



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

EDNELMA LEIDA SOARES DA CUNHA

O CONTRASTE MUSICAL NA *CIACCONA* BWV 1004 DE J. S. BACH

SÃO PAULO - SP

2026

EDNELMA LEIDA SOARES DA CUNHA

**O CONTRASTE MUSICAL NA
CIACCONA BWV 1004 DE J. S. BACH**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa: Composição, Cognição e Estruturação Musical.

Especialidade: Análise Musical

Orientação: Profa. Dra. Yara Borges Caznok

SÃO PAULO - SP

2026

Ficha catalográfica desenvolvida pela Diretoria Técnica de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP. Dados fornecidos pelo autor.

C972c Cunha, Ednelma Leida Soares da, 1968-

O contraste musical na *Ciaccona* BWV 1004 de J. S. Bach / Ednelma Leida Soares da Cunha. – São Paulo, 2026.
148 f. : il.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Yara Borges Caznók.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. Sonaten und Partiten, violino, BWV 1001-1006. Partita, no. 2. Chaconne. 2. Música - Análise, apreciação. 3. Teoria musical. 4. Forma musical. I. Caznók, Yara Borges. II. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo. III. Título.

CDD 781.8

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

EDNELMA LEIDA SOARES DA CUNHA
O CONTRASTE MUSICAL NA CIACCONA BWV 1004 DE J. S. BACH

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Música.

Área de Concentração: Composição, Cognição e Estruturação Musical.

Data da Defesa: 20/04/2026

Banca Examinadora:

Profa. Dra. YARA BORGES CAZNOK

(Orientadora) - Departamento de Música / UNESP / Câmpus de São Paulo – IA

Prof. Dr. ARTHUR RINALDI FERREIRA

Universidade Federal de Santa Maria

Prof. Dr. MARCUS VINÍCIUS SANT'ANNA HELD NEVES

Universidade de São Paulo

Profa. Dra. ÍSIS BIAZIOLI DE OLIVEIRA

ECA - Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

A Deus e Pai do Senhor Jesus Cristo por tudo e em todos os momentos.

À minha orientadora Profa. Dra. Yara Caznok, pelo ensino e generosidade em compartilhar seus conhecimentos, pelo incentivo, pela paciência e pelas contribuições que foram imprescindíveis na realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Arthur Rinaldi e Prof. Dr. Marcus Held pelos comentários e sugestões apresentados durante o exame de qualificação que muito contribuíram na finalização desta pesquisa.

Aos professores e funcionários do Instituto de Artes da UNESP.

Ao meu esposo Sérgio, pelo incentivo, pelo apoio, pelas conversas e por toda a ajuda com as tecnologias. Aos meus filhos, Daniel, Ana e Giovanna pela paciência com tantas horas de dedicação.

Soli Deo Gloria

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma análise da *Ciaccona* em Ré menor BWV 1004 (1717-1720), de Johann Sebastian Bach (1685-1750), com o objetivo de identificar os princípios que organizam a inserção e diversidade dos contrastes no discurso musical. Após contextualizar historicamente a obra, propõe uma reflexão sobre o papel do contraste na análise musical, elaborando alguns princípios para a sua compreensão quanto à função, ao movimento e ao efeito. A análise parte de uma abordagem multimetodológica, tomando como base os conceitos de inteligibilidade musical e de contraste coerente, de Arnold Schoenberg (1874-1951), aproximando-os da Retórica Musical, representada na *Musica Poetica* alemã. Considerando o tema como uma ideia multidimensional, faz um levantamento dos níveis de contrastes em cada dimensão musical escolhida para o estudo, que são: a linha do baixo, a progressão harmônica, o ritmo, a textura, e a melodia, e analisa como se dá a relação entre igualdade e diferença que produz os contrastes entre as variações. A análise da *Ciaccona* revela como estes são gerenciados em três camadas de atividade musical. Na camada de superfície, para conter e impulsionar o movimento, na camada dos grupos e seções, para dar continuidade e promover direção por meio da acumulação de tensão e justaposição de nuances afetivas e na camada formal para concretizar a trajetória discursiva que é desenvolvida pelas figuras retórico-musicais, responsáveis pela eficiente persuasão da obra.

Palavras-chave: análise musical; *Ciaccona* BWV 1004; contraste musical; tema e variações; A. Schoenberg (1874-1951).

ABSTRACT

This research presents an analysis of Johann Sebastian Bach's (1685-1750) *Ciaccona* in D minor BWV 1004 (1717-1720), aiming to identify the principles that organize the insertion and diversity of contrasts in musical discourse. After historically contextualizing the work, it proposes a reflection on the role of contrast in musical analysis, elaborating some principles for its understanding in terms of function, movement, and effect. The analysis adopts a multi-methodological approach, based on Arnold Schoenberg's (1874-1951) concepts of musical intelligibility and coherent contrast, relating them to Musical Rhetoric, as represented in the German *Musica Poetica*. Considering the theme as a multidimensional idea, it surveys the levels of contrast in each musical dimension chosen for the study: the bass line, the harmonic progression, the rhythm, the texture, and the melody, and analyzes how the relationship between sameness and difference produces the contrasts between variations. The analysis of *Ciaccona* reveals how these elements are managed in three layers of musical activity. At the surface level, to restrain and propel the movement; at the level of groups and sections, to provide continuity and promote direction through the accumulation of tension and juxtaposition of affective nuances; and at the formal level, to concretize the discursive trajectory developed by the rhetorical-musical figures, responsible for the efficient persuasion of the work.

Keywords: musical analysis; *Ciaccona* BWV 1004; musical contrast; theme and variations; A. Schoenberg (1874-1951).

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Tonalidades das Sonatas e Partitas	17
Figura 2 - Excertos iniciais dos movimentos da Partita nº 2	19
Figura 3 - Ciaccona - relação proporcional entre o número de compassos das seções.....	27
Figura 4 - “Mecânica” da lógica musical, a partir dos conceitos de Schoenberg	35
Figura 5 - Variação da ideia	41
Figura 6 - Tendência melódica dos graus da escala	47
Figura 7 - Opções de transformações motívicas.....	49
Figura 8 - Aplicação de combinações propostas por Schoenberg	50
Figura 9 - Contraste entre ideia básica e ideia contrastante	51
Figura 10 - Análise de seção contrastante	53
Figura 11 - Elaboração 1 e 5.....	54
Figura 12 - Tema principal e secundário.....	55
Figura 13 - Papel do contraste nas variações	56
Figura 14 - Mudanças na ênfase das concepções de música conforme Bartel e Sisman	59
Figura 15 - Quadro esquemático dos principais conceitos da retórica	61
Figura 16 - Ciaccona - exordium.....	65
Figura 17 - Mutatio tone.....	68
Figura 18 - Prelúdio e Fuga em Dó maior BWV 846 - comparação exordium e confutatio	69
Figura 19 - Temperamentos e afetos (Bartel, 1997).....	70
Figura 20 - Ciaccona - ideia temática	76
Figura 21 - Linha do baixo original (B1)	77
Figura 22 - Desdobramentos do B1.....	78
Figura 23 - Progressão harmônica da ideia temática	79
Figura 24 - Linha melódica?.....	79
Figura 25 - Ideia temática - vozes e motivos.....	81
Figura 26 - Estrutura de fauxbourdon	82
Figura 27 - Ciaccona – acentuações na ideia básica	83
Figura 28 - Tensão progressiva das camadas duracionais	83
Figura 29 - Padrões mais importantes de acentuação	84
Figura 30 - Ideia temática e Grupo I	86
Figura 31 - Ideia temática e Grupo I - redução rítmica	88

Figura 32 - Alteração rítmica da v. 5	89
Figura 33 - Grupo II	91
Figura 34 - Grupo II - redução rítmica	92
Figura 35 - Grupo III.....	94
Figura 36 - Grupo IV	95
Figura 37 - v. 21.....	97
Figura 38 - v. 21 - vozes.....	97
Figura 39 - v. 22, 23, 24	98
Figura 40 - v. 25, 26 e 27	98
Figura 41 - v. 27 e 28	99
Figura 42 - Grupo VI.....	100
Figura 43 - v. 30 e 31	100
Figura 44 - v. 31 - suspensões 7-6	101
Figura 45 - Grupo VII.....	102
Figura 46 - v. 1.....	103
Figura 47 - Grupo VII - transformação do motivo a1	103
Figura 48 - v. 32 - 33 – noema.....	104
Figura 49 - Grupo VIII	106
Figura 50 - Grupo IX	109
Figura 51 - v. 51-52 - transformações da ideia temática	111
Figura 52 - v. 53, 54, 55	112
Figura 53 - Grupo XI pedal	113
Figura 54 - v. 59 – 60.....	114
Figura 55 - v. 61 - 62.....	115
Figura 56 - Mudança de acento interno e aceleração rítmica – Grupo II e III (c. 57).....	117
Figura 57 - Trajetórias dos contrastes por dimensões- Ideia Temática - v. 31	120
Figura 58 - Trajetórias dos contrastes por dimensões – v. 32 - 62	121
Figura 59 - Ciaccona - ondas de tensão/distensão	123
Figura 60 - Complexo Formal e Estrutura Retórica.....	125
Figura 61 - Grupos análogos	127
Figura 62 - Transformações motívic: epizeuxis e exclamatio	129
Figura 63 - Relação motívica entre as v. 5 - 6 e 62	130

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Sonatas e Partitas.....	17
Quadro 2 - Definições de Chacona e Passacalha.....	21
Quadro 3 - Seções da Ciaccona	27
Quadro 4 - Ciaccona número das variações	28
Quadro 5 - Princípios para a apresentação da ideia (Schoenberg, 2006, p.93).....	42
Quadro 6 - Formas de transformação motivica	45
Quadro 7 - Princípios para a compreensão do contraste musical segundo Schoenberg	58
Quadro 8 - Figuras retóricas no exordium da Ciaccona	66
Quadro 9 - Densidade textural	84
Quadro 10 - Seção A	84
Quadro 11 - Tipos de contrastes no Grupo I.....	85
Quadro 12 - Tipos de Contraste no Grupo II.....	89
Quadro 13 - Tipos de contrastes no Grupo III.....	93
Quadro 14 - Tipos de contrastes no Grupo IV	95
Quadro 15 - Organização ternária do grupo V.....	96
Quadro 16 - Tipos de contrastes no Grupo V.....	96
Quadro 17 - Tipos de contrastes no Grupo VI.....	99
Quadro 18 - Seção B.....	101
Quadro 19 - Tipos de contrastes no Grupo VII	101
Quadro 20 - Grupo VIII - organização ternária	104
Quadro 21 - Tipos de contrastes no Grupo VIII	104
Quadro 22 - Pedal Grupo VIII.....	107
Quadro 23 - Tipos de contrastes no Grupo IX	107
Quadro 24 - Seção A'	110
Quadro 25 - Tipos de contrastes no Grupo X.....	110
Quadro 26 - Tipos de contrastes no Grupo XI	112
Quadro 27 - Tipos de contrastes no Grupo XII	114

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	12
2. A CIACCONA EM RÉ MENOR: ASPECTOS HISTÓRICOS E ANALÍTICOS.....	15
2.1 Contextualização Histórica	15
2.2 Definição de Sonata e Partita e a posição da <i>Ciaccona</i> na Partita BWV 1004.....	17
2.3 Definição de Chacona	19
2.4 A <i>Ciaccona</i> em Ré menor para Violino Solo	25
2.4.1 Sobre o Tema da <i>Ciaccona</i>	25
2.4.2 Forma e Organização das Variações.....	26
2.5 A <i>Ciaccona</i> como um Tema com Variações.....	28
3. O CONTRASTE COERENTE.....	32
3.1 A Lógica da Similaridade e o Contraste Coerente.....	34
3.1.1 Variação e Contraste.....	44
a. Contraste Rítmico.....	45
b. Contraste Melódico e Intervalar.....	46
c. Contraste Tonal e Harmônico	48
3.2 Sintaxe do Contraste	49
a. Contraste nos Temas (Intratemático).....	50
b. Contraste entre as Seções (Intertemático).....	52
c. Contraste e Função Formal	54
3.3 Princípios do Gerenciamento do Contraste Musical e sua Aplicabilidade na <i>Ciaccona</i>	55
a. Dimensões Musicais.....	56
b. Princípios Gerais para a Compreensão do Contraste.....	57
3.4 Contraste e Retórica.....	58
3.4.1 A Dimensão Representativa.....	62
3.4.2 Representação nas Figuras Retórico-Musicais.....	65

a. Contraste nos Segmentos.....	68
b. Contraste nos Afetos.....	69
3.4.3 A Retórica como Ferramenta Analítica.....	72
3.5 Diretrizes Analíticas	74
4. O CONTRASTE NAS VARIAÇÕES E GRUPOS	76
4.1 A Ideia Temática.....	76
4.2 Dimensões Musicais.....	77
a. A linha do Baixo Descendente.....	77
b. A Dimensão Harmônica.....	78
c. A Dimensão Melódica.....	79
d. A Dimensão Rítmica.....	82
e. A Dimensão Textural.....	84
4.3 Seção A.....	85
4.4 Seção B.....	102
4.5 Seção A'	110
5. O CONTRASTE NAS CAMADAS DE ATIVIDADE MUSICAL.....	117
5.1 Contrastes nas Dimensões Musicais.....	117
5.2 Contrastes nos Grupos e Seções.....	123
5.3 Contraste e Dimensão Formal.....	124
a. Complexo formal, trajetória melódica e estrutura discursiva	124
b. Grupos análogos e lógica retórica	127
c. Resolução discursiva	128
6. CONCLUSÃO	133
REFERÊNCIAS	137
APÊNDICE A - Tabelas de Análise Harmônica.....	142

1. INTRODUÇÃO

A *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach (1685-1750)¹ está entre as obras mais representativas do repertório musical do século XVIII. Por ser um tema com variações, a expectativa de escuta da *Ciaccona* sugere que iremos ouvir uma sequência de várias versões modificadas de um mesmo tema. Ao invés disso, nesta obra a ideia temática parece percorrer uma trajetória discursiva completa que inclui não apenas novas versões, mas transformações significativas que nos persuade e nos faz submergir em seu universo expressivo e profundo. A cada nova variação são agregados elementos dando um sentido direcional, em ondas de pontos culminantes que se completam e formam um todo coerente.

Neste tipo formal, os elementos de similaridade e unidade são evidentes, na maioria das vezes, motivo pelo qual são chamados de variações. Os elementos de diferenciação, igualmente, precisam estar presentes, do contrário seriam apenas repetições temáticas. Do ponto de vista formal, não há requerimentos adjacentes, além da reconfiguração temática. Como compreender então a relação entre igualdade e diferença na obra? Como compreender a forma, em sua totalidade? Como a continuidade do discurso se concretiza? Uma vez pronunciada uma ideia, o que poderia sucedê-la?

A repetição é o princípio construtor da variação. Ela traz, porém, em seu âmago uma questão a ser elucidada, que é o real papel do contraste na construção da obra. Existiria uma lógica para a introdução do elemento contrastante? O olhar mais atento a esse tópico coloca em evidência que as respostas para estas questões não parecem tão óbvias. Ao refletir sobre este aspecto fica claro que, pelo menos na *Ciaccona*, o entendimento da obra lograria mais clareza se não fossem explicitados apenas os elementos de similaridade e unidade motívica, mas também como os contrastes contribuem para dar movimento e direção ao discurso. Apesar de sua importância na organização musical, a literatura localiza o assunto dentro de outros escopos teóricos, como função e forma, sendo necessário um olhar específico para o assunto, em termos de categorização de características e efeito. Em um âmbito geral, essas respostas fogem do objetivo desta tese, mas em âmbito específico podemos ter a análise da *Ciaccona* da Partita em

¹ O termo *Ciaccona*, em italiano, será usado em designação à obra em estudo respeitando a escrita do compositor. Chacona refere-se genericamente ao tipo de composição. No entanto, serão mantidos os termos usados nas citações conforme o texto original, dos quais o mais comum é do francês *Chaconne*.

Ré menor para violino solo BWV 1004 (1717-1720), de Johann Sebastian Bach, como objeto para refletir sobre o tema.

Partindo do conceito de contraste coerente, de Arnold Schoenberg (1874-1951), estratégia capaz de produzir diferença e inteligibilidade musical ao mesmo tempo, o levantamento bibliográfico buscou detalhar os aspectos da natureza, função e efeito do contraste no discurso musical. Segundo este autor, o objetivo de toda mensagem musical é a compreensão do discurso, e a administração da similaridade dentro dos contrastes é essencial para alcançar este objetivo. Este estudo busca suas respostas também na literatura sobre a retórica musical, figuras e seus princípios de organização, uma vez que Bach produziu dentro de uma concepção específica de música e de sintaxe que têm potencial para um exame hermenêutico de suas obras.

Inicialmente é apresentada uma contextualização da *Ciaccona* em seus aspectos históricos e achados analíticos existentes na literatura. É referido o período histórico em que a coleção *Seis Solos para Violino sem acompanhamento* (BWV 1001-1006) foi composta, a origem e definição de chacona, partita e sonata. Menciona o debate acadêmico sobre a natureza do tema da *Ciaccona*, sua organização global, além de trazer uma interpretação de relação proporcional entre as seções. Traz também para a discussão a origem retórica do tema com variação, tipos e técnicas de continuidade usadas na obra.

A seguir, apresenta uma compilação de aspectos do pensamento analítico de Arnold Schoenberg que servem como ferramenta conceitual para a elaboração da análise. A partir da explicitação de inteligibilidade e coerência musical, busca a compreensão do que o autor propõe como lógica musical. Para ele, toda mensagem musical precisa ser compreensível, o que acontece pela repetição variada dos elementos apresentados, conectados por similaridade. Até mesmo os elementos contrastantes precisam ser compreensíveis. Desta forma, ele desenvolve o conceito de contraste coerente, a partir do qual podem ser traçadas conexões indiretas, mesmo que distantes, das formas originais. A partir da proposição dos conceitos e das análises dos seus exemplos musicais, buscou-se então, inferir as características distintivas de natureza e de sintaxe, a fim de elucidar o que poderia ser considerado uma lógica para o contraste musical e propor princípios para ele quanto à função, movimento e efeito. Nesta seção são apresentados, ainda, conceitos básicos de retórica que podem ajudar na compreensão da música do início do século XVIII. Primeiramente, são apresentados, de forma esquemática, os principais conceitos da *Musica Poetica*, que sintetiza a retórica luterana alemã dos séculos XVII e XVIII, conforme Bartel (1997), buscando compreender como o contraste musical é acomodado dentro dessa

perspectiva. Provê uma interpretação retórica da ideia temática da *Ciaccona* e exemplifica o conceito de figuras retóricas.

A quarta seção do trabalho inicia-se com o conceito e detalhamento da ideia temática e segue para a análise dos agrupamentos de variações propostos pela tese. A análise tem como estratégia metodológica a pergunta (e resposta) proposta por Schoenberg: “*O que isto está fazendo aqui?*” Uma vez identificadas as variantes motivicas (similaridades) o restante insere-se na categoria de contraste coerente. Então o foco analítico será no intuito de compreender o papel do contraste em cada variação e grupo. Paralelamente, são ressaltados o uso das figuras retóricas e as partes da *dispositio* que ajudam a compreender esses contrastes dentro do discurso retórico.

A quinta seção aborda o papel dos contrastes em três camadas de organização musical. Primeiramente, na camada de superfície, são detalhados os contrastes nas dimensões escolhidas neste estudo: o ritmo, a textura, o baixo, a harmonia e a melodia. Em seguida, os contrastes são discutidos na camada dos grupos e seções e, finalmente, discute o papel do contraste na camada formal e discursiva e mostra como o seu gerenciamento é estrategicamente organizado para produzir o efeito que a retórica descreve como o mover dos afetos. Tais camadas também podem ser compreendidas como níveis de comunicação e persuasão retórica.

A conclusão expõe os resultados das reflexões analíticas em termos de organização formal, estrutura discursiva e melódica na obra. Também resgata as questões sobre o foco analítico e terminologias além de ressaltar a necessidade da ampliação deste estudo para outras perspectivas e repertórios. Corrobora o reconhecimento que a tradição musicológica tem da *Ciaccona* como um exemplo de excelência de escrita musical, a partir dos processos composicionais revelados pela análise.

2. A CIACCONA EM RÉ MENOR: ASPECTOS HISTÓRICOS E ANALÍTICOS

2. 1 Contextualização Histórica

Entre os anos de 1717 e 1723, Bach serviu como Mestre de Capela da corte do Príncipe Leopold, em Anhalt-Köthen, cujo interesse pela música era amplamente conhecido. A esse respeito, Wolff (2013, p. 263) escreve: “(...) Bach, referindo-se a Leopold, em carta de 1730, [como sendo] alguém que tanto amava quanto entendia de música.”²

Por ser uma corte calvinista, que praticava um serviço musical religioso menos exigente, Bach teve condições de concentrar-se na criação de música instrumental. Segundo o mesmo autor, essa era uma posição ideal, do ponto de vista profissional, pois havia à sua disposição uma excelente *Hofkapelle*, ou seja, uma orquestra de corte, disponibilidade de tempo para compor e um patrão que valorizava e prestigiava seu trabalho. São desse período as Sonatas e Partitas para violino solo, as Suítes para violoncelo solo, o primeiro volume de O Cravo Bem Temperado, as Suítes Francesas, os Concertos de Brandenburgo, a Fantasia Cromática e Fuga, além de música vocal secular, a maioria composta para datas festivas, tais como o aniversário do Príncipe e as celebrações de Ano Novo (Wolff, 2013).

Em 1718 e em 1720, o Príncipe Leopold esteve, com a orquestra da corte, em temporadas na cidade de águas termais Carlsbad, também conhecida pelo nome de Karlovy Vary, que hoje pertence ao domínio da República Tcheca. Ao retornar da última viagem, que durou de maio a junho, Bach enfrentou uma dura tragédia. Sua esposa, Maria Barbara Bach (1684-1720) havia falecido repentinamente e já havia sido sepultada. A coincidência desse fato com a data constante no manuscrito autógrafo, 1720, suscitou a associação da escrita da *Ciaccona* à morte de Maria Barbara. O estudo de Thoene (2001) propõe essa hipótese para a motivação da escrita da obra, que, de acordo com ela, seria uma espécie de *tombeau*. Seu estudo propõe a existência de melodias corais ocultas, funcionando como *cantus firmus* para as variações da *Ciaccona*, cujos textos revelariam a temática da obra, associada à morte. Ainda segundo ela, pela gematria é possível encontrar o nome da esposa do compositor nos primeiros

² (,,,)Bach, who refers to Leopold in a 1730 letter as one “who both loved and knew music. (Wolff, 2013, p. 263)

compassos (revelada pela contagem das notas e sua relação com as letras)³, ao que a musicóloga concluiu se tratar de uma homenagem póstuma.

Entretanto, mais aceito entre os estudiosos, é a possibilidade de que o ano de 1720 poderia referir-se à organização da série de peças para violino solo, cuja escrita seria anterior a 1717. Curti (1985) salienta que a escolha das tonalidades e a organização do ciclo sugerem um trabalho mais extenso e detalhado:

Essa organização de tonalidades, as relações temáticas entre os movimentos na Partita II e a estrutura inspiradora da Chaconne sugerem que Bach se preocupou com a organização musical em grande escala no início de sua carreira. O autógrafo das peças para violino solo é datado de 1720. Gunter Hausswald conclui, a partir de um estudo de todas as fontes manuscritas, que Bach teria escrito as peças antes de 1717, em Weimar, e as teria organizado em uma ordem conclusiva em Cothen, em 1720. (Curti, 1985, p. 91)⁴

O estudo da caligrafia bachiana, muito clara e limpa, sem correções ou anotações, sugere ser uma cópia para performance. Até o momento, não se tem conhecimento do paradeiro do manuscrito original (Eiche, 1985). De acordo com Lester (1999) existem três cópias completas das Sonatas e Partitas: o manuscrito autógrafo, uma cópia feita por Anna Magdalena Bach, e uma terceira, realizada por dois copistas anônimos.

O conjunto de obras para violino solo foi organizado pelo compositor da seguinte maneira: três Sonatas e três Partitas ordenadas em pares, cada Sonata é seguida por uma Partita. Elas foram catalogadas em 1950, por Schmieder⁵, como BWV 1001–1006.

No quadro abaixo, apresentamos o ciclo completo e suas respectivas tonalidades. O número de movimentos das Sonatas é o mesmo, porém o das Partitas é mais livre.

³ Gematria é um sistema de correspondência de números às letras do alfabeto hebraico que, por meio da soma, chega a valores simbólicos que visam encontrar significados adicionais à interpretação textual.

⁴ This arrangement of keys, the thematic relationships between the movements in Partita II, and the awe-inspiring structure of the Chaconne suggest that Bach was concerned with large-scale musical organization early in his career. The autograph of the solo violin pieces is dated 1720. Gunter Hausswald concludes, from a study of all the manuscript sources, that Bach wrote the pieces before 1717 in Weimar and arranged them in a conclusive order at Cothen in 1720. (Curti, 1985, p. 91)

⁵ Os números BWV (Bach Werke Verzeichnis, ou seja, Catálogo de obras de Bach) foram definidos por Wolfgang Schmieder, indicando o posicionamento de cada peça no catálogo intitulado *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*.

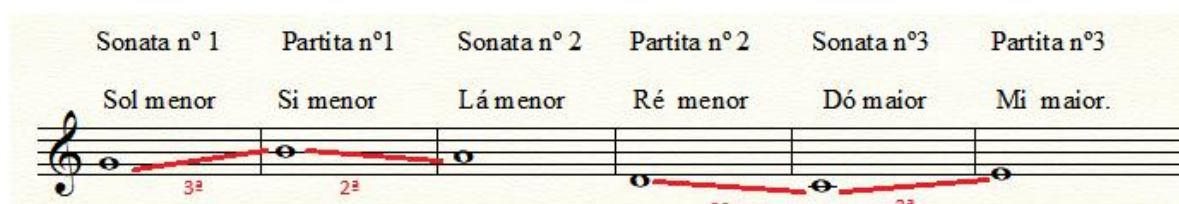
Quadro 1 - Sonatas e Partitas

Sonata 1	Partita 2	Sonata 2	Partita 2	Sonata 3	Partita 3
Sol menor	Si menor	Lá menor	Ré menor	Dó Maior	Mi Maior
Adagio	Allemanda	Grave	Allemanda	Adagio	Preludio
Fuga	Double	Fuga	Corrente	Fuga	Loure
Siciliana	Corrente	Andante	Sarabanda	Largo	Gavotte Rondo
Presto	Double	Allegro	Giga	Allegro	Minuet 1
	Sarabanda		Ciaccona		Minuet 2
	Double				Bouree
	Bouree				Giga
	Double				

Fonte: Elaborado pela autora

A escolha das tonalidades do ciclo, referida acima por Curti (1985), segue um padrão simétrico espelhado e retrogradado, conforme podemos observar na Figura 1.

Figura 1 - Tonalidades das Sonatas e Partitas



Fonte: Elaborado pela autora

2.2 Definição de Sonata e Partita e a posição da Ciaccona na Partita BWV 1004

No início do século XVIII, dois tipos de sonata eram de uso corrente: a *sonata da camera* e a *sonata di chiesa*. Esta última, uma espécie de introdução ao serviço sacro, constituía-se pela alternância de movimentos rápidos e lentos. A *sonata da camera*, por sua vez tem uma estrutura e uma destinação diferentes. Mangsen (2001) explica: “A qualificação ‘da camera’ sugere a função da música como diversão doméstica ... Na verdade, são suítes de várias

peças curtas adequadas para dançar”⁶. Segundo Held (2021), foi Arcangelo Corelli (1653 – 1713) quem forneceu o modelo para ambas.

No século XVIII, o termo Partita tinha, pelo menos, duas acepções:

(...) a palavra italiana *Partita* (no alemão *Parthie*, *Partie*) às vezes significa suíte, embora seu significado mais apropriado seja variação. Bach a usa em ambos os sentidos: as variações corais para órgão são às vezes chamadas de *Partite*. A aplicação da palavra à suíte é encontrada não apenas nas seis [partitas] que usam esse nome, para cravo, mas também no uso da segunda, quarta e sexta das ‘sonatas’ para violino (Berry, 1966, p. 369).⁷

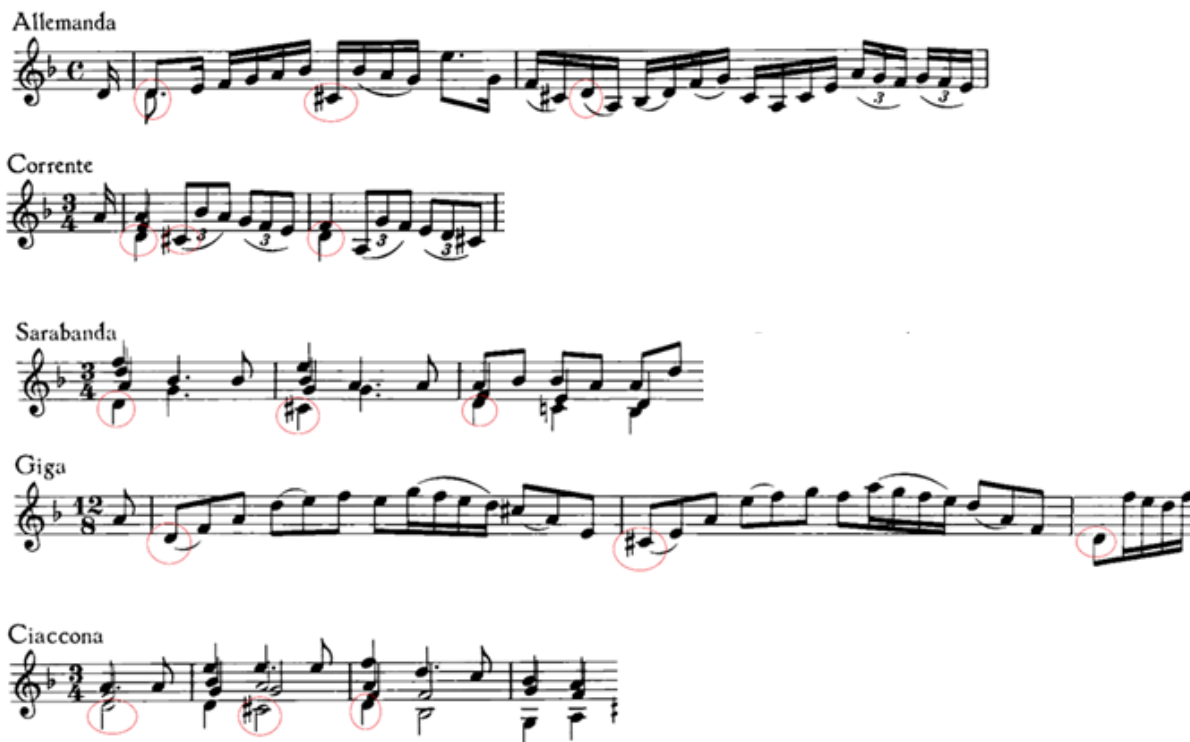
As partitas e suítes, como conjunto de danças, são definidas por volta do início do século XVIII, em suas quatro danças, que constituem a base da suíte: Alemanda, Corrente, Sarabanda e Giga. Bach utiliza o termo “partita” em peças para diferentes instrumentos, entre eles as Partitas, BWV 825–830 para Teclado, e a Partita para Flauta BWV 1013.

A Partita n.º 2 em Ré menor, BWV 1004, é a quarta peça do ciclo que compreende as peças BWV 1001-1006. Consiste em cinco movimentos, cuja ordenação de danças mantém a tradição da suíte: Alemanda, Corrente, Sarabanda, Giga e finaliza com a *Ciaccona*. Todos os movimentos, sistematicamente, iniciam-se com uma figuração de bordadura melódica e/ou harmônica – ré-do#-ré – que, segundo Eiche (1985) seria uma espécie de assinatura do compositor, como se pode observar nos excertos mostrados abaixo. Procedimentos semelhantes ocorrem, esporadicamente, nas demais Sonatas e Partitas, mas na Partita n.º 2, é sistemático.

⁶ The qualification ‘da camera’ suggests the music's function as domestic diversion (...)” ‘These are actually suites of several small pieces suitable for dancing. (Mangsen, 2001)

⁷ (...) the Italian word *partita* (German *Parthie*, *Partie*) sometimes means suíte, although its more proper meaning is variation. Bach uses it in both senses: the chorale variations for organ are sometimes called *partite*; and the application of the word to the suíte is seen not only in the six of that name for harpsichord but in the use of the second, fourth, and sixth of the violin ‘sonatas’ as well. (Berry, 1966, p. 369)

Figura 2 - Excertos iniciais dos movimentos da Partita nº 2



Fonte: Bach, 1958.

A *Ciaccona* destaca-se entre os demais movimentos da Partita nº 2 pela profundidade expressiva do seu conteúdo musical que resulta em sua extensão incomum, e que tem lhe rendido, ao longo dos anos, inúmeras transcrições e arranjos para diversas formações instrumentais. Algumas das mais famosas são: para piano, a de Johannes Brahms (1879) e a de Ferruccio Busoni (1891); para violão, a de Andres Segovia (1920), e para orquestra, a de Leopold Stokowsky (1950).

2.3 Definição de Chacona

A chacona e a passacalha são danças originárias, provavelmente, da Espanha com repercussões e modificações na Itália e França do século XVII. As duas danças são processos de variação, originalmente com expressão e caráter diferentes, mas que foram se confundindo ao longo das décadas. A distinção entre elas é problemática, pois ambas podem ser baseadas em técnicas similares de variação, a partir de uma linha de baixo; de uma progressão harmônica; de um ostinato, ou ainda, pela combinação de todos esses elementos. Crocker menciona o que poderia ser seu caráter originário:

É difícil, hoje, distinguir claramente entre ciacona e passacaglia. A ciacona tende a estar em [modo] maior, a passacaglia em [modo] menor - mas isso é apenas uma tendência, assim como o uso de terças e sétimas abaixadas na ciacona. Os compositores de ópera em 1600, às vezes, usavam a ciacona em cenas flagrantemente sedutoras e associavam a passacaglia mais com estados de expectativa. Tais tendências poderiam refletir o caráter original das danças (Crocker, 1986, p. 241).⁸

J. G. Walther em seu *Musikalisches Lexicon* (1732), menciona o baixo como elemento importante na definição do gênero chacona e resalta o caráter de realeza da dança. Segundo ele, a chacona e a passacalha são parecidas, porém a passacalha é mais lenta e a expressão mais grave. Johann Mattheson, em *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) refere-se às duas danças como ‘irmãs’. Sébastien Brossard no *Dictionnaire de Musique* (1701) resalta o padrão de quatro compassos como normativo. No quadro abaixo, apresento as definições destes três autores do século XVIII, para comparações:

⁸ It is difficult now to distinguish clearly between ciacona and passacaglia. The ciacona tends to be in ajor, the passacaglia in minor - but that is only a tendency, as is the use of blue thirds and sevenths in the ciancona. Dramatic composers in the 1600 sometimes used the ciacona in flagrantly seductive scenes and associated the passacaglia with longing. Such tendencies may reflect the original character of the dances. (Crocker, 1986, p. 241)

Quadro 2 - Definições de Chacona e Passacalha

	Chacona	Passacalha
Brossard (1701)	Chacona. É uma canção [melodia] composta sobre um baixo obrigtório de quatro compassos, geralmente com três semínimas [compasso ternário], e que se repete tantas vezes quantos Couplets e variações, ou seja, diferentes canções [melodias] compostas sobre as notas desse Baixo, tenha a Chacona. Frequentemente, transita-se, em peças desse tipo, do modo maior para o modo menor, e aceita-se bem esses tipos de procedimentos devido a essa regra [repetir o Baixo enquanto houver Couplets ou Variações], o que não seria normalmente permitido em uma composição mais livre.(Brossard, 1703, s.p.) ⁹	PASSACAGLIO significa PASSACAILLE. É, propriamente, uma Chacona. Vide, CIACONA. A principal diferença reside no fato de que o movimento [andamento] costuma ser mais grave do que o da Chacona, o canto [a melodia] mais terna e as expressões menos vívidas; por isso, as Passacaglias são quase sempre trabalhadas em modos menores, ou seja, nos quais a medianta está a apenas uma terça menor da nota fundamental. (Brossard, 1703, s.p.) ¹⁰
Walther (1732)	<i>Ciacona</i> (ital.) <i>Chaconne</i> (gall.) é, na verdade, uma dança e uma peça instrumental, cujo Baixo-Sujeito, ou Tema, consiste, geralmente, de quatro compassos em 3/4 e, enquanto durarem as Variações ou Couplets colocados acima dele, permanece sempre obrigato, ou seja, inalterado. (No entanto, o próprio Tema do Baixo também pode ser diminuído e alterado, mas não ampliado em termos de compassos, de modo que, por exemplo, em vez dos quatro compassos anteriores, a alteração produziria 5 ou 6. (Walther, 2001, p. 164) ¹¹	<i>Passacaglio</i> ou <i>Passagaglio</i> (Ital.) <i>Passacaille</i> (Gall.) é, na verdade, uma chacona. A principal diferença é que ela é normalmente mais lenta do que a chacona, a melodia é mais suave (terna) e a expressão não é tão viva; e, por essa mesma razão, a <i>passacaille</i> é quase sempre colocada no <i>modis minoribus</i> , ou seja, em tonalidades que têm uma terça menor (vide Bross. Diction). De acordo com o <i>Dictionnaire Etymologique de Ménage</i> , trata-se, na verdade, de um termo espanhol que foi introduzido na língua francesa desde o advento da ópera na França, e significa também <i>Passe-ruë</i> , uma canção popular, uma canção de rua (Walther, 2001, p. 464). ¹²

⁹ Ciacona. veut dire Chaconne. C'est un chant composé sur une Basse obligée de quatre mesures, pour l'ordinaire en triple de noires, et qui se repete autant de fois que la Chaconne a de Couplets ou de variations, c'est à dire, de chants différents composés sur les Nottes de cette Basse. On passe souvent dans ces sortes de pièces du Mode majeur au Mode mineur, et l'on tolere bien des choses à cause de cette contrainte, qui ne seraient pas régulièrement permises dans une composition plus libre. (Brossard, 1703, s.p.)

¹⁰ PASSACAGLIO, veut dire, PASSACAILLE. C'est proprement une Chaconne. Voyez, CIACONA. Toute la différence est que le mouvement en est ordinairement plus grave que celui de la Chaconne, le Chant plus tendre, et les expressions moins vives, c'est pour cela que les Passacailles sont presque toujours travaillées sur des Modes mineurs, c'est à dire, dont la Médiante n'est éloignée de la Finale que d'une 3a mineure. (Brossard, 1703, s.p.)

