

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

“Júlio de Mesquita Filho”

Instituto de Artes – Campos São Paulo

ANDRÉ DOS SANTOS

EM TORNO DE HEINRICH KOCH:

Uma possível análise prática sobre o repertório do Século XVIII

São Paulo

2023

ANDRÉ DOS SANTOS

**EM TORNO DE HEINRICH KOCH:
Uma possível análise prática sobre o repertório do Século XVIII**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em 2023, com a área de concentração em Música do Instituto de Artes Universidade Estadual Paulista (Unesp), como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Musicologia. Orientador: Prof. Dr. Achille Pichi

Linha de Pesquisa: Análise Musical

Orientador Prof. Dr.: Achille Guido Picchi

São Paulo
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S237t Santos, André dos (André Laitano), 1994-

Em torno de Heinrich Koch : uma possível análise prática sobre o
repertório do século XVIII / André dos Santos. -- São Paulo, 2023.
260 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Achille Guido Picchi.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Música - Análise, apreciação. 2. Improvisação (Música). 3.
Análise harmônica (Música). 4. Música - Séc. XVIII. 5. Koch, Heinrich
Christoph, 1749-1816. I. Picchi, Achille Guido. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 781.17

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

ANDRÉ DOS SANTOS

EM TORNO DE HEINRICH KOCH:
Uma possível análise prática sob o repertório do Século XVIII

Dissertação de Mestrado apresentado ao
Programa de Pós-Graduação em Música, do
Instituto de Artes da Unesp, como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre
em Musicologia

Dissertação aprovada em: __/__/__

Banca Examinadora

Prof. Dr. Achille Guido Picchi
UNESP – Orientador

Prof. Dr. Fernando Cardoso
UNESP

Prof. Dr. Diósnio Machado Neto
USP

RESUMO

Estudos recentes sobre *partimenti*, revelaram-se importantes descobertas sobre contraponto e harmonia a partir do século XVIII. Neste sentido, este trabalho visa investigar a ideia de *forma* musical, mais precisamente, a *forma sonata*. Para isto, usaremos ideias gerais de Heinrich Christoph Koch em seu *Versuch einer Anleitung zur Composition* conjuntamente com as ideias de *schemata* de Robert Gjerdingen.

Palavras-chave: Heinrich Koch; Análise; Forma; Schemata; Melodia.

ABSTRACT

Recent studies on partimenti have revealed significant discoveries about counterpoint and harmony from the 18th century onwards. In this context, this work aims to investigate the concept of musical form, more precisely, the sonata form. To achieve this, we will draw on the general ideas of Heinrich Christoph Koch in his "*Versuch einer Anleitung zur Composition*," along with the schema concepts of Robert Gjerdingen.

Keywords: Heinrich Koch; Analysis; Form; Schemata; Melody.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Kafka Miscellany.....	31
Figura 2 - Kafka Miscellany.....	31
Figura 3 - Divisão da Retórica	32
Figura 4 - Diminuições de Francesco Durante.....	35
Figura 5 - Partimento de Francesco Durante.....	36
Figura 6 - Exemplos de diminuição de uma melodia.....	37
Figura 7 - Exemplos de diminuição de uma melodia.....	38
Figura 8 - Exemplificação de notas "estruturais" por Mattheson.....	39
Figura 9 - Quatro tipos de características melódicas dadas por Riepel.....	40
Figura 10 – Diminuições de uma melodia de William Jones.....	40
Figura 11 - Análise da Solmização de uma melodia de Cafaro.	41
Figura 12 - Figuras melódicas associadas à retórica.	42
Figura 13 - Exemplo de Partimento de Francesco Durante.....	44
Figura 14 - Possível realização do Partimento de Durante.....	45
Figura 15 - Exemplo de Regra da Oitava em modo maior e menor.....	46
Figura 16 - Exemplo das principais cadências Napolitanas.	47
Figura 17 - Protótipo de Romanesca.	48
Figura 18 - Exemplo de Romanesca.....	48
Figura 19 - Exemplo de Romanesca na peça Canon em Ré maior de Johann Pachelbel (1653-1706).	49
Figura 20 - Protótipo de Prinner.....	50
Figura 21 - Exemplo de Prinner.	50
Figura 22 - Exemplo de Prinner na Sinfonia n° 73 de Joseph Haydn.	51
Figura 23 - Protótipo de Do-Re-Mi.....	52
Figura 24 - Exemplo de Do-Re-Mi	52
Figura 25 - Exemplo de Do-Ré-Mi no Concerto para Trompete em Mi Bemol de Joseph Haydn.....	53
Figura 26 - Protótipo de Sol-Fa-Mi.....	54
Figura 27 - Exemplo de Sol-Fa-Mi.	54
Figura 28 - Exemplo de Sol-Fa-Mi na Sinfonia n° 40 de Mozart.	55
Figura 29 - Protótipo de Meyer.	56
Figura 30 - Exemplo de Meyer.....	56

Figura 31 - Exemplo de Meyer no primeiro movimento da Sinfonia nº 35 de Haydn.	57
Figura 32 - Protótipo de Fonte.	58
Figura 33 - Exemplo de Fonte.	58
Figura 34 - Exemplo de Fonte na introdução da Sinfonia nº 100 de Haydn.	59
Figura 35 - Protótipo de Monte.	60
Figura 36 - Exemplo de Meyer.	60
Figura 37 - Exemplo de Monte no Minueto da Sinfonia nº 26 de Haydn.	61
Figura 38 - Protótipo de Ponte.	62
Figura 39 - Exemplo de Ponte.	62
Figura 40 - Protótipo de Fenaroli.	63
Figura 41 - Exemplo de Fenaroli.	63
Figura 42 - Exemplo de Fenaroli no primeiro movimento da Sonata nº 29 de Beethoven.	65
Figura 43 - Protótipo de Indugio.	65
Figura 44 - Exemplo de Indugio.	66
Figura 45 - Exemplo de Indugio em Beethoven, Opus 31, no. 3, primeiro movimento.	67
Figura 46 - Protótipo de Quiescenza.	67
Figura 47 - Exemplo de Quiescenza.	68
Figura 48 - Exemplo de Quiescenza na abertura do pequeno prelúdio em Dó maior BWV 939 de Johann Sebastian Bach.	69
Figura 49 - Unidades de Frases em forma hierárquica.	72
Figura 50 - Ideia geral do movimento das pontuações dentro de uma forma musical.	74
Figura 51 - Sucessão de Absätze até uma Schlußsatz.	75
Figura 52 - Símbolo quadrado de Koch usado em suas análises.	75
Figura 53 - Exemplo de análise com o quadrado.	76
Figura 54 - Exemplos de Grundabsatz.	76
Figura 55 - Exemplo de Quintabsatz.	77
Figura 56 - Compasso Simples segundo Koch.	78
Figura 57 - Compasso Composto segundo Koch.	78
Figura 58 - Compasso Composto segundo Koch.	78
Figura 59 - Exemplo de melodia para ser surprimida.	79
Figura 60 - Exemplo de Tactersticung.	79
Figura 61 - Exemplo de Einschnitte.	80

Figura 62 - Símbolo do Triângulo usado por Koch para rotular Incisos.....	81
Figura 63 - Exemplo de melodia com marcações Einschnitte.	81
Figura 64 - Frase com símbolo demarcando uma Einschnitte e uma Absatz.....	82
Figura 65 - Exemplo de Grundabsatz em Haydn.	82
Figura 66 - Exemplo de Grundabsatz em Stamitz.....	83
Figura 67 - Exemplos de Schlußsatz.	84
Figura 68 - Exemplos de Nachschlag.....	85
Figura 69 - Exemplos de Uberhang.....	85
Figura 70 - Exemplo de Apêndice.....	86
Figura 71 - Exemplo de Apêndice.....	86
Figura 72 - Exemplo de Apêndice na Sinfonia nº 4 de Mozart.	87
Figura 73 - Exemplo de Grundabsatz terminando em primeira inversão.....	91
Figura 74 - Layout de estrutura formal em quatro Seções Melódicas.....	92
Figura 75 - Resumo das Pontuações.....	93
Figura 76 - Exemplo de acompanhamento apropriado.....	94
Figura 77 - Exemplos de acompanhamentos inapropriados.....	94
Figura 78 - Exemplo de Schlußsatz.....	95
Figura 79 - Exemplo de Schlußsatz.....	95
Figura 80 - Exemplo de como uma Absätze pode se transformar em uma Schlußsatz. 96	
Figura 81 - Exemplo de como uma Schlußsatz pode se transformar em uma Absätze. 97	
Figura 82 - Exemplo de terceira seção melódica baseada na primeira Seção Melódica.	98
Figura 83 - Exemplo de três seções melódicas conectadas.	99
Figura 84 - Resumo da Pontuação descrita.	101
Figura 85 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	102
Figura 86 - Resumo da Pontuação descrita.	103
Figura 87 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	104
Figura 88 - Resumo da última pontuação descrita.	105
Figura 89 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	105
Figura 90 - Resumo das pontuações descrita.	106
Figura 91 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	107
Figura 92 - Resumo da pontuação descrita.....	108
Figura 93 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	109
Figura 94 - Resumo da pontuação descrita.....	110

Figura 95 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	110
Figura 96 - Resumo da Pontuação descrita.	111
Figura 97 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	112
Figura 98 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	113
Figura 99 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	114
Figura 100 - Minueto em Dó Maior K6 de Wolfgang Amadeus Mozart.....	115
Figura 101 - Minueto em Sol maior BWV Ahn 114 de Johann Sebastian Bach.	116
Figura 102 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.....	118
Figura 103 - Terceira Seção melódica modulando para a tonalidade principal.	119
Figura 104 - Modulação passageira na terceira seção melódica.	120
Figura 105 - Modulação para a região tonal de ii na terceira seção melódica.	121
Figura 106 - Modulação passageira para o vi na terceira seção melódica.	122
Figura 107 - Exemplo de conexão não "suave" da terceira seção para a quarta seção melódica.	123
Figura 108 - Apêndice entre a terceira e a quarta seção melódica.	125
Figura 109 - Exemplo de modulação passageira na terceira seção melódica.....	126
Figura 110 - Exemplo de duas modulações passageiras na terceira seção melódica. .	127
Figura 111 - Exemplo de quatro seções melódicas em modo menor.....	128
Figura 112 - Exemplo de quatro seções melódicas em modo menor.....	129
Figura 113 - Exemplo de seção melódica que possui terminação em uma tonalidade secundária.....	130
Figura 114 - Encerramento em V/V na segunda seção melódica.....	131
Figura 115 - Primeira seção encerrando-se em uma Quintabsatz.	132
Figura 116 - Exemplo de primeira seção melódica em Quintabsatz e a segunda em Grundabsatz.....	132
Figura 117 - Exemplo de dois finais consecutivos de Grundabsatz.....	133
Figura 118 - Exemplo de dois finais consecutivos em Grundabsatz.....	133
Figura 119 - (KOCH,1793, p.113, análise nossa).	133
Figura 120 - Duas seções melódicas diferentes.....	134
Figura 121 - Segunda parte da seção melódica ornamentada.....	134
Figura 122 - Exemplo de Seção melódica repetida por sua transposição.	135
Figura 123 - Exemplo de reprise da tonalidade principal.	136
Figura 124 - Duas Grundabsatz consecutivas.	136
Figura 125 - Duas Grundabsatz consecutivas.	137

Figura 126 - Exemplo de terminação em V/V na segunda parte da seção melódica. .	137
Figura 127 - Duas Quintabsatz consecutivas.	138
Figura 128 - Duas Quintabsatz consecutivas.	138
Figura 129 - Pontuações e suas respectivas seções melódicas.	140
Figura 130 - Segunda seção melódica modificada para uma Grundabsatz.	140
Figura 131 - Sequencia das Pontuações descritas.	141
Figura 132 - Exemplo em Haydn das nuances em pontuações descritas até o momento.	142
Figura 133 - Exemplo de zufällig Ausweichung.	144
Figura 134 - Exemplo de zufällig Ausweichung reinterpretado em La menor.	144
Figura 135 - Exemplo de zufällig Ausweichung reinterpretado em Sol maior.	145
Figura 136 - Exemplo de zufällig Ausweichung com retorno a Do maior.	145
Figura 137 - Exemplo de modulação durchgehend.	145
Figura 138 - Exemplo de modulação durchgehend em tonalidades relacionadas.	146
Figura 139 - Exemplos de modulação durchgehend.	147
Figura 140 - Exemplo de pontuações na Sinfonia nº 9 em Dó maior, 3º movimento de Haydn.	149
Figura 141 - Exemplo de modulação de passagem na segunda seção melódica.	150
Figura 142 - Exemplo de repetição do primeiro período na tonalidade principal após a cadência.	151
Figura 143 - Exemplo de pontuações na Sinfonia nº 20 em Dó maior, 3º movimento de Haydn.	152
Figura 144 - Exemplo de pontuações na Sinfonia nº 38 em Dó maior, 2º movimento de Haydn.	153
Figura 145 - Exemplo de transição incompleta.	154
Figura 146 - Exemplo de segunda parte encerrando-se na Quintabsatz da tonalidade principal.	155
Figura 147 - Exemplo de transição para Quintabsatz.	156
Figura 148 - Exemplo de transição para Quintabsatz.	156
Figura 149 - Exemplo de transição para Quintabsatz.	157
Figura 150 - Exemplo de transição para Quintabsatz.	157
Figura 151 - Exemplo de transição para Quintabsatz.	158
Figura 152 - Layout completo da estrutura formal e suas respectivas transições.	159

Figura 153 - Exemplo de uso da repetição como procedimento de extensão de uma frase.	160
Figura 154 - Exemplo de repetição.	161
Figura 155 - Exemplo de repetição sobre uma mesma harmonia.	162
Figura 156 - Repetição em contraponto invertido.	162
Figura 157 - Exemplo de repetição nos dois primeiros compassos.	163
Figura 158 - Exemplo de repetição no segundo e terceiro compassos.	163
Figura 159 - Exemplo de repetição no terceiro e quartos compassos.	163
Figura 160 - Repetição uma terça abaixo do padrão.	164
Figura 161 - Repetição por compasso variado.	164
Figura 162 - Seções melódicas de número ímpar.	165
Figura 163 - técnica da repetição para expandir o número de compassos.	165
Figura 164 - Exemplo de frase estendida em cinco compassos.	166
Figura 165 - Seção melódica ímpar com anexo de uma seção melódica par.	166
Figura 166 - Exemplo de compassos ímpares.	167
Figura 167 - Frase de cinco compassos composta por dois fragmentos desiguais ligada a uma frase de número par.	168
Figura 168 - Frase com dois incisos incompletos na primeira metade.	168
Figura 169 - Efeito indesejado através dos incisos.	169
Figura 170 - Situação apropriada de incisos.	169
Figura 171 - Exemplos de incisos completos em números pares.	170
Figura 172 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.	170
Figura 173 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.	171
Figura 174 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.	171
Figura 175 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.	172
Figura 176 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.	172
Figura 177 - Frase estendida com números ímpares de compasso.	173
Figura 178 - Repetição na terceira frase após o inciso completo da segunda seção ...	174
Figura 179 - Exemplo de frase com a omissão da repetição na terceira frase.	174
Figura 180 - Exemplo de repetição de dois compassos.	175
Figura 181 - Exemplo de repetição de dois compassos.	175
Figura 182 - Exemplo de repetição de dois compassos.	176
Figura 183 - Exemplo de repetições e varrições no Minueto da Sinfonia 42 de Joseph Haydn.	177

Figura 184 - Frase reforçada por um apêndice.....	183
Figura 185 - Exemplo de apêndice diminuído.	184
Figura 186 - Exemplo de apêndice independente.	184
Figura 187 - Exemplo de dois apêndices em uma frase.	185
Figura 188 - Exemplo de apêndice em uma Quintabsatz.	185
Figura 189 - Exemplo de preenchimento entra uma terminação de frase e o apêndice.	186
Figura 190 - Exemplo de preenchimento entra uma terminação de frase e o apêndice em uma Quintabsatz.	186
Figura 191 - (KOCH,1793, p.196, análise nossa).	186
Figura 192 - Exemplo de apêndice em uma Quintabsatz.	187
Figura 193 - Exemplo de apêndice em uma Quintabsatz V/V.	188
Figura 194 - Exemplo de apêndice em número ímpar de compassos.	188
Figura 195 - Apêndice formado a parti de fragmento melódico.	189
Figura 196 - Exemplo de apêndice com material melódico novo.	189
Figura 197 - Exemplo de como não fazer um apêndice.	190
Figura 198 - Exemplo de apêndice e material melódico novo.	190
Figura 199 - Resumo de apêndices em uma peça curta.....	191
Figura 200 - Exemplo de extensão por frases desiguais.	192
Figura 201 - Exemplo de frase básica.	193
Figura 202 - Extensão da frase básica anterior.....	193
Figura 203 - Exemplo de transposição.	194
Figura 204 - Exemplo de transposição.	194
Figura 205 - Exemplo de não transposição.	195
Figura 206 - Exemplo de extensão através do procedimento sequencial.	195
Figura 207 - Exemplo de sequencia.	196
Figura 208 - Exemplo indesejável de sequencia.	196
Figura 209 - Exemplo de sequencia de um compasso.....	197
Figura 210 - Exemplo de transposição combinada com sequencia.....	197
Figura 211 - Efeito indesejado de transposição.....	198
Figura 212 – Frase básica.....	198
Figura 213 - Extensão de frase através da continuação de um fragmento.	198
Figura 214 - Exemplo de extensão de frase por meio da continuação de um fragmento melódico.	199

Figura 215 - Frase básica.....	200
Figura 216 - Exemplo de fragmentos interpolados.	200
Figura 217 - Frase básica.....	201
Figura 218 - Frase estendida.	201
Figura 219 - Exemplo de parênteses.	202
Figura 220 - (KOCH,1793, p.220-221).....	202
Figura 221 - Exemplo de parênteses	202
Figura 222 - Exemplo de frase interpolada estendida.	203
Figura 223 - Exemplo de sequencia adequada de frases.	204
Figura 224 - Inserção da segunda frase entre os fragmentos da primeira.	204
Figura 225 - Exemplo de parênteses de métrica simples em métrica composta.	205
Figura 226 - Exemplo de período.....	205
Figura 227 - Resumo de meios de extensão explicado até agora.	207
Figura 228 - Pontuações na Exposição em tonalidade maior.....	212
Figura 229 - Exemplo de exposição.	213
Figura 230 - Exemplo de exposição.	214
Figura 231 - Exemplo de Exposição.	214
Figura 232 - Exemplo de Exposição.	215
Figura 233 - Exposição em tonalidade menor.....	216
Figura 234 - Terceira seção de uma tonalidade do modo menor.	216
Figura 235 - Maneira indesejada de se colocar duas pontuações.....	217
Figura 236 - Modificação do quarto compasso em um fragmento.....	218
Figura 237 - Exemplo de período onde a cesura da primeira pontuação é menor que a segunda.....	218
Figura 238 - Exemplo de duas Quintabsatz seguidas.....	219
Figura 239 - Correção dos problemas apontados anteriormente.....	220
Figura 240 - Terminação onde a primeira frase compartilha a mesma harmonia da próxima frase.....	220
Figura 241 - Correção do exemplo anterior.	221
Figura 242 - Exemplo de cinco seções melódicas.....	222
Figura 243 - Exemplo de exceção onde ocorrem duas pontuações seguidas.....	223
Figura 244 - Continuação do período iniciado na figura 242.....	224
Figura 245 - Encerramento do período começado a partir do exemplo 242.	226
Figura 246 - Conexão de quatro seções melódicas e suas respectivas pontuações.....	228

Figura 247 - Exemplos de conexão correta entre Quintabsatz	229
Figura 248 - Exemplo de apêndice logo após uma Quintabsatz.	229
Figura 249 - Exemplo de modulação passageira após uma Grundabsatz.	230
Figura 250 - Modulação passageira ocorrendo com uma Quintabsatz.....	231
Figura 251 - Exemplo de técnica de repetição melódica diatônica após a cadência em uma Grundabsatz.	232
Figura 252 - Inserção de Grundabsatz na tonalidade da V.....	233
Figura 253 - Exemplo de Exposição com todos procedimentos demonstrado até agora.	235
Figura 254 - Pontuações da Segunda Parte da forma sonata.....	238
Figura 255 - Exemplo de modulação para Quintabsatz da tonalidade principal.....	240
Figura 256 - Modulação da tonalidade principal para uma das tonalidades menores relacionadas.	241
Figura 257 - Modulação da tonalidade principal para uma das tonalidades menores relacionadas.	242
Figura 258 - Exemplo tema a ser alterado.....	242
Figura 259 - Tema alterado no início da segunda seção.	243
Figura 260 - Exemplo de Tema.	243
Figura 261 - Tema em movimento contrário.....	244
Figura 262 – Exemplo de segundo período.....	245
Figura 263 - Extensão até a última Quintabsatz.....	247
Figura 264 - Tema de uma sinfonia de Ignaz Josef Pleyel.....	248
Figura 265 - Exemplo de apêndice no primeiro período.....	248
Figura 266 - Formação de segundo período a partir da primeira parte.	249
Figura 267 - Grade Orquestral.....	254
Figura 268 - Redução a 3 vozes.	254
Figura 269 - Resumo das formas com suas respectivas pontuações.	255
Figura 270 - Figuras ritmo-melódicas encontradas na Grundabsatz.	256
Figura 271 - Schema Heartz (compasso 1 e 2).....	257
Figura 272 - Schema Fenaroli (compassos 3-5).	257
Figura 273 - Segunda Seção Melódica e suas schemata.	258
Figura 274 - Schema Prinner (compassos 9-10).	258
Figura 275 - Resumo da Pontuação Grundabsatz.	259
Figura 276 - Figuras Ritmo-Melódicas da Pontuação Quintabsatz.....	259

Figura 277 - Primeira Seção da Quintabsatz.	260
Figura 278 - Schemata Do-Re-Mi e Quiescenza.	261
Figura 279 - Schemata da Segunda Seção Rauschende: Passo Indireto (compassos 26-29) e Fonte (compassos 29-34).	261
Figura 280 - Schemata da Segunda Seção Rauschende: Falling Thirds (compassos 34-38) e Prinner (compassos 37-38).	262
Figura 281 - Resumo das Seções melódicas 4 e 5 na Quintabsatz Rauschende.	263
Figura 282 - Apêndice sublinhado em verde (compassos 51-59).	263
Figura 283 - Procedimentos temáticos do apêndice.	264
Figura 284 - Resumo das Schemata usadas no Apêndice.	265
Figura 285 - Resumo das Seções Melódicas e Schemata encontradas na Pontuação Quintabsatz Cantábile.	266
Figura 286 - Seção Melódica 12.	268
Figura 287 - Resumo Harmônica da Seção 13.	269
Figura 288 - Resumo Harmônica da Seção 14.	269
Figura 289 - Resumo Harmônico da Seção 15.	270
Figura 290 - Seção 16.	270
Figura 291 - Cadencia Convergente (compassos 169-172).	271
Figura 292 - Schemata das Seções 18 e 19.	273
Figura 293 - Schemata Seções 20,21 e 22.	273
Figura 294 - Schemata das Seções 23 a 27.	274

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de Pontuações.	115
Tabela 2 - Tabela de Pontuações.	116
Tabela 3 - Resumo das Pontuações e Schemata usadas na Exposição.	266
Tabela 4 - Resumo da Pontuação e das schemata do Desenvolvimento.	271
Tabela 5 - Resumo da Pontuação e schemata das Recapitulação.	275

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	18
2 UMA SÍNTESE DO PENSAMENTO FORMAL NO SÉCULO XVIII.....	20
1.1 Retórica e a teoria do processo composicional.....	28
1.2 A Melodia como forma de expressão musical no século XVIII.....	33
3 SCHEMATA DE ROBERT GJERDING COMO FERRAMENTA SUBIDIARIA GRAMATICAL	44
3.1 Regra da Oitava.....	46
3.3 Romanesca.....	48
3.4 Prinner	50
3.5 Do-Ré-Mi	52
3.6 Sol-Fa-Mi.....	54
3.7 Meyer	56
3.9 Fonte	58
3.10 Monte	60
3.11 Ponte	62
3.12 Fenaroli.....	63
3.13 Indugio.....	65
3.14 Quiescenza.....	67
4 INTRODUÇÃO AO VERSUCH EINER ANLEITUNG ZUR COMPOSITION DE HEINRICH KOCH E SEU PENSAMENTO ESTRUTURAL BÁSICO.	70
5 EXERCÍCIOS DE COMPOSIÇÃO EM PEÇAS CURTAS SEGUNDO KOCH	88
5.1 Exercício 1 – Quatro Seções Melódicas são conectadas, dos quais uma contém uma cadencia na tonalidade principal.....	90

5.2 Exercício 2 – Quatro Seções Melódicas são conectadas, dos quais uma contém uma cadência na tonalidade secundária.....	106
5.3 Exercício 3 – No qual quatro Seções melódicas são conectadas, entre as quais é encontrado somente um “final de frase” (<i>Schlußatz</i>).....	133
5.5 O uso Melódico como Extensão	160
5.5.1 Exercício 1: No qual a melodia é estendida por meio de repetição.....	160
5.5.2 Exercício 2: Onde a Melodia é estendida pela multiplicação das terminações de frase e cadências.	183
5.5.3 Exercício 3: Onde a Melodia é prolongada por meio da extensão de Seções melódicas completas.....	192
6 A CONEXÃO DE SEÇÕES MELÓDICAS NOS PRIMEIROS PERÍODOS DE COMPOSIÇÕES MAIORES.	208
6.1 A Conexão das Seções Melódicas nos Períodos restantes.	238
7.1 Metodologia da Análise	253
7.2 Primeira parte (Exposição).....	255
7.2.1 Grundabsatz (compasso 16)	256
7.2.2 Quintabsatz (compasso 99).....	259
7.3 Segunda parte (Desenvolvimento e Recapitulação).....	267
7.3.1 Desenvolvimento (Quintabsatz compasso 170).	267
7.4 Recapitulação (<i>Schlußsatz</i> compasso 264).	272
8 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	277
REFERÊNCIAS	278

1 INTRODUÇÃO

Cada vez mais, musicólogos estão se voltando para a pedagogia musical do século XVIII. Tal interesse se dá pelo fato de sua eficiente pedagógica em formar grandes músicos. A ideia de *schemata* (GJERDINGEN, 2007), junto as pedagogias sobre os *partimenti*, trazem consigo grandes insights para a composição e improvisação musical. Neste sentido, esta pesquisa se propôs a procurar pedagogias referentes a *forma* musical no século XVIII. Dentre alguns autores encontrados, podemos citar: Johann Gottlieb Portmann (1739-1798) *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses* (1789), Johann Mattheson (1681-1764) *Der vollkommene Capellmeister* (1739), Joseph Riepel (1709-1782) *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752;1755) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816) *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1763-2), autor que mais escreveu sobre este assunto no século XVIII. Dentre estes autores pesquisados, pode-se observar que Koch tende a descrever a ideia de forma através de um fazer prático da composição.¹ Entendemos que dentro da pedagogia Napolitana através dos *partimenti*, naturalmente seus estudantes eram induzidos a criação. Assim, o processo de aprendizagem formal estava totalmente embutido dentro desses exercícios. Mas será que houve outras pedagogias sobre forma? Koch nos demonstra exaustivamente, através de suas regras mecânicas melódicas, como podemos criar uma música dentro de uma *forma*.

Com isso, por um lado, este trabalho pretende extrair de maneira sintética a ideia central de Koch no que se refere a condução de um discurso musical². Ou seja, o que precisamos fazer para que uma composição tenha coerência e continuidade? Com quais elementos musicais e de que forma podemos representar estas ideias? Ao juntarmos algumas ideias condutoras de Koch, no que diz respeito a *pontuações*, com as ideias de *Schemata* de Gjerdingen, este trabalho tem como objetivo elaborar uma ferramenta analítica que seja útil para um fim prático em composição. Isto é, a partir das obras analisadas segundo nossa metodologia proposta, o leitor possivelmente conseguirá extrair, replicar, variar e criar novas ideias. Trabalhos desta natureza não são tão

¹ Aqui, embora podemos observar que todos estes autores têm como finalidade explicar a forma em cima de um fazer prático, Koch o faz de maneira totalmente explícita em seu tratado.

² A ideia deste trabalho foi inicialmente inspirada no artigo de Jasna Veljanović (2018).

inéditos.³ Assim, neste trabalho, traremos novos insights a partir da observação da ideia de redução de Koch e como podemos aplicar este tipo de ferramenta em obras sinfônicas.

Para isto, neste trabalho, iniciaremos o capítulo 1 explicando a importância da Retórica. Será que a retórica foi tão essencial para a composição musical? Será que há elementos retóricos por baixo de um discurso musical? Em seguida, neste mesmo capítulo, explicaremos a importância da melodia como processo condutor de uma criação. Em tempos atuais onde apenas se fala sobre harmonia, a melodia aqui se mostra a grande protagonista como condutora de um discurso.

No capítulo 2, faremos uma revisão bibliográfica em torno das *schemata* propostos pelo musicólogo Robert Gjerdingen. Embora muito já se falado em trabalhos desta natureza, é fundamental termos estes conceitos em mente para servir de subsídio em nossa proposta de ferramenta analítica.

No capítulo 3 explicaremos algumas ideias básicas de Koch. Como dito anteriormente, Koch possui três volumes com muitos conceitos detalhados. Este trabalho não pretende discutir ou reavivar estes conceitos em um sentido estritamente histórico. Nosso objetivo está em extrair o que pode ser de essencial para uma análise musical para com uma finalidade prática.

No capítulo 4 e 5, vamos demonstrar como Koch entendia pequenas e grandes formas. Aqui vamos entender o caminho pedagógico de Koch, ao ensinar um aluno a compor grandes formas a partir de pequenas formas. Neste trabalho, no que diz respeito a grandes formas, focaremos apenas no que chamamos modernamente de *forma sonata*.

Por fim, no capítulo 6, vamos propor uma metodologia de análise com estas ferramentas, aplicando esta, no primeiro movimento da Sinfonia Militar de Joseph Haydn.

³ Podemos citar o trabalho de Stefan Eckert (2005); Adem Merter Birson (2017); Pondie Burstein em seu *Journeys Through Galant Expositions* (2020) explora detalhadamente como podemos analisar peças musicais, dentro destas a sinfonia, com os conceitos técnicos de Koch. No entanto, neste trabalho, Burstein se foca especialmente na exposição. Em nosso trabalho, pretendemos analisar um discurso completo em forma sonata, não só para uma finalidade analítica em si, mas principalmente também para um fim prático.

2 UMA SÍNTESE DO PENSAMENTO FORMAL NO SÉCULO XVIII

No século XVIII existe uma forte ideia de que a melodia é o elemento primordial para qualquer discurso musical. Outros elementos como a harmonia e textura seriam elementos complementares que preenchem a melodia.

A melodia, diferentemente da harmonia, é capaz de definir o caráter de uma peça, como veremos adiante neste trabalho. Assim, a junção das ideias melódicas nos oferece um significado de forma, ou seja, dependendo de como essas ideias são conectadas, podemos categorizar determinada forma, isto é, se esta é um Rondó ou uma Forma Sonata.

Dentre os relatos a respeito da ligação entre melodia e forma, os mais conhecidos são Johannes Mattheson (1681-1764), Joseph Riepel (1709-1782) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816). Podemos identificar um dos conceitos de Retórica no século XVIII no *Musikalisches Lexikon "Rhetorik"* (1802) de Heinrich Koch:

“É o que alguns professores de música chamam de ciência pertencente à arte da composição, segundo a qual as partes melódicas individuais são combinadas em um todo de acordo com um propósito específico. A parte material das expressões artísticas é corrigida pela gramática. A retórica, por outro lado, deve determinar as regras segundo as quais, numa obra de arte, ela é montada de acordo com a finalidade a ser executada. Embora muitos materiais sobre retórica musical estejam espalhados aqui e ali nos escritos sobre a arte da música e naqueles dedicados às artes plásticas em geral, a mente humana ainda não conseguiu estruturá-los numa ordem científica e preencher as lacunas restantes. O compositor deve, portanto, recolher temporariamente esses fragmentos e tentar substituir a falta de ligação por sua intuição artística.” (KOCH, 1802, p.1281, tradução nossa).

Quando tratamos de formas, a questão retórica fez parte de uma importante linha de pensamentos de teóricos do século XVIII.⁴ Nesse século tanto a música vocal quanto a instrumental exprimiam um pensamento discursivo, sendo assim uma sucessão ordenada de pensamentos musicais. A fim de ter um discurso compreensível, as ideias musicais, as quais têm como elementos a melodia, harmonia e ritmo, tendiam a ser organizadas dentro de padrões convencionais e reconhecíveis.^{5 6}

⁴ O conceito retórico de forma continuou até o século XIX e de modo algum se limitava apenas a tratados didáticos. (BONDS, 1991, p.54).

⁵ (BONDS, 1991, p.53).

Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) foi um teórico que tratou a retórica de forma abrangente e sistemática.⁷ Segundo Lucas (LUCAS,2009, p.14):

“O primeiro volume da obra de Forkel contém uma extensa introdução, em que o autor procura descrever as “verdadeiras propriedades” da música, oferecendo também uma definição “verdadeira” desta arte. Nela, aprofunda-se na relação entre música e linguagem, estabelecendo regras da gramática e da retórica musical.”

Koch em seu *Musikalisches Lexikon*, em seu verbete sobre Retórica, cita Forkel:

“Esta retórica musical (diz Forkel) difere da gramática em muitos aspectos apenas porque ensina em grande escala o que esta última só ensinou em pequena escala. Mas também tem muitas partes que lhe são inteiramente exclusivas.” (KOCH, 1802, 1281, tradução nossa)

A discussão sobre retórica na música aparece junto em diversos tópicos como por exemplo periodicidade⁸, processo de composição, entre outros.⁹

Para Bonds, a música do século XVIII, tinha como principal função provocar uma resposta emocional no espectador. Esta orientação para o público se distingue da visão pragmática da arte das teorias “expressivas” cujas características são mais pertencentes ao Romantismo.¹⁰ Neste sentido, para o compositor do século XVIII, possivelmente o desafio composicional dentro de uma certa “racionalidade” convencional, estava direcionado ao “fator surpresa”. Assim, Koch menciona que a execução musical é análoga à declamação na retórica. Portanto, esta pode provocar diferentes afetos no público.

“Um pensamento deve ser visto de forma rítmica e lógica, isto é, de acordo com sua forma externa e significado interno. Tanto as relações rítmicas como lógicas entre os pensamentos musicais ganham uma diferença extraordinária através da aplicação deles a expressões alegres ou tristes, sublimes ou baixas. A teoria dos estilos de escrita musical surge dessa diversidade. Desde aplicações ainda mais detalhadas e específicas das expressões musicais a determinadas intenções, os vários gêneros musicais, a estrutura interna e a

⁶ Nesta linha, fica claro a identificação de *schemata* pelo musicólogo Robert Gjerdingen como veremos mais adiante.

⁷ Para mais detalhes acerca das ideias de Forkel e a retórica musical, consultar o artigo “Relações entre Música e Linguagem na segunda metade do século XVIII: Allgemeine Geschichte der Musik de Johann Nikolaus Forkel” (LUCAS, 2009).

⁸ Para mais informações sobre Pontuação, ler em: Stephanie Vial - *The Art of Musical Phrasing in the Eighteenth Century: Punctuating the Classical Period.*” (2008).

⁹ (BONDS, 1991, p. 54).

¹⁰ (BONDS, 1991, p.54-55).

disposição das suas partes, de acordo com os graus de abrangência que cada uma delas tem, a utilização das chamadas figuras retóricas e a definição de cada surgimento da peça sonora adequada ao desempenho da mesma.” (KOCH, 1802, p.1251, tradução nossa)

Podemos presumir que determinados “efeitos surpresa” só eram possíveis se já houvesse anteriormente um entendimento básico de um discurso musical. Ou seja, um certo reconhecimento retórico por parte do público, algo que para a época “naturalmente” fosse esperado. Assim, sendo possível a quebra da expectativa.

Ainda a respeito do afeto do público, Koch trás o conceito de *Eindruck*, “impressão”, um em seu *Musikalisches Lexikon* (1802): “uma das palavras mais gerais usadas, efeito para indicar o que uma peça de música faz à nossa alma quando é executada.” (KOCH, 1802, p.515, tradução nossa).¹¹ E um outro em seu *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik* (1806): “Esta palavra é frequentemente usada para indicar, em geral, que ao Tocar ou ao ouvir uma música há um certo efeito para nós, ou deixou algum sabor desse efeito em nós.” (KOCH, 1806, p. 128, tradução nossa).¹²

Do ponto de vista geral social, em um sentido retórico, ao compararmos o status social do compositor do século XVIII e XIX, encontramos importantes distinções. Um compositor do século XVIII é visto como um artesão que visa a preencher uma necessidade de entretenimento em geral. É o compositor voltado para o agora. Através deste prisma, há uma grande coerência no surgimento de conservatórios para o treinamento de compositores. Ou seja, compositores extremamente hábeis para atender uma grande demanda musical, seja pela Igreja, seja pela nobreza.¹³

Por outro lado, o compositor do século XIX, compõe para a posterioridade, ou seja, para o futuro. Este não está preocupado em seguir um estilo de discurso musical clássico no sentido retórico. O compositor deste século era reconhecido ao se auto retratar como um artista independente, e muitas vezes eram idolatrados.¹⁴

Em suma, o discurso musical pode ser comparado à arte retórica. E neste sentido, principalmente para o compositor do século XVIII, era necessária uma

¹¹ Eindruck: eines der allgemeineren Wörter, deren man sich bedient, die Wirkung zu bezeichnen, welche ein Tonstück bey seiner Ausführung auf unsere Seele macht. (KOCH, 1802, p.515).

¹² Eindruck: Durch dieses Wort giebt man oft im Allgemeinen zu erkennen, dass die Ausführung oder das Anhören eines Tonstückes entweder eine gewisse Wirkung auf uns hervorgebracht, oder einen gewissen Nachklang dieser Wirkung in uns zurückgelassen habe. (KOCH, 1806, p.128).

¹³ Mais sobre este assunto no livro *Child Composer's* de Robert Gjerdingen.

¹⁴ (BONDS, 1991, p. 56).

coerência em seu discurso musical para que fosse entendido e com isso causar uma “impressão” na audiência.

Embora houvesse alguns compositores como Brahms, Mendelssohn e Schumann que seguiram a tradição clássica, acreditamos que em uma perspectiva geral, reina uma ideia mais livre de discurso musical no século XIX. Nesse sentido, a mudança do pensamento composicional do século XVIII e XIX, vai muito além dos estilos. Pois esta se deu, primeiramente no formato discursivo. No entanto, é importante termos em mente que embora houvesse esta mudança, a gramática musical permaneceu praticamente a mesma. Mas obviamente ocorreram atualizações e novas formas de se comunicar aquilo que já era conhecido.

A música como discurso não se remete apenas ao século XVIII. Esta remonta-se desde a antiguidade clássica e apareceu ao longo da Idade Média e do Renascimento. Porém, sua importância se dá a partir do século XVI e início do século XVII com o conceito de *musica poetica*.¹⁵

No século XVI, teóricos alemães como Nicolaus Listenius (1510 - ?), Gallus Dressler (1533-1580/9), Joachim Burmeister (1566-1629) e Johann Lippius (1585-1612), procuraram descrever o trabalho discursivo de um compositor através da analogia do orador, o qual manipula a linguagem verbal para criar uma apresentação persuasiva de ideias.¹⁶

Apenas no século XVIII, a ideia da música como linguagem sem qualquer tipo de texto ganhou ampla aceitação. Assim, houve uma grande questão acerca da música instrumental. A música instrumental diferentemente da música vocal, não possui palavras. Sendo assim, havia um certo questionamento se a música instrumental teria algum tipo de poder de comunicação ao compararmos com a música vocal. Há muitos relatos de época referente a defesa da música instrumental e a sua crítica.

Por exemplo, alguns filósofos como Jean-le-Rond d'Alembert (1717-1783) e Denis Diderot (1713-1784) tiveram uma posição moderada quanto a esta discussão. Estes reconheceram que a música vocal era superior por sua capacidade comunicativa, embora não recusassem a ideia de que a música instrumental também tinha algum tipo

¹⁵ Em poucas palavras, podemos dizer que *musica poetica* seria uma composição em estreita relação com o som, a estrutura e o significado de um texto. (GROVE, 2001). Para saber mais sobre o assunto, consultar em: Dietrich Bartel - *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (2002).

¹⁶ (BONDS, 1991, p.61).

de linguagem.¹⁷ Possivelmente, os argumentos contra a música instrumental devem-se ao fato de que esta ao longo dos séculos XVII e XVIII serviu como substituto da música vocal, dando assim, um caráter secundário. Segundo Bonds, alguns “formatos” como *Ricercar*, *Canzona*, *Sonata da Chiesa* e o *Concerto Grosso*, serviam em parte como substituições instrumentais ou suplementos para elementos da liturgia, especialmente nas *missas* e nas *vésperas*.¹⁸

Por outro lado, a ideia da música instrumental como linguagem foi aceita por diversos compositores desse século como, Johann Adolph Scheibe (1708-1776), Joseph Riepel (1709-1782), Charles-Henri de Blainville (1711-1769), Georg Joseph Vogler (1749-1814), C.P.E Bach (1714-1788). Especialmente Johann Mattheson (1681-1764), em seu *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) o qual chama uma obra musical de “*Klang-Rede*”, um discurso em sons.¹⁹

Alguns teóricos como Mattheson, Charles Batteux (1713-1780)²⁰, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e Forkel, consideraram positivo o fato da música instrumental mover emoções ao invés de comunicar ideias racionais. A expressão das paixões era vista como algo elementar, ou seja, uma expressão natural do ser humano, portanto, mais profunda.²¹

Dentro da possibilidade da música ser uma linguagem, têm-se a ideia de que ela possui sua própria linguagem. Com isso, teóricos do século XVIII reconheceram que a música possui sua própria retórica. Neste sentido Koch explica que a retórica na música pode consistir de cinco partes principais:

“(...) (1) a estrutura do período musical; (2) os estilos da arte da escrita; (3) os diferentes gêneros musicais; (4) a disposição das ideias musicais levando em consideração o tamanho das peças, juntamente com o aprendizado das figuras; (5) a execução das peças sonoras e (6) a crítica musical.” (KOCH, 1802, p.1251, tradução nossa)

Tanto na linguagem verbal quanto na linguagem musical, a gramática engloba as regras de composição, a maneira pela qual um discurso pode ser construído de maneira

¹⁷ (BONDS, 1991, p.62).

¹⁸ (BONDS, 1991, p.63-64).

¹⁹ (BONDS, 1991, p.63).

²⁰ “Batteux também considera a música como linguagem. Ele não enxerga nela significados simbólicos e carregados de sentido lógico em procedimentos musicais codificados. Contudo, para ele, a música apresenta uma sucessão de emoções que constroem um discurso musical, da mesma forma que os pensamentos geram um discurso verbal.” (LUCAS, 2009, p.31).

