



Considerações sobre a forma sonata por Nicholas Cookⁱ

Análise da Sinfonia Nº 5 em Dó Menor Op. 67, I. de Beethoven (1770-1827)

In: COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London: Norton, 1987, p. 260-293
[capítulo: *Analysing music in sonata form*]. Tradução: Fernando Lewis de Mattos – UFRGS

Algumas questões para a análise de música em forma sonata

Cook (1987, p. 266-276) apresenta uma lista de “questões mais ou menos padronizadas que lidam com problemas analíticos gerais de um modo adaptado especificamente à forma sonata. Eis aqui tal lista:

- Questão 1.** Como está unificado o material apresentado na exposição? Há contrastes explícitos entre materiais temáticos e não-temáticos? São os temas fortemente contrastantes entre si? (...)
- Questão 2.** Como é realizada a transição entre as áreas estruturalmente opostas da exposição? A modulação serve mais para ligar ou para separar as tonalidades estruturais? A segunda área temática simplesmente coincide com o movimento em direção à nova tonalidade ou serve para encerrar um movimento que já se realizou? (...)
- Questão 3.** Como se dá o plano tonal e temático do Desenvolvimento? O Desenvolvimento divide-se em seções claramente definidas? Em que ponto começa a ser claramente retomada a tonalidade principal? A tônica é utilizada no Desenvolvimento, se sim - como isto ocorre? Há novos materiais no Desenvolvimento? (...)
- Questão 4.** Há uma cesura nítida marcando o início da Recapitulação? A Reexposição está projetada como um ponto de resolução [harmônica e temática]? Qual é o ponto de maior tensão na peça [seu clímax]? (...)
- Questão 5.** Como e porque é modificada a Reexposição em comparação à Exposição? Há algum material importante que não aparece reexposto na tônica? (...)
- Questão 6.** Se há uma Coda, como e com que materiais está construída? A Coda afeta de modo profundo a estrutura de tensões do movimento? (...)
- Questão 7.** Como a extensão das frases liga-se ao plano geral da sonata? Quais são as proporções gerais do movimento?”

Análise da Sinfonia N.º 5 de Beethoven por Cook

Após definir quais seriam as questões a serem levantadas para a análise de uma peça em forma de sonata, Cook realiza a análise da 5ª Sinfonia de Ludwig van Beethoven e da Sinfonia Fantástica de Hector Berlioz, com base nessas questões. Abaixo, está a análise realizada por Cook da Sinfonia N.º 5 de Beethoven.

Q 1. (...) A distinção entre as duas áreas estruturais da exposição [primeiro e segundo temas] está projetada menos claramente do que se poderia esperar. Na Sinfonia de Beethoven todos os materiais com função cadencial e de transição são tão fortemente ligados ao primeiro tema, com seu padrão anacrúsico de três colcheias, que a segunda área temática está projetada como uma passagem fechada, na qual este padrão está menos presente (c. 63-109) do que na segunda metade da Exposição como um todo: os compassos 110-124 são quase um retorno ao material do primeiro tema.

Os *mottos*¹ que introduzem cada área temática (c. 1-5; c. 59-62 [tema das trompas]) também criam confusão com relação a este problema. Os *mottos* são obviamente similares uns aos outros, mas ao mesmo tempo cada qual sintetiza o tema que está precedendo [ex. 1], o resultado disto é que a *continuidade* - mais do que o *contraste* - entre os temas é enfatizada. Como poderíamos classificar isto? Não parece correto considerar os primeiros 21 compassos como um único tema, visto que as fermatas destacam claramente os 5 primeiros compassos como uma unidade isolada. Por outro lado, não se pode chamar os compassos 1-5 como sendo um tema e os compassos 6-21 como sendo outro, porque o *motto* não é exatamente um tema, ele é, antes de mais nada, uma espécie de *símbolo* do tema. Por sua vez, o segundo *motto* (c. 59-62 [tema das trompas]) está mais

¹*motto*: motivo que retorna em vários pontos de uma obra; uma idéia musical que, aparecendo no início de cada parte de uma série de peças ou movimentos, estabelece uma relação entre elas” (DICIONÁRIO GROVE de Música - Edição Concisa, p. 420, 624). É bastante comum a utilização do termo *motivo* como sinônimo de *motto*.

integrado àquilo que é geralmente chamado de segundo tema (c. 63) - que funciona como uma espécie de conseqüente deste *motto* e tomado por si só seria muito pouco importante na estrutura do movimento. Não há porque cair em complicações terminológicas sobre este assunto: o fato é que há algo de não-clássico nestes *mottos*. Assim, o mais adequado a fazer é encontrar um modo de classificar os *mottos* que admita o que foi dito acima. É preferível chamar os *mottos* de MA e MB e os temas principais de 1A, 1B (assim torna-se possível utilizar 2A, 2B para disposições sucessivas em cada área temática, e 1A1/1B1 para suas variantes). Quando, como é o caso do Desenvolvimento e da Coda, há variantes dos *mottos* que poderiam tanto ser derivadas de MA ou de MB, é melhor chamá-las simplesmente de M.

