UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Artes

ALGUMAS FORMAS MUSICAIS EM SETENTA VARIAÇÕES

Maria de Almeida Penalva

Este exemplar é a redação final da tese defendida por MARIA DE ALMEIDA PENALVA e aprovada pela comissão julgadora em 11/12/96

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre sob a orientação da Profª Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.

Campinas - 1996

P371a
29631/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Penalva, Maria de Almeida
P371a Algumas formas musicais em setenta variações / Maria de Almeida Penalva. -- Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Maria Lúcia Senna Machado Pascoal.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

1. Forma musical. 2. Música para piano - Análise, apreciação. 3. Partituras. I. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

ÍNDICE

Folha de Aprovação ii

Dedicatória iii

Agradecimentos iv

Resumo v

Summary vi

Introdução 2

Capítulo 1 - Estudo de formas, processos característicos e suas técnicas na composição. 6

1.1 Haendel Chacona em Sol Maior (G 228) 8

1.2 Bach - Sinfonia n°9 BWV 795 em fá menor 33

1.3 Beethoven - Sonata Op. 2 n°1 para Piano 37

1.4. Beethoven - Sonata Op. 90 " nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen". 46

1.5 Missa Gregoriana 52

1.6 Bach - Prelúdio I, Volume I do " Cravo Bem Temperado" 53

1.7 Bach - Fuga IV, um Dó#menor, Volume I do Cravo Bem Temperado 57

Capítulo 2 - Setenta Variações Transatonais para Piano 65

Capítulo 3 - Análise da Composição realizada 161

Conclusão 199

Anexos 1 - Matriz Serial 200

2 - Permutações 202

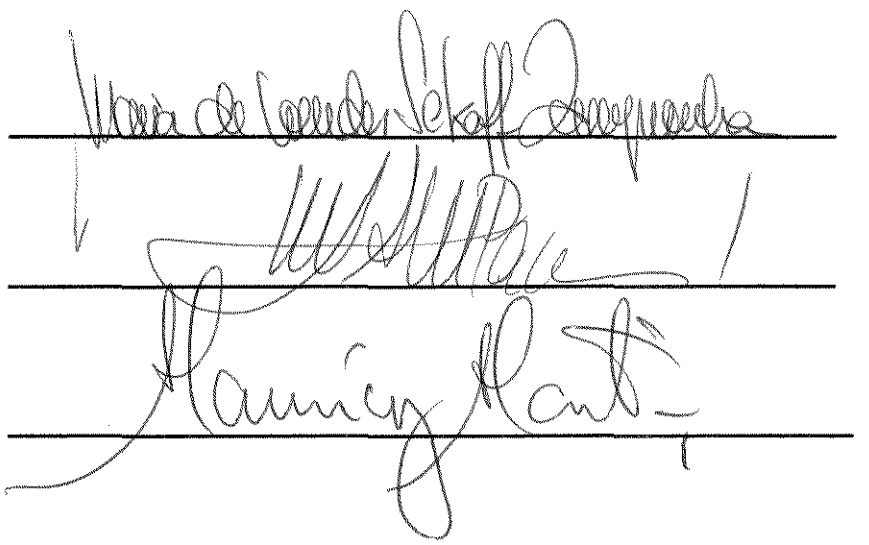
Bibliografia 207

FOLHA DE APROVAÇÃO

Data de Aprovação: 11 / 12 / 1996

Comissão Julgadora

Assinaturas



DEDICATÓRIA

À memória de meus queridos pais Lucília e Antonio pelo encaminhamento que deram à minha vida e pelo amor à música que me ensinaram.

Aos meus irmãos José e Antonio que sempre me incentivaram.

AGRADECIMENTOS:

À Profª Maria. Lúcia Pascoal pela capacidade e dedicação com que me orientou.

Ao Prof° Almeida Prado que com zelo e amizade me ensinou a compor.

Aos Profs° Adriana Giarola Kayama, Alexandre Pascoal, Clarisse Dobrowolski, Damiano Cozzella, Dorotea Kerr, Eduardo Oestergren, Elizabeth Pinheiro de Souza, Helena Jank, Ivan Santo Barbosa, José Eduardo Gramani, Júlio Plaza Gonzales, Maria Amália Martins, Mauricy Martin, Moacyr del Picchia, Niza de Castro Tank, Raimundo de Souza, Raul do Valle, Regina Müller, Sávio Cunto de Araújo, pela base que me forneceram para a realização deste trabalho.

À "Mère Marie du Redempteur" pela orientação que me deu sobre Canto Gregoriano.

Ao pianista Achille Picchi pela gentileza com que acedeu à solicitação para ilustrar com sua arte este trabalho.

Ao Inácio e Sueli pelo trabalho no computador.

À grande colaboração do "pessoal da casa" José Manoel, Edmir e Marízia.

Ao apoio do IA representado por: Cidinha, Humberto, Silvia, Solange, Sonia e Elisa.

À FAEP/UNICAMP pelo financiamento fornecido para a realização da dissertação.

RESUMO

Esta dissertação parte das seguintes questões:
Como resolver o problema da forma em uma composição musical?

Seria possível realizar uma peça que comportasse vários processos formais praticados em diferentes períodos históricos?

O objetivo é fazer um estudo de alguns procedimentos conhecidos através da história e aplicá-los na criação de uma peça constituída por variações.

O trabalho se divide em:

- Levantamento e estudo de formas, processos característicos e suas técnicas na composição.
- Setenta Variações;
- Análise da composição realizada.

O estudo das peças se constituiu em uma análise realizada em três níveis: os da micro, média e macroestrutura, considerando em cada um deles os parâmetros: altura, ritmo, timbre e textura.

Como resultado, a criação de uma peça: Setenta Variações sobre um tema, as quais são também analisadas, concluindo o projeto.

A composição tem a forma de Temas e Variações. As Setenta Variações sobre o tema podem ser chamadas transatonais, constituídas sobre um tema de doze notas e 5 acordes que apresentam liberdade do seu uso.

Estas Variações são em cada grupo: de I a XX - Chacona; de XXI a XXX - Canônicas; de XXXI a XL - Sonata; de XLI a L - Rondó, de LI a LX - Gregorianas; LXI a LXVIII - *Flash-Back*; LXIX e LXX - Prelúdio e Fuga Breve.

SUMMARY

The dissertation starts from the following questions:

How to sort out the problem of form in a musical composition?

Is it possible to make a musical composition with a lot of techniques praticed during different historical periods?

How to make this composition materialize?

The work has an objective: to compose a piano piece with Seventy Variations. It is consisted of three points:

- The study of some techniques of compositions that have been practiced on different periods of musical history.
- Seventy Variations
- Analisys of the composition realized under these techniques.

The study of the pieces was under the levels: micro, media and macroestructures, examining also in each one pitch, rhythm, texture and timbre.

As a result, the piece "Seventy Variations" which are also analysed, concluding the project.

The composition is a Theme and Variations. The Seventy Theme Variations can be called "transatonals", constructed under a twelve-tone basis and chords of five tones, which presents liberty on their use.

These Variations have a new technique in each group: from I to XX - Chaconne; XXI to XXX - Canones; XX I to XL - Sonata; XLI to L - Rondo; LI to LX - Gregorian; LXI to LXVIII - *Flash Back;* LXIX - Prelude; LXX - Small Fugue

"Vous ne comprendrez l'esprit que quand vous serez maître de la forme"

Robert Schumann

INTRODUÇÃO

Algumas questões podem ser formuladas ao iniciarmos esta dissertação:

• Como resolver o problema da forma em uma composição musical?

• Seria possível realizar uma peça musical que comportasse várias formas e processos praticados em diferentes períodos históricos?

• Como realizá-la?

Objetivo

O objetivo deste trabalho é responder a essas perguntas através de:

• Levantamento e estudo de formas, processos característicos e suas técnicas na composição.

•Aplicação na criação da peça "Setenta Variações Transatonais[1]" para piano.

•Análise da peça

•Conclusão

Justificativa

As três partes em que se divide este trabalho: estudo de formas, processos e suas técnicas na composição; a composição propriamente dita e sua análise se interligam e se completam.

Além de ser um trabalho artístico é também uma pesquisa dos processos composicionais históricos os quais se revestem de uma abordagem contemporânea na composição.

Metodologia

O estudo das formas e técnicas se constituiu em uma análise realizada em três níveis conforme John David White em seu livro The Analysis of Music[2]: micro, média e macroestrutura, considerando-se em cada um deles: altura, ritmo, timbre e textura.

---

[1] Segundo A. Prado, o neologismo Transatonal significa o uso livre dos processos criados por Schoenberg na técnica dos doze sons. (Comunicação pessoal, abril, 95)

[2] WHITE, John David. The Analyses of Music. New Jersey: Prentice Hall, 1976.

Os esquemas harmônicos estruturais foram realizados conforme os exemplos citados por Felix Salzer em Structural Hearing. Tonal Coherence in Music[3]

As análises motívicas encontradas na microestrutura seguiram a orientação de Schoenberg em Fundamentals of Musical Composition[4]

Para o Canto Gregoriano seguimos Dom Eugène Cardine: Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana[5]

A análise se desenvolveu em peças dos séculos:

IX a XI: Missa Gregoriana

XVI: Monteverdi - Recitativos

XVII a XVIII: Haendel - Chacona em Sol Maior; Bach - Sinfonia n° 9 BWV 795 em fá menor; Prelúdio I e Fuga IV, Volume I do *Cravo Bem Temperado*.

XVIII e XIX: Beethoven - Sonatas para piano Op 2 n° 1 e Op 90 "nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen".

Foram também estudados trechos encontrados em Beethoven, 9ª Sinfonia "Alegro na non troppo" e Sonata para piano Op 101 em Lá Maior; Brahms Sonata para piano Op 5 n° 3 em fá menor.

XX: Técnica de doze sons.

Trechos de Almeida Prado - Cartas Celestes, Volume VI no movimento "Ciranda dos Planetas ao redor do sol".

- Setenta variações Transatonais para piano.

- Análise da peça

---

[3]SALZER, Felix. Structural Hearing. Tonal Coherence in Music. New York: Dover, 1962.
[4]SCHOENBERG, Arnold. Fundamentals of Musical Composition. London: Faber and Faber, 1980.
[5]CARDINE, Eugène. Primeiro Ano do Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana. Trad. Eleanor Florence Dewey. São Paulo: Attar Editorial/Palas Athena, 1989.

Conclusão

Selecionado e analisado o repertório para realizar o objetivo da dissertação, foi escolhida *Tema e Variações*[6] *Transatonais* como forma geral da peça. Tendo por base uma série de doze sons sobre o qual foram obtidos acordes, a composição apresenta o emprego livre da série transcendendo a atonalidade trazendo novos usos ao processo criado por Schoenberg.

Assim foram conseguidas formas múltiplas inseridas nas Variações e maior diversidade dentro da série.

A peça foi analisada, sintetizando os processos usados na composição.

Novas pesquisas poderão advir a partir das premissas apresentadas neste trabalho, contribuindo para o estudo da Estruturação Musical.

---

[6] No Tema e Variações "sucessivas exposições de um tema são alteradas ou apresentadas em diferentes colocações. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London: Macmillan, 1980 Vol. 19 p.536

Esquema Geral da Peça

Variações	Recitativos	Modelos
I a XX - Chacona	I - Cadência Brilhante	Händel - Chacona em Sol Maior
XXI a XXX - Canônicas	II - Interrogativo	Bach - Sinfonia nº. 9 BWV795 em fá menor
XXXI a XL - Sonata	III - Aleatório	Beethoven - Sonata Op. 2 nº.1 para piano
XLI a L - Rondó	IV - Monteverdiano	Beethoven - Sonata Op. 90 para piano
LI a LX - Gregorianas	V - Arabesco	Missa Gregoriana
LXI a LXVIII - Prelúdios		*Flash-back*[7]
LXIX - Prelúdio		Bach - Prelúdio I, volume I do *Cravo Bem Temperado*
LXX - Fuga Breve		Bach - Fuga IV em dó#menor. volume I do *Cravo Bem Temperado*

[7] " Uma volta a eventos descritos previamente em um filme de narrativa. Também chamada *cut back* The American Heritage Dictionary of the English Language. New York: William Morris Ed. 1969. p.499

Capítulo 1 - Estudo de formas, processos característicos e suas técnicas na composição.

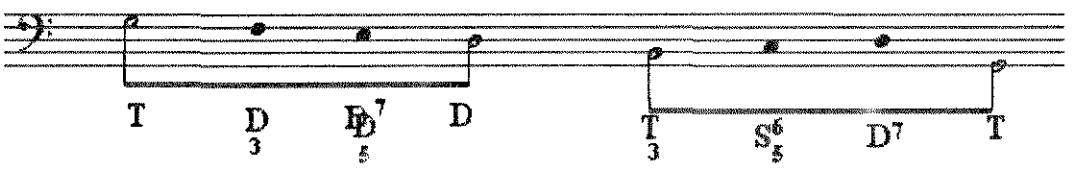
"Chacona é uma dança barroca em compasso ternário, cujo esquema musical foi incorporado a uma forma contínua de Variação".

The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

1.1. Haendel - Chacona em Sol Maior (G 228)

Tema: A idéia central do tema é um acorde de Sol Maior com notas ornamentais

Esquema harmônico:



- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

3)

- **Altura:** notas do acorde ornamentadas com notas de passagem e apojatura.
- **Textura:** acordal.

<u>Variação I</u>

-

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

- **Altura:** no soprano linha melódica com notas do acorde ornamentadas: bordaduras, retardos e passagens; tenor e baixo com notas do acorde.
- **Textura:** contraponto a quatro vozes.

Variação II

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** no soprano linha melódica principal em graus conjuntos; tenor e baixo idem à Variação I.
- **Textura:** contraponto a três vozes.

Variação III

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em graus conjuntos no baixo; soprano e contralto completam as notas do acorde.
- **Textura:** contraponto a três vozes.

Variação IV

-

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)
2)

- **Altura:** acordes completos.
- **Textura:** coral a quatro vozes desdobradas entre cinco e oito vozes.

Variação V

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica principal em graus conjuntos no contralto; baixo, tenor e soprano completam as notas dos acordes.

- **Textura:** contraponto a quatro vozes.

Variação VI

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

3)

- **Altura:** linha melódica no tenor; ornamentação das notas dos acordes por bordaduras e notas de passagem.
- **Textura:** contraponto a três vozes.

Variação VII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** ornamentação das notas dos acordes com bordaduras e notas de passagem.
- **Textura:** duas linhas melódicas; ampliação rítmica da Variação VI.

Variação VIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** um acorde para cada nota.
- **Textura:** coral a três vozes.

Variação IX

-- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

- **Altura:** harmonização a quatro vozes desdobradas para cinco e seis vozes.
- **Textura:** ritmos complementares em acordes.

Variação X

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

- **Altura:** linha melódica com as notas do acorde e uma bordadura na fundamental, terça ou quinta.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes.

Variação XI

Inversão da Variação X.

Variação XII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica realizada com notas dos acordes em bordaduras.
- **Textura:** três vozes em imitação com ritmos complementares.

Variação XIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica realizada com ornamentação dos acordes em notas de passagem.
- **Textura:** linha melódica e acordes.

Inversão da Variação XIII

Variação XV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica igual à das Variações XIII e XIV à distância de décimas por movimento direto.
- **Textura:** duas vozes; ampliação das Variações XIII e XIV.

Variação XVI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em movimentos escalares constantes, ornamentando as notas dos acordes com notas de passagem. Vide divisão motívica.
- **Textura:** melodia acompanhada.

Variação XVII

Inversão da Variação XVI com nova Variação motívica.

Variação XVIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linhas melódicas em movimentos escalares constantes, ornamentando as notas dos acordes com uma divisão motívica diferente das Variações XVI e XVII.

- **Textura:** duas vozes; ampliação das Variações XVI e XVII.

Variação XIX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica no soprano em acordes desdobrados; no baixo; acordes no primeiro tempo de cada compasso.
- **Textura:** duas vozes.

Variação XX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica com as notas do acorde ornamentadas por bordaduras e notas de passagem em grupos motívicos.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes.

Variação XXI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica no baixo em acordes desdobrados.
- **Textura:** linha melódica no baixo e acordes no soprano.

Variação XXII

Inversão da Variação XX.

Variação XXIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linhas melódicas com as notas dos acordes ornamentadas por bordaduras.
- **Textura**: duas vozes em décimas; ampliação das Variações XX e XXII.

Variação XXIV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** as notas da linha melódica se repetem duas a duas; são notas dos acordes.
- **Textura:** linha melódica no soprano (completada) e acordes no baixo.

Variação XXV

Inversão da Variação XXIV com pequenas modificações de altura.

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

Variação XXVI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** na linha melódica as notas se repetem três a três; todas as notas são parte dos acordes. Polifonia escrita a uma só voz[8]; pedal versus linha melódica.
- **Textura:** linha melódica no soprano completada por acordes no baixo.

Variação XXVII

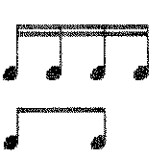
Inversão da Variação XXVI.

Variação XXVIII

Inversão da Variação XXIV.

Variação XXIX

- **Ritmo:** ampliação rítmica da Variação XXVIII.

Célula Rítmica: 1) 

- **Altura:** nas duas linhas melódicas as notas se repetem duas a duas; ampliação da Variação XXVIII. Polifonia escrita a uma só voz; pedal versus linha melódica.
- **Textura:** duas vozes: baixo e soprano.

Variação XXX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

[8]"Quando é desenvolvido um princípio de relação entre os pontos superior e inferior de uma linha, encontra-se um tipo de construção melódica no qual se percebem duas linhas enquanto apenas uma é escrita". PISTON, Walter. Counterpoint. New York: Norton, 1947 p.23.

- **Altura:** na linha melódica as notas se repetem duas a duas. Polifonia escrita a uma só voz; pedal versus linha melódica.
- **Textura:** linha melódica no baixo e acordes no soprano; o baixo é a inversão do soprano da Variação XXIX.

Variação XXXI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica no soprano. Polifonia escrita a uma só voz; no baixo, bordaduras.
- **Textura:** duas vozes.

Variação XXXII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica no soprano; no baixo seguem movimentos escalares.
- **Textura:** duas vozes; ampliação da Variação XXXI.

Variação XXXIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em acordes harpejados.
- **Textura:** desdobramento das notas dos acordes entre baixo e soprano.

Variação XXXIV

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

- **Altura:** a linha melódica do baixo é formada por notas do acorde seguidos de bordaduras.
- **Textura:** três vozes; no baixo ornamentação das notas dos acordes; novas linhas melódicas no soprano e contralto.

Variação XXXV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica no soprano formada por acordes; no baixo notas repetidas duas a duas e acordes.
- **Textura:** desdobramento das notas dos acordes em linhas no soprano e baixo; também acordes no baixo.

Variação XXXVI

- **Ritmo:** ampliação rítmica da Variação XXXV.

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica formada por notas dos acordes.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes no baixo.

Variação XXXVII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica formada por movimentos escalares.
- **Textura:** linha melódica no baixo e acordes no soprano.

Variação XXXVIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em movimentos escalares e repetição de quatro notas.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes no baixo.

Variação XXXIX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em movimentos escalares.
- **Textura:** linha melódica no baixo e acordes no soprano. Inversão da Variação XXXVII.

Variação XL

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em movimentos escalares.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes no baixo.

Variação XLI

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 1)

2)

- **Altura:** linhas melódicas em movimentos escalares e acordes de três sons.
- **Textura:** imitação de linha melódica e acordes.

Variação XLII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linhas melódicas em movimentos escalares e acordes de três sons.
- **Textura:** imitação de linha melódica e acordes.

Variação XLIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica no soprano com notas do acorde ornamentadas; baixo por movimentos escalares. No quarto e quinto compassos inverte soprano e baixo.
- **Textura:** duas vozes.

Variação XLIV

Inversão da Variação XLIII.

Variação XLV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica de bordaduras e notas de passagem ornamentando as notas dos acordes.
- **Textura:** linha melódica em terças e sextas no soprano e acordes no baixo.

Variação XLVI

Inversão da Variação XLV.

Variação XLVII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linhas melódicas no contralto e tenor; ornamentação das notas dos acordes.
- **Textura:** quatro vozes.

Variação XLVIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica formada por notas dos acordes.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes no baixo.

Variação XLIX

Inversão da Variação XLVIII.

Variação L

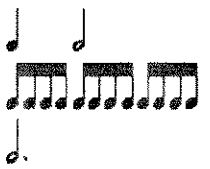
- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Textura:** ampliação das Variações XLVIII e XLIX em duas linhas melódicas.

Variação LI

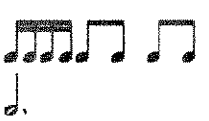
- Ritmo:

Célula Rítmica: 1) 

- **Altura:** linha melódica no contralto; ornamentação das notas dos acordes em semicolcheias. As outras vozes completam.
- **Textura:** duas linhas melódicas no soprano e contralto e acordes no baixo.

Variação LII

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1) 

- **Altura:** linha melódica com notas dos acordes e ornamentação de bordaduras.
- **Textura:** imitação.

Variação LIII

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica em intervalos de sexta.
- **Textura:** polifonia de duas vozes escritas em uma só e uma linha de baixo.

Variação LIV

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** ornamentação das notas dos acordes na linha melódica do soprano; intervalos de terça formam polifonia.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes no baixo.

Variação LV

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica: intervalos de sexta e graus conjuntos formando polifonia.
- **Textura:** linha melódica no soprano e notas dos acordes no baixo.

Variação LVI

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica: ornamentação dos acordes por intervalos de quarta e graus conjuntos.
- **Textura:** linha melódica no soprano e acordes no baixo.

Variação LVII

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica formada por ornamentação das notas dos acordes: bordaduras e escalas.
- **Textura:** linha melódica no baixo e acordes no soprano.

Variação LVIII

- Ritmo:

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** duas linhas melódicas em décimas no contralto e no baixo; ornamentação das notas dos acordes por bordaduras.

- **Textura:** três vozes.

Variação LIX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

xi

- **Altura:** linha melódica em oitavas; ornamentação das notas dos acordes por bordaduras e movimento escalar.

Variação LX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Altura:** linha melódica formada por sextas e graus conjuntos; ornamentação das notas dos acordes por notas de passagem e bordaduras; polifonia escrita em uma só voz.

Variação LXI

A mesma disposição da Variação LX, porém com movimento ascendente da linha melódica.

Variação LXII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 1)

- **Textura:** cânone à oitava em duas vozes.

Levantamento das Variações conforme suas principais Características

Variação	
I	- contraponto a quatro vozes.
II	- contraponto a três vozes.
III	- contraponto a três vozes.
IV	- coral a quatro vozes desdobradas em cinco e oito vozes.
V	- contraponto a quatro vozes.
VI	- contraponto a três vozes.
VII	- ampliação rítmica da Variação VI.
VIII	- coral a três vozes.
IX	- harmonização a quatro vozes desdobradas para cinco e seis; ritmos complementares em acordes.
X	- linha melódica no soprano ornamentada e acordes.
XI	- inversão da Variação X.
XII	- imitação a três vozes com ritmos complementares.
XIII	- linha melódica ornamentada e acordes.
XIV	- inversão da Variação XIII.
XV	- ampliação das Variações XIII e XIV a duas vozes.
XVI	- linha melódica em escalas ornamentadas.
XVII	- inversão da Variação XVI.
XVIII	- ampliação das Variações XVI e XVII.
XIX	- linha melódica no soprano em acordes desdobrados e acordes no baixo no primeiro tempo de cada compasso.
XX	- linha melódica no soprano e acordes.
XXI	- linha melódica no baixo e acordes no soprano.
XXII	- inversão da Variação XX.
XXIII	- ampliação das Variações XX e XXII.
XXIV	- linha melódica no soprano com notas repetidas duas a duas e acordes no baixo.
XXV	- inversão da Variação XXIV com pequenas modificações.
XXVI	- linha melódica cujas notas se repetem três a três no soprano e acordes no baixo. Polifonia escrita a uma só voz; pedal versus linha melódica.
XXVII	- inversão da Variação XXVI.
XXVIII	- inversão da Variação XXIV.

XXIX - ampliação rítmica da Variação XXVIII; notas repetidas na linha melódica duas a duas. Polifonia escrita a uma só voz.

XXX - linha melódica no baixo com notas repetidas duas a duas e acordes no soprano; o baixo é inversão do soprano da Variação XXIX. Polifonia escrita a uma só voz.

XXXI - linha melódica no soprano e bordaduras no baixo (pedal). Polifonia escrita a uma só voz.

XXXII - ampliação da Variação XXXI a duas vozes.

XXXIII - linha melódica em acordes desdobrados.

XXXIV - três vozes; no baixo ornamentação das notas dos acordes e novas linhas melódicas no soprano e contralto.

XXXV - linha melódica no soprano formada por notas dos acordes; no baixo notas repetidas duas a duas e acordes.

XXXVI - ampliação rítmica da Variação XXXV.

XXXVII - linha melódica no baixo formada por movimentos escalares e acordes no soprano.

XXXVIII - linha melódica em movimentos escalares no soprano e repetição de quatro notas; acordes no baixo.

XXXIX - inversão da Variação XXXVII.

XL - linha melódica em movimentos escalares no soprano e acordes no baixo.

XLI - imitação da linha melódica em movimentos escalares e acordes de três sons.

XLII - imitação da linha melódica em movimentos escalares e acordes de três sons.

XLIII - duas vozes; linha melódica no soprano com notas do acorde ornamentadas; o baixo por movimentos escalares. No quarto e quinto compassos inverte-se o soprano e o baixo.

XLIV - inversão da Variação XLIII.

XLV - linha melódica com notas do acorde ornamentadas em terças e sextas no soprano e acordes no baixo.

XLVI - inversão da Variação XLV.

XLVII - quatro vozes; linhas melódicas no contralto e tenor com ornamentação das notas dos acordes.

XLVIII - linha melódica formada por notas dos acordes e acordes no baixo.

XLIX - inversão da Variação XLVIII.

L - ampliação das Variações XLVIII e XLIX em duas linhas melódicas.

LI - duas linhas melódicas no soprano e contralto e acordes no baixo.
- Ornamentação das notas dos acordes em semicolcheias.

LII - imitação.

LIII - polifonia a duas vozes escritas em uma só voz e uma linha de baixo.

LIV - polifonia; ornamentação das notas dos acordes na linha melódica do soprano e acordes no baixo.

LV - polifonia; linha melódica em intervalos de sexta e graus conjuntos formando polifonia no soprano e acordes no baixo.

LVI - linha melódica no soprano; ornamentação das notas dos acordes e acordes no baixo.

LVII - linha melódica no baixo formada por ornamentação das notas dos acordes - bordaduras e escalas e acordes no soprano.

LVIII - três vozes; duas linhas melódicas em décimas no contralto e no baixo; ornamentação das notas dos acordes por bordaduras.

LIX - linha melódica no baixo em oitavas; ornamentação das notas dos acordes por bordaduras e movimentos escalares; acordes no soprano.

LX - linha melódica no baixo por sextas e graus conjuntos; ornamentação das notas dos acordes por notas de passagem e bordaduras e acordes no soprano; polifonia escrita em uma só voz.

LXI - idem à Variação LX, porém com movimento ascendente da linha melódica.

LXII - cânone em duas vozes à oitava.

Conclusão

ESTRUTURA DAS VARIAÇÕES: CLASSIFICAÇÃO

1. Variações contrapontísticas

1.1. Contraponto livre:

Variações

I	(quatro vozes)
II	(três vozes)
III	(três vozes)
V	(quatro vozes)
VI	(três vozes)

1.2. Cânone:

Variação

LXII	(duas vozes à oitava)

1.3. Imitação:

Variações

XII	(três vozes com ritmos complementares)
XLI	(escalas)
LII	(ornamentação de acordes)

1.4. Inversão:

Variações

XI	(da Variação X)
XIV	(da Variação XIII)
XVII	(da Variação XVI)
XXII	(da Variação XX)
XXV	(da Variação XXIV)
XXVII	(da Variação XXVI)
XXVIII	(da Variação XXIV)
XXX	(da Variação XXIX)
XXXIX	(da Variação XXXVIII)
XLIV	(da Variação XLIII)
XLVI	(da Variação XLV)
XLIX	(da Variação XLVIII)
LXI	(da Variação LX)

1.5. Polifonia escrita em uma só voz:

Variações

XXVI
XXIX
XXX
XXXI
LIII
LIV
LV
LX

2. Variações harmônicas

2.1. Coral:

Variações

IV	(quatro vozes desdobradas para cinco e seis)
VIII	(três vozes)

IX (quatro vozes desdobradas para cinco e seis)

2.2. Melodia acompanhada:

Variações

X (no soprano)
XX (no soprano)
XXI (no baixo)
XXIV (no soprano)
XXXIV (no baixo)
XXXV (no soprano)
XXXVII (no baixo)
XLIII (no baixo)
XLV (no baixo)
XLVII (no contralto e tenor)
XLVIII (no soprano)
LI (no soprano e contralto)
LVI (no soprano)
LVII (no baixo)
LVIII (no contralto e no baixo)
LIX (no baixo)

2.2.1. Acordes desdobrados:

Variações

XIX (no soprano)
XXXIII (no soprano)

2.2.2. Ornamentação:

Variações

X (bordaduras)
XIII (bordaduras e notas de passagem)

XVI	(escalas com notas de passagem)
XXXI	(bordaduras no baixo)
XXXIV	(bordaduras)
XLIII	(apojatura e notas de passagem)
XLV	(bordaduras e notas de passagem)
XLVII	(bordaduras e notas de passagem)
LI	(bordaduras e notas de passagem)
LIV	(bordaduras)
LVI	(apojaturas)
LVII	(bordaduras)
LVIII	(bordaduras)
LIX	(bordaduras)
LX	(bordaduras e notas de passagem)
LI	(bordaduras e notas de passagem)

2.2.3. Escalas:

Variações

XVI	(com notas de passagem)
XXXVII	(no baixo)
XXXVIII	(no soprano)
XL	(no soprano)
XLI	(no soprano)
XLII	(no soprano e no baixo alternadamente)
XLIII	(no baixo)
LIX	(no baixo)

2.2.4. Notas repetidas:

Variações

XXIV	(duas a duas)
XXVI	(três a três)
XXIX	(duas a duas)
XXX	(duas a duas)
XXXV	(duas a duas)
XXXVIII	(quatro notas)

3. Variações com ampliação rítmica

Variações

VI	(da Variação VI)
XV	(das Variações XIII e XIV)
XVIII	(das Variações XVI e XVII)
XXIII	(das Variações XX e XXII)
XXIX	(da Variação XXVIII)
XXXII	(da Variação XXXI)
XXXVI	(da Variação XXXV)
L	(das Variações XLVIII e XLIX)

"Canon é a espécie mais estrita e regular de imitação temática em composição".

Grove's Dictionary of Music and Musicians.

1.2. S. Bach - Sinfonia n°9 BWV 795 em fá menor

A Sinfonia n° 9 de J. S. Bach é constituída de um contraponto triplo trabalhado a três vozes: soprano, contralto e baixo. [9]

a = compassos 1, 2 início do 3.
b = compassos 1, 2 início do 3.
c = compassos 3, 4 início do 5.

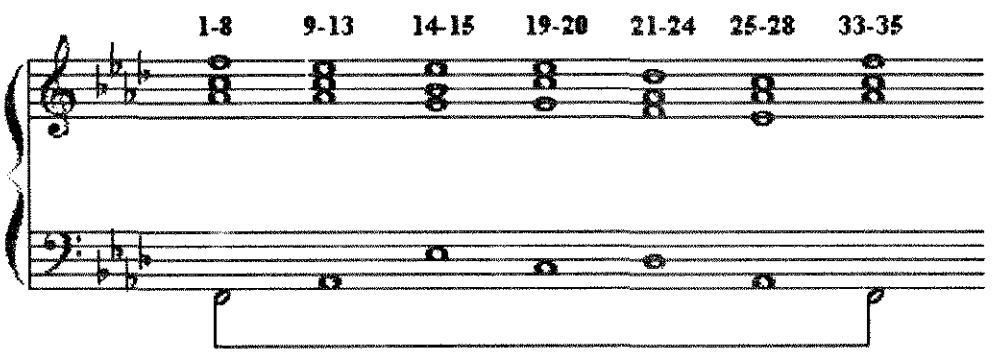
Seções	Compassos	Tonalidade	Função
	compassos de 1 a 5		
1a. Entrada A	a = baixo b = contralto c = baixo	Fm	t
	compassos 5 e 6		
Divertimento I =	sequência em imitação com um motivo reduzido ritmicamente.		
	compassos 7, 8, início do 9		
2a. Entrada A	a = soprano c = contralto b = baixo	Fm	t
	compassos 9 e 10		
Divertimento II =	sequência com ampliação de *b*		
	compassos 11, 12, início do 13		
3a. Entrada A	c = soprano b = contralto a = baixo	Ab	tR
	compassos 13, 14, início do 15		
4a. Entrada A	b = soprano a = contralto c = baixo	Eb	(D) tR
	compassos 15, 16 e 17		
Divertimento III	sequência ampliada de *b* no soprano sequência com inversão de *b* no baixo sequência com inversão e ampliação de *b* no		

[9] *Apesar de às vezes, poder se considerar a tessitura como sendo de* ***tenor****, foi utilizado o termo* ***baixo****, por ser a voz mais grave.*

Seções	Compassos	Tonalidade	Função
	contralto		
	compassos 18 a 20		
5a. Entrada A	a = soprano b = contralto c = baixo	Cm	d
Divertimento IV	**compassos 20 a 24**		
	sequência com ampliação de *b*		
	compassos 24, 25, início de 26		
6a. Entrada A	*a* = soprano c = contralto b = baixo	D b	tA
	compassos 26, 27, início de 28		
7a. Entrada A	b = soprano a = contralto c = baixo	A b	tR
	compassos 28, 29 e 30		
Divertimento V=	sequência com *b* sequência com inversão de *b*		
	compassos 31 e 32		
8a. Entrada A	b = soprano a = contralto c = baixo	Fm	t
	compassos 33 e 34		
9a. Entrada A	c = soprano b = contralto a = baixo	Fm	t
	Compasso 35	F Maior	T

Esquema Harmônico

[10]



Conclusão

A peça apresenta a idéia principal formada por três linhas melódicas que se alternam nas entradas, constituindo um contraponto triplo inversível. As seções intermediárias utilizam basicamente a linha b, porém tratada em sequência, redução rítmica, ampliação rítmica e inversão.

[10] Os números em cima dos acordes se referem aos compassos.

" Desde que a Sonata foi definida pelos teóricos do segundo quarto do século XIX, com base nas práticas musicais do fim do século XVIII e início do XIX, ela tem sido a mais prestigiosa das formas musicais."

Charles Rosen

1.3. Beethoven - Sonata Op. 2 n°1 para Piano

Macroestrutura

Exposição	Compassos	Tonalidade	Função
A - 1° Grupo Temático	1 a 8	fá menor	tônica
Ponte	9 a 20		
B - 2° Grupo Temático	20 a 41	Láb Maior	tônica relativa maior
Codeta	41 a 48	Láb Maior	tônica relativa maior
Desenvolvimento	48 a 101	Láb Maior	tônica
		Dó menor	tônica anti-relativa
Re-exposição			
A - 1° Grupo Temático	101 a 108	fá menor	tônica
Ponte	109 a 119	fá menor	tônica
B - 2° Grupo Temático	119 a 140	fá menor	tônica
Coda	140 a 152	fá menor	tônica

Médiaestrutura

Exposição	Altura	Ritmo	Textura
A - 1° Grupo Temático	Harmonia - fá menor I →V Melodia a) b) sequências fragmentos		Melodia formada pelas notas dos acordes
Ponte	Harmonia - modulação diatônica tr=T Melodia a) fragmentos em seqüência b) cadência à dominante	b) ampliação com síncope	Imitação

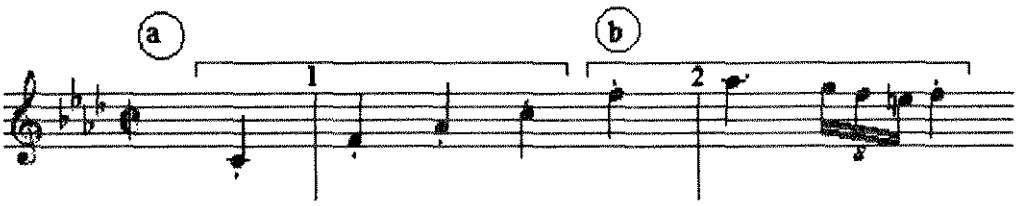
Exposição	Altura	Ritmo	Textura
B - 2° Grupo Temático	Harmonia - Láb Maior V → I pedal de dominante Melodia a) repetição exata e modificada b) seqüência e ampliação c) e repetição de c		
Codeta	Harmonia V → I cadência final: acorde de dominante com sétima sobre tônica Melodia d) repetições exatas		

Microestrutura

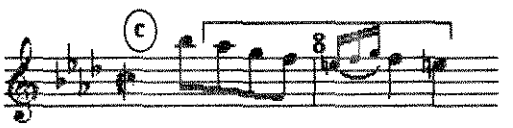
Exposição

A) 1° Grupo Temático

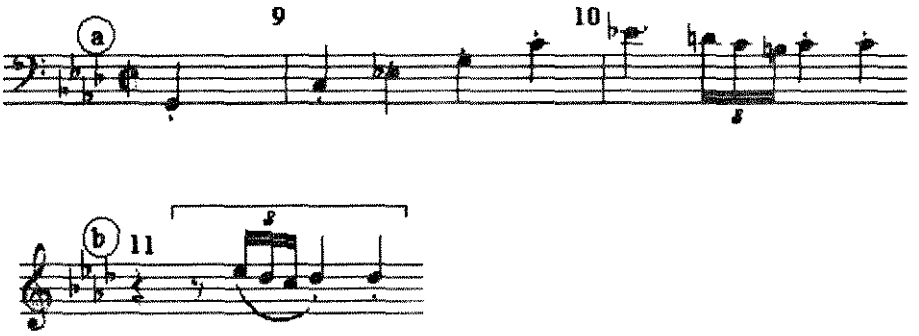
Rítmico - Melódico



Coda

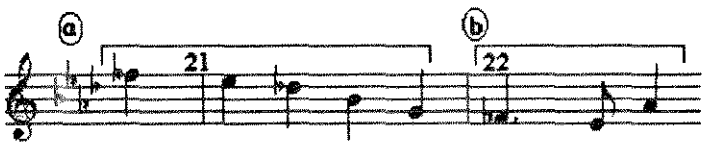


Ponte

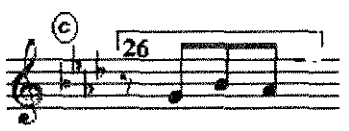


B) 2° Grupo Temático

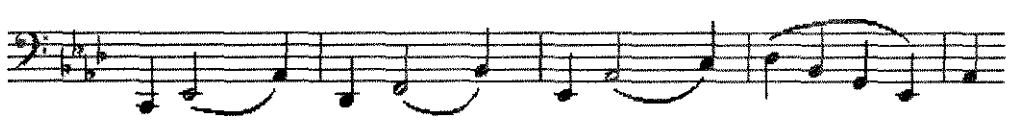
Rítmico - Melódico



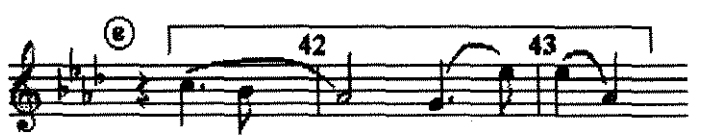
2° Elemento

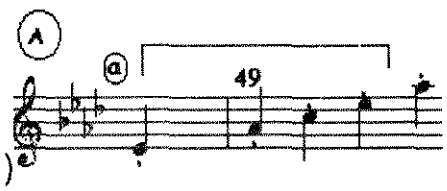
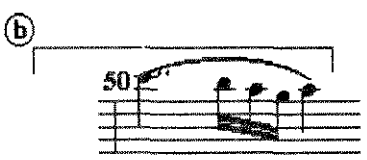
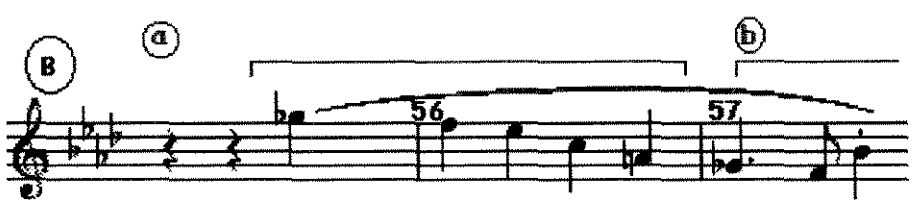


3° Elemento



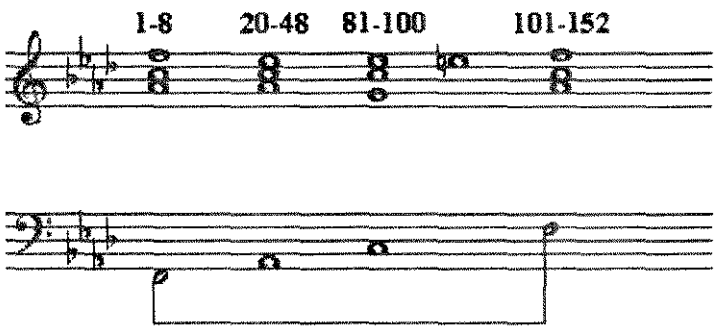
Codeta



Desenvolvimento			
A - 1° Grupo Temático	Harmonia - Láb Maior I → V Melodia a  b)  Sequências Fragmentos		Melodia formada pelas notas dos acordes
B - 2° Grupo Temático	Harmonia dó menor Dó Maior  Frequências Fragmentos Pedal de Dominante		

Re-exposição			
A - 1° Grupo Temático	Harmonia - fá menor		
B - 2° Grupo Temático	Harmonia - fá menor		

Esquema Harmônico[11]



[11] ver nota de rodapé número 10 à p. 34

Conclusão

Esta Sonata apresenta os dois grupos temáticos de material contrastante: o primeiro formado por notas do acorde desdobradas em movimentos ascendentes e o segundo por graus conjuntos em movimento descendente. O esquema harmônico é constituído por um acorde de fá menor, nos pontos básicos da estrutura.

" O termo rondó e, talvez seu princípio estrutural, deve ter se desenvolvido originalmente da forma poética medieval do "rondeau" cujo conteúdo é a repetição de um "couplet" separado por longas seções poéticas"

John David White

1.4. Beethoven - Sonata Op. 90 " nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen".

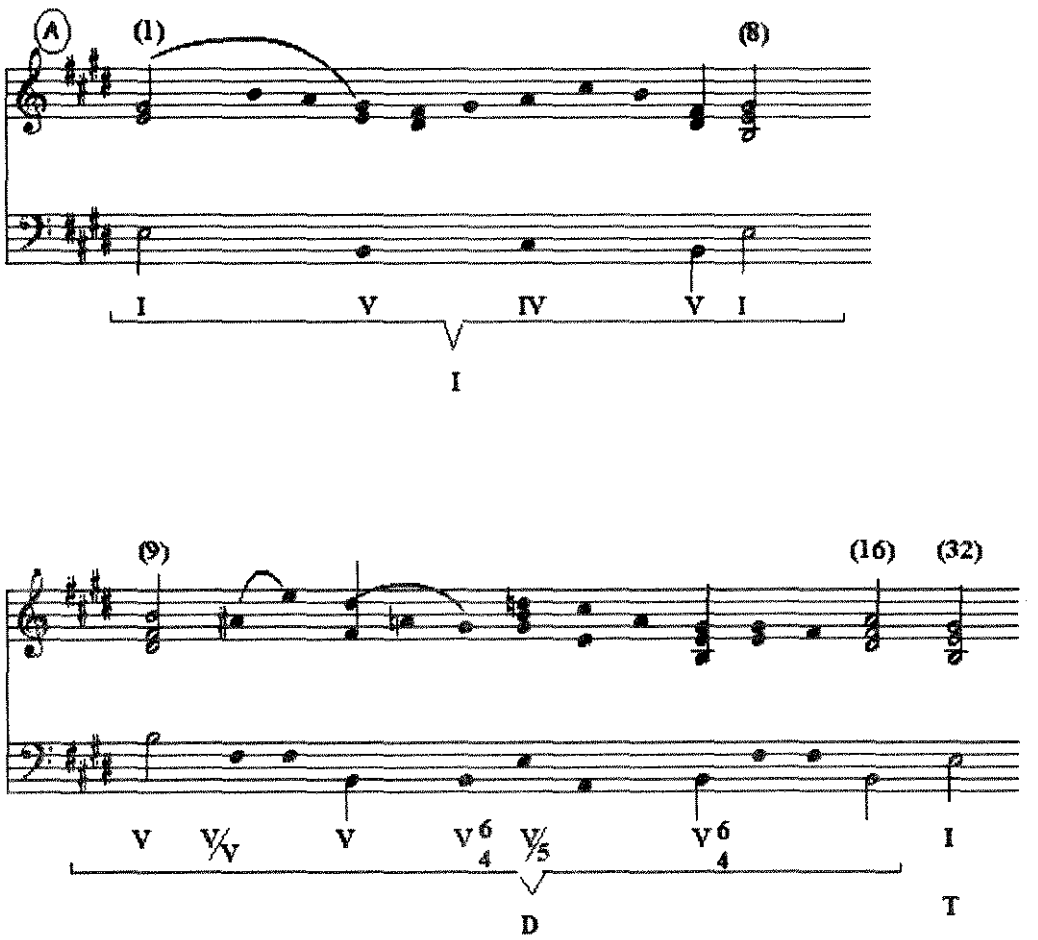
Macroestrutura

Seção	Compassos	Tonalidade	Harmonia
Exposição (A)	1 a 40	Mi Maior	I → V
(B)	40 a 69	Si Maior	V → I
(A)	69 a 107	Mi Maior	Tônica
(C) Desenvolvimento	107 a 138	Mi Maior Mi menor Do Maior Do menor Do # menor	t=Ta C 114 C 116 - 7ª dim C 121 - Modulação enharmônica
Re-esposição (A)	139 a 179	Mi Maior	tônica
(B)	180 a 229	Mi Maior Dó Maior Mi Maior	tônica C 209 - Modulação enharmônica C 218 Modulação enharmônica
(A)	229 a 261	Mi Maior Si Maior	I → V
Coda	262 a 290	Si Maior Mi Maior	V → I

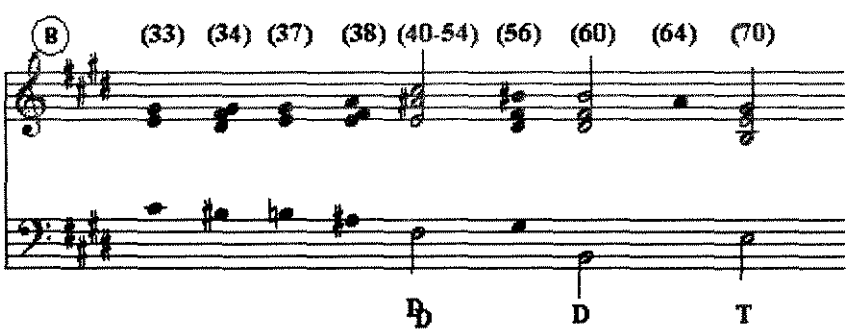
Médiaestrutura

Esquema harmônico

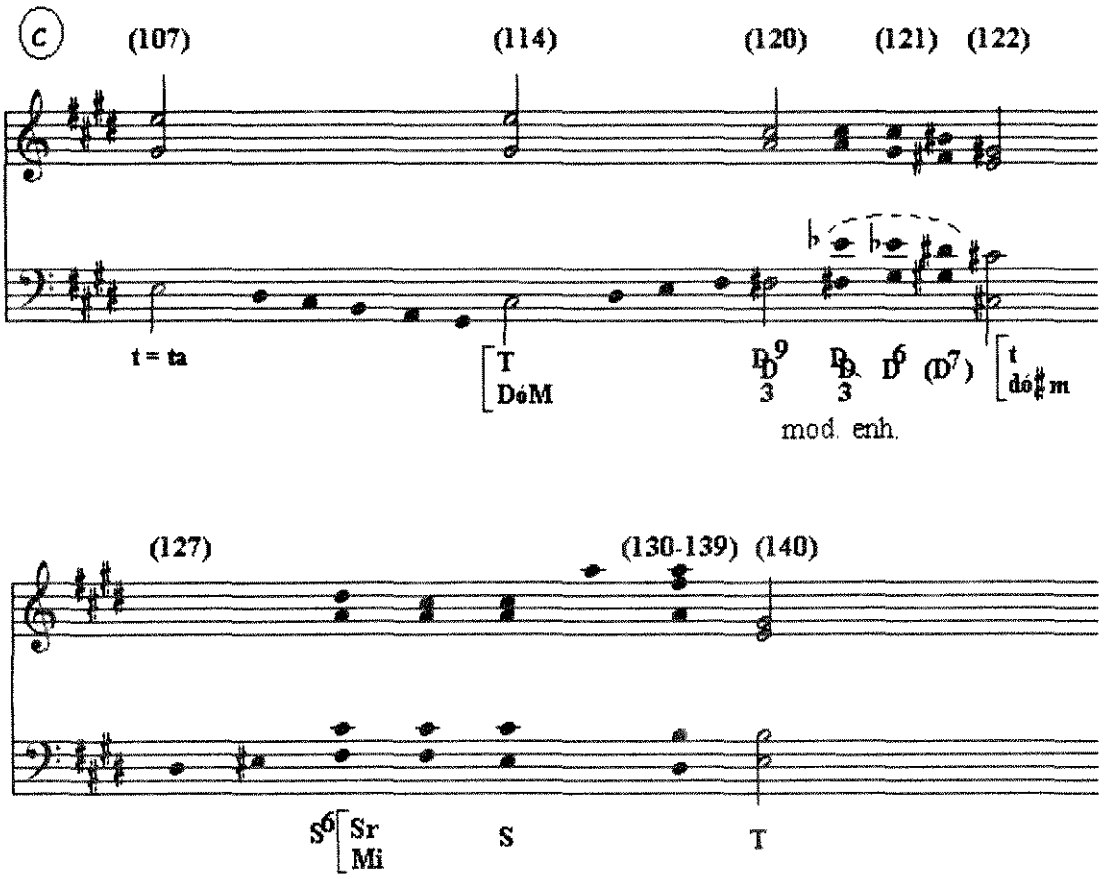
A)



B)



C)

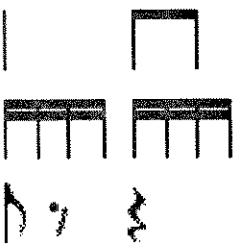

C
(107)
(114)
(120)
(121)
(122)
t = ta
T
DóM
D9
3
D
3
D6
(D7)
t
dó♯m
mod. enh.
(127)
(130-139)
(140)
S6
Sr
Mi
S
T

Microestrutura

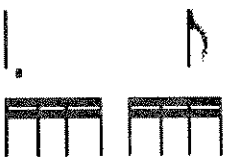
Ritmo:

Células Rítmicas motívicas

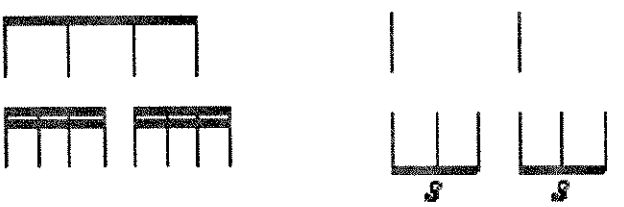
A)



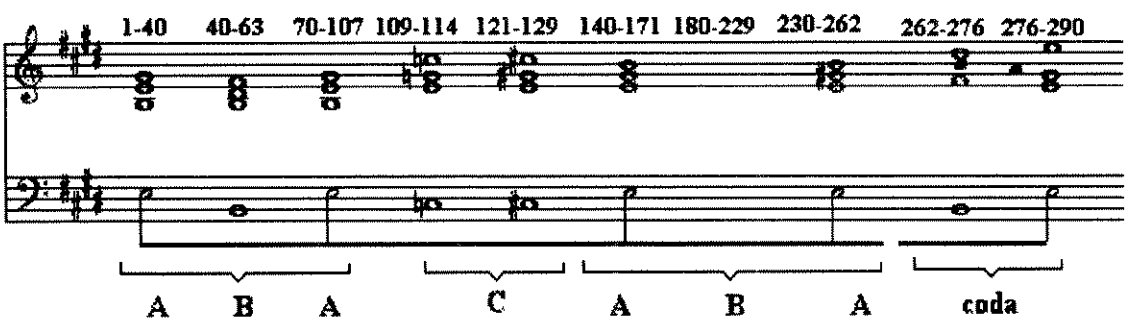
B)



C)



Esquema Harmônico



Conclusão

O segundo movimento de Beethoven, Sonata Op 90 para piano, tem a forma de um Rondó-Sonata.