¹¹ Ciacona (ital.) Chaconne (gall.) ist eigentlich ein Tanz, und eine Instrumental-pièce, deren Bass- Subjectum oder Thema gemeiniglich aus vier Tacten in $\frac{3}{4}$ bestehet, und, so lang als die darüber gesetzte Variationes oder Couplets währen, immer obligat, d.i. unverändert blebet, (Es kan aber auch das Bass- Subjectum selbst diminuiret und verändert allein den Tacten nach nicht verlängert werden, so, dass z. E. an statt voriger vier Tacte, in der Veränderung 5 oder 6 daraus gemacht würden.) (Walther, 2001, p. 164)

¹² Passacaglio oder Passagaglio (ital.) Passacaille (gall.) ist eigentlich eine Chaconne. Der gazntze Unterscheide bestehet darinn, dass sie ordinairement langsamer als di Chaconne gehet, die Melodie matthertziger (zärtlicher), und die Expression nicht so lebhaft ist; und eben deswegen werdwn di Passecaillen fast allezeit in den Modis minoribus, d.i. insolchen Tonen gesetzt, die eine weiche Tertz haben. s. Bross. Diction. Nach dem Dictionnaire Etymologique des Ménage ist es eigentlich ein Spanischer Terminus, der, sint der Zeit Opern in Franckreich aufgekommen, in die Frantzösische Sprache eingeführet worden ist, und so viel als Passe-ruë, Einen Gassenhauer, ein Gassen-Lied bedeutet. (Walther, 2001, p. 464)

Mattheson (1739)	A Ciacona, Chaconne, com o seu irmão, ou irmã, o Passagaglio, ou Passecaille. Penso mesmo que Chacon é um nome de gênero e que o comandante ou almirante da frota espanhola na América em 1721 se chamava Sr. Chacon. Esta derivação agrada-me mais do que a do xá persa, que se encontra num certo dicionário. De passe-caille poder-se-ia finalmente concluir que significa tanto como passe-rüe, como Menage quer fazer crer. §134 A chaconne é cantada e dançada, às vezes ao mesmo tempo, e quando esse divertimento é bem alternado, dá um enorme prazer; mas sempre mais saciedade do que sabor. Pois não hesito em expressar seu verdadeiro caráter com a primeira propriedade mencionada. Sabe-se com que facilidade a saciedade dá lugar ao nojo e à aversão, e quem quisesse despertar estas emoções em algumas pessoas só teria de encomendar um par de chaconnes para o fazer. §135 De resto, a diferença entre a chaconne e a passecaille consiste em quatro coisas que não podem ser tão facilmente ignoradas. Estas quatro características são as seguintes: a <i>chaconne</i> se move mais circunspecta e mais lentamente do que a <i>passecaille</i>, e não o contrário; que aquela prefere os modos maiores, enquanto esta prefere os modos menores; que a passacaglia nunca é usada para o canto, como ocorre com a chacona, mas somente para a dança, do que naturalmente resulta um movimento mais rápido; e, por fim, que a chacona conduz um tema fixo de baixo, do qual, embora às vezes se afaste para fins de variação ou por esgotamento, logo volta a aparecer e retoma sua posição, ao passo que a passacaglia não está vinculada a nada que seja propriamente um Sujeito e quase nada mais conserva da chacona além do simples movimento, ainda que um pouco mais acelerado. Nessas circunstâncias, tem-se razão em conceder à passacaglia a preferência sobre a chacona¹³.
------------------	---

Fonte: Brossard (1703), Walther (2001), Mattheson [s.d.]. Tradução: Yara Caznok

¹³ XVII. Die Ciacona, Chaconne, mit ihrem Bruder, oder ihrer Schwester, dem Passagaglio, oder Passecaille. Ich finde wirklich, daß Chacon ein Geschlechts=Nahm ist, und der Befehlshaber oder Admiral von der spanischen Flotte in America An. 1721 Mr. Chacon geheissen hat. Mir sollte diese Ableitung besser, als jene vom persischen Schach, die in einem gewissen Wörterbuche stehet, gefallen. Von der Passe - caille könnte mans endlich paßiren lassen, daß sie so viel bedeute, als passe - rüe, wie Menage behaupten will. §. 134. Die Chaconne wird gesungen und getantzt, bisweilen zu gleicher Zeit, und wenn solche Lustbarkeit wol abgewechselt wird, gibt sie schon ein ziemliches Vergnügen; doch allzeit mehr Ersättigung als Wolschmack. Wie ich denn auch kein Bedencken trage, ihren eigentlichen Character mit der erstgenannten Eigenschafft auszudrücken. Man weiß, wie leicht die Ersättigung den Eckel und Abscheu gebietet, und wer diese Gemüths=Bewegungen bey manchem aufbringen wollte, dürffte nur ein Paar Chaconnen dazu bestellen, so wäre die sache richtig. §. 135. Sonst bestehet der Unterschied zwischen der Chaconne und Passecaille in vier Dingen, darüber man eben so leicht nicht hinwischen kan. Diese vier Merckmahle sind folgende: Daß die Chaconne bedächtlicher und langsamer einhergehet, als die Passecaille, nicht umgekehrt; daß jene die grossen Ton=Arten, diese hergegen die kleinen liebet; daß die Passecaille nimmer zum Singen gebraucht wird, wie die Chaconne, sondern allein zum Tantzen, daraus natürlicher Weise eine hurtigere Bewegung entstehet; und endlich, daß die Chaconne ein festes Baß=Thema führet, welches, ob man gleich zur Veränderung, und aus Müdigkeit, bisweilen davon abgehet, doch bald wieder zum Vorschein kömmt und seinen Posten behauptet; da hingegen sich die Passecaille an kein eigentliches Subject bindet, und schier nichts anders von der Chaconne behält, als das blosse, doch um etwas beschleunigte, Mouvement. Welchen Umständen nach man billig der Passecaille den Vorzug vor der Chaconne zu geben Ursache hat.

A prática dos compositores da época em usar os termos sem uma preocupação teórico-taxionômica rigorosa pode ter gerado essa fluidez terminológica. Nelson traça uma proximidade rítmica entre as duas danças:

(...) a passacaglia e a chacona mantêm essa relação apenas em um sentido rítmico. O compasso ternário das antigas danças passacaglia e chacona aparece em quase todas as variações de baixo ostinato que levam esses nomes, e o segundo tempo acentuado da antiga chacona frequentemente se manifesta no ritmo de uma semínima, semínima pontuada e colcheia. (Nelson, 1949, p. 67)¹⁴

De acordo com Silbiger, a chacona é:

Antes de 1800, uma dança, frequentemente executada em um andamento bastante rápido, que geralmente usava técnicas de variação, embora não necessariamente variação sobre um baixo. A maioria das chaconas está em compasso ternário, com exceções ocasionais. O termo às vezes é usado de forma intercambiável com Passacaglia. (Silbiger, 1999, p. 360)¹⁵

Conforme esse autor, Bach nomeia apenas três obras como *Ciaccona* ou *Passacaglia*. São elas: coral *Meinen Tage in den Leiden*, último Movimento da Cantata BWV 150 (ca. 1706-08); a *Passacalia* em Dó menor para órgão, BWV 582 (ca. 1708-12) e a *Ciaccona* da Partita em Ré menor, BWV 1004 (1720). Em novembro de 2025, pesquisadores da área de investigação musicológica do Bach-Archiv, de Leipzig, adicionaram mais duas chaconas ao catálogo como BWV 1178 em Ré menor e BWV 1179 em Sol menor, ambas para órgão, escritas no período da juventude.

Silbiger comenta, ainda, sobre a dificuldade em se estabelecer uma norma geral para categorizar esses tipos de composição por causa das transformações que esses gêneros sofreram ao longo do século XVIII, em relação aos modelos originários da França, Itália e Espanha.

A ambiguidade a que o autor se refere tem a ver com o padrão de quatro compassos e, para ilustrar este ponto, ele dá como exemplo, a semelhança entre os baixos da *Ciacona* em Dó menor, Bux 159, de Dietrich Buxtehude (ca.1637-1707), com quatro compassos, e a *Passacalia*

¹⁴ (...) the passacaglia and chaconne maintain this relationship only in a rhythmical sense. The triple meter of the ancient passacaglia and chaconne dances appears in all but a very few of the basso ostinato variações bearing those names, and the accented second beat of the old chaconne frequently manifests itself in the rhytm of a quarter note, dotted quarter, and na eight. (Nelson, 1949, p. 67)

¹⁵ Before 1800, a dance, often performed at a quite brisk tempo, that generally used variation techniques, though not necessarily ground-bass variation. Most chaconnes are in triple metre, with occasional exceptions. The term is sometimes used interchangeably with Passacaglia. (Silbiger, 1999, p. 360)

em Dó menor de Bach BWV 582 (1717), com oito, que também foi arrolada entre as chaconas de Bach por Silbiger (2001) acima. As chaconas BWV 1178 e 1179 também seguem o padrão de um baixo de oito compassos no tema.

Na *Ciaccona*, curiosamente, a ideia temática é formada claramente por oito compassos embora apareçam também variações de quatro compassos. O padrão de quatro compassos relaciona-se com o deslocamento descendente da tônica para a dominante – em Ré menor, o tetracorde ré-dó-sib-lá ($\hat{1} \hat{7} \hat{6} \hat{5}$)¹⁶ que pode ser diatônico e/ou cromático e ainda ser estendido por outras formas de elaborações da linha de baixo principal. Assim, há razão para ambas as interpretações.

2.4 A *Ciaccona* em Ré menor para Violino Solo

Nessa parte da seção, introduzimos aspectos gerais da *Ciaccona* discutidos na literatura e que terão impacto na análise a seguir, em especial, a natureza do tema e a relação entre o número de variações em cada seção.

2.4.1 Sobre o Tema da *Ciaccona*

A maneira como a ideia temática é apresentada pela primeira vez cria uma dubiedade em relação à sua natureza, pois os vários aspectos do tecido musical que poderiam ser categorizados como tema, a saber, a linha do baixo, a progressão harmônica, e a melodia, são mostrados simultaneamente. Estabeleceu-se então uma discussão acadêmica em torno da definição do tema da *Ciaccona*, aqui resumida por Curti:

Schweitzer acha que o tema é a melodia de abertura de 8 compassos na voz superior. Spitta dá nada menos que cinco temas: alguns são explicitamente declarados no baixo, outros são extraídos da figuração. Robert Erikson acredita que a Chacona é “‘o exemplo mais famoso’ do tipo de peça ‘organizada por progressão de acordes, não por baixo ostinato melódico’”. Cedric Thorpe Davie afirma que “aqui, como em muitas chaconas, as variações são tanto sobre as harmonias solenes que acompanham o baixo no início quanto sobre o baixo em si”. Reinhard Oppel concluiu que o tema da Chacona de Bach é um tetracorde descendente (Curti, 1985, p. 76)¹⁷.

¹⁶ Para referência aos graus melódicos da escala usarei os números arábicos com o sinal circunflexo sobre.

¹⁷ Schweitzer thinks that the theme is the opening 8-bar melody in the top voice. Spitta gives no less than five themes: some are explicitly stated in the bass, others are extracted from figuration. Robert Erikson believes that the Chaconne is “‘the most famous example’ of the type of piece ‘organized by chord progression, not melodic basso ostinato’”. Cedric Thorpe Davie asserts that “here, as in many chaconnes, the variations are as much upon the simple noble harmonies which accompany the bass at the outset as upon the bass itself”. Reinhard Oppel concluded that the theme of Bach’s Chaconne is a descending tetrachord. (Curti, 1985, p. 76)

A natureza do tipo de tema que cada analista considera (se baixo, melodia ou harmonia) impacta sobre a quantidade de compassos, se 4 ou 8 compassos, o que também influencia na contagem das variações: tema +63, tema + 62, ou ainda a diferente proposta de Curti, que é de 64 variações, considerando os primeiros quatro compassos já a primeira variação e tema aglutinados.

Este estudo parte da premissa de que se trata de uma ideia temática, composta de múltiplas dimensões musicais, e que cada uma terá um papel diferenciado em momentos distintos do desdobramento da obra. De acordo com esta análise a ideia temática é constituída de 8 compassos em função três características principais. A primeira delas é estatística: a maioria das variações é organizada em pares, sendo 18 pares (com 2 pares duplos), 8 variações isoladas e 4 trios.

A segunda é razão é discursiva: refere-se ao desenvolvimento do conflito 3-6 que se completa apenas na segunda frase. No caso de variações duplas (como v. 5-8) a continuação se dá na terceira e quarta frases.

A terceira é a característica multidimensional da ideia. Considerando as dimensões isoladamente, então a escolha mais lógica é um tema de quatro compassos. Entretanto, considerando todas as dimensões simultaneamente, concluímos que as duas primeiras variações formam um par homogêneo de sentido completo, pois parte dos conflitos iniciais, propostos na primeira frase encontram continuidade e resposta na segunda.

A pergunta se existem variações isoladas não justificaria um tema de quatro compassos é anulada pelo raciocínio inverso: porque a maioria das variações está em pares, incluindo as primeiras de cada seção, se o tema só teria quatro compassos? Assim, as variações isoladas se constituem em exceção proveniente de necessidades de quebra de padrões com objetivos formais e retóricos.

Analisaremos as características da ideia temática e sua estrutura no terceira seção.

2.4.2 Forma e Organização das Variações

A forma global está articulada em três seções – A-B-A', a partir do princípio *maggiore-minore* usado nesta peça de maneira inversa.

Quadro 3 - Seções da *Ciaccona*

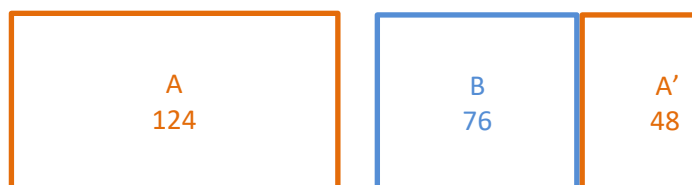
	A (Ré menor)	B (Ré maior)	A' (Ré menor)
Compassos	1-132 (132 c.)	133-208 (76 c.)	209-257 (49 c.)

Fonte: Elaborado pela autora

Curti (1985) observa que o número de compassos da *Ciaccona* pode estar relacionado com a assinatura do compositor. O manuscrito autógrafo está escrito em 41 páginas, o que também faz alusão ao nome Bach:

Fortes evidências mostram que Bach estava ciente de que o equivalente numérico de seu nome era 14, com cada letra atribuída a um número (B = 2, A = 1, C = 3, H = 8), e que ele usou o número 14 de maneiras significativas ao longo de sua carreira. O número 257, considerado como $2 + 5 + 7$, é 14. (Curti, 1985, p. 93)¹⁸

Apresentamos aqui uma proposta de entendimento para relação entre as seções¹⁹. Embora a quantidade de compassos por seção pareça desproporcional, existe um equilíbrio entre as partes que estrutura a obra. Na figura abaixo, vemos que a seção A é proporcional à soma das seções B e A' em número de compassos. O número 124 da seção A, refere-se aos 132 compassos menos os 8 primeiros, que são a apresentação da ideia temática. O número 48 da seção A' exclui o último compasso, que altera o padrão de quatro compassos por frase.

Figura 3 - *Ciaccona* - relação proporcional entre o número de compassos das seções

Fonte: Elaborado pela autora

¹⁸ Substantial evidence shows that Bach was aware that the numerical equivalent of his name was 14, with each letter assigned a number (B= 2, A= 1, C= 3, H = 8), and that he used the number 14 in significant ways throughout his career. The number 257, considered as $2 + 5 + 7$, is 14. (Curti, 1985, p. 93).

¹⁹ Agradeço a Dra. Yara Caznok pela contribuição no desenvolvimento desse tópico.

A exposição da ideia temática está articulada em 8 compassos (4+4) mais 62 variações dispostas da seguinte maneira: A (v. 1 - 31) B (v. 32 - 50) e A' (v. 51 - 62). O que totaliza 64 frases²⁰ na *Ciaccona*.

Quadro 4 - *Ciaccona* número das variações

	A	B	A'
Ideia Temática			
Variações	1 – 31	32 - 50	51 - 62

Fonte: Elaborado pela autora

Cada seção possui organização e desenvolvimento internos próprios no agenciamento das variações, que são organizadas em doze grupos (I a XII), com características distintas.

2.5 A *Ciaccona* como um Tema com Variações

A *Ciaccona* insere-se dentro do grande espectro do tema com variação que é governado pelo princípio da repetição. Sisman (2001) assim define o tema com variações:

Uma forma baseada na repetição e como tal, consequência de um princípio musical e retórico, no qual um tema específico é repetido várias ou muitas vezes com várias modificações. Identificado como um tipo formal desde o século 16, ele, todavia reflete uma técnica e um processo importante em quase todo tipo de música, incluindo música na qual a repetição improvisada das estrofes de canção ou de formas de dança é uma parte. (Sisman, 2001)²¹

Sisman (2001) cita oito tipos de variações que são: *ostinato* (sobre um padrão de notas, normalmente no baixo, nos quais chacona e passacalha se inserem), *cantus firmus* (variações sobre uma linha melódica), harmonia-constante (variações sobre uma progressão harmônica), perfil melódico (variações sobre um contorno melódico), perfil formal (variações sobre aspectos da forma e fraseado), características (variações baseadas em diferentes peças de danças, estilos nacionais ou associações programáticas), fantasia (variações com caráter

²⁰ Neste contexto, usaremos o termo frase para indicar o padrão de quatro compassos sob o qual são elaboradas as variações.

²¹ A form founded on repetition, and as such an outgrowth of a fundamental musical and rhetorical principle, in which a discrete theme is repeated several or many times with various modifications. Identifiable as a formal type from the 16th century, it nonetheless reflects a technique and process important in nearly all music, including music in which the improvised repetition of the strophes of song or dance forms is a part. (Sisman, 2001)

programático) e serial (variações a partir de procedimento de manipulações seriais). Ela classifica a *Ciaccona* como um exemplo do tipo *ostinato*, de variação contínua, do tipo que requer a tônica²²:

Na grande Passacaglia em Dó menor para órgão BWV 582, possivelmente escrita antes dos anos de Bach em Weimar, e na magistral Chacona em Ré menor, da Partita nº 2 para violino solo BWV 1004 (1720), Bach voltou-se para o tipo contínuo, a primeira com tema que provê a tônica, a segunda com tema que requer a tônica. (Sisman, 2001)²³

Por variação contínua entende-se aquelas variações que formam uma “cadeia ininterrupta de movimento” ao invés de terem uma clara separação entre cada variação (Nelson, 1949, p. 69). Este mesmo autor detalha as técnicas usadas para criar a sensação de continuidade:

A continuidade na variação baixo ostinato é alcançada, principalmente, pela força propulsora da semicadência que encerra a maioria dos tipos de baixo ostinato. A ligação melódica do compasso de cadência tem uma função de ligação semelhante e é de especial importância em variações cujos temas não possuem o ímpeto propulsor de um final dominante. Bach faz uso sistemático dessa ligação antecipando a figura da variação seguinte. (Nelson, 1949, p. 69)²⁴

O Tema com Variação é tanto um processo formal quanto um princípio composicional (Sisman, 1993). Em ambos, o resultado será proveniente da articulação e gerenciamento da igualdade e da diferença nas dimensões musicais por meio da repetição. Stoianova (2000) ressalta a não coincidência das transformações para garantir continuidade:

(...) a variação engloba diversas técnicas que transformam melodia, ritmo, articulação, harmonia, timbre, intensidade, arranjo vocal ou instrumental, etc. A modificação de todos esses aspectos nunca é simultânea. Ela permite o enriquecimento e o aprofundamento das qualidades expressivas do material temático básico e, por meio da acumulação e diversidade de suas mudanças,

²² Por requerer a tônica Sisman (2001) explica aquela cujo tema termina na dominante, e por prover a tônica aquela cujo tema termina na tônica.

²³ In the great C minor Passacaglia for organ BWV582, possibly written before Bach's years in Weimar, and the masterly Chaconne in D minor, from Partita no.2 for unaccompanied violin BWV1004 (1720), Bach turned to the continuous type, the former with tonic-providing, the latter with tonic-requiring subject. (Sisman, 2021)

²⁴ Continuity in the basso ostinato variations brought about largely through the forward compulsion of the dominant half-cadence which ends basso ostinato themes. Melodic bridging of the cadence measure has a similar binding function, and is of especial importance in variations whose subjects lack the forward impetus of a dominant ending. Bach makes systematic use of such bridging by anticipating the figure of the coming variation. (Nelson, 1949, p. 69)

assegura a unidade da expressão musical em sua totalidade. (Stoianova, 2000, p. 23)²⁵

Na *Ciaccona*, a continuidade acontece também pela antecipação do próximo padrão rítmico no final de cada variação, pelo predomínio de progressões melódicas imperfeitas (terminação no $\hat{3}$ ou $\hat{4}-\hat{3}$ na cadência), pela organização em pares de variações, sendo a segunda, uma amplificação da primeira, entre outras técnicas.

A origem do tema com variação remonta ao Renascimento (Nelson, 1949), especialmente ligada à dança. Sisman (2001) autora do verbete *Variação* do Dicionário Grove, cita duas fontes para sua estrutura, ambas fundamentadas na retórica. A primeira é a arte da pregação ou proclamação (*ars praedicandi*):

Para construir um sermão, era aconselhável escolher um tema, uma citação das escrituras, e então iluminá-lo e ampliá-lo em uma série de divisões (em inglês, um termo para variações). Cada divisão poderia ser uma palavra da citação. (Sisman, 2001)²⁶

A segunda fonte é a prática da linguagem abundante, baseada no tratado de Erasmo de Roterdã (1466 - 1536) *De copia* (1512), que estimula a desenvolver a capacidade de dizer a mesma frase de muitas maneiras diferentes. Nas duas fontes, a repetição tem o duplo papel de variar (ou de *dividir*) algo já dito, e de ampliar (ou acrescentar) com novas perspectivas ao modelo original.

Dessa forma, Sisman (2001) localiza na retórica a origem das variações, enquanto tema e forma:

Uma correlação específica entre retórica e variação pode ser enxertada no acervo comum de conhecimento retórico do qual se presume que compositores e teóricos se valeram, e assume três formas: conexão explícita, a existência de modelos retóricos para a estrutura da forma de variação e a ideia de figuras e figurações como ferramentas flexíveis para analisar variações. Como escreveu o Abade Vogler em 1793: “As variações são um tipo de retórica musical, no qual o significado dado aparece sob diferentes disfarces, com a distinção de

²⁵ (...) la variation comprend plusieurs techniques qui transforment la melodie, le rhytme, l’articulation, l’harmonie, le timbre, l’intensité, le dispositif vocal ou instrumental, etc. La modification de tous ces aspects n’est jamais simultanée. Elle permet l’enrichissement et l’approfondissement des qualités expressives du matériau thématique de base et, à travers l’amapleur et la diversité de ses changements, assure l’unité de l’wnoncé musical dans as globalité. (Stoianova, 2000, p. 23)

²⁶ To construct a sermon, one was advised to choose a theme, a quotation from scripture, and then illuminate and amplify it in a series of divisions (in English, a term for variations). Each division could be a word from the quotation. (Sisman, 2001)

que as linhas divisórias são muito mais rigorosamente determinadas na música do que na oratória (...)" (Sisman, 2001)²⁷

Alguns tópicos importantes para a análise estão, portanto, contidos na concepção retórica da variação, tais como amplificação, decoração, estilo abundante e fluente, discurso epidíctico, uso de figuras e das partes do discurso (seções) (Sisman, 2001). Detalhamentos sobre a retórica serão discutidos na próxima seção.

²⁷ A specific correlation between rhetoric and variation can be grafted on the common fund of rhetorical knowledge on which composers and theorists can be assumed to have drawn, and takes three forms: explicit connection, the existence of rhetorical models for the structure of variation form, and the idea of figures and figurations as flexible tools for analysing variations. As Abbé Vogler wrote in 1793: 'Variations are a type of musical rhetoric, where the given meaning appears in diferente guises, with the distinction that the boundary lines are much rigorously determined in music than in oratory (...)' (Sisman, 2021)

3. O CONTRASTE COERENTE

Na primeira parte desta seção é realizada uma apresentação resumida dos conceitos propostos por Arnold Schoenberg, no que tange às suas formulações sobre inteligibilidade e lógica musical. Na segunda parte, é apresentado e discutido o conceito de contraste musical no intuito de se depreender, a partir dos comentários de seus exemplos, uma lógica para o contraste coerente nos vários tipos de segmentos musicais. Na terceira parte é apresentado um resumo dos termos usados, com o intuito de inferir princípios gerais para o uso do contraste, a partir das formulações do autor, úteis para a análise da *Ciaccona*. Na quarta parte, são revistos alguns conceitos ligados à retórica musical própria da Alemanha luterana do século XVIII, que de alguma forma impactam na concepção das obras do período e ajudarão na compreensão do tema proposto.

De acordo com o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (Houaiss, [s.d.]), contraste é o “grau marcante de diferença ou oposição entre coisas da mesma natureza, suscetíveis de comparação”. Já o Mini Dicionário Aurélio (Ferreira, 2008, p. 197), define o termo contraste como “Oposição entre coisas ou pessoas das quais uma faz que a outra se destaque”. O dicionário Merriam-Webster, ressalta a diferença e a comparação:

Justaposição de elementos dissimilares (tais como cor, nota ou emoção) em uma obra de arte; grau de diferença entre as partes mais claras e escuras em uma pintura; comparação de objetos semelhantes para destacar suas qualidades diferentes. A diferença ou grau de diferença entre coisas que têm naturezas similares ou comparáveis. Comparação de objetos semelhantes para destacar suas qualidades diferentes. (Merriam-Webster, [s.d.])²⁸

A origem da palavra vem do latim *contrastare*, que significa opor-se (Nascentes, 1966, p. 204). Portanto, as ideias associadas à definição são: oposição, diferença, comparação e destaque. O contraste surge quando elementos (normalmente da mesma natureza) são comparados, e ocorre tanto o efeito de destaque de alguma característica em um ou em ambos os elementos, quanto a indicação do relacionamento entre eles, se estão em oposição, complementação ou justaposição em algum nível.

Similaridade e contraste e são elementos fundamentais para a compreensão humana. Nas artes temporais, tais como a música, a repetição é o meio pelo qual eles podem ser

²⁸ Juxtaposition of dissimilar elements (such as color, tone, or emotion) in a work of art; degree of difference between the lightest and darkest parts of a Picture; the difference or degree of difference between things having similar or comparable natures. Comparison of similar objects to set off their dissimilar qualities. (Merriam-Webster, [s.d.])

processados. A compreensão então consiste em lembrar e identificar similaridades com eventos anteriores, à medida que são reiterados, e acomodar logicamente as diferenças observadas. A similaridade, entretanto, não é sempre reconhecível de forma automática pois há níveis distintos de diferenças nas quais, em uma é mais evidente, ao passo que em outras é obscurecida²⁹. Assim, muito do enfoque analítico tradicional tem se concentrado em detalhar os modos pelos quais a similaridade pode ser discernida, processo no qual, tem seu objetivo último demonstrar a unidade em uma obra musical.

Em um tema com variações, entretanto, o discurso musical não é concretizado apenas pela similaridade de elementos, pois a repetição similar por si só não produz a compreensão como afirmado acima. Durante o processo de escuta musical, importam tanto o reconhecimento das similaridades com o tema, como a compreensão das formas variadas apresentadas e também como elas se relacionam. Então, cabe se perguntar qual é exatamente o papel do contraste neste tipo de música. É possível inferir alguma lógica para seu posicionamento e duração? Para compreender como o contraste funciona, precisamos entender como funcionam os demais processos musicais dentro de um campo conceitual chamado de lógica musical, partindo do pressuposto que a música é inteligível. Obviamente, trata-se de um tipo diferente de lógica, cujos princípios ainda precisam ser detalhados, pois pode se desdobrar pelos domínios musicais: lógica harmônica, motívica, rítmica, e assim por diante.³⁰

Arnold Schoenberg, ao tratar da inteligibilidade musical, buscou compreender e sistematizar como se dá o processo de transformação de uma forma-motivo por meio da variação de seus elementos constituintes. É no espectro de sua variação que ele localiza o contraste:

Os mecanismos mais importantes para satisfazer os requisitos de compreensibilidade e diversidade, tanto nas formas mais simples quanto nas mais complexas, são a *repetição, as variações e o contraste* (...) o contraste constitui um tipo diferente de variação: na arte existe apenas contraste coesivo. (Schoenberg, 2006, p. 246)³¹

²⁹ Barna (2019) elabora um gradiente de diferença que abrange repetição exata, variada, transformada, oculta, mínima e nenhuma repetição, com o intuito de dar uma diretriz para determinar o nível de contraste de um segmento musical. Schoenberg tem uma concepção mais ampla do termo, pois localiza o contraste tanto na frase quanto nas seções. Assim, as diferenças, mesmo que poucas já podem ser consideradas contrastes coerentes, como acontece na segunda frase da *Ciaccona*, em que a mudança de oitava da voz interna, cria o contraste que impulsiona o desdobramento das variações.

³⁰ O autor se refere à lógica discursiva, na qual as frases podem ser conectadas por meio de um assunto geral, palavras que se repetem (pertencentes ao assunto central) e tipos de conectivos que criam relacionamentos entre frases (causa e consequência, oposição e contraste, adição, conclusão, comparação, entre outros.)

³¹ Manuscrito no. 2 (1925^a), p. 6: Die wichtigsten Behelfe, um in kleinsten wie größten Formen die Erfordernisse der Fasslichkeit und Mannigfaltigkeit zu erfüllen, sind: Wiederholung, Variation, und Gegensatz... Stellt sich der Gegensatz als eine Abart der Variation dar: in der Kunst gibt es nur zusammenhangvollen Gegensatz.

Para este autor, o conceito de contraste é, portanto, marcado pelo compartilhamento de alguns elementos já presentes no contexto musical. Ele o nomeia como contraste coerente. Mesmo quando os contrastes são profundos, eles podem ser relacionados indiretamente com o material básico principal, por meio de formas intermediárias (Schoenberg, 2006).

3.1 A Lógica da Similaridade e o Contraste Coerente

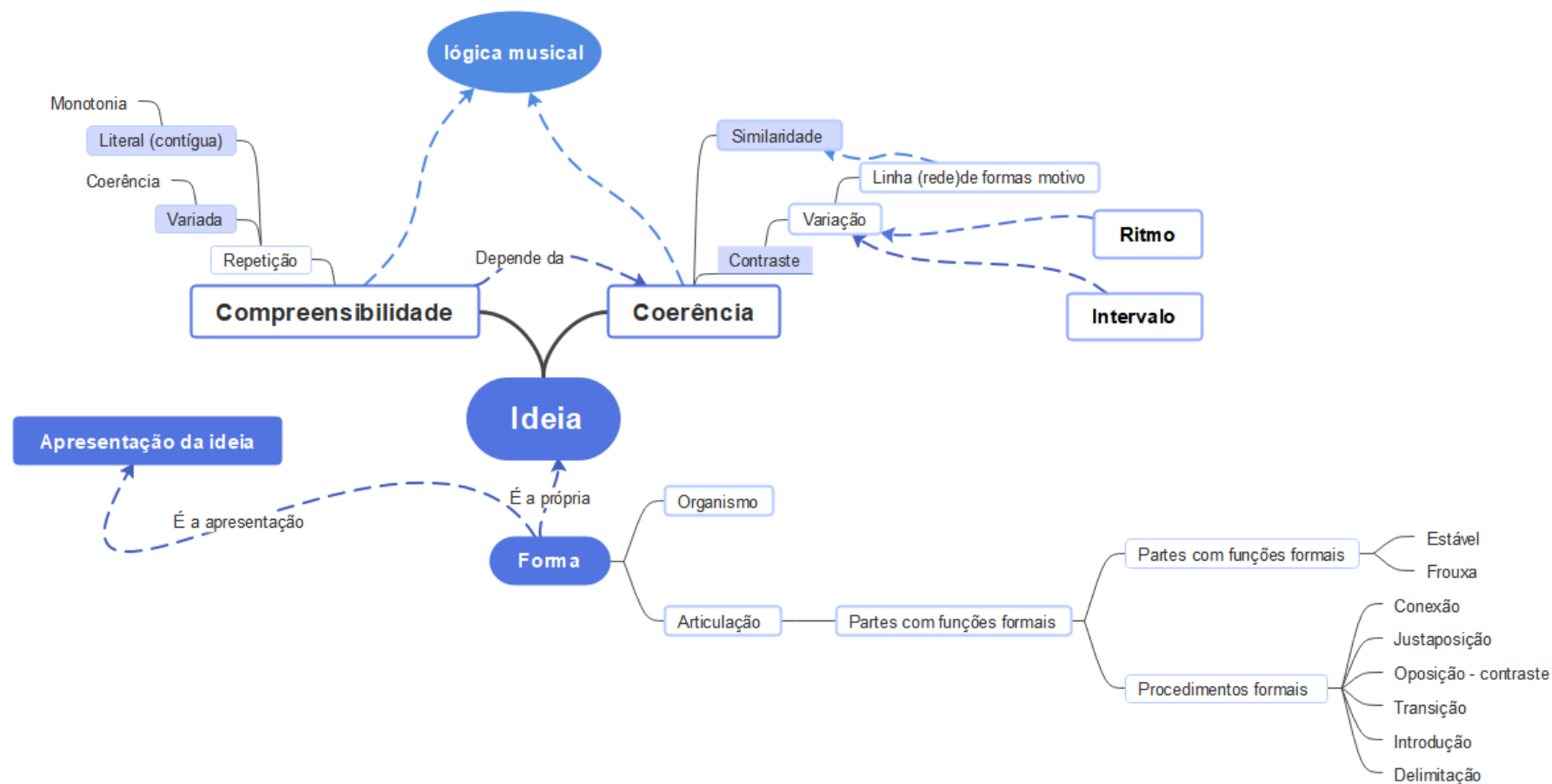
O pensamento musical de Schoenberg é endereçado, principalmente, ao entendimento da forma, dos elementos que a constituem, seu modo de funcionamento e apresentação. Ele parte da concepção de música como um tipo de pensamento, de conhecimento, cuja mensagem é veiculada, ou melhor, vestida por notas e ritmos. Ora, para que uma mensagem seja decifrada pelo seu destinatário, é necessário que ela seja logicamente elaborada, compreensível, que é o critério último para a música artística.

A música pode ser compreensível? De que maneira? São perguntas que o autor se propõe a resolver elaborando uma rede de conceitos que visam elucidar como esse processo acontece. Por meio das definições de ideia, variação, coerência e lógica, ele desenvolve seu pensamento formal. O mapa abaixo ilustra de maneira resumida como esses conceitos se relacionam.

Para ser compreensível a música precisa ser coerente, o que acontece pela repetição de elementos similares. Assim, com a compreensibilidade e a coerência ele estabelece as bases de sua lógica discursiva.

The most important devices for satisfying the requirements of comprehensibility and diversity in both the smallest and largest forms are repetition, variations, and contrast (...) contrast constitutes a different kind of variation: in art there exists only cohesive contrast.

Figura 4 - “Mecânica” da lógica musical, a partir dos conceitos de Schoenberg



Fonte: Elaborado pela autora com base em Schoenberg, 2006 (a partir dos comentários de Carpenter e Neff).

Para Schoenberg, a forma musical é como um organismo vivo, do qual se apreende o significado a partir das suas partes, e a disposição destas revela suas funções dentro do todo.³² A manifestação concreta da música, esta sim, é a forma e a ideia, simultaneamente, em sua totalidade, e o relacionamento estético com o ouvinte será baseado no quão compreensível ela é:

A forma nas artes, e especialmente na música, visa primordialmente à compreensibilidade. O relaxamento que um ouvinte satisfeito experimenta ao conseguir acompanhar uma ideia, seu desenvolvimento e as razões para tal desenvolvimento está intimamente ligado, psicologicamente falando, a um sentimento de beleza. Assim, o valor artístico exige compreensibilidade, não apenas para a satisfação intelectual, mas também para a satisfação emocional. (Schoenberg, 2006, p. 22)³³

Ele então elabora uma lista de vinte e quatro proposições chamadas de “Leis da Compreensibilidade” (2006, p. 111)³⁴, nas quais salienta a importância da repetição para

³² O autor entende que a estrutura formal tradicional (forma externa) não resume a essência da forma musical.

³³ Form in the arts, and specially in music, aims primarily at comprehensibility. The relaxation which a satisfied listener experiences when he can follow an idea, its development, and the reasons for such development is closely related, psychologically speaking, to a feeling of beauty. Thus, artistic value demands comprehensibility, not only for intellectual, but also for emotional satisfaction. (Schoenberg, 2006, p. 22)

³⁴ I. What is stated only cannot be understood as important.

II. Main and subordinate matters must be very clearly distinguished through their means of presentation.

III. Main matters require more frequent presentation of the ideas that are to be developed.

IV. Subordinate matters must be characterized as such in various ways.

V. Main matters will have to be “stable in form” (see below), will be more resting than moving, will show fewer digressions and clearly characterize these as such. Above all, main matters will make repetitions of the *grundgestalten* apparent in order to facilitate recognition through frequent presentation: in general they will be sharply delineated, not beginning or ending in just any way or at just any time; they will in fact present the main idea briefly yet with the necessary breadth and expansiveness, clearly accented and articulated.

VI. Subordinate ideas can “somehow or other” start (as if condensed) and somehow stop, vanish. In general, subordinate ideas will have to fulfill a purpose and will state this as quickly as possible. For example, if a section should make a transition, it will first do so harmonically by unsettling the tonality. Then it will dissolve the *gestalten* by letting go of what is characteristic while introducing what is uncharacteristic until the requirements of the initial ideas are liquidated, and will then slowly present characteristics of the goal idea, as preparation, as allusion.

Clearly, this motion of the subordinate idea stands out in contrast to the state of rest of the main idea, and the abandonment of what is characteristic has a purpose opposite to that of repetitions in the main idea: the secondary matters of the transition are not intended to be noticed as something essential. One does not attach oneself to what is secondary.

VI. The presentation of idea will have to suit the powers of comprehension of the intended listener. An experienced listener can be led to more far-reaching reflections more quickly than an inexperienced one. Thus the laws of comprehensibility yield the basis for the difference between popular and art music, between superficial and profound ideas, between thoughtless and thorough presentation of ideas: characteristic and a standard.

VII. The presentation of ideas must also take into account the tempo of a composition. It is clear that rapidly passing events are more difficult to grasp than slower ones. For this reason in a fast tempo development must occur more slowly than in a slow one.