²¹ (BONDS, 1991, p.67-68).

tecnicamente correta. Ainda a respeito da gramática musical, encontramos a pedagogia dos *partimenti* nos conservatórios Napolitanos no século XVIII. Tal estilo de ensino, teve influência em toda a Europa. Basicamente, os *partimenti* eram linhas de baixo cifradas nas quais o aluno aprendia a arte do contraponto e conseqüentemente, a composição.²²

A retórica, por outro lado, não pode ser codificada com tanta precisão ou categorizada de acordo com procedimentos corretos ou incorretos.²³

“Uma obra pode ser considerada retoricamente "correta" apenas na medida em que é esteticamente persuasiva: dois ouvintes podem facilmente discordar sobre se um determinado discurso foi persuasivo ou não. Apesar dos muitos preceitos da retórica, o ouvinte, no final das contas, é o único árbitro verdadeiro.” (BONDS, 1991, p.68)

A gramática musical, como aponta o filósofo alemão Gotthelf Samuel Steinbart (1738-1809) em seu *Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, von Gotthilf Samuel Steinbart. Erstes heft, welches die allgemeine Theorie sämtlicher schönen Künste, und die besondere Theorie der Tonkunst enthält* (1785), pode garantir a correção técnica de uma obra, mas não seu valor estético:

“No processo de composição e escrita, entende-se, em um sentido mais amplo, tudo o que está relacionado à audição e registro de uma peça musical, até que possa ser executada por outros; em um sentido mais restrito, refere-se frequentemente apenas à elaboração da harmonia de acordo com regras mecânicas. Nesse contexto, se diz frequentemente de peças musicais que estão "limpas na escrita" quando nelas não há nada que seja desagradável ao ouvido ou contrário as regras da harmonia, embora, muitas vezes, tais peças não contenham canto ou espírito. Nessa acepção, a escrita é nada mais do que a gramática na linguagem. Uma pessoa pode falar gramaticalmente correta e precisamente, mas dizer algo que não seja digno da nossa atenção. Como os antigos expressavam suas notas através de pontos, e, portanto, quando queriam acompanhar uma voz principal com uma ou mais vozes adicionais, precisavam colocar mais pontos em relação à primeira, daí surgiu o termo "contraponto", que se refere a escrita pura em termos de harmonia; portanto, os escritos que tratam de contraponto são, na verdade, instruções para a escrita pura de peças musicais polifônicas. Às vezes, faz-se a distinção entre

²² Para mais informações consultar: Roberto Cornacchioni Alegre - Entre notação e improviso: *teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno* (1750-1837). (2022).

²³ Possivelmente, houve uma maior reflexão a respeito da retórica entre os teóricos e compositores alemães do que os italianos. A abordagem de ensino italiana aparenta estar mais preocupada com a gramática prática do discurso musical.

contraponto simples e múltiplo, e neste último caso, entende-se uma escrita desse tipo”. (STEINBART, 1785, p.192-193, tradução nossa)

Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795) em seu *Anfangsgründe der theoretischen Musik* (1757) faz uma distinção semelhante entre retórica, que trata da “aplicação” real (*Ausübung*) e “conjunção” (*Zusammensetzung*) de notas no processo de composição e gramática, que por sua vez explica as “regras de música retórica.”:

“A parte retórica da música lida com a execução real dos sons, o que é feito de duas maneiras: através da composição dos sons. Isso é chamado de composição. Através da apresentação dos sons compostos. Isso é chamado de execução. Os dois tipos de música retórica são chamados prática da música. A composição é novamente dividida em composição vocal e instrumental, e a execução é dividida em arte vocal e instrumental. A parte gramatical da música explica as regras da música retórica, seja em relação à composição; seja em relação à execução. “(MAPURG, 1757, p.2, tradução nossa)

Para Bonds, a distinção entre as Regras Mecânicas da gramática e as qualidades estéticas da retórica é recorrente em todos os escritos de teóricos da música e estetas do século XVIII. Essa distinção entre os elementos mecânicos e retóricos da música nos aproxima das conexões entre retórica e forma. Neste sentido, Koch faz uma associação do senso formal com o gênio:

“O aspecto formal da arte da composição, ou seja, a capacidade de conceber peças musicais que estejam em sintonia com o propósito da arte, não pode ser adquirido por meio de estudo ou ensino de regras. Esse aspecto requer uma habilidade inata, que chamamos de talento ou gênio. Por outro lado, o aspecto material, ou seja, a representação das obras de arte produzidas pelo gênio, que também é conhecido como o aspecto mecânico da arte da composição, é uma ciência que pode ser ensinada e aprendida. É essa ciência que normalmente se refere quando se fala em estudar composição.” (KOCH, 1802, p.878-879, tradução nossa)

Podemos facilmente compreender o pensamento de ensino musical através da ideia dos elementos materiais da música e sua relação com a gramática linguística.

Os elementos “materiais” da música constituem “uma ciência que pode ser aprendida e ensinada”. Tais elementos podem ser divididos em gramaticais e retóricos. A retórica musical era geralmente tratada em conjunto com a gramática musical. Podemos enxergar também, a retórica como um elemento mediador entre o mecânico e o estético, embora Koch destine esta exclusivamente ao gênio.

A gramática, embora subordinada a retórica, possui uma grande importância. A base de qualquer discurso retórico precisa ser antes de tudo, correto do ponto de vista gramatical.

Na linguística, a gramática possui tanto a morfologia (a construção de palavras individuais), quanto a sintaxe (a combinação dessas palavras em unidades maiores de frase e sentença). Na sintaxe, encontramos a ideia de pontuação, ou seja, unidades individuais de pensamento que são desencadeadas e relacionadas umas as outras.

Sobre esta perspectiva, Bonds defende a ideia de que a gramática musical aos olhos dos teóricos do século XVIII, segue o mesmo padrão. Ou seja, o pensamento lógico musical começa a partir de unidades individuais como acordes e notas individuais (morfologia), que se unem para formar unidades de pequena escala, que por sua vez se combinam para formar unidades cada vez maiores (sintaxe).

A periodicidade, ainda segundo o autor, fornece um elo fundamental entre gramática e retórica da linguagem e da música. Ou seja, em pequena escala, a periodicidade cai no domínio da sintaxe, pois se preocupa com a construção de unidades breves e relativamente discretas. A partir de uma perspectiva maior, a periodicidade pode ser confundida com a retórica, pois trata de uma totalidade de uma oração ou movimento, a ordenação de todos os períodos que constituem o todo.²⁴

Bonds diz que nenhum teórico é particularmente sucinto ao apresentar esses vários elementos de periodicidade, e o problema da terminologia confunde ainda mais a questão. Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), escrevendo na compilação de Sulzer *Allgemeine Theorie*, reconheceu isso mesmo na época, observando que os nomes que se dão às Seções menores e maiores de uma melodia têm sido indefinidos até aquele momento.²⁵

Essas mesmas ideias de periodicidade aparecem repetidamente ao longo do século XVIII como parte de quase todos os relatos contemporâneos em relação à forma.²⁶ Isso é em grande parte em resposta a importantes mudanças no estilo musical que são caracterizados por unidades de tamanho cada vez menor e ritmo harmônico

²⁴ (BONDS, 1991, p.71-72)

²⁵ No artigo *Riegel and Absatz: Poetic and Prosaic Aspects of Phrase Structure in 18th-Century Theory* de Justin London, discute este problema de terminologia como uma possível confusão entre nomenclaturas de frases.

²⁶ Podemos Mattheson como importantes teóricos que trataram sobre periodicidade em seu *Kern melodischer Wissenschaft* (1737) e em *Der vollkommene Capellmeister* (1739) e Riegel em seu *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (1752-1755).

mais lento: frases curtas, mais ou menos simétricas, substituem as longas melodias de gerações anteriores. Enquanto esse tipo de construção periódica não era de forma alguma uma técnica nova na segunda metade do século XVIII, alcançou proeminência sem precedentes nessa época.

1.1 Retórica e a teoria do processo composicional

A palavra composição tem como um de seus significados: a “ação de constituir um todo” ou “forma pela qual os componentes se organizam em um todo”. Etimologicamente, composição vem da palavra latina *compositio*, que significa “ato de colocar junto, de combinar. Este termo foi usado no vocabulário musical emprestado da retórica, como vimos anteriormente.

Relatos acerca da forma musical no século XVIII demonstram que a maneira pela qual um compositor “compõe” sua obra é análoga à maneira à qual um orador constrói uma oração. Com isso, Bonds conclui que, no produto final desses dois processos (forma musical e oratória, apresentam-se estreitas semelhanças estruturais.

A maneira de divisão da Retórica se remonta a Cícero e era bem conhecida na Alemanha no início do século XVIII, pelo menos em seu esboço esquemático, por qualquer pessoa, mesmo com a mais modesta educação clássica²⁷. De acordo com o *De Inventione* de Cícero existem cinco estágios na criação de uma oração: (1) *Inventio*; (2) *Dispositio*; (3) *Elocutio*; (4) *Memória*; (5) *Pronuntiatio* ou *Actio*. Levando em consideração os cinco estágios, Cícero nos explica uma possibilidade deste processo:

“(...) a habilidade de um orador cai em cinco divisões, aprendi que ele deve primeiro descobrir o que dizer; então gerencie e organize suas descobertas, não apenas de maneira ordenada, mas com um olhar perspicaz para o peso exato de cada argumento; em seguida, coloque-os em adornos de estilo; depois disso, mantenha-os guardados em sua memória; E no acabar por entregá-los com efeito e charme: também me ensinaram que, antes de falar sobre o assunto, deve primeiro garantir a boa vontade de nosso público; que a seguir devemos expor nosso caso; depois defina a disputa; então estabelecer nossas próprias alegações; posteriormente refutá-los. do outro lado; e em nossa peroração expandir e reforçar tudo o que foi a nosso favor, enquanto enfraquecemos e demolimos o que quer que fosse para apoiar nossos oponentes.” (CÍCERO, 1942, p.99)

²⁷ (DREYFUS, 2015, p.3).

Com base nestas divisões Retóricas, a teoria musical alemã do século XVII assumiu a ideia das divisões da oratória, porém, reduzindo seu número de estágios de cinco para três. Christoph Bernhard categoriza a composição em três estágios: *Inventio* (descoberta), *Elaboratio* (amplificação) e *Executio* (realização ou performance), conectando assim metodologicamente a retórica com a música. Para Dreyfrus (2015, p.3), esta divisão em três partes sugere uma compreensão mais idiomática da invenção e da retórica como apreendida pelos músicos que dentro do universo da composição em geral, se limitaram à distinção binária entre a descoberta de ideias musicais por um lado, e sua elaboração por outro.

Ainda a respeito da invenção, Johann Adolph Scheibe (1708-1776), nos diz:

“Por "invenção musical", entendemos basicamente uma qualidade inata da mente, pela qual demonstramos a habilidade inata para a música de acordo com as características das coisas de forma adequada, racional e fervorosa. Pode-se também dizer que é uma qualidade do compositor, capaz de pensar de forma racional e musical, e de conceber uma peça de acordo com a capacidade do espírito e um entendimento profundo. Portanto, conclui-se que, na invenção, a grandeza da mente é crucial, bem como um conhecimento bem fundamentado das ciências relacionadas à música. Através disso, a mente obtém uma consideração necessária e confiável.” (SCHEIBE, 1737, p.82, tradução nossa)

Dreyfus (2015) nos chama atenção para o significado de invenção. Tradicionalmente denotava não apenas o assunto de uma oração, mas também um mecanismo para descobrir boas ideias. Com isso, um orador tinha à sua disposição toda uma gama de ferramentas chamadas de “tópicos de invenção” e com esses tópicos alguém concebeu ou “inventou” um assunto interessante para um discurso.²⁸

No meio musical, uma técnica básica de invenção era estudar as obras de autores respeitáveis, tanto para desenvolver o bom gosto quanto para estimular a própria engenhosidade, o que Johann Mattheson em seu *Der vollkommene Capellmeister* (1739) chamou de *locus exemplorum*:

“Locus exemplorum deve presumivelmente ser interpretado como imitação de outros compositores. Deve-se, no entanto, escolher apenas os melhores exemplos e alterá-los para que não sejam apenas copiados ou roubados. Depois de tudo dito, deve-se admitir que essa fonte é usada com mais frequência. Contanto que seja feito modestamente,

²⁸ (DREYFUS, 2004, p.2)

não precisa ser condenado. Empréstimos são permitidos; o empréstimo, porém, deve ser devolvido com juros; isto é, deve-se trabalhar e dispor o material emprestado de forma que ele ganhe uma aparência melhor e mais bonita do que na composição de onde veio (...) Mesmo os maiores capitalistas tomarão dinheiro emprestado quando for conveniente ou vantajoso.” (MATTHESON, 1739, p.131)

Byros (2015) complementa dizendo que o conceito de *locus exemplorum* não envolve uma cópia literal ou empréstimo de outros compositores. No contexto mais amplo de *Manieren ou figurae*²⁹ e, *moduli*³⁰, especialmente, refere-se a imitação e assimilação construtiva dos usos de estilos e gêneros de outros compositores, que sempre tem um fim expressivo além de técnico.³¹

Podemos encontrar um manuscrito de Beethoven chamado *Kafka Miscellany* (1786–99)³² que nos ilustra esta prática do *locus exemplorum*. A figura abaixo representa um excerto extraído por Beethoven de uma sinfonia de Mozart. Nesta imagem, está escrito em alemão: “*diese ganzê Stelle ist gestohlen aus der Mozartschen Sinfonie in (C) wo das Andante in 68tel aus den (?) Mineur?* (Esta passagem foi retirada inteira de uma Sinfonia em Dó de Mozart do Andante em 6/8 em (?) menor).

²⁹ “Um dos principais meios de elaboração sugeridos é a diminuição da estrutura do contrabaixo usando uma variedade de padrões e motivos de figuração conhecidos como *Manieren* (Niedt 1721; Werckmeister 1698/1715) ou *figurae* (Walther [1708] 1955):

“O aprendiz ansioso pode imitar esses e outros *Manieren* habilidosos semelhantes tirados de composições de bons Mestres, ou, depois de ouvir tais passagens e padrões habilidosos, ele pode colocá-los imediatamente no papel e ver em que consistem. prejuízos desta prática, mas descobrirá que, com o tempo, ele próprio pensará em muitas *Invenções*. (Niedt [1721] 1989, 158)” (in: BYROS, 2015, p.8, tradução nossa).

³⁰ Mattheson trata *Thema* e *Hauptsatz* como sinônimos. Este *Thema*, ou, nas palavras de Niedt, o determinante da “própria natureza” e “marca característica especial” de uma composição, deriva de combinações únicas de padrões de figuração, que Mattheson chama de *moduli*:

“Os *themata* ou assuntos são o equivalente musical do orador . . . tese e deve-se ter um estoque de fórmulas particulares que podem ser usadas na *generalização* oratória. Isso significa que, pela experiência e escuta atenta de boa música, o compositor deve ter reunido *módulos*, pequenas voltas, passagens inteligentes e corridas e saltos agradáveis (...). Embora um ou dois arquivos . . . passagens ou curvas podem ter sido usadas por vários mestres antes, elas vêm a mim sem pensar em nenhum compositor em particular; na verdade, talvez eu nem o conheça. A sua junção dá à frase toda uma nova aparência ou forma, que pode ser considerada uma invenção original. Não é essencial que alguém tente fazer isso intencionalmente, pode acontecer de forma bastante espontânea. ([1739] 1958, 69–70).” (in: BYROS, 2015, p.15, tradução nossa).

³¹ (BYROS, 2015, p.9).

³² Para mais informações, consultar: Alan Tyson: Beethoven's 'Kafka Sketchbook' (1970).

Figura 1 - Kafka Miscellany



Fonte: (BYROS, 2022, Online)

Ao extrair a ideia de Mozart, Beethoven incorpora em uma de suas composições esta mesma ideia com algumas modificações. Observa-se que a tonalidade, formula de compasso e o desenho melódico geral foi preservado. Nota-se também, na figura 2, que está marcado na partitura “*Beethoven ipse*” que significa “versão própria do compositor.

Figura 2 - Kafka Miscellany.



Fonte: (BYROS, 2022, Online)

Através da ideia de *locus exemplorum*, fica claro quando Koch em seus exercícios, como veremos mais adiante, prescreve estudar no repertório dos grandes mestres questões estéticas do “bom gosto” e ideias técnicas de composição.

Bonds explica que certamente há inúmeras técnicas para auxiliar o compositor no processo de invenção, também emprestada da retórica, como os *loci topici* e os

vários artifícios da *ars combinatoria*, pelos quais ideias muito pequenas, através de processos de permutação, podem ser expandidas em outros maiores.³³

O segundo passo é o *Anordnung* ou *Ausführung* (*dispositio* ou *elaboratio*), na qual as ideias básicas são ordenadas, elaboradas, repetidas, variadas e articuladas na sequência de seu desdobramento final ao longo de todo um discurso ou movimento. Para Bonds, é nesta etapa que a forma em grande escala é determinada pelo arranjo ordenado de unidades “discretas”. É neste estágio que as “Seções melódicas individuais” como veremos mais adiante em Koch, são concatenadas em um todo.

Na terceira etapa, *Ausarbeitung* (*elocutio*), o orador ou compositor molda todos os detalhes restantes do argumento.³⁴

Christoph Bernhard, no século XVII, ao comparar música com retórica categorizou ambas como “muito próximas”, no entanto, não eram idênticas. Mattheson³⁵, por outro lado, foi o teórico que mais explorou a ideia de junção das duas artes, tendo juntado o modelo de cinco estágios de Cícero com o modelo tripartido de Bernhard. Dreyfus conclui que o teórico alemão conseguiu por fim, juntar categorias que mais se correlacionavam com atividades musicais.³⁶

Figura 3- Divisão da Retórica

Cícero	Bernhard	Mattheson (1739)
1. inventio	1. inventio	1. inventio
2. dispositio		2. dispositio
3. elocutio	2. elaboratio	3. elaboratio
4. memoria		4. decoratio
5. pronuntiatio	3. executio	5. executio

Fonte: (DREYFUS, 2015, p.5)

Bonds (1991, p.81). explica que embora houvesse diferentes visões retóricas no século XVIII acerca da música, haviam alguns pontos consistentes:

³³ (BONDS, 1991, p.81-82)

³⁴ (BONDS, 1991, p.80)

³⁵ Bonds explica que este esquema retórico elaborado por Mattheson é um resumo de uma série de esquemas diferentes propostos por uma variedade de escritos ao longo do século XVIII. O próprio compositor Mattheson, segundo o autor, apresenta pelo menos três versões diferentes ao longo de dezesseis anos.

³⁶ (DREYFUS, 2015, p.9)

“(…) (1) A forma deve ser compreensível se o objetivo do trabalho é atingir e mover as paixões do grande público, (...) inteligibilidade é um pré-requisito para qualquer composição que deve penetrar na mente e mover o espírito do ouvinte; (2) o processo de ordenar, elaborar e moldar ideias de maneira eficaz pode ser ensinado, e isso de fato, é uma das premissas básicas da disciplina retórica, mas o processo de criar essas ideias não pode.”

1.2 A Melodia como forma de expressão musical no século XVIII

No século XVIII, há muitas discussões teóricas acerca da periodicidade. Podemos citar Mattheson, Koch, Riepel e Kirnberger.³⁷ Possivelmente a razão disto seja devida a mudança de estilo. Diferentemente do século anterior, o século XVIII é caracterizado por unidades de frases cada vez menores e um ritmo harmônico mais lento. Ou seja, frases curtas, mais ou menos simétricas, substituem as longas melodias de tempos anteriores.³⁸

O musicólogo Leonard Ratner explica a importância melódica para o século XVIII:

“A melodia sozinha pode indicar a configuração da ação harmônica e rítmica básica, delineando uma progressão cadencial, assumindo uma impressão rítmica característica, organizando a escansão e moldando a frase, assim como um desenho animado ou esboço pode dar ao observador os elementos essenciais da mensagem gráfica.” (RATNER, 1980, p.81. tradução nossa)

Há diversos indícios que a melodia tinha um fator primordial no pensamento composicional, através de esboços de grandes compositores neste século. Há um importante comentário de Mozart ao Tenor Michael Kelly a respeito da melodia: “A melodia é a essência da música. Eu comparo um bom melodista a um bom corredor, e contrapontistas a cavalos de corrida.”

Koch, em seu "*Versuch einer Anleitung zur Composition*" (1782), oferece uma perspectiva esclarecedora acerca da capacidade intrínseca da melodia de estabelecer e, compartilhamento melódico entre a linha do baixo e as vozes superiores o qual resulta

³⁷ Estes autores discutem com muitos detalhes sobre a periodicidade. Muitas vezes seus termos técnicos se confundem entre si.

³⁸ (BONDS, 1991, p.74)

em um ritmo harmônico rápido. As linhas melódicas tinham como característica principal a *sequentia* e a repetição de *motivos* curtos.³⁹

Compositores *galantes* construíram suas linhas melódicas das mesmas maneiras, ornamentando um simples esqueleto melódico. Eles se valeram de um rico vocabulário de figuras melódicas, codificadas e rotuladas em dicionários, manuais e léxicos.⁴⁰ É importante esclarecer que houve intercâmbios entre estas duas escolas⁴¹; com isso podemos citar Mozart como exemplo.⁴²

A diferenciação entre *melodia simples* e *melodia figurada* pode ser rastreada também nos conservatórios napolitanos do século XVIII a qual se traduzia em *canto fermo*⁴³ e *canto figurato*⁴⁴. Nesse contexto, o aluno passava inicialmente por lições mais simples em cantochão. Aos poucos, com seu progresso, vão se iniciando melodias mais elaboradas com mais maiores graus de dificuldade.⁴⁵

O assunto sobre melodias e suas elaborações são facilmente encontrados em tratados do século XVIII. Com isto, citaremos alguns exemplos.

Francesco Durante (1684-1755)⁴⁶ em seu *Partimenti diminuiti*, apresenta algumas alternativas de elaborações melódicas tanto na melodia quanto no baixo. Por exemplo, o autor oferece três opções de elaborações, como ilustrado a seguir:

³⁹ (RICE, 2012, p.20)

⁴⁰ (RATNER, 1980, p.83)

⁴¹ John Rice nos explica que no começo do século XVIII houve duas grandes escolas de composição. A primeira delas era associada a compositores que tinham uma predileção pelo contraponto, esta escola segundo o autor, se chama “estilo aprendido”. Por outro lado, houve uma escola com um estilo de composição mais “simples” chamado “estilo galante”. (RICE, 2012, p.19-22).

⁴² (RICE, 2012, p.26)

⁴³ “Canto *fermo* referia-se não apenas a questões eclesiásticas, cantochão, mas também ao seu sistema associado de notação envolvendo um canto medieval de quatro linhas pautadas e notas quadradas. As igrejas católicas precisavam de coros para cantar cantochão para os serviços. Os primeiros rudimentos de música continuaram a ser ensinados via *canto fermo* durante muito tempo ao longo do século XVIII. O conhecimento do *canto fermo* é essencial para entender como os solfeggistas leem claves (...).” (BARAGWANATH, Glossário de termos técnicos, The Solfeggio Tradition A Forgotten Art of Melody in the Long 18th Century: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century, 2020).

⁴⁴ “Canto *figurato* (melodia figurada; / notação moderna). É um sistema versátil de notação usado para todos os tipos de música, exceto cantochão. Envolve sete claves fixas em uma pauta de cinco linhas, símbolos para ritmo e performance, e uma habilidade para representar transposições de escala (...).” (BARAGWANATH, Glossário de termos técnicos, The Solfeggio Tradition A Forgotten Art of Melody in the Long 18th Century: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century, 2020).

⁴⁵ Para mais detalhes sobre o ensino napolitano de Solfeggio, consultar BARAGWANATH, 2020.

⁴⁶ Francesco Durante um compositor do século XVIII da geração de J. S. Bach, foi talvez a figura central na tradição do partimento. Em 1728 conseguiu Gaetano Greco como mestre em um dos conservatórios napolitanos, onde ensinou importantes jovens compositores como Pergolesi e futuros maestros como Fedele Fenaroli. Como compositor, Durante concentrou-se na música sacra, um foco que pode refletir suas experiências em Roma quando jovem, onde provavelmente estudou com Pitoni e Pasquini, este último pioneiro no ensino de partimento. Como um professor Durante era conhecido como uma autoridade nos pontos delicados da harmonia e contraponto, e como autor dos sofisticados e ricos estudos

Figura 4 - Diminuições de Francesco Durante.

No. 1

Style 1



Style 2



Style 3



Fonte: Disponível em: <https://partimenti.org/partimenti/collections/durante/durante_diminuiti.pdf>.

Acesso em: 6 nov. 2023.

Em sequência, o mestre napolitano disponibiliza um partimento para aplicação dessas alternativas.

apresentados nesta Serie. Seus *partimenti* estabelecem um padrão muito alto para a combinação de habilidades de méritos artísticas e utilidade pedagógica.

Figura 5 - Partimento de Francesco Durante.



Fonte: Disponível em: <https://partimenti.org/partimenti/collections/durante/durante_diminuiti.pdf>.

Acesso em: 6 nov. 2023.

Através da prática de diversos *partimenti* e suas possíveis elaborações, é possível que o aluno desenvolva um vasto repertório de técnicas melódicas.

Johann Gottlieb Portmann (1739-1798) em seu *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses* (1789), nos mostra como variar uma simples melodia:

Figura 6 - Exemplos de diminuição de uma melodia.

Tema



Melodia Quebrada



Invertida



Fonte: (PORTMANN, 1789, p.22-23)

Figura 7 - Exemplos de diminuição de uma melodia.

Encurtada

Alongada

Fonte: (PORTMANN, 1789, p.23)

Ainda sobre elaborações a partir de figuras rítmicas simples, Peter Schubert (2005, p.48) demonstra através de Mattheson uma elaboração de uma melodia simples através de um exemplo de fuga dupla do compositor Johann Kuhnau (1660 – 1722) Clavier Übung No.4.

Figura 8 - Exemplificação de notas "estruturais" por Mattheson.

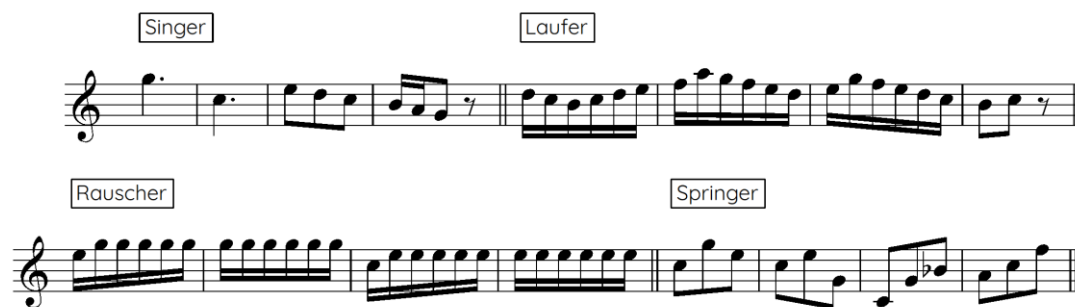


Fonte: (SCHUBERT, 2005, p.48)

Joseph Riepel em seu *Anfangsgründe Zur Musicalischen Setzkunst* (1752) nos mostra que a melodia pode desempenhar um papel estrutural dentro de uma composição, associada a momentos específicos ou passagens significativas. Desta forma, o compositor propõe que a melodia, por meio de suas características expressivas, contribui para a organização e desenvolvimento da forma musical. Assim, o compositor nos revela quatro possibilidades: (1) *Singer (cantado)*: este tipo de passagem tem como característica movimentos conjuntos, suaves contornos e um ritmo relativamente lento; (2) *Laufer (sonoro)*: passagens rápidas em movimento escalar; (3) *Rauscher (movimentado)*: figuras enérgicas como notas repetidas rápidas, arpeggios irregulares e amplos e saltos expandidos. (4) *Springer (saltado)*: passagens com salto tem um rápido movimento disjunto.⁴⁷

⁴⁷ Todos os conceitos melódicos foram extraídos do Glossário de termos (HILL, 2014).

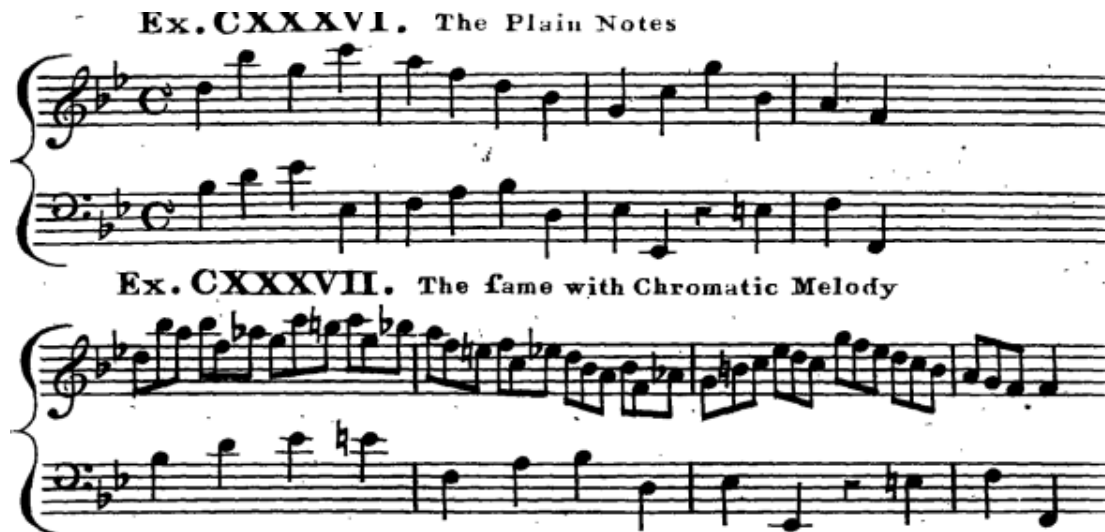
Figura 9 - Quatro tipos de características melódicas dadas por Riepel.



Fonte: (RIEPEL, 1752, p.39)

William Jones (1726-1800) conhecido como William Jones of Nayland, em seu *A Treatise on the Art of Music* (1784) também nos oferece elaborações melódicas a partir de uma melodia simples:

Figura 10 – Diminuições de uma melodia de William Jones.



Fonte: (JONES, 1784 p.50)

Para Ratner (1980) melodias estruturais básicas são relativamente feitas de poucas notas, em torno de uma qualidade expressiva neutra. As elaborações são diversas, e podem incorporar afetos e nuances expressivas; eles também contribuem

com a periodicidade, pois criam tensões contra as notas estruturais. Para elucidar este ponto, voltemos rapidamente ao ensino napolitano. Através do ensino pautado no *Solfeggio*, é possível identificar estas elaborações através das sílabas de *solmização* partidas de melodias simples.

Figura 11 - Análise da Solmização de uma melodia de Cafaro.

The image displays a musical score for a piece titled 'Galant Romanesca' by Cafaro. The tempo is marked 'Andantino' and the mood 'Gustoso'. The score is written for piano in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the melody with solfège syllables '[do' and 'do' placed under specific notes. A bracket above the first system is labeled 'do-re-mi'. The second system shows a 'Cadence' section with solfège syllables 're', 'mi', and 'sol]' placed under notes. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings.

Fonte: (BARAGWANATH, 2020, p.143)

Aqui temos um pequeno exemplo de Pasquale Cafaro (1715-1787) analisado por Baragwanath (2020). Observe que no *Solfeggio*, não colocamos sílabas em todas as notas, apenas nas notas mais importantes.⁴⁸

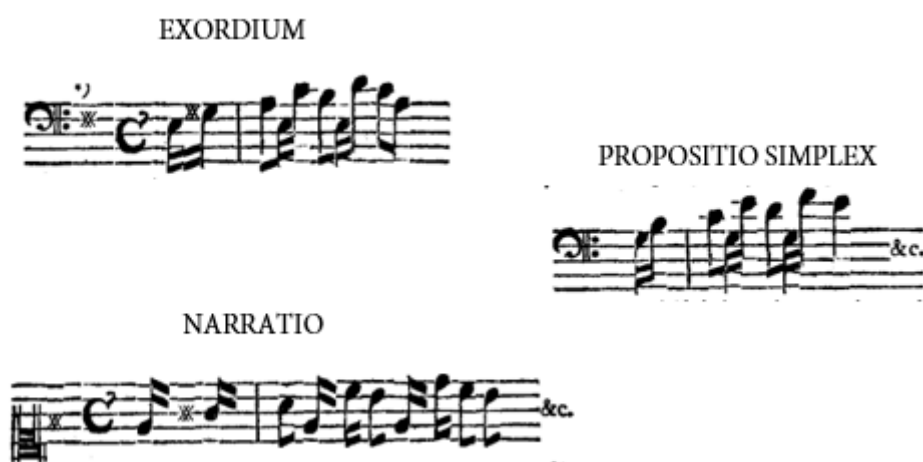
A luz dos relatos anteriores, torna-se evidente a relevância da elaboração melódica no século XVIII. Embora não seja considerada essencial para a criação de uma melodia, a técnica da variação parece assumir uma natureza de exercício diário. De um lado, tal esforço pode ser atribuído às limitadas nuances que uma melodia simples pode

⁴⁸ O assunto *Solfeggio* e *Solmização* no século XVIII é um assunto muito vasto com muitos detalhes. Recomendamos a leitura do livro *The Solfeggio Tradition: A Forgotten Art of Melody in the Long Eighteenth Century* - Nicholas Baragwanath (2020).

oferecer, resultando frequentemente em uma notável semelhança entre composições. Há quem afirme que os melhores temas já foram explorados, restando, então, a arte de variar sobre eles.

A melodia no século XVIII também foi explorada por um viés retórico. Podemos rastrear este assunto em tratados de composição desde o século XVII até o século XIX.⁴⁹ A seguir, alguns exemplos de Mattheson em seu *Cappellmeister* (1739):

Figura 12 - Figuras melódicas associadas à retórica.



Fonte: (MATTHESON, 1739, p.237, marcações nossa)

Koch, como veremos mais adiante, trata a construção melódica como “*regras mecânicas*”⁵⁰. Sendo assim, a melodia é responsável por criar unidade estrutural em uma forma composicional.

Neste breve capítulo, podemos concluir que houve diferentes interpretações e estratégias da melodia para o fim composicional no século XVIII. Embora houvessem ideias que partissem de premissas harmônicas, podemos crer que a melodia era de fato o fio condutor para a criação da maioria dos compositores. Com isso enfatizamos a importância do estudo do *contraponto* para analisar obras deste período. Outros estudos

⁴⁹ Johann Mattheson, Johann David Heinichen, Ernst Spies (1830-1905), Joseph Riepel, Johann Friedrich Daube, Heinrich Christoph Koch, Johann Gottlieb Portmann, Jérôme-Joseph de Momigny (1762-1842) e Anton Reicha (1770-1836).

⁵⁰ Outro autor que segue uma ideia similar é o compositor, Johann Friedrich Daube em seu *Anleitung zur Erfindung der Melodie*. (RATNER, 1980, p.96).

como o *solfeggi*, *baixo contínuo*, *schemata* e *partimenti* também são de grande importância. Entender a gramática usual da época através do contraponto, é o passo mais seguro para uma boa análise deste período.

3 SCHEMATA DE ROBERT GJERDING COMO FERRAMENTA SUBIDIARIA GRAMATICAL

A partir do século XVIII, os conservatórios se tornaram cada vez mais a grande instituição de ensino musical. É claro a influência que Nápoles e seus professores teve sob toda a Europa. Jean Jacques Rosseau (1712-1778), embora nunca estivesse em Nápoles, nos relata sobre sua fama:

"Então você quer saber se alguma centelha dessa chama devoradora te inspira? Corra, voe para Nápoles para ouvir as obras-primas de Leo, Durante, Jommelli e Pergolesi. Se seus olhos se encherem de lágrimas, se sentir seu coração palpitar, se for tomado por tremores, se sentimentos opressivos sufocarem você no meio de seu êxtase, então pegue Metastasio e ponha-se a trabalhar. Seu gênio aquecerá o seu. Você criará seguindo o seu exemplo. Isso é o que faz o gênio." (in RICE, 2012, p.31).

Basicamente, o *Partimento* foi o principal meio de ensino o qual propiciava a chance de estudantes de composição a improvisar e criar gestos musicais através do contraponto sob uma linha de baixo. Abaixo um exemplo de partimento do professor Napolitano Francesco Durante, como um pequeno descritivo: “Quando o partimento desce por graus conjuntos, obtém-se a 7 e depois a 6”.

Figura 13 - Exemplo de Partimento de Francesco Durante.



Fonte: Disponível em: <<https://partimenti.org/partimenti/collections/durante/index.html>>. Acesso em: 6 de agosto de 2023.

Aqui neste partimento por exemplo, através da cifragem de baixo contínuo, o compositor é instruído a realizar um contraponto. A seguir, uma possível realização a 3 vozes:

Figura 14 - Possível realização do Partimento de Durante.



Fonte: Disponível em: <<https://partimenti.org/partimenti/collections/durante/index.html>>. Acesso em: 6 de agosto de 2023. (marcações nossa)

Observe que com uma simples instrução, se deu uma criação em contraponto sincopado na voz interior. Neste sentido, o pesquisador Robert Gjerdingen (2007) através destes exercícios e do próprio repertório do século XVIII, identificou o que ele chamou de “*Schemata*” (do singular “*schema*”). Todo este capítulo a partir de agora, baseia-se em uma revisão crítica do livro *Music in Galant Style* de Robert Gjerdingen (2007).

Para esse autor, *schemata* são padrões de contraponto, que combinam melodia e baixo em frases particulares.⁵¹ Ou seja, haviam *schemata* que eram mais usadas na abertura de uma frase, outras no meio e até em seus finais.

Historicamente podemos encontrar a palavra “*schema*” no tratado de baixo contínuo do compositor Johann David Heinichen (1763-1729).

“(…) Johann David Heinichen escreveu um tratado em que, conjuntamente a outros assuntos, discutia a forma de harmonizar pares de tons com seus baixos. Ele então demonstrou como diversos destes pares combinavam-se para formar padrões maiores que ele denominou “*Schema*”. Suas “*Schemata*” para passagens escalares nos modos Maior e Menor eram muito similares ao que os músicos italianos chamavam de *Regola dell’ottava* (Regra da Oitava), porém, diferente o suficiente para parecerem anacrônicos”. (GJERDINGEN, 2007, p.15).

⁵¹ Gjerdingen no seu livro *Galant* demonstra como estas *schemata* foram fortemente usadas no repertório do século XVIII. Alguns desses exemplos serão mostrados neste capítulo.

Por essa perspectiva, a ideia de *schemata* de Gjerdingen se demonstra uma excelente ferramenta complementar ao que veremos mais adiante com as ideias de Koch. Enquanto Koch nos auxilia a enxergar a Sintaxe, a estrutura em sua totalidade nas formas músicas e seus possíveis desdobramentos, as *schemata* demonstram suas nuances “gramaticais”. A seguir mostraremos algumas *schemata* encontradas na literatura acadêmica.⁵²

3.1 Regra da Oitava

Possivelmente criada por François Champion (1686-1747), a R.O⁵³ tinha como pressuposto uma harmonização padrão ascendente e descendente. Estas harmonizações auxiliavam músicos acompanhadores a solucionar baixos não cifrados. A R.O também foi de grande importância para a improvisação e composição no século XVII e XVIII.⁵⁴

Figura 15 - Exemplo de Regra da Oitava em modo maior e menor.

REGRA DA OITAVA EM MODO MAIOR

REGRA DA OITAVA EM MODO MENOR

Fonte: Autoria própria.

⁵² Neste trabalho, mostraremos apenas de forma resumida a ideia de cada schema. Para mais informações a respeito do uso e de suas histórias, consultar o livro *Music in the Galant Style* de Robert Gjerdingen (2007)

⁵³ A partir daqui, vamos nos referir à Regra da Oitava como R.O.

⁵⁴ Para mais informações consultar: *The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice* (CHRISTENSEN, 1992).

3.2 Cadências⁵⁵

Resumidamente para os Napolitanos, existiram três tipos de cadencias básicas: simples (*semplice*), composta (*composta*) e dupla (*doppia*). O ritmo e o contorno do baixo determinam qual cadencia será empregada.

Figura 16 - Exemplo das principais cadências Napolitanas.

The figure displays three musical examples of Neapolitan cadences, each consisting of three staves (treble, alto, and bass). The examples are labeled: *Cadenza Semplice*, *Cadenza Composta*, and *Cadenza Doppia*. Below the bass staff, fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, and 6.

Cadenza Semplice	Cadenza Composta	Cadenza Doppia
5 5	6 5	5 6 5 5
3 3	4 3	3 4 4 3

Fonte: Autoria própria.

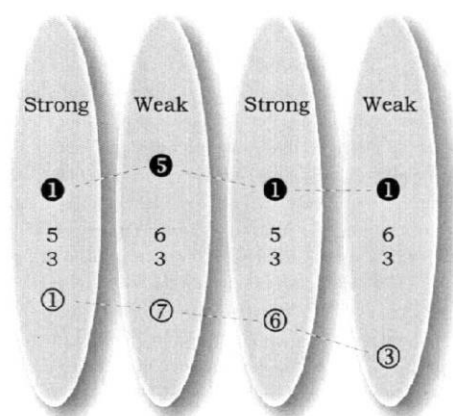
Neste exemplo, demonstramos estas cadencias de duas formas: 1) a duas vozes, ao juntarmos a ideia do pentagrama em clave de Fá com o terceiro pentagrama em clave de sol, e 2) a 4 vozes, ao juntarmos o pentagrama em clave de Fá com o segundo pentagrama em claves de Sol.⁵⁶

⁵⁵ Aqui não explicaremos a ideia de *Clausulae* e suas possíveis nuances, devido ao caráter sintético do capítulo. No entanto, ao aparecer em nossa análise final, explicaremos cada caso. Para mais informações sobre este assunto, ler em *Music in Galant Style* – Robert Gjerdingen, página 139.

⁵⁶ Todas schematas serão demonstradas musicalmente desta maneira.

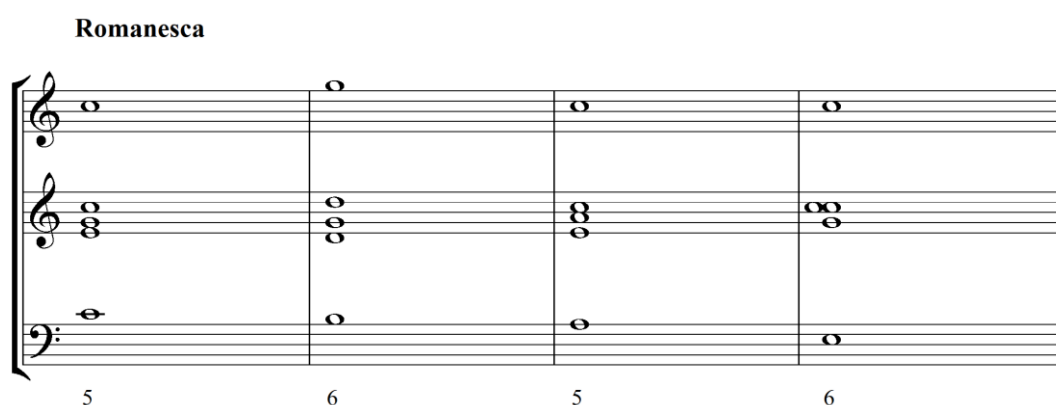
3.3 Romanesca

Figura 17 - Protótipo de Romanesca.



Fonte: (GJERDINGEN,2007, p.454).

Figura 18 - Exemplo de Romanesca.



Fonte: Autoria própria.

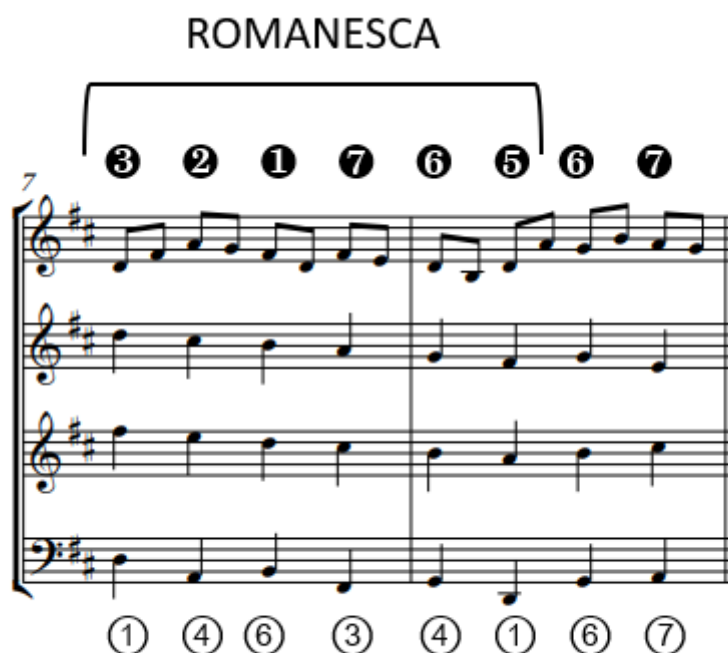
A Romanesca foi uma fórmula melódico-harmônica usada nos séculos XVI e XVII. Este *schema* deve ser visto como uma estrutura flexível, ao invés de uma melodia fixa. Este *schema* forneceu, embora muitas vezes disfarçado por ornamentação elaborada, foi usado como base melódica e harmônica para inúmeras composições descritas como “romanesca”. A origem da romanesca é incerta. Embora o nome pareça sugerir uma conexão com Roma, os primeiros exemplos musicais existentes são encontrados em fontes não italianas. O termo aparece pela primeira vez em 1546,

em *Tres libros de musica en cifra para vihuela* (1546) de Alonso Mudarra (1510-1580) (Romanesca, o *Guárdame las vacas*) e em *Carminum pro testudine liber IV* de Pierre Phalèse (1510-1575)⁵⁷

A Romanesca foi usada principalmente como um *schema* de abertura. Seu período de maior circulação foi 1720 e 1730, embora tenha permanecido uma opção ao longo do século.

