



A Forma Sonata

Tradução e resumo por Ricardo Mazzini Bordini - UFBA¹ de trechos dos capítulos 11 e 12 de GREEN, Douglas M. **Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979 (second edition), 1965 (first edition).

Tópicos

- Capítulo 11: Nota histórica sobre a Sonata e a Forma Sonata (pp. 178-82)
Sobre o termo “sonata”. Sobre os esquemas de movimentos. Sobre “sonata cíclica”. Distinção entre ‘esquema de movimentos’ e ‘forma sonata’
- 11- A. O Aspecto Geral da Forma Sonata (184-6)
- 11- B. A Seção da Tonalidade Principal [Primeiro Tema ou Grupo de Temas]. (pp. 186-8)
- 11- C. A Transição (pp. 188-97)
O aspecto modulatório da transição. Transições dependentes e independentes. A função da transição. A transição parcialmente modulante. A transição não modulante. Transição com modulação de engano. Omissão da transição
- 11- D. A Seção da Tonalidade Relativa [Segundo Tema ou Grupo de Temas]. (pp. 197-99)
Relações entre os primeiro e segundo temas A tonalidade do segundo tema
- 11- E. Continuação da Seção da Tonalidade Relativa [Grupo ou Tema Conclusivo] (pp. 199-202)
- 11- F. A Seção do Desenvolvimento (pp. 202-10)
Características gerais. O desenvolvimento curto: estrutura tonal e esboço. O desenvolvimento extenso: esboço. O desenvolvimento extenso: estrutura tonal. Variações da estrutura tonal usual
- 11- G. A Recapitulação (pp. 210-18)
O propósito da Recapitulação . Reapresentações transpostas na recapitulação. Diferenças de esboço entre exposição e recapitulação [Condensação. Abreviação. Variação. Rearranjo. Expansão. Variantes Usadas em Combinação.]. Estruturas tonais irregulares na recapitulação [Aparição da Recapitulação Antes da Conclusão do V⁷ Interruptivo. Começo da Recapitulação numa Tonalidade Diferente da Tônica].
- 11 - H. Sumário (pp. 218-19) (resumo)
- Resumo | Capítulo 12: Outros Aspectos da Forma Sonata (pp. 220-33)
- 12 - A. A Introdução
Esboço da introdução. A estrutura tonal da introdução. Relações temáticas entre a forma sonata e sua introdução
- 12 - B. A Coda
O Pós-desenvolvimento. O epílogo. Tipos de estrutura tonal na coda. Movimento harmônico adicionado Fusão da coda e da recapitulação
- 12 - C. Modificações da Forma Sonata
A forma sonatina. Fusão do desenvolvimento e da recapitulação (sonatina ampliada). A Sonata Rondo
Outras modificações
- 12 - D. Sumário (resumo)

Nota histórica sobre a Sonata e a Forma Sonata (pp. 178-82)

Sobre o termo “sonata”

Nos últimos 200 anos, o termo “sonata” tem sido geralmente reservado para obras executadas para um ou dois instrumentistas somente. Sonatas para três executantes são chamadas trios, aquelas para quatro: quartetos, e para orquestra: sinfonias. Embora o número de executantes varie, tais obras tem tantas características formais importantes em comum que podemos nos referir a todas elas como *sonatas*.

A história da sonata é complicada pelo fato de que a história do termo não coincide com a história do gênero. Durante o séc. XVI e antes, a *palavra* “sonata”, significando uma peça para ser “soada” num instrumento, podia denotar qualquer tipo de composição instrumental. Como um *gênero*, a sonata era uma peça em várias seções contrastantes para um ou mais instrumentos que, no início do séc. XVII, podia ser designada por uma variedade de termos. *Ricercare*, *canzona*, *sinfonia*, *capriccio*, além de *sonata*, apareciam como títulos para tais peças, às vezes indiscriminadamente. Por volta da metade do séc. XVI, o estilo e a técnica da canção francesa, uma composição polifônica baseada em contraponto imitativo e compreendendo um número de seções distintas, foi transferido para o teclado (*HAM* Nos. 91 e 118) e depois para um conjunto instrumental para tornar-se a *canzon da* [ou *per*] *sonar(e)* (*HAM* Nos. 136-175). Na primeira parte do

¹ Disponível em <http://www.clem.ufba.br/>. Acesso em março de 2006.

séc. XVII, compositores italianos como Fontana, Landi, e Merula, escreviam sonatas com poucas seções, cada uma delas alargada – isto é, sonatas em vários movimentos (*HAM* Nos. 198, 208, e 210).

Devido ao enorme número e tipos de composições sendo escritas em vários países por muitos compositores, a história da sonata no séc. XVII é extremamente complexa. Aqui será suficiente apontar que por volta de 1660 duas classes principais de sonatas emergiram. Ambas eram comumente escritas para dois instrumentos, tais como violinos, com *basso continuo* (geralmente executado por um violoncelo ou viola da gamba junto com órgão, cravo, ou algum outro instrumento capaz de produzir harmonias). A diferença entre elas tem a ver com o estilo e geralmente com o número de movimentos. Um tipo consistia em sua maior parte de peças em ritmo de dança - essencialmente era uma suite de danças - e era chamada *sonata da camera* (sonata de câmara). O outro era normalmente feito de peças num estilo mais sóbrio, com os movimentos rápidos geralmente em textura imitativa, e como este tipo era frequentemente tocado na igreja, ficou conhecido como *sonata da chiesa*. Estes tipos foram relativamente padronizados por Corelli, com a *sonata da chiesa* consistindo de quatro movimentos (lento-rápido-lento-rápido). Os compositores da próxima geração, tais como dall'Abaco, Geminiani, e Telemann, bem como Handel e Bach, continuaram e desenvolveram o tipo *sonata da chiesa*, geralmente transferindo-o para outro meio de execução, tal como um instrumento solo (geralmente flauta ou violino) com continuo.

A *sonata da camera* geralmente consistia de um prelúdio seguido por duas ou mais danças, tendo em torno de três a seis movimentos no todo. Tais composições guardam uma estreita relação com a suite para teclado que foi cultivada em toda a Europa durante a final do séc. XVI e no séc. XVII. Durante o século XVIII, os conjuntos de peças de dança vieram a ser chamados de suites ou partitas mais do que *sonate da camera*. Os compositores do final do séc. XVIII, incluindo Haydn e Mozart, geralmente os chamavam serenades, cassations, notturni, ou divertimenti, e os escreviam como música para funções sociais. Como tais, elas eram de uma qualidade apropriada - alegres, agradáveis, divertidas, ou meramente bonitas. Com algumas notáveis exceções (p. ex., Mozart, K. 563), tais obras não eram caracterizadas por um conteúdo profundo ou intelectual. Os compositores austríacos e sul-alemães geralmente incluíam ao menos seis movimentos (dois minuetos e dois movimentos lentos além dos movimentos rápidos externos). O *Septeto*, *Op. 20*, de Beethoven, está propriamente incluído na categoria da suite, junto com as suas duas *Serenades*, *Op. 8* e *Op. 25*. O *Octeto* de Schubert, modelado no *Septeto* de Beethoven, é outro exemplo.

Sobre os esquemas de movimentos

Para a sonata propriamente dita, dois esquemas padronizados de movimentos geralmente observados, emergiram no final da primeira metade do séc. XVIII: o esquema de três movimentos e o de quatro movimentos. O esquema de três movimentos (rápido-lento-rápido) era comum desde o início do séc. XVIII quando era usado não somente na música de câmara mas como o esquema padrão da abertura [overture] de ópera italiana, a *sinfonia*. No final do séc. XVIII e no séc. XIX este esquema de três movimentos era na maior parte restrito a obras para um ou dois executantes, por exemplo, sonatas para piano e sonatas para violino ou algum outro instrumento solo e piano. O esquema de quatro movimentos era associado desde o tempo de Beethoven com sonatas requerendo qualquer número de executantes, de um (sonatas para piano *Op. 2* de Beethoven) a centenas (*Sinfonia No. 9* de Beethoven).

Quando uma sonata tem quatro movimentos, os dois esquemas a seguir podem ser encontrados. O padrão lento-rápido-lento-rápido era típico da *sonata da chiesa* Barroca, mas raramente ocorreu desde então (Haydn, *Sinfonia No. 34 em Ré menor*; Brahms, *Horn Trio*, *Op. 40*; Franck, *Sonata para Violino*). O esquema de quatro movimentos dos compositores clássicos foi primeiramente estabelecido em algumas sinfonias de Johann Stamitz e outros compositores que trabalharam em Mannheim por volta de 1750, que podem ter sido influenciados neste aspecto por uma sinfonia de 1740 do austríaco G. M. Monn. Este esquema de movimentos compreende dois movimentos rápidos circundando dois movimentos intermediários. Um destes movimentos intermediários é geralmente lento, o outro, um minuetto. Pelo aceleração do minuetto, Beethoven, em efeito, criou o *scherzo* e, de seu tempo em diante, o minuetto normalmente cedeu seu lugar ao *scherzo*.

De tempos em tempos, sonatas com esquemas maiores ou menores que o padrão de três e quatro movimentos são encontradas. Sonatas de um movimento são representadas pelos compositores de teclado italianos do séc. XVIII, especialmente Domenico Scarlatti. É sabido hoje, entretanto, que Scarlatti ordinariamente agrupava as suas sonatas em pares de modo que a maioria delas devem ser mais propriamente pensadas como formando sonatas em dois movimentos. A sonata consistindo de um só movimento foi revivida no séc. XIX por Liszt (*Sonata para Piano em Si menor*) e não é infrequente no séc. XX (Sibelius, *Sinfonia No. 7*; Berg, *Sonata para Piano*; Schoenberg, *Trio de Cordas*). Deve-se notar que geralmente uma sonata que é ostensivamente em um movimento, na verdade contém vários movimentos tocados sem pausas (Barber, *Sinfonia em Um Movimento*; Schoenberg, *Sinfonia de Câmara No. 1*). Sonatas com dois movimentos foram escritas pelos compositores Clássicos (p. ex., sonatas para violino K. 301, 302, 304 e 305 de Mozart, e as sonatas para piano *Opp. 49, 54, 78, 90, e 111* de Beethoven), mas após Beethoven elas não são encontradas entre a grande música do séc. XIX, a menos que a *Sinfonia No. 8* ("Inacabada") de Schubert seja

incluída neste grupo. A sonata em dois movimentos não é incomum no séc. XX (Schoenberg, *Sinfonia de Câmara No. 2*; Prokofiev, *Sinfonia No. 2*; Webern, *Sinfonia Op. 21*; Berg, *Quarteto de Cordas*, Op. 3).

A sonata às vezes inclui cinco e ocasionalmente mais movimentos. O maior número acontece pela adição de um movimento característico especial ao padrão de quatro. A *Sinfonia No. 6* ("Pastoral") de Beethoven adiciona a cena da tormenta, a *Sinfonia Fantástica* de Berlioz a "Marcha ao Cadafalso", o *Quinteto com piano em Lá Maior* de Schubert um conjunto de variações sobre sua canção "A Truta". Os últimos quartetos de Beethoven, considerados em ordem cronológica, mostram uma progressão no número de movimentos: o Mib Maior, *Op. 127*, tem o padrão de quatro; o Lá Menor, *Op. 132*, adiciona uma curta marcha para fazer cinco; o Sib Maior, *Op. 130*, inclui dois movimentos de dança e dois movimentos lentos para fazer seis, mas devido ao estilo da música esta obra não pode ser por nenhum meio considerada uma serenata ou divertimento; e o Dó# Menor, *Op. 131*, precede o padrão de quatro movimentos com uma fuga lenta e coloca um curto movimento transicional antes do movimento lento e um breve movimento lento antes do finale. O resultado é uma obra em sete movimentos tocada sem pausas.

Sobre "sonata cíclica"

Às vezes, um tema aparece em mais de um movimento em uma obra. Por exemplo, na *Sonata para Violino No. 1* de Brahms, o segundo episódio do rondo conclusivo faz uso do tema que abriu o movimento lento. Tal tratamento é denominado "cíclico". O princípio cíclico era comum desde muito cedo na história da sonata (p. ex., a *sonata da chiesa* de Vitali, No. 241 na *Geschichte der Musik in Beispielen* de Schering), mas o princípio desvaneceu-se e não foi revivido e mais desenvolvido até o tempo de Beethoven e dos compositores Românticos. As duas primeiras sinfonias de Berlioz (*Fantástica* e *Haroldo na Itália*) fazem uso de um certo tema (a "idée fixe") que aparece em todos os movimentos. Brahms, às vezes, reapresenta o tema de abertura do primeiro movimento durante o finale (*Sinfonia No. 3*, *Quarteto de Cordas No. 3*, *Quinteto com Clarinete*). O Finale da *Sinfonia No. 8* de Bruckner inclui uma apresentação simultânea dos temas principais dos três movimentos precedentes. Durante a última metade do séc. XIX, os compositores franceses (Franck, Saint-Saëns, d'Indy, e outros) particularmente enfatizavam o tratamento cíclico em suas sonatas.