Segundo Schoenberg[12] " as formas-rondó são caracterizadas pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes.

O Rondó da Sonata Op 90 de Beethoven se insere na denominação rondó-sonata (ABA-C'-ABA), com desenvolvimento (C)[13]

Na Exposição a seção A que vai dos compassos 1 a 40 está na tonalidade principal, Mi Maior; a B dos compassos 40 a 69 na tonalidade da dominante, Si Maior; a A_1 dos compassos 60 a 107 em Mi Maior.

O desenvolvimento ou seção C que vai dos compassos 107 a 138 começa em Mi Maior vai para mi menor e modula diatonicamente para Dó Maior, Dó menor e Dó#menor com modulações enharmônicas.

A Re-exposição na seção A, dos compassos 139 a 179 está em Mi Maior; a B dos compassos 180 a 229 começa em Mi Maior modula enharmonicamente para Dó Maior e depois para Mi Maior; a seção A_1 dos compassos 229 a 261 começa em Mi Maior e modula para a tonalidade da dominante Si Maior.

A Coda dos compassos 262 a 290 começa em Si Maior e termina em Mi Maior.

---

[12]SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentals of Musical Composition.* London, Faber and Faber, 1967. p. 190.

[13] A característica do Rondó-Sonata é, além do desenvolvimento C, o fato do segundo ABA estar na mesma tonalidade, o que não acontece na primeira vez.

" Se as sílabas e os sons constituem a matéria do Canto Gregoriano, o ritmo é a sua alma."

Dom Eugène Cardine

1.5. Missa Gregoriana

As partes da missa Gregoriana, cujos modelos rítmicos foram empregados nas Variações LI a LX, se encontram transcritas para a notação ocidental, a partir dos originais em neumas do Liber Usualis - Missae et Officii da Abadia de Solesmes em Paris, Desclée et soch, 1964.

1.6. Bach - Prelúdio I, Volume I do " Cravo Bem Temperado"

"Notas e Glossário para os gráficos das vozes-condutoras"[14]

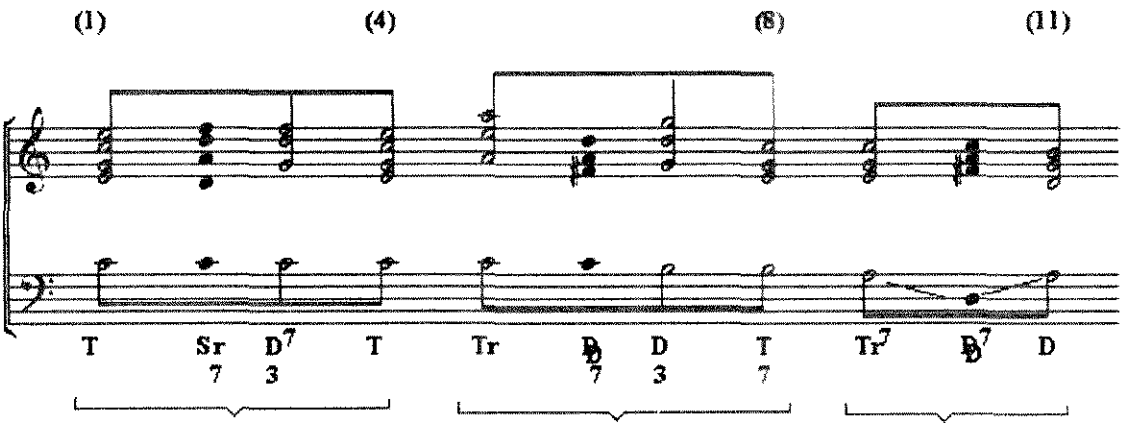
1. As figuras de notas indicam o valor estrutural e a significação de notas e acordes; não indicam valores rítmicos.
2. As mínimas em acordes representam notas e acordes de ordem estrutural mais elevada. Aquelas cujas hastes chegam ao mesmo nível têm a mesma ordem estrutural.
3. Linhas pontilhadas indicam conexão entre os acordes.
4. Colchetes indicam prolongamento de acordes ou paralelismos melódicos e indicam cadências.
5. Algarismos arábicos entre parênteses indicam os números dos compassos.
6. As cifras sob os acordes indicam:

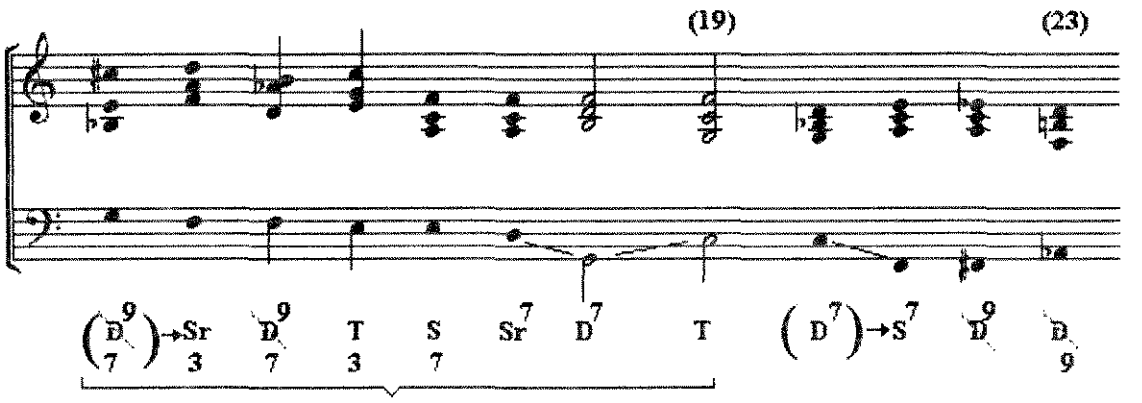
T = Tônica
Tr = Tônica relativa menor
D = Dominante
DD = Dominante da Dominante
S = Subdominante
Sr = Subdominante relativa menor
(D) = Dominante individual

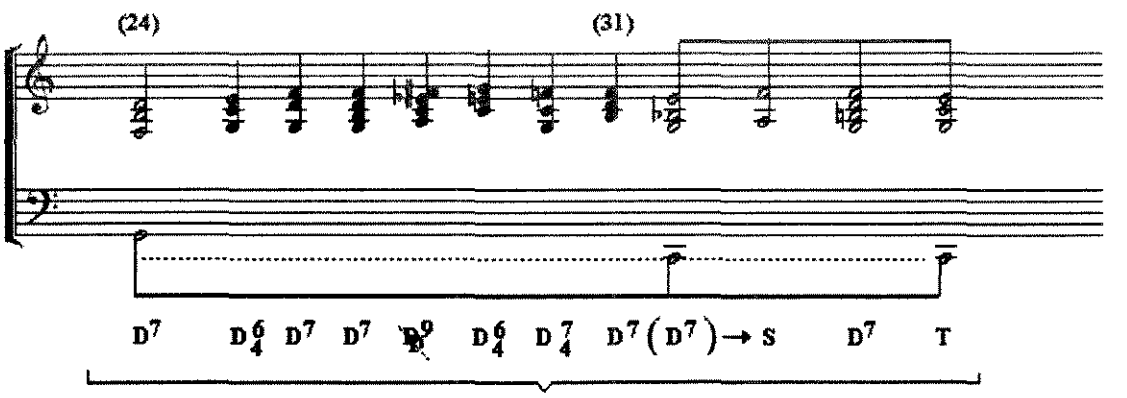
Ø = Dominante sem fundamental

[14] Salzer, Felix. " Structural Hearing: Tonal Coherence in music. " New York: Dover, 1952 p xiii

Esquema Harmônico:







Conclusão

Este prelúdio apresenta quatro cadências à tônica e uma à dominante nos compassos 9 a 11. A cadência final apresenta o acorde de dominante sobre o pedal de tônica antes do acorde de tônica final.

"O termo fuga sugere a essência da polifonia, a mais intrincada expressão da complexa música ocidental.

Alfred Mann

1.7. Bach - Fuga IV, em Dó#menor, Volume I do Cravo Bem Temperado

Macroestrutura

Seções	Entradas	Compassos	Vozes	Tonalidade
Exposição		1 a 62	baixo tenor alto soprano I e II	dó#menor si Maior mi Maior
	Tema I	1 a 3	baixo	dó#menor
	Resposta	4 a 6	tenor	sol#menor
	Contra-tema I	4 a 6	baixo	
	Repetição do T	7 a 9	alto	dó#menor
	Contra-tema II	7 a 9	tenor	dó#menor
	Contra-tema II	6 a 9	baixo	dó#menor
	Episódio I	9 a 12	baixo tenor alto	dó#menor
	Tema I	12 a 14	soprano II	fá#menor
	Contra-tema II	12 a 14	baixo alto	fá#menor
	Contraponto	12 a 14	tenor	fá#menor
	Tema I	14 a 16	soprano I	dó#menor
	Contra-tema II	14 a 16	baixo alto	dó#menor
	Fragmentos do Contra-tema II	14 a 16	soprano II	dó#menor
	Episódio II	16 a 19	baixo alto sopranos I e II	mi Maior
	Resposta do tema I	19 a 21	tenor	sol#menor
	Contra-tema II	19 a 21	baixo	sol#menor
	Contrapontos	19 a 21	alto sopranos I e II	sol#menor
	Tema I	22 a 24	tenor	fá#menor

Seções	Entradas	Compassos	Vozes	Tonalidade
			soprano I	
	Tema I	25 a 27	alto	dó#menor
	Fragmentos do Contratema I	25 a 27	tenor	dó#menor
	Contrapontos	25 a 27	alto sopranos I e II	dó#menor
	Episódio III	28 a 29	tenor alto sopranos I e II	fá#menor
	Tema I	29 a 31	baixo	si Maior
	Contraponto	29 a 31	tenor	si Maior
	Fragmentos do Contra-tema II	29 a 31	alto	si Maior
	Contrapontos	29 a 31	sopranos I e II	si Maior
	Tema I	32 a 35	alto	mi Maior
	Fragmentos dos Contra-temas I e II	32 a 35	sopranos I e II	mi Maior
	Tema I	35 a 37	tenor	dó#menor
	Contra-tema III	35 a 37	baixo	dó#menor
	Tema II	35 a 37	soprano I	dó#menor
	Resposta do Tema I	38 a 40	soprano II	sol#menor
	Fragmentos dos Contra-temas I e II	38 a 40	tenor	sol#menor
	Episódio IV	41 a 44	tenor alto sopranos I e II	dó#menor
	Tema I	44 a 46	soprano II	dó#menor
	Tema II	44 a 49	baixo	dó#menor
	Contraponto	47 a 49	soprano II	dó#menor
	Fragmentos do tema II	47 a 49	soprano I	dó#menor
	Tema III	49 a 51	tenor	fá#menor
	Imitação - fragmentos Tema II Invertido	49 a 51	soprano II	fá#menor

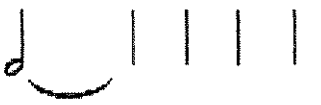
Seções	Entradas	Compassos	Vozes	Tonalidade
	Tema I	49 a 51	soprano I	fá#menor
	Tema I reduzido ritmicamente	51 a 53	baixo	fá#menor
	Tema II Invertido	51 a 54	tenor	fá#menor
	Tema III	52 a 54	soprano I	fá#menor
	Tema I reduzido ritmicamente	54 a 57	soprano I	lá Maior
	Tema I reduzido ritmicamente	54 a 57	soprano II	lá Maior
	Tema II Imitação	54 a 57	tenor	lá Maior
	Tema III Imitação	55 a 57	baixo	lá Maior
	Tema II Imitação	57 a 59	soprano I	lá Maior
	Tema III Imitação	57 a 59	soprano II	lá Maior
	Tema II Imitação	57 a 59	tenor	lá Maior
	Contraponto	57 a 59	baixo	lá Maior
	Tema I	59 a 62	soprano I	dó#menor
	Tema II	59 a 62	soprano II	dó#menor
	Tema III Imitação	60 a 62	tenor	dó#menor
Desenvolvimento		62 a 73		
	Tema III Imitação	62 a 64	soprano I	sol#Maior
	Tema II Imitação	62 a 64	soprano II	sol#Maior
	Contraponto	62 a 64	alto	sol#Maior
	Tema III	64 a 66	tenor	sol#Maior
	Contraponto	64 a 66	alto	sol#Maior
	Tema II Imitação	64 a 66	soprano II	sol#Maior
	Contraponto	64 a 66	soprano I	sol#Maior
	Tema I	66 a 68	soprano I	ré#menor
	Contraponto	66 a 68	soprano II	ré#menor
	Contraponto	66 a 67	tenor	ré#menor
	Tema II	66a 68	baixo	ré#menor
	Tema II Imitação	69 a 71	soprano I	ré#menor
	Contraponto	69 a 71	soprano II	ré#menor
	Tema III	69 a 71	tenor	ré#menor
	Contraponto	69 a 71	baixo	ré#menor
	Contraponto	71 a 73	soprano I	ré#menor
	Tema III	71 a 73	soprano II	ré#menor
Reexposição		73 a 115		

Seções	Entradas	Compassos	Vozes	Tonalidade
	Tema I	73 a 75	baixo	dó#menor
	Tema III	74 a 76	tenor	dó#menor
	Tema II	73 a 76	alto	dó#menor
	Contraponto	73 a 76	soprano II	dó#menor
	Tema I	76 a 78	soprano I	dó#menor
	Tema III	77 a 78	soprano II	dó#menor
	Tema II	76 a 78	baixo	dó#menor
	Tema III	79 a 81	tenor	dó#menor
	Tema II	79 a 81	soprano II	dó#menor
	Contraponto	79 a 80	soprano I	dó#menor
	Tema I	81 a 83	tenor	dó#menor
	Tema III	82 a 84	alto	dó#menor
	Tema II	81 a 84	soprano I	dó#menor
	Imitação do tema II	85 a 88	soprano I	fá#menor
	Contraponto	85 a 88	soprano II	fá#menor
	Contraponto	85 a 88	alto	fá#menor
	Contraponto	85 a 88	tenor	fá#menor
	Tema III	86 a 88	baixo	dó#menor
	Tema I	89 a 91	soprano I	dó#menor
	Tema II Invertido	89 a 92	soprano II	dó#menor
	Contraponto	89 a 91	tenor	dó#menor
	Tema III	90 a 91	baixo	dó#menor
	Tema III	92 a 93	soprano I	dó#menor
	Fragmentos do Tema III	92 a 94	soprano II	dó#menor
	Tema II Imitação	92 a 94	tenor	dó#menor
	Contraponto	92 a 94	baixo	dó#menor
Stretto e Coda		94 a 115		
	Tema I	94 a 96	soprano I	mi menor
	Tema III	93 a 95	soprano II	mi menor
	Tema III	94 a 95	tenor	mi menor
	Contraponto	95 a 97	soprano I	si menor
	Tema I	95 a 97	soprano II	si menor
	Tema III	95 a 97	alto	si menor
	Tema I	96 a 98	soprano II	dó#menor
	Tema III	97 a 99	alto	dó#menor

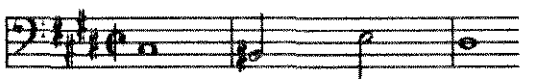
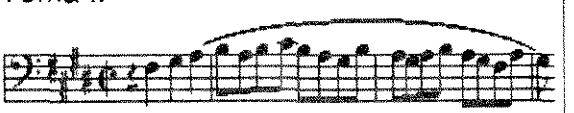
Seções	Entradas	Compassos	Vozes	Tonalidade
	Tema III	97 a 99	alto	dó#menor
	Tema I	97 a 99	baixo	dó#menor
	Tema III	98 a 100	tenor	dó#menor
	Tema I	100 a 102	tenor	dó#menor
	Tema III modificado	100 a 102	baixo	dó#menor
	Tema III modificado	99 a 100	soprano I	dó#menor
	Tema III	102 a 104	tenor	dó#menor
	Contraponto	102 a 104	baixo	dó#menor
	Tema III modificado	102 a 104	alto	dó#menor
	Contraponto	102 a 104	soprano II	dó#menor
	Pedal de Dominante	105 a 108	baixo	dó#menor
	Tema III modificado	105 a 108	tenor	dó#menor
	Contraponto	105 a 108	alto	dó#menor
	Fragmentos do Tema III	105 a 108	soprano II	dó#menor
	Tema I	107 a 109	soprano I	dó#menor
	Tema III modificado	108 a 110	tenor	dó#menor
	Pedal de Dominante	110 a 111	baixo	dó#menor
	Pedal de Tônica	112 a 115	baixo	dó#menor
	Contratema II	112 a 115	tenor	dó#menor
	Contraponto	111 a 115	alto	dó#menor
	Tema I	111 a 115	soprano II	dó#menor
	Pedal de Tônica	110 a 115	soprano I	dó#menor

Médiaestrutura

Seções	Altura	Ritmo	Textura
Exposição	Contraponto	Células Rítmicas: 1)	Polifonia a 2 e 3 vozes

Seções	Altura	Ritmo	Textura
		2) 3)  4) 5)	
	Imitações	6) 7)	Polifonia a 5 vozes
	Imitação	8) 9) 10) 11)	Polifonia a 5 vozes
Desenvolvimento	imitação	idem	Idem
Reexposição	Imitação	Idem	Polifonia a 4 e a 5 vozes
Stretto e Coda	Imitação	Idem	Polifonia a 5 vozes

Microestrutura

Seções		Rítmica-Melódica
Exposição	Tema I 	
	Contratema I	
	Contratema II	
	Tema II 	
	Tema III	
Stretto e Coda		Pedal de Dominante Pedal de Tônica

Conclusão

A Fuga IV, Volume I do "Cravo Bem Temperado" de Bach em dó#menor, a cinco vozes é uma fuga real[15], estrita[16], contendo três temas. Sua

[15]Fuga real é aquela cuja resposta, isto é, a segunda entrada do tema, apresenta rigorosamente os mesmos intervalos melódicos do tema, na Dominante da tonalidade. Mann, Alfred. The Study of Fugue. New York: Norton, 1958 p. 46

característica é o emprego da aceleração das figuras rítmicas. Assim, o primeiro tema e sua resposta, numa quinta acima, se compõem de uma figura ( ) e sua subdivisão em duas: . O primeiro e o segundo contratemas apresentam subdivisões em duas ( ), em quatro ( ), e em oito ( ).

O segundo tema inicia com subdivisões em quatro ( ) e prossegue em oito ( ). O terceiro tema contém subdivisões em duas ( ), em quatro ( ) e em oito ( ).

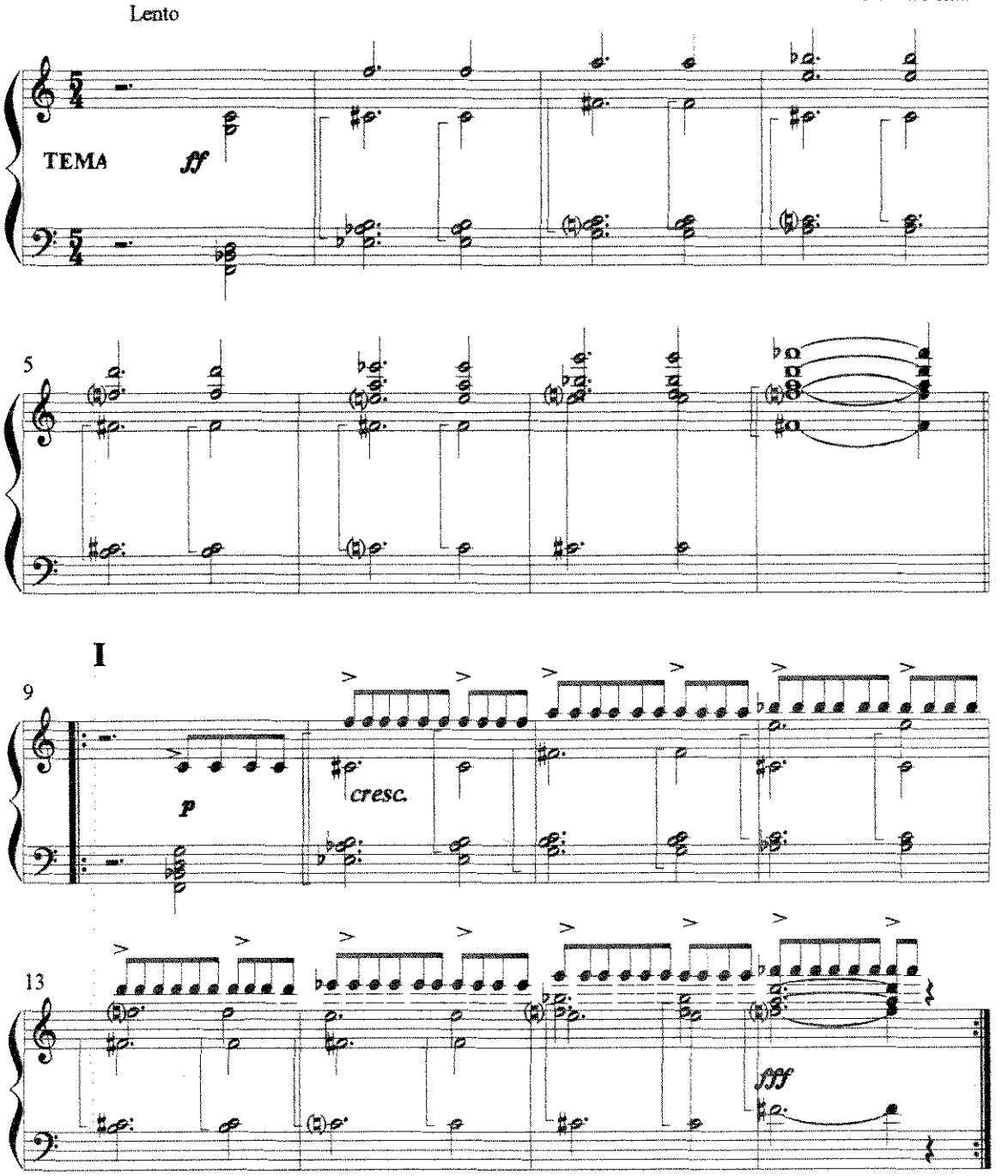
[16]Fuga estrita é aquela cujos episódios, isto é, as partes em que o tema não aparece, utilizam apenas elementos da exposição.

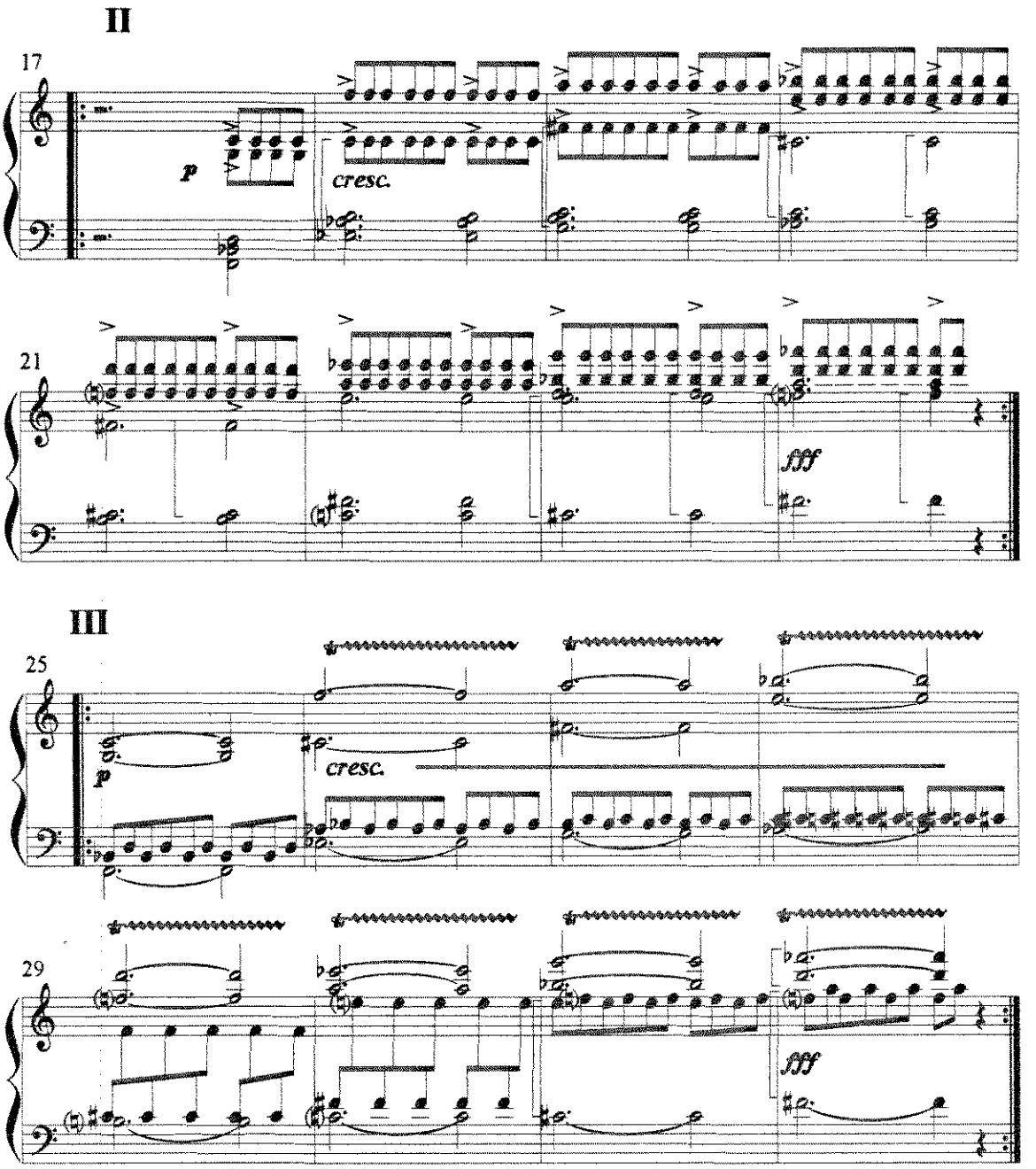
Capítulo 2 - Setenta Variações Transatonais para Piano

