



## O PROCESSO TEMÁTICO NA MÚSICA in RÉTI, Rudolph<sup>1</sup>. *The thematic process in music*.

Westport: Greenwood Press, 1978.

Tradução de Fernando Lewis de Mattos – UFRGS do capítulo: *Various categories of transformation*,

### Várias categorias de transformação

Quando os clássicos substituíram o princípio de imitação e variação contrapontística pela transformação temática, não inventaram algo inteiramente novo. Uma parte do mecanismo estrutural através do qual o princípio temático se manifesta já estava em pleno uso na era contrapontística. Em particular, havia um conjunto específico de características que a técnica temática poderia ter tomado diretamente, já pronto, por assim dizer, da esfera contrapontística. Estas características eram os tão conhecidos procedimentos de inversão e aumento, além de tantos outros. A técnica temática, na realidade, ao tomar todos estes dispositivos, adaptou-os aos seus próprios propósitos e espírito. Enquanto que no reino contrapontístico estes procedimentos eram aplicados literalmente, a técnica temática os utilizou de uma forma livre e flexível.

A inversão, por exemplo, em uma missa de Okeghem ou Palestrina ou em uma fuga de Bach, é uma estrutura na qual ocorre a repetição, nota por nota, em movimento contrário, ou seja, 'inverte' a frase original. Da mesma maneira, uma aumento 'aumenta' uma estrutura precedente, isto é, a reitera 'textualmente' em suas notas, com duração mais longa. Porém em uma sinfonia de Beethoven, como a *Nona*, por exemplo, uma inversão não é nem mesmo reconhecível como tal sob um lançar de olhos superficial, visto que pode aparecer com um novo ritmo ou uma acentuação diferente, podendo ir ainda além com mudanças consideráveis na própria estrutura melódica. Além destes procedimentos padronizados, a técnica contrapontística fez amplo uso de grande quantidade de outros recursos como, por exemplo, a tão mencionada alteração de ritmo e acento ou a mudança de função harmônica de uma estrutura melódica, além de muitos outros. Além disso, estes artifícios não foram somente tomados pelo estilo temático, mas foram ampliados e intensificados em seu sentido e modo de aplicação.

É necessário compreender que estes recursos, e muitos outros que foram adicionados a estes, raramente foram utilizados isoladamente no estilo temático, mas geralmente em combinação de dois, três ou mais. Uma estrutura, por exemplo, que era um tema em um movimento apareceria no próximo movimento em sua inversão, simultaneamente com mudanças na acentuação, em um novo andamento, e assim por diante. Na realidade, esta tendência de combinar e intensificar os procedimentos tornou-se a principal idéia de estruturação na era temática. Este é o verdadeiro fenômeno que chamamos de transformação temática.

---

<sup>1</sup> Rudolph Reti (1885-1957). Reti foi escritor (sobre música), pianista e compositor. Estudou em Viena, piano e teoria na Academia de Música e musicologia na universidade. Como pianista de concerto, realizou a primeira execução do opus 11, peças para piano de Schoenberg. Reti participou da criação do *Salzburg Music Festival* em 1922 e posteriormente, entre 1930 e 1938, tornou-se o principal crítico de música do jornal *Das Echo* em Viena. Nesta mesma década, emigrou para os Estados Unidos e foi editor do *Musical Digest*. Entre 1944 e 1948 Reti realizou análises das Sonatas de Beethoven com o intuito de compreender o como se dava o processo de composição em Beethoven. A sua teoria sobre composição foi baseada nestas análises algumas das quais encontram-se em *Thematic Patterns in Sonatas of Beethoven* obra publicada dez anos após a sua morte, em 1967. No livro *The Thematic Process in Music* (1951) Reti sugeriu que os compositores desde o século XVIII basearam suas composições na evolução consciente de células motivicas dentro de um padrão temático e não no desenvolvimento estrutural da obra. O desenvolvimento de células motivicas dentro de um padrão temático determina a modulação, os acordes, as pontes, a carga emocional e a forma da música. A composição para Réti começa sem um esquema teórico, mas nasce a partir de um motivo. Este se desenvolve através da transposição, inversão, reiteração, paráfrase e variação.

Reti's analytical procedure is best understood concurrently to the work of other contemporary German analysts of the time such as Schenker and Schonberg. Like Schenker, and Schonberg, Reti's analysis of musical works was primarily motivic, tracing the evolution of a musical work from a melodic kernel. The preoccupation the three aforementioned theorists had with such procedure stems from a metaphysical belief that the works of the "great masters" (as exemplified in the first viennese school) were unified thematically often, from a single idea. The metaphysical basis of this idea was the fact that such unity, was thought to be a metaphor for the unity of God's creation. Thus in Reti's analysis the "thematic process" is explored, in Schenker the analysis takes the form of a reductionist procedure, and in Schonberg the unity of a musical work from a "Grundgestalt" (basic shape) is asserted.

Assim, a transformação temática, em seu sentido extremo, não é mais realizada de acordo com qualquer procedimento específico, antigo ou novo, que possa ser formulado, mas é operado livremente, em qualquer forma que a inspiração compositiva tenha pressentido. As possibilidades são inumeráveis e todo o compositor genial inventa novos métodos. Em resumo, a técnica temática não mais inverte, aumenta, ou simplesmente varia as estruturas, mas as transforma no pleno sentido desta palavra. Por esta razão, nenhuma lista genuína de diferentes tipos de transformação temática pode ser realizada, como foi feito com relação aos procedimentos contrapontísticos; sendo assim, a enumeração seguinte certamente não pode ser tomada como sendo mais do que uma tentativa de adicionar mais exemplos característicos ao conhecimento do princípio temático e da técnica temática através da qual se expressa. De fato, são acima de tudo os exemplos, mais do que as definições, que contam na seguinte demonstração. Entre estes exemplos, uma grande parte foi escolhida das obras de Beethoven. Isto foi realizado porque, para o autor, a técnica temática, embora inquestionavelmente tenha se tornado a base para todo o esforço compositivo de nossa época, nunca foi manejada de uma forma mais intensa, concentrada e consciente do que na música de Beethoven, de tal forma que a maior parte de seus fenômenos podem ser descritos com base em citações de sua obra. Contudo, uma vez que a idéia como tal foi entendida, pode provar ser mais reveladora e agradável observar como este princípio é aplicado de diferentes modos por outros compositores de acordo com seus próprios estilos e individualidades, tendendo a diferentes efeitos e diferentes espíritos.

## Inversões, reversões, interversões

Podemos iniciar com o mais comum de todos os recursos, a inversão<sup>2</sup>. Tais inversões, conforme foi dito anteriormente, eram meros aspectos técnicos no estilo especificamente contrapontístico, repetindo literalmente uma estrutura dada na

<sup>2</sup> Para esclarecer a terminologia, o seguinte deve ser entendido. Em um sentido estritamente técnico *inversão*, *movimento contrário* e *retrogradação* (para este último, em função de simplificação, o termo *reversão* pode ser doravante utilizado) são três concepções diferentes. A inversão de uma quarta, por exemplo, é uma quinta, de uma terça é uma sexta, e assim por diante. Porém o movimento contrário de uma quarta ascendente Dó-Fá é simplesmente a quarta descendente Fá-Dó. Entretanto, na prática musical estas concepções podem ser geralmente misturadas. Chamaríamos de inversão se, como ocorre no exemplo seguinte de uma suíte de Bach, a frase *a* aparece como em *b*:



muito embora, se falarmos estritamente, somente o primeiro intervalo aparece em inversão, enquanto que o restante deveria ser classificado como movimento contrário. Porém, como o termo 'inversão' é quase universalmente aceito para designar o movimento contrário, esta utilização será geralmente mantida em nossa análise.

Uma reversão, então, é uma transformação na qual a última nota de uma estrutura é utilizada como o início de outra, seguida pela penúltima nota, e assim por diante, até que a primeira nota seja alcançada. De modo interessante, entretanto, este processo pode não diferir do movimento contrário, desde que aplicado somente a estruturas que consistem de escalas em graus conjuntos e acordes. Por exemplo, as partículas dadas abaixo em *a* iriam aparecer, tanto em movimento contrário como em reversão, nas formas apresentadas em *b*:



Porém, assim que estruturas menos uniformes são concebidas, torna-se inteiramente diferente. Por exemplo, a estrutura apresentada abaixo como *a* poderia aparecer em movimento contrário como visto em *b* e em reversão como aparece em *c*:



direção oposta (cf. exemplo na nota de rodapé). Em contraste a isto, a idéia de inversão em uma obra de Beethoven pode produzir uma nova estrutura – uma estrutura realizada *por meio de algumas variantes da inversão literal*. O compositor efetua estas mudanças livremente, de modo que elas pareçam se ajustar à parte da composição na qual deseja incluir a estrutura invertida. No *Rondó em Sol Maior* de Beethoven ('*Avidez Pelo Níquel Perdido*') dois dos temas principais aparecem da seguinte forma:

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is in G major and contains two phrases: the first phrase is marked with a bracket and 'I', and the second phrase is marked with a bracket and 'II'. Staff 'b' is in D major and contains two phrases: the first phrase is marked with a bracket and 'I', and the second phrase is marked with a bracket and 'II'. The notation includes treble clefs, key signatures, and various note values and rests.