Como o primeiro *schema* para um Adagio, a Romanesca era tão comum a ponto de ser quase um clichê durante a primeira metade do século. Um exemplo mais canônico desse *schema* se encontra no Canon em Ré P.37 do compositor Johann Pachelbel (1653-1706):

Figura 19 - Exemplo de Romanesca na peça Canon em Ré maior de Johann Pachelbel (1653-1706).



Fonte: autoria própria.

A romanescas de forma geral, possui quatro eventos, começando em uma posição metricamente forte. Com base na figura 18, a melodia, possui uma ênfase em ① e ⑤, e

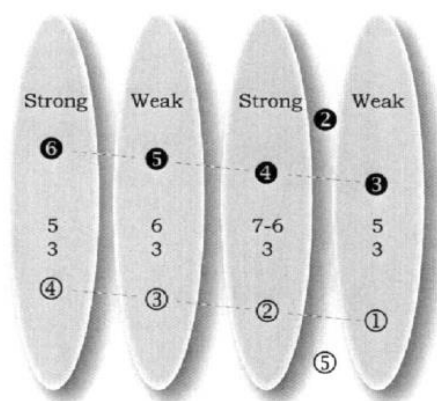
⁵⁷ (GEOBINO, 2001).

no baixo, uma descida inicial gradual de ①, com os graus ímpares constituindo sonoridades 5/3 e os graus pares 6/3 sonoridades.

Um tipo de salto, em que o baixo salta alternadamente para baixo uma quarta e sobe uma segunda, todos com os graus constituem sonoridades 5/3. Foi a norma do século XVII. Por fim, há um tipo escalonado, em que o baixo desce inteiramente por grau, com 5/3 alternado e 6/3 sonoridades.

3.4 Prinner

Figura 20 - Protótipo de Prinner.



Fonte: (GJERDINGEN,2007, p.455).

Figura 21 - Exemplo de Prinner.



Fonte: Autoria própria.

O Prinner era frequentemente usado como réplica ou resposta a um gambito de abertura. Seu período de maior circulação foi de 1720 a 1770, embora tenha

permanecido uma opção ao longo do século. A presença de uma réplica de Prinner é uma das melhores indicações de um estilo musical alicerçado no galante italiano.

Este *schema* tem como característica: quatro eventos apresentados com espaçamento igual, com um terceiro estágio estendido, ou em pares; na melodia, uma ênfase na descida gradual ⑥-⑤-④-③ (para efetuar uma cadência mais forte, um ② agudo é frequentemente inserido antes do ③ final); no baixo, uma ênfase na descida gradativa ④-③-②-① (para efetuar um efeito mais forte cadencial, o ⑤ geralmente é inserido antes do ① final); uma sequência de acordes nas posições 5/3, 6/3, 6/3 e 5/3. O terceiro estágio é frequentemente dissonante, enquanto os estágios um, dois e quatro são consoantes e estão no mesmo modo.

Há também algumas variantes: um tipo com um cânone em ⑥-⑤-④-③ na melodia e no baixo. Geralmente há um pedal em ①, com ④-③ em uma parte soando contra ⑥-⑤ na outra; um tipo pré-cadencial, em que muitas vezes apenas os primeiros dois estágios aparecem antes de uma cadência padrão e por fim um tipo de ciclo de quintas, em que todos os outros tons centrais do baixo correspondem ao esquema. A seguir, um exemplo de Prinner encontrado logo no começo do allegro da Sinfonia nº 73 de Joseph Haydn.

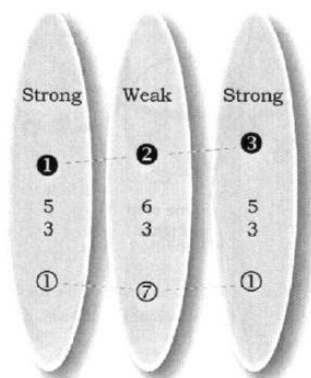
Figura 22 - Exemplo de Prinner na Sinfonia nº 73 de Joseph Haydn.

PRINNER

Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.114)

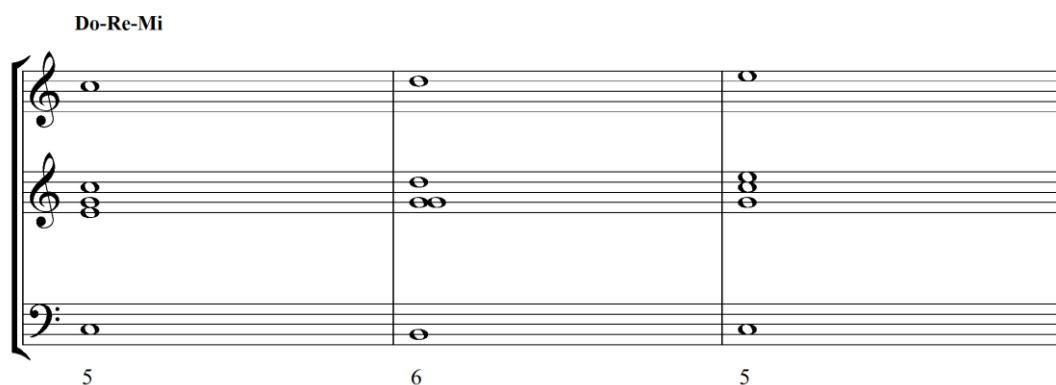
3.5 Do-Ré-Mi

Figura 23 - Protótipo de Do-Re-Mi.



Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.457).

Figura 24 - Exemplo de Do-Re-Mi



Fonte: Autoria própria.

O Do-Ré-Mi foi um dos gambitos de abertura mais frequentes na música galante. Foi usado em todas as décadas e em todos os gêneros. A facilidade com que poderia ser invertido, fez tornar-se um *schema* favorito para movimentos em que o baixo começa com uma imitação da melodia, um procedimento especialmente comum no início do século XVIII.

O Do-Ré-Mi tem como características gerais: três eventos igualmente espaçados, ou ocasionalmente apresentados com um primeiro estágio estendido, em tempos

rápidos; cada evento cairá sob um tempo forte; na melodia, ênfase na subida gradual ① ② ③, variantes podem incluir notas cromáticas de passagem; no baixo, há uma ênfase em ①-⑦-① (as vezes ⑤ substitui ⑦); uma sequência de acordes em 5/3, 6/3 e posições 5/3; atrasando o baixo descendente de ① até ⑦ cria-se uma dissonância durante o segundo estágio.

O *schema* também possui algumas variantes: um tipo “Adeste Fidelis” com uma melodia apresentando saltos para baixo e para cima de ⑤; um tipo Do-Ré / Ré-Mi em duas partes. A seguir, um *schema* Do-Ré-Mi encontrado no primeiro movimento do Concerto para Trompete em Mi Bemol maior de Haydn Hob.VIIe:1:

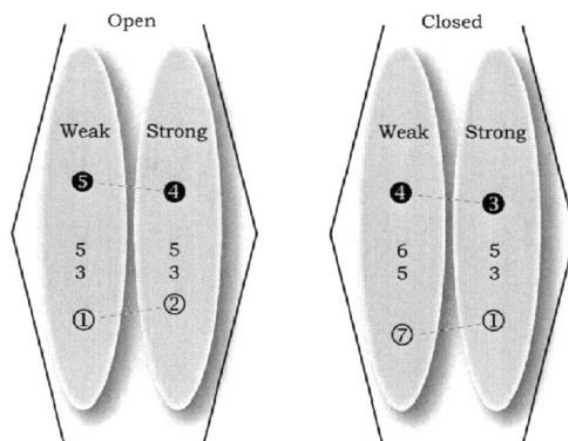
Figura 25 - Exemplo de Do-Ré-Mi no Concerto para Trompete em Mi Bemol de Joseph Haydn



Fonte: (COSTA, 2022, p.7, marcações nossa)

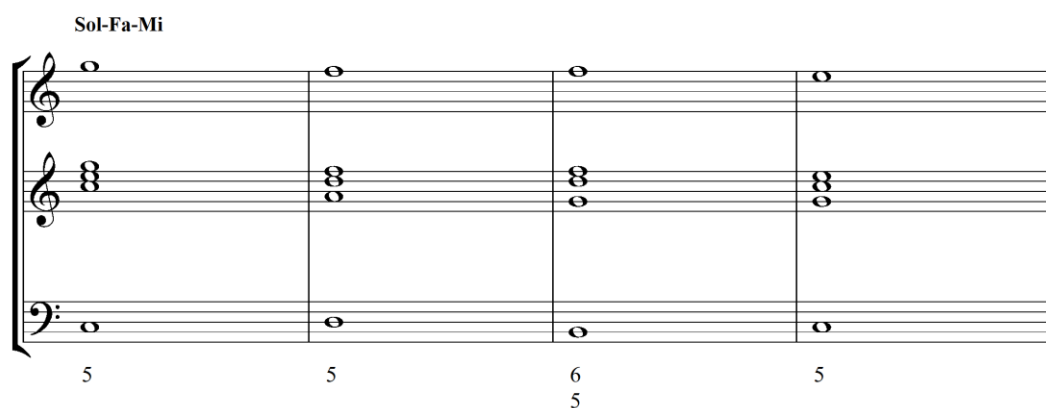
3.6 Sol-Fa-Mi

Figura 26 - Protótipo de Sol-Fa-Mi.



Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.463).

Figura 27 - Exemplo de Sol-Fa-Mi.

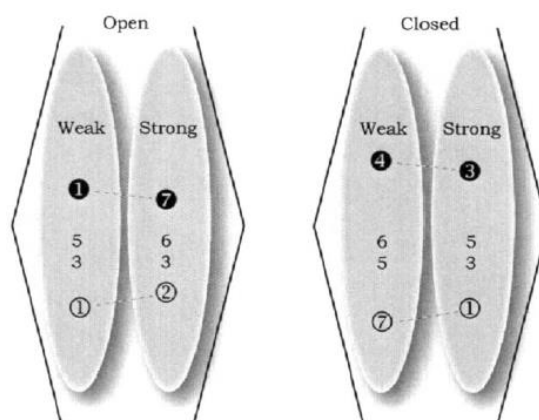


Fonte: Autoria própria.

O *schema* Sol-Fa-Mi foi frequentemente escolhido para temas importantes. Seu período de grande esplendor foi em 1750 até 1790. O Sol-Fa-Mi era mais comum em movimentos de andamento lento ou moderado, como um “segundo tema” em movimentos rápidos, era também um *schema* favorito para Adagios em modo menor.

3.7 Meyer

Figura 29 - Protótipo de Meyer.



Fonte: (GJERDINGEN,2007, p.459).

Figura 30 - Exemplo de Meyer.

Meyer

5 6 6 5
4 5
3

Fonte: Autoria própria.

O Meyer foi frequentemente escolhido para importantes temas. Seu grande período de aparição foi entre 1760 e 1780. Em períodos anteriores, há pequenos exemplos, o centro das notas melódicas constitui uma maior fração da melodia percebida. Mais tarde, há exemplos longos, os dois eventos pareados constituem breves momentos de pontuação em meio a uma profusão de notas melódicas ornamentadas. O nome deste *schema* é uma homenagem ao musicólogo Leonard B. Meyer (1918-2007).

Características gerais do Meyer: quatro eventos em pares em locais comparáveis na métrica. Por exemplo: através de uma linha de compasso ou no meio do compasso, com um, dois ou quatro compassos entre os pares; melodicamente, um semitom descendente ①-⑦ é respondido por uma subsequente descendência ④-③ (No típico *solfeggio* italiano, ambas díades são *fa-mi* em modo maior); no baixo, uma ascendência em graus conjuntos ①-② é respondido por um ⑦-① ou ⑤-① ascendente. O *schema* Meyer, possui algumas nuances de variantes: o ①-⑦ pode ter notas mais graves ou mais agudas que o ④-③; o relacionado *schema* Jupiter tem uma melodia ①-②-③-④, compartilhando assim sua díade de abertura com o Do-Re-Mi e seu encerramento com a díade do Meyer; o *schema* Pastorella tem em sua melodia ③-②-④-③, e também compartilha seu encerramento com a díade do Meyer; o *schema* Aprile tem em sua melodia ①-⑦-②-①, compartilha sua díade de abertura com o Meyer. Abaixo um exemplo do *schema* Meyer no primeiro movimento, compasso 17, da Sinfonia nº 35 (Hob. 1:35) de Haydn:

Figura 31 - Exemplo de Meyer no primeiro movimento da Sinfonia nº 35 de Haydn.

MEYER

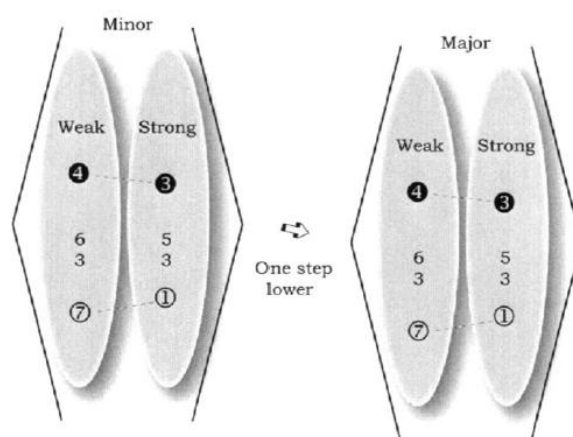
The musical score for the Meyer schema in the first movement of Haydn's Symphony No. 35, measure 17, is shown. The score is in G major and 3/4 time. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment. The vocal line features a descending semitone interval (1-7) and a subsequent descending interval (4-3). The intervals are labeled with circled numbers: ①, ⑦, ④, ③. The measure is numbered 18 in the top right corner.

Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.113)

A seguir, três *schemata* encontra-se por Gjerdingen em Joseph Riepel: *Anfangsgrunde zur musicalischen Setzkunst: Nicht zwar nach altmathematischer Einbildungs-Art der Zirkel-Harmonisten sondern durchgehends mit sichtbaren Exempeln abgefasst* (1752;1755).

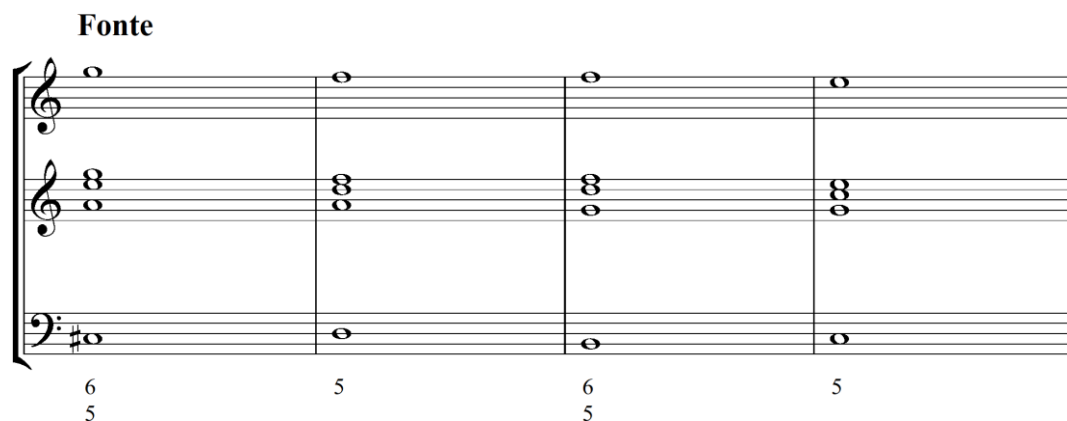
3.9 Fonte

Figura 32 - Protótipo de Fonte.



Fonte: (2007, p.456).

Figura 33 - Exemplo de Fonte.



Fonte: Autoria própria.

O *schema* Fonte servia para divagar e voltar a uma tonalidade principal. Foi usado ao longo do século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após uma

barra dupla em minuetos ou outros movimentos curtos. Em concertos, árias e outras obras longas, Fontes longas funcionavam como episódios digressivos.

Características gerais da Fonte: quatro eventos apresentados como dois pares ou díades. A primeira metade da Fonte está em modo menor, enquanto a segunda está em modo maior um grau abaixo; melodicamente, uma escala curta descendente termina em ④-③, frequentemente ⑥-⑤-④-③. Ocasionalmente, a melodia arpeja um acorde dominante local; no baixo, “sensíveis” ascendentes em direção à tônicas locais, que é, ⑦-①, outro baixo possível envolve típicos movimentos cadenciais como ⑤-① e ②-①. Como exemplo, há uma Fonte no compasso 9 e 10 na introdução da Sinfonia nº 100 (Militar) de Haydn.

Figura 34 - Exemplo de Fonte na introdução da Sinfonia nº 100 de Haydn.

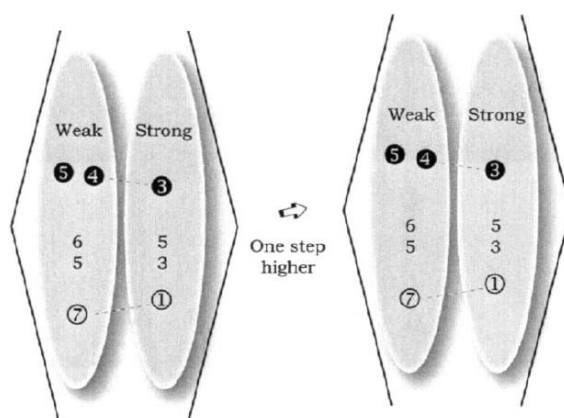


Fonte: autoria própria.

Importante ressaltar que a melodia ④-③ deste exemplo, se encontra na mão esquerda.

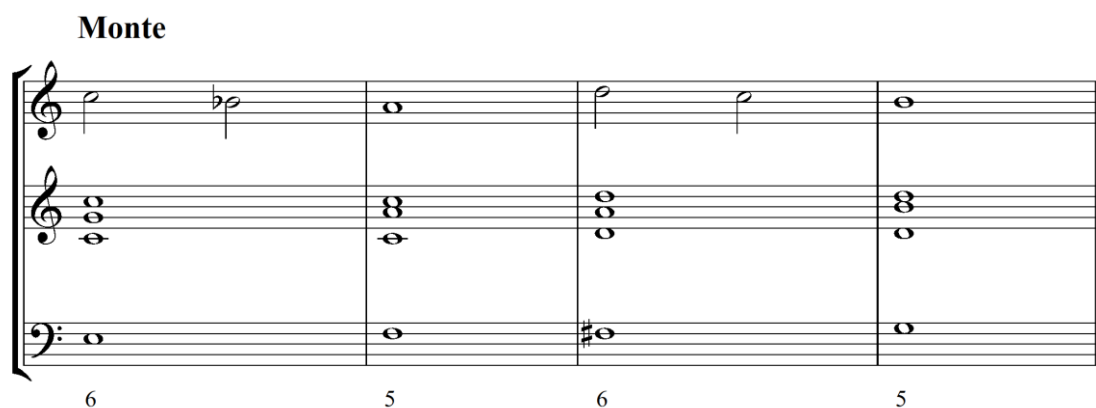
3.10 Monte

Figura 35 - Protótipo de Monte.



Fonte: (GJERDINGEN,2007, p.458).

Figura 36 - Exemplo de Meyer.



Fonte: Autoria própria.

O *schema* Monte foi o favorito para sequências ascendentes. No começo do século XVIII, o Monte de três ou mais Seções podiam efetuar relativamente modulações distantes. No final do século XVIII, este *schema* costumava aser penas duas Seções que destacou as tonalidades de subdominante e dominante, muitas vezes antes de um importante cadencia.

As características gerais do Monte são: duas ou mais Seções principais, com cada uma sucedendo a Seção anterior um grau acima mais agudo; melodicamente, uma subida geral, com descendências locais que complementam as notas “sensíveis” no

baixo ⑦-①; no baixo, consecutivos cromáticos ascendentes da sensível até sua resolução, em uma variação diatônica, o baixo sobe igualmente, mas sem semitons cromáticos; há também uma sequência de dois ou mais pares de sonoridades onde 6/5/3 precede 5/3.

Algumas variantes podem ser: extensões da sequência crescente de IV para V para VI ou mesmo para VII e I; tipos diatônicos apresentando o padrão intervalar 6-5-6-5; um tipo principal com todas sonoridades 5/3 e um baixo que salta alternadamente, quarta e depois terça; um tipo *schema* Romanesca com um baixo acima de um quinto, abaixo de um quarto e a característica suspensão 4-3. A seguir, um exemplo do *schema* Monte no Minueto (compasso 25-26 e 29-30) da Sinfonia nº26 de Haydn:

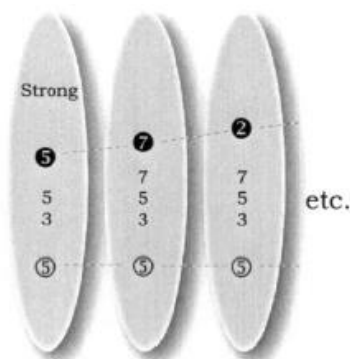
Figura 37 - Exemplo de Monte no Minueto da Sinfonia nº26 de Haydn.

MONTE

Fonte: Autoria própria.

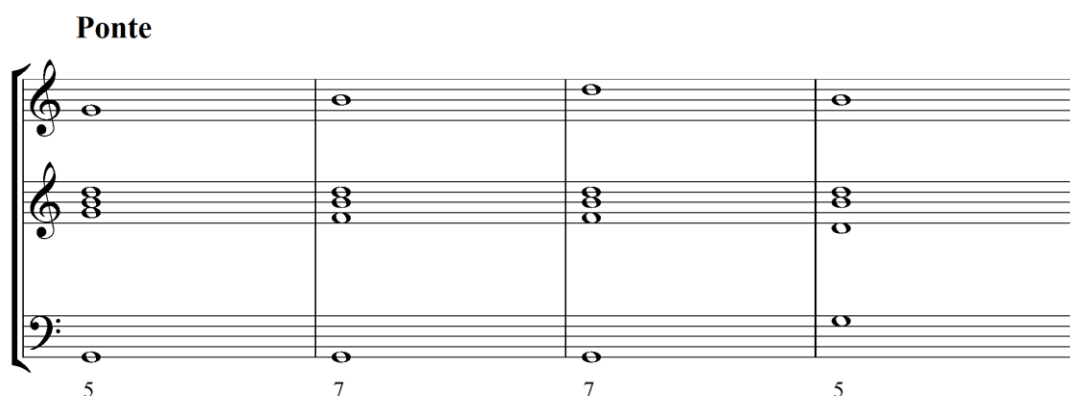
3.11 Ponte

Figura 38 - Protótipo de Ponte.



Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.461).

Figura 39 - Exemplo de Ponte.



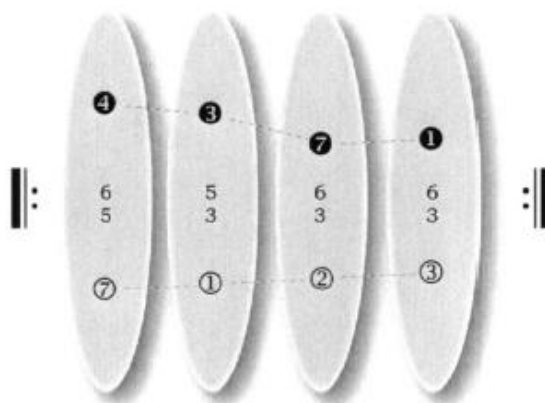
Fonte: Autoria própria.

O *schema* Ponte, como o próprio nome sugere, era uma ponte construída acerca de uma repetição ou extensão da tríade da dominante ou acorde com sétima. Em minuetos, esta ponte foi colocada imediatamente após a barra dupla e conecta a “segunda” tonalidade recém cadenciada com um retorno a tonalidade original. De forma mais geral, na segunda metade do século XVIII a Ponte fazia parte de várias táticas de adiamento empregadas para aumentar a expectativa antes de uma entrada importante retornar.

Características gerais da Ponte: muitos eventos que podem ser estendidos até um retorno estável a harmonia de tônica que ofereça algum grau de encerramento; melodicamente, escalas e arpejos focados nas notas da dominante com sétima ⑤, ⑦, ② e ④, o contorno é geralmente ascendente; no baixo, repetições de ⑤ ou mesmo um pedal em ⑤; uma sequência de sonoridades enfatizando a tríade de dominante ou acorde com sétima, as vezes em alternância com formas de acorde de tônica em tempos fracos. Há apenas uma variação: escala melódica descendente na melodia ⑤-④-③-②.

3.12 Fenaroli

Figura 40 - Protótipo de Fenaroli.



Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.462).

Figura 41 - Exemplo de Fenaroli.

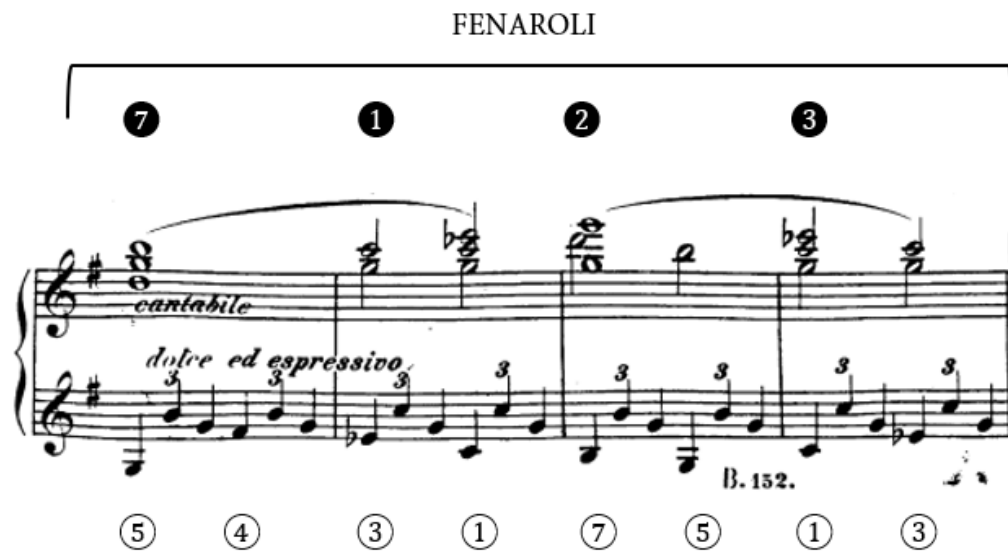
Fenaroli

Fonte: Autoria própria.

O *schema* Fenaroli é geralmente repetido, foi mais frequentemente usado introduzido seguindo uma modulação para dominante. No século XIX foi um dos primeiros tipos de “segundo tema”, embora fosse muito processual para atender as expectativas românticas para um “verdadeiro tema”. Um Fenaroli pode ser iniciado no evento um ou no evento dois, então um determinado evento pode ser metricamente fraco ou forte dependendo da escolha do ponto de partida.

As principais características do Fenaroli são: quatro eventos, igualmente espaçados, geralmente com o *schema* todo repetido; o baixo apresenta ⑦-①-②-③, o qual representa o *solfeggio* galante *mi-fa-re-mi*; as outras vozes são mais variáveis, as vezes ④-③-⑦-① é comparado ao baixo ⑦-①-②-③, outras vezes uma melodia ②-③-⑦-① cria um canon com o baixo; um pedal nas vozes superiores ou em alguma voz interna no ⑤, também é possível; uma sequência de quatro sonoridades, geralmente 6/5/3, 5/3, 6/3 e 6/3, o final em uma sonoridade 6/3 contribui para a terminação fraca do *schema*. Variantes do Fenaroli: contra melodia completa de Durante é ⑤-④-③-①-⑦-⑤-①-③ com duas notas para cada quatro notas do baixo ⑦-①-②-③, qualquer nota pode ser colocada no baixo; o padrão ⑦-①-②-③ pode ser trocado por ⑦-①-④-③, assim enfatizando os semitons do modo maior e possibilitando um canon com a contra melodia ④-③-⑦-①. Abaixo um *schema* Fenaroli na Sonata Sonata n° 29 Op. 106 "Hammerklavier" (compasso 100-104) de Ludwig van Beethoven:

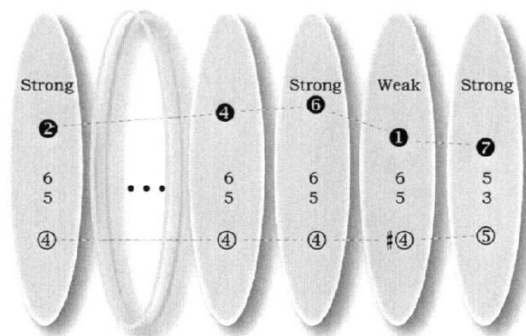
Figura 42 - Exemplo de Fenaroli no primeiro movimento da Sonata n° 29 de Beethoven.



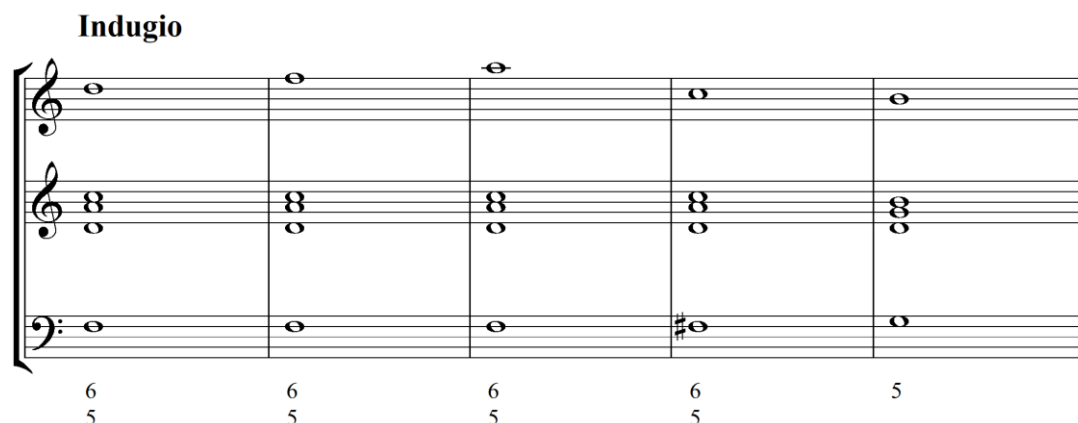
Fonte: Autoria própria.

3.13 Indugio

Figura 43 - Protótipo de Indugio.



Fonte: (GJERDINGEN,2007, p.464).

Figura 44 - Exemplo de Indugio.

Fonte: Autoria própria.

O *schema* Indugio serviu como um atraso provocador de uma cadencia convergente. Incomum na primeira metade do século XVIII. Rapidamente se tornou um clichê na segunda metade. Para composições no modo maior, o Indugio permitiu, tal como o *schema* Fonte, a inserção de uma breve passagem em modo menor.

Características gerais do Indugio: muitos eventos que levam até uma cadencia convergente em muitos casos. O par de abertura de losangos mostrado na figura acima, com os três pontos de reticências, indica uma extremidade aberta de repetição da sonoridade ou da figuração inicial; o baixo apresenta interações de ④ levando a ⑤, muitas vezes com uma inflexão de #④ apenas antes de ⑤; melodicamente, geralmente enfatiza o ②, ④, e ⑥, com abordagens frequentes a estas notas do baixo por meio de principais notas cromáticas; uma prolongação da sonoridade 6/5/3 acima de ④ no baixo, terminando com uma sonoridade 5/3 no ⑤ que é opcionalmente a dominante da tonalidade principal ou a tônica da nova tonalidade. Algumas variantes do Indugio: um tipo mais diatônico sem o baixo #④; uma passagem de tipo 6/4 com mais atividade no baixo entre graus conjuntos para cima e para baixo entre o ④ e ⑥; quando passado através do ⑤, uma sonoridade 6/4 ajuda a manter interações com o ①, o qual pode interagir como um pedal interno. A seguir um exemplo de Indugio no terceiro movimento da Sonata Op.31 n°.3 de Beethoven:

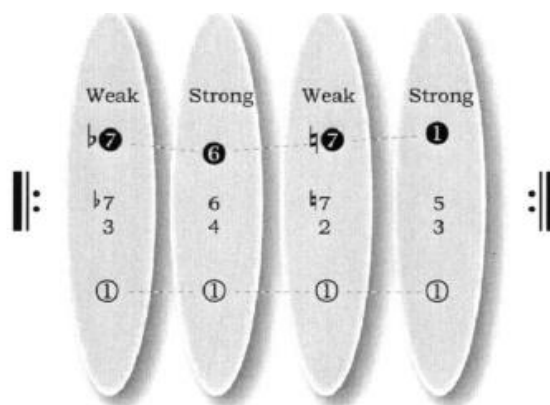
Figura 45 - Exemplo de Indugio em Beethoven, Opus 31, no. 3, primeiro movimento.



Fonte: (GJERDINGEN, 2007, 282)

3.14 Quiescenza

Figura 46 - Protótipo de Quiescenza.



Fonte: (GJERDINGEN, 2007, p.460).

Figura 47 - Exemplo de Quiescenza.

Quiescenza

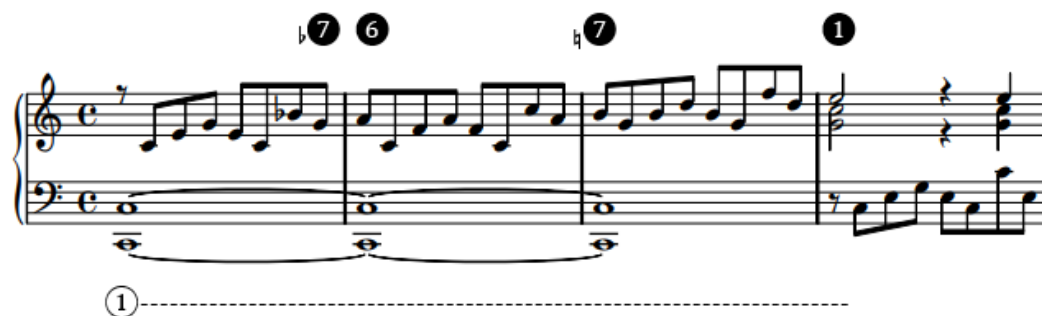
b7 6 7 5
 4 4 2

Fonte: Autoria própria.

O *schema* da Quiescenza marca um curto período seguida por um importante cadencia de uma Seção importante. Este *schema* também pode aparecer em aberturas (geralmente não repetida), embora esse uso fosse menos comum. O período de maior circulação deste *schema* foi entre 1760 e 1790 e foi especialmente favorecido na música escrita em Viena e Paris.

As características gerais da Quiescenza são: quatro eventos, com o *schema* inteiro geralmente executado duas vezes em sucessão; melodicamente, semitons descendentes ♭7-6 é respondida por semitons ascendentes ♯7-1 (no *Solfeggio* italiano *fa-mi* é respondida por *mi-fa*); no baixo, pedal sob 1, ou uma figuração que reitera 1; uma sequência de quatro sonoridades, geralmente ♭7/3, 6/4, ♯7/4/2 e 5/3; o primeiro parece não estável em relação ao segundo, enquanto a terceira sonoridade parecem altamente não estável em relação a última, sonoridade de tônica. Algumas variações da Quiescenza: um tipo diatônico com uma melodia crescente em 5-6-7-1; um raro tipo que apresenta dois Prinner sob um pedal de tônica. A seguir, um exemplo de Quiescenza na abertura do pequeno preludio em Dó maior BWV 939 de Johann Sebastian Bach:

Figura 48 - Exemplo de Quiescenza na abertura do pequeno preludio em Dó maior
BWV 939 de Johann Sebastian Bach.



Fonte: Autoria própria.

4 INTRODUÇÃO AO VERSUCH EINER ANLEITUNG ZUR COMPOSITION DE HEINRICH KOCH E SEU PENSAMENTO ESTRUTURAL BÁSICO.

Este capítulo tem como objetivo demonstrar conceitos básicos da Fraseologia de Koch que serão necessários para o entendimento de seu pensamento estrutural formal. Desta forma, não iremos focar em questionar ou discutir suas nuances conceituais.⁵⁸

Heinrich Christoph Koch (1749-1816) foi um teórico e violinista alemão. Ele serviu em sua juventude como violinista na Hofkapelle em Rudolstadt e em 1772 tornou-se músico da corte. Estudou violino e composição com o Kapellmeister Christian Scheinpflug e continuou brevemente seus estudos em Weimar, Dresden, Berlim e Hamburgo⁵⁹ antes de retornar a Rudolstadt, onde permaneceu pelo resto da vida.⁶⁰

O tratado de Koch contém 3 Volumes⁶¹. No primeiro Volume, há questões sobre tonalidade, notas musicais, uso correto de acordes e suas relações, manejo de consonâncias e dissonâncias, composição a duas e a três vozes. No segundo Volume, há questões relativas à modulação, métricas e técnicas relacionadas a melodia e expansão de frases. Por fim, no Volume 3, Koch aplica todo conhecimento dos 2 volumes anteriores, primeiramente em peças curtas: como por exemplo o minueto, e depois em peças longas, como por exemplo uma exposição que modernamente entendemos como forma sonata.⁶² De uma maneira geral, observamos que a proposta de Koch em seu *Versuch* é essencialmente prática e que escreve estritamente para a música do seu tempo, ou seja, a música galante. Podemos observar isto nos diversos exemplos de compositores usados durante seu tratado. Não encontramos referências a outros períodos do passado.⁶³

Embora Koch ofereça diversas possibilidades de estruturação formal, técnicas

⁵⁸ Para mais informações e discussões acerca dos conceitos fraseológicos de Koch, consultar: tese de Cassiano Barros “A teoria fraseológico-musical de H.C Koch (2011); *Versuch einer Anleitung zur Composition*, tradução: Nancy Baker (1983); e *The Galant Journey* de Pondie Burstein.(2020)

⁵⁹ Não achamos fontes de quem Koch poderia ter estudado nestas cidades.

⁶⁰ (BAKER, 2001)

⁶¹ Os três volumes de Koch podem ser encontrados na biblioteca digital “Digitale Sammlungen” do centro de digitalização de Munique.

Vol. 1 - <https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1701698815888bsb10623251.pdf>

Vol. 2 - <https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1701699224888bsb10598811.pdf>

Vol. 3 - <https://download.digitale-sammlungen.de/pdf/1701698497888bsb10598812.pdf>

⁶² Importante ressaltar que o termo “forma sonata” não é citado por Koch.

⁶³ É importante ressaltar que este trabalho abarca apenas os capítulos e Seções traduzidas por Nancy Baker (1983). Ou seja, a partir da Seção 3 do segundo Volume.

para elaboração e expansão de frases melódicas, como veremos mais adiante, o autor reconhece que isto ainda não é o suficiente:

“De um modo geral, só o sentimento pode determinar tanto os lugares onde ocorrem os pontos de repouso na melodia quanto a natureza desses pontos de repouso, ou seja, se são mais ou menos perceptíveis, isto é, se indicam se as Seções do todo assim terminadas podem ser consideradas completos ou não. Embora no decorrer deste capítulo devam ser tratadas as durações e fórmulas de pontuação dessas Seções, nenhuma delas oferece um traço característico geral que possa definir não apenas o local onde um ponto de parada está presente na melodia, mas também a completude ou incompletude das Seções que surgem. (KOCH, 1792, p.349-350, Vol.2, tradução nossa).

Em seus exercícios, em muitos momentos Koch se refere a questão do “gosto” e do “sentimento”, como também veremos mais adiante. Certamente, Koch estava ciente dos benefícios que algumas regras podem trazer ao aspirante a compositor. No entanto, o autor deixa claro em seu texto que há tantas nuances, tanto em relação a terminações quanto a construções melódicas, que seus exemplos estão longe de ser suficientes. Além de aconselhar o estudo das obras de grandes compositores, o autor também deixa como outra possibilidade o juízo do gosto. Observamos a partir deste último, a possibilidade de se questionar a efetividade deste conselho. Por um lado, o gosto pode beneficiar a inovação, por outro, pode-se levar o compositor iniciante ao erro.

Koch frequentemente em seus exercícios, oferece alguns exemplos que ele considera “ruins”, de uma forma que estes não se tornam excessivamente rígidos a ponto de frear a “livre criação”.

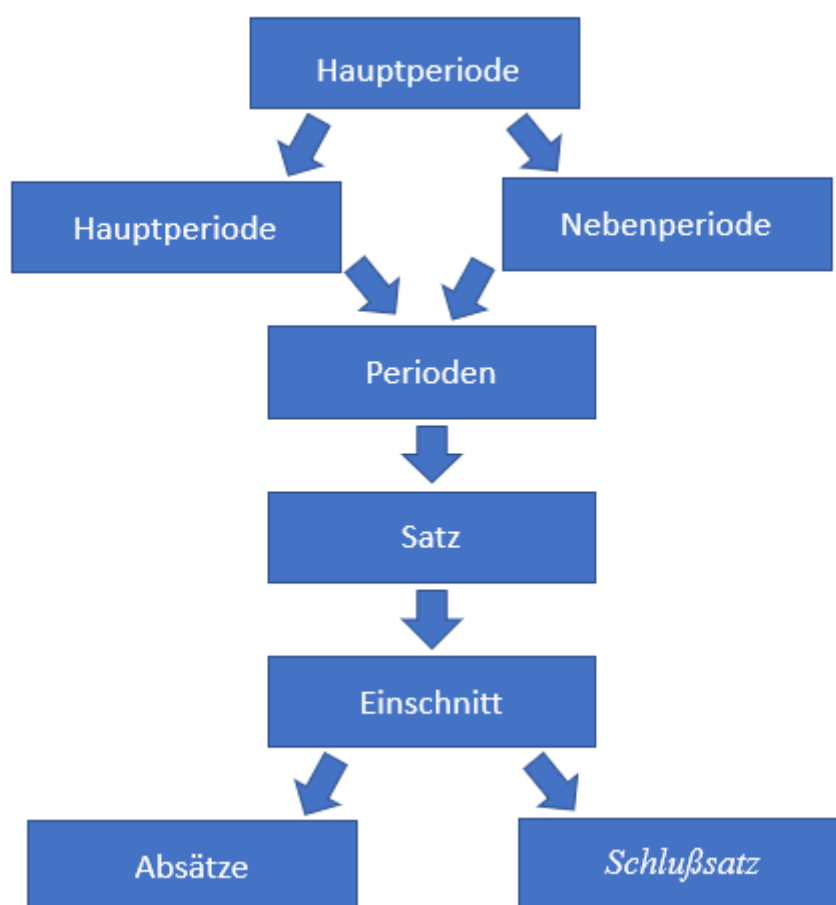
Este trabalho se focará especialmente no Volume 3, pois neste volume entendemos que é possível a partir de algumas ideias gerais de forma de Koch, fazer uso destas para a análise musical do repertório do século XVIII. No entanto, neste presente capítulo vamos demonstrar alguns conceitos básicos da fraseologia de Koch que nos auxiliará a entender algumas nuances da frase do ponto de visto macro da forma.

Basicamente, na perspectiva de Koch, podemos criar um projeto musical através de período (*Periode*), frase (*Satz*) e incisos (*Einschnitt*). Dentro destas unidades há outras divisões e nuances. Com isto, há uma clara hierarquização conceitual em sua fraseologia que se faz similar à hierarquização gramatical na linguagem. Entender o básico desta fraseologia também nos auxiliará a organizar o pensamento para uma

análise formal. Por fim, os conceitos abordados neste capítulo são referentes ao Volume 2, mais especificamente a partir da Seção 3 intitulada: *A natureza das Seções melódicas*.⁶⁴

A figura abaixo, demonstra de forma sintética, como podemos organizar os seus conceitos de forma hierárquica.

Figura 49 - Unidades de Frases em forma hierárquica.



Fonte: Autoria própria.