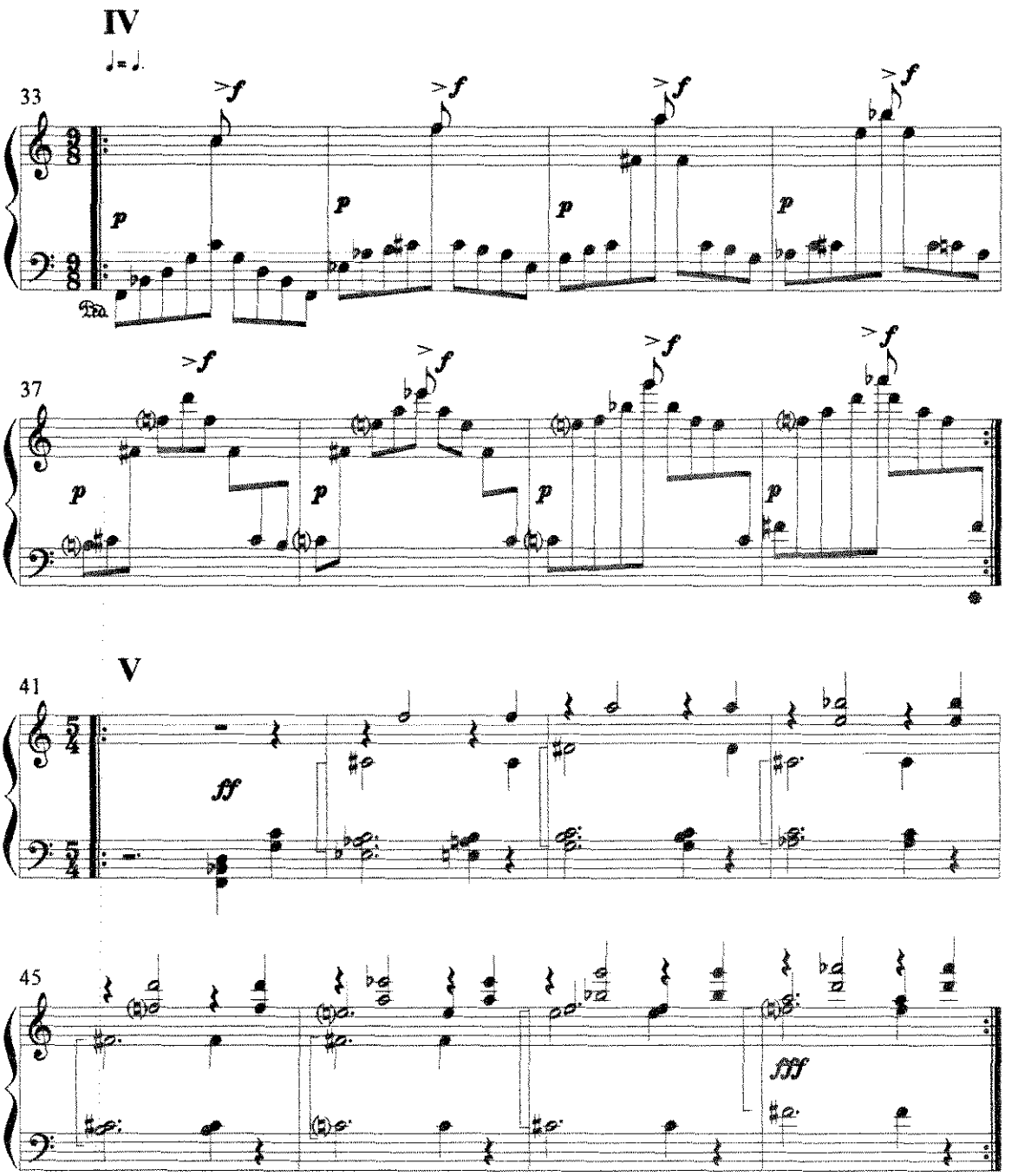
CHACONA

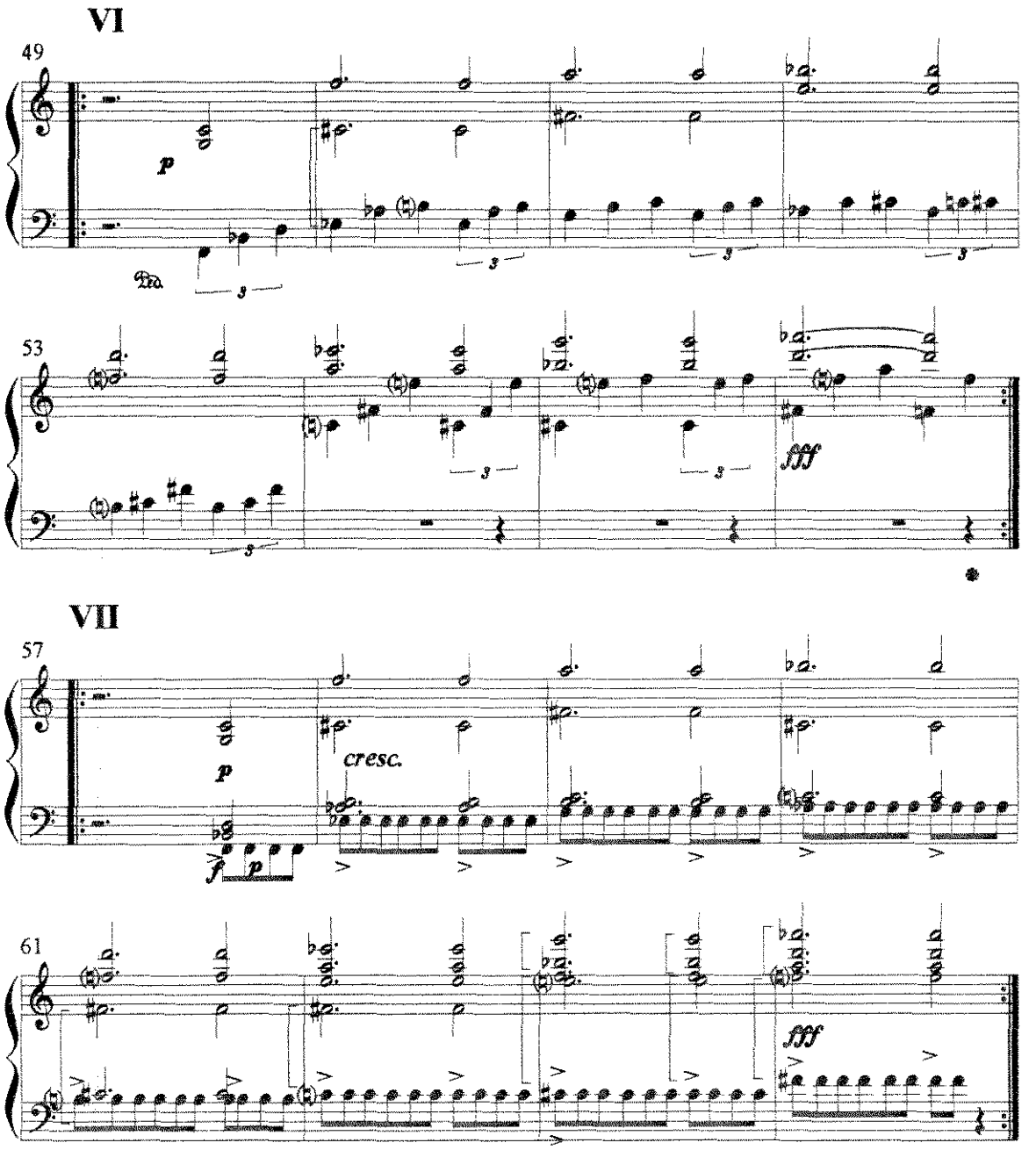
Maria Penalva

Lento

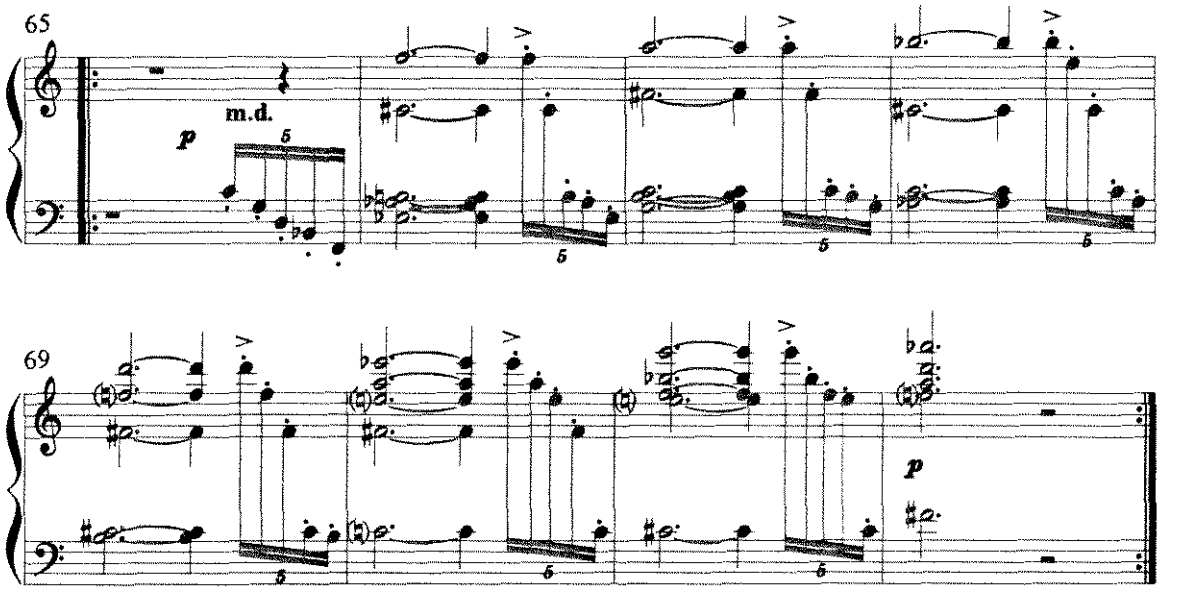



II
17
p
cresc.
21
fff
III
25
p
cresc.
29
fff

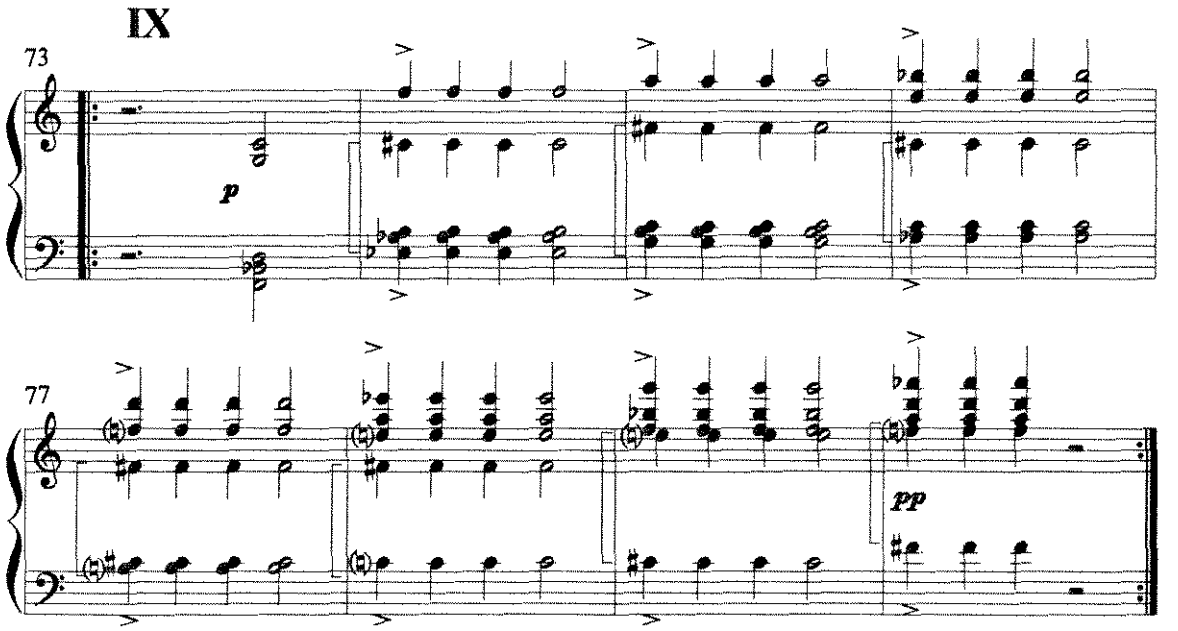

IV
33
37
V
41
45


VI
49
p
Ped.
53
fff
VII
57
p
cresc.
f
p
61
fff

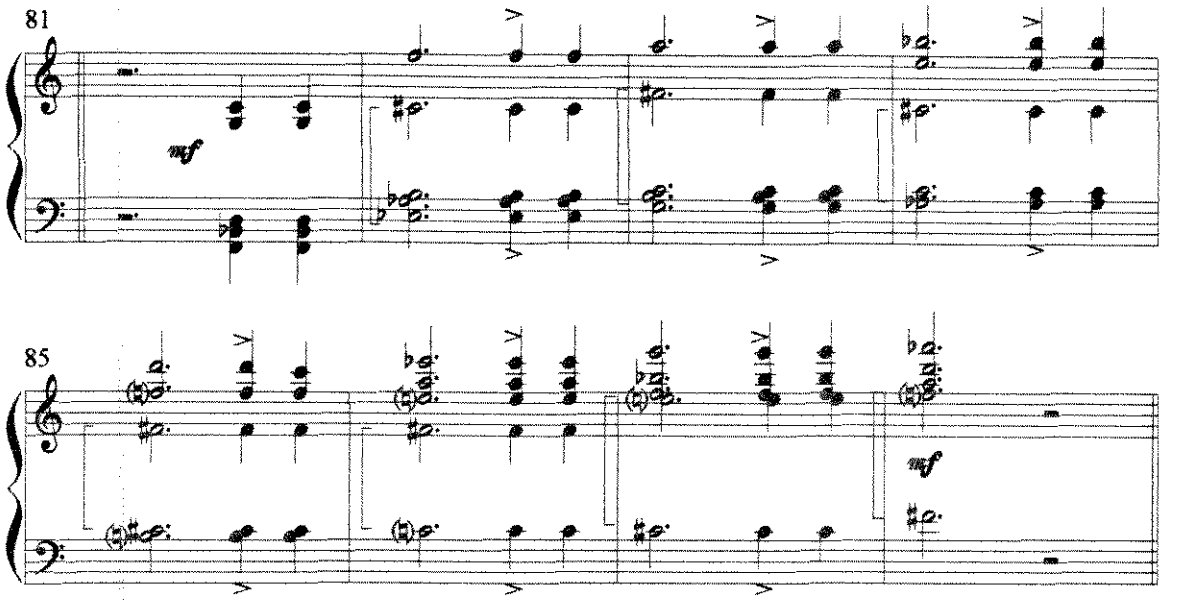
VIII



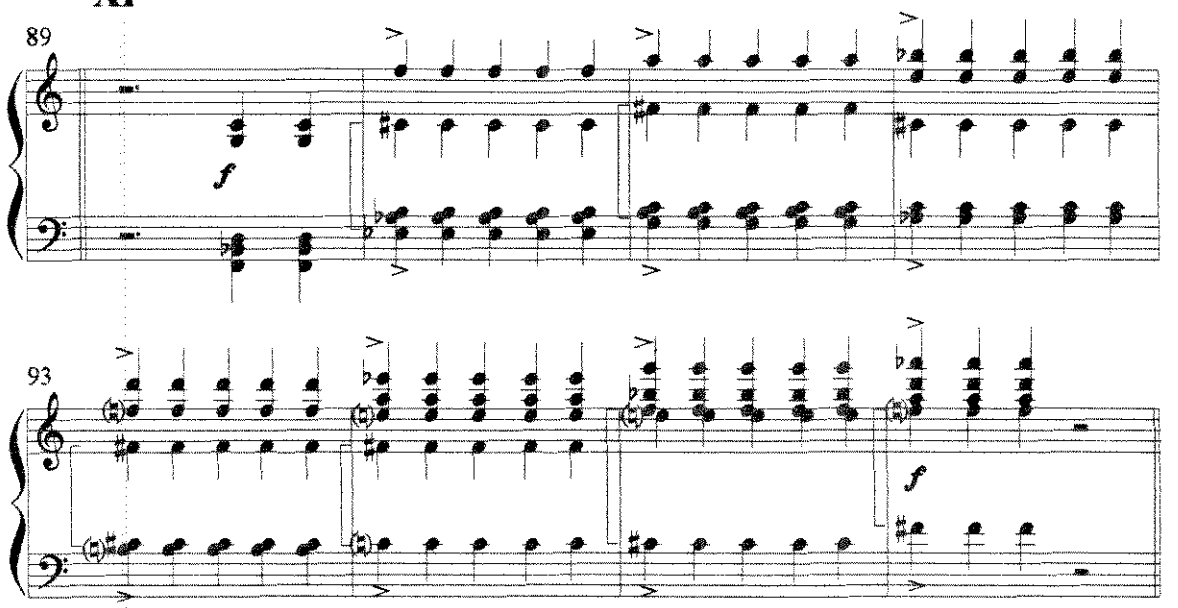
IX



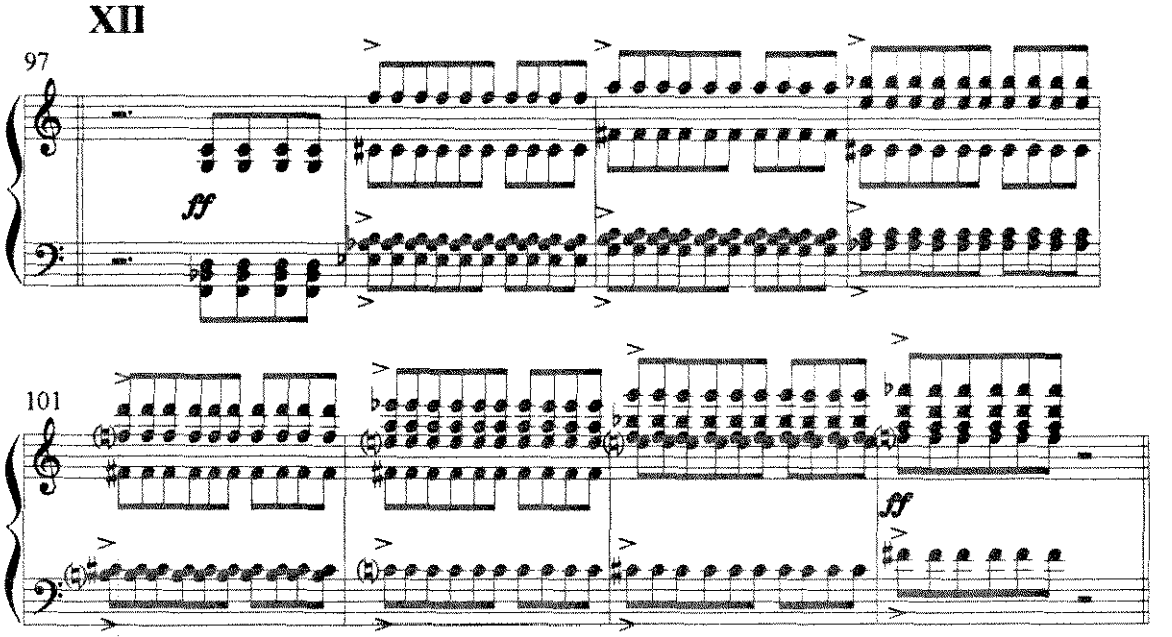
X



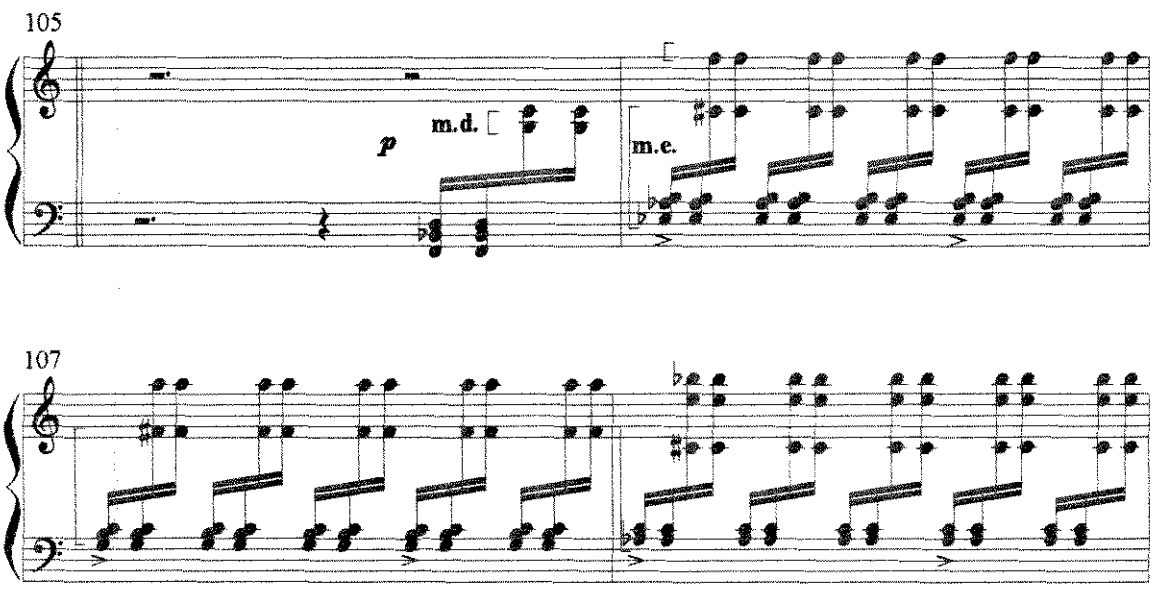
XI

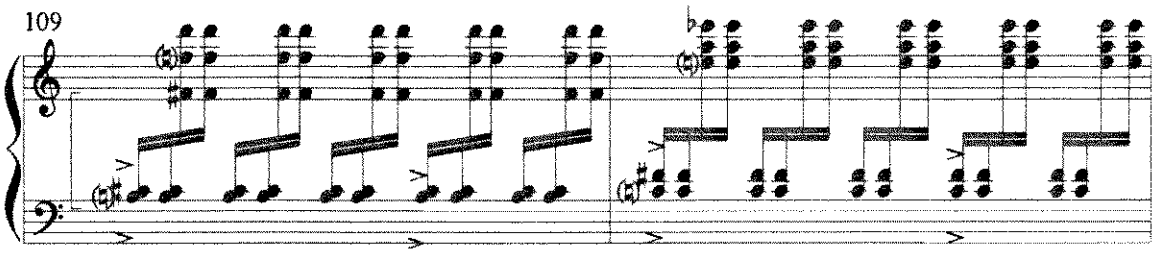


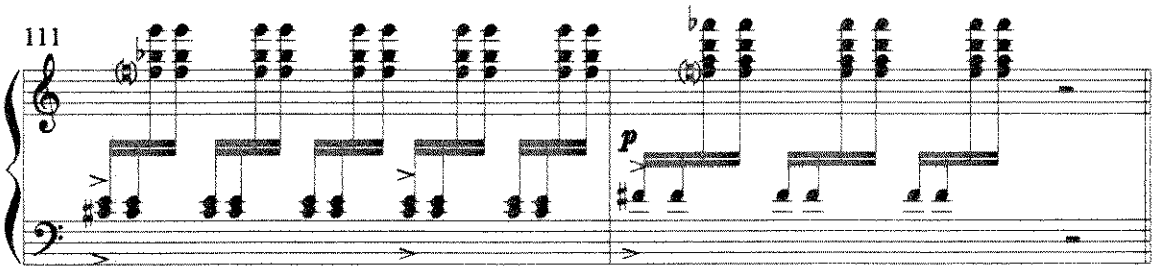
XII



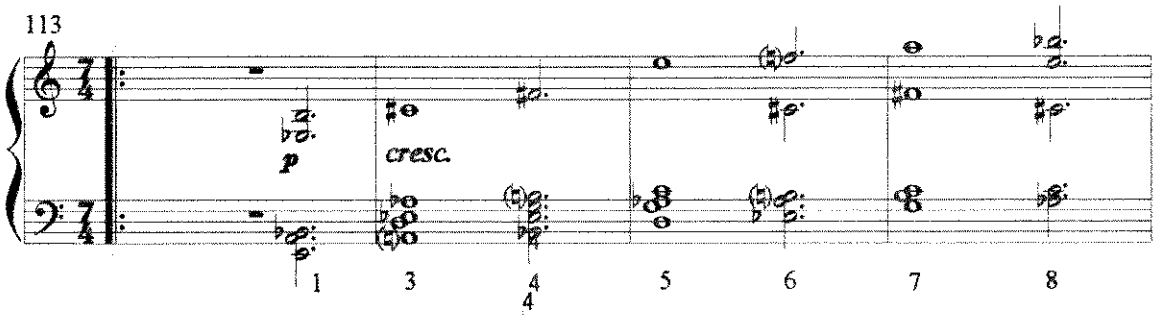
XIII

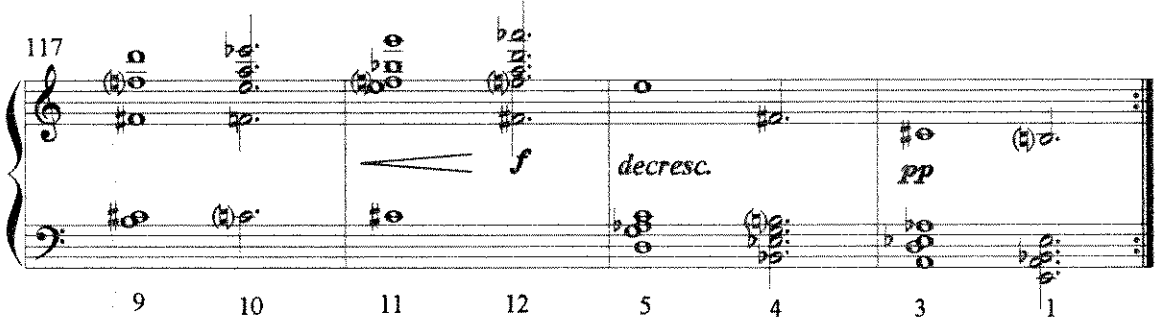




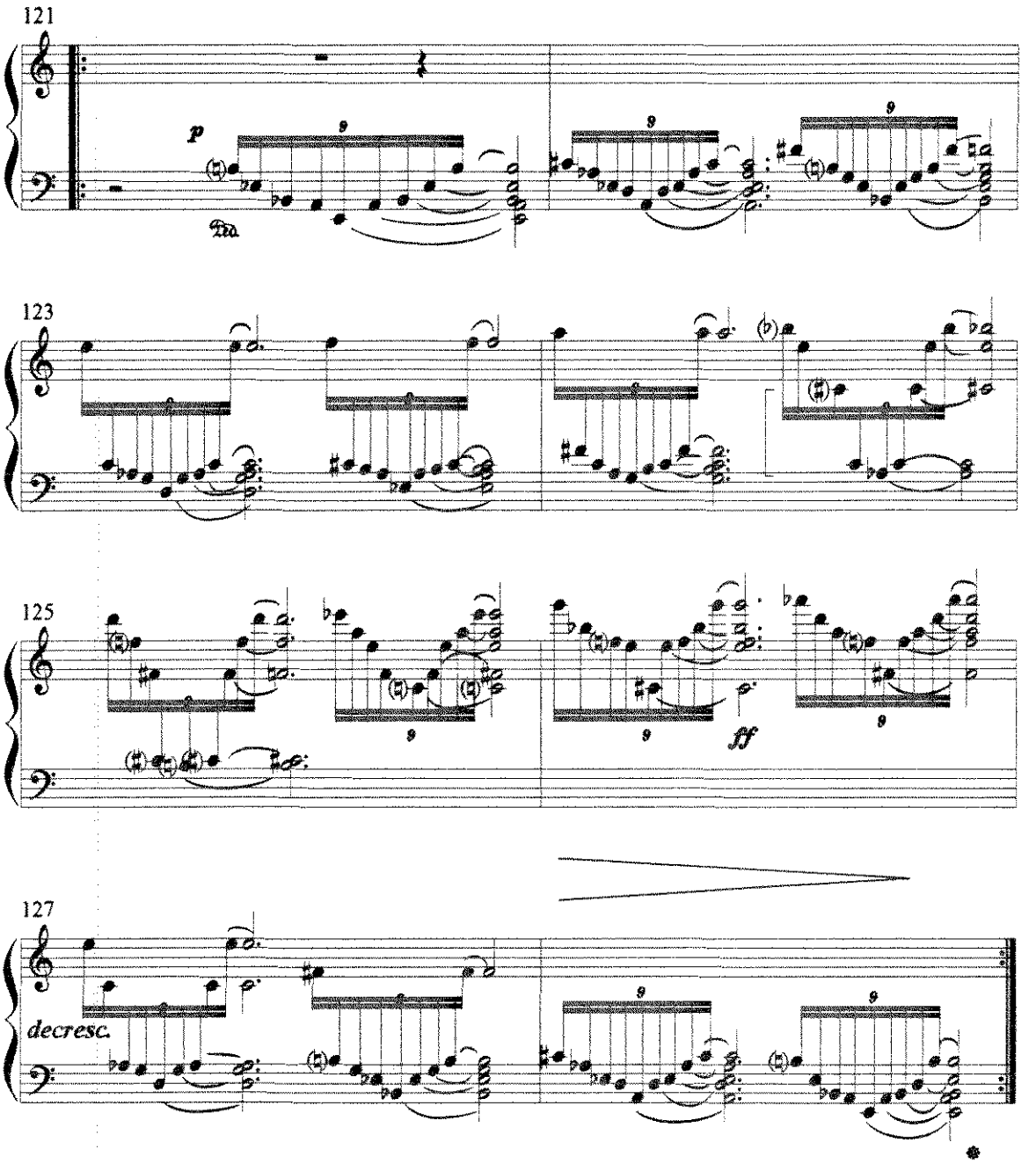


XIV

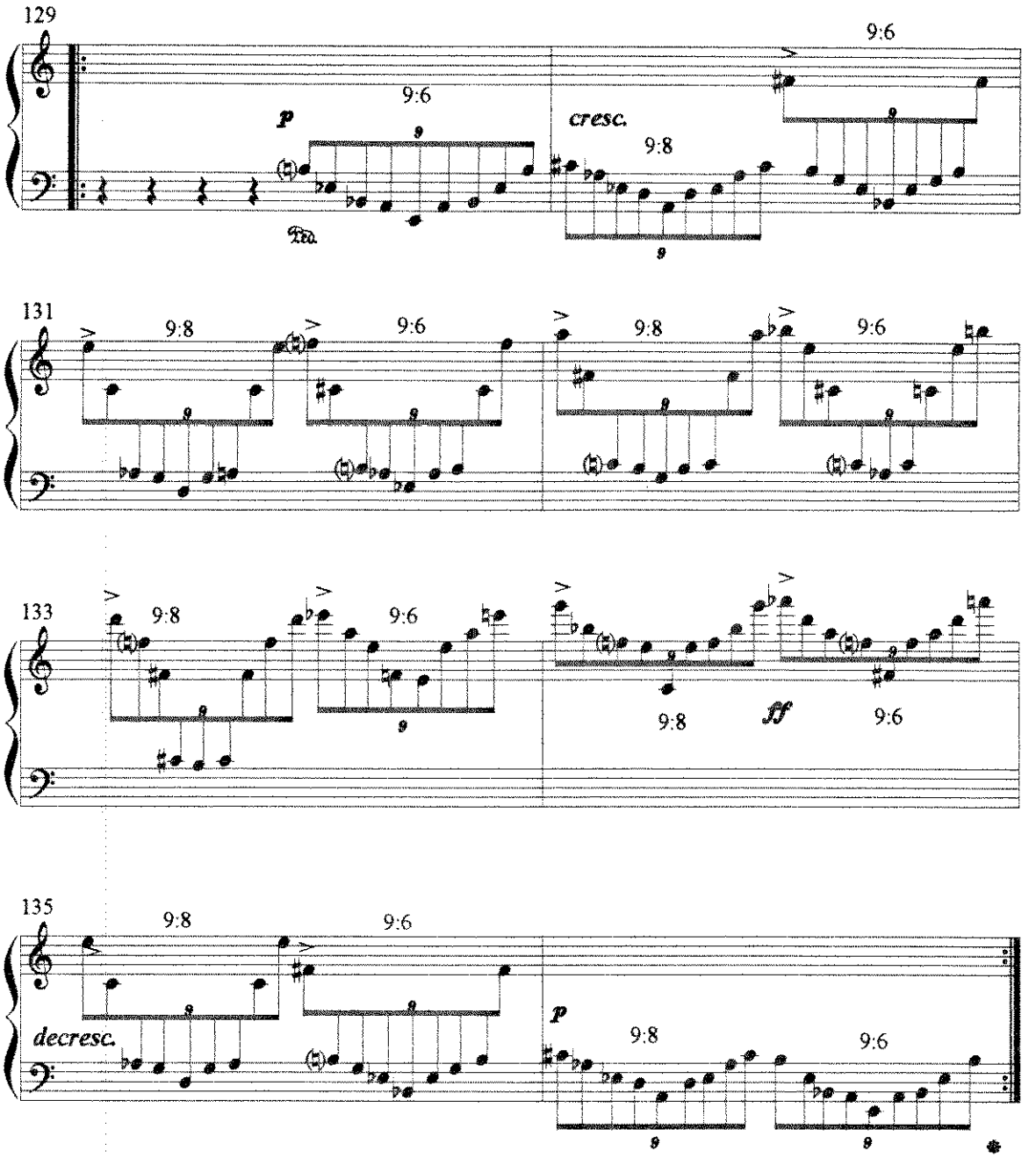




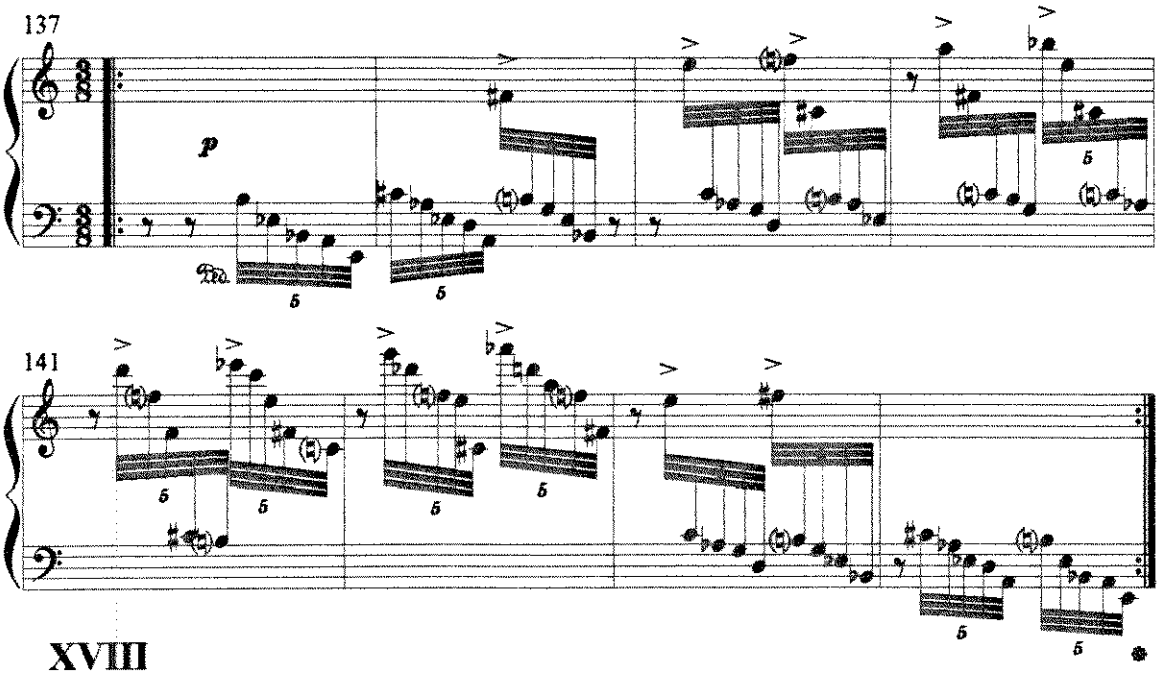
XV



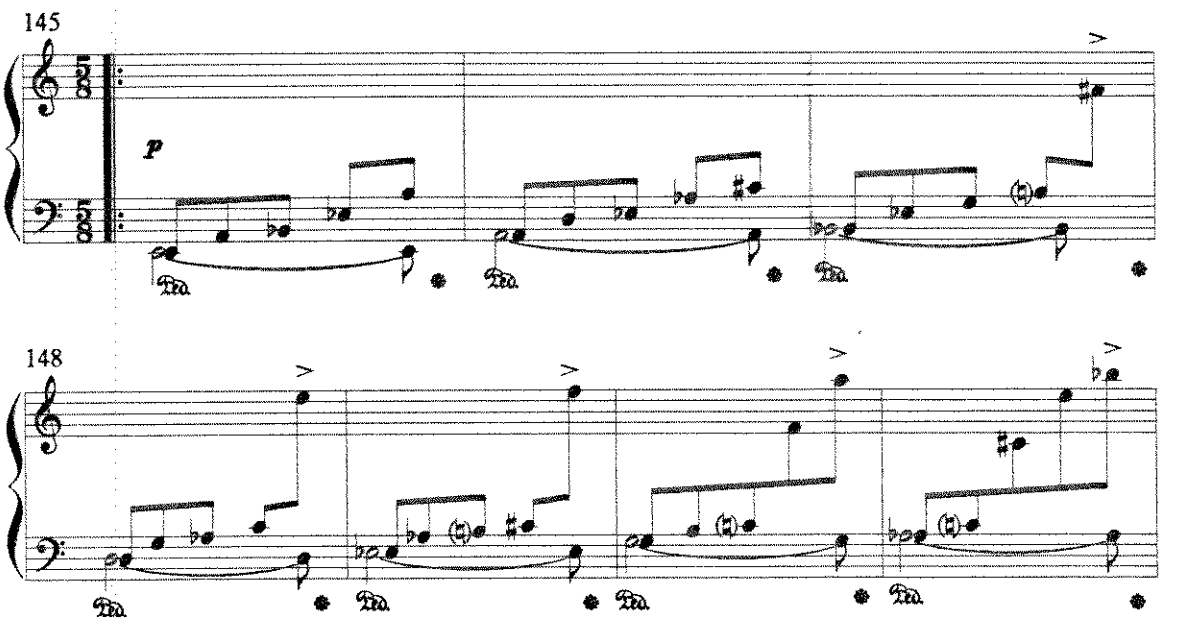
XVI

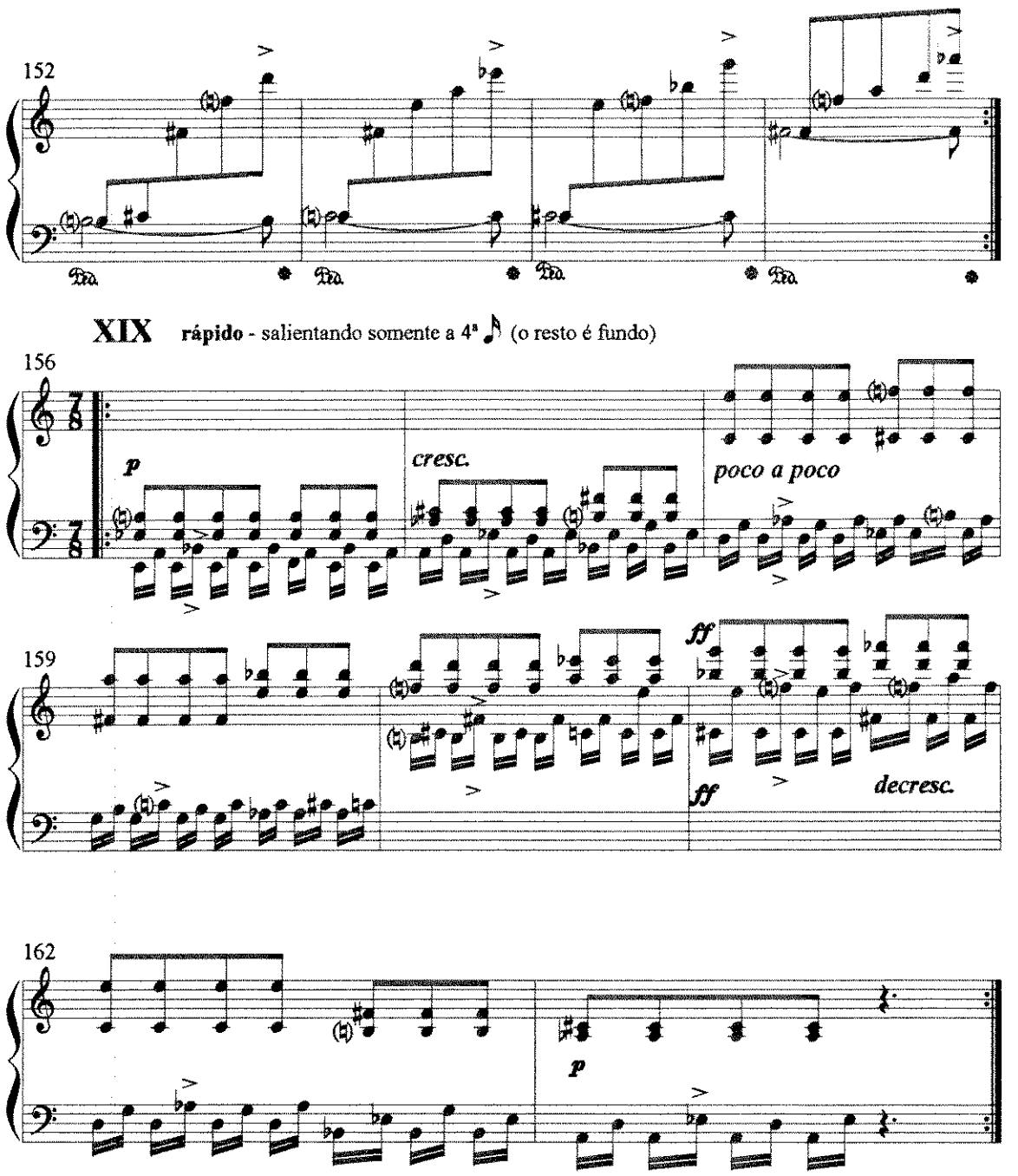

129
9:6
p
9:6
cresc.
9:8
Ped.
131
9:8
9:6
9:8
9:6
133
9:8
9:6
9:8
ff
9:6
135
9:8
9:6
decresc.
p
9:8
9:6

XVII

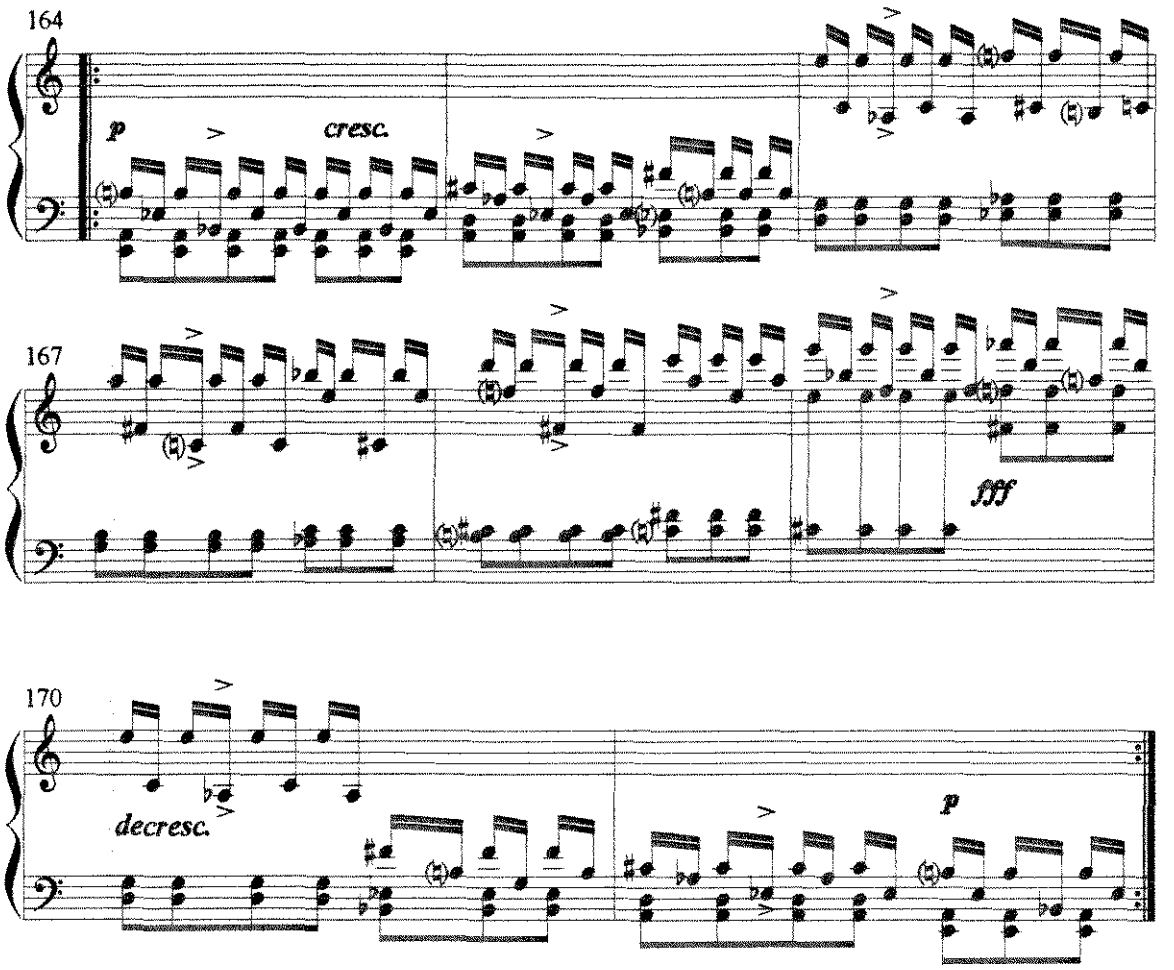


XVIII

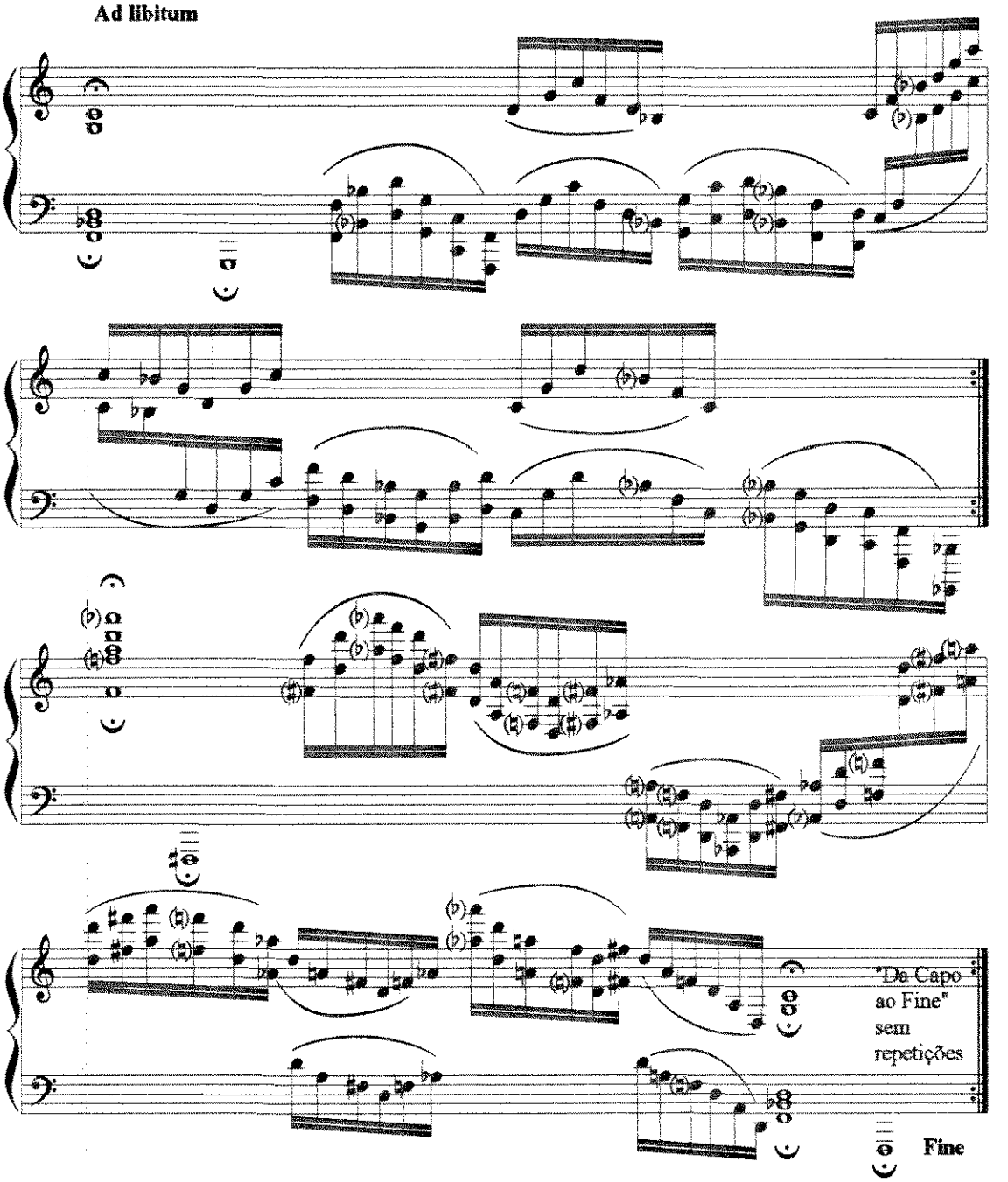



152
XIX rápido - salientando somente a 4ª (o resto é fundo)
156
p
cresc.
poco a poco
159
ff
ff
decresc.
162
p

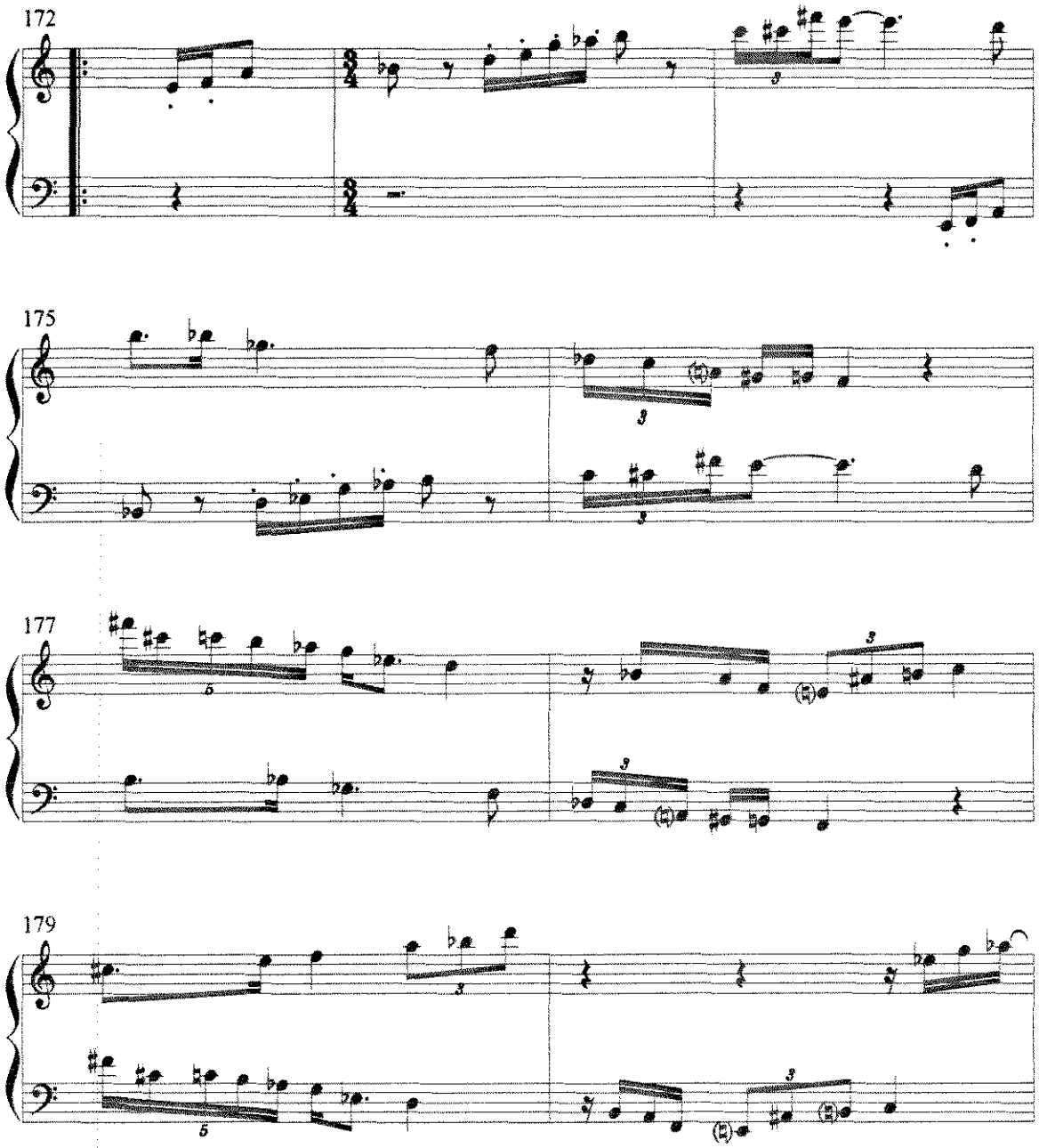
XX

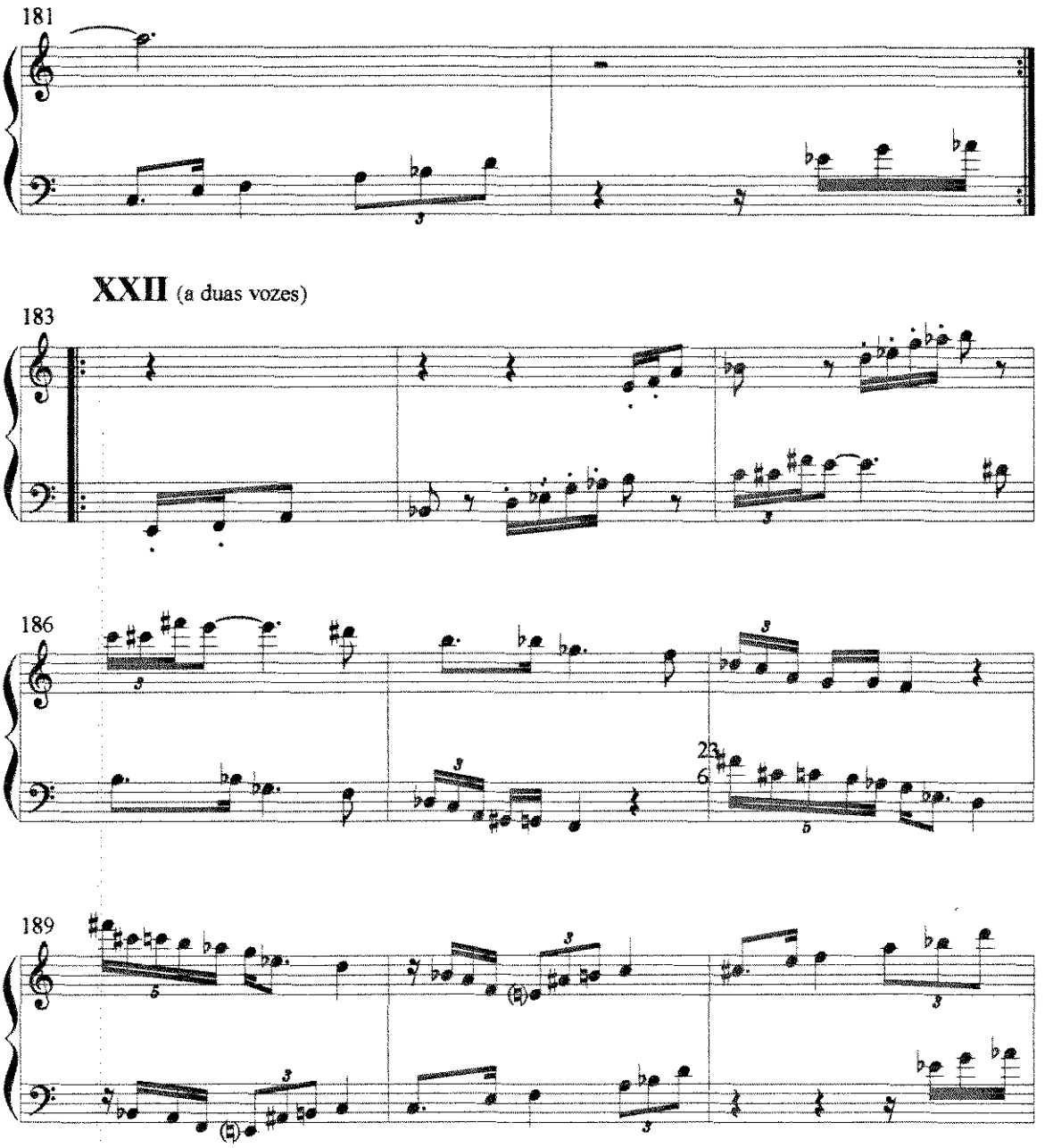


RECITATIVO I - Cadência Brilhante

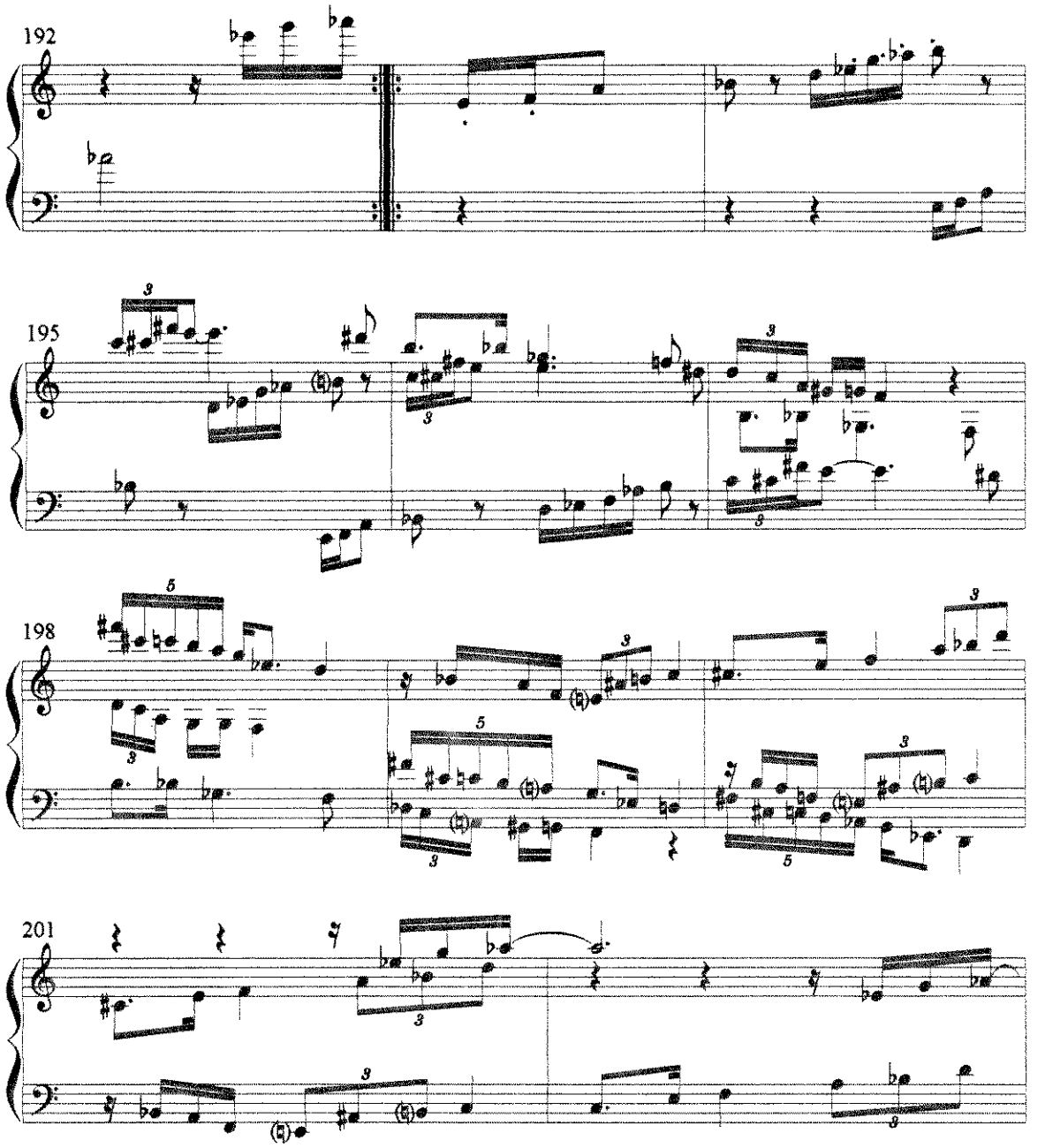


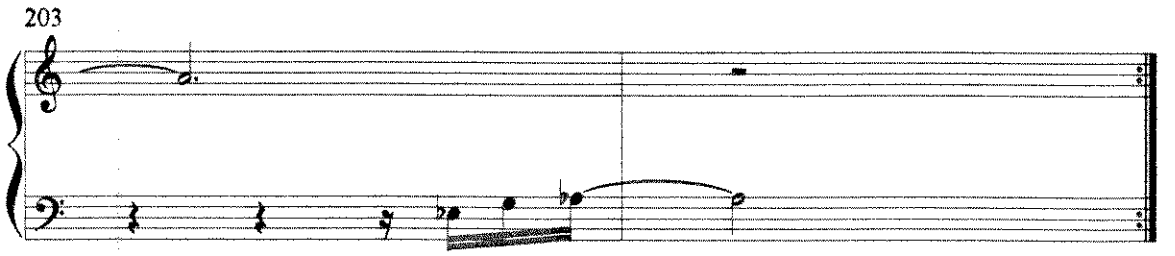
XXI VARIAÇÕES CANÔNICAS (duas e tres vozes) à oitava.