Exemplo 2.1

Não pode haver dúvida de que o tema *b* foi concebido como uma inversão do tema *a*. Ambos os temas consistem de duas metades simétricas que, em sua essência, repetem uma à outra. Cada primeira metade contém duas partículas motílicas (marcadas com I e II).

A partícula I, no primeiro tema uma tríade ascendente (*a*), aparece no segundo tema como uma tríade descendente (*b*); enquanto que a partícula II, que no primeiro tema forma uma quarta descendente (*c*), torna-se, no segundo tema, uma quarta ascendente (*d*):

The image shows four musical staves, labeled 'a', 'b', 'c', and 'd'. Staves 'a' and 'b' are in G major and show the first part of the themes from Example 2.1. Staves 'c' and 'd' are in D major and show the corresponding transformations of particles I and II. Staff 'c' shows particle I as a descending triad, and staff 'd' shows particle II as an ascending fourth.

Exemplo 2.2

Com relação ao material básico, portanto, a clara existência de uma inversão não pode ser questionada. Contudo, em sua aparência externa, como expressões musicais, os dois temas são francamente diferentes, principalmente porque o primeiro tema possui figurações características que faltam ao segundo tema. Além disso, no primeiro tema, a partícula I é repetida literalmente (*a* no exemplo seguinte), enquanto que no segundo tema a repetição é transposta (*b*):

The image shows two musical staves, labeled 'a' and 'b'. Staff 'a' is in G major and shows two instances of particle II, each marked with a bracket and 'II'. Staff 'b' is in D major and shows two instances of particle II, each marked with a bracket and 'II'. The notation includes treble clefs, key signatures, and various note values and rests.

Assim, quando os motivos são de natureza curta e sem complicação, às vezes não se diferenciam reversões, movimentos contrários e inversões.

## Exemplo 2.3

através da qual finalmente emerge uma estrutura inteiramente diferente.

O que pretendemos demonstrar é que uma estrutura pode ser *construída como uma inversão e ainda assim admitir uma superfície completamente nova*. Pois o compositor, naturalmente, não produz tal característica ‘teoricamente’, primeiro decidindo utilizar uma ‘inversão’ e então tentando encontrar como escrevê-la. Não, quando quer que um tema aflore ao ouvido de um compositor treinado estruturalmente, todas as formas de possíveis transformações irão, de uma só vez, lançar uma luz repentina em sua mente. Se entre estas formas, como neste exemplo em particular, a inversão parecer ser a mais apropriada, o compositor a aceitará como uma base, porém irá estruturar o novo tema tão livremente quanto sua imaginação exigir, não se preocupando, não desejando que os detalhes do segundo tema devessem corresponder estritamente ao primeiro.

O funcionamento do mesmo fenômeno pode ser observado muito transparentemente em um belo exemplo retirado das *Duas Rapsódias, Op. 79* de Brahms. Assim sendo, pode-se supor que, em geral, quando um compositor de consciência estrutural inclui duas ou mais peças em um mesmo número de *opus* deveria significar, e freqüentemente significa, que estes itens constituem uma unidade artística, que representam um todo arquitetônico mais elevado formado por material temático comum. De fato, examinando a abertura destas duas rapsódias, descobriremos que em essência, independente de como parecem, *uma finalmente se torna a inversão da outra*.

Podemos colocar um grupo principal de cada tema abaixo do outro para facilitar a comparação (algumas questões que o leitor pode levantar serão respondidas imediatamente):

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Rhapsody I' and the bottom staff is labeled 'Rhapsody II'. Both staves show a sequence of notes with brackets above them indicating thematic sections. In Rhapsody I, the sections are labeled 'I', 'II', and 'II (inversion)'. In Rhapsody II, the sections are labeled 'I', 'II', and 'II (inv.)'. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests.

## Exemplo 2.4

Difícilmente seriam necessárias explicações extensas para fazer alguém compreender a afinidade que une estes dois temas. Um deve ter sido produzido com a idéia de formar uma nova estrutura que espelharia o outro em direção contrária. Comparando as partes correspondentes (I e II em ambos exemplos), poderíamos dizer que as partes marcadas com I talvez formem uma reversão (ou movimento contrário) mais do que uma inversão estrita – embora esta questão de terminologia é de pequena importância para o problema em si – e o motivo II na Segunda *Rapsódia* não é a inversão literal, mas levemente modificada.

Contudo, a idéia de uma inversão não pode estar equivocada. O leitor pode ter notado também que o compasso inicial do segundo tema (*Ia* no exemplo seguinte) foi omitido na citação anterior. Isto foi feito porque Brahms não incluiu este compasso (o qual é, acima de tudo, uma transposição do seguinte) quando construiu a inversão. Entretanto, a que grau de lógica e simetria até mesmo estas ‘liberdades’ podem ser conduzidas por um compositor com um senso de forma altamente desenvolvido pode ser visto ao compararmos os dois temas em sua completitude:



Exemplo 2.5

Vimos que o compasso inicial da *Rapsódia II* (marcado com Ia) não tem um compasso correspondente na *Rapsódia I*. Esta 'omissão', porém, é equilibrada no final do tema da *Rapsódia I* por um compasso adicional (marcado com Ia), o qual, por sua vez, também não possui compasso correspondente na *Rapsódia II*. Além disso, da mesma forma que o motivo Ia é aproximadamente uma transposição de I, o motivo IIa é somente uma transposição de II. Desnecessário dizer, aqui o compositor certamente não construiu esta simetria 'geométrica'. Um impulso *musical* deve ter-lhe dito que uma inversão iria satisfazer sua visão do tema da *Rapsódia II*. Ele, então, trabalhou musical e estruturalmente em sua forma final.

Nos voltamos a um aspecto novo e particular. Este se origina do fato de que, além destas inversões, movimentos contrários e reversões, os clássicos introduziram um dispositivo adicional nunca antes mencionado em qualquer livro texto – um procedimento que, embora relacionado de alguma forma a estas inversões e reversões, é diferente destas. Consiste em mudar a ordem das notas de uma estrutura temática de forma a produzir uma nova estrutura. Visto que a teoria corrente é tão inconsciente deste tipo de transformação que nem mesmo tenha designado um nome para isto, somos compelidos a inventar um novo termo e podemos chamar este procedimento de *interversão*.

As composições clássicas em geral, e as últimas obras de Beethoven em particular, estão cheias destas interversões. O movimento inicial (*Adagio*) do *Quarteto, Op. 131, em Dó# Menor* de Beethoven, por exemplo, inicia com uma configuração (a, no exemplo abaixo) que no último movimento (*Allegro*) aparece transformada como b:



Exemplo 2.6

As segundas partes destes temas (marcadas com II) formam, entre si, claras inversões. Porém, se olharmos para as primeiras quatro notas (marcadas com I),



Exemplo 2.7

devemos admitir que não é nem inversão, nem movimento contrário, nem qualquer um dos procedimentos conhecidos. Contudo, nenhuma mente musical que descubra estas duas figuras como sendo os temas principais de uma obra

duvidaria que existe uma afinidade entre ambas. Conseqüentemente, devemos adicionar estas 'intersersões' à lista dos recursos estruturais de transformação temática.

Além do que, esta concepção de afinidade entre os dois movimentos é, como em todas as obras de Beethoven, confirmada pelos outros movimentos, que fornecem outros exemplos de intersersões características. O ritmo pulsante do quinto movimento, *Presto*, que em caráter parece um mundo distante da melancolia do *Adagio* inicial, revela-se, em um exame mais detalhado, como sendo gerado pela mesma raiz. Isto é provado pelo seguinte exemplo, no qual o tema do *Presto* é citado em transposição (a). Ao compararmos o contorno (b) deste tema com o tema do primeiro movimento (c), a analogia torna-se evidente:

Exemplo 2.8

Também aqui, como em vários exemplos anteriores, é aplicada uma 'livre' estruturação: três notas do tema do *Adagio* têm uma contrapartida no *Presto*. Por outro lado, a perfeita analogia é óbvia.

Não menos aparente é a identidade básica do segundo movimento, *Allegro molto vivace*. Transpondo seu tema (a, no exemplo abaixo) para a tonalidade do primeiro movimento e comparando-o ao tema do primeiro (b, no exemplo abaixo), a analogia entre os elementos principais não pode gerar dúvidas:

Exemplo 2.9

A mesma idéia estrutural que aparece nestas intersersões vêm à luz em uma escala intensificada quando, como ocorre algumas vezes, não somente as notas isoladas de um motivo, mas partes inteiras de temas são alternadas e fundidas para criar um novo tema. Novamente exemplos particularmente impressionantes podem ser escolhidos do misticismo estrutural de um dos últimos quartetos de Beethoven, o *Opus 130*.