O termo "cíclica" refere-se a composições nas quais temas inteiros são abertos e obviamente transferidos para movimentos outros do que aqueles nos quais foram primeiramente ouvidos. Muitas sonatas que não podem ser razoavelmente denominadas "cíclicas" tem relações surtidas entre temas de diferentes movimentos (p. ex., Mozart, *Quinteto com Clarinete*, K. 581, primeiro movimento, segundo tema, e, segundo movimento, primeiro tema; Beethoven, *Sonata Patética*, *Op. 13*, primeiro movimento, segundo tema, e último movimento, primeiro tema).

Distinção entre 'esquema de movimentos' e 'forma sonata'

Qualquer discussão do aspecto formal da sonata deve deixar clara a distinção entre esquema de movimentos e forma sonata. O termo esquema de movimentos refere-se ao número e andamento ou tipo dos movimentos individuais abrangendo a sonata inteira. A *forma sonata* é uma forma padrão exibida por certos movimentos em particular. Não é cada movimento numa sonata que é em forma sonata. Alguns são formas binárias, outros são ternárias, rondos, e assim por diante. A forma sonata é uma forma que através da história desempenhou um papel tão importante nos vários movimentos da sonata que o nome foi associado a ela. A forma particular conhecida hoje como forma sonata (geralmente chamada inadequadamente de "forma sonata-allegro" ou "forma primeiro movimento") tem, desde o segundo quartel do séc. XVIII, sido associada com a sinfonia da ópera italiana, tanto quanto com a sonata. A grande maioria dos movimentos nas sonatas e sinfonias de ópera do final do séc. XVII e início do séc. XVIII eram binárias contínuas - simples, equilibrada, e às vezes circular. Por volta de 1720, uns poucos movimentos das sonatas de certos compositores, embora ainda em forma binária contínua, começaram a empregar todas as características essenciais do que mais tarde começou a se padronizar como forma sonata. Exemplos de tais movimentos são os finais das *Sonatas para Violino No. 1* e *No. 6* (1721) de Veracini, o primeiro movimento da Abertura de *Pallade Trionfante* (1721) de Francesco Conti, e o segundo movimento da *Sonata para Violino em Sib* (1717) de G. B. Somis, bem como o quarto movimento de sua *Sonata em Ré Menor* (c. 1725) publicada em *A Short History of Music* (2a. ed., New York, 1938) de Einstein. Durante a década de 1730 esta forma sonata rudimentar tornou-se mais e mais freqüente e era a forma preferida para o primeiro movimento das *sinfonie* de ópera dos compositores napolitanos G. B. Pergolesi e Leonardo Leo. Em 1742, ela encontrou seu caminho para Berlin nas sonatas "Prussianas" de C. P. E. Bach. Na última metade do séc. XVIII e primeiro quartel do séc. XIX, a forma sonata era tão prevalente pela Europa que ela constituía-se na forma única mais importante, estendendo sua influência sobre a sonata e até a ópera (por exemplo, *Don Giovanni* de Mozart, Nos. 3 e 15). Mas isto não quer dizer que a forma sonata tinha um plano fixo e imutável de acordo com o qual os compositores construíam suas obras. Pelo contrário, a forma permaneceu estável somente em seus contornos mais amplos. Cada um dos grandes compositores Clássicos a tratava de acordo com seus próprios impulsos criativos e por meios constantemente novos. Somente após Beethoven a forma sonata tendeu às vezes a petrificar-se num estereótipo, como parece ter no primeiro movimento do *Concerto para Piano em Lá Menor* de Grieg. Nos períodos Clássico e Romântico, é o primeiro movimento das sonatas, música de câmara, e sinfonias que são geralmente, mas não sempre,

formas sonata. Qualquer um dos outros movimentos pode ou não ser nesta forma. Movimentos lentos e finais são muito freqüentemente nesta forma; excepcionalmente pode ser um minueto ou um scherzo, descontando o trio (Mozart, *Quarteto, K. 387*; Beethoven, *Sinfonia No. 9*; Schubert, *Sinfonia No. 9*). A abertura Clássica é ordinariamente tanto uma forma sonata ou sua parente, a sonatina, que será discutida no Capítulo 12. A forma sonata encontrou lugar em certas músicas da primeira metade do séc. XX (Hindemith, Prokofiev, Bartók). Schoenberg seguiu a sua estrutura mesmo em obras dodecafônicas (*Quartetos No. 3 e No. 4*), mas os compositores após 1950 raramente a tem achado útil.

11- A. O Aspecto Geral da Forma Sonata (Green, pp. 184-6)

A forma sonata originou-se como um tipo de forma binária contínua, as duas partes da qual, como aquelas da circular e equilibrada, são subdivididas de um modo particular. O ex. 11-1, o primeiro movimento de uma abertura de ópera napolitana datada de 1739, ilustra o *padrão seccional da primeira parte de uma típica forma sonata*.

Ex. 11-1, Leo: *Amor vuol sofferenza, Sinfonia*

A parte um estende-se até o compasso 23 e é feita de quatro seções. A *seção da tonalidade principal*, devido a sua posição de abertura, é geralmente chamada de primeiro tema ou tema principal (abreviado *PT*). Neste caso, é uma única frase em extensão (comps. 1- 6). A cadência imperfeita com a qual ele termina continua o movimento em semicolcheias para dar o efeito de fundir-se com a próxima seção (comps. 6-14). Esta seção, fazendo uso de um motivo da seção da tonalidade principal, modula para a tonalidade da dominante e cadencia lá. É então, uma *transição* ou ponte.

A *seção da tonalidade relativa* (comps. 14-21) expressa inteiramente a tonalidade da dominante, sendo os primeiros 4 e ½ compassos no modo menor e o restante, maior. O segundo tema ou tema subordinado (*ST*), como esta seção é geralmente chamada, oferece, neste caso, um extremo contraste inicial com o primeiro tema motivicamente, ritmicamente, e em sua textura quase contrapontística a duas vezes. Embora o contraste de caráter entre o primeiro e o segundo temas ocorra com muita freqüência, não é uma condição *sine qua non* da forma sonata. Ao contrário, geralmente nas que são chamadas formas sonata monotemáticas, os dois temas são similares se não virtualmente idênticos, e elementos de uma melodia podem ser usados tanto no tema principal quando no subordinado. O que é essencial para esta forma é a mudança de tonalidade.

A *seção conclusiva* (comps. 21-23) é assim chamada porque ela conclui a parte um. O seu principal propósito é o de reconfirmar a nova tonalidade, geralmente, como neste caso, com reiteradas harmonias de tônica e dominante, junto com um ponto de pedal de tônica. Algumas seções conclusivas tem linhas melódicas que contrastam com os primeiro e segundo temas. Alguns temas conclusivos - e isto é verdade para alguns primeiro e segundo temas também - não exibem quaisquer aspectos melódicos claros, consistindo de arpejos, escalas, ou alguma outra figuração apropriada ao meio de execução [veja o Finale da *Sonata, Op. 27, No. 2* ("Ao Luar") de Beethoven]. O material musical principal da peça é mostrado ou "exposto" nas quatro seções da parte um. A primeira parte da forma sonata é por isso chamada de exposição. As quatro seções da exposição (seção da tonalidade principal, transição, seção da tonalidade relativa, e seção conclusiva) aparecem na maioria dos casos como no ex. 11-1, embora em obras posteriores geralmente muito mais expandidas. Não é raro, entretanto, haver mais ou menos seções, como será demonstrado em exemplos futuros.

A segunda parte da forma sonata típica começa, como qualquer outra forma binária contínua, com uma partida (digressão) prolongando o V conclusivo da exposição ou, nos casos onde a parte um termina no III, progredindo para V. Como na binária cíclica, este V conduz a uma interrupção do movimento harmônico, seguido por um retorno ao início e um movimento harmônico completo em I. O retorno, conforme vimos em conexão com as formas binárias simples e cíclicas, é crucial, pois é aqui que o movimento harmônico é completado. Notamos que na forma binária equilibrada, a passagem final da parte um retorna transposta para a tonalidade da tônica como a passagem final da parte dois. A forma sonata típica, conforme ela apareceu no séc. XVIII, é uma combinação das formas binárias cíclica e equilibrada. Ela começa o retorno com uma reapresentação da abertura da parte um, e termina com uma reapresentação da seção final (segundo tema e tema conclusivo) da parte um transpostos para a tônica, como na forma binária equilibrada.

O termo universalmente empregado hoje para a partida e o retorno são, quando usados em conexão com a forma sonata, **desenvolvimento** e **recapitulação**, respectivamente. O termo "desenvolvimento" indica que a seção é geralmente devotada ao desenvolvimento motivico baseado nos temas ouvidos na exposição. O termo "recapitulação" implica um retorno de um número de temas mais do que de um só. (Como veremos na seção 11-F e 11-G, estes termos podem ser enganosos. Eles são descritivos de eventos que geralmente ocorrem, mas eles não indicam a *função* essencial da segunda parte da forma sonata. Além disso, seu uso pode implicar que o desenvolvimento motivico e/ou a reapresentação temática "deve" de algum modo ocorrer nestas seções. Mas este não é de modo algum o caso.) O seguinte esboço da forma sonata mostra sua relação com as formas binária cíclica e binária equilibrada:

Modo Maior:

Parte Um

Parte Dois

Bin. A :||: B A'

Circ.: apresentação partida reapresent. da seq(s). concl.

Bin. A :||: A'

Equil.: abert., mod., seq(s). concl. partida reapresent. da seq(s). concl.

Forma A :||: B A'

Sonata: PT trans., ST TC PT trans., ST TC
 exposição desenv. reexposição

Modo Menor:

Parte Um

Parte Dois

Como a forma sonata cresceu quase imperceptivelmente dos vários tipos de formas binárias contínuas, a prática de repetir cada parte era no início regularmente seguida. Mas em muitas de suas obras tardias, Haydn e Mozart omitiram a repetição da parte dois, e Beethoven e Schubert fizeram o mesmo. Em apenas umas poucas obras destes últimos compositores (*Sonatas, Op. 78 e Op. 79* de Beethoven, e a *Sonata em Lá Maior, Op. 120* de Schubert, por exemplo) são repetidas as seções do desenvolvimento e da recapitulação. No Finale da *Sonata, Op. 57* ("Appassionata"), Beethoven repete as seções do desenvolvimento e da recapitulação, mas não a exposição. Em muitos casos a exposição era repetida por todos os compositores Clássicos e geralmente pelos românticos também. Quando a forma sonata é usada para uma abertura, nenhuma parte é comumente repetida. Tendo esboçado as características principais da forma sonata, devemos considerá-la em maiores detalhes nas seções seguintes.

11-B. A Seção da Tonalidade Principal [Primeiro Tema ou Grupo de Temas]. (pp. 186-8)

O exemplo 11-2 é o primeiro grupo de temas da exposição do movimento de abertura da *Sinfonia No. 1 em Dó Menor* de Brahms.

Ex. 11-2, Brahms: *Sinfonia No. 1 em Dó Menor*, Io. Movimento (comps. 38-89)

A primeira frase age como uma introdução. A frase 2 apresenta a melodia real do primeiro tema, A, que termina com uma meia cadência em V (comp. 46). Motivicamente similar, a frase 3 faz deste V uma tônica secundária por meio de uma cadência perfeita, embora não conclusiva, $V^7/V-V$ (comps. 50-51). A frase 4 apresenta uma melodia diferente, b (seu motivo inicial é derivado dos comps. 45-6 de A). Ela termina com uma meia cadência em V (comps. 56-7). A frase 5, semelhante à 4, embora estendida, conclui o movimento harmônico com uma cadência autêntica perfeita em i (comps. 69-70). As quatro frases dos comps. 42-70 formam um duplo período contrastante. A frase 6 retoma a melodia A novamente, semicadenciando nos compassos 77-8. A frase 7 é semelhante e conclui o segundo movimento harmônico completo com uma cadência autêntica perfeita em i. As frases 6 e 7, então, são reconhecidas como um período paralelo simétrico. As sete frases que compreendem o primeiro tema formam assim dois grupos precedidos por uma introdução, e são caracterizados por um esboço envolvendo apresentação, digressão, e reapresentação modificada. Observe-se que o duplo período (comps. 42-70) emcompassa tanto a apresentação quanto a digressão, enquanto o segundo período exhibe a reapresentação modificada. A "simetria" do duplo período repousa no equilíbrio entre as duas frases do antecedente e as duas frases do conseqüente. Cada frase, entretanto é mais longa do que a precedente (4, 5½, 6 e 13 comps. respectivamente). Similarmente, no próximo período, os oito compassos do antecedente são seguidos por um conseqüente de onze compassos. O enorme percurso deste tema poderoso se deve parcialmente ao crescimento no comprimento das suas frases.

A exposição de uma forma sonata compreende a primeira parte; o tema principal compreende a primeira seção daquela parte. Uma subdivisão do tema principal é referido como subseção. A introdução e os dois grupos do primeiro tema de Brahms, então, tornam-se as três subseções daquele tema. O primeiro grupo de temas inteiro pode ser esboçado como mostrado abaixo.

