

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA (UNESP)

Instituto de Artes- Campus São Paulo

RICARDO DE MADUREIRA MARQUES

**Um Estudo Analítico e Comparativo da Linguagem Composicional de
Beethoven a partir dos primeiros Movimentos das Sonatas para Piano
Op. 2 nº 1 e Op. 110 nº31.**

São Paulo

2022

RICARDO DE MADUREIRA MARQUES

**Um Estudo Analítico e Comparativo da Linguagem Composicional
de Beethoven a partir dos primeiros Movimentos das Sonatas para
Piano Op. 2 n° 1 e Op. 110 n° 31.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de Concentração – Análise Musical. Linha de Pesquisa – Música, Epistemologia e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira

São Paulo

2022

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

M357e Marques, Ricardo de Madureira, 1988-
Um Estudo Analítico e Comparativo da Linguagem
Composicional de Beethoven a partir dos primeiros Movimentos
das Sonatas para Piano Op. 2 no 1 e Op. 110 no 31 / Ricardo
de Madureira Marques. – São Paulo, 2022.

194 f.: il. color.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira
Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Beethoven, Ludwig van 1770-1827. 2. Classicismo na
música. 3. Música para piano. I. Ferreira, Arthur Rinaldi. II.
Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 786.2

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

UNESP- Instituto de Artes

A dissertação "Um Estudo Analítico e Comparativo da Linguagem Composicional de Beethoven a partir dos primeiros Movimentos das Sonatas para Piano Op. 2 nº 1 e Op. 110 nº 31."

Elaborada por:

Ricardo de Madureira Marques

Foi aprovada por todos os membros da Banca Examinadora e aceita pelo Instituto de Artes da Unesp como requisito parcial à obtenção do título Mestre em Música.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira (Presidente)

Prof. Dr. Paulo José de Siqueira Tiné (Titular)

Prof(a). Dra. Valerie Ann Albright (Titular)

São Paulo, 16 de Setembro de 2022.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente ao meu orientador Arthur Rinaldi Ferreira, pela minuciosa leitura, atenção, direcionamento do trabalho e colaboração para a pesquisa. A Marcella Tramonte pela grande ajuda ao longo do processo, a Fátima e Izabel pela atenta leitura e apoio, a Luciana Grandesso pela imensa parceria e suporte, a todos os meus professores das diversas disciplinas do Mestrado que contribuíram para o aprendizado ao longo do processo. Ao Floriano Villaça, Mônica Magalhães, Ricardo Breim, Lico Candeias, meus mestres aos quais tenho imenso carinho e gratidão pelos ensinamentos ao longo da minha trajetória.

"O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001"

Este trabalho é dedicado à memória de Chloé Siqueira, imensurável fã de Beethoven e profunda amante da música.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo de estudo a linguagem composicional de Beethoven a partir da análise e comparação do primeiro Movimento de duas Sonatas para Piano: Op. 2 nº1 e Op.110 nº 31. Na pesquisa discorremos sobre alguns aspectos estilísticos do classicismo que são fundamentais para a compreensão analítica das obras, o contexto de ambas as obras e a análise das mesmas. Ao final realizamos a comparação entre as peças que estabelece as semelhanças e diferenças em suas principais características estruturais de acordo com o período histórico em que estas se inserem.

Palavras-Chave: Beethoven, Classicismo, Sonata Op. 2 nº1, Sonata Op.110 nº1.

ABSTRACT

This work aims to study Beethoven's compositional language from the analysis and comparison of the first Movement of two Piano Sonatas: Op. 2 n°1 and Op.110 n° 31. The research discuss some stylistic aspects of classicism that are fundamental for the analytical understanding of the works, the context of both works and their analysis. At the end, we compare the Sonatas to establish similarities and differences in their main structural characteristics according to the historical period to which they belong.

Keywords: Beethoven, Classicism, Sonata Op. 2 n°1, Sonata Op.110 n°1.

Sumário

Introdução	10
Capítulo 1- Contextualização das Sonatas.	11
1.1- Op. 2 nº 1.	11
1.2-Op.110 nº31.	27
Capítulo 2- Metodologia de Pesquisa	40
2.1-Análise Tradicional	41
2.2-Análise Harmônica	47
2.3-Tonalidade	48
2.4-Funções Harmônicas	51
2.5-Cadências	53
2.6- Tonicização	55
2.7- Liquidação	57
2.8-Modulação	58
2.9-Análise motívica	59
2.2.1-Forma	62
2.2.2-Frase	63
2.2.3-Semi-frase	63
2.2.4-Análise Fraseológica	64
2.2.5-Período	65
2.2.6-Sentença	67
2.2.7-Forma-Sonata	70
2.2.8-Tema Primário	75
2.2.9-Tema Secundário	76
2.3.1-Transição	77
2.3.2-Codetta	78
2.3.3-Desenvolvimento	78
2.3.4-Coda	80
2.3.5-Glossário de siglas	82
Capítulo 3- Análise das Sonatas.	83

3.1-Análise do 1º Mov. da Sonata Op.2 nº1.	83
3.2-Exposição	83
3.3-Desenvolvimento	96
3.4-Reexposição	104
3.5-Seções do 1º Movimento.	114
3.6-Análise do 1º Mov. da Sonata Op.110 nº31.	115
3.7-Exposição	115
3.8-Desenvolvimento	132
3.9-Reexposição	137
3.2.1-Seções do 1º Movimento.	159
Capítulo 4- Comparação entre as Sonatas Op. 2 nº1 e Op. 110 nº 31.	160
4.1-Tema a	161
4.2-Transição	163
4.3-Tema b	164
4.4-Codeta	168
4.5-Desenvolvimento	169
4.6-Reexposição	174
4.7-Tema a	175
4.8-Transição	177
4.9-Tema b	178
4.2.1-Codeta / Coda	180
4.2.2-Aspectos Gerais	183
Considerações Finais	189
Referências Bibliográficas	193

Introdução

Ao longo de minha trajetória como intérprete questões associadas à estruturas e formas começaram a se consolidar. Foi a partir do contato com a música Clássica, especificamente as Sonatas para Piano de Beethoven que surgiu a ideia de desenvolver uma pesquisa que abordasse diferentes momentos da construção do estilo Clássico na linguagem do compositor. Na pesquisa será abordada uma Sonata do início de sua carreira (1795) e uma do final de seu período de escrita para Piano (1821). No período em que foi concebida a Sonata Op. 2 n° 1 Beethoven estava imerso em um contexto social e de vivência musical orientado pela estética do classicismo, a influência de seu mestre Haydn e suas referências, como Mozart nortearam a escrita da obra que representa seu primeiro estilo composicional, conhecida como a primeira maturidade.

Em sua primeira maturidade, ele progrediu vigorosamente de imitações juvenis de Mozart para um domínio da linguagem tonal contemporânea e para a realização de sua própria voz inconfundível dentro dessa linguagem – tudo isso entre cerca de 1785 e 1800. (...) “Agora, a partir de 1814, com a revisão de Fidelio para trás e as primeiras obras instrumentais dessa nova fase germinando, ele trabalhava para esconder ou minimizar as características dinâmicas e processuais diretas que dominaram seu segundo período e as substituiu por estratégias musicais construídas em diferentes formas de equilibrar forma e conteúdo. Uma dessas estratégias estava ancorada no recurso ao lírico(...) (LOCKWOOD, 2005, p. 667-668).¹

Em seu período tardio sua busca composicional passava por uma busca pelo lirismo. A obra Op. 110 n° 31 contempla este período e ilustra as características de sua escrita para Piano em sua última fase, ainda que concebida firmemente sobre as convenções estruturais e formais do estilo Clássico.

O objetivo deste trabalho é analisar e comparar, considerando o recorte dos primeiros Movimentos, as Sonatas Op. 2, n° 1 e Op.110 n° 31. Poderemos observar como as convenções,

¹ In his first maturity he had vigorously progressed from youthful imitations of Mozart to a command of contemporary tonal language and to the realization of his own unmistakable voice within that language—all this between about 1785 and 1800. (...) Now, from 1814 on, with the Fidelio revision behind him and the first instrumental works of this new phase germinating, he was working to conceal or minimize the straightforward dynamic and processive features that had dominated his second period and was replacing them with musical strategies built on different ways of balancing form and content. One of these strategies was anchored in his recourse to the lyrical.(...) (LOCKWOOD, 2005, p. 667-668).

padronizações e estruturas do período Clássico são elaborados nas peças. Posteriormente será feita uma comparação entre as Sonatas para evidenciar suas semelhanças e diferenças em relação às características analisadas e estabelecer uma conexão entre elas, partindo da constatação que ambas pertencem ao mesmo período. É um objetivo da pesquisa elaborar uma discussão que nos permita observar a pluralidade na linguagem de escrita (sob os mesmos princípios estéticos e formais) para Piano de Beethoven a partir de momentos distintos de sua vida, considerando que não é um desenvolvimento de sua escrita nem de suas características composicionais e sim um recorte de duas de suas obras. A partir da utilização das ferramentas analíticas, referenciadas na Metodologia de Pesquisa será possível elaborar, em conjunto com a contextualização das obras uma análise das peças que permita a observação das principais características clássicas identificadas nas Sonatas.

No primeiro Capítulo estabeleceremos o contexto das duas obras, no segundo Cap. discutiremos a respeito da Metodologia de Pesquisa, com a elaboração dos conceitos que serão utilizados na análise das peças. No terceiro Cap. analisaremos as obras, de acordo com os conceitos apresentados no segundo Cap. No Cap. final estabeleceremos uma comparação entre as Sonatas

Capítulo 1- Contextualização das Sonatas.

1.1- Op. 2 nº 1.

Na contemporaneidade nos parece natural compreender Beethoven como um compositor que delimitou as fronteiras do Período Clássico para trilhar os caminhos para o Romantismo, que se consolidou após sua morte, em 1827. A figura do compositor sempre esteve associada a de um indivíduo revolucionário, vigoroso e com ambições musicais heróicas; as características aqui mencionadas se identificam bastante com uma nova forma de ver o mundo que estava também em formação, junto com ele e em seu meio socio-cultural.

(...) Beethoven entrou em cena, por assim dizer, num momento histórico particularmente favorável. Viveu numa época em que novas e poderosas forças começavam a manifestar-se na sociedade. Forças que o afetaram profundamente e se repercutiram na sua obra. Beethoven, tal como Napoleão e Goethe, foi o filho das gigantescas convulsões que vinham fermentando ao longo de todo o século XVIII e que eclodiram com a Revolução Francesa. Historicamente, a obra de Beethoven é construída de acordo com as convenções, os gêneros e os estilos do período clássico. Mas as circunstâncias externas e a força do próprio gênio levaram-no a transformar esta herança e fizeram dele a origem de muito do que veio a caracterizar o período romântico. (...) (GROUT, PALISCA. 1988, p. 546).

Sua Sonata Op.2 nº1 é composta em um período muito próximo ao da Rev. Francesa, em 1789. “As três sonatas componentes do grupo do Op.2 foram compostas entre 1793 e 1795, sendo representantes típicos daquele conhecido como o primeiro dos três períodos estilísticos de Beethoven, marcado por uma forte influência de Haydn (que, aliás, encontrava-se presente na ocasião da estréia dessas sonatas, a quem eram justamente dedicadas).” (ALMADA, 2008, p. 85).

As ideias desta revolução se espalharam e ecoaram aos ouvidos de Beethoven, que ainda escutava nesta fase de sua vida, apesar do compositor já manifestar problemas auditivos neste período.

Apesar de a Revolução Francesa, que Friedrich Schlegel considerava ‘um terremoto’ na ordem política, tenha sido inicialmente recebida com entusiasmo pelos pensadores alemães, que ansiavam por uma consolidação do cenário político descontinuado e fragmentado da Alemanha, por volta de 1794 passou a representar a perda de um mundo outrora inteiro. Os vínculos reais e simbólicos do romantismo alemão com a Revolução Francesa são inerentes tanto à paixão gerada por ideais de igualdade, fraternidade e liberdade que ressoavam além das fronteiras francesas em 1789 e em luto por um mundo irrecuperavelmente perdido de unidade e harmonia... (...)²(SEYHAN. 2010, p.6). Tradução nossa.

² Although the French Revolution, which Friedrich Schlegel regarded 'an almost universal earthquake' in the political order, was initially met with enthusiasm by German thinkers who yearned for a consolidation of Germany's discontinuous and fragmented political landscape, by 1794 it had come to represent the loss of a once whole world. German Romanticism's real and symbolic links to the French Revolution inhere both in the passion generated by ideals of equality, fraternity and freedom that resounded beyond French borders in 1789 and in mourning an irretrievably lost world of unity and harmony... (...) (SEYHAN, A. 2009, p.6).

Em sua nova vida, envolto na cultura que respirava os movimentos musicais vigentes, Beethoven pôde experienciar e desfrutar de uma vivência abundante de seu novo meio musical.

(...) A vida musical vienense estava florescendo, com amplas apresentações de ópera, balé e teatro que eram financiadas e assistidas pela nobreza, pelo corpo diplomático e pela burguesia em ascensão. Concertos públicos eram raros, mas fazer música em salões estava em uma escala além de qualquer coisa que Beethoven poderia ter imaginado em Bonn ou encontrado em qualquer outra cidade continental, exceto Paris, Berlim e Praga. Músicos de toda a Europa se aglomeravam em Viena e competiam por empregos, buscando audiências e audições com patronos aristocráticos ou seus representantes que pudessem levar a cargos permanentes, embora estes fossem difíceis de encontrar. (...) (LOCKWOOD. 2005, p. 100).³ Tradução nossa.

Antes mesmo da ida de Beethoven para Viena, em 1792, havia importantes mecenas em Bonn que puderam colaborar financeiramente, subsidiando o compositor em suas atividades musicais, como vemos na referência de L. Lockwood, "Entre seus patronos em Bonn, além de Max Franz, estava o conde Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, que veio para a cidade em 1788 como companheiro do eleitor e foi cerimoniosamente empossado na Ordem Teutônica, uma organização social e política de nobres alemães que se reuniam periodicamente." (LOCKWOOD. 2005, p.96-97).⁴ Tradução nossa.

³ (...) Viennese musical life was flourishing, with ample performances of opera, ballet, and theater that were supported and attended by the nobility, the diplomatic corps, and the rising bourgeoisie. Public concerts were infrequent, but music-making in salons was on a scale beyond anything Beethoven could have imagined in Bonn or encountered in any other continental city except Paris, Berlin, and Prague. Musicians from all over Europe swarmed to Vienna and competed for employment, seeking audiences and auditions with aristocratic patrons or their representatives that might lead to permanent positions, though these were hard to come by. (...) (LOCKWOOD. 2005, p. 100).

⁴ (...) Among his patrons at Bonn in addition to Max Franz was Count Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, who came to the city in 1788 as a companion of the Elector and was ceremoniously inducted into the Teutonic Order, a social and political organization of German noblemen that gathered periodically. (...) (LOCKWOOD. 2005, p.96-97.)

Waldstein foi figura importante na inserção de Beethoven à aristocracia Vienense, onde o compositor pôde experimentar um ambiente propício para absorver os valores culturais do período: “Esse ambicioso jovem aristocrata boêmio, que também admirava Mozart, poderia ajudar Beethoven a ter acesso à nobreza austríaca e boêmia, por meio da qual oportunidades de carreira poderiam se abrir. Waldstein poderia muito bem ter ouvido falar de Beethoven através de contatos conhecedores da música em Bonn”. (LOCKWOOD. 2005, p. 97).⁵ Tradução nossa.

Ao sair de Bonn, Beethoven ingressou num universo e num ambiente musical muito mais amplo àquele ao que estava habituado e obteve muitas possibilidades de aprimorar suas habilidades - pela convivência com os grandes de sua época: Haydn e Mozart, de acordo com o que escreveu Lacerda:

(...) Beethoven precisava sair de Bonn, para outro meio mais amplo onde as suas qualidades se desenvolvessem, onde pudesse conhecer um mestre, como Mozart ou Haydn, que o iniciasse profundamente na composição e na técnica musical. (...) Waldstein, que tantas vezes auxiliou pecuniariamente o músico, que lhe entregava o dinheiro como se fossem pequenas gratificações do Príncipe para não o melindrar, fez com que este, além dos Kugein, dois pintores irmãos, subvencionasse Beethoven na sua viagem a Viena, onde iria conhecer Mozart e ser seu discípulo. (LACERDA. 1929, p.22).

Quando observamos a Sonata Op.2 nº1 vemos que a obra foi dedicada a Haydn, compositor do qual Beethoven era um grande admirador. Conhecia Haydn desde os tempos em Bonn e fora seu aprendiz, como vemos na referência de Lockwood: "Haydn ficou impressionado o suficiente para dar forte encorajamento a Beethoven. Arranjos informais foram feitos em julho de 1792 para que Beethoven viesse a Viena para ser aluno de Haydn, o que ele fez quatro meses depois" (LOCKWOOD. 2005, p. 104).⁶ Seu então mestre fez com que Ludwig estudasse o material *Gradus Ad Parnassum* de Johann Joseph Fux, compositor e teórico austríaco, nascido em 1660 e morto em Vienna, em 1741. Este material se faz relevante na vida de Beethoven quando compreendemos que a escrita de caráter mais contrapontístico é objeto de estudo referencial do

“This ambitious young Bohemian aristocrat, who also admired Mozart, could help Beethoven gain access to the Austrian and Bohemian nobility, through whom career chances might open up. Waldstein could well have heard about Beethoven through acquaintances who knew about music in Bonn” (LOCKWOOD. 2005, p. 97).

⁶ Haydn was impressed enough to give Beethoven strong encouragement. Informal arrangements were made in July 1792 for Beethoven to come to Vienna to be Haydn’s pupil, which he did four months later. (LOCKWOOD. 2005, p. 104).

compositor em seu período tardio de escrita para Piano, onde ele se voltou para o caráter contrapontístico do período Barroco.

Como abstração concreta, o modelo do contraponto fuxiano é absorvido mais prontamente por certas estéticas do que por outras. Tanto Haydn quanto Mozart parecem intuitivamente ter compreendido a importância do *Gradus* para o aprofundamento de sua própria música, e foram rápidos em insistir em seu lugar fundamental no currículo de estudo de seus alunos. O aluno que mais se beneficiou com sua perspicácia e diligência foi, claro, Beethoven. (KRAMER. 1987, p.4).⁷

Beethoven vivenciou um ambiente de linguagem Clássica em Bonn, com uma experiência cultural que o colocou em contato com a poética do período e com isso o compositor pode absorver muito do universo musical em questão.

(...) O acesso de Beethoven ao mundo da música contemporânea, em sua rica profusão de técnicas e gêneros regidos pela linguagem musical predominante, que a história chamou de “estilo clássico”, se deu principalmente pela exposição à performance local de uma ampla gama de músicas, desde a música orquestral à música sacra e à ópera. Como a orquestra de Bonn ensaiava e tocava todos os dias, proporcionava assim uma rica exposição aos estilos contemporâneos. Isto não é apenas uma suposição razoável, mas é confirmado por testemunhas, incluindo Anton Reicha, talvez o par mais digno do jovem Beethoven (...). (LOCKWOOD. 2005 p. 89).⁸ Tradução nossa

⁷ As a concrete abstraction, the model of Fuxian counterpoint is absorbed more readily into certain aesthetics than others. Both Haydn and Mozart seem intuitively to have grasped the significance of the *Gradus* for the deepening of their own music, and were quick to insist upon its fundamental place in the curriculum of study for their students. The student to have profited most from their insight and diligence was, of course, Beethoven. (KRAMER. 1987, p. 4).

⁸ (...) Beethoven's access to the world of contemporary music, in its rich profusion of techniques and genres governed by the prevailing musical language that history has called the “classical style,” came primarily through exposure to local performance of a wide range of music, from chamber and orchestral music to sacred music and opera. That the Bonn orchestra rehearsed and played every day, providing a wealth of exposure to contemporary styles, is not just a reasonable assumption but is confirmed by witnesses, including Anton Reicha, perhaps the young Beethoven's worthiest peer. (LOCKWOOD.2005 p. 89).

Em meados de 1790, Beethoven já possuía a reputação de um grande pianista e improvisador, mas não conseguia ter boa relação com a nobreza, desprezava-os e evitava-os o quanto podia.

(...) A reputação de Beethoven como pianista e improvisador também o colocou em competição imediata com os outros virtuosos do teclado da época. Assim que chegou a Viena, ele foi assediado por convites para tocar para a nobreza, a maioria dos quais ele esnobou e evitou ao máximo. (...) (LOCKWOOD. 2005, p. 157).⁹ Tradução nossa.

Sua relação com Haydn foi afetada por conta do sucesso dele na Inglaterra, por conta também do mesmo temperamento raivoso ao qual Beethoven lidava com a aristocracia:

(...) A mesma resistência pessoal teimosa parece ter perturbado seu relacionamento com Haydn, embora aqui estivesse misturado com reverência pelo gênio autêntico. Sempre generoso e cortês, Haydn fez o que pôde para promover o desenvolvimento de Beethoven. No passado, ele havia ensinado alunos competentes como Ignaz Pleyel e Sigismund Neukomm, mas ninguém com o talento de Beethoven ou seu temperamento explosivo. O que mais complicou o relacionamento deles foi a nova expansão da já longa e bem-sucedida carreira de Haydn, marcada sobretudo por suas visitas à Inglaterra em 1791-92 e novamente em 1794-95. (LOCKWOOD. 2005, p. 159)¹⁰ Tradução nossa.

⁹ Beethoven's reputation as a pianist and improviser also put him into immediate competition with the other keyboard virtuosos of the day. As soon as he arrived in Vienna, he was beset by invitations to play for the nobility, most of which he snubbed and avoided as much as he could. (LOCKWOOD, 2005. p. 157).

¹⁰ the same stubborn personal resistance seems to have troubled his relationship to Haydn, though here it was mingled with reverence for authentic genius. Always generous and courteous, Haydn did what he could to further Beethoven's development. In the past he had taught competent pupils such as Ignaz Pleyel and Sigismund Neukomm, but no one with either Beethoven's talent or his explosive temperament. What complicated their relationship most of all was the new expansion of Haydn's already long and enormously successful career, marked above all by his visits to England in 1791-92 and again in 1794-95

Mesmo com um relacionamento problemático com Haydn, Beethoven nunca deixou de respeitá-lo. O compositor não negou musicalmente o estilo que o rodeava, mesmo com o abalo na relação com seu mestre.

(...) Com toda a independência declarada de Beethoven de influências anteriores e seu evidente ressentimento de Haydn, não houve em sua carreira nenhum movimento radical de afastamento do estilo de Mozart e Haydn comparável à ruptura com o passado feita pela geração de Schumann e Chopin. Em relação a Mozart e Haydn, o antagonismo entre as gerações sucessivas quase não existia, mesmo a nível pessoal. As mudanças de moda entre gerações são realmente apenas pretextos, na pior das hipóteses, e, na melhor delas, reforços na estratégia dos revolucionários. Beethoven transformou a tradição musical em que nasceu, mas nunca questionou sua validade. Se ele se ressentiu do patrocínio de Haydn e mesmo de sua ajuda e apoio, ele nunca abandonou as formas de Haydn e a maior parte de sua técnica, nem, musicalmente, ele expressou nada além de veneração por Mozart, mesmo quando condenou a visão moral frívola dos libretos da ópera. (...) (ROSEN.1998, p. 380).¹¹ Tradução nossa.

Esta referência de Rosen nos parece adequada para indicar que Beethoven, ao escrever sua Sonata Op.2 nº1, estava alinhado com a poética do estilo Clássico, estilo ao qual seu mestre Haydn, Mozart e ele próprio são referenciados como seus maiores representantes.

¹¹ With all Beethoven's declared independence from preceding influences, and his evident resentment of Haydn, there was in his career no radical movement away from the style of Mozart and Haydn comparable to the break with the past made by the generation of Schumann and Chopin. As for Mozart and Haydn, the antagonism between succeeding generations hardly existed even on a personal level. The changes of fashion between generations are really only pretexts, at worst, and, at best, reinforcements in the strategy of revolutionaries. Beethoven transformed the musical tradition he was born into, but he never challenged its validity. If he resented Haydn's patronage and even his help and support, he never abandoned Haydn's forms and the greater part of his technique, nor, musically, did he ever express anything but veneration for Mozart even when he condemned the frivolous moral outlook of the opera libretti. (ROSEN, C. 1998, p. 380).

As primeiras versões de várias outras obras podem datar de 1793, seu primeiro ano completo em Viena, entre elas o Trio para Piano , Opus 1 No. 1, que pode ter sido o mais antigo desse grupo. Nessa época, Beethoven provavelmente também estava trabalhando na primeira das três sonatas para piano Opus 2. A poderosa Sonata para piano Opus 2 No. 1, com seus contrastes turbulentos, padrões marcantes de tensão e liberação e reflexos claros do novo e estilos massivos de escrita de teclado então sendo desenvolvidos por Dussek, Clementi e Haydn. (LOCKOOD, 2005. p. 182).¹² Tradução nossa.

Como referenciado anteriormente, Beethoven foi aprendiz de Haydn desde 1792. É possível considerar que durante a composição da Sonata Op.2 nº1 o compositor ainda estivesse com seu mestre. Após 1794, quando Haydn deixa Viena para Londres, Beethoven teve dois importantes tutores: Johann Schenck e Johann Georg Albrechtsberger.

(...) as lições continuaram até Haydn voltar a partir de Viena para Londres, em 1794. Entretanto, Beethoven recebeu também auxílio de Johann Schenck (1753-1836), um popular compositor vienense de *Singspiels*. Depois de 1794, Beethoven estudou contraponto durante cerca de um ano com Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), um dos grandes professores do seu tempo e autor de um famoso tratado de composição publicado em 1790. (GROUT; PALISCA, 1988, p. 545-546).

Ainda que Beethoven mostre aspectos claramente Clássicos no início de sua fase composicional, ao longo de sua trajetória musical torna-se muito evidente seu espírito inovador, que faz dele a figura central de uma resignificação da estética Clássica, principalmente em fases intermediárias e tardias de suas composições.

¹² The first versions of several other works may well date back to 1793, his first full year in Vienna, among them the Piano Trio, Opus 1 No. 1, which might have been the earliest of this group. At this time Beethoven was probably also at work on the first of the three piano sonatas of Opus 2—the powerful Piano Sonata Opus 2 No. 1, with its turbulent contrasts, striking patterns of tension and release, and clear reflections of the new and massive styles of keyboard writing then being developed by Dussek, Clementi, and Haydn. (LOCKOOD, 2005. p. 182).

Beethoven chegou em Viena com algumas composições, esboços que levava de Bonn, com alguns livros de sua pequena biblioteca: a Odisseia traduzida por Voss, duas obras de Shakespeare, um livro de teologia do racionalista Sturm e o Divan Oriental de Goethe- e ainda com a sua técnica preparada no estudo de Philip Manuel Bach.(...) Ele deixava Bonn recolhida na sua pacatez provinciana, onde a vida tinha o ritmo calmo, o mesmo ritmo das horas que soavam compassadamente no relógio do município entre os dois sátiros de pedra que o amparavam.(...) Beethoven surge agora no grande mundo, num meio diferente onde nunca o vemos confundido, onde nunca o seu Eu se apaga ou dissolve na multidão dos iguais...Sempre só! (LACERDA, A. 1929, p. 28).

O Tema A da Sonata Op. 2 nº1 se assemelha muito com o Tema principal do último Movimento da Sinfonia nº40 de Mozart, o motivo inicial arpejado e em semínimas justificam tal semelhança inicial. A inspiração e referência do caráter da peça de Beethoven colaboram para o retrato da Sonata como uma obra que está imersa no contexto do classicismo.

(...) O tema de abertura do primeiro movimento obriga-nos a recordar o tema principal do final da Sinfonia em sol menor de Mozart. Para esta sonata, Beethoven relembrou um tema que ele havia escrito muitos anos atrás para um quarteto de piano quando era criança, antes mesmo de Mozart ter composto sua Sinfonia em sol menor, mas ele fez esse tema soar mais como o final de Mozart quando o usou na sonata. O segundo tema na tradicional relativa maior, Lá bemol, deriva diretamente do primeiro tema, mas de uma forma triplamente surpreendente: é uma inversão livre do primeiro tema, não começa com a harmonia de uma tônica de posição fundamental, mas em um pedal dominante mais intenso, e é colorida de forma marcante pelo cromatismo do modo menor. Isso dá uma emoção sem precedentes à nova versão do tema e enfatiza o papel do modo patético menor no movimento. Além disso, substitui o leve *staccato* do primeiro tema por um *legato* mais intenso. O tema de encerramento, inevitavelmente no modo relativo maior aceito, também é colorido pelos acidentes do modo menor. Beethoven claramente tenta reduzir o espaço do modo maior nesta obra: quando o segundo e os temas conclusivos retornam na recapitulação, eles agora não são meramente coloridos pelo modo menor, mas firmemente na tônica menor. É surpreendente o quão pouco precisa ser mudado depois para ancorar os temas no menor, e ainda mais surpreendente quão pouca diferença isso faz para o caráter dos temas em seu retorno, já que a carga patética era inicialmente tão grande. (ROSEN, 2005. p.123)¹³. Tradução nossa.

No início de sua vida composicional Ludwig se aproxima muito de suas grandes referências para absorver o máximo de conhecimento que podia. Naturalmente, o compositor incorporou muito da escrita e dos modelos tradicionais do Classicismo que identificam muito de sua sonoridade nos seus primeiros trabalhos e em sua primeira fase criativa.

(...) O ano de 1801 marca o limite de um período na vida artística de Beethoven: Entre 1795 e 1801 estão compreendidas as suas composições que constituem, segundo a crítica, a primeira maneira, o primeiro estilo, ou, como lhe chama Vincent d'Indy, o período de imitação, que vai da 1ª Sonata até a 11ª, compreendendo a primeira Sinfonia e os primeiros Quartetos de Corda, op.18 (1799-1800): O Compositor segue de perto Carl Emanuel Bach, Haydn e Mozart e os modelos de uma música cheio de galantaria, de mundanismo (...) (LACERDA, A. 1929, p. 37-38).

¹³ The opening theme of the first movement forces us to remember the main theme of the finale of Mozart's G minor Symphony. For this sonata, Beethoven recalled a theme he had written many years ago for a piano quartet when he was a child even before Mozart had composed his G minor Symphony, but he made this theme sound more like Mozart's finale when he used it in the sonata. The second theme in the traditional relative major, A flat, is derived directly from the first theme, but in a way that is triply surprising: it is a free inversion of the first theme, it does not start with the harmony of a root position tonic but on a more intense dominant pedal, and it is coloured strikingly throughout by the chromaticism of the minor mode. This gives an unprecedented excitement to the new version of the theme, and it emphasizes the role of the pathetic minor mode in the movement. In addition, it replaces the light *staccato* of the first theme with a more intense *legato*. The closing theme, unavoidably in the accepted relative major, is also coloured by the accidentals of the minor mode. Beethoven clearly tries to reduce the space of the major mode in this work: when the second and the concluding themes return in the recapitulation, they are now not merely coloured by the minor mode but firmly in the tonic minor. It is surprising how little has to be changed later to anchor the themes in the minor, and even more surprising how little difference it makes to the character of the themes on their return, as the pathetic charge was initially so great.

Uma das principais consolidações estruturais do período foi a Forma-Sonata, estrutura musical que fundamentou uma arquitetura de forma para o desenvolvimento das peças que marcaram uma das identidades importantes do período Clássico.

(...) O que se segue estabelece as bases de um método de abordagem analítica de qualquer movimento em forma de sonata do período de Haydn, Mozart e Beethoven. Uma premissa central desse método é a convicção de que devemos buscar compreender o pano de fundo dos procedimentos normativos nas diferentes zonas ou espaços de ação da sonata do final do século XVIII. Na forma de sonata, o compositor se deparava com uma série de tipos comuns de opções de continuação, estabelecidas pelos limites da arquitetura “esperada” encontrada em (e generalizada a partir de) numerosos precedentes genéricos. (Produzir uma sonata para teclado ou movimento sinfônico era colocar a realização individual em um diálogo com um conjunto de obras preexistentes compartilhadas pela comunidade, provavelmente incluindo algumas bem conhecidas, que formavam o contexto de compreensão da nova obra. (...)) (HEPOKOSKI; DARCY. 2006. p.9).¹⁴ Tradução nossa.

Esta arquitetura esperada, que atende até certo ponto um modelo convencionado pelo seu meio musical, é compartilhada entre Haydn (um compositor historicamente considerado um pilar do Classicismo), Mozart e Beethoven na sua primeira fase composicional e era um recurso importante da identidade do Classicismo.

¹⁴ What follows lays the groundwork of a method of approaching analytically any sonata-form movement from the period of Haydn, Mozart, and Beethoven. A central premise of this method is the conviction that we must seek to understand the backdrop of normative procedures within the different zones or action-spaces of the late-eighteenth-century sonata.(...) At any given point in the construction of a sonata form, a composer was faced with an array of common types of continuation-choices established by the limits of “expected” architecture found in (and generalized from) numerous generic precedents. (To produce a keyboard-sonata or symphonic movement was to place one’s individual achievement into a dialogue with a community-shared pool of preexisting works, probably including some well-known ones, that formed the new work’s context of understanding. (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p.9).

(...) o gênero foi submetido a uma contínua transformação diacrônica na história, mudando através de nuances incrementais de década para década. A concepção de Haydn sobre o que era costumeiro na forma sonata em 1770 diferia um pouco da concepção de Beethoven em 1805. No entanto, ainda que se possa dizer que tais modelos diferiam, eles também compartilhavam certas características cruciais que definem o gênero que os tornam todos reconhecíveis como forma sonata. Aqui estamos lidando principalmente com o modelo que se cristalizou durante a segunda metade do século XVIII e que atingiu o auge nas obras maduras de Haydn e Mozart e nas primeiras obras de Beethoven. (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p. 15).¹⁵ Tradução nossa.

Os modelos referenciados de Beethoven nesse período se mantiveram como um norte para a carreira do compositor. Como disse Rosen, Beethoven transformou a tradição musical em que nasceu mas não abandonou seus modelos. Veremos adiante, nos Capítulos 2 e 3, alguns dos parâmetros que Beethoven pode utilizar destas convenções Clássicas na Sonata Op.2 nº1.

(...) Um dos desafios enfrentados pelo compositor de meados e final do século XVIII era usar uma linguagem aparentemente desprestigiada e galante, baseada na pontuação estrutural e na periodicidade, para produzir espaços cada vez mais espetaculares para ocasiões de maior dignidade, prestígio ou importância social. Estruturas binárias cada vez maiores e tematicamente diferenciadas (formas de sonata, muitas vezes com repetições embutidas de seções individuais), eventuais acréscimos à estrutura (introduções lentas e codas mais longas) e convenções de múltiplos movimentos, todos tiveram seus papéis a desempenhar nesse processo de alargamento. E, finalmente, eles levaram às estruturas grandiosamente monumentais e personalizadas de Haydn, Mozart e Beethoven. (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p. 16).¹⁶ Tradução nossa.

¹⁵ the genre was subjected to ongoing diachronic transformation in history, changing via incremental nuances from decade to decade. Haydn's conception of what was customary within sonata form in 1770 differed somewhat from Beethoven's conception in 1805. However such models might be said to have differed, they also shared certain crucial, genre-defining features that make them all recognizable as sonata form. Here we are dealing primarily with the model that crystallized during the second half of the eighteenth century and that reached a peak in the mature works of Haydn and Mozart and the early works of Beethoven.

¹⁶ One of the challenges facing the mid- and late-eighteenth-century composer was to use a seemingly unassuming, galant language, grounded in structural punctuation and periodicity, to produce ever more spectacular spans for occasions of enhanced dignity, prestige, or social importance. Ever-larger, thematically differentiated binary structures (sonata forms, often with built-in repetitions of individual sections), eventual accretions to the structure (slow introductions and longer codas), and multimovement conventions all had their roles to play in this process of generic enlargement. And ultimately they led to the grandly monumental, personalized structures of Haydn, Mozart, and Beethoven. (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p. 16.)

O modelo de Forma-Sonata convencionada e consolidada no Classicismo, incorporada na Sonata Op.2 e também na Op.110, possui três seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição. A referência abaixo ilustra o papel da Exposição:

(...) Como em todos os espaços de ação, a exposição tem uma dupla tarefa, uma harmônica e outra temático-textural (“retórica”). Sua tarefa harmônica é propor a tônica inicial e então, seguindo indefinidos números de caminhos texturais normativos (e dramatizados), mover-se e cadenciar em uma tonalidade secundária. Nas sonatas em modo maior — as mais comuns no século XVIII — essa era a tonalidade da dominante (que pode ser indicada como VT, significando “um V que se toniciza”), gerando tensão tonal. Em sonatas de modo menor, essa era geralmente a tonalidade da medianta maior (III), embora uma escolha menos frequentemente selecionada (padrão de segundo nível) fosse a dominante menor (v). (HEPOKOSKI; DARCY. 2006. p. 16).¹⁷ Tradução nossa.

Vemos a referência também a respeito da seção do Desenvolvimento:

Esse espaço de ação torna a tensão tonal estabelecida mais fluida e complexa. Embora a exposição tenha dividido suas afirmações tonais em dois grandes blocos ou planos contrastantes (I e V em sonatas em modo maior), o desenvolvimento tipicamente inicia mudanças tonais mais ativas, inquietas ou frequentes — uma sensação de instabilidade tonal comparativa. Aqui se tem a impressão de uma série de mudanças de humores coloridos ou aventuras tonais, muitas vezes conduzidas (em obras de modo maior) através da tonalidade da submediante, vi ou outras tonalidades de modo menor com conotações sombrias, melancólicas ou ansiosas. Qualquer obtenção de cadência autêntica em uma tonalidade não tônica deve ser entendida como um importante evento de desenvolvimento — uma ratificação cadencial de uma região tonal alcançada.(...) (HEPOKOSKI; DARCY. 2006. p. 18-19).¹⁸ Tradução nossa.

¹⁷ As with all of the action-spaces the exposition is assigned a double-task, one harmonic and the other thematic-textural (“rhetorical”). Its harmonic task is to propose the initial tonic and then, following any number of normative (and dramatized) textural paths, to move to and cadence in a secondary key. In major-mode sonatas — the most common in the eighteenth century — this was the key of the dominant (which may be indicated as VT, meaning “a V that is tonicized”), thereby generating tonal tension. In minor-mode sonatas this was usually the key of the major mediant (III), although a less-often-selected choice (second-level default) was the minor dominant (v). (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p. 16).

¹⁸ This action-space renders the established tonal tension more fluid and complex. While the exposition had split its tonal assertions into two broad blocks or contrasting planes (I and V in major-mode sonatas), the development typically initiates more active, restless, or frequent tonal shifts — a sense of comparative tonal instability. Here one gets the impression of a series of changing, coloristic moods or tonal adventures, often led (in major-mode works) through the submediant key, vi, or other minor-mode keys with shadowed, melancholy, or anxious connotations. Any authentic-cadence attainment in a non-tonic key is to be understood as an important developmental event — a cadential ratification of an attained tonal station. (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p. 18-19).

A seção da Reexposição tem a função de reestabelecer a Tônica, também em módulos que não foram de região Tônica na seção da Exposição: "Este espaço de ação resolve a tensão tonal gerada originalmente na exposição, recomeçando na tônica (...) e geralmente reafirmando todas as módulos não tônicos da parte 2 da exposição, material secundário e codeta, na região da tônica. "(HEPOKOSKI; DARCY. 2006. p.19).¹⁹ Tradução nossa. Outra importante convenção do Classicismo é a utilização e padronização fraseológica da Sentença e Período, que serão melhor detalhadas no Capítulo 2, sobre Metodologia. Na Sonata Op.2 nº1 vemos que a estrutura de sentença é uma referência para a estrutura-modelo no repertório Clássico.

O tema principal do primeiro movimento da *Sonata op. 2 no 1* em Fá menor para piano de Beethoven representa, talvez, em todo o repertório clássico, a melhor manifestação arquetípica da forma sentença. De fato, a passagem foi utilizada por Arnold Schoenberg (o virtual descobridor da sentença enquanto um tipo distinto de estrutura temática) para fins de ilustração sobre a forma, e seu aluno Erwin Ratz seguiu-o ao utilizá-la também no capítulo introdutório de seu tratado.(CAPLIN, 1998, p. 9)²⁰. Tradução nossa.

O retrato do início da Sonata Op.2 nº1 como modelo de Sentença para o repertório Clássico é apenas um elemento procedimental dentre outros. Conseguimos referenciar, através de Costa e Hartmann (citando Caplin e Schoenberg), que a peça Op. 2 de Beethoven é modelo referencial de Transição na Forma-Sonata e Tema Secundário no 1º Mov.

¹⁹ This action-space resolves the tonal tension originally generated in the exposition by rebeginning on the tonic (...) and usually by restating all of the non-tonic modules from part 2 of the exposition (S and C material) in the tonic key. (HEPOKOSKI, DARCY. 2006. p.19).

²⁰ The main theme from the first movement of Beethoven's Piano Sonata in F Minor, Op. 2/1, presents perhaps the most archetypal manifestation of the sentence form in the entire classical repertory. Indeed, this passage was used by Arnold Schoenberg (the virtual discoverer of the sentence as a distinct theme-type) for his initial example of the form, and his student Erwin Ratz followed suite in the introductory chapter of his treatise. (CAPLIN, 1998. p. 9).

Caplin, ao citar Schoenberg, refere-se especificamente ao *Fundamentos da composição musical*, onde a *Sonata op. 2 no 1* para piano de Beethoven, particularmente seus primeiros oito compassos do primeiro movimento, são utilizados para exemplificar uma grande diversidade de arquétipos formais e procedimentos. Sem propormos uma exaustiva revisão de todas as menções que Schoenberg faz a esta obra em seu livro, destacamos a página 218, onde ela é modelo de procedimento de transição dentro da forma sonata; a página 221, onde ela é citada a respeito de seus temas secundários do primeiro movimento; e a página 224, onde é comentado sobre as proporções da coda do seu primeiro movimento em relação ao resto do *Allegro*. (COSTA; HARTMANN, 2018. p. 54).

Para referenciarmo-nos do que podemos encontrar de características Clássicas na Sonata Op.2 nº1 é pertinente que consigamos estabelecer alguns direcionamentos estéticos desta poética. O Classicismo possui características que remetem à imitação divina através da perfeição nas proporções, simetria, clareza, objetividade dentre outras diretrizes. O período ao qual Beethoven nasceu e se ambientou consolidou sua escrita musical às padronizações e convenções formais que representavam estes valores Clássicos.

(...) De acordo com Croce, em sua *Iniciação à Estética*, o Classicismo se distingue fundamentalmente por elementos como o equilíbrio, a ordem, a harmonia, a objetividade, a ponderação, a proporção, a serenidade, a disciplina, o desenho sapiente, o caráter apolíneo, secular, lúcido e luminoso. É o domínio do diurno. Avesso ao elemento noturno, o Classicismo quer ser transparente e claro, racional. E com tudo isso se exprime, evidentemente, uma fé profunda na harmonia universal. A natureza é concebida essencialmente em termos de razão, regida por leis, e a obra de arte reflete tal harmonia. A obra de arte é imitação da natureza e, imitando-a imita seu concerto harmônico, sua racionalidade profunda, as leis do universo. (...) (ROSENFELD; GUINSBURG. 2002, p.262-263).

É interessante considerarmos que Beethoven foi importante figura da revolução da tradição de seu ambiente musical, a partir do que foi dito anteriormente nas palavras de Rosen. Sua imagem pode ser compreendida historicamente como a de um compositor apaixonado, intenso, com subjetividade e um “eu” poético que não se limitava à fronteira convencional de objetividade, clareza e o ideal de perfeição de simetria. Neste momento, que representa o contexto do

Classicismo, Beethoven realmente se comportou de forma estritamente convencional e, coerentemente, estava alinhado com suas referências como Mozart e Haydn.

(...) Outro aspecto relevante é o disciplinamento dos impulsos subjetivos. O escritor clássico domina os ímpetos da interioridade e não lhes dá pleno curso expressivo. De certo modo, pode-se considerar que ele se define precisamente por esta contenção. (...) Há evidentemente, neste domínio, certa auto-limitação. O autor desaparece por trás da obra, não quer manifestar-se. Ou melhor, seu desejo manifesto é o de ser objetivo. A obra é que vale como tal e não pelo que ela diz de seu criador. Ela é uma comporta fechada e não aberta. Tal fato exige uma maneira de formar rigidamente ligada ao objeto ou à ideia que se tem dele. Daí a importância dos procedimentos que assumem um caráter de regras. Na medida em que se enquadra em tais leis, a obra é boa, “clássica”. (ROSENFELD. GUINSBURG. 2002, p.263).

A Sonata Op. 2 nº1 faz parte de um grupo de três Sonatas Op.2. As Sonatas do início da carreira do autor expõe sua identidade e personalidade.

As três sonatas para piano op. 2 afirmam a individualidade e o alcance do jovem compositor. Beethoven não reserva para o último a obra em modo menor, como fez com os três trios de piano op.1, mas abre com ele. Cada trabalho é notavelmente diferente em caráter e forma. O *pathos* é representado pela sociabilidade e brilho. Padrões formais típicos de Mozart são seguidos por técnicas aprendidas com Haydn. A sonoridade incorpora texturas de concerto, da sinfonia e da música de câmara. (ROSEN. 1998, p.123).²¹ Tradução nossa .

²¹ The three piano sonatas op. 2 assert the young composer's individuality and his range. Beethoven does not reserve the work in the minor mode for the last, as he did with the three piano trios op. 1, but opens with it. Each work is strikingly different in character and form. Pathos is succeeded by sociability and brilliance. Formal patterns typical of Mozart are followed by techniques learned from Haydn. The sonority incorporates textures from concerto, symphony and chamber music. (ROSEN. 1998, p.123).

1.2-Op.110 nº31.

A peça Op.110 possui características distintas em relação ao caráter da obra que vimos anteriormente. A peça foi composta em um momento em que a história considera como o estilo tardio de Beethoven, com elementos estéticos e estruturais que se diferenciam do momento inicial do compositor, aqui representado pela Sonata Op.2 nº1.

A primeira a ser concluída foi a Sonata em Mi Maior, Opus 109, que se tornou seu projeto principal durante o verão de 1820 e ficou pronta no outono. Ele então começou a próxima sonata, Opus 110, na primavera de 1821, terminando-a em dezembro. Então veio seu primeiro trabalho na Sonata em Dó Menor, Opus 111, que ele terminou muito mais rapidamente do que os dois anteriores, e ele conseguiu enviar tanto a Opus 110 quanto a Opus 111 para Schlesinger por volta de fevereiro de 1822. ainda havia trabalho a fazer, como Beethoven então revisou o segundo movimento do Opus 111 e despachou a revisão no início de abril de 1822. A presente obra referenciada foi composta em 1821, após uma fase difícil da vida do compositor, que já sofria da deterioração total de sua audição. (LOCKWOOD, 2005, p.700-701)²². Tradução nossa.

A presente obra referenciada foi composta em 1821 após uma fase difícil da vida do compositor, que já sofria da deterioração total de sua audição.

²² The first to be finished was the E Major Sonata, Opus 109, which became his main project during the summer of 1820 and was ready by the fall. He then began the next sonata, Opus 110, in the spring of 1821, finishing it by December. Then came his first work on the C Minor Sonata, Opus 111, which he finished much more quickly than the previous two, and he was able to send both Opus 110 and Opus 111 to Schlesinger around February 1822. still there was work to do, as Beethoven then revised the second movement of Opus 111 and dispatched the revision in early April 1822. (LOCKWOOD, 2005, p.700-701).

(...) Outro obstáculo que ele enfrentou e que impossibilitou a rápida conclusão dessas Sonatas foi a dificuldade em sua vida pessoal causada por sua luta para obter a guarda de seu sobrinho, Karl. Ele lutou pela guarda do sobrinho desde a morte do seu irmão, em novembro de 1815. Os problemas de audição de Beethoven e a guarda do sobrinho tornaram-se obstáculos para ele produzir novas com-posições; ele não terminou quase nenhuma obra durante esses anos. Em 8 de abril de 1820, ele finalmente conseguiu a guarda do sobrinho, depois de anos de luta sua vida voltou a ser alegre e surgiu a inspiração para uma nova fase de suas composições. (SUCHITPHANIT. 2019, p.2).²³. Tradução nossa.