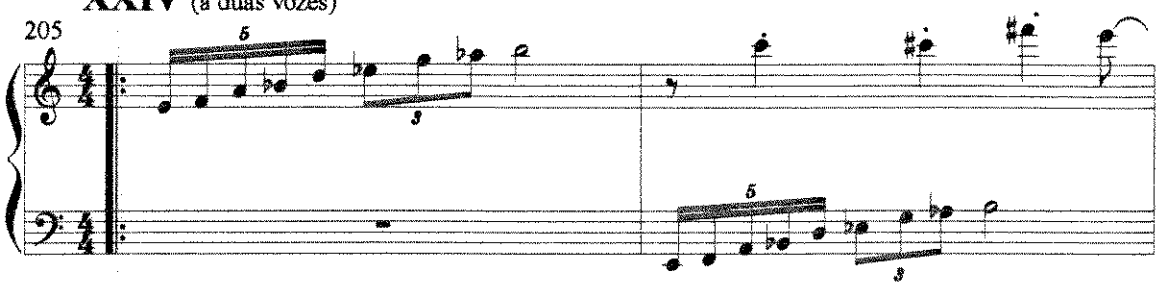

181
XXII (a duas vozes)
183
186
189

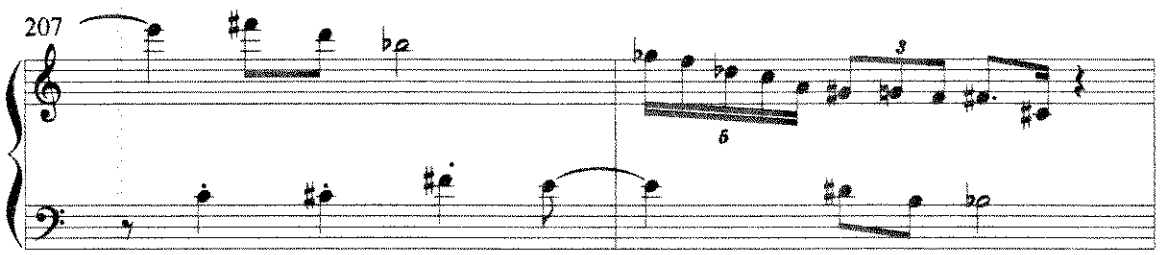
XXIII (a três vozes)

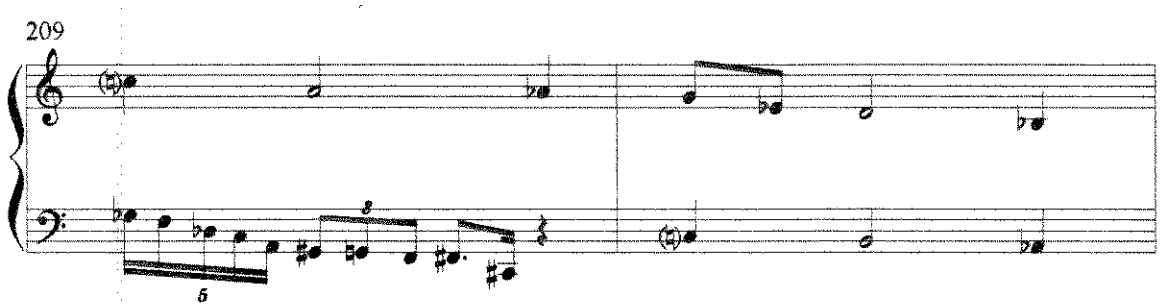




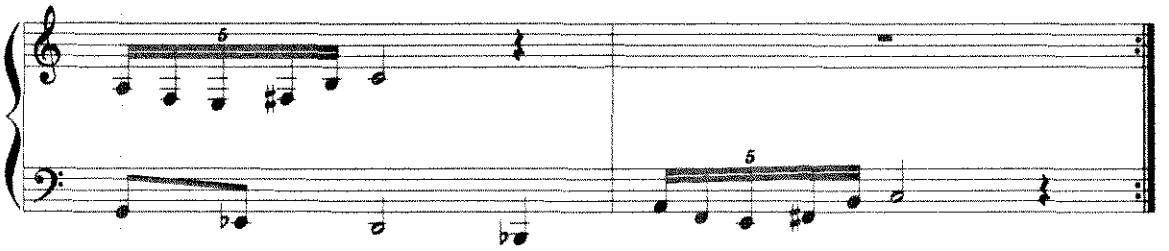
XXIV (a duas vozes)





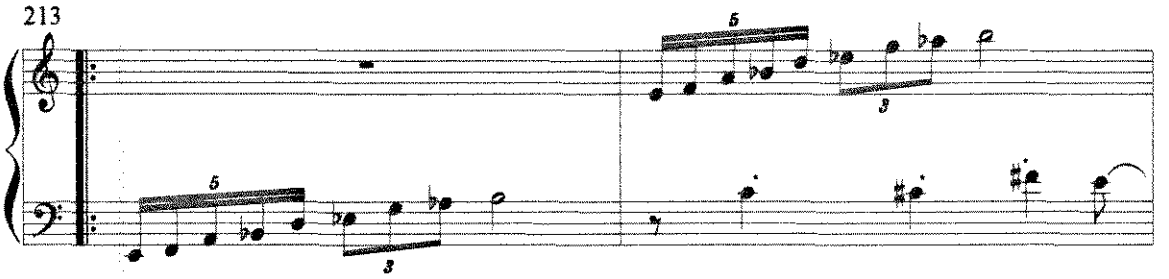


211

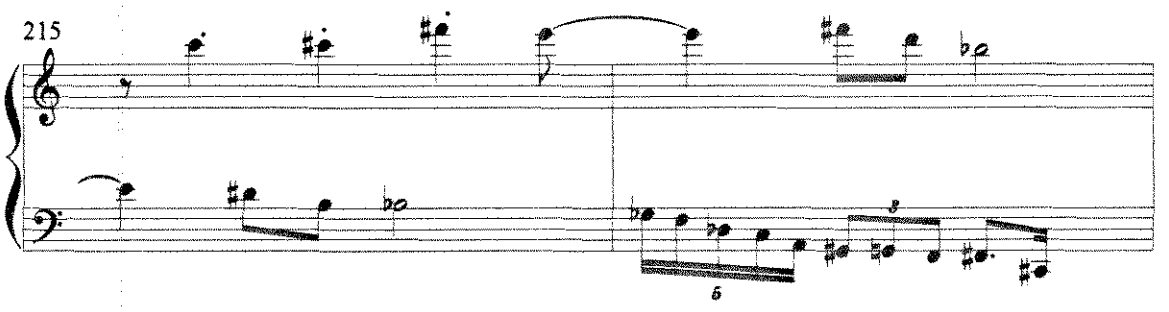


XXV (a duas vozes)

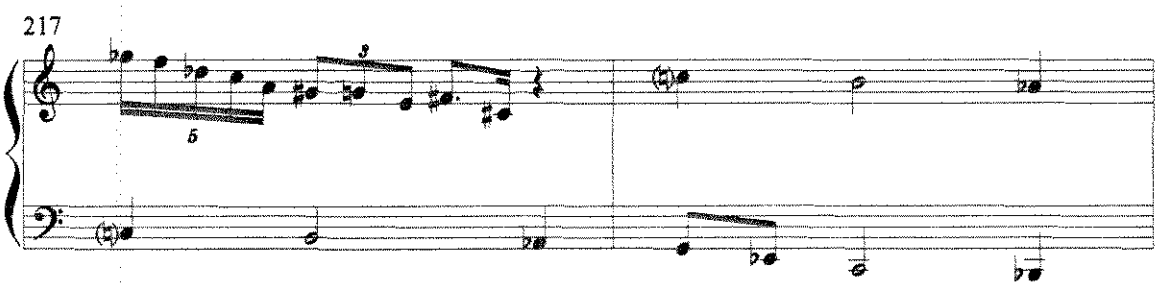
213



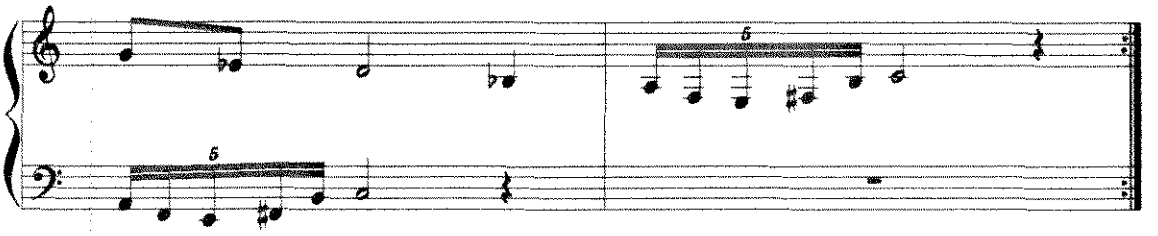
215



217

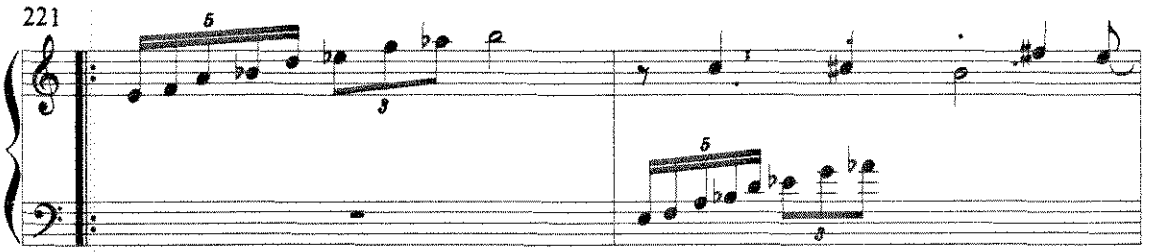


219

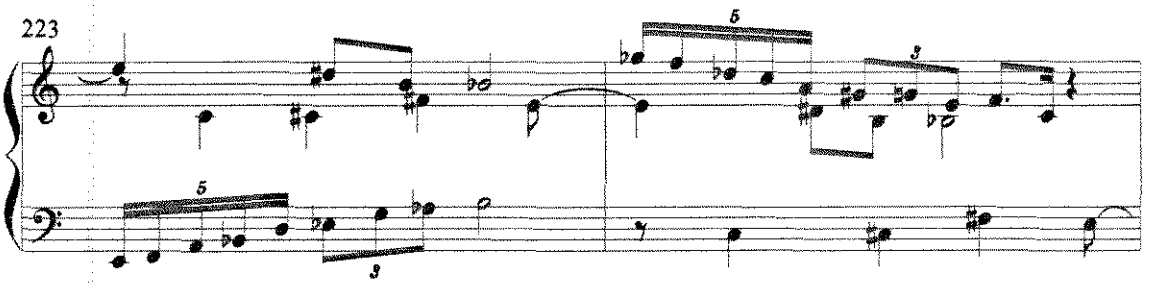


XXVI (a tres vozes)

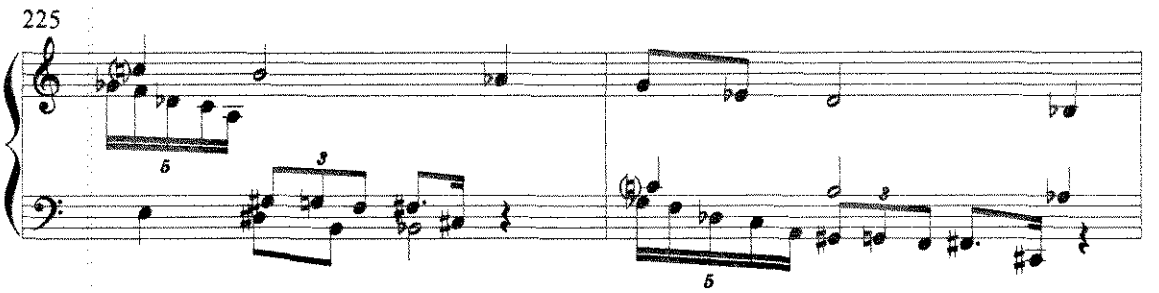
221

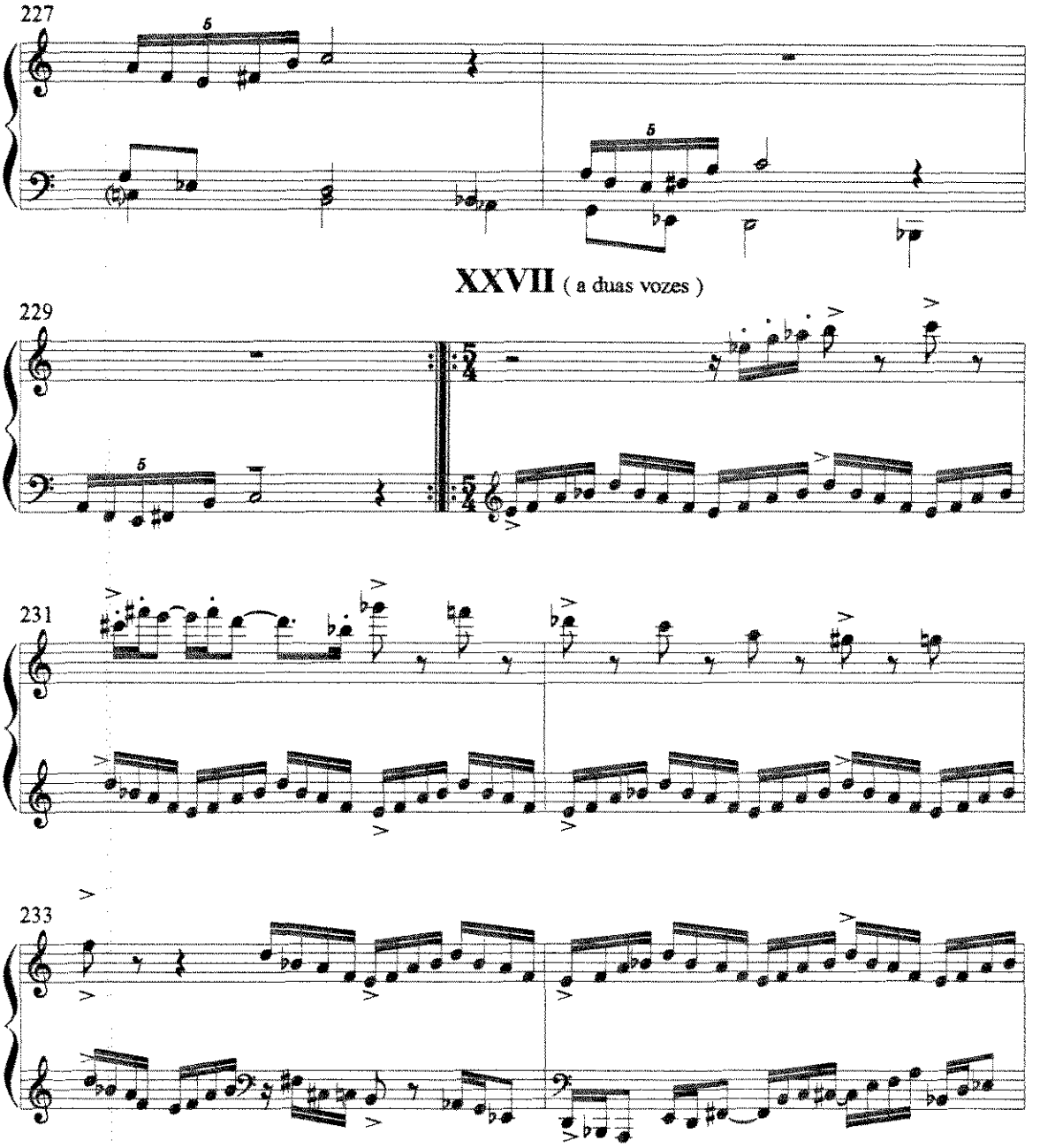


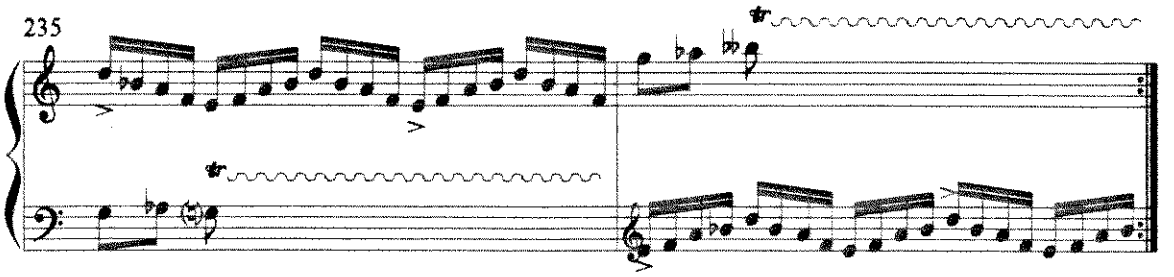
223



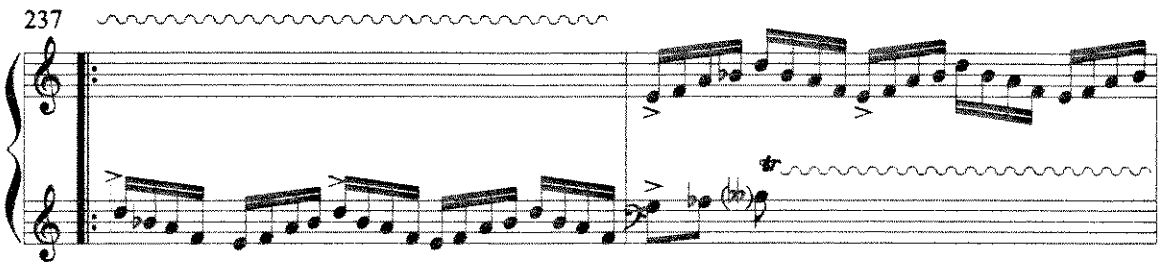
225

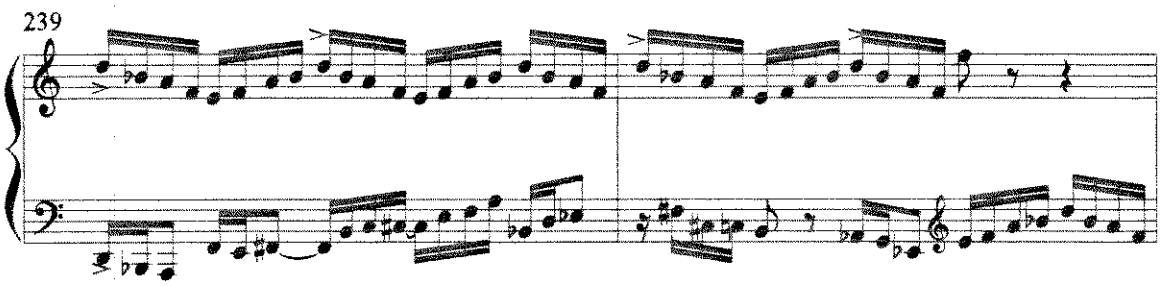


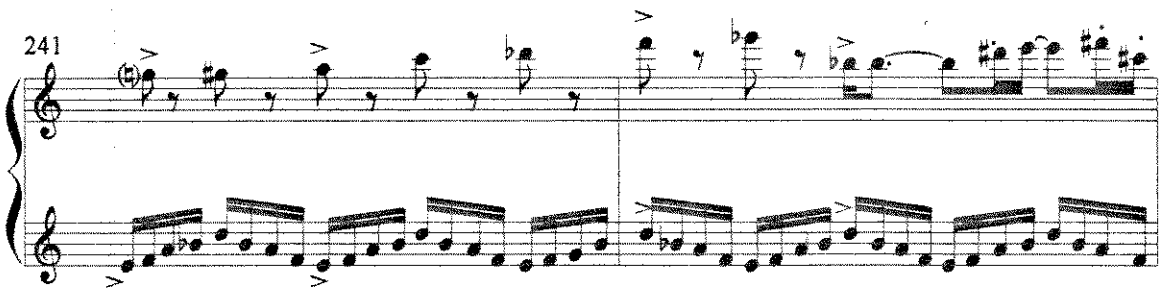

227
5
5
XXVII (a duas vozes)
229
5
231
233



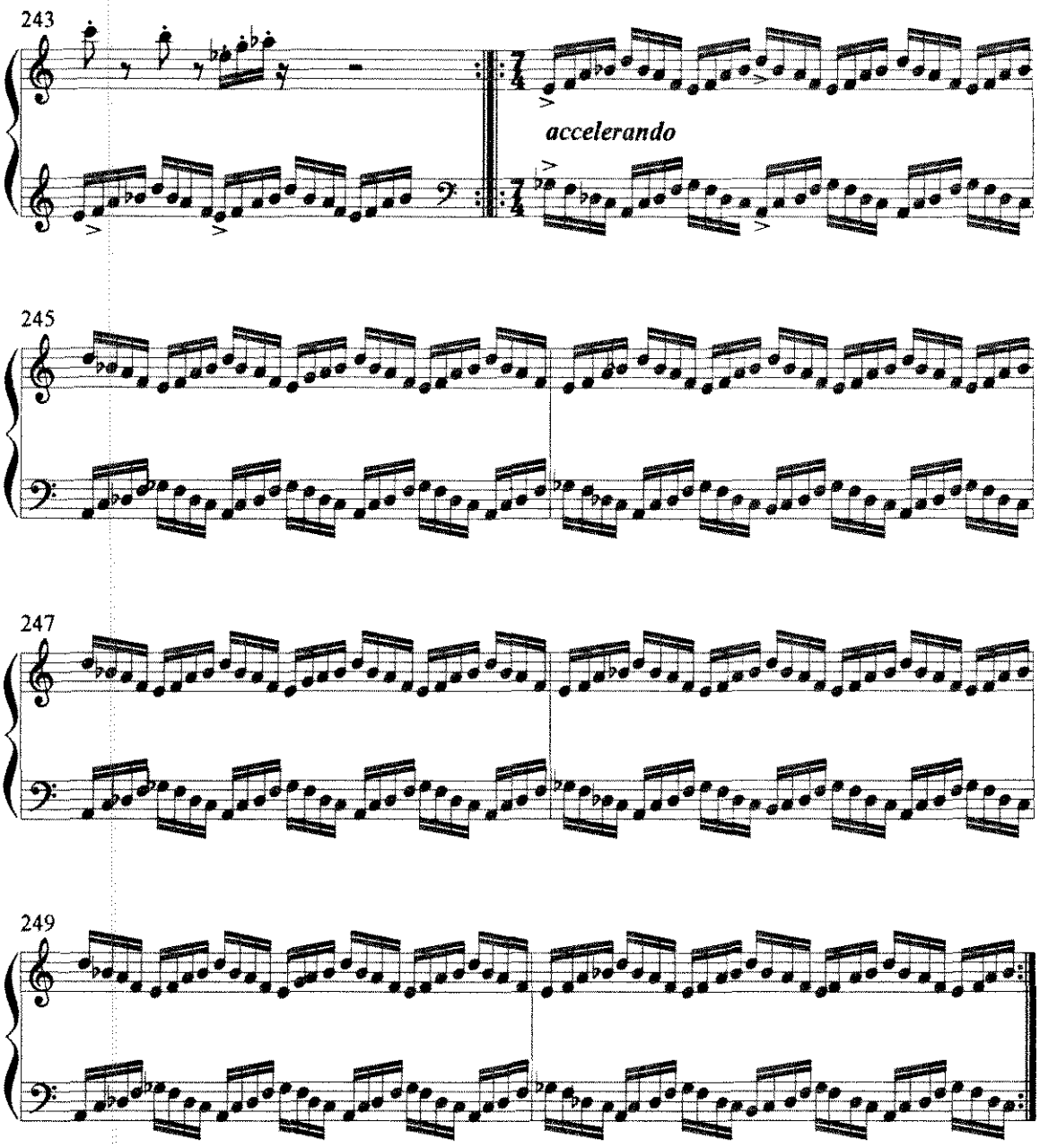
XXVIII (a duas vozes)



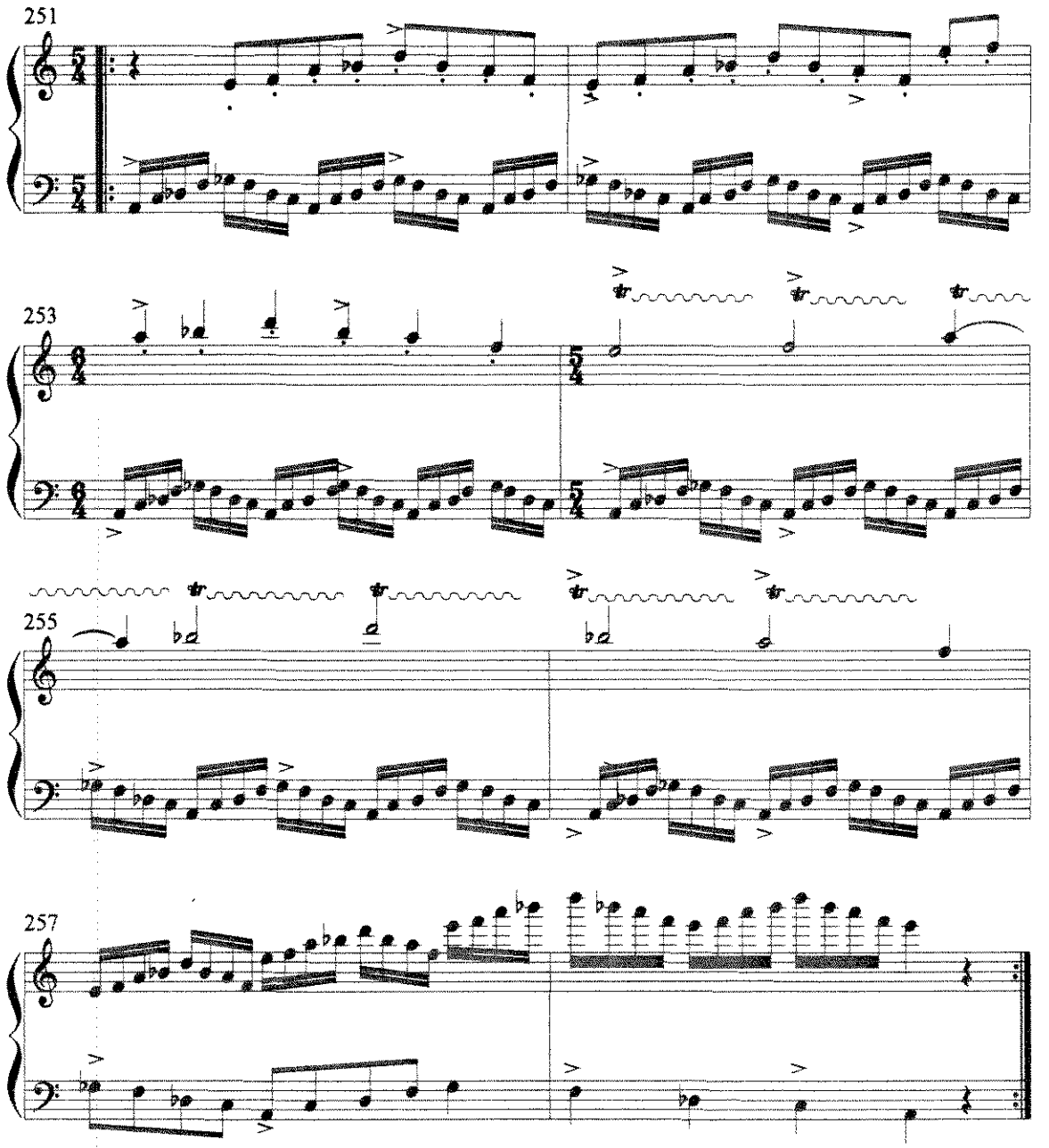


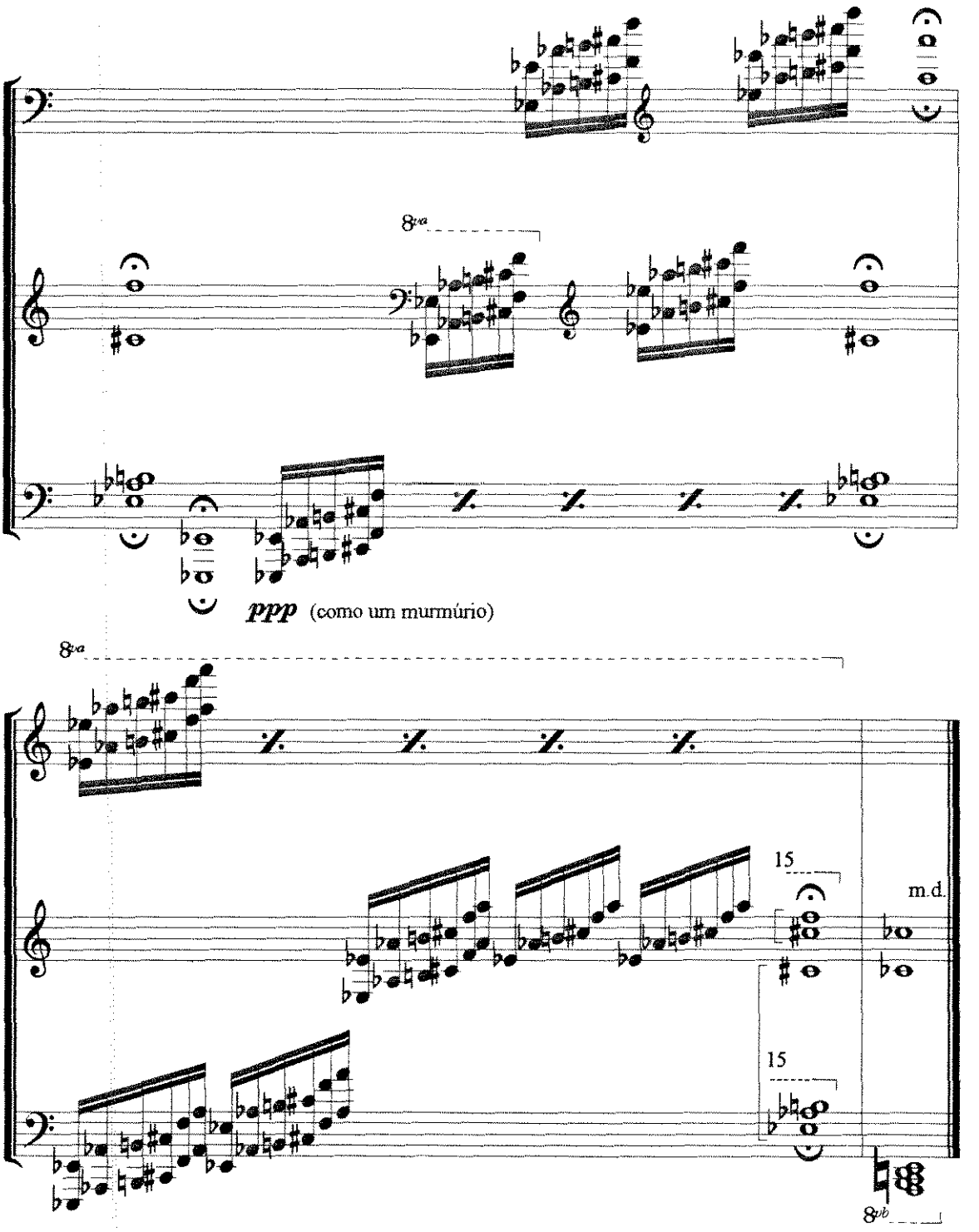


XXIX (a duas vozes)

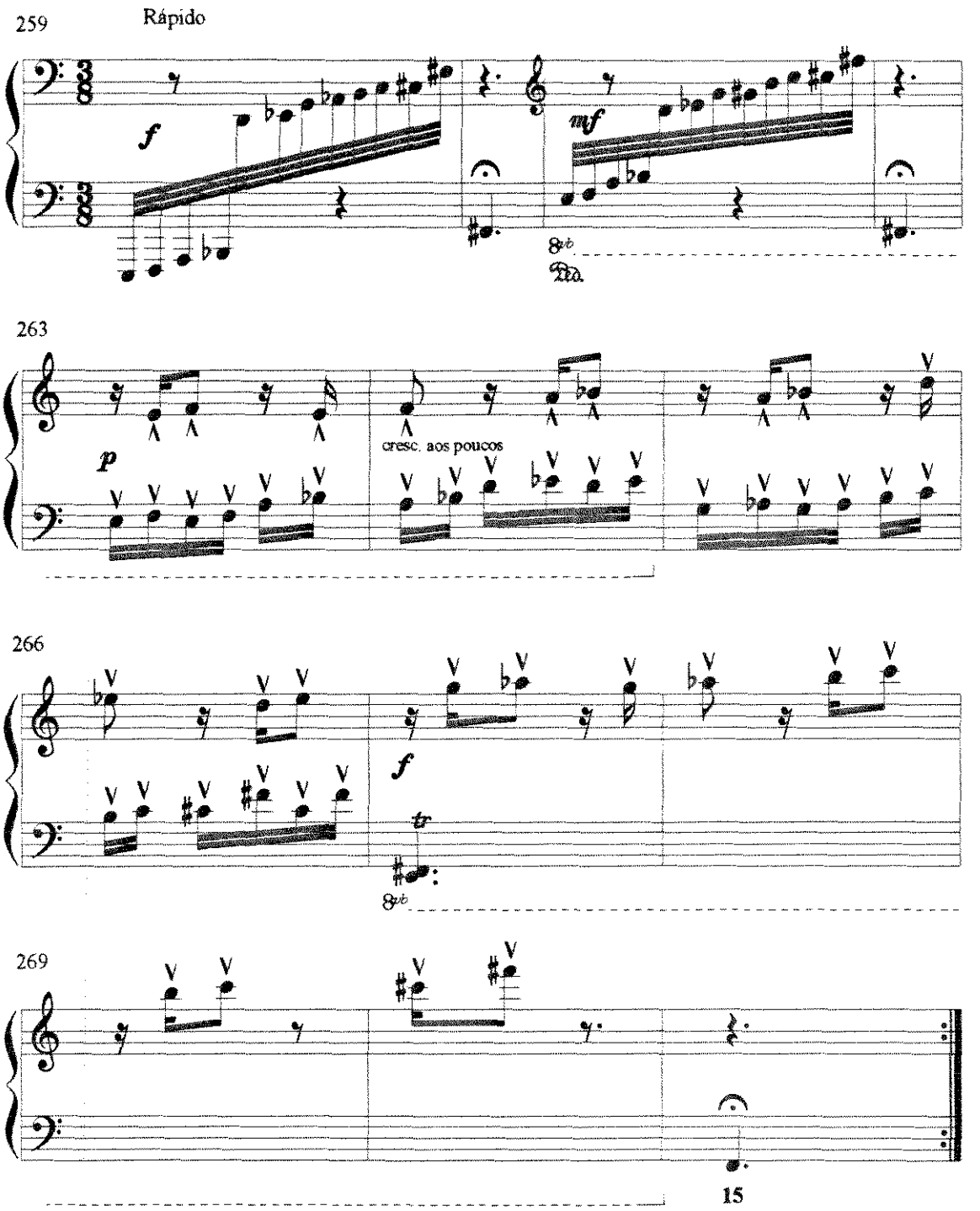


XXX (a duas vozes)