Ex.1: inter-relações temáticas no primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Q 2. A progressão harmônica da Exposição da 5ª Sinfonia desenvolve-se principalmente com base no baixo, sendo de uma simplicidade surpreendente [ex. 2]. A nota Dó é convertida de consonante em nota de tensão por meio de um longo pedal (c. 33-47) culminando em um acorde de sétima diminuta (c. 52-56); embora Dó deve claramente resolver, a direção desta resolução ainda não está definida, simplesmente ‘desliza’ através de Ré para Mib. Tonalmente, este fato é secundário, sendo que toda a seção baseada em 1B (c. 63-93) repete o processo de intensificação levando a outro ponto, desta vez de maior importância estrutural - acorde de V grau de Mib no c. 94. Este momento é marcado por uma idéia melódica característica (deve-se considerá-la como cadencial ou temática?) que resolve no acorde de I grau, no c. 110.

O mesmo tipo de postergação tonal também ocorre no trecho inicial em Dó menor. O *motto* de abertura do movimento é simplesmente ambíguo; Dó menor emerge no decorrer do primeiro tema, mas seu primeiro acorde enfático de tônica não aparece antes do compasso 33 – o início do pedal que conduz à nova tonalidade. O resultado disto é que nem os temas principais (nem seus *mottos*) realmente coincidem com a exposição estrutural das tonalidades. Os colchetes no ex. 2 mostram a defasagem entre o ponto de apoio temático e o ponto de apoio tonal.

Fig. 137 Tonal and thematic plan of Beethoven's Fifth Symphony, I, exposition

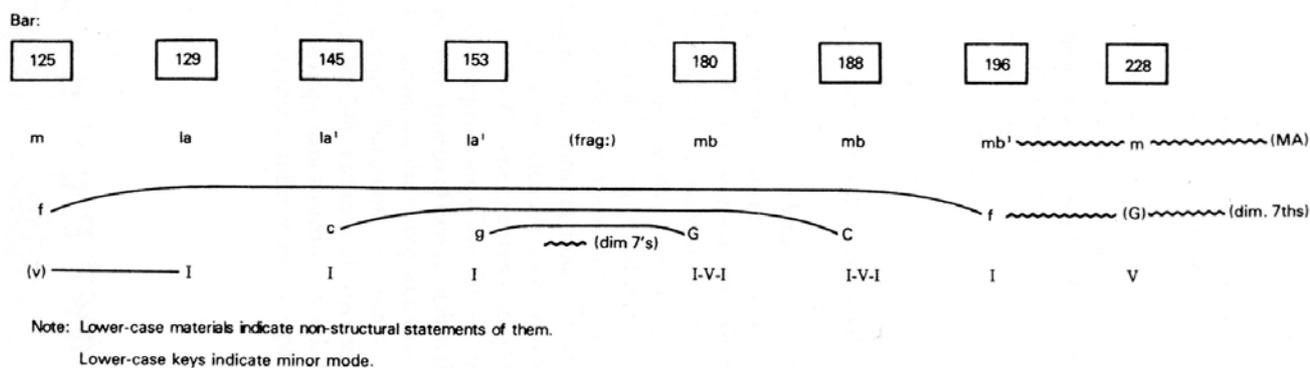
Ex. 2: plano tonal e temático da exposição do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven.

O fato de que a tonalidade de Dó menor nunca é apresentada como uma forte consonância estrutural significa que o centro de gravidade da Exposição é Mib.

Q 3-5. O plano tonal do Desenvolvimento da 5ª Sinfonia é, também, muito simples, consistindo de um padrão simétrico de tonalidades em distância de 5ªJ (ex. 3)². A tônica ocorre duas vezes, porém é apresentada como parte de um movimento em direção a algo e não como um ponto de chegada, de modo que sua função como tonalidade de resolução não é afetada. Embora o plano tonal do Desenvolvimento seja simétrico, o seu efeito é fortemente direcional.

