

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

# **ANÁLISE MUSICAL I**

**APOSTILA**

**PROF. FERNANDO LEWIS DE MATTOS**

\*\*\*

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MÚSICA**

**ANÁLISE MUSICAL I [ART 03163]**

**– APOSTILA –**

**PROF. FERNANDO LEWIS DE MATTOS**

**Porto Alegre, agosto de 2006**

\*\*\*

## SUMÁRIO

1. O MÉTODO ANALÍTICO .....	1
1.1. Introdução .....	1
1.2. Os níveis da análise .....	3
1.3. Demonstração de uma análise .....	6
1.4. Conclusão .....	11
2. FRASEOLOGIA MUSICAL .....	12
2.1. Elementos fraseológicos .....	12
2.2. Meios utilizados para a subdivisão melódica .....	18
3. PROCESSOS DE ELABORAÇÃO MUSICAL .....	21
3.1. Repetição .....	21
3.2. Variação .....	21
3.2.1. no parâmetro altura: .....	21
3.2.2. no parâmetro duração: .....	23
3.2.3. no parâmetro intensidade: .....	24
3.2.4. no parâmetro timbre (sonoridade): .....	24
3.3. Desenvolvimento .....	27
3.4. Transformação .....	27
4. A FORMA TEMA E VARIAÇÕES: .....	29
4.1. Elementos fixos e variáveis de um tema .....	29
4.2. Procedimentos encontrados em variações seccionais .....	31
4.2.1. Variação Ornamental .....	31
4.2.2. Variação Simplificada (Redução) .....	31
4.2.3. Variação Figural (ou Motívica) .....	31
4.2.4. Variação Melódica .....	32
4.2.5. Variação Contrapontística .....	32
4.2.6. Variação Característica .....	33
4.3. A finalização da série de variações .....	34
4.4. Estrutura nas variações seccionais .....	34
4.4.1. Crescendo rítmico .....	35
4.4.2. Agrupamento .....	35
4.4.3. Ordem esquemática .....	35
4.4.4. Aumento de complexidade .....	37
4.4.5. Contraste .....	39
4.5. Conclusão .....	40
5. PADRÕES RÍTMICOS DE DANÇAS TRADICIONAIS .....	41
6. BIBLIOGRAFIA GERAL .....	43

\*\*\*

# 1. O MÉTODO ANALÍTICO<sup>1</sup>

## 1.1. Introdução

Ao analisar música, seria melhor iniciar com um sistema (ou um plano) claro e distinto. Este plano deve ser modificado de acordo com a natureza da obra analisada, mas deve ter algumas características gerais aplicáveis a quase todo o tipo de música. Este texto será dedicado a delinear tal sistema.

Qualquer peça de música pode ser examinada inicialmente em cada mínimo detalhe, então em dimensões mais amplas e, finalmente, em termos da obra total. Para a análise descritiva destes níveis, utilizaremos a seguinte terminologia: (1) *microanálise*, (2) *análise intermediária* (ou: *análise de nível médio*) e (3) *macroanálise*. A análise nestes três níveis compreende todos os passos da análise descritiva necessária como o primeiro momento da operação analítica.

Na prática concreta, uma macroanálise superficial da peça deveria ser realizada antes de serem efetivados, em ordem, os três níveis analíticos. Isto ajuda a colocar as observações mais detalhadas em uma ordem de referência adequada. A *microanálise* inclui análise detalhada do ponto de vista melódico, harmônico e rítmico; forma e textura em seu menor nível; como também detalhes mínimos de orquestração e timbre. A *análise intermediária* lida com relações entre frases e outras unidades de extensão média, além de tudo aquilo que virtualmente não se enquadrar dentro de categorias muito amplas ou muito pequenas. A *macroanálise* inicia-se com a descrição de características como o meio vocal ou instrumental e a duração total da peça, seguindo em direção a eventos menos óbvios, tais como a disposição de eventos em larga escala ou considerações sobre o amplo movimento harmônico ou rítmico e variações de textura.

Obviamente, estas dimensões da análise podem se sobrepor. A análise harmônica detalhada irá levar, no final das contas, à descoberta dos centros tonais principais e secundários, os quais irão levar à descoberta de relações tonais em grandes dimensões. Ao considerar o papel de um motivo importante em uma obra cíclica, sua utilização em toda a obra deve ser considerada. Embora possamos classificar cada uma de nossas observações em um destes três níveis, suas inter-relações devem ser levadas em consideração.

### *Os elementos musicais*

O próximo passo para delinear um sistema de análise é definir os elementos musicais a serem considerados nos três níveis analíticos. Estes elementos são: (1) ritmo, (2) melodia, (3) harmonia e (4) som. Todo e qualquer evento em uma peça de música é a combinação destes quatro elementos. O *ritmo*, o primeiro elemento, não inclui somente questões sobre a duração, acentuação, andamento e metro, mas também sobre unidades formais limitadas como frases e períodos. O segundo elemento, a *melodia*, inclui todos os aspectos de relações, tanto rítmicas quanto de alturas, em cada linha melódica individual. A *harmonia*, o terceiro elemento, inclui não somente análise cordal e relações harmônicas, mas também contraponto e polifonia. O quarto elemento, chamado *som* na falta de uma terminologia melhor, inclui timbre (e,

---

<sup>1</sup> Texto traduzido do capítulo 2 – *The analytical method*, da obra:  
WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, p. 13-25, 1976.

portanto, orquestração), dinâmica e textura. Novamente, como no caso dos três níveis analíticos, estes quatro elementos irão se sobrepor inevitavelmente uns aos outros.

### *Processo de crescimento*

Finalmente, chegamos ao *crescimento*, a estrutura móvel da música – o aspecto mais importante e mais difícil de definir da análise estilística. Jan LaRue<sup>2</sup>, diz com relação ao processo de crescimento musical<sup>3</sup> que ‘a estrutura musical é a memória do movimento’. Esta afirmação perspicaz evoca a imagem de fluxo musical. O movimento da música no tempo é, de fato, como o fluir um rio ou de um córrego. Muito do sentido que uma peça musical dá a um módulo de tempo está fundado nos gestos ou eventos que ocorrem em pontos calculados durante seu curso. Frases definidas por cadências, relações tonais, qualidades afetivas (efeitos psicológicos) dos elementos musicais, repouso *versus* tensão – todos estes elementos, que ocorrem durante o processo de crescimento da música no tempo, definem a estrutura ou a forma de uma peça musical.

O crescimento da música no tempo pode ser observado em qualquer um daqueles níveis analíticos, porém está menos aparente na *microanálise*. O analista, ao tentar visualizar a si mesmo como se fosse o compositor no meio do processo compositivo, pode perceber que, em qualquer ponto deste processo, as possibilidades de escolha do desenrolar dos elementos musicais são, na realidade, muito amplas. Para o analista, este vasto número de opções pode ser reduzido a quatro possibilidades: (1) repetição, (2) desenvolvimento, (3) variação e (4) utilização de material novo. Visto que estes termos serão utilizados para o mapeamento dos eventos e anotações na partitura, iremos abreviá-los com **R**, **D**, **V** e **N**. O elemento de contraste pode ser encontrado em qualquer um destes procedimentos, pois mesmo uma repetição pode ser realizada com mudança na instrumentação, tonalidade ou tempo. A natureza do contraste, contudo, é de grande interesse para a análise estilística, pois nisto se encontra o equilíbrio entre um estado de repouso ou calma (**C**) e movimento em frente, animação ou tensão (**T**). O equilíbrio entre repouso e tensão será chamado de **CT**<sup>4</sup>; em certos pontos, um ou mais elementos irão contribuir para alcançar **C** enquanto outros contribuirão para o aumento de **T**. O elemento harmonia, por exemplo, pode ocasionalmente aumentar a tensão por meio de um alto nível de dissonância ao mesmo tempo em que o ritmo, a melodia e o som estão em estado de relativo repouso. Desta forma, **CT** pode ser algumas vezes analisado em diversas camadas conflitantes entre si. Pode ser realizado um diagrama para representar o perfil do fator **CT**, se parecer pertinente. Isto pode ser realizado de vários modos, desenvolvendo-se uma escala de graus relativos de consonância e dissonância. Um método simples seria utilizar uma escala de 1 a 10, em que 1 indicaria o ponto de maior repouso e 10 o ponto de maior tensão. O nível do fator **CT** poderia ser indicado em qualquer ponto simplesmente pela colocação de um número entre 1 e 10.

O grau de unidade orgânica (**O**) que qualquer material possui dentro da obra como um todo também é determinado pela natureza contrastante do material. Em um sentido geral, este termo denota um estado de unidade, no qual todas as partes contribuem para o todo e nenhuma das partes pode existir independentemente. Em um sentido musical, contudo, a unidade orgânica pode ser definida como sendo *a firme inter-relação entre todas as partes de uma composição*. Em uma repetição com mudança de instrumentação, esta unidade é

<sup>2</sup> LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor, 1989.

<sup>3</sup> Outros autores utilizam expressões como ‘processo generativo’ ou ‘processo compositivo’ para explicar o mesmo fenômeno de ‘crescimento musical’.

<sup>4</sup> Embora RT pudesse ser mais apropriado a este fator (Repouso/Tensão), C será utilizado para representar repouso (ou Calma) para evitar confusão com R, que será utilizado para representar Repetição.

claramente aparente, visto que todas as notas, ritmos e texturas permanecem os mesmos. Quando um material completamente novo é introduzido, a unidade pode ser encontrada na relação deste novo material com um novo andamento, ritmo, estilo melódico ou instrumentação. Provavelmente, em uma peça de música bem acabada, a unidade orgânica pode ser observada em todas as suas partes.

## 1.2. Os níveis da análise

### *Microanálise*

O procedimento analítico requer que muitas anotações sejam feitas sobre as páginas da partitura que está sendo analisada. As abreviações apresentadas anteriormente irão auxiliar a ganhar tempo e espaço durante o processo analítico. Seguindo o estágio fundamental da análise, após ouvir a peça muitas vezes, acompanhando com a partitura na mão, e após uma macroanálise genérica, o analista está pronto para dar o primeiro passo da análise descritiva – a microanálise. O esquema a seguir irá servir de guia para a realização de anotações na partitura. Um plano de codificação como este, utilizando três cores diferentes de caneta ou lápis, será útil para a distinção dos três níveis analíticos no estágio inicial de observação.

### ESQUEMA PARA A MICROANÁLISE

<b>RITMO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Detalhes de ritmo no nível motívico</li> <li>• Ritmo harmônico</li> <li>• Densidade</li> <li>• Relação do ritmo com o texto</li> </ul>
<b>MELODIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Intervalos melódicos</li> <li>• Movimento conjunto/disjunto</li> <li>• Tessitura</li> <li>• Âmbito</li> <li>• Perfil melódico</li> <li>• Cadências</li> <li>• Densidade</li> <li>• Relações entre texto e melodia</li> </ul>
<b>HARMONIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Detalhes da harmonia (análise harmônica detalhada)</li> <li>• Consonância e dissonância</li> <li>• Cadências</li> <li>• Técnicas contrapontísticas ou polifônicas</li> <li>• Relações entre texto e harmonia</li> </ul>
<b>SOM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Detalhes na instrumentação e orquestração</li> <li>• Textura</li> <li>• Dinâmica</li> <li>• Relação das vozes com o som (timbre)</li> <li>• Relações entre texto e som</li> </ul>

*Análise intermediária (de nível médio)*

Após a microanálise, poderia ser útil dar, novamente, uma rápida olhada na obra como um todo antes de seguir com a análise intermediária. O esquema seguinte irá servir de guia para a análise de nível médio. Este é um estágio fascinante, pois aqui o analista pode observar, em primeira mão, a habilidade do compositor em segmentos e unidades suficientemente amplos para reconhecer o processo de crescimento da obra em operação. As informações obtidas na microanálise devem ser utilizadas para descrever cadências, frases, técnicas contrapontísticas e outros fenômenos de nível médio. Em um sentido ideal, neste estágio o analista deveria ver a obra através dos olhos do compositor, procurando determinar os princípios que guiaram o compositor em todas as suas escolhas do material musical.

