja Elaboração

Seção final, 235; veja também Coda, Codeta

Seções à maneira de "estudo", 129,
236, 239, 251

Semicontrapontístico (as):

acompanhamento, 38, 111; Exs. 29, 54-56
vozes intermediárias, 55
Sentença, 48 e ss., 58 e ss.; Exs. 35-41, 52-61

conclusão da, 58 e ss.

e período, 48, 59

forma da, 53 e s., 60 e ss.

formas tônica e dominante da, 49 e s.,

61 e ss., 244; Exs. 52-54

início da, 48

no *allegro-de-sonata*, 248 e s.

no *scherzo*, 184 e s.

no tema principal, 245 e s.

Seqüência(s):

diatônica, 60 n.

do motivo, 52; Ex. 42b

em menor, 60 n.

expansão das partes através da, 215 e ss.

extensão através da, 62 e s.

modulatória, 60 n., 174 e s., 185, 248 e s.

na elaboração, 249 e ss.

na seção contrastante, 153, 175, 185 e ss.;

Ex. 122

na transição, 217 e s.

nas sentenças, 48 e s., 62

no acompanhamento, 49; Ex. 57

no *scherzo*, 185 e ss.; Exs. 121, 122

nos períodos, 55 e s.

nos temas secundários, 221, 247

padrões modulatórios para, 189; Ex. 122

Sibelius, J., *O Cisne de Tuonela*, 119

Simetria, 51 n., 131, 169

Sinfonia, 36, 59, 129, 151, 173

Smetana, F., *Moldávia*, 121; Ex. 68c

Sonatina, 243

Strauss, R.:

Assim Falou Zarastustra, 119

harmonia, 58 n.

Salomé, 127 e ss.; Exs. 80a, b

Suíte, 173, 176; Ex. 43

Tchaikovsky, P.:

Abertura *Romeu e Julieta*, 119

Eugene Oneguín, 128; Ex. 89

scherzos, 184

Tema(s), 129

do *scherzo*, 184 e s.

dos minuetos, 175

e melodia, 125 e ss.

estrutura binária, 202

estrutura de período do, veja Período

estrutura de sentença do, veja Sentença

estrutura ternária do, veja Formas

ternárias

frases para o, 43 e s.

Tema com variações, 201 e ss.; Exs. 124-127

contraponto no, 207

contrastes no, 209

elaboração do motivo de variação, 204 e s.

estrutura do, 201 e s.

modelos-padrão, 208 e s.

motivo de variação, 203 e s.

relação entre o tema e as variações, 203

variações formais e de caráter, 209

Tema principal (grupo de):

do *allegro-de-sonata*, 255 e ss.

do rondó, 232

Tema secundário (grupo de):

em menor, 235, 256

na recapitulação, 234 e s., 253 e ss.

nas grandes formas, 221 e ss.

no *allegro-de-sonata*, 204 e ss.

no rondó, 229 e ss.

"tema lírico", 222 e s.

Tempo (andamento):

do tema, 202

dos minuetos, 173 e s.

dos scherzos, 183 e s.

e caráter, 119 e s.

e frases, 29 e s.

e ritmo, 57

e variedade, 203

nas variações, 48

"Tendências às notas", 53, 53 n., 54 e s.,

57 e s.; Ex. 51f

Tonalidade (veja também Região):

da dominante, 53

estabelecimento da, 63

expandida, 128; Exs. 90-91

expressa pela cadência I-V, 43, 49 e s.

expressão da, 29

nas seções a, 151, 236

nos temas, 48, 243 e s.

nos trios, 176

vizinha e contrastante, 176, 247, 249

Tônica:

ao redor da, 49

desvio da, 58 n.

estabelecimento na seção a', 151 e s.

expressão da tonalidade, 29

final sobre a, 151

forma, veja Sentença

frases construídas sobre a, 30 e s.;

Exs. 5-11

pedal, 153 e s.

Transição:

com um tema independente, 216 e s.

dependente do tema prévio, 217 e s.

estrutura da, 216

na recapitulação, 234 e ss., 237 e s., 252 e s.

nas grandes formas, 215 e ss.
 no *allegro*-de-sonata, 244 e ss., 248 e ss.
 no rondó, 229 e ss.

Transposição
 do motivo, 37
 do tema secundário (na recapitulação), 234 e ss., 239, 253 e ss.
 melódica, 38, 49; Exs. 15, 16, 28
 na sentença, 48; Exs. 53a, 58e, g
 no período, 52

Trio,
 no minueto, 176
 no rondó (seção C), 236 e ss.
 no *scherzo*, 191 e ss.

Variação(ões), 35 e ss., 201 e s.
 contrapontística, 157, 174 e s.
 de seqüências, 185 e s.; Ex. 122
 do acorde arpejado, 37, 54, 60; Exs. 5-11, 17-29, 30, 54-56
 do motivo, 35 e ss., 44, 47, 54, 58 e s., 152, 174, 201; Exs. 15-16, 17-29, 31-34
 harmônica, 56, 157
 melódica, 56
 na recapitulação, 156 e ss., 176, 188 e s., 230, 232 e s., 238 e s., 253 e ss.
 na seção contrastante, 152
 nas sentenças, 58 e s.

nas transições, 217, 219
 nos períodos, 51 e ss., 55 e ss.; Exs. 42, 44, 46d, 47

nos temas principais, 221
 rítmica, 53; Exs. 46d, 47

Verdi, G., *Otello*, 128; Ex. 86

Vocal:
 clímax, 126
 literatura, 126; Exs. 73-91
 melodia, 125, 131
 registro, 125 e s.
 saltos, 126 e s.; Exs. 70, 73b, 78a
 tessitura, 127

Voz(es):
 adição de, 111
 movimento das, 111
 tratamento das, 127

Wagner, R.:
Die Meistersinger, 127; Ex. 78
Die Walküre, 121; Exs. 2i, 68b
 harmonia, 58 n.
 sobre a *Eroica* de Beethoven, 220
Tannhäuser, 109; Ex. 62a
 tratamento vocal em, 127 e s.
Tristão e Isolda, Ex. 64d

Wolf, M., *Peregrina I*, 127; Ex. 76

1. *Wittgenstein e a Filosofia Austríaca: Questões*
Rudolf Haller
2. *Antigos Cultos de Mistérios*
Walter Burkert
3. *Fundamentos da Composição Musical*
Arnold Schoenberg
4. *Meta-História*
Hayden White
5. *A Produção Social do Espaço Urbano*
Mark Gottdiener
6. *Homo Hierarchicus*
Louis Dumont
7. *Apenas mais uma Espécie Única*
Robert Foley
8. *A Matéria Roubada*
Michel Paty
9. *A Nova Ciência da Mente*
Howard Gardner
10. *Adaptabilidade Humana*
Emilio F. Moran
11. *O Jardim de Granito*
Anne Whiston Spirn
12. *A Estrutura da Matéria*
André Guinier
13. *As Três Culturas*
Wolf Lepenies
14. *Dos Relógios ao Caos*
Leon Glass e Michael C. Mackey