A peça pode ter sido concebida como parte de um grupo de 3 Sonatas (Op. 109, 110 e 111) como observamos através de Suchitphanit (2019, p.2): “Embora Op. 109 - 111 não foram publicados como um grupo como Op. 2, nº.1-3 ou Op.10, nº. 1-3 ou Op. 31, nº. 1-3, as circunstâncias que cercam as origens das obras apoiaram a ideia de que Beethoven pode ter concebido as peças como um grupo relacionado.”²⁴

A Sonata Op. 110 nº 31 possui características muito diferentes das Sonatas referentes à sua primeira fase composicional, como a Sonata Op.2 nº1. As relações harmônicas entre as seções, caráter lírico, fraseologia, expressividade e densidade nas regiões graves do Piano podem ser observados como alguns dos pontos importantes que denotam uma considerável diferença no recorte das Sonatas Op.2 nº1 e Op. 110, nº31 de Beethoven.

²³ Another obstacle that he faced in the swift completion of these sonatas was the hardship in his personal life caused by his struggle to obtain custody of his nephew, Karl. He competed to be his nephew's guardian since his brother's death in November 1815. Beethoven's problems with his hearing and the guardianship of his nephew became obstacles for him to produce new compositions; he finished nearly no works during these years. On April 8, 1820, he finally won the custody of his nephew, after he had been fighting for years. His life was full of joy again, and the inspiration emerged for a new wave of his compositions. (SUCHITPHANIT. 2019, p.2).

²⁴ Although Op. 109 - 111 were not published as a group like Op. 2, Nos.1-3 or Op.10, Nos. 1-3 or Op. 31, Nos. 1-3, circumstances surrounding the origins of the pieces supported the idea that Beethoven may have conceived of the pieces as a related group. (SUCHITPHANIT, S. 2019, p.2).

Os elementos musicais das três últimas Sonatas evidenciam a demonstração das Sonatas como instrumentos nesta evolução da música ocidental do Clássico ao Romântico. (...) As três últimas Sonatas, Op. 109, 110 e 111 têm elementos musicais comuns que representam o estilo tardio de Beethoven (1816-1827): abordagem narrativa, lirismo e textura contrapontística. Além disso, as peças demonstram o uso que Beethoven faz de trinados e estruturas formais que tendem a ser soltas na forma, mas rígidas e tradicionais de maneiras fundamentais. (SUCHITPHANIT. 2019, p.4).²⁵ Tradução nossa.

É conveniente aqui considerar que a obra não abandona os fundamentos do Classicismo, que norteiam o pensamento estrutural de Beethoven, referenciado em seu período histórico, mas vemos que há uma deformação em alguns parâmetros importantes.

(...) As últimas obras de abrangência gigantesca e grande dificuldade técnica começam com a Sonata Hammerklavier. Eles continuam com as Variações “Diabelli”, que foram iniciadas em 1819, deixadas de lado para o trabalho na Missa Solemnis e concluídas em 1821-23. A Missa Solemnis também foi iniciada em 1819 para conclusão prevista em março de 1820, quando o arquiduque seria empossado como bispo de Olmütz na Morávia, mas Beethoven não conseguiu terminá-la até 1823. Em 1822 começou a trabalhar na Nona Sinfonia, sua preocupação central até a sua primeira apresentação em maio de 1824. Em meio dessas obras enormes estavam as três últimas sonatas para piano, Opp. 109, 110 e 111 que haviam sido encomendadas por Adolph Martin Schlesinger, em Berlim. (LOCKWOOD. 2005, p. 660).²⁶ Tradução nossa.

A referência de Lockwood (2005) aponta para uma fase que foi o ápice da dificuldade técnica do compositor com a sonata Hammerklavier, Op. 106. A Sonata Op.110 possui uma

²⁵ The musical elements of the last three sonatas provide evidence for the demonstration of the sonatas as instrumental in this evolution of Western music from the Classical to the Romantic. (...) The last three sonatas, Opp. 109, 110 and 111 have common musical elements which represent Beethoven’s late style (1816-1827): narrative approach, lyricism, and contrapuntal texture. Also, the pieces demonstrate Beethoven’s use of trills and formal structures which tend to be loose in form but strict and traditional in fundamental ways. (SUCHITPHANIT. 2019, p.4).

²⁶ The late works of gigantic scope and great technical difficulty begin with the Hammerklavier Sonata. They continue with the “Diabelli” Variations, which were begun in 1819, put aside for work on the Missa solemn, then finished in 1821–23. The Missa solemn was also started in 1819 for intended completion in March of 1820, when the archduke was to be installed as bishop of Olmütz in Moravia, but Beethoven could not finish it until 1823. In 1822 he began work on the Ninth Symphony, his central preoccupation until its first performance in May 1824. Sandwiched in and around these works of enormous size were the last three piano sonatas, Opp. 109, 110, and 111—which had been commissioned by Adolph Martin Schlesinger in Berlin. (LOCKWOOD. 2005, p. 660).

complexidade de uma nova busca, em termos harmônicos e contrapontísticos, dentre outros; principalmente no último Movimento da peça, onde o autor utiliza uma Fuga (Estilo característico Barroco) na seção do Desenvolvimento. O caráter da obra Op.2, do primeiro período de Beethoven, não tinha o destaque contrapontístico como sua principal característica.

Nos anos de 1818-1827, Beethoven estava procurando maneiras de moldar obras maiores que suplantassem os princípios dinâmicos, objetivos e abrangentes de suas estruturas sonatas do período médio e criassem um novo equilíbrio entre as dimensões estruturais de harmonia e contraponto. Ele estava procurando modelos que lhe permitissem ir além do que ele já havia construído durante seus anos de fidelidade a Haydn e, acima de tudo, a Mozart. (LOCKWOOD. 2005, p.665).²⁷ Tradução nossa.

É possível perceber que ao nos direcionarmos para a obra Op.110 encontramos um Beethoven diferente do compositor representado pelo recorte da Op.2. Aqui o autor, já em sua fase final de escrita para Piano busca o lirismo, uma certa resignação das convenções e uma certa acomodação às mesmas estabelecidas em seu período. O texto de Ernani Chaves discute o ensaio *O Estilo Tardio de Beethoven* de Theodor W. Adorno, nos trazendo uma interessante perspectiva para elucidar as diretrizes composicionais de Beethoven que contextualizam sua obra Op.110.

(...) Agora, na fase final, ocorreria uma inversão entre o subjetivo e as formas de expressão, as quais, ao invés de se resguardarem no porto seguro das convenções, consomem as expressões pessoais, despindo-as de todos os elementos formalistas e decorativos. A distância entre o subjetivo e o objetivo, que parecia resguardar a harmonia das convenções clássicas, é substituída por uma dinâmica subjetiva que ao mesmo tempo implode, num mesmo movimento, tanto o subjetivo quanto o objetivo. (CHAVES. 2020, p. 57).

²⁷ In the years 1818–27 Beethoven was seeking ways of shaping larger works that would supplant the dynamic, goal-directed, wide-ranging principles of his middle-period sonata-form structures and create a new balance between the structural dimensions of harmony and counterpoint. He was looking for models that would enable him to get beyond what he had already built during his years of allegiance to Haydn and, above all, to Mozart. (LOCKWOOD. 2005, p.665).

Tal referencia pode sugerir que no contexto da fase tardia de Beethoven contempla-se o anseio do subjetivo e o objetivo. O objetivo pode ser representado aqui pela fidelidade às convenções formais da estrutura Clássica. As deformidades (disposição de material temático, lirismo, modulações para regiões não convencionais na seção do Desenvolvimento onde a tonalidade original convencionalmente se mantém no Tema A e B no Classicismo e Fuga no último Mov. da Sonata Op.110) e uma utilização menos usual de diferentes parâmetros musicais representam também o subjetivo, ajudam assim a demonstrar o caráter mais pessoal de Beethoven nesta obra.

A relação que o Beethoven da fase final mantinha – por exemplo nas cinco últimas sonatas para piano – para com a convenção era, apesar de toda a sua unicidade e do caráter monstruoso da linguagem formal, algo totalmente diverso, mais acomodado e mais complacente. Intacta, não modificada pela subjetividade, a convenção aparecia amiúde nas obras tardias sob o aspecto de uma nudez ou, como o orador estava disposto a dizer, de uma exaustão, de um abandono do eu [*Ich*], que por sua vez produziam um efeito mais tremendamente majestoso do que qualquer ousadia pessoal. Nessas criações, afirmava o conferencista, entravam o subjetivo e o convencional numa relação nova, a relação determinada pela morte. (CHAVES. 2020, p. 57).

Quando pensamos na Sonata Op. 110 a partir da referência acima podemos identificar uma vocação de Beethoven para com a subjetividade nesta peça, ainda que a obra se detenha nas formalidades do estilo Clássico, já demonstra uma desacomodação de Beethoven em relação às convenções Clássicas. É interessante pensarmos que para Subotnik (1976) o objetivo se manifesta na Forma, portanto a subjetividade em Beethoven nesta peça pode ser compreendida através de algumas alterações nas convenções Clássicas, como já citadas acima.

A explicação deste aparente paradoxo parece-me estar na suposição implícita de Adorno de uma relação dialética entre forma e liberdade. De acordo com tal concepção, os dois princípios são ao mesmo tempo fundamentalmente interdependentes e mutuamente contraditórios. Assim, a forma é um princípio extrínseco e até mesmo antitético à liberdade subjetiva ou fantasia individualista característica da imaginação – embora a forma seja simultaneamente necessária para dar existência real e objetiva aos conteúdos da imaginação. Em termos da filosofia de Adorno, em outras palavras, a forma é um princípio objetivo, não subjetivo. (SUBOTNIK, 1976. p. 247)²⁸. Tradução nossa

A característica dita na referência de Chaves sobre as convenções exaustas pode também ser compreendida nesta Sonata Op.110 como estruturas formais e convenções musicais Clássicas já estabelecidas, que aqui já não atendiam plenamente a expressividade do compositor.

O primeiro movimento do Opus 110 é em forma de sonata, embora não convencional em sua disposição de material. O desrespeito à convenção é evidente até mesmo na exposição do movimento. a brilhante transição, consistindo em cascatas de arpejos de 30 segundos, conduz brilhante e inevitavelmente a – não a um tema subordinado, mas meramente a mais transição, confirmando a tonalidade dominante não com uma nova região temática, mas com material de fechamento. (Este é um exemplo da exposição contínua de James Hepokoski e Warren Darcy, uma estratégia que é comum no início de Haydn, mas rara em Beethoven. (MCKAY, 2014, p. 21).²⁹ Tradução nossa.

Como podemos observar através de McKay na referência acima, Beethoven utiliza procedimentos não convencionais no que diz respeito à disposição de material temático nesta

²⁸ The explanation of this apparent paradox seems to me to lie in an implicit assumption by Adorno of a dialectical relationship between form and freedom. According to such a conception, the two principals are at once fundamentally interdependent and mutually contradictory. Thus, form is a principle extrinsic and even antithetical to the subjective freedom or individualistic fantasy characteristic of the imagination- even though form is simultaneously needed to give actual, objective existence to the contents of the imagination. In terms of Adorno's philosophy, to put it differently, form is an objective, not a subjective principle. (SUBOTNIK, 1976. p. 247).

²⁹ The first movement of Opus 110 is in sonata form, though one that is unconventional in its disposition of material. The flouting of convention is evident even in the movement's exposition. The main theme, based on yearning ascending fourths, is songlike and yielding (arguably more like a subordinate theme in character); the glittering transition, consisting of cascading thirty-second note arpeggios, leads brilliantly and inevitably to –not a subordinate theme, but merely more transition, confirming the dominant key not with a new thematic region, but with closing material. (This is an example of James Hepokoski and Warren Darcy's continuous exposition, a strategy that is common in early Haydn, but rare in Beethoven. (MCKAY, 2010, p. 21).

estrutura de Forma- Sonata. É possivelmente através destes parâmetros mencionados acima, dentre outros, que Beethoven incorpora a forma de modo orgânico e imanente em sua composição e não como um sugestivo protocolo convencional e formal.

(...) Nele, pela primeira vez, a forma sonata clássica emerge orgânica e espontaneamente em uma estrutura imanente. Na medida em que preserva o esquema tripartite (exposição, desenvolvimento, reexposição) da forma sonata clássica, a reexposição no Beethoven médio, ao invés de revelar-se meramente como resultado, ilumina as passagens precedentes, justificando-as retrospectivamente. Trata-se, grosso modo, de uma inversão, na qual é o processo dinâmico – por meio da expansão do desenvolvimento temático e da centralidade que o desenvolvimento assume na construção formal – que, de modo imanente, passa a justificar a totalidade da forma (BATALHÃO. 2020, p.74).

É pertinente compreendermos que a referência dialoga com a estrutura da Forma-Sonata e a forma com que Beethoven utiliza a seção de Reexposição.

A autonomia que a música de Beethoven encarna em termos concretos nasce do desacordo do sujeito com as formas convencionais. (...) Em Beethoven, o desacordo da subjetividade emancipada coincide com as formas, na medida em que as recria espontaneamente. A noção de trabalho temático como reflexão subjetiva é essencial para a compreensão do aspecto técnico e objetivo que, contrariamente à música romântica tradicional, a expressão viria a assumir na concepção dialética da música de Beethoven. (BATALHÃO. 2020, p.76).

Um bom exemplo para ilustrar a forma imanente de Beethoven na obra Op.110 é a questão da escolha modulatória na Reexposição do 1º Mov. Tanto pelo viés propriamente modulatório quanto pelas regiões escolhidas pelo compositor confrontando a expectativa convencional de uma seção com maior afirmação da região da Tônica.

(...) Os vazios, as rupturas e as mudanças abruptas – que mais do que qualquer outro aspecto caracterizavam para Adorno o último Beethoven –, a omissão de transições harmônicas e a substituição da ideia como motor dinâmico da música por sucessões estáticas do som são índices da quebra das estruturas elementares que sustentavam a identidade musical e que conservavam a percepção da processualidade interna das obras. Como disse Adorno: “A compulsão de identidade é quebrada e as convenções são seus fragmentos” Enquanto fragmentos, as convenções já não mais pertencem a um todo incontestável. Uma vez revelada a contingência – o tributo ideológico – do autodesvelamento da imanência como transcendência, isto é, da totalidade emergindo do movimento de todos os particulares, a tonalidade é nas obras do estilo tardio problematizada. Não mais assumindo de antemão as convenções, nem pretendendo exprimir pela concretude das relações a universalidade, as obras do estilo tardio desnudam as convenções, revelando sua contingência material e apontando para seu caráter de artifício. (...) (BATALHÃO, 2020, p. 83).

A Sonata Op.110 faz parte de um momento onde Beethoven buscava novas inspirações e estímulos. Uma das principais referências do período tardio do compositor é a música barroca e a escrita contrapontística:

(...) Quaisquer que sejam as conexões que possamos encontrar entre seus primeiros, médios e últimos trabalhos em suas características puramente musicais, vemos que, ao ampliar seu alcance para atrair aqueles predecessores mais antigos que se tornaram os principais modelos de estilo em seu último período, ele abriu novas perspectivas em seu próprio desenvolvimento. Ao encontrar seu caminho para Handel e especialmente para Bach, ele estava voltando ao passado mais distante que estava além do classicismo do final do século XVIII no qual ele havia sido criado, mas também estava retornando às formas de arte contrapontísticas.(...) (LOCKWOOD, 2005, p. 666).³⁰ Tradução nossa.

³⁰ Whatever connections we may find between his early, middle, and late works in their purely musical features, we see that in broadening his reach to draw in those older predecessors who became the primary style models in his last period, he opened up new perspectives on his own development. In finding his way to Handel and especially to Bach, he was reaching back to the more distant past that lay beyond the late-eighteenth-century classicism in which he had been nurtured, but he was also returning to the contrapuntal art forms (LOCKWOOD. 2005, p. 666).

É importante aqui mencionar que Beethoven não se dedicou aos estudos do período Barroco da mesma forma em que vivenciou seu primeiro período Clássico. Na época de seu primeiro estilo o compositor foi muito fiel às convenções e compunha alinhado à poética Clássica, conhecido como o período imitativo. Neste momento final que antecede a composição da Sonata Op.110 (1821), por volta de 1818, nos parece que Beethoven revisitava outras referências do passado para alimentar o seu próprio desenvolvimento e inovar na sua própria busca de seu estilo único, em uma condição de completa deterioração auditiva.

(...) A feição abstrata, universal, do estilo tardio de Beethoven manifesta-se na importância acrescida e no recurso mais sistemático às texturas contrapontísticas. Esta tendência foi em parte, fruto da antiga admiração de Beethoven pela música de J.S. Bach, mas foi igualmente uma consequência necessária da natureza das concepções musicais canônicas e na feição geralmente contrapontística das vozes em todas as obras tardias; é especialmente óbvia nos *fugatos* incorporados nas seções de Desenvolvimento (como no *finale* da Op. 101) e nos andamentos igualmente construídos em forma de Fuga, como nos *finales* das Sonatas Op. 106 e 110 (...). (GROUT; PALISCA, 1988. p. 564).

Em sua obra Op.110, Beethoven expõe considerável lirismo em seu Tema de abertura, recurso já característico de sua busca em seu período tardio.

(...) ele estava trabalhando para ocultar ou minimizar as características dinâmicas e processuais objetivas que dominaram seu segundo período e as substituiu por estratégias musicais construídas em diferentes maneiras de equilibrar forma e conteúdo. Uma dessas estratégias estava ancorada no recurso ao lírico. Por causa da ênfase no desenvolvimento motivico em muitas de suas obras, a história nunca deu a Beethoven o que merecia como compositor puramente melódico, mas essa visão precisa de uma revisão drástica. A invenção melódica e a integridade melódica, que percorrem sua obra como uma coluna vertebral, permanecem essenciais até o fim e, no mínimo, crescem em importância (...) (LOCKWOOD. 2005, p. 668). ³¹ Tradução nossa.

³¹ (...) he was working to conceal or minimize the straightforward dynamic and processive features that had dominated his second period and was replacing them with musical strategies built on different ways of balancing form and content. One of these strategies was anchored in his recourse to the lyrical. Because of the stress on motivic development in so many of his works, history has never given Beethoven his due as a purely melodic composer, but this view needs drastic revision. Melodic invention and melodic integrity, which run through his work like a spinal column, remain essential right to the end and, if anything, grow in significance. (...) (LOCKWOOD. 2005, p. 668).

Podemos aqui considerar que a Sonata Op. 110 incorpora os modelos estruturais e formais no qual Beethoven foi criado; mas apontam também para uma diferente utilização de alguns destes modelos.

(...) Como seus trabalho anteriores, Opus 110 desafia nossos preconceitos sobre o que uma sonata deveria ser versus o que ela poderia ser, ou mesmo precisava ser. Das cinzas de duas formas moribundas, a fuga barroca e a sonata clássica, Beethoven forja um novo caminho, no qual as melhores características do antigo são renovadas e aproveitadas que seus predecessores, principalmente Haydn e Mozart, mal consideraram. (...) (MACKAY. 2014. p. 21).³² Tradução nossa.

Beethoven parece fundir a noção de expectativa em relação à estrutura formal da Sonata com utilizações particulares de dinâmica, expressividade e tonalidades das seções.

(...) Beethoven elaborou uma sonata que repetidamente confunde as expectativas do ouvinte à medida que progride musical e emocionalmente da amabilidade à raiva e à ironia, passando pela dor inconsolável até a vitória final. Nos detalhes grandes e pequenos, opus 110 é uma obra única e idiossincrática, com contrastes marcantes de tonalidade, dinâmica e caráter musical entre e dentro de movimentos que ampliam nosso senso de decoro clássico. No entanto, ainda há uma notável sensação de coesão nesta sonata, devido à unidade motivica que Beethoven alcança, através de importantes padrões intervalares que emprega, desenvolve e recicla através dos variados humores da obra. (...). (MACKAY. 2014. p. 27).³³ Tradução nossa.

³² (...) Like the earlier work, Opus 110 challenges our preconceptions of what a sonata should be, versus what it could be, or even ought to be. From the ashes of two dying forms, the Baroque fugue and the Classical sonata, Beethoven forges a new pathway, in which the best features of the old are made new, and put to uses that his predecessors, chiefly Haydn and Mozart, barely considered. (...) (MACKAY. 2010. p. 21).

³³ Beethoven has crafted a sonata that repeatedly confounds the listener's expectations as it progresses musically and emotionally from amiability to anger and irony, through in consolable grief to ultimate victory. In details great and small, opus 110 is a unique and idiosyncratic work, with marked contrasts of tonality, dynamics and musical character between and within movements that stretch our sense of Classical decorum. Yet there is still a remarkable feeling of cohesiveness in this sonata, due to the motivic unity that Beethoven achieves, through important interval patterns that he employs, develops and recycles through the work's variegated moods. (MACKAY. 2010. p. 27)

É interessante aqui ressaltar que Mackay diz que há uma unidade motivica considerável na Sonata Op.110, já Lockwood aponta para o destaque melódico e lírico presente na peça. Tais colocações dos autores parecem complementares e confluem com a ideia de uma obra que comporta ambas as perspectivas, possivelmente demonstrando que a peça ousa ir além do modelo das convenções Clássicas neste quesito motivico/temático.

(...) No final de sua vida, Beethoven declarou que achava a composição para piano muito limitada. As três últimas sonatas são sua despedida do gênero.(...) op.106 está mais próximo dos modelos de seus primeiros anos, transformados e tornados quase irreconhecíveis pela vontade de criar algo novo a partir da experiência antiga. As últimas sonatas são mais radicais, porém, como se a escrita do op. 106 desse a Beethoven uma nova confiança. Os trabalhos experimentais dos anos anteriores compartilhavam alguns dos ideais dos contemporâneos mais jovens de Beethoven; estavam próximos da música da geração seguinte, sobretudo das obras de Schumann e Mendelssohn. O aumento da surdez de Beethoven fez com que ele se retraísse em si mesmo em maior isolamento. As últimas sonatas para piano precisaram de muito mais tempo para entrar no *mainstream* da influência musical. Mesmo os últimos quartetos foram mais fáceis de assimilar pelos compositores posteriores. (...) (ROSEN. 2005. p. 229).³⁴Tradução nossa.

A obra Op.110 faz parte de um grupo de três peças, como dito anteriormente, que traz um caráter diferente do que Beethoven propôs com sua Sonata Op.106, com imensa dificuldade técnica e uma busca por expressividade que foram um marco para sua escrita para Piano em relação às suas últimas obras. Na Sonata Op.110 encontramos os traços de um compositor que está em busca da expressividade, através de recursos distintos do que encontrávamos em seu período inicial e médio.

³⁴ (...) At the end of his life, Beethoven declared that he found composition for the piano too limiting. The last three sonatas are his farewell to the genre. (...) op. 106 is closer to the models of his early years, transformed and made almost unrecognizable by the will to create something new out of the old experience. The last sonatas are more radical, however, as if the writing of op. 106 had given Beethoven a new confidence. The experimental works of the preceding years shared some of the ideals of Beethoven's younger contemporaries; they were close to the music of the next generation, above all the works of Schumann and Mendelssohn. The increase in Beethoven's deafness made him withdraw into himself in greater isolation. The last piano sonatas needed a much longer time to enter into the mainstream of musical influence. Even the last quartets were easier for later composers to assimilate. (ROSEN. 2005. p. 229)

(...) A imaginação pianística de Beethoven está estampada em cada página dessas três sonatas. Surdo como estava, sua capacidade sustentada de compor no teclado - de usar os dedos para liberar sua imaginação - deve ter gerado uma grande quantidade de novas ideias. Sonoridades inimagináveis e padrões de figuração multi variados aparecem em cada um desses trabalhos, explorando o teclado e pedais de maneiras que foram além de seus trabalhos anteriores mais inovadores para teclado. Encontramos passagens arpejadas em cadência através de várias oitavas; terças e sextas paralelas rápidas; figurações delicadas; uso de efeitos de pedal *una corda*; e trinados sustentados em registros extremos contra linhas melódicas e contrapontísticas contínuas em outras partes. Em cada caso, esses efeitos pianísticos foram fundamentados na medula estrutural do movimento individual e da obra como um todo. (LOCKWOOD. 2005, p. 701).³⁵ Tradução nossa.

Veremos adiante na análise do 1º Mov. da Sonata Op.110 nº 31 que há a utilização de passagens arpejadas, trinos, figurações em oitavas, diversos elementos discriminados por Lockwood na referência anterior. Idiossincrática nos parece uma palavra que comporta e resume o caráter deste recorte da Sonata Op.110 no período tardio de Beethoven em relação à sua escrita para piano, nas Sonatas Op. 109, 110 e 111.

³⁵ Beethoven's pianistic imagination is stamped on every page of these three sonatas. Deaf as he was, his sustained ability to compose at the keyboard—to use his fingers to unleash his imagination—must have released a wealth of new ideas. Undreamed-of sonorities and multivariate figuration patterns appear in each of these works, exploiting both keyboard and pedals in ways that went beyond even his most innovative earlier keyboard works. We find arpeggiated cadenza like passages through several octaves; rapid parallel thirds and sixths; delicate figurations; use of *una corda* pedal effects; and sustained trills in extreme registers against continuing melodic and contrapuntal lines in other parts. In each case these pianistic effects were grounded in the structural marrow of the individual movement and of the work as a whole. (LOCKWOOD. 2005, p. 701).

(...) cada sonata tem uma arquitetura idiossincrática em que a forma surge ainda mais dramaticamente do material do que nas obras mais originais do período intermediário. Aqui a conformação formal macroscópica é ainda mais totalmente separada das normas esperadas porque Beethoven se afastou dos métodos do desenvolvimento processual que tendiam a governar suas principais obras antes de 1815 (...) Nas sonatas tardias sentimos que a forma está em processo de emergir quando o material de um determinado movimento realiza seu potencial do começo ao fim. Embora tal sentimento possa sempre ser inferido nas verdadeiras obras-primas, aqui é mais palpável do que em quase qualquer outro lugar em Beethoven. O aspecto psicológico do que chamo de “processo de emergência” recebe primazia, e os meios tradicionais pelos quais as expectativas formais foram criadas e satisfeitas em sonatas clássicas, mesmo em suas primeiras mais inovadoras, são frequentemente suspensas, elididas ou escondidas. Essa ocultação de junções formais é um aspecto básico do estilo tardio e está em sua glória nessas três obras. (LOCKWOOD. 2005, p. 701-702).³⁶ Tradução nossa.

³⁶ each sonata has an idiosyncratic design in which the form arises even more dramatically from the material than it had in even the most original middle-period works. Here the macroscopic formal shaping is even more fully detached from the expected norms because Beethoven had moved away from the processive developmental methods that tended to govern his major works before 1815 (...) In the late sonatas we feel that the form is in process of emerging as the material of a given movement realizes its potential from beginning to end. Though such a feeling can always be inferred from true masterworks, here it is more palpable than almost anywhere else in Beethoven. The psychological aspect of what I call the “process of emergence” is given primacy, and the traditional means by which formal expectations were created and satisfied in classical sonatas, even in his most path-breaking earlier ones, are often suspended, elided, or concealed. This concealment of formal junctures is a basic aspect of the late style, and it is in its glory in these three works. (LOCKWOOD. 2005, p. 701-702).

Capítulo 2- Metodologia de Pesquisa

Para estabelecermos a metodologia da presente pesquisa é importante que consigamos delimitar o objetivo da mesma. Podemos entender a presente pesquisa, em termos do seu objetivo geral como um estudo através da comparação crítica da linguagem composicional de Beethoven entre sua fase inicial e tardia através da análise, especificamente através da análise dos 1º Movimentos das Sonatas para Piano Op. 2 nº 1 e Op. 110 nº 31. e a contextualização das Sonatas.

Considerando que ambas as Sonatas fazem parte do período Clássico é importante estabelecermos a contextualização histórica destas para que possamos compreender sobre quais critérios analíticos e perspectivas analíticas a presente pesquisa pode compreender melhor as duas diferentes fases composicionais de Beethoven, referenciadas aqui através do recorte destas duas Sonatas para piano. As duas obras necessitam de ferramentas analíticas que possibilitem estabelecer semelhanças e diferenças no que diz respeito às suas padronizações e convenções ao período em questão.

Ao observarmos que ambas as obras se inserem em um período onde diversos elementos estruturais foram consolidados e replicados com uma satisfatória padronização e sistematização é coerente que utilizemos aqui ferramentas da Análise Tradicional, que será melhor detalhada a seguir. No presente capítulo serão abordados alguns conceitos que servem o propósito de explicitar alguns importantes parâmetros do classicismo através de dois eixos. O primeiro é o harmônico que compreende: tonalidade, modulação, funções harmônicas e cadências. O segundo bloco é o de estruturas, que compreende: motivo, variação motívica, frase, semi-frase, Período, Sentença, forma e Forma-Sonata.

2.1-Análise Tradicional

Ao nos aprofundarmos em um determinado repertório é coerente que possamos compreender qual método analítico melhor se adequa para explicar o conteúdo musical ali elaborado. Primeiramente iremos estabelecer o que compreende a Análise Tradicional para posteriormente nos aprofundarmos em conceitos utilizados para a realização da análise na presente pesquisa.

Como podemos compreender o conceito de Análise Tradicional através da referência de Nicholas Cook em seu livro *A Guide to Musical Analysis* é pertinente que iniciemos a discussão referenciando que a Forma-Sonata, assim como outras formas musicais estabelecidas possuem uma identidade de construção temática.

(...) A forma era vista em termos tradicionais. Isso significa que analisar a forma de uma nova peça consistia basicamente em assimilá-la a um ou outro protótipo formal existente. O mais simples desses protótipos analíticos era puramente seccional - forma binária, forma ternária - mas formas de qualquer complexidade foram descritas historicamente. Isso significa não apenas que as formas familiares dos livros didáticos (sonata, rondo, da capo ária) tinham uma proveniência histórica específica, mas também que incorporavam pressupostos estilísticos de vários tipos. A mais importante delas é que formas como rondó ou sonata são, por definição, temáticas. (COOK, 1987, p.9)³⁷. Tradução nossa.

Podemos considerar que o modelo de Forma-Sonata, para Cook, é por definição temática, a utilização do método de Análise Tradicional consegue explicar a estruturação sob a qual Beethoven referenciou sua construção musical nas duas obras escolhidas para a presente pesquisa.

É importante considerarmos a perspectiva de Rosen (1998) a respeito de sua visão acerca da Forma-Sonata, que propõe a concepção de uma abordagem menos padronizada em relação à construção desta estrutura.

³⁷ Form was viewed in traditional terms. This means that analyzing the form of a new piece basically consisted of assimilating it into one existing formal prototype or another. The simplest of such analytical prototypes were purely sectional - binary form, ternary form - but forms of any complexity were described historically. This means not only that the familiar textbook forms (sonata, rondo, da capo aria) had a specific historical provenance, but also that they incorporated stylistic presuppositions of various sorts. The most important of these is that forms like rondo or sonata are by definition thematic. (COOK, 1987, p.9).

(...) As definições geralmente dadas são muito limitadas mesmo para a última parte do século XVIII, e se aplicam apenas à sonata romântica. Em todo caso, a "sonata" não é uma forma definida como um minuetto, uma ária da capo ou uma abertura francesa: é, como a fuga, uma forma de contorcer, um sentimento de proporção, direção e textura, em vez de um padrão. Muitas vezes é difícil distinguir as características definidoras das características adquiridas de uma forma, em parte porque com o passar do tempo estas últimas tendem a se tornar as primeiras.(...) (ROSEN, 1998, p. 30)³⁸. Tradução nossa.

Rosen possui uma visão crítica em relação ao modelo padronizado de Forma-Sonata, como é observado frequentemente como modelos a serem replicados.

Desde Czerny, a sonata tem sido mais frequentemente definida como uma estrutura melódica. O relato (enganoso de várias maneiras) geralmente se dá mais ou menos assim: a exposição começa com um grupo de temas na tônica, seguido de uma modulação para a dominante e um segundo grupo de temas; depois de uma repetição da exposição vem o desenvolvimento, em que os temas são fragmentados e combinados em várias tonalidades terminando com um retorno à tônica e uma recapitulação da exposição, desta vez com o segundo grupo de temas na tônica, e uma coda opcional. Nesta apresentação do relato tradicional, evitei a análise acadêmica da exposição como primeiro tema, passagem de ponte, segundo tema e tema de conclusão. tudo isso ainda mais insatisfatório do que o acima. Nem mencionei a "regra" de que um novo tema é "permitido" no desenvolvimento. O fato é que, embora a colocação, o número e o caráter dos temas, pelo menos de Scarlatti a Beethoven, tenham uma importância que não deve ser subestimada, eles não são de forma alguma os fatores determinantes da forma. (ROSEN, 1998, p. 30)³⁹. Tradução nossa.

Mesmo com a perspectiva de Rosen crítica em relação à padronização adotada para a concepção da Forma-Sonata ele admite sua extensa utilização, mesmo em um repertório Romântico

³⁸ The definitions generally given are far too limited even for the latter part of the eighteenth century, and apply only to the romantic sonata. In any case, the "sonata" is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture: it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction and texture rather than a pattern. It is often difficult to distinguish the defining characteristics from the acquired characteristics of a form, partly because as time goes on the latter tend to become the former.(...) (ROSEN, 1998, p. 30).

³⁹ Since Czerny, the sonata has been most often defined as a melodic structure. The account (misleading in a number of ways) generally goes somewhat as follows: the exposition starts with a theme of group of themes in the tonic, followed by a modulation to the dominant and a second group of themes; after a repetition of the exposition comes the development, in which the themes are fragmented and combined in various keys ending with a return to the tonic and a recapitulation of the exposition, this time with the second group of themes in the tonic, and an optional coda. In this presentation of the traditional account, I have avoided the academic analysis of the exposition as first theme, bridge passage, second theme, and concluding theme. all this even more unsatisfactory than the above. Nor have i mentioned the "rule" that one new theme is "allowed" in the development. The fact is that while the placing, number, and character of the themes, at least from Scarlatti to Beethoven, have an importance which ought not to be underestimated, they are in no sense the determining factors of the form. (ROSEN, 1998, p.30).

onde a ortodoxia das padronizações já não servia à proposta musical do que era produzido no período.

(...) O problema com esse relato da forma sonata - infelizmente ainda ensinado hoje na maioria das escolas e cursos de apreciação musical - não é sua imprecisão, mas estar redigida na forma de uma receita (e para um prato que não pode mais ser preparado). Admite que um grande número de sonatas tem características heréticas, mas atribui isso à licença por parte dos compositores, e implica que as sonatas devem ser escritas de maneira "ortodoxa". De fato, exceto as de Chopin, a maioria das sonatas do século XIX foram escritas de acordo com a receita ortodoxa, e principalmente para pior. A receita não era apenas inflexível; também não levou em conta o fato de que em 1840 os ingredientes apropriados não estavam mais sendo produzidos. (ROSEN, 1998. p. 31)⁴⁰. Tradução nossa.

Se existe uma extensa utilização onde pode se estabelecer uma padronização há a possibilidade de se compreender a Forma-Sonata com parâmetros que estabelecem um padrão, é através desta perspectiva adotada por Cook e contrariamente admitida por Rosen que utilizaremos a referência para compreender a Forma-Sonata e consequentemente sua vocação temática.

A estrutura das seções e sub-seções das obras selecionadas se dispõe de tal forma que conseguimos compreender o conceito de tema como um elemento fundamental da forma de Sonata.

(...) Certas partes da música são escolhidas e identificadas como temas (e consequentemente rotuladas de A, B, B1 e assim por diante), enquanto o resto da música é considerado não temático - ou, para usar o termo antiquado e bastante insatisfatório, 'transicional'. E cada uma das várias formas históricas foi definida como uma permutação específica dessas unidades temáticas, às vezes em uma associação específica com uma área tonal – embora o viés do interesse analítico no início deste século fosse fortemente ponderado para a temática em vez de estrutura tonal. (COOK, 1987, p.9).⁴¹ Tradução nossa.

⁴⁰ The trouble with this account of sonata form- unhappily still taught today in most schools and music appreciation courses- is not its inaccuracy but its being couched in the form a recipe (and for a dish that could no longer be prepared). It admits that a large number of sonatas have heretical characteristics, but ascribes that to license on the part of the composers, and implies that sonatas ought to be written in the "orthodox" manner. In fact, except for those of Chopin, most nineteenth-century sonatas were written according to the orthodox recipe, and mostly for the worse. The recipe was not only inflexible; it also did not take account of the fact that by 1840 the proper ingredients were no longer being produced.

⁴¹ Certain parts of the music are picked out and identified as themes (and accordingly labelled A, B, B1 so forth) whereas the rest of the music is regarded as non-thematic - or, to use the old-fashioned and rather unsatisfactory term, 'transitional'. And each of the various historical forms was defined as a specific permutation of these thematic units, sometimes in a specific association with a tonal area - though the bias of analytical interest at the beginning of this century was heavily weighted towards thematic rather than tonal structure. (COOK, 1987, p.9).

Um ponto para observarmos é a utilização do termo Transição no contexto da estrutura de Forma-Sonata, que será melhor detalhada posteriormente. A utilização insatisfatória, segundo Cook do termo transicional pode justificar que a Sonata possui intrinsicamente o pensamento temático e que de um modo até antiquado não nomeia de modo satisfatório partes que não compreendam o tema. Com esta constatação conseguimos estabelecer também um problema: há uma incompatibilidade da compreensão analítica que se tem da abordagem tradicional e o ouvinte, o método analítico tradicional segmenta a análise pela perspectiva temática quando o ouvinte compreende o conjunto da obra musical sem necessariamente discriminar uma seção ou outra pelo fato de não ser temática, como o exemplo referenciado como Transição.

(...) Eu disse que o termo 'transição' era insatisfatório: implica que a função de todas as seções de uma música que não são temáticas é simplesmente ligar as temáticas - criar 'transições' entre elas. Mas não é assim que as pessoas experimentam a música. Frequentemente - provavelmente mais frequentemente do que não - são as passagens de transição de uma sonata que são as mais intensas e expressivas, não os temas; e isso é especialmente verdadeiro para Beethoven, que era tradicionalmente considerado o grande mestre da forma sonata. (COOK, 1987, p.9-10)⁴². Tradução nossa.

Cook estabelece duas possíveis razões para considerar a ênfase dos analistas para com os aspectos temáticos de uma forma musical.

⁴² (...) I said that the term 'transition' was an unsatisfactory one: it implies that the function of all the sections in a piece of music that are not thematic is simply to link up the thematic ones - to create 'transitions' between them. But this isn't really how people experience music. Often - probably more often than not - it is the transitional passages of a sonata that are the most intense and expressive, not the themes; and this is especially true of Beethoven, who was traditionally regarded as the great master of sonata form. (COOK, 1987, p.9-10)

(...) Por que, então, os analistas deram tanta ênfase aos aspectos temáticos da forma musical? Há duas razões possíveis. A primeira envolve o tipo de pensamento evolucionário que descrevi anteriormente. Os analistas enfatizavam os padrões temáticos porque eram eles que definiam as formas tradicionais, e enfatizavam as formas tradicionais porque acreditavam que as respostas das pessoas à música eram amplamente condicionadas pelo passado. Ou, eles podem ter pensado, as pessoas extraíam prazer estético da música porque a forma musical se desenvolveu de acordo com suas expectativas. Ou então as pessoas podem obter prazer exatamente pelo oposto – por a música ser imprevisível, por fazer algo diferente do que o ouvinte esperava. (COOK, 1987, p.10)⁴³. Tradução nossa.

Os analistas consideram que o padrão temático define as formas tradicionais e também por acreditarem que os ouvintes se identificam com o material musical encontrado condicionados pelo que ocorreu no passado, tanto por considerar que a forma é decorrente do prazer estético que corresponde às expectativas do ouvinte ou justamente o oposto, por quebrar as expectativas.

A segunda razão referenciada por Cook estabelece uma explicação menos complexa do que pode compreender o destaque do aspecto temático pelos analistas, aqui é possível estabelecer uma convergência com a própria característica Clássica de simetria, rigor às formas e a “perfeição”, como foi referenciado no Capítulo 1 sobre a contextualização da Sonata Op. 2 nº1.

(...) Mas há também uma segunda razão, e uma mais básica. Isso tem a ver com os propósitos para os quais esse tipo de análise estava sendo feito. Durante o século XIX tornou-se normal que a composição fosse ensinada em aulas de escolas de música, e não em aulas particulares, como acontecia até então. Ensinar composição dessa maneira significava que os professores confiavam cada vez mais nos livros didáticos para orientar seus alunos em suas tentativas de composição. E os modelos padrão que descrevi eram principalmente modelos de livros didáticos; eles foram feitos para serem copiados, da mesma forma que os pintores estudantes costumavam copiar os antigos mestres da época. Em certo sentido, então, eles não pertencem primariamente à história da análise musical como tal: eles pertencem à história do ensino da composição. (COOK, 1987, p.10)⁴⁴. Tradução nossa.

⁴³ Why, then, did analysts lay so much emphasis on the thematic aspects of musical form? There are two possible reasons. The first involves the kind of evolutionary thinking I described earlier. Analysts emphasized thematic patterns because it was these that defined the traditional forms, and they emphasized the traditional forms because they believed that people's responses to music were largely conditioned by the past. Either, they may have thought, people derived aesthetic pleasure from music because the musical form developed in accordance with their expectations. Or else people might derive pleasure from just the opposite - from the music being unpredictable, from its doing something other than what the listener expected. (COOK, 1987, p.10).

⁴⁴ But there is also a second reason, and a more basic one. This has to do with the purposes for which this kind of analysis was being done. During the nineteenth century it had become normal for composition to be taught in classes at music schools, rather than through private lessons as had been the case till then. Teaching composition in this way meant that teachers relied increasingly on textbooks to guide their students in their attempts at composition. And the standard patterns of form I have described were primarily textbook models; they were meant to be copied, in the same way as student painters used to copy old masters at that time. In a sense, then, they don't primarily belong to the history of musical analysis as such: they belong to the history of composition teaching. (COOK, 1987, p.10).

É relevante mencionar que o próprio método e as razões para as quais esse tipo de análise estava sendo feito no séc. XIX são compatíveis com as características valorizadas e estabelecidas no período em que as Sonatas Op.2 nº1 e Op.110 nº 31 foram criadas: A sistematização dos processos analíticos compreendidos aqui como Análise Tradicional são bastante adequados para compreender o repertório do período Clássico. Esta convergência da característica estética do período em questão com o modelo analítico que se estabeleceu no formato referenciado por Cook contribuem para que este método analítico estabeleça uma utilização precisa para explicar o conteúdo musical destas obras.

Considerando que a abordagem analítica tradicional se orienta pela perspectiva temática é compreensível que fragilidade deste método seja justamente o conteúdo musical onde não se encaixa ao modelo compreendido como discurso temático, as conexões e transições para os temas. Cabe ao analista compreender o contexto e interpretar a obra como um conjunto de elementos que se relacionam sem a limitação da perspectiva sob a qual a análise tradicional se guia.

(...) Há sempre uma tentação na análise musical de fazer tudo conforme o modelo, e isso ganhou um nome ruim para a abordagem tradicional da forma musical. Ao mesmo tempo, esse tipo de abordagem às vezes produzia trabalhos em que as qualidades individuais de uma determinada peça eram examinadas com mais sensibilidade. (COOK, 1987, p.10)⁴⁵. Tradução nossa.

Podemos compreender que a Análise Tradicional incorpora diversos conceitos para conseguir explicar as relações temáticas no que diz respeito à organização tonal, harmônica, estrutura das seções e da forma que compreende o discurso musical de uma Sonata. Na pesquisa abordaremos: análise harmônica, fraseológica, motivica e formal. Todas estas podem ser

⁴⁵ (...) There is always a temptation in musical analysis to make everything conform to the model, and this earned a bad name for the traditional approach to musical form. At the same time this kind of approach did sometimes produce work in which the individual qualities of a given piece were examined more sensitively. (COOK, 1987, p.10).

compreendidas como ferramentas que compõe o método de Análise Tradicional. A seguir iremos aprofundar os conceitos utilizados para a análise do 1º Mov. das Sonatas selecionadas na pesquisa.

2.2-Análise Harmônica

Para compreendermos a utilização da análise harmônica é importante que encontremos com precisão o que significa o conceito de harmonia, como pode ser referenciado através de Schoenberg, em seu livro *Harmonia* (1999): “Harmonia: o ensino dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio.” (SCHOENBERG, 1999, p. 49). A análise harmônica compreende as múltiplas relações que estabelecemos entre os acordes a partir da premissa de tonalidade. O objetivo da análise harmônica na pesquisa é estabelecer parâmetros que sirvam de ferramenta para explicar determinados procedimentos estruturais das peças escolhidas, como organizações das seções, cadências conclusivas de frases, construção temática, adequação ao modelo de Forma-Sonata e identificação de suas sub-seções através de procedimentos harmônicos.

É importante compreendermos que as possibilidades de encadeamento dos acordes, seus valores melódicos, arquitetônicos e rítmicos configuram interações entre acordes que aqui na pesquisa serão compreendidos como progressões harmônicas e cadências, estas contendo conceitos que serão abordados adiante. A notação harmônica e a terminologia para a análise será referenciada na bibliografia de Walter Piston em seu livro *Harmonia* (1959).

A maioria dos livros didáticos norte-americanos identifica as harmonias individuais em termos dos graus de escala de suas fundamentais. Os sete algarismos romanos indicam essas raízes em relação a uma determinada tonalidade, e algarismos arábicos adicionais indicam (de uma maneira vagamente derivada da tradição do baixo figurado) as várias posições (inversões) das harmonias. (...) agora considere como as harmonias individuais que acabamos de descrever podem ser arranjadas para fazer progressões harmônicas. (CAPLIN, 2013, p.1, p.3)⁴⁶. Tradução nossa.

A notação harmônica adotada será a de notação graduada. Não será adotada a utilização de inversões na notação de análise harmônica, as inversões não contribuem para contemplarmos o objetivo da pesquisa já que elas não agregam no propósito de estabelecer as seções fraseológicas e o direcionamento harmônico das seções na obra. No entanto, haverá sinalização de inversão quando encontrarmos a progressão I₆₄-V. A inversão nesta específica configuração contribui para o estabelecimento de cadência, esta que possui importante função na arquitetura de seções e formal das obras.

2.3-Tonalidade

Para iniciarmos a discussão sobre o conceito de tonalidade é pertinente que entendamos que este é um importante elemento que integra a construção temática nas formas estabelecidas, na pesquisa representada pela estrutura da Forma-Sonata, que será abordada posteriormente. A elaboração dos temas e a relação entre as partes no classicismo está intrinsicamente relacionada ao estabelecimento de uma tonalidade e a interação que se faz entre as seções, sub-seções e da grande estrutura formal.

Através da referência de Piston (1959) Podemos entender a tonalidade como um sistema que enfatiza um tom e estabelece uma relação de destaque para ele, onde as relações de expectativa e

⁴⁶ Most North American textbooks identify individual harmonies in terms of the scale degrees of their roots. The seven Roman numerals indicate these roots with respect to a given key, and additional Arabic numerals indicate (in a manner loosely derived from the figured-bass tradition) the various positions (inversions) of the harmonies (...) Let us now consider how the individual harmonies just described can be arranged to make progressions of harmonies. (CAPLIN, 2013, p.1, p.3)

resolução serão elaboradas e desenvolvidas através de progressões harmônicas, conceito este que será melhor aprofundado adiante.

Tonalidade é a relação organizada de tons na música. Essa relação, no que diz respeito à prática comum dos compositores nos séculos XVIII e XIX, implica um tom central com todos os outros tons subordinados à ele ou tendem a ele, de uma forma ou de outra. Existem outras relações organizadas, como, por exemplo, o sistema dodecafônico de Arnold Schoenberg, mas não se pode dizer que tenham sido em qualquer momento na prática comum. Sistemas anteriores, baseados nos modos, são anteriores ao período que estudamos. O modalismo refere-se à escolha dos tons entre os quais existe essa relação. Tonalidade é sinônimo de tom, modalismo de escala. Além das escalas maior, menor e cromática, um número extremamente grande de modos pode ser construído em qualquer tonalidade. (PISTON, 1959, p. 29)⁴⁷. Tradução nossa.

A tonalidade incorpora em seu conceito fundamental a característica de enfatizar um tom, enquanto os outros tons se relacionam com ele de modo subordinado ou que se direcionam para ele. O tonalismo possibilita uma grande variedade de elaborações e interações entre os tons, a partir de um centro tonal estabelecido. Esta característica ampla de possibilidades contribui para que determinada disposição da forma, como a Forma-Sonata viabilize elaborações e múltiplas relações simples ou complexas entre as seções, compreendendo conceitos como modulação, conceito que veremos adiante.