⁶⁴ (KOCH, 1983, p.1)

Para Barros:

“Koch considera que toda obra de música é gerada a partir da articulação e concatenação de unidades de pensamento musical, e que essas unidades, como base do pensamento, subjazem a todo discurso, independentemente de sua função e gênero” (BARROS, 2011, p.40).

Neste ponto, pode se ressaltar a importância que Koch teve na sistematização do pensamento musical.⁶⁵ . Ainda é possível interpretar o entendimento formal do século XVIII como "um tipo de movimentação em direção a um objetivo".

Burstein explica que para Koch, todo grande movimento musical frequentemente envolve dois tipos de *Perioden*. O primeiro tipo é o *Hauptperiode* (período principal), o qual Koch sugere que este tenha pelo menos três frases. Este *Hauptperiode* é possivelmente seguido por um apêndice⁶⁶. Caso este período for substancial e terminar com uma cadência formal que resultara no término da *Hauptperiode*, então este apêndice será chamado de *Nebenperiode* ou *erklärender Periode* (período subsidiário).⁶⁷ Koch também indica que o termo *Hauptperiode* pode ser usado em um sentido mais amplo para se referir a combinação de *Hauptperiode* e *Nebenperiode*.⁶⁸

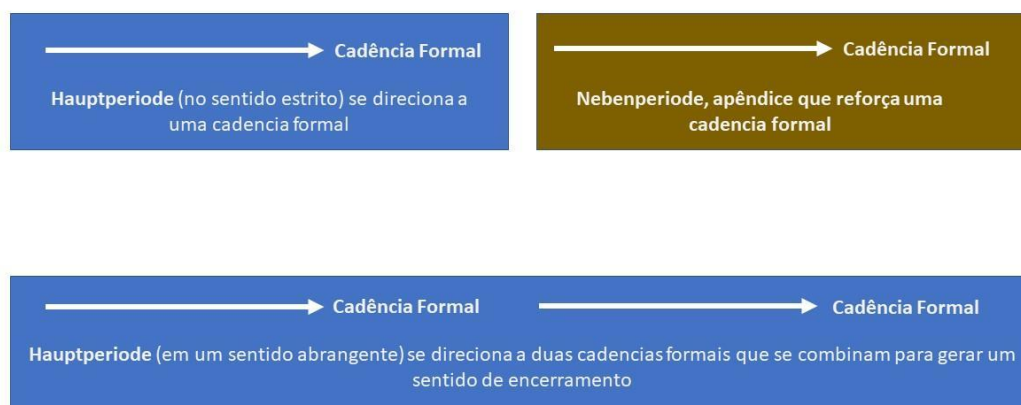
⁶⁵ Possivelmente influenciado pelo Iluminismo e certamente influenciado pelo Estilo Galante.

⁶⁶ Explicaremos mais adiante.

⁶⁷ (BURSTEIN, 2020, p.38)

⁶⁸ (KOCH, 1983, p.199)

Figura 50 - Ideia geral do movimento das pontuações dentro de uma forma musical.



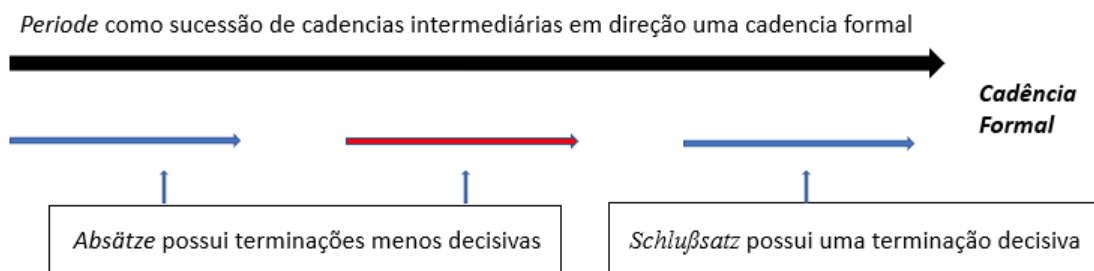
Fonte: (BURSTEIN, 2020, p.38).

Um *Hauptperiode* possui diversas *Sätze* até alcançar seu objetivo final. Neste sentido, uma *Sätze* se direciona a diversos pontos de repouso (*Grade der Ruhe*). Ou seja, uma sucessão de *Sätze* traz à tona uma espécie de "drama musical"⁶⁹. A *Satz* mais conclusiva nos leva a uma cadencia formal no final de um *Periode*. Assim, uma *Satz* se divide em dois tipos: aquelas que repousam no meio do *Periode* (*Absätze*) e aquelas que concluem um *Periode* (*Schlußsatz*).

Burstein explica que cada *Absatz* é acompanhada por um "senso de chegada", mas uma chegada que expressa um senso de conclusão. Sua falta de completude o faz partir para a próxima *Satz* até chegar a sua terminação mais conclusiva (*Schlußsatz*).⁷⁰

⁶⁹ (BURSTEIN, 2020, p.42)

⁷⁰ (BURSTEIN, 2020, p. 42-43).

Figura 51 - Sucessão de Absätze até uma Schlußsatz

Fonte: (BURSTEIN, 2020, p.43).

Neste ponto, uma trajetória formal pode-se formar a partir da ordenação destes tipos de terminação.⁷¹

Koch faz uma analogia à gramática para descrever estes dois pontos de repouso. Uma *Schlußsatz* seria similar a um ponto final de um *Periode*, por outro lado, uma *Absätze* seria similar a um ponto e vírgula. Estas terminações serão marcadas por Koch através do símbolo do quadrado:

Figura 52 - Símbolo quadrado de Koch usado em suas análises.

Fonte: Autoria própria.

⁷¹ Nancy Baker traduz *Ruhepunkte des Geistes* como “pontos de repouso”. Neste sentido, tais terminações seriam estes pontos.

Figura 53 - Exemplo de análise com o quadrado.



Fonte: (KOCH, 1783, p.454).

Uma *Schlußsatz* é frequentemente acompanhada por um gesto melódico tal como um *trilo* na penúltima nota. Em contraste, a melodia final de uma *Absatz* pode aparecer sob um acorde dominante, o qual naturalmente soa instável. Uma *Absatz* possui dois tipos: uma que conclui no V (*Quintabsatz*) e outra que conclui sob a tônica I (*Grundabsatz*).⁷² A seguir dois exemplos de *Grundabsatz*:

Figura 54 - Exemplos de *Grundabsatz*.



Fonte: (KOCH, 1787, Vol. 2, p.357).

⁷² Possivelmente pode haver uma certa confusão ao dizer se uma terminação é uma *Schlußsatz* ou uma *Grundabsatz*, visto que estas duas melodicamente, repousam sob a tônica. Burstein observa que o senso de resolução sob a chegada de uma *Grundabsatz* é geralmente "undercut através de uma combinação rítmica, harmônica, melódica e por fatores contextuais. (BURSTEIN, 2020, p.43).

Abaixo, um exemplo de *Quintabsatz*:

Figura 55 - Exemplo de *Quintabsatz*.



Fonte: (KOCH, 1787, Vol.2, p.359).

Assim, a importância estrutural se dá através de suas terminações. Ou seja, embora aja diversas "modulações de passagem" durante uma frase, o que realmente dará seu caráter é sua terminação ou sua "pontuação final". Desta forma, é possível interpretar uma análise de uma obra do século XVIII com muito mais flexibilidade. Pois há inúmeras maneiras de se compor um caminho até uma *Absatz* ou uma *Schlußsatz*, algumas inclusive, demonstradas por Koch no Volume 3.

Para concluir a ideia de uma *Absatz* e *Schlußsatz* usaremos uma metáfora moderna baseada na explicação de Burstein para demonstrar estas sucessões de frases. Imagine uma pessoa que fará uma viagem de ônibus de Santos até Pernambuco. No meio desta viagem, o ônibus precisará fazer diversas paradas, até chegar a seu destino. A mesma situação se aplica as frases aqui. É importante ressaltar que segundo Koch, a ordenação das *Absatz* não é feita de maneira aleatória nem rígida, mas isso iremos explorar mais no próximo capítulo.

Uma *Satz* básica (*enger Satz*) possui quatro compassos. Estes podem ser compassos simples: 2/4, 3/4 ou $\mathfrak{C}$ ou compostos: 6/8 ou C.⁷³ Abaixo um exemplo de compasso simples, segundo Koch:

⁷³ Há uma discussão acerca do tratamento do compasso simples e composto, ver em Burstein página 47-48.

Figura 56 - Compasso Simples segundo Koch.



Fonte: (KOCH, 1783, p.430).

Abaixo, dois exemplos de compasso composto, segundo Koch:

Figura 57 - Compasso Composto segundo Koch.



Fonte: (KOCH, 1783, p.372).

Figura 58 - Compasso Composto segundo Koch.



Fonte: (KOCH, 1783, p.372).

Uma *Satz* também pode ser alargada (*erweiterter Satz*) através de várias técnicas, o qual Koch descreve em detalhes. Essas técnicas incluem aquelas que envolvem repetições, repetições no final de uma *Satz*, apêndices, expansões e interpolações. Essas técnicas serão demonstradas no próximo capítulo e usadas em nossa análise final. Com isso, uma *Satz* básica pode ser expandida para um número

maior de compassos. Há possibilidade também de duas frases completas se unirem para formar uma única frase (frase composta).

Uma frase composta pode ser feita de várias maneiras. A primeira delas é a mais comum segundo Koch, é então chamada de "supressão" de um compasso (*Tactersticung* ou *Tactunterdrückung*). Esta consiste em que a última nota da cesura da primeira frase e a primeira nota da segunda frase são a mesma. Desta forma, não há uma separação entre essas duas, mas esta similaridade é aproveitada e aglutinada como demonstra o exemplo a seguir:

Figura 59 – Exemplo de melodia para ser surprimida.



Fonte: (KOCH, 1783, p.454).

Figura 60 - Exemplo de Tactersticung.



Fonte: (KOCH, 1783, p.455).

Observe que no exemplo 181 tínhamos uma configuração de uma *Satz* básica. No exemplo 182, o compasso quatro, através do procedimento da “supressão”, se torna o quarto compasso da quadratura anterior ao mesmo tempo que se torna o primeiro compasso da próxima quadratura.

Os movimentos em direção a uma cadencia final de um período são articulados por uma série de *Sätze*, e estas são articuladas por *Einschnitte* (inciso).

Figura 61 - Exemplo de Einschnitte.

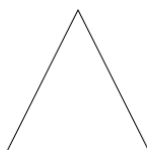


Fonte: (KOCH, 1787, Vol.2, p.361).

Uma *Einschnitte* refere-se a uma parte curta, bem como a pontuação final desta parte, que dividi uma *Satz* ou em um compasso em métrica simples⁷⁴ (*unvollkommener Einschnitt*) ou em dois compassos (*vollkommener Einschnitt*). Koch utiliza a figura do triângulo para marcar o ponto aproximado destas *Einschnitte*, como demonstrado abaixo:

⁷⁴ Aqui há um importante esclarecimento feito por Nancy Baker a respeito das métricas simples de Koch: “De acordo com Koch, métrica simples são aquelas das quais o compasso tem somente um tempo forte (Niederschlag) ou parte forte (*guter Tacttheil*), o restante do compasso pode ser considerado tempo fraco (Aufschlag) ou parte fraca (*schlechter Tacttheil*). Exemplos dessas métricas são 2/4, 3/4 e 3/8. Métricas compostas são derivadas da métrica simples por omissão de uma barra de compasso, para que dois compassos apareçam como um; isto ocorre em 4/4, 6/4 e 6/8. Koch acreditou que nesses compassos compostos, o compasso “original” retém sua relação de acentuação; cada compasso composto portanto tem dois tempos fortes. Como o segundo destes receberá menos ênfase que o primeiro, a equação de Koch em relação ao compasso simples e composto é um tanto simplista (...).” (KOCH, 1983, p.10)

Figura 62 - Símbolo do Triângulo usado por Koch para rotular Incisos.



Fonte: Autoria própria.

Segundo Burstein, para determinar se uma passagem deveria ser considerada uma *Einschnitte* ou uma *Satz*, não depende meramente do tamanho da frase, mas também do seu conteúdo. Para demonstrar isso, observe a figura 62.

Figura 63 - Exemplo de melodia com marcações Einschnitte.



Fonte: (KOCH, 1787, Vol.2, p.459).

Observe que Koch ao colocar o símbolo do triângulo no segundo e no quarto compasso, considerou duas *Einschnitten*. Por outro lado, diferentemente da figura 62, não há repetição da primeira *Einschnitte* e Koch determina que o quarto compasso de fato é uma terminação *Absatz* ao colocar o símbolo do quadrado.

Figura 64 - Frase com símbolo demarcando uma *Einshcnitte* e uma *Absatz*.



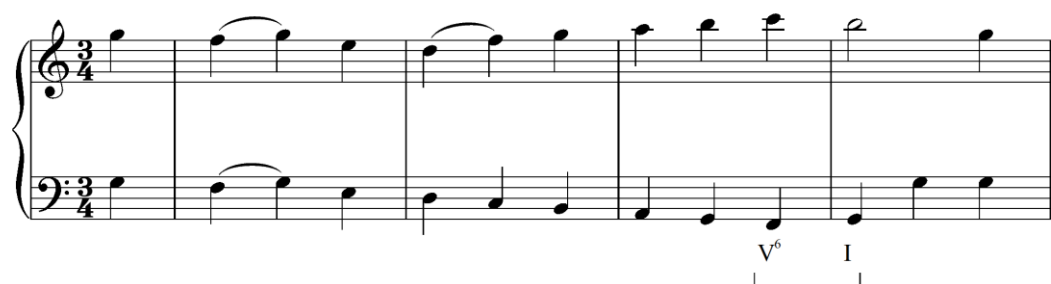
Fonte: (KOCH, 1787, Vol.2, p.460).

Há dois tipos de *Absätze* de acordo com sua “formula de pontuação”. Uma terminação sob a tríade de tônica é chamada de *Grundabsatz*, e uma terminação sobre a dominante é chamada de *Quintabsatz*. Uma *Grundabsatz* pode ser alcançada através de um acorde dominante em uma diferente inversão, como demonstrado no exemplo abaixo:

Figura 65 - Exemplo de *Grundabsatz* em Haydn.

Divertimento para dois violinos, flauta, oboe, violoncello e contrabaixo
(Terceiro Movimento: Minueto)

Haydn



Fonte: (KOCH, 1793, p.58).

Também, não há prescrições a respeito da penúltima harmonia. Por exemplo, espera-se que antes de uma *Grundabsatz* seja precedida por uma harmonia dominante. No entanto, Koch demonstra a possibilidade de uma *Grundabsatz* terminar em IV-I. Abaixo um exemplo deste tipo:

Figura 66 - Exemplo de Grundabsatz em Stamitz.

Minueto

Carl Stamitz (1745-1801)

**Fonte:** (KOCH,1793, p.70).

Outras questões sobre este assunto serão abordadas no primeiro exercício em composições curtas. Por fim, Burstein ressalta a importância de não confundir *Absatz* com cadências.⁷⁵ Diferentemente da *Absatz*, a *Schlußsatz* é capaz de encerrar um *Periode*. Sendo assim, nesta terminação, é necessário ter uma cadência V-I em posição fundamental. Assim, pode haver uma certa confusão entre o que seria uma *Grundabsatz* e uma *Schlußsatz*, pois ambas podem terminar em V-I. Podemos observar através do exemplo de Koch que a diferença se encontra em seus finais.

⁷⁵ (BURSTEIN, 2020, p.52-56).

Figura 67 - Exemplos de Schlußsatz.



Fonte: (KOCH, 1787, Vol.2, p.357-358).

Burstein observa que faz sentido Koch apresentar características marcantes em cada uma das duas terminações, se tratando de um manual de composição introdutório. O autor também ressalva que nem sempre o repertório se demonstra tão claro em termos de encontrarmos uma característica forte de cada terminação.⁷⁶

Embora haja similaridades do ponto de vista conceitual entre *Absatz* e *Schlußsatz*, na perspectiva da análise musical, podemos facilmente identificar uma *Schlußsatz*, ao perceber um movimento de *Coda* ou algum gesto dramático orquestral decisivo, tratando-se de música Sinfônica. Por fim, as nuances em torno dessas duas terminações não devem ser levadas ao extremo conceitual a ponto de criar confusões ao analista. Como o próprio Koch aconselha, quando a parte técnica não identificar uma ou outra, podemos usar nossa percepção como juízo final.

Uma *Satz* pode ter dois tipos de terminações melódicas dentro de uma *cesura* ou um *inciso*, uma *Nachschlag* (no contratempo):

⁷⁶ (BURSTEIN, 2020, p.59).

Figura 68 - Exemplos de Nachschlag.



Fonte: (KOCH, 1793, p.393).

ou um *Uberhang* (saliência ou sobreposição):

Figura 69 - Exemplos de Uberhang.



Fonte: (KOCH, 1793, p.393).

Uma *Satz* pode ser também seguida por um apêndice (*Anhang*) que consiste em um *Einschnitt* de um ou mais compassos. Em sua forma mais simples, o apêndice simplesmente aparece no final de um *Satz*, como demonstrado abaixo:

Figura 70 - Exemplo de Apêndice.

Fonte: (KOCH, 1793, p.441-442).

Koch explica que em sinfonias e concertos, esses apêndices consistem na repetição da tríade da dominante com as da tonalidade principal. Abaixo, um exemplo deste tipo:

Figura 71 - Exemplo de Apêndice.

Fonte: (KOCH, 1793, p.423).

Para Barros, basicamente o que diferencia os diversos procedimentos e tipos de apêndice é o que se coloca entre as repetições e as variações, harmônicas e melódicas da cadencia.⁷⁷

O *apêndice* enfatiza, alarga e reforça a passagem que se deseja atingir. Tal procedimento pode ser encontrado facilmente na literatura. Abaixo, um exemplo na Sinfonia 4 de Wolfgang Amadeus Mozart:

⁷⁷ (BARROS, 2011, p.65).

Figura 72 - Exemplo de Apêndice na Sinfonia nº 4 de Mozart.

Compasso 17

Fonte: Autoria própria.

Claramente podemos observar a partir do compasso 17, que o objetivo a ser atingido neste final frase é uma *Quintabsatz*. Assim, podemos deduzir através da ideia de apêndice de Koch, que o compasso 18 e 19, ressaltado em azul, funcionam como um reforço da *Quintabsatz*, alcançada no compasso 20.

5 EXERCÍCIOS DE COMPOSIÇÃO EM PEÇAS CURTAS SEGUNDO KOCH⁷⁸

No capítulo 2 do Volume 3, Koch explica as várias possibilidades de conectar Seções melódicas (*Melodischen Theile*) em pequenos períodos, ou compor pequenas composições. Por conta da grande variedade de possibilidades, Koch escolhe exemplificar estas através de pequenas composições por sua facilidade pedagógica. Podemos citar como exemplos de pequenas composições: danças, melodias de hinos e canções. Koch adverte que neste capítulo não se focará na composição coral e na melodia figurada, pois estes pressupõem conhecimentos específicos deste tipo de composição.⁷⁹ O autor aconselha o compositor iniciante a adentrar a estas composições após ter algum sucesso na composição instrumental. Possivelmente este conselho se deve ao fato da música vocal apresentar outros desafios, como por exemplo a colocação prosódica das palavras.

Koch dedica uma parte deste capítulo explicando cada tipo de composição curta. Para fins práticos, abordaremos apenas o minueto. O minueto tem uma grande importância não só para Koch, mas também para Riepel. Para Riepel, se um aspirante a compositor aprender a compor um bom minueto, este também conseguirá estar apto a compor concertos ou arias.⁸⁰ A maioria dos exemplos de Koch em peças curtas ocorrem nos minuetos.

Para Koch, um Minueto é uma peça de métrica 3/4 rápida, que pode começar ou não com uma anacruse. Se for um minueto escrito para dançar, então este deve ser feito em compassos pares; deve conter duas Seções ou reprises, cada uma contendo no máximo oito compassos. Caso o minueto não for feito para dançar, as Seções podem ter um número ímpar de compassos.⁸¹

Normalmente, duas dessas danças ocorrem em sucessão, das quais a segunda recebe o nome de *trio*, embora na maioria dos casos não esteja em conformidade com

⁷⁸ Todas as explicações teóricas deste Capítulo foram baseadas em (KOCH, 1793, Vol.3, p.3-226).

⁷⁹ Possivelmente, Koch não quis adentrar neste tipo de composição por conta da grande importância do texto, o qual implicaria um aprofundamento maior em prosódia. Tal fato, demonstra também, a importância já vigente que a música instrumental possui na segunda metade do século XVIII.

⁸⁰ (RIEPEL, HILL, 2014, p.6)

⁸¹ Este dado é muito importante, pois podemos claramente observar no repertório o fim composicional de cada minueto através desta citação de Koch. Ou seja, basicamente podemos definir se o minueto composto seria para dança ou para música de concerto através do número de compassos em suas Seções. Com base nesta citação, podemos pressupor que o Minueto K.6 de Mozart, seria um minueto para dançar. Por outro lado, o terceiro movimento em Minueto da Sonata em Dó maior Hob. XVI de Haydn, não seria para dançar por conta das Seções conterem um número ímpar de compassos.

esse termo. O *trio* geralmente é composto em uma tonalidade que está intimamente relacionada com a tonalidade do minueto. Às vezes, no entanto, também aparece na mesma tonalidade do minueto. Neste caso, é especialmente necessário que a forma de pontuação do *trio* seja disposta diferente daquela do minueto. Após o *trio*, o minueto é repetido.

A seguir, Koch explica que melodias de danças e pequenas peças instrumentais, usam Seções de melodias que são chamadas de *frases básicas* (*enger Satz*). Estas frases básicas são compostas de 4 compassos. Segundo o autor, tais frases são “mais agradáveis para nossa “sensibilidade” e suas conexões internas são perfeitas por conta do seu número par de compassos. A respeito de outros tipos de conexões, serão abordados mais adiante.

Com isso, Koch trabalhará composições curtas com estruturas de dezesseis compassos, ou quatro frases de quatro compassos. A seguir, Koch descreve uma importante observação, que possivelmente todo aluno iniciante em composição já se perguntou. Racionalmente, ao pensarmos em músicas tonais antes do século XX, é simples de entender que é preciso haver Seções diferentes que se conectam entre si, mas, “o que deve constituir no interior dessas Seções melódicas”?⁸² O autor explica:

“Embora já na primeira Seção da segunda parte tenha sido tratada a natureza interna das partes melódicas de uma peça musical, parece-me, no entanto, que surge necessariamente a pergunta para o compositor iniciante: como devem ser essas quatro partes melódicas que devem compor uma peça musical tão pequena em relação ao seu conteúdo interno? É sabido que toda peça musical, seja de pequena ou grande extensão, deve ter unidade, mas também diversidade. Se quisesse dar uma diversidade suficiente a uma peça musical tão pequena, combinando-a de quatro partes melódicas completamente diferentes uma da outra, essa diversidade teria que ser de tal forma que destruiria uma característica ainda mais essencial da peça musical, ou seja, sua unidade e simetria. Quatro partes melódicas completamente diferentes combinadas em um período podem conter um esboço perfeito para uma peça musical maior; no entanto, nunca poderiam, por si mesmas, sem decomposição e execução, formar um todo mais completo. Pois como a unidade de uma peça musical como essa poderia ser preservada se nenhuma parte dela fosse repetida em uma outra combinação ou modificada de alguma forma? E se isso não ocorrer, as partes combinadas estarão lá sem propósito, não formando um todo independente; pois esse todo não tem execução, coerência, e não se consegue entender por que tanto esforço mental foi dedicado a tal criação. A unidade de um conjunto tão pequeno exige, portanto,

⁸² Com base na pesquisa das *schemata* galantes de Robert Gjerdingen, podemos ter muitas ideias do que seria a construção “interior” dessas frases e como conecta-las.

uma correspondência mais próxima entre as partes; exige que, pelo menos, uma das partes existentes seja repetida em uma outra combinação ou modificada de alguma forma. No entanto, eu me desviaria muito do meu objetivo principal se quisesse explorar mais a fundo esse assunto. Portanto, espero que seja suficiente para o compositor iniciante interessado se eu continuar a examinar este assunto sob esse ponto de vista nas próximas lições que eu fornecer nos manuscritos musicais.” (KOCH, 1793, p.54-56, tradução nossa).

Podemos concluir que a pedagogia de composição em Koch possui uma dupla função: a técnica mecânica da composição e a análise. Tal citação embasa a premissa deste trabalho, o qual possivelmente, a partir das ideias de Koch, podemos trazer muitos insights composicionais a respeito do formato estrutural em qualquer obra musical do século XVIII.

5.1 Exercício 1 – Quatro Seções Melódicas são conectadas, dos quais uma contém uma cadência na tonalidade principal.

Neste primeiro exercício, Koch apresenta quatro possibilidades de conexão entre frases.⁸³ Estas conexões de frases podem ser identificadas pelo seu final (*Absätze*). Sendo estas, onde a melodia termina no primeiro grau (I), chamados de *frase-I*⁸⁴ ou *Grundabsatz* ou ao quinto grau (V), chamados de *frase-V* ou *Quintabsatz*⁸⁵. Burstein observa que, idealmente as tríades finais de uma *Absätze* deveriam terminar em posição fundamental, embora Koch demonstra exemplos de finais em primeira inversão.⁸⁶

⁸³ Como exemplos de suas prescrições, Koch utiliza do repertório obras de compositores como Joseph Haydn (1732-1809); Johann Adam Hiller (1728-1804); Johann Gottlieb Graun (1703-1771) e Christian Gotthelf Scheinpflug (1722-1770).

⁸⁴ Frase-I e Frase-V são terminologias sugeridas pela tradução de Nancy Baker (1983).

⁸⁵ Em relação a terminologias modernas, a terminação no quinto grau pode ser comparada a “meia cadência”, e a terminação no primeiro grau à cadência autêntica imperfeita. (BURSTEIN, 2020, p.52).

⁸⁶ (Burstein, 2020, p.51).

Figura 73 - Exemplo de Grundabsatz terminando em primeira inversão.

Schweitzer

Fonte: (KOCH,1793, p.417).

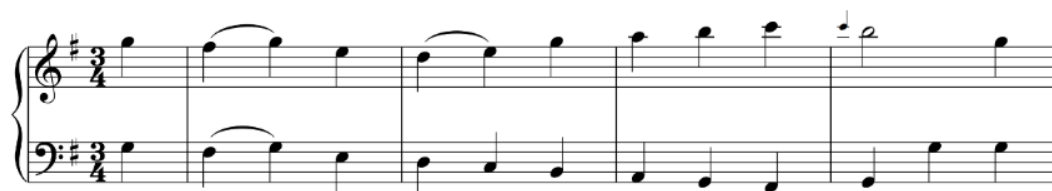
Koch demonstra uma primeira possibilidade no minueto do terceiro movimento do *Divertimento Hoboken II:1* de Haydn, na figura a seguir.

Figura 74 - Layout de estrutura formal em quatro Seções Melódicas.

Divertimento em Sol maior

Hob. II:1, "Cassation": III. Minueto - Trio

Franz Joseph Haydn (1732-1809)



I



I

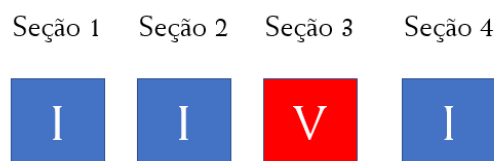


V



I

Fonte: (KOCH,1793, p.58-59, análise nossa)

Figura 75 - Resumo das Pontuações.

Fonte: Autoria própria.

Aqui temos 4 Seções melódicas: duas *Grundabsatz* na primeira repetição, uma *Quintabsatz* e uma cadencia em na *Grundabsatz*.

Ainda a respeito deste exemplo, Koch oferece um importante relato de análise musical de um homem do século XVIII. A seguir, citaremos esta análise:

“Esta composição curta tem a unidade mais perfeita. É composta por quatro Seções melódicas e contém apenas uma única ideia principal, que, no entanto, é modificada de várias maneiras. Esta é a primeira frase de quatro compassos, que aparece inicialmente como uma *Grundabsatz*, mas imediatamente depois foi repetido e transformado em uma frase de encerramento (*Schlußsatz*). Na segunda Seção, a frase que é uma *Quintabsatz* e com sua repetição é a frase de encerramento, e é essencialmente a mesma frase (...)”. (KOCH,1793, p.59)

Nesta pequena análise feita por Koch, fica evidente que o autor se foca especialmente na mecânica fraseológica. Embora isto possa parecer óbvio, é interessante notar que o aspecto “harmônico” é reservado apenas para o final das frases. O equilíbrio de número de compassos é outra característica que Koch deixa bastante evidente. Ou seja, para o autor, unidades em números pares são perfeitas. As unidades de compasso ímpares são frutos da técnica de expansão melódica que será explorada mais adiante.

Ainda a respeito das terminações, segundo Koch, estas não requerem apenas movimentos cadenciais. O autor explica que uma terminação precisa ter um acompanhamento rítmico em coerência com a fórmula de compasso, sendo este um acompanhamento “apropriado” (*eigentlich*), ou inapropriado (*uneigentlich*). Abaixo dois exemplos:

Figura 76 - Exemplo de acompanhamento apropriado.



Fonte: (KOCH,1787, Vol.2, p.400)

Figura 77 - Exemplos de acompanhamentos inapropriados.

Exemplo 1



Exemplo 2



Fonte: (KOCH,1787, Vol.2, p.400)

Ou seja, a luz desses exemplos, fica evidente que Koch considera uma determinada configuração rítmica para considerar uma “cadencia apropriada”. Para resumir, é possível que para uma *Grundabsatz* possa terminar, tendo em conta a terminologia moderna, como uma cadência autêntica perfeita, imperfeita ou até mesmo um movimento não cadencial⁸⁷.

⁸⁷ (BURSTEIN, 2020, p.55).

Burstein nos chama a atenção para a confusão que pode haver entre cadência e as terminações de frase de Koch. Estas terminações demonstradas até aqui, não necessariamente são cadências.⁸⁸ Nesse ponto de vista, concluímos que analisar terminações de frases melódicas na visão de Koch, nos oferece muitas nuances que não encontramos quando analisamos todas nuances de uma frase. E ainda, se tratando em analisar peças longas, identificar estes “pontos de repouso” na literatura, possivelmente nos faça entender de uma forma mais clara, a intenção formal estrutural de uma peça.

Há uma clara diferença entre uma terminação *Absätze* e uma *Schlußsatz*. Koch nos diz que uma frase *Absätze* não tem força suficiente para se encerrar em si mesma, são incapazes de concluir um todo, como vimos anteriormente. Do contrário, uma *Schlußsatz* é capaz de encerrar uma frase. Exemplos abaixo:

Figura 78 - Exemplo de *Schlußsatz*.



Fonte: (KOCH,1793, p.357).

Figura 79 - Exemplo de *Schlußsatz*.

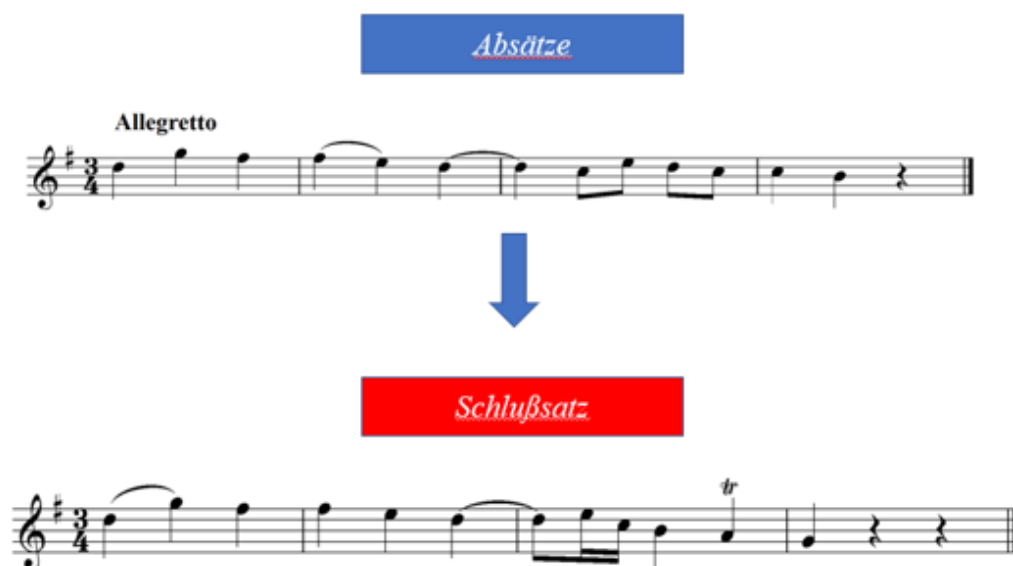


Fonte: (KOCH,1793, p.358).

⁸⁸ (BURSTEIN, 2020, p. 56).

Koch diferencia uma *Absätze* de uma *Schlußsatz* através de sua “fórmula final”. Deste modo é possível transformar uma em outra, apenas modificando esta fórmula. Abaixo uma frase com terminação *Absätze* é transformada em uma *Schlußsatz*:

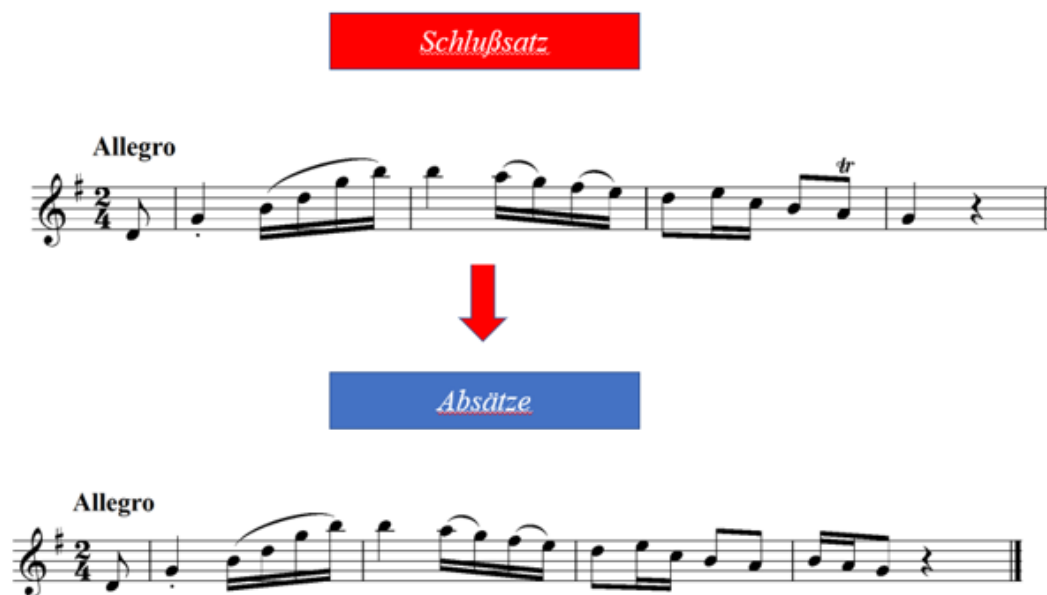
Figura 80 - Exemplo de como uma *Absätze* pode se transformar em uma *Schlußsatz*.



Fonte: Autoria própria.

Agora, o contrário é feito, onde uma frase com terminação *Schlußsatz* é transformada em uma *Absätze*:

Figura 81 - Exemplo de como uma *Schlußsatz* pode se transformar em uma *Absätze*.



Fonte: Autoria própria.

Embora aja similaridades entre uma *Grundabsatz* e uma *Schlußsatz*, como diferencia-las? Burstein observa que uma *Schlußsatz* procura um efeito retórico dramático, como um *trilo* na penúltima nota. Em contraste, uma *Grundabsatz*, tal característica raramente acompanha este tipo de terminação. No entanto, podemos entender que uma *Grundabsatz* se encerra frequentemente na terça do acorde da tonalidade principal.⁸⁹ Ainda, é necessário ter em mente, que tais características de uma finalização, não são rígidas, sendo necessário analisar o contexto cantando ou tocando.

A respeito da conexão entre Seções melódicas, Koch explica que em composições curtas uma única frase pode ser o suficiente desde que o compositor saiba dar a variação necessária para a completude do todo da peça. Mas também, não deve-se acreditar que em composições curtas, ao pensarmos que está possui quatro frases, que as três últimas frases sempre sejam modificações da primeira. O autor explica que na maioria dessas composições, duas Seções melódicas verdadeiramente diferentes são conectadas. A terceira Seção Melódica pode surgir em parte, por alteração e em parte por repetição da primeira Seção, como no exemplo abaixo.

⁸⁹ (BURSTEIN, 2020, p.56)

Figura 82 - Exemplo de terceira seção melódica baseada na primeira Seção Melódica.

Minueto

The musical score is for a Minuet in G major, 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The melody is based on the first melodic section.

Measure 1: Treble clef has a quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Bass clef has a quarter rest, quarter note G3, quarter note F#3.

Measure 2: Treble clef has a quarter note A4, quarter note B4, quarter note A4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 3: Treble clef has a quarter note B4, quarter note A4, quarter note G4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 4: Treble clef has a quarter note A4, quarter note G4, quarter note F#4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 5: Treble clef has a quarter note G4, quarter note F#4, quarter note E4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 6: Treble clef has a quarter note F#4, quarter note E4, quarter note D4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 7: Treble clef has a quarter note E4, quarter note D4, quarter note C4. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 8: Treble clef has a quarter note D4, quarter note C4, quarter note B3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 9: Treble clef has a quarter note C4, quarter note B3, quarter note A3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 10: Treble clef has a quarter note B3, quarter note A3, quarter note G3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 11: Treble clef has a quarter note A3, quarter note G3, quarter note F#3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 12: Treble clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 13: Treble clef has a quarter note F#3, quarter note G3, quarter note A3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Measure 14: Treble clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3. Bass clef has a quarter note G3, quarter note F#3, quarter note G3.

Fonte: (KOCH,1793, p.61-62)

Observe que a primeira frase em *Grundabsatz* (compasso 1-4), é repetida e modificada em uma *Quintabsatz* no compasso 9. A quarta frase (compasso 14) é uma clara repetição da segunda frase (compasso 5) e ambas são *Grundabsatz*.

Há também a possibilidade de três Seções melódicas serem conectadas sem perder sua unidade. No exemplo abaixo, é demonstrado esta situação:

Figura 83 - Exemplo de três seções melódicas conectadas.

Minueto

The musical score for the Minuet is presented in four systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system (measures 1-4) shows a melodic phrase in the treble and a supporting bass line. The second system (measures 5-8) begins with a measure marked with a trill (tr) above the treble staff. The third system (measures 9-12) also begins with a measure marked with a trill (tr) above the treble staff. The fourth system (measures 13-16) continues the melodic development, with a trill (tr) marked above the first measure of the system. The score concludes with a double bar line at the end of measure 16.

Neste exemplo, Koch aponta a partir da segunda Seção, três diferentes frases. No entanto, podemos também analisar como quatro compassos diferentes. Embora aja algumas similaridades rítmicas, talvez estas não sejam suficientes para caracterizar por exemplo, similaridades entre a segunda e terceira frase. Koch não deixa claro aqui exatamente quais são as frases diferentes. O autor conclui dizendo que, embora aja estas possibilidades mostradas anteriormente, para a composição, o melhor é quando estas frases são similares entre si.

Neste ponto, Koch (KOCH, 1793, p.62-63, tradução nossa). faz uma importante observação referente as habilidades já adquiridas ao aspirante a compositor e como iniciar os exercícios de composição:

“(...) nada agora impede o compositor iniciante de praticar sua inventividade naquelas formas de composições curtas que ele conheceu e que foram reconhecidas como úteis. Eu disse isso apenas supondo que ele também adquiriu a habilidade de escrever corretamente, sem a ajuda de um instrumento, uma melodia existente puramente em sua imaginação, porque eu já expliquei detalhadamente a necessidade dessa habilidade adquirida. Além disso, o compositor iniciante deve agora tentar colocar em prática o que foi dito no volume 2, páginas 71-83 sobre a capacidade de pensar harmonicamente, se os exercícios projetados forem úteis para ele.”

Baker explica que Koch acredita que as composições mais organicamente unificadas são aquelas as quais a melodia e a harmonia que a acompanha, foram concebidas simultaneamente. Ou seja, um compositor pode ter bom gosto, genialidade e um conhecimento seguro das regras mecânicas, mas só é verdadeiramente dotado se tiver a capacidade de captar este senso harmônico-melódico. A pesquisadora conclui que Koch considera esta habilidade é a mais alta conquista do espírito criativo.⁹⁰

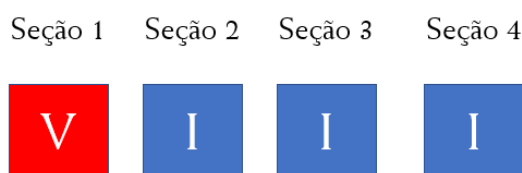
Com base na citação de Koch e na explicação de Baker, possivelmente o entendimento harmônico junto a realização extensiva em pequenos exercícios de encadeamento e contraponto, encontrados no volume I de Koch, sejam a grande primeira tarefa do aspirante a compositor, segundo o autor. Há uma similaridade com o treinamento em *partimenti* nos conservatórios de Nápoles neste período, do ponto de vista do contraponto. Ou seja, a partir do extensivo trabalho em cima desses pequenos

⁹⁰ (KOCH, 1983, p.88)

exercícios, o compositor é capaz de estruturar frases e por sua vez, composições em sua mente. Ainda, com base na explicação de Baker, podemos presumir que a melodia traz consigo o senso harmônico necessário para exprimir uma sintaxe.

Retornando as combinações de Seções melódicas, uma segunda possibilidade seria a primeira Seção ser uma *Quintabsatz*, e a terceira, por outro lado, uma *Grundabsatz*, como no exemplo abaixo.

Figura 84 - Resumo da Pontuação descrita.



Fonte: Autoria própria.

Figura 85 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Minueto



V



I



I



I

Fonte: (KOCH,1793, p.64-65, análise nossa).

Uma terceira possibilidade é quando a primeira e a terceira Seção melódica são *Quintabsatz*, como no exemplo abaixo.

Figura 86 - Resumo da Pontuação descrita.

Seção 1	Seção 2	Seção 3	Seção 4
V	I	V	I

Fonte: Autoria própria.

Figura 87 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Minueto



V



I



V

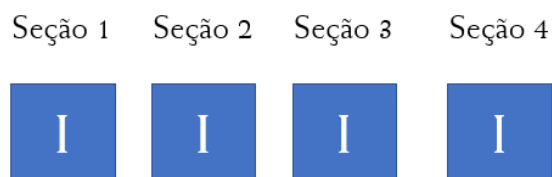


I

Fonte: (KOCH,1793, p.66) analisado e completado por nós.

Por fim, todas as frases podem ser *Grundabsatz*, como exemplo abaixo⁹¹.

⁹¹ Este exemplo é demonstrado apenas com a melodia.

Figura 88 - Resumo da última pontuação descrita.

Fonte: Autoria própria.

Figura 89 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Minueto

The musical score is for a Minuet in 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff ends with a blue box containing the letter 'I'. The second staff starts at measure 5 and ends with a blue box containing the letter 'I'. The third staff starts at measure 9 and ends with a blue box containing the letter 'I'. The fourth staff starts at measure 13 and ends with a blue box containing the letter 'I'.

Fonte: (KOCH,1793, p.67, análise nossa).

Segundo Koch “entre todas as formas de pontuação que uma composição curta pode ter, esta é a única em que as cesuras das Seções melódicas recaem todas sobre uma e mesma tríade, ou seja, na tríade da tonalidade principal. Portanto, não deve ser recomendado ao iniciante para imitação.

Claramente este é o tipo mais difícil entre as quatro possibilidades do ponto de vista da continuidade de uma composição. O fato de haver apenas uma *Quintabsatz* já é o suficiente para a continuidade de um discurso. Nesta última situação, a monotonia é facilmente alcançada, exigindo assim, mais experiência do compositor em balancear um senso de continuidade dentro de uma mesma terminação.