² Porque o ex. 3 mostra simplesmente as fórmulas temática e tonal enquanto o ex. 2 apresenta uma redução harmônica e linear completa? Porque o Desenvolvimento é construído por amplos blocos tonais, em vez de estar composto por progressões harmônicas ou lineares.

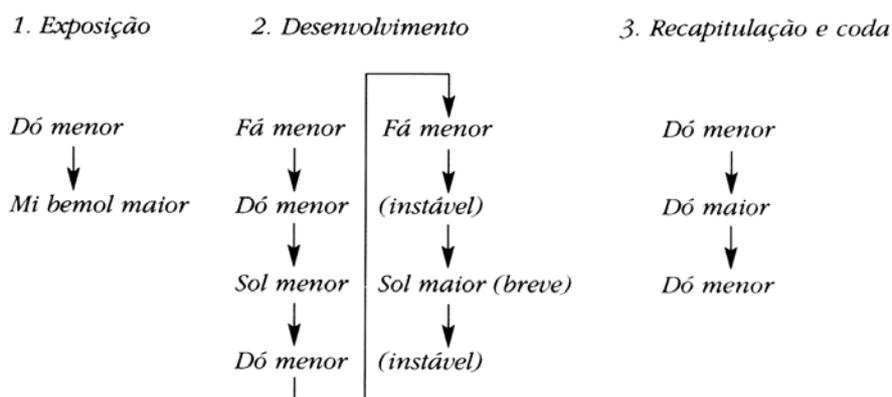
Fig. 138 Tonal and thematic plan of Beethoven's Fifth Symphony, I, development



Nota: materiais apresentados com minúsculas indicam exposições não estruturais.
Tonalidades apresentadas com letras minúsculas indicam modo menor.

Ex. 3: plano tonal e temático do desenvolvimento do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Esquema harmônico do primeiro movimento



Fonte: Lewis Lockwood: Beethoven, vida e obra. São Paulo: Codex, 2004 (p.259)

O Desenvolvimento divide-se em duas metades, cada uma delas se movimentando em direção a um clímax. Contudo, enquanto o primeiro clímax (c. 168-179) dirige-se claramente ao acorde de Sol Maior do compasso 180, o segundo clímax apresenta uma completa falta de direcionalidade tonal. O ex. 4 é uma redução desta passagem, que leva de Fá menor (c. 196) a Ré Maior (c. 221-232), através de uma sucessão de acordes paralelos em primeira inversão. Porque, então, há uma perda da direção tonal? Não seria o acorde de Ré Maior simplesmente a dominante da dominante de Dó menor (a dominante de Dó menor aparecendo como um acorde de nona menor sem a fundamental, nos compassos 233-240)? Este trecho pode parecer composto desta forma, mas este não é o efeito quando se ouve a música. O acorde do compasso 233 não soa como uma dominante incompleta com nona menor, mas como uma sétima diminuta sem nenhuma relação concreta com qualquer tonalidade. Assim, quando o *motto* de abertura – em sua forma Lá-b-Fá (como ocorre nos c. 22-23) – irrompe a partir do acorde de sétima diminuta e alcança a Recapitulação, o efeito resultante tem a aparência de um choque violento.

O resultado imediato é de uma cesura estrutural logo após o início da Reexposição, neste caso na forma de uma longa *cadenza* de oboé³ que prolonga a nota Sol, curiosamente sustentada pelos violinos no compasso 21, e substitui a semi-exposição original do *motto* nos compassos 22-23. (Porque este trecho é substituído? Visto que o *motto* já foi utilizado nos compassos 240-247, sua reapresentação soaria extremamente insípida neste momento). A *cadenza* de oboé é, obviamente, um ponto de intensificação estrutural. Porém, de modo algum poderia ser considerada o clímax do movimento. Em vez disto, o resultado a longo prazo da irrupção repentina da Recapitulação é empurrar o centro de gravidade desta seção ainda mais para o final, em comparação com o que ocorreu na Exposição. As alterações estruturais da Recapitulação também se ligam a este fato. Assim, aquilo que era o ponto de transição tonal na Exposição, sofre poucas alterações na Reexposição (a principal diferença está em que o acorde de sétima diminuta dos compassos 296-300 é re-orquestrado nas madeiras de modo que a sua nota mais aguda passa a ser um Fá# que resolve em Sol: compare-se este fato com o Solb da flauta que permanece suspenso na Exposição, no compasso 56).

³Esta *cadenza* parece breve na partitura, mas soa longa ao ouvido.