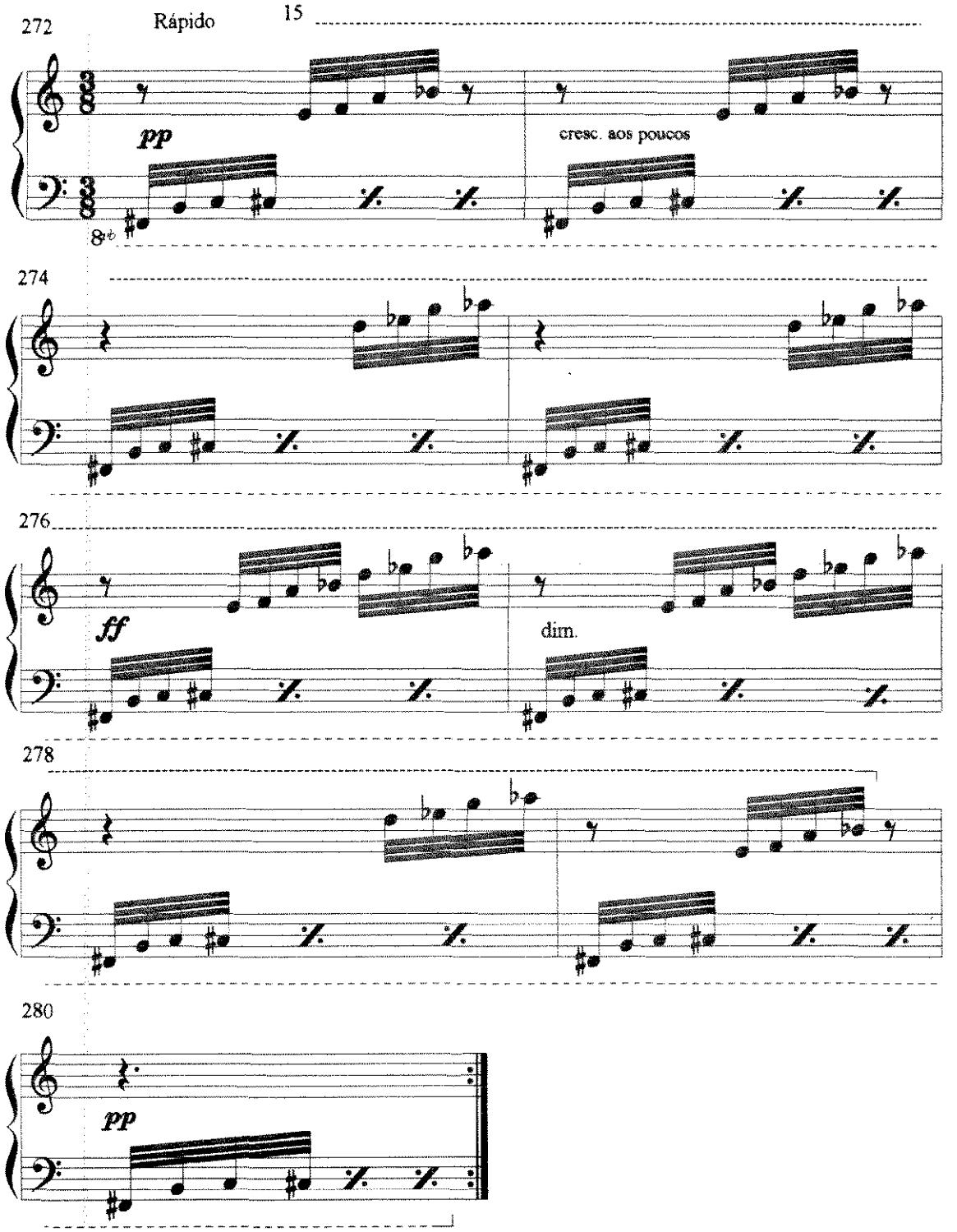



8va
ppp (como um murmúrio)
8va
15
m.d.
15
8vb

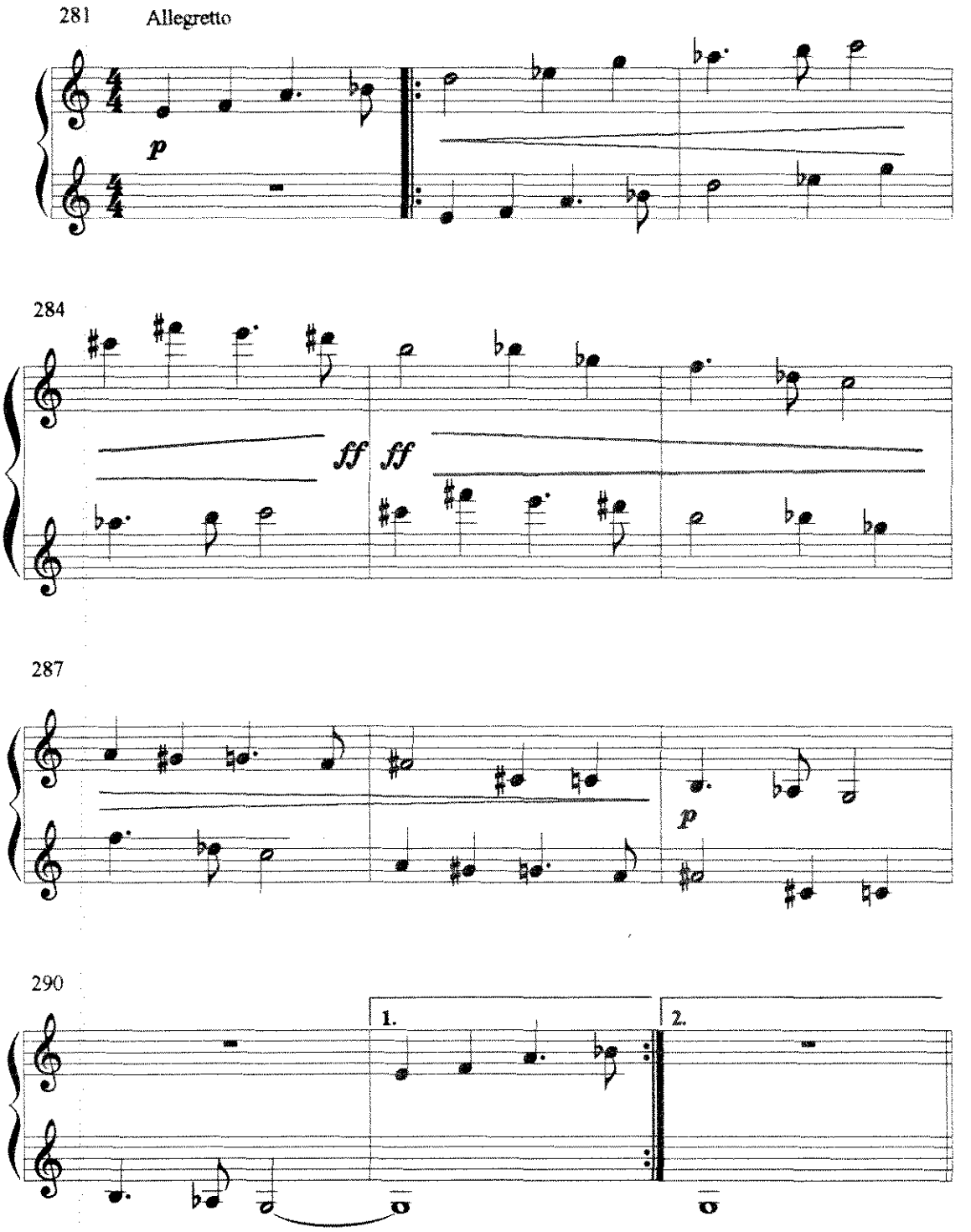
Sonata
XXXI


259
Rápido
f
mf
8vb
Ped.
263
p
cresc. aos poucos
266
f
tr
8vb
269
15

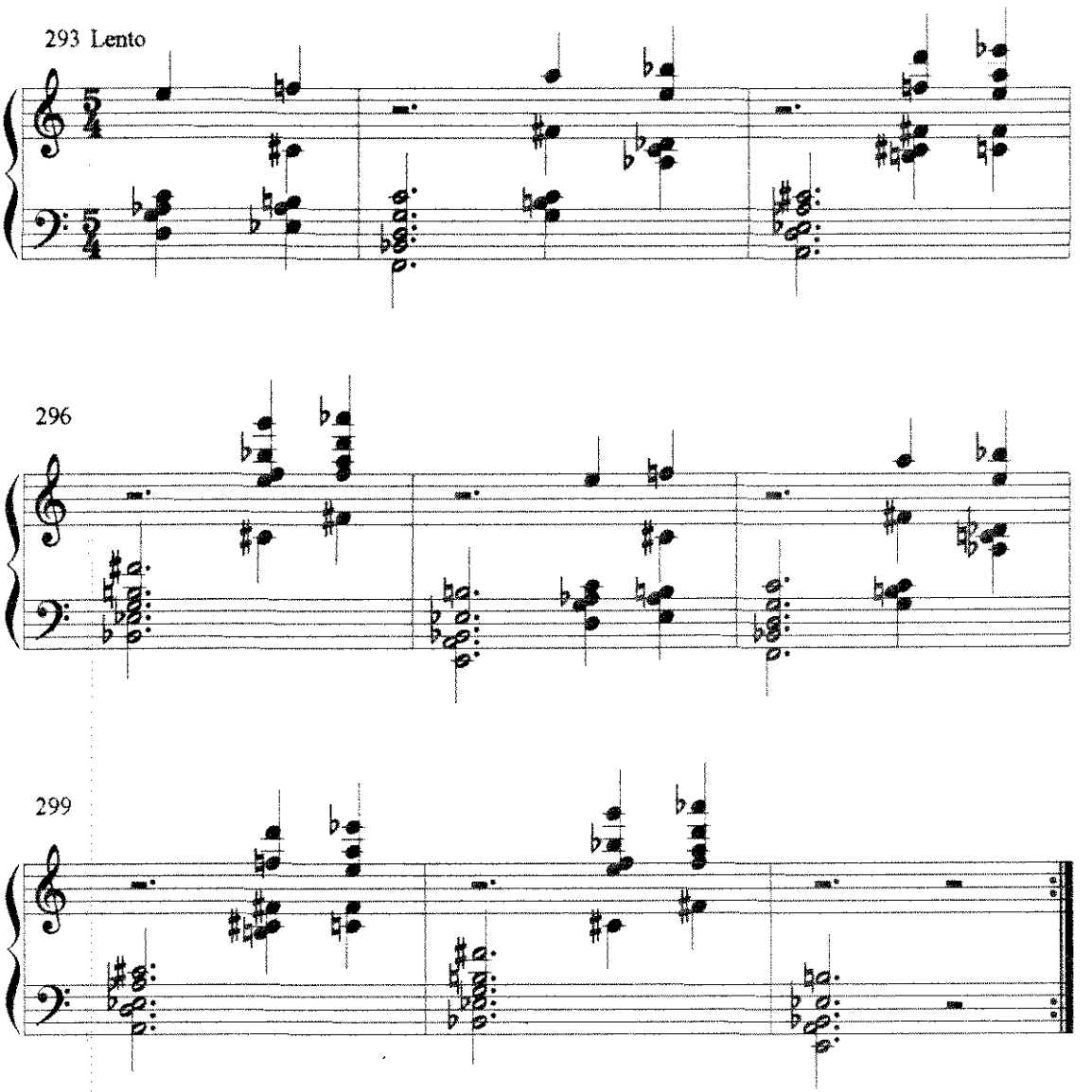
XXXII

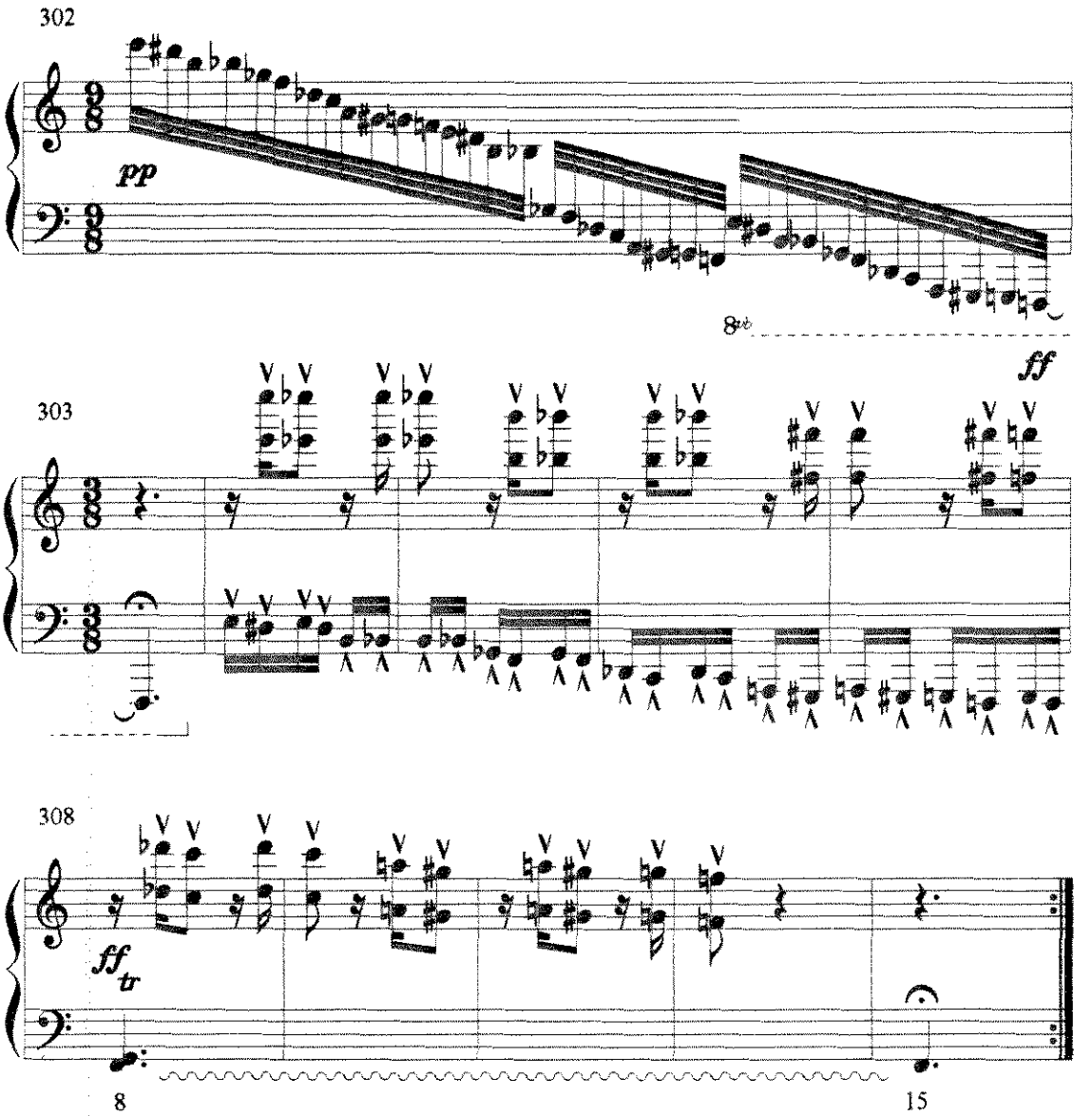


XXXIII



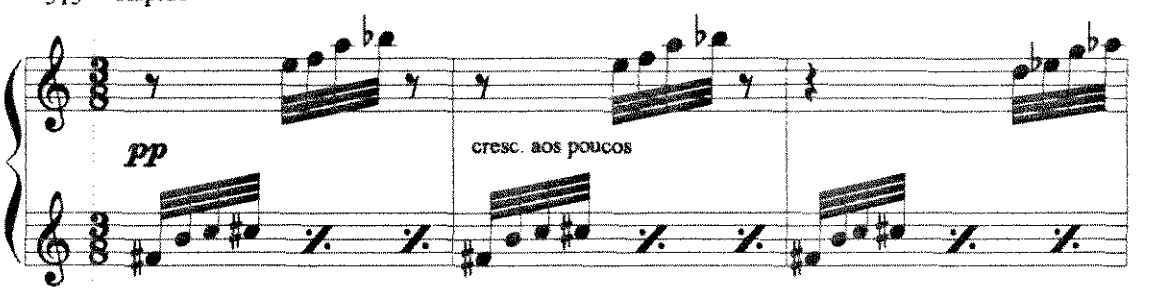
XXXIV



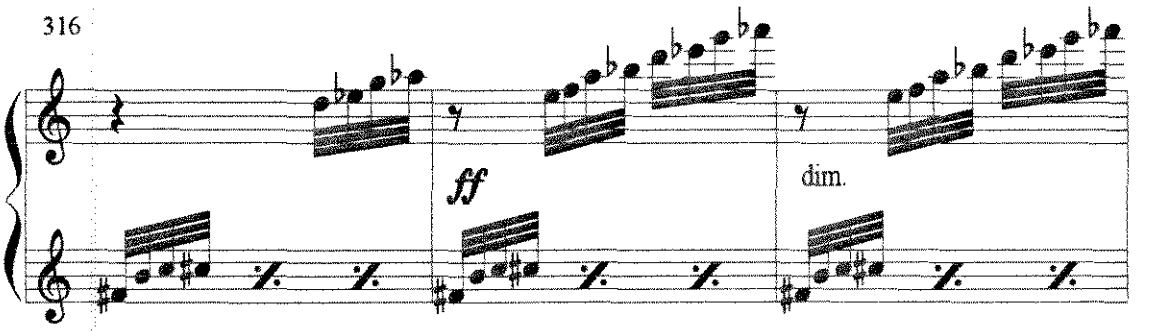

302
pp
8va
ff
303
308
ff tr
8
15

XXXVI

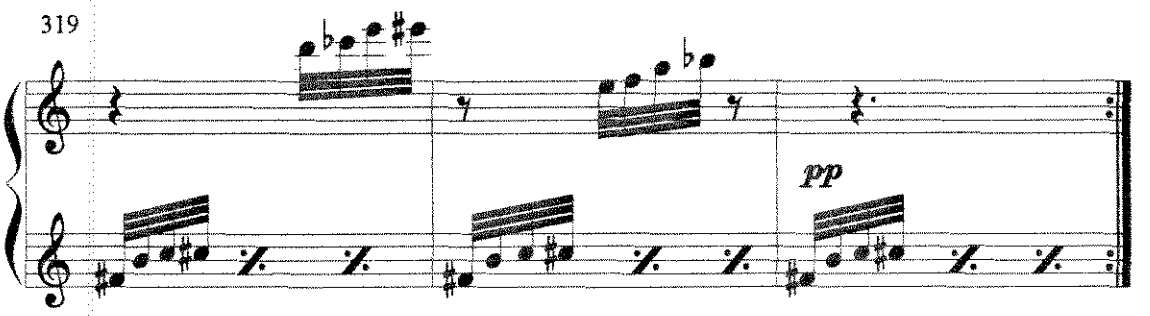
313 Rápido



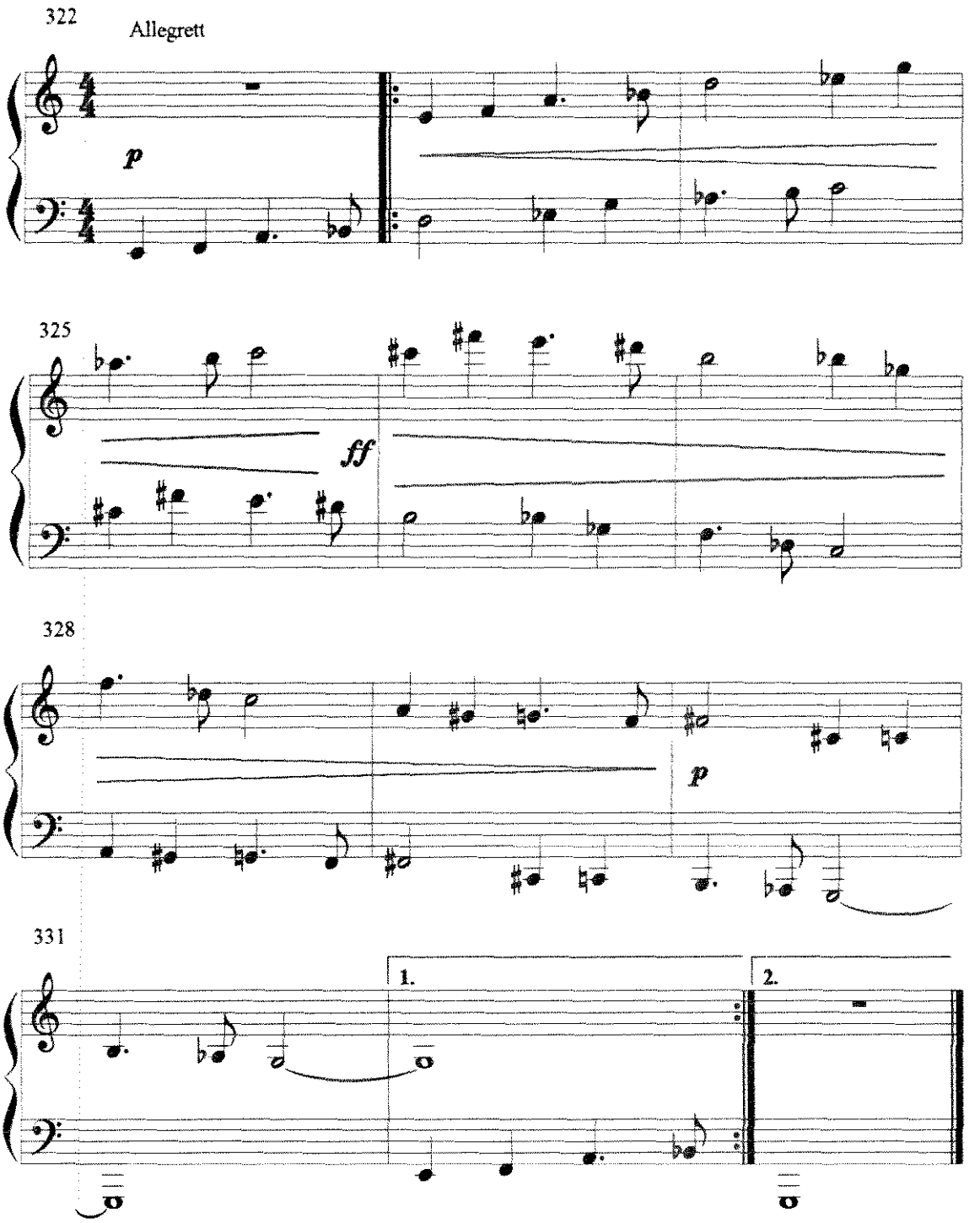
316



319

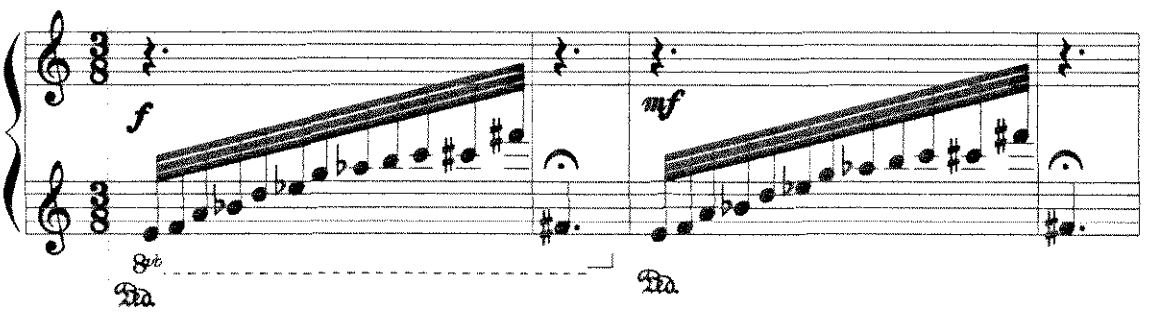


XXXVII

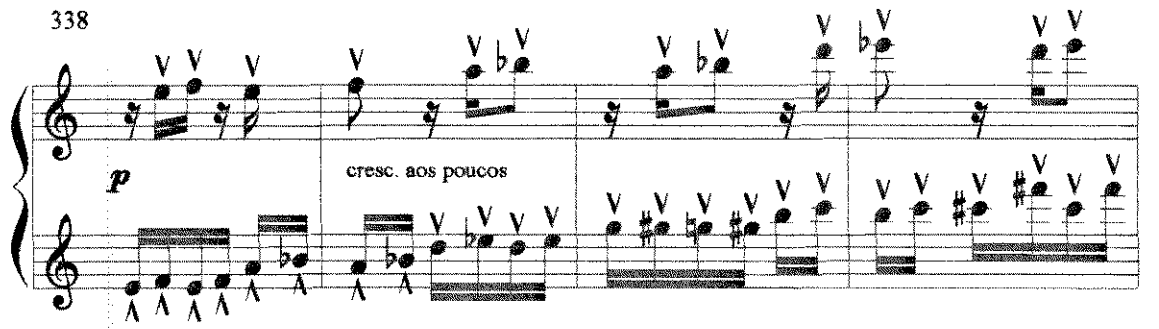


XXXVIII

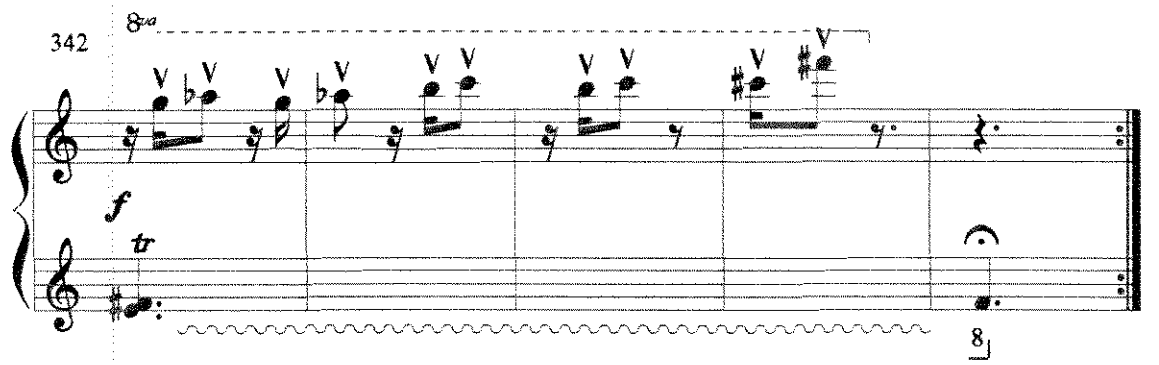
334 Rápido



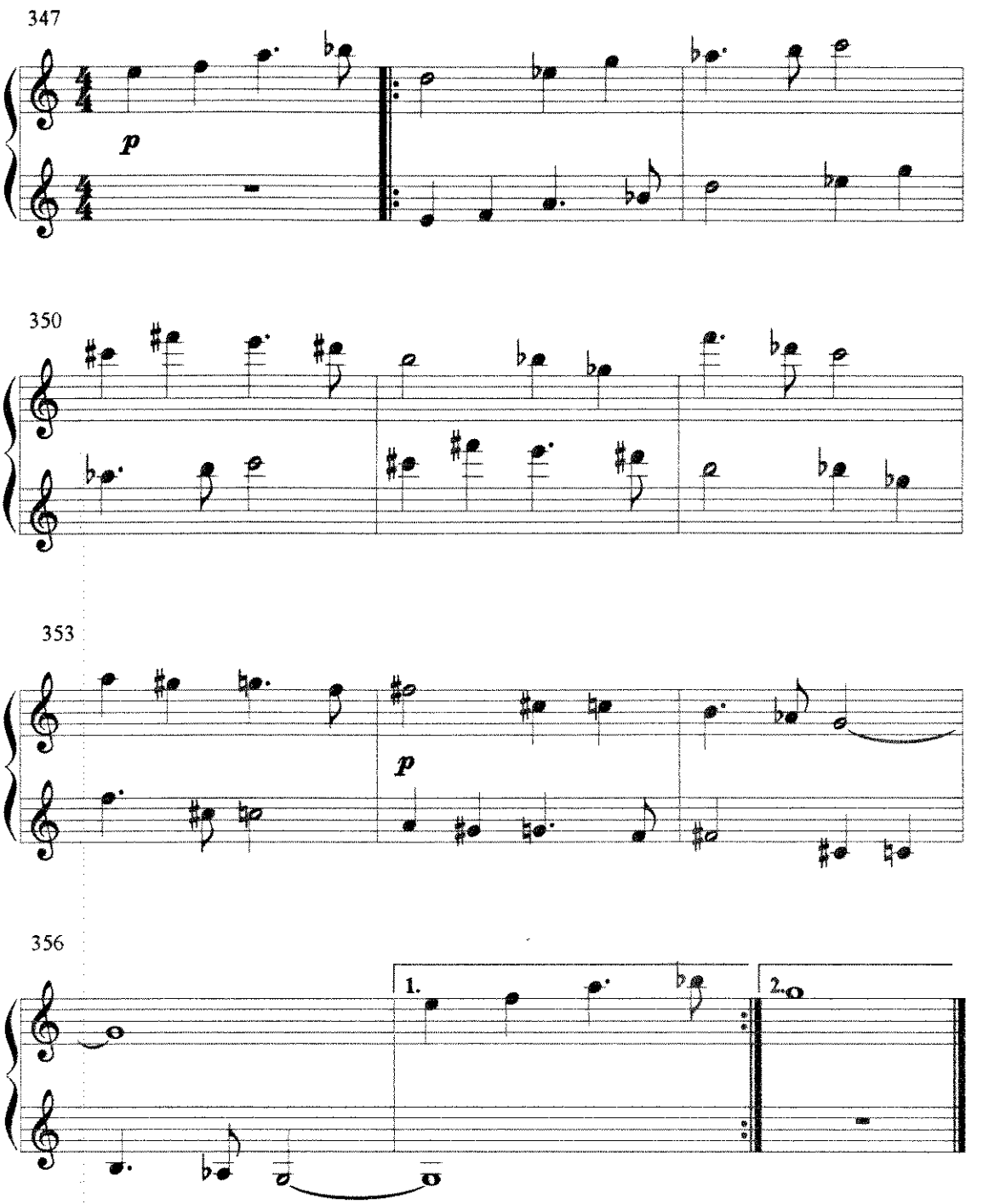
338

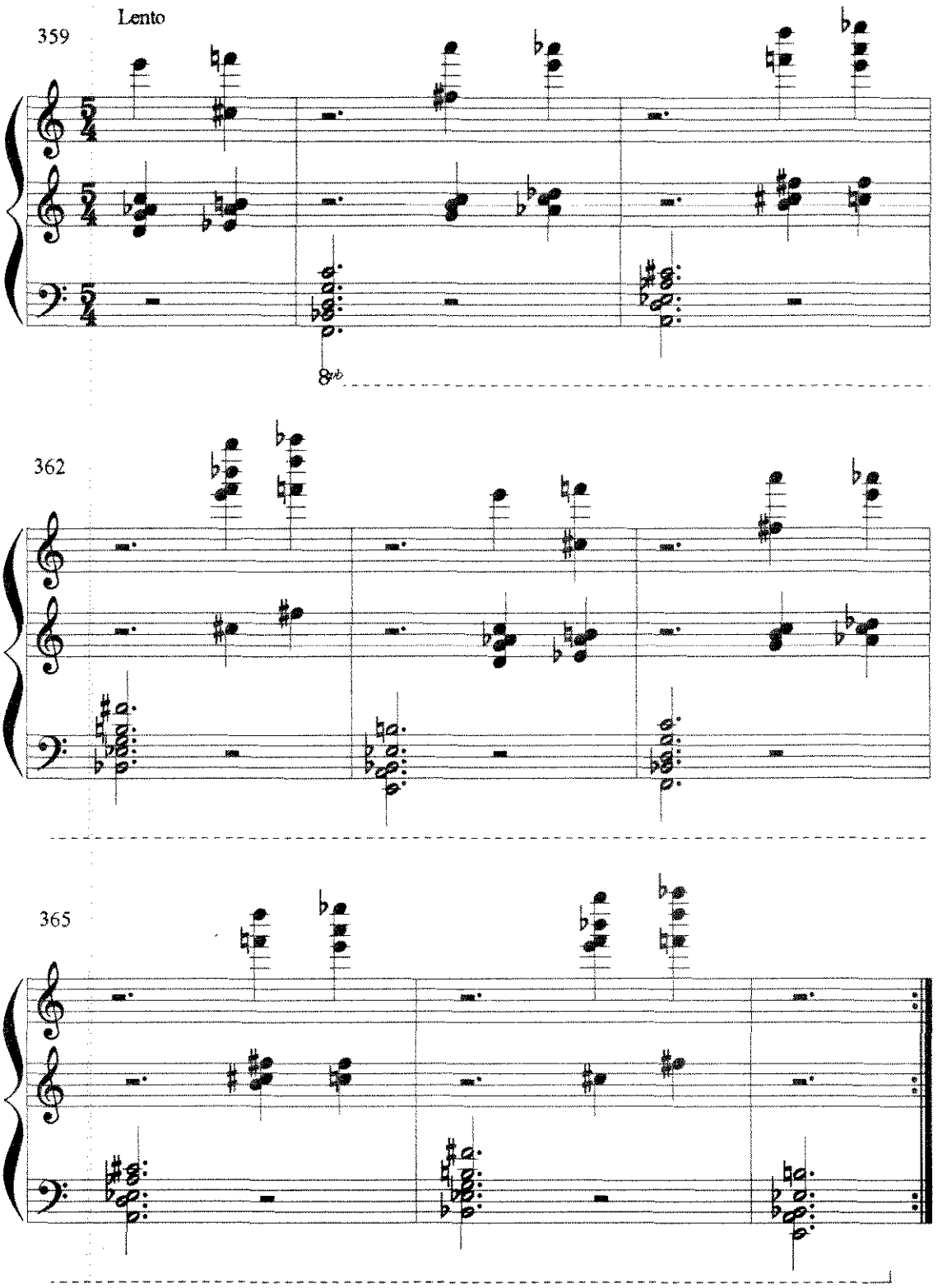


342

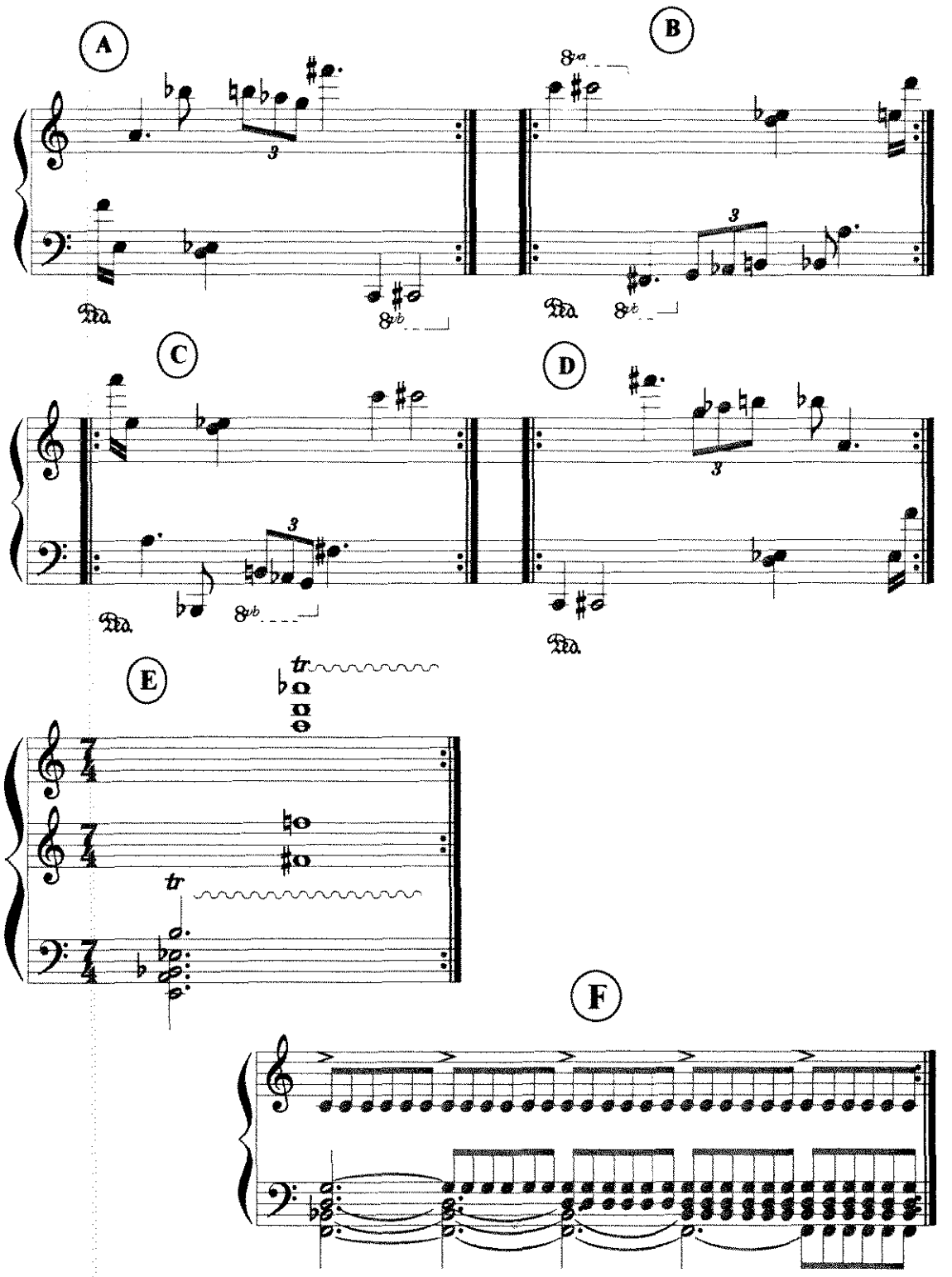


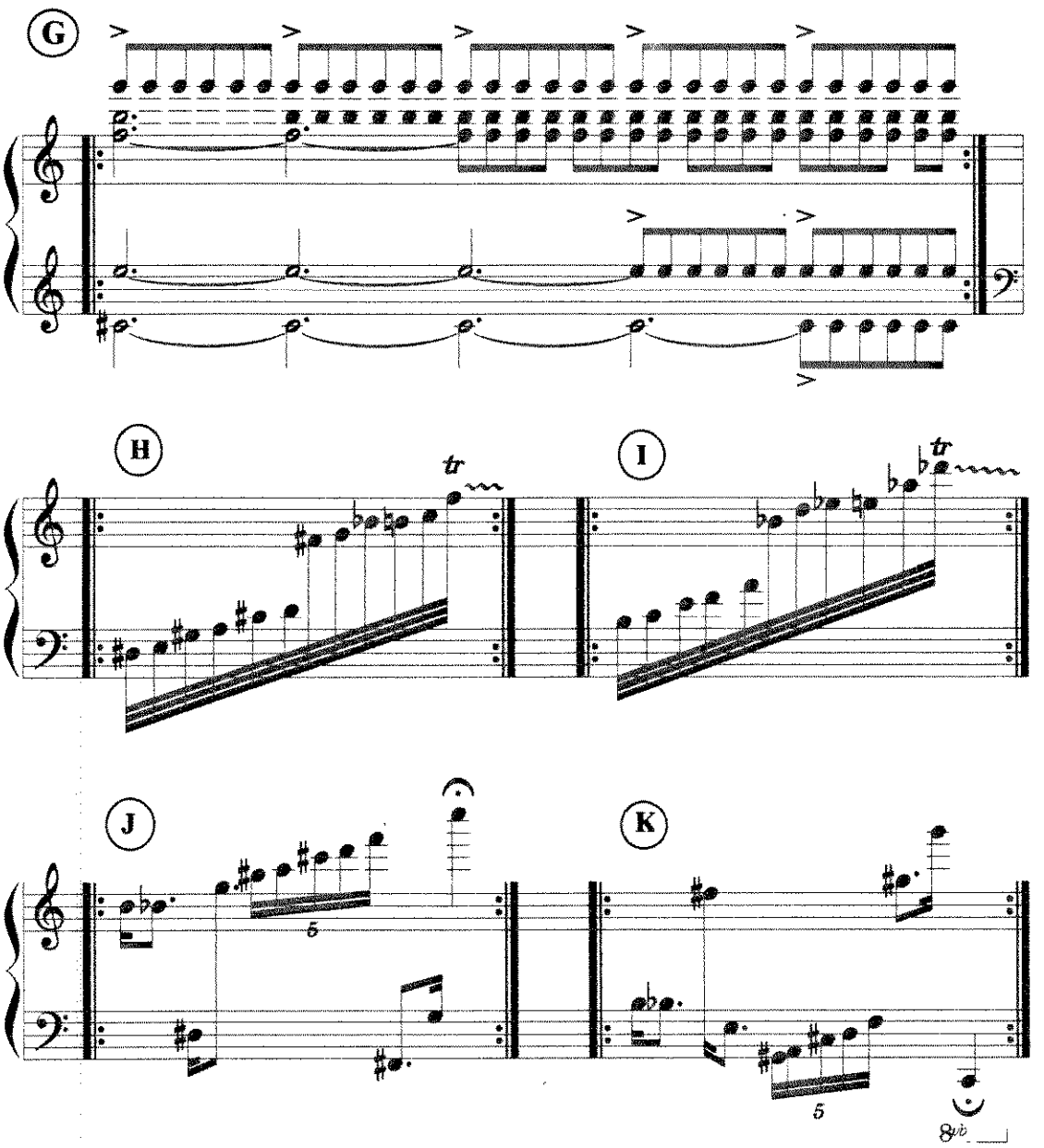
XXXIX




Lento
359
362
365

Recitativo III - Aleatório

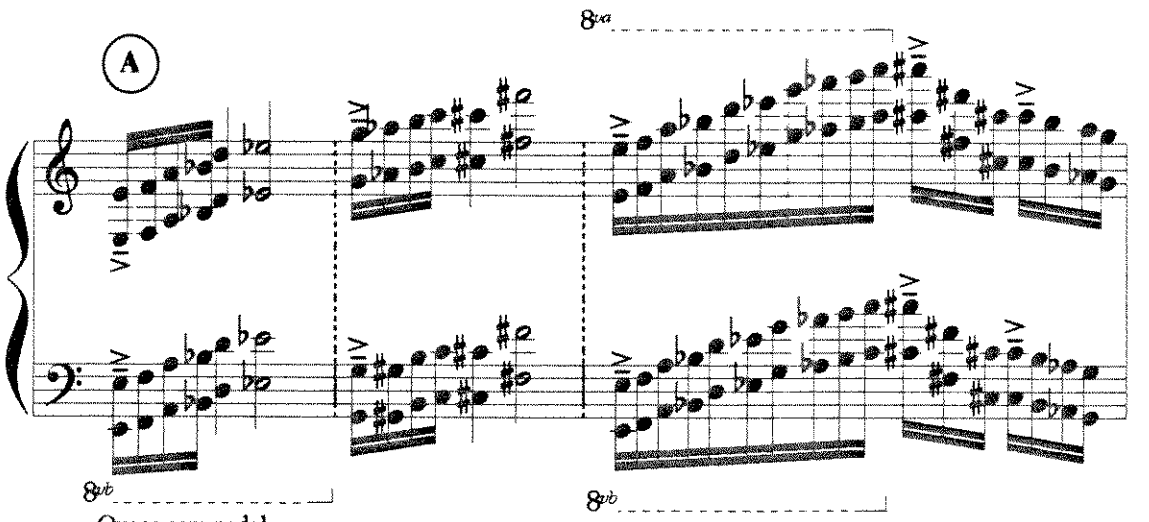




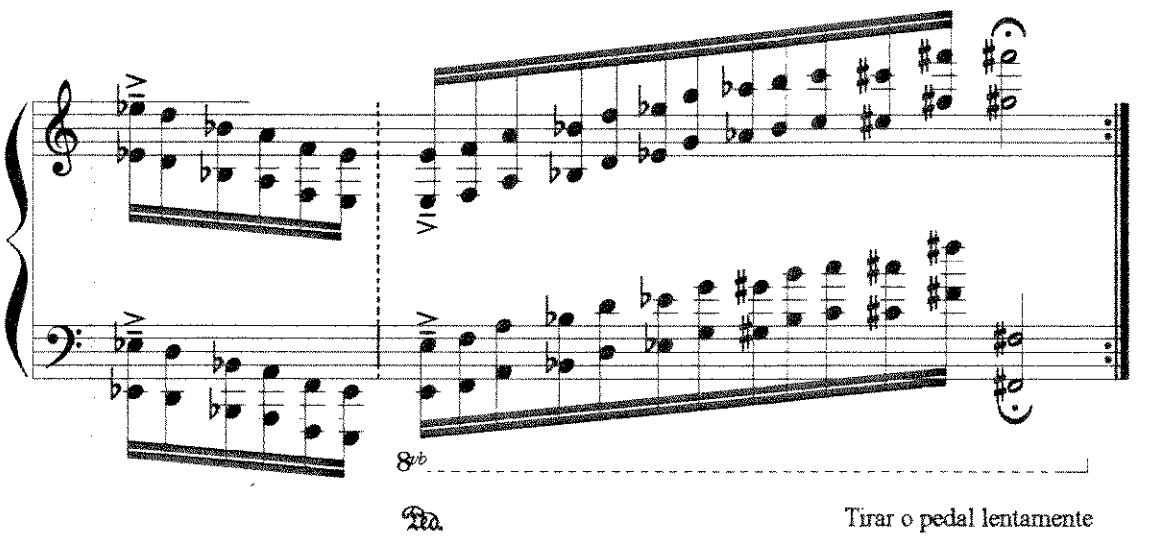
Monte aleatoriamente as seqüências de A a K (à vontad