<i>Compassos</i>	<i>Frase</i>	<i>Divisão</i>	<i>Estrutura tonal</i>	<i>Esboço</i>
38-42	frase 1	subseção 1: introdução	$I \rightarrow V^7 - I$	—
42-70	frases 2-5	subseção 2: duplo período	$I \rightarrow V^7 - I$	AB
70-89	frases 6, 7	subseção 3: período	$I \rightarrow V^7 - I$	A'

Observe-se que o Ex. 11-2, embora compreendendo somente o primeiro grupo de temas de uma exposição de forma sonata, e portanto não uma parte em si, conclui entretanto com uma cadência autêntica perfeita. A força desta cadência foi enfatizada e foi apresentada como sendo capaz de dividir uma composição em partes. Mas não é raro em obras longas, nas quais as partes são divididas em seções e subseções, o uso da cadência autêntica perfeita como um meio de marcar o final de uma seção ou subseção bem como o final de uma parte. No nosso exemplo e em casos semelhantes, o movimento rítmico do acompanhamento ajuda a por em movimento a cadência. Além disso, comparada com aquelas do final da exposição, a cadência não é de força divisiva. (O primeiro movimento da "Sinfonia Inacabada" de Schubert é semelhante neste aspecto com o primeiro movimento da *Sinfonia No. 1* de Brahms.)

Embora a estrutura tonal do Ex. 11-2 divida o primeiro tema em duas subseções desiguais mais a introdução, o arranjo melódico impõem à seção um esboço ternário: AB-A'. é duvidoso que a literatura musical tenha outro tema principal construído como este. Um exame do primeiro tema do Ex. 11-3 irá mostrar que é bem diferente. Lá, a única melodia é apresentada sem introdução e como um período simétrico. Este período é então repetido numa versão variada e seguido por uma codetta. Na verdade, os primeiro tema das forma sonata são construídos de inúmeras maneiras. Na pequena *Sonata em Dó Maior, K. 545*, de Mozart, o primeiro tema consiste de uma única frase de quatro compassos, enquanto na sua *Sinfonia No. 38* ("Praga") ele é uma seção de trinta e cinco compassos em duas subseções distintas, cada uma delas podendo ser subdividida, contendo no todo não menos do que sete idéias melódicas diferentes.

Num movimento comprido, a seção da tonalidade principal pode ser um grupo de temas contendo dentro dele várias subseções e número de idéias. Geralmente não é difícil determinar até onde o primeiro tema ou grupo de temas se estende, porque a seção toda irá expressar a tonalidade principal. Pode haver tônicas secundárias temporárias, mas até que o retorno da tônica original seja efetuado, as várias subseções são consideradas parte do primeiro grupo de temas.

Adenda (quadro formal representativo do Ex. 11-2)

Brahms: *Sinfonia No. 1 em Dó Menor*, Io. Movimento (comps. 38-89)



11- C. A Transição (pp. 188-97)

O exemplo 11-3 ilustra o primeiro tema e a transição da exposição do primeiro movimento de uma das sonatas para piano de Haydn.

Ex. 11-3, Haydn: *Sonata em Dó Maior, No. 35*, Io. movimento.

O primeiro tema (comps. 1-16) consiste da apresentação e repetição variada de um período simétrico de oito compassos, terminando com uma cadência autêntica perfeita em I. Este I é sustentado como uma codetta e leva diretamente para a transição, que começa sem interromper o fluxo da música. O tema da transição é claramente relacionado com o primeiro tema pois é construído inteiramente com os principais motivos deste.

O aspecto modulatório da transição

Do compasso 20 ao 23 a tonalidade principal de Dó Maior é expressada. No último tempo do comp. 23, a nota $f\sharp_4$ é introduzida e mantida daí para a frente. Nenhuma outra alteração cromática é feita até o comp. 31, quando a nota $d\flat_3$ aparece no baixo, passando entre um $d\flat_3$ e um $r\acute{e}_3$. As harmonias dos comps. 23-35 expressam a tonalidade de Sol Maior, o aspecto dominante da tonalidade principal de Dó Maior. Quando a nota $f\sharp_4$ é primeiramente introduzida no comp. 23, o ouvinte não sabe se ela pressagia uma mudança real de tonalidade ou se ela age como uma mera dominante secundária de V. Mas como ela continua a parecer através de um número de compassos, o comportamento do ouvinte começa a mudar, e a tonalidade original desaparece. Com a nota $c\sharp$ no comp. 31, o acorde de Ré Maior (V na tonalidade de Sol Maior) que começa no comp. 32 é transformado em tônica secundária. Quando um acorde de dominante numa nova tonalidade é precedido por sua própria dominante (secundária), a tonalidade principal não está mais num nível proeminente na consciência do ouvinte, e a modulação está completa. Baseados na primeira e depois na segunda alteração cromática, podemos dividir o aspecto modulatório da transição em três fases:

1. A fase 1 é aquela parte antes da modulação começar (comps. 20-23).
2. A fase 2 contém a deflecção que se afasta da tonalidade da tônica pela introdução da sensível da nova tonalidade, neste caso, a nota $f\sharp_4$ (comps. 23-31).
3. A fase 3 começa com a sensível de V na nova tonalidade, como em V/V ou vii^o/V . No nosso exemplo, a fase 3 começa com a aparição da nota $d\flat_3$ e continua até o final da transição e o início do segundo tema (comps. 31-35).

A localização do início de cada fase pode ser simplificado procurando-se por alterações cromáticas que aparecem em pontos onde a nova fase começa. Se a modulação é de I para V, o ponto onde a segunda fase começa será marcado pela elevação do quarto grau da escala, e a terceira fase será marcada pela elevação do primeiro grau. Em outras palavras, numa peça em Fá maior, o início da fase dois irá conter um Si em algum lugar da textura, e a terceira fase irá conter um Fá#. Para não cometer enganos, deve-se ter certeza de que estas alterações cromáticas realmente refletem uma mudança modulatória essencial e que não são meramente dominantes secundárias de passagem ou ornamentações melódicas de algum tipo (como os sib_3 nos comps. 16 e 18 do Ex. 11-3).

Como a modulação geralmente não é para V mas para III ou VI, as observações precedentes sobre alterações cromáticas não serão sempre aplicadas. Se os fatos seguintes forem lembrados, o estudante não terá problemas para reconhecer as várias fases da modulação numa transição.

1. O início da fase 2 é marcado pela aparição da sensível da nova tonalidade; a sensível geralmente aparece como um elemento de V na nova tonalidade, às vezes de vii^o .
2. O início da fase 3 é marcado pela sensível de V (isto é, #4) da nova tonalidade. Esta nota é um elemento de V/V ou vii^{o7}/V da nova tonalidade.

Nota: No modo menor, a fase 2 de uma modulação de I para III não necessita de alteração cromática, porque no modo menor natural VII é também V/III.

Muitas transições dos compositores Clássicos e Românticos fazem uso deste modelo de transição em três fases, mas modificações dele ocorrem de tempos em tempos. No primeiro movimento da *Sonata em Dó maior, Op. 53* ("Waldstein") de Beethoven, a sensível do V da nova tonalidade (apropriada para a fase 3) é introduzido no comp. 22, enquanto que a sensível da nova tonalidade (apropriada para a fase 2) não é ouvida antes do comp. 23. Esta reversão é um tanto abrandada pelo fato de que a sensível do V neste caso não é um elemento de V ou vii^o , mas da 6a. Italiana. A verdadeira fase 3 começa no comp. 27.

Às vezes, outras tônicas secundárias além daquelas estritamente necessárias para as fases 2 e 3 são introduzidas (veja o Ex. 11-4).

Ex. 11-4, Brahms: *Quarteto em Lá menor, Op. 51 No. 2*, Io. movimento (redução)

No exemplo acima, a fase 2 da modulação começa no comp. 26 e a fase 3 no comp. 40. Antes da fase 2 há uma breve tônica secundária em v , e entre as fases 2 e 3 Brahms enfatiza a submediante abaixada da nova tonalidade tratando-a como uma tônica secundária por três compassos. Embora a nova tonalidade deva ser Dó maior, a modulação durante a transição é para Dó menor. Assim, os comps. 35-38, em Ab maior, enfatizam o aspecto submediante de Dó menor. O resultado é mais apropriado para o estilo deste quarteto do que uma modulação direta de Lá menor para Dó maior poderia ser.

Transições dependentes e independentes

Voltando ao Ex. 11-3, a transição começa no comp. 20, com suas primeiras notas formando uma cadência elidida com a codetta do primeiro tema. Embora motivicamente relacionada àquele tema, ela tem seus próprios aspecto rítmico e linha melódica. Ela tem portanto um início claro e é chamada de transição independente.

Ex. 11-5, Mozart: *Sonata, K. 333*, Io. Movimento

A transição do Ex. 11-5 é diferente pelo fato de que seu início não é claramente ressaltado na mente do ouvinte. Ouve-se o início do primeiro tema transposto uma oitava abaixo e pode-se pensar que é uma repetição variada da seção inicial da exposição. Em vez disso, o presumido primeiro tema é logo defletido no seu curso e toma o aspecto de uma transição. O processo de deflexão é conhecido como *dissolução* por que envolve um desaparecimento gradual do primeiro tema. Tal transição é considerada dependente pelo fato de que o seu aspecto transitório emerge apenas gradualmente do que o ouvinte supõem ser uma reapresentação do primeiro tema.

Tanto transições dependentes com independentes são freqüentemente encontradas na música dos compositores Clássicos e Românticos.

A função da transição

A modulação é somente uma das funções que a transição pode executar. A consideração de outros aspectos irá revelar uma variedade de usos para os quais ela pode ser posta. No Ex. 11-3, os comps. 20-26 da transição são baseados no motivo b do primeiro tema, enquanto que os comps. 27-31 são devotados ao motivo a'. A transição aqui provê um desenvolvimento motivico bem diferente do da seção de desenvolvimento real que irá aparecer depois. Além disso, a harmonia progressiva combina-se com o assenso melódico nos comps. 20-32 para produzir um certo grau de tensão. Esta transição obtém assim ao menos três coisas: (1) modulação para uma nova tonalidade; (2) desenvolvimento de motivos do primeiro tema; e (3), contraste no grau de tensão, um aspecto do contorno (shape) da música.

Sendo uma transição dependente, o Ex. 11-5 retoma as notas iniciais do primeiro tema. Ao lado disso, há certas referências motivicas ao primeiro tema, mas elas não afirmam como uma característica da transição. Mais ainda, este é um exemplo de transição que introduz novo material. Este novo material não é subitamente trazido sem motivação mas cresce quase que imperceptivelmente do que aconteceu antes. A passagem do comp. 15 (terceiro tempo) para o comp. 16 (terceiro tempo) é uma variante do motivo imediatamente precedente e é, por sua vez, transformado nos comps. 17-19. O comp. 20 é uma variante do comp. 18. A linha superior do comp. 21 é uma reapresentação do comp. 19, enquanto as figuras inferiores são derivadas do comp. 20 (o si-natural indo para dó em semicolcheias na última metade de cada tempo).

A transição que conecta os primeiro e segundo temas da *Sinfonia No. 1* de Brahms é uma transição independente, um grupo de frases de quatro frases, consistindo parcialmente de materiais novos e parcialmente de materiais previamente ouvidos. A ilustração no Ex. 11-6 começa no ponto onde o Ex. 11-2 parou.

Ex. 11-6, Brahms, *Sinfonia No. 1* (comps. 89-122)

Há duas características desta transição que devem ser especialmente notadas. A primeira é que, embora ela conduza para o modo maior de III (isto é, Mib), a transição enfatiza o modo menor daquela tonalidade. A ênfase do modo oposto na transição é um expediente útil, pois o ouvinte não se cansa das harmonias da nova tonalidade antes que o segundo tema comece. Os compositores Clássicos também usaram esta prática com boas vantagens.

A segunda característica a ser notada é o comprimento da transição. Do ponto de vista da modulação ela não precisaria ser tão longa, já que ela alcança o seu objetivo, o estabelecimento da tonalidade de Mib por meio de vii/V daquela tonalidade, no seu sétimo compasso (comp. 96). Contudo, ela continua por mais vinte e quatro compassos. Há duas razões para o comprimento desta transição. O primeiro é uma questão de proporção. O primeiro tema (Ex. 11-2) é bastante longo em si, como também o são os segundo tema e o tema conclusivo (veja o Ex. 11-9 [no livro, Ex. 11-6, está errado]), e é razoável que o tamanho da transição que os conecta esteja de acordo com os seus comprimentos.

Talvez mais importante neste caso, entretanto, seja a outra razão. O primeiro tema é de natureza violenta e tormentosa, o segundo tema é calmo e contido. Brahms calculou que seria necessário algum tempo para efetuar esta carga emocional, pois o ouvinte deve ser preparado psicologicamente para que o humor do segundo tema seja convincente. A audição da exposição deste movimento notável irá demonstrar a mudança gradual de uma qualidade para outra que ocorre durante a transição.