Os três temas de seu primeiro movimento: (a) o tema do *Adagio*, (b) o tema do *Allegro* e (c) o segundo tema do *Allegro*, aparecem da seguinte maneira:



Exemplo 2.10

O segundo tema do *Allegro* (c, no exemplo acima) não é outra coisa que uma reiteração ritmicamente modificada do seu primeiro tema (b). Entretanto, este é somente o início do segundo tema. Sua configuração completa (dividida entre violoncelo e violino) está citada no exemplo 2.11a. Ao examiná-lo detalhadamente, percebemos que não somente o primeiro tema do *Allegro*, como também o tema do *Adagio* (citado em transposição no exemplo 2.11b) torna-se audível no curso do segundo tema.

Exemplo 2.11

Devemos captar o impacto completo deste fenômeno: Beethoven constrói o segundo tema forjando, em um único plano, o primeiro tema e o tema da Introdução. O ritmo é variado, algumas notas ornamentais são modificadas, porém a totalidade do percurso melódico do novo tema é, claramente, o resultado da combinação dos dois temas precedentes – clara e conscientemente, visto que esta estruturação é muito complexa e específica para ser gerada instintivamente. Assim, como denominamos de *intersversão* o recurso de alternar notas isoladas dentro de um motivo, podemos designar este fenômeno paralelo, porém ampliado, de *intersversão de temas*.

## Mudança de tempo, ritmo, acento

Outro modo pelo qual uma configuração temática pode ser transformada em uma nova apresentação é modificando seu tempo, ritmo ou acentuação.

Naturalmente, uma mudança de tempo foi um recurso já em uso abundante no período contrapontístico, formando as chamadas ‘aumentações’ (que é um alargamento do tempo) ou ‘diminuições’ (aceleração do tempo).

O fato de que existe diferença entre tal aumentação no estilo contrapontístico e uma transformação representando a mesma idéia na técnica temática pode ser demonstrado no seguinte exemplo da *Sonata em Sol Maior, Op. 14, N.º 2*, de Beethoven. Nesta obra, deve ter ocorrido ao compositor formar o tema do segundo movimento, o *andante*, como uma variante mais lenta da figura inicial do primeiro movimento, ou, para ser preciso, da intersversão desta figura. Esta aparece como:



Exemplo 2.12

Visto que para ser a base para um tema esta figura parece ser muito curta, o compositor a prolonga repetindo duas de suas notas:



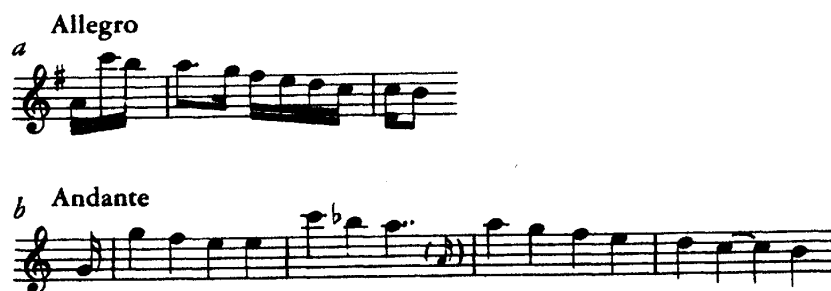
Exemplo 2.13

Omitindo a primeira nota, por ser idêntica à segunda, a inversão (transposta) desta frase, dada como *a* no próximo exemplo, é, com alguma licença melódica, o tema do segundo movimento (*b*), se o tempo for muito diminuído.



Exemplo 2.14

Chocados, alguns leitores poderiam, talvez, observar: “Não seria mera coincidência? O plano estrutural está realmente incluído aqui?” Entretanto, se ampliarmos a comparação em direção à continuação desta configuração, todas as dúvidas deverão desaparecer. Pois no primeiro movimento, após algumas repetições da figura inicial citada acima, segue-se um grupo (exemplo 2.15*b*) com o qual o exemplo 2.15*a* do segundo movimento forma claramente a estrutura correspondente:



Exemplo 2.15

Se o grupo *b* do exemplo acima for escrito em um tempo quatro vezes mais rápido,



Exemplo 2.16

percebemos que, com exceção das primeiras notas, é idêntico ao grupo do *Allegro* anterior (ex. 2.15*a*), literalmente idêntico em seus mínimos detalhes. Ora, duas afinidades surpreendentes como estas em sucessão, ambas com base na mesma mudança de tempo, são coincidentes demais para terem sido realizadas ao acaso. Os grupos do *Andante* são, de fato, ‘aumentações’, inicialmente da inversão do grupo do *Allegro*, posteriormente de sua forma direta.



Não menos incisivas do que as mudanças de tempo são as alterações rítmicas. É interessante como mesmo uma frase curta pode, através de uma pequena mudança de acento ou ritmo, assumir uma aparência geral inteiramente diferente. A introdução *Grave* da *Sonata Op. 13*, chamada '*Patética*', de Beethoven, inicia com a estrutura dada abaixo como *a*, seguida por sua transposição (*b*), e, posteriormente, por uma versão em modo maior (*c*):



Exemplo 2.17

Porém as seguintes figuras emergem:



Exemplo 2.18

E aqui pode-se pensar, à primeira vista, que a cena mudou e isto é algo novo. Na realidade, contudo, estas são ainda as mesmas frases melódicas, com o ritmo e acento meramente modificados.

Se for escrito sem ritmo ou repetições rítmicas, a estrutura inicial da sonata (exemplo 2.17a) e a estrutura citada como exemplo 2.18a são idênticas. O fato de que o ouvido está inclinado a ignorar a identidade, a menos que a atenção esteja voltada para este aspecto, deve-se simplesmente à mudança de ritmo. Isto deve-se especialmente ao fato de que a última nota da frase inicial está no tempo fraco, enquanto que na segunda versão está no tempo forte.

Assim, a frase seguinte (exemplo 2.18b) não necessita de maiores comentários. Sem levar em conta seu ritmo estendido e sua acentuação inteiramente diferente, volta a ser mais uma vez, em seu *percurso melódico*, a abertura da sonata (com uma nota cromática incluída). O procedimento de mudança de acentuação foi demonstrado deliberadamente em uma frase motívica curta, e não em um tema completo, porque sua natureza poderia ser assim descrita mais transparentemente. Além disso, como logo será reconhecido, tais mudanças rítmicas de pequenas partículas temáticas elevaram-se a uma função soberana na música dos clássicos tardios, particularmente em Brahms.

O mecanismo da técnica orquestral de Brahms é amplamente baseado nesta arte de remover partículas de um tema, modificando seu tempo e ritmo, integrando-as e ligando-as a outros temas. Brahms, quase que regularmente, delinea as partes secundárias com as quais cria o acompanhamento para os segundos temas de suas sinfonias com figurações que são partículas diferentemente acentuadas do primeiro tema da mesma obra.

Podemos seguir o início do processo temático da *Segunda Sinfonia* de Brahms um pouco mais detalhadamente do que seria necessário neste ponto específico, visto que com isto não somente será ampliada nossa lista de transformações rítmicas, como também nossa compreensão do plano compositivo de uma sinfonia inteira será enriquecido. A sinfonia inicia com a seguinte estrutura:



## Exemplo 2.19

Conforme pode ser visto pelas chaves, este grupo é construído com base em duas figuras motílicas (I e II). Este primeiro grupo é seguido por outro,



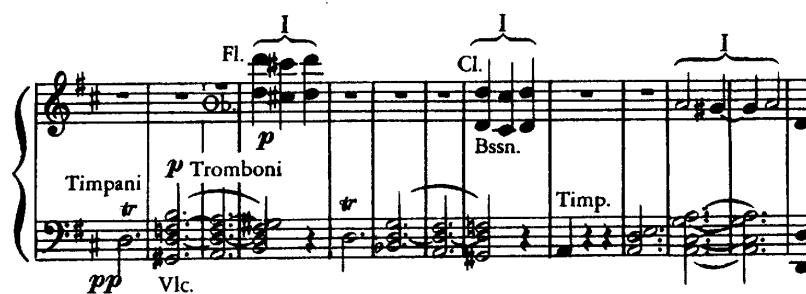
## Exemplo 2.20

que representa uma reiteração levemente variada dos últimos três compassos do grupo precedente. Os dois grupos juntos (exemplo 2.19 mais exemplo 2.20) formam a primeira metade do período inicial. Na construção deste tema, um recurso encantador genuinamente brahmiano torna-se aparente; durante o último compasso do primeiro grupo supracitado, um baixo correspondente ao compasso inicial do mesmo grupo está soando, representando o início do grupo seguinte. Através deste artifício, a conexão entre os dois grupos torna-se mais íntima, produzindo dois grupos sobrepostos simetricamente, cada um com cinco compassos (A e B):



## Exemplo 2.21

Esta parte, formando a primeira metade do tema completo, é seguida por uma metade que lhe é correspondente (prolongada), e que novamente principia no baixo durante o último compasso da primeira metade (indicada como Aa no exemplo acima). Além disso, durante os últimos compassos do período inicial começa um novo grupo (novamente construído a partir dos motivos de abertura), desta vez pelos violinos; este grupo de ligação leva à tônica Ré, tocada em pianíssimo pelos tímpanos. Deste ponto em diante, a conclusão da primeira parte inteira compreende:



## Exemplo 2.22

Os dois últimos compassos são utilizados para começar um novo tema – e aqui inicia o principal ponto de nossa demonstração. Pode-se conjecturar que este novo tema seja o segundo campo temático. Entretanto, conforme prova toda a trajetória do movimento, este tema, de acordo com tudo o que este termo implica, ainda não pode ser classificado como sendo o segundo tema, mas forma um novo grupo dentro da primeira seção temática. Assim sendo, é notável e extremamente impressionante, do ponto de vista da arquitetura, que um exame deste ‘tema intermediário’ revela, desde que o plano estrutural seja levado em conta, que este tema se encontra precisamente entre o primeiro e o segundo temas. Este tema intermediário apresenta, justamente, uma semelhança espantosa tanto com o primeiro tema, por um lado, quanto com o segundo tema, por outro.