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

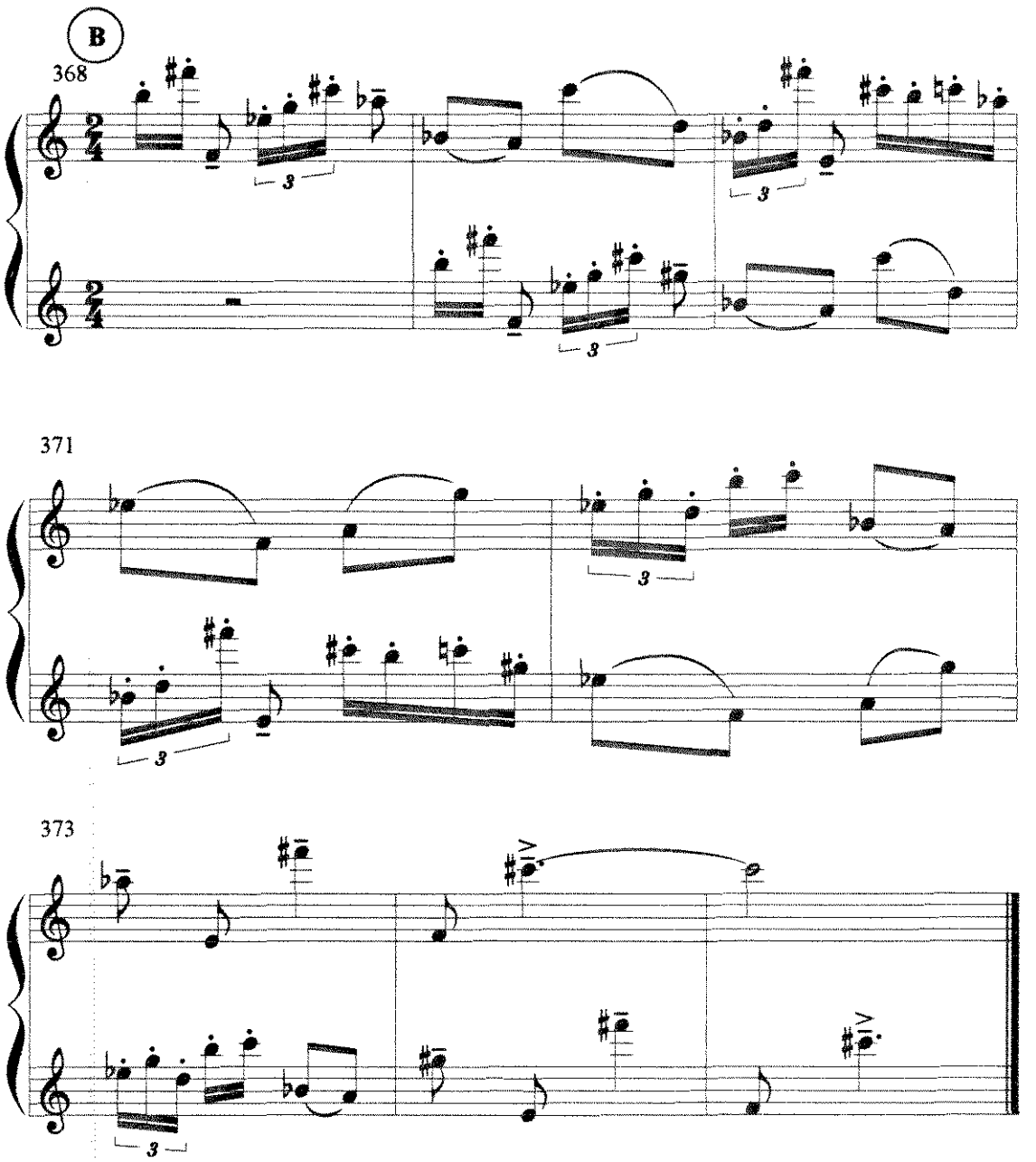
Rondó
XLI - Refrão



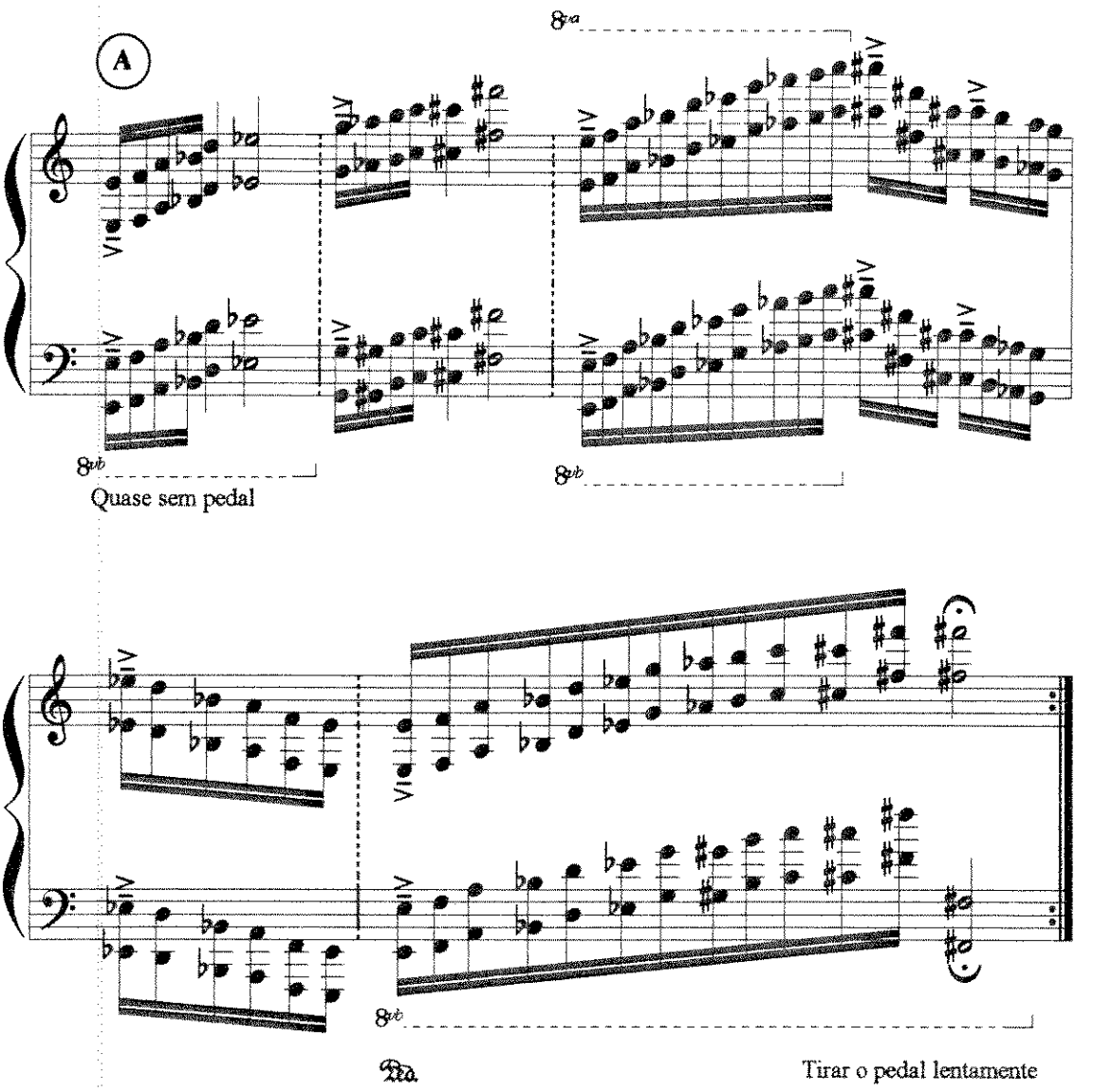
Quase sem pedal

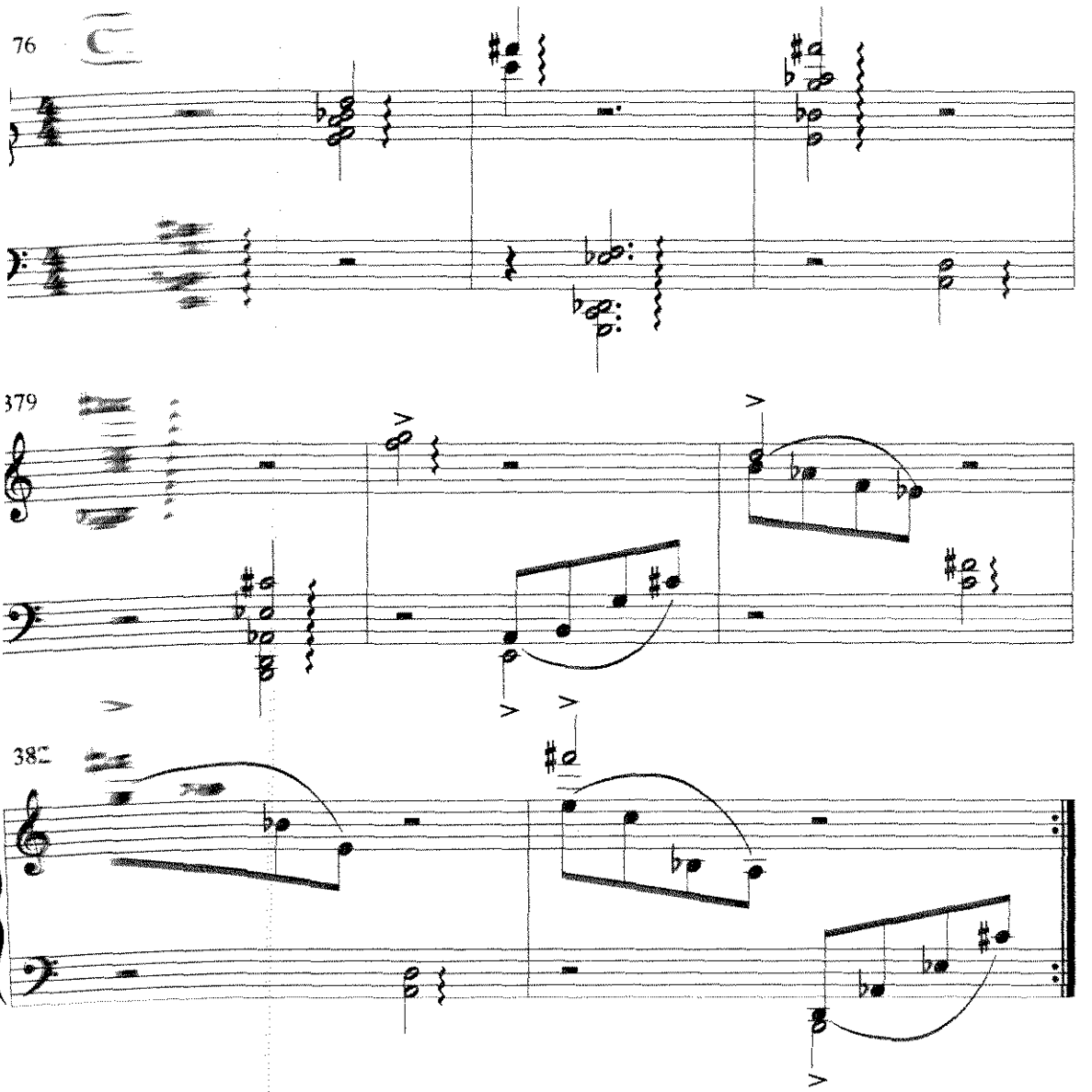


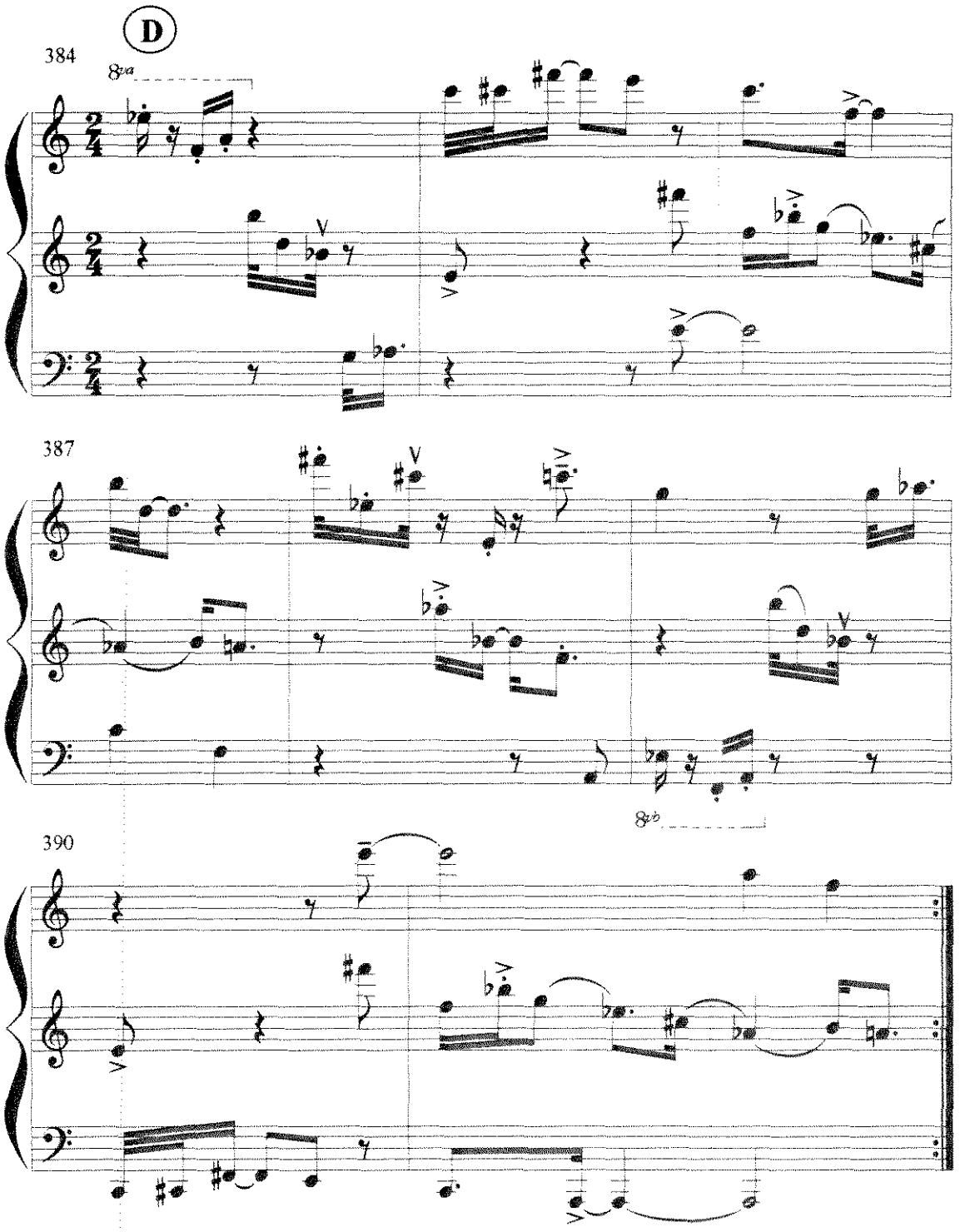
Tirar o pedal lentamente

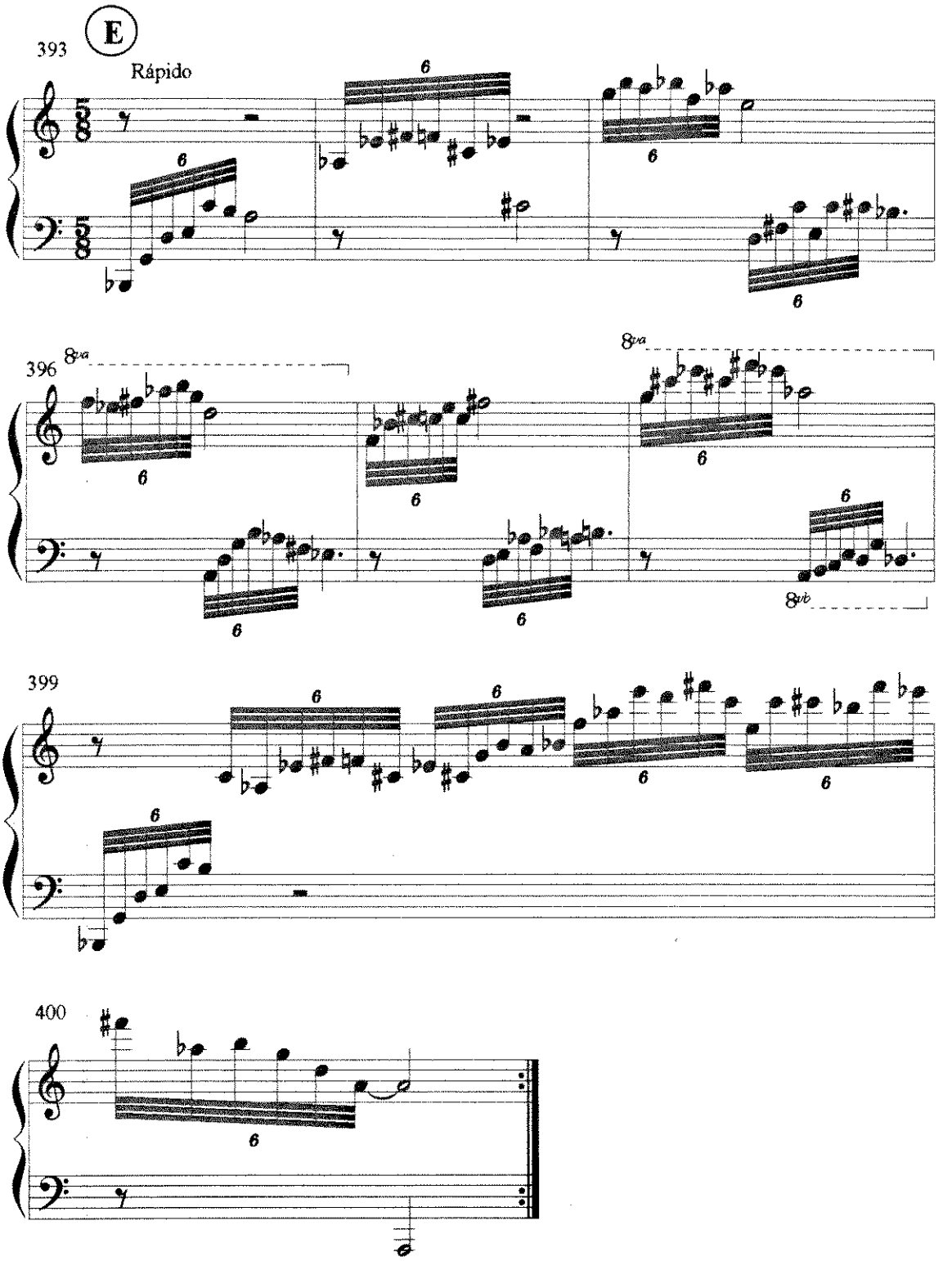

B
368
371
373

XLIII
Refrão

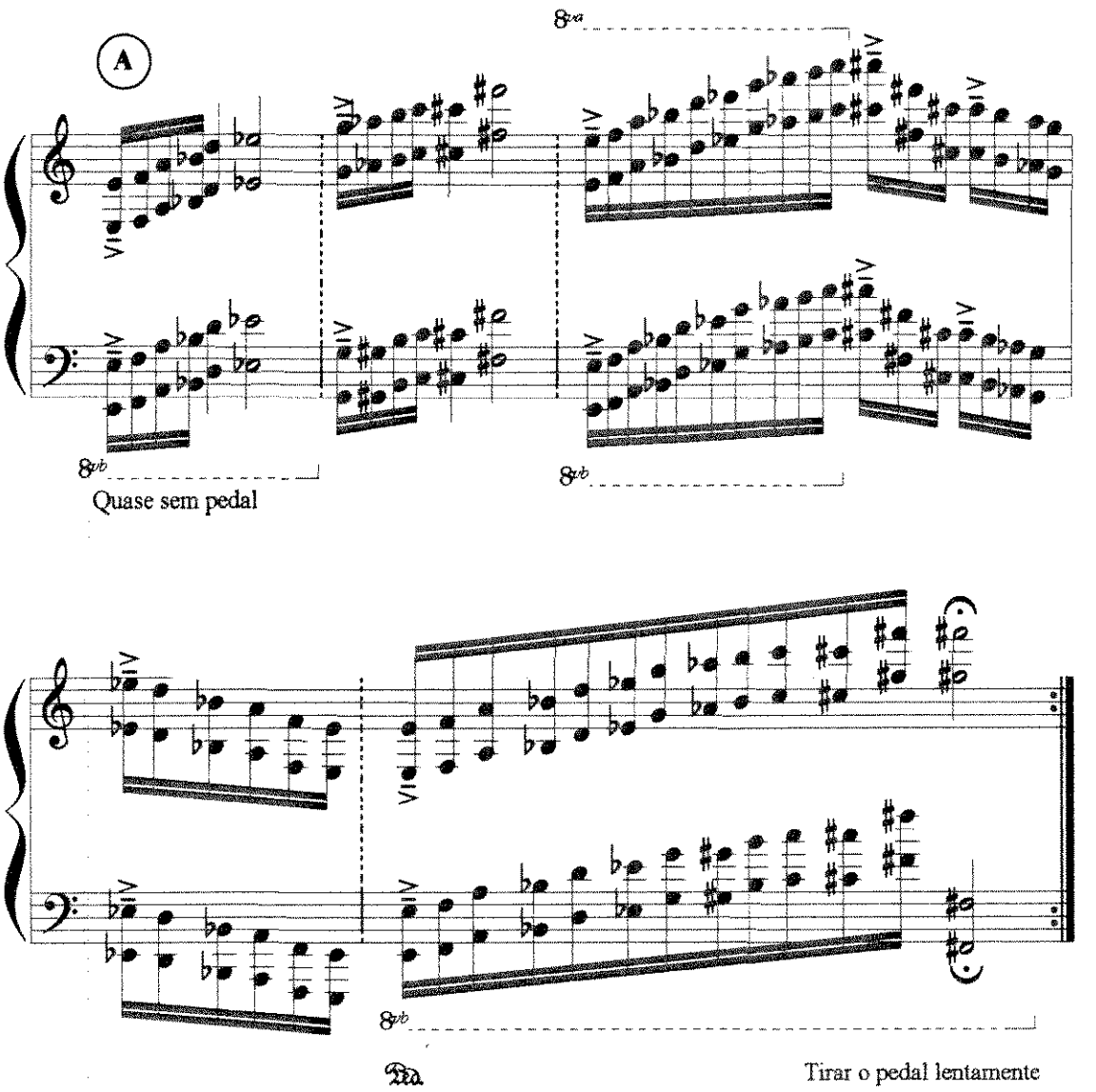


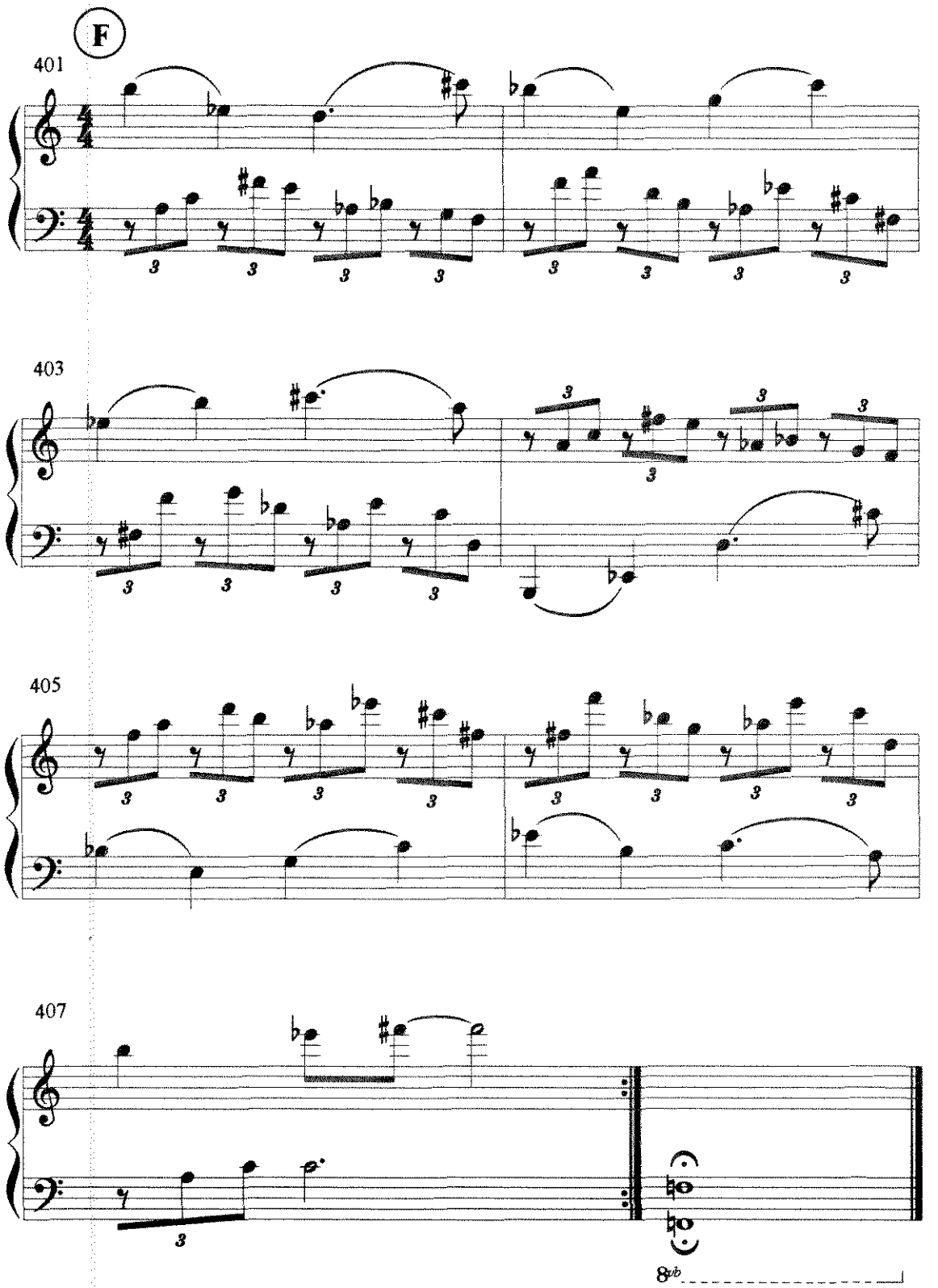

76
379
382

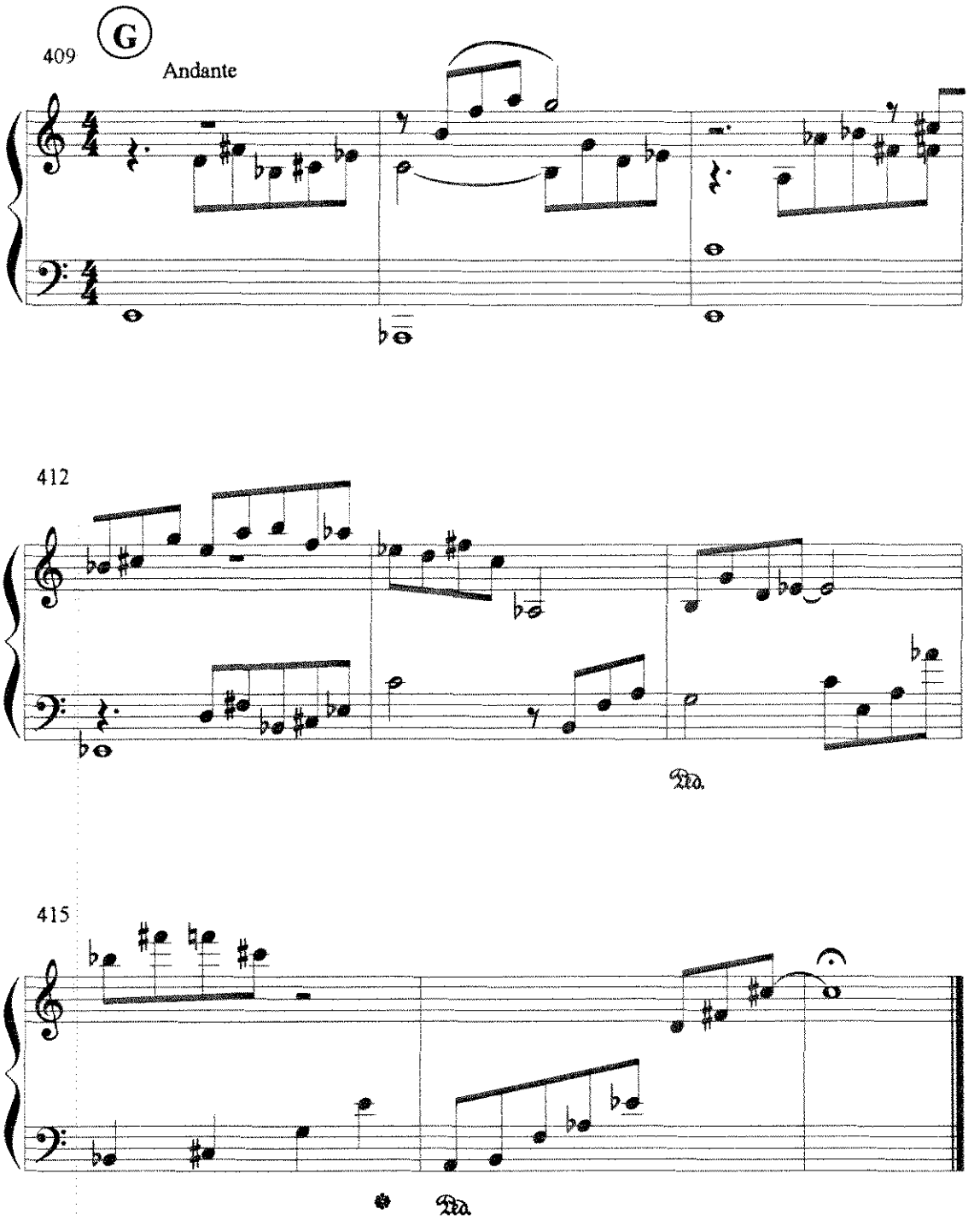

D
384
8va
387
8vb
390


E
393
Rápido
396
8va
8vb
399
400

XLVII

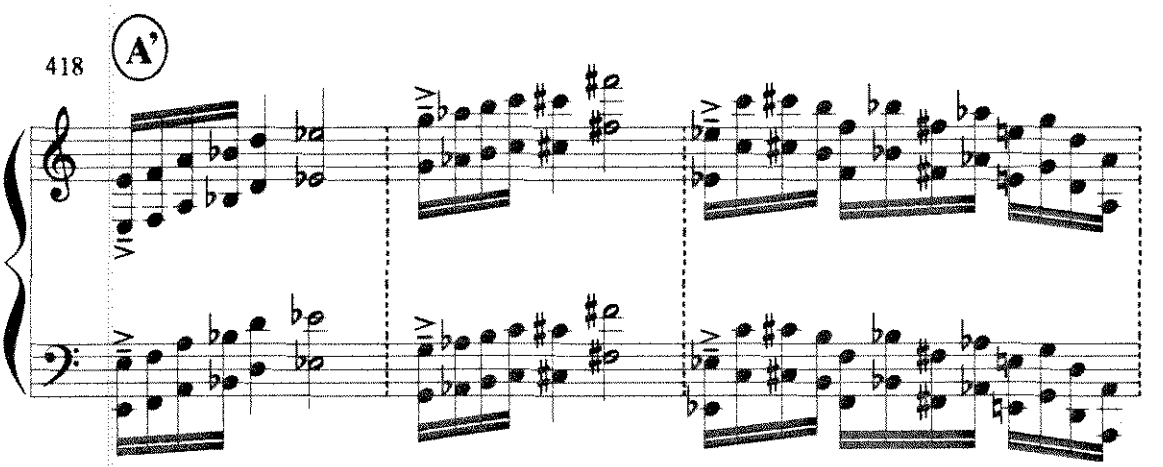



F
401
403
405
407
8vb

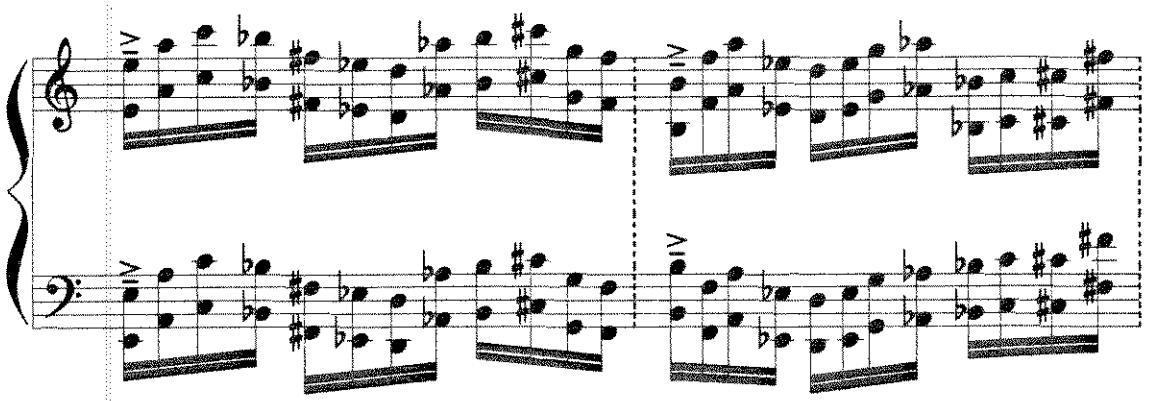

409
G
Andante
412
Ped.
415
Ped.

418

A'