À base de nossos exames do Ex. 11-6, podemos deduzir que uma função adicional da uma transição pode ser a de preparar o ouvinte para a seção que a segue. Às vezes, a transição vai além e de fato antecipa a seção seguinte pela introdução de uma característica rítmica ou motivica (veja Ex. 8-5). Nestes casos a transição pode ser comparada ao *fade-out/fade-in* da técnica de filmagem. Para sumariar, há seis funções comuns que uma transição pode executar:

1. Modulação para a nova tonalidade
2. Desenvolvimento de um motivo ou motivos do primeiro tema
3. Introdução de um humor que contrasta com os primeiro e segundo temas
4. Introdução de um novo material que contrasta tematicamente com os primeiro e segundo temas
5. Preparação do ouvinte para o segundo tema através da mudança gradual de um humor para outro
6. A preparação do ouvinte para o segundo tema pela antecipação de suas características rítmicas ou de motivos melódicos.

É óbvio que uma única transição não pode executar todas estas funções, já que algumas são mutuamente exclusivas (Nos. 3 e 5, ou 4 e 6 por exemplo). Muitas transições são concernentes com várias delas. Nenhuma função é uma característica indispensável de qualquer transição, nem mesmo a primeira, conforme os parágrafos seguintes irão demonstrar.

A transição parcialmente modulante

As três fases da modulação são encontradas na maioria das transições. A terceira fase, introduzindo o V da nova tonalidade como tônica secundária, enfraquece o senso do ouvinte de que a tonalidade original é a “casa”. Esta transição pode, então, ser pensada como completa do ponto de vista modulatório. Algumas, entretanto, não trazem a fase 3. Em vez disso, a seção secundária entra na nova tonalidade após a fase 2 ter percorrido o seu curso. Em outras palavras, a transição prepara o segundo tema pela introdução da nova tonalidade com o seu V regular, não como tônica secundária em V.

Como o sentido do ouvinte para a tonalidade original não desapareceu antes da entrada do segundo tema, este tipo de transição será chamado de parcialmente modulante. Algumas sonatas para piano de Mozart contém transições parcialmente modulantes (*K. 279*, Io. Mov.; *K. 281*, Ilo. Mov.; *K. 309*, Io. Mov.), e tais transições ocorrem esporadicamente nas obras de muitos outros compositores também. (Para uma transição parcialmente modulante num rondo veja o Ex. 9-3.)

A transição não modulante

Ex. 11-7, Haydn: *Sonata em Ré Maior, No. 37*, Io. Movimento

O Ex. 11-7 ilustra um tipo de transição não infreqüentemente usado entre os compositores do séc. XVIII. Neste tipo, absolutamente nenhuma modulação ocorre. Em vez disso, a transição termina com uma semicadência em V e o segundo tema segue imediatamente na nova tonalidade. A transição não modulante parece ser encontrada somente em formas sonata no modo maior cujos segundos temas estão na tonalidade da dominante. (Veja as sonatas para piano *K. 284* e *311*, Ios. Movs. de Mozart.)

Transição com modulação de engano

No seu *Trio, Op. 99*, para piano, violino, e cello, Schubert faz uso de um expediente modulatório interessante e efetivo. O primeiro movimento, em Sib maior, apresenta o primeiro tema em I seguido por uma transição que conduz para III. Deixando Sib maior no comp. 35, a transição move-se com aparente certeza de propósito para a tonalidade de Ré maior. O ouvinte, esperando o segundo tema nesta tonalidade, é surpreendido ao ouvi-lo entrar em Fá maior, a dominante. Não é possível, certamente, descrever o efeito particular de tais modulações de engano. Elas devem ser ouvidas para serem apreciadas. Embora a modulação de engano possa ser encontrada na música de muitos compositores Clássicos e Românticos, nenhum parece ter sido tão afeiçoado a ela quanto Schubert.

Nem todas as modulações aparentemente de engano na verdade o são. Por exemplo, no Finale da *Sinfonia No. 8 em Fá maior* de Beethoven, a transição (comps. 28-47) inclui uma modulação parcial para a tonalidade da dominante, Dó maior, enquanto o segundo tema começa em bIII, Láb maior (comp. 48). Mas logo se move para Dó maior (comp. 60). O que aconteceu aqui não foi, num sentido amplo, uma modulação de engano, mas um início de engano para o segundo tema. Em outras palavras, a seção da tonalidade relativa está na tonalidade usual da dominante (para a qual a transição modulou) mas sua primeira frase usa bVI daquela tonalidade como uma tônica secundária.

Omissão da transição

Outro expediente que ocorre muitas vezes na música de Schubert, mas raramente usado por outros compositores, é a aparição do segundo tema imediatamente após o primeiro tema sem uma transição interveniente. Neste caso, Schubert faz uma ponte sobre a lacuna por meio de uma curta ligação, não mais do que um acorde ou dois, ou algumas notas desacompanhadas. Exemplos bem conhecidos são encontrados nos primeiros movimentos da “Sinfonia Inacabada” (comps. 38-41) e da *Sinfonia No. 9 em Dó Maior* (comps. 132-133). O segundo movimento da *Sonata, K. 280* para piano de Mozart, não provê nem transição nem ligação.

11- D. A Seção da Tonalidade Relativa [Segundo Tema ou Grupo de Temas]. (pp. 197-99)

Relações entre os primeiro e segundo temas

Como o primeiro tema, o segundo tema consiste, em movimentos curtos, de uma única seção; em movimentos longos ele irá provavelmente compreender um grupo de subseções. Geralmente o segundo tema é de um caráter contrastante com o primeiro tema; às vezes não. Nos primeiros movimentos chamados monotemáticos, comuns nas obras dos compositores Clássicos, o segundo tema é intimamente relacionado com o primeiro tema, embora aqui haja algum elemento de contraste, talvez na textura ou no ritmo harmônico. Em obras mais longas onde o segundo tema forma um grupo de subseções, ao menos uma ou duas destas irão provavelmente contrastar com o primeiro. Mas não há uma prática padronizada a este respeito. A única característica que invariavelmente distingue o segundo tema do primeiro é a mudança de tonalidade. Exceto no final do período Romântico, o andamento e o compasso do primeiro tema são compartilhados pelo segundo. (De fato, não é usual que mude em qualquer lugar do movimento até que a coda seja alcançada - o significado real de “movimento” é semelhante ao de “andamento.”) Pelo final de séc. XIX os compositores geralmente usavam mudanças de andamento e compasso para ajudar a imbuir o segundo tema com um caráter inteiramente novo. Nas aberturas e sinfonias de Tchaikovsky tais contrastes são a regra.

A tonalidade do segundo tema

Anteriormente a Beethoven, o segundo tema muito raramente expressava uma tonalidade outra que não III ou v para sonatas no modo menor, ou V para sonatas no modo maior. Na *Sonata, Op. 31, No. 1*, e na *Sonata, Op. 53* (“Waldstein”), os segundo tema e o tema conclusivo dos primeiro movimento expressam III embora ambas sejam no modo maior.

Em suas últimas obras Beethoven freqüentemente assume VI como a tonalidade dos segundo tema e tema conclusivo (por exemplo, o primeiro movimento da *Sinfonia No. 9, Quartetos Op. 95, Op. 130, Op. 132*, e *Sonata para Piano, Op. 106*). Schubert fez o mesmo no primeiro movimento da sua “Sinfonia Inacabada.”

Pelo uso da mistura de modos, as tonalidades de III e VI geralmente ocorrem em uma posição mais aguda ou mais grave do que se poderia esperar. Por exemplo, o Finale da *Sinfonia No. 8* em Fá maior de Beethoven usa a tonalidade de Lá maior para o início do segundo tema: III de Fá menor mais do que de Fá maior. Na *Sinfonia No. 2* em Dó menor de Mahler o segundo tema está em Mi maior: III de Dó maior mais do que de Dó menor. O uso da mistura de modos na seleção das tonalidades relativas é muito comum.

Ocasionalmente o segundo tema não expressa uma única tonalidade mas progride de uma para outra. Nos primeiro movimento do *Quinteto em Dó Maior* e do *Quarteto em Ré Menor* (“A Morte e a Donzela”) de Schubert, o segundo tema começa com III, e então se move para V. No primeiro movimento da *Sinfonia No. 8* de Beethoven, a progressão é de VI para V.

O segundo tema geralmente termina com uma cadência autêntica. Outras vezes a frase final do segundo tema conduz, por meio de uma cadência elidida, para a primeira frase do tema conclusivo. Esporadicamente, é certo, exceções ocorrem. O Ex. 11-8 é um caso onde o segundo tema termina com uma semicadência (V⁷), após o que a seção conclusiva começa em I.

Ex. 11-8, Bruckner: *Sinfonia No. 7*

11- E. Continuação da Seção da Tonalidade Relativa [Grupo ou Tema Conclusivo] (pp. 199-202)

O tema ou grupo de temas conclusivo não executa uma função tonal por si só; mas, ele reforça e confirma aquela do segundo tema. Porém, continuando a *tonalidade* ele não necessariamente continua o *modo*, pois a seção da tonalidade relativa geralmente faz uso de ambos os modos: maior e menor, particularmente em Beethoven e nos compositores que o seguiram.

Como a seção conclusiva da exposição em uma forma sonata não introduz uma nova área tonal, ela não é uma característica indispensável da forma, e a sua omissão de tempos em tempos não é particularmente notável. Na Sinfonia No. 103 (“Drumroll”) de Haydn, por exemplo, o seu lugar é tomado por uma breve codetta (Io. mov., comps. 88-94).

Entretanto, a maioria das forma sonata incluem um grupo ou tema conclusivo, geralmente de considerável extensão e importância. O Ex. 11-9 apresenta o essencial do tema conclusivo do primeiro movimento da *Sinfonia No. 1* de Brahms, de cujos primeiro tema e transição já tomamos conhecimento.

Ex. 11-9, Brahms: Sinfonia No. 1 (comps. 161-91)

As quatro frases deste tema conclusivo são na realidade somente duas, pois a segunda é uma repetição variada da primeira, e a quarta da terceira. O tema é um período com uma repetição variada tanto do antecedente quanto do conseqüente na tonalidade de Mib menor - idêntica à tonalidade mas não ao modo do segundo tema. O modo menor de Mib, entretanto, era proeminente na transição que conduz ao segundo tema (veja o Ex. 11-6). Encontramos uma estrutura tonal quase idêntica no primeiro movimento da *Sonata, Op. 57* (“Appassionata”) de Beethoven.

Os oito primeiros compassos do Ex. 11-9 (comps. 161-168 na partitura) apresentam um tema basicamente em contraponto a duas vozes. A voz superior é nova, com um caráter energético distintamente próprio, contrastando com aqueles dos temas prévios. A voz inferior começa como uma inversão do primeiro tema (compare com o Ex. 11-2) e continua por uma repetição seqüencial do segundo membro de frase daquele tema. Os compassos 169-76 apresentam a mesma textura contrapontística a duas partes com as posições trocadas: a voz superior está agora na posição inferior e vice-versa, uma técnica conhecida como contraponto inversível (veja a seção 14-D). A frase 3, e sua repetição variada (comps. 177-185) tem uma nova voz superior suportada por motivos das frases previas. Para concluir o tema conclusivo, Brahms introduz uma frase única como ponte que leva tanto de volta ao início da exposição quanto para o desenvolvimento. Esta frase é baseada num motivo do primeiro tema.

Deste exemplo, e dos temas conclusivos nas forma sonata de outros compositores, as seguintes observações gerais devem ser especialmente notadas:

1. O tema conclusivo geralmente tem um *caráter* próprio, diferente dos e contrastando com os primeiro e segundos temas.
2. Todavia, *motivicamente* o tema conclusivo é geralmente relacionado com um ou mais dos temas prévios. Nas sonata forma de Schubert o tema conclusivo é costumeiramente baseado no segundo tema; outros compositores freqüentemente preferem baseá-lo no primeiro tema.
3. O tema conclusivo é claro e enfático na sua delineação da tonalidade, consistindo de um ou mais movimentos harmônicos completos na tonalidade de (geralmente) III ou V e terminando com uma cadência autêntica perfeita. Geralmente, especialmente nas obras enraizadas no período Clássico, o tema conclusivo consiste harmonicamente de uma série de formulas cadenciais reiteradas, por ex., I-ii-V-I.
4. Uma codetta geralmente segue o tema conclusivo. Não infreqüentemente esta codetta faz referência ao primeiro tema, preparando o ouvido para o seu retorno na repetição da exposição e sua aparição, quando for o caso, no início da seção do desenvolvimento.
5. O tema conclusivo ou codetta, quando presentes, geralmente levam para uma transição que serve para introduzir primeiro o retorno da exposição e, após sua repetição, o desenvolvimento. Esta transição pode referir-se ao primeiro tema, como nos últimos doze compassos da exposição no primeiro movimento da *Sonata Patética, Op. 13* de Beethoven.