## ESQUEMA PARA A ANÁLISE INTERMEDIÁRIA

<b>RITMO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrutura métrica e rítmica de frase e outras unidades formais e suas inter-relações</li> <li>• Crescimento: <b>R, D, V</b> ou <b>N</b></li> <li>• Fator <b>CT</b> (repouso/tensão)</li> </ul>
<b>MELODIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estrutura melódica em frases e outras unidades formais</li> <li>• Qualidades afetivas (efeitos psicológicos)</li> <li>• Perfil melódico</li> <li>• Cadências</li> <li>• Densidade</li> <li>• Crescimento: <b>R, D, V</b> ou <b>N</b></li> <li>• Fator <b>CT</b></li> </ul>
<b>HARMONIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Efeitos harmônicos em frases e outras unidades formais</li> <li>• Efeitos psicológicos de cadências</li> <li>• Consonância e dissonância</li> <li>• Passagens contrapontísticas ou polifônicas</li> <li>• Crescimento: contrastes de harmonia e tonalidade</li> <li>• Fator <b>CT</b></li> </ul>
<b>SOM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Instrumentação e orquestração de frases e outras unidades formais</li> <li>• Textura</li> <li>• Dinâmica</li> <li>• Crescimento: contrastes de sonoridade</li> <li>• Fator <b>CT</b></li> </ul>

*Macroanálise*

O esquema de macroanálise que segue irá servir como um guia para a observação e descrição no nível mais amplo. Aqui, o analista utiliza-se de todas as observações prévias para descrever a estrutura e o crescimento da obra em sua totalidade.

## ESQUEMA PARA A MACROANÁLISE

<b>RITMO</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Metro</li> <li>• Tempos</li> <li>• Estilo rítmico global</li> <li>• Motivos rítmicos principais</li> <li>• Duração das seções maiores</li> <li>• Inter-relações rítmicas entre os movimentos</li> <li>• Fator <b>CT</b></li> <li>• <b>O</b> (unidade orgânica)</li> <li>• Crescimento: forma</li> </ul>
<b>MELODIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estilo melódico geral</li> <li>• Perfil melódico global</li> <li>• Materiais escalares</li> <li>• Intervalos mais freqüentemente utilizados</li> <li>• Aspectos rítmicos da melodia</li> <li>• Recorrência de idéias melódicas</li> <li>• Fator <b>CT</b></li> <li>• <b>O</b></li> <li>• Crescimento: forma</li> </ul>
<b>HARMONIA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Estilo harmônico geral</li> <li>• Unidade e contraste harmônicos</li> <li>• Consonância e dissonância</li> <li>• Inter-relações harmônicas e tonais globais</li> <li>• Fator <b>CT</b></li> <li>• <b>O</b></li> <li>• Crescimento: forma</li> </ul>
<b>SOM</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Meio sonoro</li> <li>• Visão global de contrastes em: timbre, dinâmica e textura</li> <li>• Fator <b>CT</b></li> <li>• <b>O</b></li> <li>• Elaboração geral de texturas com relação à música</li> </ul>

### 1.3. Demonstração de uma análise

Para tornar o processo analítico mais significativo e facilmente aplicável, segue-se uma demonstração completa da análise de uma peça curta para teclado de Jean Phillippe Rameau. Como tem o propósito de demonstração, esta análise é mais detalhada do que normalmente seria necessário. Para um músico experiente, muitas das observações sobre detalhes estilísticos são tão evidentes que chegam a ser supérfluos. Estes aspectos foram incluídos aqui com a finalidade de fornecer ao analista iniciante, no que se refere à forma e estilo, um modelo completo a ser utilizado como ponto de partida para a análise detalhada de peças de música mais complexas. A partitura completa da obra encontra-se no ex.. 1.1.

#### **Análise do Minueto II em Sol Menor, de Jean Phillippe Rameau**

##### INFORMAÇÕES PRELIMINARES

O pequeno *Minueto II em Sol Menor* foi publicado pela primeira vez em 1731 em uma coleção de peças para teclado, de Jean Phillippe Rameau (1683-1784). Está composto em par com outro pequeno minueto, que o precede, em Sol Maior. Em uma prática tipicamente barroca, o primeiro minueto deve ser tocado novamente, sem repetições, após a realização do segundo, criando uma forma *Da Capo*. Rameau é um compositor da última fase do Período Barroco, sendo geralmente visto como uma das figuras culminantes entre os compositores de sua época. De fato, foi o primeiro a sistematizar o processo da harmonia funcional em seu *Tratado de Harmonia*, de 1722. Naquela época, a idéia de uma tonalidade, ou um centro tonal, organizado por relações entre as tríades de tônica e dominante era um conceito bem definido, porém nunca havia sido articulado em escritos teóricos até o tratado de Rameau. O sistema de arquitetura formal no qual a estrutura de uma peça musical é governada, em larga escala, por relações entre os vários pontos cadenciais a partir da tonalidade principal, estava bem estabelecido no século XVIII, tornando-se a influência mais importante sobre a harmonia e a forma musicais por um período de, no mínimo, duzentos anos. Harmonicamente, então, a música de Rameau apresenta muitas das práticas normativas do Barroco Tardio. Estas normas incluem o princípio de que a melodia está fundamentada na harmonia, o conceito de modulação a partir de uma tonalidade e o retorno a ela, o conceito de inversão de acordes (a idéia de que um acorde mantém muitas de suas características funcionais e identidade independentemente de qual de seus sons está no baixo), o conceito do movimento entre as fundamentais de acordes e o princípio das tríades principais. Todos estes conceitos foram discutidos no *Tratado* de Rameau.

Rameau era francês, sendo fortemente influenciado por Lully, o grande compositor francês de óperas do Barroco Médio. Assim, há vários aspectos da música francesa em sua obra, incluindo a utilização de ornamentos, o tratamento da língua francesa em suas óperas, sua utilização da forma de Abertura Francesa (*Ouverture*), além da predileção por movimentos de dança. As óperas de Rameau são externamente similares às de Lully, porém diferem em estilo harmônico e melódico por serem representativas das práticas do último barroco, conforme descritas em seu tratado.

Esta pequena peça para teclado, indubitavelmente composta para cravo, está composta em forma binária, a forma barroca mais importante da música de câmara em um movimento único. Rameau compôs muito pouca música até a época em torno de 1723 e não produziu nenhuma ópera até dez anos mais tarde. Embora fosse um organista de igreja profissional por muitos anos, não tomou a composição como uma carreira até estar com cerca de quarenta

anos de idade. Sedo assim, este minueto deve ser considerado como uma obra da fase inicial da produção total de Rameau.

## ANÁLISE DESCRITIVA

Uma macroanálise genérica revela que a obra está construída em forma binária, em um único movimento em sol menor. A estrutura frásica é bastante simétrica, sendo claramente definida por cadências. À primeira vista, *não* parece ser uma forma binária em arco. Ornamentos típicos da música para teclado são freqüentes. Não há indicações de dinâmica. A estrutura harmônica parece ser convencional, com pouca ou nenhuma modulação.

### (A) Microanálise (veja as anotações em itálico na partitura)

*Ritmo*: tempo não indicado, mas poderia ser tocado como *andante* ou *allegretto*. Compasso ternário, construção motivica com dois motivos básicos.

Ritmo harmônico lento: o acorde de tônica é sustentado por três compassos (c. 1-3 e 9-11), o acorde de dominante é mantido por quatro compassos (c. 17-20). Ritmo harmônico rápido somente próximo da cadência final (c. 31).

Pouco ou nenhum cruzamento rítmico. Não há notas com duração menor do que colcheia, com exceção das semicolcheias do compasso 20.

Ritmicamente ativo, porém uniforme e invariável. Predomínio de colcheias e semínimas.

*Melodia*: intervalos melódicos são predominantemente diatônicos e conjuntos. Motivo 1 – graus conjuntos, motivo 2 – graus disjuntos (contém saltos), passagem escalar no compasso 5 e depois. Movimentos conjuntos predominam, principais exceções sendo o motivo 2 e o estilo quebrado (arpejo) no compasso 30-31.

A voz principal (soprano) se restringe à extensão vocal.

Interesse melódico ocorre também na voz inferior, mas não existe nas vozes internas.

Estruturas cadenciais convencionais.

*Harmonia*: Tríades de tônica e dominante predominam em um ritmo harmônico lento. Não há movimentos dissonantes. Freqüentes notas de passagem melódicas, poucos acordes de sétima e principalmente como  $V^7$ , poucas suspensões (c. 4 e 12).

Um acorde de sétima diminuta (c. 20).

Movimento contrário nas vozes extremas, no motivo 2.

Inversão melódica livre do motivo 1, nos compassos 25-27.

Freqüente utilização de movimento contrário entre as partes externas.

*Som*: Predomínio de textura cerrada em um estilo típico da música barroca para teclado.

A dinâmica está a cargo do executante, porém se fosse tocado em um cravo exigiria relativamente pequeno contraste de intensidade.

Não há baixo real até o compasso 9.

Somente a linha superior permanece intacta como uma voz (melodia) em toda a peça.

A textura varia desde uma simples linha (c. 17) até cinco sons simultâneos (c. 30).

Ocorre uníssono nos compassos 25-28.

O contraste de timbre está à vontade do cravista, mas, de qualquer forma, deve ser sutil.

### (B) Análise intermediária (veja as anotações na partitura, em tipo normal)

*Ritmo*: Estrutura frasal simétrica de quatro em quatro compassos ao longo da peça.

Crescimento rítmico alcançado principalmente por **R**.

Pouca tensão rítmica.

*Melodia*: Crescimento e estruturação melódica alcançados por **R** e **D** de motivos em diferentes níveis de altura.

Frases ligadas fortemente por semi-cadências.

**CT** permanece bastante estável durante a peça, com exceção do compasso 20 (maior tensão) e compasso 28 (ponto de repouso).

*Harmonia*: Devido ao vocabulário harmônico relativamente pequeno (quase inteiramente tríades primárias) e porque todas as cadências, com exceção da cadência final, são semi-cadências, o efeito psicológico do todo é de relativo repouso (**C**) ou pouca tensão. Harmonicamente, **T** é maior no compasso 20 devido ao acorde de sétima diminuta e menor no compasso 28.

(C) Macroanálise (veja as anotações em negrito na partitura)

*Ritmo*: este movimento é uma forma binária, a primeira seção consiste de um período de oito compassos com repetição escrita por extenso e variação na textura (poderia ser chamado de 'variante'), a segunda seção é um período duplo de dezesseis compassos com um sinal de repetição.

**O** é alcançada pela repetição de idéias rítmicas (motivos).

Ritmicamente simétrico do início ao fim.

Muito pouco desenvolvimento rítmico.

Ponto alto de **T** no compasso 20, alcançado principalmente pelo crescimento de atividade rítmica.