5.2 Exercício 2 – Quatro Seções Melódicas são conectadas, dos quais uma contém uma cadencia na tonalidade secundária.

Aqui também, a primeira cadencia, o qual terminar uma tonalidade secundária, é geralmente feita na segunda frase, e o todo é dividido em dois períodos de tamanho igual. Quando usado o modo maior, a tonalidade secundária o qual a segunda frase termina, é em tonalidade maior do quinto grau; mas quando o modo menor é usado, pode ser ou o quinto grau menor ou o terceiro grau maior. No modo maior, quando a segunda frase termina com uma cadencia no quinto grau, novamente, quatro diferentes formas de pontuação aparecem em relação a primeira e a terceira frase.

1. A primeira Seção melódica pode ser uma *Grundabstaz* e a terceira uma *Quintabsatz*. Segundo Koch, esta é a forma mais comum para quatro Seções melódicas o qual a segunda frase termina com uma cadencia no quinto grau.

Figura 90 - Resumo das pontuações descrita.



Fonte: Autoria própria.

Abaixo, há um exemplo de Koch sobre esta forma:

Figura 91- Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Allegretto

I

V

V

I

Fonte: (KOCH,1793, p.82, análise nossa)

2. Não somente a primeira, mas também a terceira Seção melódica pode ser uma *Quintabsatz*. Quando a primeira frase do *allegretto* do exemplo 243 anterior é alterada, outra forma de pontuação é obtida:

Figura 92 - Resumo da pontuação descrita.

Seção 1	Seção 2	Seção 3	Seção 4
V	V	V	I

Fonte: Autoria própria.

Embora Koch apresente apenas a modificação da primeira Seção melódica deste exemplo, acreditamos que possivelmente este seja a ideia do exemplo na integra.

Figura 93 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Allegretto

6

10

15

V

V

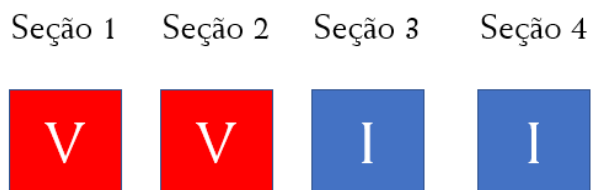
V

I

Fonte: (KOCH,1793, p.82-83, análise nossa)

Neste exemplo, é importante observar que a mudança de região tonal para cadenciar em uma *Quintabsatz*, no compasso 9, ocorre durante a segunda frase.

3. Pode-se fazer uma *Quintabsatz* na primeira Seção e uma *Grundabstaz* na terceira

Figura 94 - Resumo da pontuação descrita.

Fonte: Autoria própria.

Figura 95 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Poco Allegro



1

5

9

14

Fonte: (KOCH,1793, p.85-86, análise nossa)

4. Pode-se também encerrar não somente a primeira, mas também a terceira Seção melódica como *Grundabstaz*:

Figura 96 - Resumo da Pontuação descrita.



Fonte: Autoria própria.

Figura 97 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Poco Allegro

I

5

tr

V

9

I

14

I

Fonte: (KOCH, 1793, p.87, analisado e completado por nós).

Koch faz uma advertência a respeito do uso das duas últimas formas. Caso a última Seção melódica for uma repetição da primeira, devemos tomar cuidado com sua Seção precedente. Obtém-se um resultado melhor se a terceira Seção for uma *Quintabsatz*, pois a quarta Seção terá como objetivo uma *Grundabsatz*, tendo assim, mudança entre as duas Seções, como mostrado no exemplo abaixo:

Figura 98 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Poco Allegro

The musical score is for a piece titled "Poco Allegro" in 6/8 time and D major. It consists of 16 measures. The first section (measures 1-4) is marked with a blue 'I' in a box. The second section (measures 5-8) is marked with a red 'V' in a box. The third section (measures 9-12) is marked with a red 'V' in a box. The fourth section (measures 13-16) is marked with a blue 'I' in a box. The score includes a trill in measure 7.

Fonte: (KOCH, 1793, p.89-90, análise nossa).

Caso for repetido duas *Grundabstaz*, ou seja, na terceira e quarta frase, poderá soar monótono do ponto de vista da variação, como demonstrado no exemplo abaixo.

Figura 99 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Poco Allegro

I

V

I

I

Fonte: (KOCH,1793, p.90-91, analisado e completado por nós).

Tal advertência tem como o pressuposto evitar a monotonia harmônica entre as Seções. Neste raciocínio podemos citar como exemplo do repertório o Minueto K.6 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Figura 100 - Minueto em Dó Maior K6 de Wolfgang Amadeus Mozart.

Minueto em Dó
K.8
Wolfgang Amadeus Mozart

The musical score is written for piano in 3/4 time, D major. It consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) begins with a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 9-12) begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) begins with a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a repeat sign in the final measure.

Fonte: Autoria própria.

Tabela 1 - Tabela de Pontuações.

Seção	Terminação
Seção 1: comp. 1 - 4	<i>Grundabstaz</i>
Seção 2: comp. 4 - 8	<i>Quintabsatz</i>
Seção 3: comp. 9 - 12	<i>Grundabstaz</i>
Seção 4: comp. 9 - 12	<i>Grundabstaz</i>

Fonte: Autoria própria.

Embora haja duas *Grundabstaz* seguidas na terceira e quarta Seção, observe-se que a harmonia da quarta Seção se inicia no quarto grau, desfazendo assim o senso de monotonia. Outro exemplo, também contido nesta mesma forma, está no minuetto em Sol maior de Johann Sebastian Bach

Figura 101- Minueto em Sol maior BWV Anh 114 de Johann Sebastian Bach.



Fonte: Autoria própria.

Tabela 2 - Tabela de Pontuações.

Seção	Terminação
Seção 1: comp. 1 - 4	<i>Grundabstaz</i>
Seção 2: comp. 4 - 8	<i>Quintabsatz</i>
Seção 3: comp. 9 - 12	<i>Grundabstaz</i>
Seção 4: comp. 9 - 12	<i>Grundabstaz</i>

Fonte: Autoria própria.

Aqui, o retorno da quarta Seção se dá através do segundo grau.

Koch explica que se a quarta Seção melódica começar com uma harmonia da dominante, tendo seu objetivo uma *Grundabstaz*, não haverá problemas de variação em relação a pontuação, visto que após o encerramento da terceira Seção no primeiro grau, haverá a abertura da última, no quinto grau. Embora o autor ressalte mais a importância na terminação das frases, é também dado a importância a conexão melódica entre elas.

Ainda Koch diz que se uma frase termina na tonalidade principal antes da repetição da frase principal, ou seja, na terceira Seção, seria melhor levar a melodia para a tonalidade do quarto grau e permanecer até o final da frase, como no exemplo abaixo. Mas neste caso, a frase não é *Grundabstaz* adequada da tonalidade principal, mas sim uma *Quintabsatz* do quarto grau.

Figura 102 - Layout de estrutura formal com quatro seções melódicas.

Poco Allegro

The musical score is for a minuet in G major, 6/8 time, marked 'Poco Allegro'. It consists of four systems of music, each representing a melodic section. The first system (measures 1-4) is labeled 'I' in a blue box. The second system (measures 5-8) is labeled 'V' in a red box. The third system (measures 9-12) is labeled 'I' in a blue box and includes a 'Pedal de tônica' section (measures 9-10) and a 'Região do IV grau' section (measures 11-12). The fourth system (measures 13-16) is labeled 'I' in a blue box. The score is written for piano with a treble and bass staff.

Fonte: (KOCH, 1793, p.91-92, analisado e completado e analisado por nós).

Estruturalmente, este minueto possui quatro Seções melódicas e está dentro da quarta forma proposta por Koch (I-V-I-I).

Agora, Koch demonstra possibilidades de “modulações passageiras”⁹² relacionadas a tonalidade principal, na terceira Seção.

No exemplo abaixo já demonstrado anteriormente, como um exemplo de primeira forma, no começo da terceira Seção há imediatamente uma modulação de volta para a tonalidade principal, sem uma modulação passageira em outra tonalidade.

⁹² O conceito de modulação será melhor explorado no exercício 3.

Figura 103 - Terceira Seção melódica modulando para a tonalidade principal.

The musical score consists of two systems of piano music. The first system begins at measure 10 and concludes with a boxed 'V', indicating the Dominant chord. The second system begins at measure 15 and concludes with a boxed 'I', indicating the Tonic chord. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and a trill (tr) in the final measure of the second system.

Fonte: (KOCH, 1793, p.96)

A terminação da terceira Seção está como *Quintabsatz*, assim as duas Seções anteriores poderiam estar em outra região tonal como mostrado no exemplo abaixo.

Figura 104 - Modulação passageira na terceira seção melódica.

Allegretto

6

Região do I grau - "modulação passageira"

10

15

I

V

V

I

Fonte: (KOCH, 1793, p.93, analisado e completado por nós).

Neste exemplo, observe que os dois primeiros compassos da terceira Seção fazem um breve retorno a Dó maior. Ainda a respeito das modulações passageiras,

Koch nos oferece três maneiras de uso: a primeira alternativa está em escrever dois compassos na região do segundo grau, como visto no exemplo abaixo:

Figura 105- Modulação para a região tonal de ii na terceira seção melódica.

Allegretto

I

6

tr

V

Região do ii grau - "modulação passageira"

10

V

15

tr

I

Fonte: (KOCH,1793, p.95, análise nossa).

Uma segunda alternativa é demonstrada usando o sexto grau ao invés do segundo. (Figura 106).

Figura 106 - Modulação passageira para o vi na terceira seção melódica.

Allegretto

6

Região do vi grau - "modulação passageira"

10

15

I

V

V

I

Fonte: (KOCH, 1793, p.96, análise nossa).

Koch demonstra ser um efeito indesejável, mudar de pontuação abruptamente. Note-se que no exemplo abaixo, na terceira Seção melódica, ao terminarmos em Sol (*Quintabsatz*), não há uma conexão suave para a repetição da primeira seção.

Figura 107 - Exemplo de conexão não "suave" da terceira seção para a quarta seção melódica.

Allegretto

1

6

10

15

I

V

V

I

Fonte: (KOCH,1793, p.97-98, análise nossa).

Por outro lado, se a frase incompleta no exemplo anterior for completada por meio de um *apêndice* que contém uma *Quintabsatz* (na tonalidade principal) como no exemplo abaixo, então nada é censurável em toda a frase. Neste caso, no entanto, a terceira Seção melódica cresceu através do *apêndice* para uma frase estendida de seis compassos. Podemos considerar este *apêndice* como uma espécie de ponte entre a terceira e a quarta frase.

Figura 108 - Apêndice entre a terceira e a quarta seção melódica.

Allegretto

I

6

V

Apêndice

10

V

17

I

Fonte: (KOCH, 1793, p.98-99, análise nossa).

3. Uma modulação passageira na terceira Seção pode estar dentro da região tonal do IV grau como mostra o exemplo 257.⁹³

Figura 109 - Exemplo de modulação passageira na terceira seção melódica.

Allegretto

6

10

Região do IV grau - "modulação passageira"

15

I

V

V

I

Fonte (KOCH, 1793, p.99. análise nossa).

⁹³ Koch demonstra também a possibilidade de compor uma primeira parte (2 compassos) um tom acima (na terceira Seção) e este procedimento era chamado de *Rosalien* (Exemplo 258). Este termo segundo o autor vem de uma canção Italiana chamada “Rosalia, mia cara” Ainda, Koch diz que este procedimento era frequentemente usado em composições antigas (possivelmente se referindo ao século anterior) e que este se tornou desagradável para o gosto vigente.

Koch explica que modulações de passagem no modo menor para o III grau, ocorrem em composições curtas tão raramente quanto a alternância entre modo maior e menor. Se usadas, na maior parte das vezes, precisam ser estendidas para que a *Quintabsatz* da tonalidade principal seja ouvida no final antes de seu encerramento.

Tal explicação de extensão, pode ser encontrada no Exemplo abaixo. Como explicado anteriormente, neste exemplo, houve a necessidade de acrescentar dois compassos em Sol maior para a coerência da Seção posterior que está em Dó maior.

Figura 110 - Exemplo de duas modulações passageiras na terceira seção melódica.

The musical score for Figure 110 is presented in two systems. The first system consists of four measures. The first two measures are labeled 'Modulação passageira para Mi menor' and contain a triangle symbol (Δ) in the bass staff. The next two measures are labeled 'Modulação passageira para Ré menor' and also contain a triangle symbol (Δ) in the bass staff. The second system consists of three measures, all labeled 'Segmento adicional em Sol maior', with a square symbol (□) in the bass staff of the second measure. The music is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: (KOCH,1793, p.101, análise nossa).

Koch explica que para pequenas composições no modo menor, tendo a segunda Seção melódica encerrada na *Quintabsatz*, os modelos de pontuação permanecem o mesmo, como apontados anteriormente. No entanto, no modo menor, esta segunda Seção melódica termina com a cadência na tonalidade maior do terceiro grau. Pode-se ver nas duas formas diferentes do adagio nas figuras 111 e 112 que a primeira Seção da melodia pode ser não apenas uma *Grundabstaz*, mas também uma frase *Quintabsatz*. O que foi observado na Seção anterior se aplica aqui ao final de frase da terceira Seção de melodia.

Figura 111 - Exemplo de quatro seções melódicas em modo menor.

Adagio

4

7

11

14

Fonte: (KOCH,1793, p.103-105)

Figura 112 - Exemplo de quatro seções melódicas em modo menor.

Adagio

The musical score is written for piano in 2/4 time, marked **Adagio**. It consists of five systems of music, each containing two staves (treble and bass). The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as eighth-note triplets (marked with a '3'), a trill (marked with 'tr'), and repeat signs. The first system (measures 1-3) shows a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with quarter notes. The second system (measures 4-6) continues with similar patterns, including a triplet in the treble. The third system (measures 7-9) includes a trill in the treble and a repeat sign. The fourth system (measures 11-13) shows more complex triplet patterns in both staves. The fifth system (measures 15-17) concludes with a trill and a repeat sign.

Fonte: (KOCH, 1793, p.104-105, completado por nós).

A conexão de quatro Seções melódicas, das quais se termina com a cadência em uma tonalidade secundária, permite formas de pontuação ainda diferentes. Segundo Koch, estas aparecem de tempos em tempos, não em melodias de dança, mas em pequenos trechos de compasso, como em melodias a odes e canções. Por exemplo, a melodia pode ser conduzida para a *Quintabsatz* na primeira frase, e esta frase pode ser encerrada em um período curto com a cadência na *Quintabsatz*. As três frases restantes juntas formam o segundo período, de modo que uma *Quintabsatz* alterna com as *Grundabstaz*, como no exemplo abaixo.

Figura 113 - Exemplo de seção melódica que possui terminação em uma tonalidade secundária.



Fonte: (KOCH,1793, p.108).

No exemplo abaixo, Koch demonstra a possibilidade de haver um encerramento na dominante da dominante (V/V), aqui considerado uma *Quintabsatz* da *Quintabsatz*. Neste exemplo, a primeira frase termina em uma *Grundabstaz*, a segunda no quinto

grau da *Quintabsatz*, a terceira, uma *Quintabsatz* da tonalidade principal e por fim, um encerramento na *Grundabsatz*.

Figura 114 - Encerramento em V/V na segunda seção melódica.



Fonte: (KOCH,1793, p.109-110).

Ou, se a primeira Seção fechar como uma *Quintabsatz* em vez de uma cadência, como no exemplo abaixo, essa frase geralmente não é repetida.

Figura 115 - Primeira seção encerrando-se em uma Quintabsatz.



Fonte: (KOCH,1793, p.110).

Se for repetida, a composição é antes dada a forma de um rondó, ou seja, a Seção aparece primeiro como uma *Quintabsatz*, mas logo depois ocorre com uma cadência na tonalidade principal, como no exemplo abaixo. Então, após a *Quintabsatz*, todo este primeiro período deve ser repetido.

Figura 116 - Exemplo de primeira seção melódica em Quintabsatz e a segunda em Grundabsatz.



Fonte: (KOCH,1793, p.110-111).

5.3 Exercício 3 – No qual quatro Seções melódicas são conectadas, entre as quais é encontrado somente um “final de frase” (*Schlußatz*).

Neste exercício, Koch explica que dois finais consecutivos de uma *Grundabstaz* e de uma *Quintabsatz*, possui um efeito “desagradável” por sua repetição. Na figura 117 e 118, Koch demonstra que mesmo com uma certa semelhança rítmica (figura 117) ou com uma ornamentação na cesura (figura 118), o fato de haver a mesma terminação, nesse caso *Quintabsatz*, resultaria em um efeito monótono.

Figura 117 - Exemplo de dois finais consecutivos de Grundabsatz.



Fonte: (KOCH,1793, p.112, análise nossa).

Figura 118 - Exemplo de dois finais consecutivos em Grundabsatz.



Figura 119 - (KOCH,1793, p.113, análise nossa).

No entanto, tais regras não são exatamente rígidas. Koch propõe algumas situações para o uso de duas *Grundabstaz* seguidas:

- 1) Quando duas Seções melódicas são diferentes. (figura 120)

Figura 120 - Duas seções melódicas diferentes.



Fonte: (KOCH,1793, p.114, análise nossa).

Nesse sentido, a cesura e a frase da segunda Seção pode ser ornamentada, trazendo assim, mais variedade. (figura 118):

Figura 121 - Segunda parte da seção melódica ornamentada.



Fonte: (KOCH,1793, p.114, análise nossa).

Koch explica que tal uso da repetição de uma *Grundabstaz* só é usada em composições mais longas.⁹⁴ Neste caso, em composições curtas, uma repetição de uma

⁹⁴ Veremos mais adiante que estas expansões, muitas vezes se dão pelas técnicas melódicas.

Grundabstaz é imediatamente precedida por uma *Schlußatz*. Ou como veremos a seguir, por uma *Quintabsatz*. É claro imaginar que em composições maiores, por haver mais espaço de desenvolvimento musical, é possível compor duas Seções melódicas em *Grundabstaz* sem causar monotonia.

O dinamismo acerca da variedade em composições menores, pressupõe o desenvolvimento de Seções melódicas mais diretas. Por esse lado, é sábio por parte do autor em primeiramente treinar o aspirante a composição em pequenas estruturas, pois esta pressupõe um bom equilíbrio entre suas partes.

A repetição de uma *Grundabstaz* pode ocorrer também em outra tonalidade. Há duas possibilidades: quando a Seção melódica é repetida por sua transposição um grau mais acima ou mais baixo da escala. (figura 122).

Figura 122 - Exemplo de Seção melódica repetida por sua transposição.

Graun

Allegretto

The musical score consists of three systems of piano music in 3/8 time, one flat key signature (B-flat). The first system (measures 1-5) ends with a trill (tr) and a fermata. The second system (measures 6-10) also ends with a trill (tr) and a fermata. The third system (measures 11-15) ends with a trill (tr) and a fermata. The score is labeled 'Allegretto' and 'Graun'.

Fonte: (KOCH,1793, p.116-117, análise nossa).

Também aparece com o início do segundo período, em composições maiores, quando a frase principal é repetida na tonalidade principal após ter sido apresentada imediatamente antes naquela tonalidade em que o primeiro período foi fechado (figura 123)

Figura 123 - Exemplo de reprise da tonalidade principal.



Fonte: (KOCH,1793, p.118-119).

Duas *Grundabstaz* em tonalidades diferentes produz um efeito “desagradável” quando em um início de composição, a segunda Seção melódica é direcionada para uma tonalidade próxima e termina como uma *Grundabstaz*. Se a figura 124 fosse composto como a figura 125, teríamos esta situação.

Figura 124 - Duas Grundabsatz consecutivas.



Fonte: (KOCH,1793, p.119).

Figura 125 - Duas Grundabsatz consecutivas.

Fonte: (KOCH,1793, p.119-120).

Observe que na figura 124, claramente a segunda Seção melódica está direcionada para o quinto grau, por conta do cadenciamento feito entre Dó sustenido e Ré. Deste modo, a terminação em Ré na segunda Seção melódica possivelmente seria uma *Quintabsatz*. Logo, embora haja nas duas Seções melódicas a mesma nota de terminação, não haveria um efeito monótono.

A regra também proíbe a sequência imediata de duas *Quintabsatz*. Na figura 126, considere a tonalidade de Dó maior. A primeira frase tem uma terminação *Quintabsatz* no quinto grau, e a segunda, temos uma terminação em *Quintabsatz* no V/V.

Figura 126 - Exemplo de terminação em V/V na segunda parte da seção melódica.

Fonte: (KOCH,1793, p.120).

Koch explica que há muitos casos em que a sequência imediata de duas *Quintabsatz* produz um efeito desagradável, como na figura 127. Observa-se que neste exemplo, há duas *Quintabsatz*, igualmente demonstrado com a *Grundabstaz*, pode trazer um efeito indesejável de circularidade.

Figura 127 - Duas *Quintabsatz* consecutivas.



Fonte: (KOCH,1793, p.121, análise nossa).

Neste exemplo, temos duas terminações *Quintabsatz* em direção ao quinto grau. Mas também há muitos casos em que duas *Quintabsatz* seguidas uma da outra não produz esse efeito desagradável, por exemplo, se a segunda *Quintabsatz* da figura 128.

Figura 128 - Duas *Quintabsatz* consecutivas.



Fonte: (KOCH,1793, p.121).

Aqui neste exemplo, possivelmente é aceitável para Koch devido suas diferentes terminações rítmicas. Diferentemente da figura 127, aqui temos uma clara distinção que a segunda terminação na figura 128 é mais decisiva que a primeira.

Estes dois últimos casos, segundo Koch, são exceções à Regra, o autor complementa dizendo:

“(...) pena que eu não esteja em condições de reduzir essas exceções a tipos definidos para ajudar o iniciante. Pois o uso correto da *Quintabsatz* em todas as suas conexões é uma questão muito importante na estrutura dos períodos melódicos. De fato, tentei determinar os casos em que duas *Quintabsatz* se sucedem sem produzir um efeito desagradável, mas falhei, pois acabei descobrindo ao comparar o efeito de vários exemplos que necessariamente foram considerados do mesmo tipo não se conformaram entre si da maneira esperada. O que é certo, no entanto, é que a regra permite a maioria das exceções nos casos em que ambas as *Quintabsatz* sucessivas aparecem não no início de um período, mas na continuação dele e quando a ornamentação da cesura da segunda *Quintabsatz* é inteiramente diferente da cesura da anterior. Apenas essas características são insuficientes para determinar a adequação ou inadequação da sequência de duas *Quintabsatz*. Assim, também aqui, o gosto deve ser o juiz e decidir, se ambas as *Quintabsatz* a serem compostas sucessivamente ou não são apropriadas.” (KOCH, 1893, p.122-123, tradução nossa)

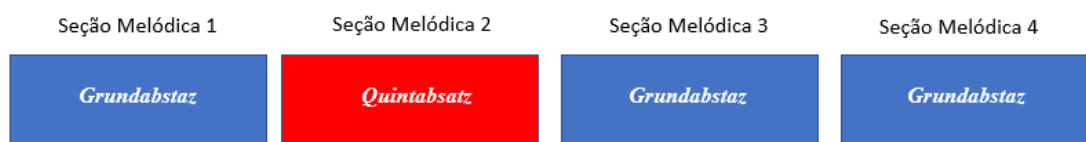
Koch observa que as regras em relação a *Quintabsatz* em uma mesma tonalidade permite várias exceções quando essas Seções forem estendidas ou compostas.

Em muitos momentos desse tratado, percebemos que embora Koch oferece diversas soluções para determinados problemas. Fica evidente que no fim das contas, o “gosto” será o juízo final. É importante lembrar que este tratado foi escrito dentro do universo da música galante. Por fim, muito além da técnica de composição correta, ainda é necessário haver uma “justa medida”, entre a técnica e a intuição, talvez guiada pelo “gosto” que por sua vez, era guiada pelo pensamento galante daquela época.

Vale também ressaltar que tais regras estão de acordo com a proposta do exercício, ou seja, conectar quatro Seções melódicas dos quais apenas uma é considerada um “final de frase” (*Schlußsatz*). Desta forma, de um ponto de vista pedagógico, não há muitas formas diferentes de pontuações. Ou seja, neste exercício há apenas duas possibilidades satisfatórias para composições curtas segundo o autor.

A primeira possibilidade, na figura abaixo, a primeira Seção melódica terminada com uma *Grundabsatz*, a segunda com uma *Quintabsatz*, a terceira novamente com uma *Grundabsatz* e a última, uma *Grundabsatz* com um final de frase.

Figura 129 - Pontuações e suas respectivas seções melódicas.



Fonte: Autoria própria.

Na figura 130, a segunda Seção melódica foi escolhida para ser a *Schlußsatz*. Mesmo esta primeiramente sendo uma *Quintabsatz*, para uma *Schlußsatz*, ela é modificada para uma *Grundabsatz*.

Figura 130 - Segunda seção melódica modificada para uma *Grundabsatz*.

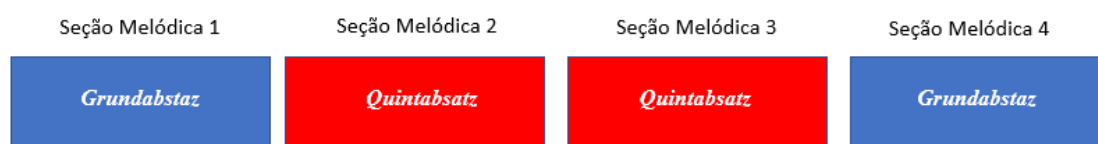
Haydn



Fonte: (KOCH,1793, p.121).

Na segunda possibilidade, apenas a terceira Seção melódica é modificada para uma *Quintabsatz*. Aqui temos o caso onde devemos tomar cuidado entre duas *Quintabsatz* seguidas. Koch usa abaixo na figura 132 um minueto de Haydn. Novamente é importante ressaltar que estas regras não são rígidas e que a rigor, estão subordinadas a uma proposta de exercício. É interessante observar na literatura o “como” os compositores lidaram com estas pontuações. De uma forma geral, embora haja certas regras para obter um desejado equilíbrio, Koch frequentemente cita a questão do “gosto” individual de cada compositor. Deste modo, a literatura se mostra de grande importância para um estudo mais aprofundado em relação a como estruturar estas terminações e alcançar um certo equilíbrio composicional.

Figura 131 - Sequencia das Pontuações descritas.



Fonte: Autoria própria.

Figura 132 - Exemplo em Haydn das nuances em pontuações descritas até o momento.

Minueto

Haydn

The image displays a musical score for a Minueto by Haydn, spanning measures 1 through 14. The score is written for piano in 3/4 time, with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 1 begins with a half note in the right hand and a half note in the left hand. Measures 2-4 continue the melody in the right hand with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple accompaniment. Measure 5 starts with a triplet of eighth notes in the right hand. Measures 6-8 show a repeat sign, indicating a first and second ending. Measure 9 features a trill (tr) in the right hand. Measures 10-12 continue the trill and the accompaniment. Measure 13 ends with a fermata over a half note in the right hand. Measure 14 concludes the piece with a final cadence in both hands.

Fonte: (KOCH,1793, p.126).

5.4 Exercício 4 – O qual mais de quatro Seções melódicas são conectadas em composições curtas.

Koch introduz este exercício explicando que entre as composições curtas, demonstradas anteriormente, nas quais mais de quatro Seções melódicas estão conectadas, as melodias de dança se distinguem das outras visto que geralmente não há mais que duas Seções melódicas conectadas na primeira Seção. O autor ainda explica que uma melodia de dança pode ter mais de oito compassos na primeira repetição, quando não se destina especificamente a dança.⁹⁵ Melodias de odes e canções, por exemplo, podem ter as mesmas características em seu primeiro período. Mas também, podem ser conectadas mais de duas Seções melódicas diferentes.

Na segunda repetição, não há diferença entre as melodias de dança quanto as de canções e outros tipos⁹⁶, ambas podem conter qualquer número de Seções melódicas.

Koch conclui esta introdução dizendo que continuará com exemplos de música de dança. Tal decisão possivelmente foi escolhida por conta da primeira repetição. Pois outros tipos de composições curtas, permitem mais que duas Seções na primeira repetição. Ao pensarmos no compositor iniciante, há uma grande coerência em trabalhar em um exemplo com menos nuances.

Koch começa sua explicação através da segunda repetição. Na segunda repetição, mais de duas Seções melódicas são conectadas e estas, tendem sempre a ter uma conexão mais próxima possível entre si, em pares. O autor explica que é raro encontrar apenas três Seções melódicas na segunda repetição, por conta da simetria.

Esta busca simétrica pelo autor em seus exemplos certamente é influenciada pela música de seu período. Mas ao mesmo tempo, torna-se também uma grande aliada no sentido pedagógico. Pois como veremos mais adiante, a construção de frases de número ímpares, implica em um conhecimento de expansão melódica.

Assim, Koch inicia explicações a respeito de modulações. O autor explica que a modulação que inicia a segunda repetição, depende principalmente de como se encerra a primeira repetição. Ou seja, há diferenças quando a primeira repetição se encerra como uma *Grundabstaz* e quando se encerra com uma *Quintabsatz*.

⁹⁵ Koch diz que melodias de danças em números ímpares não são feitas para dançar. Possivelmente nesse sentido, quando ele diz “não especificamente a danças” está no sentido do ato de dançar.

⁹⁶ Citadas no começo do capítulo.

Antes de continuarmos, precisamos entender o pensamento de Koch a respeito de modulações. Koch distingue três tipos de modulação⁹⁷: 1) *zufällig* 2) *durchgehend* e 3) *formlich*.

Por *zufällig Ausweichung*⁹⁸ (Modulação breve) podemos entender como uma sequência de notas pertencentes a outras tonalidades, dentro de uma tonalidade “fixa”. Ou seja, este tipo de modulação é dependente do acompanhamento. Para Koch, usando o exemplo 1 (abaixo) como modelo, podemos considerar que as notas Mi, Re, Do e Si podem ser reinterpretadas através do acompanhamento em outras tonalidades.

Figura 133 - Exemplo de *zufällig Ausweichung*.



Figura 135 - Exemplo de zufällig Ausweichung reinterpretado em Sol maior.



Fonte: (KOCH, 1782, Vol.1, p.294)

Neste último, note que momentaneamente, por conta do Sol sustenido, tivemos uma breve passagem por Lá menor. Ao colocar o bequadro no Sol, retornamos a tonalidade de Do.

Figura 136 - Exemplo de zufällig Ausweichung com retorno a Do maior.



Fonte: (KOCH, 1782, Vol.1, p.294)

O Segundo tipo de modulação é chamado de *durchgehend*:

“(...) é aquela em que a entrada na nova tonalidade realmente acontece por meio de sua nota característica. No entanto, após entrar nessa nova tonalidade, a progressão musical não continua nela; em vez disso, a música é imediatamente levada de volta à tonalidade anterior (...)”. (KOCH, 1782, p. 188, tradução nossa)

Figura 137 - Exemplo de modulação *durchgehend*.



Fonte: (KOCH, 1782, Vol.1 p.189)

Ainda, após essa mudança inicial, segundo Koch, podem ocorrer uma ou mais modulações adicionais antes que a tonalidade anterior principal ou uma de suas tonalidades relacionadas, alcançada por meio dessas mudanças, seja retomada.⁹⁹ . Abaixo, um exemplo deste tipo:

Figura 138 - Exemplo de modulação *durchgehend* em tonalidades relacionadas.



Fonte: (KOCH, 1782, p.189)

Na perspectiva de Koch, o exemplo acima demonstra duas passagens rápidas entre Dó maior e Lá menor, antes de retornar a Sol.

Outro exemplo pode ser encontrado abaixo. No primeiro sistema, segundo Koch, ocorre a entrada da tonalidade da quinta. No segundo sistema, a última semicolcheia no primeiro compasso (Fa bequadro) indica uma mudança de tonalidade para o quarto grau. No segundo compasso, com a nota Sol sustenido, é indicado a tonalidade da sexta. Assim, Koch conclui que embora essas tonalidades sejam introduzidas, não foram totalmente exploradas ou concluídas.¹⁰⁰

⁹⁹ (KOCH, 1782, p. 188-189).

¹⁰⁰ (KOCH, 1782, p.188-189).

Figura 139 - Exemplos de modulação *durchgehend*.



Fonte: (KOCH, 1782, p.189)

Koch conclui (KOCH, 1782, 190-191, tradução nossa):

“Essas modulações são bastante adequadas para entrar em uma tonalidade distante, evitando a dureza comumente presente nas transições. Elas são úteis em situações em que se deseja entrar em uma tonalidade distante, mas é necessário evitar a aspereza ou agudeza que geralmente ocorre nesses casos”

Este tipo de modulação, é muito semelhante ao que os modernos teóricos chamam de “tonicização”.

O último tipo de modulação é chamado de *formlich*. Segundo Koch, modulação *formlich* (formal) é aquela em que a tonalidade para a qual se mudou, 1) é ouvida por algum tempo, mas sem concluir nela, retornando à tonalidade principal ou a uma de suas tonalidades relacionadas; 2) imediatamente após entrar na nova tonalidade, esta se conclui; ou 3) pode ser ouvida por algum tempo antes de concluir na mesma tonalidade.¹⁰¹

Observa-se que não fica muito claro a diferença entre uma modulação *durchgehend* e a primeira característica de uma modulação *formlich*. Pois estas, compartilham exatamente a mesma característica.

¹⁰¹ (KOCH, 1782, p. 191-192).

Retornando aos exercícios, se a primeira repetição terminar com uma cadencia ou com uma *Quintabsatz* na tonalidade principal, pode ou não haver uma modulação formal (*formlich*)¹⁰² nas duas primeiras frases da segunda repetição. Neste segundo caso, pode ocorrer duas situações: (1) a primeira delas é encerrada como uma *Grundabsatz* sem modulação de passagem e a segunda como uma *Quintabsatz*, após o primeiro período é então repetido e com isso toda a composição fechada, como na figura 140.

¹⁰² Toda vez que usarmos o conceito de Modulação Formal, temos que sempre ter em mente os três tipos diferentes explicados. Para Baker, esta modulação formal é aquela o qual é encerrada com uma cadencia na tonalidade ao qual a melodia tem sido levada. (KOCH, 1983, p.119).

Figura 140 - Exemplo de pontuações na Sinfonia nº 9 em Dó maior, 3º movimento de Haydn.

Sinfonia no. 9 em Dó (Minueto - Trio)

Haydn

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score includes measure numbers 6, 12, 17, and 23. The notation includes various note values, rests, and a repeat sign in the second system.

Fonte: (KOCH,1793, p.133-134).

(2) Na segunda Seção, há uma modulação de passagem na primeira frase e esta é regida pela tonalidade para a qual a melodia é conduzida. A segunda frase, porém, termina como uma *Quintabsatz*, conforme a máxima apontada no exercício 2¹⁰³, pois depois dela a frase principal ou todo o primeiro período é repetido novamente na tonalidade principal, como na figura 141.

Figura 141 - Exemplo de modulação de passagem na segunda seção melódica.

Minueto



Fonte: (KOCH,1793, p.136).

Há mais possibilidades de modulações na composição se houver uma modulação formal para a tonalidade mais próxima nessas duas primeiras Seções melódicas da segunda repetição. Nesse caso, a segunda frase termina com uma cadencia na tonalidade a qual a melodia foi conduzida. A primeira frase que antecede esta, por outro lado, quando aparece na forma de uma unidade completa, sempre termina como uma *Quintabsatz*, na tonalidade em que a segunda frase termina com uma cadencia. Koch completa explicando que é uma “máxima” comum que quando há uma modulação formal em duas Seções melódicas, a primeira delas (quando está completa) sempre

¹⁰³ Ou seja, todas as regras de terminações demonstradas no exercício 2.

termina como uma *Quintabsatz* naquela tonalidade em que a segunda Seção melódica seguinte faz uma cadência.

Após esta cadência, o primeiro período é imediatamente repetido na tonalidade principal, como na figura 139, ou a melodia é conduzida de volta à tonalidade principal antes de ocorrer a repetição da frase principal.

Figura 142 - Exemplo de repetição do primeiro período na tonalidade principal após a cadência.

Polonaise Scheinpflug

The musical score is written on a single staff in treble clef, 3/4 time, and B-flat major. It consists of 18 measures. Measure 1 is marked with a '5' above it. Measure 8 is marked with an '8' above it. Measure 12 is marked with a '12' above it. Measure 15 is marked with a '15' above it. Measure 18 is marked with a '18' above it. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A 'dal segno' symbol is present at the end of measure 18.

Fonte: (KOCH,1793, p.138-139).

Esta modulação permite conectar mais de quatro Seções melódicas na segunda repetição. Se apenas uma única frase for usada para o retorno à tonalidade principal, ela deve sempre terminar como uma *Quintabsatz*, como na figura 143 (compasso 19-23).

Figura 143 - Exemplo de pontuações na Sinfonia nº 20 em Dó maior, 3º movimento de Haydn.

Sinfonia no. 20 em Dó Maior (Terceiro Movimento: Minueto)

Haydn



Fonte: (KOCH,1793, p.140-141).

Se, no entanto, duas Seções melódicas forem usadas entre a *Quintabsatz* e a repetição da frase principal, o retorno da tonalidade principal é realizado através de ambos, de fato, geralmente há uma modulação de passagem para uma tonalidade relacionada na primeira frase, que é uma *Grundabsatz* ou *Quintabsatz* nesta tonalidade; ou, apresentada de forma incompleta, a frase se anexa à Seção seguinte, que geralmente

é uma repetição alterada um tom abaixo do primeiro, e fecha como uma *Quintabsatz* na tonalidade principal, como na figura 144.

Figura 144 - Exemplo de pontuações na Sinfonia nº 38 em Dó maior, 2º movimento de Haydn.

Minueto - Segundo Movimento - Hoboken II:38

Haydn



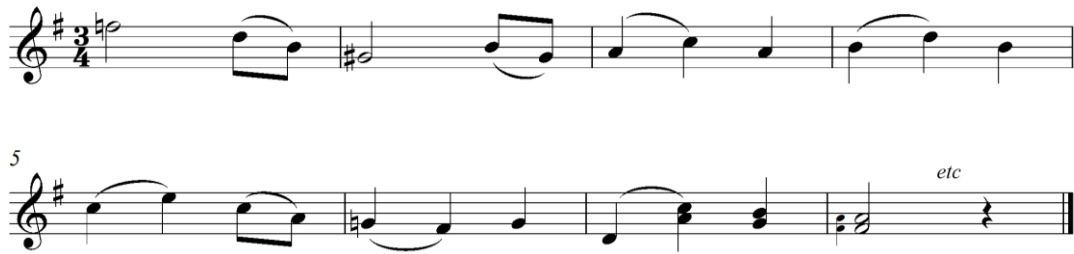
Fonte: (KOCH,1793, p.142-143).

Ou a primeira dessas duas frases de transição é apresentada de forma incompleta (figura 145).

Figura 145 - Exemplo de transição incompleta.

Minueto - Segundo Movimento - Hoboken II:38

Haydn

**Fonte:** (KOCH,1793, p.143).

Se nestas pequenas composições a primeira reprise encerra-se com uma cadência em [no tom da] quinta, então as duas primeiras Seções melódicas da segunda reprise contêm a modulação para a tonalidade inicial, que foi discutido no final da Seção anterior. A primeira dessas unidades melódicas novamente é uma *Grundabstaz* ou *Quintabsatz* nessa tonalidade que foi escolhida para uma modulação de passagem; mas a segunda encerra como uma *Quintabsatz* na tonalidade principal, por razões já conhecidas por nós (figura 146).

Figura 146 - Exemplo de segunda parte encerrando-se na Quintabsatz da tonalidade principal.

Minueto

Scheinpflug



Fonte: (KOCH,1793, p.144-145).

Quando, neste caso, a segunda repetição de composições curtas contém mais de dezesseis compassos, uma parte desta Seção é repetida ou estendida. Na continuação desta Seção será mostrado como este segundo período é organizado quando mais Seções melódicas são conectadas nele.

Melodias para odes, canções e pequenas peças podem ter três frases no primeiro período se contiverem mais de quatro Seções melódicas ao todo. Neste caso, quando a peça está no modo maior, a terceira Seção melódica sempre termina com uma cadência na tonalidade da quinta. A terminação das duas primeiras Seções melódicas pode, portanto, ser organizadas de maneira diferente; o ponto principal é em qual frase a transição para a tonalidade da quinta é feita. Se ocorrer na terceira frase, a primeira é sempre uma *Grundabstaz*, a segunda uma *Quintabsatz* (figura 147).

Figura 147 - Exemplo de transição para Quintabsatz.

Fonte: (KOCH,1793, p.146-147).

Mas se a melodia já estiver na quinta na segunda frase, sempre é uma *Quintabsatz* na tonalidade da quinta. Então a primeira frase pode ser não apenas uma *Grundabstaz*, como na figura 148.

Figura 148 - Exemplo de transição para Quintabsatz.

Fonte: (KOCH,1793, p.146-147).

mas também uma *Quintabsatz*, como na figura 149.

Figura 149 - Exemplo de transição para *Quintabsatz*.



Fonte: (KOCH,1793, p.148).

As duas primeiras Seções melódicas da segunda reprise nestas composições curtas podem ser realizadas exatamente como foi mostrado na Seção anterior para melodias de dança. Assim, por exemplo, a passagem nas figuras 150 e 151 pode fornecer a segunda repetição da figura 148:

Figura 150 - Exemplo de transição para *Quintabsatz*.



Fonte: (KOCH,1793, p.149-150).

Figura 151 - Exemplo de transição para Quintabsatz.

Poco Andante

5

9

Fonte: (KOCH,1793, p.150).

Ou com o início da segunda reprise, a frase principal pode ser apresentada primeiro na tonalidade da quinta, antes que as frases de transição se modifiquem de volta para a tonalidade principal, como na figura 151.

Figura 152 - Layout completo da estrutura formal e suas respectivas transições.

Poco Andante

4

8

11

15

19

22

tr

Fonte: (KOCH,1793, p.150-151).

A partir desses exemplos, pode-se ver imediatamente que no final da segunda reprise nem todas as três Seções melódicas do primeiro período tendem a ser repetidas; ou apenas a frase de fechamento é repetida, como na figura 150, ou apenas a frase principal, como na figura 151, ou ambas são repetidas juntas, como na figura 152.

5.5 O uso Melódico como Extensão

A partir desse exercício Koch demonstra como as frases podem ser estendidas através da melodia. Há uma explicação anterior na Seção 3 deste tratado ao se tratar da fraseologia. No entanto, agora o autor se preocupará com sua aplicação dentro de uma estrutura composicional.

5.5.1 Exercício 1: No qual a melodia é estendida por meio de repetição

Koch explica que a maneira mais básica de se estender uma frase é através do uso da repetição, como na figura 153, onde há uma repetição imediata no compasso 1 e 2.

Figura 153 - Exemplo de uso da repetição como procedimento de extensão de uma frase.



Fonte: (KOCH,1793, p.154).

E na figura 154, onde o compasso 1 e 2 são repetidos.

mesma base harmônica ou a melodia é tocada por meio das mesmas notas principais (com ou sem alteração das notas subsidiárias). Na figura 155, a melodia do compasso 1 e 2 é repetida em terças sobre uma mesma harmonia no compasso 3 e 4.

Figura 155 - Exemplo de repetição sobre uma mesma harmonia.



Fonte: (KOCH,1793, p.157).

Na figura 156, o mesmo procedimento do exemplo anterior é usado, porém com a aplicação do contraponto invertido no compasso 3 e 4.

Figura 156 - Repetição em contraponto invertido.



Fonte: (KOCH,1793, p.158).

Em uma frase onde não há incisos incompletos pode se repetir a primeira parte (figura 157), o segundo (figura 158) ou o terceiro compasso (figura 159).

Figura 157 - Exemplo de repetição nos dois primeiros compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.159, análise nossa).

Figura 158 - Exemplo de repetição no segundo e terceiro compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.159-160, análise nossa).

Figura 159 - Exemplo de repetição no terceiro e quartos compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.160, análise nossa).

Segundo Koch, isto é possível caso esta repetição não prejudicar o efeito harmônico e melódico do compasso final. A respeito de “prejudicar o efeito harmônico e melódico”, provavelmente há uma relação com o ritmo harmônico. Dependendo da intenção aguardada, tal repetição pode fazer ocorrer o efeito inverso.

Uma Seção melódica de números ímpares pode aparecer através dessa repetição. Observe que na figura 160, as vozes estão invertidas comparadas à figura 158. Ou seja, no compasso 3, a repetição foi dada através de uma terça abaixo do padrão a ser repetido.