⁴⁷ Tonality is the organized relationship of tones in music. This relationship, as far as the common practice of composers in the eighteenth and nineteenth centuries is concerned, implies a central tone with all other tones supporting it or tending toward it, in one way or another. Other organized relationships exist, as for example the twelve-tone system of Arnold Schoenberg, but they cannot be said to have been at any time in common practice. Earlier systems, based on the modes, antedate the period we studying. Modality refers to the choice of the tones between which this relationship exists. Tonality is synonymous with key, modality with scale. In addition to the major, minor, and chromatic scales, an extremely large number of modes can be constructed in any given tonality. (PISTON, 1959, p. 29).

Muitos modos retirados de canções folclóricas e até escalas orientais têm sido usados ocasionalmente por compositores. Escalas artificiais foram inventadas, contendo uma distribuição de intervalos não conhecida antes. Mas tudo isso deve esperar investigação até que a primeira tarefa no estudo da harmonia seja cumprida, ou seja, o estabelecimento claro e firme da norma de prática comum em referência à qual esses recursos extraordinários devem ser apreciados. Limitamo-nos, portanto, aos três modos ou escalas descritos no Capítulo Um - maior, menor e cromática, este último considerado como uma variante dos outros dois. (PISTON, 1959, p. 30)⁴⁸. Tradução nossa.

A referência de Piston (1959) acima reflete que a tonalidade abordada na pesquisa compreenderá as escalas maior e menor. A escala cromática descrita pode ser interpretada como as notas ocorrentes nas peças que não fazem parte da tonalidade da música. A utilização de acordes de funções harmônicas secundárias (como Dominante secundária), notas de passagem, cromatismo são exemplos de situações onde notas estranhas à tonalidade podem ser incorporados ao centro tonal através da escala cromática.

A reconhecida autoridade superior desses dois modos durante um período de cerca de trezentos anos deu origem à expressão "sistema maior-menor" frequentemente aplicada à nossa música. Estamos tão imbuídos dessa tradição que tendemos a interpretar a música baseada em outros modos como sendo maior ou menor, geralmente com resultados um tanto insatisfatórios. (...) A tonalidade, então, não é apenas uma questão de usar apenas os tons de uma determinada escala. É mais um processo de estabelecer a relação organizada desses tons com um entre eles que deve ser o centro tonal. Cada grau de escala tem sua parte no esquema de tonalidade, sua função tonal. (PISTON, 1959, p. 30-31)⁴⁹. Tradução nossa.

O conceito de tonalidade se associa com a expressão “sistema maior-menor”, pela utilização recorrente e consolidada por cerca de trezentos anos como referencia Piston (1959). A utilização

⁴⁸ Many modes taken from folk songs and even oriental scales have been used occasionally by composers. Artificial scales have been invented, containing a distribution of intervals not known before. But all these must await investigation until the first task in the study of harmony is accomplished, namely the clear and firm establishment of the norm of common practice by reference to which these extraordinary resources are to be appreciated. We limit ourselves, therefore, to the three modes or scales described in Chapter One-major, minor and chromatic, the last considered as a variant of the other two. (PISTON, 1959, p. 30).

⁴⁹ The acknowledged superior authority of these two modes over a period of some three hundred years has given rise to the expression "major-minor system" often applied to our music. We are so imbued with this tradition that we tend to interpret music based on other modes as being in either major or minor, usually with somewhat unsatisfactory results. (...) Tonality, then, is not a merely a matter of using just the tones of a particular scale. It is more a process of setting forth the organizes relationship of these tones to one among them which is to be the tonal center. Each scale degree has its part in the scheme of tonality, its tonal function. (PISTON, 1959, p. 30-31).

desta expressão está diretamente relacionada à própria estrutura do pensamento musical clássico com sua consolidação neste período, assim como o conceito de tonalidade se relaciona com a elaboração das formas.

Ao estabelecermos um centro tonal compreendemos que há a interação e relação organizada de outros graus, a relação destes graus com a tonalidade é fundamental para estabelecer seu centro. Desta forma podemos introduzir o conceito de Função Harmônica, principalmente àquelas que representam a principal identidade do tonalismo: as funções de Dominante e Tônica.

2.4-Funções Harmônicas

Duas funções harmônicas que representam os pilares do tonalismo são a Tônica e Dominante. A função Tônica possui o caráter resolutivo de uma progressão harmônica, ela também exerce importante função de estabelecer determinada tonalidade (esta que é representada pelo I ou i grau em um centro tonal) e eventual nova tonalidade, através da modulação.

A função tônica geralmente é representada pela tríade maior ou menor construída no primeiro grau da escala (tônica) de um tom. A tríade tônica em posição fundamental é consideravelmente mais estável do que a tríade em primeira inversão. De fato, veremos que a tônica de primeira inversão desempenha um papel especial na articulação da direcionalidade harmônica, especialmente ao sinalizar o início de uma progressão cadencial. Na maioria dos contextos, a tríade construída sobre o grau submediante (VI) da escala tem função tônica e pode frequentemente substituir um acorde de tônica esperado, especialmente quando segue uma posição fundamental do V, situação que pode ser chamada de resolução deceptiva do Dominante. (CAPLIN, 1998, p. 9)⁵⁰. Tradução nossa.

A função da Tônica em posição fundamental e invertida contribui para que haja diferentes utilizações da mesma função harmônica, a direcionalidade harmônica é influenciada pela disposição de sua construção triádica, segundo Caplin (1998).

⁵⁰ Tonic function is usually represented by the major or minor triad built on the first scale degree (tonic) of a key. The tonic triad in root position is considerably stabler than that triad in first inversion. Indeed, we will see that the first-inversion tonic plays a special role in articulating harmonic directionality, especially by signaling the onset of a cadential progression. In most contexts, the triad built on the submediant (VI) degree of the scale has tonic function and can frequently *substitute* for an expected tonic chord, especially when following a root-position V, a situation that can be termed a *deceptive resolution* of the dominant. (CAPLIN, 1998, p. 9).

A função dominante é mais frequentemente representada pela tríade maior ou pelo acorde de sétima maior-menor construído no quinto grau da escala. A tríade diminuta estabelecido no VII na primeira inversão (VII₆) e o acorde diminuto com sétima (VII₇ e suas três inversões) também têm função dominante quando resolvem para harmonia tônica. (Essas harmonias não são consideradas dominantes quando, em algumas situações sequenciais, progridem para harmonias não tônicas, como o III.) Em certos contextos limitados, a harmonia construída no terceiro grau (III) pode funcionar como um substituto para a dominante (como na progressão III₆-I). Em muitas situações cadenciais, a harmonia tônica na segunda inversão (I₆₄) funciona como um embelezamento da harmonia dominante na posição fundamental. A expressão cadencial seis-quatro é frequentemente usada para identificar esse embelezamento da dominante cadencial. (CAPLIN, 1998, p. 9)⁵¹. Tradução nossa.

A função de Dominante pode ser representada pelo V, tanto na tonalidade maior quanto menor e possui a importante característica de estabelecer a tensão, em seu âmbito funcional. Esta função contribui de modo relevante para o estabelecimento de expectativa no âmbito harmônico em um sistema tonal. A utilização da tríade diminuta encontrada no sétimo grau do campo harmônico maior também possui a função Dominante. O acorde diminuto com sétima e suas três inversões possibilitam uma gama de resoluções em possíveis novas regiões tonais que serve como um importante recurso para modulações e direcionamento harmônico para regiões harmônicas diferentes ou até mesmo outra tonalidade.

A progressão harmônica de Tônica na segunda inversão associada à utilização da Dominante na sequência é um importante recurso na progressão harmônica que pode estabelecer cadências em finalizações de frases, sub-seções e seções, recurso este utilizado de modo comum no período Clássico.

⁵¹ Dominant function is most often represented by the major triad or the major-minor seventh chord built on the fifth scale degree. The leading-tone diminished triad in first inversion (VII₆) and the leading-tone seventh chord (VII₇ and its three inversions) also have dominant function when they resolve to tonic harmony. (These harmonies are not considered dominants when, in some sequential situations, they progress to non-tonic harmonies, such as III.) In certain limited contexts, the harmony built on the third degree (III) can function as a substitute for the dominant (as in the progression III₆-I). In many cadential situations, tonic harmony in second inversion (I₆₄) functions as an embellishment of dominant harmony in root position. The expression *cadential six-four* is often used to identify this embellishment of the cadential dominant. (CAPLIN, 1998, p. 9).

2.5-Cadências

Como foi mencionado anteriormente as cadências possuem importante função no final de frases (conceito este que será abordado adiante). As cadências pontuam as finalizações de frases, contribuem para estabelecer a tonalidade e o direcionamento das seções em determinada obra.

Não há fórmulas mais importantes do que aquelas usadas para terminações de frases. Eles marcam os lugares de respiração na música, estabelecem a tonalidade e tornam coerente a estrutura formal. É notável que a convenção das fórmulas cadenciais possa manter sua validade e significado ao longo de todo o período da prática harmônica comum. As mudanças ocorridas de maneira externa, na cor harmônica, não perturbaram os tipos de cadência fundamental, mas pareciam servir apenas para confirmar sua aceitação. (PISTON, 1959, p. 125)⁵². Tradução nossa.

As cadências têm vital importância para integrar a análise harmônica e suas progressões com a estrutura formal da obra, elas possuem diferentes classificações como podemos referenciar a seguir: "A cadência autêntica: a fórmula harmônica V-I, a cadência autêntica, pode ser estendida para incluir as II ou IV que costumam preceder. Temos agora o acorde seis-quatro cadencial, cuja função natural é anunciar a cadência" (PISTON, 1959, p. 125)⁵³.

A cadência autêntica pode ser perfeita ou imperfeita, a diferença entre elas está relacionada à posição da nota do soprano em relação à formação do acorde final (I ou i).

⁵² There are no more important formulae than those used for phrase endings. They mark the breathing places in the music, establish the tonality, and render coherent the formal structure. It is remarkable that the convention of the cadential formulae could hold its validity and meaning throughout the entire period of common harmonic practice. The changes that took place in external manner, in harmonic color, did not disturb the fundamental cadence types, but seemed only to serve to confirm their acceptance. (PISTON, 1959, p. 125).

⁵³ The authentic cadence: the harmonic formula V-I, the authentic cadence, can be extended to include the II or IV which customarily precede. We now have the cadential six-four chord, whose natural function is to announce the cadence. (PISTON, 1959, p. 125).

O uso da cadência autêntica não se restringe às frases finais. É frequentemente empregado em outros lugares, mas com menos ênfase em sua finalidade. O arranjo mais conclusivo, com acordes dominantes e tônicos na posição fundamental e a nota tônica no soprano no final, é geralmente chamado de cadência perfeita, todas as outras formas da cadência autêntica são denominadas imperfeitas, significando menos finais. Uma distinção dura e rápida entre cadências perfeitas e cadências imperfeitas não é possível, nem é importante. O grau de finalidade depende de muitos fatores contribuintes e cada caso deve ser julgado por seus próprios méritos. A aproximação da tônica por meio da primeira inversão do acorde dominante é geralmente considerada um efeito cadencial menos conclusivo. (PISTON, 1959, p. 127).⁵⁴ Tradução nossa.

Outra importante cadência é a Meia-Cadência. Esta é caracterizada pela chegada ao V sem a resolução no I ao final da frase e ou estrutura fraseológica.

O acorde de seis-quatro cadencial também é empregado para acentuar a meia-cadência (...) Se o acorde de tônica for usado para introduzir o I64, ele pode estar em posição fundamental. A tônica pode ser suspensa no acorde dominante, sem seis-quatro, ou pode aparecer como apoggiatura ao tom principal. (PISTON, 1959, p. 128-129)⁵⁵. Tradução nossa.

A meia-cadência pode incorporar também uma progressão V/V antecedendo sua função V ao final da frase sem perder sua qualidade de cesura da frase; também sem configurar mudança de tonalidade.

⁵⁴ The use of the authentic cadence is not restricted to final phrases. It is often employed elsewhere, but with less emphasis on its finality. The most conclusive arrangement, with dominant and tonic chords in root position and the tonic note in the soprano at the end, is generally called the perfect cadence, all other forms of the authentic cadence being termed imperfect, meaning less final. A hard and fast distinction between what are perfect and what are imperfect cadences is not possible, nor is it importante. The degree of finality is dependent upon many contributing factors and each case should be judged on its own merits. The approach to the tonic by means of the first inversion of the dominant chord is generally considered a less conclusive cadential effect. (PISTON, 1959, p. 127).

⁵⁵ the cadential six-four chord is also employed to accentuate the half cadence (...) If the tonic chord is used to introduce the I64, it may be in root position. The tonic may be suspended into the dominant chord, without six-four, or may appear as apoggiatura to the leading-tone. (PISTON, 1959, p. 128-129).

Não é essencial diferenciar entre uma meia cadência contendo o acorde V de V e uma cadência autêntica na tonalidade da dominante. Quando a frase seguinte ainda está na tonalidade tônica, parece inútil considerar que há uma modulação apenas por conta de um acorde. Por outro lado, se houver uma série forte de acordes na tonalidade dominante até a cadência, parece mais lógico reconhecer uma modulação na análise.
(PISTON, 1959, p. 130)⁵⁶. Tradução nossa.

Ao observarmos que há progressões de acordes relevantes na tonalidade da dominante em um processo cadencial é conveniente que avaliemos esta disposição como um movimento modulatório. A modulação pode ser atingida através de diversos caminhos possíveis, esta é apenas uma delas. Na pesquisa será necessário apenas delimitar o conceito de modulação e não classificar os meios para esta.

2.6- Tonicização

A tonicização pode ser compreendida como um conceito que se relaciona à tonalidade. No entanto podemos observar que sua denominação está associada à utilização de um momento harmônico onde outro grau diatônico possa desempenhar brevemente o lugar de tônica. Tal tonicização é evidenciada e confirmada através de progressões harmônicas que estabelecem frequentemente a Dominante individual (e ou a Subdominante) como importantes agentes da nova região da tônica.

⁵⁶ It is not essential to differentiate between a half cadence containing the chord V of V and an authentic cadence in the key of the dominant. When the subsequent phrase is still in the tonic key it seems useless to consider that there is a modulation just on account of one chord. On the other hand, if there is a strong series of chords in the dominant key leading up to the cadence it would appear more logical to recognize a modulation in the analysis. (PISTON, 1959, p. 130).

Harmonias diferentes da tônica frequentemente ganham maior ênfase, nitidez ou vivacidade por meio de um processo que pode ser chamado de “tonicização”. Em sua forma mais simples, esse processo consiste em dar à harmonia em questão o aspecto temporário de uma tônica, fortalecendo-a assim em seu caráter individual e, por assim dizer, afastando-a momentaneamente de seu lugar na tonalidade predominante, em uma quase tonalidade. própria. [...] Embora o processo não seja diferente da modulação, ele difere claramente da última em escopo e função. “Modulação” denota uma mudança definitiva de tom – um movimento decisivo para uma nova região tonal – e, do ponto de vista da composição, tem a ver com as características maiores e não com os detalhes de uma obra musical. O que chamamos de tonicização, no entanto, é essencialmente uma questão de detalhes.(SESSIONS, 1951, p. 243)⁵⁷. Tradução nossa.

Sessions (1951) expõe a ideia de que a modulação de fato estabelece uma mudança mais incisiva no processo composicional. A tonicização é referenciada como um recurso que não é contrário ao da modulação mas sua função e aplicação se diferenciam: esta possibilita um aspecto harmônico mais abrangente dentro de uma determinada tonalidade mas sem estabelecer um movimento decisivo para uma nova região tonal.

Desta forma podemos definir tonicização de uma tônica secundária como algo que ocorre dentro de um curto espaço de tempo musical, o reaparecimento da tônica original ocorrendo dentro da mesma frase; a modulação intermediária se estende por tempo suficiente para atrasar o retorno à tônica original até a próxima frase. A distinção é arbitrária, mas ainda assim será útil na maioria dos casos em que uma distinção deve ser feita.(PISTON, DEVOTO. 1987, p. 229)⁵⁸ Tradução nossa.

Podemos observar na referência de Piston e Devoto (1987) que a tonicização pode ser representada como uma tônica secundária que é enfatizada por um curto espaço de tempo musical. Há uma diferenciação sobre o conceito de modulação. Esta é colocada de modo a demonstrar que

⁵⁷ Harmonies other than the tonic are often given, greater vividness or emphasis by means of a process which may be called ‘tonicization’. In its simplest form this process consists in giving the harmony in question the temporary aspect of a tonic, thus strengthening it in its individual character and, so to speak, drawing it momentarily away from its place in the prevailing key, into a quasi-key of its own. [...] Though the process is not unlike modulation, it differs clearly from the later in scope and function. “Modulation” denotes a definitive change of key – a decisive movement to a fresh tonal region – and, from the standpoint of composition, has to do with the larger features rather than the details of a musical work. What we call tonicization, however, is essentially a matter of detail. (SESSIONS, 1951, p. 243).

⁵⁸ In this way we may define tonicization of a secondary tonic as something that occurs within a short length of musical time, the reappearance of the original tonic occurring within the same phrase; intermediate modulation extends long enough to delay the return to the original tonic until the next phrase. The distinction is arbitrary, but it will nevertheless be useful in most cases where a distinction is to be made. (PISTON, 1987, p. 229).

diferentes casos podem incitar ambiguidades e mais de uma interpretação, no entanto a distinção conceitual é relevante para estabelecer parâmetros entre os dois conceitos abordados.

2.7- Liquidação

A liquidação é um conceito criado pelo autor e compositor Schoenberg, encontrado em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (2008) onde ele discorre brevemente sobre o termo. "A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exijam mais continuação" (SCHOENBERG, 2008, p. 59).

Em seu livro, Schoenberg discorre sobre a liquidação sob a perspectiva da construção fraseológica de Sentença, sua utilização na pesquisa pode ser incorporada para outros elementos do discurso musical como o motivo, por exemplo. Pela explicação de Schoenberg (2008), podemos compreender que a Liquidação possui a função na Sentença de neutralizar a extensão ilimitada da estrutura; é possível observar na referência do autor que as características como redução e condensação presentes na liquidação desempenham um papel importante na conclusão da Sentença:

A técnica a ser aplicada na continuação é uma espécie de desenvolvimento, comparável, em alguns aspectos, à técnica de condensação usada na liquidação. O desenvolvimento implica não apenas crescimento, aumento, extensão e expansão, mas igualmente redução, condensação e intensificação. (...) Este processo de liquidação, em conjunto com a cadência ou com a semicadência, pode ser usado para delimitar adequadamente a sentença. (SCHOENBERG, 2008, p.59).

2.8-Modulação

A modulação é um importante recurso utilizado pelos compositores, a modulação é utilizada para trazer nova(s) tonalidade(s) à obra. A utilização da ferramenta da modulação leva para a obra novas possibilidades de progressões e interações com a tonalidades já estabelecida.

Os compositores parecem ter concordado consistentemente que permanecer em um tom ao longo de uma peça de qualquer duração é esteticamente indesejável. O processo de modulação, ou seja, mudança de tonalidade, é um dos mais importantes recursos de variedade na música. Uma mudança de tonalidade significa uma mudança de centro tonal, a adoção de um tom diferente ao qual todos os outros tons devem se relacionar. Qualquer acorde, ou qualquer grupo de tons, pode ser interpretado em qualquer tonalidade. Esta é apenas outra maneira de dizer que uma relação pode ser encontrada entre qualquer acorde e qualquer um dos doze tons escolhidos como centro tonal, ou nota-chave. A ambiguidade do acorde único foi apontada na discussão da tonalidade, e é justamente essa ambiguidade que é a base da técnica de modulação. (PISTON, 1959, p. 77)⁵⁹. Tradução nossa.

A ferramenta da modulação contribui para o estabelecimento de variedade no decorrer de determinada obra. O recurso modulatório por compreender possibilidades de mudança de centro tonal dentre as doze possibilidades tonais (maiores ou menores). Algumas destas possibilidades estão alinhadas com a construção de expectativa sedimentada no modelo de formas como por exemplo a Forma-Sonata. Outras modulações, por outro lado, causam surpresa e são utilizadas como recurso de quebra de expectativa pelo compositor.

⁵⁹ Composers appear to have been in consistent agreement that to remain in one key throughout a piece of any length is aesthetically undesirable. The process of modulation, meaning change of key, is one of the most important resources of variety in music. A change of keys means a change of tonal center, the adoption of a different tone to which all the other tones are to be related. Any chord, or any group of tones, can be interpreted in any key. This is but another way of saying that a relationship can be found between any given chord and any one of the twelve tones chosen as a tonal center, or key-note. The ambiguity of the single chord was pointed out in the discussion of tonality, and it is just this ambiguity which is the basis of the technique of modulation. (PISTON, 1959, p. 77).

Na primeira etapa, o estabelecimento da primeira tonalidade, devem ser observados os princípios descritos no capítulo sobre tonalidade. Não é essencial que o acorde da tônica apareça, mas a dominante deve soar como tal. A indecisão devido ao uso excessivo de graus modais e suas harmonias pode fazer com que toda a frase seja ouvida como na segunda tonalidade, principalmente se a segunda tonalidade estiver fortemente estabelecida. (...) A segunda etapa da modulação envolve a escolha de um acorde que será convenientemente suscetível à mudança de ponto de vista tonal. Em outras palavras, será um acorde comum a ambas as tonalidades, que chamaremos de acorde pivô, e ao qual faremos uma dupla análise. (PISTON, 1959, p. 78)⁶⁰. Tradução nossa.

A modulação pode ser atingida através de um acorde pivô: acorde este que exerce função dupla, uma função na tonalidade já estabelecida e uma outra função necessariamente distinta na nova tonalidade.

2.9-Análise motívica

A Análise motívica é um método de análise distinta da Análise Tradicional, embora aborde conteúdos relacionados como a observação de temas e motivos. Por se tratar de uma área de conhecimento relacionada ao pensamento temático e de motivos este método tem o propósito de enriquecer a análise e complementar a Análise Tradicional na pesquisa. Para compreendermos a importância da análise motívica no objetivo da pesquisa é importante que entendamos a correlação existente entre motivo e as estruturas maiores, estas estabelecidas como diferentes gradações de forma.

⁶⁰ In the first stage, the establishment of the first key, the principles described in the chapter on tonality should be observed. It is not essential that the tonic chord should appear, but the dominant must be made to sound as such. Indecision due to overuse of modal degrees and their harmonies may result in the whole phrase being heard as in the second key, especially if the second key is strongly established.(...) The second stage of the modulation involves the choice of a chord which will be conveniently susceptible to the change of tonal view-point. In other words, it will be a chord common to both keys, which we will call the pivot chord, and to which we will give a double analysis.(PISTON, 1959, p. 78).

Em quase todos os tratados aceitos sobre composição musical, encontram-se algumas indicações sobre a estrutura temática, e nas discussões orais entre músicos são recorrentes as observações sobre o manuseio "temático" mais ou menos elaborado de uma obra. No entanto, tais referências invariavelmente permanecem meras indicações, generalidades vagas. ao qual nenhuma especificação detalhada é adicionada. Assim, "estrutura temática" tornou-se um termo quase fundamental na música, mas seu significado e conteúdo completos nunca foram realizados concretamente. (RETI, 1951. p.3-4)⁶¹. Tradução nossa.

A análise motívica compreende o estudo sobre a relação dos motivos com a construção temática, portanto é necessário aqui estabelecer o que compreende um motivo.

Chamamos de motivo qualquer elemento musical, seja uma frase de fragmento melódico ou mesmo apenas um traço rítmico ou dinâmico que, por ser constantemente repetido e variado ao longo de uma obra ou de uma seção, assume no desenho composicional um papel semelhante ao de um motivo nas artes plásticas. Um tema, então, poderia ser definido como um grupo ou "período" mais completo que adquire uma função "motívica" no decorrer de uma composição. (RETI, 1951. p.11-12)⁶².

Podemos encontrar uma outra perspectiva do motivo através de Schoenberg (2008):

O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado "germe" da ideia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o "mínimo múltiplo comum"; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado "máximo divisor comum" (SCHOENBERG, 2008, p. 35).

⁶¹ In almost all accepted treatises on musical composition some indications are to be found on thematic structure, and in oral discussions between musicians remarks about a work's more or less elaborate "thematic" handling frequently recur. However, such references invariably remain mere indications, vague generalities. to which no detailed specification is added. Thus "thematic structure" has become an almost fundamental term in music, yet its full meaning and content have never been realized concretely. (RETI, 1951. p.3-4).

⁶² We call motif any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmical or dynamic feature which, by being constantly repeated and varied throughout a work or a section, assumes a role in the compositional design somewhat similar to that of a motif in the fine arts. A theme, then, could be defined as a fuller group or "period" which acquires a "motivic" function in a composition's course. (RETI, 1951. p.11-12).

Uma importante característica do motivo é sua capacidade de ser compreendido como uma unidade de sentido, esta que pode ser repetida e variada ao longo da obra. A variação possibilita que estabeleçamos uma assimilação da ideia do motivo original mas em um processo de transformação, trazendo direcionalidade da estrutura para que sirva o percurso temático da obra.

Quando os clássicos substituíram o princípio da imitação e variação contrapontística pela transformação temática, eles não tiveram que inventar algo inteiramente novo. (...) Em particular, havia um conjunto específico de características que a técnica temática poderia assumir diretamente, já pronta, por assim dizer, da esfera contrapontística. Esses recursos eram os dispositivos bem conhecidos de inversão, augmentação e similares. A técnica temática, de fato, os apoderou de todos, mas os adaptou ao seu próprio propósito e espírito. Enquanto no campo contrapontístico esses artificios eram aplicados literalmente, a técnica temática os utilizava de maneira livre e flexível. (RETI, 1951, p. 66)⁶³. Tradução nossa.

O procedimento de utilização motívica no contexto temático incorpora as mais diversas possibilidades. A manipulação motívica compreende variações que podem ser transformações rítmicas, fragmentações do motivo original, augmentação rítmica, diminuição rítmica, transposições, modalizações e liquidações. As múltiplas alternativas de variação motívica possibilitam um recurso que conduz de modo fundamental à construção temática. A variação contribui para o direcionamento da obra associada à manutenção de elementos do motivo original, possibilitando a assimilação do material musical pelo ouvinte.

⁶³ When the classics replaced the principle of contrapuntual imitation and variation by thematic transformation, they did not have to invent something entirely new. (...) In particular, there was a specific group of features which the thematic technique could take over directly, ready-made, so to speak, from the contrapuntual sphere. These features were the well known devices of inversion, augmentation, and the like. The thematic technique indeed, took them all over, but adapted them to its own purpose and spirit. While in the contrapuntual realm these devices were applied literally, the thematic technique used them in a free, flexible manner. (RETI, 1951, p. 66).

Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo. Consequentemente, a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes. A preservação dos elementos rítmicos produz, efetivamente, coerência (ainda assim, a monotonia não pode ser evitada sem ligeiras mudanças). No mais, a determinação dos elementos mais importantes depende do objetivo composicional: através de mudanças substanciais é possível produzir uma variedade de *formas-motivo* adaptáveis a cada função formal. (SCHOENBERG, 2008, p. 36).

2.2.1-Forma

Para melhor compreendermos os próximos conceitos é importante que estabeleçamos o que é forma, através da referência de Schoenberg (2008):

O termo *forma* é utilizado em muitas acepções: nas expressões “forma binária”, “forma ternária” ou “forma rondó”, ele se refere, substancialmente, ao número de partes; a expressão “forma-sonata” indica, por sua vez, o tamanho das partes e a complexidade de suas inter-relações, quando nos referimos ao “minueto” ao *scherzo*, e a outras “formas de dança”, pensamos nas características rítmicas, métricas e de andamento, que identificam a dança. Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. (SCHOENBERG, 2008, p. 27).

Assim como a quantidade de partes de uma música (a grande forma, ou as seções de uma obra) o termo forma pode ser compreendido em pequenas estruturas, afinal o que pode compreender a característica referenciada acima como organizada é também a sua identidade compreensível e assimilável.

Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão inteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. (SCHOENBERG, 2008, p. 27).

2.2.2-Frase

A frase é um conceito que possui uma definição pouco precisa, poderemos aqui nos aproximar de uma satisfatória compreensão do que o termo representa.

A menor unidade estrutural é a *frase*, uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo *frase* significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula. Alguns elementos frequentemente aparecem mais de uma vez no âmbito de uma frase. (SCHOENBERG, 2008, p. 29).

A frase pode ser compreendida como a menor unidade estrutural em um contexto temático, ela representa uma medida importante em uma estrutura um pouco maior que será vista com maior detalhe adiante, ao abordarmos a Análise Fraseológica.

Ao final das frases podemos encontrar as pontuações e sinais do direcionamento através das cadências, já referenciadas anteriormente. Outros indicadores de pontuação aos finais de frase e no meio delas é a possibilidade de utilização de progressões harmônicas, Meia-Cadência (V sem a resolução da ideia no I ou i), direcionamento de vozes sugerindo determinada resolução ou tensão harmônica e a dinâmica.

2.2.3-Semi-frase

A frase pode ser também melhor compreendida pelo conceito de semi-frase, na pesquisa referenciada como SF. A semi-frase é uma estrutura que pode ser vista como a unidade intermediária entre o motivo e a frase, também denominada como ideia básica.

A maioria dos temas clássicos começa com uma ideia básica de dois compassos. A própria ideia geralmente contém vários motivos. Como uma unidade de dois compassos, a ideia básica é pequena o suficiente para agrupar com outras ideias em frases e temas, mas grande o suficiente para ser decomposta (fragmentada) a fim de desenvolver seus motivos constituintes. De fato, o material de abertura de um tema clássico normalmente sofre integração em unidades formais maiores, bem como desintegração em elementos motivicos menores. Os dois compassos de ideia básica é o tamanho certo para atuar como ponto de partida para ambos os processos. (...) Quando dizemos que a ideia básica é uma unidade de dois compassos, isso não significa que sua duração literal seja dois compassos completos de música. Às vezes, a ideia é um pouco mais longa ou mais curta. É mais correto dizer que a ideia básica abrange dois tempos. (CAPLIN, 1998, p. 38-39)⁶⁴. Tradução nossa.

Mesmo com a revisão do autor na referência acima sobre a duração de uma ideia básica é importante considerarmos que a ideia básica circunda essa definição de duração, ela não necessariamente abrange os dois compassos estabelecidos a rigor. A avaliação da semi-frase depende também de outros fatores como a progressão harmônica, o início da ideia básica em determinada parte ou uma natural simetria diferente.

2.2.4-Análise Fraseológica

A análise fraseológica compreende uma importante estrutura que se relaciona diretamente com a construção temática e com as seções de uma forma maior, no contexto da pesquisa a Forma-

⁶⁴ Most classical themes begin with a 2-m. basic idea. The idea itself usually contains various motives. As a 2-m. unit, the basic idea is small enough to group with other ideas into phrases and themes, but large enough to be broken down (fragmented) in order to develop its constituent motives. Indeed, the opening material of a classical theme typically undergoes integration into larger formal units as well as disintegration into smaller motivic elements. The 2-m. basic idea is just the right size to act as the starting point for both of these processes.(...) When we say that the basic idea is a 2-m. unit, this does not mean that its literal duration is two complete measures of music. Sometimes the idea is slightly longer or shorter. It is more accurate to say that the basic idea embraces two metrical downbeats. (CAPLIN, 1998, p. 38-39).

Sonata, que será abordada adiante. Este método de análise possibilita a observação de elaborações de frases que estabelecem de forma fundamental a construção das seções. É através da análise fraseológica que é possível compreender de modo mais evidente a incorporação dos conceitos abordados: cadências, frase, semi-frase, tonalidade, Tema e progressões harmônicas. Assim como foi referenciado que a Análise Tradicional compreende a abordagem de determinada obra como temática é importante considerar que existe duas possibilidades de classificação para a estrutura fraseológica dos Temas: Período e Sentença. Assim como a própria limitação exposta da Análise Tradicional nomear seções não temáticas como, por exemplo, “transição” a análise fraseológica também compreende a utilização de Período e Sentença apenas para seções temáticas. No entanto, as seções do Desenvolvimento, Transição, *Codeta*, *Coda*, se estabelecem de modo fundamental no contexto da obra, mas como a análise fraseológica está associada à análise temática (já que este método consiste em dividir a peça em frases, e dessas, suas estruturas menores e maiores é muito útil para delinear o direcionamento temático da obra) estas outras seções serão analisadas sem a utilização dos termos referenciados, apesar das aplicações das normas e sub-estruturas serem plenamente consideradas.

A primeira estrutura fraseológica a ser abordada é o Período, considerado uma forma mais simples em sua estrutura.

2.2.5-Período

O Período compreende uma estrutura de duas frases, onde sua principal característica se referencia sob o estabelecimento de complementaridade da segunda frase em relação à primeira. Na referência de Caplin (1998) podemos ver o estabelecimento métrico de suas sub-estruturas, no entanto na análise prática estas delimitações se tornam mais flexíveis.

O período, outro tipo de tema fundamental, tem como base a ideia de que uma unidade musical de fechamento cadencial fraco é repetida de modo a produzir um fechamento cadencial mais forte. Como resultado, as duas unidades se agrupam para formar um todo de nível superior. (...) O período (como a sentença) é de oito compassos. Tema construído a partir de duas frases: a frase antecedente de quatro compassos, seguida da frase consequente de quatro compassos. Os rótulos para essas frases também se referem às duas funções formais do período: um antecedente iniciador e um consequente conclusivo. (Ao contrário da frase, o ponto final não traz uma função formal medial específica.) (CAPLIN, 1998, p. 73)⁶⁵. Tradução nossa.

A primeira metade do Período é denominado Antecedente e compreende uma frase formada por duas semi-frases (SF), uma ideia básica inicial na primeira SF e uma outra ideia contrastante na segunda SF. A frase do Antecedente possui comumente a meia-cadência ou uma cadência imperfeita em seu final, como uma forma de moldar a expectativa de complementaridade do Consequente. Na segunda frase, que inicia a primeira SF de modo geralmente muito semelhante à primeira SF do Antecedente se estabelece inicialmente como a primeira frase mas com uma finalização mais afirmativa na segunda SF, geralmente com uma cadência para o I ou i.

Frase Antecedente: Uma frase antecedente começa com dois compassos de idéia básica (assim como na frase), seguido por dois compassos de ideia contrastante levando a uma cadência fraca, geralmente meia cadência (MC), mas às vezes uma cadência autêntica imperfeita (CI). Frase Consequente: A frase consequente repete o antecedente trazendo um retorno da ideia básica original. Uma ideia contrastante, que pode ou não se assemelhar à do antecedente, leva a uma cadência mais forte, geralmente uma cadência autêntica perfeita (PAC), ou mais raramente um IAC (se o antecedente terminar com um HC). (CAPLIN, 1998, p. 74).

⁶⁶Tradução nossa.

⁶⁵ The period, another fundamental theme type, has at its basis the idea that a musical unit of weak cadential closure is repeated so as to produce stronger cadential closure. As a result, the two units group together to form a higher-level whole. (...) The period (like the sentence) is an 8-m. theme built out of two phrases: a 4-m. antecedent phrase, followed by a 4-m. consequent phrase. The labels for these phrases also refer to the two formal functions of the period: an initiating antecedent and a concluding consequent. (Unlike the sentence, the period does not bring a specific medial formal function.) (CAPLIN, 1998, p. 73).

⁶⁶ Antecedent Phrase: An antecedent phrase begins with a 2-m. basic idea (just like in the sentence), followed by a 2-m. contrasting idea leading to a weak cadence, usually a half cadence (HC) but sometimes an imperfect authentic cadence (IAC). Consequent Phrase: The consequent phrase repeats the antecedent by bringing a return of the original basic idea. A contrasting idea, which may or may not resemble the one in the antecedent, leads to a stronger cadence, usually a perfect authentic cadence (PAC), or more rarely an IAC (if the antecedent ended with an HC). (CAPLIN, 1998, p. 74).

2.2.6-Sentença

A estrutura de Sentença pode ser considerada mais complexa que o Período e possui como característica importante uma direcionalidade para a construção do material musical. O Período possui a característica de complementaridade entre as frases como foi visto anteriormente.

A Sentença também é composta por frases e semi-frases, no entanto há uma série de características que formam esta estrutura. A primeira frase é construída como duas semi-frases, o modelo estabelece que há uma primeira semi-frase com uma ideia básica, seguida por uma segunda semi-frase que repete a primeira, com alguma variação em sua construção (a repetição pode ser literal mas pode conter variações harmônicas, rítmicas, de transposição da ideia). Esta primeira frase é denominada Apresentação. A segunda frase é denominada Continuação e incorpora alguns importantes elementos como: fragmentação de elementos motivicos e de ideia básica expostos na apresentação, aceleração de ritmo harmônico, o estabelecimento de um Ponto Culminante (PC), compressão e função cadencial.

Muitos dos exemplos precedentes, tomados da literatura musical, demonstraram que uma Sentença ou um Período podem constituir de um número desigual de compassos: suas construções podem ser, assim, assimétricas ou irregulares. O número desigual de compassos pode ser causado pela duração das unidades básicas (motivos ou frases), pelo número de tais unidades ou pela combinação de unidades de diferentes durações (...). (SCHOENBERG, 2008, p. 167).

Assim como foi mencionado na abordagem sobre o Período as estruturas não possuem necessariamente uma proporção exata de compassos que é referenciado pelo autor Caplin (1998), o modelo nos permite ver de forma geral os conceitos mas cada situação analisada propõe variações em relação ao modelo.

A sentença simples, uma estrutura de oito compassos, começa com dois compassos de ideia básica que prolonga a harmonia tônica. A ideia básica é então imediatamente repetida, seja com a mesma harmonização ou com uma versão da ideia que começa com a harmonia dominante. A ideia básica e sua repetição se combinam para fazer uma frase de quatro compassos de apresentação, que continua a prolongar a tônica. A qualidade aberta da apresentação cria fortes expectativas para uma frase de continuação de quatro compassos, que normalmente pode apresentar uma unidade mais curta (no compasso 5) que é imediatamente repetida (no compasso 6) junto com uma aceleração do ritmo harmônico. A frase termina com uma ideia cadencial nos compassos 7 e 8, que encerra toda a frase. De uma perspectiva mais “de cima para baixo”, podemos dizer que a sentença é um tema de oito compassos construído a partir de duas frases: a frase de apresentação de quatro compassos, seguida de uma frase de continuação de quatro compassos. A frase de apresentação em si é construída a partir de duas ideias: dois compassos de ideia básica e sua repetição, com a frase de continuação composta por fragmentos mais curtos e dois compassos de conclusão de ideia cadencial. (CAPLIN, 1998, p. 34)⁶⁷. Tradução nossa.

Podemos detalhar de modo mais específico as principais características da frase de Apresentação.

Frase de apresentação: uma frase de apresentação começa com dois compassos ideia básica. A primeira aparição da ideia básica enfatiza a harmonia tônica, geralmente na posição fundamental. Por isso, podemos falar de uma versão tônica da ideia básica. A ideia básica é ela mesma composta de motivos individuais; estes podem eventualmente tornar-se desvinculados da ideia e desenvolvidos posteriormente no tema. A ideia básica é então repetida, seja pela reafirmação da versão tônica novamente, um processo que pode ser chamado de repetição exata, ou trazendo uma versão dominante da ideia básica, um processo denominado repetição declaração-resposta. (Uma terceira maneira menos comum de repetir a ideia básica – repetição sequencial (...)). A harmonia subjacente de toda a frase de apresentação é tônica prolongada; a falta de uma progressão cadencial distinta dentro da frase proíbe a formação de uma cadência para terminar a frase. (CAPLIN, 1998, p. 36)⁶⁸. Tradução nossa.

⁶⁷ The simple sentence, an 8-m. structure, begins with a 2-m. basic idea that prolongs tonic harmony. The basic idea is then immediately repeated, either with the same harmonization or with a version of the idea that begins with dominant harmony. The basic idea and its repetition combine together to make a 4-m. presentation phrase, which continues to prolong the tonic. The open-ended quality of the presentation sets up strong expectations for a 4-m. continuation phrase, which can typically feature a shorter unit (in m. 5) that is immediately repeated (in m. 6) along with an acceleration of the harmonic rhythm. The phrase ends with a cadential idea in mm. 7 and 8, which brings closure to the entire sentence. From a more “top-down” perspective, we can say that the sentence is an 8-m. theme built out of two phrases: a 4-m. presentation phrase, followed by a 4-m. continuation phrase. The presentation phrase itself is built out of two ideas: a 2-m. basic idea and its repetition, with the continuation phrase consisting of shorter fragments and a concluding 2-m. cadential idea. (CAPLIN, 1998, p. 34).

⁶⁸ Presentation Phrase: A presentation phrase begins with a 2-m. basic idea. The first appearance of the basic idea emphasizes tonic harmony, usually in root position. For that reason, we can speak of a tonic version of the basic idea. The basic idea is itself made up of individual motives; these may eventually become detached from the idea and developed later in the theme. The basic idea is then repeated, either by restating the tonic version again, a process that can be termed exact repetition, or by bringing a dominant version of the basic idea, a process termed statement-response repetition. (A third, less common way of repeating the basic idea—sequential repetition—is discussed later in the chapter.) The underlying harmony of the entire presentation phrase is tonic prolongational; the lack of a distinct cadential progression within the phrase prohibits the formation of a cadence to end the phrase. (CAPLIN, 1998, p. 36).

Com a referência sobre as características da frase da Apresentação podemos agora detalhar a estrutura da Continuação da Sentença.

Na frase de continuação, a função de continuação desestabiliza os processos harmônicos, tonais e rítmicos estabelecidos na apresentação, e a função cadencial encerra o tema. A função de continuação é caracterizada por quatro processos: 1. Fragmentação frasal-estrutural; isto é, uma redução no comprimento das unidades constituintes da frase (em relação à frase anterior); 2. Uma aceleração de ritmo harmônico; 3. Um aumento na atividade rítmica da superfície, como o uso de figuras rítmicas de menor duração (em comparação com a frase anterior); 4. Progressões harmônicas sequenciais (com a possibilidade adicional de técnica de sequência-modelo). Pelo menos uma, mas muitas vezes várias dessas características serão encontradas em uma frase de continuação. Uma frase de continuação pode terminar com qualquer uma das três cadências básicas: na maioria das vezes uma cadência autêntica perfeita (PAC), às vezes meia cadência (HC), raramente uma cadência autêntica imperfeita (IAC). A unidade final da frase, a ideia cadencial, é sustentada por uma progressão cadencial. O material melódico-motívico do tema é muitas vezes liquidado, ou seja, sistematicamente eliminado, no final da frase de continuação, de modo que o conteúdo da ideia cadencial é bastante formulaic, raramente se assemelhando à ideia básica. (CAPLIN, 1998, p. 37)⁶⁹. Tradução nossa.

É possível observarmos que as estruturas de Período e Sentença incorporam diversas características complementares que contribuem para o estabelecimento de suas definições, como a referência à análise motívica (através das fragmentações referenciadas na Sentença), cadências e ritmo harmônico. A análise fraseológica compreende a fusão de importantes indicadores para estabelecermos o desenvolvimento temático das obras. No próximo sub-capítulo abordaremos a estrutura de Forma-Sonata, importante modelo para o período Clássico e fundamental na construção formal das Sonatas abordadas na pesquisa.

⁶⁹ In the continuation phrase, continuation function destabilizes the harmonic, tonal, and rhythmic processes established in the presentation, and cadential function brings closure to the theme. Continuation function is characterized by four processes: 1. Phrase-structural fragmentation; that is, a reduction in the length of the constituent units of the phrase (relative to the prior phrase); 2. An acceleration in the rate of harmonic change; 3. An increase in surface rhythmic activity, such as the use of shorter durational values (compared to the prior phrase). 4. Sequential harmonic progressions (with the added possibility of model-sequence technique); At least one, but often a number, of these characteristics will be found in a continuation phrase. A continuation phrase can end with any one of the three basic cadences: most often a perfect authentic cadence (PAC), sometimes a half cadence (HC), rarely an imperfect authentic cadence (IAC). The final unit of the phrase, the cadential idea, is supported by a cadential progression. The melodic-motivic material of the theme is often liquidated, that is, systematically eliminated, toward the end of the continuation phrase, such that the content of the cadential idea is fairly formulaic, rarely resembling the basic idea. (CAPLIN, 1998, p. 37).

2.2.7-Forma-Sonata

A Forma-Sonata é uma estrutura que foi consolidada no Classicismo, o repertório do período em questão utilizou o modelo desta forma como importante sistematização de Movimentos de Sonatas e Sinfonias. Na pesquisa analisaremos os dois primeiros Movimentos das Sonatas Op. 2 nº1 e Op.110 nº 31. Ambos os Movimentos estão estruturados como Forma-Sonata, por esta razão é fundamental aprofundar sobre o que é este modelo formal.

A forma sonata é a grande estrutura mais importante de movimentos individuais da era tonal de “prática comum”. Ele expõe e resolve seu discurso musical dentro de um formato binário de grande escala. O termo “forma sonata” era quase certamente desconhecido para Haydn, Mozart, os primeiros Beethoven e seus contemporâneos: parece ter surgido apenas nas décadas de 1820 e 1830. No final do século XVIII e início do século XIX, essa estrutura teria sido compreendida principalmente como o desenho habitual dos primeiros movimentos em sonatas, música de câmara e sinfonias, embora de forma alguma se limitasse apenas aos primeiros movimentos (nem apenas aos primeiros movimentos). movimentos rápidos). (...) (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 14)⁷⁰. Tradução nossa.

Os autores Hepokoski e Darcy referenciados estabelecem cinco tipos de Forma-Sonata em seu livro *Elements of Sonata Theory*. As Sonatas abordadas na pesquisa se encaixam na classificação de Forma-Sonata tipo 3: "As Sonatas do Tipo 3 são as estruturas padrão de “livros didáticos”, com Exposições, Desenvolvimentos e Recapitulações que normalmente começam com o primeiro Tema na Tônica". (DARCY; HEPOKOSKI. 2006, p. 344)⁷¹.

⁷⁰ Sonata form is the most important large structure of individual movements from the “common-practice” tonal era. It sets forth and resolves its musical discourse within a large-scale binary format. The term “sonata form” was almost surely unknown to Haydn, Mozart, early Beethoven, and their contemporaries: it seems to have surfaced only in the 1820s and 1830s. In the late-eighteenth and early-nineteenth century this structure would have been grasped primarily as the customary design of first movements within sonatas, chamber music, and symphonies, although it was by no means confined only to first movements (nor only to rapid-tempo movements). (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 14).

⁷¹ *Type 3 sonatas* are the standard “textbook” structures, with expositions, developments, and recapitulations that normally begin with P in the tonic. (DARCY; HEPOKOSKI. 2006, p. 344).

As formas de sonata mais típicas (o que chamamos de sonatas Tipo 3) articulam uma estrutura geral binária cíclica. As duas partes dessa estrutura maior são, na terminologia moderna: (1) a exposição e (2) o desenvolvimento e recapitulação. Conforme será elaborado ao final deste capítulo, ambas as partes podem ser marcadas para repetição, ou o compositor pode eliminar a repetição da parte 2 ou, em algumas circunstâncias, ambas as repetições. Apesar de suas origens binárias, a sonata normativa Tipo 3 consiste em três espaços de ação musical (novamente, a exposição, desenvolvimento e recapitulação), dispostos em um grande formato A||BA'. Daí a observação comum de que a forma consiste em uma estrutura originalmente binária, muitas vezes disposta em um plano ternário. Cada um dos três espaços é geralmente sujeito a diferenciação temática e textural. (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 16)⁷². Tradução nossa.

A Sonata Op.2 nº1 possui repetições em suas duas grandes partes, considerando que estas contenham suas sub-seções (||:Exposição:||:Desenvolvimento+Reexposição:||). A Sonata Op. 110 nº 31 não possui repetição (|Exposição |Desenvolvimento+Reexposição|).

É importante compreendermos quais são as sub-seções presentes na grande estrutura de Forma-Sonata, assim como as habituais relações de tonalidade relacionada às regiões harmônicas das seções, como podemos encontrar no esquema, baseado nos conceitos estabelecidos por Darcy e Hepokoski:

⁷² The most typical sonata forms (what we call Type 3 sonatas) articulate an overall rounded binary structure. The two parts of this larger structure are, in modern terminology: (1) the exposition and (2) the development and recapitulation. As will be elaborated at the end of this chapter, both parts may be marked for repeat, or the composer may eliminate the repeat of part 2 or, under some circumstances, both repeats. Notwithstanding its binary origins, the normative, Type 3 sonata consists of three musical action-spaces (again, the exposition, development, and recapitulation), laid out in a large A||BA' format. Hence the common observation that the form consists of an originally binary structure often arrayed in a ternary plan. Each of the three spaces is usually subjected to thematic and textural differentiation. (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 16).