11- F. A Seção do Desenvolvimento (pp. 202-10)

Características gerais

Não há um esboço padrão para a seção do desenvolvimento da forma sonata como há para a exposição. Mais ainda, cada composição dos grandes compositores é única a esse respeito. O desenvolvimento pode normalmente ser dividido numa série de subseções, cada qual consistindo de uma única frase, uma cadeia de frases, ou um grupo de frases ou períodos. O material do desenvolvimento consiste de qualquer coisa que o julgamento do compositor achar apropriado. Ele pode ser baseado em um ou mais dos temas principais da exposição, ou pode usar somente motivos da transição.

Um expediente favorito de Mozart e Haydn é o de basear a subseção inicial do desenvolvimento num fragmento aparentemente não importante do tema conclusivo ou da codetta que conclui a exposição. Às vezes, este pequeno fragmento aparece por todo o desenvolvimento de modo que o que parecia trivial à princípio toma grande importância conforme o movimento progride. Geralmente os métodos de construção motivica discutidos no Capítulo 3 tem uma parte importante. Além disso, novos materiais podem ser introduzidos, tanto como melodia quanto como figuração. Qualquer destas possibilidades pode aparecer em combinação com quaisquer outras. Uma razão para o intenso interesse que muitos desenvolvimentos despertam é o fato de que o ouvinte não pode prever com antecedência o que está reservado para ele.

O desenvolvimento curto: estrutura tonal e esboço

Para ilustrar uma seção de desenvolvimento curta, o Ex. 11-10 apresenta o da *Sonata em Dó Maior, No. 35* de Haydn. (Veja o Ex. 11-3 para o primeiro tema e a transição desta sonata.)

Ex. 11-10, Haydn, *Sonata em Dó Maior, No. 35*.

A frase de abertura, tomada do primeiro tema, é claramente introdutória. Ela termina com uma semicadência (V/vi), levando o ouvinte a esperar que a próxima frase comece em vi. As frases 2 e 3, entretanto, oferecem uma surpresa pelo fato de que elas trazem o primeiro tema não em vi mas em IV. (Este tema, apresentado como ele foi na exposição, não está reproduzido em nosso exemplo.) Do comp. 79 em diante, o desenvolvimento é não melódico, expressando suas harmonias através da figuração que é uma continuação do arpejo em quiálteras característico da exposição. Concluímos então, que este desenvolvimento compreende três subseções.

Comps.	Subseção	Material
67-71	1. Introdução (frase 1)	Conseqüente do PT
72-79	2. Período (frases 2 e 3)	PT
79-103	3. Figuração (frase 4)	Novo, mas usando a figuração em quiálteras da exposição

A estrutura tonal desta seção de desenvolvimento, como aquela da *partida* (digressão) do Ex. 10-3 [Haydn, *Quarteto, Op. 76, No. 5, IIIo. Mov.*], envolve uma sucessão dentro de uma sucessão. Primeiro o V cadencial da exposição se move uma terça descendente para V/vi. Por uma sucessão de acordes este V/vi é prolongado (comps. 71-98), após o que se move por quintas descendentes ao V⁷ interruptor (comps. 98-103). O Ex. 11-11 é um esboço harmônico do desenvolvimento mostrando sua estrutura tonal básica.

Ex. 11-11, Esboço harmônico do Ex. 11-10

O Ex. 11-11 mostra o quão lógica a estrutura tonal de uma seção de desenvolvimento pode ser. Quando se ouve falar das “tonalidades constantemente mudadas” e da “modulação para tonalidades remotas” que são comumente supostas como características das seções de desenvolvimento deste ou daquele compositor, é fácil concluir que estas “tonalidades remotas” são escolhidas quase que ao acaso. A fantasia do compositor o leva para reinos estranhos dos quais ele de algum modo deve achar o caminho de volta. Considerações cuidadosas das estruturas tonais das seções de desenvolvimento dos grandes compositores irão, entretanto, mostrar que geralmente as várias tônicas secundárias e modulações empregadas são somente meios elaborados de apresentar uma sucessão ou progressão de acordes que, sejam simples ou complexos, são fundamentalmente razoáveis.

O desenvolvimento extenso: esboço

As subseções 1 e 2 do desenvolvimento discutidas acima (Ex. 11-10), embora diferentes uma da outra, são relacionadas pelo fato de que ambas fazem uso do primeiro tema, a primeira do conseqüente somente, a segunda tanto do antecedente quanto do conseqüente. O agrupamento por meio de relações temáticas das várias subseções tornam-se um método importante de obter unidade numa seção longa de desenvolvimento. Beethoven em particular, faz isso sistematicamente em formas sonata extensas. Um levantamento da seção de desenvolvimento do primeiro movimento da sua *Sinfonia No. 9* em Ré menor irá ilustrar este procedimento e alguns outros métodos de desenvolvimento de Beethoven.

Os temas da exposição do primeiro movimento que são usados na seção de desenvolvimento são mostrados no Ex. 11-12. A exposição começa admiravelmente. Pequenos fragmentos motivicos insinuam o tema principal (PT), e finalmente reúnem-se para a apresentação em unísono inicial. Deve-se notar particularmente os motivos a, b, e c do tema

principal. O segundo tema (ST) consiste de um número de subseções, ST₁ à ST₅, e é seguido por um tema conclusivo (CT) feito de CT₁ e uma codetta, e CT₂. ST₅ é uma variante melódica e rítmica do motivo c.

Ex. 11-12, Beethoven, Sinfonia No. 9

O desenvolvimento começa com uma subseção que apresenta fragmentos do tema principal como no início do movimento. Esta passagem pode ser considerada a introdução do desenvolvimento, exatamente como antes serviu de introdução para a exposição. O desenvolvimento propriamente começa com três frases contrastantes (subseções 2, 3, e 4; comps. 179-197). A primeira frase apresenta o primeiro tema como um diálogo entre as madeiras e as cordas, a segunda reapresenta a codetta (CT₂), e a terceira constrói uma frase melódica para madeiras do motivo b do primeiro tema (veja o Ex. 11-13).

Ex. 11-13, Beethoven, Sinfonia No. 9 [comps. 192-4]

Os compassos de 198-218 também consistem de três frases (subseções 5, 6, e 7) as quais correspondem-se muito proximamente com as três precedentes, a subseção 5 com a subseção 2, a 6 com a 3, e a 7 com a 4. Por esse agrupamento, Beethoven obtém um grau de unidade, pois as seis subseções são sentidas como sendo dois grandes grupos de três subseções cada. Enquanto cada frase tem uma cadência clara, cada cadência sempre conecta-se por elisão com o início da próxima frase. A elisão das cadências das frases é característica dos desenvolvimentos, pois esta é seção em que, mais do que qualquer outra, um senso de premência e movimento é costumeiramente mantido.

A subseção 7, similarmente, sobrepõem-se com o início da subseção 8 (comp. 218). Esta seção usa uma técnica de desenvolvimento da qual Beethoven, nos seus últimos anos, preferia particularmente: o tratamento fugal (ver o Cap. 14). O tema desta subseção fugal aparece no baixo e é construído com o uso dos motivos b e c e continua com uma expansão de c no aspecto rítmico com o qual ele apareceu como ST₅. Ele está marcado no Ex. 11-14 pelo numeral romano I. O tema é acompanhado inteiramente por dois novos temas (II e III) à maneira de fuga tripla (veja a Seção 14-G).

Ex. 11-14, Beethoven: *Sinfonia No. 9* (comps. 218-25)

A subseção 8, a fuga, sendo a divisão mais extensa do desenvolvimento, pode ser considerada como equivalente a grupo por si só. A subseção 9 usa o motivo b na melodia e o acompanha com uma variação de ST₅ - os mesmos dois motivos que compõem o tema da fuga. Aqui, entretanto, eles não são justapostos mas são tocados simultaneamente. A subseção 10 (comps. 275-286), pela primeira vez, a melodia inicial do segundo tema, ST₁. A subseção 11 (comps. 287-96) corresponde à subseção 9. Assim, as últimas três subseções agrupam-se na mente do ouvinte como um tipo de forma ternária e compreende uma grande unidade dentro da seção do desenvolvimento, exatamente como as subseções 2, 3, e 4, e as subseções 5, 6, e 7 fizeram. Os compassos 297-300, uma cascata furiosa das cordas e madeiras, baseada no motivo b e pontuadas por irrupções incisivas dos metais e tímpanos, agem como uma retransição e conduzem ao acorde de tônica (agora alterado para a sua forma maior) que começa a introdução da recapitulação. Embora esta seção de desenvolvimento de 140 compassos seja longa, o seu esboço é facilmente compreensível para o ouvinte atento, pois Beethoven não apresentou um arranjo de pequenas subseções com poucas ou sem relações claras. Pelo contrário, ele reuniu as várias pequenas divisões em quatro grandes grupos flanqueados pela introdução e pela retransição.

Desenvolvimento do Primeiro Movimento da Sinfonia No. 9 de Beethoven do Ponto de Vista do Esboço (Design)

Comps.	Divisão	Material	Descrição
160-178	Subseção 1 (introdução)	Motivo a	Fragmentos do PT como no início do movimento
179-197	Grupo I		
179-188	Subseção 2	Motivo a	Diálogo entre cordas e madeiras
188-192	Subseção 3	CT ₂	Apresentação da orquestra inteira
192-197	Subseção 4	Motivo b	Frase motívica
198-218	Grupo II		
198-206	Subseção 5 (= Subs. 2)	Motivo a	O Grupo II é semelhante ao Grupo I, variado e transposto
206-210	Subseção 6 (= Subs. 3)	CT ₂	
210-218	Subseção 7 (= Subs. 4)	Motivo b	
218-259	“Grupo” III: Subseção 8	Mot. b, ST ₅ (= ao mot. c), também mat. novo	Fuga tripla; Sujeito I construído de dois motivos da exposição; Sujeitos II e III novos
259-297	Grupo IV		

259-275	Subseção 9 (como a Subs. 4)	Mot. b, ST ₅	Motivo b acompanhado por ST ₅ num diálogo <i>cantabile</i>
275-286	Subseção 10	ST ₁	Como na exposição
287-296	Subseção 11 (= 9)	Mot. b, ST ₅	Reapresentação transposta da Subseção 9
297-300	Subseção 12 (retransição)	Motivo b	Cascata de Tutti em uníssono construída com um único motivo

O desenvolvimento extenso: estrutura tonal

A consideração da estrutura tonal desta seção de desenvolvimento revela uma característica não usual no seu princípio. Deve ser lembrado que normalmente uma forma sonata na qual as seções secundária e conclusiva da exposição estão numa tonalidade não dominante tem uma seção de desenvolvimento que progride daquela tonalidade para o V suspensivo que anuncia a recapitulação.

Nesta sinfonia a exposição termina com uma cadência autêntica perfeita em VI, isto é, Sib maior (comps. 149-50), após o que a codetta continua a soar este acorde VI. Em vez de começar o desenvolvimento daí, entretanto, e progredir gradualmente para V, Beethoven desce sem modulação de VI para V. Do ponto de vista da estrutura tonal, o desenvolvimento é uma enorme sucessão de acordes prolongando este V e conectando-o com o V suspensivo imediatamente precedente à recapitulação. O esboço harmônico da seção de desenvolvimento no Ex. 11-15 mostra a sua estrutura tonal essencial.

Ex. 11-15, Beethoven: *Sinfonia No. 9* (esboço harmônico do desenv. no Io. mov.)

Após a exposição ter terminado em VI, o desenvolvimento se move abruptamente para V e depois para iv, através de V⁶/iv. O Grupo I (subseções 2, 3, e 4) todas expressam a tonalidade da subdominante, mas com a aparição do grupo II este iv se torna, por meio de uma alteração cromática, a dominante de vii.

A fuga começa em vii e progride por meio de quintas descendentes e notas de passagem cromáticas no baixo para V/v, expressado na subseção 9. A subseção 10 traz o retorno de v, pianissimo nos trompetes e tímpanos, e este v cresce muito gradualmente em vigor durante a subseção 11. Logo antes da subseção 12 o acorde se torna um V⁷. Uma característica não usual aqui é que os instrumentos de cordas graves às vezes descem abaixo da dominante recorrente do tímpano, de modo que há momentos em que o V⁷ não está em posição fundamental. A significância das relações de tonalidades neste desenvolvimento é mostrada pelo esboço sumário do baixo no Ex. 11-16. Os numerais romanos acima das notas indicam os graus da escala realmente expressados, enquanto que aqueles abaixo das notas mostram a função destes graus da escala.

Ex. 11-16, Beethoven: *Sinfonia No. 9* (relações tonais no desenv. do Io. mov.)

Uma consideração da função das várias tonalidades que participam numa seção de desenvolvimento irão apontar para a significância de cada tonalidade escolhida. Como nesse exemplo, os grandes compositores seguem um plano tonal essencialmente direto, à despeito das complicações da superfície.