Figura 160 - Repetição uma terça abaixo do padrão.



Fonte: (KOCH,1793, p.161, análise nossa).

Quando o compasso a ser repetido é variado, tal repetição muitas vezes não é perceptível segundo Koch, como no exemplo abaixo.¹⁰⁴

Figura 161 - Repetição por compasso variado.



Fonte: (KOCH,1793, p.162, análise nossa).

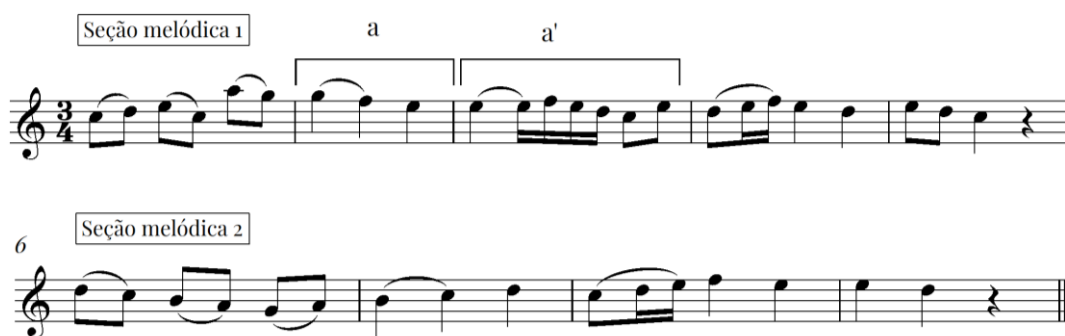
A seguir, é demonstrada a possibilidade de compor usando da repetição, duas Seções melódicas ímpares (exemplo 162).

¹⁰⁴ Esta é uma importante constatação feita por Koch. Nem toda ideia musical é facilmente assimilada pelos ouvintes ou até pelos próprios músicos. Sendo esta, muitas vezes possível apenas identificar através da análise da partitura.

Figura 162 - Seções melódicas de número ímpar.

Fonte: (KOCH,1793, p.161, análise nossa).

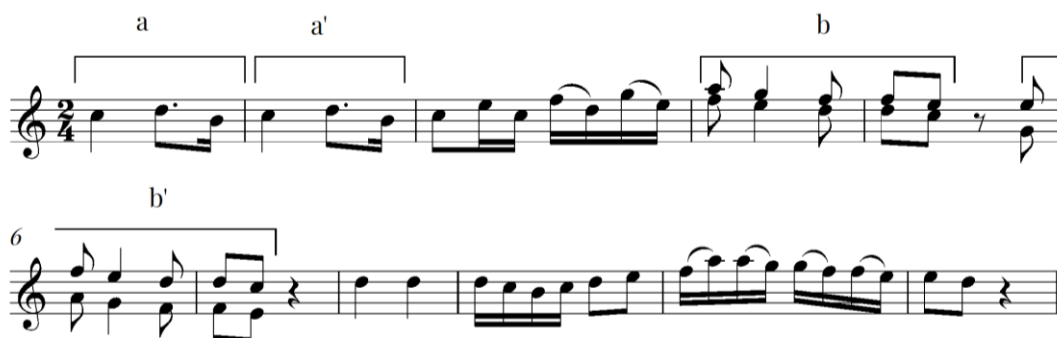
No exemplo abaixo, Koch nos mostra duas Seções melódicas. Uma que contém cinco compassos e outra que contém quatro compassos. Observe que a técnica da repetição (no caso, uma repetição variada) só foi usada na primeira Seção melódica.

Figura 163 - técnica da repetição para expandir o número de compassos.

Fonte: (KOCH,1793, p.162, análise nossa).

Koch diz que às vezes, depois que determinada frase é estendida para cinco compassos, a última parte tende a ser repetido.

Figura 164 - Exemplo de frase estendida em cinco compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.163-164, análise nossa).

No exemplo abaixo, Koch demonstra a possibilidade de uma Seção melódica estendida (ímpar) conter uma Seção melódica anexada de quatro compassos. Observe que a segunda Seção melódica se inicia em anacruse no compasso 5.

Figura 165 - Seção melódica ímpar com anexo de uma seção melódica par.



Fonte: (KOCH,1793, p.164, análise nossa).

Na figura 165, Koch demonstra uma frase de cinco compassos surgindo da união de dois fragmentos diferentes que é seguida por outra frase de cinco compassos da mesma natureza.¹⁰⁵ Observe neste exemplo que o fragmento 1 e 2 estão localizados

¹⁰⁵ Neste exemplo a marcação não foi feita de compasso a compasso devido ao seu andamento lento.

exatamente na marcação dos números. O Padrão rítmico repetido no primeiro fragmento, é logo repetido no segundo. No compasso 3, onde está marcado o número “1”, outra ideia é exposta a partir da anacruse em semicolcheia. Este é repetido logo em seguida na marcação de número “2”.

Figura 166 - Exemplo de compassos impares.



Fonte: (KOCH,1793, p.166-167).

No próximo exemplo, por outro lado, esta frase de cinco compassos, composta por dois fragmentos desiguais, está ligada a uma frase de número par de tempos.

Figura 167- Frase de cinco compassos composta por dois fragmentos desiguais ligada a uma frase de número par.

Adagio

Fonte: (KOCH,1793, p.167-168, análise nossa).

Quando uma frase a ser repetida conter incisos, é importante apenas saber se estas são completas ou incompletas. Se a frase contém um inciso incompleto, e a primeira delas é repetida, então a segunda frase deve ser repetida também. Na figura 168, há dois incisos incompletos na primeira metade da frase.

Figura 168 - Frase com dois incisos incompletos na primeira metade.

Poco Adagio

Fonte: (KOCH,1793, p.169).

Se o primeiro inciso for repetido e o segundo não, será obtido um efeito “desagradável” segundo Koch, pois este tratamento desigual será perceptível.

Figura 169 - Efeito indesejado através dos incisos.



Fonte: (KOCH,1793, p.169).,

Na figura 170¹⁰⁶, temos uma situação mais apropriada segundo Koch, ou seja, 2 incisos (a e a') e suas respectivas repetições.

Figura 170 - Situação apropriada de incisos.

Poco Adagio

Oboé

Fonte: (KOCH,1793, p.169-170, análise nossa).

¹⁰⁶ Não achamos a referência sobre este excerto.

Em casos de incisos completos, a repetição é geralmente feita com todo fragmento. Dentro desta ideia, Koch apresenta primeiramente um exemplo simples com incisos completos em números pares.

Figura 171 - Exemplos de incisos completos em números pares.



Fonte: (KOCH,1793, p.171, análise nossa).

A partir deste exemplo, é demonstrado algumas maneiras de estender uma frase através a modificação destes incisos pares em ímpares.

Na figura 172, a primeira frase¹⁰⁷ é estendida para 3 compassos, com a repetição da figura da semínima pontuada. Observe que a figura rítmica é repetida e a ideia melódica é preservada. Além disso, as frases seguintes (compasso 4 e compasso 6) permanecem inalteradas em seu número de compassos.

Figura 172 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.171, análise nossa).

¹⁰⁷ Koch considera cada final de inciso uma frase. Isto pode gerar confusões quando analisamos de maneira mais ampla. Por exemplo, no exemplo 313, podemos analisar como uma frase de oito compassos.

Na figura 173, é feito a mesma ideia, porém na segunda frase.

Figura 173 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.171, análise nossa).

A figura 174 demonstra a mesma possibilidade em uma frase maior.

Figura 174 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.172, análise nossa).

Da figura 175 a 177, Koch demonstra as possibilidades de extensão em mais de uma frase ao mesmo tempo. Por exemplo, na figura 175, a segunda frase (compasso 3) e a terceira frase (compasso 6) são estendidas.

Figura 175 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.172, análise nossa).

Na figura 176, a primeira frase (compasso 1 ao 3) e a segunda frase (compasso 3 ao 4) são estendidas.

Figura 176 - Frase estendida com números ímpares e pares de compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.173, analisado e completado por nós).

Na figura 177, todas frases são estendidas.

Figura 177 - Frase estendida com números ímpares de compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.174, análise nossa).

Koch conclui que a repetição de dois compassos que compõem um inciso ou de frases completas é usado com muito mais frequência do que a repetição de um único compasso ou a extensão de unidades métricas em fragmentos de um número ímpar de compassos.¹⁰⁸

Um inciso completo sempre pode ser repetido com ou sem variação, independentemente dos incisos das Seções melódicas restantes do período. Ou seja, a repetição do inciso completo pode ocorrer sem a necessidade de uma repetição em outra frase do período. Assim, no período seguinte em que o inciso completo da segunda Seção da melodia foi repetido, uma repetição pode ocorrer na terceira frase, como na figura 178.

¹⁰⁸ Novamente aqui temos mais uma informação do que seria as nuances do Estilo Galante em termos fraseológicos.

Figura 178 - Repetição na terceira frase após o inciso completo da segunda seção



Fonte: (KOCH,1793, p.175-176).

Pode-se também omiti-lo, e a terceira frase ser executada sem repetição, como na figura 179.

Figura 179 - Exemplo de frase com a omissão da repetição na terceira frase.



Fonte: (KOCH,1793, p.176).

A repetição de dois compassos também aparece nas frases em que o inciso é quase imperceptível. Por exemplo, a segunda e quarta frase do minueto dado como na figura 144 são desta natureza, ou seja, como na figura 180 e 181.

Figura 180 - Exemplo de repetição de dois compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.176).

Figura 181 - Exemplo de repetição de dois compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.176).

Se os dois primeiros compassos dessas duas frases forem repetidos (figura 182, compassos 7-8, 17-18 e 35-36), eles ilustram a extensão desse minueto que surgiu pela repetição de dois incisos imperceptíveis.

Figura 182 - Exemplo de repetição de dois compassos.

Minueto

The musical score is for a Minuet in G major, 3/4 time. It consists of 32 measures, divided into eight systems of four measures each. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 3/4. The piece begins with a repeat sign. The first system (measures 1-4) contains a half note G, a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The second system (measures 5-8) contains a half note D, a quarter note E, a quarter note F#, and a half note G. The third system (measures 9-12) contains a half note A, a quarter note B, a quarter note C, and a half note D. The fourth system (measures 13-16) contains a half note E, a quarter note F#, a quarter note G, and a half note A. The fifth system (measures 17-20) contains a half note B, a quarter note C, a quarter note D, and a half note E. The sixth system (measures 21-24) contains a half note F#, a quarter note G, a quarter note A, and a half note B. The seventh system (measures 25-28) contains a half note C, a quarter note D, a quarter note E, and a half note F#. The eighth system (measures 29-32) contains a half note G, a quarter note A, a quarter note B, and a half note C. The piece ends with a repeat sign. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and repeat signs.

Fonte: (KOCH,1793, p.177-178).

Koch afirma que a aplicação deste tipo de repetição é fácil. O aspirante a compositor pode facilmente estender suas composições curtas com este procedimento. É

sugerido pelo autor o estudo da figura 183 (Minueto da Sinfonia 42 de Haydn). Esta peça contém exemplos de repetições e as variações de repetições de incisos completos e incompletos.

Figura 183 - Exemplo de repetições e variações no Minueto da Sinfonia 42 de Joseph Haydn.

Joseph Haydn

Andante Cantabile

p

tr

6

11

16

21

2

26

26 27 28 29

30

30 31 32 33

34

34 35 36

37

37 38 39 40

41

41 42 43 44

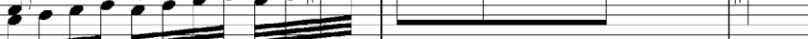
p *poco f*

3

46

This block contains measures 46, 47, and 48 of the musical score. Measure 46 features a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The melody begins with a quarter note G#4, followed by an eighth note F#4 and a quarter note E4. The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note D3 and a quarter note C3. Measure 47 shows the melody continuing with a half note D#5 and a quarter note C#5. The bass line consists of a half note D3 and a quarter note C3. Measure 48 features the melody with a quarter note B4 and a quarter note A4. The bass line has a half note D3 and a quarter note C3. The score is written on a grand staff with a brace on the left side.

49



49

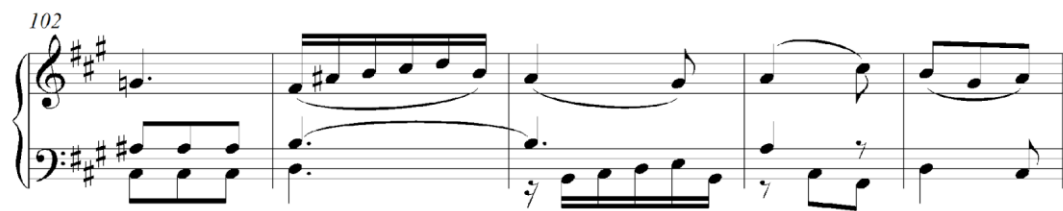
52

56

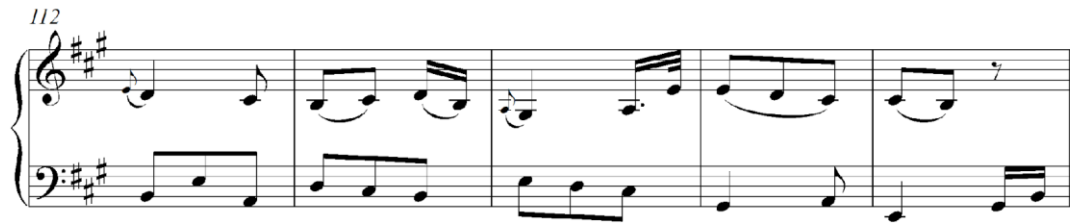
cresc

4





6



Fonte: (KOCH,1793, p.179-190).

Este exemplo modelo que Koch possui uma dupla importância: como modelo de composição e estrutura; e também como modelo de pensamento de redução orquestral. Ao compararmos a redução de Koch e a obra original, percebemos que autor extraiu apenas a melodia principal, o baixo e o acompanhamento (quando há). Neste sentido, este exemplo possivelmente demonstra a forma operacional subjacente do pensamento composicional. Em síntese, temos uma textura a três vozes.

5.5.2 Exercício 2: Onde a Melodia é estendida pela multiplicação das terminações de frase e cadências.

No exercício 2, Koch instruirá em como estender uma frase melódica através do *apêndice*. Se a frase que se encerra como um “final de frase”, esta necessita ser reforçada por um apêndice, e este tende a ser o segundo fragmento da frase como mostrado na figura 184 e 185.

Figura 184 - Frase reforçada por um apêndice.



Fonte: (KOCH,1793, p.192, análise nossa).

Na figura 184, o apêndice duplicado não sofre nenhum tipo de diminuição ou variação. Já na figura 185, ele está diminuído.

Figura 185 - Exemplo de apêndice diminuído.



Fonte: (KOCH,1793, p.192, análise nossa).

Na figura 186, é demonstrado um anexo de apêndice independente que enfatiza um senso tonal.

Figura 186 - Exemplo de apêndice independente.



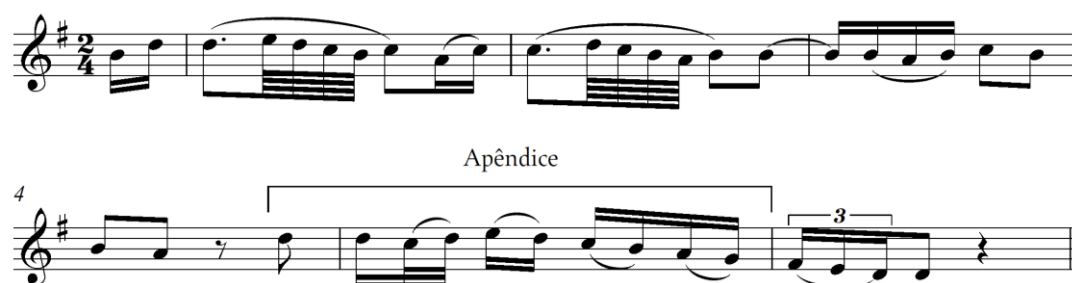
Fonte: (KOCH,1793, p.192-193, análise nossa).

Na figura 187, é demonstrado a possibilidade de anexar dois *apêndices*.

Figura 187 - Exemplo de dois apêndices em uma frase.

Fonte: (KOCH,1793, p.193-194, análise nossa).

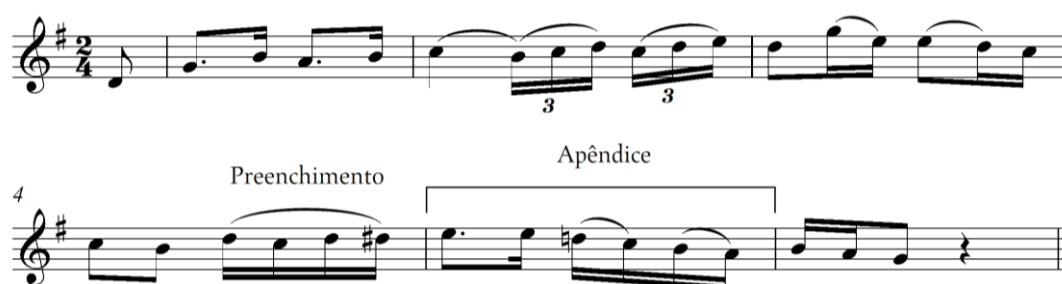
Koch observa que as ornamentações dentro dos apêndices não devem alcançar a oitava até o ponto em que se desejar ter o máximo de completude. Na figura 186 acima, a primeira cesura ocorre na terça Si (compasso 4) e o Sol (a tônica) é alcançado somente no ultimo compasso. Na figura 187, há três cesuras que tem como ponto principal a terça. A primeira cesura ocorre por meio da *appoggiatura* no compasso 5; a segunda cesura ocorre na terça que vai em direção a quinta (compasso 6) e por fim, a terceira, a qual atinge seu máximo ponto de completude. Esta ocorre da terça em direção a oitava. No exemplo 188, é demonstrado um apêndice ocorrendo em uma *Quintabsatz*.

Figura 188 - Exemplo de apêndice em uma *Quintabsatz*.

Fonte: (KOCH,1793, p.195, análise nossa).

Na figura 189, é demonstrado um apêndice em uma *Grundabsatz*. Também aqui é demonstrado que é possível haver um “preenchimento” de notas entre uma terminação de frase e o apêndice.

Figura 189 - Exemplo de preenchimento entra uma terminação de frase e o apêndice.



Fonte: (KOCH,1793, p.196, análise nossa).

Na figura 190 é mostrado o mesmo que o exemplo de cima, mas com uma *Quintabsatz*. Observe que neste exemplo, a primeira terminação já está ornamentada criando assim um senso de continuidade com o preenchimento antes do apêndice.

Figura 190 - Exemplo de preenchimento entra uma terminação de frase e o apêndice em uma *Quintabsatz*.

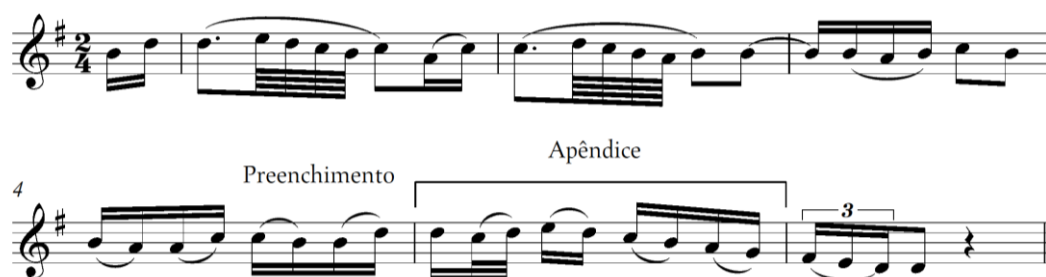
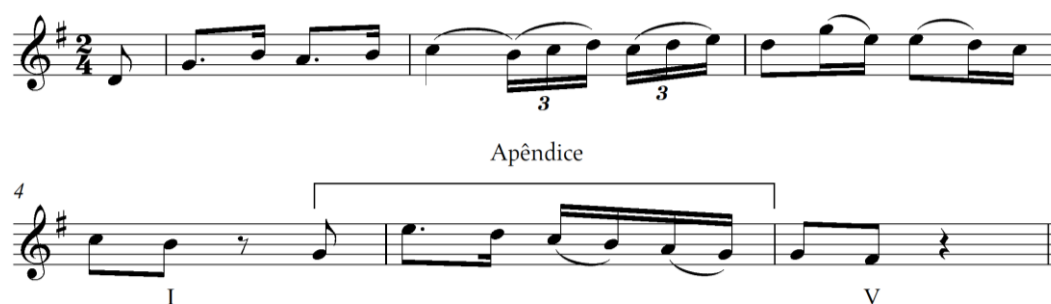


Figura 191 - (KOCH,1793, p.196, análise nossa).

Koch explica que o mais importante para rotular se uma frase é *Grundabsatz* ou *Quintabsatz* é sua terminação. Sendo assim, é possível haver vários apêndices ou terminações em outras regiões tonais.

Os exemplos a seguir, clarificam esta explicação. Na figura 191, temos uma primeira terminação na terça do primeiro grau no compasso 4 (*Grundabsatz*) e após o apêndice, a terminação ocorre na terça do quinto grau (*Quintabsatz*). Neste caso, segundo Koch, esta frase seria considerada uma *Quintabsatz*, pois sua última terminação ocorreu no quinto grau.

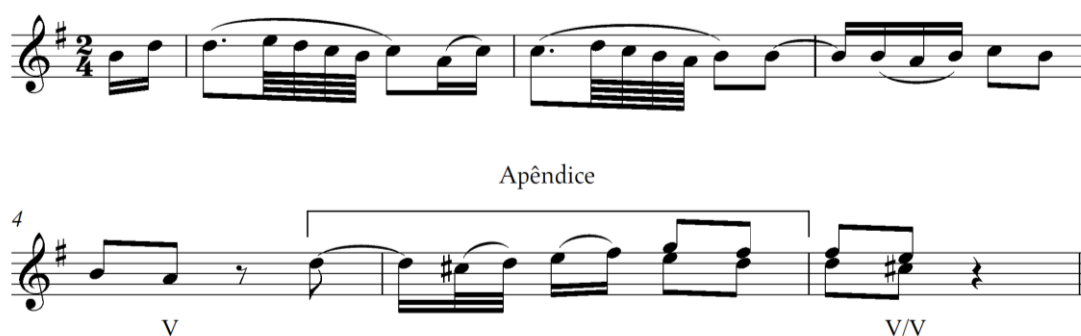
Figura 192 - Exemplo de apêndice em uma *Quintabsatz*.



Fonte: (KOCH,1793, p.198, análise nossa).

Na figura 192, é demonstrado a mesma situação em uma *Quintabsatz*. Uma *Quintabsatz* segundo Koch, possivelmente irá termina em uma região tonal próxima. No caso do nosso exemplo, a cadencia final após o apêndice, ocorre em Lá maior, ou seja, no V/V.

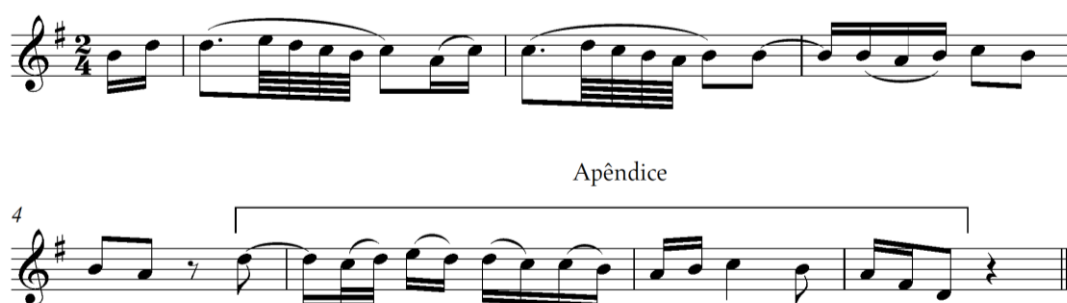
Figura 193 - Exemplo de apêndice em uma Quintabsatz V/V.



Fonte: (KOCH,1793, p.198, análise nossa).

Na figura 194, é mostrado que um apêndice pode também ocorrer em um número ímpar de compassos.

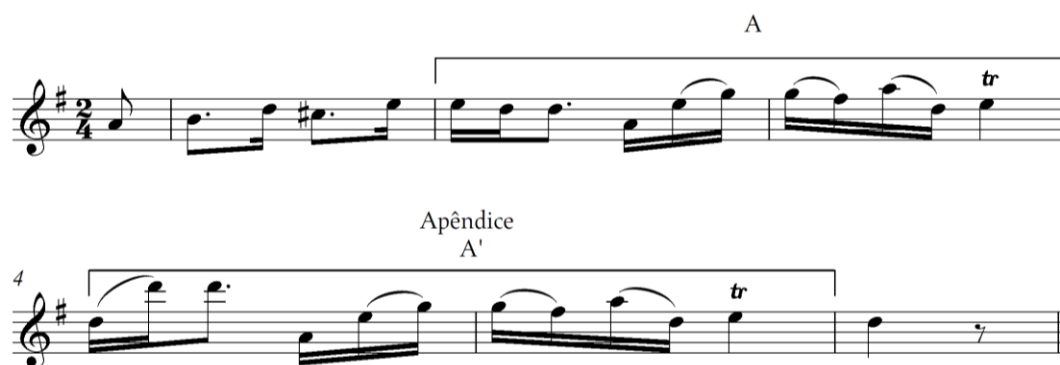
Figura 194 - Exemplo de apêndice em número ímpar de compassos.



Fonte: (KOCH,1793, p.199, análise nossa).

Se um apêndice é adicionado a uma terminação de frase, então ele pode ser ou somente uma repetição de seu segundo fragmento (Figura 195).

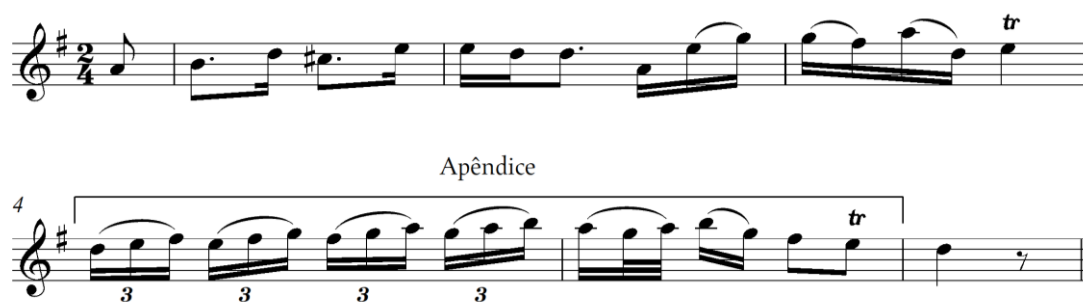
Figura 195 - Apêndice formado a parti de fragmento melódico.



Fonte: (KOCH,1793, p.200, análise nossa).

Ou pode se criar um apêndice com material novo, como demonstrado na figura 196.

Figura 196 - Exemplo de apêndice com material melódico novo.



Fonte: (KOCH,1793, p.200-201, análise nossa).

Segundo Koch, não se deve repetir o apêndice imitado duas vezes, como demonstrado na figura 197.

Figura 199 - Resumo de apêndices em uma peça curta.

Poco Andante

The musical score is written for a single melodic line in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Poco Andante'. The score is divided into six systems, each starting with a measure number: 1, 5, 9, 13, 17, and 21. The first system (measures 1-4) includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *p*. The second system (measures 5-8) features a dynamic marking of *f*. The third system (measures 9-12) continues the melodic development. The fourth system (measures 13-16) includes a triplet of eighth notes. The fifth system (measures 17-20) contains several trills (*tr*) and triplets. The sixth system (measures 21-24) begins with a dynamic marking of *p* and includes more trills and triplets, ending with a final measure.

Fonte: (KOCH,1793, p.203-204).

5.5.3 Exercício 3: Onde a Melodia é prolongada por meio da extensão de Seções melódicas completas.

Neste exercício Koch explica que a extensão de uma frase completa pode ser feita por meios técnicos reconhecíveis ou não. No que se refere a este último, o autor não oferece explicações. No entanto aconselha ser estudado nas obras dos grandes compositores.¹⁰⁹

Koch explica que este tipo de extensão normalmente pode ser reduzido a uma frase básica. E finaliza dizendo que quando este tipo de extensão produz frases desiguais, apenas o gosto pode ditar seu senso intrínseco de equilíbrio. A figura 200¹¹⁰ oferece um exemplo deste tipo de extensão.

Figura 200 - Exemplo de extensão por frases desiguais.



Fonte: (KOCH, 1792, p.448, Vol.2).

¹⁰⁹ Possivelmente, estes meios técnicos não reconhecíveis seja algo relacionado a efeitos de textura orquestração, que não faria muito sentido estar contigo neste tratado, visto que o objetivo aqui é instruir o compositor por meios técnicos lógicos.

¹¹⁰ Koch não explica o significado de “il” em seu texto (KOCH, 1983, p. 52).

Há diversas maneiras segundo Koch de estender uma frase desta natureza. A primeira delas é fazer uma repetição de um fragmento em outro grau. Estas repetições são feitas apenas uma vez e estas possuem um tamanho de dois compassos. Neste tipo de repetição, a melodia permanece na mesma tonalidade. A figura 201 é estendida na figura 202 com este procedimento.

Figura 201 - Exemplo de frase básica.



Fonte: (KOCH,1793, p.207).

Figura 202 - Extensão da frase básica anterior.



Fonte: (KOCH,1793, p.207, análise nossa).

Observe que na figura 202, o fragmento “a” é repetido no terceiro compasso uma segunda maior acima e permanece na mesma tonalidade. No entanto, se haver uma modulação nesse deslocamento intervalar da repetição, Koch chamará de *Transposição*. Tal procedimento é demonstra na figura 203 e 204.

Figura 203 - Exemplo de transposição.

Fonte: (KOCH,1793, p.207-208).

Figura 204 - Exemplo de transposição.

The musical score for Figura 204 is in 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass. A bracket labeled 'a' spans two measures. The first measure is labeled 'a' and the second 'a''.

Fonte: (KOCH,1793, p.208, análise nossa).

A relação intervalar de um fragmento não precisa ser mantida. No entanto, quando há uma modulação em outra tonalidade, por meio do deslocamento daquele fragmento, como na figura 205, não será chamado de *transposição*.

Figura 205 - Exemplo de não transposição.

Fonte: (KOCH,1793, p.209-210, análise nossa).

Quando um fragmento de uma frase é deslocado várias vezes, grau a grau, este é chamado de *sequência* (Progressão). Neste caso, o fragmento pode ter um ou dois compassos. Koch oferece um exemplo de sequência de um compasso no Andante de Haydn (figura 183, exemplo do minueto de Haydn), compasso 83-92 da segunda Seção. A seguir, a figura 206 será estendido através do procedimento sequencial, usando dois compassos.

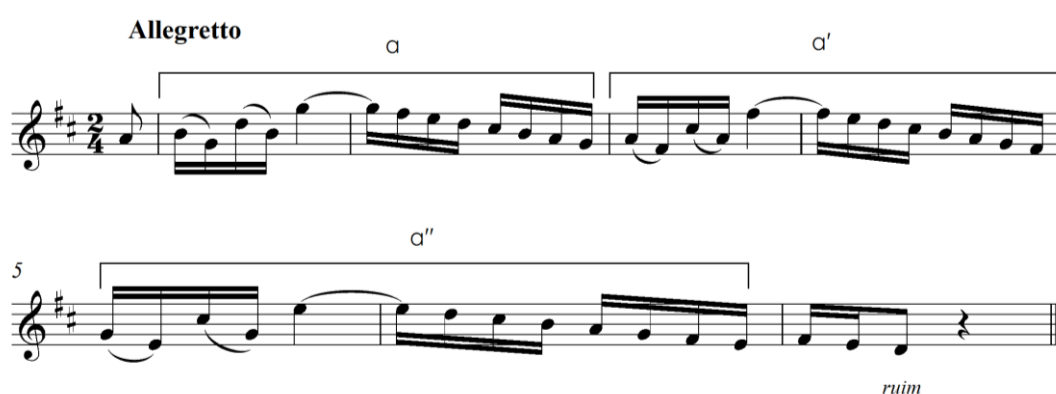
Figura 206 - Exemplo de extensão através do procedimento sequencial.

Fonte: (KOCH,1793, p.210-211)

Figura 207 - Exemplo de sequencia.

Fonte: (KOCH,1793, p.212, análise nossa).

Na figura 207, o compasso 1 e 2 foram usados em uma sequência até o compasso 6. Koch adverte que se deve tomar cuidado ao usar uma *sequência* para manter a igualdade de fragmentos até o final da frase. Na figura 208, demonstra o que seria um erro de igualdade de fragmentos, tomando como base o exemplo 207.

Figura 208 - Exemplo indesejável de sequencia.

Fonte: (KOCH,1793, p.212, análise nossa).

Note que após a *sequência*, ao comparar com a figura 207, está faltando um compasso. Koch diz que o ouvinte, ao identificar a *sequência* de dois em dois compassos será surpreendido negativamente no final, caso não mantermos a mesma

proporção. Por outro lado, em *sequencias* de um único compasso, fica mais difícil criar este erro de incompletude em seu final (figura 209).

Figura 209 - Exemplo de sequencia de um compasso.



Fonte: (KOCH,1793, p.212).

Uma *transposição* também pode ser combinada com uma *sequência*, ou seja, quando um fragmento de uma frase é deslocado grau a grau em várias tonalidades, como na figura 210.

Figura 210 - Exemplo de transposição combinada com sequencia.



Fonte: (KOCH,1793, p.214).

Na figura 210, os dois primeiros compassos estão em La menor, seguido por Sol maior e o terceiro em Fa maior.

Se o penúltimo compasso for omitido nesta frase de dois compassos (exemplo 211), a desigualdade de fragmentos será ainda mais evidente do que no exemplo anterior (figura 208), conforme observado por Koch.

Figura 211 - Efeito indesejado de transposição.



Fonte: (KOCH,1793, p.214).

A extensão de uma frase pode também ocorrer pela continuação de um fragmento por meio do padrão rítmico predominante; assim, a frase na figura 208 pode ser estendida por este meio, como na figura 212.

Figura 212 – Frase básica.



Fonte: (KOCH,1793, p.215).

Figura 213 - Extensão de frase através da continuação de um fragmento.



Fonte: (KOCH,1793, p.215-216).

Observe que a figura predominante se encontra no segundo tempo do primeiro compasso. Neste mesmo caminho, outro meio de estender uma frase é por meio da continuação imediata de uma figura contida na frase, como demonstrado na figura 214.

Figura 214 - Exemplo de extensão de frase por meio da continuação de um fragmento melódico.



Fonte: (KOCH,1793, p.216-217).

Após a repetição da primeira frase, o segundo fragmento possui semicolcheias pelas quais são repetidas exaustivamente até a cadencia. Koch nos diz que esse tipo de continuação de uma ideia através de uma figura é chamado de *passagem* [*passaggio*]. Neste tipo de extensão, também será considerado o senso de igualdade citado anteriormente.

O último meio pelo qual uma frase pode ser estendida é um “parêntese”, ou uma interpolação de Seções melódicas. Segundo Koch, este procedimento é usado entre fragmentos de uma frase ou entre uma Seção melódica completa e sua repetição, a fim de retratar mais precisamente o “sentimento” que deve ser expresso.

Se a frase na figura 215 for estendida como na figura 216, então o segundo e o quarto compassos dão um exemplo de fragmentos interpolados de um compasso.

Figura 215 - Frase básica.

Fonte: (KOCH,1793, p.218-219).

Figura 216 - Exemplo de fragmentos interpolados.

Fonte: (KOCH,1793, p.219).

Aqui, após o primeiro inciso, há uma interpolação. Logo ocorrerá o mesmo com sua repetição. Este exemplo foi usado dentro de um inciso incompleto. Por outro lado, se esta interpolação ocorre em um fragmento de inciso completo, contendo dois compassos, então o fragmento a ser inserido também será de dois compassos.

Se a frase na figura 217 for estendida como na figura 218, então o quinto e o sexto compassos podem ser considerados exemplos interpolados.

Figura 217 - Frase básica

Fonte: (KOCH,1793, p.209-210, análise nossa).

Figura 218 - Frase estendida.

Fonte: (KOCH,1793, p.219-220).

Na maioria das vezes, o parêntese é usado com a repetição de frases completas. Neste caso, a Seção melódica secundária inserida entre uma frase e sua repetição é também uma Seção completa, como demonstradas na figura 219 (compasso 5-8) e figura 220 (compasso 5-8).

Figura 219 - Exemplo de parênteses.



Figura 220 - (KOCH,1793, p.220-221).

Figura 221 - Exemplo de parênteses



Fonte: (KOCH,1793, p.220-221).

Esta frase completa interpolada também pode ser estendida, como na figura 222.

Figura 222 - Exemplo de frase interpolada estendida.



Fonte: (KOCH,1793, p.222).

Há ainda dois tipos especiais de interpolação, mas segundo Koch, o compositor iniciante deve proceder com muito cuidado com seu uso para que o “bom gosto” não seja ofendido.

O primeiro tipo consiste na interpolação de uma Seção melódica inteira entre os fragmentos de uma frase, que deve seguir-se somente após a primeira frase completa. A sequência adequada de frases está na figura 223, mas a inserção da segunda frase entre os fragmentos da primeira está na figura 224.

Figura 223 - Exemplo de sequencia adequada de frases.



Fonte: (KOCH,1792, p.462, Vol.2).

Figura 224 - Inserção da segunda frase entre os fragmentos da primeira.



Fonte: (KOCH,1793, p.463).

O segundo tipo especial de parênteses é a inserção de Seções melódicas de uma métrica simples em uma peça com uma métrica composta.

Koch adverte que com a frase interpolada deve-se ter o cuidado de não compor Seções de um número par de compassos para aqueles de um número ímpar. Nem métricas simples para compostas, nem fragmentos incompletos ou incisos para frases.

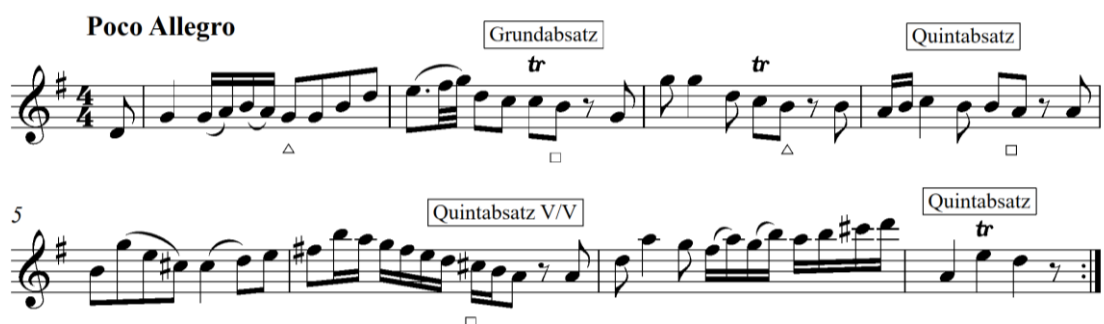
Figura 225 - Exemplo de parênteses de métrica simples em métrica composta.



Fonte: (KOCH,1793, p.224-225).

Para concluir este capítulo, Koch aplicará os meios de extensão explicados até aqui tomando como base a figura 221.

Figura 226 - Exemplo de período.



Fonte: (KOCH,1793, p.226, análise nossa).

Na expansão deste período, haverá uma marcação em número para nos indicar onde encontrar a técnica usada nas explicações anteriores com base nos parágrafos originais.

Figura 227 - Resumo de meios de extensão explicado até agora.

Poco Allegro

64

4 55 Grundabsatz 48 fig. 2

8 68 Quintabsatz

11 69 56

14 48 64 e 68

17 65

20 56

23 Quintabsatz (V/V) 61

26 69

28 64 fig. 3

30 61 Schlußatz

Fonte: (KOCH,1793, p.227-230, análise nossa).

6 A CONEXÃO DE SEÇÕES MELÓDICAS NOS PRIMEIROS PERÍODOS DE COMPOSIÇÕES MAIORES.¹¹¹

Neste capítulo, Koch explica diferentes tipos de composições como *Abertura*, *Sonata*, *Dueto*, *Trios*, *Quartetos* e *Concerto*. Focaremos na *Sinfonia*, mais precisamente em seu primeiro movimento, denominado *movimento Allegro*.

Para Koch, uma Sinfonia (*Sinfonie*) é uma peça com muitos instrumentos, dos quais há quatro principais, e estes são fortemente reforçados: o primeiro e segundo violino, viola e baixo.¹¹² Koch, distingue características dramáticas para cada movimento: o caráter de magnificência e grandeza pertence ao primeiro *allegro*; o caráter de agradabilidade ao *andante* e a alegria ao último *allegro*.¹¹³ Koch complementa dizendo que a Sinfonia é o tipo de composição mais importante para aqueles que desejam ocupar-se com peças instrumentais. Koch, faz este descritivo da Sinfonia baseado no verbete “*Sinfonie*” de Sulzer em seu *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771).¹¹⁴

Abaixo um descritivo geral de Koch sobre a “forma” de uma Sinfonia, o que modernamente, descrevemos como forma sonata:

“O primeiro *Allegro* da sinfonia, ao qual a descrição que acabou de ser inserida deve ser especialmente aplicada, consiste em duas partes (*zwey Theile*), que o compositor executa alternadamente, às vezes com repetição e às vezes sem. A primeira delas, na qual o tema da sinfonia, ou seja, os principais temas melódicos, são apresentados em sua sequência original e depois analisados, consiste apenas em um único período principal. Após a cadência, frequentemente é anexado a este um período explicativo, que, no entanto, continua na mesma tonalidade em que o período anterior terminou. Portanto, podemos considerá-lo apenas como um apêndice do primeiro período e, de fato, podemos considerar ambos unidos como um único período principal.” (KOCH, 1793, p.304-305, tradução nossa).

¹¹¹ Todas explicações de Koch deste Capítulo se encontra na referência: (KOCH, 1782, p.231-430).

¹¹² Aqui entendemos que “baixo” seria análogo ao violoncelo e o contrabaixo.

¹¹³ Através deste relato, podemos inferir que o compositor usa de diferentes nuances técnicas para atender o “espírito” de cada movimento. Por exemplo a escolha de determinadas figuras rítmicas ou a escolha de um ritmo harmônico mais denso ou mais simples.

¹¹⁴ (SULZER, 1779, 246-48).

E Koch, complementa (305. P):

1. Suas Seções melódicas tendem a ser mais estendidas em sua primeira apresentação do que em outras composições.
2. Estas Seções melódicas geralmente são mais ligadas umas as outras e fluem com mais força do que nos períodos de outros tipos de peças, ou seja, estão ligadas de modo que suas terminações de frase sejam menos perceptíveis.

Na maioria das vezes, uma Seção melódica está diretamente conectada com a nota da cesura da frase anterior. Muitas vezes, nenhuma finalização de frase formal é escrita até que as frases rápidas e sonoras (*Rauschend*) sejam trocadas por uma frase mais cantada (*Cantabile*), geralmente para ser tocado com menos dinâmica.¹¹⁵ Durante esses períodos, uma terminação de frase formal não é ouvida até que haja uma modulação na tonalidade mais próxima. Pois as Seções da melodia principal são todas apresentadas na tonalidade principal tão raramente na sinfonia quanto em outras composições. Em vez disso, depois que o *tema* foi ouvido com outra frase principal, a terceira dessas frases geralmente modula para a tonalidade da quinta, no modo menor também em direção à terça, na qual as Seções restantes são apresentadas, porque a segunda e a metade maior deste primeiro período são dedicados particularmente a esta tonalidade.

Em sinfonias mais recentes, o primeiro *allegro* tende a ser precedido por uma breve passagem introdutória lenta e séria. Esta introdução difere da chamada *Grave* da *Abertura* porque não requer figuras características nem uma métrica especial. Em vez disso, pode aparecer em qualquer métrica e usar todas as figuras que tenham um caráter sério. À parte as modulações de passagem, esta permanece na tonalidade principal em que fecha com uma frase *Quintabsatz* ou com uma cadência. Frequentemente, um acorde de sétima com uma fermata é adicionado à tríade que termina a *Quintabsatz*, ou à cadência segue para o *allegro* seguinte, isto é, a nota da cesura da cadência é ao mesmo tempo a primeira nota do *allegro*.