VIII. The presentation of ideas is based on the laws of musical coherence. According to these, everything within a closed composition can be accounted for as originating, derived, and developed from a basic motive or at least from a *grundgestalt*.

caracterização das ideias proeminentes, como a maneira de apresentação influi sobre sua função no discurso (se ideias principais ou subordinadas), e o papel da variação, entre outros. De especial interesse aqui é o item número IX, no qual ele deixa mais claro o que seja compreensão musical. Perguntar-se sobre o porquê de algum evento e ter os recursos analíticos para dar uma resposta satisfatória é, então, o objetivo de seu esforço teórico.

- I. O que é apenas declarado apenas uma vez não pode ser entendido como importante.
- II. Assuntos principais e secundários devem ser claramente distinguidos por meio de suas maneiras de apresentação.
- III. Principais materiais requerem apresentação mais frequente das ideias que devem ser desenvolvidas.
- IV. Os materiais secundários devem ser caracterizados como tal de várias maneiras.
- V. Os materiais principais terão que ser “estáveis em sua forma” (ver abaixo), serão mais estáticos do que dinâmicos, apresentarão menos digressões e as caracterizarão claramente como tal. Acima de tudo, os materiais principais tornarão aparentes as repetições das *Grundgestalten* (ideias fundamentais), para facilitar o reconhecimento por meio da representação frequente: em geral, serão nitidamente delineados, não começando ou terminando de qualquer maneira ou em qualquer momento; apresentarão, de fato, a ideia principal de forma breve, porém com a amplitude e expansividade necessárias, claramente acentuada e articulada.
- VI. As ideias secundárias podem “de alguma forma” começar (como se condensadas) e de alguma forma parar, desaparecer. Em geral, as ideias secundárias terão que cumprir um propósito e o declararão o mais rapidamente possível. Por exemplo, se uma seção precisar fazer uma transição, ela o fará

IX. A piece in its entirety be most comprehensible to the listener if at every moment or at lest at many moments he has the feeling that one is speaking to the point and that he will always know an answer to the question: “What is this doing here” In older music this requirement is met through much repetition (legitimizing every digression) of small and larger parts, usually slightly varied.

X. This consideration of comprehensibility is even more important in the smaller componentes of form than in the larger. Thus, even though we often take into account the effect here of one or several closely following repetitions (for example, in the period), nevertheless, comprehensibility will have to be taken into particular consideration later on, if very far-reaching developments should ocur, and especially at the beginning, where the foundation, so to speak, is laid for such comprehensibility.

XI. According to the laws of coherence, all new gestalten and hence also all new phrases, sentences, themes, etc., come about through the variation of the basic motive. This means that some of its characteristics will be retained and others (meaningfully) altered.

XII. Clearly, the more the characteristics of the motive are altered and the more unfamiliar the newly introduced gestalten, the more difficult it will be to grasp the coherence, and hence the idea (in this sense the discussion here is of far-reaching variation).

XIII. We can therefore speak of a rapid and a slow development.

XIV. With a more rapid development, a reference to earlier gestalten will frequently form an effective means of assisting comprehensibility.

XV. Extensively varied gestalten can often – through returne, possibly indirect, to initial gestalten – be legitimized later, so to speak.

XVI. The importance of a gestalt, etc., will be made known through repetition.

XVII. The principle of homofonic music is “developing variation”, that of contrapuntal music is “unfolding”. Both principles are in accord with the laws of compreenibility. (Schoenberg, 2006, p. 111)

primeiro harmonicamente, desestabilizando a tonalidade. Em seguida, dissolverá a configuração abandonando o que é característico e introduzindo o que é atípico, até que as exigências das ideias iniciais sejam liquidadas, e então apresentará lentamente as características da ideia-alvo, como preparação, como alusão.

Claramente, esse movimento da ideia subordinada se destaca em contraste com o estado de repouso da ideia principal, e o abandono do que é característico tem um propósito oposto ao das repetições na ideia principal: os aspectos secundários da transição não devem ser percebidos como algo essencial. Não se apega ao que é secundário.

VI. [sic] A representação da ideia terá que se adequar às capacidades de compreensão do ouvinte pretendido. Um ouvinte experiente pode ser levado a reflexões mais profundas mais rapidamente do que um inexperiente. Assim, as leis da compreensibilidade fornecem a base para a diferença entre música popular e música erudita, entre ideias superficiais e profundas, entre apresentação irrefletida e minuciosa de ideias: característica e padrão.

VII. A apresentação das ideias também deve levar em conta o andamento da composição. É evidente que eventos que se sucedem rapidamente são mais difíceis de compreender do que eventos mais lentos. Por essa razão, em um andamento rápido, o desenvolvimento deve ocorrer mais lentamente do que em um andamento lento.

VIII. A apresentação das ideias baseia-se nas leis da coerência musical. De acordo com essas leis, tudo dentro de uma composição fechada pode ser considerado como originário, derivado e desenvolvido a partir de um motivo básico ou, pelo menos, de uma *Grundgestalt* (estrutura fundamental).

IX. Uma peça, em sua totalidade, será mais compreensível para o ouvinte se, a cada momento, ou pelo menos em muitos momentos, ele tiver a sensação de que se está falando diretamente ao ponto e que sempre saberá a resposta para a pergunta: "O que isso está fazendo aqui?". Na música antiga, esse requisito é atendido por meio de muita repetição (legitimando cada digressão) de partes pequenas e maiores, geralmente ligeiramente variadas.

X. Essa consideração da compreensibilidade é ainda mais importante nos componentes menores da forma do que nos maiores. Assim, embora muitas vezes levemos em consideração o efeito de uma ou várias repetições subsequentes (por exemplo, no período), a compreensibilidade terá de ser levada em consideração particularmente mais tarde, caso ocorram desenvolvimentos de grande alcance, e especialmente no início, onde, por assim dizer, se estabelece a base para tal compreensibilidade.

XI. De acordo com as leis da coerência, todas as novas configurações e, portanto, também todas as novas frases, sentenças, temas etc., surgem através da variação dos motivos básicos. Isso significa que algumas de suas características serão mantidas e outras (significativamente) alteradas.

XII. Claramente, quanto mais as características do motivo forem alteradas e quanto mais incomum for a forma recém-introduzida, mais difícil será compreender a coerência e, portanto, a ideia (nesse sentido, a discussão aqui é sobre variação de grande alcance).

XIII. Podemos, portanto, falar de um desenvolvimento rápido e um lento.

XIV. Com um desenvolvimento mais rápido, uma referência a um motivo anterior frequentemente constituirá um meio eficaz de auxiliar a compreensibilidade.

XV. Uma estrutura bastante variada pode muitas vezes – através de um retorno, possivelmente indireto, à ideia inicial – pode ser legitimada posteriormente, por assim dizer.

XVI. A importância da configuração, etc., será tornada conhecida através da repetição.

XVII. O princípio da música homofônica é o “desenvolvimento da variação”, o da música contrapontística é o “desdobramento”. Ambos os princípios estão de acordo com as leis da compreensibilidade. (Schoenberg, 2006, p. 111)

A inteligibilidade musical resulta da coerência interna de seus elementos, e esta, a coerência, também possui suas próprias leis que são relacionadas à conexão de alturas e ritmos (Schoenberg, 2006). Por coerência então, ele entende a combinação de partes entre partes e destas com o todo. Essa combinação é produzida pela similaridade de um material principal (o motivo). Deste processo surge seu conceito de lógica musical:

Afinal, a arte musical consiste em produzir imagens grandes e pequenas, que se coadunam por meio do motivo que, em seus conteúdos individuais, também se coadunam com ele, e que são reunidas de modo que a lógica da imagem total seja tão aparente quanto a de suas partes individuais e de sua combinação. Essa lógica se baseia na exploração manual e intencional das coerências musicais. (Schoenberg, 2006, p.119)³⁵

A coerência é o que vincula entre si os vários elementos da ideia musical, o que os une. É alcançada mediante a repetição de elementos similares capazes de conectar logicamente formas-motivo diferentes em linha, com variações sucessivas. Pelo caráter efêmero da música, o principal recurso para retenção do conteúdo será a repetição que, se for literal gerará a monotonia³⁶, porém, se for variada, gerará a coerência, que é o requisito último para a inteligibilidade (Schoenberg, 1993). A repetição variada é, portanto, o ponto chave para a compreensão musical. O autor apresenta seu conceito de variação:

Variação significa mudança. Mas alterar cada característica produz algo estranho, incoerente, ilógico. Destrói a forma básica do motivo. Consequentemente, a variação exige a alteração de algumas das características menos importantes e a preservação de algumas das mais importantes... determinar quais características são mais importantes depende dos objetivos da composição. (Schoenberg, 2006, p. 283)³⁷

³⁵ Musical art, after all, consists of producing large and small images, which cohere by means of this motive, which in their individual contents likewise cohere with it, and which are assembled so that the logic of total image is as apparent as that of its single parts and of their combination. This logic rests on the meaningful and purposeful exploitation of musical coherences. (Schoenberg, 2006, p. 119)

³⁶ No caso de repetições contíguas, pois o retorno, após digressões é previsto no item XV das leis da compreensibilidade.

³⁷ Variation means change. But changing every feature produces something foreign, incoherent, illogical. It destroys the basic shape of the motive. Accordingly, variation requires changing some of the less-important features and

As similaridades rítmicas são mais eficientes na garantia de coerência do que as intervalares, pois são mais fáceis de memorizar, por isso têm mais poder de inteligibilidade (Schoenberg, 1993).

Há uma graduação dos tipos de variação: “mudança, variação, variante e variando” (Schoenberg, 2006, p. 162)³⁸. Mudança é uma repetição de parte de uma ideia, enquanto o restante é substituído por outros elementos; Variação acontece quando uma grande quantidade de partes do motivo é alterada; se poucas partes são variadas, então são variantes. O processo sucessivo de variação é chamado de *variando*, ou variação progressiva (*developing variation*), da qual resultam novas formas motivicas. O autor explica o sentido das novas formas motivicas: “os motivos secundários, etc., são estágios na apresentação da ideia que está a caminho da inquietação para o repouso” (Schoenberg, 2006, p. 163).³⁹ Para ele, a coerência é o oposto do absurdo, que é produto da justaposição de elementos díspares (Schoenberg, 1993). Então, todo contraste deve ser coerente, ou seja, inteligível. Essa é a principal característica do conceito de contraste proposto pelo autor.

As conexões entre as formas-motivo variadas podem ser diretas, quando evidentes, ou indiretas, no caso de contrastes mais profundos, cuja conexão não é reconhecida imediatamente, mas somente à frente, conforme a música se desdobra. De grande importância nessa diferenciação está o uso dos conectivos, que Schoenberg descreve usando metaforicamente princípios gramaticais:

Conectivos, como a palavra “e”, admitem adição somente se houver elementos em comum suficientes para justificá-la. “Por outro lado, ” ou “em contraste com isso” e “no entanto” sugerem o contrário: ignoram a ausência de um fator comum que pode ou não surgir, mas somente mais tarde. (Schoenberg, 2006, p. 29)⁴⁰

O contraste é parte essencial da forma, entretanto, o tipo que serve à forma é apenas o contraste coerente, sua função é iluminar a ideia básica.

preserving some of the more-important ones...determining which features are more importante depends on the compositional objectives. (Schoenberg, 2006, p. 283)

³⁸ Change, Variation, Variant, Varying (Schoenberg, 2006, p. 162).

³⁹ ... the secondary motives etc, are stages in the presentation of the idea that is on the way from unrest to rest. (Schoenberg, 2006, p. 163)

⁴⁰ Such connectives as the word “and” admit addition only if there is enough in common to permit addition. “on the other hand” or ‘in contrast to that and however suggest the contrary: ignoring the absence of a common fator which might, or might not, show up, but only later. (Schoenberg, 2006, p. 29)

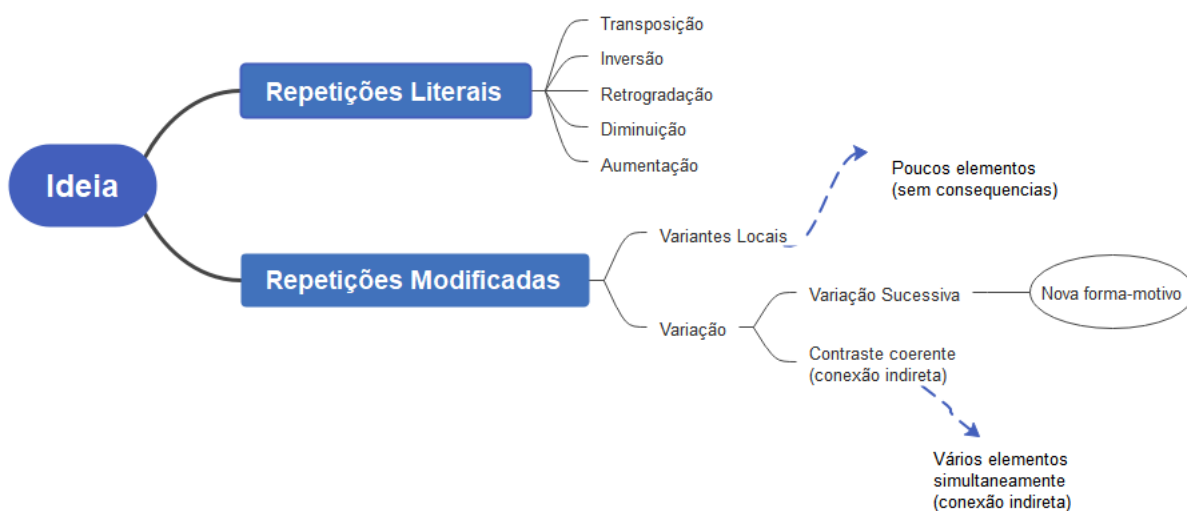
Toda boa música consiste em muitas ideias contrastantes. Uma ideia adquire distinção e validade em contraste com outras. Heráclito chamou o contraste de "princípio do desenvolvimento". O pensamento musical está sujeito à mesma dialética que todos os outros tipos de pensamento. (Schoenberg, 2006, p. 36)⁴¹

O contraste pode aparecer em todos os segmentos da estrutura formal, desde a frase até seções e movimentos. A necessidade de variedade nas formas-motivo é essencial para a obtenção e resolução dos conflitos. Estes, são o “princípio do desenvolvimento, comum a qualquer modo de pensamento humano”. Ele ressalta ainda a relação entre o tipo de contraste e os tipos de estrutura formal:

Em geral, porém, humores leves, graciosos, simples não irão requisitar formas complicadas, nem tampouco elaborações prolixas. Por outro lado, as ideias profundas, as emoções intensamente inquietas e as atitudes heróicas necessitam dos contrastes audaciosos e das elaborações cuidadosas das formas mais complexas. (Schoenberg, 1993, p. 121)⁴²

O mapa abaixo resume as categorias de variação e desdobramentos de cada uma no discurso musical.

Figura 5 - Variação da ideia



Fonte: Elaborado pela autora com base em Schoenberg, 2006.

⁴¹ All good music consists of many contrasting ideas. An idea achieves distinctness and validity in contrast with others. Heraclitus called contrast ‘the principle of development’. Musical thinking is subject to the same dialect as all other thinking. (Schoenberg, 2006, p. 36)

⁴² O uso da palavra forma por Schoenberg, neste contexto, refere-se aos tipos de estrutura formal tradicionais tais como forma binária, ternária, sonata, rondó e tema com variação.

Schoenberg descreve o processo do repouso/inquietação na música, que advém da combinação de alturas e ritmos, ou seja, do motivo. Essa combinação é feita de tal modo que crie um estado de inquietação que é próprio da ideia básica inicial, responsável por desencadear o impulso do movimento na música, ao passo que um contraste pode restabelecer o equilíbrio. “Através da conexão de tons de diferentes alturas, durações e ênfases... surge uma inquietação: um estado de repouso é posto em questão por meio de um contraste. Dessa inquietação, procede um movimento” (Schoenberg, 2006, p. 96)⁴³. Neste ponto, a aparente contradição surge pelo uso do contraste em relação à ideia inicial que, por si só, gera tensão. O uso do contraste então tem essa dupla função: gerar movimento ou detê-lo.

A organização musical proposta por Schoenberg pode ser traduzida pela lista de dezessete procedimentos, chamados, de “Princípios da apresentação da Ideia” (2006, p. 93). Eles são dispostos em forma esquemática e não são detalhados pelo autor. São eles:

Quadro 5 - Princípios para a apresentação da ideia (Schoenberg, 2006, p.93)

1. Coerência	9. Organização, construção
a. no material	a. intensificando, aumentando
b. no motivo	b. repouso
c. no desenho do segmento	c. quase bidimensional
d. nas consequências	d. repetição
	e. do simples ao complexo
	f. liquidação
2. Trabalho da coerência	10. Variação
Mostrar e encobrir (disfarçar)	
3. Compreensibilidade	11. Contrastes
4. Finalização (acabamento)	12. Funções formais
5. Caráter	13. Distinção entre
Objetivo	a. material principal e secundário
Importância	b. material estático e movido
Posição	c. material de conexão e introdução
6. Variedade (evitar monotonia)	14. Climaxes
	a. chegando
	b. abandonando
7. Profundidade	15. Construção sem clímax dramático
8. Realização	16. Tipo quase-dramático ou lírico
a. destinos (trajetória)	17. Construção
b. novas formas-motivo	
c. “formação em ilhas”	
d. combinações	
e. material remoto tipo vislumbres	
f. desenvolvimento	

Fonte: Schoenberg, 2006.

⁴³ Trough the connection of tones of diferent pitch, duration, and stress (intensity ???) an unrest comes into being: a state of rest is placed in question through a contrast. From this unrest motion proceeds. (Schoenberg, 2006, p. 96)

Esse último tópico exerce um papel fundamental na teoria da forma de Schoenberg.⁴⁴ Dois conceitos chave para o entendimento da função formal é o de formações estáveis versus formações flexíveis⁴⁵, que são definidas pelo autor: “Uma formação é considerada estável quando seus componentes menores não tendem a se afastar de um centro perceptível (por exemplo, um centro harmônico), mas, em vez disso, se organizam em torno dele (tendência concêntrica).” (Schoenberg, 2006, p. 133). Uma formação flexível (*loose*), será definida, em oposição, pela característica forte de movimento e independência (Schoenberg 2006, p. 49). A harmonia tem um papel primordial na caracterização desses dois tipos de formações.

Schoenberg lista três maneiras pelas quais a realização da ideia é contretizada no texto musical, que são: pela sua contradição, pelas suas consequências e por meio dos testes de trajetórias (destinos), desenvolvimento, desdobramentos, derivações e transformações (Schoenberg, 2006).

Como se tem ressaltado até aqui, o ponto central do pensamento de Schoenberg está ligado à formulação de uma espécie de lógica, a lógica musical, o que equivale dizer que são as leis que governam a própria forma global. Carpenter e Neff explicam:

Schoenberg demonstrará, assim, a lógica musical que deve ser pressuposta se a música for um tipo de pensamento, e que as leis da forma global são, ao mesmo tempo, as leis da lógica musical. Nesse manuscrito, em seus ensaios sobre compreensibilidade e coerência, ele lançou as bases para uma elucidação da lógica musical e derivou técnicas formais correspondentes a partir dos princípios da lógica musical. (Schoenberg, 2006 p. 74)⁴⁶

A lógica musical então se baseia na coerência (a repetição de elementos) e na conexão (apresentação) de formas-motivo coerentes e, diferentemente da lógica comum,⁴⁷ não se baseia em objetivos específicos, ou seja, não é possível inferir ramificações, possíveis desdobramentos de uma ideia ou evento musical.

É evidente que uma diferença na forma de apresentação e nos princípios de construção deve também refletir essa diferença fundamental e que o

⁴⁴ Caplin (1998) sistematiza o conceito de função formal e amplia lista de Schoenberg.

⁴⁵ Schoenberg usa os termos *tight* (coeso, fechado) e *loose* (frouxo, solto) para caracterizar as unidades temáticas. A característica principal das unidades *tight* é a estabilidade (harmônica, motívica, de fraseado), assim ele também as chama de *stable formations* (formações estáveis). Neste texto, nos referiremos simplesmente como formações estáveis (conforme Schoenberg) e flexíveis.

⁴⁶ Schoenberg will thereby demonstrate the musical logic that must be assumed to be present if music is a form of thinking, and that the laws of form are at the same time the laws of musical logic. In this manuscript, in his essays on comprehensibility and coherence, he has laid the groundwork for an elucidation of musical logic and derived corresponding formal techniques from the principles of music logic. (Schoenberg, 2006 p. 74)

⁴⁷ Lógica comum aqui refere-se ao sentido amplo de (linha de) raciocínio válido.

significado do que se chama lógica tem de ser de certa forma modificado, embora fundamentalmente a mente humana seja capaz de apenas uma única maneira de pensar. Numa construção estritamente lógica, no sentido científico, as variações de um motivo (ou de uma *Grundgestalt*, etc.) teriam de ocorrer de forma sistemática e teriam de conduzir a um objetivo predeterminado. A dificuldade aqui reside em nomear esse objetivo, uma vez que (até à data) não existe tal objetivo na música, e é impossível concebê-lo de qualquer ideia musical. (Schoenberg, 2006, p. 103)⁴⁸

A questão se o objetivo final de uma proposição musical pode ser deduzido a partir do princípio pode ser entendida também em função de suas consequências, contradições e desdobramentos diversos, que é a maneira como uma ideia pode ser realizada. Tais processos, se concretizam no decorrer do discurso, e embora apenas latentes ao início, podem dar pistas no próprio material, antes de acontecerem.

3.1.1 Variação e Contraste

Schoenberg lista procedimentos para a transformação motivica, reproduzidas na figura abaixo. Não existem maiores explicações ou diretrizes para a escolha de um ou outro procedimento, feitas pelo compositor, nem sobre as consequências de tais escolhas, e o texto deixa a impressão que a preferência é irrelevante, pois todas as opções são válidas. A coerência é assegurada, desde que haja manutenção da maior parte dos elementos originais nas formas-motivo conectadas contiguamente. Alguns detalhes a mais serão tratados a seguir a respeito de cada uma dessas dimensões listadas.

⁴⁸ It is clear that a difference in the manner of presentation and in the principles of construction must also reflect this basic difference and that art the meaning of what is called logic has to be somewhat modified, even though fundamentally the human mind is capable of only a single manner of thinking. In a strictly logical construction, in the scientific sense, the variations of a motive (or of a *Grundgestalt*, etc.) would have to occur in a systematic manner and would have to lead to a predetermined goal. The difficulty would arise here in the naming of this goal, since there is (to date) no such goal in music, and it is impossible to conceive of any musical idea. (Schoenberg, 2006, p. 103)

Quadro 6 - Formas de transformação motivica

RITMO	INTERVALOS
Mudando a duração das notas	Mudando a ordem ou direção das notas
Com repetição de notas	Acrescentando ou omitindo notas
Com repetição de ritmos	Acrescentando notas auxiliares
Com deslocamento rítmico	Eliminando notas (condensação)
Com adição de contratempos	Repetindo padrões
Com mudança de compasso	Com deslocamento rítmico
MELODIA	HARMONIA
Transpondo para outros graus	Usando inversões
Inserindo Harmônicas de passagem	Usando harmonias de passagem
Usando texturas semicontrapontísticas	Acrescentando novos acordes intermediários
	Substituindo acordes e progressões

Fonte: Schoenberg, 1993.

Embora Schoenberg observe os contrastes dramáticos de textura, em sua análise da Sonata op. 57 (primeiro movimento) de Beethoven (1993, p. 121), ele não lista a textura entre os elementos passíveis de variação. A diferença entre textura homofônica e contrapontística⁴⁹ consiste na utilização e organização do espaço musical, pois são formas diferentes de organizá-lo. Cada uma gera um tipo diferente de “produção de imagens”. Na música homofônica, as imagens (formas motivicas) se desenvolvem a partir da variação progressiva, enquanto na música contrapontística, o trabalho do desdobramento musical consiste em relocar o mesmo material em todas as vozes (2006, p. 100).

Apesar de muitos movimentos na literatura combinarem a técnica homofônica e contrapontística, há uma diferença fundamental entre ambas: o tratamento melódico-harmônico depende, basicamente, do desenvolvimento de um motivo através da variação; em contraste, o tratamento contrapontístico não varia o motivo, mas desfruta das possibilidades de combinações inerentes ao tema principal ou aos demais temas. (Schoenberg, 1993, p. 174)

a. Contraste Rítmico

Dentro da perspectiva de Schoenberg, o ritmo não faz sentido isolado das alturas e também não é definido, apenas, pelos ataques. O ritmo é um material a ser desenvolvido, um tipo de forma-motivo, que se comporta como tal. Ele então propõe uma classificação dos ritmos em sete tipos, a partir da sua construção e conexão com acentuação:

⁴⁹ Schoenberg inclui o dodecafonismo como a terceira forma de organização do espaço musical.

- I. Ritmos que são completados dentro de um único compasso e ajudam a delineá-lo.
- II. Ritmos que ultrapassam os limites do compasso.
- III. Ritmos sincopados.
- IV. Quiálteras dentro do compasso.
- V. Ritmos com quiálteras.
- VI. Síncopes aparentes, que representam outras subdivisões em uma notação mais compreensível.
- VII. Ritmos que não são acomodados⁵⁰ em nenhuma métrica constante (Schoenberg, 2006, p. 148).⁵¹

Acrescenta ainda, que o ritmo pode ser mudado, também aumentando o número de ataques através da divisão igual ou desigual de algum valor (2006), a aceleração rítmica. Sobre isso, há um aspecto importante no tratamento do ritmo que é o que ele chama de “tendência às notas curtas” (2006, p. 178), que designa o processo de aceleração que ocorre quando valores menores vão sendo adicionados, surgindo a necessidade de deter esse movimento, prevenindo uma aceleração exacerbada. Trata-se do processo de dissolução, ou liquidação da forma-motivo, por meio da omissão gradual de ataques e depois, pela oposição a uma outra com poucos ataques. Esse é um dos poucos assuntos em que há uma certa previsibilidade quanto ao uso do contraste. Neste caso, o contraste ganha não apenas um papel bem delineado, como também indica uma expectativa clara dos próximos eventos prováveis.

b. Contraste Melódico e Intervalar

Além dos tipos de modificação dos intervalos mencionadas no Quadro 6, ele acrescenta os procedimentos de contraponto invertível, tais como inversão do intervalo, espelho, mudança de harmonia, redução do intervalo e permutação de notas (2006, p. 167). Os procedimentos de inversão e espelho podem conectar diretamente formas-motivo, entretanto podem gerar outras muito distantes, do ponto de vista do caráter.

O autor ressalta, no aspecto melódico, a necessidade da construção em ondas, alcançando gradativamente o ponto culminante. Schoenberg distingue melodia e tema. Melodia é o que pode ser cantado (1993, p. 126). As características da melodia estão voltadas para uma compreensão mais imediata: extensão, cantabilidade, equilíbrio, entre outras. Tema, por outro lado, é um tipo de estrutura diferenciada que se propõe às tarefas mais difíceis de resolução do

⁵⁰ Compassos alternados.

⁵¹ I. Rhythms that are completed within a single measure and help to outline it.

II. Rhythms that require more space than one measure.

III. Syncopated rhythms.

IV. Rhythms that integrate into the measure parts that are subdivided by a different denominator

V. Rhythms that are not accommodated in any constant meter (change of meter) (Schoenberg, 2006, p. 148)

conflito tonal. Há uma característica multidimensional no tema, com a possibilidade de desenvolvimento rítmico, além do melódico e do harmônico (1993, p. 126).

Um aspecto da dimensão melódica é o uso dos graus $\hat{4}$ e $\hat{7}$ para o correto estabelecimento da tônica, pois são os que a diferenciam dos tons vizinhos diretos. Schoenberg não comenta as tendências melódicas dos graus da escala, exceto dos $\hat{6}$ e $\hat{7}$ alterados no modo menor, os quais demandam procedimentos de neutralização das alterações para melhor condução melódica. Uma razão para isso é que essas tendências já estão implícitas, tanto nas progressões cadenciais, quanto nas regras de condução de vozes. Entretanto, para este estudo será útil um maior detalhamento deste aspecto. Kennan (1972, p. 10) mostra a diferença entre graus ativos (laranja) e estáveis (azuis) dentro da escala maior ou menor, que reproduzo abaixo com as suas respectivas tendências melódicas.⁵²

Figura 6 - Tendência melódica dos graus da escala



Fonte: Elaborado pela autora com base em Kennan, 1972.

A condução melódica será suavizada seguindo as direções dos graus. A lógica é que cada nota ativa se direcione ao grau estável mais perto. Kennan salienta que as notas ativas têm seu grau de tensão tonal aumentados ou diminuídos em função do contexto (Kennan, 1972 p. 11). Cooke (1959) elabora um vocabulário de combinações de graus da escala que exemplificam diversas nuances de caráter expressivo e ajudam na melhor compreensão das construções melódicas usuais. A compreensão dos efeitos individuais dos graus da escala também é abordada por Tarling (2004, p. 78) em interessante citação de John Holden, de 1770, que caracteriza cada grau da escala com um tipo diferente de efeito.

⁵² Gauldin (1988) (1997), Kostka e Payne (1995) Aldwell e Schachter (2002) chamam de *tendency tones* (notas com tendência).

c. Contraste Tonal e Harmônico

Um dos aspectos importantes para a compreensão da concepção de tonalidade por Schoenberg é a ideia de unidade, mais tecnicamente, de monotonalidade: todas as adições cromáticas fazem parte de uma paleta de nuances contrastantes. Ele define:

Princípio [segundo o qual] toda digressão da tônica é considerada como estando ainda dentro da tonalidade, seja direta ou indiretamente, próxima ou remotamente relacionada. Em outras palavras, existe apenas uma tonalidade em uma peça, e cada segmento anteriormente considerado como outra tonalidade é apenas uma região, um contraste harmônico dentro dessa tonalidade. (Schoenberg, 2006, p. 266)⁵³

Seguindo esse raciocínio, ele define as forças harmônicas como centrípetas, cuja direção é o centro, no caso, a centralidade da tônica, e a força centrífuga, que vai na direção oposta. Assim, a organização harmônica de uma peça é concebida em termos de trajetória, concretizada como um discurso. O contraste harmônico coerente é aquele que é relacionável a alguma das regiões tonais da tônica principal e que produz algum tipo de instabilidade sobre ela. (Schoenberg, 1975)

O discurso musical desenvolve-se, então, partir da proposição de conflitos tonais, geralmente presentes na ideia básica original, que geram a alternância dos estados de repouso/movimento. Schoenberg explica:

Desde o início, as tonalidades maiores e menores foram intercaladas com elementos não diatônicos que tendiam a formar oposição ao tom fundamental, exigindo o uso de meios fortes para verificar a tonalidade e neutralizar efeitos excêntricos. Isso já era evidente antes da época de Bach. O conflito torna-se mais agudo no período romântico, que sucede ao clássico. A crescente atração exercida pelas harmonias estranhas fez delas um elemento expressivo cada vez mais significativo. (Schoenberg, 1975, p. 277)⁵⁴

⁵³ Principle [that] every digression from the tonic is considered to be still within the tonality, whether directly or indirectly, closely or remotely related. In other words, there is only one tonality in a piece, and every segment formerly considered as another tonality is only a region, a harmonic contrast within that tonality. (Schoenberg, 2006, p. 266)

⁵⁴ From the beginning major and minor tonalities were interspersed with nondiatonic elements tending to form opposition to the fundamental tone yet compelling the application of strong means in order to verify the tonality, to paralyse eccentric effects. This was evident even before Bach's time. The conflict becomes more acute in the Romantic period following the Classical. The increasing attraction exerted by foreign harmonies made them more and more a significant element of expression. (Schoenberg, 1975, p. 277)

Carpenter e Neff (Schoenberg, 2006) observam que Schoenberg, em sua análise do Quarteto em Dó menor, Op. 60 de Brahms, demonstra que a harmonia tem um papel “construtivo”, orientando a forma a partir de uma nota inesperada no tema principal.

3.2 Sintaxe do Contraste

A compreensão musical, para Schoenberg, é a capacidade de responder à pergunta “*O que isso está fazendo aqui?*”, mencionada anteriormente, nas *Leis da Compreensibilidade*. Na questão, há um fator de entendimento não apenas do que se trata -isso- mas do quando acontece –*aqui*. É, portanto, uma questão ligada à definição da natureza e sintaxe do material. Além dessa, há também a questão de duração do material contrastante, que o autor também aborda indiretamente. Quais elementos vão servir de critério para a formulação do contraste apropriado em cada situação? A discussão em detalhes desse processo é que pode apontar a direção para a elaboração de uma lógica para o contraste. Nesta seção, serão abordados alguns exemplos de análises do autor sob esta perspectiva.

A figura abaixo reproduz as sugestões que Schoenberg oferece para a construção de variações motivicas, no intuito da obtenção de novas formas-motivo:

Figura 7 - Opções de transformações motivicas



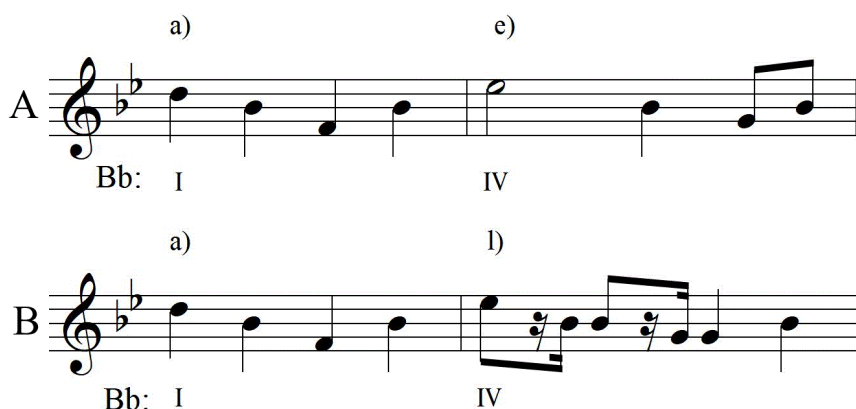
Fonte: Schoenberg, 1993.

O ponto a ser ressaltado sobre esse exemplo é, qual critério leva à escolha de uma ou outra variação, para a continuação de uma frase. Isto implica na determinação de quais elementos serão modificados ou mantidos, o que por sua vez, gera consequências de

continuação e direção. Essa é uma questão passível de resposta lógica, no sentido usado por Schoenberg, ou é puramente arbitrária, de decisão pessoal do compositor?⁵⁵

O exemplo abaixo propõe a combinação aleatória de variações extraídas das sugestões de Schoenberg, do exemplo anterior. Em A (a+e) e em B (a+ l), as combinações são estruturadas com a sucessão harmônica I - IV (no segundo compasso). Nos dois casos, a mudança mais significativa é no ritmo. O contraste rítmico do segundo compasso é muito mais proeminente no excerto B, com um aspecto mais vivo e intenso, além da acentuação das notas no terceiro e quarto tempos. Ambos podem ser considerados contrastes coerentes pois mantêm elementos similares adequadamente, porém podem produzir implicações de continuação expressiva, aparentemente, bem distantes. O que pode ser inferido a partir dessa simulação é que a similaridade é necessária para garantir a coerência e a unidade, porém é o contraste em algum grau que determina a continuação do discurso musical e a expressão que será construída a partir dele.

Figura 8 - Aplicação de combinações propostas por Schoenberg



Fonte: Schoenberg, 1993.

a. Contraste nos Temas (Intratemático)

Na construção dos temas simples, o período e a sentença, o contraste acontece no momento em que é inserida a ideia contrastante em oposição à ideia básica.⁵⁶ No período, ele aparece na primeira frase, e na sentença, na segunda. Há um fator temporal que motiva o seu

⁵⁵ O autor não menciona a questão do estilo na escolha composicional, por isso não detalharemos este aspecto neste estudo. Essa questão, embora pertinente, demandaria a ampliação do foco teórico, que excede o escopo proposto aqui.

⁵⁶ Uso aqui a terminologia proposta por Caplin (1998), a partir de Schoenberg, de ideia básica e ideia contrastante na elaboração da sentença e período.

surgimento e duração. Schoenberg resalta que a repetição imediata do motivo básico, na sentença, motiva a necessidade de um contraste subsequente, para que se torne compreensível. No período, a alternância de ideia básica e ideia contrastante, no antecedente, motiva o reaparecimento da ideia básica no consequente, colocando fim ao contraste (Schoenberg, 1993).

A Figura 9 reproduz um excerto que é apresentado por Schoenberg como exemplo de período (Schoenberg, 1993, p. 66). Sua análise consiste em mostrar as similaridades entre as ideias ‘a’ e ‘a¹’ e ‘b’ e ‘b¹’. Por se tratar de um período, ‘b’ precisa apresentar algum contraste para que a volta de ‘a’ no começo da segunda frase seja marcante. O que há no motivo ‘b’ que seja similar? O ritmo curto-longo, que integra a ideia ‘a’. A lógica do contraste de ‘b’ pode ser explicada pela insistência do ritmo iâmbico prevalente como forma de deter o ritmo movido de ‘a’. O ritmo descontínuo precisa aparecer para que o ritmo contínuo e rápido seja neutralizado: é a aplicação das técnicas de controle da *tendência às notas curtas*, já mencionadas. Melodicamente, o prolongamento do $\hat{5}$ na ideia contrastante, resalta e controla o movimento rápido do $\hat{3} \hat{2} \hat{1}$ e reflete o pedal da voz interior na ideia básica.

Figura 9 - Contraste entre ideia básica e ideia contrastante

c) *Suite Inglesa nº 4*, Menuet II

a

b

b¹

a¹

b²

Cadência Frigia para o V

Fonte: Schoenberg, 1993.

b. Contraste entre as Seções (Intertemático)

A conexão de seções contrastantes segue o mesmo princípio (das frases): o contraste acontece pela necessidade de gerenciamento do movimento de estabilidade/flexibilidade (Schoenberg, 1993, p. 152). Na Figura 10, reproduzo a análise de Schoenberg para um minuetto de Bach.⁵⁷ Nesta análise, as conexões das formas-motivo é direta, uma vez que muitos elementos similares são mantidos: ritmo, textura, perfil melódico. A harmonia é o principal elemento de contraste no início da seção B, com a ideia básica transposta para o V grau, (c. 9 – 10) e para o vi grau (c. 12 – 13). O contraste mais intenso, entretanto, é a ênfase insistente sobre o $\hat{4}$ como ponto culminante, grau ainda não enfatizado, que introduz nova nuance na melodia. Na seção contrastante, ele precisa ser ressaltado, uma vez que faz parte da condução melódica para a cadência final. Além disso, o compasso 6 propõe uma ambiguidade de interpretação da sua direção natural por meio da falsa relação com $\# \hat{4}$. Essa ambiguidade é replicada nos compassos que se seguem. Schoenberg usa uma expressão interessante nesses casos: a nota precisa *reconquistar* seu estado natural combatendo a tendência centrífuga adicionada (Schoenberg, 2006). É um tipo de neutralização. Trata-se portanto de aproveitar uma nuance melódica e tonal que, sendo ressaltada pelo cromatismo, ilumina e desperta a necessidade de resolução.