Ponto de menor tensão no compasso 28, alcançado por falta de atividade.

*Melodia*: Inteiramente diatônica, com predomínio de movimentos em grau conjunto.

Motivo 1 é a idéia melódica mais marcante.

Ornamentos adicionam interesse.

A nota mais aguda, Sib, ocorre três vezes. Sua utilização no compasso 25 é efetiva, devido a seu uso anterior mais próximo ser no compasso 11.

O elemento melódico contribui pouco para o nível de **CT**.

**O** alcançada por repetições e desenvolvimento de idéias melódicas.

*Harmonia*: altamente unificada devido à economia de material harmônico, mas também bastante desinteressante pela mesma razão.

Não é uma forma binária em arco, porém um forte sentimento de retorno harmônico é criado no compasso 25.

Utilização harmônica e estrutura frásica e cadencial típicas da forma binária do Barroco Tardio.

Não modulante.

Técnicas contrapontísticas, tais como inversão melódica do motivo 1, criam maior interesse e adicionam algo à **O**.

Estrutura tonal global convencional, embora a ausência de uma cadência autêntica até o final é um tanto incomum (menos incomum em peças de curta duração como esta).

*Som*: O maior contraste de textura é alcançado pela passagem em uníssono dos compassos 25-28.

Elementos de som sem importância.

## SÍNTESE E CONCLUSÕES

Este pequeno movimento de dança é um exemplo altamente unificado de uma forma binária típica da fase madura do período barroco. Unidade, obviamente, não é um grande problema em tais movimento breves. Esta peça é curta o suficiente para que a modulação não seja necessária para criar contraste tonal, o que empresta ao movimento a unidade adicional de nunca afastar-se da tonalidade de Sol menor. Sua forma padrão, sua brevidade e o fato de que esta é uma forma de dança estilizada do período barroco, todos estes aspectos acrescentam algo à unidade orgânica; porém dentro desta estrutura, a característica mais importante de unidade é a utilização do motivo 1 de várias formas através do movimento. A utilização deste motivo no início da segunda seção (c. 17-20) é particularmente atrativa, conduzindo convincentemente ao ponto culminante do movimento, no compasso 20.

Inversões livres do motivo 1 são utilizadas no compasso 25. A forte semi-cadência no compasso 24, a mudança de textura para o uníssono do compasso 25 e a utilização da nota mais aguda do âmbito melódico total do movimento no mesmo compasso fazem com que estas apresentações do motivo 1 possuam um forte sentido de *retorno*, como se fosse uma forma binária em arco. Visto que este retorno não rerepresenta realmente o material inicial, senão de uma forma altamente variada, o movimento não pode ser adequadamente chamado de forma binária em arco. Apesar disto, o retorno no compasso 25 é bastante convincente, trazendo, na evolução geral da peça, um sentido de movimento em direção a este ponto. Esta chegada é, então, satisfatoriamente rematada nos quatro compassos finais por meio da utilização do material de B. O aumento do ritmo harmônico, por volta do último compasso, e o trinado, que aumenta a densidade, facilitam ao executante utilizar um pequeno *ritardando* na cadência final.

Uma das belas realizações deste pequeno movimento é o fato de que, por meio das técnicas de Rameau de variação e desenvolvimento, as várias apresentações do motivo 1 nunca se tornam enfadonhas. Por exemplo, o movimento ascendente do motivo nos compassos 17-19 é respondido por seu movimento descendente (inversão livre) nos compassos 25-27 – procedimento simples, lógico e atraente; porém outras idéias, tais como o motivo 2 e o material escalar de B (c. 5), funcionam principalmente como afastamento do motivo 1 e não servem como elementos germinativos.

O crescimentos rítmico e harmônico não são aspectos importantes desta peça, embora ambos, ritmo e harmonia, contribuam mais do que a melodia para o movimento em direção ao ponto de maior tensão, no compasso 20. Os elementos do ritmo e harmonia estruturam o movimento em uma forma binária que consiste de duas seções de dezesseis compassos: **A B A B ||: A(D) B(D) A(D) B(D) :||** (a letra D entre parêntesis indica alguma espécie de desenvolvimnto de A ou B; neste sentido, poderiam ser utilizados os símbolos: **A' B' A' B'**).

Em resumo, o movimento é um exemplo distinto de forma binária barroca. Elementos do estilo francês são encontrados na utilização da forma de dança e nas ornamentações (*agréments*). Nem o processo de crescimento rítmico ou harmônico, nem a estrutura são específicos desta peça, tanto com relação à produção do próprio Rameau quanto em consideração à época em que foi escrita. Todavia, devido à utilização imaginativa do motivo 1 por parte do compositor, a simples forma estilizada emerge como um movimento de real encanto.

Minuet II

*Italic: Microanalysis* A sixteen-bar phrase group  
**Roman: Middle-analysis** *Mot. 1*  
**Bold: Macroanalysis**

g: I Mot. 2 Mot. 2 susp. v (implied) half cadence B.(N) res.

Four-bar phrases  
 Eight-bar period

Mot. 1 Mot. 1 inv. A.(R with textural contrast) Mot. 1 Highest pitch  
 Written-out repeat Mot. 2 Mot. 2  
 I IV (II) half cad. v  
 Mot. 1 > Mot. 2 = 0

12 B.(R with textural contrast) Mot. 1 Mot. 1 inv.  
 v (implied) susp. res. I IV (II) v half cadence  
 half cad.

16-bar A.(D) D. of Mot. 1 builds T (melody = T) → T

17 Mot. 1 Mot. 1 Mot. 1 High point of T (Harm. + Rhythm = T) B.(D)  
 v VII: half cad. V3  
 Mot. 1 = 0

22 Highest pitch A.(D) Mel. + Harm. → C  
 Phrygian cad. (half) Mot. 1 inv. Mot. 1 inv.  
 Return  
 minor v (desc. line) IV v I IV  
 Mot. 1 = 0

27 Mot. 1 inv.  
 v (v/v) v half cad. v/v V3 I II V I  
 → C (All elements)

Ex. 1.1: J. P. Rameau, *Minueto II em Sol Menor*.

#### 1.4. Conclusão

Conforme foi colocado anteriormente, esta análise foi escrita deliberadamente de uma forma exageradamente detalhada com o objetivo fornecer um modelo para a análises posteriores de peças mais complexas. Mesmo assim, numerosos pequenos detalhes foram deixados de lado, simplesmente porque não acrescentam nada de significativo ao nosso entendimento da música. Por exemplo, nenhuma das diversas notas de passagem diatônicas existentes na melodia foi identificada na microanálise pelo simples fato de que nenhuma delas está disposta de uma forma singular. A expressão ‘freqüentes notas de passagem melódicas’ encontrada no tópico *harmonia* da microanálise as descreve suficientemente. Da mesma forma, nenhuma das alterações ascendentes do VI ou VII graus da escala foram mencionados no tópico *harmonia* pelo fato de que é auto-evidente que estes graus foram utilizados de uma maneira diatônica convencional (como parte da escala menor melódica ). A única tríade menor sobre a dominante no compasso 23 não foi mencionada no capítulo *Síntese e conclusões* porque é utilizada de uma forma perfeitamente normal, em primeira inversão com uma linha de baixo descendente (está identificado na partitura, c. 22). Neste sentido, mesmo a qualidade das cadências não acrescentam muita coisa ao nosso conhecimento sobre o movimento como uma peça singular de música.(embora estejam anotadas na partitura e mencionadas na microanálise). É importante lembrar que descrição de pequenos detalhes insignificantes pode facilmente afastar dos aspectos importantes que devem ser enfatizados. No *Minueto* de Rameau, o elemento mais importante é o motivo 1 – como o compositor trata este motivo e como seu tratamento é essencial para a unidade e beleza do movimento. Ter enfatizado outros detalhes de menor importância teria desviado a atenção das características mais importantes da análise. Note-se também que, na conclusão da análise, é importante fazer juízos subjetivos – comentar sobre a beleza e unidade da obra. Da mesma forma, se o analista encontra pontos fracos em uma obra – se suas repetições são excessivas ou falta unidade orgânica – o momento para afirmar isto é na conclusão.

## 2. FRASEOLOGIA MUSICAL<sup>5</sup>

Fraseologia é o estudo da construção do discurso musical, suas articulações e ligações, isto é, o modo como se relacionam os diversos elementos de uma obra musical. A fraseologia estuda especialmente a construção melódica na música tonal.

### 2.1. Elementos fraseológicos

#### *Inciso*

O inciso é a mínima unidade musical significativa, ou seja, a menor unidade melódica reconhecível de uma determinada peça de música. O inciso é incompleto em si mesmo, sendo utilizado como ponto de partida para a construção de unidades mais extensas. Fazendo um paralelo com a linguagem verbal, o inciso seria equivalente à *palavra*. Considera-se tradicionalmente que a extensão de um inciso pode variar de três notas, no caso de um inciso curto (ex 2.1), a oito ou nove notas, no caso de um inciso longo (ex 2.2).



Ex 2.1: inciso curto de três notas. F. Mignone, *Aquela modinha que o Villa não escreveu*.



Ex 2.2: inciso longo de oito notas. J. S. Bach (?), *Minueto em Sol Maior*.

O inciso é também chamado de **célula** ou **motivo**. O termo **motivo** é também utilizado para designar um elemento rítmico ou melódico que percorre uma obra inteira, costurando suas diversas partes. Um bom exemplo deste processo é o motivo rítmico inicial da *Sinfonia n.º 5* de Beethoven, que percorre a obra do início ao fim.

#### *Semi-frase*

A semi-frase, que é também chamada de **membro de frase**, é composta pela justaposição de diversos incisos. A semi-frase, assim como o inciso, não apresenta uma idéia completa, sendo relativa à *sentença* ou *oração* na linguagem verbal. A semi-frase pode ser **binária**, quando é formada por dois incisos (ex 2.3), ou **ternária**, quando é composta por três incisos (ex 2.4).

<sup>5</sup> Fontes: ADAM, Joselir e VALLE José Nilo. *Linguagem e estruturação musical*. Curitiba: s.n., s.d.; HENRY, Earl. *Music theory*. New Jersey: Prentice Hall, 1985; RIEMANN, Hugo. *El fraseo musical*. Barcelona: Labor, 1936; SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991; SCLiar, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, s.d.

Ex 2.3: semi-frase binária. J. S. Bach, *Paixão Segundo São João*.Ex 2.4: semi-frase ternária. G. F. Handel, *O Messias*.

### Frase

A frase é a unidade básica da sintaxe musical, uma idéia musical completa que finaliza com uma **cadência**. Relativamente à linguagem verbal, a frase musical assume a função da *frase* na língua. Por sua função organizadora da sintaxe musical, há diversas maneiras de se classificarem as frases musicais.

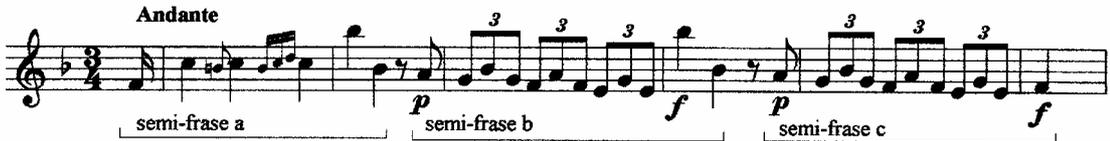
- a) **quanto ao tipo de cadência** com que determinada frase é finalizada, ela pode ser uma **frase suspensiva** quando termina com uma cadência suspensiva<sup>6</sup>, ou uma **frase conclusiva** que finaliza com uma cadência conclusiva<sup>7</sup>. O exemplo 2.5 apresenta um período no qual a primeira frase é suspensiva e a segunda, conclusiva.