¹¹⁵ Estas frases chamadas *Rauschend*, são geralmente interpretadas como “transições”. A frase chamada “*Cantabile*”, geralmente é associada de maneira moderna, ao segundo tema.

A segunda Seção do primeiro *allegro* consiste de dois períodos principais, dos quais o primeiro tende a ter diversas estruturas. No entanto, se descontarmos as variações menores, elas podem ser reduzidas aos dois tipos principais de tratamento a seguir:

1. A primeira e mais usual construção do primeiro período da segunda Seção começa na tonalidade da quinta com o *tema*, ocasionalmente também com outra ideia melódica principal, seja nota por nota, em inversão, ou também com outras alterações mais ou menos consideráveis. Depois disso, ele modula de volta para a tonalidade principal por meio de outra ideia melódica, e deste para a tonalidade menor da sexta, segunda ou da terça. Ou pode não retornar primeiro à tonalidade principal; ao contrário, a frase que vai da quinta para uma das tonalidades menores pode ser conduzida por meio de uma sequência ou outro tipo de extensão, com a qual geralmente são usadas uma ou várias modulações de passagem. Em seguida, algumas dessas Seções melódicas que são mais adequadas para apresentação em uma dessas tonalidades que são repetidas ou dissecadas em outra forma ou combinação do que no primeiro período, após o período que termina nessa tonalidade. Geralmente, uma pequena passagem é conectada com este segundo período principal da sinfonia, no qual consiste de um fragmento da ideia melódica principal escrita de uma maneira sequencial. Por este meio a modulação é antecipada novamente para a tonalidade principal em que o último período principal começa.
2. Outro método de construir este segundo período, frequentemente usado em sinfonias modernas (segundo a estética do tempo de Koch) é continuar, dissecar ou transpor uma frase contida na primeira Seção, frequentemente somente um fragmento dela, que é especialmente adequado para tal tratamento. Podem haver modulações passageiras em várias tonalidades, algumas de perto e algumas distantemente relacionadas, antes da modulação naquela tonalidade em que o período está para terminar. Isso acontece apenas até o final da *Quintabsatz* nesta tonalidade, ou a frase é continuada de maneira semelhante até o fechamento do período inteiro. No entanto, se a fragmentação de tal frase é realizada apenas até o final da *Quintabsatz* naquela tonalidade em que esse período vai terminar, então algumas ideias

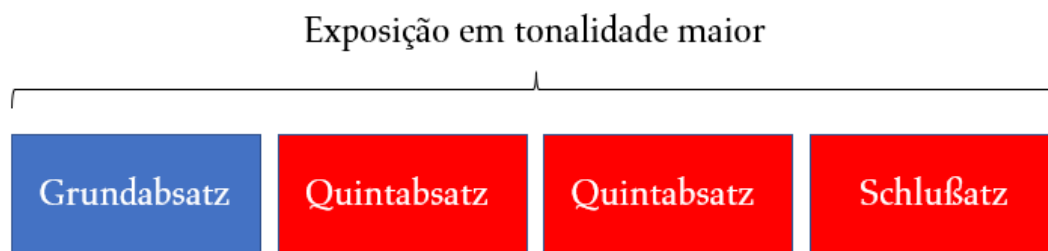
melódicas do primeiro período, geralmente um pouco alteradas, são apresentadas nessa tonalidade antes da chegada da cadencia. Exemplos disso podem ser encontrados em muitas sinfonias de Haydn e quase todas de Dittersdorf. Também neste caso, o período costuma adquirir o apêndice mencionado anteriormente, que modula de volta para a tonalidade principal para o início do último período. Koch observa que as sinfonias modernas nem sempre iniciam esse segundo período na tonalidade do quinto grau. Muitas vezes começa em uma tonalidade totalmente inesperada, seja sem qualquer preparação ou por meio de apenas algumas notas introdutórias que se seguem a cadencia da quinta.

O último período de nosso primeiro *allegro* o qual é devotado acima de tudo à tonalidade principal, frequentemente começa novamente com o tema nesta tonalidade, mas ocasionalmente pode também começar com outra ideia melódica principal. As frases de maior destaque são agora comprimidas, por assim dizer, durante o qual a melodia geral muda para a tonalidade da quarta, mas sem fazer cadencia nela, em seguida, logo esta volta novamente à tonalidade principal. Finalmente, na segunda metade do primeiro período, as ideias melódicas do primeiro período que se seguirem à *Quintabsatz* são repetidas na tonalidade principal e com isso, termina o *allegro*.

Após a explicação dos diferentes tipos de composições maiores, Koch nos relembra como três Seções melódicas podem ser formadas quando compõe o primeiro período da composição. Agora se tratando de composições maiores, vamos observar como mais de três Seções tendem a ser conectadas no primeiro período.

Um primeiro período divide-se duas Seções, uma que prevalece a tonalidade principal e outro em que prevalece a tonalidade do quinto grau. Se tratando de composições em tonalidades maiores temos a seguinte disposição: o período como um todo possui quatro Seções principais de pontuação. Duas delas pertencem a tonalidade principal e são compostas pelas duas primeiras Seções melódicas com uma pontuação *Grundabsatz* e *Quintabsatz*. A terceira Seção modula em direção a tonalidade do quinto grau, o qual conclui com uma *Quintabsatz*, e por fim, a última Seção se encerra com uma cadencia nesta mesma tonalidade (*Quintabsatz*). A imagem abaixo demonstra as sequencias de terminações de frases em tonalidade maior segundo Koch.

Figura 228 - Pontuações na Exposição em tonalidade maior.



Fonte: Autoria própria.

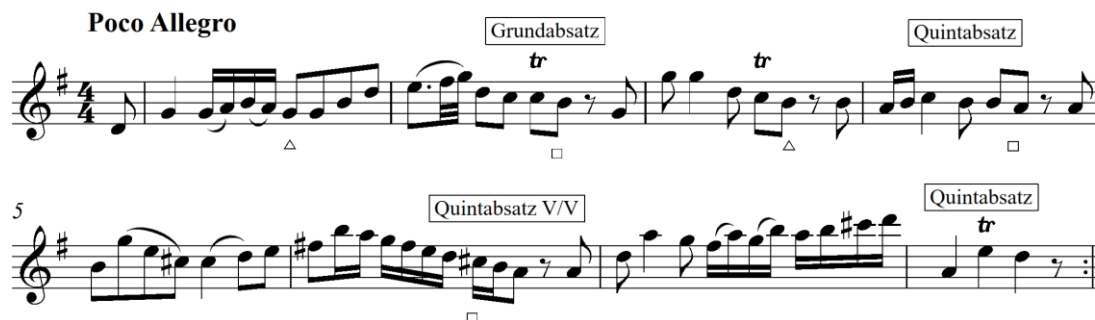
Com isso, é importante ressaltar dois pontos: a segunda *Quintabsatz* é um encerramento no V/V; o segundo ponto é que a primeira grande cadencia formal só ocorrerá na última *Quintabsatz*, onde também se encerrará a exposição.

Burstein nos chama atenção que diferentemente de análises modernas, as quais consideram a forma sonata por regiões tonais, Koch considera estas por pontuações.¹¹⁶ Sendo assim, usando a parte do desenvolvimento como exemplo, Koch apenas considera esta como uma *Quintabsatz*. Embora aja diversas modulações, o que define esta pontuação é sua chegada.

A seguir Koch demonstra esta exposição em um exemplo já mostrado em seus exercícios de extensão melódica (Exemplo 361).

¹¹⁶ (BURSTEIN, 2020, p.107).

Figura 229 - Exemplo de exposição.



Fonte: (KOCH,1793, p.226, análise nossa).

Embora o exemplo acima pareça distante de uma exposição de sinfonia, este se mostra vantajoso por sua capacidade pedagógica sintética. Uma vez claro o pensamento discursivo perante os seus objetivos finais, fica mais fácil o seu alargamento.

Burstein¹¹⁷ nos chama atenção que para as figuras 230, 231, 232, as exposições mostradas em pequenas composições seriam variantes desta agora apresentada.

¹¹⁷ (BURSTEIN, 2020, 104-111).

Figura 230 - Exemplo de exposição.

Poco Andante **Grundabsatz**

5

8 **Quintabsatz** **Schlußatz**

Fonte: (KOCH,1793, p.146-147, análise nossa).

Figura 231 - Exemplo de Exposição.

Poco Andante **Grundabsatz**

5

8 **Quintabsatz** **Schlußatz**

Fonte: (KOCH,1793, p.147-148, análise nossa).

Figura 232 - Exemplo de Exposição.

Poco Andante

Grundabsatz

Quintabsatz *etc*

Schlußatz

Fonte: (KOCH,1793, p.148, análise nossa).

Nas figuras 231 e 232, a *Quintabsatz* ocorre no V/V. Observe também, de acordo com os exemplos anteriores, que não necessariamente foi preciso usar quatro etapas de pontuações para se criar uma exposição. O simples artifício de criar pontuações diferentes, criam um senso motor intrínseco de impulsão.

Para composições em tonalidades menores segue-se o mesmo sequenciamento de pontuação de composições maiores. Há uma pequena diferença na terceira Seção, onde a *Quintabsatz* recai sobre o V/III. Abaixo, a ilustração da exposição em tonalidades menores.

Figura 233 - Exposição em tonalidade menor.

The musical score for Figura 233 consists of three staves in 2/4 time. The first staff, labeled 'Adagio' and 'Grundabsatz', contains measures 1 through 6, featuring a melodic line with triplets and a triangle symbol. The second staff, labeled 'Quintabsatz', starts at measure 7 and continues the melodic line. The third staff, labeled 'Quintabsatz V/III' and 'Quintabsatz III', starts at measure 12 and ends with a double bar line.

Fonte: (KOCH,1793, p.344-345, análise nossa).

Aqui, podemos entender que na realidade uma *Quintabsatz* pode ser um V de outros graus da tonalidade, neste caso, o III. Por conta dessa gama de variações, como vimos no primeiro exercício de pontuações em pequenas formas, é possível sua “repetição”.

A terceira Seção melódica também pode entrar na tonalidade maior imediatamente após a *Quintabsatz* do tom menor, por exemplo, quando o oitavo, nono e décimo compassos do exemplo anterior são compostos como na figura 234.

Figura 234 - Terceira seção de uma tonalidade do modo menor.

The musical score for Figura 234 consists of a single staff in 2/4 time, labeled 'Adagio'. It contains measures 1 through 3, featuring a melodic line with triplets and a double bar line.

Fonte: (KOCH,1793, p.346, análise nossa).

Embora certas nuances da frase não sejam impactantes para o pensamento em formal em larga escala, nestes dois exemplos acima, Koch demonstra uma possibilidade de expansão de frase através do alargamento para o caminho da pontuação desejada (figura 233) ou seu encurtamento (figura 234).

Agora é demonstrado quatro maneiras de anexar mais Seções melódicas dentro das quatro principais. Estas segundo o autor são: (1) Retirando a completude da primeira das duas Seções melódicas imediatamente seguintes uma à outra, que juntas podem constituir apenas um único ponto principal de descanso do período, e conectando-a com a Seção melódica seguinte, de modo que a segunda se torne um mero apêndice, uma Seção esclarecendo a primeira; assim, juntos, eles constituem apenas um único ponto de repouso principal do período; (2) pela composição de duas Seções melódicas; (3) por uma repetição apropriada de um final de frase por meio de outra Seção melódica; e (4) Por um apêndice que está conectado com o período principal.

O primeiro meio de combinar várias frases em um período é conectando duas Seções melódicas completas que não podem seguir uma à outra devido à semelhança de suas terminações de frase, de modo que ambas podem ser usadas apenas como uma única frase estendida. Isso é feito ou (1) removendo totalmente a completude da primeira Seção melódica, ou (2) formando a terminação de frase da primeira Seção melódica menos completa do que a da segunda.

Na figura 235, há duas pontuações na mesma tonalidade, ou seja, duas terminações em *Grundabsatz*. Como vimos anteriormente, este tipo de procedimento não é aceitável por Koch, pois isto de certa maneira criar um senso de circularidade, como mostrado no exemplo abaixo:

Figura 235 - Maneira indesejada de se colocar duas pontuações.



Fonte: (KOCH,1793, p.348-349, análise nossa).

Se transformarmos o compasso 4 da figura 235 em um fragmento, o que era duas frases, se tornará apenas uma, excluindo o efeito de repetição discutido nos primeiros exercícios de composições curtas. Veja o resultado no exemplo 236 abaixo:

Figura 236 - Modificação do quarto compasso em um fragmento.



Fonte: (KOCH,1793, p.350).

Agora no segundo caso, a primeira Seção melódica não é composta por dois fragmentos semelhantes. Observa-se na figura 235 que as há duas pontuações iguais. Para Koch, a cesura da primeira pontuação é menor do que a segunda. O autor complementa explicando que este meio é muito limitado quando considerado apenas tecnicamente, por ambas Seções melódicas. Pois estas, já devem ter uma certa relação interna entre si, que seja possível combina-las para que uma seja apêndice da outra.

Figura 237 - Exemplo de período onde a cesura da primeira pontuação é menor que a segunda.

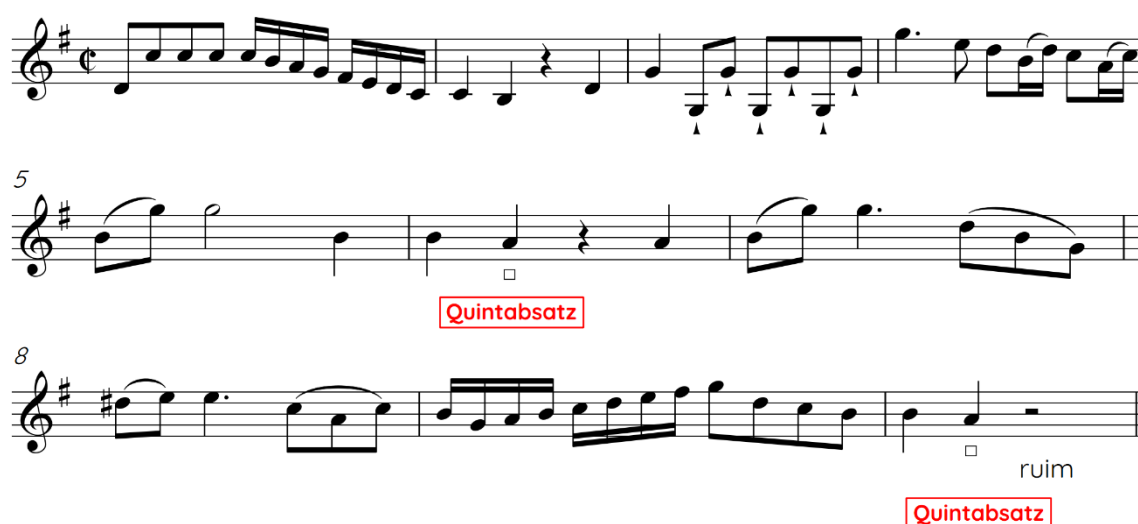


Fonte: (KOCH,1793, p.351).

O segundo meio de conectar mais Seções melódicas em um período é compor duas ou mais frases completas, ou seja, combiná-las umas com as outras de modo que (1) apareçam na forma externa de uma única frase ou (2) que sejam percebidas como duas frases, mas na estrutura do período só podem ser tratadas como uma única Seção de pontuação principal.

No primeiro caso, quando as duas Seções melódicas sucessivas são compostas de modo que ambas apareçam na forma de uma única frase, o segundo fragmento da primeira frase deve sempre ser omitido. O primeiro fragmento geralmente é repetido ou estendido de outra maneira com esse processo. Observe na figura 238, que há duas *Quintabsatz* que violam a sugestão de não repetição.

Figura 238 - Exemplo de duas *Quintabsatz* seguidas.



Fonte: (KOCH,1793, p.253, análise nossa).

Além dessas duas frases terem o mesmo final, Koch também observa que um outro fator ruim, é o fato da segunda frase começar com a mesma nota da terminação da primeira. Na figura 239, Koch demonstra uma possibilidade de correção para os problemas apontados no exemplo anterior. Agora temos uma única Seção melódica. Observa-se que nos compassos 5, 6 e 7 da figura 238, foram modificados, tirando assim o senso de terminação que ocorria no exemplo anterior.

Figura 239 - Correção dos problemas apontados anteriormente.



Fonte: (KOCH,1793, p.354-355).

A segunda forma de composição de frases acontece quando a nota da terminação da primeira frase compartilha a mesma harmonia que a primeira nota da próxima frase. Na figura 240, Koch demonstra esta possibilidade em cima de um exemplo incorreto. Nota-se que este exemplo também viola a regra de repetição de terminação, o que causa redundância em relação as pontuações finais.

Figura 240 - Terminação onde a primeira frase compartilha a mesma harmonia da próxima frase.



Fonte: (KOCH,1793, p.356-357).

Como alternativa corretiva deste exemplo, Koch exclui o compasso 4 e o compasso 9, como demonstrado no exemplo 241. Basicamente, o compasso 4 e 5, 9 e 10, compartilham a mesma harmonia, sendo possível fazer esta remoção. Assim, toda esta Seção melódica se torna apenas uma *Grundabsatz*. Este procedimento é mostrado no exemplo 241.

Figura 241 - Correção do exemplo anterior.



Fonte: (KOCH,1793, p.359-360).

Koch marca com um “+” onde os compassos foram excluídos. No compasso 8, Koch usa dois sinais de “+”. Observe que há uma pequena mudança de nota em relação à figura 241 (a troca da nota si pela nota sol). Possivelmente esta troca foi feita para haver uma melhor conexão por graus conjuntos em relação ao compasso 7. Koch chama este procedimento de “*supressão de um compasso*”.

Por fim, na figura 242, Koch demonstra através dos dois procedimentos mostrados anteriormente, a composição de 5 Seções melódicas completas que foram conectadas para constituir a primeira metade de um longo período principal. É importante ressaltar que estas cinco Seções melódicas já não são notadamente visíveis. Pois a partir dos procedimentos usados, estas se tornam uma unidade.

Figura 242 - Exemplo de cinco seções melódicas.



Fonte: (KOCH,1793, p.361-362).

O terceiro meio pelo qual várias Seções melódicas podem ser combinadas é através da repetição de terminações de frase. Aqui, Koch novamente nos relembra que não pode haver duas terminações melódicas idênticas uma seguida da outra. Mas também, nos relembra que há várias exceções. O autor explica que se tivermos duas *Grundabsatz*, a segunda não pode ser considerada um *apêndice* da primeira. No entanto a partir da figura 243, Koch explica que eventualmente pode ocorrer duas pontuações iguais, sem ofender o senso de continuidade:

Figura 243 - Exemplo de exceção onde ocorrem duas pontuações seguidas.

C.P.E Bach



Fonte: (KOCH,1793, p.363).

Neste exemplo de C.P.E Bach temos duas terminações em *Grundabsatz*. Aqui o que possivelmente pode ter passado pelo crivo composicional de Koch, é que embora as terminações sejam iguais, há um contraste rítmico e dinâmico entre esses dois fragmentos.

No entanto, Koch explica que não há problemas em usarmos duas *Quintabsatz* na mesma tonalidade. Segundo o autor, é mais benéfico se usarmos uma *Quintabsatz* mais apressada e estendida (*Rauschend*) conectada a uma *Quintabsatz* mais *cantabile*. Na figura 244, que é a continuação do período principal iniciado na figura 242, a *Quintabsatz* na tonalidade principal, compasso 5-10, é repetido por meio de diferentes Seções melódicas como uma *Quintabsatz* na tonalidade da quinta, compasso 22-25.

Figura 244 - Continuação do período iniciado na figura 242.

Quintabsatz V (Cantabile) *p*

5

Quintabsatz V/V (Rauschend)

9 *f*

13

16 bis

18 V/V *p*

20

23 *f*

26 bis

28 tr etc

Fonte: (KOCH,1793, p.364-366, análise nossa).

Observe que na figura 244 temos duas *Quintabsatz* com “caráter temático” diferentes. Possivelmente para Koch, a diferença entre o caráter dessas duas frases seja suficiente para não haver monotonia entre estas frases. É importante ressaltar que não é possível fazer o mesmo com duas *Grundabsatz*. Este fato possivelmente se deve pela *Grundabsatz* exprimir a tonalidade principal da peça, causando assim, um efeito não progressivo em termos harmônico/formal. Ou seja, uma repetição de *Grundabsatz* não tem força tonal suficiente para conduzir a música adiante. Neste exemplo, embora aja duas *Quintabsatz*, elas possuem terminações diferentes, ou seja, respectivamente V e V/V.

Por fim, o quarto e último meio de conectar várias Seções melódicas em um período é apresentar algumas delas após a cadência como um apêndice ou um período subsidiário que continua na mesma tonalidade. Este meio, pode ser aplicado sem restrições apenas em peças instrumentais.¹¹⁸

Nos movimentos instrumentais, este apêndice pode ser usado sem qualquer limitação de duas maneiras diferentes. Qualquer outra Seção melódica pode ser conectada com a frase final omitindo um compasso, como na figura 245 no compasso 3, ou a cadência pode primeiro parar a frase e depois uma *Grundabsatz* ou *Quintabsatz* pode seguir. Com a frase final seguinte pode ser conectada ainda outra Seção melódica também formada como frase final. A passagem na figura 245, que finalmente encerra o período iniciado na figura 242 e continua na figura 243, ilustra todos esses métodos de conexão de frases.

¹¹⁸ Koch explica que este tipo de procedimento pode ser impróprio para alguns outros tipos de peças, como por exemplo a ária. (KOCH, 1983, p.223).

Figura 245 - Encerramento do período começado a partir do exemplo 242.

Quintabsatz V (Rauschend)

Quintabsatz V (Cantabile)

p

f

Fonte: (KOCH, 1793, p.368-369, análise nossa).

Koch observa que embora tenhamos aprendido quatro maneiras de conectar mais de quatro Seções melódicas em um único período, estas não são todas usadas ao mesmo tempo. O autor explica que somente é usado a combinação de duas ou ainda algumas combinações destas apresentadas, somadas as técnicas de expansão melódica.

Ainda o autor explica que não é necessário que a primeira frase seja sempre uma *Grundabsatz* ou que a modulação seja conduzida para a tonalidade da quinta na terceira Seção. Independentemente da primeira Seção melódica ser uma *Grundabsatz* ou uma *Quintabsatz*, a segunda Seção pode modular para a tonalidade da V e formar uma *Quintabsatz* (V/V). Deste modo, se o período conter quatro Seções melódicas, duas destas frases em *Quintabsatz* devem ser compostas em sucessão, como na figura 246. Ou, no caso de ambas as Seções melódicas serem do tipo que ofendem nosso sentimento pela repetição da *Quintabsatz*, a segunda *Quintabsatz* deve ser conectada com a frase final que a segue, através dos meios mostrados anteriormente; ou, se a frase *Quintabsatz* ofensiva não deve ser omitida do ponto, ela deve ser alterada para uma frase de encerramento e apresentada como um apêndice após a cadência.

Figura 246 - Conexão de quatro seções melódicas e suas respectivas pontuações.

Poco Allegro **Quintabsatz V (Sol maior)**

5 **Quintabsatz V/V (Ré maior)**

9

13 **Quintabsatz V/V (Ré maior)**

17 **Quintabsatz V (Sol maior)**

Fonte: (KOCH,1793, p.372-373, análise nossa).

Neste exemplo temos um período basicamente formado por *Quintabsatz*. No entanto, é importante notar que cada *Quintabsatz* está em uma tonalidade diferente. Mas mesmo assim, na segunda e na terceira repetição, temos duas *Quintabsatz* em V/V. Neste caso, a terceira *Quintabsatz* deve ser conectada a frase final como demonstra a figura 247.

Figura 247 - Exemplos de conexão correta entre Quintabsatz



Fonte: (KOCH,1793, p.373-374).

Outra possibilidade demonstrada por Koch, seria em criar um apêndice conectado a frase final, logo após a *Quintabsatz* (V/V).

Figura 248 - Exemplo de apêndice logo após uma *Quintabsatz*.



Fonte: (KOCH,1793, p.374-375).

Outro desvio da forma adequada do primeiro período é que, em vez de uma *Quintabsatz* na tonalidade principal após a *Grundabsatz*, é feita uma modulação

passageira. Isso resulta em uma *Grundabsatz* ou *Quintabsatz* naquela tonalidade para a qual a melodia modula de passagem (figura 249).

Figura 249 - Exemplo de modulação passageira após uma *Grundabsatz*.

Rosetti

Allegro moderato

p

5

f

Grundabsatz

passagem em mi menor

Quintabsatz V/V

passagem em ré menor

10

Grundabsatz

Quintabsatz V/V

15

etc

Fonte: (KOCH, 1793, p.375-376, análise nossa).

Neste exemplo há uma modulação passageira através de mi menor para uma *Quintabsatz* V/V e outra para uma *Grundabsatz* através de Ré menor.

A modulação de passagem, no entanto, também pode ocorrer com uma *Quintabsatz*. Neste caso não é feito por frases completas, como na figura 249, mas apenas por meio de uma Seção melódica ainda incompleta, como na figura 250.

Figura 250 - Modulação passageira ocorrendo com uma Quintabsatz.

C.P.E. Bach

The musical score is written for a single melodic line in C major, 4/4 time. The first system begins with a trill (tr.) on the first note. This is followed by a bracketed section labeled "passagem em ré menor" (passage in D minor), which contains two triplet eighth notes. This is followed by another bracketed section labeled "passagem em dó maior" (passage in D major), which also contains two triplet eighth notes. The second system begins with a trill (tr.) on the first note, followed by a Quintabsatz (V of D major) and an "etc" marking.

Fonte: (KOCH,1793, p.376-377, análise nossa).

Note que no segundo e no terceiro compasso destes excertos, temos respectivamente uma modulação de passagem para ré menor e dó maior. A pontuação final deste excerto é uma *Quintabsatz* (V de dó maior). É importante notar também que a técnica melódica usada nestes dois incisos foi a *transposição*.

Outro desvio da forma usual de Koch, ocorre no primeiro período, logo no início, quando após a primeira frase é feita uma cadência na *Grundabsatz*, em vez de uma *Quintabsatz*. Depois disso, uma *Grundabsatz* é feita com sua *Quintabsatz* seguinte ou, com a omissão da *Grundabsatz*, uma *Quintabsatz* é imediatamente feita.

Figura 251 - Exemplo de técnica de repetição melódica diatônica após a cadência em uma *Grundabsatz*.

The musical score is written in G major (one flat) and 4/4 time. It consists of four systems of music. The first system is marked 'Allegro' and ends with a cadence marked 'p'. The second system is marked 'Grundabsatz' and begins with a measure marked '5' and 'f', followed by a trill 'tr~'. The third system contains two phrases labeled 'fragmento a' and 'fragmento a'', each marked with a triangle 'Δ'. The fourth system is marked 'Quintabsatz' and begins with a measure marked '13'. The key signature has one flat (F major/C minor).

Fonte: (KOCH,1793, p.378-379, análise nossa).

Na figura 251, após a cadência na *Grundabsatz*, há dois incisos em *Grundabsatz* que se direcionam a uma *Quintabsatz*. Aqui foi usada a técnica de repetição melódica diatônica, no caso, o fragmento repetido se localiza uma terça acima.

Em outro desvio da forma principal do primeiro período, muitas vezes acontece que, após a *Quintabsatz* na tonalidade da quinta, mas antes da cadência, uma Seção de melodia é inserida uma *Grundabsatz* desta tonalidade, como na figura 252.

Figura 252 - Inserção de Grundabsatz na tonalidade da V.

Allegro

Quintabsatz (V)



Quintabsatz (V/V)

5



"Grundabsatz" (V)

10



Quintabsatz (V)

tr

Fonte: (KOCH,1793, p.380, análise nossa).

Curiosamente, interpretamos que Koch considera a finalização do compasso 10 como uma *Grundabsatz*. Podemos também considerar este mesmo compasso como uma *Quintabsatz* (V). Possivelmente, esta *Grundabsatz* é assim considerada pois auditivamente, ao escutarmos o excerto, temos a impressão de estarmos o tempo inteiro em Ré maior, causando assim, a sensação de uma *Grundabsatz*. A partir deste ponto, podemos lembrar de uma observação feita anteriormente por Koch: que a escuta é um fator decisivo para decidir qual tipo de pontuação uma peça musical está objetivando.

Koch finaliza este exercício explicando que estas exceções demonstradas acima são as mais usuais em relação aos primeiros períodos principais em composições em que não há uma forma especial como rondo ou de variações de uma melodia curta.

Ainda neste caminho, há uma comparação feita também entre os diferentes andamentos. Por exemplo, para Koch o pensamento composicional de *adagio* é totalmente diferente de um *allegro*. No *adagio*, temos menos Seções melódicas por conta de seu andamento lento. Sendo assim, para Koch uma *Grundabsatz* e uma *Quintabsatz* na tonalidade principal e uma *Quintabsatz* na tonalidade do quinto grau, são de suficientes para um primeiro período. Os meios de conexão dessas Seções

melódicas são usados muito raramente. Por fim, Koch conclui que o andamento lento favorece o senso de chegada de cada terminação. Possivelmente por este motivo não há necessidade de muitas pontuações melódicas. Como exemplo, Koch nos relembra sobre o Andante de Haydn demonstrado na figura 183. Segundo o autor, esta peça não contém mais que cinco Seções melódicas diferentes e de forma geral, do ponto de vista técnica melódico são usados apenas a repetição.

Por outro lado, as Seções melódicas no *allegro* de uma Sinfonia ou de um Concerto, são tratadas de forma totalmente diferente em relação a forma de pontuação. Aqui, vários meios de forma de pontuação e extensão melódica são necessários. Assim no primeiro *allegro* de uma Sinfonia, os pontos de repouso de uma *Grundabsatz* e *Quintabsatz*, são ignorados através da supressão de um compasso, como vimos anteriormente, de modo que a melodia se tona ainda mais continua. Aqui, Koch não se contradiz a respeito das terminações. Se houve um ponto forte de repouso, mesmo que em uma *Absatz*, a peça provavelmente não fluirá. A supressão de compasso garante ao mesmo tempo a fluidez melódica junto com a coerência das terminações implícitas, levando assim, a peça sempre adiante.

Por fim, Koch oferece um exemplo, contido na figura 253, como resumo de uma exposição. Além disso, há marcações em número indicado a extensão melódica usada em determinados compassos de acordo com os exemplos mostrados.¹¹⁹

¹¹⁹ Estas marcações estão relacionadas aos parágrafos da fonte primária.

Figura 253 - Exemplo de Exposição com todos procedimentos demonstrado até agora.

Sinfonia

Allegro

p

cresc

137

138

f

138

tr

5

9

13

2

51

17

20

137

23

68

25

138

27

65

30

3

33

141

36

p

39

57

42

etc

6.1 A Conexão das Seções Melódicas nos Períodos restantes.

Para Koch, uma segunda parte de uma composição pode conter apenas um único ponto principal. Assim, esta não possui nenhuma cadencia em uma tonalidade relacionada a tonalidade principal. Neste caso, todo o período se divide em duas metades em relação ao curso de sua modulação. Na primeira metade é dedicada a uma ou duas tonalidades relacionadas. Nenhuma cadencia é feita neles, em vez disso, há uma modulação de volta em uma *Quintabsatz* da tonalidade principal, com a qual a primeira metade se encerra como seu ponto de repouso. Nenhuma forma de pontuação específica da primeira metade deste período pode ser dada porque esta pode modular muito arbitrariamente. Na segunda metade, as principais Seções melódicas são repetidas na tonalidade principal.

Claramente esta segunda parte trata-se do desenvolvimento e da recapitulação. Percebe-se aqui que Koch não faz distinção entre uma e outra, entendendo assim como uma única parte.

O ponto crucial da primeira metade da segunda Seção é uma *Quintabsatz*. Assim como explicado anteriormente, independentemente de quantas modulações houver. Sabemos que nosso ponto de chegada reside apenas na *Quintabsatz* para fazer a conexão com sua segunda metade, o qual se encerrará em uma *Schlußatz* da tonalidade principal.

Figura 254 - Pontuações da Segunda Parte da forma sonata.



Fonte: Autoria própria.

A partir disso Koch explicará algumas situações recorrentes nesta primeira metade do segundo período. Ou seja, maneiras pelas quais um desenvolvimento pode começar.

A frase melódica principal ou o *tema* na tonalidade da quinta começa nesta primeira metade do segundo período, e na continuação do movimento, três situações diferentes são comuns: (1) O *tema* pode ser apresentado até sua frase final na tonalidade de quinta; depois, sem voltar novamente a tonalidade principal, uma modulação mais ou menos estendida na tonalidade menor do sexto ou também na tonalidade menor do segundo ou terceiro grau é feito por meio de outra Seção melódica. Não há cadência, mas, em vez disso, há uma modulação de volta para uma *Quintabsatz* da tonalidade principal. Abaixo, um exemplo deste tipo na figura 255.

Figura 255 - Exemplo de modulação para Quintabsatz da tonalidade principal.

Poco Andante

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Poco Andante'. The score consists of seven staves of music, with measures numbered 1 through 22. The first staff (measures 1-3) features a melody with eighth and sixteenth notes, including two triplet markings (3). The second staff (measures 4-7) is labeled 'Quintabsatz (V)' in red and shows a continuation of the melody with red notes and red slurs. The third staff (measures 8-10) is labeled 'modulação para mi menor' in red and shows a change in the key signature to two sharps (F# and C#), with green notes and green slurs. The fourth staff (measures 11-14) is labeled 'Quintabsatz V/V' in green and shows a continuation of the melody with green notes and green slurs. The fifth staff (measures 15-18) is labeled 'Quintabsatz (V)' in red and shows a continuation of the melody with red notes and red slurs. The sixth staff (measures 19-21) shows a continuation of the melody with black notes and black slurs. The seventh staff (measures 22) is labeled 'Schlußsatze' and shows a final cadence with a trill (tr) marking. The score is a single melodic line.

Fonte: (KOCH,1793, p.150-151, análise nossa).

Observe que Koch não especifica se esta terminação na região de mi menor é uma *Grundabsatz* ou *Quintabsatz*. Possivelmente essas modulações para Koch possuem mais um caráter transitório do que realmente uma pontuação. Isto nos auxilia na compreensão do caráter fantasioso que o desenvolvimento nos transmite em relação a

regiões tonais. Sendo assim, ao analisarmos estes momentos, podemos nos apropriarmos destas modulações como ferramentas, possibilidades transitórias, com vistas sempre ao objetivo final: a *Quintabsatz*; (2) Depois de iniciado na tonalidade de quinta, o *tema* pode ser modificado para que termine novamente na tonalidade principal. Neste caso, há uma modulação da tonalidade principal para uma das tonalidades menores mencionadas anteriormente e a progressão harmônica é diferente do caso anterior. Por exemplo, o movimento citado antes pode ser formado como na figura 256.

Figura 256 - Modulação da tonalidade principal para uma das tonalidades menores relacionadas.

Grundabsatz

Quintabsatz

Fonte: (KOCH,1793, p.397-398, análise nossa).

(3) O *tema* pode ser repetido na tonalidade principal depois de ter sido dado pela primeira vez na tonalidade da quinta. Então a frase seguinte, que modula para outra tonalidade relacionada, pode manter a mesma forma do caso imediatamente anterior, como na figura 257.

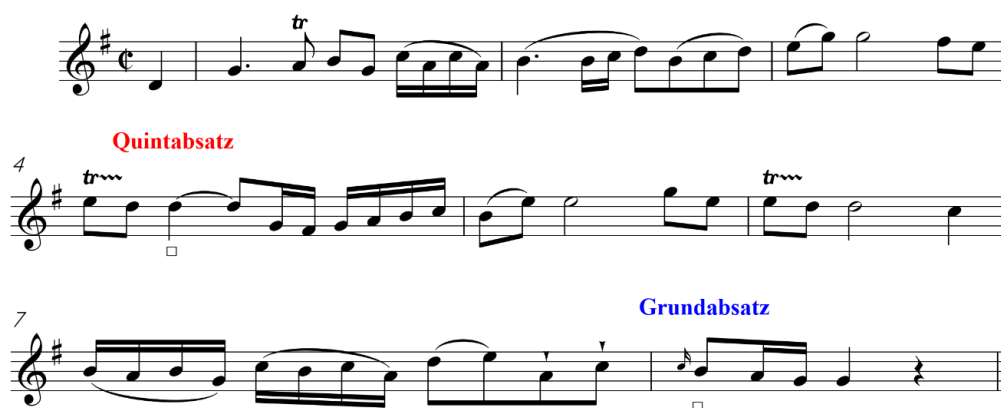
Figura 257 - Modulação da tonalidade principal para uma das tonalidades menores relacionadas.



Fonte: (KOCH,1793, p.398, análise nossa).

Koch enfatiza que esses meios podem ser estendidos, caso assim o compositor o desejar. O autor ainda observa que quando o *tema* é apresentado na quinta no início da segunda parte, não é necessário transpor nota por nota nesta tonalidade. Assim, por exemplo, o *tema* da sonata na figura 258 é alterado no início da segunda Seção na figura 259.

Figura 258 - Exemplo tema a ser alterado.



Fonte: (KOCH,1793, p.400-401, análise nossa).

Figura 259 - Tema alterado no início da segunda seção.



Fonte: (KOCH,1793, p.401, análise nossa).

A linha melódica de um *tema* pode ser apresentada também em movimento contrário, sem que se isso se torne irreconhecível. O *tema* na figura 260 está em movimento contrário na segunda Seção na figura 261.

Figura 260 - Exemplo de Tema.

C.P.E Bach



Fonte: (KOCH,1793, p.402).

Figura 261 - Tema em movimento contrário.

C.P.E Bach



Fonte: (KOCH,1793, p.403).

Em composições que consistem em três períodos principais, o segundo termina com uma cadência formal em uma tonalidade intimamente relacionado. Há três métodos de tratamento deste segundo período principal e que são usados em composições modernas, que, no entanto, permitem algumas variações de tempos em tempos.

O primeiro e mais usual é quando, após a primeira frase ter sido tocada na tonalidade da quinta, uma ou duas Seções melódicas são repetidas novamente na tonalidade principal como uma *Grundabsatz* e *Quintabsatz*. Em seguida, realiza-se uma Seção melódica que modula para a tonalidade menor da sexta ou terça. Isso geralmente tende a ser muito estendido ou combinado com outras frases e conclui na quinta da tonalidade em que o período deve terminar. Após a *Quintabsatz*, a Seção que precedeu a frase final no primeiro período é geralmente repetida nesta tonalidade menor. Então a frase final é tocada, com ou sem seu apêndice, e assim conclui este período.

Se um segundo período nesta forma seguir o primeiro período iniciado na figura 242, ele seria tratado aproximadamente como na figura 262.

Figura 262 – Exemplo de segundo período.

The musical score consists of seven staves, each representing a different section of a piece. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notes are color-coded: red for the first staff, blue for the second and third, red for the fourth, green for the fifth, sixth, and seventh. Various musical symbols are used, including slurs, ties, and accidentals. Specific measures are highlighted with boxes containing numbers: 55, 68, and 138. The score is divided into sections labeled 'Quintabsatz (V)', 'Grundabsatz', and 'mi menor'. The first staff is labeled 'Quintabsatz (V)' in red. The second and third staves are labeled 'Grundabsatz' in blue. The fourth staff is labeled 'Quintabsatz (V)' in red. The fifth, sixth, and seventh staves are labeled 'mi menor' in green. The score includes measures 5, 9, 13, 16, 19, 24, and 27. The first staff has a red square marker under measure 5. The second staff has a blue square marker under measure 5 and a blue triangle marker under measure 10. The third staff has a blue square marker under measure 13. The fourth staff has a red square marker under measure 16. The fifth staff has a green triangle marker under measure 19 and a green triangle marker under measure 22. The sixth staff has a green triangle marker under measure 24 and a green triangle marker under measure 27. The seventh staff has a green square marker under measure 27.

Quintabsatz (V)

5

55

Grundabsatz

9

Grundabsatz

13

Quintabsatz (V)

16

mi menor

19

68

24

138

27

2

Fonte: (KOCH,1793, p.404-407, análise nossa).

Koch observa que depois que o *tema* foi tocado na quinta, duas frases na tonalidade principal nem sempre precisam ser colocadas antes daquela frase que modula no tom da sexta ou terça. Esta frase também pode começar após uma única frase na tonalidade principal ou imediatamente após a primeira Seção melódica do período. Duas frases foram colocadas neste exemplo para que o iniciante possa se familiarizar com o maior número possível de casos em que as *Grundabsatz* e *Quintabsatz* podem se alternar sem prejuízo. Vale ressaltar aqui, a respeito da figura 262, que a primeira *Quintabsatz* possui um caráter mais “cantábile” e a segunda “rauschende”

Uma segunda possibilidade de tratamento comum deste período, é quando o *tema* na tonalidade da quinta é imediatamente conectado com uma frase que é estendida ou na forma indefinida, ou por meio da continuação de um fragmento dela. Esta extensão é realizada até a *Quintabsatz* daquela tonalidade em que o período se encerra (veja a figura 263).

Figura 263 - Extensão até a última Quintabsatz.

Allegro **Quintabsatz (V)**

The musical score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). It consists of four staves of music. The first staff begins with a repeat sign and contains two triplet markings (indicated by a '3' below the notes). The second staff continues the melody with more triplet markings. The third staff shows a continuation of the melodic line. The fourth staff concludes with a final triplet and a red square symbol, indicating the end of the Quintabsatz (V). The word 'etc' is written below the final staff.

Fonte: (KOCH,1793, p.409-410, análise nossa).

Nota-se que após a *Quintabsatz* da tonalidade principal, a próxima grande Seção percorre a região de Sol menor, finalizando em sua *Quintabsatz* (V). Por fim, depois dessa *Quintabsatz*, a parte restante do período é tratada exatamente como indicado na Seção anterior.

O terceiro tratamento deste segundo período é encontrado principalmente na sinfonia. Difere dos anteriores porque o Período começa, geralmente, com apenas um fragmento da Seção melódica do primeiro período. Este fragmento é então continuado sem uma finalização de frase formal, de modo que aos poucos há modulações passageiras em várias tonalidades, algumas intimamente relacionadas, outras distantes. Esse processo continua até que a *Quintabsatz* dessa tonalidade seja alcançada, na qual o período deve ser encerrado, ou continua até o final do período. O primeiro caso é mais comum do que o segundo. Exemplos dessa forma são encontrados em muitas sinfonias de Haydn e Dittersdorf. O segundo caso, no entanto, não aparece com tanta frequência e

requer muita habilidade para conduzir a modulação em várias tonalidades de maneira adequada.

A passagem da figura 264 é o *tema* de uma sinfonia de Ignaz Josef Pleyel (1757-1831).¹²⁰ O apêndice da frase final do primeiro período é encontrado na figura 260.

Figura 264 - Tema de uma sinfonia de Ignaz Josef Pleyel.



Fonte: (KOCH,1793, p.411)

Figura 265 - Exemplo de apêndice no primeiro período.



Fonte: (KOCH,1793, p.412).

A partir dessas duas passagens, o compositor formou o segundo período do *allegro*, conforme mostrado no exemplo 266.

¹²⁰ Não foi especificado de qual sinfonia pertence este tema.

Figura 266 - Formação de segundo período a partir da primeira parte.

Pleyel (Rosetti)



2

17

bis

Thema

22

f

Thema

26

p

p

Thema

30

f

f

Thema

34

p

Thema

38 *f*

f

42 *p*

p

45 *f*

f

49 *p*

p

53 *f*

f

4

57

61

p

bis

p

63

etc

Fonte: (KOCH,1793, p.412-419).

Koch observa que este tipo de passagem já foi mencionado anteriormente. Pelo qual o segundo período de um *allegro* na sinfonia às vezes é iniciado em uma tonalidade relacionada diferente da quinta.

No terceiro período, a maioria das Seções melódicas do primeiro período são apresentadas em uma conexão um tanto alterada na tonalidade principal.