A intensificação rítmica que ocorre com as colcheias dos compassos 11 a 15 neutraliza o fluxo descontínuo da primeira seção, que alternava colcheias-semínimas.

⁵⁷ O excerto é da Suíte Francesa no. 6, BWV 817 (1722) de J. S. Bach.

Figura 10 - Análise de seção contrastante

Bach, Suíte Francesa Nº 6 - Menuetto

The musical score is for Bach's French Suite No. 6, Menuetto, in 3/4 time, key of D major. It is divided into four systems. The first system (measures 1-6) is labeled 'a' and 'a1'. The second system (measures 7-12) is labeled 'seção contrastante' and 'a2'. The third system (measures 13-18) is labeled 'recapitulação' and 'a3'. The fourth system (measures 19-24) is labeled 'recapitulação'. Red circles highlight specific notes: a G# in measure 6, a G# in measure 10, a G# in measure 14, and a G# in measure 20. Red brackets and arrows indicate structural relationships between these highlighted notes across the systems.

Fonte: Schoenberg, 1993.

Em outro exemplo, Schoenberg propõe vinte e cinco sugestões de seção contrastante para uma seção interna de um scherzo (Schoenberg, 1993 ex. 122, p. 193-200), a fim de ilustrar o contraste modulatório. No extenso exemplo (abaixo são reproduzidos a seção *a* além das elaborações 1 e 5), são conservados elementos de perfil melódico/intervalar e rítmicos que asseguram a unidade. A harmonia e textura são variadas a cada sugestão, e geram contrastes significativos sobre a continuação. O exemplo é interessante pois, de acordo com o compositor, mostra diferentes humores e expressões cabíveis no contexto e expressa a sua ideia de que a lógica musical não elimina possibilidades, não funcionando de forma excludente. Contudo, ele mesmo concorda que a natureza das continuações pode engendrar diferenças de caráter expressivo. (Schoenberg, 1993, p. 120)

Figura 11 - Elaboração 1 e 5



Fonte – Schoenberg, 1993.

c. Contraste e Função Formal

A concepção de música de Schoenberg é fortemente firmada na concepção da natureza como fonte organizadora. É dessa perspectiva que ele descreve as partes de uma música a partir de suas funções dentro da forma global, ou seja, de suas funções formais. Todas as funções apresentarão algum tipo de contraste. Uma das mais importantes é o tema secundário:

Os contrastes de expressão, caráter, dinâmica, ritmo, harmonia, formas-motivo e construção devem diferenciar os temas principais dos subordinados, e estes dos outros temas secundários. Esteticamente, o tipo mais importante de contraste é o da construção⁵⁸, já que ele evidencia a subordinação. (Schoenberg, 1993, p. 221)

Um exemplo desse tipo de construção é o do Rondó da Sonata Op. 10 no. 3, de Beethoven, mostrado na figura abaixo. Schoenberg comenta sobre a “*insignificância do conteúdo do tema secundário*” (Schoenberg, 1993 p. 222), (mostrado em b) evidenciando seu caráter subordinado ao tema principal (em a). As similaridades rítmicas e de perfil entre os temas são bastante evidentes: dois grupos de 3 colcheias. Qual é o contraste? Ele está na métrica e no preenchimento dos silêncios e dos saltos. O contraste ilumina o conflito métrico e de condução melódica do tema principal. A categorização de um evento pela sua função formal dá conta do propósito dele na estrutura, mas não da maneira como ele exerce esse propósito. É nesse ponto que esta reflexão sobre o contraste se insere.

⁵⁸ Como exigência construtiva, ou seja, função formal.

Figura 12 - Tema principal e secundário

Rondo Allegro

a

b

c

Fonte: Beethoven, 1975.

3.3 Princípios do Gerenciamento do Contraste Musical e sua Aplicabilidade na Ciaccona

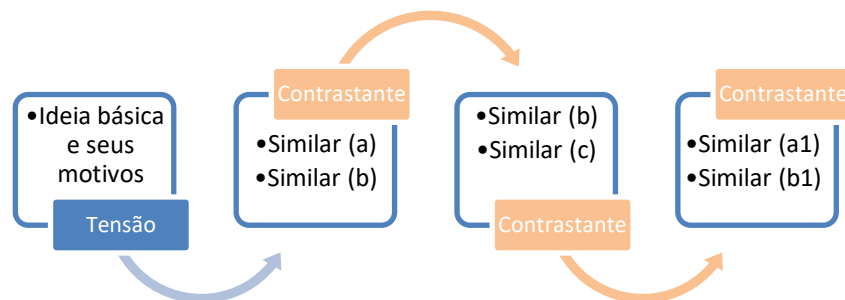
Vimos que em termos da lógica da similaridade há um detalhamento dos processos, elementos, tipos, formas de conexão e assim por diante. Em termos de contraste, não há diretrizes muito específicas. Em parte, isso é devido à própria natureza da música, cujos elementos ganham significados dentro dos contextos em que são apresentados. Schoenberg se refere às *forças* que lutam dentro da ideia para se desenvolver:

O desenvolvimento da ideia musical (manter o foco) só pode ocorrer se o problema da inquietação – presente na *grundgestalt* ou no motivo (e formulado por eles ou não, caso nenhum tenha sido declarado) – for demonstrado em todas as suas consequências. Essas consequências são apresentadas através dos destinos do motivo ou da *grundgestalt*. A forma como a *grundgestalt* é alterada sob a influência das forças que lutam dentro dela, como esse movimento para o qual a inquietação conduz, como as forças retornam a um estado de repouso – essa é a realização da ideia, essa é a sua apresentação. (Schoenberg, 2006, p.161)⁵⁹

⁵⁹ The furtherance of the musical idea (stick to the point) may ensue only if the unrest-problem - present in the *grundgestalt* or in the motive (and formulated by the them or not, if none has been stated) is shown in all its

Assim, o que inferimos sobre o papel dos contrastes, a partir dos escritos de Schoenberg, é delineado na figura abaixo. Tomando como exemplo concreto um tema com variações, uma ideia básica (e seus motivos constituintes) precisa de várias reapresentações durante a obra para que seja plenamente esclarecida (explicada). A cada nova apresentação, alguns elementos constituintes são mantidos, outros transformados em elementos contrastantes. Estes, por sua vez, requerem novas explicações e impulsionam o movimento musical. A repetição da ideia básica e seus motivos cumpre uma trajetória durante a obra que revela a unidade e lógica construtiva. Os contrastes adicionados manifestam o processo de tensão/distensão (estabilidade/flexibilidade) e com isso, a construção do caráter expressivo da obra.

Figura 13 - Papel do contraste nas variações



Fonte: Elaborado pela autora

Nesta seção, catalogo algumas das expressões que Schoenberg usa para se referir aos eles, no intuito de depreender princípios gerais de aplicação do contraste musical que podem ser usados na análise da *Ciaccona*. Como uma obra baseada na repetição, o gerenciamento da igualdade e da diferença é que irá delinear a sua configuração final.

a. Dimensões Musicais

O contraste pode acontecer em todas as dimensões musicais: ritmo, textura, melodia harmonia, e no caso da *Ciaccona*, também no baixo. Os graus de tensão, de oposição em todas as dimensões serão detalhados na próxima seção. É esperado que em um tipo contínuo de tema com variação, os contrastes não sejam coincidentes em todas as dimensões, excetuando os

consequences. These consequences are presented through the destinies of the motive or the grundgestalt. Just how the grundgestalt is altered under the influence of the forces struggling within it, how this motion to which the unrest leads, how the forces again attain a state of rest - this is the realization of the idea, this is its presentation. (Schoenberg, 2006 p. 161)

pontos de articulação. A separação das dimensões é puramente didática, uma vez que o fenômeno musical é indissociável. No entanto, algumas dimensões podem se sobressair no processo de formação dos contrastes passando a impressão que estão, de alguma forma, conduzindo o processo. É desse ponto de vista que, nesta pesquisa, separamos as dimensões musicais, discriminando os aspectos em que cada uma sofre contrastes a partir da realidade da obra.

b. Princípios Gerais para a Compreensão do Contraste

Pode-se inferir como os contrastes são inseridos, a partir dos princípios para a apresentação da ideia, citados no quadro 5. Em suas análises, Schoenberg se concentra bastante na função e no procedimento formal, pois isto faz parte de sua ótica analítica. No entanto, ele também usa uma série de adjetivos caracterizando tais eventos por meio de seus elementos constituintes, para além de sua função, como forma de designar a característica distintiva desse evento (o que o difere de outros com função semelhante), do movimento e do efeito que ele produz no contexto em que está inserido. No quadro abaixo é apresentado uma proposta de entendimento do tema a partir desse tipo de indicação do autor nesses três aspectos. O primeiro, relacionado à função do evento em duas categorias: função formal e tonal. O segundo, ao tipo de movimento que ele produz e o terceiro, ao seu possível efeito. Schoenberg detalha com mais clareza os procedimentos técnicos envolvidos nas funções formais e tonais. As demais categorias propostas aqui, do movimento e efeito, dependem exclusivamente do contexto, e a atribuição de rótulos tem sempre um caráter interpretativo em suas análises. Entretanto, há um repertório de expectativas, relacionado ao movimento e efeito, que mesmo em um contexto de tema com variação, como veremos na análise da próxima seção, parece ser cumprido, e que confere o aspecto lógico ao desdobramento da peça.

Quadro 7 - Princípios para a compreensão do contraste musical segundo Schoenberg

Função	Movimento	Efeito
Partes Formais Ideia principal/subordinada, Transição, Episódio, elaboração, introdução, ponte, transição, embelezamento, ligação, frase (Período/sentença), iniciação, continuação, pedal, retorno, conclusão, entre outros.	Atenuação Contenção (adensamento) Rarefação Dissolução Relaxamento	Caráter Clareza Obscurecimento Drama, expressividade
Procedimentos Formais Conexão Oposição Complementação Justaposição Encadeamento Delimitação	Estagnação Estabilização Desestabilização Neutralização	Vitalidade /interesse Flexibilidade Equilíbrio Fluência Variedade Agitação (euforia)
Tonal Centrípeta Centrífuga	Intensificação Crescimento Acumulação Expansão	Delimitação Surpresa Controle Liquidação

Fonte: Elaborado pela autora

3.4 Contraste e Retórica

Schoenberg não faz referência específica à retórica musical nos textos pesquisados, nem mesmo ao analisar músicas do século XVIII, embora considere o principal objetivo da retórica, a persuasão, necessária para a apresentação da ideia:

A apresentação da ideia musical depende de: 1. As leis da lógica, da coerência e da compreensibilidade. 2. As exigências estéticas da diversidade, da mudança, da riqueza e da profundidade, da beleza (?). 3. As exigências humanas da ética, ??? (da beleza), do sentimento, da sugestibilidade (persuasão), da singularidade e da novidade (originalidade). (Schoenberg, 2006, p. 96) ⁶⁰

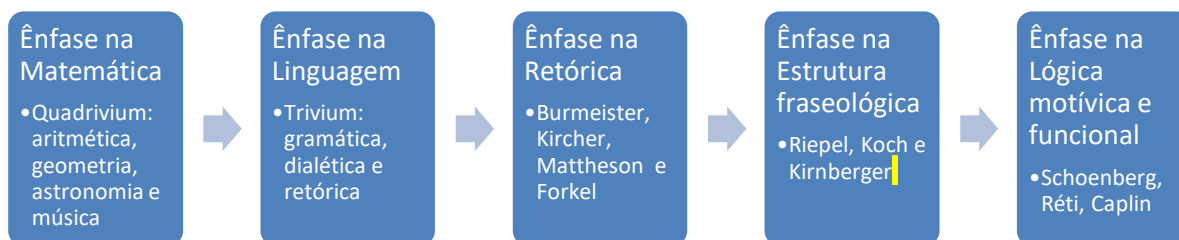
Curiosamente, dois aspectos chamam a atenção na citação acima, pelos pontos de interrogação colocados por Schoenberg: a ética e a beleza, que são ideias de extrema

⁶⁰ The presentation of the musical idea is contingent upon: 1. The laws of logic, of coherence, and of comprehensibility. 2. The aesthetic demands of diversity, change, richness and profundity, beauty (?). 3. The 'human requirements of ethics, ??? (beauty), feeling, suggestibility (persuasiveness), unusualness and novelty (originality). (Schoenberg, 2006, p. 96) (pontos de interrogação do próprio autor)

importância na mentalidade do século XVIII (Bartel, 1997, p. 21), e revelam a distância conceitual do autor em relação à realidade da época de Bach. Isso reflete a transformação profunda na compreensão do fenômeno musical ocorrida ao longo de dois séculos, que recupero aqui, à guisa de contextualização da concepção de Schoenberg em relação à *musica poetica* alemã.

Como e quando se deu a mudança terminológica que parou de reconhecer a figura retórica e passou a identificá-la como motivo? Ou ainda, da estrutura de seis partes do discurso para os tipos formais que conhecemos hoje? A transformação gradual ocorrida na teoria musical do século XVIII é responsável pelo início e desenvolvimento da tradição formalística, da qual Schoenberg é herdeiro, tem como base a relação da música com a linguagem (Sisman, 1993; Bartel, 1997; Barros; 2019). A figura abaixo mostra, sinteticamente, como ocorreu esse processo e aponta os teóricos mais importantes nessa trajetória.

Figura 14 - Mudanças na ênfase das concepções de música conforme Bartel e Sisman



Fonte: Elaborado pela autora com base em Bartel, 1997; Sisman, 1993.

Nesse processo, a concepção de música, assim como as técnicas composicionais tais como figuras retóricas, estrutura do discurso, afetos, representações simbólicas, entre outros, foram sendo esvaziadas de seu arcabouço conceitual original e de sua intenção retórico-representativa assumindo funções construtivas neutras e estruturais, tais como o motivo.

A retórica é fruto de um longo desenvolvimento histórico que começa com os gregos adentrando pela Idade Média e que na Alemanha luterana ganha a feição de *musica poetica* (Bartel, 1997), sob o trabalho de autores como Johannes Nucius (1556-1620), Joachim Burmeister (c. 1564–1629), Athanasius Kircher (1601-1680), Christoph Bernhard (1628-1692), Andreas Werckmeister (1645-1706), Johann Mattheson (1681–1764), Johann Gottfried Walther (1684–1748), Johann Adolph Scheibe (1708–1776), Wilhelm Marpur (1718–1795),

Friedrich Johann Georg Sulzer (1720–1779), Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), entre outros.

A música de Bach se insere nesse contexto e tradição, que Bartel (1997) vai chamar de filosofia teocêntrica da música, e nele, a retórica é a ferramenta conceitual que orienta todos os aspectos da vida e da cultura das pessoas. Para o luterano do século XVIII, o sacro não é restrito a lugares, objetos ou pessoas, pois compreende a totalidade da vida e atitudes pessoais, ou seja, o trabalho, a família, e a vida eclesiástica são apenas facetas distintas da fé. Bartel (1997) cita três princípios que formam a matriz conceitual da retórica musical luterana: a música como um presente divino, ao invés de uma invenção humana, e como tal, organizada segundo princípios igualmente divinos, ou seja, matemáticos (simetrias, proporções, entre outros). O segundo princípio é o poder afetivo e formativo, e o terceiro, considera sua ação como ferramenta pedagógica de ensino das escrituras sagradas.

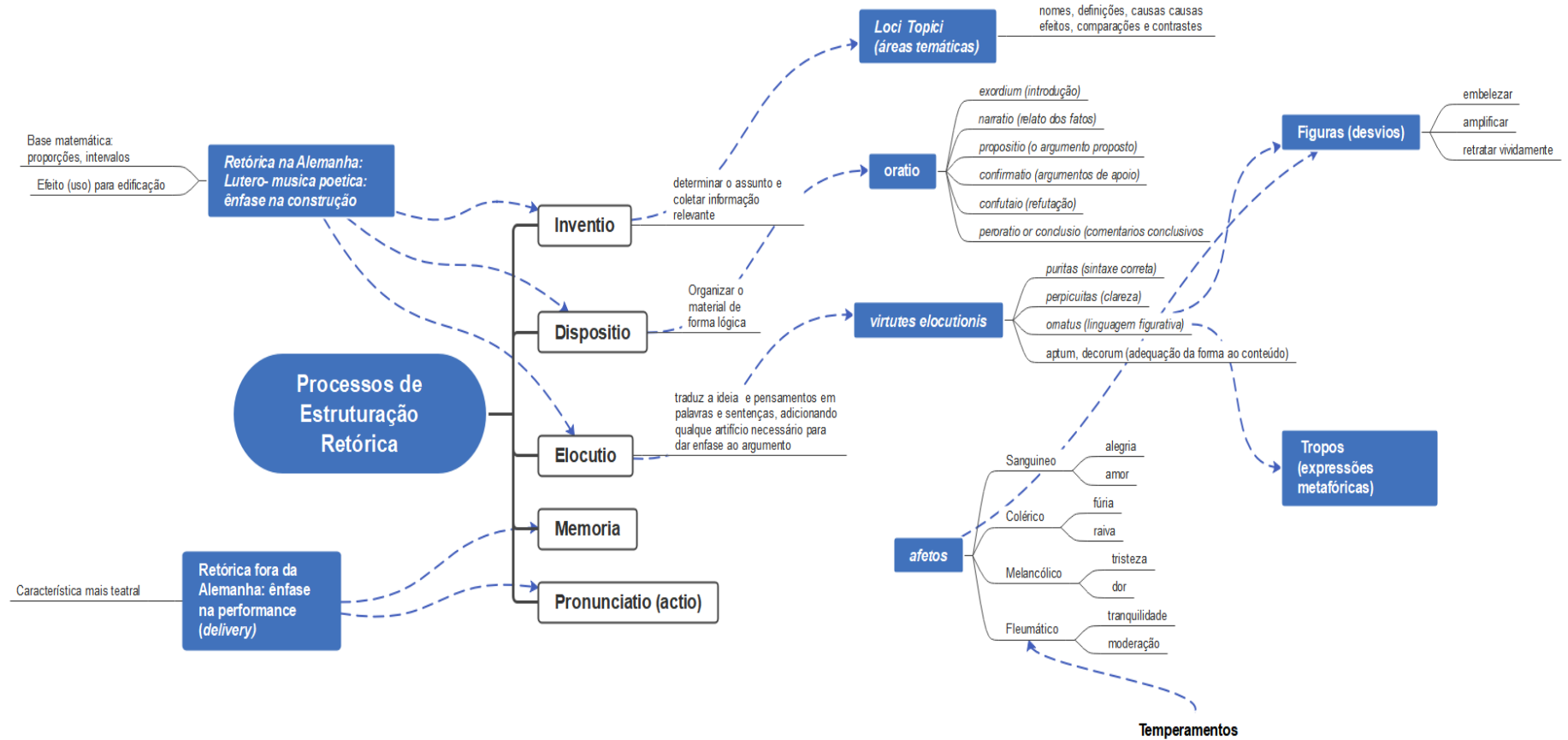
A retórica se destina a persuadir, convencer e capturar a atenção, e nesse objetivo, o contraste é um elemento muito importante. Vickers comenta sobre o *movere* dos afetos do ouvinte através do contraste:

Um autor anônimo, em sua obra *De musica* (entre 1559 e 1571), descreveu as vantagens do cromatismo e das mudanças harmônicas surpreendentes: elas “não permitem que o ouvinte se torne insensível, mas o excitam com a novidade do som, levando-o a prestar mais atenção”. (Vickers, 1984, p. 14)⁶¹

Apresento na Figura 15, de forma esquemática, os principais conceitos da estrutura retórica do discurso, a partir de Bartel (1997).

⁶¹ An anonymous *De musica* (between 1559 and 1571) described the advantages of chromaticism, and surprising harmonic changes: they “do not allow the listener to become numb but excite him with the newness of the sound to pay closer attention.” (Vickers, 1984, p. 14)

Figura 15 - Quadro esquemático dos principais conceitos da retórica



Fonte: Elaborado pela autora com base em Bartel, 1997.

3.4.1 A Dimensão Representativa.

De acordo com Bartel (1997) a *musica poetica* é essencialmente vocal, pois seu vocabulário representativo tem origem na associação de elementos e figurações musicais com o texto. Assim, a partir da base matemática, retórica e teológica, foram desenvolvidas conotações simbólicas, correspondentes a determinados elementos musicais que configuram o idioma da *musica poetica* conforme Bartel (1997) se refere:

Ao longo do século XX, músicos e musicólogos se dedicaram a decifrar e interpretar a linguagem da música barroca. Após gerações de negligência “iluminada” e incompreensão “romântica”, tornou-se evidente que uma compreensão objetiva do idioma musical barroco só poderia ser alcançada se sua gramática e sua sintaxe – ou seja, seus próprios preceitos e princípios composicionais únicos – fossem redescobertos e valorizados. (Bartel, 1997, p. vii)⁶²

O tipo de representação pode ser exemplificado nas palavras de Mattheson, *apud* Lucas (2016), sobre a forma de representação das emoções humanas por meio de ideias emblemáticas:

1. a alegria é sentida por uma propagação [*Ausbreitung*] dos espíritos animais, e é representada por intervalos grandes e expandidos.
2. a tristeza, pelo contrário, é uma contração [*Zusammenziehung*] destes, e convenientemente representada por intervalos estreitos e estreitados.
3. o amor tem como causa a dispersão [*Zerstreuung*] dos espíritos e será bem representado por proporções uniformes [*gleichförmige Verhältnisse*] (*intervallis n. diffusis & luxuriantibus*) de sons.
4. a esperança é uma elevação [*Erhebung*], e o desespero, um precipitar [*Niederstürzen*], dos espíritos. São representados naturalmente com as propriedades restantes dos sons, em especial o pulso. (Mattheson, *apud* Lucas, 2016, p. 87)

Tarling (2004) elabora uma lista de ferramentas técnicas comuns para a representação dos afetos nas dimensões musicais da tessitura, tempo, intervalos, harmonia, tipos de dança e ritmo com o respectivo efeito retórico pretendido e a sugestão para a performance do afeto representado. De acordo com a autora, Mattheson adverte contra usar tais artifícios como um tipo de receita, considerando sempre o contexto, o que nos conduz ao entendimento de que as

⁶² Throughout the twentieth century musician and musicologists alike have concerned themselves with deciphering and interpreting the language of Baroque music. After generations of “enlightened neglect and “romantic” misunderstanding, it became evidente that objective insight into the Baroque musical idiom could only be gained if its grammar and its syntax – that is, own unique compositional precepts and principles – were rediscovered and appreciated. (Bartel, 1997, p. vii)

técnicas não tenham significado representativo nelas mesmas, mas no contexto e na interação com o ouvinte.

A dimensão representativa pervade todos os aspectos a escrita musical: a escolha do modo, tonalidade, os tipos de intervalos, ritmos, entre outros, mas é no conceito de figura retórica que é mais ampliado e reconhecido.

Observa-se que o conceito de figuras musico-retóricas surgiu do desejo de identificar e definir, com terminologia retórica, os recursos musicais expressivos que se desviavam das normas composicionais convencionais; que o conceito musical-retórico se desenvolveu em um meio específico de representar e despertar emoções; e que, no final do período barroco, época em que tais princípios sistemáticos e objetivos contradiziam a crescente ênfase na expressão musical individualista e subjetiva "iluminada", esse conceito inevitavelmente declinaria. (Bartel, 1997, p. x) ⁶³

Muita literatura tem sido produzida sobre a música de J. S. Bach apontando estruturas musicais, para além das figuras, que são usadas pelo compositor fazendo referência a diversos assuntos. Kloppers (1984, p. 151-2) fornece uma categorização e usos dessas estruturas como alegoria, imitação, emblema, semântica de números e números cabalísticos. Chafe (2000) detalha como essas estruturas musicais se baseiam na tradição mística luterana e como elas se manifestam na obra de Bach, em forma de alegoria sobre assuntos da teologia cristã luterana.

A dimensão representativa levanta um problema de ambiguidade metodológica para a música instrumental do período. O vocabulário de elementos musicais usados para retratar as palavras da música vocal também é usado na música instrumental, sugerindo uma autonomia desses elementos sobre a alusão direta da palavra:

A expressão natural do texto também foi enfatizada por Mattheson, que dedicou vários capítulos de sua obra *Der vollkommene Capellmeister** a esse assunto. No entanto, com Mattheson e, especialmente, com Scheibe e Forkel, a centralidade do texto cedeu lugar à expressão afetiva geral, igualmente importante e possível na música puramente instrumental. No início do século XVIII, a ênfase da *musica poetica* na representação do texto foi suplantada pelo apelo para retratar e despertar as afeições, cedendo gradualmente espaço ao emergente mandato iluminista de expressar os sentimentos individuais. (Bartel, 1997, p. 24) ⁶⁴

⁶³ It will be observed that the concept of the musical-rhetorical figures grew out of a desire to identify and define with rhetorical terminology those expressive musical devices which deviated from conventional compositional norms, that the musical-rhetorical concept developed into a specific means of representing and arousing the affections, and that toward the end of the Baroque era, an age in which such systematic and objective principles contradicted the increasing emphasis on "enlightened" individualistic and subjective musical expression, such a concept would experience its inevitable decline. (Bartel, 1997, p. x)

⁶⁴ The natural expression of the text was also underscored by Mattheson, who devoted a number of chapters of his *Der vollkommene Capellmeister* to this matter. However, with Mattheson and especially Scheibe and Forkel, the

Assim, se os elementos são os mesmos, então não podem aludir a representações diferentes, do contrário, também não seriam válidos na música vocal e ameaçaria a coerência composicional. Podemos dizer que eles são usados como espécies de matrizes representativas cujos significados são análogos, quando aplicados a textos semelhantes. Neste estudo, propomos que se trata de duas formas de representação, ou melhor, camadas de comunicação. Na música vocal, a representação é direta, pois a música serve ao texto como forma de ampliação, de marcação (para auxiliar na memorização do ouvinte), para esclarecimento e para favorecer a compreensão da pregação para a audiência do serviço religioso. Ela deve despertar ideias e imagens concretas dos assuntos do texto, de inspiração religiosa, tais como crucificação, morte, ressurreição, entre outras.

Na música instrumental⁶⁵, entretanto, a representação é indireta, mais sofisticada, pois o ouvinte pode ser outro (no caso dos solos para violino) ou em outro estado emocional (no caso da música para órgão que introduz o serviço religioso). Não alude a ideias concretas como a música vocal. Dessa perspectiva, os mesmos elementos musicais que surgem da música vocal (tais como a caminhada da cruz, da morte, da ressurreição) suplantam as imagens concretas para comunicar as emoções religiosas associadas a elas (temor, comoção, esperança, consolo, transcendência, entre outras). Nesse processo, o poder para mover a emoção do ouvinte é ainda mais acentuado. Bartel explica:

Tanto os recursos expressivos literários quanto os musicais nascem de uma afeição comum, a gênese de toda expressão humana. A fonte da figura musical não é mais o texto, mas a afeição que reside no âmago do texto. Isso facilitou uma transferência natural das figuras musicais-retóricas para a música instrumental, afastando-se do foco primordial sobre a expressão do texto da música vocal. (Bartel, 1997, p. 86)⁶⁶

Obviamente, a representação dos elementos expressivos na música instrumental também é condicionada ao estilo e à profundidade da peça. Mesmo Schoenberg reconhece a

centrality of a text gave way to general affective expression., equally importante and possible in purely instrumental music. By the early eighteenth century, musica poetica's emphasis on text expression was superseded by the call to portray and arouse the affections, gradually giving way to the emerging Enlightenment mandate to express an individual's sentiments. (Bartel, 1997, p. 24).

⁶⁵ Na obra de Bach, o termo música instrumental refere-se a muitas formações e propósitos diferentes. Para cada, entendemos que há formas distintas de construção e comunicação musical.

⁶⁶ Both the literary and the musical expressive devices grow out of a common affection, the genesis of all human expression. The source of the musical figure is no longer the text but the affection which lies at the heart of the text. This facilitated a natural transfer of the musical-rhetorical figures to instrumental music, away from a primary focus on text-expressive vocal music. (Bartel, 1997, p. 86)

diferença entre tipos de obras e propõe o contraste como um critério de classificação: peças leves têm contrastes menos acentuados, enquanto que contrastes mais profundos são destinados às mais complexas. (Schoenberg, 1993, p. 121). Por complexa, ele entende não somente a estrutura formal (forma sonata, por exemplo) mas também a profundidade da ideia temática.

3.4.2 Representação nas Figuras Retórico-Musicais

A profusão de figuras retórico-musicais, nomes e classificações durante o período é tão grande quanto o número de autores a teorizar sobre o assunto. Entretanto, Bartel (1997) apresenta uma classificação em oito categorias gerais: figuras de repetição melódica, repetição harmônica, representação, dissonância/deslocamento rítmico, interrupção/silêncio, ornamentação (melódica e harmônica) e miscelânea de funções.

As figuras são locadas dentro de uma moldura representativa que faz referência ao lugar-comum da *inventio* e que deve evocar no ouvinte o afeto adequado. Para situar as figuras e outras estruturas retóricas dentro do discurso musical concreto, a figura abaixo mostra como elas estruturam o início do *exordium* da *Ciaccona*:

Figura 16 - *Ciaccona* - *exordium*

The image shows a musical score for the beginning of the Ciaccona by J.S. Bach. The score is in 3/4 time and features various harmonic and melodic structures. Annotations include: 'trias harmonicas' (red box), 'epizeuxis' (orange oval), 'mi-fa (mutatio tone)' (blue line), 'descensus' (green arrow), 'circulatio' (blue circle), 'exclamatio' (orange box), 'syncopatio (9-10)' (red text), 'pathopoeia' (purple text), 'chiasmo' (green text), 'passus duriusculos no baixo (na V. 3-4)' (red text), and 'cadentia duriuscula' (red text). Harmonic symbols like i, ii°, V5, VI, iv, i, vii°, i, i, ii°, V5, i, VI, ii5, V, and i are placed below the notes.

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

O quadro abaixo fornece as definições das figuras e procedimentos retóricos usadas no *exordium*:

Quadro 8 - Figuras retóricas no *exordium* da *Ciaccona*

<i>pathopoeia</i>	(representação) Uma passagem musical que procura despertar um afeto apaixonado através do cromatismo ou outro meio. ⁶⁷ O sustenido é associado com a cruz.
<i>epizeuxis</i>	(repetição) Uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase. ⁶⁸ É um tipo de ênfase.
<i>circulatio</i>	(representação) Usualmente, uma série de semicolcheias em uma formação circular ou de sino. Como símbolo de perfeição, o círculo musical possui uma longa tradição de expressar não apenas conceitos circulares, mas também eternos, infinitos e completos, simbolizando, em última instância, Deus. ⁶⁹
<i>cadentia duriuscula</i>	(dissonância) Uma dissonância no antepenúltimo acorde de uma cadência ⁷⁰
<i>syncopatio</i>	(dissonância/deslocamento) Uma suspensão, com ou sem dissonância resultante ⁷¹ .
<i>passus duriusculus</i>	(dissonância/deslocamento) Uma linha melódica alterada cromaticamente, ascendente ou descendente. ⁷²
<i>ascensus</i>	(representação) Uma passagem musical ascendente que expressa imagens ascendentes ou e afetos elevados. ⁷³
<i>descensus</i>	(representação) Uma passagem musical descendente que expressa imagens ou afetos humildes ou negativos ⁷⁴ .
<i>exclamatio</i>	(representação) Uma exclamação musical, frequentemente associada com uma exclamação no texto. ⁷⁵

Fonte: Elaborado pela autora

Além das figuras retóricas, outras estruturas musicais são amplamente reconhecidas pela literatura na análise das obras de Bach, tais como números e proporções, acordes, cromatismos, ritmos e estilos, todos enraizados na tradição mística luterana mencionada acima, que Chafe (2000) reúne dentro da “matriz hermenêutica” para a compreensão da música do compositor.

No *exordium* é possível identificar ao menos três delas. O *trias harmonica*, que parte da ideia de que a criação do universo aconteceu a partir de números, e as consonâncias, são reflexos da obra de Deus (Tatlow, 2015; Bartel, 1997). Assim, surge a alegoria sobre os acordes maiores e menores: “Os acordes maiores e menores representam o divino e o humano, respectivamente, enquanto a terça menor dentro do acorde representa a humanidade de Jesus.” (Chafe, 2000 p.

⁶⁷ Bartel (1997, p. 445) Pathopoeia: a musical passage which seeks to arouse a passionate affection through chromaticism or some other means.

⁶⁸ Bartel (1997, p. 444) Epizeuxis: an immediate and emphatic repetition of a word, note, motif, or frase.

⁶⁹ Bartel (1997, p. 445) Circulatio, Círculo, Kyklosis: a series of usually eight notes in a circular or sine wave formation. As a symbol of perfection, the musical circle has a long tradition of expressing not only circular concepts but also eternal, infinite and complete, ultimately symbolizing God. (p. 216)

⁷⁰ Bartel (1997, p. 445) Cadentia Duriuscula: a dissonance in the pre-penultimate harmony of a cadence

⁷¹ Bartel (1997, p. 447) Syncopatio, Ligadura: a suspension, with or without a resulting dissonance.

⁷² Bartel (1997, p. 446) Passus duriusculus: a chromatically altered ascending or descending melodic line.

⁷³ Bartel (1997, p. 445) Anabasis, ascensus: na ascending musical passage which express ascending or exalted images of affections. Chafe (2000, p 148) situa a oposição ascensos/descensos dentro da ótica alegórica da tradição mística luterana fazendo referência às oposições binárias da teologia tais como a encarnação/ascensão de Cristo.

⁷⁴ Bartel (1997, p. 440) a descending musical passage wich express descending, lowly, or negative images or affections.

⁷⁵ Bartel (1997, p. 445) Exclamatio, ecphonesis: a musical exclamation, frequently associated with an exclamation in the text.

24)⁷⁶ O estudo do uso de numerais e proporções é amplamente documentado na música de Bach. A insistência sobre o 3 e 4 introduzem uma dimensão simbólica-referencial ligada ao *trias harmonica*. Tatlow explica:

O termo *trias harmonica* foi cunhado para descrever a tríade consonante, pois sua perfeição refletia a harmonia perfeita da Santíssima Trindade e porque seus intervalos, a quinta e as terças maior e menor, expressos nas proporções 4:5:6, estavam contidos no cenário dado por Deus. A tríade tornou-se, assim, uma poderosa lembrança para os cristãos luteranos da centralidade da música para Deus e Sua criação. (Tatlow, 2015, p. 8)⁷⁷

A representação da tríade relaciona-se também com a representação dos demais números associados à tríade, Bartel explica:

Enquanto o numeral 1 representa Deus Pai, o 2 representa o Filho, sendo um com o Pai, mas distinto, assim como as duas notas que abrangem uma oitava são iguais, mas distintas. O numeral 3, a quinta, representa o Espírito Santo, que compõe a Trindade. (Bartel, 1997, p. 15)⁷⁸

Os números não influenciam apenas os intervalos e proporções, mas também a dimensão formal na quantidade de seções e subseções, a métrica, número de compassos, motivos, entre outros. A ideia é que a percepção do número e de suas proporções tem um impacto no espírito e no corpo comuns ao cosmo e a Deus. (Bartel, 1997)

Os motivos de formas quiasmáticas são mencionadas na literatura de Bach como alusão à cruz de Cristo. Basicamente, referem-se a padrões simétricos de alturas.

O *mutatio tone* se refere à transformação tonal na qual o *mi* torna-se *fá*, ou seja, o deslocamento do semitom do modo, figura abaixo:

⁷⁶ The major and minor triads represented the divine and the human, respectively, while the minor third within the major triad represented the humanity of Jesus. (Chafe, 2000 p. 24)

⁷⁷ The term *trias harmonica* was coined to describe the consonant triad, because its perfection reflected the perfect Harmony of the Holy Trinity, and because its intervals, the fifth and the major and minor thirds, expressed in the proportions 4 : 5 : 6, were contained within the God-given senarius. The triad thus became a powerful reminder for Lutheran Christians of the centrality of music to God and His created order. (Tatlow, 2015, p. 8)

⁷⁸ While the numeral 1 represents God the Father. 2 represents the Son, being one with the Father yet distinct, just as the two notes spanning na octave are the same yet distinct. Numeral 3, the fifth, representes the Holy Spirit, making up the Trinity. (Bartel, 1997, p. 15)

Figura 17 - *Mutatio tone*

Fonte: Elaborado pela autora

Na *Ciaccona* esse processo é concretizado com a mudança de modo, no *confutatio*.

a. Contraste nos Segmentos

A organização do discurso retórico (*dispositio*), em seis partes, já é um indício do lugar no qual os contrastes são localizados, por causa de sua função. De acordo com Bartel (1997) são eles:

1. *Exordium* – um tipo de introdução
2. *Narratio* – o relato dos fatos
3. *Propositio* – exposição do ponto de argumentação
4. *Confirmatio* – argumentos e provas de suporte da argumentação
5. *Confutatio* – refutação da argumentação
6. *Peroratio* – conclusão do pensamento

Embora todos os segmentos possam apresentar contrastes, no segmento do *confutatio* é esperado o tipo mais profundo. No exemplo abaixo, podemos ver o contraste harmônico-contrapontístico nas seções inicial e final do Prelúdio em Dó Maior BWV 846, o *confutatio* acontecendo pela permuta de vozes e reinterpretação do primeiro compasso do *exordium* e final da *confirmatio*. O contraste consiste na substituição das vozes centrais (mi3, sol3, dó4)⁷⁹ quando o 5° vira 7° menor (sol→sib) de forma inesperada, e resulta na reinterpretação do 3° da voz superior, cuja estabilidade, ainda que pouca (3ª em relação ao baixo) é desafiada pela criação de um trítone interno modificando seu significado original. Resumindo, o I → V/IV explora a dubiedade da posição de terça do acorde inicial.

⁷⁹ Para localização dos registros usamos o sistema de numeração das oitavas que localiza o dó central (primeira linha inferior suplementar na clave de sol) como dó3.