Ex 2.5: frases suspensiva e conclusiva. R. Schumann, *O Cavaleiro Selvagem*.

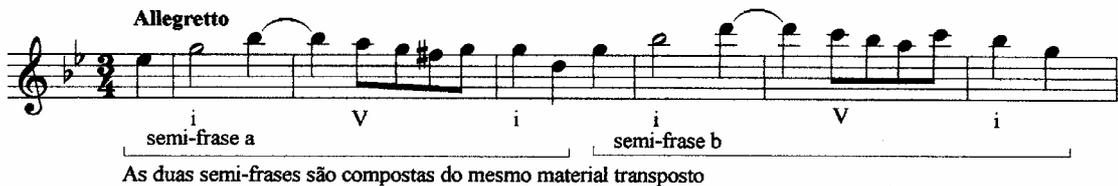
- b) **quanto ao número de semi-frases** que compõem uma frase, esta pode ser classificada de **frase binária**, quando é composta por duas semi-frases (ex 2.6), ou de **frase ternária**, quando resulta da conexão de três semi-frases (ex 2.7).

<sup>6</sup>As cadências são suspensivas quando não finalizam no acorde de tônica. Estas são a cadência à dominante ou meia-cadência (ex.: ii-V), a cadência de engano ou cadência deceptiva (ex.: V-vi) e a cadência frígia (ex. em modo menor: VI-V).

<sup>7</sup>As cadências conclusivas são aquelas que terminam no acorde de tônica. Estas são a cadência perfeita (ex.: V-I), a cadência imperfeita (ex.: V-I<sub>6</sub>) e a cadência plagal (ex.: IV-I).

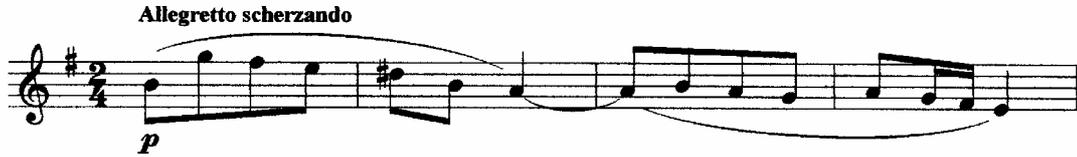
Ex 2.6: frase binária. F. Schubert, *Die Schöne Müllerin*.Ex 2.7: frase ternária. W. A. Mozart, *Sonata K. 279*, II.

- c) **do ponto de vista qualitativo**, ou seja, quando se leva em conta o conteúdo das semi-frases que constituem uma frase, esta será chamada de **frase afirmativa** quando as semi-frases que a compõem são iguais ou semelhantes, ou seja, são construídas com base no mesmo material (ex 2.8). Quando os membros de frase diferem entre si, isto é, são compostos de material diferente, a frase é chamada de **frase contrastante** (ex 2.9). A **frase regular** é aquela que possui semifrases com a mesma extensão (ex 2.8). A **frase irregular** é aquela na qual as semi-frases diferem em sua duração, possuindo diferentes extensões de tempo (ex 2.10).

Ex 2.8: frase binária afirmativa. W. A. Mozart, *Sinfonia n.º 40*, III.Ex 2.9: frase ternária contrastante. C. W. Gluck, *Iphigène en Aulide*.Ex 2.10: frase binária irregular. B. Bartók, *Aratáskor*.

- d) **quadratura** - as frases mais comuns são aquelas que têm a extensão de quatro compassos, chamadas de **frases quadradas** (ex 2.11). As frases de oito e dezesseis compassos também são consideradas quadradas (ex 2.12), pois estes números são múltiplos de quatro. A construção musical com frases quadradas (quadratura) é a

mais comum na música do século XVIII, períodos Barroco Tardio e Clássico. No século XX, a escola neoclássica também utilizou abundantemente este tipo de frase.



Ex 2.11: frase quadrada de 4 compassos. A. Dvořák, *Dança Eslava n.º 2*.



Ex 2.12: frase quadrada de 8 compassos. B. Bartók, *Játék*.

### Período Simples

O período é a combinação de duas ou mais frases complementares, em que a segunda frase é percebida como uma resposta à primeira. Deste modo, o período divide-se em **frase antecedente** ou **pergunta**, a primeira frase de um período, e **frase conseqüente** ou **resposta**, a frase que complementa o sentido da primeira (ex 2.13). O período musical apresenta uma idéia completa e acabada, ou seja, esgota o assunto do qual está tratando. Por esta razão, o período é relativo ao *parágrafo* na língua escrita. Um novo período musical deve, necessariamente, apresentar uma nova idéia ou tratar uma idéia já apresentada sob um novo ponto de vista. Em *formas curtas* é comum indicar a finalização de um período por meio da barra dupla, pois nestes casos o período coincide com a **seção** ou **parte**.

Ex 2.13: Período repetido. J. S. Bach (?), *Minueto em Sol Maior*.

O tipo mais simples de período é o **período repetido** (ex 2.13), o qual é formado por frases idênticas que diferem apenas na cadência. Geralmente, os períodos são compostos por uma frase suspensiva (antecedente, ou pergunta) seguida por uma frase conclusiva (conseqüente, ou resposta).

As **frases repetidas** (ex 2.14), obtidas quando a frase conseqüente é a simples repetição da antecedente, não constituem período, pois para que duas frases formem um período é necessário que sejam diferentes em pelo menos um aspecto. Frases consecutivas que não apresentam nenhum aspecto de complementaridade entre si também não formam períodos, mas **grupos de frases**.



Ex 2.14: frases repetidas. R. Schumann, *Album für die Jugend*, 1. Melodie.

**Período paralelo** é aquele em que há algum tipo de paralelismo entre as frases. No tipo mais comum de período paralelo, a frase conseqüente inicia com o mesmo material da antecedente, diferenciando-se na continuação (ex 2.15). Um tipo especial de período paralelo é aquele em que a frase conseqüente é obtida pela transposição da frase antecedente (ex 2.16).

Ex 2.15: período paralelo regular. W. A. Mozart, *Sonata em Ré Maior*.

Ex 2.16: período paralelo por transposição. L. Roncalli, *Sarabanda*.

**Período contrastante** (ex 2.17) é aquele em que as frases são compostas com base em materiais diferentes, contrastando entre si. É importante notar que para que exista contraste é necessário haver algo em comum entre as frases.

frase antecedente  
As duas frases são diferentes

frase conseqüente

Ex 2.17: período contrastante. F. Schubert, *Der Alpenjäger*.

Considera-se um **período regular** quando as frases que o formam possuem a mesma duração de tempo (ex 2.15). O **período irregular** ocorre quando é formado por frases com extensões diferentes (ex 2.18). Tradicionalmente se considera que frases de mesma extensão podem formar um período irregular quando possuem um número assimétrico de compassos, como as frases compostas por cinco compassos, por sete compassos, etc.

frase antecedente (4 compassos)

frase conseqüente (6 compassos)

Ex 2.18: período irregular. J. Brahms, *Sommerabend*.

O período simples formado por duas frases chama-se **período duplo**, o período simples que possui três frases chama-se **período triplo**.

### ***Período Composto***

O período composto é formado pela combinação de diversos períodos simples. Nas *formas longas*, o período composto geralmente coincide com a **seção** ou com a **parte**, sendo indicado pela barra dupla. O período composto pode ser um **período duplo** (ex 2.19), quando é formado pelo encadeamento de dois períodos simples, ou um **período triplo** quando é formado pela justaposição de três períodos simples.

**Allegro assai**

frases  
período A

período B

Ex 2.19: período duplo. L. v. Beethoven, *Sinfonia n.º 9*, IV.

## 2.2. Meios utilizados para a subdivisão melódica

Para que se tenha uma compreensão mais precisa da fraseologia musical, é necessário perceber claramente as articulações (subdivisões) entre os diferentes elementos fraseológicos. É necessário reconhecer as separações entre incisos, semi-frases, frases e períodos.

As subdivisões melódicas podem ser maiores ou menores, conforme o nível da estrutura musical (macro-estrutura, estrutura de nível médio, micro-estrutura) que está sendo articulado. Desta forma, a separação de incisos exige subdivisões mais sutis do que a divisão de frases ou períodos. Em geral, quanto maior a estrutura, maior deve ser a articulação entre as partes.

As subdivisões melódicas podem ser realizadas mediante utilização de *pausa* (ex 2.20), *nota longa* (ex 2.21), uso de *fermata* (ex 2.22), *mudança na direção do movimento melódico* - ascendente/descendente - (ex 2.23), *salto melódico* - geralmente na direção oposta à qual a linha melódica vinha se movimentando - (ex 2.24), *repetição de nota* (ex 2.25), *repetição de padrão melódico ou rítmico* (ex 2.26), *mudança de padrão melódico ou rítmico* (ex 2.27) ou pelo *peso do compasso*.

**Vivo con fuoco**

*ff* *p* *ff*

Ex 2.20: articulação por utilização de pausa. L. Cosme, *Salamanca do Jarau*.

**Moderato**

*p*

Ex 2.21: articulação por nota longa. D. Shostakovich, *Prelúdio Op. 34, n.º 4*.



Ex 2.22: articulação por uso de fermata. J. S. Bach, coral *Werde munter*.



Ex 2.23: articulação por mudança da direção melódica. C. Debussy, *Suíte Bergamasque*, Prelúdio.



Ex 2.24: articulação por salto melódico., J. C. Bach, *Sinfonia em Ré Maior*, Op. 18, n.º 4, Rondó.



Ex 2.25: articulação por repetição de nota. W. A. Mozart, *Sonata em Lá Maior K. 331*, III.



Ex 2.26: articulação por repetição de padrão rítmico-melódico. G. Verdi, *Quarteto em Mi Menor*, I.



Ex 2.27: articulação por mudança de padrão rítmico-melódico. F. Sor, *Thème varié*, Op. 11, n.º 2.

O peso do compasso assume uma importância essencial na música tonal, visto que a harmonia geralmente muda de acordo com o compasso. As terminações de frases mais comuns são aquelas que finalizam no tempo forte do compasso, chamadas tradicionalmente

de **desinência masculina** ou, atualmente, **terminação forte** (ex 2.28). Quando a nota que aparece no tempo forte do compasso é estranha ao acorde (suspensão, apoiatura, etc.), em geral resolve em uma nota do acorde em tempo fraco, produzindo o que tradicionalmente é designado como **desinência feminina** ou, atualmente, **terminação fraca** (ex 2.29).



Ex 2.28: terminação forte. E. Grieg, *quarteto em Sol Menor*, Op. 27, III.

**1 tempo de tango**

The image shows a musical staff in treble clef with a 4/4 time signature. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The melody is marked with a slur and a piano (*p*) dynamic. Below the staff, chord symbols are provided for each measure: Dó#m.: viio7/iv, iv6, ii7, V7, and i.

Dó#m.: viio7/iv      iv6      ii7      V7      i

Ex 2.29: terminação fraca. A. Piazzolla, *Alguien le dice al tango*.