TONALIDADE MAIOR

||: EXPOSIÇÃO (Tema a (I) / Transição/ Tema b (V) - *Codeta*:||: DESENVOLVIMENTO (modulante, elementos temáticos e/ou motivicos a+b) REEXPOSIÇÃO (Tema a (I) / Transição / Tema b (I) *Coda*:||

TONALIDADE MENOR

||: EXPOSIÇÃO (Tema a (i)/ Transição/ Tema b (III ou v) - *Codeta*:||: DESENVOLVIMENTO - modulante (elementos temáticos e/ou motivicos a+b) REEXPOSIÇÃO (Tema a (i)/ Transição / Tema b (i) *Coda*:||

É fundamental estabelecer os detalhes e funções das seções na estrutura da grande forma. É importante estabelecermos que o Tema a e b possuem uma complementaridade causada em parte também pelo contraste de alguns elementos, como região harmônica dos Temas, mudanças texturais e caráter. A apresentação das ideias temáticas que ocorrem na Exposição precisam ser discriminadas e com suas diferenças representadas também pela mudança de região harmônica que ocorre entre o Tema a e b. Para conectar os Temas a e b encontramos a sub-seção da Transição. Ao nos atentarmos para a seção da Reexposição vemos que tradicionalmente se utiliza a mesma região harmônica do Tema a (na tonalidade primária da obra) para o Tema b, tal afirmação tonal se faz necessária para compensar as movimentações modulatórias que se estabeleceram na seção do Desenvolvimento. Os contrastes dos outros elementos texturais, de caráter, podem ser mantidos.

Dentro da rotação expositiva, as tarefas tonais e retóricas se desdobram simultaneamente, entrelaçadas umas com as outras de forma mutuamente reforçada. A exposição começa com um tema primário ou ideia primária na tônica que dá o tom emocional de todo o trabalho. O layout mais comum para o restante da exposição continua com uma zona de transição de ganho de energia que leva a uma quebra de exposição média ou cesura medial. Isso geralmente é seguido pelo início de uma zona de tema secundário na nova tonalidade. O propósito tonal genericamente essencial da exposição é conduzir e produzir uma cadência autêntica perfeita na nova tonalidade. (...). (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 18)⁷³. Tradução nossa.

⁷³ Within the expository rotation the tonal and rhetorical tasks unfold simultaneously, intertwined with each other in mutually reinforcing ways. The exposition begins with a primary theme or primary idea in the tonic that sets the emotional tone of the whole work. The most common layout for the remainder of the exposition continues with an energy-gaining zone of transition that leads to a mid-expositional break or medial caesura. This is typically followed by the onset of a specialized, secondary-theme zone in the new key. The generically essential tonal purpose of the exposition is to drive to and produce a secure perfect authentic cadence in the new key (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 18).

Podemos discutir a respeito da função destas três grandes partes. Para Hepokoski e Darcy, a Exposição tem a função dupla de estabelecer a tônica e, através de percursos temático-texturais, conduzir para a nova tonalidade utilizando-se de cadências, como visto na segunda citação da p.16, do 1º Capítulo.

Quando observamos a parte do Desenvolvimento vemos que este momento da Sonata frequentemente é colocado como o ponto de instabilidade harmônica, onde a tensão tonal atinge o ápice da obra. Tal tensão tonal é causada pelo tradicional caráter modulatório na harmonia, buscando estabelecer novos percursos de ação tonal se utilizando de materiais motivicos, fraseológicos e texturais dos Tema a e b.

Esse espaço de ação torna a tensão tonal estabelecida mais fluida e complexa. Embora a exposição tenha dividido suas afirmações tonais em dois grandes blocos ou planos contrastantes (I e V em sonatas em modo maior), o desenvolvimento tipicamente inicia mudanças tonais mais ativas, inquietas ou frequentes – uma sensação de instabilidade tonal comparativa. Aqui se tem a impressão de uma série de mudanças de humores coloridos ou aventuras tonais, muitas vezes conduzidas (em obras de modo maior) através da tonalidade submediante, vi ou outras tonalidades de modo menor com conotações sombrias, melancólicas ou ansiosas. Qualquer obtenção de cadência autêntica em uma tonalidade não tônica deve ser entendida como um importante evento de desenvolvimento – uma ratificação cadencial de uma estação tonal alcançada.(...) Em última análise, o desenvolvimento padrão culmina em uma dominante ativa (...). (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 19)⁷⁴.

Ao relacionarmos o modelo de Forma-Sonata com a referência de Hepokoski e Darcy acerca da forma “Binária Cíclica” é coerente compreender que em tal disposição formal a estrutura da parte B possui a função geral de estabelecer contraste em relação à parte A. Desta forma é natural compreender a função da seção do Desenvolvimento na Forma-Sonata também como contraste em relação ao que se estabelece nos Temas a e b (grande A).

Chegando à Reexposição, encontramos o momento na estrutura formal no qual o material da Exposição será utilizado novamente (com menor ou maior variação em relação à Exposição

⁷⁴ This action-space renders the established tonal tension more fluid and complex. While the exposition had split its tonal assertions into two broad blocks or contrasting planes (I and V in major-mode sonatas), the development typically initiates more active, restless, or frequent tonal shifts — a sense of comparative tonal instability. Here one gets the impression of a series of changing, coloristic moods or tonal adventures, often led (in major-mode works) through the submediant key, vi, or other minor-mode keys with shadowed, melancholy, or anxious connotations. Any authentic-cadence attainment in a non-tonic key is to be understood as an important developmental event — a cadential ratification of an attained tonal station. (...) Ultimately, the standard development culminates on an active dominant (...) (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 19).

dependendo de obra abordada), desta vez com alterações no Tema b. Ao invés da estrutura Temática desenvolver-se na região Harmônica tradicionalmente do V grau em Tonalidade Maior, ou na região do iii ou v graus em Modo Menor, na Reexposição o Tema b acontece na própria tônica, contribuindo para resolver a tensão causada pela movimentação harmônica, construída na Exposição da Forma-Sonata. Nas referências a seguir, o autor apresenta as letras P, S e C, que indicam os fragmentos do(s) Tema(s) Principal ou a(s) como *P-Primary*, Secundário ou b(s) como *S-Secondary*, e a *Codeta* ou desfecho com ideias acessórias como *C-Closing*.

Este espaço de ação resolve a tensão tonal gerada originalmente na Exposição, recomeçando na Tônica (com o tema inicial nos tipos de sonata mais comuns, 1, 3, 4 e 5) e geralmente reafirmando todos os módulos não tônicos da parte 2 da Exposição (material S e C) na tonalidade tônica. (...) Por causa de sua função de trazer fechamento tonal para toda a forma, nos referimos ao complexo S/C na recapitulação como a resolução tonal. Sua forma e modo de desdobramento foram estabelecidos pela estrutura de promessa da exposição. Correspondentemente, consideramos a recapitulação para articular uma estrutura de realização. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 19).⁷⁵
Tradução nossa.



Ao abordarmos a estrutura Temática de uma Exposição de Forma-Sonata Clássica do Tipo 3 identificamos frequentemente as Seções de Tema Principal (a), Transição, Tema Secundário (b) e *Codetta*. Os Temas podem ser divididos em segmentos.

⁷⁵ This action-space resolves the tonal tension originally generated in the exposition by rebeginning on the tonic (with the initial theme in the most common Sonata Types, 1, 3, 4, and 5) and usually by restating all of the non-tonic modules from part 2 of the exposition (S and C material) in the tonic key. (...) Because of its function in bringing tonal closure to the entire form, we refer to the S/C complex in the recapitulation as the tonal resolution. Its shape and manner of unfolding had been established by the exposition's structure of promise. Correspondingly, we consider the recapitulation to articulate a structure of accomplishment. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 19).

2.2.8-Tema Primário

O Tema Primário expõe as ideias iniciais que serão utilizadas e elaboradas no decorrer da peça, este espaço de ação possibilita o estabelecimento da tonalidade, da disposição dos motivos originais e naturalmente os elementos musicais que compõe o tema, como a estrutura fraseológica e cadências.

O tema principal é a ideia que inicia o processo da sonata. A partir deste ponto, as trajetórias em grande escala em direção ao encerramento essencial expositivo (EEE) e estrutura essencial conclusiva (EEC) começam a decolar. Com o impulso inicial de P, damos o primeiro passo que acionará sequencialmente os demais estágios da sonata; firmamos um contrato genérico para realizar a trajetória até o EEC – e às vezes além. Essa *Hauptgedanke* (idéia principal) pode assumir vários papéis expressivos: o do caráter emocional ou do caráter referencial em torno do qual a sonata subsequente será construída; a da decisão estrutural de agir com decisão (lançar a sonata com determinação); ou, especialmente nas obras em modo menor, a de estabelecer a situação dominante da sonata-drama. Ao mesmo tempo, P estabelece sua função retórica como iniciador de rotações. Sua primeira aparição sinaliza o início da rotação expositiva, o traçado referencial que serve de regra para interpretação de muito do que se segue. (...) (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 65)⁷⁶. Tradução nossa.

De modo geral o Tema Primário estabelece o caráter expressivo da obra. É importante salientar também que a função retórica do Tema Primário no contexto da Forma-Sonata é de iniciador das rotações, como foi referenciado por Darcy e Hepokoski. A partir dele que se inicia a construção das ideias que serão relacionadas com as seções que se seguem.

⁷⁶ The Primary Theme (P) is the idea that begins the sonata process. From this point the large-scale trajectories toward the EEC and ESC begin to take flight. With the initial impulse of P, we have taken the first step that will trigger sequentially the other sonata stages; we have entered into a generic contract to carry out the trajectory to the ESC — and sometimes beyond. This *Hauptgedanke* (principal idea) may take on a number of expressive roles: that of the emotional stance or referential character around which the subsequent sonata will be built; that of the structural decision to act decisively (launching the sonata with determination); or, especially in minor-mode works, that of establishing the prevailing situation of the sonata-drama. At the same time P establishes its rhetorical function as the initiator of rotations. Its first appearance signals the beginning of the expository rotation, the referential layout that serves as the rule for interpretation of much that follows. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 65).

2.2.9-Tema Secundário

O Tema Secundário possui a importante característica de contrapor o estabelecimento tonal no Tema Primário, o material musical aponta para uma região harmônica nova e estabelece um novo espaço de ação. Como é referenciado por Darcy e Hepokoski o Tema Secundário ocupa um espaço privilegiado na rotação expositiva.

Por causa de seu papel dentro da estrutura maior, S é a zona mais privilegiada da rotação expositiva, assim como quaisquer referências a materiais S em rotações posteriores devem ser sinalizadas para maior atenção. Só a S é atribuída a tarefa de estabelecer as tábuas do espaço musical que conduzem diretamente ao encerramento expositivo essencial (e que se espera que cumpram a estrutura essencial conclusiva (EEC) correspondente na recapitulação). O que acontece em S faz de uma sonata uma sonata. Longe de ser passivo ou pejorativamente “secundário” (no sentido de “menor”), S assume o papel de agente na realização dos momentos tonais mais marcantes da sonata. S pode ser considerado como uma faceta adicional do eu social ou pessoal inicialmente projetado em P e TR (Transição), uma fase pré-planejada na sequência de eventos que conduzirá a sonata como um todo (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 117)⁷⁷. Tradução nossa.

O Tema Secundário não possui uma posição secundária na obra, sua função desempenha papel importante no direcionamento tonal da obra por possibilitar um contraste em relação ao Tema Primário. O contraste pode ser também estabelecido pela utilização de motivos mais variados em relação ao Tema Primário e uma possível nova abordagem textural do material musical.

⁷⁷ Because of its role within the larger structure S is the most privileged zone of the expositional rotation, just as any references to S-materials within later rotations are similarly to be flagged for heightened attention. To S alone is assigned the task of laying down the planks of musical space that lead directly to the EEC (and that are expected to accomplish the corresponding ESC in the recapitulation). What happens in S makes a sonata a sonata. Far from being passive or pejoratively “secondary” (in the sense of “lesser”), S takes on the role of the agent in achieving the sonata’s most defining tonal moments. S may be regarded as an additional facet of the social or personal self initially projected in P and TR, a preplanned phase in the sequence of events that will carry out the sonata as a whole.

2.3.1-Transição

A Transição é uma seção que não é nomeada na mesma categorização das seções Temáticas (Tema a, Tema b), a designação transição é compreendida como uma seção que representa uma zona de conexão entre Temas, mas com uma incompatível atribuição na nomenclatura em relação à experiência sonora, já que o ouvinte compreende o discurso musical em sua completude sem priorizar uma seção ou outra, como foi referenciado pelo Nicholas Cook no início do Capítulo a respeito de Análise Tradicional.

Aqui estamos preocupados com a zona que traz a ideia inicial, P, para o momento de relançamento em S (assumindo uma exposição em duas partes). A designação padrão para essa música, transição (ou ponte), é problemática, às vezes enganosa. Pode ser particularmente enganoso dentro de contextos analíticos que assumem como primeiro princípio que as considerações tonais superam todas as outras, sugerindo assim que o termo significa uma transição ou ponte de uma tonalidade para outra. Essa visão marginaliza inadequadamente outros fatores como textura, dinâmica, ordenação temática e retórica.(...) É um erro definir uma transição principalmente em termos de uma expectativa de modulação. Algumas transições não modulam nada. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 93)⁷⁸. Tradução nossa.

A Transição é geralmente estabelecida como uma seção com o enfoque no aspecto modulatório, no entanto a Transição contribui para o direcionamento e desenvolvimento de outros aspectos como a textura, dinâmica, ordenação temática e retórica como foi referenciado. É importante considerar que a seção não compreende uma necessidade modulatória.

⁷⁸ Here we are concerned with the zone that brings the initial idea, P, to the moment of relaunch at S (assuming a two-part exposition). The standard designation for this music, transition (or bridge), is problematic, at times misleading. It can be particularly deceptive within analytical contexts that assume as a first principle that tonal considerations trump all others, thus suggesting that the term means a transition or bridge from one key to another. This view inappropriately sidelines such other factors as texture, dynamics, thematic ordering, and rhetoric.(...) It is mistaken to define a transition primarily in terms of an expectation of modulation. Some transitions do not modulate at all. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 93).

2.3.2-Codetta

A *Codetta* também é uma seção não compreendida como temática. Sua função na Forma-Sonata é de conclusão.

Não é um tema no sentido costumeiro do termo, uma *codetta* normalmente consiste em material cadencial e floreios retóricos, como cadências repetidas e curtas (geralmente cadências autênticas perfeitas, ou pelo menos reiterações enfáticas da progressão V–I significando um fechamento mais conclusivo), Esta atividade reiterada, cadencial secundária, em composições Allegro quase sempre soadas em um forte ou fortissimo declarativo, geralmente deve ser considerada como um sinal de encerramento final para uma zona ampla - neste caso para a zona de fechamento e, a nível estrutural mais alargado, a toda a exposição. Sua retórica é facilmente reconhecível e é uma característica padrão do estilo sonata neste momento. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 184)⁷⁹. Tradução nossa.

O material cadencial normalmente encontrado na *Codetta* contribui para o estabelecimento retórico de finalização temática, a repetição cadencial gera a expectativa de uma finalização afirmativa para a grande seção como um todo.

2.3.3-Desenvolvimento

A seção do Desenvolvimento é uma seção estabelecida como um espaço de ação onde o material temático e motivico é mais intenso, as interações entre os temas e motivos elaborados na Exposição estabelecem uma nova configuração, há também a possibilidade de novo material

Not a theme in the customary sense of the term, a *codetta* typically consists of cadential material and rhetorical flourishes, such as short-winded, repeated cadences (usually PACs, or at least emphatic reiterations of the V – I progression signifying a more final closure), This reiterated, aftershock cadential activity, in Allegro compositions nearly always sounded in a declarative forte or fortissimo, is generally to be regarded as a signal of final closure to a broad zone — in this case to the closing zone and, on a broader structural level, to the whole exposition. Its rhetoric is easily recognizable and is a standard feature of the sonata style at this time. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 184).

temático e motivico derivado do material apresentado anteriormente, modulações para outros centros tonais podem ocorrer e são importante recurso que contribui com o propósito geral do Desenvolvimento que é de estabelecer contraste em relação ao material da Exposição, este contraste modulatório em relação à polarização Dominante-Tônica da Exposição representa a proposta de contraste também pelo viés harmônico, propondo uma instabilidade neste espaço de ação.

O termo familiar "desenvolvimento" pode ser enganoso, pois para os falantes de inglês de hoje pode implicar uma elaboração onipresente de material expositivo dentro daquele espaço da sonata. Embora este seja o procedimento mais característico, muitas seções de desenvolvimento apresentam material "novo" em seções individuais, e algumas preenchem essa zona quase inteiramente com material contrastante.(...) (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 195)⁸⁰. Tradução nossa.

O espaço do Desenvolvimento pode compreender uma seção breve ou extensa, as duas possibilidades são encontradas nas Sonatas analisadas na pesquisa.

(...) às vezes nos referimos ao espaço do desenvolvimento, significando aquela porção da sonata onde um desenvolvimento "tradicional" [livro didático] seria colocado, se essa textura estivesse presente. O termo espaço de desenvolvimento não implica a presença inescapável de referência e fragmentação temática, manipulação motivica, sequenciamento e outras técnicas de desenvolvimento comumente aceitas. Os espaços de desenvolvimento podem ser breves ou muito expandidos. Dentro das sonatas do Tipo 3, um desenvolvimento típico de meados do século (a "primeira parte da segunda seção" de uma grande forma binária) era normalmente um assunto modesto, talvez com menos da metade da duração da exposição. À medida que sonatas, quartetos, sinfonias e concertos cresceram em suas ambições no final do século XVIII, o tamanho de seus desenvolvimentos começou a se expandir. A quantidade de espaço alocada para um desenvolvimento pode ser tomada como uma indicação da seriedade pretendida de propósito, profundidade de pensamento ou apelo de conhecedor dessas obras. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 196)⁸¹. Tradução nossa.

⁸⁰ The familiar term "development" can be misleading, since for today's English speakers it can imply an omnipresent working-out of expository material within that space of the sonata. Although this is the most characteristic procedure, many development sections present "new" material in individual sections, and a few fill that zone almost entirely with contrasting material.(...) (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 195).

⁸¹ (...) we sometimes refer to the developmental space, signifying that portion of the sonata where a "traditional" [textbook] development would be placed, were that texture to be present at all. The term developmental space does not imply the inescapable presence of thematic back-reference and fragmentation, motivic manipulation, sequencing, and other commonly accepted developmental techniques. Developmental spaces may be brief or much expanded. Within Type 3 sonatas a typical mid-century development (the "first part of the second section" of a large binary form) was normally a modest affair, perhaps under half the length of the exposition. As sonatas, quartets, symphonies, and concertos grew in their ambitions in the later eighteenth century, the size of their developments began to expand. The amount of space allotted to a development may be taken as an indication of the intended seriousness of purpose, depth of thought, or connoisseur appeal of these works. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 196).

É importante mencionarmos que o conteúdo temático se relaciona com a movimentação tonal, as escolhas modulatorias, a interação temática e motivica mais livres (ou até mesmo material novo) possibilitam que este espaço de ação em si seja concebido como uma área de maior liberdade no que diz respeito à forma com que o compositor vai estabelecer as conexões entre o material temático e motivico elaborado na Exposição e as movimentações modulatorias.

Em obras realizadas de forma mais ambiciosa, especialmente a partir do final do século XVIII, o desenvolvimento geralmente passa por várias áreas tonais, muitas vezes por meio de sequências ou outras mudanças alavancadas. Em todos os casos, o movimento tonal está criativamente relacionado com a seleção e ordenação do material temático, que é tudo menos casual. Não é incomum que a tônica original seja visitada desde o início, como quase todos os teóricos por volta de 1800 não apenas observaram como especificaram, mas em geral o desenvolvimento é caracterizado por um plano inquieto e modulatorio que demarca um ou mais objetivos locais não tônicos. Embora o plano nunca seja aleatório, no final do século XVIII era geralmente adaptado à peça individual. Algumas chaves são meramente aludidas, passadas com fluidez; outros são fixados com uma cadência e, assim, articulados como momentaneamente “fixados no lugar”, mais estruturalmente destacados. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 196)⁸².

2.3.4-Coda

A *Coda* se difere da *Codeta* principalmente por compreendermos esta Seção como um encerramento do Movimento como um todo (esta seção também não é estabelecida como temática), sua função dificilmente pode estar associada à afirmação da tonalidade já que esta seção ocorre no

⁸² In more ambitiously realized works, especially from the later eighteenth century onward, the development usually moves through various tonal areas, often by means of sequences or other leveraged shifts. In all cases tonal motion is creatively interrelated with the selection and ordering of thematic material, which is anything but haphazard. It is not uncommon for the original tonic to be visited early on, as nearly all of the theorists around 1800 not only remarked but specified, but in general the development is characterized by a restless, modulatory plan that stakes out one or more nontonic local goals. Although the plan is never random, by the later eighteenth century it was usually tailored to the individual piece. Some keys are merely alluded to, passed through fluidly; others are secured with a cadence and thereby articulated as momentarily “fixed in place,” more structurally highlighted. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 196).

final da Reexposição, uma seção que possui a característica afirmativa da tonalidade original da peça em todos os Temas (como é representado no modelo referenciado por Hepokoski e Darcy).

As codas podem ser conceituadas tanto retoricamente (no que diz respeito à sua relação posicional com o layout temático precedente) quanto tonalmente (...) A Teoria da Sonata favorece a abordagem retórica para sua definição de uma coda. Como regra geral, a coda começa quando a recapitulação atinge o ponto em que os materiais de encerramento da exposição, normalmente incluindo uma cadência final, são revisitados na íntegra.(...) A coda é um espaço paragenérico que fica fora da forma sonata. É o que Schoenberg notoriamente – talvez ironicamente – chamou de “uma adição extrínseca. A suposição de que serve para estabelecer a tonalidade dificilmente se justifica; dificilmente poderia compensar a falha em estabelecer a tonalidade nas seções anteriores. Na verdade, seria difícil dar qualquer outra razão para a adição de uma coda além de que o compositor quer dizer algo mais.” Embora seu comprimento possa variar, as codas mais curtas eram a norma antes que as mais longas comesçassem a aparecer. Às vezes, as codas são pouco mais do que rótulos enfáticos,ônico-prolongados de um, dois, três ou quatro compassos, após a conclusão da última frase da recapitulação. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 281-282)⁸³.

A *Coda* não se justifica como uma seção com função de afirmação tonal mas contribui para o desfecho do Movimento com a utilização e interação de materiais temáticos e motivicos elaborados ao longo da obra. De modo geral esta seção se inicia quando os materiais de encerramento são expostos integralmente na Reexposição.

⁸³ Codas may be conceptualized either rhetorically (with regard to their positional relation to the preceding thematic layout) or tonally (...) Sonata Theory favors the rhetorical approach for its definition of a coda. As a rule of thumb the coda begins once the recapitulation has reached the point at which the exposition’s closing materials, normally including a final cadence, have been revisited in full.(...) The coda is a parageneric space that stands outside the sonata form. It is what Schoenberg famously — perhaps wryly — called “an extrinsic addition. The assumption that it serves to establish the tonality is hardly justified; it could scarcely compensate for failure to establish the tonality in the previous sections. In fact, it would be difficult to give any other reason for the addition of a coda than that the composer wants to say something more.” Although its length may vary, shorter codas were the norm before longer ones began to appear. Sometimes codas are little more than emphatic, tonic-prolongational tags of one, two, three, or four measures, following the conclusion of the recapitulation’s last phrase. (DARCY, W; HEPOKOSKI, J. 2006, p. 281-282).

2.3.5-Glossário de siglas

Na análise do próximo Capítulo serão utilizadas siglas no texto e nas figuras, aqui abordaremos o significado destas:

CP-Cadência Autêntica Perfeita.

CI- Cadência Autêntica Imperfeita.

MC-Meia-Cadência

PC-Ponto Culminante

A.R.H- Aceleração de Ritmo Harmônico.

SF-Semi-frase

Capítulo 3- Análise das Sonatas.

3.1-Análise do 1º Mov. da Sonata Op.2 nº1.

Em suas primeiras Sonatas para Piano, que se situam entre os anos de 1795 e 1801, a poética composicional de Beethoven era tradicionalmente Clássica. Isso implica em dizer que suas noções estruturais de construção seguiam um caráter sintonizado e padronizado em relação ao que acontecia na época, como já foi referenciado no Capítulo 1.

A Exposição apresenta o material motivico-temático do Movimento, que é utilizado, desenvolvido e contextualizado em novas interações, relações harmônicas e fraseológicas no Desenvolvimento. Na Reexposição a utilização do material motivico-temático é bastante similar ao que encontramos na Exposição, com adaptações para respeitar as mudanças harmônicas. As construções fraseológicas que são compreendidas nas seções terão importante contribuição para elucidar a construção formal e harmônica dentro das seções e entre as mesmas no contexto geral da obra. A Sonata Op. 2 nº1 possui quatro Movimentos; o 1º Mov. se apresenta na tonalidade de Fá Menor, em uma estrutura que pode ser compreendida como de Forma-Sonata do Tipo 3, de acordo com a classificação de Hepokoski e Darcy. A análise do presente Capítulo será apenas do 1º Mov. da obra.

3.2-Exposição

Seção Formal	Sub-Seção	Compassos	Região Harmônica
Exposição	Tema a	1-8	Fm
	Transição	9-20	Ab
	Tema b segmentos 1 e 2	21-32/33-40	Ab
	<i>Codeta</i>	41-48	Ab

O 1º Mov. da Sonata Op.2 nº1 contempla dois claros Motivos matrizes e um terceiro Motivo, que pode ser interpretado principalmente por sua interação com o Motivo principal. O Motivo 1 tem o perfil melódico ascendente, arpejado e em semínimas. O Motivo 2 possui uma semínima pontuada, tercina de semicolcheias (de caráter ornamental) e semínima; uma importante característica deste Motivo é o perfil direcional que se estabelece da nota do primeiro tempo, a última do grupo de tercinas e a da semínima do terceiro tempo, movimento descendente e depois ascendente que se assemelha a de uma bordadura. Uma característica importante na identidade do Motivo 3 é o contratempo na voz inferior, que ocorre no segundo tempo do c. 2. Seu início na segunda semínima do compasso e sua interação com o Motivo 2 estabelece uma característica rítmica suficientemente consistente para justificar seu estabelecimento como Motivo 3. A seguir podemos ver nas figuras as representações dos três Motivos principais.



Figura 1- Motivos 1, 2 e 3. c. 1-2.

O Tema a se apresenta na tonalidade de Fá Menor, este se configura como uma Sentença, a qual tem sua conclusão em Meia-Cadência, no acorde de C; Dominante da tonalidade (V grau), no compasso 8.

The image shows the first eight measures of the first movement of Sonata Op. 2, No. 1. The music is in F minor, 3/4 time, marked 'Allegro' and 'p' (piano). The first measure is labeled 'Exposição Tema a'. The second measure is labeled 'Apresentação'. The third measure is labeled 'ideia básica.'. The fourth measure is labeled 'Repetição (V)'. The fifth measure is labeled 'MC'. The sixth measure is labeled 'Opus 2 Nr. 1'. The seventh measure is labeled 'Fm:'. The eighth measure is labeled 'V7'. The music is in F minor, 3/4 time, marked 'Allegro' and 'p' (piano).

Figura 2- Análise fraseológica e harmônica do Tema a (Exposição), c.1-8.

É pertinente mencionarmos que a disposição fraseológica deste Tema a serviu como uma referência para a teorização da Sentença, conforme Schoenberg utiliza-a como exemplo em seu livro *Fundamentos da Composição Musical*, (SCHOENBERG, 2008, p.50).

O Tema a é estruturado como uma Sentença de duas frases, com duas SF na Apresentação. Em relação à quantidade de SF que compõe a frase da Continuação há uma ambiguidade, se são duas ou uma SF como veremos adiante. Podemos observar nos c. 1 e 2 a idéia básica, na SF 1. Nos c. 3 e 4 (SF 2) podemos encontrar a repetição da idéia básica acontecendo na região da Dominante, completando a Apresentação da Sentença. Nos c. 5 e 6 vemos a Continuação. É possível ver a fragmentação do elemento motivico encontrado no Motivo 2 nos c. 5 e 6, com uma utilização de elementos rítmicos de menor duração e ritmo harmônico mais acelerado. No c. 7 vemos a chegada ao PC e à progressão cadencial expandida no c. 8, terminando numa Meia-Cadência.

Nesta primeira estrutura encontramos uma progressão cadencial na finalização da Sentença (c. 7 e 8) que afirma a região de Fá Menor; esta é continuidade da progressão harmônica do Tema a (a afirmação da tonalidade é estabelecida através do I no c.1 e 2, da utilização do V7 nos c. 3 e 4 e da resolução no I no c. 5. A primeira frase expõe o acorde de Fm como o modelo para referenciar a ideia básica e os Motivos. Ao replicá-las sob o acorde de C percebemos que há uma indefinição sobre qual é a expectativa de elaboração dos materiais apresentados senão a da própria expectativa harmônica causada pelo V no final da Apresentação, já que não há transformação no perfil dos Motivos 1, 2 e 3 fora sua transposição para o V. Desta forma é coerente compreender que ao retornar para o I no início da Continuação a tonalidade de Fá Menor esteja estabelecida: a

fragmentação sobre o Motivo 2 desenvolve a ideia básica sobre o I e cria direcionamento para a conclusão da Sentença. Tanto a cadência quanto a progressão harmônica afirmam a tonalidade.

Em relação à Continuação encontramos uma questão pertinente relacionada à quantidade de SF: se há uma ou duas SF. Tal ambiguidade é constatada quando nos atentamos para o perfil rítmico da voz inferior nos c. 5 e 6 e estabelecemos uma relação em comparação ao ritmo da voz inferior encontrados nos c. 7 e 8. Há um processo de liquidação rítmica que ocorre na voz inferior nos c. 7 e 8, esta voz estabelece uma continuidade a partir de uma conexão através do aspecto rítmico que se relaciona com o que é encontrado nos c. 5 e 6, por esta razão podemos entender os c. 5-8 como uma SF única. Por outro lado é coerente observarmos que as figuras rítmicas que se estabelecem inclusive na interação da voz superior e inferior no c. 7 e 8 são suficientemente distintas do que encontramos no início da Continuação, nos c. 5 e 6 e até mesmo das duas SF iniciais da Apresentação; desta forma é pertinente considerar a outra perspectiva da Continuação possuindo duas SF: a SF 3 nos c. 5 e 6 e a SF 4 nos c. 7 e 8. Com esta ambiguidade em relação ao número de SF estabelecida constatamos que há a possibilidade de considerar ambas as interpretações. O ritmo harmônico acelerado por toda a Continuação (característica que unificaria a SF 3 e SF 4) associado à fragmentação presente nos c. 5 e 6 (que faria parte da SF 3), que por sua vez contribui para o estabelecimento do PC (que faria parte da SF 4) e liquidação rítmica nos c. 7 e 8 (recurso que ocorre sobre o Motivo 3, também presente nos c. 5 e 6 e colabora para estabelecer importante função na estrutura fraseológica) nos mostra que existem diversos indicativos para estabelecer a Continuação como uma única SF, sendo esta uma possibilidade considerada pelo conjunto e integração dos elementos referenciados. A possibilidade de uma divisão em duas SF na Continuação não está equivocada por considerarmos que também há uma ruptura significativa de ideias rítmicas nos c. 7 e 8 em relação ao que ocorre nos c. 5 e 6, como já mencionado anteriormente.

Independentemente do número de SF, no c. 7 há uma eliminação da figura de semínima do terceiro tempo na voz inferior, em relação ao que vemos nos c. 5 e 6 com a manutenção da densidade textural, com o agrupamento de três vozes no acorde. A partir do c. 8 encontramos uma diminuição de densidade textural através de uma redução de notas no acorde do segundo tempo.

Transição

[ideia básica

v
Ab: iii

The image displays a musical score for measures 10 through 19, with harmonic and phrase structure annotations. The score is written for piano, with a treble and bass staff. Measure 10 is marked with a circled '10' and contains the annotation 'ideia básica' above the staff. The bass staff for measure 10 shows a triad of Ab, Cb, and Eb. Measures 11 through 15 are grouped by a bracket labeled '[fragmentação]' above the staff. Each measure within this group has a percentage sign '%' above it. The harmonic analysis below the staff for measures 10-15 is: (Ab) ——— IV7 ii7 V7 I. Measure 16 is marked with a circled '16' and contains the annotation 'Estrutura Cadencial' above the staff. The bass staff for measure 16 shows a triad of Ab, Cb, and Eb. Measures 17 through 19 are grouped by a bracket labeled 'Estrutura Cadencial' above the staff. The harmonic analysis below the staff for measures 16-19 is: ii V7/V V7 I ii V7/V V7 I ii V7/V V7. A small 'A.R.H' label is present below the first measure of the second system. A small 'MC' label is present above the final measure of the second system.

Figura 3- Estrutura fraseológica e harmônica da Transição (Exposição), c. 9-19.

Do último tempo do c. 8 ao c. 19 acontece a Transição. Encontramos a seção referenciada nos Motivos 1 e 2 (os mesmos estruturam a ideia básica).

É pertinente mencionar aqui que há uma extrapolação dos conceitos das sub-estruturas fraseológicas para realizar a análise da Transição, já que tal seção não costuma obedecer aos padrões de Períodos e Sentenças. É possível incorporar suas sub-estruturas na análise mesmo que encontremos a estrutura fraseológica desta seção como algo diferente de Período e Sentença. Há uma única frase nesta seção, com uma SF nos c. 9 e 10, em relação à sequência da estrutura há uma ambiguidade em relação à quantidade de SF que a compõe, como veremos adiante. Nos c. 9 e 10 podemos encontrar a ideia básica, oriunda do Tema a na Apresentação na SF 1. Tal ideia está transposta para o v, ou iii de Ab. Aqui a ideia, que já foi apresentada anteriormente no contexto inicial da peça pode servir como uma conexão que contribui para atenuar o impacto da modulação para Ab, associada ao acorde pivô inicial. A mudança harmônica em relação ao que ocorre nos c. 1 e 2 do Tema a com a manutenção motívica (Motivos 1 e 2) dão ao mesmo tempo a estabilidade (através da mesma utilização motívica) e o direcionamento (através da mudança harmônica).

Nos c. 11 a 14 podemos notar a sequência da ideia básica que é encontrada no c. 10 (ideia já fragmentada e transposta em relação à ideia inicial presente no c. 2), dando início à Continuação, no c. 11. Tal sequência se utiliza da fragmentação da ideia básica (do c. 10). A progressão harmônica dos c. 11 ao 13 estabelecem uma cadência afirmativa de Lá Bemol Maior, com sua resolução na última fragmentação da ideia básica, no c. 14. A cadência aqui é estabelecida por conta da utilização de acordes com sétima desde os c. 11 a 13 e uma resolução triádica no I, no c. 14. A textura triádica do acorde se torna mais afirmativa quando comparada à progressão que o antecede. Considerando que o acorde do c. 14 é o único da progressão que parte do c. 11 e não possui a sétima é possível estabelecer que essa característica potencializa essa resolução como de uma cesura. Esta cadência que se resolve no c. 14 aponta para a cesura da primeira estrutura fraseológica também pela mudança textural que ocorre a partir do compasso seguinte, no c. 15.

A partir do c. 15 é possível observar a aceleração do rítmico harmônico que se prolonga até o c. 19; tal característica contribui para o caráter cadencial. É possível identificar a insistência na afirmação da Dominante tanto pela repetição da progressão, que foca no V (progressão de ii-V7/V-V7 dos c. 15 a início do c. 20), quanto pela função de Dominante individual presente nos mesmos compassos.

Notamos também a partir do c. 15 que há o início da utilização do V7/V. A progressão V7/V-V que aparece nos c. 15 a 19 reforça a ideia de uma preparação para a região de V (Eb) e região harmônica do Tema b- segmento 1. A estrutura fraseológica da Transição se encerra com uma Meia-Cadência, no primeiro tempo do c. 20.

Ao nos atentarmos para a discussão acerca de SF encontramos um questionamento novamente interessante. Consideraremos aqui a ideia básica dos c. 9 e 10 como uma SF assim como acontece na Sentença do início da peça, c. 1 e 2; a sequência da estrutura fraseológica possui características que se assemelham com a ambiguidade encontrada na discussão a respeito de SF na Continuação da Sentença do Tema a. Aqui a sequência de fragmentos da ideia básica na voz superior podem parecer insuficientes para contemplar a classificação de uma SF isolada por não possuírem mais elementos motivicos, elaborações, movimentações nem variações relevantes ritmicamente na voz inferior, associados a uma ausência de direcionamento motivico que justifiquem uma coerência completa como SF. No entanto, há uma progressão harmônica importante que finaliza a sequência de fragmentos e estabelece uma afirmação de Ab, que se faz fundamental na relação com a estrutura cadencial na sequência, estabelecendo uma importante conexão das fragmentações com a estrutura cadencial, também pela questão textural destes c. 11-14.

Observamos pela perspectiva textural uma referência na voz inferior de duas mínimas presentes nos c. 15, 17 e 19 às semibreves encontradas nos c. 11-14. A utilização das mínimas acompanham o ritmo harmônico da progressão da estrutura cadencial e se relacionam (através da subdivisão) com a semibreve na voz inferior encontrada dos c. 11-14; por estas razões é possível compreender os c. 11 ao 14 como uma SF e os c. 15 ao 19 como outra SF.

Este mesmo questionamento a respeito da subdivisão em SF acontece na Continuação da Sentença do Tema a, mas aqui na Transição vemos um desenvolvimento mais dilatado: as fragmentações na Continuação da Sentença inicial ocupavam os c. 5 e 6 e aqui ocupam os c.11 a 14. A estrutura cadencial dos c. 6 e 7 se compara com a mesma estrutura aqui dos c. 15 ao 19. Há uma importante relação no desenvolvimento e interação estrutural das seções do Tema a e Transição através da constatação da mesma ambiguidade em relação à discussão sobre SF da Continuação.

The image displays three systems of musical notation with detailed annotations:

- System 1:** Shows a piano introduction (Pd. V) with a key signature of three flats. The bass line features a semibreve chord labeled $V7^{b9}$ with a dynamic marking of p .
- System 2:** Labeled "Tema B- segmento I" (21). It includes annotations for "Apresentação", "ideia básica", and "repetição." (twice). The bass line shows a harmonic progression: I $V7^{b9}$ I $V7^{b9}$. Dynamic markings include sf .
- System 3:** Labeled "Continuação" (28) and "A.R.H.". It includes a yellow box for "Elaboração de PC" and a blue box for "CP". The top staff has a bracketed annotation "[fragmentação]". The bass line shows a complex harmonic progression: I $V7$ I vii°/V V vii°/V V $vii^{\circ}b7$ I $vii^{\circ}b7$.



Figura 4- Estrutura fraseológica e harmônica do Tema b-segmento 1 (Exposição), c. 20-32.

No c. 20 (anacruz no último tempo do c.19) se inicia o Tema b (que possui dois segmentos). O Tema b segmento 1 se estrutura como uma Sentença, com duas frases. A primeira frase corresponde à na Apresentação e é composta por três SF. na Continuação encontramos outra frase composta por duas SF. A estrutura fraseológica nos parece adequada ao padrão. Encontramos uma formatação fraseológica que incorpora satisfatoriamente os parâmetros de ideia básica com sua repetição (duas repetições e sem alterações para justificar um a' na estrutura da frase) para compor a Apresentação, mesmo que o mais usual seja a utilização de duas SF para a construção da mesma. Aqui podemos perceber que a tonalidade de Lá Bemol Maior aparece através deste V, Dominante do Tema b segmento 2. A terceira repetição da SF da Apresentação pode não se adequar ao modelo do que é esperado em relação ao número de SF (geralmente são duas); aqui a terceira repetição pode contribuir para melhor afirmar a tonalidade através de uma SF extra repetida que incorpora, assim como as duas primeiras SF, dissonâncias fortes (sétima e nona menor) e colaboram para construir uma maior expectativa para a chegada em Ab.

O segmento b1 possui a mesma figuração rítmica em semínimas do Motivo 1 e tem seu direcionamento original invertido e não arpejado. Encontramos no fragmento da voz superior da Continuação uma referência à ideia básica da Apresentação, através de uma similaridade da movimentação direcional, mas invertida.



Figura 5- referência na segunda metade da ideia básica e fragmento da Continuação do Tema b segmento 1 c. 22 e 26.

Mesmo considerando que não há cadência para o I podemos compreender que há uma criação de expectativa através de outros elementos como a presença do baixo pedal, maior número de SF na Apresentação com utilização de sétima e nona menor associados à Dominante e elaboração de um PC ao longo da Continuação.

A nota fá bemol da voz superior, do último tempo do c. 20 inicia a primeira SF. A ideia básica da SF é composta pela estrutura melódica descendente que parte do último tempo do c.20, integra todo o c.21 e termina no terceiro tempo do c.22. Vemos uma melodia que se desenvolve sob a harmonia do V ao longo da ideia básica e se resolve no I, no terceiro tempo do c.22. Tal chegada ao I não possui um caráter resolutivo tão conclusivo por ainda manter o pedal no V e ter um curto tempo antes de sua repetição. A chegada ao I não é resolutivo no final da ideia básica e de suas repetições, pois o acorde estabelecido por conta do baixo em mi bemol é um I na segunda inversão, enfraquecendo a sensação de resolução em Ab e retardando sua resolução afirmativa para o Tema b segmento 2, considerando que a seção Tema b segmento 1 desenvolve a tensão do V.

No último tempo do c. 22 e o c. 23 encontramos a repetição da ideia básica, bem como nos c. 24 e 25. Tal organização nesta seção incorpora uma segunda repetição sem alteração em relação à ideia básica, não atendendo fielmente ao que é padronizado em uma Sentença, que sugeriria apenas uma repetição com uma possível alteração em relação à ideia básica.

No entanto a construção geral da seção se sustenta como uma Sentença pela padronização coerente da Continuação, principalmente por sua construção estrutural e desenvolvimento da mesma. O modelo de ritmo harmônico acelerado com a elaboração de um PC e fragmentação da ideia básica na Continuação se mostram claros e minimizam a variação estrutural em relação ao padrão esperado no número de SF na Apresentação da Sentença.

A partir do c. 26 encontramos o início da Continuação, com elementos rítmicos mais subdivididos na voz superior, fragmentação e aceleração rítmica do perfil melódico encontrado no primeiro a terceiro tempos do c. 22. Também é possível identificar inversão no direcionamento melódico (ascendente e depois descendente) do fragmento desenvolvido em relação à referência da ideia básica (descendente e depois ascendente), justificando a fragmentação da ideia básica aqui presente. Na Continuação é possível identificar também a aceleração de ritmo harmônico e uma crescente tensão criada pela reincidência de acordes diminutos, justificando toda a Continuação como um PC e como uma estrutura cadencial prolongada para o Tema b segmento 2. A tensão crescente também é sugerida pelo movimento contrário das vozes (a voz superior ascendente e a voz inferior descendente).

Ao observarmos a Continuação vemos que há uma importante semínima nos primeiros tempos dos c. 28, 29 e 30, na voz superior que se diferencia do que é encontrado nos c. 26 e 27. Encontramos uma progressão V-V-I se considerarmos os primeiros tempos desses compassos; a tensão dos dois acordes de Dominante no primeiro tempo dos c. 28 e 29 criam a expectativa para a resolução no I do c. 30, indicando um apontamento direcional conclusivo da SF (ainda mais afirmativo quando consideramos o movimento de quarta justa de mi bemol para lá bemol, na melodia). Por esta razão a progressão pode justificar uma cadência, não absolutamente afirmativa, mas uma cesura que delimita uma SF do c. 26 ao 29 e outra SF a partir do meio do c. 30 até o c. 32 e final do Tema b segmento 1.

Na Continuação vemos uma configuração rítmica na voz superior mais subdividida, ritmo harmônico mais acelerado e uma progressiva construção de PC pelo parâmetro harmônico, direcionamento de vozes e acordes diminutos e dominantes, elementos coerentes com o conceito utilizado para delimitar uma Sentença.

Nos c. 31 e 32 encontramos afirmação da estrutura cadencial que preparará a chegada ao segmento 2 to Tema b pela utilização de uma progressão I-V-I-V7 e sendo assim, a própria tonalidade de Ab. A Sentença termina com uma CP, no início do Tema b- segmento 2.

Nos c. 26 e 27 encontramos uma semelhança ao que vemos aqui nos c. 31 e 32, a diferença se dá pelo caminho cadencial já percorrido ao longo da Continuação nos c. 31 e 32 em relação aos c. 26 e 27. Vemos nos c. 31 e 32 uma maior tensão próximo do ápice que é sugerido por registros mais extremos que nos c. 26 e 27, quando comparamos as notas do baixo e da melodia. Ao observarmos a voz inferior no terceiro tempo do c. 31, no primeiro do c. 32 e no terceiro tempo do mesmo compasso encontramos uma movimentação ascendente das notas sol, lá bemol e si bemol em perfil direcional ascendente com a melodia da voz superior; tais apontamentos sinalizam, além

de um caráter cadencial reforçado justamente pelo perfil ascendente na voz do baixo e sua resolução na CP, alterações em relação aos c. 26 e 27, que por sua vez indicam o início de uma movimentação de direcionamento contrário entre a voz do baixo e a melodia que é desenvolvida ao longo de toda a Continuação, até justamente o terceiro tempo do c. 31.



Figura 6- Perfil ascendente na voz inferior das notas sol, lá bemol e si bemol, c. 31 e 32.

Tema B-Segmento 2

Antecedente

7

SF1

SF2

f

p

I *sf* ii *sf* I ⁶/₄ (*sf*)

MC

36

SF2

SF1

SF2

CP

Consequente

V7

I *sf* ii *sf* V7 *sf* I

Figura 7- Estrutura fraseológica e harmônica do Tema b-segmento 2 (Exposição), c.33-41.

É possível notarmos que o Tema b segmento 2 se desenvolve a partir da estrutura de um Período, com duas frases compostas por duas SF em cada. É aqui, no início do Tema b segmento 2, na região grave, onde encontramos a justificativa e a força do Motivo 3: o contratempo, causado pela semínima presente no tempo fraco, nos causa uma associação direta com a utilização do mesmo recurso do Motivo original, aqui acontece na voz grave a partir do c. 33 até o 39. Agora, a figura de mínima que é a responsável por evidenciar e destacar o segundo tempo do compasso aparece entre duas semínimas. No Motivo 3 original a sensação de contratempo é causado pela semínima no segundo tempo e um primeiro tempo de pausa. O Motivo 3 original não possui síncope, mas o efeito de destaque do segundo tempo que originalmente era causado por uma semínima após uma pausa aqui é representado por uma mínima após uma semínima, ambas as situações evidenciam o segundo tempo: uma por contratempo e aqui por síncope.

São duas SF no Antecedente do Período: a primeira acontece nos c. 33 e 34; há um arpejo sobre o I na voz inferior do c. 33 e um perfil escalar descendente na voz superior do mesmo compasso. No c. 34 identificamos a mesma ideia arpejada em relação ao c. 33, mas no ii e um perfil escalar descendente que ocupa o compasso completo na voz superior.

A segunda SF ocorre nos c. 35 e 36. A estrutura do início da segunda SF (c. 35) se difere do início da primeira SF (c. 33) também pelo fato de haver um perfil melódico distinto na voz superior em relação ao perfil inicial da voz superior nos c. 33 e 34, de perfil majoritariamente descendente. Aqui, no c. 35 encontramos um perfil melódico que evidencia a nota mi bemol, através de bordaduras.

O c. 36, segundo compasso da segunda SF, confere o caráter de cesura da estrutura de Período pela utilização da MC. A MC no c. 36 pode ser caracterizada pela dinâmica sinalizada como *piano* desde o c. 35 e antecede um *forte* no c. 37, representando uma cesura pela mudança de indicação de dinâmica. A identidade da MC se justifica pela desconexão de ideias que acontece do c. 36 para o início do Consequente: não há nenhuma conexão melódica na voz inferior, nem na superior, para estabelecer uma relação de continuidade para o I.