Há, contudo, extensas modificações nos c. 315-346 (em comparação com os c. 71-93), que prolongam e intensificam o segundo tema. As quatro repetições que ocorrem nos compassos 307-322 estão organizadas com base em variações no registro e na orquestração: dois grupos de dois instrumentos da Reexposição, contra o grupo de três do trecho original. Os compassos 323-345 contêm re-orquestrações semelhantes, tanto quanto transposições que realçam a dissonância harmônica desta passagem. Tudo isto reforça a dominante estrutural do compasso 346, confirmando a interpretação de que o acorde de maior importância da Exposição aparece no compasso 94 (e não no compasso 58, como poderia parecer). As modificações após este ponto restringem-se a enfatizar o ritmo (comparem-se os metais no c. 365 em relação ao c. 113).



Ex. 4: perda da direcionalidade tonal no segundo clímax do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Q 6. Se fosse realizada uma analogia com relação à Exposição, o primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven finalizaria no compasso 374. Porém, neste ponto encontram-se apenas três quartos do movimento completo. Aquilo que seria o acorde final de tônica é expandido em uma Coda de 129 compassos com base na tonalidade principal (agora retornando ao modo menor). O material no início e no final da Coda é bastante familiar: os compassos 374-395 consistem de acordes relacionados ao clímax, “tematizados” com o motivo de colcheias; os últimos compassos retomam o final do Desenvolvimento. Há, como anteriormente, uma irrupção do *motto* de abertura⁴ e o início de uma segunda Recapitulação que é abandonada após alguns compassos, sendo concluída com base no mesmo modelo dos compassos 369-374⁵. Contudo, o corpo principal da Coda não é, de modo algum, familiar. Reconhecidamente, a Coda pode ser vista como a liquidação do *motto*, que aparece na parte principal da Coda⁶ reduzido a um padrão escalar em graus conjuntos nas cordas graves nos compassos 407-408. Enquanto isto, o contracanto nas cordas agudas, nos mesmos compassos, reaparecem como melodia principal no compasso 423 - agora em movimento contrário e por aumentação rítmica. O que isto demonstra não é tanto a complexidade da técnica composicional de Beethoven quanto o fato de que todos os elementos foram reduzidos a padrões escalares elementares, os quais, neste estágio do primeiro movimento, adquiriram fortes associações temáticas ou motívicas. De modo semelhante, a sucessão de notas Lá-B-Sol, que se torna pouco a pouco proeminente deste o compasso 455 até o compasso 466, ao mesmo tempo em que tem o propósito imediato de reforçar o Sol cadencial, está repleto de associações temáticas significativas⁷.



<i>Exposição</i>	<i>Desenvolvimento</i>	<i>Reexposição-Coda</i>
252 compassos	124 compassos	252 compassos

A música, porém, não esboça esta forma de disposição. Mesmo sendo repetida, a Exposição não parece equilibrar com a combinação Reexposição-Coda (a repetição literal não dobra o peso estrutural!). De qualquer forma, poder-se-ia realmente ouvir a Recapitulação e a Coda como uma unidade? Com sua longa intensificação do *motto*, a Coda funciona como uma espécie de segundo desenvolvimento, e a sugestão de uma segunda recapitulação um pouco antes do final reforça a analogia entre a Coda e o Desenvolvimento. Assim, poder-se-ia representar a forma do movimento como: **A B A B1 (A)**, sendo que o (A) final seria somente insinuado na música. Obviamente, não é o caso de uma representação simbólica da peça estar correta e as outras estarem equivocadas: esta música é muito complexa, extremamente multifacetada em suas implicações, para ser rotulada de forma tão simples. Porém, parece razoável afirmar que aqui a forma sonata – o primeiro **A B A**, com todas as suas complexidades – tornou-se parte da ampliação formal de uma estrutura com o caráter de um Rondó bastante simples. Na realidade, há um princípio geral em questão aqui: *quanto maior a forma musical, maior a necessidade de sua estrutura geral básica ser diretamente ordenada*.