Vamos testar a validade desta afirmação. Este novo tema (intermediário) apresenta-se da seguinte maneira:



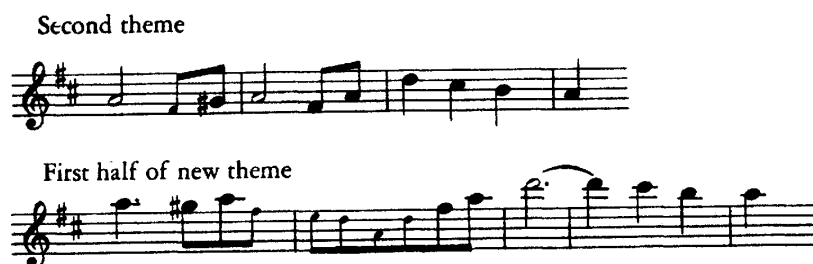
Exemplo 2.23

Tomando-se a segunda metade (marcada com II) deste tema, uma simples comparação demonstra que sua estrutura é formada por um tipo de réplica do primeiro tema.



Exemplo 2.24

A analogia entre estes dois temas não pode estar equivocada. O motivo *a* é transposto, enquanto os motivos *b* e *c* aparecem em sua altura original; o motivo *b* é simplesmente expandido no novo tema por meio de uma figuração. Entretanto, de forma surpreendente, o segundo tema é quase um espelho da primeira metade do novo tema (marcado com I no exemplo 2.23):

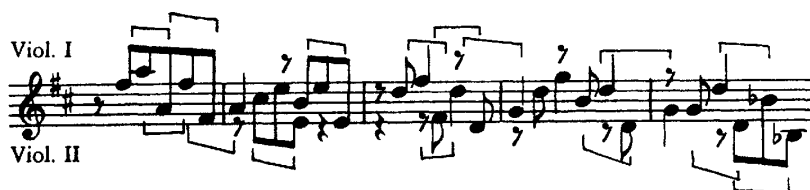


Exemplo 2.25

Isto deve nos impressionar vigorosamente. Estamos olhando as mais íntimas ramificações do planejamento compositivo. O compositor apresenta seu primeiro tema, que é seguido por um tema intermediário que reitera a essência do primeiro. Porém este tema intermediário é, por outro lado e ao mesmo tempo, o anunciador do segundo tema.

Deveríamos estar conscientes da estruturação intrincada através da qual este fenômeno é efetuado. Em alguns compassos do grupo intermediário soam contornos de ambos, primeiro e segundo temas. *Se destacarmos certas notas, o primeiro tema vem à tona; se destacarmos outras notas, o segundo tema aparece.*

Com isto, voltamos ao nosso primeiro ponto de discussão. Pois a diferença de aparência e caráter destes três temas (sem levar em consideração a identidade em seu âmago) é causada, em grande parte, por meio de deslocamentos de acentos e ritmos em seus motivos básicos. A este respeito, um aspecto adicional, impressionante, também é notado; a saber, que o segundo tema, enquanto é introduzido por violas e violoncelos, é acompanhado pelos violinos com figurações que são claras elocuições do motivo II do primeiro tema. Para resumir, podemos dizer: o segundo tema é acompanhado por partes do primeiro. E, olhando este acompanhamento mais detalhadamente, também se revela um espantoso campo de transformações por meio de variedade rítmica:



Exemplo 2.26

Ao conectar diferentes vozes (conforme indicado pelos colchetes) uma coleção inteira de versões rítmicamente diferenciadas do motivo II, sucedendo, ou mesmo superpondo umas a outras, torna-se audível. Esta técnica foi zelosamente tomada e inclusive ampliada pelos compositores modernos. Como ilustração, podemos pegar exemplos do *Quarteto de Cordas N.º 4* de Béla Bartók. Antes de nos referirmos, entretanto, aos processos específicos em questão aqui (mais uma vez aquelas mudanças de ritmo e acento), antes devemos desenhar, em um breve esboço, uma parte da pintura temática do quarteto. Pode nos dar uma concepção mais lúcida para iniciarmos, se partirmos do *Finale*, seu quinto movimento. O *Finale* inicia com um grupo introdutório que é, virtualmente, a repetição de uma harmonia prolongada por onze compassos, após à qual se transforma em uma típica figura de acompanhamento (c. 12 e seguintes):

**Allegro molto**

Viol. I  
Viol. II  
Viola  
Cello

etc. (5-11)    *f sf* 12    *sf* 13    *f* 14 etc.

Exemplo 2.27

É significativo observar que, com exceção da nota ornamental (Láb), as notas que fazem parte da figura de acompanhamento são as mesmas que formam os acordes do grupo introdutório precedente. Então, após poucos compassos, um tema emerge acima da figura de acompanhamento, a qual permanece durante todo o tema (exemplo 2.28). Também a linha melódica do próprio tema é construída com base nas mesmas notas dos acordes do grupo introdutório (com a mera introdução de um acidente). Todo este processo é uma ilustração instrutiva de como, na técnica temática, até mesmo a esfera harmônica é, em geral, permeada pelo princípio temático. Estas harmonias são, claramente, expressões da idéia temática do movimento comprimida em acordes.

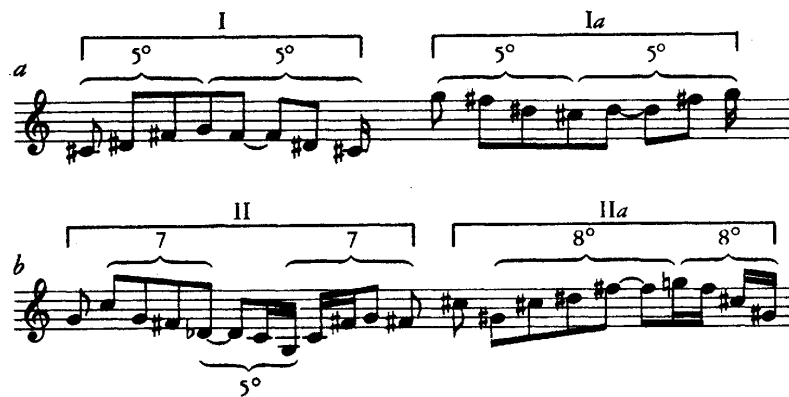
O tema é o seguinte:

*ff marc.*    5 bars  
(accomp. only)  
etc. (accompaniment continuing)



Exemplo 2.28

Como podemos ver, este tema constitui-se de quatro grupos (sempre interrompidos por alguns compassos de acompanhamento), dos quais o segundo grupo (marcado com Ia) é uma inversão do primeiro (marcado com I), enquanto que o quarto grupo (Ia) é uma inversão (transposta) do terceiro (II). Todos os grupos são construídos a partir da mesma essência motívica. No entanto, os grupos I e Ia (exemplo 2.29a) se caracterizam por uma quinta diminuta, enquanto que os grupos II e IIa (exemplo 2.29b), são compostos por uma oitava diminuta (às vezes escrita como sétima maior):



Exemplo 2.29

Deste ponto, podemos voltar ao primeiro movimento. Este inicia com uma introdução de quinze compassos, após a qual entra o grupo de temas. No exemplo a seguir, colocamos somente as vozes decisivas tematicamente, para deixar a idéia mais transparente:



Exemplo 2.30

Reconhecemos, também aqui, um esboço do tema do *Finale*: inicialmente uma série de motivos com quintas diminutas (I), que posteriormente são intensificados com oitavas diminutas (II). Entretanto, apesar da identidade interna entre estes grupos temáticos dos dois movimentos, dificilmente poderíamos considerar todo este processo como sendo uma verdadeira ‘transformação’. Seria melhor considerá-lo como sendo um tipo de variação temática, pois as similaridades são tão óbvias, com os inícios sendo, inclusive, idênticos. Condições similares podem ser observadas no segundo movimento, onde a estrutura temática (II) emerge, também em repetições ‘textuais’, na seguinte passagem canônica:

Exemplo 2.31

Contudo, sendo transformação ou variação, o que é de particular interesse para nós neste ponto é a constante mudança de ritmo e acento de notas idênticas. No primeiro movimento, por exemplo (exemplo 2.30), as primeiras quatro ocorrências do pensamento temático aparecem, cada uma, com acentuação diferente: com a primeira entrada na oitava colcheia, em seguida na sétima, na primeira e na terceira colcheias, sucessivamente. No último movimento, devido ao caráter jubilante do *Finale*, o próprio tema (exemplo 2.28) soa em um ritmo claro e direto. Não obstante, na passagem final deste movimento, o jogo de alterações de acentuação e ritmo é também retomado para levar ao clímax:

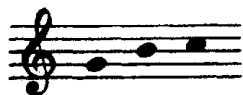
Exemplo 2.32

Contudo, uma pintura como esta, embora tenha representado na época em que foi escrita um ápice de refinamento e estruturação audaciosa, tornou-se hoje uma questão de rotina. Os nossos jovens compositores talentosos freqüentemente demonstram notável habilidade nesta técnica de detalhamento motivico, através da qual as diversas partes de suas partituras adquirem a atraente aparência de um bordado temático altamente elaborado. No entanto, tais aspectos são

menos freqüentemente combinados com uma compreensão similar da formação temática em larga escala – técnica e função pelas quais estas conexões, relações e transformações constroem o todo arquitetônico de uma obra musical.