Figura 18 - Prelúdio e Fuga em Dó maior BWV 846 - comparação *exordium* e *confutatio*

Praeludium I

Johann Sebastian Bach
(1685 - 1750)

Fonte: Bach, 1977.

b. Contraste nos Afetos

De acordo com Bartel (1997) o estudo dos afetos remonta à filosofia grega, que teoriza tanto a classificação dos temperamentos e afetos retóricos, dividido em quatro temperamentos e afetos básicos (figura abaixo), quanto a mecânica de surgimento dos afetos no corpo humano. No século XVII René Descartes (1596-1650) em *Les Passions de l'âme* (1649) propõe outra divisão, em seis afetos: admiração, tristeza, ódio, amor, tristeza e desejo. Athanasius Kircher (1602-1680) em *Musurgia universalis* (1650) propõe apenas três básicos: remissão, compaixão e alegria. Assim, os afetos principais são compostos. Não há no século XVIII não há uma lista fechada de afetos passíveis de representação musical e cada autor propõe a sua. Mattheson (1739) amplia bastante a lista e ainda propõe ainda uma categorização específica para a música instrumental. Todos esses afetos são representados musicalmente mediante artifícios rítmicos, intervalares, harmônicos, de tessitura, tempo, gênero.

Uma característica sobre afetos e paixões é sua natureza composta. Mattheson menciona que a piedade é composta de amor e tristeza, enquanto que o ciúme é composto de sete outras paixões. Assim, há uma previsibilidade quanto ao leque de representações dentro de um afeto principal.

Figura 19 - Temperamentos e afetos (Bartel, 1997)



Fonte: Elaborado pela autora

O afeto de uma ideia é informado, no princípio, pela escolha dos elementos usados para a criação da *inventio*, que são o *thema*, o *modus* e o *tactus*. Lucas (2016, p. 82) esclarece: “Nesta concepção, o *thema* corresponderia às provas racionais, cuja busca é auxiliada pela teoria dos lugares-comuns, enquanto o *modus* e o *tactus* relacionariam-se, respectivamente, às provas afetivas e de caráter”.

Em árias *Da Capo*, a seção central pode apresentar mudança, principalmente quando o modo é outro, como comenta Bartel, sobre o contraste de afetos, muito semelhante à *Ciaccona*:

Por outro lado, uma situação na trama pode permitir diversas respostas por parte da personagem ou mesmo apresentar perspectivas contrastantes ou opostas, resultando frequentemente no uso da figura musical-retórica da antítese. Em certas situações, os afetos contrastantes sugeridos pelo texto podem influenciar a forma geral da ária. Nesses casos, a seção B central de uma ária *da capo* pode refletir sobre a ação a partir de uma perspectiva diferente da seção A, retratando assim um afeto antitético. Em numerosas árias de cantatas de Bach, o contraste está enraizado em um paralelismo teológico, frequentemente destacando a diferença entre uma visão existencial mundana e uma perspectiva celestial, escatológica. Nesses casos, a segunda seção pode ter natureza exegetica, interpretando e comentando a reação humana primária.

O processo retórico é, portanto, combinado com uma interpretação teológica e musical. (Bartel, 1997, p. 55)⁸⁰

Dessa forma, o recorrer a um afeto oposto, é uma forma de afirmação do afeto original, por meio de sua antítese, semelhantemente ao que Schoenberg propõe como testar a ideia pela sua contradição. Assim, podemos entender que a coerência do contraste na perspectiva retórica pode ser relacionada à coerência do afeto principal, que por meio de suas várias nuances, já prevê as transformações necessárias ao desdobramento discursivo.

A concepção retórica possui um forte apelo para a persuasão e o convencimento da *inventio* proposto pelo compositor, recorrendo às representações simbólicas, pinturas de palavras e outros artifícios de significação, características essas que foram sendo esvaziadas à medida que outros critérios analíticos foram se fortalecendo ao longo do século XVIII. As discussões do século dezanove sobre música absoluta e música programática, a ampliação do espaço discursivo tonal, a mudança da cosmovisão social (*Zeitgeist*) e a transformação do papel social da música fez com que a análise de inspiração formalística se assentasse, sobretudo, na estrutura do idioma tonal, em seus aspectos de tensão e resolução. Banciu resume a diferença entre motivo e figura retórica que situa esse processo de substituição terminológica:

Em um sentido analítico, célula, um termo derivado da biologia, será entendida como a menor entidade morfológica, portadora do potencial para desenvolver o discurso musical, um componente do motivo, enquanto figura permanecerá enraizada em sua tradição retórica e será usada como um elemento morfológico com latências semânticas implícitas, com um papel significativo na análise estética e na adequação da especificidade da mensagem musical. Os dois termos referir-se-ão, necessariamente, à mesma entidade sonora, embora em contextos diferentes e com propósitos distintos. (Banciu, 2013, p. 32)⁸¹

Como entendido por Schoenberg, o motivo tem uma característica gerativa, dando origem a novas formas (se desenvolvendo) gradualmente ao longo da obra por meio das

⁸⁰ On the other hand, a situation in the plot may allow responses by the character or indeed present contrasting or even opposing perspectives, frequently resulting in the use of the musical-rhetorical figure antithesis. In certain situations, the contrasting affections suggested by the text could influence the overall form of the aria. In such cases, the central B section of a *da capo* aria reflect on the action from a different perspective as the A section, thereby portraying antithetic affections. In numerous Bach cantatas arias the contrast is rooted in a theologically derived parallelism frequently highlighting the difference between a worldly existential view and a heavenly, eschatological perspective.

⁸¹ In an analytical sense, *cell*, a term derived from biology, will be understood as the smallest morphological entity, carrying potential to develop the musical discourse, a component of motif, while *figure* will remain rooted to its rhetorical tradition and be used as a morphological element with implied semantic latencies, with a significant role in the aesthetic analysis and in tailoring the specificity of the musical message. The two terms will necessarily refer to the same sound entity, though in different contexts and with different purposes. (Banciu, 2013, p. 32)

variações que sofre em suas rerepresentações. A figura retórica, entretanto, permanece com sua identidade original inalterada e é reconhecível como tal ao longo da obra. As transformações pelas quais passa na maioria das vezes, listadas por Schoenberg como repetições literais (transposição, inversão, retrogradação, diminuição, aumento), tendem a não se desdobrar, formas derivadas, mesmo que a variação progressiva também aconteça dentro dos grupos.

O crescimento e importância da música instrumental cooperou para a mudança no pensamento analítico-composicional porquanto ganhou mais e mais autonomia em relação à música vocal. A necessidade de explicação de seus processos, junto com as transformações sociais, pavimentou o caminho para o novo modo de pensar a música, que tem Schoenberg como herdeiro:

O último teórico da *Figurenlehre*, o historiador da música Johann Forkel (1788), tentou responder a esse desafio fazendo um esforço final para salvar as figuras: indo além de Scheibe, ele as separou completamente da música vocal textual e afirmou que elas não derivavam das figuras retóricas da linguagem, mas eram formas fundamentais e análogas de expressão humana. Uma segunda resposta foi comum entre os teóricos, incluindo Forkel: adaptar à música a noção de um sujeito, ou ideia, de uma oração – incorporada na retórica na teoria do status dos antigos romanos, com seus *loci topici*. A teoria composicional do final do século XVIII está repleta de discussões sobre Idea, Gedanke, Thema ou motivo. (McCreless, 2008, p. 873)⁸²

Como mencionado no início desta seção, boa parte do século passado foi dedicada a recuperar os conceitos que esclarecem a prática e a produção musical do século XVII que, deslocada de seu arcabouço filosófico-teológico, tiveram perda no entendimento de seu sentido nos séculos subsequentes. As pesquisas não somente lograram fornecer melhor compreensão dela, mas também lançaram novas perspectivas sobre o significado na música do período clássico.

3.4.3 A Retórica como Ferramenta Analítica

A retórica como ferramenta analítica pode explicar muito sobre o contraste, pois este é central para a sua principal tarefa, a persuasão, como mencionado. Em função de toda a base

⁸² The last Figurenlehre theorist, the music historian Johann Forkel (1788), tried to respond to this challenge by making a final effort to save the figures: going beyond Scheibe, he detached the figures completely from texted vocal music and claimed that they were not derived from the rhetorical figures of language, but were fundamental and analogous forms of human expression. A second response was common among theorists, Forkel included: to adapt to music the notion of a subject, or idea, of an oration – embodied in rhetoric in the status theory of the ancient Romans, with its *loci topici*. Late eighteenth-century compositional theory is full of discussions of the Idee, Gedanke, Thema, or motive. (McCreless, 2008, p. 873)

racional da explicação do fenômeno musical em termos de construção e recepção pelo ouvinte, surge um aspecto muito interessante sobre a intencionalidade do compositor na construção musical. Bartel explica:

Com base nessas explicações racionais, o compositor barroco podia contar com uma resposta emocional calculada do ouvinte, controlando assim o estado emocional deste através do poder da música. Ele possuía uma compreensão concreta e bem definida dos afetos. O afeto desejado podia ser representado e despertado através do apropriado modo ou tonalidade, da fórmula de compasso e andamento, figura e cadência, juntamente com todo o arsenal de métodos e recursos retóricos. (Bartel, 1997, p. 33)⁸³

Na análise retórica, geralmente, os objetivos podem ser resumidos em três procedimentos: a identificação do afeto principal representado na obra, que pode ser inferido a partir dos lugares comuns (*loci topici*), é a *inventio*: o conjunto de características musicais que representam um afeto específico (o modo, métrica, ritmo, e assim por diante); a procura das figuras de retórica que compõem o discurso, corroborando o afeto mencionado, e a localização dos segmentos da peça, de acordo com a estrutura do discurso retórico. Os tipos de lugares comuns variam de acordo com o autor. De acordo com Mattheson, os predominantes são o *locus notationis* e o *locus descriptionis*. O *locus descriptionis* parece ser o que melhor caracteriza o processo composicional na *Ciaccona*.⁸⁴

O segundo lugar – lugar da descrição – é aquele que se relaciona com a matéria principal da música, as paixões, e sua representação de acordo com artifícios que, desde o século XVI, foram constituindo um *corpus* de procedimentos convencionados que abrangem aspectos como a escolha da tonalidade, dos pés métricos, das fórmulas de compasso, assim como desvios das regras compositivas, visando representar afetos específicos. Estes dois lugares [*locus notationis* e *locus descriptionis*], que, como afirma Weise, decorrem da observação da matéria em sua totalidade, assumem o papel mais importante na teoria da invenção musical apresentada por Mattheson. Sem dúvida, esses dois lugares dizem respeito às técnicas mais relevantes da composição: o contraponto e o baixo-contínuo. (Lucas e Paschoal, 2021 p. 7)

O ponto de partida para a análise da *Ciaccona* é a compreensão da inspiração religiosa da obra que é inferida a partir dos elementos escolhidos para a *inventio*: *stylus gravis*, afeto de

⁸³ Based on such rational explanations, the Baroque composer could count on a calculated emotional response from the listener, thus controlling the emotional state of the listener through the music's power. He had a concrete and well-defined understanding of the affections. The desired affection could be represented and aroused through the appropriate mode or key, time signature and tempo, figure and cadence, along with the entire arsenal of rhetorical methods and devices.

⁸⁴ Esta decisão analítica prioriza as transformações da expressão dos motivos ao longo da obra, muito embora a *Ciaccona* apresente muitos elementos que também podem ser relacionados ao *locus notationis*.

dor, morte e lamento, modo menor, compasso ternário, insistência no número 3 em figuras, motivos e esquema formal global, e, finalmente, das figuras que serão detalhadas na próxima seção. Todos esses elementos podem ser encontrados na música vocal em textos associados à natureza de Cristo e temas afins, nos oratórios e cantatas. Este é o paradigma teológico-filosófico da *musica poetica* luterana a partir do qual a criação dos compositores alemães do século XVIII se concretiza.

3.5 Diretrizes Analíticas

Considerando as diferenças entre as duas ferramentas conceituais apresentadas nesta seção e as especificidades da obra em estudo, estabelecemos diretrizes para nortear a análise que será apresentada deste estudo. De forma geral a análise procederá por grupos e serão indicados elementos em variações específicas quando relevantes. A análise é realizada em dois eixos principais: a trajetória discursiva e a identificação dos contrastes. Não será feita uma análise exaustiva de cada elemento ou dimensão, mas serão mostradas as transformações mais importantes que iluminam os objetivos do estudo.

A análise seguirá norteadas por três perguntas:

1. Identificação do contraste
 - Uma vez identificados as similaridades motivicas repetidas, o que foi alterado? Estes são os contrastes.
2. Elementos
 - Qual (is) o (s) tipo (s) de contraste está (ão) sendo utilizado (s)? Em que elementos ele é mais proeminente?
3. Função
 - O que isso está fazendo aqui? A pergunta que Schoenberg propõe para nortear a inteligibilidade musical procura identificar o propósito do contraste em seu contexto.

A operacionalização obedecerá às seguintes diretrizes:

- Para a Ideia temática
1. Análise detalhada da ideia temática explicitando seus motivos e figuras principais, dimensões musicais e técnicas importantes.

- Para os grupos e variações:
 - a. Eixo 1: Motivos e análise discursiva.
 - i. Identificação dos elementos motivicos originais e como eles estão sendo transformados e combinados com os graus de contrastes em cada dimensão.
 - ii. Identificação das trajetórias desses elementos ao longo da obra. Nesse processo, buscou-se identificar os pontos de maior poder persuasivo, ligando-os aos tipos de contrastes.
 - iii. Identificar a trajetória do conflito tonal e a sua relação com a argumentação retórica liderada pelas transformações motivicas.
 - iv. Identificar mudanças afetivas pelos contrastes apresentados por meio dos materiais.
 - b. Eixo 2: Contrastes e gerenciamento da relação tensão/distensão
 - i. Identificar o tipo de contraste produzido pela transformação do material.
 - ii. Identificar a lógica para a inserção do contraste a partir das necessidades do contexto.
 - iii. Traçar as trajetórias dos contrastes em todas as dimensões escolhidas com seus respectivos graus de tensão. Nesse processo, buscou-se tanto identificar os elementos que são destacados, quanto compreender por que o são.
 - iv. Identificar das ondas de tensão e distensão ao longo da peça,
 - v. Identificar o importante relacionamento entre a forma e a estrutura discursiva.

4. O CONTRASTE NAS VARIAÇÕES E GRUPOS

4.1 A Ideia Temática

A discussão acadêmica sobre qual seria o tema da *Ciaccona* (Curti, 1985) não é sem razão. Vimos, pelas definições históricas e técnicas, a importância do baixo descendente como elemento definidor da estrutura formal e do gênero, e também por meio de tantos exemplos que se baseiam nesse perfil⁸⁵. Entretanto, como já mencionado, preferimos neste estudo, partir da concepção de que a peça apresenta uma ideia temática composta de múltiplas dimensões musicais. Do ponto de vista retórico, a ideia temática pode ser considerada parte do *exordium*, cuja função é captar a atenção do ouvinte para o afeto proposto, preparando a maneira adequada para interligar a obra. O modo, a métrica e o ritmo, a textura, a harmonia e as figuras retóricas criam o impacto perceptivo e conjugam suas forças para introduzir a concepção da peça em seus detalhes técnicos mais imediatos.

A *Ciaccona* tem a apresentação de sua ideia temática articulada em 4+4 compassos, como se pode ver na Figura 20. A articulação em oito compassos é consistente com as reapresentações dessa ideia temática ao final das seções A e A' e com o início da seção B. Como mencionado na primeira seção, esse tipo agrupamento de variações em pares (oito compassos) aparecerá dezoito vezes durante a *Ciaccona*, embora agrupamentos menores e maiores também ocorram. A ideia temática é uma espécie de microestrutura condensada de toda a obra.

Figura 20 - *Ciaccona* - ideia temática



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

A seguir, detalharemos esta ideia em suas dimensões constituintes.

⁸⁵ A chacona é considerada pela maioria dos autores um tipo de baixo ostinato e por essa razão o debate em torno do tema foi levantado. Muito embora o baixo, especialmente o tetracorde diatônico (ré-dó-sib-lá) seja muito importante, em alguns momentos ele desaparece e outras dimensões também têm protagonismo ao longo das variações.

4.2 – Dimensões Musicais

a. A Linha do Baixo Descendente

Como já mencionado, a razão para a discussão se a *Ciaccona* é ou não um baixo ostinato, está no fato de que ele não se mantém em toda a obra, chegando mesmo a desaparecer em alguns momentos dando proeminência a outras dimensões. Entretanto, certamente o baixo tem um papel fundamental na organização da obra. A Figura abaixo mostra a linha do baixo como é apresentada na ideia temática. Após o embelezamento da tônica inicial pela bordadura dó# (*pathopoeia*), o baixo segue em terças descendentes via o 6, para alcançar a dominante da cadência que retorna à tônica. Trata-se de um baixo de lamento. Bach usou este mesmo baixo no terceiro movimento do *Capriccio* "sobre a partida de seu irmão amado," em Si bemol maior, BWV 992 (ca.1704), nomeando-o de “É um lamento geral dos amigos”⁸⁶. A expressão do lamento na *Ciaccona* é acentuada pelo modo menor.

Figura 21 - Linha do baixo original (B1)



Fonte: Elaborado pela autora

O baixo original (B1) dá origem a duas vertentes como pode ser visto na Figura abaixo. O B2 é o mais tenso por causa da função harmônica centrífuga do cromatismo. Quando aparece invertido (direção ascendente) aumenta ainda mais a tensão. O B3 é uma simplificação do baixo original, e sendo diatônico, tem a tensão tonal diminuída. Este é o baixo mais frequente. Ele é igualmente apresentado com a direção ascendente associado ao clímax da seção em que aparece. As variantes⁸⁷ dos baixos são criadas por meio de elaborações locais tais como acréscimos de saltos consonantes decorativos, mudança de oitava (registro), deslocamentos rítmicos, entre outros.

⁸⁶ *Ist ein allgemeines Lamento der Freunde.*

⁸⁷ Essas variantes não serão nomeadas para não obscurecer a síntese analítica.

Figura 22 - Desdobramentos do B1

The figure displays a musical score in 3/4 time, key of B-flat major, showing the development of a melodic fragment labeled B1. The fragment B1 (measures c.1 to c.57) is shown in a blue box. It is then expanded into three separate sections: B2 (measures c.17 to c.109), B3 (measures c.57 to c.93), and B1 again (measures c.217 to c.113). Each section is enclosed in a blue box. Arrows indicate the flow from B1 to B2 and B3, and from B3 back to B1. The notation includes treble clef, key signature of two flats, and various note values including eighth and sixteenth notes.

Fonte: Elaborado pela autora

b. A Dimensão Harmônica

A progressão harmônica apresentada é semelhante nas duas frases, compassos 1 a 8, à exceção do 4º e 8º compassos, nos quais o iv grau é substituído pelo ii^º mantendo a mesma função de subdominante. Durante o curso das variações, a direção básica da progressão não se altera, embora muitas passagens melódicas façam uso de substituições harmônicas diversas. O contraste intratemático mais contundente é a troca de vozes entre soprano e contralto, que permite que a linha melódica seja oitavada do compasso 8 em diante. Muito importante na compreensão da *Ciaccona* são os acordes dissonantes do segundo e oitavo compassos. Eles têm um papel retórico importante no percurso variações.

Figura 23 - Progressão harmônica da ideia temática

1 2 3 4 5

i ii^{#2} V⁶₅ i VI iv i⁶₄ vii[°] i

5 6 7 8 9

i ii^{#2} V⁶₅ i VI ii[#]₅⁶ V V⁷ i

Fonte: Elaborado pela autora

Bach mantém a mesma direção harmônica por todas as 64 frases, não modulando nenhuma vez. Dessa forma, a análise harmônica foca nas substituições de acordes, no significado retórico deles e na relação com o baixo. Tais substituições são resultado das interações melódicas com as transformações sofridas pelo baixo. Uma análise harmônica completa é fornecida no Anexo 1. As alterações cromáticas, resultado das forças centrífugas, não produzem desequilíbrio tonal (Schoenberg, 1993, p. 60), pois não se vinculam a modulações reais e o centro tonal não é, realmente, ameaçado. É interessante a presença de várias sequências de círculos de quintas (preparação/resolução) que “caminham” para “não sair do lugar”. Os acordes de preparação são a sensação de direção e deslocamento harmônico, mas realmente não se afastam da tônica principal. O nível de tensão será considerado a partir das categorias centrífuga (maior cromatismo) e centrípeta (maior diatonismo) de função tonal e das sequências de acordes preparatórios.

c. A Dimensão Melódica

A figura abaixo mostra o que, provavelmente, percebemos a princípio como a linha melódica principal.

Figura 24 - Linha melódica?

Fonte: Elaborado pela autora

Entretanto, a dimensão melódica, na verdade, acontece a partir da interação harmônica e contrapontística. Seus contornos e notas enfatizadas vão depender, basicamente, desse relacionamento e, em muitas ocasiões, a polifonia obscurece as relações de continuidade da “verdadeira” linha melódica. Um exemplo dessa situação, discutida entre os analistas (Eiche, 1985), é o significado da nota *mi*⁴, do segundo compasso. Marcozzi (1983) cita a análise de Schenker, que interpreta esta nota como a voz superior que inicia imitando o movimento de bordadura da voz central, que começa com o *lá*³⁸⁸. Portanto, no salto *lá-mi*, as duas notas não seriam parte de uma mesma voz. A Figura 25 mostra como a melodia vai sendo construída à medida que percorre a primeira e a segunda voz, e como certas notas ficam sem continuidade nesse processo. O contraste intratemático gerado pela troca de vozes é mais facilmente percebido também. Nesta figura podemos ver, ainda, os principais elementos motivicos intervalares, rítmicos e harmônicos e concluir que a ideia temática é muito coesa, com poucos elementos, e que são imitados em todas as vozes. São eles:

1. O motivo *a* (*epizeuxis*) é a repetição da nota em ritmo pontuado.
2. O motivo *a'* (*mutatio tone*) é o intervalo *mi-fá* (imitando a voz interna) que cria a tensão mais contundente da primeira frase.⁸⁹ O segundo grau da escala (*mi*) tem uma característica ambígua de movimentação como mencionado na seção anterior. Se a direção for a tônica, o efeito é de relaxamento. Se a direção for o terceiro grau, especialmente no modo menor e precedido por salto, a tensão tonal é aumentada por causa do semitom. Nesse caso, a ausência de continuidade melódica ascendente deixa o *fá* em suspenso. A movimentação para o *ré*⁴, no compasso 3, é elucidada no compasso 7, como parte da segunda voz e não da primeira.
3. O motivo *b* (*descensus*) é constituído por quatro (ou cinco) notas descendentes, imitado pela voz superior. Ele forma, junto com as demais vozes, a estrutura de *fauxbourdon* que vai direcionar melodicamente a maioria das variações.
4. O motivo *c* (*pathopoeia*) é constituído pela bordadura *ré-do#-ré*, que transforma a tônica inicial em uma suspensão 9-10 (*syncopatio*).
5. O motivo *d* (*circulatio*) é o grupo de semicolcheias em torno de uma nota.
6. O motivo *e* (*chiasmo*) é a estrutura simétrica de intervalos.

⁸⁸ O gráfico de Schenker também mostra mais dois pontos melodicamente importantes para a análise deste estudo. O primeiro é a consistência da linha nos oito primeiros compassos como um deslocamento único do $\hat{5} \hat{4} \hat{3}$ com o conceito de ideia temática adotado nesta análise. O segundo, é a transferência de registro que desloca a voz interna uma oitava acima.

⁸⁹ Auditivamente, a progressão *lá-mi-fá* soa como um salto não compensado, *lá-mi-ré* teria um efeito mais relaxado.

7. O motivo *f* (*exclamatio*) é o salto expressivo de sexta ascendente do compasso 7-8. Este soa como uma resposta intensificada do salto do compasso 1-2 (lá-mi).
8. Além desses, duas sonoridades harmônicas foram arroladas como motivos. O acorde consonante 5_3 (*trias harmonica*) e o acorde dissonante $ii^{\phi 2}$. Ambos são fortes recursos retóricos.

Os aspectos mais proeminentes da dimensão melódica estão na relação de tensão entre o primeiro gesto (lá-mi-fá) e a sua resposta (ré-sib-lá). O $\hat{3}$ é ressaltado no primeiro e o $\hat{6}$ no segundo, gerando o principal conflito melódico da peça.

Figura 25 - Ideia temática - vozes e motivos

The figure displays a musical score for a piece in 3/4 time, featuring four staves. The first staff contains motifs labeled 'a' (enclosed in an orange box) and 'a'' (indicated by an orange bracket). The second staff shows motifs 'b' (enclosed in a red box), 'd' (enclosed in a blue box), and 'e' (enclosed in a green box). The third staff contains motif 'c' (enclosed in a red box). The fourth staff contains motif 'f' (enclosed in a blue box). Below the bottom staff, harmonic annotations are provided for each measure, including Roman numerals and chord symbols such as i , $ii^{\phi 2}$, $V^{\phi 5}$, i , VI , iv , i , vii^{ϕ} , i , $ii^{\phi 2}$, $V^{\phi 5}$, i , VI , $ii^{\phi 5}$, and V .

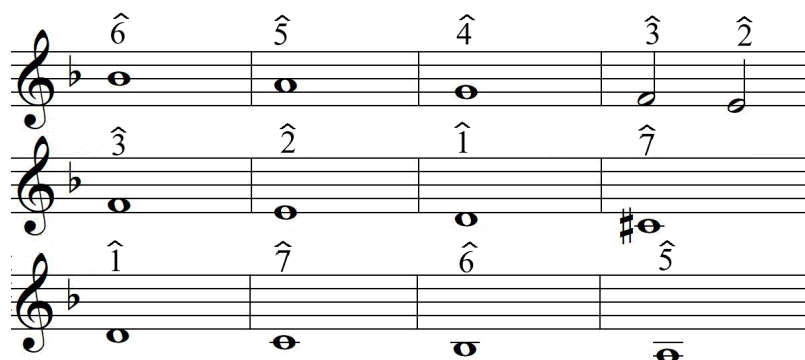
Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

A *Ciaccona* mantém uma textura pseudo-contrapontística por quase todas as variações. Essa textura se concretiza na forma de sequências descendentes de acordes de sexta, semelhante ao *fauxbourdon*, (Figura 26), a partir do qual podemos compreender sua diversidade melódica acompanhando as notas que direcionam cada variação. A permuta e a sobreposição das vozes garantem o contraste e a continuidade melódica ao mesmo tempo. O princípio da permuta das vozes já está presente na ideia melódica pelo salto da voz aguda para a nota sib 4 , que pertence à voz interna. É necessário salientar que muito do contraste melódico está associado à característica própria de cada sequência de notas, por causa de sua tensão tonal inerente e sua relação com o baixo. Assim, temos três linhas estruturais: a primeira começando no $\hat{6}$, a segunda no $\hat{3}$ e a terceira no $\hat{1}$. Como veremos na análise, a linha que predomina nas variações é a do $\hat{3}$ por, pelo menos, duas razões: a ênfase deste grau no motivo principal (*a'*) e sua capacidade de criar continuidade na cadência e após ela (terminação melódica imperfeita). A linha que começa no $\hat{6}$ é associada ao grau retórico da dor e à memória de como ele é alcançado

na ideia temática (motivo *f*). A linha do $\hat{1}$ é o baixo. É a menos tensa. Quando aparece na voz superior tende a produzir expressões mais consonantes e suaves. Como a textura é pseudo-polifônica, todas as vozes estão presentes ao mesmo tempo, porém, na maioria dos casos uma se sobressai como guia do processo melódico. Há uma quarta linha melódica (que está presente na ideia temática) que quebra o padrão $\hat{6}_3$, começando a partir do $\hat{5}$. Ela interrompe a sonoridade, produzindo novo contraste e possui significado especial discutido na análise do Grupo V.

Observaremos que acontece um conflito melódico entre $\hat{6}$ e $\hat{3}$ tornando as melodias sobre esses graus mais tensa, a partir da combinação com outros graus da escala.

Figura 26 - Estrutura de *fauxbourdon*



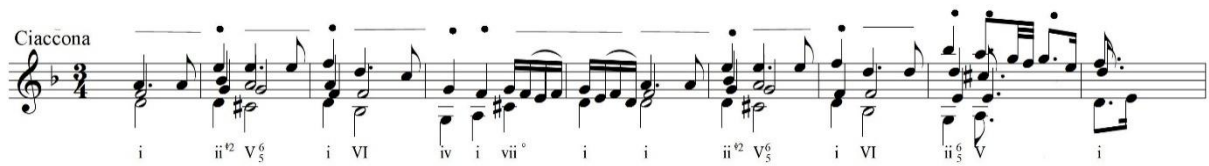
Fonte: Elaborado pela autora

d. A Dimensão Rítmica

O ritmo é um poderoso artifício de persuasão na *Ciaccona*, articulando as principais seções. Ele se manifesta tanto nas camadas duracionais, no tipo característico de dança (sarabanda) e nos acentos internos dos compassos. Na figura abaixo, vemos como os demais domínios concordam para formar padrões de acentuação longos e curtos. São acentos duracionais, harmônicos e de contorno melódico que integram a estrutura rítmica da ideia temática (Lester, 1986)⁹⁰. O ritmo anacrústico, com o acento sempre no segundo tempo caracteriza o retorno da ideia temática e o tético, com o deslocamento do acento longo para o primeiro tempo será característico das variações mais complexas e integra as técnicas de continuidade mencionadas anteriormente.

⁹⁰ A forma como os acentos estão colocados, a partir da definição de Lester (1986) é consistente com a interpretação da *Ciaccona* feita por Rotschild (1953).

Figura 27 - Ciaccona – acentuações na ideia básica

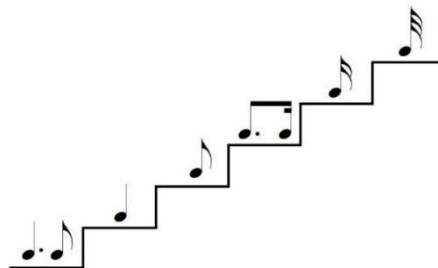


Fonte: Cunha e Caznok (2025)

O contraste rítmico ocorre de acordo com as seguintes técnicas:

a. Aceleração rítmica (diminuição): o efeito da aceleração rítmica está ligado ao alcance de pontos culminantes melódicos. As camadas de atividade rítmica são as figuras da mínima, da semínima, da colcheia, da semicolcheia e da fusa e os ritmos pontuados. Há um recorrente uso da diferenciação entre ritmos descontínuos (pontuados) e contínuos (valores iguais) como fonte de contraste retórico, principalmente entre as seções. A Figura abaixo mostra o aspecto da tensão progressiva relacionado à aceleração.

Figura 28 - Tensão progressiva das camadas duracionais



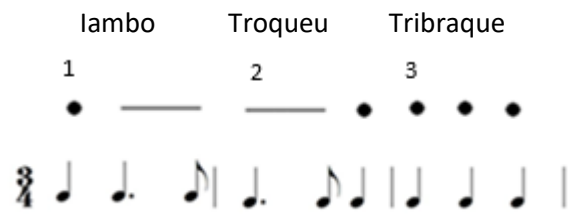
Fonte: Elaborado pela autora

b. Desaceleração rítmica: inversamente, a desaceleração rítmica está ligada aos pós clímaxes, transições, momentos de fechamento e aos inícios.

c. Modificações nos padrões de acentos internos (longos e curtos) dos compassos que são gerados pela interação com os demais domínios musicais. Grande parte da variedade rítmica é devida a combinações desses padrões com os valores das camadas de aceleração. Os acentos mais importantes são mostrados na Figura 29. Os ritmos que geram esses acentos, característicos da chacona, fornecem a estrutura interna básica dos compassos.⁹¹

⁹¹ Little e Jenne (1991) comentam a semelhança entre os ritmos da chacona e da sarabanda, praticamente indistintos.

Figura 29 - Padrões mais importantes de acentuação



Fonte: Cunha e Caznok (2025)

e. A Dimensão Textural

A diversidade e o dinamismo textural na *Ciaccona* tornam a tarefa de gradação de densidade e tensão particularmente difícil, pois é relacionada ao número de vozes, mas também ao relacionamento entre elas. Além disso, há os motivos rítmicos que aparecem relacionados a determinadas texturas. Assim, a textura coral (homofônica-homorrítmica), em conjunção com o ritmo pontuado revela ser a de maior tensão no percurso das variações, por ser a que produz mais ênfase.

Quadro 9 - Densidade textural

Número de vozes	Relacionamento de vozes
3-4	Coral
3	Homofônica
2	Pseudo-polifônica
1	Monofônica

Fonte: Elaborado pela autora

4.3 Seção A

Seção A, da *Ciaccona* é constituída pela ideia temática mais seis grupos de variações, conforme o quadro a baixo. Abrange o principal corpo do discurso: o *exordium*, a *narratio* e a *propositio*.

Quadro 10 - Seção A

Seção A					
Grupo I	Grupo II	Grupo III	Grupo IV	Grupo V	Grupo VI
v. 1 - 4	v. 5 - 12	v. 13 - 17	v. 18 - 20	v. 21 - 28	v. 29 - 31

Fonte: Elaborado pela autora

Grupo I – variações 1 a 4

O Grupo I é organizado em dois pares de variações⁹², tem a função de dissolver a tensão da ideia temática e promover a transição para a nova iniciação do Grupo II. A dissolução acontece gradualmente. Primeiro pela extensão da ideia temática com a aceleração rítmica compensada pela rarefação textural (v.1-2). Depois pelo retorno ao registro agudo e introdução do baixo cromático (v. 3 e 4). O nível de tensão inicial da ideia temática pode justificar a necessidade de 16 compassos para dissipá-la.

Quadro 11 - Tipos de contrastes no Grupo I

	Função	Movimento	Efeito
v. 1-2	Extensão	Intensificação	Drama
v. 3-4	Transição	Atenuação	Dissolução

Fonte: Elaborado pela autora

O grupo todo é unificado pelo ritmo pontuado e é diferenciado, porque a insistência neste ritmo não retorna mais na obra. Ele mantém uma coerência direta com a ideia temática pela diminuição do ritmo principal ($\downarrow \rightarrow \downarrow \uparrow$), pela harmonia e pela organização em pares de variações. A dimensão rítmica é, portanto, o principal recurso de contraste do grupo, que acontece tanto pela diminuição dos valores, quanto pela sobreposição dos acentos de cada tempo da melodia ao acento curto-longo da ideia temática. A lógica para esse contraste pode residir em dois aspectos: a necessidade de inserir mais movimento, diminuindo os valores longos, e a acomodação do baixo (B2) cromático que ocorrerá nas variações 3 e 4. O caráter solene da ideia temática é corroborado pelo movimento processual das variações 1 - 4, por meio da marcação de cada tempo (c. 10).

A melodia das variações 1 - 4 é uma aumentação do último compasso da ideia temática por isso é conduzida pelo $\hat{6}$ (dialogando com o $\hat{3}$ na voz interna). A tensão criada pelo motivo *c* (c. 7 - 8) gera uma expectativa de resolução que primeiro toma lugar no registro médio (v. 1 - 2), para depois voltar para o registro agudo (onde foi gerada) e assim tornar lógico, o contraste de registro nas variações 3 - 4, uma vez que o conflito no registro agudo, muito marcado na ideia temática, ficou sem continuação nas variações 1 - 2.

Em uma obra de grandes proporções, como a *Ciaccona*, cabe perguntar sobre o que são as variações 1 - 4 (c. 9 - 25), pois são diferenciadas das demais no ritmo, estrutura, textura e

⁹² Para que o tamanho da figura fosse adequado à leitura, optamos pela disposição em frases de 4 compassos e indicar cada par pelo colchete vermelho ao lado esquerdo, excetuando quando necessário para a melhor visualização da análise.

melodia. As variações 1 - 2 são variantes intensificadas da ideia temática, um tipo de extensão que tem um papel retórico destacado com a introdução da linha melódica nas vozes internas. A introdução do *passus duriusculus* nas variações 3 - 4 propõe nova intensificação, agora harmônica, que será tão significativa durante a obra, que nos faz questionar se essas variações podem ainda fazer parte do *exordium* pois, retoricamente, o caráter emblemático do baixo cromático manifesta um tipo de sinalização importante, um detalhe a mais que faltava para compor o afeto principal da obra.

O grupo como um todo se desenvolve a partir da permuta de vozes, do *descenso* e variantes do *circulatio* propostos na ideia temática. As duas últimas repetições do *circulatio* vão dar origem à iniciação do próximo grupo.

Figura 30 - Ideia temática e Grupo I

The musical score for Figure 30 is presented in five staves. The first two staves show the 'Ideia-Temática' (Thematic Idea) in 3/4 time. The third staff is marked '1' and 'c. 9', with an annotation 'extensão (IT)' and a circled note. The fourth staff is marked '2' and 'c. 13', with an annotation 'intensificação rítmica (efeito dramático)' and a circled note. The fifth staff is marked '3' and 'c. 17', with an annotation 'transição (após a CAP)' and a circled note. The sixth staff is marked '4' and 'c. 21', with an annotation 'dissolução textural' and a circled note. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one flat), and time signature (3/4). The variations are numbered 1, 2, 3, and 4, with measures 9, 13, 17, and 21 respectively. The score ends with a red 'V' mark.

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Curti (1985) e Marcozzi (1983) marcam a primeira segmentação a partir da CAP⁹³ do compasso 17, e o segundo grupo começando a partir da variação 3⁹⁴. Como o foco deste estudo está no contraste, optamos por segmentar no compasso 25, considerando que a característica de transição da melodia, com notas de passagem (*transitus*⁹⁵) começa já na variação 1. O uso do *transitus* indica que elas podem funcionar como um tipo de transição/fechamento, e o cromatismo de B2 (v. 3) fornece a instabilidade tonal típica dessa função. Na *Ciaccona*, os processos de conclusão em cada domínio não são coincidentes para garantir a continuidade. Assim, a CAP do compasso 17 é obscurecida pela ausência de repouso rítmico e melódico.⁹⁶

O contraste harmônico é maior nas variações 3 - 4 (c. 17 e 25). Seu ritmo harmônico é mais intenso, o cromatismo mais acentuado e, como consequência, com maior número de dissonâncias. A Figura 31 mostra a redução rítmica da ideia temática e das variações 1 - 4, para comparação. O conflito harmônico mais importante ocorre sobre o $\hat{2}$ (mi4). Abaixo, podemos ver que ele é tratado como dissonância em quase todos os casos em que aparece, exceto no último, mas que fica com sua resolução suspensa. Na figura anterior (Figura 30) foi mostrada a importância retórica do $\hat{6}$ conduzindo a melodia no grupo inteiro. Na redução abaixo, podemos ver que o gesto retórico de dor (c. 8) é alcançado com a harmonização com o ii e não com o iv, criando uma ligação harmônica entre os dois motivos.

⁹³ Cadência autêntica perfeita.

⁹⁴ O lugar da CAP realmente levanta uma questão de decisão analítica, uma vez que se trata de um forte elemento articulador, nesse caso a interpretação de qual dimensão será protagonista no fechamento de cada segmento.