### 3. PROCESSOS DE ELABORAÇÃO MUSICAL<sup>8</sup>

#### 3.1. Repetição

Ocorre quando há repetição literal de todos os parâmetros musicais (*duração* – andamento, métrica, rítmica; *altura* – melodia, harmonia, contraponto; *intensidade* – dinâmica, intensidades fixas, acentos; *sonoridade* – instrumentação, textura, articulação).

No exemplo abaixo ocorre uma repetição literal de todos os elementos, indicada pelo sinal de *ritornello*.



Ex 3.1.: R. Schumann, *Album für die Jugend*, 18. Schnitterliedchen.

#### 3.2. Variação

Ocorre quando há repetição de alguns elementos e modificação em outros. Estas modificações podem ocorrer em qualquer parâmetro ou em vários simultaneamente. As técnicas mais usuais de variação são:

##### 3.2.1. no parâmetro altura:

##### variações na melodia:

- *transposição* – consiste na repetição da célula melódica em altura distinta. Na *transposição tonal* (ex 3.2a) mantém-se os intervalos quanto à distância (2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, etc.), mas não quanto à sua constituição de tons e semitons (m, M, J), para adaptar a linha melódica à tonalidade. Quando se mantém todas as qualidades do intervalo (distância e constituição), chama-se de *transposição real* (ex 3.2b).
- *seqüência* – ocorre quando há uma série de transposições imediatas, ou seja, *transposições em seqüência*. A seqüência pode ser *real* ou *tonal* (ex 3.2c).
- *ornamentação melódica* – é o enriquecimento da melodia através do acréscimo de bordaduras, apojaturas, notas de passagem, etc (ex 3.2d).

<sup>8</sup> Fontes: RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978. PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984. RIEMANN, Hugo. *Composición musical*. Barcelona: Labor, 1943. SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991. TOCH, Ernst. *La melodia*. Barcelona: Labor, 1985. ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1979.

- *inversão* – consiste na repetição dos mesmos intervalos na direção oposta, ou seja, intervalos ascendentes tornam-se descendentes e vice-versa. A inversão pode ser *tonal* (ex 3.2e) ou *real* (ex 3.2f).
- *retrogradação* – é a repetição de um segmento musical de trás para a frente (ex 3.2g).
- *retrógrado da inversão* – consiste na realização da inversão do material original de trás para a frente (ex 3.2h).
- *acréscimo de intervalos* – ocorre quando intervalos são acrescentados a um padrão melódico original (ex 3.2i).
- *omissão de intervalos* – ocorre quando são excluídos intervalos de um padrão melódico original (ex 3.2j).
- *compressão intervalar* – é a repetição de uma célula melódica em que os intervalos são comprimidos, ou seja, sua distância é diminuída (ex 3.2k). Por exemplo, um arpejo dó-mi-sol ( $3^a+3^a$ ) pode ser comprimido a um padrão escalar dó-ré-mi ( $2^a+2^a$ ). Na compressão intervalar não é necessário haver padronização nos intervalos comprimidos: o arpejo dó-mi-sol-dó ( $3^aM+3^am+4^aJ$ ) pode ser comprimido em dó-ré-mi-fá ( $2^aM+2^aM+2^am$ ). Um tipo característico é a *compressão em seqüência*, comum na música do século XVIII (ex 3.2l).
- *expansão intervalar* – é o oposto da compressão, isto é, consiste na repetição de um segmento melódico com os intervalos estendidos (ex 3.2m). Neste caso, um fragmento de escala dó-ré-mi ( $2^a+2^a$ ) pode ser expandido para um arpejo dó-mi-sol ( $3^a+3^a$ ). A expansão intervalar não precisa ser padronizada: o fragmento escalar dó-ré-mi-fá ( $2^aM+2^aM+2^am$ ) pode ser expandido para o arpejo dó-mi-sol-dó ( $3^aM+3^am+4^aJ$ ). A *expansão em seqüência* é típica da música do século XVIII (ex 3.2n).
- *permutação (interversão)* – ocorre quando a variação é obtida por meio da mudança da ordem original das notas (ex 3.2o). O arpejo dó-mi-sol poderia ser permutado para dó-sol-mi, mi-sol-dó, mi-dó-sol, sol-dó-mi ou sol-mi-dó.

The image displays a series of musical notations on a single staff, illustrating various melodic variations of a D major triad (C4-E4-G4). The variations are labeled as follows:

- célula original
- a) transposição tonal
- b) transposição real
- c) seqüência
- d) ornamentação
- e) inversão tonal
- f) inversão real
- g) retrógrado
- h) retrógrado da inversão
- i) acréscimo de intervalos
- j) omissão de intervalos
- k) compressão intervalar
- l) compressão em seqüência
- m) expansão intervalar
- n) expansão em seqüência
- o) interversão

Ex 3.2: diferentes tipos de variação melódica com base no arpejo do acorde de dó maior.

#### variações na harmonia:

- *substituição de acordes* – ocorre quando a harmonia original é substituída por outra, expandida vertical ou horizontalmente. A seqüência harmônica C–F–G7–C pode ser substituída por C–Dm–B<sup>o</sup>–Am, expandida verticalmente por C7M(9)–F6–G7(13)–C6, ou expandida horizontalmente por C–C7–F–F#<sup>o</sup>–G7–G7(9)–C(4sus)–C.
- *mudança de modo* – é a repetição de um tema ou segmento musical no modo homônimo, ou no tom relativo, do original.

- *modulação* – consiste na repetição de um tema ou trecho musical em outra tonalidade.  
variações no contraponto:
- *troca de funções* – consiste na mudança das funções originais das vozes. Ocorre, por exemplo, quando a melodia principal passa para o baixo e as vozes superiores realizam o acompanhamento. Na música polifônica é característico o *contraponto invertido* (ou *contraponto duplo*) em que as vozes mudam de função constantemente.
- *espécies de contraponto* – consiste na utilização das espécies de contraponto para gerar variedade ou apresentar o tema sob um novo ponto de vista.
- *imitação* – ocorre quando há utilização de imitações localizadas. A utilização de imitação local intensifica o contraponto, podendo gerar desenvolvimento.
- *ornamentação nas vozes secundárias* – ocorre quando as vozes que não apresentam a melodia principal são ornamentadas por meio de notas de passagem, suspensões, apojaturas, etc.

### 3.2.2. no parâmetro duração:

#### variações no andamento:

- *variações agógicas* – são as variações gradativas de andamento, como *accelerando* ou *rallentando*.
- *mudança abrupta de andamento* – consiste em mudar de andamento sem preparação.

#### variações no metro:

- *mudança de compasso* – ocorre quando o mesmo segmento musical é adaptado a outra fórmula de compasso.
- *deslocamento métrico* – consiste em repetir a mesma seqüência de alturas e/ou ritmo em outra posição métrica, ou seja, as notas são deslocadas no compasso.
- *deslocamentos da acentuação* – são deslocamentos da acentuação métrica convencional por meio de sínopes, contratempos ou hemiola. O caso típico de hemiola ocorre na peça *Canários* de G. Sanz.

a) mudança de compasso

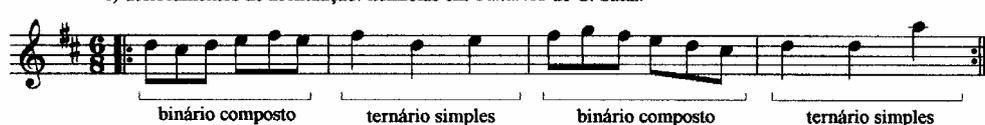
mesma seqüência de notas do segmento anterior adaptada ao compasso binário composto.



b) deslocamento métrico: grupo de 4 notas que se vão deslocando no compasso ternário.



c) deslocamentos de acentuação: hemiolas em *Canários* de G. Sanz.



Ex 3.3: variações métricas.

#### variações no ritmo:

- *aumentação rítmica* – ocorre quando determinado segmento é repetido com os valores rítmicos aumentados. A aumentação pode ser com os valores dobrados, triplicados, quadruplicados, etc. A seguinte seqüência rítmica: 4/4 ♩. ♩ | ♩ ♩ ♩ | é uma aumentação por valores dobrados da seqüência: 4/4 ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ |.
- *diminuição rítmica* – é a repetição de um trecho com os valores rítmicos diminuídos. Pode haver diminuição dos valores à metade, à terça parte, à quarta parte, etc. Aplicar uma diminuição à metade dos valores ao segmento rítmico supracitado resultaria em: 2/4 ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ |.
- *desdobramento rítmico* – consiste na divisão dos valores rítmicos de determinado trecho musical. Um exemplo típico de desdobramento na música popular brasileira ocorre na canção *Luar do Sertão*.



Ex 3.4: desdobramento rítmico. J. Pernambuco e C. da Paixão Cearense, *Luar do Sertão*.

- *retrógrado rítmico* – ocorre quando os valores rítmicos são executados de trás para a frente. O retrógrado rítmico da seqüência: 4/4 ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ | é 4/4 ♩. ♩ ♩ ♩ ♩ |.

### 3.2.3. no parâmetro intensidade:

- *mudanças gradativas de intensidade* – consistem em crescendos e diminuídos de intensidade, que servem para preparar segmentos com intensidade diversa.
- *mudança abrupta de intensidade* – consiste no contraste entre intensidades distintas, sem preparação. Este é o caso dos efeitos de eco – repetição do mesmo padrão em: **forte piano** – na música barroca.
- *deslocamentos da acentuação* – são acentos ‘artificiais’ que enfatizam tempos que são geralmente secundários na métrica convencional. São sempre indicados pelo sinal: > sobre ou sob o corpo da nota.

### 3.2.4. no parâmetro timbre (sonoridade):

#### variações na instrumentação:

- *substituição de instrumento* – ocorre quando uma melodia é tocada, inicialmente, por um instrumento e, posteriormente, por outro, gerando mudança de sonoridade.
- *troca das funções dos instrumentos* – consiste na repetição de um segmento musical com os instrumentos realizando diferentes funções das exercidas na primeira vez. Em um quarteto de cordas, a apresentação de um tema pode ser realizada com o primeiro violino realizando a melodia principal, o segundo e a viola realizam algum padrão de

acompanhamento e o violoncelo, o baixo. Em uma variação posterior, a viola poderia realizar o tema e os dois violinos, o acompanhamento.

- *acréscimo de instrumentos* – este é um recurso característico de orquestração quando o compositor deseja criar um adensamento vertical da sonoridade.
- *omissão de instrumentos* – este procedimento gera maior rarefação da densidade vertical.

variações na textura:

Textura é a forma como o tecido sonoro se entrelaça, através da combinação entre as diversas partes que soam simultaneamente, gerando a sonoridade de um segmento musical. Os principais tipos de textura musical são:

- *monofonia* – é a textura musical constituída por somente um elemento, uma única linha melódica.

The image shows a musical score for C. Debussy's *Syrinx (la flûte de Pan)*. The score is written for a single melodic line in 3/4 time. It is marked "Très modéré" and "Lesure Nr. 129\*". The dynamics are marked "mf" and "p". The score includes triplets and slurs.

Ex 3.5.: C. Debussy, *Syrinx (la flûte de Pan)*.

- *polifonia* – é a superposição de diversas linhas melódicas independentes entre si. A principal técnica de escrita polifônica é a imitação. Neste tipo de textura, o contraponto está em evidência.

The image shows a musical score for J. S. Bach's *Fuga* in D Major BWV 545. The score is written for multiple independent melodic lines in 4/4 time. It is titled "Fuga." and shows a complex polyphonic texture with multiple voices.