## Rarefação, preenchimento de estruturas temáticas

Considerando-se que uma das partículas motívicas básicas a partir da qual os temas de uma obra são construídos seria:



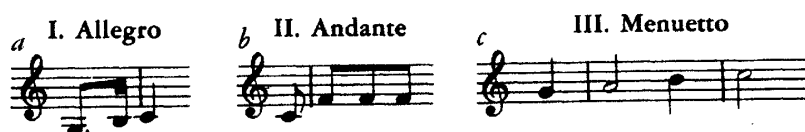
Exemplo 2.33

Seria lógico que o compositor, desejando alcançar variedade, às vezes utilizasse, no curso posterior da mesma composição, as seguintes versões do motivo:



Exemplo 2.34

A primeira representa uma 'rarefação' do original, enquanto que a segunda pode ser chamada de uma versão 'preenchida'. Estes exemplos, a propósito, não são exemplos fictícios ou abstratos, mas indicam literalmente a pintura motívica da *Terceira Sinfonia* de Beethoven. O início de cada um dos três primeiros movimentos apresenta:



Exemplo 2.35

Todos os outros temas desta obra contém, da mesma forma, proeminentes variantes da mesma figura motívica:



Exemplo 2.36

O segundo tema do *Finale*, por exemplo (*a*, no exemplo acima), é uma intersversão do original, enquanto que o segundo tema do primeiro movimento (*b*) combina uma inversão 'rarefeita' com uma inversão 'preenchida'. Mesmo o início de toda a obra, os famosos acordes com os quais o *Adagio* introdutório inicia (*c*, no exemplo anterior), são também manifestações do mesmo motivo comprimido em acordes<sup>3</sup>. A mesma idéia é expressa de um modo mais delicado no tema do *Trio* do *Minueto* (*d*). Assim, ainda falta o primeiro tema do último movimento, do qual, no entanto, meramente seu início,

<sup>3</sup> Esta abertura com uma 'dissonância' salientou-se na época de Beethoven, questionada como sendo um aspecto revolucionário. Muito mais revolucionário, contudo, do que esta 'meiga' dominante com sétima, era a idéia, então nova, de expressar motivos, ou seja, o pensamento temático, através da harmonia.



Exemplo 2.37

é formado pelo motivo familiar, enquanto que o curso principal do tema do *Finale* não está centrado neste motivo, mas é derivado de outra estrutura motívica do primeiro grupo do *Allegro* – do qual o tema do *Finale* é, de fato, uma *reversão*:



Exemplo 2.38

Voltando, porém, à nossa discussão sobre ‘procedimentos’. O tema do segundo movimento não apenas abre, como foi mostrado acima (exemplo 2.35*b*), com a versão rarefeita do motivo, mas também continua assim:



Exemplo 2.39

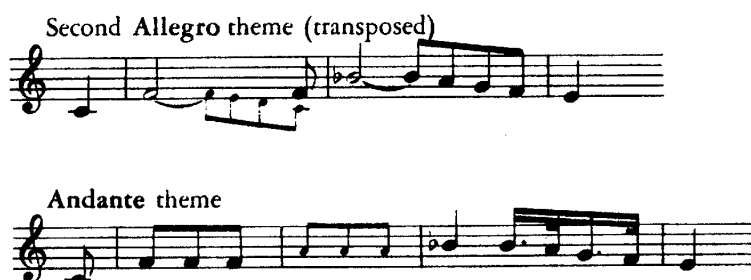
o que é melodicamente o motivo literal, modificado ritmicamente, obviamente. De fato, esta é uma ilustração clássica, por assim dizer, de como uma simples mudança de acento pode alterar todo o sentido e aparência de uma estrutura musical. Pois as figuras:



Exemplo 2.40

são, em seu curso concreto, literalmente idênticas. Contudo, cada uma delas expressa, em caráter e afeto, algo inteiramente diferente, principalmente porque a segunda nota, que na primeira versão é a menos acentuada, torna-se um tempo forte na segunda versão. Naturalmente, a mudança de andamento de *Allegro* para *Andante* também cumpre uma função importante. Assim, havendo destacado a prevalência deste pequeno motivo básico em todos os temas da sinfonia, parece ser somente uma consequência natural que as tonalidades de seus movimentos expressem a mesma idéia. De fato, as tonalidades da *Primeira Sinfonia* de Beethoven são: Dó, Fá, Dó, Dó.

Naturalmente, nossos últimos exemplos referem-se mais a partículas motívicas do que a estruturas temáticas concretas. Porém, em todas estas relações, há uma total intenção arquitetônica, conforme pode ser visto na próxima citação. Ao compararmos o tema do *Andante* com o segundo tema do *Allegro*, e assim não mais lidando com partículas mas com temas reais, a analogia com o plano completo torna-se evidente:



Exemplo 2.41



Os exemplos falam por si mesmos.

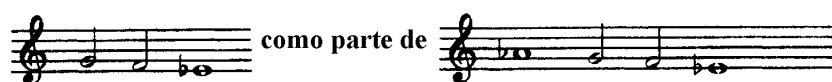
## Supressão de partes temáticas

O fato de que partes de um tema são utilizadas para criar um novo tema foi demonstrado em diversos exemplos acima. Algumas vezes, contudo, este processo é realizado de uma forma peculiar, na qual podemos trabalhar em certo detalhe, já que isto irá enriquecer nosso discernimento sobre os métodos de formação temática. Na *Sonata Op. 81a*, 'Les Adieux', de Beethoven, o início da introdução *Adagio*, o famoso 'Lebewohl!', e o início do primeiro tema do *Allegro* são apresentados da seguinte forma:



Exemplo 2.42

Há alguma relação entre estes temas? Na verdade, as notas Sol, Fá e Mib do primeiro tema estão estruturadas conforme o percurso melódico da última parte do segundo grupo. Contudo, se as duas estruturas fossem tocadas para nós independentemente (ou seja, sem nos ser dito que iniciam duas seções do mesmo movimento), certamente não as consideraríamos como sendo relacionadas entre si. Deixando de lado todas as diferenças de caráter e fraseado, poderíamos, mesmo como uma questão de princípio, recusar a aceitar a idéia melódica expressa por



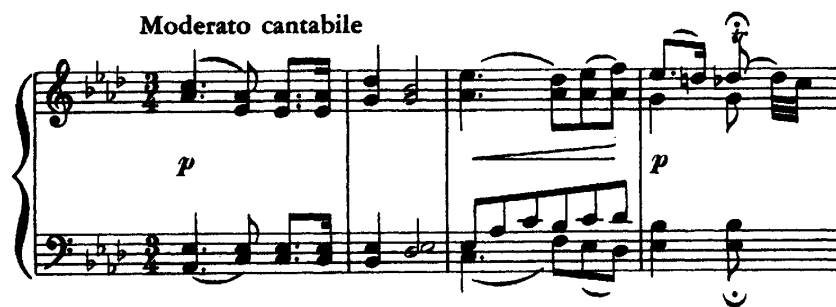
Exemplo 2.43

O último aparece-nos, de acordo com todos os conceitos musicais com os quais estamos acostumados, como uma entidade musical em si mesma, da qual nenhuma nota pode ser 'suprimida'. No entanto, Beethoven prova que esta não é uma conclusão convincente. Visto que ele escolheu as duas estruturas como sendo as elocuições temáticas alternadas deste movimento, devemos, de acordo com todos os princípios estruturais manifestos em todas as suas obras, tomar por certo que uma é um 'derivativo' da outra. Este é um fato que se torna mais certo pela comparação de todo o contorno da figura do *Adagio* com o tema do *Allegro*:



Exemplo 2.44

A analogia entre ambos é inquestionável. Outro aspecto do mesmo tipo, talvez ainda mais marcante, apresenta-se na *Sonata para Piano Op. 110*, que abre com este tema:



Exemplo 2.45

Conforme o modo usual de ouvir e compreender esta estrutura melódica, muitos de nós julgaríamos, de fato, impossível e inteiramente anti-natural, do ponto de vista musical, simplesmente 'suprimir' a primeira, e mais importante, nota deste tema, o Dó, para desenvolver uma variação temática ou uma transformação do 'fragmento' restante.