Por meio de uma Seção melódica que está conectada com a cadência do segundo período, há primeiro uma modulação de volta a tonalidade principal em que o terceiro período começa, geralmente com o *tema*. Após a repetição do *tema*, algumas Seções melódicas da primeira metade do primeiro período são colocadas em outra combinação ou recebem uma nova forma, a qual geralmente há uma breve modulação para a tonalidade da quarta. Finalmente, a segunda metade do primeiro período é repetida na tonalidade principal e com isso o movimento é concluído.

7 ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SINFONIA Nº 100 (MILITAR) DE JOSEPH HAYDN.

Munidos das ideias de pontuações de Koch conjuntamente com a ideia de *schemata* de Robert Gjerdingen, neste capítulo exemplificaremos uma aplicabilidade analítica na Sinfonia nº100 de Joseph Haydn¹²¹. A escolha deste compositor tem como base a importância composicional que este teve para Koch, refletindo assim, em seus exemplos. Além disso, Haydn nos diz que só aprendeu a verdadeira arte da composição após estudar com Porpora¹²², embasando assim, a ideia das *schemata* como ferramentas subsidiárias nesta análise.

7.1 Metodologia da Análise

Esta análise compreende 4 etapas que se complementam:

1) Redução a 3 vozes: melodia, baixo e acompanhamento. Nesta etapa, usamos da ideia de Koch demonstrada no capítulo 5 deste trabalho. Ou seja, a redução orquestral será representada por 3 elementos: melodia, baixo e acompanhamento.

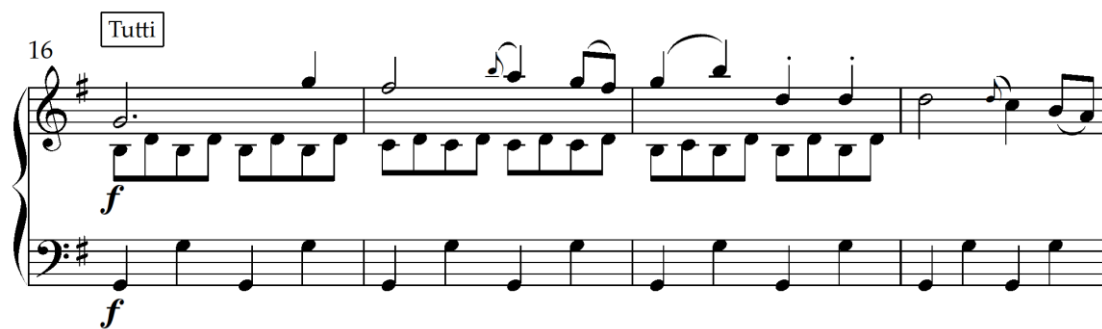
¹²¹ Segundo James Hepokoski em seu livro “*A Sonata Theory Handbook*”, analisar Haydn se demonstra sempre um desafio: “Todos os analistas da forma sonata clássica sabem que as obras de Haydn apresentam movimentos que não se encaixam facilmente em generalizações sobre práticas padrão” (HEPOKOSKI, 2021, p.86).

¹²² (DIERGARTEN, 2011).

Figura 267- Grade Orquestral.

Fonte: Disponível em:

[https://imslp.org/wiki/Symphony_No.100_in_G_major,_Hob.I:100_\(Haydn,_Joseph\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.100_in_G_major,_Hob.I:100_(Haydn,_Joseph)). Acesso em 6 de Agosto de 2023.

Figura 268 - Redução a 3 vozes.

Fonte: Autoria própria.

Observa-se no exemplo da redução acima que quando não há acompanhamento, a textura se mantém a duas vozes.¹²³

¹²³ No Século XIX podemos rastrear esta mesma ideia no tratado de Émile Durand (1830-1903 *Traité d'accompagnement au piano* (1884). Durand evidencia que uma abordagem simplificada da redução poderia envolver apenas três vozes: melodia, baixo e acompanhamento (p.286).

2) Identificação das principais pontuações (*Grundabsatz* e *Quintabsatz*). Na próxima etapa, vamos estabelecer os elementos de pontuação de Koch. Ou seja, demarcaremos em nossa análise pontuações essenciais com base na *Grundabsatz* e *Quintabsatz*.

3) Identificação de possíveis Seções Melódica. Nesta etapa identificaremos quais serão as estratégias que o compositor usou para estender uma determinada frase melódica ou pontuação. Ao identificarmos estes elementos, conseguiremos entender o que alargou o discurso, ao mesmo tempo o que possivelmente seria “supérfluo”.

4) Identificação de possíveis *schemata*. Por fim, identificaremos possíveis *schemata*. A identificação destas nos ajudará a compreender como o compositor preencheu contrapontisticamente cada frase em suas pontuações.

Assim, nossa amostra de análise se dará em duas grandes partes: a primeira no que chamamos modernamente de Exposição e a segunda que chamamos de Desenvolvimento e Recapitulação.

7.2 Primeira parte (Exposição).

Consideramos nossa análise em duas partes: a primeira que contem a Exposição e duas pontuações (*Grundabsatz* e *Quintabsatz*); e a segunda que contém o Desenvolvimento (*Quintabsatz*) e Recapitulação (*Schlußsatz*).

Figura 269 - Resumo das formas com suas respectivas pontuações.



Fonte: Autoria própria.

7.2.1 Grundabsatz (compasso 16)

Primeiramente, vamos analisar os procedimentos de extensão melódica usados por Haydn para se chegar à primeira pontuação (*Grundabsatz*). Basicamente identificamos 4 figuras rítmicas repetidas e variadas:

Figura 270 - Figuras ritmo-melódicas encontradas na Grundabsatz.

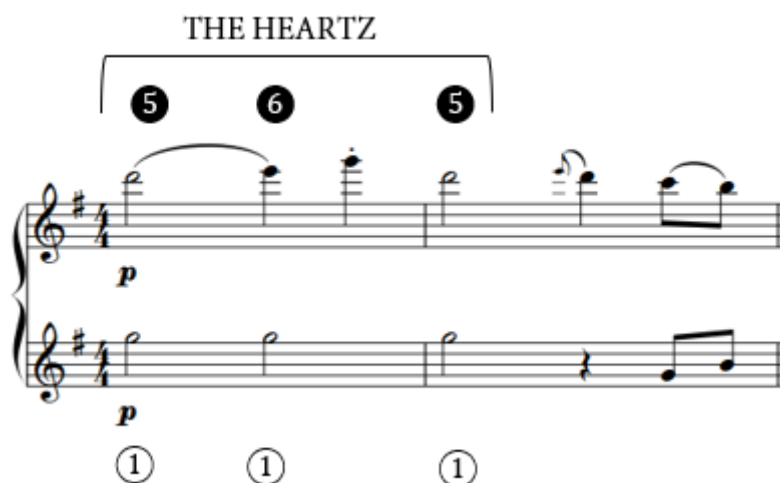


Fonte: Autoria própria

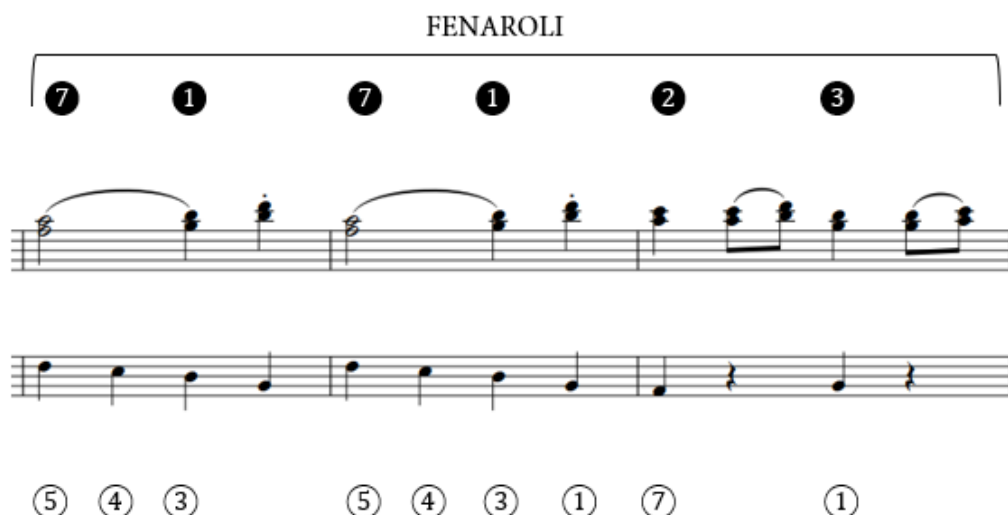
Nesta pontuação, vamos considerar duas Seções melódicas: a primeira (compasso 1-8) e a segunda (compasso 9-16). A respeito da extensão melódica, temos basicamente a repetição na primeira parte da figura “A” variada (compassos 1,2,3,4). Na segunda parte, temos a repetição da figura “D”. Nota-se que este é um compasso irregular. Possivelmente aqui foi usado o que Koch considera como *supressão* de compasso.

Apesar da simplicidade técnica, Haydn cria interesse nesta primeira pontuação. O compositor cria uma frase de 8 compassos, apenas com as madeiras e em seguida, imita com as cordas (compasso 9). Sendo assim, além das repetições variadas, o compositor cria interesse com a imitação da primeira Seção com uma simples mudança de orquestração. Por fim, a respeito de *schemata*, primeiramente identificamos o schema *Heartz*¹²⁴ no compasso 1 e 2, como abertura.

¹²⁴ Para mais informações sobre este schema, consultar John A. Rice - *The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart* (2014).

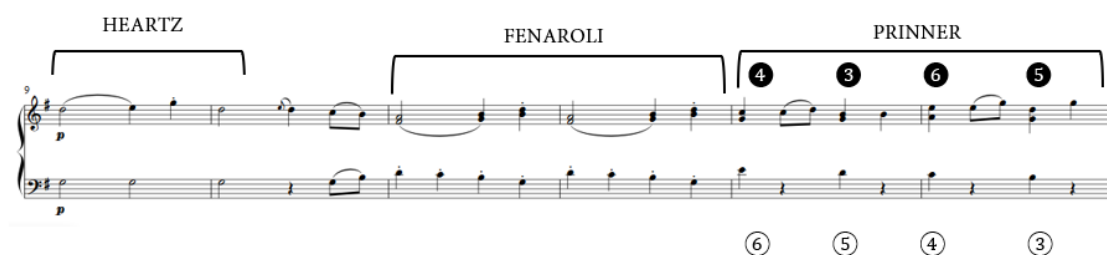
Figura 271 - Schema Heartz (compasso 1 e 2).**Fonte:** Autoria própria

Do compasso 3 ao compasso 5, temos um schema *fenaroli*. Observa-se que no compasso 3, este schema está incompleto. A partir do compasso 4, o schema mostra-se completo, conforme o exemplo abaixo:

Figura 272 - Schema Fenaroli (compassos 3-5).**Fonte:** Autoria própria.

Na segunda Seção, no naipe de cordas (compasso 9), temos a adição do schema *Prinner*.

Figura 273 - Segunda Seção Melódica e suas schemata.



Fonte: Autoria própria.

Observa-se que este schema *Prinner*, possui um caráter “imitativo”. Na figura abaixo mostra-se as imitações entre os quadrados de cor Laranja e Azul, entre baixo e melodia:

Figura 274 - Schema Prinner (compassos 9-10).



Fonte: Autoria própria.

Abaixo se encontra a análise de todo este trecho:

Figura 275 - Resumo da Pontuação Grundabsatz.

Seção Melódica 1

Seção Melódica 2

Grundabsatz

Fonte: Autoria própria.

7.2.2 Quintabsatz (compasso 99)

Há duas *Quintabsatz* neste trecho: uma *Rauschende* (compasso 48) e outra *Cantabile* (compasso 99). Em nossa análise, consideramos apenas a última *Quintabsatz Cantabile*, pois esta de fato encerra todo o Período. No entanto, não podemos desprezar a *Quintabsatz* anterior. Esta, tem uma grande importância melódica para se alcançar seu ponto principal.

A partir do compasso 16, Haydn tem como objetivo alcançar uma pontuação em uma *Quintabsatz Rauschende*. Esta tem como característica ser uma passagem rápida. Com isso, o compositor faz uso exclusivamente de colcheias até atingir o seu objetivo (compasso 50). Aqui foram introduzidas novas figuras como “e” e “f”:

Figura 276 - Figuras Ritmo-Melódicas da Pontuação Quintabsatz.

Fonte: Autoria própria.

Consideramos três Seções Melódicas, sendo estas: do compassos do compasso 16-26 (Seção 3), compasso 26 ao 38 (Seção 4), e do compasso 39 ao 51 (Seção 5). Nesta segunda Seção da pontuação *Quintabsatz Rauschende*, identificamos duas schemata: *Passo Indireto* (compasso 26-29 e a *Fonte* (compasso 29-34):

Esta primeira Seção (3), se inicia com um *tutti* com um *pedal sobre a tônica*. São usados alguns contornos melódicos mostrados anteriormente. Haydn varia a repetição rítmico-melódica intercalando entre violino 1 e 2 a partir do compasso 21.

Figura 277 - Primeira Seção da Quintabsatz.

Fonte: Autoria própria.

Observa-se também que do compasso 16 ao 18 há uma breve aparição de um acompanhamento, tornando-se assim uma textura a três vozes.

Aqui temos duas schemata interpoladas: *Do-re-mi* e a *Quiescenza*¹²⁵. Para todos os exemplos em que o *schema* estiver intimamente conectado com a orquestração demonstraremos em grade orquestral. Observa-se como o *schema* da *Quiescenza* é distribuído entre duplas de cordas e madeiras (Violino 1 e Flauta) e (Violino 2 e Oboé), O *schema Do-Re-Mi* é reservado para as trompas.

¹²⁵ Esta *Quiescenza* é do tipo variante diatônico.

Figura 278 - Schemata Do-Re-Mi e Quiescenza.

DO-RE-MI QUIESCENZA

①

Fonte: Autoria própria.

Na Seção melódica 4, temos duas novas schemata: Passo indireto (compasso 26-30) e Fonte (compassos 30-33). Nota-se que a partir desta Seção já temos a técnica de repetição melódica usadas com as colcheias. Nestas se revelam o caráter rítmico de uma *Rauschende*.

Figura 279 - Schemata da Segunda Seção Rauschende: Passo Indireto (compassos 26-29) e Fonte (compassos 29-34).

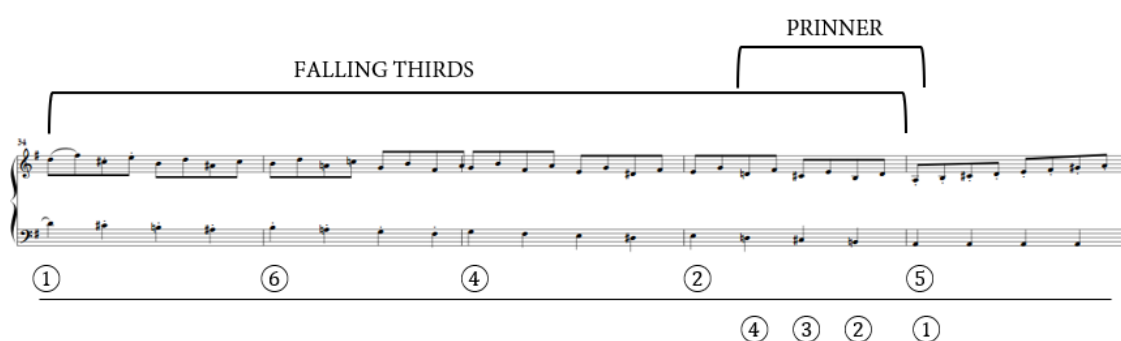
PASSO INDIRETO

FONTE

Fonte: Autoria própria.

Ainda nesta Seção, podemos interpretar outras duas schemata: a sequência *Falling Thirds*¹²⁶ (terças descendentes) do compasso 34 ao compasso 38, e um *Prinner* na tonalidade de Lá maior (compasso 37-38).

Figura 280 - Schemata da Segunda Seção Rauschende: *Falling Thirds* (compassos 34-38) e *Prinner* (compassos 37-38).



Fonte: Autoria própria.

Note-se que a terceira Seção (5) também começa no compasso 39. Como vimos anteriormente em Koch, podemos considerar o compasso 39 como uma *interpolação*. Ou seja, ao mesmo tempo que uma ideia se encerra, outra se inicia. Isto será feito em quase todas as Seções melódicas da Sinfonia.

Na Seção 5, Haydn estende a frase através da técnica da repetição. Um desenho escalar é repetido passando pelos violinos 1, violoncelo, violinos 2 e violinos 1 novamente (compasso 38-45), toda a Seção 5 está construída sobre o schema Ponte. Abaixo, temos um resumo da Seção 4 e 5 até a pontuação *Quintabsatz Rauschende*:

¹²⁶ (GJERDINGEN, 2007, p.170).

Figura 281 - Resumo das Seções melódicas 4 e 5 na Quintabsatz Rauschende.

Seção Melódica 4

PASSO INDIRETO

PONTE

FALLING THIRDS

PONTE

Seção Melódica 5

QUINTABSATZ RAUSCHENDE

Fonte: Autoria própria.

Antes de chegar ao tema da *Quintabsatz cantabile*, consideramos que Haydn fez um *Apêndice*. Observe na figura abaixo em verde (compasso 51 ao 69):

Figura 282 - Apêndice sublinhado em verde (compassos 51-59).

4

49

Cordas

Madeiras

Madeiras

Tutti

62

Fonte: Autoria própria.

Ou seja, este *apêndice* não é necessário do ponto de vista da estrutura. Haydn poderia ter começado diretamente do tema *cantabile* logo após o compasso 68. O *apêndice* tem como objetivo alargar a pontuação. Possivelmente também, Haydn quis trazer uma quebra de expectativa para os ouvintes.

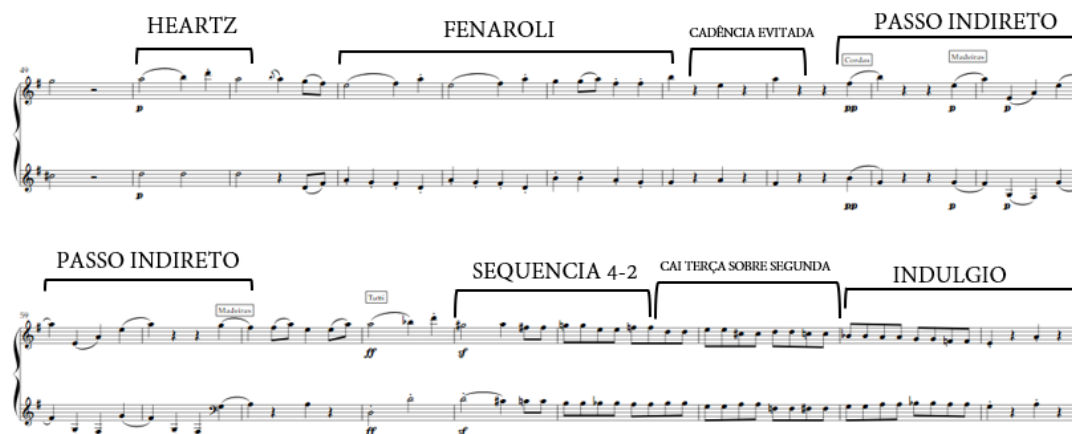
Este apêndice é criado da seguinte maneira: primeiramente Haydn reapresenta o tema principal (sublinhado em azul); em seguida, o compositor usa da imitação com o figura “e” intercalando entre madeiras e cordas, junto a um pequeno *stretto* (sublinhado em laranja); por fim, é apresentado dois compassos do tema principal em Ré menor. Em seguida, há uma quebra em nossa expectativa com uma ideia similar aos módulos escalares “b” apresentados anteriormente no compasso 34 (trecho sublinhado em amarelo).

Figura 283 - Procedimentos temáticos do apêndice.

The musical score for Figure 283 is presented in two systems. The first system, measures 49-63, features the 'Tema Principal' in blue and 'Ideia "e"' in orange. The second system, measures 64-69, features the 'Tema Principal' in blue and a yellow section. The score includes dynamic markings (p, pp, f) and performance instructions (Cordas, Madeiras, Tutti).

Fonte: Autoria própria.

A partir do fortíssimo do compasso 64, podemos interpretar que houve uma descida escalar da nota La (compasso 64) até Ré (tonalidade a ser atingida). Desta forma, Haydn usa do *schema* Sequencia 4-2 (compasso 65-66), Sequencia cai terça e sobe segunda (compasso 66-68) e finaliza esta Seção com o *schema* Indulgio (67-69). Abaixo, um resumo das schemata usadas neste Apêndice

Figura 284 - Resumo das Schemata usadas no Apêndice.

Fonte: Autoria própria.

Na última parte da Exposição, somos apresentados ao Tema *Cantabile*. Aqui identificamos 3 Seções Melódicas. A primeira (Seção 8) compõe 10 compassos (70-79). Em toda esta Seção, Haydn usa bastante o artifício da repetição. O Tema *Cantabile* é feito através das schemata Do-Re-Mi (compasso 71-73, 75-77) e Prinner. Esta Seção se encerra com uma meia cadencia em Ré maior no compasso 79.

Na Seção 9, é apresentado um outro fragmento melódico, que chamamos de “tema cantabile fragmentado” pois este carrega consigo partes do tema *cantabile*. Este fragmento ocorre nos compassos (79-84). A Seção termina com uma cadência Simples no compasso 85

A seguir, temos a Seção melódica 10 de 10 compassos (85-95). Esta Seção é composta sobre um pedal de Ré e termina com uma cadencia Imperfeita (compasso 91-92). Se direcionando ao fim, temos um schema Sol-Fa-Mi (compasso 92-93), seguido de uma cadencia composta (94-95). A música continua avançando sob um schema de uma variante da R.O¹²⁷ (compasso 95-96) e agora temos uma cadencia dupla no compasso 97-98. Por fim, há um apêndice, considerado Seção 11 (compasso 95-101) que se encerra uma cadencia perfeita. Abaixo, uma figura resume das Seções melódicas e schemata encontradas a partir do segundo tema desta Sinfonia.

¹²⁷ Esse tipo de variante da R.O pode ser encontrado no livro Ensaio Sobre a Maneira Correta De Tocar Teclado de C.P.E Bach (1753-1762).

Figura 285 - Resumo das Seções Melódicas e Schemata encontradas na Pontuação Quintabsatz Cantábile.

The image displays a musical score for 'Quintabsatz Cantabile'. It is divided into four main sections, each with specific melodic and structural labels:

- Seção Melódica 8:** Features a 'Tema Cantabile' with the melody 'DO-RE-MI'. It includes a 'PRINNER' section and a 'DO-RE-MI' section. The notation is in treble and bass clefs, with dynamic markings like 'p'.
- Seção Melódica 9:** Labeled 'Tema Cantabile Fragmentado'. It includes a 'PRINNER' section and a 'MEIA-CADÊNCIA' section. The notation is in treble and bass clefs, with dynamic markings like 'pp' and 'p'.
- Seção Melódica 10:** Labeled 'CADÊNCIA SIMPLES'. It includes a 'CADÊNCIA COMPOSTA' section and a 'VARIANTE DA R.D.' section. The notation is in treble and bass clefs, with dynamic markings like 'f'.
- Seção Melódica 11:** Labeled 'CADÊNCIA DUPLA'. It includes a 'CADÊNCIA PRIMITIVA' section. The notation is in treble and bass clefs, with dynamic markings like 'f'.

Other labels include 'ideia F', 'CADÊNCIA IMPROVISA', and 'QUINTABSATZ CANTABILE'.

Fonte: Autoria própria.

A seguir, demonstramos um quadro que resume toda esta primeira parte da exposição:

Tabela 3 - Resumo das Pontuações e Schemata usadas na Exposição.

EXPOSIÇÃO		
Pontuação	Compasso	Schema
	1-2	Heartz
	3-5	Fenaroli
	8	Meia Cadência
	9-10	Heartz
	11-12	Fenaroli
	13-14	Prinner
	15	Cadencia Composta
Grundabsatz	16-24	Quiescenza
	25	Comma
	26-30	Passo Indireto
	30-34	Fonte
	35-37	Falling Thirds

	38	Prinner
<i>Quintabsatz (Rauschende)</i>	39-51	Ponte
<i>Apêndice</i>	52-53	Heartz
	54-55	Fenaroli
	57	Cadencia Evitada
	58	Cadencia Imperfeita
	58-62	Passo Indireto
	63	Cadencia composta
	65-66	Sequencia 4-2
	66-68	Sequencia cai terça sobre segunda
	68-69	Indulgio
	70-73	Do-re-mi
	74-75	Prinner
	75-77	Do-re-mi
	77-78	Prinner
	79	Meia-Cadencia
	84	Cadência Simples
	91-92	Cadência Simples
	92	Sol-Fa-Mi
	94-95	Cadência Composta
	95-96	Variante R.O
	97	Cadência Dupla
	98-101	①-⑤
<i>Quintabsatz (Cantabile)</i>	100-101	Cadência Perfeita

Fonte: Autoria própria

7.3 Segunda parte (Desenvolvimento e Recapitulação).

Nesta segunda parte, iremos analisar a pontuação *Quintabsatz* e a *Schlussatz*.

7.3.1 Desenvolvimento (Quintabsatz compasso 170).

Nesta Seção podemos explorar diversos procedimentos a respeito da harmonia conjuntamente com as schemata para se chegar a algumas conclusões das técnicas utilizadas. O desenvolvimento foi dividido em duas partes: a primeira do compasso 102 ao 146 (Seção Melódica 12,13,14 e 15), e a segunda do 147 ao 180 (Seções Melódicas 16,17 e 18).

Observamos que em geral, Haydn reaproveita ideias rítmico-melódicas apresentadas anteriormente. Além disso, observamos uma maior irregularidade dentro

das Seções Melódicas. O desenvolvimento abre com dois compassos de pausa. Desta forma, há uma maior liberdade de iniciar o desenvolvimento em uma tonalidade distante.

Haydn inicia o desenvolvimento na tonalidade de Si bemol maior. Após identificarmos a abertura do tema *cantabile* em Si bemol maior, observamos duas possíveis pontuações intermediárias que traduzimos como Seções Melódicas. Seção 12 (compasso 102-109) Seção 13 (compasso 109-123), Seção 14 (compasso 123-133) e Seção 15 (compasso 133-146).

Na Seção Melódica 12, o desenvolvimento começa com o tema cantábile em Si bemol. As schemata usadas são as mesmas deste tema apresentado anteriormente: Do-re-mi (compasso 105-107) e Prinner (107-109).

Figura 286 - Seção Melódica 12.

Seção Melódica 12

Fonte: Autoria própria.

A Seção melódica 13 nos direciona até lá maior, a dominante da dominante (V/V), através do schema de Fauxbourdon cromático (109-115), até atingir o acorde de sexta aumentada germânica (compasso 116). Com isso, Seção conclui com um pedal sobre em ⑤ até atingir o acorde de Lá maior (compasso 123). Abaixo um resumo harmônico da Seção 13 com base nas schemata apresentadas:

Figura 287 - Resumo Harmônica da Seção 13.

FAUXBOURDON CROMÁTICO

SEXTA AUMENTADA

SEXTA AUMENTADA

④ ⑥ ⑤ ⑥ ⑤

6
4

Fonte: Autoria própria.

Na Seção 14 temos o mesmo procedimento, porém aqui a região a ser atingida será de Mi menor (Relativa menor de Sol maior). Dividimos esta parte em duas Seções: 14 e 15. Abaixo um resumo harmônico da Seção 14:

Figura 288 - Resumo Harmônica da Seção 14.

FAUXBOURDON CROMÁTICO

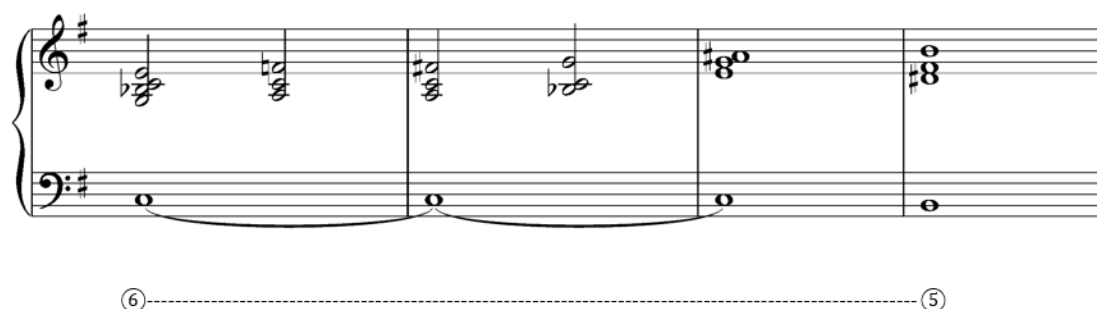
SEXTA AUMENTADA

④ ⑥ ⑤ ⑥ ⑤

6
4

Fonte: Autoria própria.

No entanto, antes de chegar na dominante de Mi menor, Haydn prolonga esta Seção percorrendo com um pedal em ⑥, antes de atingir Si maior ⑤, dominante de Mi (compasso 142) com uma cadência Frígia. Neste sentido, chamamos este prolongamento de Seção 15. Os compassos 143-146 podem ser considerados um apêndice da Seção 15. Abaixo, um resumo harmônico desta Seção:

Figura 289 - Resumo Harmônico da Seção 15.

Fonte: Autoria própria.

Observa-se que entre a Seção 15 e 16, não temos uma interpolação de frases. Sendo assim, claramente aqui temos uma espécie de “respiro”. Por isso, dividimos o desenvolvimento nestas duas grandes partes.

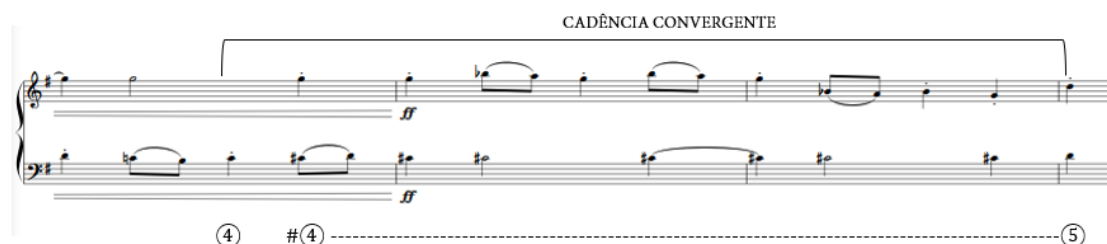
Na segunda parte do desenvolvimento, iniciamos com a Seção melódica 16. Nesta Seção Haydn reinterpreta o primeiro tema com outro *schema* de abertura e com outra resposta. Estes são Do-Re-Mi (compasso 147-148, e 151-152) e Fonte (compassos 149-150 e 153-154).

Figura 290 - Seção 16.

Fonte: Autoria própria

A Seção 17, inicia com um *schema* Passo Indireto (154-158). A partir daqui somos direcionados para uma sequência sobe segunda cai terça (compassos 163-167), finalizando em uma cadência de engano (compasso 168). Por fim, na Seção 18, somos direcionados a uma cadência convergente¹²⁸ (compassos 169-172), como mostrado abaixo.

¹²⁸ Podemos interpretar também a Seção 17 como um *schema* de Ponte.

Figura 291 - Cadencia Convergente (compassos 169-172).

Fonte: Autoria própria.

A partir do compasso 173, a peça é direcionada para a reexposição através de um pedal ⑦ em Sol maior. Nota-se que poderíamos também considerar toda esta última Seção como um Apêndice, uma vez que a dominante de Sol já foi alcançada no compasso 172.

Tabela 4 - Resumo da Pontuação e das schemata do Desenvolvimento.

DESENVOLVIMENTO		
Pontuação	Compasso	Schema
<i>Quintabsatz</i>	105-107	Do-Re-Mi
	107-109	Prinner
	109-117	Fauxbourdon Cromático (♭⑥)
	117-123	(♭⑥)-(⑤)
	123-130	Fauxbourdon Cromático (♭⑥)
	133-142	⑥-(⑤) (Mi menor)
	143-146	⑤ (Mi menor)
	147-148	Do-Re-Mi
	149-150	Fonte
	151-152	Do-Re-Mi

	153-154	Fonte
	154-163	Passo Indireto
	163-169	Sobe 2, Desce 3
	169	Cadencia Deceptiva
	170-172	④-④ _# -⑤ (Cadência Convergente)
	173-177	⑦
	178-179	Comma

Fonte: Autoria própria.

7.4 Recapitulação (*Schlußsatz* compasso 264).

Haydn inicia a recapitulação (compasso 179) com o tema principal no naipe de madeiras. Diferentemente da exposição, a repetição do tema vem acompanhado de um *tutti* (compasso 187). Aqui localizamos duas Seções melódicas: a primeira Seção (18) do 179 a 186 e segunda, Seção 19, do compasso 187 ao 193. Esta segunda Seção possivelmente foi usada a ideia de *supressão* de compasso, ao compararmos com a primeira Seção por conta dos seus sete compassos.¹²⁹ Em ambas Seções temos o uso das mesmas schemata usadas na Exposição.

¹²⁹ Na exposição da Seção 2, tínhamos 8 compassos. Agora na Reexposição temos 7 na Seção 19, que seria a equivalente da Seção 2.

Figura 292 - Schemata das Seções 18 e 19.

Seção Melódica 18

Seção Melódica 19

Tema Principal

Fonte: Autoria própria.

Na Seção 20, compasso 93 ao 203, há um Passo Indireto (compassos 193-197), seguido de um Prinner (compassos 197-198) que conclui com uma progressão em ⑥-⑤ em direção a uma cadencia perfeita (compasso 203). A Seção 21 traz o tema *cantábile* na tonalidade de Sol maior com as mesmas schemata da Exposição, terminando em uma meia cadencia (compasso 210). A Seção 22, se inicia com uma progressão partindo de ④ em Sol maior, mas ao cadenciar no compasso 226, Haydn nos surpreende com um ⑥.

Figura 293 - Schemata Seções 20,21 e 22.

Seção Melódica 20

Seção Melódica 21

Seção Melódica 22

PASSO INDIRETO

DO-RE-MI

Ideia "e"

PRINNER

Tema Cantabile

PRINNER

DO-RE-MI

CADÊNCIA SIMPLES

Tema Cantabile Fragmentado

Fonte: Autoria própria.

A Seção 23, é construída sobre mi bemol. Nesta Seção a harmonia tem como objetivo encontrar o ⑤ (compasso 226), e se encerra no ④ (compasso 230).

A Seção 24 se inicia com um Passo Indireto (compassos 130-134), em seguida Falling Thirds (135-138). Na Seção 25 temos um Ponte que traz consigo todos os movimentos típicos de uma *Rauschende*. Esta Seção conclui com uma cadencia composta em Sol. A Seção 26 é marcada por um pedal em Sol (compassos 250-254), seguido de um Passo Indireto (compassos 54-57), encerrando com uma cadencia composta em Sol (compassos 258-259). Por fim, a Seção 27 inicia com uma variante da R.O (compassos 259-260), seguido de uma cadência simples (compassos 261-262). A Seção se encerra como uma cadencia perfeita (compassos 256-266), marcando assim a pontuação final *Schlußsatz*.

Figura 294 - Schemata das Seções 23 a 27.

Seção Melódica 23

The figure displays a musical score for sections 23 through 27, with each section highlighted in a different color: green for section 23, yellow for section 24, red for section 25, blue for section 26, and light blue for section 27. The score is written for piano, with treble and bass staves. Various musical notations are present, including notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *sfz*. Labels are placed throughout the score to identify specific musical features and sections. Section 23 is labeled 'Rauschende em Ré maior'. Section 24 is labeled 'Seção Melódica 24' and includes the label 'PASSO INDIRETO'. Section 25 is labeled 'Seção Melódica 25' and includes the label 'FALLING THIRDS'. Section 26 is labeled 'Seção Melódica 26' and includes the label 'Apêndice'. Section 27 is labeled 'Seção Melódica 27' and includes the label 'Schlußsatz'. The score also includes labels for 'CADÊNCIA COMPOSTA', 'PASSO INDIRETO', 'VARIANTE DA R.O', and 'CADÊNCIA SIMPLES'.

Fonte: Autoria própria.

Tabela 5 - Resumo da Pontuação e schemata das Recapitulação.

RECAPITULAÇÃO		
Pontuação	Compasso	Schema
	179-180	Heartz
	181-183	Fenaroli
	184	Meia-Cadência
	185-186	⑤
	187-188	Heartz
	189-190	Fenaroli
	191-192	Prinner
	192-193	Cadência Imperfeita
	193-197	Passo Indireto
	197-198	Prinner
	200-203	⑥-⑤
	203-204	Do-Re-Mi
	204-206	Prinner
	207-208	Do-Re-Mi
	208-210	Cadencia Simples
	211-212	④
	212-215	Falling Thirds (Sol maior)
	215-217	Cadencia para o (♭⑥)
	217-224	Pedal (♭⑥)
	224-226	((⑥ + - ⑤))
	226-230	⑤-①-④ (Sol maior)
	230-233	Passo Indireto
	233-234	①-⑤
	235-238	Falling Thirds
	239-247	Ponte
	248	①-③-④-⑥
	249-250	Cadencia Composta
	250-254	①

	254-257	Passo Indireto
	258-259	Cadência Composta
	259-260	Variante R.O
	261-262	Cadencia Simples
	262-265	①-⑤
<i>Schlußsatz</i>	265-266	Cadencia Perfeita

Fonte: Autoria própria.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, ao estudarmos as ideias de Koch, principalmente aquelas a respeito das pontuações, estas podem trazer grandes insights para à análise da música do século XVIII. A partir delas, conjuntamente com as ideias das schemata de Gjerdingen, podemos enxergar um possível raciocínio composicional. Embora tenhamos usado como exemplo uma Sinfonia, esta ferramenta de análise pode ser usada para qualquer forma musical. Do ponto de vista do ensino da composição do século XVIII, esta ferramenta se mostra muito eficaz. Pois, uma vez entendida a lógica das pontuações e como o compositor construiu cada Seção melódica através da gramática das schemata, podemos facilmente reproduzir modelos de composição. Neste sentido, aqui a ideia de *Locus exemplorum* de Mattheson se mostra uma grande aliada ao ensino situado de composição. Além disso, quanto mais “vocabulário” musical o estudante tiver, mais exemplos interessantes podem ser feitos. Pois este saberá identificar a ideia gramatical de determinada Seção, e com isso, varia-la ou substituir por outra equivalente. Por fim., para futuras pesquisas, podemos partir deste ponto para avançarmos ao século XIX adiante, e descobriremos novas possibilidades de análise, composição e prática.

A ideia de pontuação sempre existiu em música, no entanto, cabe a nós descobriremos as diferentes maneiras de seu pensamento subjacente a cada século.

REFERÊNCIAS

- ALEGRE, Roberto Cornacchioni. Entre notação e improviso: teoria e prática nos partimenti de Giovanni Furno (1750-1837). 2022. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- BACH, Carl Philipp Emanuel. Ensaio Sobre a Maneira Correta De Tocar Teclado: Berlim 1753-1762. Editora da Unicamp, 2009.
- BARAGWANATH, Nicholas. The solfeggio tradition: a forgotten art of melody in the long eighteenth century. Oxford University Press, 2020.
- BARTEL, Dietrich. Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln. London University Of Nebraska Press, 2009.
- BIRSON, Adem Merter. Galant-Style Composition Using Koch's Versuch and Voice-Leading Schemata. Journal of Music Theory Pedagogy Online. 2017.
- BONDS, Mark Evan. Wordless Rhetoric. Reprint 2013 ed. edition, Harvard University Press, 1991.
- BURSTEIN, L. Poundie. Journeys through galant expositions. Oxford University Press, 2020.
- BYROS, Vasili. "Prelude on a Partimento: Invention in the Compositional Pedagogy of the German States in the Time of J. S. Bach." Music Theory Online 21. 2015.
- CICERO, et al. De Oratore: Books I, II. Harvard University press W. Heinemann, 1988.
- CRISTENSEN, Thomas. (1992). The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice. Acta Musicologica, 64(2), 91–117.
- DIERGARTEN, F. "The True Fundamentals of Composition': Haydn's Partimento Counterpoint". Eighteenth-Century Music", 8(1), 53-75. 2011.
- DURAND, Emile. Traité d'accompagnement au piano. Paris: Alphonse Leduc, n.d. Plate A.L. 6703. 1884.
- DURANTE, Francesco. Partimenti Diminuiti Del Sig.re Francesco Durante. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Partimenti_Diminuiti_Del_Sig.re_Francesco_Durante_\(Durante,_Francesco\)](https://imslp.org/wiki/Partimenti_Diminuiti_Del_Sig.re_Francesco_Durante_(Durante,_Francesco)).
- ECKERT, Stefan. "So, you want to write a Minuet?" - Historical Perspectives in Teaching Theory. Music Theory Society. Volume 11, Number 2, Junho 2005.
- GERBINO, Giuseppe. "Romanesca". Oxford Music Online, Oxford University Press, 2001. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23732>.

GJERDINGEN, Robert O. *Child Composers in the Old Conservatories: How Orphans Became Elite Musicians*. Oxford University Press, 2020.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the galant style*. Oxford University Press, 2007.

Groves Romanesca (Citar Grove e verbete do Grove).

HEPOKOSKI, James A., e Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth -Century Sonata*. Oxford University Press, 2011. KOCH, H. C. *Musikalisches Lexikon*. 1802.

KOCH, H. C. *Versuch einer Anleitung zur Composition* Vol. 1, 2, 3. Böhme, 1782-1793.

LONDON, Justin. "Riepel and Absatz: Poetic and Prosaic Aspects of Phrase Structure in 18th-Century Theory." *The Journal of Musicology*, vol. 8, no. 4, 1990, pp. 505–19. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/763533>.

LUCAS, M. *Relações Entre Música E Linguagem Na Segunda Metade Do Séc. Xviii: A Allgemeine Geschichte Der Musik De Johann Nikolaus Forkel*. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 9, n. 3-Esp, 2013. DOI: 10.5216/mh.v9i3-Esp.21986. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/21986>. Acesso em: 19 nov. 2023.

LUCAS, M. I. *Imitação Musical segundo o Kantor Caspar Ruetz (1754)*. *Opus (Belo Horizonte. Online)*, v. 14, p. 21-36, 2009.

MAPURG, Friedrich Wilhelm. *Anfangsgründe der theoretischen Musik*. 1757.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg. 1739.

MATTHESON, Johann. *Kern Melodischer Wissenschaft*. Hamburg. 1737.

MORTENSEN, John J. *Improvising fugue: a method for keyboard artists*. 1., Oxford University Press, 2023.

MUSICA POETICA. Vol. 1, Oxford University Press, 2001. DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19428>.

PORTMAN, Johann Gottlieb. *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses*. Darmstadt: Hof- und Kanzleibuchdruckerei, J. J. Will, 1789.

RATNER, Leonard G. *Classic music: expression, form, and style*. Schirmer Books ; Collier Macmillan Publishers, 1980.

RICE, John A., e Walter Frisch. *Music in the Eighteenth Century*. Illustrated edition, W. W. Norton & Company, 2012.

RICE, John A. *The Heartz: A Galant Schema from Corelli to Mozart*, *Music Theory Spectrum*, Volume 36, Issue 2, Fall 2014, Pages 315–332.

RIEPEL, Joseph. *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst*. Augsburg. 1752.

RIEPEL, Joseph, e John Walter Hill. Joseph Riepel's Theory of Metric and Tonal Order: Phrase and Form: A Translation of His Anfangsgründe Zur Musicalischen Setzkunst, Chapters 1 and 2 (1752/54, 1755). Pendragon Press, 2014.

SCHEIBE, Johann Adolph. Der critische Musicus. Hamburg: Thomas von Wiering Erben, 1738.

SCHUBERT, Peter, e Christoph Neidhöfer. Baroque counterpoint. Pearson Prentice Hall, 2006.

STEINBART, Gotthelf Samuel. Grundbegriffe zur Philosophie über den Geschmack, von Gotthilf Samuel Steinbart. Erstes heft, welches die allgemeine Theorie sämtlicher schönen Künste, und die besondere Theorie der Tonkunst enthält. 1785.

SULZER, Johann Georg. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig : Weidmann. 1787.

TYSON, Alan. "Beethoven's 'Kafka Sketchbook'". The Musical Times, vol. 111, no 1534, 1970.