Ex 3.6.: J. S. Bach, *Prelúdio e Fuga em Dó Maior BWV 545*, Fuga.

- *homofonia* – é o resultado da superposição de linhas melódicas inter-dependentes que formam um todo coeso e homogêneo. Este tipo de textura coloca em primeiro plano a harmonia.

Ex 3.6.: M. Moussorgsky, *Quadros de uma Exposição*, I.

- *melodia acompanhada* – é um tipo de homofonia em que a melodia se destaca do acompanhamento, seja pelo timbre (violino e piano), pela figuração rítmica, pelo registro ou pela utilização de padrões típicos de acompanhamento (*basso di Alberti*).

Ex 3.7.: W. A. Mozart, *Sonata em Dó Maior K, I.*

- *heterofonia* – termo criado pelos musicólogos para descrever a música trovadoresca da Idade Média europeia, em que os instrumentistas (jograis) realizavam variações em torno da melodia cantada pelo menestrel. Este conceito também se aplica à música vocal de outras épocas e regiões em que os instrumentos realizam versões ornamentadas da parte vocal.

Por ampliação, o conceito de heterofonia também é utilizado para descrever texturas da música ocidental dos séculos XIX e XX em que há entrelaçamentos contrapontísticos complexos entre as partes, ou quando ocorrem planos sonoros distintos simultaneamente, como acontece na peça *Unanswered Question* de C. Ives. Um tipo característico de acompanhamento na música do século XIX é o *acompanhamento heterofônico* em que o acompanhamento move-se independente e paralelamente à linha melódica, como ocorre no *Prelúdio Op. 28, n.º 4* de F. Chopin.

Ex 3.8.: F. Chopin, *Prelúdio Op. 28, n.º 4.*

#### variações na articulação:

- *diferentes tipos de ataque* – são as repetições de um trecho musical com diferentes ataques (*tenuto, martelato, sfz*, etc.).
- *mudança de fraseado* – consiste na repetição de um segmento melódico com diferente fraseado (*legato, non legato, staccato*, etc.).
- *diferentes sonoridades do mesmo instrumento* – através da utilização de *vibrato, tremolo, sul ponticello, sul tasto, col pedale, senza pedale, una corda*, etc.

### 3.3. Desenvolvimento

Ocorre quando há um processo gradativo de elaboração de um motivo ou de um tema. Os procedimentos mais comuns para a realização de desenvolvimento motivico e temático são: *fragmentação, seqüenciação, modulação e intensificação do contraponto*.

O excerto abaixo faz parte da seção de desenvolvimento da *Sonata em Ré Maior, Hob. XVI:33* de J. Haydn.

Ex 3.9: J. Haydn, *Sonata em Ré Maior Hob. XVI:33, I*

### 3.4. Transformação

Ocorre quando uma idéia musical sofre variações tão profundas que se transforma em outra estrutura. Os elementos determinantes da transformação são a mudança de *caráter expressivo*, de *função*, de *forma*, de *estilo*, de *gênero*, de *textura* e de *instrumentação*. As duas últimas caracterizarão uma variação ou uma transformação dependendo do grau de modificação que ocorre na estrutura original, ou seu significado.

No exemplo abaixo, estão apresentadas várias transformações da melodia folclórica *Boi Barroso* no bailado *Salamanca do Jarau* de Luiz Cosme.

Ex 3.10:melodia folclórica sul-riograndense *Boi Barroso*.

[4] trompas soli  
*con sord.* *p* *f*

[11] trompetes soli  
*con sord.* *p* *f*

[34] trompas soli  
*cantabile* *p*

[36] violinos  
*p* *mf* *dim.*

[40] violinos I div.  
*cantabile* *p*

[49] violas  
*p*

[59] clarinetes  
viola solo *p*

Ex 3.11: transformações de *Boi Barroso* na Introdução do bailado *Salamanca do Jarau* de L. Cosme.

## 4. A FORMA TEMA E VARIAÇÕES<sup>9</sup>:

### 4.1. Elementos fixos e variáveis de um tema

A repetição variada de um tema irá modificar alguns aspectos do original e manter outros. Mudar todos os aspectos iria destruir o elemento de repetição; manter todos os aspectos iria deixar o original sem variação. Examinaremos a ária conhecida como *The Harmonious Blacksmith* escolhida por G. F. Handel para a seqüência de variações que dão fechamento à sua *Suite N° 5* para teclado

The musical score shows three phrases of the theme. The first phrase (measures 1-4) begins with a whole rest in the treble and a half note G in the bass. The second phrase (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third phrase (measures 9-12) features a more active treble line and a bass line with chords. Harmonic analysis is provided below the staff: E: I, ii<sub>6</sub> of V, V, I, I<sub>6</sub>, V, I.

Ex 4.1: G. F. Handel, *The Harmonious Blacksmith*, tema.

Ao ser analisada, esta ária revela certos elementos que podem ser modificados ou mantidos nas variações:

- Tonalidade: Mi
- Modo: Maior
- Forma: binária contínua – A | A'
- Extensão de tempo: parte A – dois compassos, com repetição; parte A' – quatro compassos, com repetição
- Estrutura tonal básica:

<sup>9</sup> Este texto é traduzido do capítulo *Theme and Variations*, de: GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music*. Philadelphia: Harcourt Brace Jovanovich College, 1993.

||: I →  $\underbrace{V-I}_{\text{de V}}$  :||: I → V - I :||

f. Movimento harmônico preciso

||: I V I | V<sup>6</sup> vi<sup>6</sup> vii<sup>06</sup> iii  $\underbrace{ii^6 V I}_{\text{de V}}$  :||: I<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> I | IV I<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> vii<sup>06</sup> I | V I<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> I<sup>6</sup> | ii<sup>6</sup> I<sup>6</sup> vii<sup>06</sup> I V<sup>7</sup> | I :||

g. Andamento: não indicado; provavelmente *moderato*

h. Melodia

i. Baixo

j. Textura: homofônica, prioritariamente em estilo cordal a 4 vozes

O exemplo seguinte apresenta a parte A de cada double:

Ex 4.2: G. F. Handel, *The Harmonious Blacksmith*, variações.

O exame das cinco doubles que seguem a ária revela que, das características listadas anteriormente, seis permanecem inalteradas. Estes elementos são a tonalidade, o modo, a

forma, a extensão de tempo, a estrutura tonal básica e o andamento. Modificações no movimento harmônico preciso ocorrem ocasionalmente, embora sejam poucas e sem importância. Os únicos fatores que são sujeitos a variações mais profundas são a melodia, o baixo e a textura.

Os elementos fixos e variáveis encontrados nas variações sobre a ária *The Harmonious Blacksmith* de Handel, não serão necessariamente sempre os mesmos encontrados em qualquer conjunto de variações. Em sua *Ária com Trinta Variações*, normalmente chamada de *Variações Goldberg*, J. S. Bach algumas vezes varia o modo e (possivelmente) o tempo em adição às variações na melodia, no baixo, no movimento harmônico preciso e na textura. Outros conjuntos de variações, às vezes vão ainda mais longe e processam variações na estrutura tonal básica e na tonalidade. Em suas *Variações para piano em Fá Maior, Op. 34*, L. Beethoven modifica a tonalidade em cada variação, muito embora este procedimento seja extremamente excepcional. Normalmente a forma e a extensão de tempo do tema permanecem fixos durante todo o conjunto de variações, podendo também ocorrerem exceções neste aspecto.

Para resumir, é comum que a extensão de tempo e a forma de um tema sejam mantidos como elementos fixos durante toda a sequência de variações. Os outros elementos – tonalidade, modo, estrutura tonal básica, movimento harmônico preciso, tempo, melodia, linha de baixo e textura – podem ou não estarem sujeitos a variações durante o curso de uma obra. De todos estes, os fatores mais comumente variados são a melodia, o baixo, a textura e o movimento harmônico preciso.<sup>10</sup>

## 4.2. Procedimentos encontrados em variações seccionais

O estudo do Ex. 2 revelará os vários procedimentos utilizados por Handel na construção de suas variações sobre a ária *The Harmonious Blacksmith*.

### 4.2.1. Variação Ornamental

A linha melódica do tema está construída em sua maior parte em colcheias. A *Double 1* transforma o movimento rítmico em semicolcheias, ornamentando a melodia de uma maneira simples (Ex. 2a).

### 4.2.2. Variação Simplificada (Redução)

A *Double 2* mantém o movimento em semicolcheias, porém o transfere para a mão esquerda como um acompanhamento à versão simplificada da melodia em colcheias na mão direita (Ex. 2b).

### 4.2.3. Variação Figural (ou Motívica)

As *Doubles 3* e *4* estão construídas a partir de um motivo de três notas em tercinas (indicado por colchetes nos Ex. 2c e 2d). Quando uma variação é construída com base em

---

<sup>10</sup> À luz desta discussão, deve ficar claro que o termo ‘tema’ não se refere, como ocorre algumas vezes, somente à melodia, mas à passagem inteira, como um todo, em todas as suas dimensões. É importante manter esta distinção não somente no que se refere à forma tema e variações, mas para toda a construção musical.

uma figura ou motivo específico <sup>11</sup> – que pode ou não ser derivado de parte do tema – chama-se de *variação figural*, ou *variação motívica*. Algumas vezes mais de um motivo são empregados em uma única variação. A *Double 5* é outra variação motívica na qual a figura empregada é uma escala rápida que percorre o âmbito de uma oitava, algumas vezes ascendente e outras vezes descendente.

O tema das *Variações Goldberg* de J. S. Bach possui um baixo que consiste de notas em movimento lento, construídas principalmente com base em segmentos de escala descendente. Este baixo é simples e facilmente captado pelo ouvinte. A linha melódica, por outro lado, é tão elaborada e repleta de ornamentações que somente após várias audições se pode retê-la na memória. Este aspecto foi levado em consideração por Bach, pois ele construiu diversas variações sobre o baixo do tema, utilizando o princípio da *variação ornamental* aplicado ao baixo.

Ex 4.3: J. S. Bach, *Variações Goldberg*, algumas linhas de baixo

#### 4.2.4. Variação Melódica

Nas *Variações Goldberg*, uma vez que a ária tenha sido tocada, sua melodia é virtualmente abandonada até que as variações estejam completas, após isto a ária retorna *da Capo* para trazer um fechamento à obra. Nesta peça, muitas variações apresentam novas melodias enquanto são mantidos o mesmo baixo e o mesmo esquema harmônico geral, um procedimento conhecido como *variação melódica* (confira também a *Sonata Op. 109*, terceiro movimento, *Variação 1*, de L. Beethoven).

#### 4.2.5. Variação Contrapontística

Nas *Variações Goldberg*, a técnica de contraponto é exibida proeminentemente, de várias maneiras. Estes procedimentos podem ser agrupados em quatro tipos principais.

<sup>11</sup> Neste contexto, os termos *figura*, *célula* e *motivo* são sinônimos.

The image displays four musical excerpts from J.S. Bach's Goldberg Variations.   
 - **VAR. 4 (a)**: A contrapuntal variation in 3/8 time, showing two voices in a complex interlocking pattern.   
 - **VAR. 9 (b)**: A canon in 3/8 time, where the second voice imitates the first.   
 - **VAR. 10 (c)**: A fugue variation in 3/8 time, featuring a single melodic line with various ornaments and rhythmic patterns.   
 - **VAR. 30 (d)**: The beginning of Variation 30, which combines two popular melodies: 'Ich bin so lang bei dir gewest' and 'Kraut und Rüben haben mich vertrieben'.