Não obstante, é exatamente isto o que Beethoven faz. Pois o tema da fuga que forma parte do último movimento desta sonata apresenta-se:



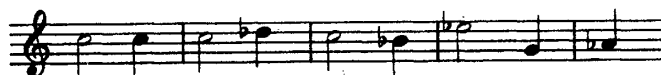
Exemplo 2.46

É óbvio que este tema é formado como uma imagem perfeita do tema do primeiro movimento, após ter descartado a sua primeira nota. Há uma revelação impressionante que deve ser tomada destes exemplos. O ponto de vista habitual de que as estruturas musicais que formam uma composição são entes firmes e 'estáticos', que não podem ser mexidos, não se sustenta como verdadeiro no processo interno da criação musical. *No processo real de criação, figuras e temas não são rígidos, mas estão em um estado de mudança e flutuação constantes.* Um exemplo ainda mais meticuloso, retirado da sonata *Op. 27, N.º 2*, de Beethoven, a chamada '*Sonata ao Luar*', pode adicionar um testemunho ainda mais convincente a este respeito. O primeiro tema aparece como:



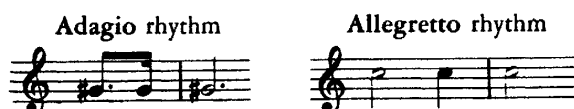
Exemplo 2.47

Este tema, ainda vivo na mente do compositor após a conclusão do movimento, cresce gradualmente em fluência e velocidade, modifica-se de um ritmo ternário para um ritmo quaternário. Assim a melodia original, transposta para uma altura superior, inicia:



Exemplo 2.48

a qual ainda, apesar da mudança de tempo e ritmo, mantém literalmente o desenho melódico original. De fato, mesmo algo do ritmo original ecoa como:



Exemplo 2.49

Em um estágio posterior, a linha, ainda girando no ouvido do compositor, pode aparecer desta forma reduzida:



Exemplo 2.50

que é quase uma estrutura pequena demais para ser um tema. Desta forma, o compositor finalmente interpola, por assim dizer, o Dó perdido do início no meio da frase. O resultado é:



Exemplo 2.51

o tema do *Allegretto* da *Sonata ao Luar*. Ora, pode ter sido notado que o final do tema do *Adagio*, de acordo com o texto original que aparece conforme apresentado abaixo em *a*, foi citado na forma de *b*:



Exemplo 2.52

ou seja, pela inserção do Ré# na linha superior do acompanhamento. Este é o ponto onde, de acordo com nossas explicações precedentes, poderiam ser levantadas objeções. “Não é permissível de modo algum”, alguém poderia argüir, “inserir o Ré# do acompanhamento na linha temática do soprano”. Tais objeções poderiam se justificar enquanto se estivesse levando em conta somente o primeiro movimento. Visto que no tema do *Adagio*, seu final deveria indubitavelmente ser escrito como Fá#, Si, Mi, e inserir o Ré# do acompanhamento não seria apenas uma falsificação, mas completamente anti-musical.

Contudo, no momento em que o movimento é concluído e o compositor busca pelo segundo e terceiro movimentos (ou, neste caso, mesmo depois que o tema está completo e o compositor está perto de formar o tema seguinte), todas estas ‘leis’ se tornam inválidas. Pois neste estágio, o compositor ouve apenas *aquilo que soa*, e se preocupa muito pouco se aquilo que circula em sua mente foi escrito no soprano ou no contralto. Ele utiliza as estruturas emergentes para construir um novo tema, inteiramente de acordo com sua vontade criativa e livre imaginação.

Que Beethoven desejava formar o tema do movimento seguinte a partir do precedente – tanto na *Sonata ao Luar* como em todas as outras obras – é comprovado pela continuação; a saber, o terceiro movimento. Pois, ao extrairmos de um dos temas do *Finale* (*a* no exemplo seguinte) o seu o contorno melódico (*b*), e comparando-o com o tema (transposto) do *Adagio* (*c*),



Exemplo 2.53

a espantosa identidade torna-se tão óbvia que dissipa todas as dúvidas – como se estas fossem provas quando a estrutura é mais livre.

## A concepção de um contorno temático

O último exemplo, do *Opus 27, N.º 2* de Beethoven, traz à luz uma espantosa similaridade interna entre o tema de abertura de seu primeiro movimento e um dos temas principais do movimento final. Estes dois temas provam, em um exame mais detalhado, serem quase idênticos, embora sejam, em caráter e aparência externa, elocuições inteiramente diferentes e, à primeira vista, não pareçam ter nada em comum. Como podemos lembrar, é a mesma idéia apresentada como sendo o aspecto estrutural salientado em inúmeros exemplos anteriores. Por esta razão, poderia ser valioso enquanto tentamos chegar ao cerne deste fenômeno. “O que exatamente”, poderíamos perguntar, “constitui o denominador comum que liga estes dois temas entre si?”.

A resposta é que a linha melódica de um dos temas é expressa na linha do outro, embora não seguindo o método melódico concreto anterior, mas indiretamente, por meio da conexão de algumas de suas notas extremas. Em outras palavras: *o tema do Adagio soa a partir do contorno do tema do Finale.*

Tal ‘contorno temático’, repetidamente indicado em nossa demonstração precedente, é uma das concepções centrais no reino estrutural dos compositores clássicos. Daí, conforme já foi suficientemente descrito, as estruturas não são repetidas literalmente na técnica temática, mas são sempre variadas de alguma forma. Este fenômeno de contorno, ou pelo menos um vestígio dele, tornar-se-á, em um grau maior ou menor, audível em quase toda a transformação. *Desta forma, é demonstrado, em última análise, o arquétipo da metamorfose temática.* Pois seja uma inversão, aumentação, mudança de tempo ou ritmo, ou qualquer outro recurso especial, de um modo ou de outro a estrutura original irá invariavelmente soar com base no contorno da estrutura dentro da qual foi transformada, ou vice-versa.

Para ilustrar o princípio geral deste fenômeno, poderíamos, por conseguinte, nos referir a quase qualquer exemplo de transformação temática. Para nosso propósito imediato, entretanto, podemos destacar um exemplo específico, um caso no qual a idéia de contorno vem à tona de uma forma mais direta e concreta. Este é, mais uma vez, um exemplo de Beethoven; a saber, sua última sonata para piano – a sonata *Op. 111*.

Esta composição sustenta, em sua grandeza e misticismo, todas as características do último período, tão discutido, de Beethoven. Em seu plano geral, com seus dois movimentos tão diferentes, representa uma estrutura particular, senão única, de sonata. O plano dramático da obra, por assim dizer, parece inteiramente concentrado na paixão e tensão de seu primeiro movimento, na conclusão do qual tem-se a sensação de que a emoção alcançou seu pico e nada mais poderia ser adicionado. Conseqüentemente, o segundo movimento – tema com variações – aparece, inicialmente, mais como um anexo, como se fosse uma canção folclórica desprezível, cantada para acalmar a tempestade quando o verdadeiro drama já foi concluído. Posteriormente a próprias variações, em renovadas figurações, conduz ao cume de um mundo transcendente. Em qualquer medida, os dois movimentos parecem tão contrastantes que dificilmente alguém se sentiria apto a descobrir qualquer ligação estrutural entre eles. É quase um milagre que o tema do *Adagio* (exemplo 2.54b) possa revelar uma similaridade impressionante com o tema do primeiro movimento, o *Allegro*, apresentado no exemplo abaixo como c:

The image displays three staves of musical notation. The top staff, labeled 'a' and 'Adagio molto', is in treble clef and shows a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle staff, labeled 'b', is also in treble clef and shows a sparse melodic line with long intervals. The bottom staff, labeled 'c' and 'Allegro', is in bass clef and shows a more rhythmic melodic line with eighth notes. A vertical dashed line connects the first and second staves, indicating a comparison of their melodic contours.

Exemplo 2.54

A afinidade é inequívoca: o *Allegro*, modificado para modo maior, soa a partir do contorno do *Adagio*. A única nota que falta no tema do *Adagio*, o Lá<sup>b</sup>, é meramente uma nota de passagem dissonante que não se ajustaria ao caráter e estrutura do movimento. Deveria ser adicionado que a introdução, *Maestoso*, do primeiro movimento,



Exemplo 2.55

complementa este esquema de unidade. O início do tema do *Adagio* – Dó, Mib, Si – aparece nos três primeiros compassos em intersversão – como Mib, Dó, Si (marcado com I), enquanto que o restante é expresso no decorrer do grupo seguinte (II) (neste exemplo, o Lá<sup>b</sup> é realmente incluído).

### Compressão temática

Algumas vezes o tema de um movimento transforma-se no tema de outro pela compressão da estrutura inicial em uma espécie de versão abreviada, ou, se olharmos o procedimento pelo ângulo oposto, pela expansão do corpo de um tema em direção a uma estrutura mais ampla. Vamos comparar os temas do primeiro e último movimentos da *Fantasia-Sonata Op. 15*, de Schubert, a ‘*Wanderer Fantasie*’<sup>4</sup>. O tema do movimento final, (b, no exemplo abaixo) obviamente não é outra coisa do que uma versão muito comprimida da seção inicial do primeiro movimento (a):

Exemplo 2.56

Os dois grupos do tema do *Allegro* (marcados como I e II) claramente reaparecem no último movimento, agora, porém, com apresentações abreviadas.