Variações da estrutura tonal usual

As formas sonata baseadas na estrutura tonal usual alcançam, durante os últimos compassos da seção do desenvolvimento, o V (ou V⁷), após o que o movimento harmônico começa novamente com a recapitulação. Ocasionalmente outro acorde serve como este V suspensivo. No primeiro movimento da “Sinfonia do Adeus” de Haydn, por exemplo, o vii^{o7} aparece em seu lugar. No segundo movimento de sua *Sonata, Op. 109*, a intenção de Beethoven no início da recapitulação é aparentemente o de surpreender o ouvinte. Ele obtém o seu propósito de duas maneiras. A maior parte do desenvolvimento é para ser tocada *piano*, a última parte *una corda* e *pianissimo*, com períodos intercalados de silêncio. Subitamente o primeiro tema irrompe, abrindo a recapitulação em *fortissimo*. A surpresa dinâmica aqui é paralela à estrutura tonal. O V no final da seção de desenvolvimento usual leva previsivelmente para a recapitulação. Aqui, o acorde substituto (V/V) não “leva”, absolutamente, à ela. O efeito do início da recapitulação é assim abruptamente duplicado.²

11- G. A Recapitulação (pp. 210-18)

² Duas discussões desta passagem singular são: Edward T. Cone, “Analysis Today,” *Musical Quarterly*, Vol. XLVI, No. 2 (April 1960), p. 172; e Robert Smith, “This Sorry Scheme of Things...,” *Music Review*, Vol. XXII, No. 3 (August 1961), pp. 212-213.

O propósito da Recapitulação

A recapitulação de um grande número de formas sonata reapresenta na tonalidade da tônica todos os temas da exposição na mesma ordem em que eles foram primeiramente ouvidos. Este fato tem feito com que muitos acreditem que o propósito da recapitulação é o de prover equilíbrio através da simetria - a recapitulação é uma contraparte para a exposição, assim como a parte três da forma seccional ternária é uma contraparte para a parte um. Não há dúvida de que há alguma verdade nesta suposição, mesmo que ela esteja apenas perto de revelar a essência da recapitulação. Se o propósito da recapitulação fosse o de criar um equilíbrio simétrico com a exposição, então poderia seguir que aquelas sonatas dos grandes compositores que não fazem tal coisa deveriam ser consideradas defeituosas na proporção em que a recapitulação é alterada, uma conclusão que poderia eliminar do "rank" das obras "perfeitas" muitas das grandes formas sonata dos compositores clássicos. Também não há justificativa para acreditar que a recapitulação que reproduz a exposição (parcialmente transposta) seja "normal" e outras "excepcionais". Desde os primeiros exemplos de forma sonata, desvios desta "norma" mítica tem sido muito freqüentes para serem considerados casos excepcionais.

O propósito real da recapitulação torna-se claro quando a estrutura tonal da sonata como um todo é considerada. Deve ser lembrado que um movimento harmônico completo envolve um afastamento de I com um retorno para I, enquanto um movimento harmônico progressivo é para uma área tonal diferente sem um retorno (veja a Seção 5-E). A exposição, movendo-se de I do primeiro tema para III, V, ou VI dos segundo tema e tema conclusivo, é um movimento progressivo e portanto, incompleto. O desenvolvimento nada faz para amenizar esta condição; pelo contrário, ele a prolonga. Com a aparição da recapitulação, entretanto, a situação muda. Começando o movimento harmônico novamente, ela apresenta o material da exposição não como um movimento progressivo de I para alguma outra tonalidade, mas como um movimento harmônico completo dentro da tonalidade original. A função mais básica da recapitulação é a de completar um movimento harmônico previamente deixado incompleto. Como esta função pode ser executada perfeitamente bem sem uma reapresentação exata dos temas, vemos que os compositores geralmente os variam na recapitulação. Como ela pode ser executada sem uma reapresentação de *todos* os temas, ocasionalmente certos temas ou mesmo seções inteiras são omitidas. Também não há qualquer necessidade absoluta de reapresentar inteiramente qualquer dos temas.

Reapresentações transpostas na recapitulação

Se a função básica da recapitulação é somente a de completar o movimento harmônico e não necessariamente prover simetria temática para equilibrar a exposição, se pode perguntar porque é que desde o final do séc. XVIII e no séc. XIX muitas formas sonata de fato incluem uma reapresentação na tônica de ao menos muito do material que havia sido apresentado numa tonalidade relativa na exposição. A resposta para esta questão tem talvez menos a ver com padrões formais do que com a gramática musical. Quando uma idéia importante é primeiramente ouvida numa tonalidade diferente da tônica, seja a peça em forma sonata ou não, os compositores tendem a reapresentar a idéia na tônica (ou ao menos relacionar alguma parte dela à tônica). No rondo clássico típico, vimos como o primeiro episódio, apresentado numa tonalidade relativa, retorna transposto para a tônica como terceiro episódio. Similarmente, nos conjuntos e árias de ópera de Mozart, onde não há nenhuma questão de forma rondo ou sonata padrão, as idéias musicais em tonalidades diferentes da tônica geralmente retornam transpostas, enquanto os temas ouvidos primeiramente na tônica, freqüentemente não são referidos novamente. (veja, por exemplo, *Le Nozze di Figaro*, Finale do Ato II, comps. 1-120, e *Die Zauberflöte*, No. 17, ária de Pamina, comparando os comps. 12-15 com os comps. 30-32.) Esta tendência está presente mesmo na música dos últimos Românticos, como é evidente no "Der Abschied" do *Das Lied von der Erde* de Mahler. Uma idéia musical principal é a passagem em Si Bemol Maior do número de ensaio 23 ao 36. Esta é a única passagem extensa não na tonalidade principal de Dó Maior-Menor. Ela retorna transposta na tônica para tornar-se a última parte do movimento (número de ensaio 58 até o fim). (Veja também o *Don Juan* de Strauss, discutido nas páginas 299-303, tema G.)

A tendência dos compositores de se referir na coda à um episódio intermediário em, digamos, uma estrutura ternária, é uma evidência da mesma necessidade de relacionar tudo à tonalidade da tônica (ex., a coda do *Prelúdio No. 13* de Chopin, referido na pg. 141). Mesmo quando o tema, numa tonalidade relativa, não é especificamente apresentado, uma referência na coda à tonalidade daquele tema irá trazer o tema à mente e assim à uma relação próxima com a tônica. Por exemplo, o *Estudo em Mi bemol Menor, Op. 10 No. 6* de Chopin, é uma forma ternária com uma parte central que enfatiza a tonalidade "Napolitana" (Mi maior = bII em Mi bemol menor). No quinto compasso antes do final da peça, como parte da cadência final, este bII é subitamente enfatizado como uma tônica secundária prolongada por um e meio compassos. No contexto, esta passagem é muito notável e pode ser explicada somente pela referência à parte central da peça. Um caso algo semelhante ocorre na *Sinfonia Fantástica* de Berlioz, conforme apontado na pg. 141.

Conclui-se, então, que as reapresentações transpostas na tônica são uma maneira de escrita que era muito natural para um compositor durante a era tonal. Que elas aparecessem tão freqüentemente é somente de ser esperado. Mas assumir

que as reapresentações transpostas são entretanto um aspecto definitivo da forma sonata em particular - mesmo necessária à ela - é confundir o propósito e a função da recapitulação com um aspecto da gramática da música tonal.³

Diferenças de esboço entre exposição e recapitulação

Sumariados sob os seis cabeçalhos abaixo estão os meios comuns pelos quais as recapitulações são tornadas diferentes das exposições.

Condensação. A recapitulação pode ser alterada pelo encurtamento de uma ou mais de suas divisões, especialmente do primeiro tema. Este expediente dá à recapitulação todos os temas da exposição, mas com um ou mais deles em forma condensada. (Veja, de Mozart, a "Sinfonia Praga," Primeiro Movimento).

Abreviação. A eliminação de uma ou mais seções resulta na recapitulação abreviada. Como a recapitulação reapresenta os temas da exposição numa transposição para a tônica, não há necessidade básica de uma transição modulante, e os compositores às vezes acham que a podem fazer sem ela, como no primeiro movimento da *Sinfonia No. 103* ("Drumroll") de Haydn. Mas Haydn reluta em fazê-la sem a transição inteira, e nesse caso ele inclui um fenômeno interessante - uma versão acelerada do Adagio introdutório, primeiramente ouvido nos compassos 74-75. Correspondentemente, ele começa a coda com um retorno do Adagio (comp. 202) e imediatamente vai para uma reapresentação da transição previamente omitida. Desta maneira, as versões lenta e rápida da melodia da introdução são justapostas no tempo, e qualquer ouvinte que tenha falhado em perceber sua relação durante a exposição é virtualmente forçado a percebê-la durante a coda!

Num movimento monotemático a principal diferença na exposição entre os primeiro e segundo temas é certamente as suas tonalidades. Como a recapitulação apresenta os dois na mesma tonalidade, a reapresentação de ambos, a menos que haja alguma diferença importante entre eles, seria redundante. Por esta razão há formas sonata nas quais o segundo tema é omitido da recapitulação. Como o seu material é retirado do primeiro tema, ele já foi então relacionado com a tonalidade da tônica. Um caso interessante é o primeiro movimento do *Quarteto com Oboé, K. 370* de Mozart. Na exposição, o primeiro tema é apresentado como uma melodia no oboé com um leve acompanhamento homofônico nas cordas. O segundo tema (comp. 37ss) tem uma textura mais contrapontística, com o violino e o oboé em diálogo e a viola tocando uma linha melódica contra eles. A recapitulação elimina (does away?) com o segundo tema mas combina-o (makes up for it?) pela apresentação do primeiro tema como uma síntese dos dois temas da exposição: a melodia do oboé é reapresentada intacta mas com as partes do violino e da viola com a textura contrapontística da exposição do segundo tema. À despeito de uma extensão de cinco compassos no final, a recapitulação é assim capaz de reapresentar em somente 45 compassos a essência de uma exposição de 63 compassos.

Variação. Uma forma variada de um ou mais sujeitos na recapitulação é bastante comum. No último movimento de sua *Sonata, K. 279*, Mozart varia o primeiro tema da recapitulação dando a melodia para a mão esquerda e o acompanhamento para a mão direita, de maneira reversa à sua aparição na exposição. Beethoven às vezes deixa a reaparição do primeiro tema ser elaboradamente ornamentada, como no *Adagio sostenuto* da *Sonata, Op. 106* ("Hammerklavier"). O tema original é dado no Ex. 4-3, a ornamentação no Ex. 11-17. Aparentemente não há limite para as possibilidades de variação de qualquer dos temas na recapitulação.

Ex. 11-17, Beethoven, *Sonata, Op. 106*

Uma menção especial deve ser feita sobre a recapitulação de um movimento no modo menor. Se na exposição o segundo tema e o tema conclusivo estavam em um modo maior, o compositor geralmente os recapitula no modo maior da tonalidade da tônica, o homônimo maior. Mas, como o movimento em si é no modo menor, ele pode decidir alterar o modo destes temas bem como sua tonalidade, reapresentando-os na tônica menor. Uma mudança de modo de maior para menor altera drasticamente o caráter de muitas melodias, lançando a elas uma nova e diferente luz. Mozart era pródigo em tomar vantagem deste fato em suas composições no modo menor.

Mudando o tema secundário do modo maior na exposição para o modo menor, ele era capaz de dotar sua recapitulação com uma significância dramática. O efeito é como se o tema, passando pelos trabalhos e conflitos do desenvolvimento, tivesse se tornado bastante alterado, assim como o personagem de, digamos, Hamlet, se altera durante o curso da peça. No Finale da sua *Sinfonia No. 40 em Sol Menor*, Mozart vai mais longe ainda, pois mudando o seu modo, o contorno melódico em si é completamente transformado.

³ O estudante interessado que deseja ler mais com relação a essência da forma sonata fará bem em ver o Capítulo III de *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton, 1968, de Edward T. Cone e o Capítulo II, "Theories of Form," em *The Classical Style*, New York: Norton, 1972, de Charles Rosen.

Rearranjo. As varias partes da exposição são às vezes recapituladas numa ordem diferente. Ocasionalmente, a ordem dos primeiro e segundo temas é revertida (p. ex., primeiro movimento da *Sonata, K. 311* de Mozart, e *Sonata para Piano No. 7* de Prokofiev). Um rearranjo extremamente interessante é encontrado no primeiro movimento da *Sonata em Dó Maior, K. 279* de Mozart: parte do primeiro tema é omitida na recapitulação e inserida mais tarde no meio do segundo tema! Isto dá a impressão de que alguma coisa da frase foi esquecida e o pianista teve de interromper o segundo tema para voltar e trazê-la de volta.

Expansão. Com ambos os temas sendo normalmente recapitulados na mesma tonalidade, o compositor corre o risco da monotonia devido ao superuso de uma única tonalidade. Geralmente ele gosta de utilizar a transição interveniente para prover contraste tonal. Nos seus imaginativos afastamentos e volta para a tonalidade original, esta transição é às vezes encurtada.

Uma menos comum mas mais brilhante expansão da recapitulação pode acontecer com novo desenvolvimento motivico de um dos temas durante o curso da recapitulação. Mozart interrompe a seção conclusiva para inserir um curto desenvolvimento de parte do segundo tema no Finale de sua *Sonata, K. 279*, e Haydn, na sua *Sinfonia No. 101* ("O Relógio"), por exemplo, interrompe a recapitulação do seu segundo tema para introduzir um amplo desenvolvimento de seu motivo inicial semelhantemente à primeira porção de sua seção de desenvolvimento.

