



O método analítico

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

Tradução de Fernando Lewis de Mattos¹ do capítulo 2: *The analytical method*, da obra: WHITE, John. *The analysis of music*. New Jersey: Prentice-Hall, p. 13-25, 1976.

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, 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 LaRue², diz com relação ao processo de crescimento musical³ que ‘a estrutura musical é a memória do movimento’. Esta afirmação perspicaz evoca a

¹ Fonte: Polígrafo para a disciplina Forma e Análise Musical I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

² LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical*, Barcelona: Labor, 1989.

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

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**⁴; 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 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.

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.

⁴ 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.

Quadro 1: esquema para a microanálise

RITMO	<ol style="list-style-type: none"> 1. Detalhes de ritmo no nível motivico 2. Ritmo harmônico 3. Densidade 4. Relação do ritmo com o texto
MELODIA	<ol style="list-style-type: none"> 5. Intervalos melódicos 6. Movimento conjunto/disjunto 7. Tessitura 8. Âmbito 9. Perfil melódico 10. Cadências 11. Densidade 12. Relações entre texto e melodia
HARMONIA	<ol style="list-style-type: none"> 13. Detalhes da harmonia (análise harmônica detalhada) 14. Consonância e dissonância 15. Cadências 16. Técnicas contrapontísticas ou polifônicas 17. Relações entre texto e harmonia
SOM	<ol style="list-style-type: none"> 18. Detalhes na instrumentação e orquestração 19. Textura 20. Dinâmica 21. Relação das vozes com o som (timbre) 22. Relações entre texto e som

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.

Quadro 2: esquema para a análise intermediária

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

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.

Quadro 3: esquema para a macroanálise

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

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

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 Exemplo 1.

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.

Microanálise (veja as anotações em itálico na partitura)

<p>RITMO</p>	<p>Tempo não indicado, mas poderia ser tocado como <i>andante</i> ou <i>allegretto</i>. Compasso ternário, construção motívica com dois motivos básicos.</p> <p>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).</p> <p>Pouco ou nenhum cruzamento rítmico. Não há notas com duração menor do que colcheia, com exceção das semicolcheias do compasso 20.</p> <p>Ritmicamente ativo, porém uniforme e invariável. Predomínio de colcheias e semínimas.</p>
<p>MELODIA</p>	<p>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.</p> <p>A voz principal (soprano) se restringe à extensão vocal.</p> <p>Interesse melódico ocorre também na voz inferior, mas não existe nas vozes internas.</p> <p>Estruturas cadenciais convencionais.</p>
<p>HARMONIA</p>	<p>Tríades de tônica e dominante predominam em um ritmo harmônico lento. Não há movimentos dissonantes. Frequentes notas de passagem melódicas, poucos acordes de sétima e principalmente como V^7, poucas suspensões (c. 4 e 12).</p> <p>Um acorde de sétima diminuta (c. 20).</p> <p>Movimento contrário nas vozes extremas, no motivo 2.</p> <p>Inversão melódica livre do motivo 1, nos compassos 25-27.</p> <p>Frequente utilização de movimento contrário entre as partes externas.</p>
<p>SOM</p>	<p>Predomínio de textura cerrada em um estilo típico da música barroca para teclado.</p> <p>A dinâmica está a cargo do executante, porém se fosse tocado em um cravo exigiria relativamente pequeno contraste de intensidade.</p> <p>Não há baixo real até o compasso 9.</p> <p>Somente a linha superior permanece intacta como uma voz (melodia) em toda a peça.</p> <p>A textura varia desde uma simples linha (c. 17) até cinco sons simultâneos (c. 30).</p> <p>Ocorre uníssono nos compassos 25-28.</p> <p>O contraste de timbre está à vontade do cravista, mas, de qualquer forma, deve ser sutil.</p>

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

RITMO	<p>Estrutura frasal simétrica de quatro em quatro compassos ao longo da peça.</p> <p>Crescimento rítmico alcançado principalmente por R.</p> <p>Pouca tensão rítmica.</p>
MELODIA	<p>Crescimento e estruturação melódica alcançados por R e D de motivos em diferentes níveis de altura.</p> <p>Frases ligadas fortemente por semi-cadências.</p> <p>CT permanece bastante estável durante a peça, com exceção do compasso 20 (maior tensão) e compasso 28 (ponto de repouso).</p>
HARMONIA	<p>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.</p>
SOM	

Macroanálise (veja as anotações em negrito na partitura)

RITMO	<p>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.</p> <p>O é alcançada pela repetição de idéias rítmicas (motivos).</p> <p>Ritmicamente simétrico do início ao fim.</p> <p>Muito pouco desenvolvimento rítmico.</p> <p>Ponto alto de T no compasso 20, alcançado principalmente pelo crescimento de atividade rítmica.</p> <p>Ponto de menor tensão no compasso 28, alcançado por falta de atividade.</p>
MELODIA	<p>Inteiramente diatônica, com predomínio de movimentos em grau conjunto.</p> <p>Motivo 1 é a idéia melódica mais marcante.</p> <p>Ornamentos adicionam interesse.</p> <p>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.</p> <p>O elemento melódico contribui pouco para o nível de CT.</p> <p>O alcançada por repetições e desenvolvimento de idéias melódicas.</p>

HARMONIA	<p>Altamente unificada devido à economia de material harmônico, mas também bastante desinteressante pela mesma razão.</p> <p>Não é uma forma binária em arco, porém um forte sentimento de retorno harmônico é criado no compasso 25.</p> <p>Utilização harmônica e estrutura frásica e cadencial típicas da forma binária do Barroco Tardio.</p> <p>Não modulante.</p> <p>Técnicas contrapontísticas, tais como inversão melódica do motivo 1, criam maior interesse e adicionam algo à O.</p> <p>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).</p>
SOM	<p>O maior contraste de textura é alcançado pela passagem em uníssono dos compassos 25-28.</p> <p>Elementos de som sem importância.</p>

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.

Os 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 desenvolvimento 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.

Conclusão

Conforme foi colocado anteriormente, esta análise foi escrita deliberadamente de uma forma exageradamente detalhada com o objetivo fornecer um modelo para as 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 'frequentes 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 as qualidades 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.

Exemplo 1: J. P. Rameau, Minueto II em Sol Menor.

Minuet II

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

Four-bar phrases
Eight-bar period

6 *Mot. 1* *Mot. 2* *Mot. 2* *Mot. 1* *Highest pitch* *B.(N)*
g: I *susp.* *v (implied)* *half cadence* *res.* *V⁶*

12 *Mot. 1* *Mot. 1 inv.* *Mot. 1* *Mot. 2* *Mot. 2* *Highest pitch*
I *IV* *(II)* *half cad.* *V* *Written-out repeat* *Mot. 1* *Mot. 2* *Mot. 1* *Mot. 2*
Mot. 1 *Mot. 2* $\rightarrow = 0$

17 *Mot. 1* *Mot. 1* *Mot. 1* *Mot. 1* *Mot. 1 inv.* *Mot. 1* *Mot. 1 inv.*
v (implied) *susp.* *v* *res.* *I* *IV* *(II)* *v half cadence*
half cad. *B.(R with textural contrast)* *A.(R with textural contrast)* *High point of T (Harm. + Rhythm = T)* *B.(D)*

22 *Mot. 1* *Mot. 1* *Mot. 1* *Mot. 1* *Mot. 1 inv.* *Mot. 1 inv.*
v *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* *v* *I* *II* *V* *I*
→ C (All elements)