<sup>4</sup> ‘Fantasia do Viajante’.

Outro belo exemplo de tal compressão temática é encontrado no *Concerto para Piano Op. 54*, de Schumann. O primeiro tema de seu primeiro movimento (*Allegro affetuoso*) e seu último movimento (*Allegro vivace*) aparecem da seguinte forma:

The image displays three staves of musical notation. The top staff is labeled "Allegro affetuoso" and features a piano (*p*) dynamic. The middle staff continues the first movement's theme. The bottom staff is labeled "Allegro vivace" and features a fortissimo (*sf*) dynamic, with the text "etc." at the end. The notation shows how the melodic contour of the first movement's theme is condensed and reworked in the final movement, demonstrating thematic compression.

Exemplo 2.57

e é evidente que o último não é outra coisa do que uma expressão abreviada do anterior, transformado para modo maior. Um esquema comparativo torna mais claro:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Allegro" and the bottom staff is labeled "Finale". Both staves show a melodic line in treble clef with a fortissimo (*sf*) dynamic. The "Allegro" staff shows a more developed melodic phrase, while the "Finale" staff shows a shorter, more compressed version of the same melodic idea, illustrating the thematic reduction mentioned in the text.

Exemplo 2.58

Ainda mais intensa é a idéia da redução temática adotada no tema do segundo movimento, *Andante*. O tema deste movimento, que é o seguinte,

**Andante grazioso**

Exemplo 2.59

é construído, na realidade, a partir de somente duas pequenas frases do tema do *Allegro*, porém suas frases mais importantes, a saber:

Exemplo 2.60

O compasso inicial do *Andante* soa claramente como uma recordação da primeira destas frases, a qual, após ter sido repetida diversas vezes de uma maneira improvisatória, conduz a uma segunda frase, um salto de oitava. O crescendo que conduz à oitava formava o clímax do tema do *Allegro*. Agora, como um salto duplo, representa a essência do tema do *Andante*. Além do mais, o fato de que os temas do primeiro e último movimentos estavam plenamente na consciência arquitetônica do compositor, concebidos como duas diferentes versões de uma mesma idéia temática, é comprovado por um aspecto interessante, que pode ser descrito neste momento. O concerto, anunciando o tema principal, inicia-se com um pequeno grupo em estilo de tocata:

Exemplo 2.61

Este grupo é retomado surpreendentemente (com uma leve variação) no final do segundo movimento. Para compreender o significado deste processo, devemos observar a seção na qual o reaparecimento é encaixado. Próximo ao final do segundo movimento, algumas poucas frases do início do mesmo movimento são reiteradas pela orquestra, da seguinte forma:

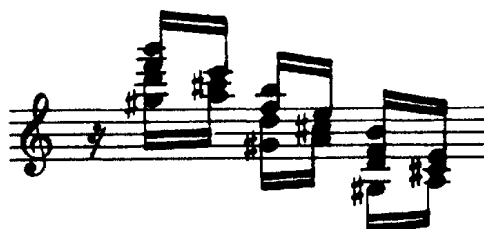
## Exemplo 2.62

Então, de repente, segue-se um compasso que é uma réplica do primeiro compasso do tema do *Allegro*, somente modificado para o modo maior:



## Exemplo 2.63

Obviamente, a mágica influência das partículas precedentes, que são as frases iniciais do tema do *Andante* e, ao mesmo tempo, uma parte do tema do *Allegro*, foram tão potentes que o compositor não poderia evitar de retornar ao próprio tema *Allegro* em si mesmo. Entretanto, ele cita este tema, conforme foi visto, em modo maior, dirigido, por assim dizer, por uma visão subconsciente daquilo que estava por vir. Esta recordação mágica de uma estrutura do primeiro movimento é seguida, imediatamente, por uma surpresa ainda maior. Pois agora o solista chega àqueles compassos em estilo de tocata, lembrando o início do concerto:



## Exemplo 2.64

A orquestra, por sua vez, responde com a repetição do primeiro compasso, porém agora em modo menor, na forma original:



## Exemplo 2.65

Novamente o solista segue com a figura em estilo de tocata. Tudo isto tem lugar em um caráter improvisatório com aspecto de procura. Porém, então, a improvisação está em seu fim; pela terceira vez, o compasso decisivo soa na orquestra, desta vez novamente em modo maior; e agora, por meio de um *attacca*, entra o tema do último movimento.

Como poderia tudo isto ter ocorrido, se o compositor não estivesse consciente de sua intenção de formar o tema do movimento final como se fosse, por assim dizer, uma segunda apresentação do tema do primeiro movimento? Inserir alguns compassos da abertura do concerto, particularmente esta introdução em estilo tocata, no meio do *Andante* (de caráter lírico) seria uma idéia sem sentido, infantil, a menos que tivesse o propósito de, por meio deste recurso, anunciar a retomada do primeiro tema, agora em sua forma transformada, concentrada, como sendo o tema do último movimento.



## Mudança de harmonia

Visto que, no processo de transformação, um tema geralmente passa por uma transformação completa, tornando-se uma estrutura inteiramente nova, faz parte da natureza mais íntima deste processo que a linha temática original possa, geralmente, em sua nova ocorrência, emergir com uma base harmônica inteiramente nova. Tal mudança da idéia harmônica é, naturalmente, uma alteração extremamente incisiva.

Tomando-se, por exemplo, o tema do último movimento da *Sonata para Piano Op. 53, 'Waldstein'*, de Beethoven (citada a seguir em transposição como *a*) e comparando-o com o segundo tema do primeiro movimento (*b*):

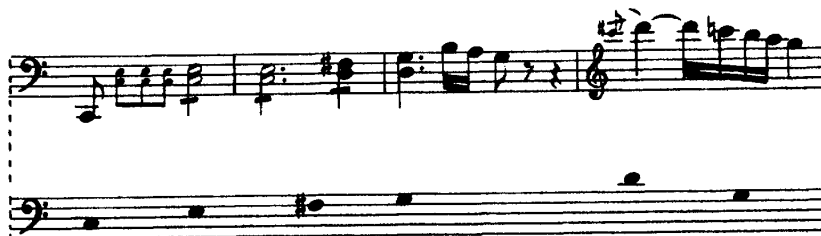


Exemplo 2.66

deve-se admitir que a similaridade entre as duas linhas melódicas é notável. Se, de alguma forma, a semelhança passou despercebida, deve-se, indubitavelmente, à formulação harmônica inteiramente diferente na qual estas linhas melódicas quase idênticas aparecem na obra.

Pode ser interessante investigar mais especificamente esta diferença. Ignorando o sentido harmônico, se fôssemos comparar somente as duas linhas melódicas (o tema do último movimento transposto e o segundo tema do *Allegro*), diríamos simplesmente que a linha foi modificada de modo maior para menor pela substituição do Mib pelo Mi natural. Entretanto, a nova linha, tendo sido supostamente modificada para o modo menor, aparece agora harmonizada em Mi maior. Assim, em adição às mudanças de tempo, fraseado e outras, os dois temas tornaram-se dois enunciados musicais inteiramente diferentes. Contudo, a base comum não pode ser negada.

A essência comum não é menos aparente no tema inicial da sonata, que está escrito conforme o exemplo (no qual o contorno está adicionado na pauta de baixo):



Exemplo 2.67

Comparando este tema com o tema do movimento final (exemplo 2.65a), torna-se óbvio que o último é, em essência, uma inversão da idéia do tema do último movimento, embora sua figuração o torne um enunciado diferente.

## Altura idêntica e mudança de acidentes

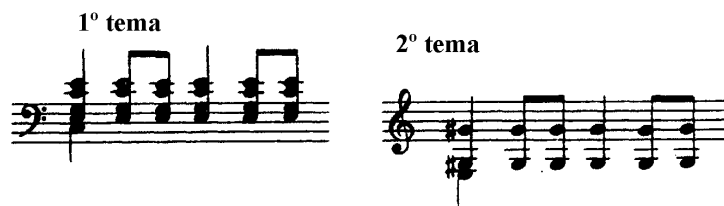
Os dois últimos aspectos a serem descritos como dispositivos importantes na técnica de transformação temática são a idéia de altura idêntica e a mudança de acidentes.

Do ponto de vista lógico, é de enorme efeito se, no decorrer de uma composição, a essência de um tema é ouvida em uma transformação posterior na mesma altura de antes, embora não somente o tempo, o ritmo e a aparência geral, mas inclusive a tonalidade e a harmonização são modificados. Tal simultaneidade de altura idêntica e diferente tonalidade ocorre em muitas das principais obras da literatura musical, um fenômeno central ao qual o enfoque teórico atual tem falhado em dirigir sua atenção.

Em nossa análise prévia, muitos exemplos de alturas idênticas foram citados. Agora iremos tentar demonstrar que o próprio plano arquitetônico de uma obra pode estar centrado em tal identidade de altura, unindo diferentes transformações de uma única configuração temática.