Variantes Usadas em Combinação. Um recapitulação única pode fazer uso de mais de um dos métodos precedentes de alteração. Um movimento que expande uma porção irá provavelmente condensar ou omitir outra de modo que alguma proporção entre as seções grandes possa ser mantida.

No primeiro movimento da "Sinfonia O Relógio", por exemplo, Haydn compensa uma enorme expansão do segundo tema, referida acima, pela substituição por uma nova transição muito mais curta. Além disso, ele omite inteiramente o tema conclusivo original e o substitui por uma passagem à moda de transição que conduz para a coda que conclui o movimento.

Estivemos tratando com diferenças entre uma exposição e sua recapitulação do ponto de vista do esboço (design). Algumas recapitulações exibem estruturas tonais que pedem um comentário especial.

Estruturas tonais irregulares na recapitulação

Aparição da Recapitulação Antes da Conclusão do V^7 Interruptivo O primeiro tema da "Sinfonia A Surpresa" de Haydn não começa com a harmonia da tônica mas com uma tônica secundária de ii(V/ii-ii) que então se move para V-I. Neste caso Haydn não segue a prática usual de concluir a sua seção de desenvolvimento num V^7 interruptivo. Em vez disso, ele introduz a recapitulação com vi, que na sua forma maior é idêntico ao V/ii.

Ex. 11-18, Haydn, *Sinfonia No. 94*, ("A Surpresa")

O primeiro movimento da "Sinfonia Oxford" de Haydn é semelhante. Aqui o primeiro tema começa em V^7 e é introduzido por um V^4_3/V . Em ambas as sinfonias Haydn incorporou a progressão V^7 -I dentro dos compassos iniciais da recapitulação devido a natureza dos primeiros temas. No ex. 11-19 o primeiro tema começa com a harmonia da tônica e portanto uma variante da estrutura tonal normal não é estritamente necessária. Entretanto, o compositor escolheu começar a recapitulação sem esperar pela conclusão do acorde V^7 interruptivo. O resultado é uma estrutura tonal excepcional que corresponde àquelas com as quais já nos tornamos familiarizados na forma ternária (veja o Ex. 8-6).

Ex. 11-19, Mendelssohn, *Sinfonia No. 4*, ("Italiana")

O exemplo mostra os últimos compassos da retransição do desenvolvimento e o início da recapitulação no primeiro movimento da "Sinfonia Italiana" de Mendelssohn. A reapresentação do primeiro tema começa nas cordas agudas tão logo os cellos e madeiras alcançam o V interruptivo na seguinte versão:

$$\begin{array}{c} 6 \ 7 \\ 4 \ 5 \\ \underbrace{\quad}^3 \\ V \end{array}$$

Assim, a recapitulação começa quatro compassos antes que o movimento harmônico do desenvolvimento tenha terminado seu curso. O conflito produzido entre o esboço (design) e a estrutura tonal neste ponto resulta em um firme encaixe das seções de desenvolvimento e recapitulação.

Ex. 11-20, Mendelssohn, *Sinfonia No. 4*, Primeiro Mov. (contorno do baixo)

Uma variante similar da relação normal entre o esboço e a estrutura tonal pode ser encontrada no primeiro movimento da *Sinfonia No. 5 em Mi Menor* de Tchaikovsky.

Começo da Recapitulação numa Tonalidade Diferente da Tônica A progressão característica na exposição de muitas formas sonata no modo maior é de I para V, isto é, uma quinta acima. Ocasionalmente, particularmente em obras de Mozart, Clementi, e Schubert, esta progressão uma quinta acima encontra-se refletida na recapitulação. Neste caso, o primeiro tema da recapitulação não expressa a tonalidade principal da peça mas aparece na tonalidade da subdominante. Ela então progride uma quinta acima para a tonalidade da tônica nas seções secundária e conclusiva. A seção do desenvolvimento torna-se assim um movimento harmônico progressivo de V para I^{b7} (isto é, V^7/IV).

Parte Um (Exposição)	Parte Dois (Desenvolvimento) (Recapitulação)	
I → V	→ I^{b7} (= V^7/IV)	IV → I

Este esquema tonal resulta num tipo de equilíbrio, pois a tonalidade da tônica é belamente balanceada entre a sua quinta superior (última parte da exposição, V) e a sua quinta inferior (primeira parte da recapitulação, IV). Alguns exemplos deste uso são os primeiros movimentos da *Sonata em Dó Maior, K. 545* de Mozart, e a *Sinfonia No. 5* de Schubert, bem como o último movimento da *Sonata, Op. 120*, ("Pequena Lá Maior") de Schubert.

De tempos em tempos o compositor, especialmente o compositor Romântico, elegia alguma outra tonalidade diferente da tônica para começar a recapitulação. No Finale da *Sinfonia No. 9 em Dó Maior* de Schubert, a recapitulação começa com Mib Maior, III por mistura de modos da tonalidade principal. A entrada do primeiro tema nesta tonalidade é particularmente surpreendente porque a retransição do desenvolvimento enfatiza o V e assim parece estar preparando a harmonia da tônica.

O Sol no baixo, reiterado por setenta e seis compassos muito rápidos (comps. 515-590) como um ponto pedal de dominante na tonalidade da tônica de Dó, é, oito compassos antes da recapitulação, subitamente reinterpretado como a terça de um acorde de tônica de Mib Maior (comps. 591-598).

Na *Sinfonia No. 4 em Fá Menor* de Tchaikovsky a recapitulação do primeiro movimento começa com uma súbita apresentação dos primeiro e segundo temas em Ré menor. Embora única, uma tal escolha por parte de Tchaikovsky é extremamente lógica quando se considera a estrutura tonal do movimento como um todo. A tonalidade de Fá foi expressada pela partição da oitava em quatro segmentos iguais à distância de uma terça menor um do outro (F-Ab-B-D-F). Estas são usadas como importantes áreas tonais estruturais (veja o Ex. 11-21).

Ex. 11-21, Tchaikovsky, *Sinfonia No. 4*, Primeiro Mov. (sumário da estrut. tonal)

11- H. Sumário (pp. 218-19)

A forma sonata, como as formas binárias contínuas das quais ela evoluiu, é na sua verdadeira natureza, fundada na tonalidade. A tensão estabelecida por centros tonais incisivamente definidos é possível somente na música tonal e é esta tensão que constitui o fundamento da forma sonata. Um centro tonal é estabelecido (primeiro tema), enfraquecido (transição), e um novo centro tonal é estabelecido (segundo tema e tema conclusivo).

O estabelecimento de um segundo centro tonal causa uma situação tensa que demanda uma reconciliação, que vem depois um período de fluidez harmônica (desenvolvimento) quando o centro tonal original domina (recapitulação). Mais brevemente, a estrutura tonal da forma sonata normal pode ser explicada como um movimento harmônico progressivo (exposição) que é prolongado (desenvolvimento) e finalmente recomeça e é completado (recapitulação).

O esboço específico que provê carne e sangue para este esqueleto tonal é constantemente variado. A forma sonata monotemática tem apenas uma melodia que serve tanto como primeiro quanto como segundo temas. Os dois temas da

forma sonata bi-temática são geralmente contrastantes em caráter (um dramático, o outro lírico, e assim por diante). Em ambos os casos o tema conclusivo, a menos que esteja inteiramente ausente, pode introduzir uma terceira idéia. Exposições de formas sonata que incluem cinco ou seis idéias não são raras.

O desenvolvimento é ainda menos susceptível de descrever sumariamente pois aqui não há subdivisões padronizadas. O material sobre os quais as subseções do desenvolvimento são baseadas podem incluir qualquer que seja da exposição, mesmo aquele que parecia trivial. E novos materiais são não infrequentemente introduzidos. A recapitulação também não é previsível, geralmente diferindo consideravelmente do esboço da exposição.

Ao analisar uma forma sonata, os alunos podem evitar uma boa dose de problemas e mal entendidos esforçando-se em livrar-se de condições *a priori*. Melhor do que ficar constantemente referindo-se ao trabalho examinado com noções sobre o que o compositor "deveria" ou "não deveria" fazer, o estudante deve observar o que foi feito, e então esforçar-se para descobrir a razão ou princípio subjacente à decisão do compositor.

As características mais importantes das principais seções da forma sonata foram discutidas neste capítulo. Seções opcionais (introduções, codas) e modificações da forma sonata serão tratadas no próximo. A descrição de muitas das características das principais seções da forma sonata continuam verdadeiras quando elas ocorrem em outras formas também. Por exemplo, a seção de desenvolvimento do primeiro movimento de uma sonata rondo (Capítulo 12) ou um concerto (Capítulo 13) é construída sobre linhas idênticas àquelas mostradas aqui.

O mesmo é verdade para as transições. Um entendimento completo das principais seções que compõem a forma sonata irá permitir aos estudantes não somente entender obras nesta forma mas, notando sua aparição alhures, será imensamente ajudado no seu entendimento de outras formas, sejam padronizadas ou únicas.

Resumo | Capítulo 12: Outros Aspectos da Forma Sonata (pp. 220-33)

12- A. A Introdução

As sinfonias e aberturas dos compositores Clássicos e Românticos geralmente começam com uma introdução solene em tempo lento que leva à forma sonata do primeiro movimento. [Ex. 12-1: Mozart, Sinfonia No. 36 em Dó Maior ("Linz")]

Esboço da introdução

As seções heráldica, melódica, motívica, e cadencial que compreendem esta introdução [Mozart, Sinfonia No. 36 em Dó Maior ("Linz")] são os principais tipos de seções encontrados nas introduções de muitos compositores da era tonal. Nem todas as introduções, entretanto, incluem todos os quatro tipos e algumas introduções trazem outros tipos.

A estrutura tonal da introdução

A introdução não necessariamente compartilha o modo do movimento propriamente dito. A introdução da "Sinfonia O Relógio" em Ré Maior, de Haydn, está no modo menor. Muitas introduções, como a do ex. 12-1, começam no modo maior e então, no meio do caminho, mudam para o menor. Outras ainda, constantemente flutuam entre maior e menor. Em essência, a estrutura tonal básica de muitas introduções é um movimento harmônico progressivo de I para V, sendo o V tratado como uma tônica secundária.

Relações temáticas entre a forma sonata e sua introdução

Em uma quantidade de obras há uma relação melódica definida entre o movimento e a introdução que o precede [vide p. 212: Haydn, "Drumroll Symphony"]. Às vezes, esta relação é apenas leve—uma semelhança de curva melódica ou uma simples semelhança motívica, como na Sinfonia Fantástica de Berlioz. Outras vezes, alguma melodia da introdução pode definitivamente antecipar um tema do movimento propriamente dito [Haydn, Sinfonia No. 100 "Militar"; Brahms, Sinfonia No. 1] Pode não haver uma semelhança clara entre os temas, e ainda uma relação entre a introdução e o movimento pode existir pelo fato de que uma parte da introdução retorna uma ou duas vezes durante o curso do movimento (Mozart, A Flauta Mágica, Abertura; Beethoven, Sonata Op. 13). Ou um tema da introdução pode tomar parte na seção do desenvolvimento (Beethoven, Sonata Op. 13, primeiro mov.; Brahms, Sinfonia No. 1, Finale; Hindemith, Sonata para Órgão No. 1, primeiro mov.).

12- B. A Coda

Muitas formas sonata não possuem ou tem apenas uma breve coda. Mas às vezes os compositores proveram suas formas sonata com codas extensas tão cheias de significado que elas são ouvidas como igualando em importância qualquer das seções precedentes.

O Pós-desenvolvimento

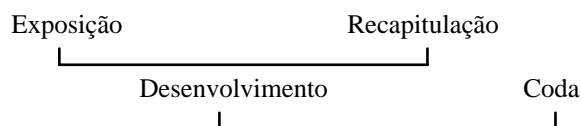
Começando com o Finale da Sinfonia No. 40 de Mozart e continuando com as últimas sinfonias e música de câmara de Haydn, e especialmente aquelas de Beethoven, a *coda* à forma sonata freqüentemente toma um significado imenso, servindo não apenas como um apêndice ao movimento, mas como uma seção com propriedades desenvolvimentísticas. Além disso, às vezes ela adiciona uma nova dimensão à estrutura tonal.

Esquema sumário da Sinfonia No. 9 de Beethoven, Primeiro Movimento, Coda, do ponto de vista do esboço:

comps.	sub-seç.	material	seç. corresp. do des.	descrição
427-453	1	motivos (a), (b)	2	diálogo entre cordas e madeiras
453-463	2	ST2	—	apresentação, como na exposição
463-469	3	CT2	3	melodicamente alterado
469-494	4	motivo a; ST5 (=mot. c)	8	tema da fuga; acomp. primeiro pelo mot. b, então pelo contrasuj. do desenv.
494-505	5	ST2	—	apresentação; repetição com imitação
505-512	6	motivo b	4	frase motivica, como no desenv.
513-538	7	novo	—	motivo melódico repetido e desenv. sobre figura ostinato
538-547	8	motivos a, b, c	—	apresentação em uníssono com 4 comps. de expansão entre os motivos a e b

Do exame do esquema acima, podemos tirar as seguintes conclusões em relação ao esboço do pós-desenvolvimento, conclusões que podem ser verificadas por referência a outras codas do mesmo tipo (por ex.: Beethoven, Sinfonias No. 2, primeiro e último movimentos; No. 4, Finale; No. 5, Finale; No. 6, primeiro movimento).