⁹⁵ Bartel (1997 p. 414). Na retórica, tanto *transitus* quanto *transitio* são usados em referência à transição de uma parte da oração para outra (...). “In rhetoric *transitus* as well as *transitio* are used in reference to a transition from one part of the oration to another(…)”

⁹⁶ Esse tipo de procedimento, faz com que um segmento *se torne em outro* evidenciando uma abordagem mais processual da forma musical.

Figura 31 - Ideia temática e Grupo I - redução rítmica

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Grupo II – variações 5 a 12

Como já foi mencionado anteriormente, uma das estratégias de Schoenberg para a compreensão musical é a capacidade de perguntar e responder “*O que isto está fazendo aqui?*”. Dessa perspectiva podemos perguntar por que o ritmo pontuado cessa na variação 4 e não prossegue por mais variações, ou melhor, o que leva ao entendimento composicional de que determinada estrutura motívica se esgotou e precisa ser substituída por algum contraste? A título de ilustração, a variação 5 foi modificada para perpetuar o ritmo pontuado das variações anteriores (Figura 32). A continuação do motivo rítmico nos causa estranheza por se tornar entediante fazendo com que o ritmo correto soe perfeitamente adequado. Os fatores que contribuem para isso, provavelmente têm origem na forte sensação de fechamento do grupo anterior e no esgotamento da ênfase melódica sobre o $\hat{6}$ ⁹⁷. Outro importante aspecto retórico é

⁹⁷ Esse encerramento acontece pela conjunção de vários elementos ao final do Grupo I: a cadência autêntica imperfeita nas vozes internas, o desgaste do movimento ascendente (intensificando a direção ao $\hat{6}$ no primeiro compasso de

como a cadência do gupo anterior é realizada (Figura 30), quebrando a continuidade do registro melódico, o que sugere que a próxima frase será contrastante, pois as duas colcheias soam como um, *entretanto*, que lembra os conectivos para ligar as frases referidos por Schoenberg.

Figura 32 - Alteração rítmica da v. 5



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Com o esgotamento do ritmo pontuado e da ênfase melódica sobre o sexto grau, a necessidade de um novo início se instaura. Assim, o Grupo II tem a função de reiniciar o discurso propondo nova apresentação dos motivos originais, reconfigurando-os e alterando o afeto inicial. O grupo vai então retomar a oposição entre as linhas sobre o $\hat{3}$ e sobre o $\hat{6}$ (v. 5 - 8) e os motivos *d* e *e*.

Quadro 12 - Tipos de Contraste no Grupo II

	Função	Movimento	Efeito
v. 5-6	Iniciação/Embelezamento	Fluxo/Atenuação	Drama
v. 7-8	Continuação/Embelezamento	Intensificação	Drama
v. 9-10	Extensão	Atenuação	Fluência
v. 11-12	Transição	Expansão	Agitação

Fonte: Elaborado pela autora

Uma das características mais fascinantes da escrita de Bach é a sua capacidade quase inesgotável de criação e recriação de motivos melódicos dando-lhes sempre novas nuances expressivas. Assim, o Grupo II irá explorar com mais leveza todos os tópicos apresentados no primeiro grupo, e esta ‘leveza’ resulta dos seguintes contrastes: fluxo rítmico contínuo, textura rarefeita para 2 vozes e depois para a pseudo-polifonia, volta do baixo B1, perfil melódico descendente e cantável (v.5 e 7), uso das figurações (arpejos e escalas) e ressignificação dos elementos conflitantes da ideia temática. Sobre este último procedimento, podemos ver, na

cada variação do grupo, a diluição da textura, a necessidade de apaziguar o cromatismo do baixo B2 e o esgotamento do fluxo descontínuo nos motivos pontuados.

variação 5, uma sobreposição de duas estruturas motivicas: o $\hat{3} \rightarrow \hat{2}$ (fá4-mi4) apaziguando o motivo *a'*, e o *circulatio* aumentado sobre o $\hat{1}$, ambos reformulados para uma expressão de consolação, oposto à expressão original. Entretanto, a antítese desse consolo está expressa no *saltus duriusculus* adicionando dureza⁹⁸ ao relato de quase todas as variações do grupo.

Como no grupo anterior, este está organizado em pares de variações, sendo a segunda variação de cada par uma intensificação da primeira em uma espécie de par duplo. As variações 6 e 8 intensificam, por *divisio*, amplificando as variações 5 e 7. A troca do acento, mais clara a partir da variação 9, ajuda na sensação de maior movimentação dentro do grupo. Os dois primeiros pares de variações retomam o diálogo das linhas do $\hat{3}$, e do $\hat{6}$, ornamentadas com o motivo *d* (*circulatio*) e *e* (*chiasmo*). O motivo *c* (*pathopoeia*) também aparece ornamentado pelo *saltus duriusculus* e trocando de vozes até assumir o protagonismo a partir da variação 9.

O baixo original B1 sofre uma série de modificações durante o grupo que o transformam no B3, na variação 12, para fazer a conexão com o próximo grupo. As técnicas usadas para essa transformação são o deslocamento de oitava (permutação de vozes) alternando a direção melódica, isolando e ênfase das notas principais, a inserção e retirada de cromatismos e o uso de saltos auxiliares para decorar as notas principais. O drama do baixo inicial então, parece ser de tanta monta que toma sete variações para ser dissolvido.

Como mencionado na seção anterior, no segmento da *narratio* é feito o relato dos fatos na estrutura do discurso. Na *Ciaccona* ela corresponde ao Grupo II e III. Os contrastes são usados para concretizar as transformações no caráter inicial que constituem os assuntos dos grupos. Assim, no início do Grupo II, o perfil contraído e descendente da configuração melódica indica a representação da tristeza, uma atenuação do afeto dramático original. A continuação das variações do grupo acrescenta matizes a essa representação. O grupo finaliza com um tipo de expansão agitada desse caráter na variação 12.

Nas variações 5 e 6 tanto a submediante, a supertônica e a *pathopoeia* são destacados pelos saltos gerando o fragmento que será revisitado na última variação.

⁹⁸ (Bartel, 1997, p. 381) O texto não só se expressa eficazmente através da dissonância, como também um significado adicional de "aspereza, descaramento" é implícito através do significado literal de um salto *duriusculus*. Not only is the text effectively expressed through the dissonance, but an added significance of "harshness, shamelessness" is implied through the literal meaning of a *duriusculus* leap.

Figura 33 - Grupo II

The musical score for Grupo II consists of eight staves, numbered 5 to 12. The notation is in 3/4 time and features a complex melodic line with various ornaments and figures. The score is divided into measures 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. The key signature has one flat (B-flat). The annotations include:

- Measure 5: *fluxo* (flow), *iniciação* (initiation), *B1*, *3*, *d*.
- Measure 6: *B1*, *3*, *e*, *divisão* (division), *6*, *embelezamento* (embellishment).
- Measure 7: *B1*, *6*, *embelezamento* (embellishment), *continuação* (continuation).
- Measure 8: *B2*, *6*, *embelezamento* (embellishment), *divisão* (division).
- Measure 9: *B2*, *divisão* (division), *extensão* (extension).
- Measure 10: *extensão* (extension), *1*.
- Measure 11: *fig. escalar* (scalar figure), *CAP*, *B3*, *transição* (transition).
- Measure 12: *B3*, *fig. arpejada* (arpeggiated figure).

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

As variações 9, 10 e 11 enfatizam a linha melódica conduzida pelo $\hat{1}$, posicionando-a na voz superior, contrastando com o ambiente dramático das anteriores. A tensão tonal é diluída também pela diminuição gradativa do cromatismo e pelo tetracorde descendente (v. 11-12). Semelhantemente ao grupo anterior, o processo harmônico é defasado do processo rítmico e melódico, com a CAP no compasso 46. As duas últimas variações (v. 11 - 12) funcionam então, ao mesmo tempo, como clímax do grupo e como espécie de transição para o novo grupo (integrando a nova forma-motívica do baixo, B3, semelhante ao grupo anterior).

Há um aumento de densidade harmônica durante o grupo (Figura 34), com a ampliação do cromatismo nas variações centrais (v. 7 - 8, 9 - 10) e o retorno à forma mais diatônica nas variações 11 e 12. O cromatismo é resultado do ritmo harmônico mais intenso que inclui o uso de dominantes individuais, em uma espécie de círculo de quintas *estático*, que não se desloca

realmente, nem na harmonia (conduzindo à modulação) nem no registro. Os *saltus duriusculi*, gradualmente, dão lugar aos *saltus simplices*,⁹⁹ por meio dos quais é alcançado o ponto culminante do grupo, o mi5 (c. 56).

Figura 34 - Grupo II - redução rítmica

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Retoricamente, o jogo de expressões geradas pelas oposições de *ascensus* e *descensus*, consonâncias e dissonâncias, arpejos e escalas replicam os conflitos originais. Entretanto, o grupo desenvolve-se em direção a uma expressão mais apaziguada, pela direção melódica do início da variação 5 (acalmado a tensão original do fá4), pelas consonâncias da variação 12

⁹⁹ Bartel (1997 p. 380). O salto simples significa qualquer um dos cinco saltos consonantes: terças, quartas, sextas e oitavas. The “simple leap” signifies one of the five consonant leaps: thirds, fourths, sixths and octaves.

(que atenuam consideravelmente a tensão tonal que envolve o $\hat{2}$) e pela harmonia do V grau no registro agudo. A sonoridade do segundo grau tem sido apresentada aqui como um artifício retórico expressivo de drama por meio da harmonia. O $\text{mi}5$ como ponto culminante (c. 56) revela o processo de transformação harmônica desse grau iniciado pelo grupo II. Similarmente ao grupo anterior, a gênese do contraste do próximo grupo já é antecipada na última variação (v. 12).

Grupo III - variações 13 a 17

A construção do efeito apaziguado no grupo II irá impactar em novo início, no grupo III, cuja função será retomar o drama original. Isso corre porque a intensificação de energia no final do grupo II se conecta com o princípio do grupo III, cujo ritmo, embora detenha a tendência às notas curtas, amplifica a textura e a aspereza do material, aumentando ainda mais a tensão, e a cadência (c. 57) assume ares de uma espécie de um, portanto, uma vez que elide com a variação 13.

Ele está organizado em dois pares de variações mais uma variação de fechamento. O grupo é definido por um acelerando gradual nas diminuições rítmicas: colcheias $\rightarrow$ semicolcheias $\rightarrow$ fusas, ao mesmo tempo em que a textura é diluída. O baixo B3 é constante em todo o grupo, garantindo a coerência em meio aos contrastes rítmicos extremos. A troca na acentuação (longo-curto) enfatiza a transformação expressiva do novo argumento do discurso. O desenvolvimento interno dentro do grupo acontece de forma similar ao grupo anterior, conforme o quadro abaixo.

Quadro 13 - Tipos de contrastes no Grupo III

	Função	Movimento	Efeito
v. 13-14	Iniciação/Embelezamento	Controle/Acumulação	Surpresa/Vitalidade
v. 15-16	Continuação	Intensificação/crescimento	Vitalidade
v. 17	Extensão	Expansão	Drama

Fonte: Elaborado pela autora

Nova função inicial aparece com o contraste das variações 13 - 14. A textura polifônica a três vozes, o motivo *a'* em sentido oposto (fá $\rightarrow$ sol), a volta das colcheias e as transformações do motivo *e* (em nova uma nova forma chiasmática), criam outra ambientação que indica uma mudança na direção do caráter expressivo. Essa justaposição de elementos contrastantes suscita surpresa pelo freio rítmico. A variação 16 é incrementada, ainda, pela ornamentação do motivo em *divisio* e pela abertura da tessitura dos arpejos amplos do final. Intervalos amplos são

artifícios para expressões enérgicas (Bartel, 1997), que no contexto, combinadas com a direção descendente e o ritmo irregular configuram um caráter ríspido no início do grupo.

As três últimas variações (v. 15, 16 e 17) são marcadas pela presença das fusas e atuam na esfera retórica do ascenso/descenso. O material melódico das fusas é gerado pelo aplainamento gradual da textura polifônica da variação 13 em um processo de transformação progressiva culminando na pseudo polifonia a duas vozes da variação 17.

A variação 16 complementa a variação 15, mudando a direção geral do contorno, mas mantendo o mesmo motivo rítmico. A variação 17 insere uma oposição entre as fusas e as semicolcheias com perfis melódicos opostos. De acordo com Tarling (2004) esse tipo de combinação rítmica representa medo ou terror, indicando a exacerbação do afeto do grupo. Nesse ponto, há uma quebra dos pares e essa variação intensifica as anteriores, estendendo o uso das fusas por mais quatro compassos e meio, e terminando com o gesto *catabasis* para finalização do grupo.

O restabelecimento do drama inicial acontece pela gradual inserção do conflito $\hat{3} - \hat{6}$ na linha melódica, primeiro na variação 13-14 e depois nas variações 16 – 17, estabelecendo a submendente como insistente ponto culminante.

Figura 35 - Grupo III

The image displays a musical score for five staves, numbered 13 through 17. Each staff begins with a measure number in a circle: 13 (c. 57), 14 (c. 61), 15 (c. 65), 16 (c. 69), and 17 (c. 73). The notation is in treble clef with a key signature of one flat. Various annotations are present:

- Staff 13: 'surpresa' (surprise) above the first measure, 'controle (ritmo)' (control rhythm) above the second measure, and 'iniciação divisão' (initiation division) below the first measure.
- Staff 14: 'vitalidade' (vitality) above the second measure.
- Staff 15: 'intensificação' (intensification) above the second measure.
- Staff 16: 'continuação' (continuation) above the first measure, and 'CAP' (Catastrophe) above the second measure.
- Staff 17: 'extensão' (extension) above the first measure.

Red circles highlight specific notes, and green and blue brackets indicate melodic lines or phrases. The score shows a progression of musical ideas across the variations.

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Em relação ao grupo anterior, a necessidade do contraste mais forte na variação 13 se impõe pelo alcance e pela saída do ponto culminante (c. 56). A forma-motivo apresentada nesta

variação será revisitada no início da seção B, com a devida positividade proporcionada pelo modo maior.

Grupo IV – variações 18 a 20

O objetivo do Grupo IV é fazer a transição para o Grupo V que é o clímax da Seção A.

Quadro 14 - Tipos de contrastes no Grupo IV

	Função	Movimento	Efeito
v. 18-19	Transição	Controle	Atenuação Dissolução
v. 20	Episódio	Expansão	Drama

Fonte: Elaborado pela autora

A variação 18 funciona como controle rítmico, reintroduzindo as semicolcheias e o conflito melódico $\hat{3}-\hat{6}$ e os arpejos diminutos em ondas ascendentes e descendentes criam a expectativa própria da função de transição. Mesmo com a harmonia dissonante, o efeito geral é de atenuação do movimento. O contorno melódico na variação 18 acentua os *saltus duriúsculi* entre as vozes internas e externas, transforma o perfil intervalar, começando com 7ª diminuta contraíndo gradualmente como se vê na figura abaixo. O par de variações 18-19 trata então do motivo da *pathopoeia*, como mostrado na variação 5. O cromatismo indica a representação de abatimento ou sofrimento (Tarling, 2004).

Figura 36 - Grupo IV



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Há uma linha descendente, que une as três variações do grupo, do fá4 (c. 77) ao fá2 (com a transferência do sol oitava abaixo no c. 84) no compasso 85. Com a harmonização por círculo de quintas (v. 18) é criado o interessante efeito de um *desmoronar* da massa sonora, que é contraposto à expansão da próxima variação, que acaba indo ao extremo agudo e alcançando o ponto culminante da obra.

A variação 20 funciona como uma ligação rítmica para o Grupo V. Ela se sobressai, pois é muito diferente do contexto e funciona como uma digressão ou episódio. É construída a partir de uma variante do motivo *d* (*circulatio*) e ao alcançar o registro agudo apresenta a variante do motivo *a'* que já tinha sido apresentada na variação 13. A insistência no fá5 (apresentado 5 vezes) e no sib4 (também 5 vezes) chama a atenção para os conflitos iniciais dentro da perspectiva do registro agudo.

Grupo V – variações 21 a 28

Pode-se dizer que o Grupo V, *arpeggio*, é o coração da Seção, pois é o *propositio*: a ‘exposição do ponto de argumentação’ (Bartel, 1997) e tem a função de concretizar o clímax da obra. A partir da repetição do material principal podemos entender a organização do grupo conforme mostrada no quadro abaixo. Pode-se inferir que o ponto argumentativo da seção é a tratamento do baixo (tetracorde e o *passus duriusculus*), o *exclamatio*, a permuta das vozes, a oposição diatônico/cromático e a ênfase na organização ternária.

Quadro 15 - Organização ternária do grupo V

intro	a	b	a'
v. 21	v. 22, 23, 24	v. 25, 26, 27	v. 28

Fonte: Elaborado pela autora

Quadro 16 - Tipos de contrastes no Grupo V

	Função	Movimento	Efeito
v. 21	Introdução	Estabilização	Fluência
v. 22-23-24	Iniciação	Crescimento	Drama
v. 25-26-27	Continuação	Intensificação	Drama
v. 28	Retorno/fechamento	Desestabilização	Conclusão

Fonte: Elaborado pela autora

A variação 21 funciona como uma espécie de *exordium* do grupo. Ela é diferenciada das variações anteriores pois traz de volta a sonoridade 5_3 , o *circulatio* e a textura coral (homofônica-homorrítmica) da ideia temática, ampliadas pelo registro e atividade rítmica. A mudança ocorre na acentuação rítmica, e na permuta das vozes.

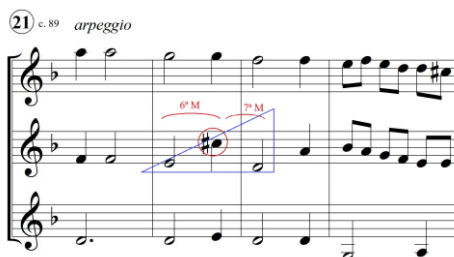
Figura 37 - v. 21



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Para melhor visualização da permuta das vozes na seção, os excertos serão apresentados com as vozes em pentagramas diferentes. A figura abaixo (v. 21) mostra como a voz central da ideia básica se transforma em voz superior conduzindo a linha melódica e, como o motivo *c* (*pathopoeia*) é colocado na voz interna e ressaltado por meio de *saltus duriusculus*. A condução melódica, a partir do $\hat{5}$, confere à variação uma forte impressão cadencial. Em retrospecto, podemos ver que, é a sobreposição de vozes na ideia temática que gera a expressão dramática (tensão) que dá origem ao movimento de busca de resolução na obra¹⁰⁰. Na variação 21, essa expressão é retratada como um tipo de latência.

Figura 38 - v. 21 - vozes

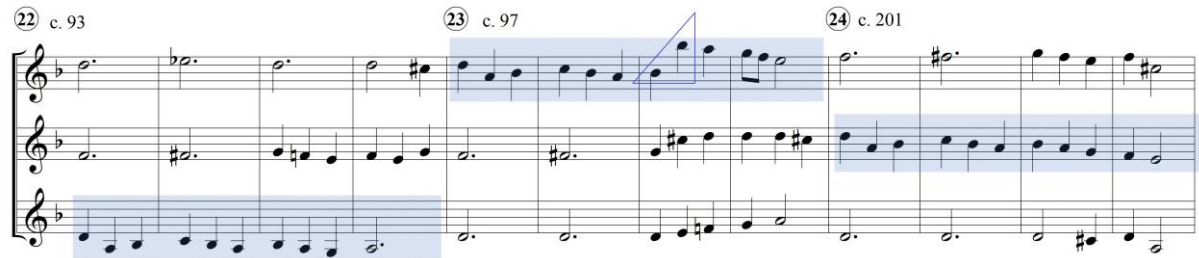


Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

¹⁰⁰ Schoenberg comenta que a tensão criada pelo tema será revisitada várias vezes durante a obra até conquistar sua verdadeira resolução. Na variação 21 podemos observar que a mesma estrutura serviria a um final, não fossem as notas marcadas inicialmente.

As variações 22 - 24 tratam do baixo B3 (tetracorde descendente) ornamentado, em contraponto invertível e imitação canônica. Para melhor visualização do trabalho imitativo, a figura abaixo separa as vozes em pentagramas diferentes.

Figura 39 - v. 22, 23, 24



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

A variações 25, 26 e 27 vão tratar do elemento cromático (*passus duriusculus*) e, por meio deste, a permuta das vozes. O cromatismo tem uma trajetória crescente ao longo do grupo, mas culmina nestas três variações. A variação 26 se destaca como ponto culminante, tornando o baixo ascendente, o que leva à troca de vozes, na qual o tetracorde, originalmente do baixo, passa para a voz superior e o baixo replica o pungente salto de sexta (*exclamatio*) da ideia temática no registro grave.

Figura 40 - v. 25, 26 e 27



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

A última variação do grupo, a variação 28, retoma o material das variações 22 - 24 à guisa de retorno. Há uma linha descendente unindo as variações 27 e 28 que conduz à cadência e ao fechamento do grupo. A seção como um todo antecipa a última apresentação da ideia temática, que começa com a tríade (5_3) e fecha com o uníssono no registro grave.¹⁰¹

¹⁰¹ Bach evita a oitava na cadência.

Figura 41 - v. 27 e 28



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Nesta seção, a ideia temática é apresentada em sua forma mais simples despida de ornamentações elaboradas, com bordaduras e passagens cromáticas, apenas. O efeito de clímax ocorre principalmente pela acumulação na atividade rítmica (fusas), densidade textural, âmbito melódico e ponto culminante.

Grupo VI – variações 29 a 31

O Grupo VI é organizado de em um par de variações mais uma variação como extensão de cadência.

Quadro 17 - Tipos de contrastes no Grupo VI

	Função	Movimento	Efeito
v. 29	Ligação/Liquidação	Controle/Neutralização	Surpresa/Expressividade
v. 30	Retorno/Liquidação	Dissolução	Drama
v. 31	Finalização	Dissolução	Adensamento

Fonte: Elaborado pela autora

O longo agrupamento de fusas é quebrado com a súbita colcheia do início do compasso 101, que inicia a desaceleração rítmica gradual da *peroratio* (da seção) e funciona como uma ligação para a reapresentação da ideia temática. Este é o contraste rítmico mais profundo até o momento. Ele acontece pela ausência de uma camada duracional (da fusa para a colcheia e de volta para a fusa). O efeito é como de um *abruptio*¹⁰² embora não tenha pausa.¹⁰³ A surpresa criada, explica o contraste acentuado: a necessidade de retorno da ideia básica e a retomada do

¹⁰²Uma interrupção repentina e inesperada em uma composição musical. “a sudden and unexpected break in a musical composition”. (Bartel, 1997, p. 167)

¹⁰³De certo modo a pausa existe, pois, a textura é esvaziada na conclusão da cadência, deixando a resolução da sensível em aberto, o que funciona como pausa ao menos para a voz superior.

conflito $\hat{3}-\hat{6}$ característico da narrativa tonal da *Ciaccona*. A variação usa a sobreposição do motivo *e* (*circulatio*) em acumulação, chamado de *congeries*. A variação 29 faz uma referência à variação 5 (grupo II), sem a *pathopoeia* e com o ritmo frenético das fusas, desfigurando completamente o caráter proposto por aquele grupo, como que revisando o argumento.

Figura 42 - Grupo VI



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

As variações 30 e 31 reapresentam a ideia temática, mas não retomam a primeira frase e sim a segunda (c. 4 - 8) cujo salto para a nota sib4, na melodia (c. 128), agora é preenchido por uma descida cromática até a tônica. Em retrospectiva, é explicado o porquê do contraste acentuado da variação 29: a resolução não poderia acontecer naquela sequência cromática (c. 213 - 101) e sim nesta (c. 128 - 133). A razão para isso pode ser o retorno do sexto grau conduzindo a melodia. As transformações que ocorrem na ideia temática, especialmente em sua segunda frase, não são apenas creditadas à necessidade de fechamento (contexto). Elas confirmam o cromatismo adicionado no grupo anterior e conduzem o motivo *f* à sua posição original, porém com o preenchimento cromático do salto. Dessa vez, todas as dimensões são conduzidas ao repouso concomitantemente, para a conclusão da seção. Entretanto, a dimensão harmônica parece permanecer em relativa abertura, e isso é percebido somente pelo fechamento do último compasso da obra, onde a diferença de estabilidade entre a oitava e o uníssono é percebida claramente.

Figura 43 - v. 30 e 31



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

A desaceleração rítmica do grupo é controlada também pelas suspensões em sequência na variação 31 (Figura 44).

Figura 44 - v. 31 - suspensões 7-6



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

4.4 Seção B

A seção B é constituída de três grupos de variações e se organiza como um pequeno ternário, replicando a macro-forma, conforme quadro abaixo. Retoricamente, é o *confutatio* do discurso. Melodicamente, a seção B é dominada pelo $\hat{3}$, que estrutura quase todas variações e a oposição com o sexto é pausada temporariamente.

Quadro 18 - Seção B

Seção B		
Grupo VII	Grupo VIII	Grupo IX
v. 32 - 35	v. 36 - 43	v. 43 - 50
a	b	a'

Fonte: Elaborado pela autora

Grupo VII – variações 32 - 35

O *confutatio* na *Ciaccona* é caracterizado primeiramente pela mudança de modo, um contraste esperado nesse tipo formal. Do ponto de vista retórico, o modo maior é a contraposição luminosa da obscuridade do modo menor, como já foi mencionado na seção anterior. Assim, os contrastes usados na seção vão seguir essa orientação expressiva.

Quadro 19 - Tipos de contrastes no Grupo VII

	Função	Movimento	Efeito
v. 32-33	Iniciação /Continuação	Atenuação	Clareza/Variedade
v. 34-35	Ligação	Crescimento	Variedade/Fluência

Fonte: Elaborado pela autora

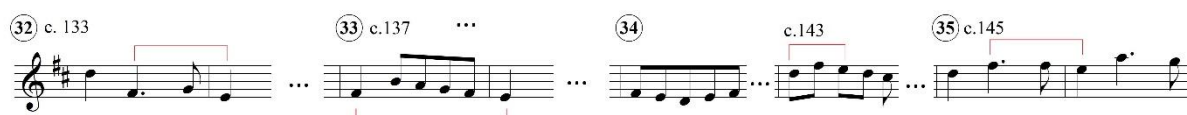
O grupo, em sua totalidade, está pleno de referências à seção A, porém ressignificadas retoricamente, como contra-argumentos. Assim, as variações 32-33 são análogas à ideia

Figura 46 - v. 1



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Enquanto todo o Grupo I (v. 1 - 4) é formado por melodias ascendentes em direção ao $\hat{6}$, neste grupo as melodias elaboram o $\# \hat{3}$ na direção descendente como uma alusão direta ao motivo *a'*. A expressão de apaziguamento é então alcançada pela insistência das quatro variações com a mesma técnica:

Figura 47 - Grupo VII - transformação do motivo *a1*

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

A característica marcante da abertura da Seção B é sua constituição, quase inteiramente construída por consonâncias, com a predominância de sextas e terças sobre o baixo. A voz principal traz à lembrança o caráter religioso da melodia coral com o uso da figura *noema* para destacar a expressão positiva da seção. Como não foi mencionado na seção 2, cabe aqui uma explicação:

O noema retórico refere-se a uma expressão que carrega um significado maior do que as palavras aparentam ter. Um orador usa essa figura para sugerir o não dito por meio de alguma referência paralela obscura. O noema é definido como uma passagem homofônica (...) Não deve conter dissonâncias, mas sim uma coleção de consonâncias nuas ou desprovidas de adornos (*nudus*). (Bartel, 1997, p. 339)¹⁰⁴

As variações 32 - 33 apresentam transformações interessantes nos motivos iniciais. O ritmo de sarabanda sinaliza o retorno da ideia inicial, porém as transformações motívicas

¹⁰⁴Bartel (1997 p. 339) The rhetorical *noema* refers to an expression which carries a greater significance than words appear to have. An orator uses this figure to imply the unspoken through some obscure parallel reference. The noema is defined as a homophonic passage... It is to contain no dissonances but rather of a collection of bare or unadorned (*nudus*) consonances

mostram detalhes interessantes. Por exemplo, a figura *epixeuxis* (a) que aparece no segundo compasso da ideia temática é substituída por outro desenho. Entretanto, a repetição e ênfase sobre o $\hat{2}$ permanece (nas duas variações) ampliada e ornamentada. Não é possível mais chamá-la pelo nome de figura retórica, mas, pela análise motívica podemos compreender a conexão. São detalhes que uma abordagem multi-metodológica permite acessar.

Figura 48 - v. 32 - 33 – noema

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Grupo VIII – variações 36 - 42

O grupo VIII é a seção central (b) da Seção B. Ele tem a função de conduzir ao clímax da seção e apresentar os pontos mais importantes da argumentação. Neste grupo, assim como no anterior, a harmonia é basicamente consonante. Os detalhes de construção e as conexões que ela realiza, amplificam a beleza emblemática e incomum da seção. Em sua forma de apresentação e materiais ele é análogo ao Grupo V.

Quadro 20 - Grupo VIII - organização ternária

intro	a	b	a'
v. 36	v. 37, 38	v. 39, 40, 41	v. 42

Fonte: Elaborado pela autora

A inserção dos contrastes na dimensão textural na seção B vai em direção oposta à seção A. Iniciando com a textura mais rarefeita segue em direção ao adensamento a partir da variação 42 em diante, seguindo um propósito discursivo.

Quadro 21 - Tipos de contrastes no Grupo VIII

	Função	Movimento	Efeito
v. 36	Introdução	Acumulação	Surpresa/vitalidade
v. 37-38	Iniciação	Expansão	Fluência
v. 39-40-41	Pedal	Acumulação	Expressividade/Tensão
v. 42	Conclusão	Intensificação/Condensação	Drama

Fonte: Elaborado pela autora

O grupo possui camadas de elaboração motivica acontecendo ao mesmo tempo. Primeiramente, ele elabora, motivica e retoricamente, o motivo *epizeuxis*, da ideia básica (no quadro da Figura 49). Na variação 36, ele é deslocado ritmicamente e rearmonizado como V^2/V . A sua trajetória durante o grupo conclui com a nova ressignificação harmônica com o V (c. 176).

As variações 37 – 38, construídas com figurações de arpejos, fazem referência ao motivo *e*, (*circulatio*) expandido,¹⁰⁵ emoldurando o ponto culminante da seção (fá#5).

Como já dito anteriormente, a Seção B discorre principalmente sobre elaborações do $\hat{3}$. Então as variações 37 - 41 são sobre ele. A variação 36, claramente tem a tônica estruturando a melodia em imitação, enquanto que a variação 42 é estática (pedal). Na figura abaixo vemos que a medianta fica em suspenso por sobre todo o grupo até seguir para o $\hat{2}$ no compasso 176.

Outra transformação motivica ocorre a partir da transposição do motivo *epizeuxis* para a nota lá, que forma o pedal de dominante, a partir das variações 39 – 41. O longo pedal é constituído, então, pelo motivo de três notas repetidas, replicado nos três registros sobre a nota lá. O motivo é ressignificado pelo deslocamento rítmico, pela rearmonização e pela ornamentação com arpejos consonantes *luminosos* de densidade rarefeita. Esse procedimento é análogo às variações 22 – 24, pois repete o mesmo segmento nas três vozes. A densidade textural aumenta quando a repetição chega ao registro grave. Nesse ponto, o motivo de três notas, passa para quatro notas, criando a conexão com a falsa resolução na tônica no compasso 173. O motivo, agora sobre a nota ré, se apresenta simultaneamente nos três registros, como um tipo de apoteose de fanfarra de trompetes.

A sonoridade produzida pela tônica, que ocorre na variação 42, não atua como resolução satisfatória do pedal, pois não é o acorde estrutural, mas de embelezamento da dominante. Podemos compreender isso, pelo fechamento da variação (c. 176), que termina na dominante em disposição cerrada de quinta, para depois resolver no acorde de tônica. O contraste textural e rítmico é introduzido e retirado de forma gradual.

¹⁰⁵Nas notas com hastes em azul.

Figura 49 - Grupo VIII

The image displays a musical score for 'Grupo VIII' from a 1958 work by Bach. It features a 'Idea Temática' (Thematic Idea) at the top, which is a short melodic phrase. Below this, measures 36 through 42 are shown. The score is annotated with various terms and markings: 'vitalidade/caráter' (vitality/character) above measure 36; 'introdução' (introduction) below measure 36; 'V2/V' below measure 37; 'expansão' (expansion) above measure 38; 'pedal' (pedal) above measure 39; 'condensação' (condensation) above measure 41; and 'intensificação' (intensification) above measure 42. Red lines connect the 'Idea Temática' to specific notes in the main score, indicating its influence. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The measures are numbered 36, 37, 38, 39, 40, 41, and 42, with measure numbers 149, 153, 157, 161, 165, 169, and 173 also present.

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Há ainda mais uma camada de trabalho motivico sendo realizada no grupo, de forma abstrata, por meio das referências numéricas. Nesta seção, as repetições de notas, conforme quadro abaixo, funcionam em um movimento de expansão-condensação textural, no contexto consonante da *trias harmonica*. As referências numéricas acontecem em muitos aspectos da obra, tais como a proporção 1:1 entre seções, a forma global (ABA') replicada em seções menores, o papel do uníssono e também a repetição de notas deste pedal mostrados na figura abaixo.

Quadro 22 - Pedal Grupo VIII

Nota	Lá	Ré
Repetição	v. 39 4x3	v. 42 4x4
	v. 40 4x3	
	v. 41 4x4	

Fonte: Elaborado pela autora

Grupo IX – variações 43 - 50

A função de retorno da variação 43 introduz um contraste de intensificação com a mudança de oitava e a aceleração das colcheias, que ao invés de prosseguir para as semicolcheias, retrocede para as semínimas pontuadas com adensamento textural, em um caráter quase de estagnação, na variação 45-46. Por esse motivo, a expansão acontece a partir da variação 47, pois a música segue em direção ao ponto culminante da seção. Após, o contraste do *arpeggio* (v.49-50) desestabiliza a rígida estrutura coral tão enfatizada na seção.

Quadro 23 - Tipos de contrastes no Grupo IX

	Função	Movimento	Efeito
v. 43-44	Retorno	Intensificação	Clareza/Drama
v. 45-46	Extensão	Adensamento/Estabilização	Obscurecimento
v. 47-48	Crescimento	Expansão	Fluência /Clareza
v. 49-50	Intensificação/Fechamento	Desestabilização	Drama

Fonte: Elaborado pela autora

O grupo IX intensifica tanto o ritmo pontuado, como o $\hat{3}$ (análogo às v. 25 - 26) e o *epizeuxis* (a) em todos os registros e vozes, dentro da textura homofônica bastante densa. Funciona como um tipo de retomada, pois relembra os materiais de seu início: os motivos a e b; o ritmo pontuado em semínimas e colcheias e a textura. Sua força discursiva está nessa repetição dos elementos que transforma o caráter inicial da seção.

A variação 45 recupera a sonoridade do acorde da tônica em posição de 5ª, do exórdium, enquanto introduz o baixo tetracorde, que, sem *pathopoeia*, dá um novo caráter para essa forma do baixo tão visitada na seção A.

Há uma alusão ao Grupo V pela inversão da direção do baixo nas variações 47 e 48 (no grupo V, a inversão acontece na variação 26). E pela aceleração rítmica das duas variações no

arpeggio que finalizam a seção¹⁰⁶. Melodicamente, a insistência na inversão do motivo *a'* se contrapõe à forma original do motivo, fornecendo sua resolução pela alteração da direção. A variação 45 apresenta também uma nova expressão para a voz central, ascendente e afirmativa. O cromatismo do *passus duriusculus*, tão enfatizado nas variações 25 - 28 (Grupo V), retorna nas variações 47 - 50 preparando a chegada do modo menor. No final da variação 50, há uma sutil referência ao *exclamatio*, motivo *f*, como que relembrando o drama da seção anterior, marcado pela falta de continuidade melódica.

¹⁰⁶Este, entretanto, mais lento que no grupo V, agora em semicolcheias, indica que o nível de tensão, embora alto, não alcança o patamar do anterior.

Figura 50 - Grupo IX

43 c. 177 *retorno* expressão/intensificação $\hat{3}$ epizeuxis

44 c. 181 $\hat{3}$

45 c. 185 $\hat{5}$ estabilidade?

46 c. 189 $\hat{3}$

47 c. 193 $\hat{3}$ crescimento

48 c. 197 $\hat{1}$

49 c. 201 *arpeggio* $\hat{3}$ intensificação

50 c. 205 $\hat{3}$ *f*

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

4.5 Seção A'

A Seção A' traz o contraste mais contundente do ponto de vista retórico e musical por meio da transformação dos motivos iniciais como será detalhado a seguir. A função do contraste é retomar e ressignificar a expressão original após o *confutatio*. Pode ser dividido em três partes como mostrado abaixo:

Quadro 24 - Seção A'

Seção A'		
Grupo X	Grupo XI	Grupo XII
v. 51 - 55	v. 56 - 60	v. 61 - 62
a	b	a'

Fonte: Elaborado pela autora

Grupo X – variações 51 - 55

A função de iniciação da variação 51 é introduzida com um contraste de controle, detendo o movimento das semicolcheias do *arpeggio* da variação anterior e atenuando a tensão. A digressão da variação 55 produz um certo relaxamento, com ritmo característico, e uma variedade que parece remeter a outra realidade, bem distante.

Quadro 25 - Tipos de contrastes no Grupo X

	Função	Movimento	Efeito
v. 51-52	Iniciação	Controle/Atenuação	Surpresa
v. 53-54	Extensão/Embelezamento	Crescimento	Fluência
v. 55	Digressão	Relaxamento	Variedade

Fonte: Elaborado pela autora

O caráter de retorno é compreendido pela volta do modo menor e dos motivos associados a ele: o motivo *a* (*epizeuxis*), o motivo *e* (*chiasmo*) e o conflito $\hat{6}-\hat{3}$. A mudança brusca de modo, o aparecimento do *epizeuxis* sobre o sib, recupera o motivo *f* (*exclamatio*) da ideia temática, transformando o seu afeto inicial, suavizando-o, quase resignado. Pela análise motívica, poderia ser apenas mais uma transposição, porém compreendê-lo a partir do discurso retórico que tem se configurado até aqui, traz nova lente para a interpretação desta variação. O elemento dramático ainda predomina, pois, a sequência de suspensões 7 - 6 traça uma linha contínua sobre as duas variações e toniciza o sexto grau.

O contraste rítmico que acontece pelo retorno da célula , após 8 grupos de variações, marca este ritmo de forma especial.