Ex 4.4: J.. S. Bach, *Variações Goldberg*.

*Variação Imitativa* – o Ex. 4a ilustra um tipo de *variação contrapontística* na qual a imitação motivica possui um papel importante.

*Variação Canônica* – quando duas vozes estão escritas em cânone, a segunda é uma imitação estrita da primeira. Nas *Variações Goldberg*, uma a cada três variações está escrita como uma *variação contrapontística canônica*, ocorrendo nove variações canônicas ao todo. A *Variação 3* é um cânone ao uníssono, ou seja, a segunda voz imita a primeira na mesma altura. A *Variação 6* é um cânone à segunda, a voz imitativa sendo colocada à segunda superior da voz principal. A *Variação 9* é um cânone à terça (veja Ex. 4b), a *Variação 12*, é um cânone à quarta e assim por diante.

*Variação Fugal* – o Ex. 4c ilustra uma variação que se processa segundo os princípios gerais da fuga. Esta é a única variação que se relaciona intrinsecamente com a linha melódica do tema: os dois primeiros compassos do sujeito da fuga são derivados dos dois primeiros compassos da melodia original.

*Variação Aditiva* – o Ex. 4d apresenta o início da *Variação 30*, a última variação da obra. Esta variação foi construída por Bach como um *quodlibet* contrapontístico (do Latim: ‘aquilo que lhe agrada’), ou seja, é uma peça que combina diversas melodias ou fragmentos de melodias. Bach utilizou duas melodias populares de sua época, *Ich bin so lang bei dir gewest* (‘Tem passado tanto tempo desde que estive contigo’) e *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (Repolho e Cebola me afugentaram’) que são combinadas uma com a outra e superpostas ao baixo do tema. Visto que os fragmentos foram adicionados ao baixo pré-existente do tema, este tipo de variação contrapontística chama-se *variação aditiva*. Em outras peças, a variação aditiva não é normalmente construída com melodias pré-existentes, mas pela combinação do tema a linhas contrapontísticas novas, criadas especialmente para a peça.

#### 4.2.6. *Variação Característica*

Bach introduziu nas *Variações Goldberg* diversas variações características, assim chamadas porque empregam um caráter especial, um gênero ou estilo característico, tal como uma marcha ou alguma dança característica. A *Variação 7*, por exemplo, possui a qualidade

de uma giga<sup>12</sup>, a *Variação 19* é um minueto. A *Variação 16* é particularmente interessante pelo fato de que imita o estilo da Abertura Francesa (*Ouverture*): suas duas metades estão divididas de modo a representar, inicialmente, o movimento lento e majestoso e, na segunda parte, a seção rápida em estilo fugato – típicos daquele gênero.

Os conjuntos de variações compostos por Bach e Handel discutidos anteriormente permitiram averiguar os procedimentos mais comumente encontrados nas peças em forma de tema e variação (ou forma de variação seccional) dos grandes compositores. Não há aqui, porém, a pretensão de terem sido estudadas exaustivamente todas as possibilidades desta forma. As variações de certos compositores – Beethoven e Brahms em particular – contém diversos procedimentos criados especialmente para peças específicas e que, portanto, não podem ser agrupados em categorias. O estudante deveria dedicar-se às variações destes compositores, especialmente as *Variações Diabelli, Op. 120* de Beethoven, para realizar suas próprias descobertas.

A lista de procedimentos de variação apresentados anteriormente pode ser enganosa se supormos que cada variação deve corresponder a somente uma daquelas categorias. É bastante comum que uma variação seja construída com base em dois ou mesmo três tipos diferentes destes *princípios de variação*. Por exemplo, a *Double 3* das variações sobre *The Harmonious Blacksmith* foi analisada como sendo uma variação figural. Não obstante, o rápido movimento contínuo em tercinas lhe dá a característica de uma giga. Sendo assim, esta é uma *variação figural* e uma *variação característica* ao mesmo tempo.

### 4.3. A finalização da série de variações

O problema de encontrar meios satisfatórios para concluir um conjunto de variações tem admitido um grande número de soluções possíveis. Handel, em suas variações sobre *The Harmonious Blacksmith*, não realizou nenhum tipo especial de final, simplesmente terminando com a última variação – sendo esta a mais brilhante de todas. Nas *Variações Goldberg*, Bach conclui com a repetição do tema *da Capo*. Outra forma bastante comum de completar-se uma série de variações é através de uma fuga (que *transforma* o tema, ou seja, modifica sua forma). Isto ocorre nas *Variações e Fuga sobre um tema de Handel Op. 24* de J. Brahms, assim como no *Guia da Orquestra para Jovens (Variações e Fuga sobre um tema de Henry Purcell)* de B. Britten. Em suas *Variações sobre um tema de Haydn Op. 56*, Brahms conclui com um *ground bass* – espécie de *baixo ostinato* sobre o qual são realizadas variações. O procedimento mais freqüente, contudo, para finalizar uma série de variações é a adição de uma *coda*. Em alguns casos a *coda* é bastante curta, como nas variações sobre o hino austríaco do *Quarteto Op. 76 N° 3*, de J. Haydn. Por outro lado, é bastante freqüente que a extensão de tempo da *coda* permita um desenvolvimento próprio a esta seção, com base no tema ou em parte do tema. As *34 Variações sobre Vieni Amore* de L. Beethoven concluem com uma *coda em desenvolvimento* que possui exatamente quatro vezes a extensão do tema.

### 4.4. Estrutura nas variações seccionais

Um bom compositor não se sente satisfeito em simplesmente agrupar um conjunto de variações ao acaso, sem nenhuma atenção à ordem na qual elas aparecem, pois este tipo de

<sup>12</sup> Na cópia manuscrita de Bach, o compositor escreveu ‘al tempo di Giga’ antes desta variação.

procedimento iria resultar em uma falta de coerência ou de continuidade, apesar da unidade do material. Os meios mais comuns utilizados para alcançar uma seqüência lógica de variações podem ser sintetizados em quatro tópicos:

#### **4.4.1. Crescendo rítmico**

Uma simples passada de olhos nos Ex. 1 e 2 irá mostrar que o movimento rítmico das variações sobre *The Harmonious Blacksmith* de Handel apresenta um movimento de aceleração gradual, desde as colcheias existentes na ária até as fusas da variação final. A utilização consistente de notas com valores de duração cada vez menor é conhecido como ‘*crescendo rítmico*’. Este procedimento concede ao conjunto de variações, em seu todo, uma unidade muito além daquela obtida pelas variações em separado. Cada *Double* em particular é, deste modo, mais do que simplesmente uma interessante variação do tema, pois tem um papel importante no crescimento da obra como um todo orgânico, reforçando o acréscimo gradual de intensidade dramática que é construído firmemente desde o início até o final da peça.

O *crescendo rítmico* geralmente ocorre em segmentos de obras em forma de tema e variação, não ocorrendo durante toda a obra, mas estendendo-se durante grupos específicos de variações. Assim, por exemplo, uma peça com doze variações pode ser dividida em três grupos de quatro variações – as variações de 1 a 4 podem ser construídas como um *crescendo rítmico*, as variações de 5 a 8 podem ser agrupadas de acordo com outro princípio qualquer e as variações de 9 a 12 podem ser construídas novamente como um *crescendo rítmico* (ou como um *decrecendo rítmico*, se for o caso).

#### **4.4.2. Agrupamento**

As cinco variações na obra de Handel reúnem-se em somente três grupos: as *Doubles 1 e 2* pertencem ao mesmo grupo devido ao seu movimento em semicolcheias; as *Doubles 3 e 4* são agrupadas pela similaridade de sua figura em tercinas. A *Double 5* está isolada no final, equilibrando com o tema, que se encontra isolado no início da obra. Agrupar as variações em segmentos mais amplos é um segundo passo em direção à unidade.

#### **4.4.3. Ordem esquemática**

Nas *Variações Goldberg* de J. S. Bach, uma a cada três variações está construída como um cânone a duas vozes a diferentes intervalos (Cânone ao uníssono, à segunda, à terça, etc.). Aqui encontra-se uma ordem esquemática utilizada como um meio de organizar o conjunto inteiro de variações (veja Tabela 4.1).

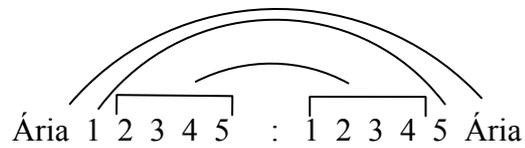
A seguir encontram-se algumas observações quanto à ordem esquemática da obra de Bach:

1. Todos os grupos, com exceção do primeiro e último, seguem um único plano estrutural:

- a) em cada grupo há uma variação característica tocada em um teclado.
- b) em cada grupo há uma variação brilhante escrita à maneira de um estudo virtuosístico, com a indicação de que deve ser tocada nos dois teclados.
- c) em cada grupo há um cânone para ser tocado em um teclado

2. O primeiro e o último grupos diferem, porém complementam-se mutuamente – no primeiro grupo, há duas variações características e falta a variação brilhante; no último grupo, há duas variações brilhantes, faltando a variação característica. Deve-se ter em conta que esta ordem dos grupos extremos de variações reserva um caráter brilhante extra para o final da peça.

3. O *Quodlibet* substitui o esperado cânone à décima, funcionando como uma ponte (com *decrecendo rítmico*) entre a variação mais brilhante e o retorno à ária inicial.
4. A segunda parte destaca-se por iniciar com uma típica Abertura Francesa.
5. A organização dos grupos é essencialmente simétrica:



### Ordem esquemática das *Variações Goldberg*, de J. S. Bach

<b>Primeira Parte</b>		
	Ária	
<b>Grupo 1</b>	Var. 1	Característica (invenção a 2 vozes; <i>corrente</i> )
	Var. 2	Característica (trio sonata)
	Var. 3	Cânone ao uníssono
<b>Grupo 2</b>	Var. 4	Característica ( <i>passepied</i> )
	Var. 5	Brilhante, 2 teclados
	Var. 6	Cânone à segunda superior
<b>Grupo 3</b>	Var. 7	Característica ( <i>giga</i> )
	Var. 8	Brilhante, 2 teclados
	Var. 9	Cânone à terça inferior
<b>Grupo 4</b>	Var. 10	Característica ( <i>fughetta</i> )
	Var. 11	Brilhante, 2 teclados
	Var. 12	Cânone à quarta inferior
<b>Grupo 5</b>	Var. 13	Característica (concerto solista, mov. lento)
	Var. 14	Brilhante, 2 teclados
	Var. 15	Cânone à quinta superior em movimento contrário, modo menor
<b>Segunda Parte</b>		
<b>Grupo 1</b>	Var. 16	Característica ( <i>Abertura Francesa</i> )
	Var. 17	Brilhante, 2 teclados
	Var. 18	Cânone à sexta superior
<b>Grupo 2</b>	Var. 19	Característica ( <i>minueto</i> )
	Var. 20	Brilhante, 2 teclados
	Var. 21	Cânone à sétima superior, modo menor
<b>Grupo 3</b>	Var. 22	Característica ( <i>Alla breve, stile antico</i> )
	Var. 23	Brilhante, 2 teclados
	Var. 24	Cânone à oitava inferior
<b>Grupo 4</b>	Var. 25	Característica (ária ornamentada), modo menor
	Var. 26	Brilhante, 2 teclados
	Var. 27	Cânone à nona superior
<b>Grupo 5</b>	Var. 28	Brilhante, 2 teclados
	Var. 29	Brilhante, 1 ou 2 teclados
	Var. 30	<i>Quodlibet</i>
	Ária da capo	

Tabela 4.1: J. S. Bach, esquema das *Variações Goldberg*.