A *Wanderer Fantasie* de Schubert, à qual já foi feita referência neste texto, abre com um tema citado no exemplo 2.56. O segundo tema do mesmo movimento inicia com uma figura quase idêntica ao tema de abertura; sendo meramente

transposta para a tonalidade de Mi maior. Devido a isto, a linha melódica que no primeiro tema estava centrada em Mi, aparece em Sol# no segundo:



Exemplo 2.68

Porém, agora, devemos nos voltar ao movimento seguinte, o *Adagio*, onde o mesmo tema (aqui como a mensagem principal da obra, a ‘Canção do Viajante’) soa, novamente, na altura de Sol#, embora seja agora harmonizado na tonalidade de Dó#:



Exemplo 2.69

Assim, a tonalidade global dos dois primeiros movimentos da *Wanderer Fantasie* são Dó e Dó#, o que certamente representa uma relação incomum entre os movimentos no período clássico. Contudo, esta relação torna-se uma realização orgânica e completamente natural devido, especialmente, ao fenômeno das alturas temáticas idênticas que liga tão efetivamente os dois movimentos. Vamos repetir os procedimentos compositivos que estão envolvidos aqui. O tema de abertura do *Allegro* em Dó é retomado como segundo tema do mesmo *Allegro* em uma nova altura, centrada melodicamente em Sol#. Este Sol# é tomado como a altura melódica central no tema do segundo movimento, porém agora na tonalidade de Dó# (exemplo 2.69). Assim, a altura idêntica (Sol#) que une os dois temas dos diferentes movimentos, é, na realidade, o vínculo estrutural que liga ambos os movimentos. O movimento subsequente, o *Scherzo*, está em Lá♭. Seu tema, novamente uma variante da mesma figura, é o seguinte:



Exemplo 2.70

Vimos que, também neste movimento, a nota Sol# (embora escrita enarmonicamente como Lá♭) é mantida como a altura unificadora, desta forma, assegurando novamente a conexão com os movimentos precedentes. Ao mesmo tempo, a tonalidade de Lá♭ (além disso, com Sol como nota inicial) conduz a obra gradativamente de volta a Dó, tonalidade da qual foi afastada no *Adagio*. Porém há, ainda, mais uma característica que coloca este tema do *Scherzo* em conexão cerrada com o tema de abertura da obra. As figuras temáticas básicas da obra aparecem no tema do *Scherzo* nos compassos 3-4 e 9-10. Aparecem na altura que, comparada com sua ocorrência no primeiro tema do *Allegro*, é ‘idêntica’, salvo pela mudança de acidentes. (Naturalmente o ritmo 4/4 do tema do *Allegro* é alterado para o ritmo 3/4 do *Scherzo*):



## Exemplo 2.71

Poderíamos chamar este traço de ‘alturas idênticas abemoladas’, da mesma forma com que poderíamos falar de ‘alturas idênticas sustenizadas’<sup>5</sup>. Estas concepções não são, de forma alguma, construções analíticas artificiais. No escopo da técnica temática, estas concepções expressam um procedimento fundamental amplamente utilizado em toda a literatura musical. Em uma aplicação específica, na mudança de modo de um tema de maior para menor, ou vice-versa, a existência deste princípio é, obviamente, de conhecimento comum. Entretanto, da mesma forma que uma terça ou sexta maior podem ser alteradas para menor sem modificação da essência da estrutura envolvida, outras notas, em geral, também podem ser alteradas; contudo, o tema no qual estas modificações foram aplicadas permanecerá intacto. Inúmeros exemplos comprovam a validade deste fato, que pode ser percorrido historicamente como um princípio inerente de formação estrutural.

Conforme foi demonstrado nos últimos exemplos, tais mudanças de acidentes combinadas com a manutenção de alturas idênticas produzem efeitos específicos e, em certos momentos, constituem até mesmo um elemento decisivo na construção da forma. Os compassos conclusivos do tema inicial do *Scherzo* da *Wanderer Fantasie* formam uma ilustração extremamente notável. Estes compassos são essencialmente idênticos – mesmo nas notas, salvo por alguns acidentes – com relação aos compassos finais do tema de abertura do primeiro movimento:

The image displays three musical excerpts. The top excerpt is labeled 'Allegro' and consists of two staves. The first staff has a piano (*p*) dynamic and the second has a forte (*f*) dynamic. The middle excerpt is a single staff with a fortissimo (*ff*) dynamic. The bottom excerpt is labeled 'Scherzo' and consists of two staves with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*.

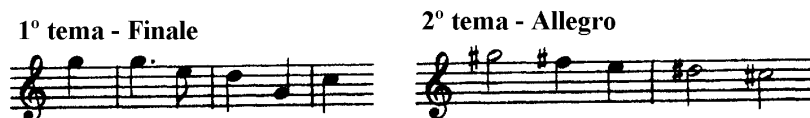
<sup>5</sup> Em português, este jogo de palavras não fica preciso devido ao fato de que em nossa língua existe uma diferença essencial entre os conceitos de nota (note, em inglês) e altura (pitch, em inglês): a nota Dó, por exemplo, pode ser realizada em várias alturas, ou seja, em qualquer registro de oitava (como Dó<sup>1</sup>, Dó<sup>2</sup>, Dó<sup>3</sup>, etc.); já a altura é a frequência precisa em que soa determinada nota. Por esta razão, a expressão ‘mesma altura abemolada’ soa como um paradoxo, sendo preferível substituí-la por ‘mesma nota abemolada’, ou seja, podem haver as notas Si e Sib, mas estas são alturas de som diferentes. Foi mantido o jogo de palavras no corpo do texto para deixar claro o princípio de Réti de que as técnicas de transformação temática por meio de ‘alturas idênticas’ (identical pitch) e de ‘notas idênticas com alteração’ (identical pitch changed by accidentals) pertencem a um mesmo campo conceptual [N. do T.].



Exemplo 2.72

Em ambos os movimentos, estes compassos anunciam a retomada do tema principal. No *Scherzo*, além disso, a mesma passagem reaparece diversas vezes, sendo finalmente ouvida perto do final do movimento, imediatamente antes da entrada do tema do último movimento. De fato, estes compassos formam a grande modulação pela qual o *Scherzo* conduz de volta ao Dó maior do último movimento, que é a tonalidade original da obra. Porém esta re-introdução de um trecho de um movimento no decorrer de outro deveria ser considerada, por si mesma, como sendo um procedimento de certa forma estranho – um procedimento ao qual os grandes compositores não freqüentariam, a não ser por razões específicas. De fato, aqui encontramos um dispositivo arquitetônico similar, em alguns aspectos, àquele encontrado no *Concerto para Piano* de Schumann, citado acima. Pois somente se o compositor concebeu os temas do *Allegro*, do *Scherzo* e do *Finale* (as entradas dos quais foram anunciadas por esta passagem) como sendo *idênticos em sua essência mais íntima*, este todo faz sentido e aparece como um procedimento lógico. Desta forma, por meio do efeito de alturas idênticas mais as mudanças de acidente, a arquitetura da obra torna-se um ciclo sem interrupção.

Isto nos leva, para uma consideração final, de volta ao *Opus 53* de Beethoven, a *Sonata Waldstein*. Pois agora podemos explicar as transformações temáticas dos dois temas decisivos citados anteriormente de modo mais simples. O primeiro tema do *Finale* e o segundo tema do *Allegro* da *Waldstein*, são, na realidade, duas elocuições temáticas de notas idênticas com mudança de acidentes.



Exemplo 2.73

Os fenômenos recém descritos, em conexão com vários outros recursos que emergem de nossa análise precedente, devem ter suscitado uma esfera completa de especulações. Pode-se imaginar se nossos esquematismos teóricos correntes, dividindo as composições em todos os tipos de seções, temas, pontes e assim por diante, podem realmente dar conta de tudo o que constitui a forma musical. Mesmo que estes esquematismos provassem estar certos – ou seja, se eles mantêm alguma semelhança com a realidade das principais práticas compositivas – podem somente descrever os atributos mais exteriores e efêmeros do processo complexo e misterioso por meio do qual a ‘forma’ se manifesta na música. Devem haver forças mais poderosas em jogo, estruturando o conteúdo de uma composição, determinando porque uma seção segue a outra, influenciando suas proporções e inter-relações, estabelecendo que *o todo não é somente quantitativamente, mas também qualitativamente um efeito diferente do resultado das partes isoladas*.

### Bibliografia sobre processo temático

- BENT, Ian. *Analysis*. New York: Norton, 1987.  
 COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. New York, Norton, 1987.  
 DUNSBY, Jonathan; WHITTHALL, Arnold. *Music analysis in theory and practice*. New Haven: Yale University, 1988.  
 FRISCH, Walter. *Brahms and the principle of developing variation*. Berkeley: University of California, 1990.  
 KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.  
 RÉTI, Rudolph. *The thematic process in music*. Westport: Greenwood Press, 1978.  
 RÉTI, Rudolph. *Thematic patterns in sonatas of Beethoven*. New York: Da Capo, 1992.  
 SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley, University of California, 1975.  
 SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, Edusp, 1991.