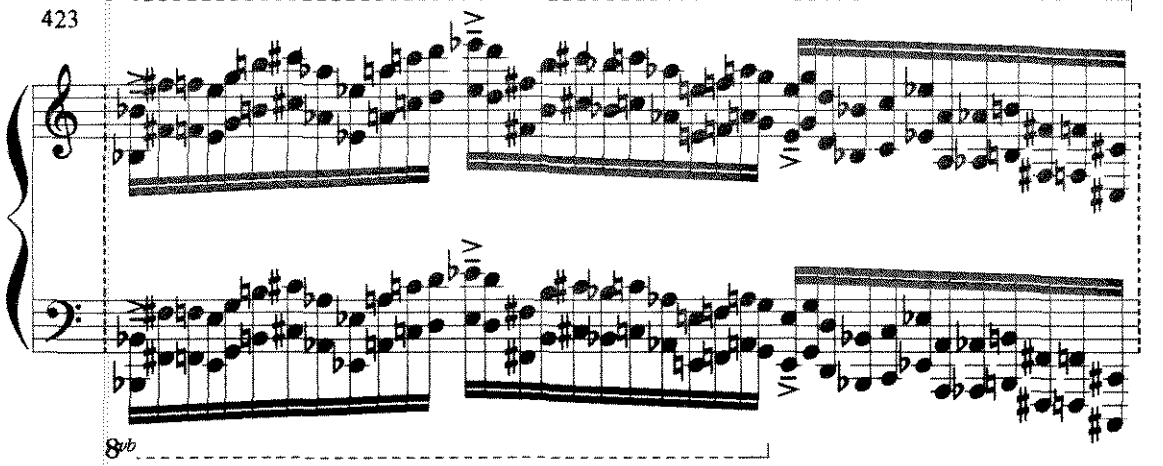


421

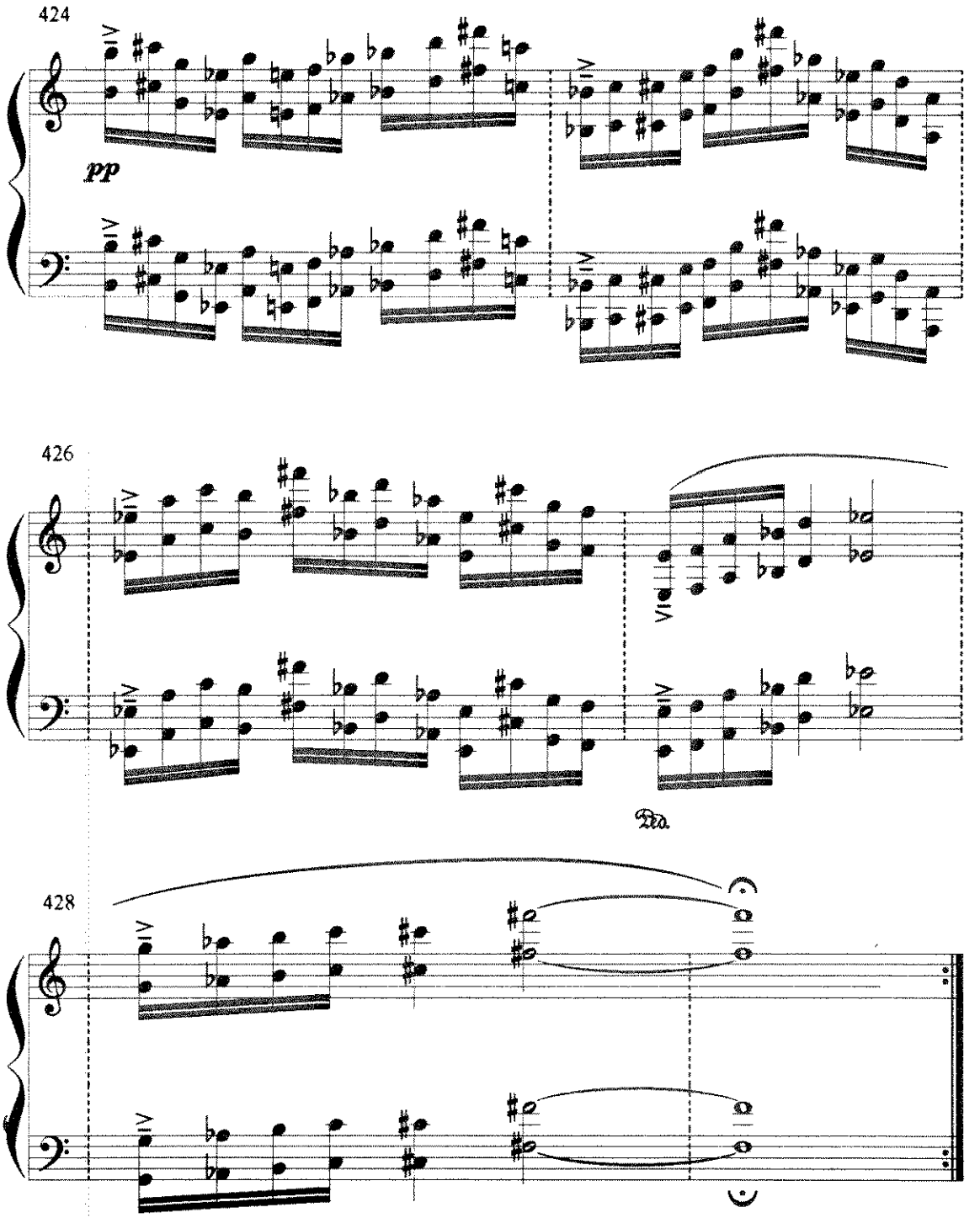


423

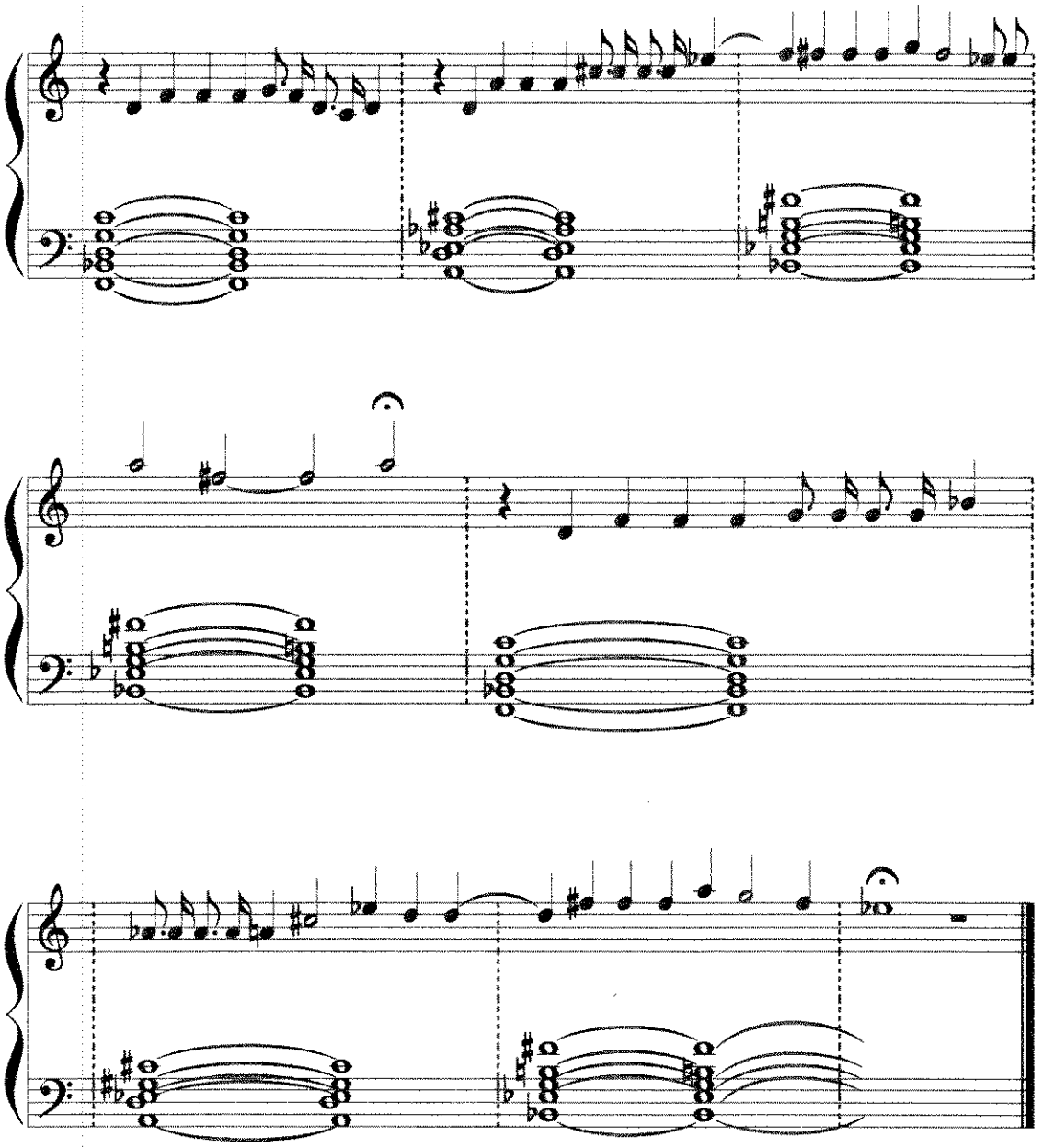
8va



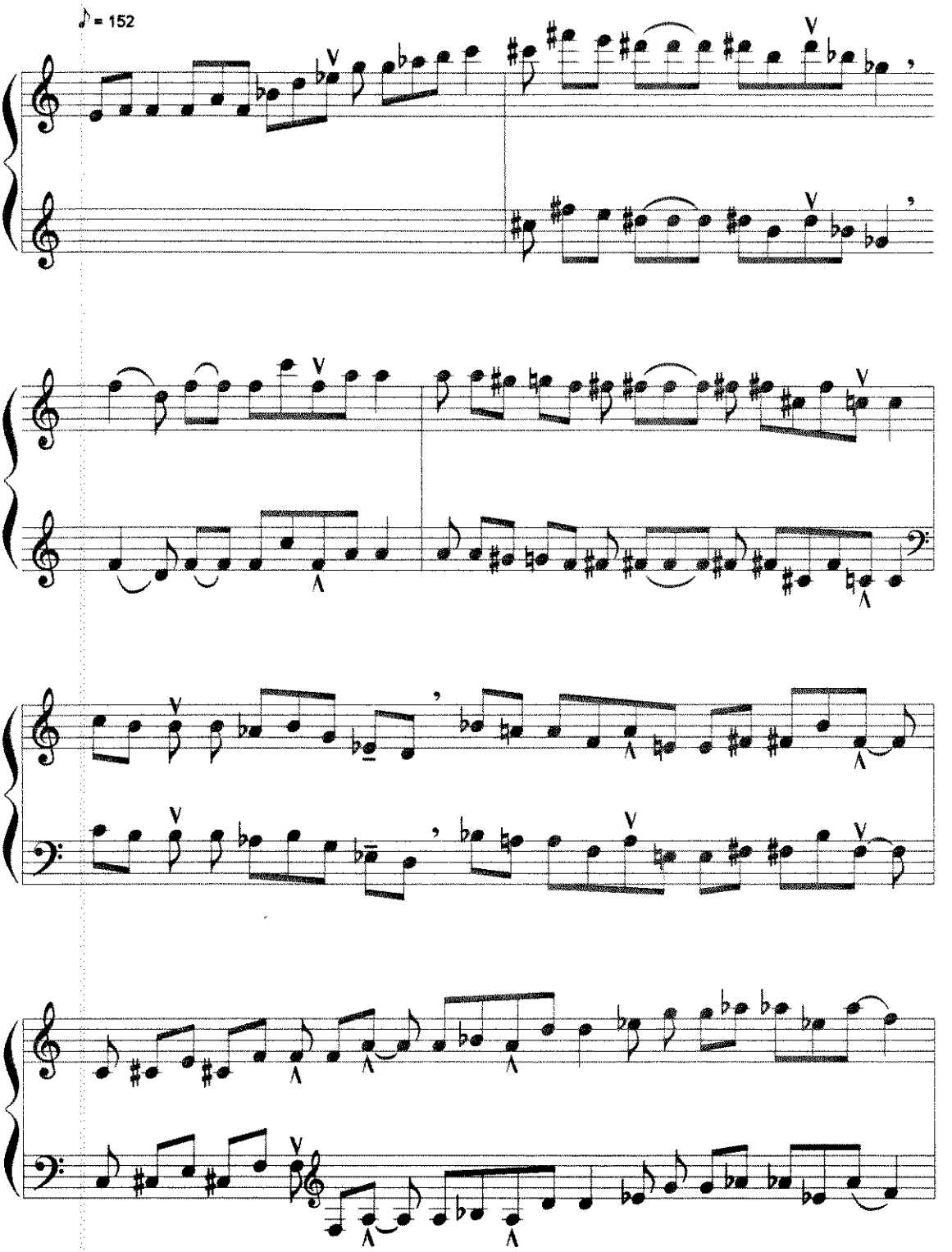
8vb

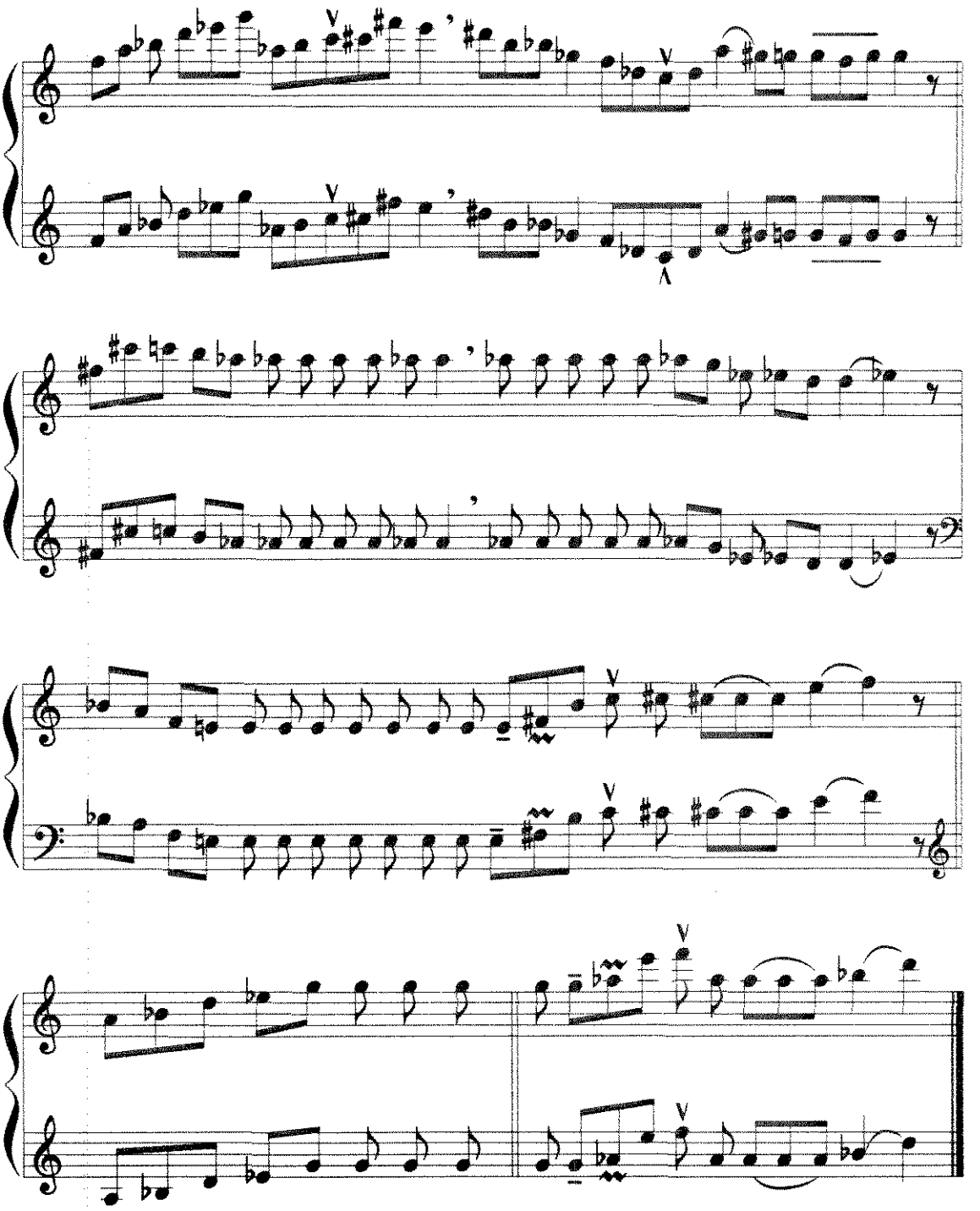

424
pp
426
Ped.
428

Recitativo IV - Monteverdiano

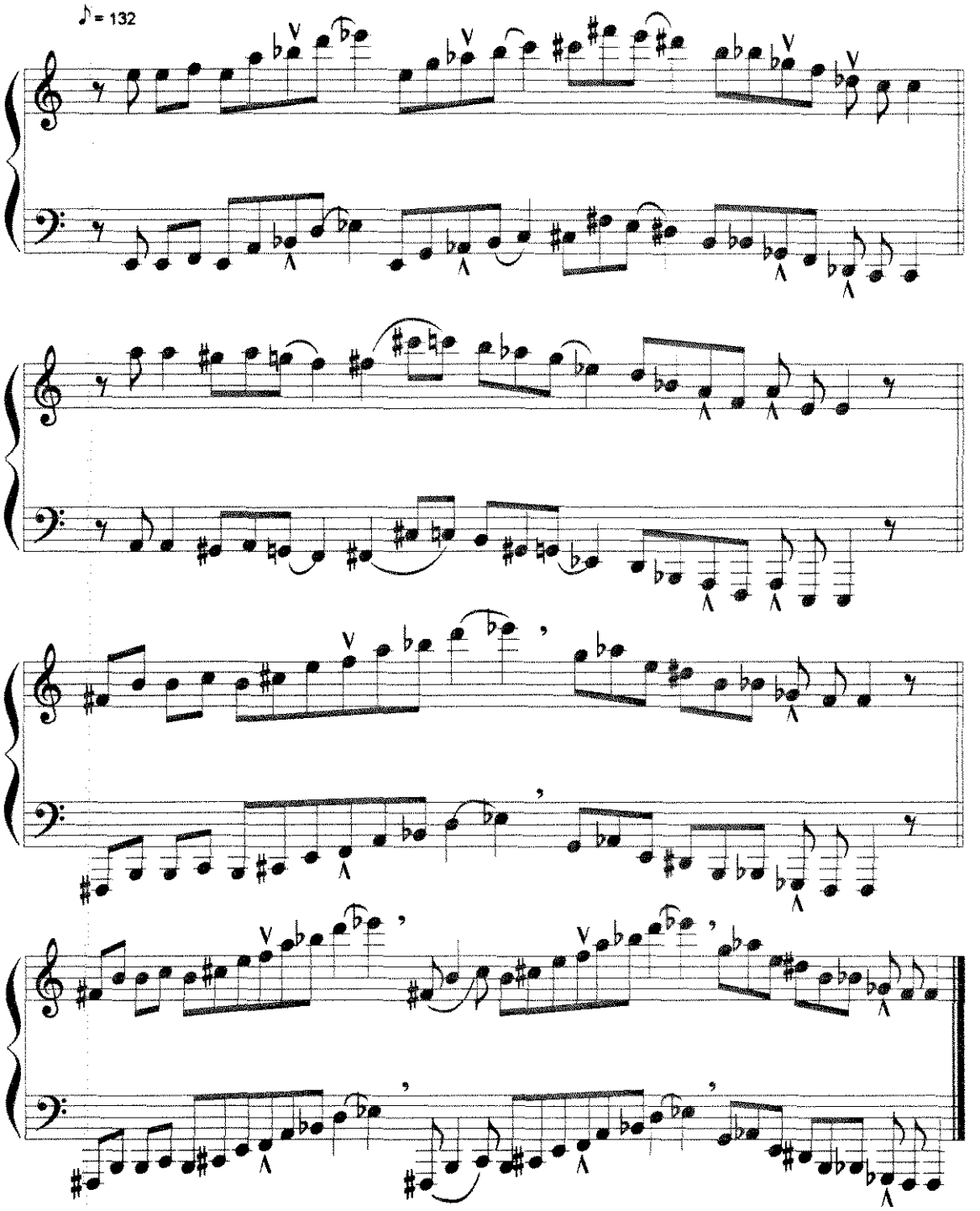


Gregorianas
LI - Introito

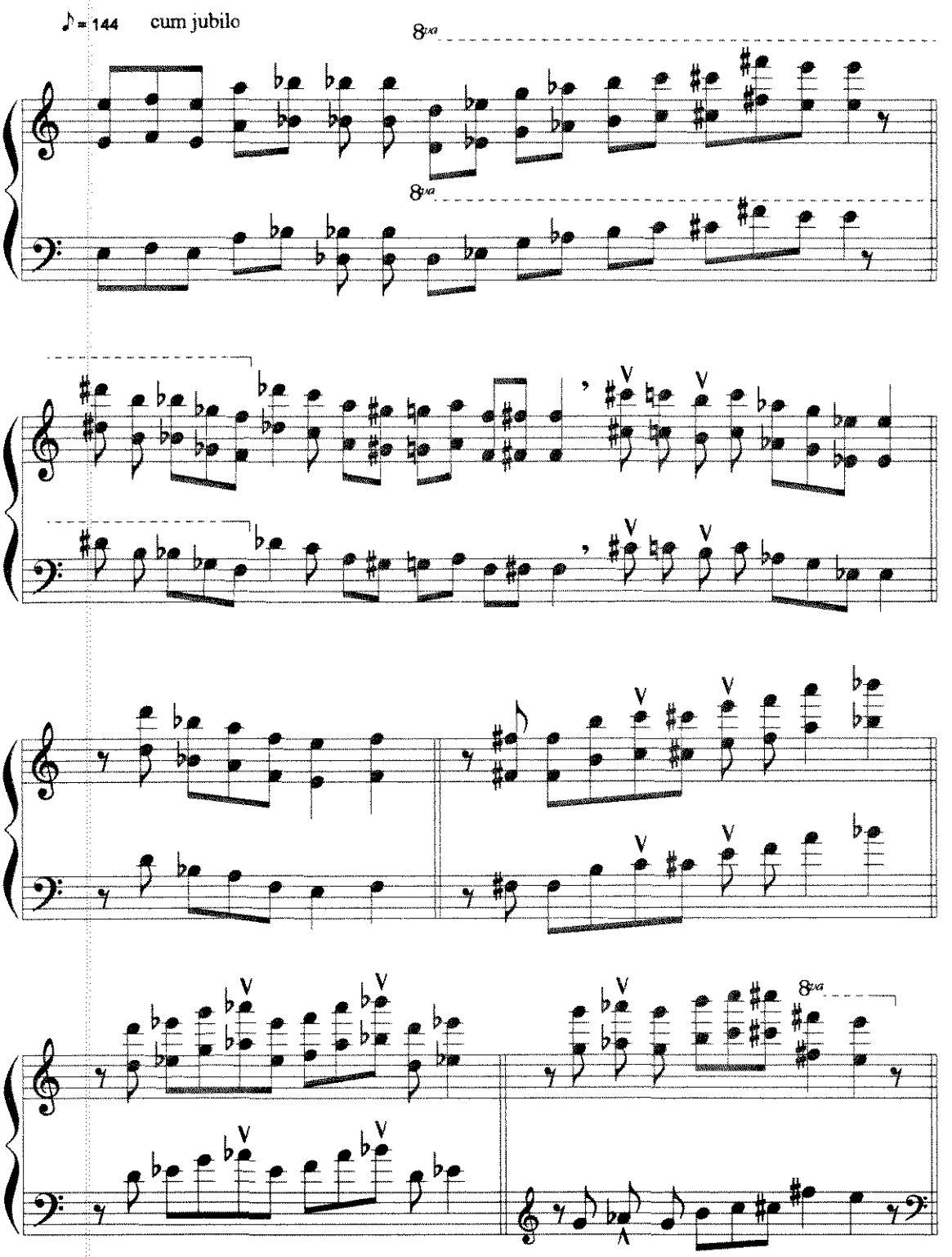


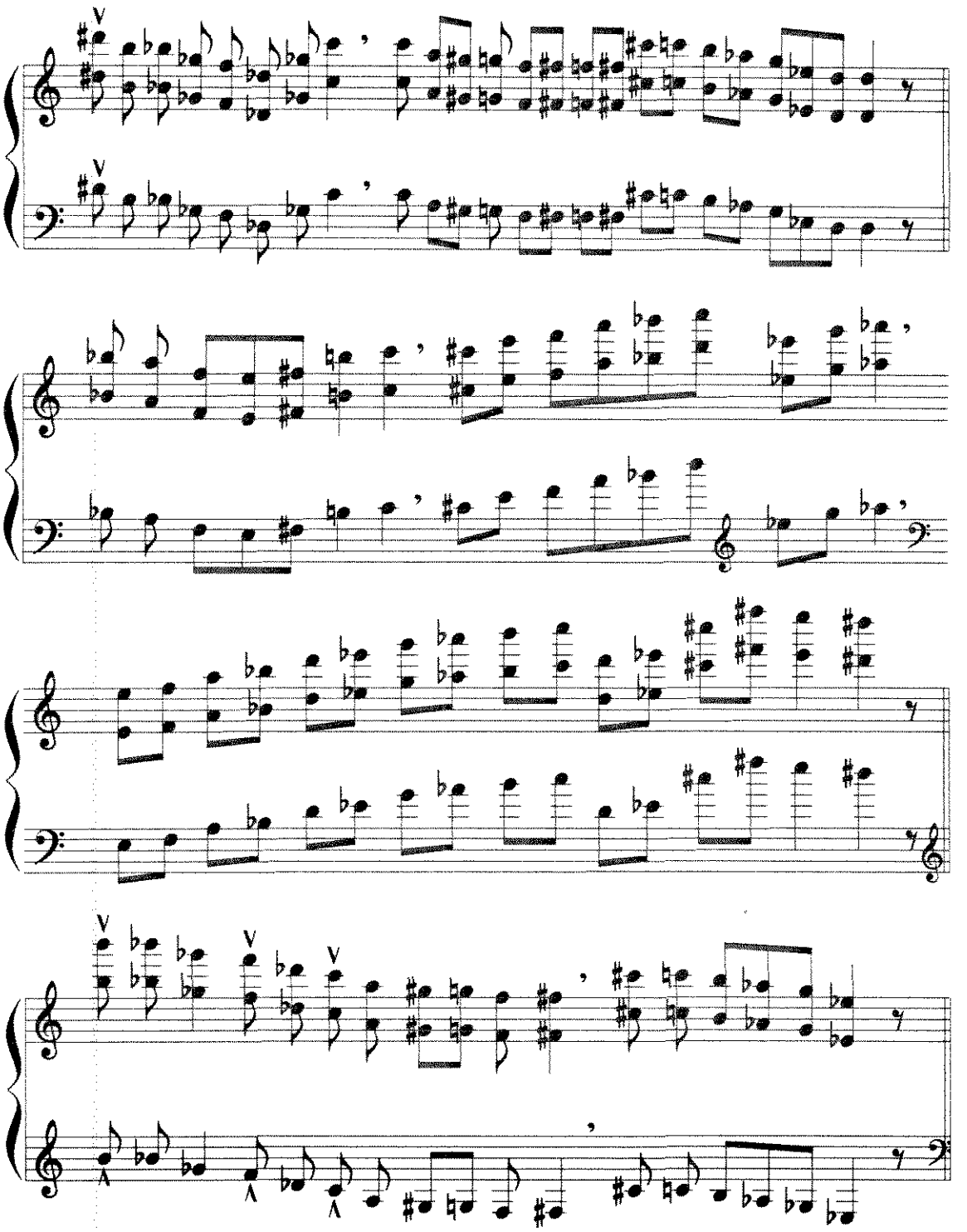


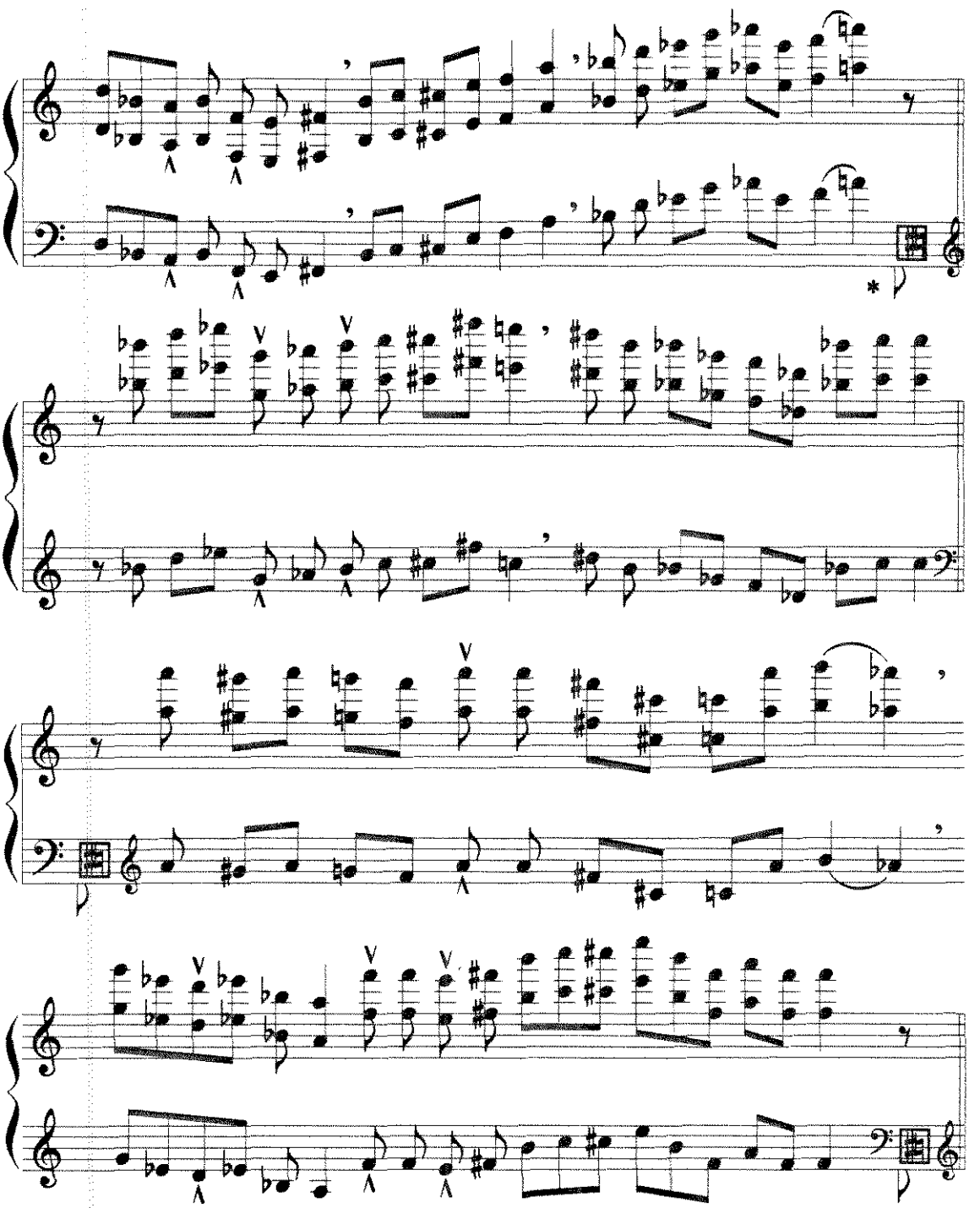
LII - Kyrie



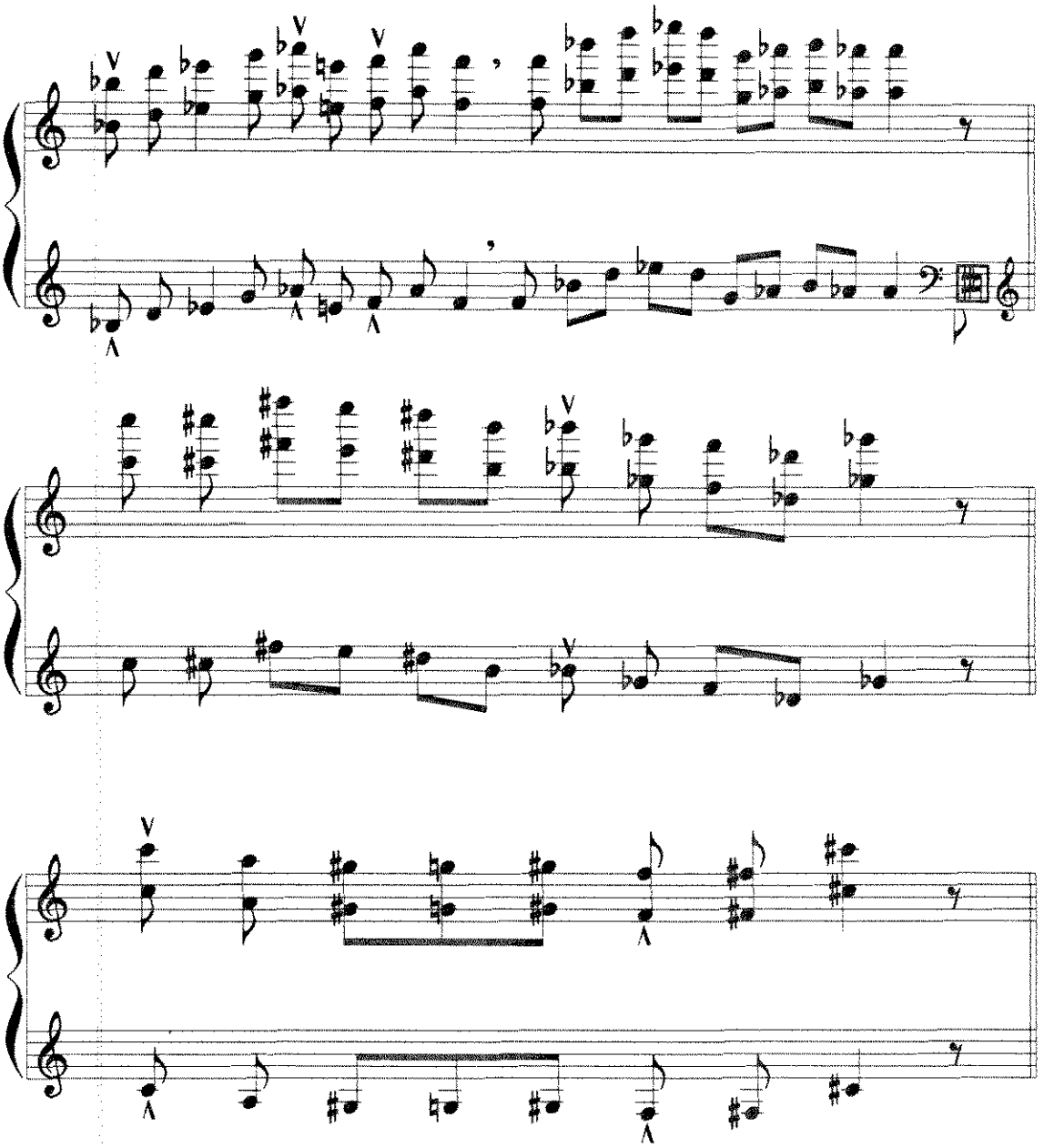
LIII - Gloria

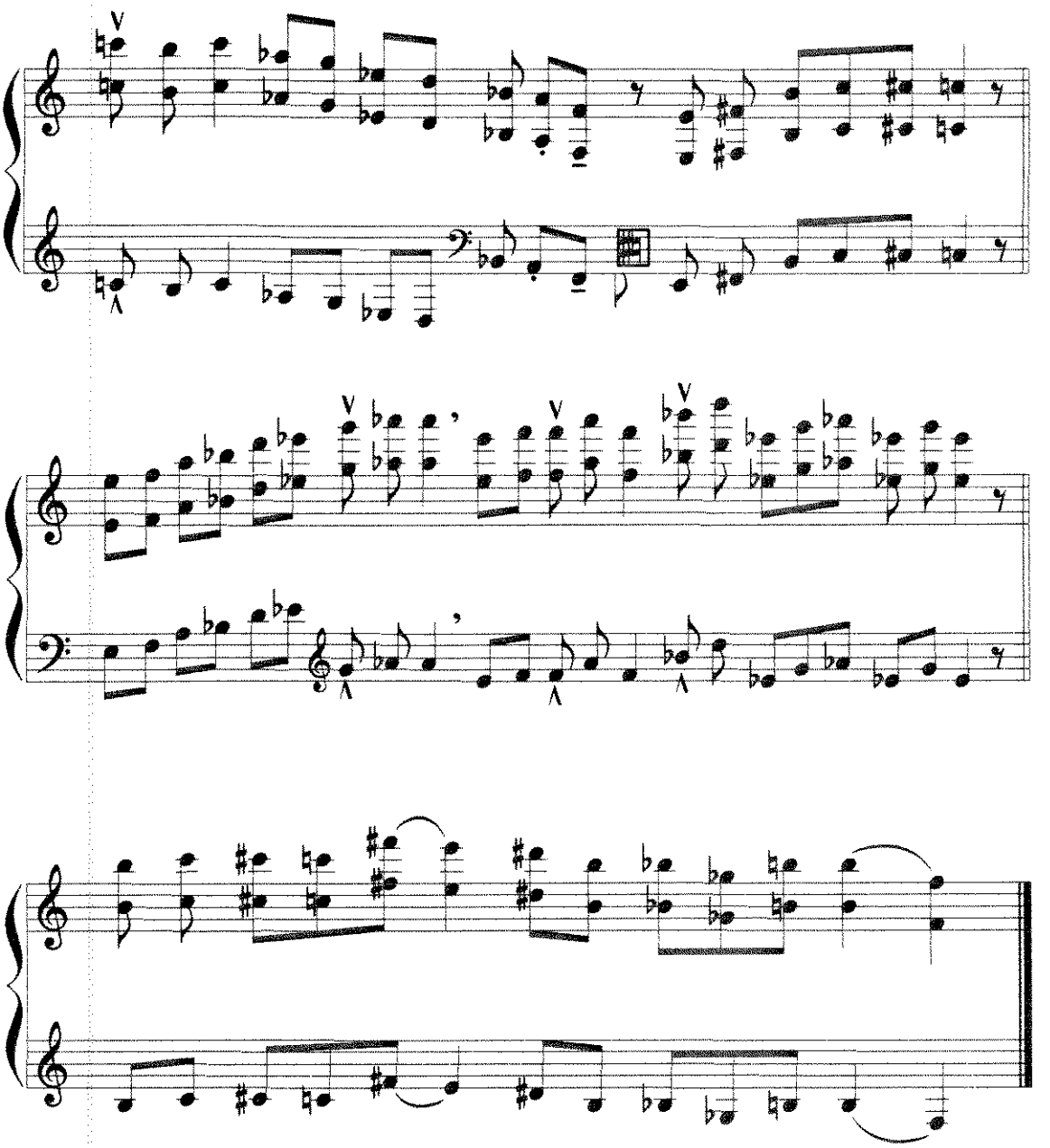




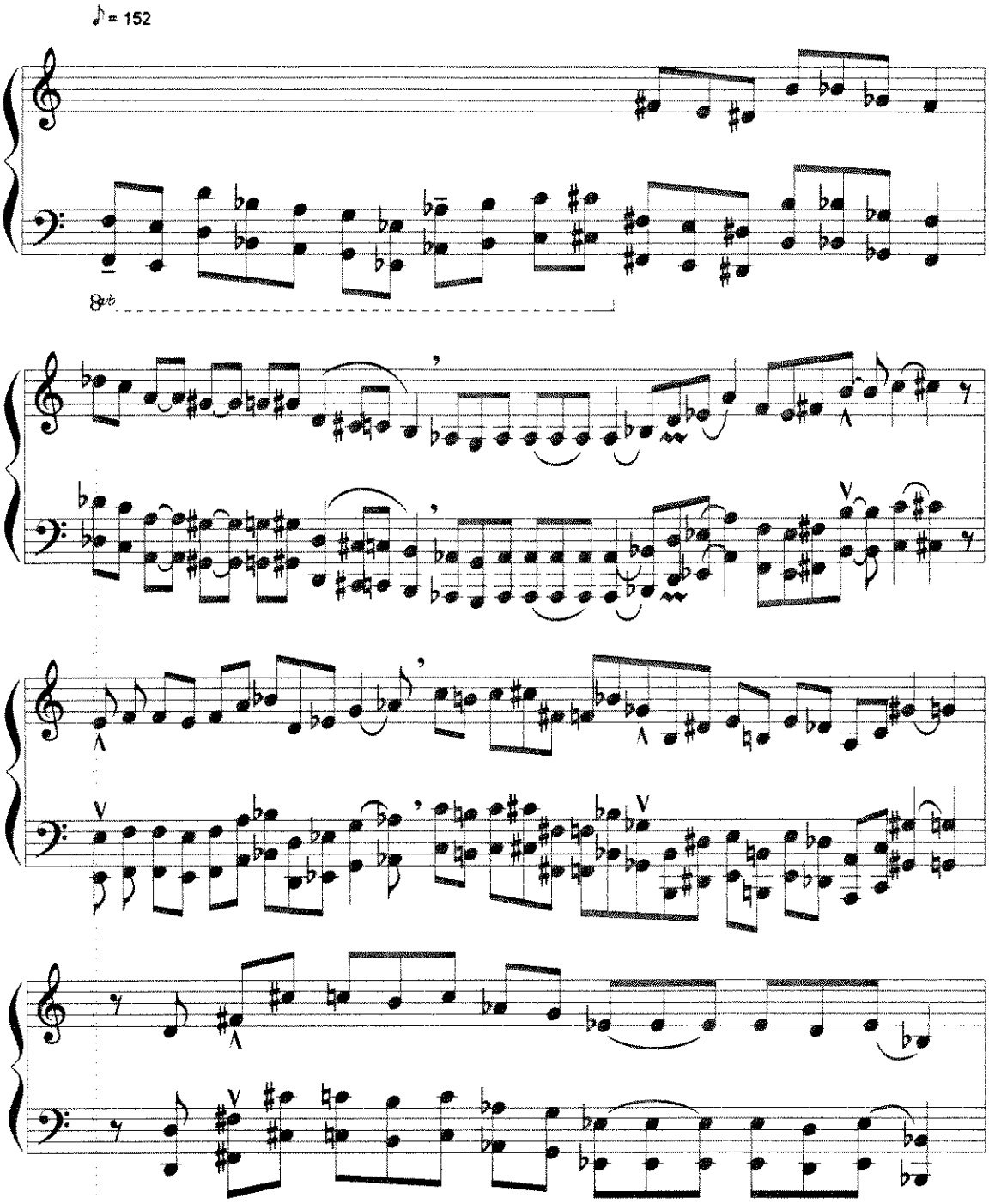


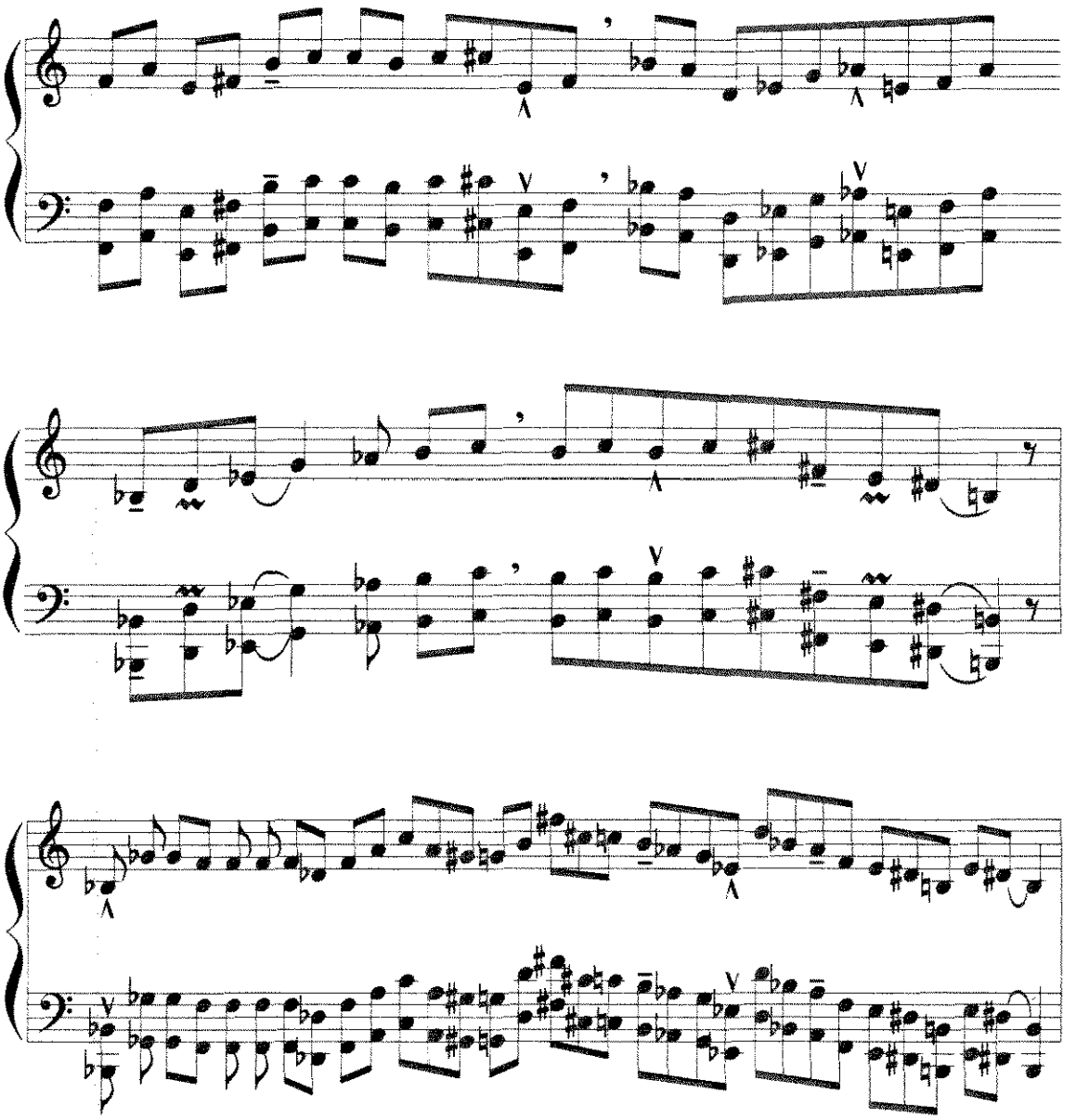
* Cluster com o total cromático, a palma da mão inteira no teclado