Figura 51 - v. 51-52 - transformações da ideia temática

The image displays three staves of musical notation. The top staff shows a melodic line with a 'c.5' marking and a 'f' dynamic marking. The middle staff, labeled '51 c. 209', is in 6/8 time and contains markings for 'epizeuxis' (orange) and 'chiasmo' (green). The bottom staff, labeled '51 c. 209', is in 3/8 time and features a 'f' dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

As três últimas variações desse grupo (v. 53, 54 e 55) fazem referências a outras variações da Seção A por meio de processos semelhantes (v. 53 - 54 à v. 1 - 2 e v. 55 à v. 12).

As variações 53 - 54 retomam o movimento processual das variações 1 - 2 suavizado pelo baixo ascendente e pela ênfase no $\hat{3}$, ao invés do $\hat{6}$. O motivo *c* (*pathopoeia*) é transposto oitava acima e se transforma uma espécie de pedal, ancorando os demais movimentos melódicos. Ele é repetido 7 vezes durante a variação 52.

A variação 55, sobre o motivo *e* (*circulatio*), aparece como uma figuração característica muito destacada dos demais desenhos em fusas, horizontalizando o acorde de supertônica do início da ideia temática. A horizontalização retira o peso dramático do acorde, e a combinação com o *circulatio* imprime uma certa leveza àquela harmonia dramática. Ela serve como uma espécie de transição para o pedal que ocorrerá a seguir. O grupo, como um todo, recupera os elementos, um a um, da ideia temática e os ressignifica, incorporando expressões mais leves introduzidas na seção B.

Figura 52 - v. 53, 54, 55

53 *crescimento*
c.217

54 *pathopoeia - c*
c.221

55 *digressão/episódio*
c.225

circulatio - d

ii°2

1 c.9

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Grupo XI – variações 56 - 60

A expansão, relaxamento e brilho da variação 55, dá lugar ao obscuro e contido pedal de dominante nas próximas três variações. Os movimentos de contração/expansão se alternam durante toda a *Ciaccona* porque parte significativa do discurso é sobre essa oposição.

Quadro 26 - Tipos de contrastes no Grupo XI

	Função	Movimento	Efeito
v. 56-57-58	Pedal	Contração	Obscurecimento
v. 59-60	Ligação	Expansão	Agitação/Euforia

Fonte: Elaborado pela autora

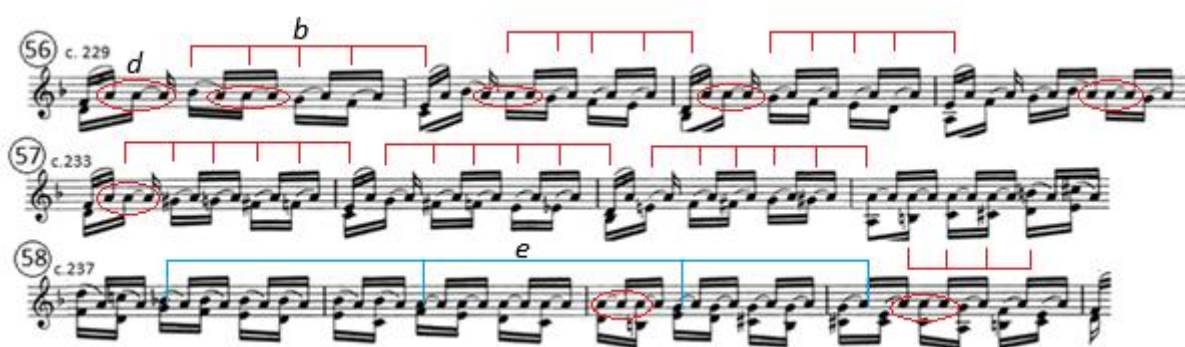
O grupo XI apresenta as últimas variantes e figurações características: a *bariolage*¹⁰⁷ (v. 56 - 58) sobre a nota lá, que funciona como um novo pedal de dominante, análogo do Grupo VIII, na seção B, e as quiálteras (v. 59 - 60) em arpejos, semelhante às variações 37 - 38.

¹⁰⁷Técnica que usa o arco alternadamente em cordas presas e soltas produzindo notas adjacentes.

Nesta seção, o pedal é condensado (em oposição ao pedal expandido do Grupo 8) e as repetições parecem seguir outro tipo de organização numérica. O motivo *a* (*epizeuxis*) aparece intercalado com o motivo *b*. Este último, na variação 57, é transformado em *passus duriusculos*. A variação 58 desenvolve o motivo *e* (*circulatio*), expandido e elaborado pela repetição da nota lá.

A força expressiva desse pedal está na forma como condensa os elementos motivicos em oposição ao grupo VIII, no qual aparecem expandidos nos registros e textura.

Figura 53 - Grupo XI pedal



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

As variações 59 e 60 apresentam as quiálteras pela primeira e última vez, como se guardadas para este momento. O efeito resultante é a aceleração rítmica que passa de 12 notas (v. 58) para 18 (v. 59 - 60) e, finalmente, para 23 (c. 248) por compasso. As variações opõem as figurações de escala e arpejos, assim como a direção melódica. A textura densa da *bariolage* é dissipada pela pseudo polifonia que, novamente, expande o *circulatio* nas notas agudas. O $\hat{6}$ é inserido no contexto do *circulatio* na variação 59, ao passo que na variação 60 é o $\hat{5}$ que conduz esse motivo.

A variação 60 reapresenta o tipo de desenho melódico usado na variação 19 (no quadro) com notas repetidas. A ênfase, entretanto, causa um efeito completamente diferente. Enquanto na variação 19, ele é mais obscuro, pela associação com os acordes diminutos, na variação 60 é bastante assertivo, por causa das quiálteras, das notas de passagem e da harmonia.

Figura 54 - v. 59 – 60



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Grupo XII – variações 61 - 62

A coda se opõe às variações anteriores propondo novamente o adensamento de textura e registro que culminam na maneira enigmática do final.

Quadro 27 - Tipos de contrastes no Grupo XII

	Função	Movimento	Efeito
v. 61	Retorno/coda	Adensamento	Drama
v. 62	Fechamento	Adensamento → Rarefação	Contração

Fonte: Elaborado pela autora

A partir das transformações mencionadas até agora, é esperado que a última manifestação da ideia temática contenha ainda alguma mudança expressiva, a título de síntese, para que a obra alcance conclusão¹⁰⁸. O primeiro elemento retórico usado para isso é o *abruptio*, que separa a grande *catabasis* da variação anterior e a repetição da ideia temática (Figura 55). Este é o primeiro e único contraste resultante de um silêncio real, em toda a peça e, embora seja curto, apenas uma pausa de colcheia, parece ser muito mais do que apenas espaço para retomada do arco. A pausa ressalta o acorde de tônica na disposição fechada (i^5_3) que inicia a frase e isso é significativo, porque somente mais uma variação (v. 45) começa desta forma, fazendo-nos

¹⁰⁸Sisman (1993) ao comentar sobre a necessidade de alcançar real conclusão (*closure*) menciona a importância do silêncio neste processo.

supor que se trata de uma sonoridade que foi poupada até este momento. A variação 61 repete literalmente a ideia temática. Entretanto, o processo de liquidação da última variação (v. 62) é que traz as transformações mais significativas. Primeiramente, a sequência de acordes de sexta produz uma *imitatio* entre as vozes. Parte do compasso 255 está estranhamente apartado do restante da progressão, cuja continuidade é mais clara apenas em seu último tempo, como um tipo de *parenthesis*¹⁰⁹, necessário para enfatizar algo. Então, o que está sendo posto em ênfase? A horizontalização do acorde de V^6_5 e a ênfase do $\hat{2}$ (mi4) isolado pelo salto de sexta. O primeiro enfatiza o sustenido (*pathopoeia*), característico do afeto da obra e o segundo ressalta a nota retórica usada no *epizeuxis*, cuja repetição é dividida entre as oitavas. Aqui há uma citação literal da variação 6 (c. 30) que elabora o *saltus duriusculos* do compasso 26.

Depois de todo trabalho textural e rítmico, a última cadência tem um final surpreendente: após o *parenthesis*, prossegue em direção ao fá estrutural, que conduzirá para o fechamento em um singelo, mas pleno de significado, ré em uníssono. Esse tipo de encerramento acontece somente na conclusão da última seção. As seções anteriores fecham com 8ª justa. Cunha e Caznok (2025) resumem o gesto retórico: “Ao omitir a 3ª, Bach foge do padrão da terminação de terça de picardia e sintetiza os modos menor e maior, das seções A e B, além de compactar as texturas e ritmos e levá-las ao repouso”, transformando o uníssono na escolha mais lógica.¹¹⁰

Figura 55 - v. 61 - 62



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

¹⁰⁹ A transferência retórica de uma palavra ou pensamento de sua localização natural aplica-se à transferência de uma nota ou frase de sua localização natural para outra. “The rhetorical transfer of a word or thought from its natural location is applied to the transfer of a note or a frase from its natural location to another”. (Bartel, 1997, p. 301)

¹¹⁰ O ré final é costumeiramente tocado em duas cordas em uníssono.

5. O CONTRASTE NAS CAMADAS DE ATIVIDADE MUSICAL

A análise dos contrastes já foi mencionada de forma geral juntamente com a análise motivica nas variações e grupos. Nesta seção, apresentamos uma abordagem mais detalhada das trajetórias dos contrastes ao longo da obra. Para tanto, devemos recuperar e ampliar os conceitos abordados na seção 2. De acordo com Schoenberg, para garantir a inteligibilidade, o contraste musical deve ser coerente, o que significa que as partes contrastantes têm que estar relacionadas por conexões motivicas. Na prática, isso quer dizer que devemos comparar elementos da mesma natureza para compreender como eles contrastam, ou seja, textura com textura, melodia com melodia, baixo com baixo e assim por diante.

É possível então compreender a organização dos contrastes em três níveis de atividade musical. A primeira camada, a mais imediata, é a das dimensões musicais, facilmente identificadas na partitura: ritmos, notas, texturas, acordes, entre outros. A segunda camada se refere ao jogo de tensão e distensão por meio das repetições e referências, re-interpretações, justaposições, continuações, surpresas, estrutura, entre outros. Esta camada pode ser reconhecida por meio da análise comparativa. É a camada das seções e subseções. A terceira, é a camada formal, na qual se adere a estrutura discursiva. O discurso retórico tem como objetivo principal mover o afeto do ouvinte por meio do efeito da persuasão e do convencimento, e a comunicação profunda não acontece sem que essa camada seja efetiva. Vamos examinar como esse efeito pode ter sido construído na *Ciaccona*, por meio da análise do gerenciamento dos contrastes.

5.1 Contrastes nas Dimensões Musicais

Como mencionado anteriormente, em uma obra de variação contínua como a *Ciaccona*, as mudanças mais profundas não serão coincidentes em todas as dimensões, pois do contrário o efeito de continuidade não poderia ser alcançado. O tecido musical então é cuidadosamente gerenciado para que mudanças significativas em uma dimensão sejam compensadas por outras, a fim de que os contrastes sejam parcialmente neutralizados. As articulações dos contrastes em todas as dimensões ocorrem somente ao final das seções.

Das cinco dimensões musicais escolhidas para este estudo (baixo, melodia, harmonia, ritmo e textura), a textura e o ritmo apresentam um grau de diversidade singular. De certa forma, essas dimensões fornecem pistas para a segmentação da obra, como comentam Cunha e Caznok:

É interessante notar que, dentro das seções, as progressões cadenciais autênticas perfeitas estão deslocadas dos processos rítmicos de aceleração e desaceleração, produzindo assim, efeito ambíguo, quanto ao seu potencial de articulação, deixando espaço para que o ritmo assuma a proeminência nessa função. (Cunha e Caznok, 2025)

O ritmo possui quatro camadas de velocidade (figuras rítmicas), duas de ritmos característicos (pontuados) e três tipos básicos de acentos conforme mencionado anteriormente. Os acentos internos contribuem para garantir a unidade ou, inversamente, quando necessário, para gerar contraste rítmico como no caso dos Grupos II e III (Figura 56). A lógica de aceleração/ desaceleração gradual está em não pular camadas, e permeia por quase toda a obra:

Figura 56 - Mudança de acento interno e aceleração rítmica – Grupo II e III (c. 57)



Fonte: Cunha e Caznok (2025)

As exceções acontecem em momentos nos quais o efeito do contraste rítmico precisa ser ressaltado para finalizações (v. 29, v. 30, v. 36, v. 43). Nesses casos, o contraste de controle é usado para conter o movimento e separá-lo da próxima variação.

Existe relacionamento entre a aceleração e esvaziamento textural. Entretanto, nos dois *arpeggios* (Grupo V e v. 49, 50) a atividade rítmica é combinada com a textura coral para elevar a tensão ao máximo. O Grupo V termina com um contraste brusco, pulando camadas (fusa para colcheia).

O contraste rítmico retórico mais contundente certamente é o *abruptio* do compasso 229. Não se trata somente de controle e encerramento. Como é a única pausa em toda *Ciaccona*,

ela separa toda a argumentação que aconteceu e cria a expectativa para a última reapresentação da ideia temática. Ela tem, portanto, um papel fundamental no alcance do fechamento adequado para a série de variações.

Quando a lógica das graduações das camadas é quebrada, o efeito surpresa é ressaltado e chama a atenção para algum aspecto importante. A surpresa serve para a construção da lógica discursiva, é um tipo de separação.¹¹¹ Portanto, três aspectos parecem guiar o discurso rítmico: a oposição aceleração/desaceleração, a acentuação e o fluxo contínuo/descontínuo (pontuado).

O trabalho textural na *Ciaccona* é surpreendentemente diversificado como já vimos na seção anterior, principalmente considerando o meio instrumental escolhido. Como mencionado acima, os *arpeggios* expandem a massa sonora, amplificando a potência instrumental do violino, ao passo que a terminação em uníssono comprime e reconcilia todas as texturas em uma única nota (a tônica). O discurso textural é orientado no eixo de oposição da condensação/rarefação.

O contraste melódico ocorre tanto pelos graus enfatizados na melodia, quanto pelo ritmo e pelo registro predominante. O contorno melódico é sempre em ondas, e na maioria das vezes volta para o mesmo ponto, o Fá4. Essa nota, no início das variações, funciona como um ponto de equilíbrio para o registo e tonalidade (por causa da terminação melódica imperfeita das cadências internas). As ocorrências desse efeito estão nas variações 5, 13, 18, 29. Pode-se dizer que a diversidade no registro funciona como planos de distância. Os pontos culminantes melódicos são alcançados em momentos estratégicos nas variações 12, 20, 39 e 55, todas com movimento fortemente direcional de distanciamento.

O baixo predominante não é o inicial, mas o tetracorde descendente (B3). A lógica para isso é que o baixo é simplificado (transformado em tetracorde), à medida em que as outras dimensões são intensificadas, o que ocorre do meio para o final dos grupos. Em pelo menos duas variações (v. 20 e 38), nas quais o plano do registro é o agudo, o baixo desaparece. A dimensão discursiva do baixo, então, propõe a oposição entre a versão diatônica/dramatizada (com a *pathopoeia*, o 7^o alterado) e esta a versão descendente/ascendente.

A diversidade de progressões e acordes de substituição impede uma classificação mais concisa na dimensão harmônica. Entretanto, podemos ver uma predominância das forças centrífugas mesmo não havendo real modulação¹¹². Esse é o papel das várias sequências de

¹¹¹Ao ressaltar um evento pela surpresa, o compositor o enfatiza no discurso e deixa uma sugestão a ser resolvida posteriormente, em geral, por meio de outro contraste extremo.

¹¹²Lester (1999) resalta o uso do total cromático já nas primeiras variações, para demonstrar a diversidade de nuances tonais na obra.

círculos de quintas que não conduzem a outras tonalidades. Nesse caso, a força centrífuga serve para dar direção harmônica, mesmo que ilusória. Entretanto, alguns pontos harmônicos são importantes para a definição do caráter do material da variação, entre as posições 5_3 e 6_3 sobre baixo do primeiro compasso de cada variação.

Uma característica do uso dos contrastes na camada das dimensões musicais é que elas se neutralizam mutuamente. Assim, uma atividade rítmica mais rápida é compensada pela próxima mais lenta, e assim em todas as dimensões. Esse fenômeno é típico da superfície musical e o que mais a define.¹¹³ Contrastes de superfície produzem efeitos locais, e podem ter pouco ou nenhum efeito mais prolongado. Essa talvez seja a diferença entre um tema com variação seccional e um contínuo. No tema com variação seccional, a tendência é ter a impressão de um tecido picado, fatiado (Sisman, 2001). É necessário que haja elementos que cumpram a função de um fio condutor ligando as variações, garantindo a acumulação que produz impacto real sobre a forma.

Há uma alternância lógica entre as oposições em cada dimensão: se em uma variação a textura é condensada, na próxima é expandida; ou ainda, um ritmo contínuo sucederá um descontínuo, e assim por diante.

As figuras abaixo (Figura 57 e Figura 58) mostram a trajetória dos contrastes em todas as dimensões analisadas, com o gradiente de tensão em cada uma e o movimento de tensão/distensão apresentado na seção anterior.

¹¹³A concepção de tecido musical estruturado em camadas de construção (superfície, estrutura) é uma premissa das teorias tonais mais importantes do século XX.

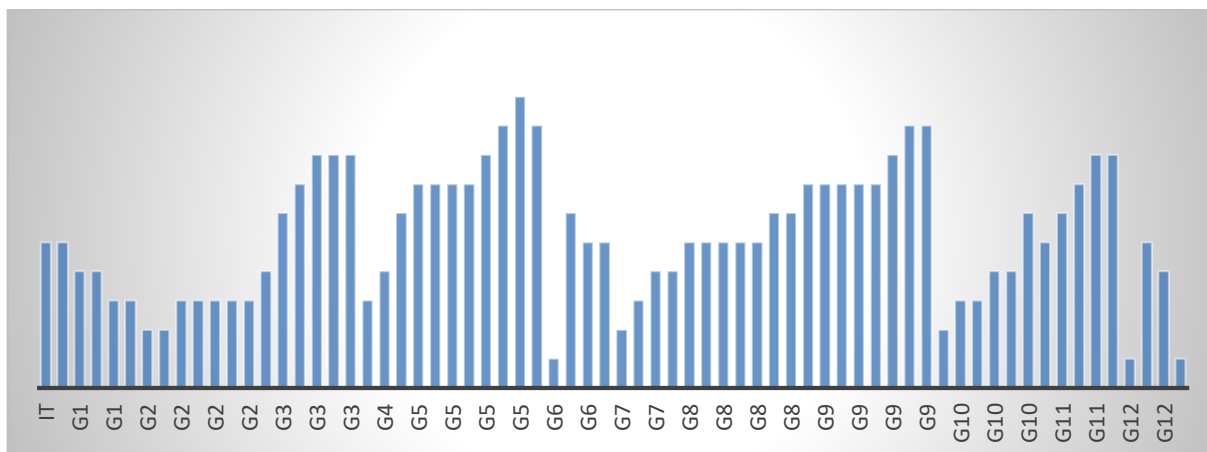
5.2 Os Contrastes nos Grupos e Seções

Os contrastes na camada dos grupos e seções são mais cumulativos, principalmente por causa da unidade que o modo (maior ou menor) consegue prover. Se partirmos do princípio de que a ideia temática apresenta um certo grau de tensão intrínseca, e a resolução final em uníssono outro, esses opostos passam a ser o âmbito de tensão de referência para todos os demais níveis intermediários. A Figura 59 mostra as ondas de crescimento na obra a partir desses balizadores. Dentro dos grupos há uma lógica de crescimento e intensificação em graus cada vez maiores. Assim, o grupo III cresce mais que o II, o V mais que o III e assim por diante criando uma acumulação, que mesmo com as variações de transição, não se dissipa. O contraste nos grupos constrói efetivamente uma linha direcional.

A seção B produz como que um efeito de luz, com a mudança de modo, do tipo *chiaroscuro*. O contraste é obtido principalmente pela harmonia consonante, que predomina no grupo. O crescendo é mais uniforme do que na seção A (sem muitos desvios). Novamente, o contraste de oposição no registro é explorado, dessa vez no pedal (v. 39 - 42). As variações 49 - 50, *arpeggio*, constituem o ponto mais tenso da seção.

A queda brusca de tensão no início da Seção A', marca profundamente a mudança expressiva, reconfigurando o modo menor inicial. Como vimos, a harmonia do compasso 51 é fundamental nessa transformação. Esse contraste acentuado, ao mesmo tempo que ressalta os níveis de tensão anteriores, também marca a expressão resignificada dos motivos.

O crescimento na seção A' é mais lento (não há muito mais o que crescer), porém direto, sem desvios. Se compararmos as ondas de intensificação/atenuação na figura abaixo, podemos observar que há duas grandes ondas de intensificação na obra toda (V e VIII - IX) sendo intercaladas por ondas de menor grau e ondas atenuantes, mostrando o efeito da acumulação formal.

Figura 59 - *Ciaccona* - ondas de tensão/distensão

Fonte: Elaborado pela autora

5.3 Contraste e Dimensão Formal

a. Complexo formal, trajetória melódica e estrutura discursiva

A estrutura formal da *Ciaccona* é organizada como um tipo de ternário composto conforme mostrado na Figura 60, havendo uma redução gradual do número de variações por seção. A Seção B replica o princípio ternário da macroforma e a seção A' pode ter uma inspiração ternária por causa da reapresentação da ideia temática.

A seção A apresenta procedimentos técnicos que serão revisitados nas demais seções, conforme mostram as linhas de conexão, tais como o uso do *transitus*, os arpejos, texturas características, episódios, entre outros. Por ser a seção maior, apresenta com maiores detalhes as trajetórias dos motivos principais, entre eles o conflito $\hat{3}$ - $\hat{6}$.

Na trajetória do conflito melódico, percebe-se a maior incidência da submediante na primeira seção, desaparecendo gradualmente nas demais seções, o que acontece por razões retóricas, discutidas mais abaixo. Assim, O $\hat{3}$ predomina em todas as seções, e a seção B é fortemente articulada em torno dele. O uso do $\hat{1}$ acontece em contextos de apaziguamento da tensão. O uso do $\hat{5}$ caracteriza as seções que trazem os pedais de dominante (v. 21, v. 39, v. 56). O uso do $\hat{6}$ é ressaltado em momentos muito significativos, tais como nos grupos I - IV e X - XI.

A proposta de segmentação da *dispositio*¹¹⁴ localiza as primeiras quatro partes do discurso dentro da Seção A e as demais como B e A'. Há uma estrutura ternária também nas

¹¹⁴A descrição das partes apresentada é de acordo com Bartel (1997).

partes centrais de cada seção. A *propositio* na Seção A, também é organizada em três partes, assim como o Grupo VIII, na seção B e o Grupo XI na seção A’

Como a estrutura retórica é um tipo de organização argumentativa, podemos considerar que a *narratio* apresenta dois grupos de “fatos” e um de transição. Os procedimentos são similares: após uma função de iniciação os grupos seguem uma linha de crescimento e aceleração rítmica, todos enfatizando a mediante. O grupo II inicia com uma reinterpretação suavizada do *circulatio*. O grupo III apresenta uma versão ríspida do *chiasmo*. A transição finaliza o grupo com um episódio introduzindo a camada rítmica da próxima parte do discurso retórico.

A *propositio* é a elocução do ponto principal de argumentação, que é desenvolvido a partir de uma elaboração do baixo, que elimina a *pathopoeia*, e percorre todas as vozes em contraponto invertível. Como a atividade rítmica, textural e harmônica é levada ao máximo, hierarquicamente esse grupo tem um peso discursivo muito alto.

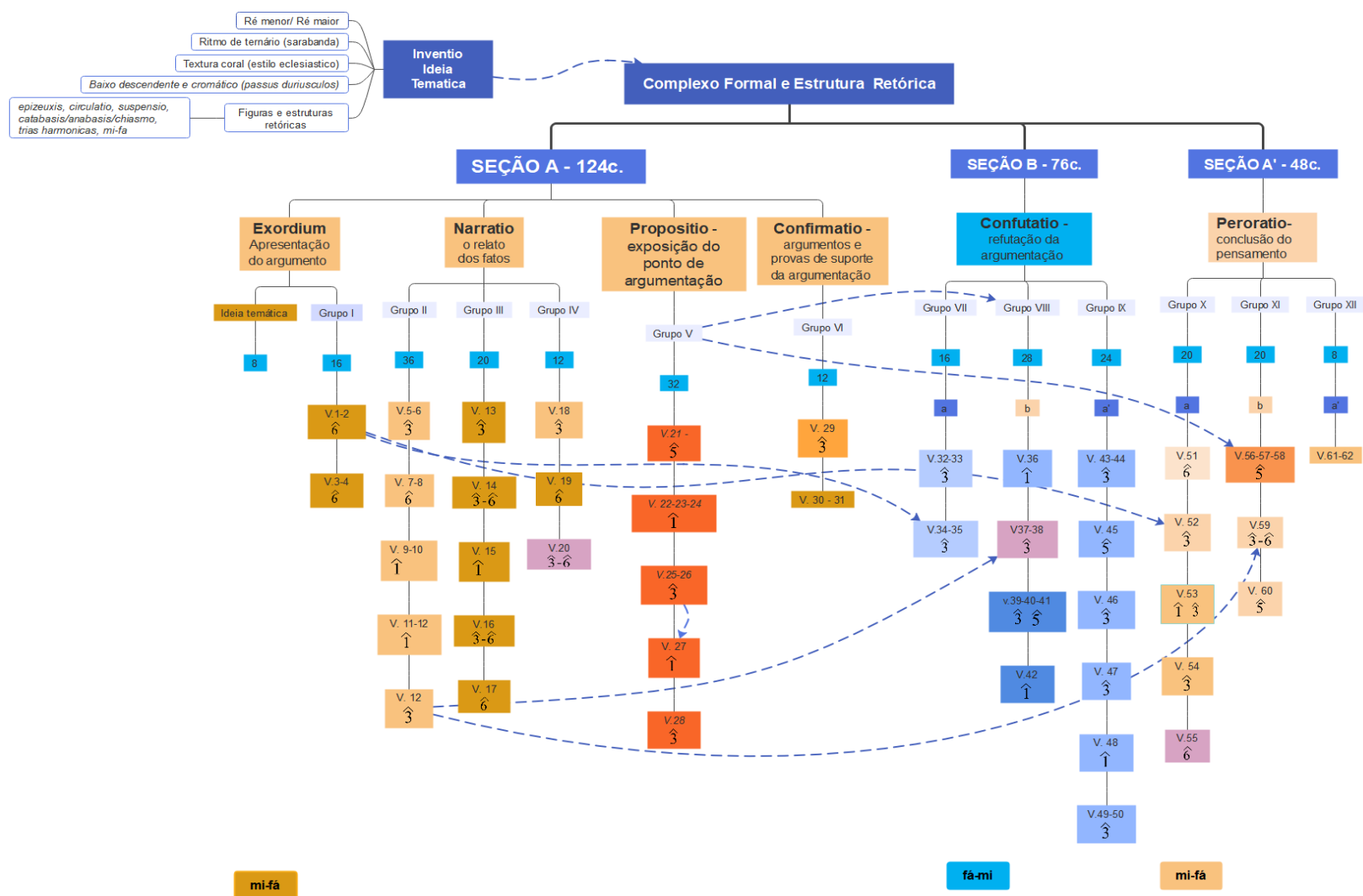
A *confirmatio* recupera o motivo do grupo II aglutinando-os com a ideia temática.

O *confutatio* tem a função de iluminar a mediante por meio do modo maior, primeiramente reinterpretando o *chiasmo* do grupo III, depois a conflitante relação fá-mi, do início. O grupo VIII dentro do *confutatio* é uma reinterpretação em expansão da condensada *propositio*, com atividade motívica em três planos de registro.

A *peroratio* reafirma o modo inicial, porém com elaborações motívicas muito mais apaziguadas. Desta vez, a parte central, a *bariolage*, uma reinterpretação do estado de condensação textural mais profundo, como uma espécie de síntese dos procedimentos do grupo V e VIII.

A forma final não é apenas uma proposta de segmentação. Ela resulta também da trajetória particular dos elementos que são trabalhados no discurso musical: a trajetória do conflito tonal, que se desenvolve a partir da tensão $\hat{3}$ - $\hat{6}$ e as diversas expressões que são obtidas pelas combinações com os demais graus melódicos, figuras retóricas, ritmos, texturas, e registros. Esses serão discutidos no próximo item, dos grupos análogos.

Figura 60 - Complexo Formal e Estrutura Retórica



Fonte: Elaborado pela autora

b. Grupos análogos e a lógica retórica

Como vimos no item anterior, o conjunto das 62 variações não são aleatórias na sua organização, mas apresenta grupos que se auto referenciam. Assim, os inícios de cada seção podem ser relacionados por técnicas similares: apresentação da ideia (um par de variações) seguido por pares de variações que introduzem movimento, com notas de passagem ou similares, porém com os devidos ajustes de contraste afetivo.

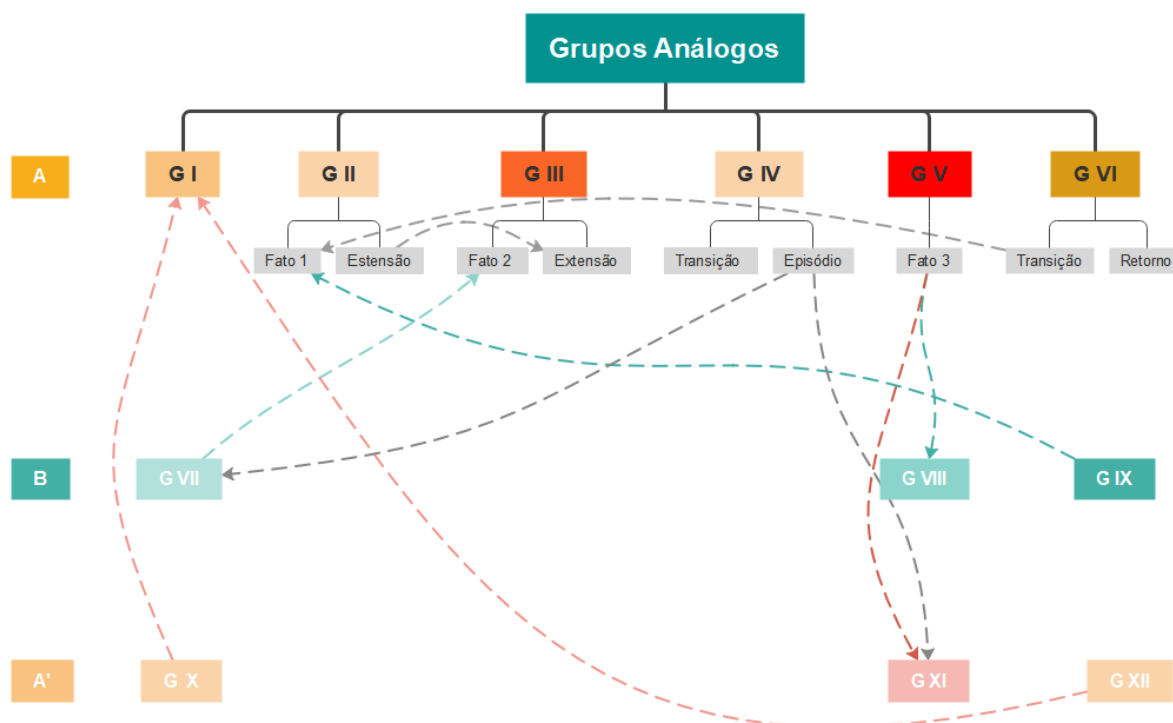
Os grupos centrais de todas as seções também se parecem. Na seção A, o grupo V, na B, o grupo VIII e na seção A', o grupo XI, exploram as texturas em três planos de vozes e registros, expansão e condensação textural.

A argumentação retórica parte da apresentação de fatos. Quais fatos? Podemos compreender quatro 'argumentos' principais, todos testados pelo ritmo, registro, grau da escala, direção melódica, harmonia e textura. O primeiro, é o *circulatio*, transposto para a mediantes, que muda o afeto, para uma expressão mais triste. Esse argumento é revisitado no grupo IX, agora em um afeto oposto. O segundo argumento, é o motivo do *quiasmo*, que aparece no grupo III com um vigor mais ríspido, por causa da combinação dos ritmos descontínuos e contraponto. Este argumento é tratado no grupo VIII, como um afetuoso consonante, que lembra uma melodia religiosa. O terceiro argumento, do grupo V, é o *propositio*, o ponto principal, ponto mais alto de tensão, que corresponde ao jubiloso grupo VIII e ao sombrio grupo XI. O quarto argumento é o *epizeuxis*, que sofrerá as transformações mais importantes na seção B e A'. Inicialmente pronunciado com uma expressão dolorida, por causa da harmonização, direção melódica e ritmo, é tratado no grupo VIII incorporando uma expressão mais leve, e no grupo IX, outra mais intensa, porém positiva, para alcançar o seu objetivo afetivo no início do grupo X. A atribuição de rótulos de afetos aos materiais musicais não é uma tarefa muito objetiva, porque, desde os gregos, cada o temperamento produz um ouvinte diferente, com percepções diferentes. No entanto, na ausência da palavra, são elementos tais como modo, intervalos, ritmos, dissonâncias, figuras e figurações, que dão pistas do afeto dos segmentos musicais, a partir de um vocabulário convencionado de usos e capaz de ser reconhecido.

Na figura abaixo podemos ver de forma resumida como os grupos análogos se inter-relacionam na estrutura discursiva. A lógica para a sequência dos afetos parece seguir uma paleta de nuances que parte da tensão e caráter da ideia inicial como referência, desdobrando-se em um gradiente que vai da suavidade contida até a rispidez exaltada, mais ou menos, relacionável ao círculo dos afetos mostrado na Figura 19 transitando nas imediações do afeto

da dor e tristeza. Assim, a lógica retórica se desenvolve a partir de afetos análogos, excluindo do discurso aqueles oriundos de outra paleta.

Figura 61 - Grupos análogos



Fonte: Elaborado pela autora

c. Resolução discursiva

A rotulação das seções provê a unidade necessária para o entendimento do esquema formal. Schoenberg, nomeia esse tipo como forma *mecânica*. Assim como a ideia (*Gedanke*) é maior que o tema e o motivo, assim a forma musical é maior que o esquema de divisão das suas partes. A verdadeira forma é a orgânica. É a concatenação das funções formais em um todo lógico (Schoenberg, 2006). Outra acepção de forma tem a ver não com a designação das seções, mas com a identificação das linhas condutoras do baixo e soprano. Marcozzi (1983) propõe a interpretação $\hat{5} - \hat{1}$ como linha fundamental da *Ciaccona* a partir da análise da ideia temática feita por Schenker. A dimensão formal (forma interna) nessa perspectiva, consiste em esclarecer a continuidade da estrutura fundamental ao longo das variações. Na proposta teórica deste estudo, há uma camada distinta de comunicação que se agrega à dimensão formal e estrutural, na qual o mover dos afetos realmente se concretiza. Para melhor explicar essa ideia, devemos

voltar um pouco, para compreender como compositores da *musica poetica* lidavam com a ideia de mover e persuadir as emoções do ouvinte. Bartel explica:

A música tinha como objetivo criar ativamente as emoções desejadas, e não apenas refletir passivamente as emoções. As composições deviam tanto retratar quanto despertar as emoções no ouvinte. Ao *affectus exprimere* renascentista, o Barroco acrescentou o *affectus movere*. (Bartel, 1997, p. 32)¹¹⁵

Parte do processo de persuasão pode ser atribuído ao uso de contrastes abruptos, pois eles criam tensões em um nível superior. Na *Ciaccona*, um acorde dissonante (c. 8 - drama), uma textura (c. 57 - iniciação), uma camada rítmica (c. 101- controle) são alguns exemplos. O contraste musical será maior, quanto mais dimensões estiverem conjuntamente coordenadas ou mesmo ausentes, como no compasso 8 (harmonia, melodia, textura), no compasso 57 (textura, ritmo, melodia) e compasso 101 (na dissolução do ritmo, textura, harmonia e melodia). Estes contrastes produzem surpresa, um dos efeitos arrolados por Schoenberg como estratégia para capturar a atenção do ouvinte. Mas ela também impacta na própria concepção de forma musical do autor. Uma nota inesperada em um tema pode se tornar o objetivo do percurso formal, como Carpenter e Neff ressaltam, nas palavras de Schoenberg:

Toda sucessão de tons produz inquietação, conflito, problemas... Toda forma musical pode ser considerada como uma tentativa de lidar com essa inquietação, seja interrompendo-a ou limitando-a, seja resolvendo o problema. [...] Através da conexão de tons de diferentes alturas, durações e ênfases (intensidades?), surge a inquietação: um estado de repouso é posto em questão por meio de um contraste. (Schoenberg, 2006, p. 62)¹¹⁶

É nessa perspectiva que podemos compreender o *mover dos afetos* na camada discursiva. Voltemos agora para a ideia temática para entender como esse efeito é construído na *Ciaccona*.

Vimos que as variações na seção A exploram o conflito $\hat{3}$ - $\hat{6}$ ressaltando as diversas combinações melódicas que, ora apaziguam, ora intensificam os matizes tonais de cada um desses graus. Vimos que esse conflito é por vezes interrompido por variações que enfatizam o

¹¹⁵ Music was actively to create the intended affections, not just passively reflect them. Compositions were to both portray and arouse the affections in the listener. To the Renaissance *affectus exprimere* the Baroque added *affectus movere*. (Bartel, 1997, p. 32)

¹¹⁶ Every succession of tone produces unrest, conflict, problems.... Every musical form can be considered as an attempt to treat this unrest either by halting or limiting it, or by solving the problem. Schoenberg, [...] Through the connection of tones of different pitch, duration, and emphasis (intensity??), unrest comes into being: a state of rest is placed in question through a contrast. (Schoenberg, 2006, p. 62)

1 e que tais variações, com frequência, diminuem a tensão tonal. A seção B é inteiramente sobre o 3 e a sonoridade do 6 praticamente desaparece, gerando a expectativa de retomada do conflito da seção A. Quando a seção A' começa, vimos que a retomada do 6, apaziguado pela direção e registro, soa como uma resposta à primeira vez que apareceu, reinterpretando o *exclamatio* tão marcado inicialmente, como se todo o discurso tivesse como objetivo o compasso 209 (Figura abaixo).