Embora este movimento esteja repleto de frases claramente articuladas em quatro e oito compassos [formando uma estrutura em quadratura], a disposição dos pontos de apoio fraseológicos é persistentemente ambígua. Se as três colcheias do *motto* de abertura forem tomadas como uma preparação frasal, deve-se ler o compasso 7, tanto quanto o compasso 26, como pontos de apoio. Como todos os acontecimentos têm a extensão fraseológica de quatro ou oito compassos, o compasso 34 deveria ser interpretado como um ponto de apoio. Mas, será isto mesmo o que ocorre? As madeiras e as cordas graves não marcariam o compasso 33 como um ponto de apoio? Seria certo considerar que no compasso 44 o padrão iâmbico (– ∪) da abertura transformou-se em um padrão trocaico (∪ –)? Onde ocorreria tal mudança, então? Com a entrada do segundo tema cresce a ambigüidade. Em alinhamento com a organização frasal em oito compassos do trecho precedente, poder-se-ia interpretar o compasso 60 como um ponto de apoio frasal, sendo o Mib é uma nota subentendida na cadência; mas é bastante difícil reconhecer o que se segue a partir de então com base neste princípio⁸. Outra alternativa seria tomar toda a seção, desde os compassos 60-93, como uma prolongação do V grau e não do I grau de Mib. Desta maneira, pode-se interpretar o compasso 62 como um ponto de apoio, resultando em uma seção de trinta e dois compassos até o c. 93. Assim, este trecho está precisamente organizado em frases de quatro compassos até o c. 81, porém após este ponto a organização fraseológica do movimento contradiz qualquer padrão regular. Além disso, em todo o caso, pode-se suspeitar que muitos ouvintes, se fossem escrever a passagem somente a partir da audição, escreveriam algo como o ex. 6, ou seja, como uma seqüência de semínimas. Se isto está correto, pode explicar o choque métrico que ocorre no compasso 94 (que serve para sublinhar o acorde estrutural de V grau de MibMaior): um choque semelhante, porém que excede aquele encontrado no c. 44, que enfatizava a tônica como função estrutural.



Ex.6: transição e segundo tema do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven.

Nestes casos há uma noção de metro, por mínima que seja. Porém na passagem prolongada que precede a Reexposição não há nenhuma organização métrica preponderante. Mesmo a apresentação do *motto*, nos compassos 228-232, com cinco compassos de extensão - sendo, na melhor das hipóteses, ambígua - não se apresenta metricamente porque aparece em um contexto não-métrico. A falta de uma métrica preponderante encontra seu paralelo na falta de direcionalidade harmônica que ocorre na mesma passagem: ambas preparam a irrupção da Recapitulação, projetando, assim, uma forma seccional: a ausência de metro e a ausência de direção harmônica são, de fato, a mesma coisa. A estrutura frasal pode ser o resultado de padrões de repetição, mudanças de textura e outros aspectos da mesma natureza, porém o fato mais importante na constituição de pontos de apoio fraseológicos (e, por conseqüência, de organização métrica) é a progressão harmônica. Em qualquer nível da estrutura musical, movimento em direção a um objetivo constitui uma *preparação*, do mesmo modo que alcançar um objetivo constitui um *ponto de apoio*. Nos compassos 196-239 do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven (a passagem está sintetizada no ex. 4) não há nenhum objetivo perceptível, ou seja, não existe metro definido”.

⁸ De qualquer forma, é tentador – já que o resultado é um esquema simples que coincide com muitos pontos estruturais da Exposição. Se forem ignoradas as apresentações do *motto* nos compassos 1-5 e 22-25, que são interpolações métricas, e desconsiderando o compasso 6 como uma preparação, a exposição incide em grupos de (34 + 16) + (34 + 16) + 16 compassos cada grupo destes coincide: com a primeira tônica estrutural (c. 44), com o início da segunda área temática (c. 60), com o acorde estrutural de V grau de Mib Maior (c. 94) e com o acorde estrutural de I grau de Mib Maior (c. 110 – onde o motivo de três colcheias emerge em uma espécie de codetta). Em outras palavras, o primeiro e o segundo grupos de (34 + 16) compassos são a primeira e segunda áreas temáticas e o grupo final de 16 compassos é a Codetta. Porém, obviamente, ninguém ouviu este plano, o que também torna duvidoso se Beethoven teria planejado o movimento desta forma. Assim, é possível que tudo isso não passe de mera coincidência.