1. *A coda divide-se em subseções com base no material empregado.*
2. *Materiais novos, bem como previamente ouvidos, podem aparecer.*
3. *Materiais previamente ouvidos podem (a) ser reapresentados sem mudança (além da transposição) da exposição, (b) ser reapresentados sem mudança (além da transposição) do desenvolvimento, ou (c) continuar com novo desenvolvimento.*
4. *Material da exposição que tinha sido negligenciado pela seção do desenvolvimento está apto a ser reapresentado ou desenvolvido na coda.*
5. *Muitas das subseções da coda, particularmente a primeira, correspondem proximamente à subseções do desenvolvimento. Esta correspondência configura uma relação definida entre a coda e o desenvolvimento, análoga àquela entre a exposição e a recapitulação.*



O epílogo

Codas curtas freqüentemente são baseadas ampla ou inteiramente em materiais novos. Ocasionalmente, codas longas, também, mostram pouca ou nenhuma relação temática com o movimento às quais elas são adicionadas. Embora universalmente referidas como codas, muitas de tais passagens seriam melhor servidas pelo termo "epílogo". [Haydn, Adagio final da "Sinfonia do Adeus"; Tchaikovsky, "Sinfonia Patética"; Beethoven, Abertura "Egmont" e Finale do Quarteto, Op. 95; Brahms, Abertura "Festival Acadêmico"]

Tipos de estrutura tonal na coda

Codas de formas sonata agrupam-se de acordo com estes três tipos de estrutura tonal.

1. *Codas que prolongam o I final por sucessão de acordes. Este tipo é muito comum (por exemplo, os primeiro movimentos de todas as sinfonias de Beethoven).*
2. *Codas que prolongam o I final por um ponto de pedal. Embora comum em composições curtas, especialmente formas ternárias, este tipo aparece infreqüentemente como estrutura tonal da coda de uma forma sonata. Um caso raro é a coda inteira, exceto alguns compassos, do primeiro movimento da Sonata para Violino No. 3 de Brahms.*

3. *Codas que atrasam o I final por meio de uma cadência de engano. Este tipo de coda ocorre mais freqüentemente em formas sonata (por ex.: Haydn, Sinfonia No. 100, primeiro movimento, e Sinfonia No. 104, Finale).*

Movimento harmônico adicionado

Geralmente a coda prolonga a tônica final permanecendo quase que inteiramente dentro da área da tonalidade principal, exceto por breves tônicas secundárias. Este é o caso da coda do primeiro movimento da Sinfonia No. 9 de Beethoven: cada uma das suas oito subseções expressa a tonalidade de Ré menor.

Freqüentemente, entretanto, a coda começa com um salto de surpresa para outra tonalidade, onde permanece por uma frase ou mais. Esta mudança súbita de tonalidade está tão apta a ocorrer em codas que prolongam o I final (tipo 1) como naquelas que atrasam o I final pela cadência de engano (tipo 3). [Brahms, Sonata para Clarinete, Op. 120, No. 2, ver comps. 153-7 (Green, pp. 229-30)]

Fusão da coda e da recapitulação

Quando uma forma sonata não tem coda, cada uma de suas duas partes irá naturalmente terminar com as últimas passagens do tema conclusivo ou com a codetta. A semelhança resultante entre a parte um (Exposição) e o final da parte dois (Desenvolvimento-Recapitulação) enfatiza o aspecto binário da forma sonata como uma "rima" musical. A adição de uma coda à peça pode enfraquecer o efeito desta "rima". Na Sinfonia No. 40 em Sol Menor, K. 550, Primeiro Movimento, de Mozart, a recapitulação segue a ordem dos temas como foram primeiramente apresentados até o ponto onde a codetta seria esperada (comp. 80). Ela então toma um rumo diferente: uma coda de 12 comps. é ouvida, e somente depois a reapresentação da codetta faz a sua aparição. O resultado é a fusão da coda *dentro* da recapitulação. (Veja também a Sinfonia No. 36 em Dó Maior K. 425 de Mozart.).

12-C. Modificações da Forma Sonata

A forma sonatina

O termo "sonatina" originalmente se referia a sonatas que eram mais curtas, mais leves, e mais fáceis do que o usual e é ainda usado neste sentido hoje. A forma sonatina, entretanto, não está inevitavelmente associada com a sonatina. Algumas sonatinas incluem movimentos em forma sonata (Kuhlau, Sonatinas, Op. 20, Nos. 1 e 3) e alguns movimentos de sonata são em forma sonatina. Do ponto de vista da estrutura musical a forma sonatina é uma forma sonata sem a seção do desenvolvimento, sendo este lugar ocupado por uma ligação ("link") ou uma transição que leva à recapitulação. A forma sonatina encontrou lugar nas sonatas, música de câmara, e sinfonias dos compositores Clássicos e Românticos, não como primeiro mas como segundo movimento (Mozart, Sonata, K. 332, Quarteto, K. 465; Beethoven, Sinfonia No. 8; Schubert, "Sinfonia Inacabada"; Brahms, Sonata para Violino No. 3). A forma sonatina é também comum nas aberturas do período Clássico (Mozart, Bodas de Fígaro; Beethoven, Prometheus; Rossini, Barbeiro de Sevilha). [exercícios: Beethoven, Sonata Op. 10, No. 1, segundo mov.; Franck, Sonata para Violino, primeiro mov.]

Fusão do desenvolvimento e da recapitulação (sonatina ampliada)

Quando a exposição de uma forma sonata não é repetida, os compositores geralmente gostam de começar o desenvolvimento com uma apresentação do tema principal na tonalidade da tônica. O efeito inicial de tal procedimento é dar a impressão de uma repetição da exposição, mas o ouvinte logo descobre que a seção do desenvolvimento está em andamento (Beethoven, Quarteto de Cordas em Fá Maior, Op. 59, No. 1, primeiro mov.; Mendelssohn, "Sinfonia Italiana", Finale; Brahms, Sonata para Violino No. 1 em Sol Menor, Op. 78, primeiro mov.). Num número de tais casos, Brahms aparentemente considera que, desde que o primeiro tema foi duplamente ouvido na tonalidade da tônica – no início de ambas as seções da exposição e do desenvolvimento – ele poderia fazer o início da recapitulação sem ele. O Finale da Sinfonia No. 3 de Brahms, esquematizado abaixo, é uma tal peça.

	<i>Parte Um</i>				retrans.	<i>Parte Dois</i>					trans.	Coda
	(Exposição)					(Desenvolvimento e Recapitulação)						
Comps.	1	30	52	75	102	108	134	172	194	217	246	251
	PT	trans.	ST	TC		PT	des.	trans.	ST	TC		
	i		V	v		i			I	i		i I

O fenômeno ocorrido aqui é a fusão das seções da recapitulação e do desenvolvimento, pois a parte dois contém ambos, como na forma sonata normal, mas atrasa o desenvolvimento, que é inserido no meio da recapitulação. Olhando de outro modo, esta forma é uma mistura das formas sonatina e sonata. Como na sonatina, a parte dois começa com a reapresentação da parte um. Mas ela não abandona a seção do desenvolvimento da forma sonata. Por esta razão, este esquema é às vezes referido como "sonatina ampliada". Outras composições bem conhecidas nas quais Brahms usa um

procedimento semelhante são os Finales das Sonata para Violino No. 1 em Sol Maior, e a Sinfonia No. 1 em Dó Menor, bem como a Abertura Trágica, Op. 81.

A Sonata Rondo

A sonata rondo é um híbrido, combinando as formas sonata e rondo. O rondo típico Clássico mantém uma certa semelhança com a forma sonata em que a parte um (refrão, episódio, refrão) é apresentada, parcialmente transposta, como parte três (veja o esquema na seção 9-B),⁴ assim como a recapitulação de uma forma sonata é uma reapresentação parcialmente transposta da exposição. Na sonata rondo, outra semelhança pode ser obtida pela substituição de uma seção de desenvolvimento pelo segundo episódio C (parte dois), o resultado é:

<i>Parte Um</i> (quase-exposição)	<i>Parte Dois</i> (desenvolvimento)	<i>Parte Três</i> (quase-recapitulação)
A-B A I V I (III)	xxx V7	A-B A I I I

Não infreqüentemente, um dos refrões na parte três é omitido. Aplicada ao esboço da pequena forma rondo, a sonata rondo é A B A Des. A, como na monumental *Marcha Fúnebre* da "Sinfonia Heróica" de Beethoven.

A sonata rondo, representando um compromisso entre a forma sonata e o rondo comum, ganha uma seção de desenvolvimento mas perde um segundo episódio independente. Assim, ela pode ser considerada "menos do que um rondo" do que o rondo simples. Quando a ocasião demanda, como na Sonata, K. 333 de Mozart, o segundo episódio contrastante é incluído, mas, em vez de ser imediatamente seguido pelo refrão, ele leva para uma seção de desenvolvimento. A parte três segue então daí.

Os compositores Clássicos usaram a sonata rondo quase que exclusivamente para os finales e as rotularam simplesmente "rondo" sem diferencia-las do rondo simples. Muitos dos rondos de Brahms são do tipo sonata-rondo, como também o *Scherzo* do "Sonho de uma noite de verão" de Mendelssohn. Usos mais recentes incluem a Sonata No. 5, Op. 135 de Prokofiev, da qual, entretanto, o terceiro episódio é omitido. [exercício: Sonata, K. 333 de Mozart, terceiro movimento].

Outras modificações

De forma alguma exaurimos as possibilidades de modificações da forma sonata padrão. Por exemplo, no primeiro movimento do seu Quarteto, Op. 77, No. 1, Haydn funde as seções do desenvolvimento e da recapitulação de sua forma sonata diferentemente da forma sonatina ampliada. Ele começa sua seção de desenvolvimento como uma forma sonata normal, insere a recapitulação do primeiro tema (tonalidade da tônica) no desenvolvimento, e mais tarde recapitula os outros temas numa ordem rearranjada. Para dar outro exemplo, na Abertura Leonora No. 2 e no Finale da "Sinfonia Italiana" de Mendelssohn, as recapitulações são omitidas completamente, com o desenvolvimento levando direto para as codas. O mesmo é verdade para a Sinfonia No. 4 em Ré Menor de Schumann, primeiro movimento.

O estudante interessado não achará difícil descobrir ainda outros procedimentos de forma sonata especiais que compositores imaginativos, particularmente Haydn e o Beethoven tardio, criaram e acharam úteis (Beethoven, Quarteto, Op. 132, primeiro mov.; Sinfonia No. 8, Finale; Haydn, "Sinfonia A Surpresa", primeiro mov.).

12- D. Sumário

Este capítulo tratou dos aspectos adicionais e modificações da forma sonata. A introdução é uma seção, normalmente em tempo lento, que começa muitas aberturas, muitas sinfonias, e algumas sonatas para piano e música de câmara. Ocasionalmente, finales também são precedidos por introduções. As introduções usualmente subdividem-se em um número de subseções distintas, algumas são curtos apelos solenes para chamar a atenção, algumas apresentam claramente uma melodia, outras baseiam-se em interações motívicadas. Designada para levar ao primeiro tema da forma sonata a seguir, a introdução geralmente envolve um movimento harmônico progressivo de I para uma tônica secundária em V.

⁴ Esboço do rondo Clássico típico (mais informações sobre o rondo vide Green, cap. 9, pp. 153-66).

Refrão	Episódio 1	Refrão	Episódio 2	Refrão	Episódio 3	Refrão
A	B	A	C	A	B'	A
I	V	I		I	I	I

A maioria das formas sonata termina com uma coda, algumas curtas, outras relativamente longas. A coda longa, além do seu papel de prolongar o acorde de tônica e adicionar um novo movimento harmônico para encerrar o movimento, é geralmente destinada ao desenvolvimento temático. Menos comumente, a coda irá ser devotada ampla ou inteiramente a um novo material. Em ambos os casos, é possível que a coda aja não como um mero apêndice, mas como a culminação do movimento inteiro (Mozart, "Sinfonia Júpiter", Finale; Brahms, Sinfonia No. 1, Finale).

Uma modificação comum da forma sonata é a forma sonatina, que omite a seção do desenvolvimento. A forma sonatina pode ser alargada pela inserção de um desenvolvimento entre os primeiro e segundo temas da recapitulação. A sonata rondo incorpora a seção do desenvolvimento da forma sonata dentro da estrutura do rondo Clássico típico, substituindo o segundo episódio. Modificações especiais ocorrendo em obras isoladas são muito frequentes.