Ao iniciar o consequente, no c. 37, encontramos a mesma estrutura da primeira SF do Antecedente, com a diferença da voz inferior, que acontece uma oitava abaixo em relação à frase inicial. No c. 40 encontramos um caráter mais resolutivo da SF, o uso de um registro mais grave e a utilização do mesmo perfil encontrado no c. 36 aponta para um encerramento da estrutura, ainda mais considerando a resolução da SF por movimento contrário das vozes no início do c. 41. Ao final do Consequente encontramos uma CP, no c. 41, com uma resolução cadencial de afirmação da tonalidade de Lá Bemol.

[ideia básica]

con espres.

I vii°b7/V

(42) Codeta

ideia básica] [repetição.] [repetição.] PC CP

sione

sf

(sf)

ff

p

I I_4^6 V7 I vii°b7/V I V7 I vii°b7/V I_4^6 V7 V7 Pd.I I

Figura 8- Estrutura fraseológica e harmônica da *Codeta* (Exposição), c.41-48.

Na seção da *Codeta* encontramos uma frase, constituída por três SF, nesta estrutura vemos alguns elementos fraseológicos utilizados em uma Sentença, porém sem uma Continuação definida, sem fragmentação, compressão e aumento de ritmo harmônico. A ideia básica ocorre nos c. 41 e 42 e até o segundo tempo do c. 43, sua imediata repetição pode ser identificada nos c. 43 e 44. Há uma movimentação de oitava acima na terceira repetição, a partir do terceiro tempo do c. 45, que se estende até o c. 46. No c. 47 vemos o PC, pela sinalização de um *ff* e movimento cadencial conclusivo da Sentença de V7-I com um pedal no I e com uma CP, no c. 48, novamente afirmando a tonalidade de Lá Bemol.

Nesta seção identificamos uma ideia básica e duas repetições, sendo que a última delas acontece uma oitava acima como já mencionado. Mesmo considerando a CP do c. 47-48 vemos que o registro de notas é agudo, isto sinaliza que apesar da cadência afirmativa e conclusiva da Exposição ser explícita há uma sugestão de continuidade pela ausência de um registro grave mais característico de uma conclusão final, deste modo podemos compreender a sugestão da expectativa

de repetição da seção da Exposição. Ao compararmos com a conclusão do Movimento na seção da *Codeta* da Reexposição vemos que no final o registro se encontra em uma região mais grave e com maior densidade textural que aqui.

3.3-Desenvolvimento

Seção Formal	Sub-Seção	Compassos	Região Harmônica
	baseada no Tema a e Tema b (seg, 1)	49-62	Ab/Bbm/Cm
	baseada no Tema b (seg. 1) Finalização Tema b (seg.1)	63-73 74-80	Cm/Bbm/Ab/Fm
	Reativação da Função Dominante	81-100	Fm

Beethoven inicia o Desenvolvimento e o primeiro grupo Temático, no c. 49, a partir da frase inicial da Exposição, na mesma tonalidade onde terminou essa Exposição: Lá Bemol Maior. Encontramos aqui no início da seção a mesma disposição motivica encontrada no início da Exposição, mas desta vez na região da tônica relativa (em relação à tonalidade inicial da obra de Fá Menor).

De modo geral, o Desenvolvimento aqui se estrutura sobre os dois Temas principais, em constante transformação, em diferentes regiões harmônicas e de caráter modulatório. Na continuação do Desenvolvimento transposto do Tema a, inicia-se a utilização de material do Tema b para encaminhar harmonicamente o segundo grupo temático do Desenvolvimento, no c. 55.

Na seção do Desenvolvimento veremos que há a utilização de elementos fraseológicos e sub-estruturas que incorporam Sentenças e Períodos. No entanto, assim como na Transição, não é apropriado designar a presente seção com tais classificações. No Desenvolvimento é possível estabelecer relações das sub-estruturas com os elementos fraseológicos dos Temas a e b.

Desenvolvimento

(49) [ideia básica.] [repetição.]

Tema a (Ab) I V⁷ Bbm: vii^ob7/V⁷

(54) MC Tema b- segmento 1 [Ideia básica 2] [repetição.]

(Bbm) Ger 6 *fp* V⁷_{pd.v} V⁷^{b9} i V⁷^{b9}

(59) % [repetição.] [Continuação.]

i V⁷^{b9} i V i Cm: It. 6

Figura 9- Estrutura fraseológica do início do Desenvolvimento- c.49-62.

Nesta estrutura inicial do Desenvolvimento encontramos duas frases: A primeira é construída a partir de duas SF, a SF 1 nos c. 49-51 e a SF 2 nos c. 52-54. A segunda frase é composta por três SF, a SF 1 nos c. 55-57, a SF 2 nos c. 57-59 e SF 3 nos c. 59-62. A primeira frase não possui similaridade com nenhuma estrutura de Sentença ou Período, a segunda frase se adequa às características utilizadas para referenciar uma Sentença.

Vemos a utilização de uma ideia básica dos c. 49 a 51, ideia derivada do início do Tema a no I, com uma repetição adicional do segundo e terceiro Motivos, no c. 51, na região do V. A segunda sequência do segundo e terceiro Motivos com sua repetição - c. 53 e 54 - são utilizados com uma harmonia modulatória para a segunda região tonal do Desenvolvimento: Si Bemol Menor. A modulação se dá através de modulação enarmônica, não há a utilização de acorde pivô nem cadência afirmativa para a nova tonalidade. A utilização do acorde diminuto no c. 53 gera uma expectativa de resolução, no início da segunda frase no c. 55 vemos que Si Bemol Menor é afirmado através do V, com o mesmo recurso utilizado na seção corresponde a esta frase na Exposição, no Tema b segmento 1.

A segunda frase possui um caráter mais similar ao de uma Sentença por conter uma breve Continuação com as principais características que a define. A partir do c. 55, a utilização do baixo em oitavas na clave de fá (material do início do Tema b, segmento 1) acontece novamente aqui, mas desta vez para um sequenciamento da ideia de Tema b1 e modulado. A segunda ideia básica se estrutura sob o Tema b- Segmento 1. A ideia acontece do último tempo do c. 55 na voz superior, todo o c. 56 e até o terceiro tempo do c. 57. Há uma repetição do c. 57-59. e uma repetição incompleta nos c. 59-60. Os c. 61-62 podem ser interpretados como uma Continuação por possuírem um aumento do ritmo harmônico, utilização de figuras mais subdivididas, fragmentação e compressão. Tal região possui também modulação para a nova tonalidade, por movimento direto: Dó Menor, através de um acorde de It.6 nos últimos dois tempos do c. 62. Não há estrutura cadencial para a nova tonalidade, a voz inferior não possui direcionamento ascendente como vemos no c. 32 da Exposição. É possível observar também que o Tema b segmento 1 se encontra nos c. 55 a 62 em um formato compacto por conta de sua Continuação, esta que não constrói um PC como na seção correspondente na Exposição e que, por ser realizada apenas em dois compassos (c. 61 e 62) pode incorporar a característica aqui de uma SF.

The musical score consists of five systems of piano music, measures 63-80. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as *fp*, *sf*, and dynamic markings. Above the staves, there are annotations in Portuguese: "ideia básica" and "repetição." with bracketed repetitions. Below the staves, there are harmonic progressions in Roman numerals: (Cm), i, V7^{b9}, Bbm: ii, V7^{b9}, Ab: ii, V7^{b9}, I, IV, Fm: ii⁹, (Fm), i, iv, vii⁹/V. There are also color-coded boxes: a red box labeled "Início de ciclo de 6as" at measure 65, a red box labeled "CI" at measure 72, a green box labeled "Finalização Tema b" at measure 73, a red box labeled "Fragm. + liquidação." at measure 74, a red box labeled "Término de ciclo de 6as" at measure 75, and a purple box labeled "MC" at measure 77. The score ends with a double bar line at measure 80.

Figura 10- Estrutura fraseológica do Desenvolvimento, c. 63-80.

Nesta estrutura fraseológica podemos encontrar um momento onde a peça se direciona para o momento final do Desenvolvimento, com uma grande densidade de elementos.

Nesta próxima estrutura fraseológica encontramos uma disposição que se assemelha à de uma Sentença, há elementos suficientes para considerarmos que esta configuração seja estabelecida,

já que mesmo sem a nomenclatura estabelecida conseguimos encontrar suas sub-estruturas que se relacionam com uma estrutura fraseológica e contribuem para compreender o direcionamento harmônico. Existem duas frases nesta estrutura: A primeira frase possui cinco SF (a última incompleta, sem a segunda metade da ideia básica. Tantas SF para construir uma frase não representam o modelo de uma suposta Apresentação, que seriam de duas SF). As duas primeiras SF se identificam na voz superior, com a ideia básica derivada da Apresentação do Tema b segmento 1, nos c. 63 a 67. Do c. 67 ao c. 72 encontramos as outras três SF utilizando mesma ideia básica na voz inferior. Uma frase construída com tantas SF de mesmo material sugere que a manutenção dessa ideia (considerando que há uma troca de posição nas vozes superior e inferior da ideia básica) possibilita o destaque para a movimentação harmônica em ciclo de quintas (que ocorre majoritariamente nesta frase) com a importante função de retorno para Fá Menor. Encontramos a segunda frase a partir do c. 73, composta por quatro SF. Aqui vemos novamente a referência ao Motivo 3 na voz inferior por conta do destaque da mínima no segundo tempo do compasso. Tal recurso é referenciado na construção temática do Tema b segmento 2, na voz inferior. Vemos um desmembramento interessante dos elementos motivicos utilizados, principalmente no aspecto rítmico do Motivo 3, onde há a utilização da figura semínima-mínima-semínima, na região da clave de fá.

O ciclo das quintas se encerra no c. 76 com o estabelecimento da tonalidade de Fá Menor através de um acorde pivô, não há cadência para o estabelecimento desta tonalidade. O acorde pivô aqui atenua a modulação.

Algo relevante para mencionarmos é o início da utilização do recurso de liquidação que surge a partir da repetição (com mudanças) da ideia básica, na voz inferior, nos c. 67-69. Podemos interpretar o início da liquidação no c. 68 como a utilização da nota ré na voz superior que se alterna com a nota fá, este desenho pode fazer referência ao movimento de oitavas na voz inferior que acontece do c. 63 ao 66.

Neste momento, a partir do c. 68 este movimento é abreviado também no registro intervalar e na utilização de notas diferentes (um fá e um ré, ao invés de duas notas sol como encontramos nos c. 63-66). Esta alteração sugere uma nova função das figuras em colcheias: tanto no Tema b segmento 1 da Exposição (na Apresentação) quanto nesses c. 63-66 do Desenvolvimento percebemos que a utilização das colcheias se justificam também como uma afirmação da tonalidade (na Exposição em Lá Bemol Maior e nestes compassos do Desenvolvimento Dó Menor). Do c. 68 ao 79 encontramos a utilização de colcheias na voz superior como um recurso diferente da afirmação tonal, vemos que esta utilização de colcheias a partir do c. 68 coincide com o início do

ciclo das quintas, esta alternância de notas e não oitavadas contribuem para permitir maior fluidez para o recurso harmônico do ciclo de quintas se direcionar para a tonalidade de Fá menor.

Quando nos atentamos para a harmonia vemos uma movimentação de ciclo de quintas a partir do c. 68 que se encerra no c. 76, tal utilização do ciclo contribui para o retorno à tonalidade de Fá Menor ainda no Desenvolvimento (tonalidade da Reexposição) já que tal recurso viabiliza a possibilidade de um retorno a uma determinada região harmônica de uma tonalidade mais distante. Quando acontecem as repetições da ideia básica na voz inferior, a partir do c. 68 vemos que estas são acompanhadas por mudanças de centro tonais introduzidas por acordes pivô, saindo da tonalidade de Dó Menor, se direcionando para Si Bemol Menor no c. 69 e indo para Lá Bemol Maior no c.71.

Na voz superior podemos encontrar a liquidação da ideia básica que acontece no c. 69 e c. 71, no segundo e terceiro tempos através da fragmentação do perfil resolutivo, referenciado na segunda metade da ideia básica, encontrado do primeiro ao terceiro tempo do c. 65.



Figura 11- Liquidação referente à segunda metade da ideia básica, c. 69, c. 65.

Vemos ainda mais uma camada de liquidação da ideia básica que acontece do c.73 ao c.79 na voz superior, reduzindo a ideia básica a apenas uma mínima, em combinação com a liquidação da ideia básica na voz inferior também do c.73 ao 79, referenciada ritmicamente no que ocorre na voz inferior do Tema b segmento 2 da Exposição. Este perfil melódico da voz inferior que se inicia no c. 73 é referenciado também na segunda metade da ideia básica, através de uma fragmentação com prolongamento através da utilização de notas de maior duração. Encontramos também, do c.73 ao c.79 aceleração de ritmo harmônico. Tais características são compatíveis com a classificação de uma Continuação, do c. 73 ao 80.

A partir do c.76 vemos a modulação para Fá Menor (tonalidade da Reexposição) através de um acorde pivô, que caminhará para a próxima estrutura fraseológica que afirmará a tonalidade de Fá Menor, após uma progressão harmônica de V-i-iv-vii°/V já nesta tonalidade, nos c.77-80.

The musical score is divided into five systems, each with a measure number in a circle at the beginning of the first staff.

- System 1 (Measures 81-84):** Labeled "81 Reativação da Função Dominante [ideia básica". The bass line shows a sequence of chords: V7 (F7), i (F), V7 (F7), i (F), and vii° (Eb). The treble line has a melodic line with a trill on the final measure.
- System 2 (Measures 85-88):** Labeled "85". The bass line continues with V, i, V7, i, and vii°. The treble line features trills and a "repetição." marking.
- System 3 (Measures 89-94):** Labeled "89". Labeled "MC" in a pink box. The treble line has a "decresc." marking. The bass line shows V, V7b9, i, vii°, V, V7b9, i, vii°, and V. The system ends with a "pp" dynamic.
- System 4 (Measures 95-98):** Labeled "95". Labeled "[fragmentação]" and "pp". The treble line has a triplet of eighth notes. The bass line shows bII, V7, i, and IV7. The system ends with a "cresc." marking.
- System 5 (Measures 99-100):** Labeled "100". The bass line shows V7. The treble line has a "CP" marking in a blue box.

Figura 12- Reativação da Função Dominante, c.81-100.

Na última estrutura fraseológica do Desenvolvimento podemos encontrar uma configuração que se assemelha a de uma Sentença. Vemos que esta estrutura possui duas frases: a primeira possui duas SF e acontece do c. 81 ao c. 88. A segunda frase possui duas SF e acontece do c. 89 ao c. 100. A primeira frase se enquadra satisfatoriamente ao que encontramos como modelo de Apresentação de uma Sentença, por haver uma ideia básica e sua repetição (a repetição acontece com variações em relação à ideia básica por incorporar ornamentações, como vemos através da utilização dos trinos. Os trinos aqui representam sonoramente o Motivo 2, com a sequência do grupo de tercinas em semicolcheias, mesclando com a figuração rítmica do Motivo 1 e a interação sobreposta do acompanhamento de mão esquerda utilizado no Tema b segmento 1 original da Exposição). Não há cadência afirmativa para Fá menor nesta primeira frase, mesmo assim é possível encontrar uma progressão harmônica que estabelece Fá Menor através da utilização de V-I ao longo da primeira frase. A segunda frase se enquadra satisfatoriamente ao modelo de uma Continuação de uma configuração de Sentença por possuir em sua primeira SF a aceleração de ritmo harmônico e a utilização de oitavas na voz superior que se incorporam a função de um PC ao longo desta SF e a fragmentação da ideia básica na segunda SF. Na conclusão da primeira SF, no c. 93 e c. 94 não há cadência.

A partir da segunda SF, do c. 95 ao c. 100 encontramos uma progressão cadencial expandida, que se utiliza do Motivo 2 na voz superior para consolidar a ideia básica e suas repetições. Ao final da progressão cadencial expandida podemos encontrar uma CP, no primeiro tempo do c. 101.

Um ponto importante para mencionarmos aqui é o pedal de Dominante que se prolonga do c. 81 ao c. 96. Tal recurso justifica o conceito referenciado na bibliografia de Hepokoski e Darcy (2006), na p. 18. Esta seção final tem a importância estrutural de afirmar a tonalidade de Fá Menor, região harmônica da Reexposição.

3.4-Reexposição

Seção Formal	Sub-Seção	Compassos	Região Harmônica
Reexposição	Tema a	101-108	Fm
	Transição	109-119	Fm
	Tema b segmentos 1 e 2	120-131/132-139	Fm
Coda	<i>Codeta/Coda</i>	140-146/ 147-152	Fm
	<i>Coda</i>	147-152	Fm

Figura 13- Análise fraseológica e harmônica do Tema a (Reexposição), c.101-108.

Na Reexposição, no c. 101, observamos o retorno ao Tema a quase idêntico ao da Exposição (não tem anacruse), na Tonalidade de Fá Menor. No início da Reexposição encontramos uma estrutura fraseológica semelhante ao que vimos no início da Exposição, aqui também é uma Sentença. Encontramos duas frases com duas SF em cada uma. A primeira SF da Apresentação se estabelece nos c.101 e 102, na região do i (Fm) com uma diferença no início da primeira SF em relação ao encontrado na Sentença inicial da Exposição, com a utilização do acorde i no primeiro tempo da ideia básica, tal utilização do acorde aqui se justifica pela necessidade da afirmação da tonalidade de Fá Menor para a Reexposição e a conclusão da estrutura cadencial afirmativa em CP da última estrutura fraseológica do Desenvolvimento. A segunda SF acontece repetida e na região do V, nos c. 103 e 104. Na Continuação encontramos aceleração do ritmo harmônico, a partir do c.105. No mesmo compasso notamos a fragmentação da ideia básica que é logo repetida no c.106 e atinge o PC no c.107, estabelecendo a MC no c.108, afirmando a tonalidade de Fá Menor. Um ponto importante para mencionarmos é a utilização da figura de mínima na voz inferior, nos c. 105 e 106 da Continuação, que difere do que encontramos nos compassos correspondentes da Sentença

inicial da Exposição, onde vimos o Motivo 3. Aqui vemos que há um prolongamento da fragmentação em relação ao Motivo 3 encontrado na ideia básica da Apresentação.



Figura 14- Diferença nas figuras rítmicas na voz inferior do início da Continuação na estrutura de Sentença, c. 105 (acima), c. 5 (abaixo).

É relevante também perceber que no c. 107 há a utilização das semínimas no primeiro e terceiro tempos, no compasso correspondente da Exposição encontramos as semínimas no segundo e quarto tempos. Estas mudanças em relação ao posicionamento rítmico das semínimas nos tempos fortes do c. 107 em relação ao que encontramos no c. 7 da Sentença inicial da Exposição, assim como a mínima no primeiro tempo do c. 105 e 106 em relação ao c. 5 e 6 da Exposição se relacionam com um caráter afirmativo da tonalidade associado à progressão harmônica, nesta estrutura fraseológica de início da Reexposição a tonalidade de Fá Menor precisa ser mais afirmativa do que no início da Exposição por não haver a necessidade de mudanças de região harmônica na seção seguinte da Transição.

Outro importante ponto a considerarmos aqui é a questão da ambiguidade em relação à quantidade de SF da Continuação como vimos na primeira Sentença da Exposição.

Nesta Sentença não há ambiguidade por considerarmos que os c. 105 e 106 possuem figuras rítmicas suficientemente distintas tanto na voz inferior quanto na voz superior em relação aos c. 107 e 108. A relação de conexão rítmica estabelecida na Sentença inicial da Exposição ao longo da

Continuação justifica toda a frase com a possibilidade de uma SF única. Aqui não, vemos uma separação maior de elementos justificando duas SF: uma nos c. 105 e 106 e a outra nos c. 107 e 108.

[ideia básica]
Transição

i

(110) [ideia básica] [fragmentação] [%] [%] [%]

bII⁷ ii^o/iv vii^o/iv iv

(115) [%] [Estrutura Cadencial] [MC]

V⁷/V vii^o/V V i Ger.6 V⁷

A.R.H

Figura 14- Análise fraseológica e harmônica da Transição (Reexposição), c.109-118.

Observamos aqui na Transição da Reexposição uma estrutura fraseológica com uma frase constituída de duas SF, observamos que esta estrutura incorpora características de uma Sentença, semelhante ao encontrado na seção correspondente da Exposição mas com algumas diferenças importantes. A idéia básica se desenvolve nos c. 109 e 110, dos c. 111 ao 115 encontramos a fragmentação da ideia básica com a utilização de uma harmonia que aqui conduz para uma breve tonicização do iv, nos c. 112 a 114.

A partir do c. 116 e até o c.118 podemos encontrar características de uma Continuação, com aceleração de ritmo harmônico a partir do c. 117 e utilização de figuras em semínima estabelecendo um contraponto entre as vozes superior e inferior. A estrutura cadencial se estabelece em torno do V, aqui em Fá Menor, desde o c.115 até o c.117. A estrutura se encerra no primeiro tempo do c.119 em uma MC. Assim como foi discutido na análise referente à primeira estrutura fraseológica da Reexposição há uma diferença aqui em relação à discussão encontrada na Transição da Exposição sobre a ambiguidade referente ao número de SF na parte correspondente à Continuação, aqui dos c. 115 ao 118, na presente estrutura há duas SF. A segunda SF, que compõe os c. 115 ao c. 118, possuem elementos rítmicos significativamente distintos do material utilizado na primeira SF (c. 109-114) e principalmente um caráter contrapontístico em semínimas (e uma voz em semibreve na voz inferior) que contrastam significativamente do material encontrado na primeira SF, onde encontramos fragmentação da ideia básica (derivada do Motivo 2) e a voz inferior utilizando semibreves, mesmo constatando o contraste de materiais rítmicos da segunda SF para a primeira é importante observar que há uma conexão de ideias melódicas, como observado no c. 115 ao 116. No c. 115 vemos que há uma importante função para a última semínima presente em todos os compassos na voz superior desde o c. 110: esta serve para introduzir a figura rítmica característica da estrutura cadencial que se inicia a seguir, esta serve como uma “semínima pivô” que atenua a transição de materiais ritmicamente diferentes e de caráter textural também distintos. A utilização do recurso da última semínima do c. 115, assim como ocorre nos compassos com a ideia básica e suas repetições justifica a identidade dos mesmos como uma SF única, diferentemente do que vimos na discussão sobre SF na Transição da Exposição: lá a ideia básica e suas repetições não possuíam a condição de se sustentar como uma única SF pela ausência materiais que gerassem complementaridade sem a inclusão do material musical que se sucedeu, a partir do c. 15. Ou seja, A última semínima da ideia básica e suas repetições nos fornece a justificativa dos c. 109-114 como uma única SF, por incorporar um elemento característico da ideia básica como um recurso que colabora para a conexão rítmica com a ideia da estrutura cadencial encontrada nos c. 115 ao c. 118.

A partir da segunda metade da segunda SF, no c. 117 encontramos aceleração de ritmo harmônico, há uma meia-cadência para o início do Tema b segmento 1.

The musical score analysis for Tema b segmento 1 (Reexposição) spans measures 119 to 131. The score is in B-flat major and 4/4 time. It shows the harmonic and phraseological structure of the theme.

- Measure 119:** Marked *p* and *Pd.V*. The harmonic structure is $V7$ and $V7^{b9}$.
- Measure 120:** The start of 'Tema b- Segmento 1' with 'ideia básica'. The harmonic structure is i and $V7^{b9}$.
- Measures 121-122:** Marked 'repetição.'. The harmonic structure is i and $V7^{b9}$.
- Measures 123-124:** Marked 'repetição.'. The harmonic structure is i and $V7^{b9}$.
- Measure 125:** Marked 'CI' and 'Continuação'. The harmonic structure is i and vii° .
- Measures 126-131:** Marked 'Elaboração de PC' and 'CI'. The harmonic structure is i , $It.6$, V , $It.6$, V , $vii^\circ 7$, and $V7$.

The score includes various chords ($V7$, $V7^{b9}$, i , vii° , $It.6$, V , $vii^\circ 7$) and dynamics (*p*, *sf*, *cresc.*, *ff*).

Figura 15- Análise fraseológica e harmônica do Tema b segmento 1 (Reexposição), c.119-131.

É possível notar que a estrutura do Tema b segmento 1 da Reexposição é de uma Sentença, com duas frases. A primeira frase é composta por três SF, uma ideia básica e duas repetições, a

última incompleta. A segunda frase é composta por duas SF, ambas as frases e suas SF são estruturalmente equivalentes à estrutura fraseológica correspondente do Tema b segmento 1 da Exposição. Aqui a estrutura se desenvolve sobre a tonalidade de Fá Menor, com um baixo pedal no V. A ideia básica se estrutura a partir do último tempo do c.119, por todo o c. 120 e até o terceiro tempo do c. 121. Encontramos duas repetições da ideia básica uma oitava acima, do c. 121 ao 124. Na Exposição, tal seção acontece sobre as notas de mi bemol oitavadas, V do Tema b segmento 2. Já neste segundo momento, na Reexposição podemos encontrar a mesma construção motivica e melódica, mas transpostas para servir o propósito de reafirmar o segmento 2. Tal recurso é usado harmonicamente: O baixo na nota Dó, em oitavas (a partir do c. 119). representam o V/i que será resolvido a seguir no Tema b segmento 2.

No c. 125 vemos o início da Continuação, com aceleração de ritmo harmônico e fragmentação da ideia básica, a primeira SF acontece dos c. 125 ao primeiro tempo do c. 129, a segunda SF do c. 129 ao primeiro tempo do c. 132. Podemos considerar a estrutura da Continuação como um PC por possuir um caráter cadencial, através da utilização harmônica de diminutos, dominantes com sétima e It.6 associados a uma movimentação contrária de direcionamento dos registros da voz superior e inferior, criando tensão para a resolução no primeiro tempo do c.132, com uma CI, alcançada através de um movimento direcional ascendente na voz inferior, assim como vimos na Exposição. A conclusão da cadência resolve na nota lá bemol, no primeiro tempo do c. 132 e estabelece a CI . Encontramos nos c. 126 e 127 a utilização do acorde It.6 e contribui para construir a tensão e expectativa para a resolução no Tema b segmento 2, colaborando também para a elaboração do PC ao longo de toda a Continuação desta Sentença.

The musical score for 'Tema b- Segmento 2' (Reexposition) spans measures 132 to 140. It is written in F minor (three flats). The first system (measures 132-135) is labeled 'Tema b- Segmento 2' and 'Antecedente'. It features a treble clef with a melody and a bass clef with a harmonic line. The melody is marked 'ff' and the bass line is marked 'sf'. The harmonic line is marked 'i Antecedente', 'ii sf', and 'i 6/4 sf'. The second system (measures 136-140) is labeled 'Consequente'. It features a treble clef with a melody and a bass clef with a harmonic line. The melody is marked 'pp', 'ff', and 'p'. The harmonic line is marked 'V7', 'i sf', 'ii sf', 'i 6/4 sf', and 'V7'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Figura 16- Análise fraseológica e harmônica do Tema b segmento 2 (Reexposição), c.132-140.

Observamos aqui a estrutura de um Período, com duas frases compostas por duas SF em cada uma. O modelo fraseológico é similar ao que encontramos na seção correspondente na Exposição, estruturalmente igual na fraseologia mas diferente harmonicamente, já que aqui acontece em Fá Menor e não em Lá Bemol Maior.

A primeira SF do Antecedente se desenvolve nos c. 132 e 133, com um perfil arpejado na primeira inversão do i, na voz inferior no c. 132. No c. 133 encontramos o mesmo perfil na voz inferior sobre o ii. Na voz superior encontramos um perfil majoritariamente escalar descendente nos c.132 e 133. A cadência I64, V7 encontrada nos c.134 e 135 estabelecem a cesura do Antecedente, com um perfil descendente em semínimas na voz inferior no c.135, em uma MC.

A primeira SF do Consequente se estabelece de forma idêntica ao que vemos no Antecedente, no mesmo registro de oitavas e com a mesma harmonia. A segunda SF do

Consequente estabelece uma afirmação na tonalidade, em Fá Menor através da harmonia encontrada nos c. 138 a 140, a estrutura cadencial é estabelecida em combinação com a utilização da nota dó na voz inferior na região grave (V), no c.139. No c.140 há uma CP concluindo a estrutura.

The image shows a musical score for piano, measures 140 to 152. The key signature is F minor (three flats). The score is divided into two systems. The first system (measures 140-145) is labeled 'Codeta' and 'Apresentação' (Presentation). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line starts with a low D note (D2) in measure 140. The harmony is analyzed with Roman numerals: i, Ger*6, i⁶₄, V⁷, i, Ger6, i⁶₄, V⁷, i, Ger6, i⁶₄, V⁷. The second system (measures 146-152) is labeled 'Coda' and 'Continuação' (Continuation). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The harmony is analyzed with Roman numerals: V⁷/iv, iv, V⁷/III, III, VI⁷, ii^o, V⁷, i, VI, ii^{b7}, V⁷, i. The score includes dynamic markings like 'con espressione', 'sf', and 'ff'. The analysis is attributed to A.R.H. and 'Elaboração de PC'.

Figura 17- Análise fraseológica e harmônica da *Codeta* e *Coda* (Reexposição), c.140-152.

A estrutura fraseológica da *Codeta* e *Coda* se estabelecem conjuntamente como um modelo de Sentença. Na Exposição, ao encontramos apenas a *Codeta*, podemos interpretar como uma estrutura incompleta em relação ao que encontramos nesta seção correspondente da Reexposição, quando comparamos com a estrutura da *Codeta* + *Coda*.

Na presente estrutura vemos que a Apresentação é composta por três SF (no modelo de Sentença há o estabelecimento de duas SF como modelo, a utilização de uma SF extra na apresentação pode ser interpretada como uma maior afirmação da tonalidade e um elemento que contribui na construção de um direcionamento para o PC. Vemos aqui na seção da *Codeta*+*Coda* da Reexposição que o PC não se estabelece em um ponto específico como vimos na seção da *Codeta* na Exposição (na seção da *Codeta* da Exposição o PC se estabelece na conclusão da frase, no c. 47).

Aqui na seção da Reexposição a *Coda* corresponde à Continuação da presente estrutura fraseológica. O PC que seria estabelecido pontualmente no c.146 (no compasso equivalente ao do c. 47 da Exposição) é prolongado e ocorre ao longo de toda a Continuação, com a indicação de *ff* nos c. 146, 148 e 151.

Percebemos no início da estrutura a idéia básica, nos c. 140-142. Encontramos sua repetição nos c.142-144. No c.144 e c.145 encontramos a repetição realizada em uma oitava acima, podendo assim ser considerada uma ideia básica levemente modificada. A partir do c.148 encontramos a Continuação, com a utilização de figuras de semínimas a partir do c.149 (há um compasso de semibreve, no c. 148), uma aceleração de ritmo harmônico e uma estrutura cadencial de encerramento do 1º Mov, através de uma CP no c. 152 afirmando a tonalidade de Fá Menor e finalizando o Movimento.

3.5-Seções do 1º Movimento.

Seção formal	Sub-seção	Compassos	Região Harmonica
Exposição	Tema a	1-8	Fm
	Transição	9-20	Modulação para Ab
	Tema b Segmento 1 e 2	21-32/ 33-40	Ab
	<i>Codeta</i>	41-48	Ab
Desenvolvimento	Tema a e Tema b (seg. 1)	49-62	Ab/Bbm/Cm
	Tema b (seg. 1) Finalização tema b	63-73 74-80	Cm/Bbm/Ab/Fm
	Reativação da Função Dominante	81-100	Fm
Reexposição	Tema a	101-108	Fm
	Transição	109-119	Fm
	Tema b Segmento 1 e 2	120-131/132-139	Fm
Coda	<i>Codeta/Coda</i>	140-146/147-152	Fm
	<i>Coda</i>	147	Fm

3.6-Análise do 1º Mov. da Sonata Op.110 nº31.

A Sonata Op.110 nº 31 foi composta em 1821, já na fase final da vida de Beethoven. A obra incorpora diversas convenções e modelos do Classicismo mas sua poética composicional aqui demonstra diferenças em relação ao que vimos na Sonata Op.2 nº1. Esta Sonata possui três Movimentos. O 1º Mov. da Sonata Op.110 nº 31 pode ser compreendido na estrutura de Forma-Sonata do Tipo 3, de acordo com a classificação de Hepokoski e Darcy. O 1º Mov. possui Exposição, Desenvolvimento, Reexposição e *Coda*, sem repetições na seção da Exposição e Desenvolvimento + Reexposição, como acontece no 1º Mov. da Sonata Op. 2 nº1. A tonalidade é de Lá Bemol Maior, com modulações que ocorrem nas seções do Desenvolvimento e Reexposição.

Assim como a Sonata Op. 2 nº1 a análise será referente apenas ao 1º Mov. da Sonata Op.110 nº 31.

3.7-Exposição

Seção Formal	Sub-Seção	Compassos	Região Harmônica
Exposição	Tema a segmentos 1 e 2	1-4/ 5-11	Ab
	Transição	12-19	Ab
	Tema b segmentos 1 e 2	20-27/ 28-33	Ab e Eb
	<i>Codeta</i>	34-39	Eb

O Motivo principal é desenvolvido no pequeno Tema a segmento 1 e reconfigurado no Tema a segmento 2, suas características rítmicas e intervalares serão bastante exploradas no decorrer da obra.



Figura 18- Motivo principal, c.1

Através do desenvolvimento do Tema a segmentos 1 e 2 percebemos que o Motivo inicial se utiliza da característica intervalar geral de salto descendente e ascendente. O movimento da direção intervalar do Motivo no segmento 2 é invertido em relação ao Motivo principal presente no segmento 1. Outra característica importante do Motivo principal é que possui a rítmica de uma semínima pontuada no primeiro e na metade do segundo tempos. A reconfiguração vista a partir do segmento 2 mantém o movimento de salto, intercalando entre direção ascendente (invertido) e descendente. O valor da semínima pontuada, somada ao perfil melódico caracterizado por salto, fazem do segmento 2 um claro desenvolvimento da ideia inicial do Motivo principal. O acompanhamento do segmento é demonstra uma textura homofônica, uma melodia acompanhada. Vemos aqui notas em semicolcheias que sustentam a harmonia e não criam movimentação de vozes, são acordes em semicolcheias.



Figura 19- Derivação do Motivo principal em movimento ascendente. c.5

A organização do Tema a é estabelecida como a soma de duas ideias distintas mas conectadas através do desenvolvimento de elementos rítmicos presentes no Tema a segmento 1.

[ideia básica.] [repetição.]
[SF1] [SF2] [SF1] [SF2]

Moderato cantabile molto espressivo

Exposição Tema a- Segmento 1 MC CI

p con amabilità (sanft) *p* *<* *>*

Ab: I V7 I V7 PC I

Antecedente Consequente

Figura 20- Análise fraseológica e harmônica do Tema a segmento 1 (Exposição), c. 1-4.

O Tema a segmento 1 é estruturado como um Período, embora curto: há duas frases composta por quatro SF. A obra se inicia na tonalidade de Lá Bemol Maior com uma construção fraseológica breve e que gera questionamentos sobre sua classificação. Não há uma estrutura de Período aos moldes convencionais, com duas frases estabelecidas como Antecedente e Consequente, com duas SF em cada uma. O caráter breve deste presente início sugere uma introdução que prepara a estrutura do Tema a segmento 2, com mudanças texturais, motívicas e

rítmicas que justificam as duas seções como distintas entre si. A justificativa para a consolidação da estrutura como Tema a segmento 1 se dá também pela utilização e importância da ideia básica (SF 1 e SF 2 na presente estrutura) ao longo da seção do Desenvolvimento que é replicada como o material motivico predominante.

Encontramos no c. 1 e 2 o que podemos compreender como o Antecedente do Período, há uma complexa relação que podemos encontrar aqui: a ideia básica pode ser compreendida como a configuração do material do c. 1 e o c. 2 juntos; ou seja, as duas SF do Antecedente do Período de apenas uma frase. No entanto, na presente estrutura a harmonia no V no segundo compasso associado a uma utilização rítmica suficientemente distinta do que encontramos no c. 1 (com a utilização de uma mínima no segundo tempo) justifica um contraste de elementos para consolidar como uma SF separada do que ocorre no c. 1. No c. 3, ao encontrarmos o início do Consequente modificado e peculiar, podemos compreender a utilização da primeira SF com muitas modificações, como as colcheias que acontecem a partir do contratempo do segundo tempo na voz superior e no perfil melódico mais agudo da voz da clave de fá logo no início. A semínima pontuada no primeiro tempo da voz superior (e na voz do baixo) associada à harmonia no I são os elementos que se assemelham com a SF 1 do Antecedente. Há uma diferença do que vemos na SF 1, no início do Consequente em relação ao modelo de Período. A SF 1 do Consequente nesta estrutura é bastante variada em relação à SF 1 do Antecedente

A SF 2 do Consequente pode ser encontrada no c. 4 e com modificações em relação ao que vemos no c. 2, no Antecedente. A utilização do V associado à semínima no primeiro tempo na voz inferior contribuem para caracterizar a SF 2. Ao observarmos a voz superior, no primeiro tempo vemos a utilização da síncopa de colcheia pontuada e semicolcheia, uma fragmentação referenciada no último tempo do compasso da SF 1, no c. 1. No segundo tempo do c. 4 encontramos o PC (mesmo sendo esta uma característica da estrutura de Sentença) em associação à uma fermata, este é um importante elemento que contribui para estabelecer a cesura desta estrutura fraseológica para a resolução no Tema a segmento 2 no compasso seguinte, através de uma CI (a fermata possibilita o aumento da criação de expectativa associado ao V7 em conjunto com as figuras de caráter ornamental no segundo e terceiro tempos do c. 4). A utilização do V no segundo tempo da SF 2 do Consequente associada à fermata poderia ser compreendida como uma MC, no entanto o material melódico (de caráter ornamental) que se segue, no terceiro e quarto tempos sugerem uma não resolução do material temático e pouco conclusivo no segundo tempo, a conclusão do material do Tema a segmento 1 pode ser encontrado no primeiro tempo do c. 5, através de uma CI, após a movimentação melódica de caráter ornamental encontrada anteriormente, as MC possuem uma

certa completude em sua utilização, no que diz respeito à pontuação de ideias (mesmo com a utilização do V criando expectativa em um âmbito mais amplo). Aqui há uma continuação da ideia temática que pode ser melhor compreendida como conclusiva só na chegada ao I no primeiro tempo do c. 5. A tonalidade é de fato afirmada no início do Tema a segmento 2, no primeiro tempo do c. 5 através da CI. A presente estrutura breve de apenas uma frase parece insuficiente para consolidar a tonalidade dos c.1 ao 3 por não haver consolidação suficiente da progressão harmônica, apenas através da cadência afirmativa no último compasso com a importante utilização da fermata é possível estabelecer Lá Bemol Maior neste Período através da expectativa elaborada no c. 4.

ideia básica.

[SF1
Tema a- Segmento 2

I Antecedente

] [repetição.
SF2]

[fragmentação] [fragmentação]

cresc. sf

V7 V7/IV IV I ii7 I 6/4 V7

Continuação Elaboração de PC A.R.H Estrutura Cadencial

CP

p

I

Figura 21- Análise fraseológica e harmônica do Tema a segmento 2 (Exposição), c. 5-11.

Ao observarmos a estrutura fraseológica do Tema a segmento 2 encontramos um modelo estrutural híbrido, como foi categorizado por Caplin, com um Antecedente (termo referente à estrutura de Período) e uma Continuação (termo referente à estrutura de Sentença). Aqui encontramos duas frases, a primeira com duas SF e a segunda constituída por uma SF.

A estrutura apresenta em sua construção uma ambiguidade na classificação fraseológica. A ideia básica, ou SF 1 (aqui os dois termos são utilizados para melhor representar o entendimento como híbrido de Sentença e Período) ocorre nos c. 5 e 6, sob o I e V. No c. 7 e 8 encontramos a ideia básica (SF 2) invertida, sob o V e I. O estabelecimento do I decorrente da curta progressão harmônica no c. 8 sugere uma cesura e uma expectativa de complementaridade, esta sendo uma importante característica do Antecedente do Período. Encontramos a ideia básica replicada através de sua inversão que gera um contraste, mas esta é ao mesmo tempo o elemento original modificado. A SF 1 do Continuação é construída por uma ideia básica invertida, esta causa ao mesmo tempo a possível interpretação de uma ideia básica variada (configuração que se aproxima do estabelecimento de um Consequente de uma estrutura de Período) ou uma ideia nova gerada pela inversão direcional original (configuração que se aproxima do estabelecimento de uma Continuação de uma Sentença), causado pelo estabelecimento da mesma ideia que acontece na SF 1 gera uma ambiguidade na classificação da SF 2 (ideia básica invertida) do Antecedente.

Se considerarmos a estrutura como uma Sentença é possível compreender os c. 7 e 8 como uma ideia básica variada, estabelecendo em conjunto com a ideia básica nos c. 5 e 6 um modelo adequado de Apresentação. Se observarmos a estrutura como um Período é possível compreender a ideia básica invertida nos c. 7 e 8 como uma SF 2 contrastante em relação ao que vimos na SF 1 nos c. 5 e 6, pelo perfil direcional oposto da melodia. Ao nos atentarmos para a segunda frase encontramos em seu início a ideia básica, no c. 9 e incompleta. A fragmentação da ideia básica que pode ser também encontrada nos c. 10 e 11 são características de uma Continuação, associadas à construção de um PC que ocorre no c. 10, aceleração de ritmo harmônico a partir do terceiro tempo do c.10 e estrutura cadencial no c. 11.

Ao observarmos a harmonia do c. 9, no início da segunda frase (V7/IV) vemos que esta difere do que encontramos no início da primeira frase, no c. 5 (I). Esta é uma justificativa que contribui para compreendermos o início da segunda frase como uma estrutura diferente da primeira, através do viés harmônico. Se a disposição da presente estrutura fosse considerada como um

Período o início do Consequente replicaria a primeira SF e com a mesma harmonia, o que não ocorre aqui: a ideia básica na segunda frase está fragmentada e com harmonia diferente da SF 1.

Com o estabelecimento desta estrutura como híbrida é importante compreender que a primeira frase é estabelecida como um Antecedente e não Apresentação por possuir mais similaridades com características de um Período: há o caráter de complementaridade, simetria e contraste entre as SF, tanto na identidade de ideia básica e sua repetição quanto da harmonia das duas SF. A estrutura da segunda frase é adequada ao modelo de uma Continuação de Sentença com as principais características que representam o modelo classificado por Caplin.

A afirmação de Lá Bemol Maior acontece a partir da estrutura cadencial final a partir do c. 10 e com a CP que ocorre no primeiro tempo do c. 12.

The image displays a musical score for piano, measures 12 through 19, with various annotations for phraseological and harmonic analysis. The score is written in G-flat major (three flats) and 4/4 time. The key signature is established in measure 10 and confirmed in measure 12. The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The annotations include:

- Measure 12:** Labeled "Transição" (Transition) in a pink box. The first staff has a *p* *leggermente* marking. The second staff has an "Apresentação" (Presentation) label in an orange box. The phrase "ideia básica." (basic idea) is written above the staff, enclosed in brackets.
- Measure 13:** Labeled "repetição." (repetition) in purple. The second staff has a "V7" chord symbol.
- Measure 14:** Labeled "repetição." (repetition) in purple. The second staff has a "V7" chord symbol.
- Measure 15:** Labeled "MC" (Modulation) in a purple box. The second staff has a "V7/V" chord symbol.
- Measure 16:** Labeled "fragmentação" (fragmentation) in purple. The second staff has a "V7/V" chord symbol. The first staff has a "S" (Sequenza) marking.
- Measure 17:** Labeled "Continuação" (Continuation) in an orange box. The second staff has a "V A.R.H." (V Armonia Relativa) marking.
- Measure 18:** Labeled "Elaboração de PC" (Elaboration of PC) in a yellow box. The first staff has a "CI" (Coda) label in a red box. The second staff has a "p" marking. The first staff has a "V7/V" chord symbol. The second staff has a "V7" chord symbol. The first staff has a "I" (Tonic) marking. The second staff has a "It.6" (Italian Sixth) marking. The first staff has a "V" (Dominant) marking. The second staff has a "V5+" marking.
- Measure 19:** Labeled "Elaboração de PC" (Elaboration of PC) in a yellow box. The first staff has a "CI" (Coda) label in a red box. The second staff has a "p" marking. The first staff has a "V7/V" chord symbol. The second staff has a "V7" chord symbol. The first staff has a "I" (Tonic) marking. The second staff has a "It.6" (Italian Sixth) marking. The first staff has a "V" (Dominant) marking. The second staff has a "V5+" marking.

Figura 21- Análise fraseológica e harmônica da Transição (Exposição), c. 12-19.

Na estrutura fraseológica da Transição encontramos duas frases, a primeira frase composta por três SF e a segunda frase por uma SF. Nesta estrutura encontramos características fraseológicas que se assemelham à de uma Sentença, a disposição fraseológica da Apresentação possui uma SF a mais do que é estabelecida como modelo para estabelecer a mesma, apesar de encontramos variações (característica importante na repetição de SF da Apresentação que corresponde ao modelo), causadas pela escolha de notas na estrutura de arpejo quebrado na primeira e segunda repetições e a harmonia diferente que ocorre na terceira SF da Apresentação. Encontramos no c. 12 o início da ideia básica que acontece até o c. 13, de caráter menos temático e mais textural. A ideia tem a figuração de fusas como destaque, esta é caracterizada como arpejo quebrado e com bordaduras, ascendentes e descendentes, que vão do registro agudo (no primeiro tempo do c. 12) ao grave no último tempo do mesmo compasso. No c. 13 vemos a segunda metade da ideia básica replicando o que houve no c. 12 mas sob o V (a primeira metade da ideia básica ocorre no I), com movimento direcional invertido e com a utilização de colcheias na voz inferior no primeiro, segundo e terceiro tempos. A unidade da ideia básica é constatada quando encontramos a repetição da SF ocorrida nos c. 12 e 13 nos c. 14 e 15, aqui com uma pequena variação em relação ao que encontramos na ideia básica: há uma mudança na nota da quinta fusa das figuras rítmicas do c. 15 em relação ao c. 13. Encontramos também variação na disposição de vozes do acorde na voz inferior do c. 15 em relação ao c. 13. A segunda repetição, do c. 16 ao 17 possui uma variação harmônica em relação às duas primeiras SF e o início da Continuação através de uma antecipação da aceleração de rítmico harmônico (característico da Continuação) no último tempo do c. 17.

Algo importante para considerarmos é a progressiva variação que se estabelece da primeira SF até a terceira SF. Este pequeno desenvolvimento de mínimas variações em elementos não harmônicos (na primeira ideia básica e sua primeira repetição) associados à uma SF extra em uma seção com identidade bastante textural, contribuem para a afirmação da tonalidade em Ab, a variação do material apresentado em cada SF associada à progressão I-V contribui para a sedimentação do material arpejado sobre uma progressão harmônica em Lá Bemol Maior, estabelecendo-se assim uma base tonal para que as variações sejam compreendidas. O elemento harmônico se destaca por ser este o fator direcional e modificador da estrutura que compensa a ausência de contraste e direcionalidade dos arpejos. Ao final da terceira SF (ao mesmo tempo o início da Continuação), no terceiro tempo do c. 17 encontramos uma breve tonicização do V (Eb)

que se estende até o último tempo do c. 18 ao retornar para Ab. Por não haver uma progressão harmônica afirmativa e tonicização para Mi Bemol Maior interpretamos a finalização da frase como uma MC.

A Continuação ocorre nos c. 18 e 19 com características satisfatórias para a adequação ao modelo. Encontramos aceleração de ritmo harmônico (antecipado no último tempo do c. 17), fragmentação da ideia básica na voz superior no c. 18 com a utilização das colcheias referenciadas na segunda metade da ideia básica na voz inferior no primeiro, segundo e terceiro tempos do compasso na voz inferior. No c. 19 é possível observar a movimentação em direção contrária do perfil da melodia e em relação aos acordes na voz inferior, este recurso contribui para estabelecer o PC da Continuação. É possível identificar também no c. 19 a utilização de maior fragmentação no arpejo em relação ao encontrado no c. 18 e maior aceleração harmônica em relação ao encontrado no c. 18. Não há estabelecimento de estrutura cadencial na Continuação mas há um direcionamento cromático observável na voz da melodia que contribui para a expectativa de resolução no início do Tema b segmento 1, através de uma CI, no início do c. 20.