#### 4.4.4. Aumento de complexidade

No caso das variações sobre o hino austríaco do *Quarteto Op. 76 N° 3* de Haydn, o efeito da ordem esquemática é alcançado pelo aumento gradual de complexidade das variações.

(a) VAR. 1  
violin 1  
sempre piano  
violin 2

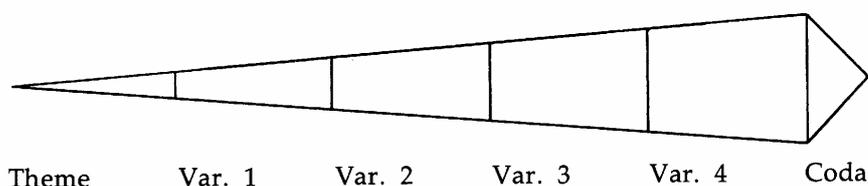
(b) VAR. 2  
violin 1  
violin 2  
cello  
viola

VAR. 3  
violin 1  
violin 2  
viola

Ex 4.5: J. Haydn, *Quarteto, Op. 76, N° 3, II.*

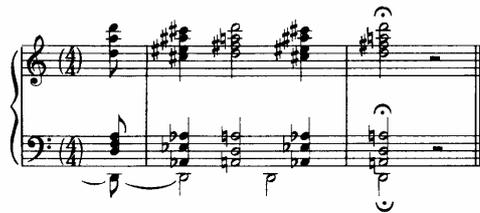
O tema inicialmente aparece em textura harmônica a quatro vozes. A *Variação 1* é um dueto contrapontístico entre os dois violinos, em que o violino II executa a melodia e o violino I adiciona contraponto à parte superior (Ex. 5a). A *Variação 2* enfatiza os violinos e o violoncelo, enquanto a viola toca, somente ocasionalmente, notas de baixo. A melodia é dada ao violoncelo (Ex. 5b). A *Variação 3* ainda ocorre prioritariamente a três vozes, porém as partes estão divididas entre os quatro instrumentos, cada voz possuindo maior independência do que na variação anterior, com elementos de cromatismo enfatizando o sentimento de premência (Ex. 5c). Finalmente, na última variação, os quatro instrumentos tocam constantemente em seu registro superior, fornecendo uma textura contrapontística elaborada para apoiar a melodia principal. A esta última variação é acrescentada uma *coda* de cinco compassos em que a textura é gradualmente simplificada e a música é conduzida por movimentos descendentes até voltar ao registro médio dos instrumentos.

O seguinte diagrama, apresentado como uma simplificação da forma, demonstra a estrutura geral da peça do ponto de vista da complexidade de textura. Não tem nada a ver com dinâmica, pois tanto o tema quanto as variações estão indicados para serem tocados suavemente.



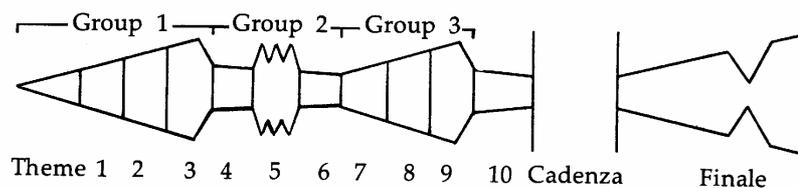
O recurso de aumentar gradualmente a complexidade de variações sucessivas é, de algum modo, similar ao *crescendo rítmico*, pois em ambos os casos as variações tendem fortemente a se tornar dramaticamente mais intensas, embora não necessariamente mais sonoras. É, também, possível reverter o processo realizando um *diminuendo rítmico* ou uma diminuição de complexidade.

As *Variações sobre um Recitativo para Órgão, Op. 40*, de Arnold Schoenberg, possuem uma estrutura bem mais complexa. A obra consiste de um tema e dez variações, uma *cadenza* e um *finale* que se assemelha a uma fuga<sup>13</sup>. O tema e as primeiras três variações formam um grupo por um forte aumento de tensão alcançado por *crescendo rítmico* e dinâmico. A *Varição 4* apresenta um movimento mais tranqüilo e mais lento; a *Varição 5* é rápida e leve; a *Varição 6* retorna ao caráter sereno da *Varição 4*. Desta forma, estas três variações formam um novo grupo: duas variações calmas envolvendo um *scherzo*. Com as variações 7, 8 e 9 um *crescendo* dinâmico e rítmico são combinados com aumento de complexidade para levar em direção a um segundo clímax. A música, então, parece curvar-se sobre si mesma e recolher energia para a explosão grandiosa dos últimos compassos (veja Ex. 6).



Ex. 4.6: A. Schoenberg, *Variações sobre um Recitativo para Órgão*.

Um diagrama simplificado ilustra a estrutura das *Variações para Órgão* de Schoenberg:



#### 4.4.5. *Contraste*

Muitas vezes as variações são justapostas não para obter o máximo de unidade entre si, mas para alcançar a maior variedade possível. Por exemplo, nas *Variações Diabelli, Op. 120*, de L. Beethoven, as variações 29, 30 e 31 são claramente uma seção em separado, agrupadas para alcançar coerência. A *Varição 28*, que precede esta seção, atua quase como uma transição. Em outros momentos da mesma obra, as variações são postas lado a lado para

<sup>13</sup> Embora a partitura não o indique expressamente, Schoenberg referiu-se, em conversas particulares, a este *finale* como sendo uma fuga.

exibir alto grau de contraste. Isto ocorre, por exemplo, na seqüência de variações 13, 14 e 15, ou no grupo de variações 18, 19 e 20.

#### 4.5. Conclusão

Além dos procedimentos e tipos mais comuns de variações seccionais (forma tema e variações), há possibilidades de utilizar outros procedimentos. Há casos de variações sobre dois temas distintos, como as *Variações em Fá menor para piano* de J. Haydn ou o segundo movimento do *Quarteto N° 3 Op. 30* de Schoenberg. Estas variações sobre dois temas são normalmente chamadas de *variações duplas*. Há autores que preferem reservar este termo para variações nas quais a repetição de cada parte do tema (partes A e B, por exemplo) é modificada de modo diferente. Há a possibilidade também de realizarem-se *variações cíclicas*, em que cada nova variação é derivada da anterior. Podem-se misturar *formas fixas* à *forma de variação*, criando híbridos de forma binária, ternária ou rondó com a forma de variação. Um exemplo típico de mistura de forma binária com forma de variação são as peças dos virginalistas ingleses do período elizabetano (séc. XVI). Destes híbridos, o mais comum é a *Variação-Rondó*, da qual encontram-se exemplos em compositores clássicos, como no *Andante* do *Trio para piano em Sol Maior* de J. Haydn, ou no último movimento do *Concerto para piano e Orquestra em Dó Maior, K. 491*, de W. A. Mozart.

## 5. PADRÕES RÍTMICOS DE DANÇAS TRADICIONAIS<sup>14</sup>

Pavana (séc. XVI-XVII)	4/4	♪ ♪   ♪. ♪ ♪   ♪ ♪	(origem: Itália)
Galharda (séc. XVI-XVII)	3/2	♪   ♪. ♪ ♪   ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: Itália)
Alemanda (séc. XVI-XVIII)	4/4	♪   ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: Alemanha)
Chacona (séc. XVI-XVIII)	3/4	♪ ♪. ♪   ♪ ♪   ♪	(origem: México)
Corrente (séc. XVII-XVIII)	3/2	♪   ♪ ♪ ♪   ♪. ♪ ♪   ♪. ♪.	(origem: Itália)
Siciliana (séc. XVII-XIX)	6/8	♪. ♪ ♪ ♪. ♪. ♪ ♪   ♪. ♪.	(origem: Itália)
Bourrée (séc. XVII-XVIII)	2/2	♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: França)
Gavota (séc. XVII-XVIII)	2/2	♪ ♪   ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: França)
Minueto (séc. XVII-XVIII)	3/4	♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: França)
Sarabanda (séc. XVII-XVIII)	3/2	♪ ♪. ♪   ♪ ♪	(origem: Espanha)
Giga (séc. XVII-XVIII)	6/8	♪   ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪ ♪ ♪ ♪	(origem: Irlanda)
Polonesa (séc. XIX)	3/4	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: Polônia)
Mazurca (séc. XVIII-XIX)	3/4	♪. ♪ ♪ ♪   ♪. ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: Polônia)
Polca (séc. XIX-XX)	2/4	♪ ♪ ♪. ♪   ♪ ♪ ♪	(origem: Boêmia)
Valsa (séc. XIX-XX)	3/4	♪ ♪ ♪   ♪ ♪   ♪ ♪   ♪	(origem: Áustria)
Bolero (séc. XIX-XX)	3/4	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪	(origem: Espanha)
Galope (séc. XIX)	2/4	♪   ♪. ♪ ♪ ♪   ♪. ♪ ♪	(origem: Alemanha)
Tango (séc. XIX-XX)	2/4	♪. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪   ♪. ♪ ♪ ♪ ♪	(origem: Argentina)

<sup>14</sup> Fonte: MICHELS, Ulrich. *Atlas de musica I*. Barcelona: Alianza, 1987, p. 154.



## 6. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ADAM, Joselir e VALLE José Nilo. *Linguagem e estruturação musical*. Curitiba: s.n., s.d.
- BAUR, John. *Music theory through literature*. New Jersey: Prentice Hall, 1985.
- BENNETT, Roy. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- BENT, Ian. *Analysis*. London: Norton, 1987.
- BERRY, Wallace. *Form in music*. New Jersey: Prentice Hall, 1966.
- CONE, E. T. *Analysis Today*. In: PROBLEMS OF MODERN MUSIC, New York: Norton, p. 34-50, 1960.
- COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York: Norton, 1987.
- COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- CORTOT, Alfred. *Curso de interpretação*. Brasília: Musimed, 1986.
- DART, Thurston. *Interpretação da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GREEN, Douglass. *Form in tonal music*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979.
- HENRY, Earl. *Music theory*. New Jersey: Prentice Hall, 1985.
- HODEIR, André. *Les formes de la musique*. Paris: PUF, 1998.
- HOLST, Imogen. *ABC da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento, 1984.
- LARUE, Jean. *Análisis del estilo musical*. Barcelona: Labor, 1989.
- MICHELS, Ulrich. *Atlas de musica*. 2 v. Barcelona: Alianza, 1987.
- MORRIS, R. O. *The structure of music*. London: Oxford University Press, 1950.
- PISTON, Walter. *Orquestación*. Madrid: Real Musical, 1984.
- RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978.
- RIEMANN, Hugo. *El fraseo musical*. Barcelona: Labor, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Composición musical*. Barcelona: Labor, 1943.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Modelos para estudantes de composición*. Buenos Aires: Ricordi, 1943.
- SCLIAR, Esther. *Fraseologia musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.
- STEFANI, Gino. *Compreender a música*. Lisboa: Presença, 1987.
- TOCH, Ernst. *La melodia*. Barcelona: Labor, 1985.
- \_\_\_\_\_. *The shaping forces in music*. New York: Dover, 1977.
- WARD, W. R. *Examples for the Study of Musical Style*. Dubuque: Brown, 1970.
- WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona: Labor, 1979.