L. Beethoven (1770-1827): Sinfonia Nº 5 em Dó Menor Op. 67, I.

8

2

Dem Fürsten Franz Joseph von Lobkowitz
und dem Grafen Andreas von Rasumowsky gewidmet

SINFONIE Nr. 5

L. van Beethoven, op. 67
(1770 - 1827)

I

Allegro con brio (♩ = 108)

Flauto I II
Oboe I II
Clarinete in B II
Fagotto I II
Corno in Es I II
Tromba in C I II
Timpani in C, G

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Basso

7

Musical score for measures 195-208. The score is divided into two systems. The first system (measures 195-200) features woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoons) and strings. The second system (measures 201-208) continues the woodwinds and strings. Dynamics include *p* and *ff*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

6

Musical score for measures 190-208. The score is divided into two systems. The first system (measures 190-199) features woodwinds and strings. The second system (measures 200-208) continues the woodwinds and strings. Dynamics include *ff*, *p*, and *ff*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

195

198

190

193

196

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

774 9

786

8810

8 751

763

8910

Musical score for measures 200-249. The score is written for five staves (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses). It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff*, *f*, and *ten.* A rehearsal mark **11** is placed at the beginning of the system.

Musical score for measures 250-299. The score continues with five staves. It includes dynamic markings like *p*, *pp*, and *ppizz.* A rehearsal mark **NR10** is located at the end of the system.

Musical score for measures 300-349. The score is written for five staves. It features dynamic markings such as *dimin.*, *p*, and *sempre più p*. A rehearsal mark **10** is placed at the beginning of the system.

Musical score for measures 350-399. The score continues with five staves. It includes dynamic markings like *pp*, *ppp*, and *ppre più p*. A rehearsal mark **NR10** is located at the end of the system.

268 18

288 18

267 12

274 12

Musical score for measures 848-880. The score is written for a full orchestra and includes parts for strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 848-880, and the second system covers measures 881-910. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Musical score for measures 914-980. The score is written for a full orchestra and includes parts for strings, woodwinds, and brass. The notation is dense, with many notes and rests. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 914-980, and the second system covers measures 981-1010. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings. The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a common time signature. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

17

Musical score for page 17, measures 391-404. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 391-404 in the first system and measures 404-417 in the second system.

16

Musical score for page 16, measures 366-378. The score is written for a full orchestra, including strings, woodwinds, and brass. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems, with measures 366-378 in the first system and measures 378-391 in the second system.

18

416

19

422

8810

8810

This block contains three systems of musical notation. The first system (measures 18-19) shows a complex texture with multiple staves, including woodwinds and strings, with various articulations and dynamics. The second system (measures 422-423) features a dense orchestral texture with many notes and rests. The third system (measures 8810-8811) shows a similar dense texture with many notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

18

416

19

422

8810

8810

This block contains three systems of musical notation, similar to the one above. The first system (measures 18-19) shows a complex texture with multiple staves, including woodwinds and strings, with various articulations and dynamics. The second system (measures 422-423) features a dense orchestral texture with many notes and rests. The third system (measures 8810-8811) shows a similar dense texture with many notes and rests. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

The image displays a complex musical score for the fifth symphony by Beethoven. It features multiple staves for different instruments and vocal parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ff*. The score is organized into systems, with measure numbers 20, 477, 490, and 8810 clearly visible at the beginning of their respective systems.

i



Nicholas Cook
Publications (Books)

Royal Holloway
University of London

<http://www.rhul.ac.uk/Music/>

1. *Schenker and Others: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna* (NY: Oxford University Press)
2. *Music: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 1998, rev. edn. 2000); also in Spanish, Italian, Polish, Turkish, Hebrew, Tamil, Chinese, and Korean translations
3. *Analysing Musical Multimedia* (Oxford: Clarendon Press, 1998)
4. *Analysis through Composition: Principles of the Classical Style* (Oxford University Press, 1996); also in Spanish translation
5. *Beethoven: Symphony No. 9* (Cambridge University Press, 1993); also in Greek translation
6. *Music, Imagination, and Culture* (Oxford: Clarendon Press, 1990); also in Japanese and Spanish translations
7. *Musical Analysis and the Listener* (New York: Garland, 1989)
8. *A Guide to Musical Analysis* (London: Dent, 1987; New York: Braziller, 1987; New York: Norton, 1992; Oxford: Oxford University Press, 1994); also in Italian translation
9. Co-authored/edited books
10. *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*, ed. Nicholas Cook and Anthony Pople (Cambridge: Cambridge University Press, forthcoming)
11. *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*, ed. Eric Clarke and Nicholas Cook (New York: Oxford University Press, forthcoming)
12. *Rethinking Music*, ed. Nicholas Cook and Mark Everist (Oxford University Press, 1999) (with Peter Johnson and Hans Zender) *Theory into Practice: Composition, Performance and the Listening Experience* (Leuven University Press, 1999, also published in Flemish as *Theorie in Praktijk: Compositie, Uitvoering en Luisterervaring*)