The image displays a musical score for 'Tema b Segmento 1' (Exposição), measures 20-27. The score is in B-flat major and 3/4 time. It consists of two systems of music. The first system (measures 20-23) is labeled 'Tema b Segmento 1' and 'ideia básica.' with a bracket. The second system (measures 24-27) is labeled 'repetição.' with a bracket. The piano part includes dynamics like 'p molto legato', 'p cresc.', and 'sf'. The harmonic analysis below the piano part identifies chords and their functions: I, V, vi, V, vi, V, I, V, vi, I, vi, V. The analysis also includes labels like 'Apresentação', 'compressão', 'fragmentação', 'MC', 'CI', 'Continuação', 'A.R.H', 'Elaboração de PC', and 'Estrutura Cadencial'.

Figura 22- Análise fraseológica e harmônica do Tema b segmento 1 (Exposição), c. 20-27.

A estrutura fraseológica do Tema b segmento 1 é de uma Sentença, com duas frases. A primeira composta por duas SF e a segunda por uma única SF. Vemos que esta estrutura se adequa satisfatoriamente ao modelo. O Tema b segmento 1 possui a característica rítmica desenvolvida do último tempo do motivo rítmico do Motivo inicial no c.1. A voz inferior utiliza o procedimento de retrogradação do motivo rítmico em relação à voz superior. Também verificamos uma linha melódica do c. 20 ao 21 nas notas do, si bemol, lá bemol, si bemol, lá bemol, sol. O perfil rítmico do segmento 1 também é derivado da mesma referência motívica. O movimento intervalar da figura rítmica da voz superior e inferior dos c.20-21, da colcheia pontuada para a semicolcheia, remetem ao movimento intervalar encontrado no primeiro e segundo tempos do c.1, vemos também a utilização da mesma figura rítmica do terceiro tempo do compasso.

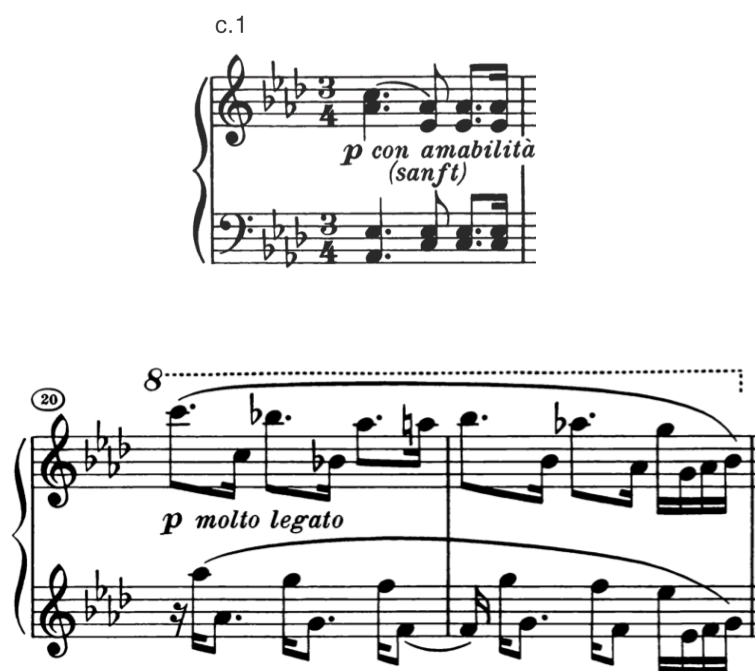


Figura 23- Motivo principal e início do Tema b segmento 1, c. 1, 20-21.

Podemos considerar o início do Tema b segmento 1 no c. 20 por diversos elementos, como uma significativa mudança textural em relação à seção anterior da Transição, aqui também há o início de fato de um Tema, uma melodia na voz superior em contraposição a uma Transição com uma construção de arpejos quebrados. Há mudanças significativas no material motivico utilizado em relação ao Tema a segmento 2 e à Transição, é importante comentarmos que o Tema b usualmente propõe uma nova região harmônica em relação ao que ocorre no Tema a, aqui isso não ocorre e não é convencional. Mesmo com a tonalidade mantida em Lá Bemol Maior há justificativas texturais, de caráter temático em contraposição à Transição e a reaparição de uma melodia. No início da estrutura encontramos a ideia básica da Apresentação, nos c. 20 e 21. Cada tempo possui um acorde que contribui para estabelecer a tonalidade de Lá Bemol Maior através da progressão harmônica. A repetição da ideia básica ocorre nos c. 22 e 23, quase com a mesma harmonia, com uma diferença no primeiro acorde do c. 23 (I) em relação ao que encontramos no primeiro acorde do c. 21 (V). A segunda SF da Apresentação possui variação rítmica através da utilização de figuras sincopadas diferentes do que vemos na ideia básica original, tanto na voz superior quanto na voz inferior no c. 22 e o primeiro e segundo tempos do c. 23. Esta variação nas figuras sincopadas da segunda SF e a utilização de um acorde diferente na segunda metade da ideia básica repetida justificam esta segunda SF (a') como uma variação da primeira SF (a), contribuindo para o estabelecimento da Apresentação como uma frase adequada ao modelo.

Ao observarmos a Continuação vemos que há aceleração de ritmo harmônico a partir do c. 24 e a utilização da duas semínimas nos dois primeiros tempos do mesmo compasso. Estas são figuras novas na estrutura que são utilizadas nos c. 25 e 26, na voz inferior ao longo dos dois compassos. No último tempo do c. 24 encontramos a utilização da figura de quatro semicolcheias referenciada no último tempo da segunda metade da ideia básica, aqui podemos encontrar a utilização do recurso de compressão também: a ideia básica na Apresentação se estende por dois compassos e só no final do segundo encontramos a figura de semicolcheias. Aqui esta figura é apresentada logo no final do primeiro compasso da Continuação. A partir da última figura de semicolcheias da Continuação, no último tempo do c. 24 encontramos a modulação para Mi Bemol Maior através do V, encontramos o desenvolvimento do PC a partir do c. 25 com uma movimentação de perfil melódico em direcionamento oposto da voz superior em relação a voz inferior. A movimentação descendente na clave de fá é contrária à movimentação da voz superior na clave de sol, que possui uma movimentação ascendente em região bastante aguda. É pertinente perceber que aqui no fim do Tema b segmento 1 para o segmento 2 Beethoven utiliza a expressividade, causado pela dinâmica, trinos, registros extremos e opostos, para fortalecer a

progressão final I64-V-I da estrutura cadencial para o segmento 2, a progressão harmônica que ocorre a partir do c. 25 também contribui para a criação de expectativa e estabelece a tonalidade de Mi Bemol Maior. Parece-nos um fechamento de seção, onde a função do caráter expressivo e interpretativo tem bastante importância para o efeito de transição de seção. recurso que contribui para o estabelecimento de expectativa de resolução. Os trinos encontrados nos c. 25 e 26 na voz inferior nas semínimas estão associados às notas de semínimas apresentadas no c. 24. A estrutura fraseológica se encerra com uma CI no primeiro tempo do c. 28 de modo afirmativo em Mi Bemol Maior.

Tema b- Segmento 2

[ideia básica.

Apresentação I

[repetição.] [repetição.] [fragmentação]

PC

compressão fragmentação

CI

cresc. dim. p

A.R.H Continuação

CI

V7/V vii°b7 I IV V7/V V__7 I

Estrutura Cadencial

Figura 24- Análise fraseológica e harmônica do Tema b segmento 2 (Exposição), c. 28-33.

Na estrutura fraseológica referente ao Tema b segmento 2 encontramos uma Sentença, de duas frases. A primeira frase é composta por três SF (uma ideia básica e duas repetições), compondo a Apresentação. A segunda frase é composta por uma SF e configura a Continuação da Sentença. Podemos compreender esta Sentença como uma estrutura não tão adequada ao modelo por possuir algumas características que se diferenciam do padrão. A Apresentação é construída por três SF. A utilização de uma SF extra na Apresentação pode ser interpretada como um elemento que contribui para estabelecer, juntamente à progressão harmônica, a tonalidade de Mi Bemol Maior, esta que foi atingida na Continuação estrutura do Tema b segmento 1, no c. 24. É pertinente mencionar que a alteração em relação ao modelo como vimos em relação à SF extra na Apresentação da presente estrutura serve para contribuir para o estabelecimento do equilíbrio da nova tonalidade em relação ao “desequilíbrio” quanto ao número convencional de SF da Apresentação (a SF extra pode servir também como uma compensação estrutural para a nova tonalidade de Mi Bemol Maior nesta estrutura, provocada pela manutenção pouco usual da tonalidade de Lá Bemol Maior no Tema b segmento 1 até o c. 24). O movimento direcional ascendente da voz superior nas SF da Apresentação associado ao movimento da voz do baixo em direção contrária colaboram para a consolidação da nova tonalidade, principalmente quando encontramos este movimento característico de estruturas cadenciais; aqui ocorrendo sobre o I e sem progressões harmônicas. A progressão harmônica que ocorre a partir do início da Continuação, no c. 31, até o primeiro tempo do c. 34 afirma a nova tonalidade. A ideia básica ocorre do último tempo do c. 28 ao primeiro do c. 29, com a utilização de um perfil ascendente na voz superior em quatro semicolcheias e duas colcheias, há uma utilização de acordes na voz inferior em semicolcheias, causando uma densidade textural pela utilização de intervalos próximos em uma região grave e em figuras rítmicas de semicolcheias. Do último tempo do c. 29 ao primeiro do c. 30 encontramos a repetição da ideia básica variada: transposta uma quinta acima. Do último tempo do c. 30 ao primeiro tempo do c. 31 vemos mais uma transposição em relação à ideia básica original, aqui transposta uma sexta acima. As três SF são diferentes entre si pela transposição da ideia básica mas mantém o perfil rítmico e direcionamento melódico, justificando uma ideia básica com variações.

Na Continuação da estrutura vemos variação das características que identificam uma Continuação. Há uma fusão de características da Apresentação para a Continuação de modo mais homogêneo. Aqui vemos que no c. 31 há o PC logo no primeiro tempo, este tempo pode ser interpretado como um elemento incorporado à ideia básica da Apresentação, mas com um elemento (PC) característico da Continuação. Logo no mesmo compasso encontramos aceleração de ritmo harmônico e a utilização de elementos rítmicos diferentes do que encontramos na Apresentação

desta estrutura, contribuindo para o estabelecimento da segunda frase. O último tempo do c. 31 pode ser interpretado como uma fragmentação da ideia básica sem uma semicolcheia central da figura. Mesmo com o início da Continuação estabelecido através da aceleração de ritmo harmônico, PC e uma mudança textural no c. 31 encontramos a CI de finalização da frase da Apresentação no início do terceiro tempo do c. 32, já na Continuação. Ou seja, a resolução harmônica da frase da Apresentação ocorre na frase seguinte; esta maleabilidade que causa uma definição pouco precisa do fim de uma frase e início de outra também acontece através da utilização de material motivico do terceiro tempo do c. 32. Este não difere tanto do que encontramos na ideia básica da Apresentação, que também ocorre no terceiro tempo. Corroborando assim para a constatação de uma fusão de características da Apresentação e Continuação através de um processo homogêneo e pouco delimitado através das características da estrutura de Sentença. O c. 32 se inicia com a utilização de semínimas que sinalizam o mesmo elemento rítmico do início do c. 31. Aqui no c. 32 há compressão pois encontramos no último tempo a utilização da referência rítmica do último tempo da ideia básica (quatro semicolcheias) associada à figura inaugurada no primeiro tempo da segunda frase, no c.31 de semínima

No c. 33 encontramos uma estrutura cadencial, vemos a utilização de figura de fusas de caráter cromático na voz superior de perfil descendente, no primeiro e segundo tempos do compasso. Esta figura pode ser interpretada como uma fragmentação rítmica através da subdivisão de semicolcheia da ideia básica. O último tempo do compasso 33 estabelece a utilização da figura sincopada que ocorre no último tempo do c. 31. A cadência final é afirmativa da tonalidade em decorrência da progressão harmônica, estrutura cadencial em conjunto com a linha cromática descendente, esta que contribui para a expectativa de resolução. e pela característica já afirmativa de Mi Bemol Maior através do que vimos na Apresentação, como já discutido anteriormente.

The musical score analysis shows the following structure:

- Measure 34:** Labeled "[ideia básica.]". The piano part has a "dolce" marking. The vocal line is marked "Codeta".
- Measure 35:** Labeled "[repetição.]". The piano part has a "repetição." marking. The vocal line is marked "repetição."
- Measure 36:** Labeled "[fragmentação]". The piano part has a "fragmentação" marking. The vocal line is marked "fragmentação".
- Measure 37:** Labeled "[compressão]". The piano part has a "compressão" marking. The vocal line is marked "compressão".
- Measure 38:** Labeled "[compressão]". The piano part has a "compressão" marking. The vocal line is marked "compressão".
- Measure 39:** Labeled "[compressão]". The piano part has a "compressão" marking. The vocal line is marked "compressão".

Harmonic analysis labels include I, V7, I, VI, and Fm:VII. Performance markings include "dolce", "cresc.", and "dimin.". The score is numbered 34, 35, 36, 37, 38, and 39.

Figura 25- Análise fraseológica e harmônica da *Codeta* (Exposição), c. 34-39.

Encontramos na *Codeta* da Exposição uma estrutura fraseológica que se assemelha à de uma Sentença, mas com características importantes que divergem do modelo, nesta estrutura existem duas frases. A primeira frase é composta por duas SF e a segunda é composta por apenas uma SF.

É relevante mencionar que o início da presente estrutura possui uma certa conexão pelo viés rítmico com a estrutura anterior, do Tema b segmento 2. A figura de colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo da voz superior da presente estrutura do c. 34 estabelece uma conexão com a figura rítmica do último tempo do c. 33 do Tema b segmento 2, por esta razão compreendemos a

transição para a estrutura da *Codeta* de modo atenuado, utilizando a figura rítmica como um recurso que funciona com um elemento pivô de transição de seções, ressaltando que não é literalmente a mesma figura, mas a utilização de colcheia e semicolcheia (s) estabelece a referência.

A ideia básica ocorre no c. 34 com a utilização de semicolcheias no segundo e terceiro tempos, em ambas as vozes e uma figura de colcheia e semicolcheias no primeiro tempo como já mencionado anteriormente. A ideia básica é repetida no c. 35 uma oitava abaixo, com um grupo de quatro semicolcheias no primeiro tempo ao invés da síncope, estabelecendo uma liquidação da ideia rítmica referenciada no último compasso do Tema b segmento 2 (c. 33). Encontramos na primeira frase uma construção satisfatória em relação ao modelo, com duas SF compostas por uma ideia básica e sua repetição com variação. Ambas as SF estabelecem a harmonia em Mi Bemol Maior através da utilização da mesma progressão I-V.

Na segunda frase encontramos a harmonia sobre o I nos c. 36 e 37, divergindo sobre o que é estabelecido no modelo de uma Continuação onde encontraríamos aceleração de ritmo harmônico, aqui a utilização prolongada do I contribui para a afirmação da tonalidade e fechamento da seção em Mi Bemol Maior.

Nos c. 36 e c. 37 encontramos a utilização de material muito semelhante ao encontrado na Transição da Exposição. Vemos um movimento de arpejo quebrado na voz superior de perfil ascendente do c. 36 ao 37, aqui em semicolcheias e não em fusas, justificando a fragmentação, com a utilização de semínima com mínima na voz inferior no c. 36 e semínimas no primeiro, segundo e terceiro tempos do c. 37.



Figura 26- início da segunda frase da *Codeta* e sua referência no perfil arpejado da Transição, c. 36 (acima), c. 13 (abaixo).

É importante mencionarmos a utilização que Beethoven faz da referência à Transição a partir do material motivico, direcionamento melódico e rítmico nos c. 36 e 37. A referência à seção da Transição incorporada nesses compassos da *Codeta* contribuem para a possibilidade de interpretação de uma pequena transição de seção também, desta vez para a próxima macro seção, do Desenvolvimento. A transição aqui ocorre sob a afirmação do I em Mi Bemol Maior. A utilização do material de transição nesta parte da *Codeta* indica que há uma função de Transição também da seção para o Desenvolvimento. A referência à Transição presente nos c. 36 e 37 não possui uma grande elaboração estrutural, já que ocorre em apenas dois compassos. Ela se dispõe como uma referência breve que sinaliza a mudança de seção no âmbito da estrutura fraseológica através da assimilação de uma seção utilizada na macro estrutura da forma para transicionar o discurso temático.

A utilização da mínima no segundo tempo do c. 36 na voz inferior ligada à semínima na voz inferior do c. 37 estabelecem uma relação com a compressão utilizada nos c. 38 e 39, já que a figura de mínima pontuada na voz superior dos dois compassos finais da estrutura acontecem apenas na duração de um compasso e não entre compassos, como ocorre nos c. 36 e 37, há uma compressão no que diz respeito à disposição do material rítmico nos compassos, onde as figuras rítmicas ocupavam mais de um compasso passam a ocupar um apenas, mesmo com a mesma duração de três semínimas, ou seja, há uma compressão através da disposição das figuras de mesma duração que ocupavam dois compassos (c 36 e 37) em relação ao que ocorre no c. 38 em apenas um compasso, assim como no c. 39, uma compressão métrica de compassos através da mudança na disposição de figuras com a mesma duração. No primeiro tempo do c. 38 encontramos o PC e a modulação para a região de Fá Menor, através de modulação direta com a utilização das notas mi bemol oitavadas, no c. 38 e as notas ré bemol oitavadas no c. 39. Podemos considerar que há uma CP no primeiro tempo do c. 38. Há uma divergência entre a constatação da CP (esta sendo estabelecida após a construção do perfil ascendente nos c. 36 e 37 referenciado anteriormente) e sua posição em relação à disposição das frases da *Codeta*. O material motivico da ideia básica (c.34 e 35) é suficientemente distinto do que ocorre a partir do c. 36 (uma mudança maior ocorre no acompanhamento em relação ao encontrado na ideia básica), sinalizando a finalização da frase no início do c. 36 com uma progressão V-I pouco conclusiva pela continuação do material apresentado na ideia básica, a derivação e fragmentação do material da ideia básica presente na pequena transição que ocorre a

partir do c. 36 delimitam o início de uma nova frase pelo viés motivico e textural mas adia a resolução cadencial, por mais que a progressão V-I ocorra no início do c. 36, a cadência afirmativa e conclusiva ocorre associada ao PC, no primeiro tempo do c. 38 com a conclusão do material apresentado e direcionamento do perfil ascendente atingido. Há uma chegada à nota dó no primeiro tempo do c. 40 em quatro oitavas diferentes, estabelecendo de modo fraco a chegada em Fá Menor através da quinta justa do acorde de Fm, primeira região harmônica do Desenvolvimento.

3.8-Desenvolvimento

Seção Formal	Sub-Seção	Compassos	Região Harmônica
Desenvolvimento	Interação de Tema a segmentos 1 e 2	40-55	Fm (40-46) Db (47-50) Bbm (51-55)

Desenvolvimento

Interação de Tema a segmentos 1 e 2

MC

293

SF1

SF2

SF1

Antecedente

V79

Consequente

MC

SF2

SF1

SF2

Antecedente

V7

MC

SF1

SF2

SF1

SF2

Consequente

Antecedente

V7

Db: iii

ii7

V7

SF1

SF2

SF1

Consequente

Antecedente

Bbm: III7

MC

SF2

SF1

SF2

Consequente

V7

Ab: ii

Consequente

CP

Figura 27- Análise fraseológica e harmônica do Desenvolvimento, c. 40-55.

No Desenvolvimento encontramos uma estrutura fraseológica baseada na sucessão de quatro Períodos, de duas frase cada um, composto por duas SF em cada frase. Não há uma adequação satisfatória ao modelo de Período (se isolarmos cada um deles na presente estrutura) em relação à quantidade de frases, já que há apenas uma frase para estabelecer cada Período, o mais adequado seriam Períodos de duas frases com duas SF em cada uma. No entanto é relevante mencionar que a SF 1 e SF 2 do Consequente dos Períodos do Desenvolvimento estabelecem maior simetria motívica até mesmo do que encontrado no próprio Tema a segmento 1 original. O primeiro Período acontece do c. 40 ao 43, na tonalidade de Fá Menor. É possível observar a utilização do Motivo principal na voz superior, a partir do c. 40, estabelecendo a referência ao Tema a segmento 1. A voz inferior utiliza durante todo o primeiro Período o material rítmico e em acordes do acompanhamento referenciado no Tema a segmento 2, estabelecendo uma conexão entre os dois Temas através da compressão de ideias: o material motívico do Tema a segmento 1 acontece em conjunto com o material do acompanhamento do Tema a segmento 2. O Tema a que é utilizado na voz superior durante todos os Períodos do Desenvolvimento estabelecem o modelo de Período com maior clareza do que o próprio Tema a original: há maior similaridade entre o material motívico na SF 1 e SF 2 do Consequente em relação às SF do Antecedente na estrutura encontrada no Desenvolvimento como já foi mencionado anteriormente.

O caráter modulatório deste breve Desenvolvimento é representado também pela pouca elaboração do material temático (considerando a estrutura do Desenvolvimento como um todo) representado pelo Tema a segmento 1 através dos sucessivos Períodos, a replicação da estrutura dos Períodos com praticamente nenhuma alteração em suas estruturas evidencia o foco nas relações harmônicas, sendo este o elemento que traz direcionamento para a seção. O caráter de completude de cada Período contribui para que encontremos uma certa ausência de complexidade e interações de ideias na estrutura como um todo da presente seção. As modulações desempenham uma função importante para incorporar direcionalidade às estruturas “fechadas” dos Períodos e de certa forma até previsíveis quando o primeiro Período é estabelecido.

O primeiro Período estabelece Fá Menor através da curta progressão harmônica das duas frases (o Antecedente com a SF 1 e SF 2 nos c. 40 e 41 e o Consequente com a SF 1 e SF 2 nos c. 42 e 43), há a utilização do I no c. 40 e o V no c. 41, completando o Antecedente do primeiro Período. O Consequente se inicia no c. 42 com a utilização do V e estabelece a chegada ao I de forma afirmativa, considerando a complementaridade motívica e harmônica do Consequente é coerente que entendamos a utilização harmônica do c. 43 como a resolução da expectativa criada através da utilização do V nos c. 41 e 42, através de uma CI.

O segundo Período se inicia no c. 44 de modo similar na voz superior e sobre o i grau, com a utilização do Motivo principal. A voz inferior inicia o segundo Período de modo diferente, aqui o acompanhamento do Tema b segmento 2 não ocorre mais e há a utilização de um perfil escalar ascendente nos dois primeiros tempos e descendente no terceiro, que ocorrem até o último compasso do Consequente. Há similaridade na utilização de material rítmico no acompanhamento do segundo Período em relação à ideia básica da primeira frase da *Codeta*, no c. 34. No início do Consequente do segundo Período, no c. 46 encontramos a primeira modulação do Desenvolvimento, para Ré Bemol Maior através do acorde pivô Fm. No c. 47 encontramos a cadência para a nova região, através de uma CI no início do c. 48 e início do terceiro Período. A CI contribui para não estabelecer a tonalidade de modo tão afirmativo na estrutura pois o caráter modulatório da presente seção acontece em partes curtas, as modulações são múltiplas e se desenvolvem pouco.

No c. 48 se inicia o terceiro Período na nova região de Ré Bemol Maior e com a mesma utilização do Tema a segmento 1 ao longo SF 1 e 2 do Antecedente e do Consequente (com variação rítmica na SF 2 do Consequente, como a utilização da mínima). Assim como foi visto no Consequente do segundo Período, podemos encontrar no c. 50 a modulação para a terceira região harmônica do Desenvolvimento através do mesmo procedimento modulatório e o mesmo grau utilizado no Consequente do Período anterior (c. 46): acorde pivô através do III. No c. 50 encontramos a passagem pelo i grau em Si Bemol Menor no próprio compasso (que virá a ser o novo centro) e sem a utilização de cadência. A nova região harmônica (Si Bemol Menor) é estabelecida com a CI no início do c. 52, no início do último Período do Desenvolvimento.

No c.52 encontramos o Antecedente do quarto Período na região harmônica de Si Bemol Menor. Na SF 2 do Antecedente, no c. 53 encontramos o V para a resolução em uma CI no primeiro tempo do c. 54 e início do Consequente. A CI contribui para a resolução menos afirmativa no acorde de Bbm e sugere o efeito ambíguo resolutivo em um acorde pivô para o retorno à tonalidade de Lá Bemol Maior na Reexposição, já que este Bbm já não funciona de modo afirmativo como I pois o mesmo é o ii de Lá Bemol Maior.

No final do Desenvolvimento, no c. 53 (SF 2 do Antecedente), encontramos o perfil melódico descendente semelhante ao Tema a segmento 2 (em direção invertida), com acompanhamento contrapontístico elaborado à partir do c. 44 na voz inferior.

O c. 55 possui a utilização de trinos na clave de sol característicos da finalização do Tema b segmento 1 para o segmento 2, do c. 25 ao 27, na voz inferior. Aqui vemos o recurso ornamental de modo descendente e na referência original, do c.25 ao 27, são ascendentes. O cromatismo dos

mesmos nas últimas duas notas da clave de sol no c.55 se referenciam na conclusão da *Codeta* para o início do Desenvolvimento, no c.38 e c. 39. O procedimento de conclusão de seção aqui utilizado é o mesmo usado da *Codeta*.

É notável perceber o cuidado que o compositor têm em conectar suas ideias nesta conclusão do Desenvolvimento. Os três últimos compassos desta seção parecem sintetizar grande parte do material musical elaborado ao longo da peça, um compasso para cada ideia com uma densidade grande de elementos, intervalares, rítmicos, motivicos e texturais.



Figura 28. Últimos três compassos do Desenvolvimento, c.53-55.

Encontramos na conclusão do último Período do Desenvolvimento, na SF 2 (c. 55) a utilização do V para a criação de expectativa de resolução no I, em Lá Bemol Maior no início da Reexposição, no c. 56. A CP é afirmativa e contribui para o estabelecimento da nova grande seção. A utilização da CP para a chegada na seção da Reexposição no c. 56 em relação ao uso das CI entre as modulações dos Períodos do Desenvolvimento contribuem para a ideia de que estas cadências menos afirmativas atenuam as modulações, considerando também a brevidade das estruturas dos Períodos e o pouco desenvolvimento harmônico de cada região harmônica. As regiões de modulação se direcionam para o retorno para Lá Bemol Maior através de regiões que se relacionam com esta tonalidade, a primeira região de modulação é Ré Bemol Maior, Subdominante de Lá Bemol Maior, a segunda região de modulação é Si Bemol Menor, Subdominante Relativa de Lá Bemol Maior.

3.9-Reexposição

Seção Formal	Sub-Seção	Compassos	Região Harmônica
Reexposição	Tema a segmentos 1 e 2	56-62/ 63-69	Ab-Db/Db-E
	Transição	70-75	E
	-Tema b segmentos 1 e 2	76-86 / 87-92	E-Ab/Ab
Coda	<i>Codeta</i>	93-104	Ab
	<i>Coda</i>	105-116	Ab

Figure 27- Analysis of phraseology and harmony of Theme a segment 1 (Reexposition), measures 56-62.

Figura 27- Análise fraseológica e harmônica do Tema a segmento 1 (Reexposição), c. 56-62.

Na estrutura fraseológica do Tema a segmento 1 da Reexposição encontramos dois Períodos, O primeiro Período é estabelecido de modo semelhante ao encontrado na seção correspondente da Exposição, com uma frase e quatro SF. O segundo Período possui uma frase mas esta é composta por três SF.

O primeiro Período acontece dos c. 56 ao 59 e estabelece o retorno à tonalidade de Lá Bemol Maior. A voz superior utiliza o mesmo material motivico do Tema a segmento 1 original, na voz inferior encontramos um acompanhamento referenciado no material textural e rítmico da figuração de arpejos em fusas da Transição (c.12-c.18), vemos aqui a utilização da região bastante grave da clave de fá no início do compasso. É relevante mencionar que o acompanhamento está com figuras rítmicas de fusas associadas a um registro bastante grave do Piano, o resultado sonoro é de uma grande densidade horizontal de intervalos que reverberam harmônicos, produzindo uma textura de pouca definição e clareza no acompanhamento causada pela utilização de notas rápidas associadas à região muito grave do Piano. Encontramos a afirmação da tonalidade através do acorde inicial, no primeiro tempo do c. 56. A progressão harmônica se desenvolve sobre o I e V e no c. 59 encontramos o PC que contribui para a criação de expectativa, associado ao V, para a resolução afirmativa no I no c. 60, através de uma CP e início do segundo Período.

O segundo Período da presente estrutura sinaliza a utilização do recurso da sucessão de Períodos observados na seção do Desenvolvimento, principalmente pela utilização do mesmo recurso harmônico através do acorde pivô para a modulação, aqui para Ré Bemol Maior, na SF 2 do Antecedente, no c. 61.

Vemos que o c. 62 possui uma característica importante que se relaciona com os conceitos de liquidação e compressão (é importante ressaltar que estes são dois conceitos característicos da Continuação de um modelo de Sentença), aqui realizado entre seções maiores (Desenvolvimento e Tema a segmento 1 da Reexposição). A voz superior replica o perfil melódico do acompanhamento encontrado na seção do Desenvolvimento, a partir do c. 44. A voz inferior replica ritmicamente de modo semelhante o que ocorre na voz superior da SF 2 do Antecedente do último Período do Desenvolvimento, no c. 53. A voz superior do c. 62 replica de modo fragmentado (através de figuras de maior subdivisão) o material rítmico encontrado na voz inferior do c. 53. A utilização de semínima, mínima e semínima na voz mais grave do c. 62 é a mesma configuração rítmica encontrada na voz mais aguda do c. 53. Por estas razões podemos considerar que a SF 2 do Consequente do segundo Período do Tema a segmento 1, encontrado no c. 62 se relaciona com a SF 2 referente ao Antecedente do último Período do Desenvolvimento e não com o material encontrado nas SF da presente estrutura fraseológica do Tema a segmento 1.

Podemos assim compreender também através da utilização de apenas uma SF para o Consequente nesta estrutura que há uma compressão na frase.

Encontramos também a liquidação da ideia de Períodos justapostos no Desenvolvimento através também da compressão estabelecida no c. 62, recurso também estabelecido pela utilização do material motivico e rítmico referenciados na seção anterior ao material do Tema a segmento 1.



Figura 28- SF 2 do Consequente do segundo Período do Tema a segmento 1 e SF 2 do Antecedente do último Período do Desenvolvimento, c. 62, c. 53.

Há a utilização da CI no início do c. 63 para a conclusão da presente estrutura. Há o uso também do mesmo recurso encontrado no Desenvolvimento em relação às CI entre estruturas. Aqui a utilização de uma cadência menos afirmativa no encerramento se justifica pelo fato de o Tema a segmento 1 se iniciar já tonalidade de Lá Bemol Maior de modo afirmativo (CP final da estrutura fraseológica do Desenvolvimento) através do primeiro tempo do c. 56.

Vemos que a utilização da CI na presente seção é um recurso também incorporado na seção do Desenvolvimento, aqui com a mesma justificativa: no Desenvolvimento as CI atenuavam as modulações e facilitavam as mudanças pelo caráter de menor afirmação da cadência. Aqui a CI possui a mesma função pois há modulação para Ré Bemol Maior, que se inicia no c. 61 através de acorde pivô. A modulação para a Ré Bemol Maior no Tema a segmento 1 da Reexposição não é convencional (embora esta modulação não seja tão rara, ponto destacado por Rosen que será

abordado mais adiante), tanto pelo próprio fato da modulação ocorrer em uma seção onde isso não é habitual, (de acordo com o modelo de Forma-Sonata) quanto pelo fato de o Tema a segmento 1 da Reexposição se dispor harmonicamente de modo diferente em relação à sua seção correspondente da Exposição, esta relação será melhor abordada no Cap. de comparação das Sonatas adiante.

Figura 29- Análise fraseológica e harmônica do Tema a segmento 2 (Reexposição), c. 63-69.

Ao observarmos o Tema a segmento 2 encontramos uma estrutura fraseológica híbrida, composta de um Antecedente e uma Continuação, assim como visto na seção correspondente na Exposição. Aqui encontramos duas frases, a primeira com duas SF (ideia básica e sua repetição) e a segunda frase constituída por uma SF. O Tema a segmento 2 da Exposição acontece em Lá Bemol

Maior, aqui na Reexposição o mesmo segmento 2 ocorre em Ré Bemol Maior. No modelo Clássico de Forma Sonata tipo 3 podemos considerar a mesma tonalidade do início da obra nas seções da Reexposição, isto não ocorre aqui. Para Darcy e Hepokoski (2006) algumas alterações na Reexposição são esperadas, como podemos observar na referência.

Em uma recapitulação, particularmente dentro de uma sonata Tipo 1, 3 ou 4, os materiais retóricos da exposição normalmente retornam em ordem. Isso constitui outra rotação dos materiais expositivos, embora modificações aqui e ali (especialmente de P e TR) sejam comuns. Na maioria dos casos, uma vez passada a parte 1 (P, o TR recapitulatório e o MC), S e C são trazidos de volta mais ou menos intactos - agora na tônica - dando a impressão de uma reformulação amplamente literal da parte 2 em uma transposição nível de tom.(...) As principais exceções a essas generalizações encontram-se nos trabalhos de Haydn. Enquanto as recapitulações de Haydn quase sempre retêm um princípio de rotação subjacente e facilmente rastreável, seus detalhes locais são muitas vezes substancialmente recompostos, com uma tendência a permanecer obstinadamente original até o fim. (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 233)⁸⁴. Tradução nossa.

Mesmo com possível incorporação de modificações na Reexposição a modulação no início desta seção é uma mudança significativa. É importante aqui referenciar também a herança do qual Beethoven incorporou de suas referências Clássicas com a alteração harmônica no Tema a segmento 2, através da referência de Rosen (1998) em seu livro *O Estilo Clássico*. Beethoven mantém a convenção estrutural da forma mas sua escolha modulatória possui um fator de originalidade.

O que o separou dos compositores da década de 1820 foi sua recusa em alterar os aspectos fundamentais da linguagem estilística que aprendera na infância, embora tenha ampliado os limites desse estilo de maneira que lhe valeu o espanto e a incompreensão de seus contemporâneos. (...) (ROSEN, 1998, p. 484)⁸⁵.

⁸⁴ In a recapitulation, particularly within a Type 1, 3, or 4 sonata, the rhetorical materials of the exposition normally return in order. This constitutes another rotation of the expository materials, although modifications here and there (especially of P and TR) are common. In most cases, once past part 1 (P, the recapitulatory TR, and the MC), S and C are brought back more or less intact — now in the tonic — giving the impression of a largely literal restatement of part 2 on a transposed pitch level.(...) The main exceptions to these generalizations are to be found in the works of Haydn. While Haydn's recapitulations almost always retain an underlying, readily traceable principle of rotation, their local details of are often substantially recomposed, with a penchant for remaining doggedly original all the way to the end. (DARCY; HEPOKOSKI, 2006, p. 233).

⁸⁵ What separated him from the composers of the 1820s was his refusal to alter the fundamental aspects of the stylistic language he had learned as a child, although he expanded the limits if this style in ways that earned him the astonishment and incoprehension of his contemporaries. (...) (ROSEN, 1998, p. 484).

Rosen compreende, em seu livro *Beethoven Piano Sonata's- A Short Companion* (2002) que a modulação para a região da Subdominante na Reexposição é um recurso que foi adotado por Beethoven como uma possibilidade para resolver a polarização Dominante-Tônica no Desenvolvimento em Forma-Sonata de modo maior.

A recapitulação geralmente exigia algum uso da subdominante para compensar a polarização anterior da dominante e da tônica: a subdominante movia a harmonia mais firmemente de volta na direção da tônica. O uso formal do subdominante como essencial para a concepção da recapitulação desaparece em grande parte no século XIX, onde não é reconhecido pelos teóricos, mas fazia parte da teoria do século XVIII. (A subdominante normalmente desempenha um papel importante na segunda metade de uma fuga de Bach, e sua aparição naquele ponto de uma obra era claramente um pré-requisito bem entendido da gramática musical da época.) Havia dois esquemas para sonatas: 1) A harmonia subdominante é introduzida logo após o retorno do tema principal na tônica. Neste caso, evita-se uma cadência no subdominante. A nova harmonia pode ser ocasião para um momento de caráter mais expressivo ou lirismo. (ROSEN, 2002, p.10-11)⁸⁶. Tradução nossa.

Com esta referência de Rosen em relação à utilização da subdominante na segunda metade da fuga de Bach pode-se demonstrar o resgate de Beethoven à estética barroca através desta escolha de região tonal na Reexposição, como foi referenciado no Cap.1.

A modulação para Ré Bemol Maior no início do Tema a segmento 2 é retratado por Rosen como um exemplo da originalidade de Beethoven (embora seja encontrado com mais frequência em Haydn) acerca da utilização das convenções estruturais e o âmbito emotivo da obra.

⁸⁶ The recapitulation generally required some use of the subdominant to offset the earlier polarization of dominant and tonic: the subdominant moved the harmony more firmly back in the direction of the tonic. The formal use of the subdominant as essential to the conception of recapitulation largely disappears in the nineteenth century, where it is unrecognized by theorists, but it was a part of eighteenth-century theory. (The subdominant normally plays an important role in the second half of a fugue by Bach, and its appearance at that point of a work was clearly a well-understood prerequisite of musical grammar at the time.) There were two schemes for sonatas: 1) Subdominant harmony is introduced shortly after the return of the main theme in the tonic. In this case, a cadence on the subdominant is avoided. The new harmony can be the occasion for a moment of more expressive character or lyricism. (ROSEN, 2002, p.10-11).

(...) No entanto, três anos depois a Sonata em Lá bemol maior op. 110 revelou as possibilidades mais eloquentes dessa convenção e também da passagem para a subdominante após o início da recapitulação. À primeira vista isso pode parecer estranho, como op. 110 é em muitos aspectos a mais pessoal de todas as sonatas; mesmo op. 26 e 27 nos. 1 e 2 têm, parece-me, mais precedentes na obra de outros compositores. De fato, ao longo do op.110 os elementos mais tradicionais da música são remodelados para produzir uma obra em que nem a estrutura formal nem a expressão emocional têm paralelo ou análogo em outros lugares, mesmo na própria obra de Beethoven. (ROSEN, 1998, p. 488)⁸⁷.

A ideia básica se dispõe nos c. 63 e 64, na tonalidade de Ré Bemol Maior, sob a progressão harmônica I-V, estabelecendo a SF 1 do Antecedente. Nos c. 65 e 66 encontramos a repetição da ideia básica variada, de perfil direcional invertido, assim como a harmonia: V-I. Desta forma podemos compreender os c. 65 e 66 como a SF 2 do Antecedente.

A segunda frase é estruturada como uma Continuação, com menos elementos característicos em relação ao modelo e em relação à mesma frase da seção correspondente do Tema a segmento 2 da Exposição. A Continuação se inicia no c. 67 com a importante utilização da nota dó sustenido na voz superior, ao invés da nota ré bemol utilizada no compasso anterior. Esta escolha enarmônica sugere que há, a partir da escrita uma indicação de modulação, que irá ocorrer mais adiante. Esta utilização enarmônica contribui também para a compreensão da ausência de elementos antes encontrados na Continuação do Tema a segmento 2 da Exposição: Aqui a ausência de PC e aceleração de ritmo harmônico evidenciam o destaque para a modulação estrutural, já que há a utilização de menos elementos que contribuam para o direcionamento abra-se a possibilidade da modulação se identificar como a principal característica da Continuação, a cadência e a introdução da nova Dominante levam à nova tonalidade, para Mi Maior. Esta é confirmada através de uma CI no primeiro tempo do c. 70, podemos encontrar uma transição modulatória diatônica.

O c. 67 possui metade da ideia básica, considerando apenas o ritmo, assim como o c. 68, justificando uma fragmentação da mesma e estabelecendo uma importante característica do que é esperado na construção de uma Continuação, o V ocorre por dois compassos (68 e 69) e contribui

⁸⁷ (...) Nevertheless, three years later the Sonata in A flat major op. 110 revealed the most eloquent possibilities of this convention and also of the move to the subdominant after the beginning of the recapitulation. At first sight this may appear strange, as op. 110 is in many respects the most personal of all the sonatas; even opp. 26 and 27 nos. 1 and 2 have, it seems to me, more precedents in work of other composers. In fact, throughout op.110 the most traditional elements of music are remolded in order to produce a work in which neither the formal structure nor the emotional expression has a parallel or analogue elsewhere, even in Beethoven's own work. (ROSEN, 1998, p. 488).

na cadência e criando expectativa para a resolução de modo não tão afirmativo no início do c. 70, com uma CI em Mi Maior.

A utilização do acorde pivô no início da Continuação é o mesmo procedimento utilizado para as modulações que ocorrem no Desenvolvimento, no Tema a segmento 1 e aqui no segmento a 2.

The image displays a musical score for measures 70 to 75, with detailed harmonic and phraseological annotations. The score is written for piano (p) and includes a crescendo (cresc.) marking. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Measure 70: Labeled "Transição" (Transition) and "Apresentação" (Presentation). The harmonic structure is marked with "I" (tonic) and "V7" (dominant seventh). The phraseological structure is marked with "ideia básica." (basic idea).

Measure 72: Labeled "repetição." (repetition). The harmonic structure is marked with "V7" (dominant seventh). The phraseological structure is marked with "repetição."

Measure 74: Labeled "A.R.H." (Atonal Rehearsal) and "Continuação" (Continuation). The harmonic structure is marked with "I" (tonic), "IV" (subdominant), "It.6" (Italian sixth), "I" (tonic), "IV" (subdominant), "V5+/IV" (dominant fifth over subdominant), and "IV" (subdominant). The phraseological structure is marked with "fragmentação" (fragmentation) and "Elaboração de PC" (Elaboration of PC). The tempo marking "ritonando a tempo" (returning to tempo) is also present.

Figura 30- Análise fraseológica e harmônica da Transição (Reexposição), c. 70-75.

Na estrutura fraseológica da Transição encontramos uma disposição semelhante à de uma Sentença. É possível identificar duas frases: a primeira composta por duas SF e a segunda por uma única SF, a presente estrutura possui características satisfatórias que se identificam com o modelo,

por possuir o estabelecimento da ideia básica e sua repetição variada na Apresentação e uma Continuação com fragmentação, aceleração de ritmo harmônico e PC. Há diferença na presente estrutura em relação à estrutura correspondente na Exposição, aqui há uma SF a menos na frase que corresponde à Apresentação desta estrutura fraseológica. A ausência desta SF na presente estrutura contribui para que a progressão harmônica seja mais simples sobre Mi Maior, já que a tonalidade está estabelecida. A ausência desta SF também pode contribuir para que a tonalidade tenha menor consolidação já que haverá uma modulação mais ampla adiante.

Encontramos nos c. 70 e 71 a ideia básica sob o I e o V na tonalidade já estabelecida de Mi Maior (esta que foi atingida após a cadência iniciada no c. 67 do Tema a segmento a 2 e CI no início desta estrutura). A ideia básica se desenvolve de forma semelhante ao encontrado na seção correspondente da Exposição, com utilização de fusas em uma figuração de arpejos quebrados de perfil descendente na primeira metade da ideia básica na voz superior (c. 70) sobre o I; na segunda metade da ideia básica (c. 71) vemos o movimento ascendente de arpejos com a utilização de acordes em colcheias na voz inferior no primeiro, segundo e terceiro tempos do compasso, sobre o V.

A repetição da ideia básica ocorre nos c. 72 e 73, de forma variada. Vemos que progressão harmônica encontrada na repetição da ideia básica é a mesma da original, mas há uma variação no perfil descendente do arpejo quebrado, no segundo e terceiro tempos do c. 72. O arpejo aqui se sustenta na região central do piano e se estende até o primeiro tempo do c. 73, estabelecendo o movimento ascendente a partir do segundo tempo do compasso.

No c. 74 encontramos o início da frase que se assemelha à de uma Continuação. Há fragmentação em relação à ideia básica pela utilização de fusas em intervalo de oitavas na voz superior e colcheias na voz inferior. Há a aceleração de ritmo harmônico no início do c. 74 contribuindo para o estabelecimento do PC por encontrarmos movimentação direcional contrária da voz superior em relação à voz inferior, característica que fica mais acentuada no c. 75. Encontramos uma CI de caráter pouco afirmativo no último tempo do c. 75. A progressão harmônica de V+/IV na primeira colcheia do último tempo do c. 75 em associação com o IV na última colcheia estabelecem a antecipação da CI no IV ainda na estrutura da Transição, o mais usual seria a frase se encerrar com a cadência estabelecida no início do compasso seguinte. Há apenas uma nota do acorde que está sobre o IV no início do c. 76, contribuindo para a constatação de uma antecipação da resolução cadencial ainda no último tempo da última frase da Transição. A resolução pouco afirmativa contribui para a atenuação da modulação que ocorre na próxima sub-seção.

Ao iniciar a Transição no c.70 encontramos a tonalidade de Mi Maior como foi mencionado anteriormente. Aqui é possível perceber que a relação harmônica estabelecida entre a tonalidade original de Lá Bemol Maior e Mi Maior na presente seção tem importante relação para o significado da transição do período Clássico para o Romântico.

As relações de acordes Tônica- Terça cromática Maior são intrínsecas à música da Europa Central do século XIX. A predileção para essas relações (mais especificamente, aquelas que incluem o complexo de sonoridades Ab, C e E) é mais óbvio na música de Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner, Brahms e Liszt. (BRIBITZER-STULL, M. 2006. p. 169). ⁸⁸ Tradução nossa

A região escolhida por Beethoven para modulação, de Lá Bemol Maior para Mi Maior (passando por Ré Bemol Maior) carrega consigo uma importante relação harmônica que foi posteriormente trabalhada e incorporada na sonoridade do séc. XIX, em obras e autores da geração Romântica.

⁸⁸Chromatic major-third root relations are intrinsic to nineteenth-century central European music. A predilection for these relations (more specifically, those including the complex of Ab, C, and E sonorities) is most obvious in the music of Beethoven, Schubert, Chopin, Wagner, Brahms, and Liszt. (BRIBITZER-STULL, M. 2006. p. 169).

Figure 31 is a musical score for piano, showing measures 76 to 86. The score is in treble and bass clefs, with various annotations including 'Extensão b1', 'Ideia básica.', 'liquidação compressão', 'ritenente', 'Tema b-segmento 1', 'p molto legato', 'cresc.', 'zurückhaltend', 'p espressivo', 'Apresentação', 'IV V ii I ii', 'Ab: V7', 'IV I ii', 'CP', 'fragmentação', 'cresc.', 'I V I', 'V IV iii ii IV vi ii', 'I-V-I-V', 'I V7 I-V/V-I-V/V', 'A.R.H.', 'Continuação', 'CI', 'p cresc.', 'trm trm', 'trm trm trm trm', 'sf.', 'f.', 'I V7/V V V7/V V V7', and 'Elaboração de PC'.

Figura 31- Análise fraseológica e harmônica do Tema b segmento 1 (Reexposição), c. 76-86

Ao iniciarmos o Tema b segmento 1 encontramos uma estrutura de Sentença, com duas frases, esta disposição não corresponde ao modelo, pela intervenção no meio da Apresentação (no c. 78) de um compasso referenciado no c. 24, do Tema b segmento 1 da Exposição. Esta estrutura é diferente ao encontrado na seção correspondente da Exposição. Vemos neste Tema a disposição de uma SF correspondente a ideia básica da Apresentação e um compasso referenciado com material motivico da seção correspondente da Exposição onde é realizada a modulação para Lá Bemol Maior. Esta utilização de um compasso de outra seção incorporado no Tema b segmento 1 compreendido no c. 78 é utilizado para o retorno à tonalidade de Lá Bemol Maior como dito anteriormente, mas aqui por um procedimento diferente do que ocorreu na seção do

Desenvolvimento e Tema a segmentos 1 e 2 (nas seções anteriores o recurso modulatório era a utilização de acorde pivô). O início do Tema b segmento 1 da Reexposição é identificado por uma ideia básica com um compasso extra com material motivico do primeiro compasso da Continuação do Tema b segmento 1 da Exposição (referenciado no c. 24) sobre a tonalidade de Mi Maior compreendido entre a primeira ideia básica e a segunda, já em Lá Bemol Maior. Esta utilização do material do c. 24 no c. 78 compreende uma compressão da Continuação no contexto desta estrutura. O c. 78 pode ser compreendido como uma liquidação por estabelecer uma utilização de recurso originado no Tema b segmento 1 da Exposição e não ser reutilizado na sequência da presente estrutura, embora seja pertinente observar a referência ao c. 78 do material utilizado na sequência da estrutura, na Continuação. No c. 78 há uma mudança na armadura de clave, para o retorno à tonalidade de Lá Bemol Maior. A sinalização na armadura de clave demonstra, em relação ao contexto da obra, uma possível intenção de se estabelecer em Lá Bemol Maior após a sequência de modulações que ocorreram ao longo da obra sem o mesmo tratamento de armadura encontrado aqui, mesmo que a armadura de clave não contribua para o estabelecimento de uma nova tonalidade a indicação contribui para que haja uma interpretação de uma manutenção tonal de maior porte, visto que não haverá mais modulações adiante. Ou seja, aqui ocorre uma modulação mais estrutural da obra, estabelecendo assim uma modulação mais significativa do que as anteriores pela constatação da indicação da armadura de clave em associação à ausência de novas modulações adiante.