Figura 62 - Transformações motivicas: *epizeuxis* e *exclamatio*



Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Até o primeiro tempo do compasso 209, o modo maior está plenamente estabelecido. Então, o aparecimento inesperado do sib3 (6) harmonizado como VI⁶, ainda sob o impacto do *arpeggio* das variações 49-50 (com textura, ritmo, harmonia e dinâmica no mais alto grau de tensão), cria o efeito pungente que caracteriza o início da seção. Somando a isso, o 6 aparece sob a figura do *epizeuxis* e mudando o acento original (de iambo para troqueu). Bach combina duas figuras de ênfase para criar uma reviravolta na emoção da ideia. A construção melódica até esse ponto não enfatiza a linha de condução da submediante durante a seção B, deixando-a praticamente em silêncio¹¹⁷, para retomá-la de maneira surpreendente.¹¹⁸

O afeto suscitado pelo *exclamatio* na ideia temática tem um forte componente de dor, produzido pelo 6. Durante a seção A, a submediante é acentuada ainda pelos cromatismos do sol# (v. 7 - 8, 19), mi bequadro (v. 49) e pelo vii^{o7} (v. 55 e 62), que contrastam com o efeito

¹¹⁷A submediante não conduz nenhuma das melodias da seção B, mas é ressaltada no final das variações 49 e 50 harmonizada com acordes de sétima.

¹¹⁸A transformação das figuras retóricas como acontece aqui, revela uma excelência de escrita comparável ao Sublime, como descrito por Longinus (sec I), que teorizou sobre a qualidade dos discursos. Emoção forte e elevada; profundidade; capacidade de escolher elementos extremos e intensos e ligá-los em momentos apropriados; linguagem nobre; sintaxe digna, variedade nos acentos; grandeza do discurso, exacerbação da forma e acumulação de elementos grandiosos, são alguns atributos apontados por ele para caracterizar esse juízo estético. Embora originalmente escrevendo sobre o discurso literário, o próprio autor já antecipa a transposição dessas características para o discurso musical ao referir-se a este como exemplo para a literatura. Um juízo estético detalhado está fora do escopo desta tese, que convida ao aprofundamento nesse aspecto a partir dos exemplos mencionados de transformações motivicas, de técnicas de acumulação e liberação de tensão, uso de texturas para retratar profundidade e intensidade de emoções, entre outros.

atenuante do acorde consonante VI^6_3 do compasso 203. Essas transformações criam esse tocante momento, capaz de produzir a compleição afetiva da obra. A dimensão discursiva se concretiza não por meio da estrutura fundamental (cuja linha é a partir do $\hat{5}$) e nem também pelo esquema formal, ainda por se completar, mas pelo conflito que foi despertado e permaneceu em espera até este momento.

O compasso 210 traz de volta o mi_4 , $\hat{2}$, que, alcançado por salto dissonante e resolvendo no $\hat{1}$, é ressignificado por uma expressão comovente, contrastando com a dureza inicial. O final da obra mostra o quanto essa sonoridade do mi_4 é importante. No exemplo abaixo, podemos ver a transformação de sua expressão no pequeno segmento melódico que finaliza a obra e que também faz referência direta à Allemanda, como um tipo de assinatura que abre e fecha a partita.

Figura 63 - Relação motivica entre as v. 5 - 6 e 62

The figure displays a musical score with five staves. The first staff is labeled '5 c. 25' and the second '6 c. 29'. The third staff is labeled '61 c. 229' and the fourth '62 c. 233'. The fifth staff is labeled 'Allemanda'. Yellow boxes highlight specific melodic motifs in measures 5, 6, 62, and the Allemanda. Arrows indicate the relationship between these motifs, showing how a motif from measure 5 is repeated in measure 6, then in measure 62, and finally in the Allemanda. The motifs consist of a sequence of eighth and sixteenth notes, often with a leap followed by a resolution.

Fonte: Bach, 1958 (marcações elaboradas pela autora).

Como vimos, o contraste é um forte elemento retórico e ele atua nos vários níveis citados: no nível das dimensões, dos grupos e seções, da forma e discurso. A compreensão também ocorre de maneira similar. Podemos supor que para um ouvinte do século XVIII,

munido do arcabouço teológico-filosófico luterano, a comunicação simbólico-representativa acrescentaria nuances que a distância histórica dissipou. Schoenberg, ao arrolar o ouvinte experiente como um elemento fundamental no processo da inteligibilidade musical, pode não ter se referido a este aspecto, muito embora seja importante, mas provavelmente pela capacidade de identificar o apelo afetivo gerado e suas associações mentais. Schoenberg (1993, p. 119) explica:

Do ponto de vista psicológico, porém, nossa capacidade de associações mentais e emotivas é tão ilimitada quanto é limitada a mesma capacidade para repudiá-las. Desse modo, qualquer objeto comum pode provocar associações musicais e, inversamente, a música pode evocar associações com objetos extramusicais. Muitos compositores compuseram sob a influência expressiva de associações emotivas.

A forma não é percebida somente a partir de agrupamentos de semelhanças e contraste, mas também a partir de estruturas significantes que agem em paralelo com aquelas, que constroem sua própria linha discursiva, aproveitando toda a estrutura de acumulação e neutralização de tensão das outras camadas para produzir o mover no ouvinte. Na *Ciaccona* vimos que estas estruturas significantes se concretizam nas figuras retóricas, cujas transformações pelas nuances rítmicas, tonais e texturais ganham contornos expressivos capazes de comover e construir expressões significantes.

6. CONCLUSÃO

A impressão de unidade e continuidade discursiva na *Ciaccona* levantada na introdução se revelou muito mais que uma impressão. Ela foi demonstrada pela disposição das variações ao longo da peça, que, regulando os artifícios de controle do repouso musical, concatena cada uma de modo muito coeso, em um descortinar gradual das figuras, comparável ao álbum de fotografias referido Schoenberg sobre a apresentação da ideia.

A sensação de continuidade é fortemente relacionada ao extrato rítmico, que se desenvolvendo por camadas de aceleração, imprime uma lógica em ondas, que são detidas de tempos em tempos por contrastes de controle (por causa da tendência às notas curtas) ou por funções de iniciação. Outro elemento usado para garantir a continuidade é o conflito 3-6, que se apresenta de forma sistemática e que ao ser iniciado, dá pistas de sua continuação na próxima variação, que normalmente finaliza com a terminação imperfeita, encadeando a próxima.

A permanência da identidade da figura retórica é um forte garantidor da coerência de elementos motivicos na *Ciaccona*, entretanto, os recursos de repetição literal, tais como a transposição, a aumento/diminuição e a inversão é que conduzem as mudanças significativas de afeto que iniciam os grupos. A variação desenvolvida, que gera novas formas motivicas, acontece no baixo e dentro dos grupos, quando a necessidade de maior ampliação da forma se faz presente, tanto pelo espaço temporal, quanto pela transformação do afeto, como por exemplo no Grupo III. As possibilidades de combinação dos elementos motivicos e tonais, de uma profusão impressionante, é o que é usado como recurso expressivo mais contundente, como vimos no início da seção A'. Nesse caso específico, o compositor recorre ao recurso da submediante como paleta de matiz tonal para construir o efeito comovente.

As nuances de afeto que são retratadas na *Ciaccona* têm uma íntima ligação com a estrutura formal da obra. Pode-se mesmo afirmar que a compreensão da forma não pode ser completa sem o entendimento da estrutura discursiva. Assim, tanto a macro forma ou mesmo suas subdivisões internas se reportam às necessidades retóricas de mudança de afeto adequadas em cada contexto. A paleta de nuances do afeto principal já garante os contrastes necessários ao desenvolvimento de um discurso completo. No dizer de Schoenberg, essa ideia está sendo então realizada pelas suas consequências, produzidas pelos muitos testes do material principal (testes de afeto) que criam as trajetórias (os destinos) e concretizam a argumentação final. Além disso, a realização dessa ideia também acontece pela sua contradição, na seção B, onde as

mudanças de modo evidenciam o caráter opostamente relacionado, mais um dos testes argumentativos.

O real papel do contraste na obra vai além mera variedade e da função formal. Nomear um segmento com o seu papel construtivo como transição, iniciação, entre outros, não caracteriza adequadamente o contraste inserido por ela. Uma função formal tem características contrutivas que a designam como tal, mas é o tipo de contraste que ela estabelece com os eventos contíguos, que dá conta do tipo de movimento e efeito que produz e mesmo de sua necessidade nesse contexto específico.

Portanto, a pergunta se existe uma lógica para o contraste na *Ciaccona*, pode ser respondida afirmativamente a partir da adequação da justaposição dos segmentos. Schoenberg se refere às forças combatendo dentro da ideia. Essas forças, podem ser então os vetores que geram a necessidade de um contraste específico. Como vimos, a lógica rítmica é a mais facilmente reconhecida e previsível: valores longos tem efeito de estagnação, que produz a necessidade de movimento, por meio dos valores curtos, que tendem a produzir mais movimento e geram a necessidade de controle, por valores longos ou pausas, procedendo em várias ondas de tensão, e dessa forma também nas demais dimensões musicais.

Outra faceta da lógica para o contraste é a necessidade de transformação do afeto. Há uma paleta de nuances que é previsível e lógica e o discurso vai percorrer essas nuances. Com isso, determinados representações de afetos não seriam adequados nesse contexto. Então a lógica do caráter (expressivo) é determinante sobre quais contrastes seriam mais previsíveis acontecer. Por exemplo, na *Ciaccona*, o afeto principal sendo dor e lamento, a representação da tristeza, melancolia, rispidez, fúria, alegria, tranquilidade, são contrastes esperados. É possível reconhecer esses padrões em muitas outras obras além da *Ciaccona* e seria muito bem-vinda a ampliação deste estudo para outros repertórios e estilos, no sentido de identificar paletas de nuances de caráter expressivo que criam estruturas discursivas semelhantes.

Os contrastes contribuem, portanto, por meio das “forças combatentes” na ideia, para a direção e movimento do discurso. Vimos que isso acontece principalmente nas camadas mais superiores das seções e forma. Na camada de superfície os contrastes têm a dupla função de frear e impulsionar o movimento.

A discussão levantada por Schoenberg sobre inteligibilidade, abordada neste estudo, mostrou que a concepção de lógica musical, enquanto pensamento organizado, se aplica tanto à similaridade (repetição de elementos), quanto ao contraste, (transformações motivicas com graus distintos de diferenças). Sua concepção de lógica não é excludente, o que significa que,

não há apenas uma sequência lógica de eventos musicais, embora reconheça que a aplicação dos contrastes terá impacto na continuação do desdobramento musical. Assim, a inteligibilidade se concretiza também pelo tipo de contraste, implícito no caráter da ideia e seguindo um vocabulário de combinações afetivas, mais ou menos previsível.

A reflexão sobre a construção musical que inclui os elementos de semelhança e os de contraste, nos faz concluir que enquanto as conexões motivicas próximas ou distantes mostram como a obra é estruturada, os elementos contrastantes iluminam detalhes da representação afetiva. Em outras palavras, o foco analítico na unidade e padrões de repetição ajuda a compreender a lógica de construção e organização da obra, mas o foco nos contrastes nos faz compreender como a obra lida com o afeto proposto inicialmente. Esta perspectiva lança um olhar sobre o fazer analítico como um processo que se desdobra em duas faces complementares. Enquanto a lógica não pode existir sem a repetição similar, é a compreensão do diferente que realmente ilumina a comunicação da mensagem. Sabemos que o contraste lança luz ou obscurece, traz para perto ou leva para longe, incita ao movimento ou à estagnação, intensifica ou atenua. A questão proposta pela pesquisa é o como, quando e por qual razão ele acontece, reverberando a pergunta de Schoenberg. Observamos também que as questões de terminologia analítica não se opõem, ao contrário, se complementam para a melhor compreensão do texto musical, e não obstante a distância teórica entre a abordagem de Schoenberg e a retórica musical seja acentuada, ambos estão falando do mesmo assunto, ou seja, da emoção humana e das maneiras nas quais ela é representada na música.

Como o fenômeno musical é uma unidade, e embora possa ser analisado nas suas partes distintas (ritmo, melodia, harmonia, textura e baixo), as forças de tensão e distensão podem não funcionar concomitantemente, assim torna-se difícil, se não impossível, descrever todas as nuances possíveis do uso do contraste em qualquer uma das dimensões musicais. Ele resiste a categorizações pois é ilimitado. No entanto, como foi realizado neste estudo, é possível através da análise do comportamento dos materiais, identificar quais contrastes são mais proeminentes nas várias camadas de estruturação musical e compreender como eles atuam organizando o discurso. O conceito de coerência poderia não se ater apenas no reconhecimento das conexões motivicas, mas também, à natureza dos contrastes, estes sim, talvez muito mais salientes e duradouros o suficiente para gerar diálogo profuso com o ouvinte. Vimos que o contraste máximo entre dois segmentos, que gera o efeito da surpresa, produz implicações de ordem perceptiva que trazem consequências sobre a compreensão da obra. As interfaces desse assunto

são inúmeras. Cabe aqui então o convite para a ampliação do estudo também sob a perspectiva do compositor e do performer.

Se para um luterano do século XVIII, o propósito da música é a instrução e edificação do fiel, os contrastes coerentes são uma estratégia técnica eficiente. Na *Ciaccona* observamos uma dinâmica controlada entre contraste e similaridade na qual, as forças que movimentam o discurso são administradas de tal modo que não sobrecarregam o ouvinte, produzindo ao mesmo tempo prazer e expectativa, que nesse caso pode ser compreendido como encantamento. Essa é a fonte e o objetivo último da *musica poetica* luterana.

A análise da *Ciaccona* mostrou a relevância das proporções numéricas concretizadas na relação entre as seções (2:1); na forma global (A B (aba') A' (aba')), que é um complexo ternário composto, cujas seções menores também se organizam em três partes; na métrica e ritmo, nos motivos e estruturas musicais também construídos com base no número três (o motivo *a* (*epizeuxis*); a tríade⁵₃ (*trias harmonica*) e uníssonos, cuidadosamente controlados (e por isso marcados) para momentos estratégicos. O ternário assim, se configura como uma espécie de ponto de orientação, como equilíbrio e proporção, movimento e repouso, partida e chegada tanto na camada da superfície, quanto na camada formal.

A obra não é apenas uma coleção de 64 maneiras de dizer a mesma coisa e também não é simplesmente um exemplo de linguagem abundante. É o detalhamento de um tema sob todas as dimensões musicais, não apenas o baixo. Trata-se de uma reflexão profunda sobre a expressão tonal, rítmica, harmônica melódica e textural explorando ao máximo seus coloridos, nuances, densidades e potencial persuasivo. O mergulho profundo na *Ciaccona* não tem a intenção de esgotar o assunto, pois entendemos que há muito mais a se dizer sobre essa obra surpreendente e que todos os achados analíticos revelados até aqui, ainda não dão conta de sua profundidade artística.

O discurso retórico na obra, conduz com eficiência aos momentos de grande persuasão, produzida pela inserção de contrastes expressivos, sutis ou acentuados, porém poderosos, capazes de arrebatá-lo o afeto do ouvinte, corroborando a qualidade de excelência de discurso musical da *Ciaccona* amplamente validada pela tradição musicológica, mencionada no início deste estudo.

REFERÊNCIAS

- ABRAVAYA, Ido. **On Bach's Rhythm and Tempo**. Kassel: Bärenreiter, 2011.
- ALDWELL, Edward; SCHACHTER, Carl. **Harmony and Voice Leading**. Boston: Thompson Schirmer, 2002.
- ALLANBROOK, Wye J. Is the Sublime a Musical Topos? **Eighteenth-Century Music**, v. 7, n. 2. Cambridge University Press: September, 2010.
- BACH, Johann S. **Partita II**, Ré menor, BWV 1004; violino solo. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958. Partitura.
- BACH, Johann S. **Das Wohltemperiert Klavier I**. Wien: Wiener Urtext Edition, 1977. Partitura.
- BANCIU, Gabriel. Rhetoric vs. Musical Forms and Analyses – terminological clarifications. In: International Symposium of Musicology “Pitfalls and Risks in IntraMusical Communication: Terminology, Notation, Performance”, 2013. **Anais eletrônicos...** Disponível em: <https://musicologypapers.edituramediamusica.ro/images/Reviste/MP-XXVIII-2_02Gabriel_Banciu.pdf>, acesso em 20/09/2024.
- BARNA, Alyssa. **Examining Contrast in Popular and Rock Music**. 2019. Tese de Doutorado. Rochester, NY: University of Rochester, 2019.
- BARROS, Cassiano A. **Uma Chave para a Música do Século XVIII**. Curitiba, Appris Editora, 2019.
- BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica: Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BEETHOVEN, Ludwig. **Klaviersonaten**. Munchen: Henle Verlag, 1975. Partitura.
- BERRY, Wallace. **Form in Music**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1966.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall Inc., 1976.
- BROSSARD, Sébastien de. **Dictionnaire de Musique, contenant une explication des terms grecs, latins, italiens, et françois les plus usitez dans la musique**. Paris: C. Ballard, 1703.
- CANO, Rúben, L. **Música y Retórica en el Barroco**. Barcelona, Espanha: Amalgama Edicions, 2011.

CAPLIN, William E. **Classical Form - A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

CHAFE, Eric. **Analyzing Bach Cantatas**. Oxford: Oxford University Press, 2000.

CONE, Edward T. On Derivation: Syntax and Rhetoric. **Music Analysis**, v. 6, n. 3, p. 237-255. Wiley, Oct., 1987.

COOKE, Deryck. **The Language of Music**. Oxford: Oxford University Press, 1959.

CROCKER, Richard L. **A History of Musical Style**. New York: Dover Publications, 1986.

CUNHA, Ednelma; CAZNOK, Yara. Contraste rítmico e suas implicações formais na Ciaccona de J. S. Bach. In: 35º Congresso da ANPPOM, 2025, Campo Grande. **Anais eletrônicos...** Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2025/papers/422.pdf, acesso em 03/03/2026.

CURTI, Felicitas S. J. S. Bach's Chaconne in D minor: A Study in Coherence and Contrast. In: John F. Eiche. (Org.) **The Chaconne for Solo Violin: A Collection of Views**. Urbana: American Strings Teachers Associations, 1985.

EICHE, John F. (Org.) **The Chaconne for Solo Violin: A Collection of Views**. Urbana: American Strings Teachers Associations, 1985.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Mini Aurélio. O Dicionário da Língua Portuguesa**. 7. ed. Curitiba: Positivo, 2008.

GAULDIN, Robert. **A Practical Approach to Eighteenth-Century Counterpoint**. Long Grove, Illinois: Waveland Press, Inc., 1988.

GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music**. New York: W. W. Norton, 1997.

GUEST, W. The Concept of Unity in Musical Analysis: Some Ontological Issues. **Proceedings of the 5th International Conference of Students of Systematic Musicology**, Montreal, Canada, May 24–26, 2012.

HELD, Marcus. O caminho para a emulação: Francesco Geminiani e a consolidação do estilo inglês no século XVIII (1714 – 1762). 2021. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2021.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. [s.d.]. Disponível em: <https://houaiss.online/houaission/apps/www2/v9-1/html/index.php>, acesso em 20/11/2025.

KENNAN, Kent. **Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice**. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1972.

KLOPPERS, Jacobus. Musical Rhetoric and Other Symbols of Communication in Bach's Organ Music. **Man and Nature / L'homme et la nature**, v. 3, p. 131–162, 1984. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/1011830ar>>, acesso em 10/09/25.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy. **Tonal Harmony with an Introduction to Twentieth-Century Music**. New York: McGraw-Hill, Inc. 1995.

LANEY, R., SAMUELS, R., CAPULET, E. (2015). Cross Entropy as a Measure of Musical Contrast. In: Collins, T., Meredith, D., Volk, A. (eds) **Mathematics and Computation in Music**. MCM 2015. Lecture Notes in Computer Science, v. 9110. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-20603-5_20>, acesso em 10/04/2025.

LESTER, Joel. **Bach's Works for Solo Violin: style, structure, performance**. New York: Oxford University Press, 1999.

LITTLE, Meredith; JENNE, Natalie. **Dance and the Music of J.S. Bach**. Bloomington: Indiana University Press, 1991.

LONGINO. **Do Sublime**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUCAS, Mônica. A invenção musical em Der vollkommene Capellmeister [“o mestre-de-capela perfeito, 1739], de Johann Mattheson. **ArteFilosofia**, v. 11, n. 21, 2016. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/429/393>>, acesso em 08/01/2026.

LUCAS, Mônica; PASCHOAL, Stéfano. Lugares-comuns e decoro interno na invenção melódica segundo Johann Mattheson (1739). **Opus**, v. 27 n. 3, p. 1 - 32, set/dez. 2021. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.20504/opus2021c2720>>, acesso em 23/01/2026.

MANGSEN, Sandra. Sonata da chiesa. **Grove Music Online**, Oxford University Press, Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26196>>, acesso em 17/08/2025.

MARCOZZI, Rudy T. Deep-Level Structures in J. S. Bach's D minor Chaconne. **Indiana Theory Review**, Indiana University Press, v. 6, n. 1/2, p. 5-16, 1982 (Fall), 1983, (Winter).

MATTHESON, Johann. **Der vollkommene Capellmeister**. Teil 2, Kap. 13 [Seite 36 von 41] XVII. Die Ciacona, Chaconne. [s. d.]. Disponível em: <<https://www.koelnklavier.de/quellen/matth-1739/kap2-13-36.html>>, acesso em 15/04/2025.

MATTHESON, Johann; LENNEBERG, Hans. On Affect and Rhetoric in Music. **Journal of Music Theory**, Durham, v. 2, n. 1, p. 47-84, 1958.

MCCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: Thomas Christensen (Org.). **History of Western Music Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MERRIAM-WEBSTER. Contrast. **Merriam-Webster.com dictionary**. [s.d.] Disponível em <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/contrast>>, acesso em 25/11/2025.

MEYER, Leonard. **Emotion and Meaning in Music**. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MEYER, Leonard. **Explaining Music**. Berkeley: University of California Press, 1973.

MORGAN, R. The concept of Unity and Musical Analysis. **Music Analysis**, v. 22, p. 7 - 50, 2003.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico Resumido da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1966.

NELSON, Robert U. **The Technique of Variation**. A Study of the instrumental variation from Antonio de Cabezón to Max Reger. University of California Press, 1949.

ROTSCHILD, Fritz. **The Lost Tradition in Music: Rhythm and Tempo in J. S. Bach's Time**. New York: Oxford University Press, 1953.

SALZER, Felix. **Structural Hearing: Tonal Coherence in Music**. New York: Dover, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Edusp, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. **Funções Estruturais da Harmonia**. Stein, L. (Ed.) São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHOENBERG, Arnold. **Harmonia**. São Paulo: Unesp, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. **Style and Idea**. New York: Philosophical Library, Inc., 1975.

SCHOENBERG, Arnold. **The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation**. Carpenter, P.; Neff, S. (Ed. e Trad.). Bloomington: Indiana University Press, 2006.

SILBIGER, Alexander. Bach and the Chaconne. **The Journal of Musicology**, v. 17, n. 3, p. 358-385. University of California Press, 1999 (Summer).

SILBIGER, Alexander. Chaconne. **Grove Music Online**, Oxford University Press, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>, acesso em 15/04/2025.

SISMAN, Elaine. Variation. **Grove Music Online**, Oxford University Press, Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29050>, acesso em 15/04/2025.

SISMAN, Elaine. **Haydn and The Classical Variation**. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

STEVENS, Jane R. Georg Joseph Vogler and the "Second Theme" in Sonata Form: Some 18th-Century Perceptions of Musical Contrast. **The Journal of Musicology**, v. 2, n. 3, p. 278-304. University of California Press, Summer, 1983.

STOIANOVA, Ivanka. **Manuel d'Analyse Musicale T. 2, les formes symphoniques**. Paris: Minerve, 2000.

SWINKIN, Jeffrey. Reference and Schenkerian Structure: Toward a Theory of Variation. **Indiana Theory Review**, v. 25, p. 177 - 221, Spring / Fall 2004.

TARLING, Judy. *The Weapons of Rhetoric: a guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music, 2004.

TATLOW, Ruth. **Bach's Numbers: compositional proportion and significance**. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

THOENE, Helga. **Johann Sebastian Bach, Ciaccona: Tanz Oder Tombeau? Eine Analytische Studie**. Ziethen: Oschersleben, 2001.

VALE, Victor M. **A Chaconne para violino solo BWV 1004 de J. S. BACH: as poéticas da persuasão**. (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais, 2011.

VARWIG, Bettina. One More Time: J. S. Bach And Seventeenth-Century Traditions of Rhetoric. **Eighteenth-Century Music**, v. 5, n. 2, Cambridge University Press, 2008.

VICKERS, Brian. Figures of Rhetoric / Figures of Music? **Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric**, v. 2, n. 1, Spring, 1984. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/10.1525/rh.1984.2.1.1>>, acesso em 10/11/2025.

WALTHER, Johann Gottfried. **Musicalisches Lexicon oder musicalische Bibliothec. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten**. Kassel; Basel; London; New York; Prag; Bärenreiter: Verlag, 2001.

WILLIAMS, Peter. **J. S. Bach: a life in music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

WOLFF, Christoph. **Johann Sebastian Bach: The Learned Musician**. New York: W.W. Norton & Company, 2013.

APÊNDICE A

Análise Harmônica

Tempo	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Var(c.)	Grau											
	baixo											

Tema

1		i		ii [♭] ₂	V ⁶ ₅		i	VI		iv	i ⁶ ₄	V ⁷ (vii°)
		re		re	do#		re	sib		sol	la	do#
(5)	i	i		ii [♭] ₂	V ⁶ ₅		i	VI		ii [♭] ₅	V	⁷
	re	re		re	do#		re	sib		sol	la	

Variação pontuada ("french Overture" Gaudin) seq. Melódica na voz interna

1(9)	i		VI ⁶	ii [♭] ₂	V ⁶ ₅		i ⁹	VI	ii°	V		
	re			re	do#		re	sib	sol	la		la
2(13)	i		VI ⁶	ii [♭] ₂	V ⁶ ₅		i ⁹	VI	vii° ₂	I ⁶ ₄	V ⁴ -	³
	re			re	do#		re	sib	sib	la	la	

Variação pontuada; baixo cromático descendente

variações pentatônicas, tanto cromáticas ascendentes													
3(17)	i		VI ⁶	vii°	v	vii ⁶ /IV	IV ⁶	VI ⁶	vii ⁶ ₄ /III	III e i ⁶ ₄	vii°	vii° ⁷	
	re		re	do#	do	do	si	sib	sib	la	do#	do#	
4(21)	i		VI ⁶	vii°	v	vii ⁶ /IV	IV ⁶	VI ⁶	V ⁶ ₅ /V	III ⁶ e i ⁶ ₄	V ⁴ -	³	V ⁷
	re		re	do#	do	do	si	sib	sol#	la	la		la

Combinação de colcheias → ornamentação por semicolcheias

5(25)	i	⁹		iv ⁶ ₄	vii° ⁷		i	iv ⁶		iv ⁷	V	
	re			re	do#		re	sib		sol	la	
6(29)	i			iv	vii° ⁷	V ⁷	i	iv ⁶		vii° ⁷ /V	vii°	V
	re				do#	la	re	sib		sol#	do#	la

Volta do cromatismo

7(33)	i	VI ⁶	Ger ⁺⁶	V ⁶		vii ^{o6} ₄ /IV	IV		vii ^o /III	i ⁶ ₄ e III	V	7
	re		re	do#		do	si		sib	la	la	la

8(37)	i	VI ⁶	V/V	V ⁶	vii ^{o6} ₄ /IV		IV	blInap		i ⁶ ₄ e III	V	vii ^o
	re	re	mi	do#	do	do	si	sol	sib	la	La	do#

Alternância do tetracorde entre o soprano e baixo/semicolcheias

9(41)	i			V	V ⁷ /iv		iv		blI nap	V ⁷	I ⁶ ₄	V
	re re			do# la	re	do	sib		sol	do# la		la

10(45)	vii ^o	i		vii ^o	V ⁷ /iv	V ² /iv	iv ⁶			V ⁷		V
	do#	re		do#		do	sib			la		la

Ciclo de quintas

11(49)	i		iv ⁶	VII eV/III	V/III	V ⁷ /III	VI		ii ⁶	V		V ⁷
	re re		sib	mi do		la do	re sib		sol sib	do# la		

12(53)	i		Iv	VII		V/VI	VI		ii ⁶	V		V ⁷
	fa re		sib	mi do		la	re sib		sol	do# la		

Ciclo de quintas- solcheias→semicolcheias; 2 vozes + motivo de terças

13(57)	i		iv	VII		III ⁶ e V/VI	VI		ii ⁶ (E ^o)	I ⁶	I ⁶ ₄	V ⁷
	re		sib	do		la	sib		sol	fa	la	

14(61)	i		Iv ⁶	VII eV/III		III e V/VI	VI ⁶ ₄		v/V	V ⁷	I ⁶ ₄	V ⁷
	fa re		sib	do		la	sib		sol	do#		

Semicolcheias/Fusas - Escalas descendentes

15(65)	i		iv ⁶	VII		III eV/VI	VI(Bb)		ii ⁶	V	vii ^o	vii ^o
	re		Sib	do		la	sib		sol	do# la		do#

Escala ascendentes

16(69)	I ⁶		iv ⁶ (dórico)	VII		V/VI	VI		ii ⁶	vii ^o		V ⁷
	fa re		sib	mi do		la	re sib		sol	do# la		la

17(73)	I ⁶	Iv ⁶	Iv ⁶	VIIeV/III		III	VI	iv	iv	V ⁹		
--------	----------------	-----------------	-----------------	-----------	--	-----	----	----	----	----------------	--	--

	fa _{re}		re _{sib}	do		do	sib			la		
Semicolcheias voltam: arpejos diminutos – direção para o fechamento												
18(77)	i		vii° ⁷ /V	ii/iv		vii° ⁷ /iv	iv ⁶		vii° ⁶ ₅	i ⁶ ₄		V ⁷
	re		sol#	do		fa#	sib		mi	la	re	la
19(81)	Ger+6		V ⁷ /V	V	vii°/IV	V ⁷ /IV	IV	Ger+	vii°	V ⁷		
	re			Do#			si			la		
Transição para o arpeggio. Fusas:												
20(85)	i ⁶			v			i			iv		V ²
	fa _{re}			do			re			sol		
Trecho Arpeggio - O tetracorde desaparece do baixo mas guia a voz superior												
21(89)	i			ii ²		vii° ⁶	i			ii° ⁶		V ⁴⁻³
	fa _{re}			re		mi	re			sol		la
Baixo ornamentado												
22(93)	i			vii° ⁷ /iv			iv ⁶		ii° ⁶	i ⁶ ₄		V ⁷
	re	la	Sib	do	sib	la	sib	la	sol	la		
Linha do baixo ornamentado na voz superior												
23(97)	i			V ⁷ /iv			iv ⁶ ₄	Vii ⁶ ₅	i ⁶	iv	V ⁴⁻³	
	re			re			re	mi	fa	sol	la	
Linha do baixo ornamentado na voz central												
24(101)	i			V ⁷ /iv			iv ⁶ ₄	i	V ⁶ ₅	i	V	
	re			re			re		Do#	re	la	
Linha desaparece e dá lugar ao lamento cromático entre 1ª e 2ª voz												
25(105)	i		i ⁷	iv ⁷		V ⁶ ₅ /VI	VI		ii ⁴ ₃	V		⁷
	re			sol		la	sib			la		
Linha ornamentada retorna invertida na voz central – Ponto culminante												
26(109)	i	V/iv		iv ⁶ ₄	vii°/V	V ⁶ ₅ /V	III	vii°/iv	IV	vii°/V	V	
	re			re		mi	fa	Fa#	sol	sol#	la	
Cromatismo descendente												
27(113)	i			V ⁶ /V	V	⁷	V ⁶ ₅ /IV	IV	⁷	V ⁶ ₅	I ⁶	vii° ⁶
	re _{re}			re _{sol#}	do#		do _{fa#}	si		sib _{mi}	La	sol _{mi}

Baixo ornamentado												
28(117)	I	III ⁶	V ⁶ ₅ /VII	VII	IV ⁶ ₄ /VI	V ⁶ ₅ /VI	VI	iv ⁶	I ⁶ ₄	V ⁶ ₅ /V	V ⁴⁻	³
	re	la	Si	do	sib	la	sib	sib	la	Sol#	la	
Peroração												
29(121)	i		VI	VII		vii°/VI	VI		iv	I ⁶ ₄	V ²	V ⁷
	re		sib	do		la	sib		sol	la	sol	la
Tema												
30(125)	i ⁶		iv ⁶	ii° ²	V ⁶ ₅		i	VI		iv	I ⁶ ₄	V ⁷
	fa _{re}			re	do#		re	sib		Sol	la	
31(129)	I ⁴⁻	V/iv	IV ⁶ ₄ /VII	V ⁶ ₅ /VII	VII	V ² /III	V ⁶ ₅ /VI	VI	I ⁶ ₄	vii°/V	V	
	re		Do	si	do	sib	la	sib	la	sol#	la	

Seção B

Tempo	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Tema (pontuado)												
32(133)	I			V ⁶	I ⁶ ₄	⁷	vi	II ⁶		V	V ⁶	
	re			do#	la		si	sol		la	do#	
33(137)	i	vi ⁶		V	I ⁶ ₄	V	IV	ii		V ⁷	V	
	re			do#	la		si	sol		la	la	

Colcheias +pontuado; polifonico

34(141)	I		vii°/V	V ⁶	V	V ⁷ /IV	vi	ii ⁶	IV	I ⁶ ₄	V	
	re			do#	la	la	si	sol		la	la	
Tetracorde camuflado na linha central												
35(145)	I			V		⁷	I	IV ⁶	IV	vii° ⁶ I	V ⁴⁻	³
	re			la		do#	re	si	sol	re	la	
Semicolcheias + elaboração do pontuado												
36(149)	I	vii°/V	V ² /V	V ⁶	V ⁷	V ⁶ ₅ /vi	vi	IV	V ⁶ ₅ /V	V	⁹	

	re	sol#	re	do#	la	la#	si		sol#	La		
--	----	------	----	-----	----	-----	----	--	------	----	--	--

Arpejos – textura monódica;

37(153)	I			V			V ⁶ ₅ /V			V		7
	fa		re	do#		do#	si		si	la		

Tetracorde é absorvido nos arpejos

38(157)	I			V			vi			V		
	fa#			la			re _{si}			do		la

Pedal de Notas repetidas no agudo (trompete)

39(161)	I			V			vi ⁷		vii°/V	V		7
	fa _{re}			mi _{do#}			re _{si}			la		

Pedal de Notas repetidas no registro médio

40(165)	I			V ⁶			vi ⁷		V ⁷ /V	V		7
	fa# _{re}		si	do#		la	si		si	la		

Pedal de Notas repetidas no grave/Notas duplas

41(169)	I ⁶			V			V ⁷ /V			V		7
	fa#	La		do#	la		do#	la		Do#	la	

Pedal de tônica (tetracorde quase todo na voz superior) notas duplas em mov. contrário

42(173)	I		I ⁷	I		vii°/IV	IV		I ⁶	ii	I ⁶	ii ⁶ ₅ V
	re		la sol			remifa	sol		Fa#	mi	fa	Sol la

Colcheias –ritmo chacona

43(177)	I			ii ²		vii°/vi	vi		vii°/IV	IV	vii°	vii ⁶
	re			re		la#	si		fa#	sol		La mi

44(181)	I	Vi		ii ⁷	V		vii°/IV	IV		V		
	re	Si		mi	la		Fa#	sol			la	

Textura cordal 3 vz(pontuado)

45(185)	I ⁶ ₄	I		vii ⁶ ₄ /IV			IV ⁶	ii		V ⁷		
	la	Re		Do beq.			si	mi		la		

Textura cordal 4 vz(pontuado)

46(189)	I			V ² /IV			IV ⁶ ₅	V ⁶ ₅		I	V ⁷	
	re			do			si	do#		re	la	
Tetracorde invertido: mov. ascendente												
47(193)	I ⁶	I		ii ⁷	I ⁶		IV	V ⁶ /V		V		
	fa	Re		mi	fa		sol	sol#		la		
Tetracorde na voz superior (registro agudo)												
48(197)	I			V	V ⁷ /IV		IV	V ⁶ ₅ /V		I ⁶ ₄	V ⁷	
	re			la	re		sol	sol#		la	la	
Arpeggio 4 vz												
49	I		I ²	vi		vi ²	ii ⁶ ₅	V ²	vii ^{o6} ₄	V ⁶ ₅ /V	V	V ⁷
	re		do#	si		la	sol			sol#	la	
Tetracorde na voz central (registro agudo)												
50	I		V ⁷ /IV	IV	ii ⁶	V ⁶ ₅ /V	V ⁴⁻	³	vii ^{o7} /vi	vi ii ⁶ ₅	V	
	re		sol	sol		Sol#	la		La#	si	la	

Seção A'

tempo	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
Tema: ritmo chacona												
51(209)	i	VI ⁶		VII ⁷		v ⁶	VI ⁷		iv ⁶	V ⁷		v ⁶
	re			do			sib		sib	la		do#
52(213)	i			iv ⁷		V ⁶ ₅ /VI	VI		ii ^{b6} nap	V ⁷	V ⁴⁻³	V ⁷
	re			sol		la	sib		sib	la		
Semicolcheias –bordadura de re deslocando metricamente												
53(217)	i			V ⁴ ₃			V ⁹	i ⁶		iv	V	
	re			mi			fa			sol		la
Circulo de quintas												
54(221)	i		V ⁷ /VII	V ⁷ /III		III->V ⁷ /VI	VI		vii ^{o4} ₃	I ⁶ ₄	vii	V ⁷

	fa		si	mi		la	re		sol	la?	sol	la
--	----	--	----	----	--	----	----	--	-----	-----	-----	----

Escalas/figuração característica

55(225)	i		ii	VII		i	VI	iv	ii°	vii ^{o7}		
	re		mi	do		re	sib	sol	mi	do#	sol	mi

Bariolage (linha diatônica 2 vz)

56(229)	i			VII			VI			V ⁷		
	re			do			sib			la		

Cromática (linha cromática descendente->ascendente 3 vz)

57(233)	i			VII			VI			V		
	re			do			sib			la		

58(237)	i	lv	ii°	VII	III	i	eq. vi	ii°	V ⁶ ₅	V ⁶ ₅		
	fa _{re}	Sol	mi	mi _{do}	fa	re	re _{si}	mi	do#	do	la	

Arpejos: tercinas (peroração, catabasis) Cir

59(241)	i		iv	VII		III	VI		bII(Nap)	vii ^{o6} ₅	i ⁶	ii ⁶	vii ^{o7} /V	V ⁴⁻³
	re		sol	mi _{do}		fa	re _{si} b		mib	mi	fa	sol	sol#	la

60(245)	i		iv	VII		III	VI		ii°	V ⁷		
	re		sol	do		fa	sib		mi	la		

Tema final

61(249)	i	I		ii ϕ_2	V ϕ_5		i	VI		iv	I ϕ_4	V ϕ_7
	re	Re		re	do#		re	sib		sol	la	do#

[illegible]

(257)	i
	re