A segunda ideia básica do Tema b segmento 1 (após o compasso extra utilizado para modulação) se inicia no c. 79, sobre a tonalidade de Lá Bemol Maior. É importante mencionarmos que no modelo de Forma-Sonata tipo 3 a Reexposição compreende seções onde não há convencionalmente modulações, a Reexposição se dispõe majoritariamente na região da Tônica e é importante característica do modelo de Forma-Sonata. A utilização de modulações nesta estrutura, assim como o que foi visto no Tema a segmento 2 da Reexposição não são habituais (embora tonicizações sejam ocorrentes) e serão melhor discutidos no Cap. seguinte.

Vemos no c. 79 que há a segunda ideia básica da Apresentação, ao notarmos a ausência de uma repetição podemos considerar que a ideia básica da do Tema b segmento 1 encontrado no c. 76 em Mi Maior se relaciona com esta ideia básica do c. 79 apenas com um compasso distinto (com a finalidade modulatória) que as separa.

No c. 81 encontramos o início da Continuação, com aceleração de ritmo harmônico e utilização de figuras de semicolcheias nos três tempos em ambas as vozes. A utilização da figura de semicolcheia nos três tempos estabelece uma fragmentação em relação ao material motivico

encontrado no início da Continuação do Tema b segmento 1 da Exposição (c. 24) e no c. 83 da presente estrutura, na seção correspondente da Exposição encontramos duas semínimas e um grupo de quatro semicolcheias no compasso. A progressão harmônica estabelecida na Continuação contribui para a afirmação da tonalidade de Lá Bemol Maior, associada à elaboração de um PC a partir do c. 84 através da movimentação contrária no direcionamento das vozes superior em relação à inferior, há também a utilização de trinos que contribuem para o aumento de expectativa para a resolução afirmativa no I. A soma destes elementos associados à utilização do V no c. 86 justificam uma resolução no I de modo afirmativo, assim como o crescendo para o *f* alcançado na chegada ao I no início do c. 87.

The figure displays a musical score for the re-exposition of Tema b, segment 2, measures 87-92. The score is written for piano in B-flat major (two flats) and 3/4 time. The top system shows the melodic line with a treble clef and the bass line with a bass clef. The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note Bb4. The bass line consists of a continuous eighth-note pattern: C4, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Annotations include: '[ideia básica. Tema b- segmento 2]' above the melody; 'Apresentação' in an orange box below the bass line at measure 87; 'PC' in a yellow box above the melody at measure 88; '[repetição.]' in brackets above the melody at measures 88 and 89; '[fragmentação]' in brackets above the melody at measures 89 and 90; '[compressão]' in brackets above the melody at measure 91; '[fragmentação]' in brackets above the melody at measure 92; 'CI' in red boxes above the melody at measures 91 and 92; 'cresc.' and 'dim.' markings below the bass line; 'p' (piano) marking below the bass line at measure 92; 'A.R.H' in an orange box below the bass line at measure 92; and harmonic progressions: $vii^\circ b7/V \text{ } vii^\circ b7 \text{ } I$, IV , and V below the bass line.

Figura 32- Análise fraseológica e harmônica do Tema b segmento 2 (Reexposição), c. 87-92

Na estrutura fraseológica referente ao Tema b segmento 2 da Reexposição encontramos uma Sentença, de duas frases, muito semelhante à seção correspondente da Exposição. A primeira frase é

composta por três SF (uma ideia básica e duas repetições), estabelecendo a Apresentação, aqui em Lá Bemol Maior ao invés da tonalidade de Mi Bemol Maior encontrada na seção correspondente da Exposição, isto não é esperado já que a Reexposição deveria estabelecer o Tema b na mesma região da Tônica. A segunda frase é composta por uma SF e configura a Continuação da Sentença. Podemos compreender esta Sentença como uma estrutura não tão adequada ao modelo por possuir algumas características que se diferenciam do padrão. A Apresentação é construída por três SF. Assim como observado no Tema b segmento 2 da Exposição a utilização de uma SF extra na Apresentação pode ser interpretada como um elemento que contribui para estabelecer a tonalidade de Lá Bemol Maior. A alteração em relação ao modelo como vimos em relação à SF extra na Apresentação da presente estrutura aqui pode ter uma utilização que também serve para contribuir para o estabelecimento do equilíbrio da tonalidade de Lá Bemol Maior em relação ao “desequilíbrio” em relação ao número convencional de SF da apresentação. Outro fator que colabora para a justificativa do estabelecimento da tonalidade através da Apresentação com uma SF extra é que há a apenas o I na primeira frase, indicando um estabelecimento afirmativo da tonalidade através da ideia básica e suas repetições sobre o I.

A ideia básica ocorre do último tempo do c. 87 ao primeiro do c. 88, com a utilização de um perfil ascendente na voz superior em quatro semicolcheias e duas colcheias, aqui também há uma utilização de acordes na voz inferior em semicolcheias, causando uma densidade textural pela utilização de intervalos próximos em uma região grave e em figuras rítmicas de semicolcheias. Do último tempo do c. 88 ao primeiro do c. 89 encontramos a repetição da ideia básica variada: transposta uma quinta acima. Do último tempo do c. 89 ao primeiro tempo do c. 90 vemos mais uma transposição em relação à ideia básica original, aqui transposta uma décima terceira acima (intervalo de sexta oitavado). As três SF são diferentes entre si pela transposição da ideia básica mas mantém o perfil rítmico e estão todas sobre o I, justificando uma ideia básica com variações.

Na Continuação da estrutura vemos variação das características que identificam uma Continuação. Há uma fusão de características da Apresentação para a Continuação de modo mais homogêneo. Aqui vemos que no c. 90 há o PC logo no primeiro tempo, este tempo pode ser interpretado como um elemento incorporado à ideia básica da Apresentação, mas com um elemento (PC) característico da Continuação. Logo no mesmo compasso encontramos aceleração de ritmo harmônico e a utilização de elementos rítmicos diferentes do que encontramos na Apresentação desta estrutura, contribuindo para o estabelecimento da segunda frase. O último tempo do c. 90 pode ser interpretado como uma fragmentação da ideia básica sem uma semicolcheia central da figura. O c. 91 se inicia com a utilização de semínimas que sinalizam o mesmo elemento rítmico do

início do c. 90. Aqui no c. 91 há compressão pois encontramos no último tempo a utilização da referência rítmica do último tempo da ideia básica (quatro semicolcheias) associada à figura inaugurada no primeiro tempo da segunda frase, no c. 90 de semínima.

No c. 92 encontramos a utilização de figura de fusas de caráter cromático na voz superior de perfil descendente, no primeiro e segundo tempos do compasso. Esta figura pode ser interpretada como uma fragmentação rítmica através da subdivisão de semicolcheia da ideia básica. O último tempo do c. 92 estabelece a utilização da figura sincopada que ocorre no último tempo do c. 90. A CI no primeiro tempo do c. 93 é afirmativa da tonalidade também pela utilização da dinâmica *p* no último tempo do c. 92 e pela característica já afirmativa de Lá Bemol Maior através do que foi referenciado na Apresentação sobre a SF extra, como já discutido anteriormente.

The musical score is divided into three systems, each with piano and vocal staves. The first system (measures 93-94) shows the beginning of the *Codeta* with a 'dolce' marking. The second system (measures 95-98) includes an 'Extensão Codeta' section with a 'cresc.' marking. The third system (measures 99-104) shows the continuation of the *Codeta* with a 'dim.' marking. The score is annotated with various harmonic and phrasal labels:

- Harmonic Labels:** I Codeta, V7, I, V7, I, V7/V, V, V7/V, I, vii°7, I, vii°7/vi, vi, V.
- Phrasal Labels:** [ideia básica.], [repetição.], [fragmentação], [Continuação], [repetição.], [fragmentação].
- Other Labels:** Apresentação, CP, A.R.H., p, dim., pp.

Figura 33- Análise fraseológica e harmônica da *Codeta* e Extensão da *Codeta* (Reexposição), c. 93-104.

Na presente estrutura da *Codeta* da Reexposição encontramos uma sub-seção composta por duas estruturas fraseológicas que se assemelham a Sentenças, a primeira com menos características do modelo e a segunda (a Extensão) com maiores características de uma Sentença. A primeira estrutura possui duas frases, a primeira composta por duas SF e a segunda frase composta por uma SF. A segunda estrutura fraseológica possui duas frases, a primeira frase é composta por duas SF e a segunda frase por uma SF. A primeira estrutura é bastante similar à seção correspondente encontrada na Exposição, com a importante diferença de incorporar aqui na Reexposição uma Extensão que gera uma nova estrutura fraseológica, esta contendo elementos rítmicos e de perfil direcional na voz superior para estabelecer sua ideia básica, referenciados na *Codeta*.

A Apresentação da primeira estrutura se inicia no c. 93, a ideia básica ocorre no mesmo compasso com a utilização de uma figura de colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo, de semicolcheias no segundo e terceiro tempos na voz superior. A ideia básica ocorre sobre a progressão I-V já estabelecida em Lá Bemol Maior. No c. 94 encontramos a repetição da ideia básica com a mesma progressão harmônica mas uma oitava abaixo, justificando a repetição como uma ideia básica variada. A partir do c. 95 encontramos a Continuação da primeira estrutura fraseológica, assim como foi visto na seção correspondente da Exposição vemos no c. 95 e c. 96 a utilização de material muito semelhante ao encontrado na Transição da Exposição. Vemos um movimento de arpejo quebrado na voz superior de perfil ascendente do c. 95 ao 96, aqui em semicolcheias e não em fusas, justificando a fragmentação (esta estabelecida como importante característica da Continuação), com a utilização de semínima com mínima na voz inferior no c. 95 e semínimas no primeiro, segundo e terceiro tempos do c. 96. A utilização das semínimas em todos os tempos do compasso na voz inferior no c. 96 é observado no c. 13 da Transição também na voz inferior, na referência original vemos a utilização de colcheias nos tempos e aqui vemos em semínima. Encontramos uma diferença da Continuação em relação ao modelo que é a ausência de aceleração de ritmo harmônico e PC. Na presente estrutura não há PC em relação à presença do mesmo na estrutura correspondente da *Codeta* da Exposição também pela presença da Extensão: o PC na estrutura correspondente da Exposição contribui para o estabelecimento de um encerramento da frase, aqui a continuidade da estrutura através da Extensão justifica a ausência do PC na presente estrutura e também a presença do mesmo na estrutura correspondente da Exposição.

Na Continuação da primeira estrutura, identificada nos c. 95 e 96 encontramos a harmonia sobre o I, a ausência de progressão harmônica evidencia a escolha do compositor para o estabelecimento de Lá Bemol Maior, recurso também utilizado na seção correspondente da Exposição mas em outra tonalidade (Mi Bemol Maior). Esta mudança de tonalidade da seção da *Codeta* da Reexposição em relação à sua seção correspondente da Exposição é esperada, como foi referenciado anteriormente através de Darcy e Hepokoski (2006), na p. 28 (VERIFICAR NO TEXTO FINAL) algumas mudanças são ocorrentes mas o convencional é encontramos as seções da Reexposição dispostas sobre a tonalidade inicial da obra.

No c. 97 encontramos o início da Apresentação da segunda estrutura fraseológica da *Codeta* representada pela Extensão, vemos que a ideia básica (c. 97) é referenciada no material motivico da voz superior e inferior da Continuação anterior, com grupos de semicolcheias na voz superior e a utilização de figuras de semínima no primeiro tempo e mínima no segundo tempo da voz inferior, o último compasso da Continuação da estrutura anterior (c. 96) estabelece a rítmica da voz inferior

que identifica a segunda metade da ideia básica da Apresentação da segunda estrutura fraseológica, no c. 98. A ausência de perfil direcional ascendente que identifica a característica de arpejo quebrado referenciado na Transição estabelece aqui uma liquidação da referência na Transição e incorpora uma ideia nova que viabiliza o estabelecimento da nova ideia básica para a Apresentação a partir do c. 97. Encontramos na Extensão da *Codeta* uma breve tonicização sobre Mi Bemol Maior através da utilização da progressão V-V/V. A nova ideia básica, de identidade melódica fragmentada da referência ao perfil ascendente de arpejo quebrado da Transição ocorre a partir do c. 97 na voz superior com a utilização de semínima e mínima na voz inferior. Vemos na segunda metade da ideia básica, no c. 98 a rítmica na voz inferior referenciada no c. 96 da Continuação da estrutura fraseológica anterior. Na repetição da ideia básica, identificado nos c. 99 e 100 encontramos variação através da alteração rítmica presente na voz inferior na segunda metade da ideia básica. No segundo tempo do c. 100 há também o início da aceleração de ritmo harmônico, antecipando esta característica que incorpora a caracterização da Continuação.

Do c. 101 ao 104 encontramos a Continuação da segunda estrutura fraseológica, a figura de colcheias em combinação com a mínima em ambas as vozes sinalizam a fragmentação através da interação entra a primeira figura rítmica da primeira estrutura (colcheia que integra a síncopa, no c. 93) e a mínima que acontece no segundo tempo do c. 95, na Continuação da primeira estrutura. Esta associação de figuras nesta frase justifica a fragmentação e síntese rítmica no final da Extensão e finalização da *Codeta*. No início do c.105 encontramos uma CP, com uma chegada de modo afirmativo a tonalidade de Lá Bemol Maior após a tonicização sobre Mi Bemol Maior na Extensão.

[ideia básica.]

p leggiermente

Apresentação I

[repetição.]

V7

[repetição.]

cresc. -

I A.R.H. IV I

V7

[SF1] [SF2]

p cresc. -

IV V7 I IV ii V I

[Autocadência Continuada]

[SF2]

p cresc. - f p

Consequente IV V7 I IV vii°b7 V I

Pd.I A.R.H.

Figura 34- Análise fraseológica e harmônica da *Coda* (Reexposição), c. 105-116.

Na seção da *Coda* encontramos uma complexa estrutura para o encerramento do Movimento. é possível observar uma estrutura que se assemelha à de uma Sentença e a Continuação desta é desenvolvida sobre a forma de um Período, criando uma espécie de Período incorporado na Continuação. Neste próprio Período podemos encontrar características da Continuação, através da SF 2 do Consequente, como veremos adiante.

Encontramos uma estrutura com três frases, a primeira composta por três SF, a segunda frase composta por duas SF e a terceira frase composta por duas SF. Vemos que não há uma organização

da presente estrutura que se encaixe ao modelo, mas há sub-estruturas fraseológicas que determinam a discriminação das frases. Na estrutura de Período (c. 111 a 116) presente na Continuação podemos perceber que não há cadência do Antecedente para o Consequente (há uma progressão V-I da SF 1 para a SF 2), a ausência desta característica expõe uma ambiguidade para a demarcação de frase. No entanto, podemos observar que o c. 113 (SF 1 do Consequente) é bastante similar ao encontrado no c. 111 do Antecedente, em relação ao seu material motivico (inclusive com uma progressão harmônica parecida). Por esta seção não possuir uma designação temática e incorporar uma maior possibilidade de interação de sub-estruturas encontradas nas classificações de Sentença e Período consideraremos, em associação à similaridade motivica e harmônica da SF 1 do Consequente em relação ao Antecedente a presença de uma frase a partir do c. 113.

É notável que o início da *Coda* é estruturado com o material da Transição, aqui o compositor incorpora a Transição na *Coda*. A ideia básica se inicia no c. 105 no I, com a tonalidade de Lá Bemol Maior já estabelecida com o perfil de arpejo quebrado de perfil direcional descendente na voz superior. A segunda metade da ideia básica encontrada no c. 106 estabelece o movimento direcional ascendente arpejado sob o V. A repetição da ideia básica ocorre nos c. 107 e 108 e estabelece a mesma progressão harmônica com a utilização da mesma característica do perfil direcional descendente e ascendente do arpejo quebrado, a utilização de notas diferentes no arpejo e no acompanhamento justificam a variação da ideia básica, apesar de possuir a mesma harmonia. A terceira repetição ocorre nos c. 109 e 110 e incorpora a utilização rítmica na voz inferior da segunda metade da ideia básica com a alteração no último tempo através do uso de duas colcheias, esta alteração associada ao início de uma progressão harmônica distinta (e aceleração de ritmo harmônico) justificam uma segunda variação da ideia básica, além de uma característica da Continuação na frase da Apresentação. Apesar de encontrarmos o ritmo harmônico acelerado a partir do c. 109 não podemos assumir que este seja o início da Continuação, já que este compasso possui o mesmo material rítmico, textural e de perfil arpejado encontrado na primeira ideia básica, mesmo que a inclusão do ritmo harmônico acelerado na última repetição da ideia básica incorpore esta característica da Continuação. Ao nos depararmos com material motivico inédito nesta estrutura, a partir do c. 111 vemos que este representa a Continuação da frase iniciada no c. 105 mas é estruturada como um Período (o motivo encontrado na voz superior do c. 111 é referenciado na ideia básica da Apresentação do Tema b segmento 2). A primeira SF se inicia no c. 111, com uma progressão harmônica que cria expectativa para a resolução no I, no c. 112 na SF 2 do Antecedente, encontramos a utilização do Motivo Principal na voz inferior. O c. 112 possui grupos de semicolcheias na voz superior referenciados na Continuação do Tema b segmento 1 (c. 81 e na

Extensão da *Codeta*, c. 97), na voz inferior vemos a utilização do Motivo Principal, SF 1 da ideia básica do Tema a segmento 1 sobre o I.

No c. 113 encontramos o início do Consequente, com a progressão harmônica semelhante ao encontrado na SF 1 do Antecedente, sem o ii. Vemos a SF 1 na voz superior e a utilização rítmica na voz inferior do material rítmico da SF 2 do Antecedente. No c. 114 encontramos a SF 2 do Consequente que se assemelha mais com uma Continuação de uma Sentença do que uma SF 2 do presente Período em questão, por possuir material rítmico fragmentado, aceleração de ritmo harmônico, pouca similaridade com o material rítmico e melódico da SF 2 do Antecedente, falta de simetria em relação à SF 2 do Antecedente (a SF iniciada no c. 114 ocupa três compassos enquanto a SF 2 do Antecedente no c. 112 dura apenas um) e estrutura cadencial. Todas estas colocações apontam para a SF 2 do Consequente como uma SF característica de Continuação dentro do Período, que por sua vez é a Continuação da estrutura fraseológica referenciada na frase iniciada no c. 105. A partir do c. 114 encontramos uma estrutura cadencial para a resolução em Lá Bemol Maior e a conclusão do Movimento, com a utilização de uma CI no c. 116. Há a utilização do baixo pedal na nota lá desde o c. 114, este recurso contribui para o efeito afirmativo da tonalidade sem necessitar de uma CP para estabelecer o efeito resolutivo.

3.2.1-Seções do 1º Movimento.

Seção formal	Sub-seção	Compassos	Região Harmônica
Exposição	Tema a segmentos 1 e 2	1-4/ 5-11	Ab
	Transição	12-19	Ab
	Tema b Segmentos 1 e 2	20-27/28-33	Ab-Eb/ Eb
	<i>Codeta</i>	34-39	Eb
Desenvolvimento	Interações de segmentos a1 e a2	40-55	Fm(c.40-46)/ Db(c.47-50)/ Bbm(c.51-55)
Reexposição	Tema a Segmentos 1 e 2	56-62/ 63-69	Ab-Db/Db-E
	Transição	70-75	E
	Tema b segmentos 1 e 2	76-86/ 87-96	E-Ab/Ab
<i>Coda</i>	<i>Codeta</i>	93-104	Ab
	<i>Coda</i>	105-116	Ab

Capítulo 4- Comparação entre as Sonatas Op. 2 nº1 e Op. 110 nº 31.

Sonata Op. 2 nº1.

Seção Formal	Sub-Seção	Região Harmônica	Compassos	Estrutura Fraseológica
Exposição	Tema a	Fm (i)	1-8	Sentença (2 frases)
	Transição	Ab (III)	9-20	Estrutura de frase única.
	Tema b segmento 1	Ab (III)	21-32	Sentença (2 frases)
	Tema b segmento 2	Ab (III)	33-40	Período (2 frases)
	<i>Codeta</i>	Ab (III)	41-48	Estrutura de frase única.

Sonata Op.110 nº31.

Seção Formal	Sub-Seção	Região Harmônica	Compassos	Estrutura Fraseológica
Exposição	Tema a segmento 1	Ab (I)	1-4	Período (2 frases)
	Tema a segmento 2	Ab (I)	5-11	Híbrido (Antecedente +Continuação)
	Transição	Ab (I)	12-19	Estrutura similar a uma Sentença (2 frases)
	Tema b segmento 1	Ab (II)/ Eb (V)	20-27	Sentença (2 frases)
	Tema b segmento 2	Eb (V)	28-33	Sentença (2 frases)
	<i>Codeta</i>	Eb (V)	34-39	Estrutura similar a uma Sentença (2 frases)

Para iniciarmos a comparação dos primeiros Movimentos das Sonatas Op. 2 nº1 e Op. 110 nº31 é importante lembrarmos que ambas as peças se enquadram à Forma-Sonata do tipo 3, conforme classificação de Hepokoski e Darcy. Neste capítulo buscamos fazer uma comparação no que diz respeito às suas seções específicas esperadas (de acordo com o modelo) e às relações que podem ser estabelecidas entre as obras a partir destas disposições. A comparação será estabelecida através da observação das seções e Temas de uma das obras em relação à outra obra. A seguir, apresentamos a comparação de cada uma das sub-seções individualmente.

4.1-Tema a

Ao iniciar-se uma Sonata (sem introdução) espera-se que haja a apresentação de seu material motivico e o estabelecimento de sua tonalidade inicial. Encontramos essas duas características no Tema a de ambos os primeiros Mov. das Sonatas. Podemos observar que o Tema a da Sonata Op.2 possui uma construção fraseológica de Sentença de modelo exemplar, tanto que Caplin e Schoenberg utilizam o início da Op. nº 2 para referenciar importantes conceitos da estrutura de Sentença como fragmentação, variação da ideia básica no V grau e ponto culminante. A Sentença de duas frases é onde ocorre o estabelecimento da tonalidade de Fá Menor, logo no início da peça com a utilização de uma progressão harmônica simples. O Tema a da Op. nº 2 possui apenas um segmento, é nele que a tonalidade da obra é estabelecida.

O Tema a da Sonata Op. 110 nº 31 possui dois segmentos. Logo no início da obra a construção do Tema a segmento 1 se apresenta de forma inesperada, há um curto Período de duas frases onde as possíveis conexões e elaborações motivicas dos quatro primeiros compassos do Tema são logo concluídas para a chegada do Tema a segmento 2. A tonalidade é estabelecida ao final do Tema a segmento 1 (primeiro tempo do segmento 2), através da cadência de finalização do primeiro segmento do Tema a. Vemos que o primeiro segmento é muito curto e a progressão é ainda mais simples que o encontrado na Op. 2. A utilização de um PC (característico de uma Sentença) em uma estrutura de Período colabora para que observemos logo no início da obra Op. 110 mais uma

característica não convencional: vemos uma característica fraseológica (a utilização de um PC em um Período) e outra de caráter propriamente temático; onde vemos uma construção de um Período diferente por ser muito curto, com uma característica de Sentença e deixando uma de suas características de complementaridade (pelo viés da elaboração harmônica) para o segmento 2 do Tema a. Com a progressão harmônica adequada de I-V nas SF 1 e SF2 do Consequente do Tema a segmento 1 em relação ao Antecedente podemos considerar que a utilização da fermata na SF 2 do Consequente, com uma melodia ornamentada no segundo e terceiro tempos enfatiza a afirmação tonal na chegada do Tema a segmento 2. A SF 1 do Consequente do Período é muito variada em relação à SF 1 do Antecedente, estabelecendo assim uma estrutura menos parecida com o modelo fraseológico, vemos na Op. 2 que as características próprias de sua estrutura fraseológica no Tema a são estritamente adequadas ao esperado.

O Tema a segmento 2 da Op. 110 possui uma estrutura mais complexa do que é encontrado no Tema a da Op. 2. Há uma leitura mais ambígua acerca de sua disposição motivica que possibilita maiores interpretações, como foi referenciado no Capítulo anterior. A disposição fraseológica do Tema a segmento 2 possui identidade híbrida (Antecedente + Continuação), a progressão harmônica utiliza novos graus, encontramos uma Dominante Secundária (V7/IV), IV, ii. É apropriado mencionar que a utilização de graus que complementam a relação V-I acontece na Op. 110 só ao final do Tema a segmento 2, na Continuação, onde na Op. 2 a progressão harmônica já incorpora diferentes graus da tonalidade. O Tema a segmento 2 da obra Op. 110 possui um caráter bastante lírico (em contraposição ao caráter *Allegro* do Tema a da obra Op. 2). Na obra Op. 2 vemos um perfil temático caracterizado também na interação rítmica dos motivos, essa característica é similar ao segmento 1 do Tema a da obra Op. 110 mas diferente no que encontramos em seu segmento 2. Considerando que o Tema a da Op. 2 possui um segmento e a Op. 110 possui dois é pertinente também que estabeleçamos a relação entre Temas como um todo. Deste modo podemos compreender que há uma maior elaboração no material motivico, temático, textural e harmônico no Tema a (considerando os dois segmentos) da Op. 110 do que encontramos na Op. 2. A existência de dois segmentos na obra Op. 110 em relação à Op. 2 (com apenas um) destaca a possibilidade de estabelecimento de algumas características (como a progressão harmônica que se torna mais complexa ao final do Tema a segmento 2, mudança textural no início do segmento 2, estabelecimento da tonalidade no início do segmento 2) através de um discurso musical mais prolongado que na Op. 2. Ou seja, a soma dos segmentos prolonga o discurso musical do Tema a e o estabelecimento de algumas características que foram concebidas em um só segmento na Op. 2.

4.2-Transição

Quando observamos a Transição da obra Op. 2 vemos logo no início seu direcionamento harmônico modulatório para Lá Bemol Maior, região da Tônica Relativa da tonalidade de início da obra. Sua estrutura harmônica possui diversos acordes que complementam as progressões V-I. Encontramos o IV7, ii7 e V/V, iii. A Transição possui apenas uma frase, a disposição harmônica com os diversos graus referenciados associados à uma manipulação motívica fragmentada complementam a identidade da seção. Em relação à Transição da Op. 110 encontramos uma progressão harmônica mais simples em sua primeira frase, na segunda frase há uma progressão com Dominante Secundária e uma It.6, a seção não é modulatória (embora haja uma pequena tonicização). A textura da seção da Transição da Op.110 contrasta com a proposta de melodia acompanhada do Tema a, isso ocorre de forma diferente em relação ao que vemos na Op. 2, onde a mudança textural não é tão acentuada em relação a seu Tema a. A estrutura da Transição da Op.110 é mais elaborada do que encontramos na Op. 2. Há uma estrutura que se assemelha a uma Sentença onde na Op. 2 há apenas uma frase.

Podemos observar que a Transição da obra op. 2 possui seu material motívico referenciado na fragmentação do Tema a, isto não ocorre na Transição da obra Op. 110, onde encontramos material diferente do que foi visto no Tema a, em ambos os segmentos. A utilização de uma estrutura mais completa e similar ao de uma Sentença na Transição da obra Op. 110, em relação ao que vemos na obra Op. 2 possibilita a compreensão de uma Transição estruturalmente mais elaborada do que na peça Op. 2. Há também a utilização de material motívico novo.

Na obra Op. 2 conseguimos observar que é a partir da Transição que há a modulação para sua segunda região harmônica da Exposição, isto não ocorre na obra Op. 110; nesta obra vemos que há a manutenção da tonalidade inicial da obra (I). Ou seja, na obra Op. 2 encontramos uma Transição modulatória e na obra Op. 110 não. A variação textural da Transição Op. 110 em relação ao Tema a é maior do que encontramos na Op. 2. Esta mudança textural mais evidente também é causada pela utilização de material motívico mais diferente do que vemos na Transição da Op. 2, que utiliza fragmentação do Motivo 2 apresentado no Tema a. A ausência de modulação na Transição da Op. 110 pode contribuir para a utilização de material mais contrastante para contrapor

a manutenção da tonalidade, o que não acontece na Transição da Op. 2. Na Op. 2 acontece o inverso: há manutenção (com fragmentação) do material motivico mas com direcionamento harmônico para o novo centro tonal.

4.3-Tema b

O Tema b de uma obra em Forma-Sonata do tipo 3 compreende, no repertório Clássico, uma escolha por uma região harmônica contrastante em relação à tonalidade inicial da obra, como foi referenciado no Capítulo 2. No Tema b de ambas as obras encontramos dois segmentos. Podemos encontrar logo no início do Tema b segmento 1, na obra Op. 2 a construção harmônica sobre o pedal do V, Dominante da segunda região harmônica da Exposição (Eb). O Tema b segmento 1 da obra Op. 2 é construído como uma Sentença, que incorpora uma característica harmônica de contrapor a tonalidade inicial da obra logo no começo de seu Tema (ressaltando a tonalidade de Lá Bemol Maior que já foi alcançada no início da Transição). A utilização do V7b9 proporciona uma dissonância harmônica na construção temática, esta característica se associa à utilização de acordes diminutos e o vii°/V a partir da segunda frase, aumentando a tensão e caracterizando harmonicamente o Tema b segmento 1 da obra Op. 2. É importante mencionarmos que a tensão provocada pela utilização do V como identidade fundamental do Tema b segmento 1 da Op. 2 se dá na Dominante da segunda tonalidade. Há um contraste harmônico não pela relação da Dominante da tonalidade primária mas sim de sua segunda região tonal da Exposição. A construção motívica na primeira frase é derivada do Motivo 1 apresentado no Tema a através da utilização de um perfil descendente da melodia em semínimas, a segunda frase possui uma identidade motívica referenciada na fragmentação do Motivo 2 também apresentado no Tema a. Vemos que o pensamento da construção do Tema b segmento 1 possui contraste harmônico e tonal mas há uma forte associação motívica com o Tema a.

O Tema b segmento 1 da obra Op. 110 possui uma construção fraseológica de Sentença, assim como a obra Op. 2. Esta seção da obra Op. 110 se inicia ainda sobre a tonalidade de Lá

Bemol Maior (I), o que não é esperado já que o Tema b possui, geralmente, uma zona de ação modulatória em relação à sua tonalidade inicial. Podemos considerar que uma característica da obra Op. 110 diferente em relação à outra obra é de retardar as características harmônicas que vemos na obra Op. 2, em relações às suas seções também: o estabelecimento da tonalidade se dá apenas no início do segundo segmento do Tema a, a utilização de graus diferentes da tonalidade aparecem na Continuação do Tema a segmento 2, não há modulação na Transição e também no início do Tema b.

Este adiamento de acontecimentos referenciados pode representar uma proposta de discurso musical mais extenso, mais estruturado na elaboração motivica e de suas variações dentro das seções, principalmente quando consideramos que há uma majoritária utilização de V-I No Tema a segmentos 1, 2 e Transição da Op. 110, propondo uma ação maior do desenvolvimento motivico, ornamental do perfil temático. Após um adiamento da modulação para a segunda região tonal da Exposição vemos, na segunda frase do Tema b segmento 1 da obra Op. 110 a modulação para Mi Bemol Maior (V). A modulação ocorre sem a afirmação da nova região até o início do Tema b segmento 2. Há uma construção de expectativa para a chegada ao I da nova tonalidade através da progressão harmônica já realizada em Mi Bemol Maior e a utilização de trinos que potencializam a criação de expectativa. Nos parece que o Tema b segmento 1 de ambas as obras possuem a característica harmônica semelhante de estabelecer a nova tonalidade (na obra Op. 2 a segunda região já foi alcançada na seção da Transição) mas de fato contemplar a sua chegada afirmativa apenas no Tema b segmento 2.

É possível notarmos através de Rosen (1998) que a linguagem expressiva do classicismo é algo que se mostra mais complexa em relação ao período que o antecede. A nova complexidade emocional do estilo Clássico demanda a existência de temas contrastantes para poder contemplar de forma coerente a clareza de suas seções. Notamos que ambos os Temas b das obras estabelecem contrastes em relação aos seus Temas a.

(...) essa emoção complexa, quase contraditória, é outra conquista do estilo: não é o tipo de emoção que mudou desde o início do século XVIII - os sentimentos de Bach eram certamente tão complexos quanto os de Beethoven - mas não a linguagem expressiva. O caráter afetivo ou uma composição barroca é muito menos complexo; a emoção às vezes é profundamente pungente, podendo atingir uma expansividade que o estilo clássico alcança com muito mais dificuldade, mas geralmente é mais direta, e sempre mais unificada.(...) A nova complexidade emocional implicou o uso de temas contrastantes e de temas nos quais um contraste já estava embutido. O uso de temas contrastantes, no entanto, tem sido muitas vezes enfatizado: em um estilo essencialmente dramático, e em que as diferentes seções de uma obra são marcadas com clareza suficiente para que suas proporções sejam audíveis, é natural que ocorram melodias de caráter diferente.(...) (ROSEN, 1998, p. 80)⁸⁹. Tradução nossa.

O Tema b segmento 1 da obra Op. 110 possui uma utilização motivica derivada do Motivo Principal em sua primeira frase, assim como vemos na seção correspondente da obra Op. 2, a harmonia da primeira frase estabelece uma progressão harmônica mais rica já que há uma progressão que contribui para a afirmação de Lá Bemol Maior (I) em uma zona formal convencionalmente utilizada para sua nova região tonal, como já foi referenciado anteriormente. A segunda frase do Tema b segmento 1 da obra Op. 110 possui a progressão harmônica modulatória para a nova região tonal com a utilização de Dominantes secundárias. A criação de expectativa para a chegada no Tema b segmento 2 ocorre através de movimento contrário nas vozes superior e inferior, assim como vemos na obra Op.2, também na segunda frase da estrutura.

O segmento 2 do Tema b de ambas as Sonatas possui uma similaridade no que diz respeito a seu efeito de chegada ao I da nova tonalidade modo afirmativo. O segmento 1 do Tema b de ambas as tonalidade já expôs a nova região tonal mas ainda não elaborou seu material temático sobre a resolução da expectativa criada pelas progressões harmônicas e cadências. A obra Op. 2 inicia seu processo para a nova tonalidade desde a Transição, mas é só no Tema b segmento 2 que vemos o desenvolvimento temático sobre o I da nova tonalidade, de Lá Bemol Maior (III de Fá Menor). A obra Op. 110 estabelece a nova região tonal posteriormente em relação à obra Op. 2, apenas na segunda frase do Tema b segmento 1, porém as duas utilizam o Tema b segmento 2 para a resolução afirmativa do novo centro tonal.

⁸⁹ This complex, almost contradictory, emotion is another achievement of the style: it is not the kind of emotion that had changed since the early eighteenth century-Bach's sentiments were surely as complex as Beethoven's- but the expressive language. The affective character or a Baroque composition is much less complex; the emotion is sometimes deeply poignant, and it can attain an expansiveness that the classical style reaches with much greater difficulty, but it is generally more direct, and always more unified.(...) The new emotional complexity entailed the use of contrasting themes and of themes in which a contrast was already built-in. The use of contrasting themes, however, has often been overemphasized: in a style essentially dramatic, and in which the different sections of a work are marked clearly enough for their proportions to be audible, it is only natural for melodies of differing character to occur. (ROSEN, 1998, p. 80).

O Tema b segmento 2 da Op. 2 está estruturado como um Período de duas frases, ainda associado ao material motivico do início da obra, principalmente na rítmica e direcionamento melódico da voz inferior desta estrutura. A característica de complementaridade da estrutura de Período (considerada esta uma estrutura mais simples que a Sentença, como foi referenciado no Cap. 2) estabelece duas frases de perfil semelhante nesse segmento. A estrutura fraseológica de Período encontrada no Tema b segmento 2 da obra Op. 2 contribui para a construção resolutive no I do novo centro tonal (após a criação de expectativa no Tema b segmento 1) pelo viés temático (com uma construção mais simples do que a Sentença) para equilibrar a utilização majoritária do V7 ao longo do Tema b segmento 1. A progressão harmônica do Tema b segmento 2 da obra Op. 2 é simples e há apenas a utilização de I, ii e V.

O Tema b segmento 2 da obra Op. 110 está estruturado como uma Sentença e possui uma identidade resolutive da tensão criada no Tema b segmento 1 semelhante ao da Op. 2, mas não através da contribuição da estrutura fraseológica precisa de um Período. No Tema b segmento 2 da obra Op. 110 encontramos a resolução da tensão criada na segunda frase do Tema b segmento 1 (já no novo centro tonal) através da utilização de uma SF extra na Apresentação do segmento 2. Como foi referenciado no Cap. 3 a utilização de uma SF extra na estrutura traz um aparente desequilíbrio estrutural mas equilibra a tensão criada na última frase do segmento 1 do Tema b, principalmente quando consideramos que a frase da Apresentação do Tema b segmento 2 é realizada inteiramente sobre o I da nova tonalidade. O material motivico do Tema b segmento 2 da obra Op. 110 está mais associado às figuras rítmicas encontradas na *Codeta* da Exposição do que aos motivos iniciais, como ocorre na obra Op. 2, com a utilização de semicolcheias. A segunda frase do Tema b segmento 2 da obra Op. 110 utiliza uma progressão harmônica muito mais elaborada do que a que encontramos em todo o Tema b segmento 2 da obra Op. 2.

Na Op. 2 vemos que o Tema b segmento 1 é composto sobre o V grau que evidencia a dissonância da nona menor e cria a expectativa para o segmento 2. Vemos que há uma diferença no caráter do Tema b da Op. 110 onde há menos tensão harmônica no primeiro segmento e a manutenção do caráter lírico iniciado no Tema a. É possível observar que há mudança textural no Tema b em relação ao Tema a em ambas as obras, estabelecendo um elemento de contraste entre os Temas, como foi referenciado anteriormente através de Rosen.

4.4-Codeta

A *Codeta* da obra Op. 2 possui uma ideia básica que é repetida três vezes, a estrutura possui apenas uma frase, portanto não se assemelha a Período ou Sentença, embora tenha um PC, característico de Sentença. A progressão harmônica, assim como a ideia básica é repetida três vezes. A progressão harmônica está na região de Lá Bemol Maior (III). Vemos que o PC e a cadência final contribuem para o encerramento da Exposição. Podemos considerar que a utilização do *ritornello* ao final da seção contribui para que o material do Desenvolvimento seja mais extenso e contrastante já que a Exposição inteira será repetida. É coerente considerar que a seção inteira repetida sem variações possibilite que o material harmônico, temático e textural seguinte contenha uma maior variação em relação ao material presente na Exposição.

A seção da *Codeta* da obra Op. 110 possui uma estrutura de maior complexidade do que vemos na seção correspondente da obra Op. 2, por possuir duas frases e uma estrutura que se assemelha à de uma Sentença (também possui o PC), vemos uma estrutura cadencial que atinge seu PC ao final da segunda frase e não tem o mesmo caráter resolutivo do que encontramos na obra Op. 2, principalmente pela utilização de dois compassos que ligam a *Codeta* ao início do Desenvolvimento. O centro tonal da *Codeta* ocorre na região do V em relação à tonalidade de início, em Mi Bemol Maior. As duas obras possuem a semelhança de concluir a Exposição em sua segunda região de centro tonal. A progressão harmônica é até mais simples do que encontramos na *Codeta* da obra Op. 2, só há V-I e VI, VII como extensão cadencial para o início do Desenvolvimento (só encontramos a presença das notas mi bemol e ré bemol nesta extensão, a cadência foi estabelecida antes da utilização desta extensão). Vemos que a utilização motivica encontrada na Continuação⁹⁰ da *Codeta* é referenciada na Transição, pelo perfil da voz superior e rítmica da voz inferior. Ao observarmos a obra Op. 2 vemos que o material motivico da seção é referenciado na segunda metade da ideia básica do Tema b, segmento 1. A *Codeta* utiliza material motivico de outras seções das peças, isso corre em ambas as obras.

A ausência de *ritornello* ao final da *Codeta* na obra Op. 110 é uma diferença em relação ao que vemos na obra Op. 2.

⁹⁰ A Continuação pode ser compreendida como uma sub-estrutura da Sentença, como a estrutura da *Codeta* apenas se assemelha a uma estrutura de Sentença (por não ser compreendida como uma seção temática) o termo Continuação serve para representar a segunda frase da *Codeta* que compreende características de Sentença

4.5-Desenvolvimento

Sonata Op. 2 nº1

Seção Formal	Sub-Seção	Região Harmônica	Compassos	Estrutura Fraseológica
Desenvolvimento	Tema a e Tema b (seg. 1)	Ab(III)/Bbm(iv)/Cm(v)	49-62	Estrutura similar a de uma Sentença (2 frases).
	Tema b (seg.1)	Cm(v)/Bbm(iv)/ Ab(III)/Fm(i)	63-80	Estrutura Similar a de uma Sentença (2 frases)
	Reativação da Função Dominante	Fm (i)	81-100	Estrutura similar a de uma Sentença (2 frases).

Sonata Op. 110 nº 31.

Seção Formal	Sub-Seção	Região Harmônica	Compassos	Estrutura Fraseológica
Desenvolvimento	Interação de Tema a segmento 1 e 2.	Fm(vi)/Db(IV)/ Bbm(ii)	40-55	4 Períodos justapostos

A seção do Desenvolvimento talvez seja o ponto de início de maior diferença entre as obras estudadas na pesquisa. Em relação à Exposição de ambas as obras vimos pontos de semelhanças e diferenças que podem ser compreendidos em um âmbito de maior semelhança quando consideramos a macro-estrutura formal destas. O Desenvolvimento é a seção onde as duas obras expõem suas maiores diferenças e propostas de direcionamento dos materiais que terão um efeito também na seção da Reexposição, principalmente na obra Op. 110. Há uma influência importante na seção seguinte das obras pelo modo como o Desenvolvimento foi elaborado em cada uma delas.

Como foi referenciado no Cap. 2 a seção do Desenvolvimento pode ser extensa ou breve e é composta por material contrastante. Em ambas as obras o Desenvolvimento é referenciado em seus Temas: na obra Op. 2 encontramos o Desenvolvimento elaborado a partir do material motivico do Tema a e Tema b segmento 1 e na obra Op. 110 encontramos a seção referenciada no Tema a segmento 1. A seção de ambas as obras possui a característica de transitar por várias tonalidades.

O principal ponto de diferença entre as seções das obras se dá pela própria elaboração do Desenvolvimento, a obra Op. 2 possui uma seção muito mais extensa, elaborada e complexa do que o que vemos na Op. 110. Podemos encontrar três estruturas fraseológicas no Desenvolvimento da Op. 2, que se assemelham à classificação de Sentença. A primeira estrutura se inicia em Lá Bemol Maior, vemos a utilização dos Temas a e b (seg.1) e modulação para as regiões de Si Bemol Menor e Dó Menor. A segunda estrutura fraseológica do Desenvolvimento parte de Dó Menor e modula para os centros tonais de Si Bemol Menor, Lá Bemol Maior e Fá Menor, tonalidade inicial da obra e região tonal da Reexposição. Os centros tonais são atingidos através do procedimento de ciclo de quintas, tal recurso é encontrado de modo implícito na seção correspondente da obra Op. 110: há um de ciclo de quintas estabelecido através da movimentação do baixo a cada Período da estrutura, como pode ser referenciado por Rosen (1998) p. 490. Na última estrutura fraseológica da seção da obra Op. 2 vemos o recurso de reativação da função de Dominante, recurso este que não é encontrado na seção correspondente da obra Op. 110. A interação temática e motivica é mais complexa e elaborada na Op. 2 do que encontramos na mesma seção da obra Op. 110, as características descritas por Caplin referenciados no Cap. 2 acerca desta zona de ação são bastante identificáveis nesta seção da obra Op. 2, como a interação temática (entre os Temas a e b seg.1) e motivica através da manipulação dos motivos como encontramos nos c. 73 e 74 da segunda estrutura fraseológica. Os centros tonais atingidos nas modulações do Desenvolvimento da obra Op. 2 não são distantes em relação à sua tonalidade de início da seção, são modulações para regiões do campo harmônico de Fá Menor (i): Lá Bemol Maior (III), Si Bemol Menor (iv), Dó Menor (v) e Fá Menor (i). A textura geral da seção não é uma característica de grande contraste em relação ao

material encontrado na Exposição, a utilização da interação temática entre voz superior é similar. A Continuação da segunda estrutura fraseológica e a Apresentação da última estrutura do Desenvolvimento possui uma textura menos densa de material correlacionado com a liquidação motivica.

Quando observamos a seção do Desenvolvimento da obra Op. 110 encontramos um contraste significativo em relação ao que vimos na obra Op. 2, como podemos referenciar através de Rosen (1998):

A convencionalidade da seção de desenvolvimento no primeiro movimento é desconcertante. Ao mesmo tempo, não há nada igual. (...) Não conheço outra seção de desenvolvimento escrita após a década de 1770 em que a estrutura subjacente seja de tão exagerada simplicidade, e mesmo dessa década não consigo pensar em nada tão ostensivamente mínimo quanto a linha melódica. O quão pouco está acontecendo pode ser melhor percebido simplesmente isolando a melodia de todo o contraponto expressivo. (...) Em um sentido real e muito literal, toda esta seção não é um desenvolvimento, mas a retransição tradicional para a tônica que os teóricos do século XVIII especificaram deveria vir depois que o desenvolvimento tivesse fechado adequadamente na relativa menor. Por trás desta página está o conhecimento e a experiência de Beethoven sobre a técnica de Mozart, que usou toda a sua graça para fazer com que essas transições parecessem ao mesmo tempo inevitáveis e surpreendentes. Embora harmonicamente a página seja apenas uma retransição, motivicamente ela opera como um desenvolvimento, mas o trabalho motivico é reduzido a um mínimo sem precedentes para corresponder ao caráter harmônico. (ROSEN, 1998, p. 490)⁹¹. Tradução nossa.

Podemos considerar que o Desenvolvimento da obra Op. 110 se destaca pela sua notável simplicidade, sua estrutura é composta por quatro Períodos justapostos onde há a linha melódica na voz superior baseada no Tema a segmento 1 e o acompanhamento em semicolcheias baseado na voz inferior do Tema a segmento 2, esta interação é tudo o que há de interação entre Temas por todo o Desenvolvimento. Como vemos na referência de Rosen esta simplicidade chama a atenção também pelo momento artístico e histórico onde a peça se encontra, nada posterior a 1770 se mostrou tão simples quanto este Desenvolvimento da obra Op. 110, ao mesmo tempo torna esta seção algo

⁹¹ The conventionality of the development section in the first movement is disconcerting. At the same time, there is nothing else like it. (...) I do not know of another development section written after the 1770s in which the underlying structure is of such exaggerated simplicity, and even from that decade I can think of nothing as ostentiously minimal as the melodic line. Jus how little is taking place may best be perceived by simply isolating the melody from all the expressive counterpoint. (...) In a real and very literal sense, this whole section is not a development at all but the traditional retransition to the tonic that eighteen-century therorists specified should come after the development had closed properly in the relative minor. Behind this page lies Beethoven's knowledge and experience of the technique of Mozart, who deployed all his grace to make these transitions seem at the same time both inevitable and surprising. Although harmonically the page is only a retransition, motivically it operates as a development, but the motivic work is reduced to an unprecedent minimum in order to correspond to the harmonic character. (ROSEN, 1998, p. 490).

único. Algo importante para mencionarmos é que Beethoven não ignora algumas das principais características do Desenvolvimento na Op. 110, o caráter modulatório e interação temática estão presentes, mesmo em uma seção curta. Nos parece que Beethoven elabora um Desenvolvimento quase protocolar, utilizando-se do mínimo possível para estabelecer a seção como uma parte que se justifica pelas características do modelo formal. Esta observação será melhor elaborada na seção da Reexposição da Op. 110.

O Desenvolvimento da Op. 110 é estruturado como quatro Períodos sequenciais e é relevante nos referenciarmos no que vimos no Cap. 2 a respeito do Período: esta é uma estrutura mais simples do que a Sentença, contribuindo para a visão de Rosen sobre a simplicidade desta seção. O Tema a segmento 1 é replicado quatro vezes, em diferentes centros tonais, o acompanhamento mantém a utilização de semicolcheias encontrado na voz inferior do Tema a segmento 2 até o final do primeiro Período. Os três próximos Períodos utilizam um acompanhamento de caráter escalar, ascendente e descendente, inaugurando uma nova textura para a seção. Os centros tonais para os quais ocorrem as modulações são próximos da tonalidade de início da seção, de modo similar ao que vemos na seção correspondente da Op. 2. A seção da obra Op. 110 se inicia em Fá Menor (vi), modula para Ré Bemol Maior (IV) na segunda frase do segundo Período, para Si Bemol Menor (ii) na segunda frase do terceiro Período e para Lá Bemol Maior (I) na segunda frase do último Período da estrutura. Todos os centros tonais modulados são próximos e fazem parte do campo harmônico da tonalidade inicial da obra, assim como vimos nas regiões moduladas da Op. 2. É importante mencionar que as modulações na seção do Desenvolvimento da Op. 110 ocorrem de forma similar ao que vemos na seção correspondente da Op. 2, através de modulação por meio de acordes pivô.

A construção motívica possui praticamente nenhuma variação na seção do Desenvolvimento da Op. 110, diferente do que encontramos na obra Op. 2 onde há maior manipulação dos motivos a partir da segunda frase da segunda estrutura fraseológica do Desenvolvimento. Observamos também que há um início de liquidação textural a partir do mesmo momento na obra Op. 2. Este procedimento pode ser compreendido como um recurso que colabora para facilitar a assimilação de retorno ao Tema a original ao início da Reexposição, após modulações e interações temáticas e motívicas distantes. Este recurso encontrado na Op. 2 para o retorno à Reexposição não ocorre na obra Op. 110. O breve Desenvolvimento não possibilita a manipulação temática e motívica a ponto de necessitar de uma transformação textural e de material liquidado para o retorno à Reexposição. A considerável menor elaboração no Desenvolvimento do primeiro Mov. da obra Op. 110 sugere que Beethoven propõe que a seção reservada para determinados procedimentos composicionais

convencionados no classicismo (como a modulação, interação temática e motivica) podem estar desassociados de uma verdadeira elaboração do material apresentado, no âmbito geral da obra. Esta constatação é ponto central na divergência entre a Op. 2 e a Op. 110.

A riqueza de estruturas fraseológicas mais elaboradas, que utilizam suas sub-estruturas de modo a conectar o material motivo-temático de modo mais complexo do que vemos no Desenvolvimento da Op. 110 consolidam um verdadeiro desenvolvimento destas interações temáticas e motivicas nesta seção da obra Op. 2. As modulações na seção contribuem para que os elementos elaborados contemplem o significado próprio e adequado de uma seção de Desenvolvimento na obra Op. 2. A simplicidade do Desenvolvimento da Op. 110 que pouco desenvolve se justifica também pelo que virá na seção da Reexposição. É notável que Beethoven se utiliza das características que contemplam as convenções formais mas extrapola suas funções no âmbito da macro forma, como será melhor compreendido quando nos aprofundarmos na Reexposição das duas obras, principalmente nesta seção da obra Op. 110.

4.6-Reexposição

Sonata Op. 2 n°1

Seção Formal	Sub-Seção	Região Harmônica	Compassos	Estrutura Fraseológica
Reexposição	Tema a	Fm (i)	101-108	Sentença (2 frases)
	Transição	Fm (i)	109-119	Estrutura de frase única.
	Tema b (segmento 1)	Fm (i)	120-131	Sentença (2 frases)
	Tema b (segmento 2)	Fm (i)	132-139	Período (2 frases)
	<i>Codeta/Coda</i>	Fm (i)	140-152	Estrutura similar a uma Sentença (2 frases)

Sonata Op. 110 n°31

Seção Formal	Sub-Seção	Região Harmônica	Compassos	Estrutura Fraseológica
Reexposição	Tema a (segmento 1)	Ab (I) -Db (IV)	56-62	2 Períodos
	Tema a (segmento 2)	Db (IV)-E (V#)	63-69	Híbrido (Antecedente+ Continuação)
	Transição	E (V#)	70-75	Estrutura semelhante a uma Sentença (2 frases)
	Tema b (segmento 1)	Eb (V)-Ab (I)	76-86	Sentença (2 frases)
	Tema b (segmento 2)	Ab (I)	87-92	Sentença (2 frases)
	<i>Codeta</i>	Ab (I)	93-104	2 Sentenças (2 frases em cada)
	<i>Coda</i>	Ab (I)	105-116	Estrutura semelhante a uma Sentença, a Continuação estruturada como Período (3 frases)

4.7-Tema a

Ao iniciarmos a Reexposição na comparação das obras é relevante mencionarmos que esta seção da grande forma dá continuidade à diferença iniciada na seção do Desenvolvimento. As diferenças criadas pela concepção do Desenvolvimento de ambas as obras contribuem para estabelecer o direcionamento do material temático que será compreendido na Reexposição através das estruturas fraseológicas e regiões harmônicas.

O Tema a do 1º Mov. da obra Op. 2 se inicia com uma estrutura fraseológica idêntica ao que encontramos na seção correspondente da Exposição desta peça (uma Sentença composta por duas frases), sem variação motívica, textural e de suas SF; a tonalidade se estabelece em Fá Menor (i grau) assim como o que encontramos na Exposição, com a mesma progressão harmônica. O Tema a da Reexposição convencionalmente se estabelece no retorno à tonalidade de início da obra, como ocorre na obra Op. 2 e na Op. 110.

No Tema a segmento 1 da obra Op. 110 podemos considerar que há uma significativa mudança em relação à sua própria seção correspondente da Exposição e uma diferença em relação ao que encontramos no Tema a da obra Op. 2.

O Tema a segmento 1 da Op. 110 se estabelece também em sua tonalidade de início, de Lá Bemol Maior (I grau), encontramos no primeiro Período uma progressão harmônica idêntica ao que vemos no Tema a segmento 1 de início da obra, o segundo Período possui a progressão de I, IV, V, ii em Lá Bemol Maior e vi e V em Ré Bemol Maior, no novo centro tonal. A progressão harmônica aqui é mais elaborada do que encontramos na seção correspondente da Op. 2, acompanhando as mudanças estruturais da fraseologia que também estabelecem uma elaboração e incorporando dois centros tonais distintos (Lá Bemol Maior (I) e Ré Bemol Maior (IV)). Encontramos na Op. 110 uma mudança textural causada pela alteração do acompanhamento em relação ao que encontramos no Tema a segmento 1 da Exposição. A utilização de um acompanhamento referenciado nas figuras rítmicas da Transição associadas a um registro grave dão ao retorno do Tema a segmento 1 da Reexposição um caráter de maior variação pelo parâmetro textural em relação à obra Op. 2. A estrutura fraseológica é drasticamente distinta do que encontramos no Tema a segmento 1 da Exposição, estabelecendo mais uma diferença nesta seção em relação ao encontrado na Op. 2. No

Tema a segmento 1 da Exposição encontramos um Período curto de duas frases. Na mesma seção da Reexposição encontramos dois Períodos, de duas frases cada um, com a utilização do Tema na voz inferior no segundo Período da estrutura e material motivico da voz superior referenciado na voz superior da segunda metade da Continuação da Transição. Há uma evidente elaboração do Tema a segmento 1 em relação ao seu Tema a da Exposição, isto não ocorre no Tema a da obra Op. 2.

Encontramos na SF 2 do segundo Período a modulação para a região da Subdominante da tonalidade de início, o que não é esperado pois a convenção clássica geralmente estabelece as seções da Reexposição no centro tonal de início da obra, como pode ser referenciado na citação de Rosen (1998, p. 488) na p. 135, Capítulo 3 da pesquisa.

No Tema a segmento 2 da Reexposição da obra Op.110 encontramos uma construção fraseológica muito semelhante ao que vemos na seção correspondente da Exposição, no entanto há uma diferença relevante, de caráter modulatório. O Tema a segmento 2 da Reexposição estabelece seu Antecedente com a mesma progressão harmônica da seção encontrada na Exposição mas em Ré Bemol Maior (IV grau), estabelecendo outra diferença em relação ao que encontramos no Tema a da seção correspondente da Op. 2. No início da segunda frase do Tema a segmento 2 da Op. 110 encontramos outra modulação, agora para Mi Maior. Isso é diferente tanto no contexto da própria obra (do que é encontrado no Tema a segmento 2 da Exposição) e das convenções quanto no que vemos no Tema a da obra Op.2. Algo importante para ressaltarmos é a escolha do centro tonal atingido pela modulação (Mi Maior) em relação à tonalidade de início do Tema a segmento 1 (Lá Bemol Maior). Mi Maior é uma tonalidade bem distante de Lá Bemol Maior (região de mediantes cromáticas), quando consideramos a utilização de acidentes de ambos os centros tonais, isso não ocorre no Tema a da Op. 2.

4.8-Transição

Ao observarmos a seção da Transição da Op. 2 vemos que esta se encontra na tonalidade de Fá Menor, a mesma tonalidade de início da obra. A seção correspondente da Exposição modula para Lá Bemol Maior (III) e aqui há adaptação do material apresentado para a manutenção da tonalidade inicial, com sua disposição motivica muito similar (menos em sua estrutura cadencial). A estrutura fraseológica é parecida com que vemos na Transição da Exposição. Embora a estrutura fraseológica seja similar encontramos algumas diferenças importantes nesta seção na Reexposição em relação à mesma seção da Exposição. Há uma progressão harmônica distinta do que é encontrado na Transição da Exposição, a progressão é muito mais complexa do que na Exposição, com utilização de acordes diminutos relacionados a outros graus da tonalidade de Fá Menor; encontramos: vii°/iv, ii°/iv, vii°/V. É possível encontrar também o grau bII7. A utilização de graus mais complexos nesta seção é notável em relação ao que encontramos na Transição da Exposição da obra Op. 2 e é diferente do que encontramos na Transição da obra Op. 110, que utiliza uma progressão mais simples, como veremos adiante. Algo importante a mencionarmos é a mudança encontrada na estrutura cadencial da frase da Transição da Reexposição em relação ao que vemos na seção correspondente da Transição da Exposição da Op. 2: vemos uma textura contrapontística e uma progressão harmônica distinta, com uma mudança do material harmônico e textural com uma manutenção da estrutura fraseológica.

Ao observarmos a Transição da Reexposição da obra Op. 110 vemos que a seção se altera menos harmonicamente e mais estruturalmente do que vemos na Op. 2. A tonalidade da Transição da Op. 110 é Mi Maior (V# grau), centro tonal diferente do que encontramos na obra Op.2, que se estabelece no i grau. A seção nesta tonalidade de Mi Maior é uma região inesperada para a seção e centro distante da tonalidade de Lá Bemol Maior. Vemos uma variação estrutural em relação à sua seção da Exposição, com uma SF a menos. Esta variação na estrutura fraseológica da Reexposição estabelece uma diferença em relação à obra Op. 2, onde há a manutenção de sua estrutura fraseológica com apenas uma frase (embora haja mudança no material da estrutura cadencial). Em relação à progressão harmônica da Transição da Reexposição da Op. 110 vemos que esta estabelece a mesma progressão da Transição na Exposição na primeira frase: I-V. A segunda frase da Transição estabelece diferença harmônica em relação à segunda frase da Transição da Exposição, com utilização de graus distintos, como o IV ao invés do V, ausência de V/V, mas com a manutenção do acorde It. 6; esta variação harmônica da segunda frase da Transição da obra Op. 110 em relação à

sua seção correspondente da Exposição é semelhante ao que encontramos na obra Op. 2. Podemos considerar que há uma utilização de progressões mais simples na Transição da Op. 110 do que na obra Op. 2, estabelecendo uma diferença entre as obras. Em relação à utilização de centro tonal vemos que também há uma diferença, já que na Op. 2 a Transição se estabelece sobre Fá Menor (i grau) e a Op. 110 sobre Mi Maior (V# grau).

Podemos observar que a Transição da Op. 110 possui a manutenção textural em relação à Exposição. O mesmo não ocorre na obra Op. 2. A utilização de textura contrapontística na estrutura cadencial da Transição da Reexposição expõe uma mudança em relação ao que vemos na Transição da Exposição, estabelecendo-se assim mais uma diferença entre as obras na seção. Esta mudança textural estabelece uma variação em relação à mesma seção da Exposição e expõe a utilização de um procedimento que compensa a manutenção do material motivico, fraseológico e da tonalidade inicial.

4.9-Tema b

Ao observarmos a seção do Tema b da Reexposição na obra Op. 2 (que possui dois segmentos assim como a obra Op. 110) em seu primeiro segmento vemos que a estrutura fraseológica é idêntica ao encontrado na seção correspondente da Exposição, mas com uma diferença em sua tonalidade: aqui ocorre em Fá Menor (i grau) e na seção da Exposição em Lá Bemol Maior (III grau). No Tema b segmento 1 da obra Op. 110 podemos observar que há diferenças importantes nesta seção da Reexposição e sua relação com a seção correspondente da Exposição. No Tema b segmento 1 da Op. 110 encontramos uma estrutura fraseológica diferente da seção correspondente do que encontramos na Exposição pela presença de uma intervenção de um compasso utilizado para realizar uma modulação na seção e uma Continuação mais elaborada. Esta alteração no Tema b segmento 1 e a modulação presente na estrutura de Mi Maior (V# grau) para o retorno a Lá Bemol Maior (I grau) estabelecem uma diferença em relação ao que ocorre na mesma seção da obra Op.2.

Vemos na obra Op. 2 que há a utilização de uma progressão harmônica com o pedal no V ao longo da primeira frase, há na segunda frase a utilização de uma progressão harmônica diferente do que vimos na mesma seção da Exposição, com a utilização de i, vii°, V, It.6. Há a manutenção da utilização de material temático, motivico e textural em relação ao Tema b segmento 1 da Exposição. De modo geral há pouca variação nesta seção em relação à primeira apresentação do Tema b segmento 1 da obra Op. 2, o elemento de maior variação é a progressão harmônica na segunda frase e o evidente estabelecimento da seção no i grau (Fá Menor). Vemos através da referência de Rosen (2002) que há uma intenção de Beethoven em minimizar o espaço do modo maior na obra através da utilização afirmativa do modo menor inicial estabelecido no Tema b da Reexposição.

(...) O tema de encerramento, inevitavelmente no modo relativo maior aceito, também é colorido pelos acidentes do modo menor. Beethoven claramente tenta reduzir o espaço do modo maior nesta obra: quando o segundo e os temas conclusivos retornam na recapitulação, eles agora não são meramente coloridos pelo modo menor, mas firmemente na tônica menor. (ROSEN, 2002, p. 123)⁹². Tradução nossa.

Ao observarmos a obra Op. 110 vemos que a estrutura fraseológica é mais alterada em relação a sua seção correspondente da Exposição do que na obra Op. 2. Há uma mudança textural mais evidente na segunda frase, progressão harmônica distinta ao encontrado no Tema b segmento 1 da Exposição (embora também com graus diatônicos na primeira frase). Na segunda frase encontramos a inclusão de Dominante secundária. Vemos que há mudanças significativas na progressão harmônica dos Temas b segmento 1 da obra Op. 110 e Op. 2 em relação aos seus Temas b segmento 1 da Exposição. Aqui se estabelece uma semelhança entre as obras.

De modo geral o Tema b segmento 1 da obra Op. 110 da Reexposição possui mais variação em relação ao mesmo segmento da Exposição do que encontramos na obra Op. 2. Há maior variedade textural e elaboração estrutural, vemos que harmonicamente as duas se estabelecem de modo similar, com variações de graus diatônicos e não diatônicos em ambas as obras. Existem dois centros tonais no Tema b segmento 1 da obra Op. 110 (que não é esperado) e apenas um na obra Op. 2 (que está de acordo com o modelo estrutural formal para a seção).

⁹² (...) The closing theme, unavoidably in the accepted relative major, is also coloured by the accidentals of the minor mode. Beethoven clearly tries to reduce the space of the major mode in this work: when the second and the concluding themes return in the recapitulation, they are now not merely coloured by the minor mode but firmly in the tonic minor. (ROSEN, 2002, p. 123).

Ao observarmos o Tema b segmento 2 da obra Op. 2 vemos que a estrutura fraseológica, harmônica, textural, motívica e temática é praticamente a mesma em relação à seção correspondente da Exposição, a única diferença relevante pode ser identificada na tonalidade, aqui o Tema b segmento 2 ocorre em Fá Menor (i grau) e na Exposição em Lá Bemol Maior (III grau).

Quando vemos o Tema b segmento 2 da obra Op. 110 encontramos uma estrutura fraseológica, harmônica, textural, motívica e temática praticamente inalterada em relação ao que vemos em sua seção correspondente da Exposição, a única diferença importante acontece quanto à tonalidade, já que aqui ocorre em Lá Bemol Maior (I grau) quando na Exposição, em Mi Bemol Maior (V). O Tema b segmento 2 da Reexposição de ambas as obras é bastante similar em relação à sua segunda apresentação: há praticamente nenhuma variação em relação ao que encontramos na Exposição e ambas atendem o modelo esperado de tonalidade para a seção. No entanto é importante mencionarmos que as diferenças estruturais entre os Temas são significativas, como já foi referenciado anteriormente na mesma seção da Exposição. Há bastante diferença entre as texturas dos segmentos das diferentes obras, da complexidade de progressão harmônica (progressões menos diatônicas como vii°/V, V/V na obra Op. 110. Progressões diatônicas na obra Op. 2 com os graus: I, ii e V).

4.2.1-Codeta / Coda

Ao observamos a seção da *Codeta/Coda* de ambas as obras podemos perceber que há mais diferenças do que similaridades. De certa forma é difícil estabelecer uma comparação nesta seção entre as obras pois a estrutura da Op. 110 é significativamente mais elaborada do que vemos na obra Op. 2. Na Op. 110 a *Coda* estabelece conexão com outra seção, há uma extensão com outras possibilidades de direcionalidade harmônica e complexidade da estrutura fraseológica que não ocorrem na mesma seção da Op. 2.

A *Codeta* da obra Op. 2 na Reexposição demonstra uma pequena elaboração maior em relação à sua seção da Exposição. Há uma frase a mais na seção que estabelece uma estrutura fraseológica completa com uma unidade que se assemelha a de uma Sentença, como já foi referenciado anteriormente. Essa frase adicional pode ser compreendida como a estrutura de encerramento do Movimento, a *Coda*. Há uma progressão harmônica que utiliza graus diatônicos e uma Dominante secundária para a conclusão cadencial de encerramento da peça. A estrutura de

encerramento (que ocorre através de uma frase adicional em relação à *Codeta* da Exposição) é pouco desenvolvida estruturalmente em relação ao que vemos na *Codeta/Coda* da obra Op. 110, embora seu caráter de finalização seja evidente. Há um caráter rítmico mais demarcado do que vimos na primeira frase da seção, estabelecendo assim uma mudança textural na *Coda* da obra Op. 2. A tonalidade da seção se estabelece em Fá Menor (i grau) de acordo com o modelo para o encerramento do Movimento.

Ao observarmos a seção da *Codeta/Coda* da obra Op. 110 encontramos uma diferença significativa em relação à elaboração encontrada na mesma seção da Op. 2. A Op. 110 estabelece ao final de sua *Codeta* uma Extensão que acrescenta uma estrutura semelhante à de uma Sentença a mais. É possível identificar uma similaridade entre a Op. 110 e Op. 2 aqui: ambas as obras adicionam frases que compõe uma estrutura fraseológica mais complexa (a obra Op. 2 com uma frase a mais caracteriza-se como uma estrutura similar a de uma Sentença e a Op. 110 incorpora duas frases novas que estabelece uma estrutura que se assemelha a uma Sentença a mais do que na seção correspondente da Exposição). No entanto é importante evidenciar uma diferença: a frase extra na Op. 2 define a *Coda* da obra enquanto as duas frases extras da Op. 110 aumentam a *Codeta*, estabelecendo-se assim um discurso musical mais extenso. Vemos que a progressão harmônica da *Codeta/Coda* da Op. 110 se utiliza de graus diatônicos e Dominante secundária, estabelecendo uma similaridade no caráter da progressão harmônica de ambas as seções das obras. Encontramos uma breve tonicização em Mi Bemol Maior (V) na seção da Op. 110, que logo retorna à Lá Bemol Maior (I). Isso não ocorre na seção da obra Op. 2, onde a tonalidade é bastante conclusiva pelo movimento cadencial da pequena *Codeta/Coda*. Vemos que há maior interação motivica e manipulação deste material como encontramos na última frase da *Codeta* da Op. 110 do que na mesma seção da Op. 2. Encontramos na última frase uma mudança textural em relação ao que vimos nas três frases anteriores da *Codeta* da Op. 110.

Na *Coda* da Op. 110 encontramos a utilização de material da Transição, isso não ocorre na obra Op. 2. A escolha da utilização de material da Transição estabelece uma conexão mais complexa do discurso musical na Op. 110, já que a Op. 2 que não referencia a escolha de material temático ou motivico de outra seção. A utilização de material da Transição na *Coda* da Op. 110 pode demonstrar a intenção de Beethoven de tornar o caráter da seção mais temático, dando um tratamento do material que justifica a utilização de uma Transição da *Codeta* para a *Coda*, associado a uma estrutura fraseológica mais extensa. Esta complexidade na seção na Op. 2 não é encontrada.

Após a utilização do material da Transição na *Coda* da Op. 110 vemos que há uma outra construção fraseológica que demonstra a complexidade da estrutura da seção. Há um Período na

Continuação da estrutura que se assemelha a uma Sentença na *Coda*. Há uma sobreposição da estruturas fraseológicas que torna o discurso musical consideravelmente mais elaborado na extensa seção *Codeta/Coda* da Op. 110, o que não ocorre na *Codeta/Coda* da Op. 2. Podemos perceber através de Mackay (2010) a dimensão do caráter emotivo provocada por algumas das características da complexa construção da seção na Op. 110.

(...) na coda, Beethoven retoma os arpejos característicos da transição, buscando levar o movimento a uma conclusão brilhante. No entanto, imediatamente após a cadência final do movimento nos compassos 113-14, emoções mais sombrias explodem, enquanto Beethoven escreve uma suspensão quádrupla dissonante sobre o pedalônico final. Coincidindo apenas com a terceira dinâmica forte de todo o movimento, essa passagem cria uma atmosfera estranhamente antecipada e uma conclusão emocionalmente ambivalente. (...) (MACKAY, 2014, p. 22)⁹³. Tradução nossa.

A progressão harmônica da primeira parte da *Coda* da Op. 110 é similar ao que encontramos na Transição original, com uso apenas de I grau e V grau. A estrutura fraseológica que se estabelece como um Período possui graus diatônicos de Lá Bemol Maior, tonalidade da seção. Há maior similaridade no caráter harmônico entre as seções das duas obras do que estruturalmente. Notavelmente há uma mudança textural no Período final da *Coda* da Op. 110. A própria utilização de material da Transição estabelece uma relevante mudança textural que divide a textura encontrada na *Codeta* com a própria seção final da *Coda*. Há a utilização de um pedal no I na cadência final do Mov. Isto não ocorre na Op. 2.

⁹³ in the coda, Beethoven returns to the transition's characteristic arpeggios, seeking to bring the movement to a brilliant conclusion. However, immediately following the movement's final cadence in measures 113–14, darker emotions flare up, as Beethoven writes a dissonant quadruple suspension over the final tonic pedal. Coinciding with only the third forte dynamic of the entire movement, this passage creates a strangely fore boding atmosphere and an emotionally ambivalent conclusion. (MACKAY, 2010, p. 22).

4.2.2-Aspectos Gerais

Após a discussão e comparação sobre as seções dos primeiros Movimentos de ambas as Sonatas é importante que consigamos estabelecer uma comparação dos aspectos gerais das obras. Ambas as obras possuem particularidades e é relevante discutirmos de modo mais amplo as semelhanças e diferenças identificadas entre as peças.

De modo geral é possível identificar que a Op. 2 utiliza mais acordes diminutos do que a Op. 110, o aspecto harmônico geral é um pouco mais elaborado do que encontramos na Op. 110, com relações harmônicas mais complexas (como na Transição da Reexposição), há a utilização de maior variedade de graus, acordes não diatônicos (como o bII7, diversos acordes diminutos de função Dominante secundária, maior frequência de utilização de acordes de sexta aumentada) que criam sonoridades mais variadas e a utilização do ciclo de quintas no Desenvolvimento (nesta seção da Op. 110 percebemos a utilização deste procedimento de forma implícita como já foi referenciado anteriormente, mas não há a manifestação do ciclo de quintas de modo explícito no âmbito harmônico). A Op. 110 estabelece uma harmonia geral mais simples (no Desenvolvimento há relações harmônicas mais complexas através da utilização de acordes pivô e graus variados para a realização das mudanças de tonalidade da seção, embora seja notável a maior simplicidade das progressões harmônicas) estruturada sob o I-V majoritariamente em seu Tema a segmentos 1 e 2 e com elaboração maior no Tema b, com utilização de diminutos, Dominantes secundárias, progressões com outros graus diatônicos.

É importante percebermos o aspecto geral harmônico em relação com o estabelecimento de diferentes centros tonais ao longo das obras. Na obra Op. 2 vemos que as relações tonais para as seções se enquadram muito mais em relação ao modelo do que a Op. 110. Em relação à Exposição há um esperado estabelecimento da tonalidade no Tema a, modulação para a outro cento tonal (III, que também é esperado) a partir da Transição e a elaboração do Tema b sobre este novo centro. No Desenvolvimento encontramos a utilização do espaço da seção para maior elaboração, interação temática e motivica e com modulações, estabelecendo assim uma seção adequada ao modelo formal. Ao nos atentarmos para a Reexposição da Op. 2 vemos que há praticamente nenhuma alteração no material das seções em relação ao encontrado na Exposição, no entanto suas seções são estabelecidas na região do i grau (Fá Menor). É importante ressaltar que muitas das convenções

foram estabelecidas a partir de obras do repertório como a Op. 2, portanto é necessário que entendamos que a obra não só corresponde a um modelo, ela contribuiu para estabelecer o modelo das convenções clássicas, como foi melhor referenciado no Cap. 1 e 2 da Pesquisa.

Ao nos voltarmos para a Op. 110 vemos que, embora a estrutura harmônica geral seja mais simples do que na Op. 2 as relações tonais esperadas para as seções, especialmente a Reexposição se enquadram menos ao modelo do que na Op. 2. A Exposição da obra Op. 110 e Op. 2 se enquadram de modo semelhante ao que se espera da tonalidade das seções, com algumas diferenças: na Op. 110 o Tema a estabelece a tonalidade, a Transição mantém o centro tonal e vemos a modulação para o V (região esperada para a modulação) no meio do Tema b segmento 1, a tonalidade do novo centro é mantida até o final da Exposição. Há uma diferença em relação ao estabelecimento da tonalidade do segundo centro tonal na Exposição de ambas as obras já que é possível observar que na Op. 110 esta mudança ocorre depois do início do Tema b, ou seja: há uma mudança mais orgânica do material motivico, temático e textural ao mesmo tempo que menos contrastante em relação à mudança tonal para o Tema secundário da Exposição. Este discurso musical pode ser compreendido como mais estendido também pela utilização de dois segmentos no Tema a para o estabelecimento da tonalidade, manutenção do centro tonal na Transição e uma mudança de centro tonal só depois do início do material apresentado do Tema b. O Desenvolvimento da Op. 110 estabelece estruturalmente uma surpresa por ser muito breve e pouco desenvolvido, como veremos com maior detalhamento adiante. Seu caráter modulatório é contemplado de acordo com o que é esperado para a seção do Desenvolvimento e há o mínimo de interação temática (com a utilização do material do Tema a segmento 1 na voz superior e acompanhamento do Tema a segmento 2 na voz inferior no primeiro Período da seção). Na Reexposição encontramos mudanças em praticamente todas as estruturas fraseológicas das seções em relação às seções correspondentes da Exposição (com exceção do Tema a segmento 2 e Tema b segmento 2) e com relevantes mudanças harmônicas. As modulações encontradas na Reexposição são bastante inesperadas (não só pelas próprias modulações mas também pelos centros tonais escolhidos, especialmente Mi Maior) e contrariam o que se espera do modelo convencionado para a estrutura formal, que é o estabelecimento do I ou i ao longo de toda a Reexposição, com variações naturalmente esperadas e que não comprometam o direcionamento geral de estabelecimento no centro tonal inicial, como foi referenciado através de Rosen, (2002) p. 10-11 a respeito da utilização de modulação para a Subdominante na Reexposição.

Ao observarmos a característica modulatória da Reexposição da Op. 110, em conjunção com estruturas fraseológicas que se diferenciam de suas seções correspondentes da Exposição e um

Desenvolvimento surpreendentemente simples é adequado que discutamos talvez a maior diferença identificada entre as obras estudadas na pesquisa: a manipulação do material apresentado na Op. 110 e sua relação com os limites da estrutura formal convencionada no período Clássico.

Ao estabelecermos estas características podemos compreender que há uma utilização de características que identificam o Desenvolvimento para além de sua seção formal na obra Op. 110. As mudanças fraseológicas nas seções da Reexposição em relação às suas seções correspondentes da Exposição, associadas à utilização de modulações não esperadas fazem com que possamos compreender que Beethoven incorpora as características da seção do Desenvolvimento na Reexposição. A utilização de um Desenvolvimento breve e simples em associação a uma Reexposição mais variada estruturalmente do que é encontrado na Exposição, com centros tonais distantes e inesperados demonstram que há uma flexibilização das características formais concebidas como modelos convencionais. Beethoven não abandona a estrutura formal geral mas demonstra que sua utilização pode ser ressignificada ao utilizar as próprias características esperadas das seções do Desenvolvimento e Reexposição para subverter e trazer “elasticidade” ao modelo. O Desenvolvimento ainda possui suas características satisfatórias para o modelo da seção, mas a evidente transformação da estrutura fraseológica das seções e caráter modulatório geral da Reexposição demonstram a intenção de Beethoven de deslocar as características próprias de uma seção para a outra, onde ao mesmo tempo absorve as transformações sem perder sua identidade formal. A utilização do material da Transição na *Coda* do Movimento pode demonstrar a intenção que Beethoven tem de incorporar um prolongamento do discurso musical à seção final, visto que há uma justificativa causada também pelas variações nas estruturas fraseológicas nas seções da Reexposição em relação às mesmas seções da Exposição.

É possível relacionar esta constatação com a referência de Bruna Batalhão (2020) no Cap. 1, p. 34 e de Ernani Chaves (2020), p. 31. Para Chaves as convenções no Beethoven tardio passam a ser mais acomodadas e complacentes, apesar de sua unidade e caráter formal, intactas pela subjetividade mas em um estado de resignação, de exaustão do *eu* na obra. A referência de Batalhão, citando Adorno encontrada na p. 34 da pesquisa também parece-nos adequada para representar a identificação da utilização da “elasticidade” estrutural da forma causada pelo uso de características próprias do Desenvolvimento na Reexposição: “A compulsão de identidade é quebrada e as convenções são seus fragmentos”.

O tratamento de Beethoven da convenção de passar para a subdominante após o início da recapitulação é igualmente original e ainda mais espetacular. Os quatro compassos iniciais da exposição são primeiramente reconcebidos com uma nova textura rica que é um desenvolvimento genuíno de outra parte da exposição. Em seguida, a melodia é transferida para a mão esquerda para uma transição simples para a subdominante, e os compassos 5 a 8 da exposição aparecem transpostos para uma quarta.(...) O tratamento harmônico mais complexo ocorre, portanto, não no desenvolvimento mas na recapitulação, embora o movimento harmônico careça de qualquer sentido da pulsão, o que caracterizaria um desenvolvimento central principal. Toda ação harmônica é suspensa com esta página requintada. A transição para Mi maior é um momento de intensa expressão lírica, mas o eventual retorno à tônica é ainda mais extraordinário. (ROSEN, 1998, p. 492)⁹⁴. Tradução nossa.

Rosen não considera que a Reexposição do primeiro Mov. da Op. 110 possua pulsão no movimento harmônico, o que caracteriza a seção do Desenvolvimento. No entanto é importante mencionar que há, em associação às modulações estabelecidas na Reexposição a variação na estrutura fraseológica das seções, também em decorrência da escolha por um Desenvolvimento mais simples e mais breve. O material fraseológico mais elaborado e variado na Reexposição (como na estrutura fraseológica do Tema a segmento 1, Transição, Tema b segmento 1 e *Coda*) nos parece uma escolha por incorporar um elemento de maior elaboração e variação do material em uma seção que convencionalmente replicaria as estruturas das seções da Exposição, como vemos na obra Op. 2.

Quando observamos o que ocorre na obra Op. 2 vemos que o discurso musical se atém às convenções de estrutura formal e à utilização do material temático, motivico, harmônico e tonal se adequa ao modelo, já que esta obra é o modelo estas devem estar dispostas de acordo, em um âmbito geral. Na obra Op. 110 vemos que as convenções estruturais gerais clássicas são contempladas mas que o material é ressignificado na própria convenção da forma a partir do Desenvolvimento (a forma é contemplada mas a dedicação para a manipulação das características de cada seção na Reexposição demonstra a escolha pela subversão da limitação do discurso musical

⁹⁴ Beethoven's treatment of the convention of moving to the subdominant after the beginning of the recapitulation is equally original and even more spectacular. The opening four bars of the exposition are first reconceived with a new rich texture that is a genuine development of another part of the exposition. Then the melody is transferred to the left hand for a simple transition to the subdominant, and bars 5 to 8 of the exposition appear transposed up a fourth.(...) The most complex harmonic treatment takes place, therefore, not in the development but in the recapitulation, although the harmonic motion lacks any sense of the drive what would characterize a main central development. All harmonic action is suspended with this exquisite page. The transition to E major is a moment of intense lyrical expression, but the eventual return to the tonic is even more extraordinary. (ROSEN, 1998, p. 492).

pela convenção formal) criando-se assim uma direcionalidade e composição do discurso musical onde as convenções podem ser utilizadas para servir com maior liberdade às escolhas de Beethoven.

Podemos observar que mesmo com maior correspondência às convenções na obra Op. 2 Beethoven demonstra, através de algumas de suas escolhas que há espaço para evidenciar algumas importantes características, há um notável desenvolvimento motivico (e manipulação deste desde o início da obra) e na complexa progressão harmônica da Transição da Reexposição (que se diferencia da seção correspondente da Exposição). A referência de Almada (2008) demonstra que na visão do autor Beethoven possui extremo respeito às convenções na Op. 2 e que há um domínio técnico na construção da obra e uma organicidade a nível temático. A palavra “consciente” parece representar bem a forma como Beethoven utiliza o material musical elaborado, mesmo este estabelecido em um contexto formal muito referenciado no modelo convencional clássico.

As sólidas correlações entre as diversas idéias temáticas da Exposição do movimento analisado e seu enunciado primordial são por demais eloqüentes e revelam uma concepção estrutural altamente desenvolvida, mesmo numa obra beethoveniana tão jovem quanto é o caso da *Sonata* op.2/1. Julgo que as reputadas influências haydnianas (que, evidentemente, são reais e consistentes) e o extremo respeito aos padrões clássicos por parte de Beethoven, bem como a suposta rigidez formal e temática de suas sonatas iniciais devam ser relativizados: a análise realizada neste artigo revela, senão um Beethoven já plenamente formado em relação aos aspectos técnicos, ao menos a existência, no nível temático, de uma construção orgânica plenamente madura, consolidada e – assim como Réti, acredito – consciente, ainda que numa obra inicial. (...) (ALMADA, 2008, p.92).

É importante lembrarmos, para concluirmos a discussão que ambas as obras são tradicionalmente classificadas como pertencentes ao período Clássico, como já foi referenciado ao longo da pesquisa e principalmente no Cap. 1. Após a análise das obras é possível constatar que há semelhanças e diferenças estruturais nas obras, no entanto é importante observarmos que, no âmbito geral, as duas obras possuem direcionamentos distintos mesmo com semelhanças relevantes. A obra Op. 2 possui uma importante característica em sua elaboração de discurso musical, esta bastante fundamentada nas convenções; como já foi referenciado anteriormente esta ajudou a estabelecer o modelo. A obra Op. 110 também é elaborada sob a perspectiva das convenções clássicas em todos os aspectos que encontramos na Op. 2, mas é possível observar que seu

direcionamento do discurso musical transcende as fronteiras de algumas características da padronização formal encontradas no modelo mesmo fazendo parte dele.

Considerações Finais

Para direcionarmos a discussão para o encerramento é importante que estabeleçamos alguns pontos importantes elaborados ao longo da pesquisa. No primeiro Capítulo pudemos compreender algumas das principais características do estilo Clássico, o contexto do ambiente musical de Beethoven ao início de sua carreira musical, especialmente aquele que retratou a composição de sua Sonata Op. 2 nº1. Pudemos observar como suas referências estilísticas como Mozart e sua vivência como discípulo de Haydn direcionaram o estilo Clássico fortemente incorporado em sua primeira Sonata para Piano. Foi possível também observar o contexto de vida em que foi composta sua obra Op. 110 nº31 e suas principais características de sua fase inicial. Foi através do estabelecimento de algumas características importantes como o reconhecimento de uma obra bastante lírica, a compreensão de que essa obra é mais acomodada e complacente (apesar de sua unidade e caráter formal), intactas pela subjetividade, de exaustão do *eu* na obra que conseguimos direcionar a perspectiva da singularidade estética da Op. 110, como foi referenciado através de Chaves (2020) anteriormente, para a análise realizada no Capítulo 3 da pesquisa.

No segundo Capítulo pudemos estabelecer quais os critérios e parâmetros analíticos poderiam melhor contemplar o objetivo da pesquisa. Pudemos apresentar os conceitos utilizados para a realização da análise e desenvolver uma breve discussão sobre Análise Tradicional que foi fundamental para estabelecer a pertinência deste método e dos conceitos utilizados para analisar as obras, foi possível identificar mais de uma visão sobre este método e a discussão contribuiu para o estabelecimento do ponto de partida para a utilização dos conceitos retratados no Cap. nas obras selecionadas de Beethoven, principalmente após o Cap. de contextualização das mesmas. A complementação da Análise Motívica, a discussão sobre Forma-Sonata e os diversos outros conceitos abordados no Capítulo mostraram-se ferramentas fundamentais e apropriadas para compreender as Sonatas Op. 2 nº 1 e Op. 110 nº 31.

No terceiro Capítulo pudemos analisar a Op. 2 nº1 e a Op. 110 nº 31. No processo analítico do primeiro Movimento da Sonata Op. 2 nº 1 foi possível identificar a harmonia, tonalidade, centros tonais das seções, motivos, estruturas fraseológicas, seções e sub-seções da obra. Pudemos observar que esta peça serviu de modelo para os padrões dos conceitos analíticos utilizados. Foi possível perceber que a obra Op. 2 é uma obra que atende plenamente ao modelo de classificação de Forma-

Sonata do tipo 3 (pela classificação de Hepokoski e Darcy), que reserva a identidade de pluralidade de centros tonais para a seção do Desenvolvimento, concebe o Tema a como o estabelecimento da tonalidade (também dos motivos a serem elaborados ao longo da obra), a Transição estabelece fragmentação do material motivico inicial e modulação para o segundo centro tonal. O Tema b é estabelecido com material motivico contrastante e disposição textural distinta. O primeiro segmento estruturado sobre uma harmonia ao redor do V e a criação da expectativa para a resolução no I ao final do segundo segmento, com uma *Codeta*. A Reexposição explora o material dos Tema a, Transição e Tema b (ambos os segmentos) *Codeta* e *Coda* de modo muito similar ao encontrado na Exposição, com adequação harmônica para a manutenção da tonalidade inicial na última seção.

Foi realizado o mesmo processo analítico na Op. 110. Foi através da análise, com os mesmos conceitos utilizados na Op. 2 que observamos diferenças importantes na estrutura da obra em relação à Op. 2. Foi visto que em alguns aspectos há divergências em relação ao modelo, como foi encontrado na seção da Reexposição da obra. Pudemos perceber que há o estabelecimento da Op. 110 como a de uma Forma-Sonata do tipo 3, com menor grau de adequação. A obra estabelece sua tonalidade no Tema a (que possui dois segmentos), com material motivico apresentado ao longo do Tema, vemos uma Transição que não modula, o Tema b (também com dois segmentos) estabelece material textural distinto e o estabelecimento do novo centro tonal apenas na metade do primeiro segmento. Vemos a *Codeta* elaborada a partir do material da Transição. Na seção do Desenvolvimento observamos uma seção muito breve, com diversos centros tonais. A Reexposição da obra expõe a maior divergência em relação ao padrão por possuir importantes modulações não convencionais e variação da estrutura fraseológica do Tema a segmento 1, Tema b segmento 1, Transição, *Codeta* e *Coda* em relação às mesmas seções da Exposição. As semelhanças e diferenças entre as obras foram reservadas para a discussão no Cap. seguinte.

No quarto Capítulo da pesquisa foi onde realizamos a comparação entre as Sonatas. Ambas as obras foram comparadas seção a seção e pudemos observar quais eram suas principais semelhanças e diferenças. O Capítulo apontou características específicas e gerais acerca da estrutura geral entre as obras: há o estabelecimento da tonalidade e a apresentação dos motivos no Tema a, vemos a Transição da Op. 2 com a fragmentação motivica e modulação para novo centro tonal, na Transição da Op. 110 encontramos material motivico novo e manutenção da tonalidade. No Tema b de ambas as Sonatas encontramos o caráter textural contrastante em relação ao que encontramos no Tema a, sendo que na Op. 110 é onde ocorre a mudança de centro tonal. Vemos na *Codeta* da Op. 2 um breve encerramento da seção com uma estrutura de uma frase. Em relação à op. 110 vemos uma estrutura mais elaborada com uma referência à seção da Transição, através do material motivico.

Pudemos constatar que há uma divergência estrutural entre as obras que se inicia na seção do Desenvolvimento. Foi possível observar que esta seção na Op. 2 ocorre de modo bastante elaborado, com uma interação extensa entre os Tema a e Tema b, mudança de centros tonais e progressões harmônicas mais elaboradas do que vemos na Op. 110, liquidações e mudanças texturais são evidentes para o retorno à Reexposição. Na Op. 110 vemos uma seção bastante breve, com pouca interação entre materiais dos Temas e de modo bastante simples, uma seção estabelecida através da justaposição de quatro Períodos. O ponto de maior relevância das diferenças entre as obras se inicia no Desenvolvimento. Esta importante diferença entre as obras é observada quando vemos que esta seção na Op. 110 possui grande simplicidade, há uma escolha de Beethoven por manter as principais características do Desenvolvimento (mudanças de centros tonais, interação de material motivico e temático, ciclo das quintas implícito) mas escolhe por não elaborar e complexificar a seção de fato. É possível observar que o compositor utiliza a característica de desenvolvimento de fato na seção da Reexposição, através de modulações inesperadas (para a região da Subdominante no Tema a segmento 1, para a região de Mi Maior no Tema a segmento 2, Transição e início do Tema b segmento 1) e a importante alteração nas estruturas fraseológicas do Tema a segmento 1, Transição, Tema b segmento 1 e *Coda*. Estas alterações nas estruturas fraseológicas associadas à modulações não convencionais na Reexposição se relacionam com a inesperada simplicidade e brevidade do Desenvolvimento, estabelecendo uma elasticidade estrutural no âmbito da macro-forma que não é identificada na Op. 2: nela vemos uma estrutura geral que se comporta como uma elaboração adequada para cada uma de suas seções, estas bem estabelecidas em relação às suas simetrias fraseológicas entre as seções da Reexposição e suas correspondentes da Exposição.

As obras escolhidas são recortes que ilustram a pluralidade de características da linguagem composicional na escrita para Piano de Beethoven a partir de princípios estruturais do mesmo período histórico: uma Sonata do início de sua carreira que retrata as influências de Haydn e Mozart, com a plena utilização das características que representam o modelo de Sonata clássica e outra do final de seu período de escrita para Piano; podemos ver através de sua peça Op. 110 que no contexto da fase tardia de Beethoven contempla-se o anseio do subjetivo e o objetivo, como foi referenciado por Chaves (2020) na p. 28. O objetivo pode ser representado pela fidelidade às convenções formais da estrutura Clássica. O caráter subjetivo emerge também através da elasticidade nas convenções (modulações para regiões não convencionais como foi referenciado anteriormente, Desenvolvimento breve associado à elaborações e variações fraseológicas nas sub-seções da Reexposição). A obra ilustra o uso das convenções as quais Beethoven utilizou e

vivenciou em seu período mas com direcionamentos e manipulação destas. Vemos a composição como uma obra que é ao mesmo tempo construída através das convenções formais e desafia simultaneamente as fronteiras de algumas convenções através das mesmas.

Referências Bibliográficas

ALMADA, Carlos. *O Conceito de Variação em Desenvolvimento no Primeiro Movimento da Sonata para Piano Op.2 nº1 de Beethoven*. Revista Música Hodie. Goiânia. v. 8, n. 2, p. (83-94), abril, 2009.

BATALHÃO, Bruna. *Beethoven para Adorno: estilo tardio à luz do envelhecimento da nova música*, Revista Limiar; Beethoven 250 anos: Diálogos, São Paulo, Vol 7, nº13, (66-88), outubro, 2020.

BRIBITZER-STULL, Matthew. *The Ab-C-E Complex: The Origin and Function of Chromatic Major Third Collection in Nineteenth-Century Music*. Music Theory Spectrum, Oxford, Vol. 28, Issue 2, p. (167-190), October, 2006.

CAPLIN, William. *Analyzing Classical Form: an Approach for the Classroom*. New York: Oxford University Press, 2013.

CHAVES, Ernani. *A lição de Beethoven*. Beethoven 250 anos: Diálogos, São Paulo, Vol 7, nº13, p. (50-65), outubro, 2020.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis*. London-New York: W.W. Norton & Company, 1987

COSTA, Mirna; HARTMANN, Ernesto. *Estratégias interpretativas nos oito primeiros compassos da Sonata op. 2 no 1 para piano de Beethoven – uma análise comparativa de treze gravações de diferentes épocas*. Revista OPUS, Curitiba-Vitória, v.24, n.1, jan./abr. 2018.

DARCY, Warren; HEPOKOSKI, James. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations In The Late-Eighteenth Century Sonata*. New York: Oxford University Press, 2006.

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*, Lisboa: W.W. Norton & Company, 1988.

KRAMER, Richard. *Gradus ad Parnassum: Beethoven, Schubert, and the Romance of Counterpoint*. 19th-Century Music, California, Vol. 11, nº2, p. (107-120), Autumn, 1986.

LACERDA, Aarão- *Beethoven: O Primeiro Romântico*. Porto: Faculdade de Letras, 1929.

LOCKWOOD, Lewis. *Beethoven: The Music And The Life*. New York: W.W Norton & Company, 2005.

MACKAY, James. *Beethoven's Spiritual Journey: Sonata in A-Flat Major, Opus 110*. Arietta: The Journal of the Beethoven Piano Society of Europe, nº8, p. (21-28), 2014.

PISTON, Walter. *Harmony*, London: W.W. Norton & Company, 1959.

PISTON, Walter. DEVOTO, Mark. *Harmony*, London-New York: W.W. Norton & Company, 1987.

RETI, Rudolph. *The Thematic Process in Music*. Nova York: The Macmillan Company, 1951.

ROSEN, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas: a Short Companion*. Londres: New Haven and London, Yale University Press, 2002.

_____. *The Classical Style*. New York: W.W Norton & Company, 1998

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jaime. *Romantismo e classicismo*. In: GUINSBURG, Jaime (org.). *O romantismo*. Stylus nº3, São Paulo, p. (261-274), 2002.

SEYHAN, Azade. "What is Romanticism, and Where did it Come From?" In: *Cambridge Companion to German Romanticism*, Cambridgeshire, p. (1-20), september, 2010.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*, 3a edição, São Paulo, USP, 2008.

_____. *Harmonia*, São Paulo: Editora Unesp, 1999.

SESSIONS, Roger. *Harmonic practice*. New York: Harcourt, Brace, 1951.

SUBOTNIK, Rose,. *Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition*, American Musicological Society, Vol. 29, N°2, p. (242-275), Summer, 1976.

SUCHITPHANIT, Somruedi. *An Analytical Comparison of Beethoven's Final Three Piano Sonatas: Op. 109, 110, 111*. Mahidol Music Journal, Bangkok, 2019, Vol. 1, nº2, p. (52-64), September 2018-February 2019.