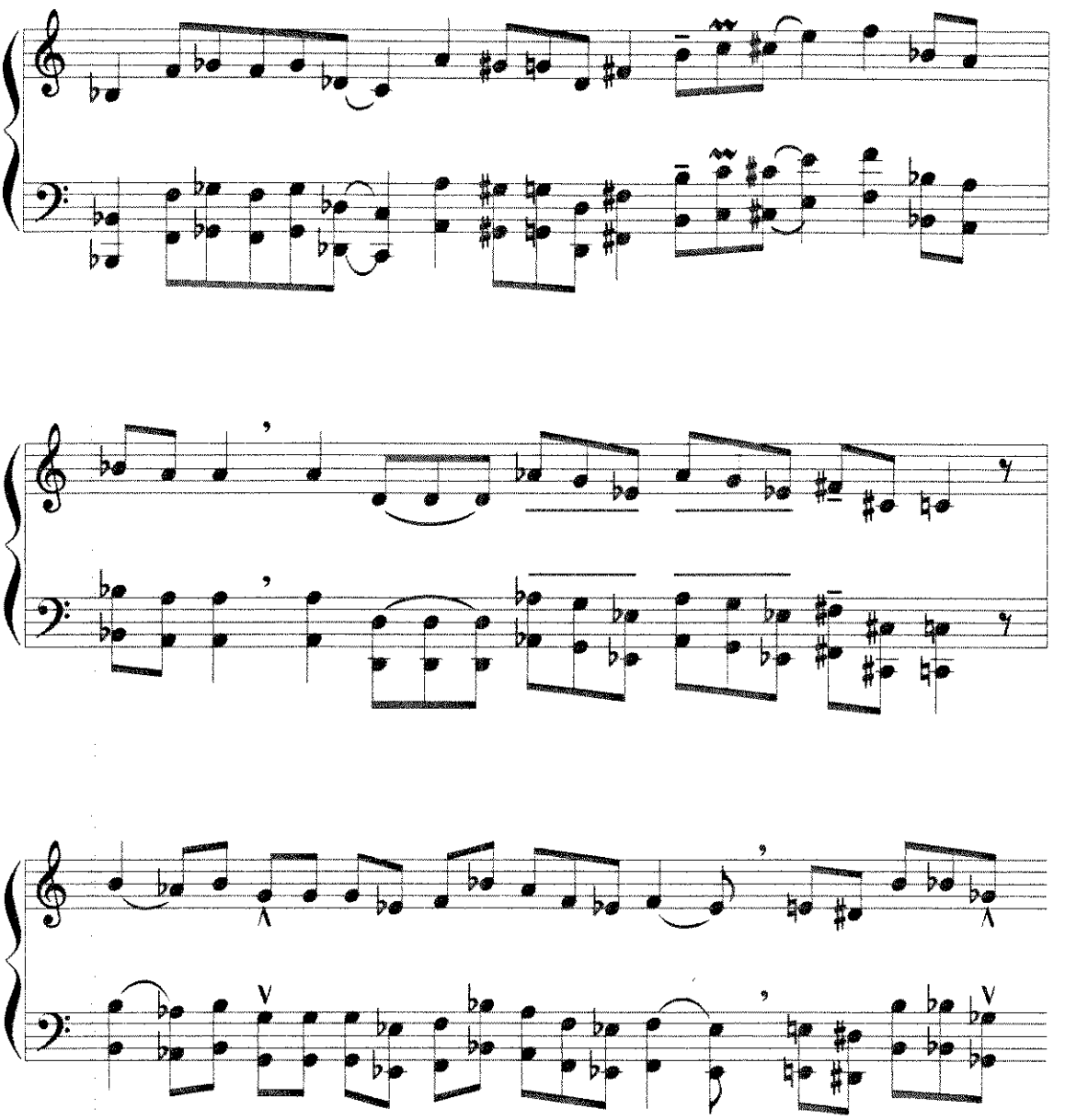


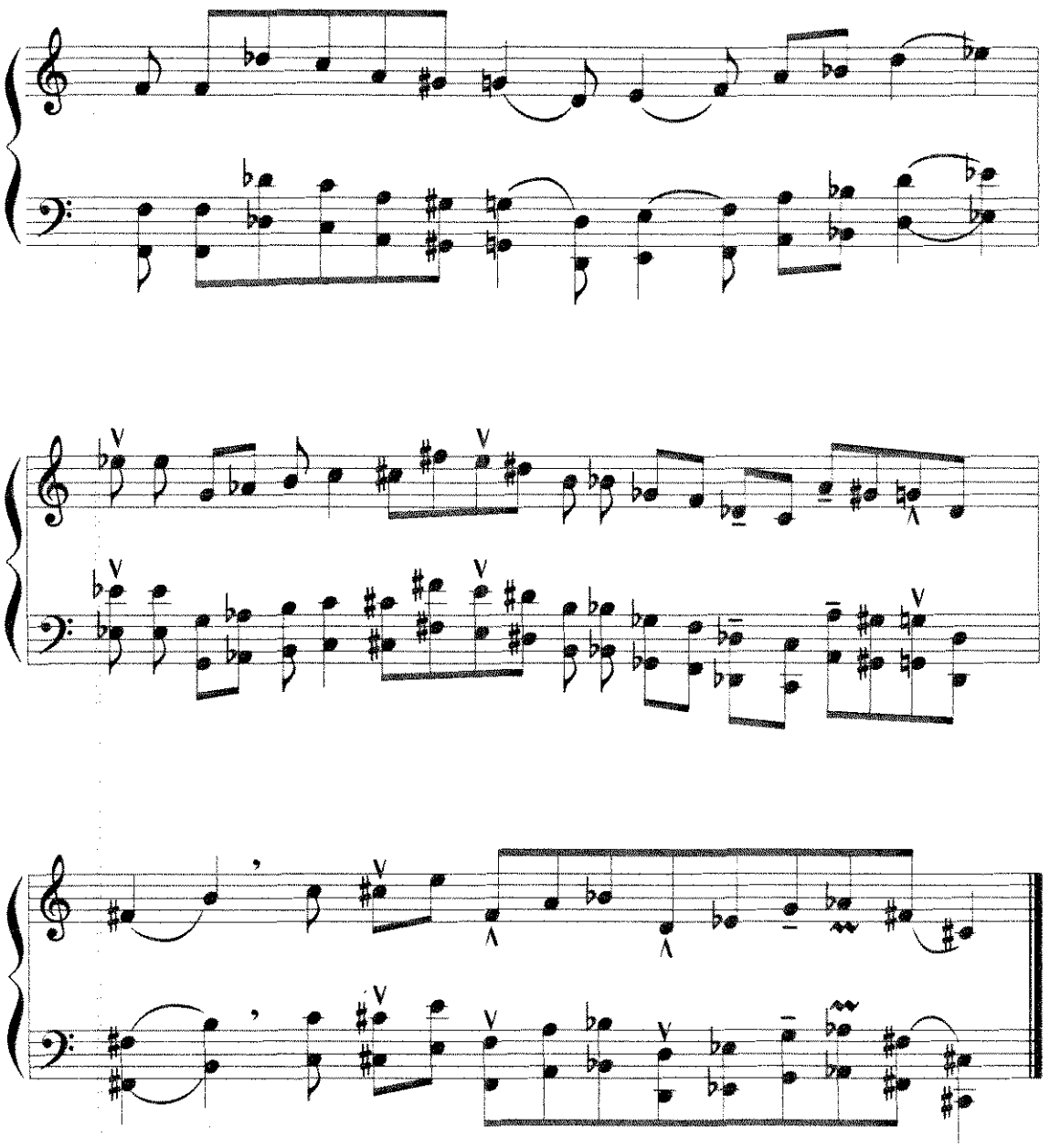


LIV - Gradual

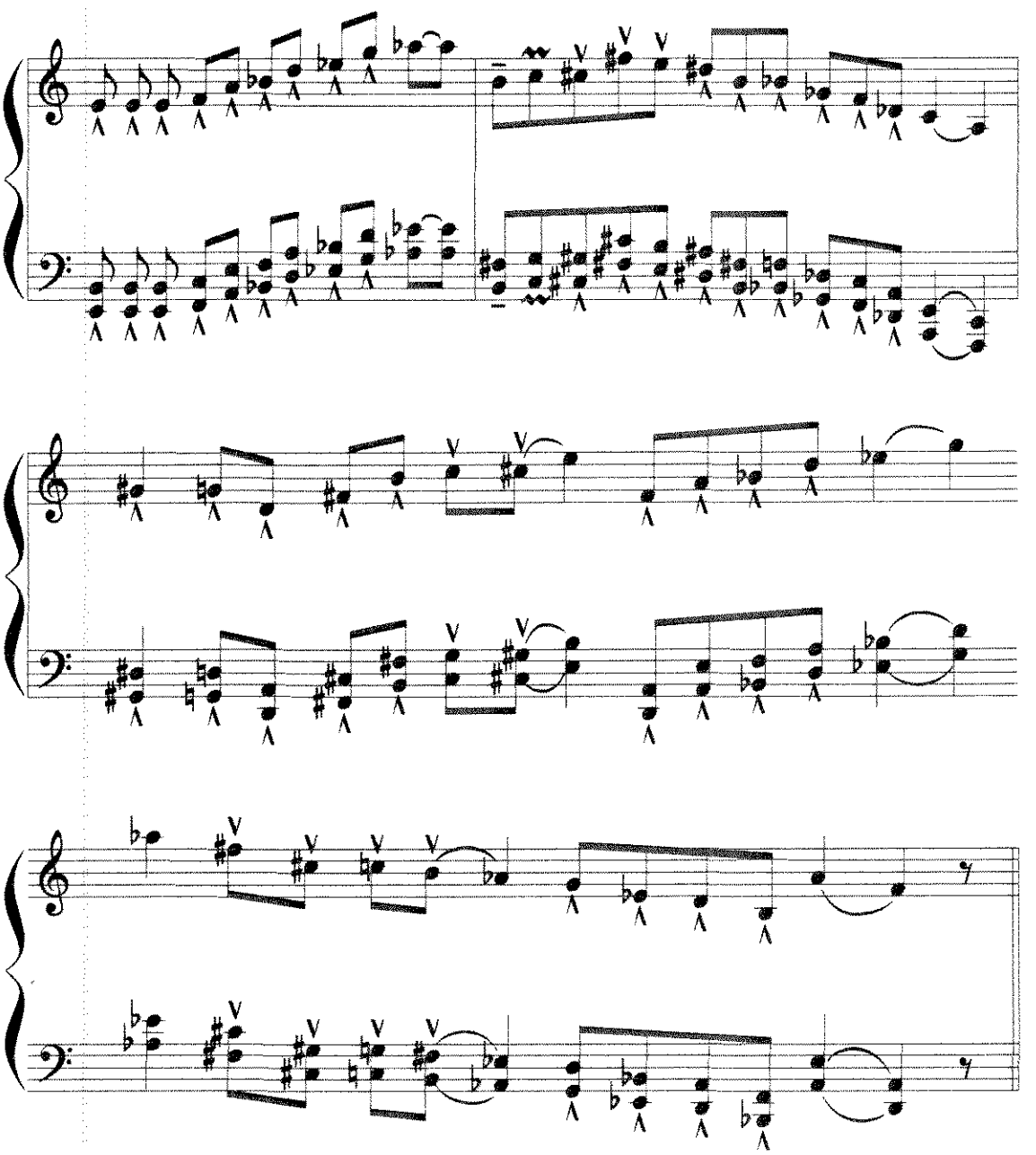


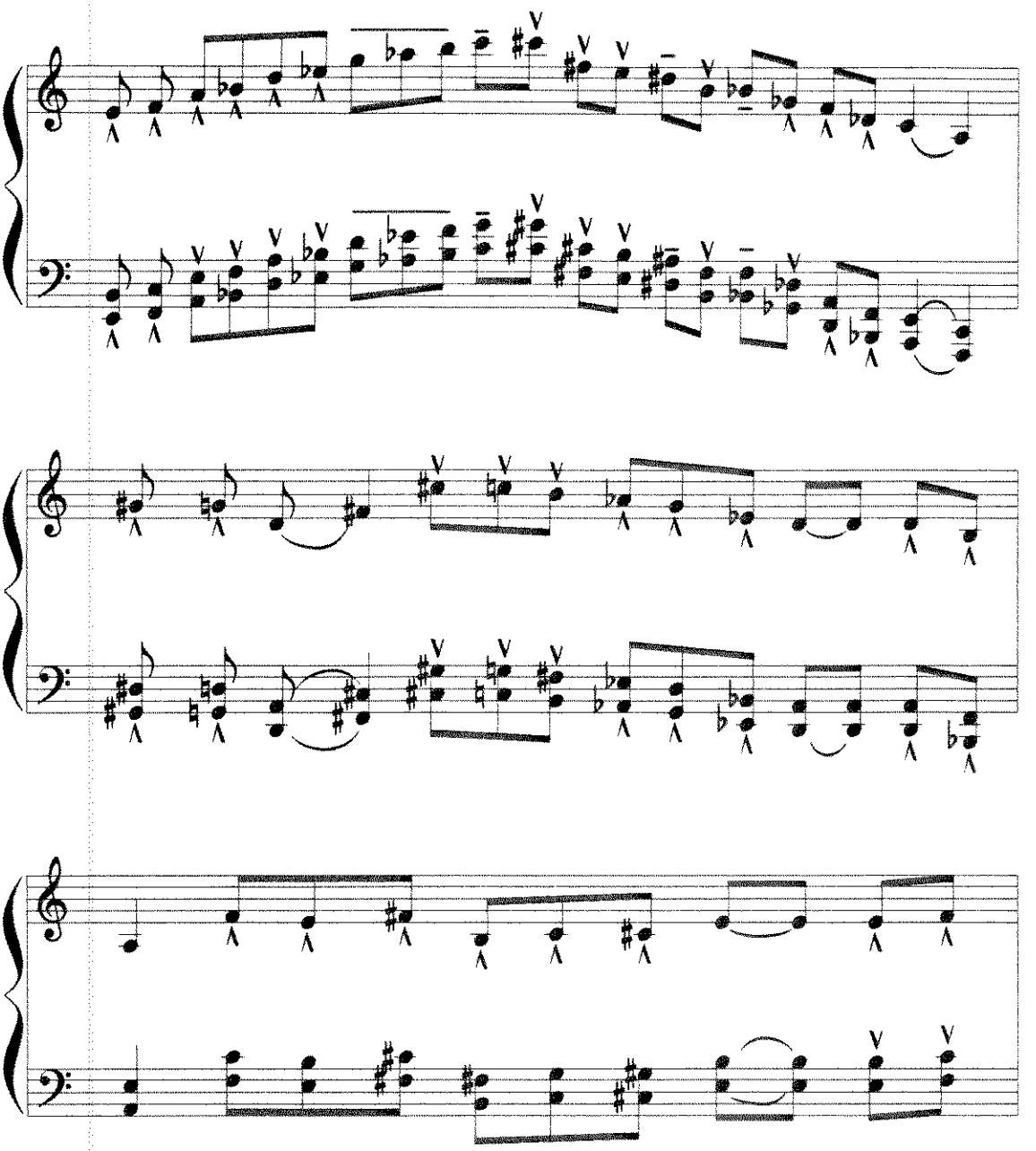


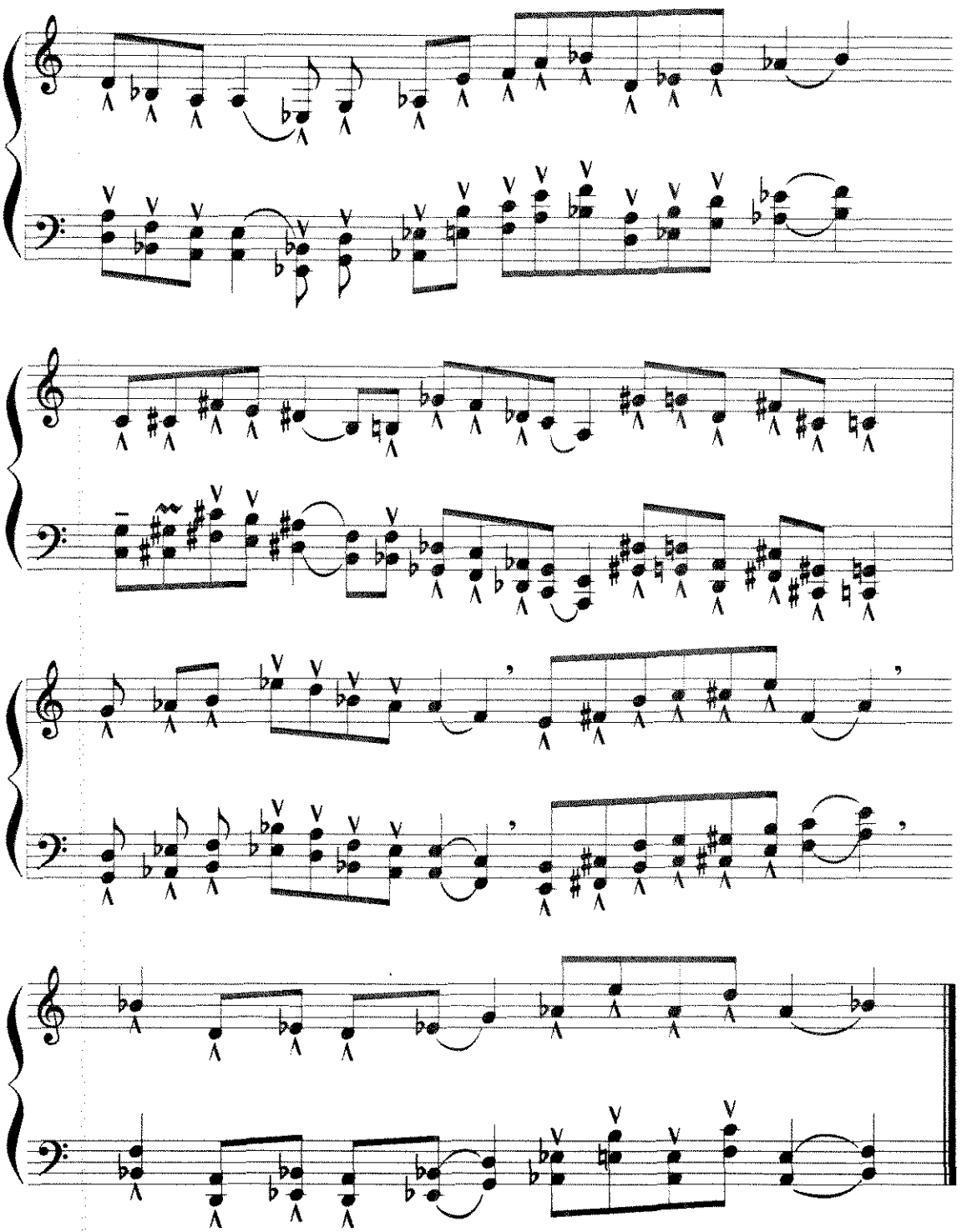


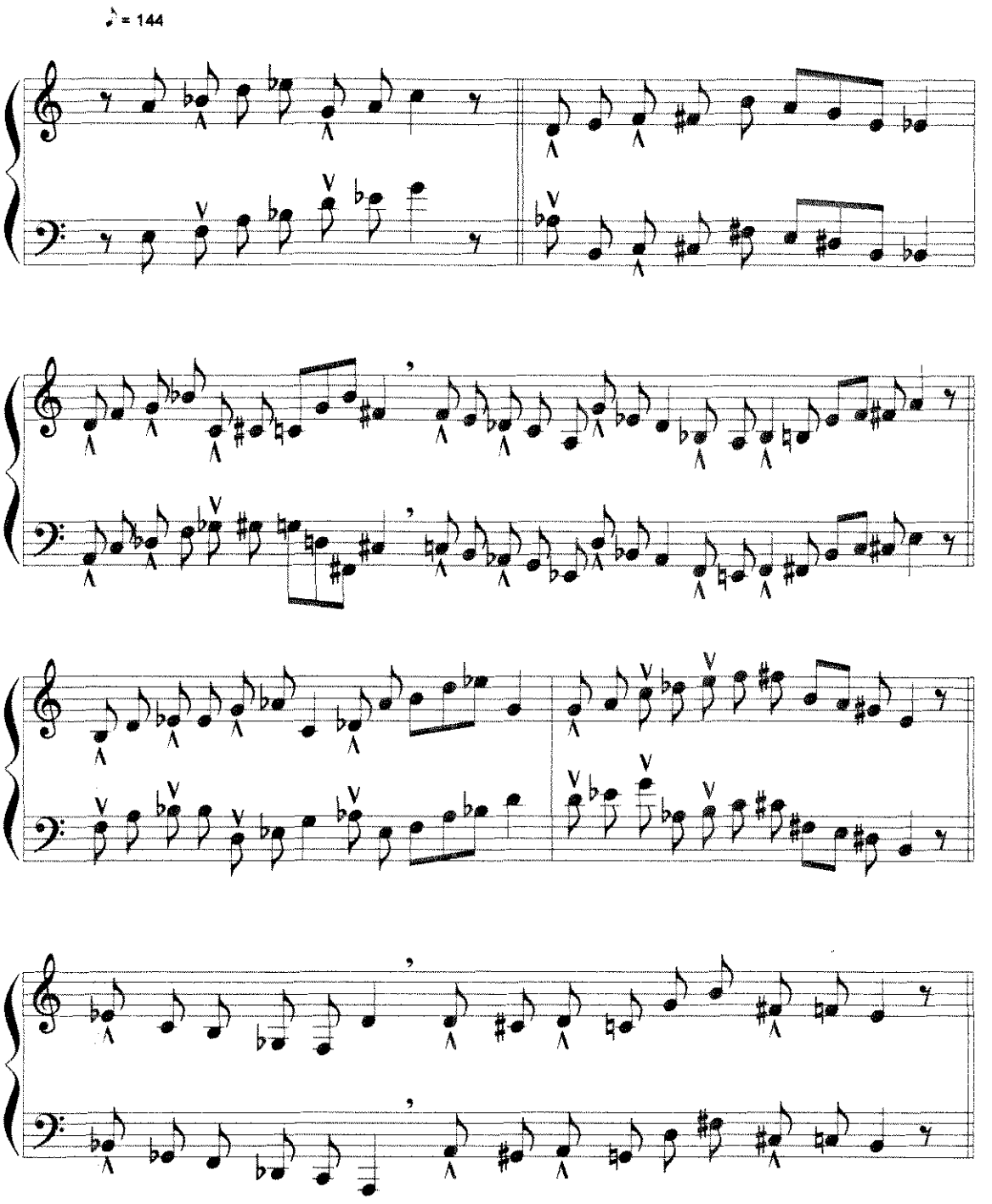


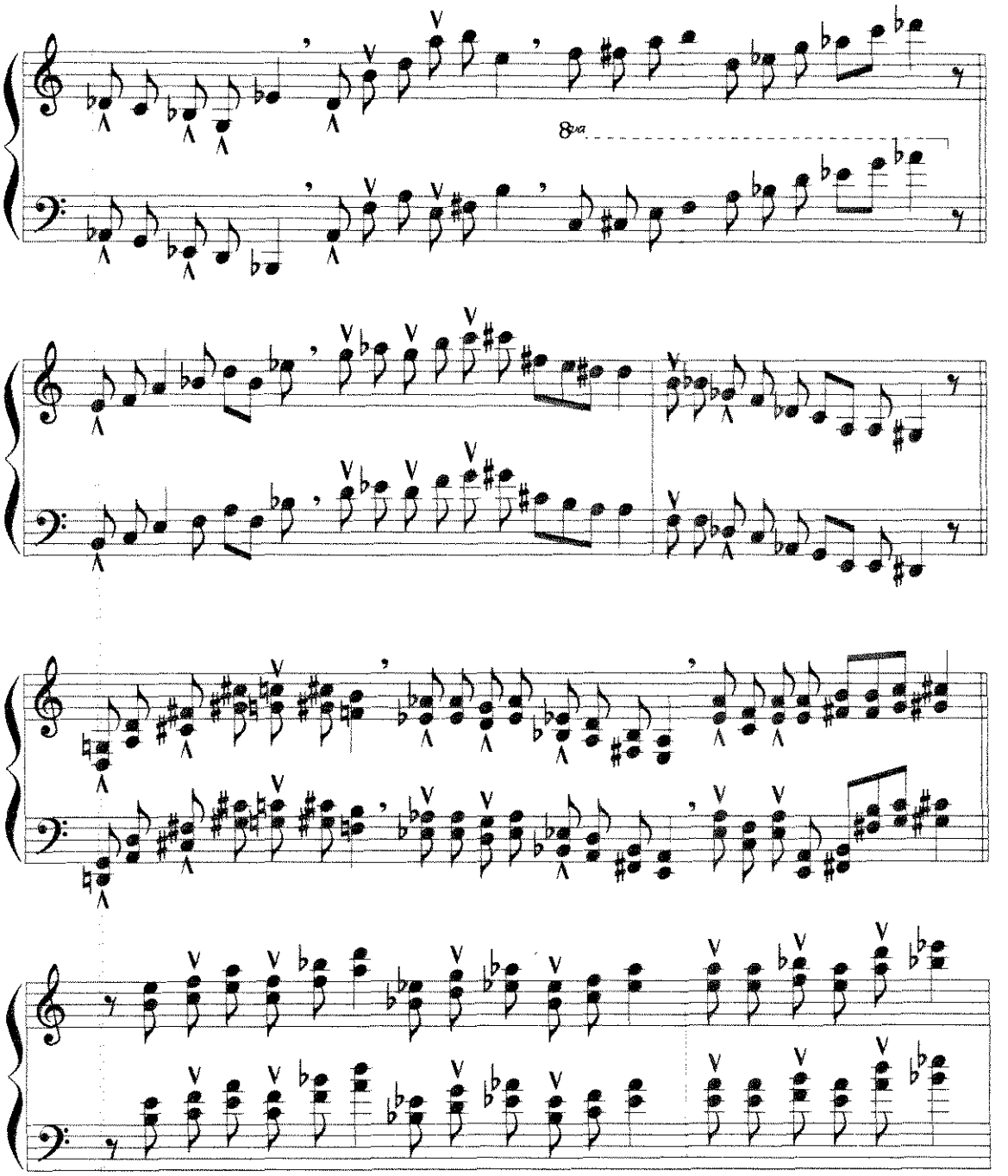
LV - Alleluia

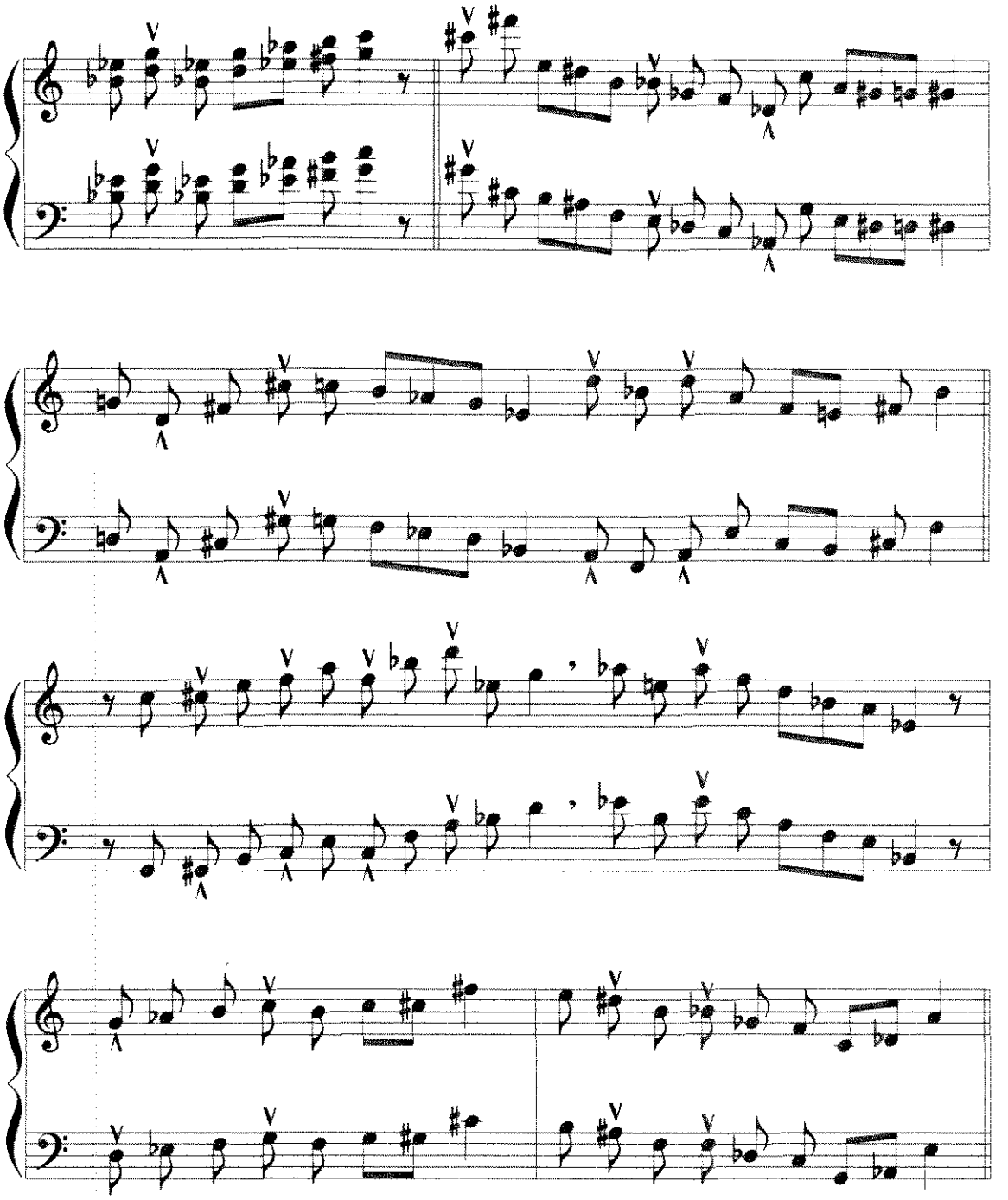


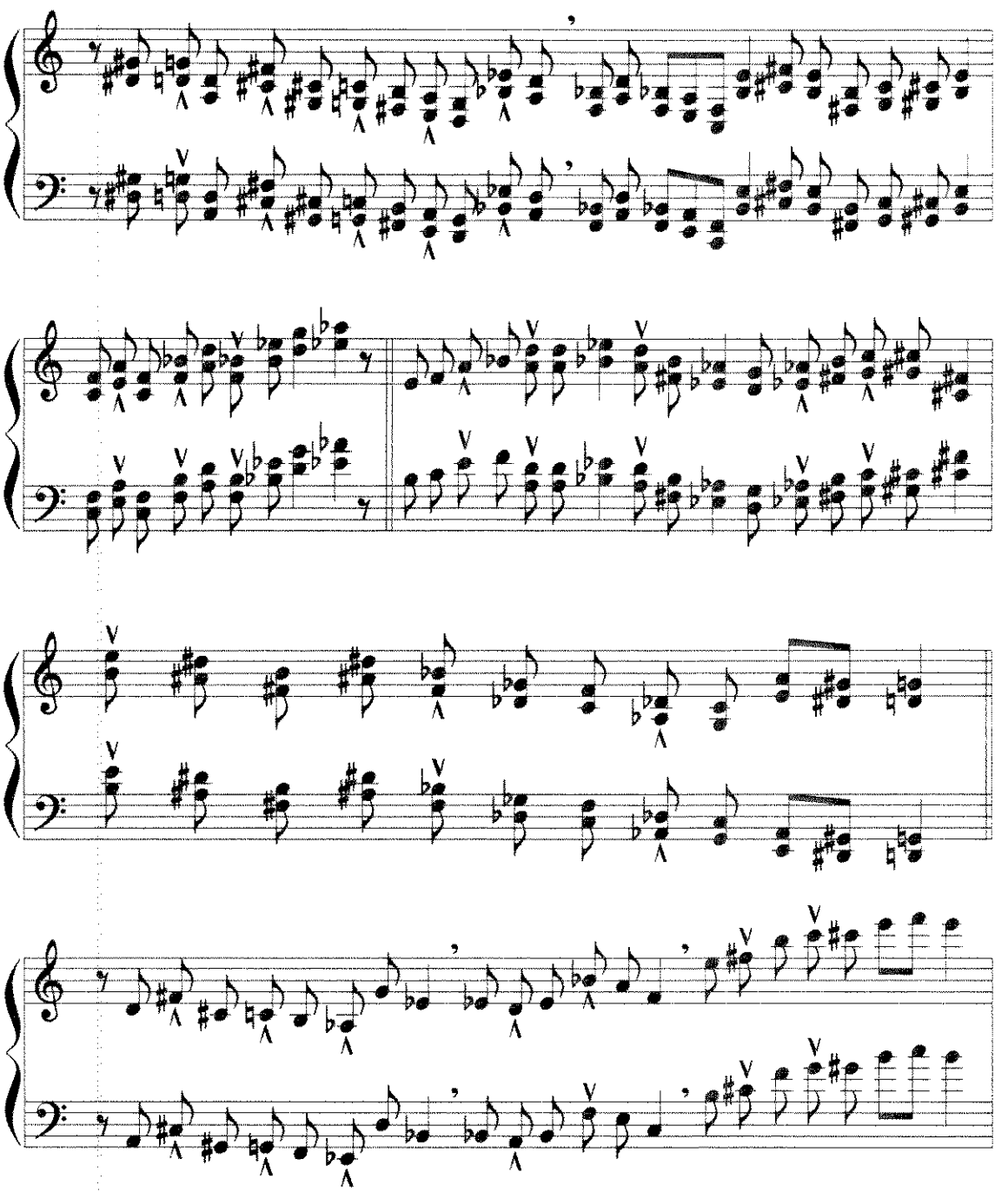


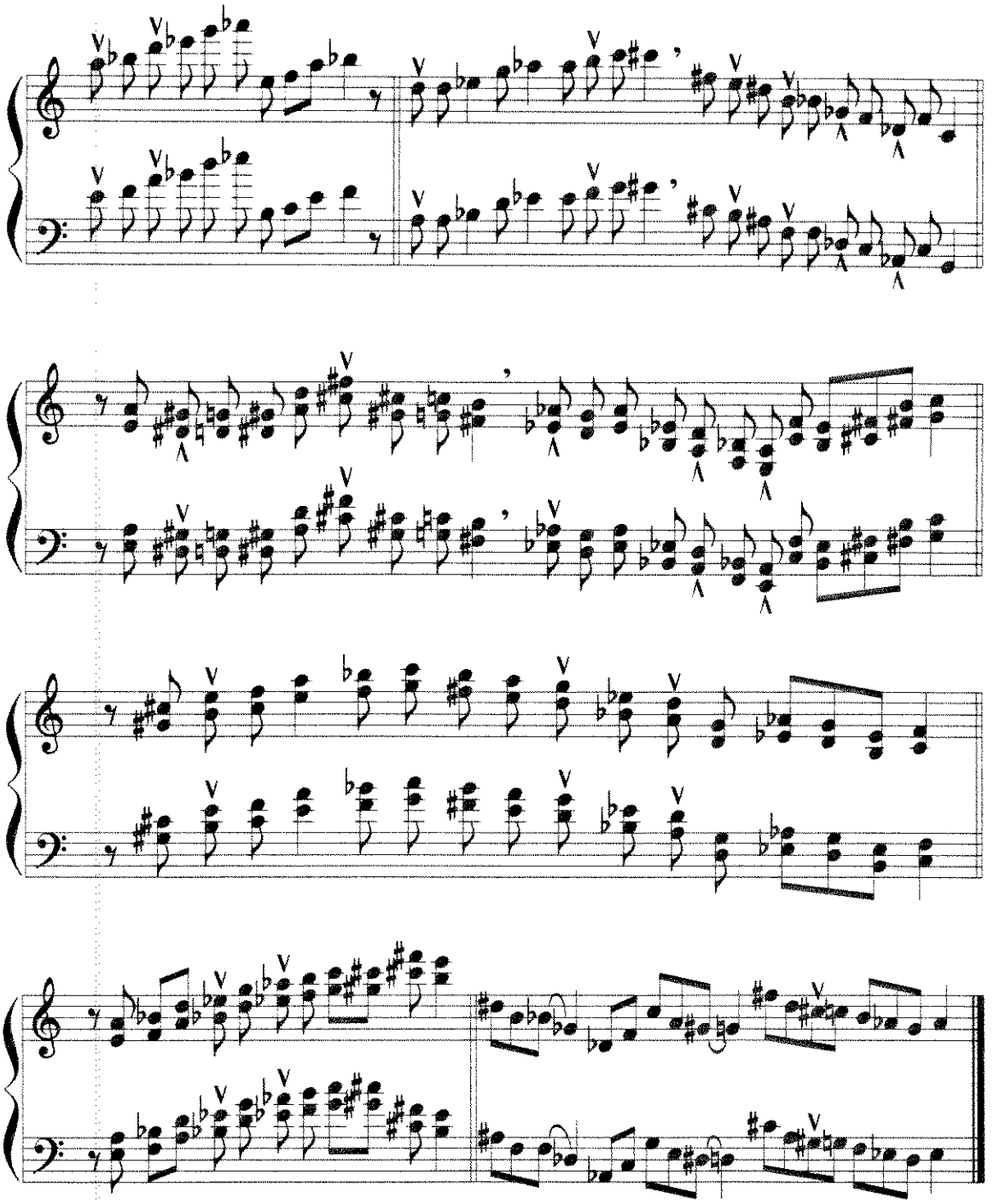


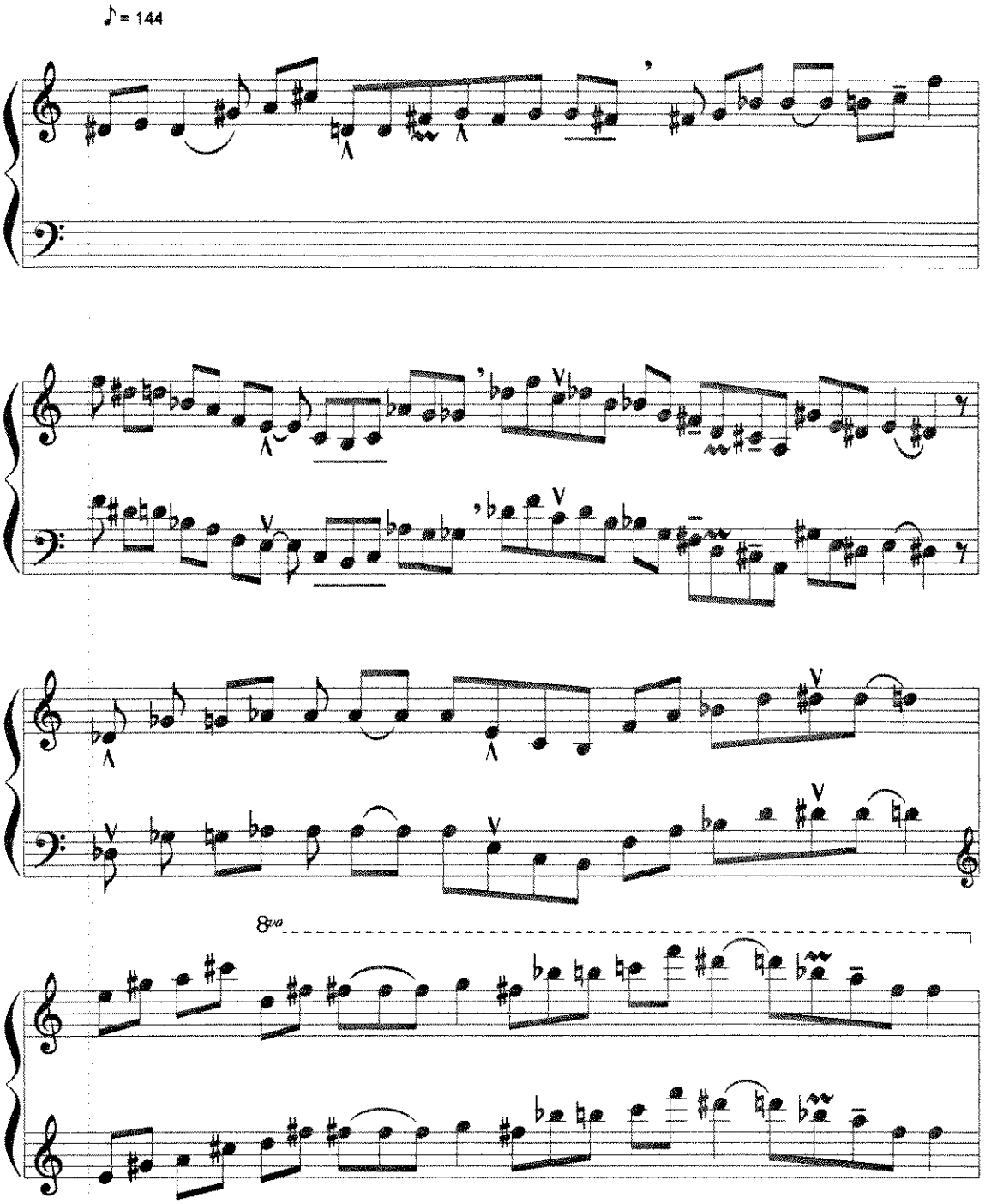

♪ = 144

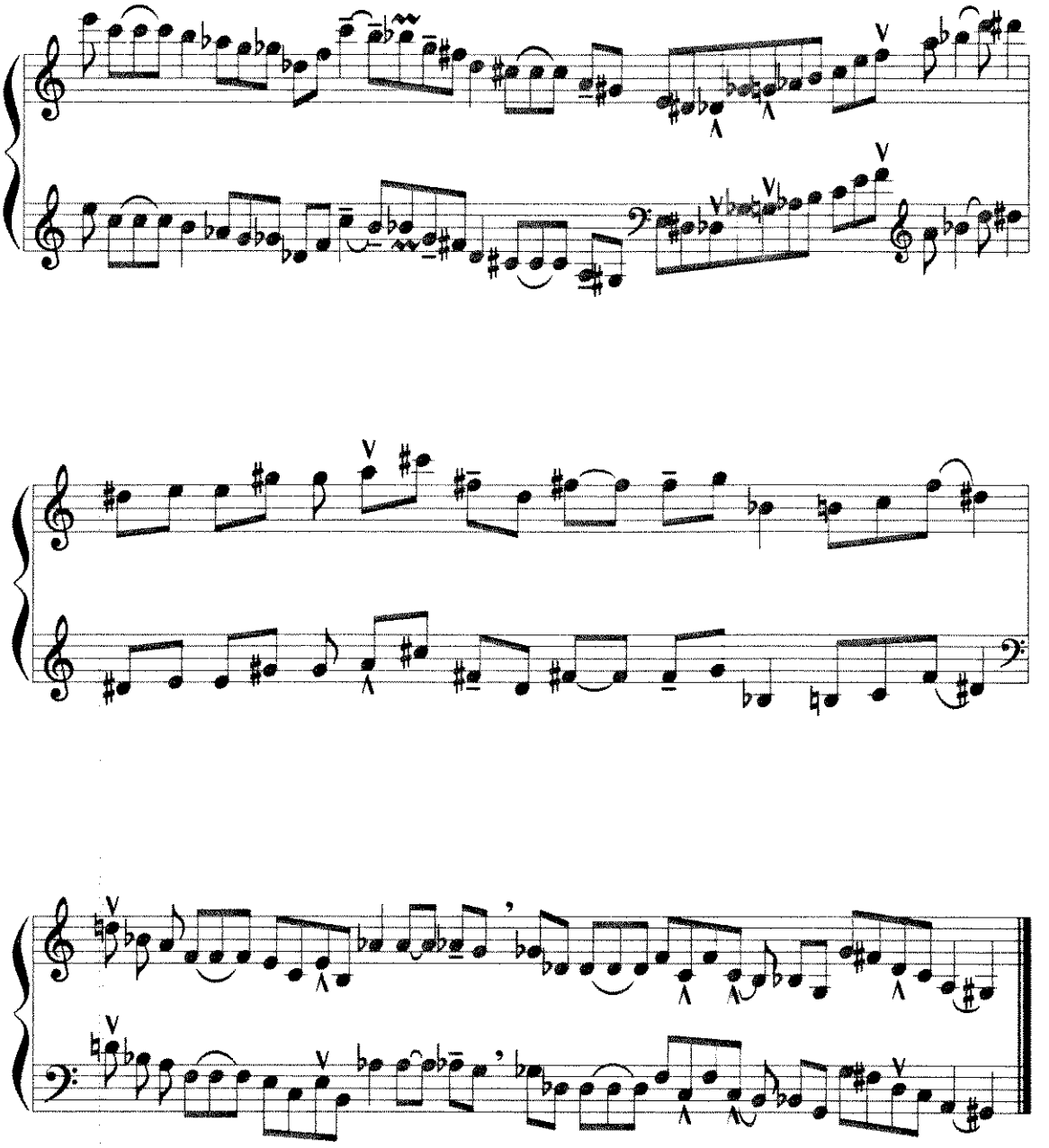

8va



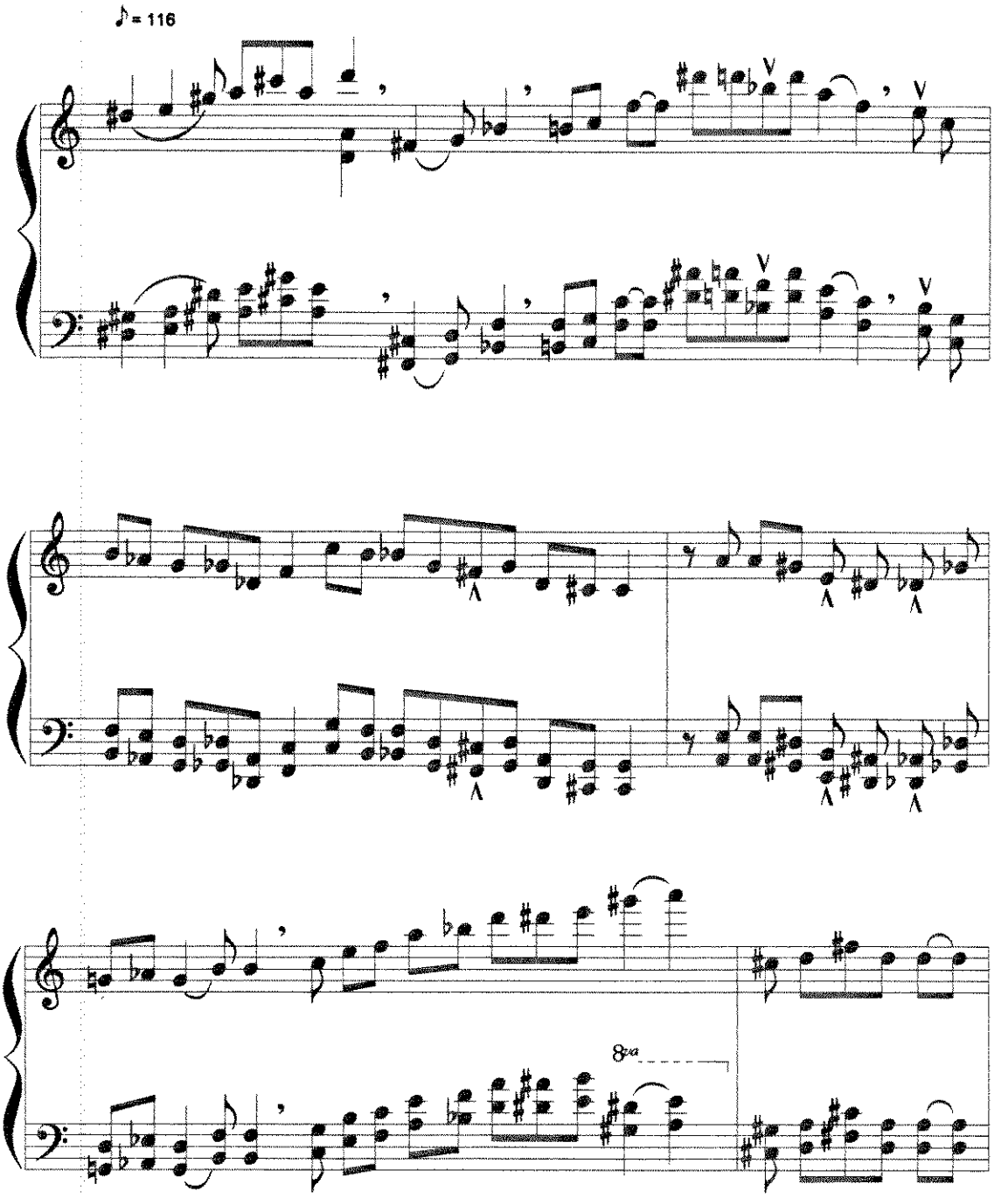


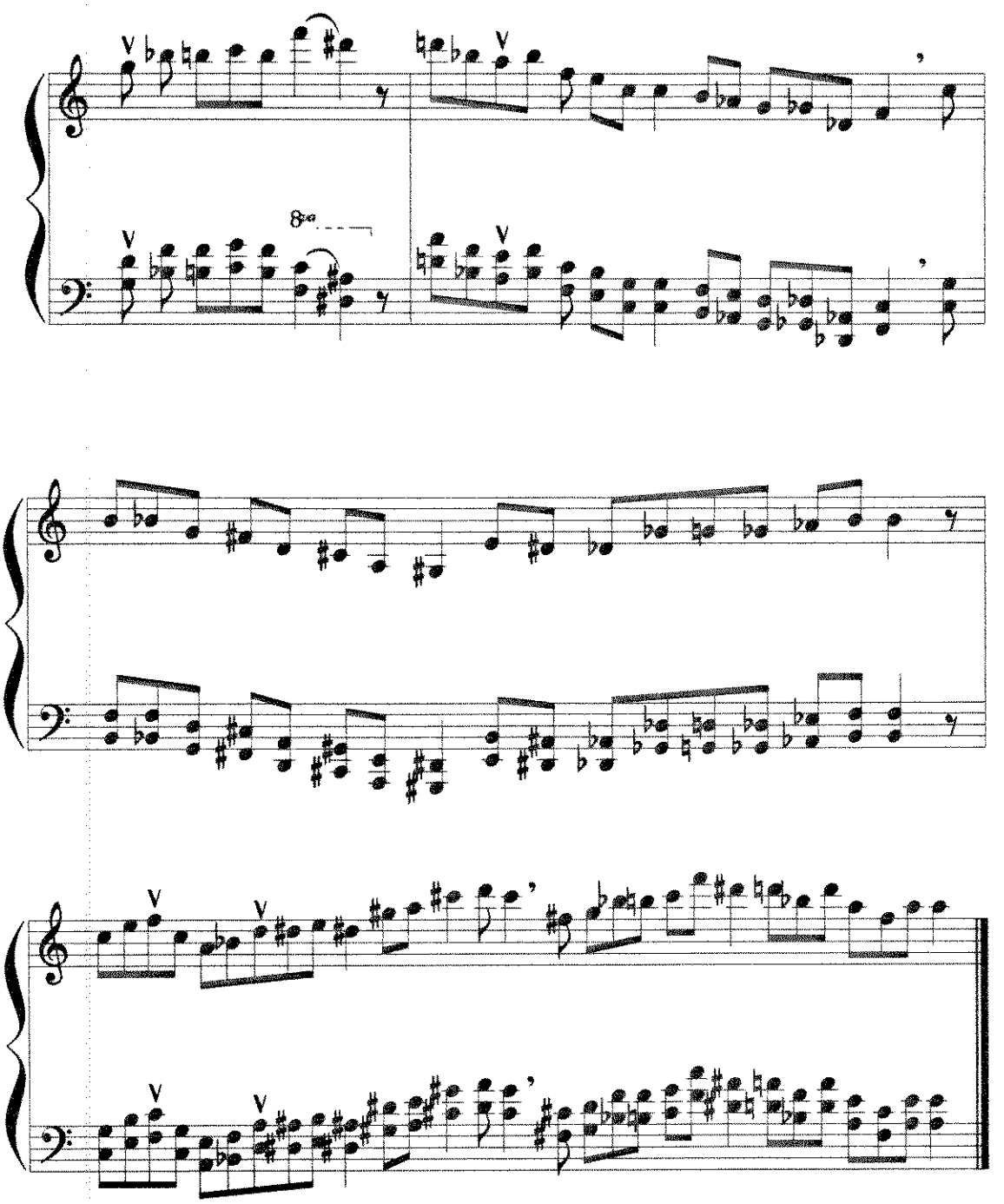


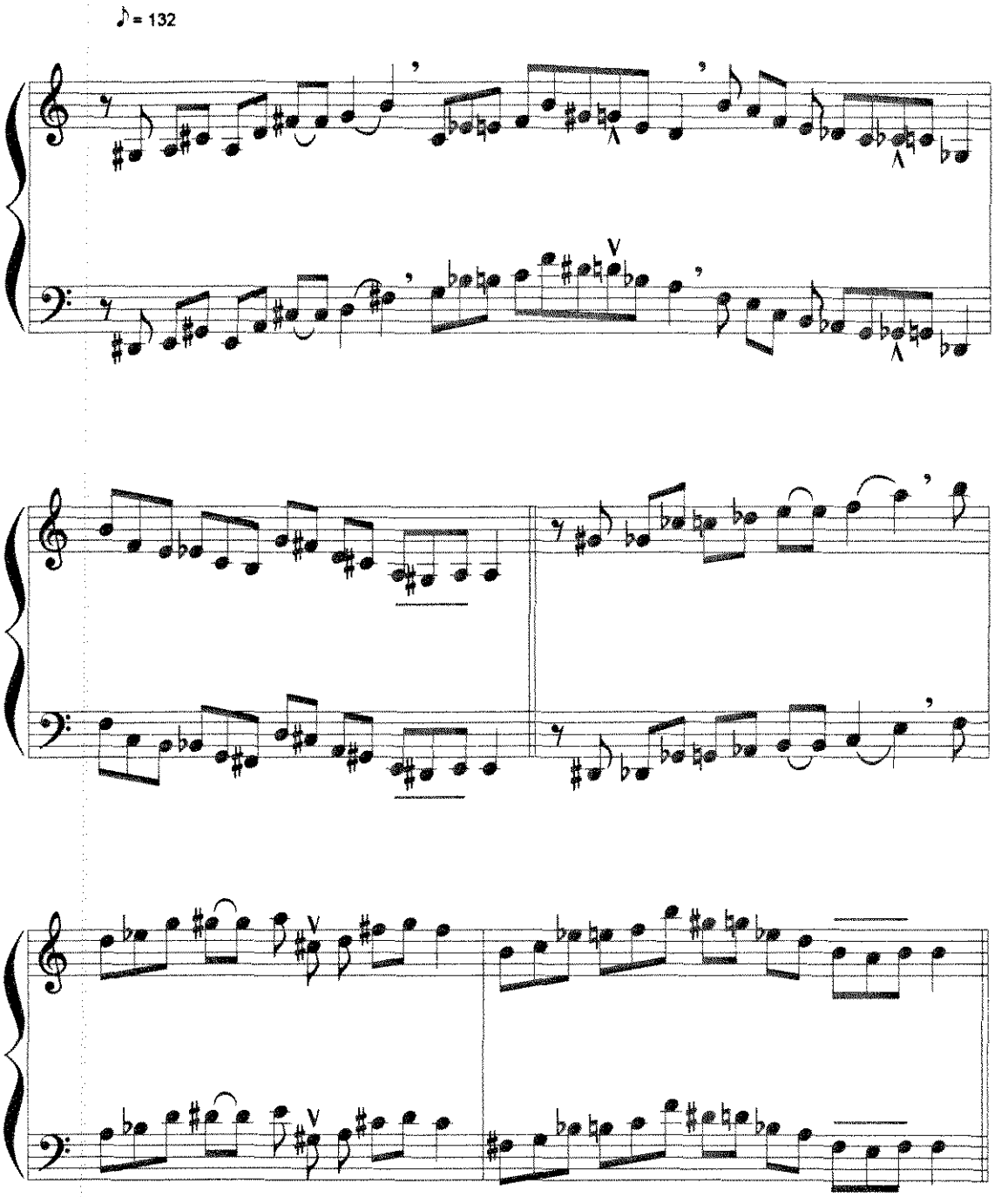

♪ = 144
8va

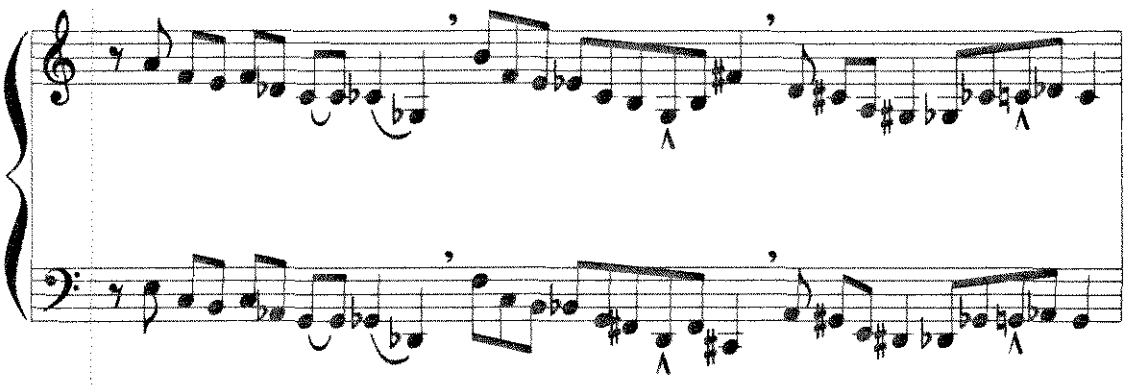


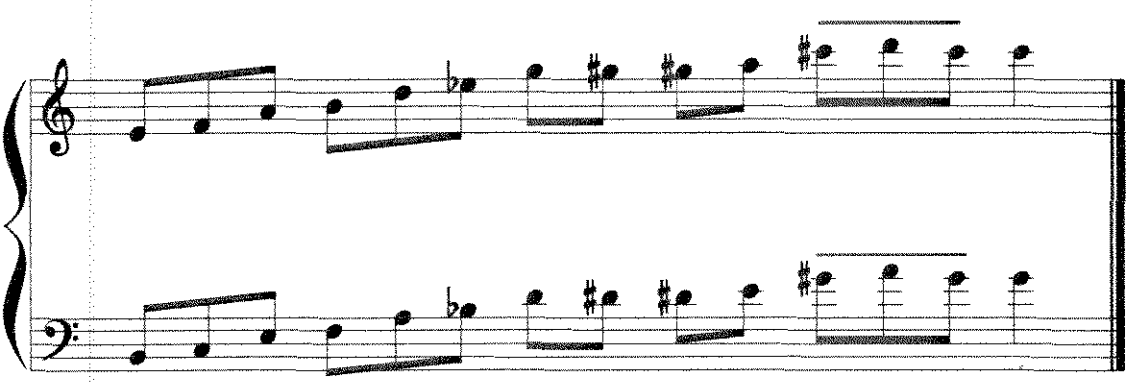
LVIII - Sanctus et Benedictus

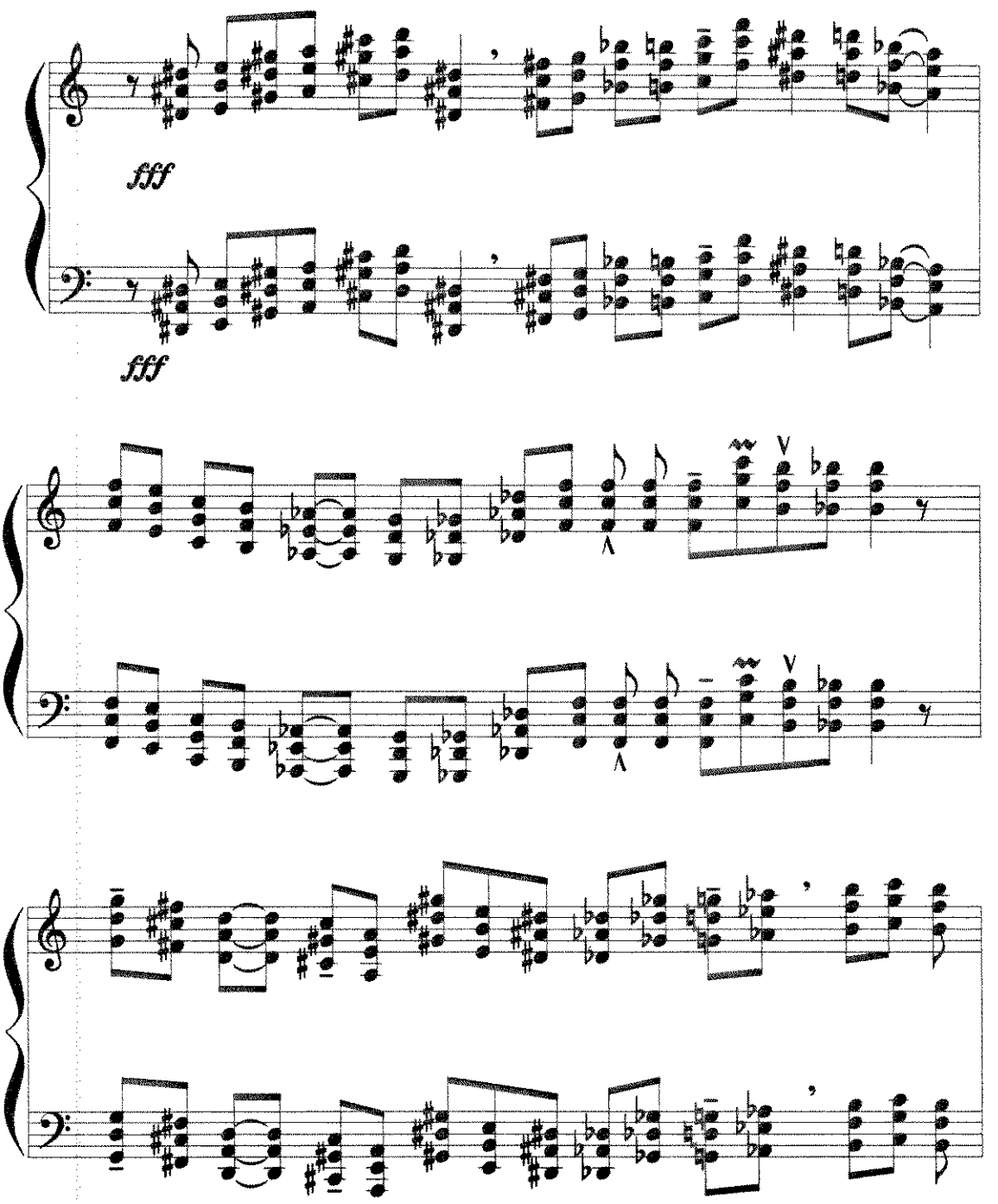


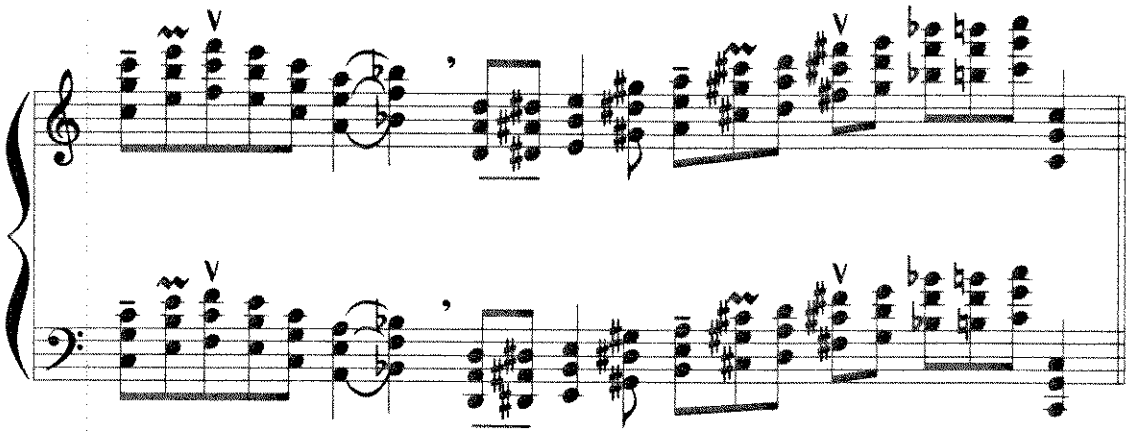


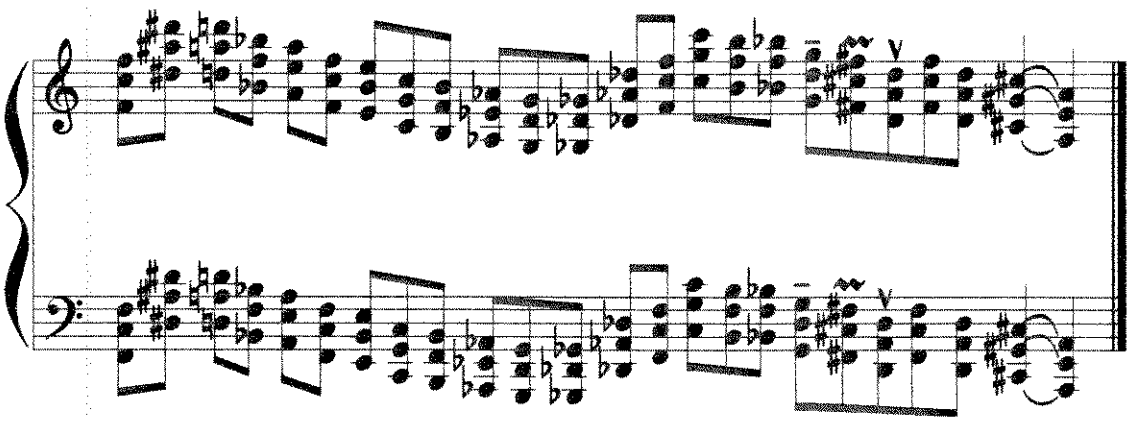

♪ = 132



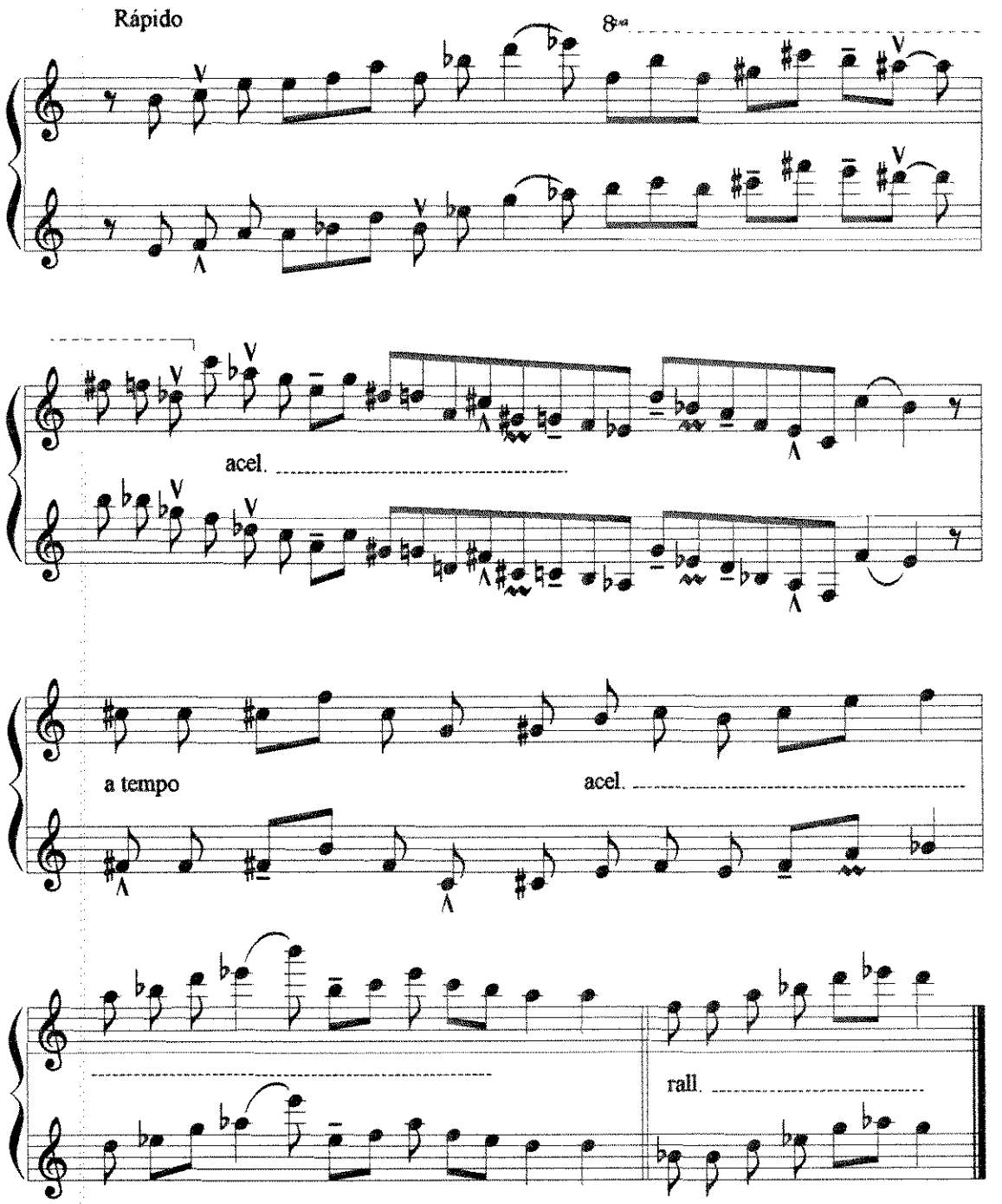



fff
fff



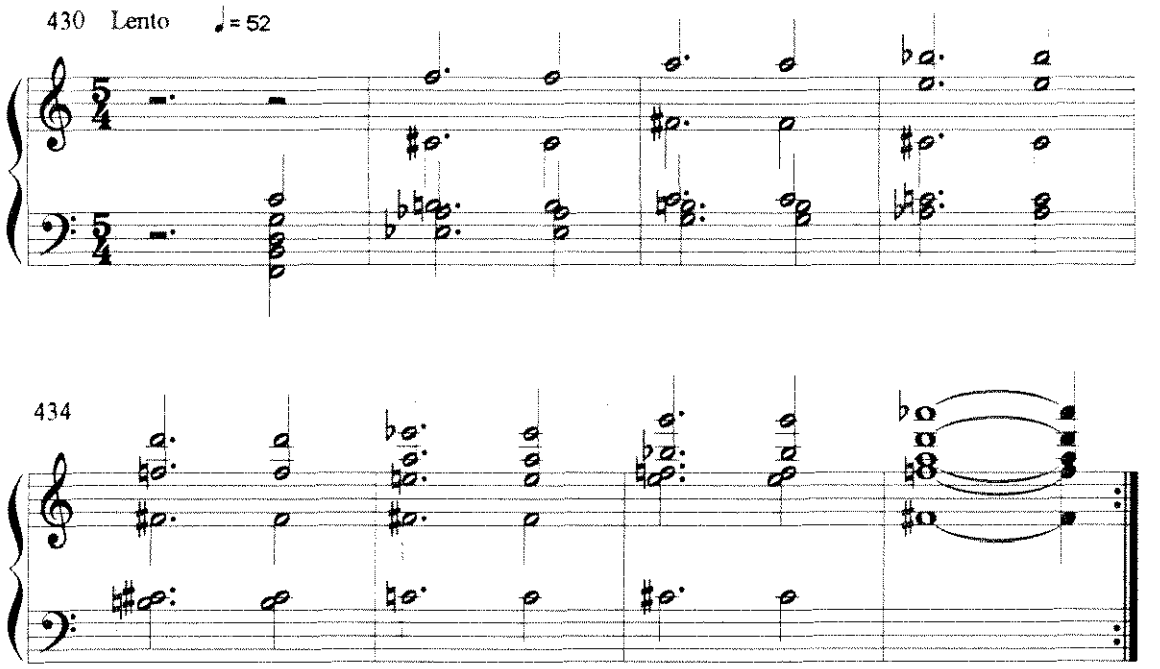


Recitativo V - Arabesco

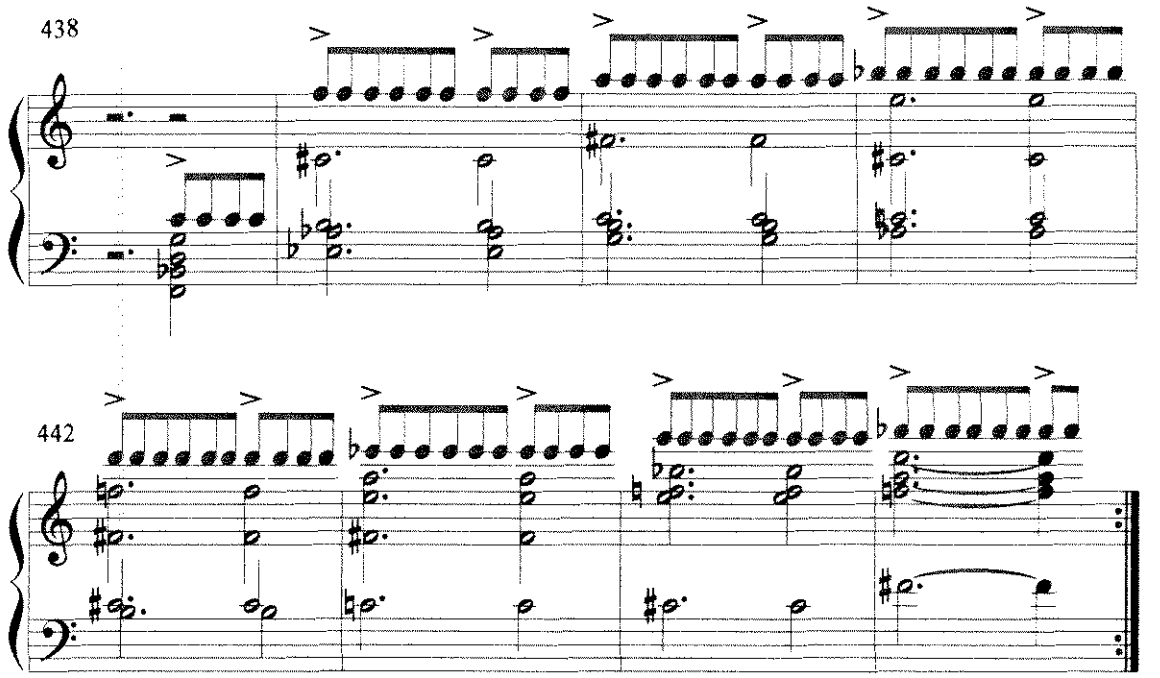


Prelúdios (Flash Back)

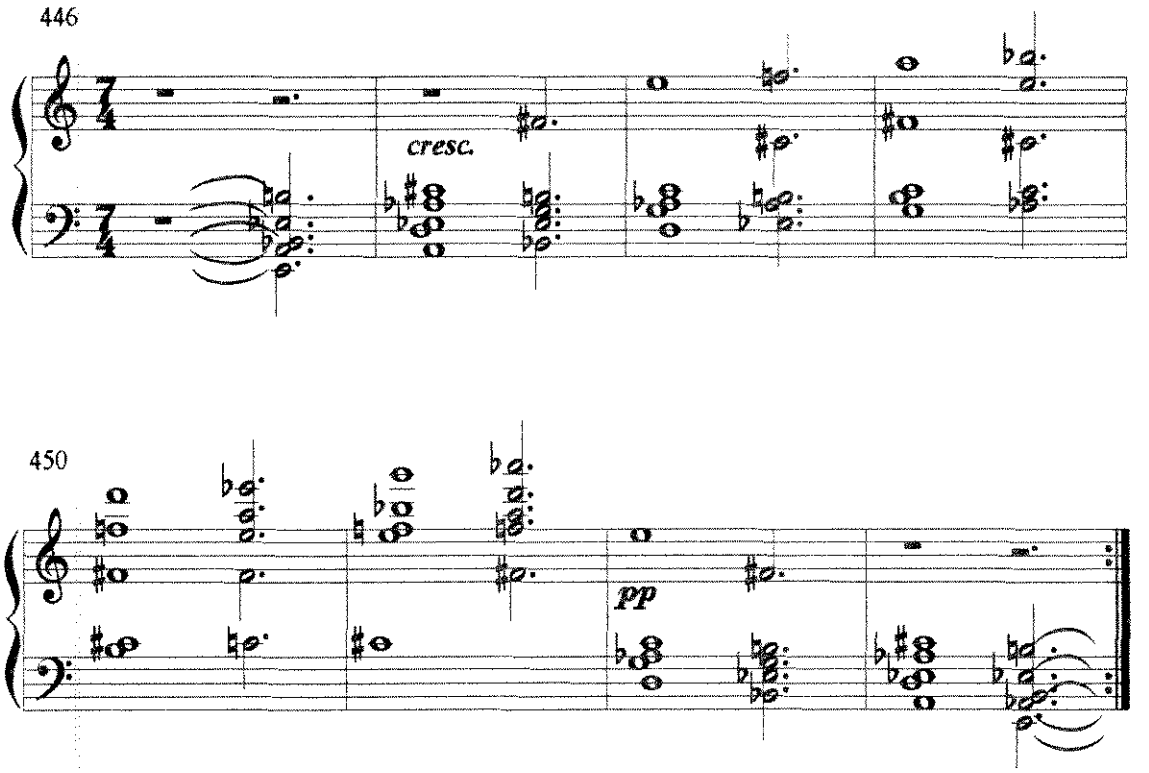
LXI



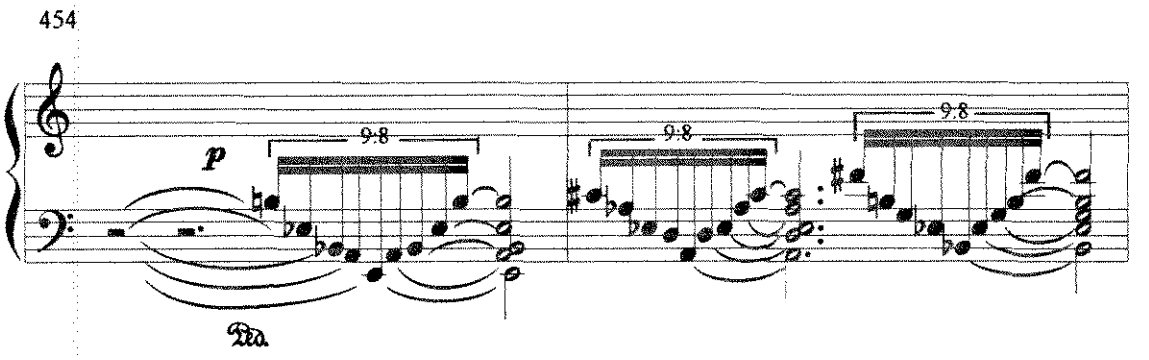
LXII

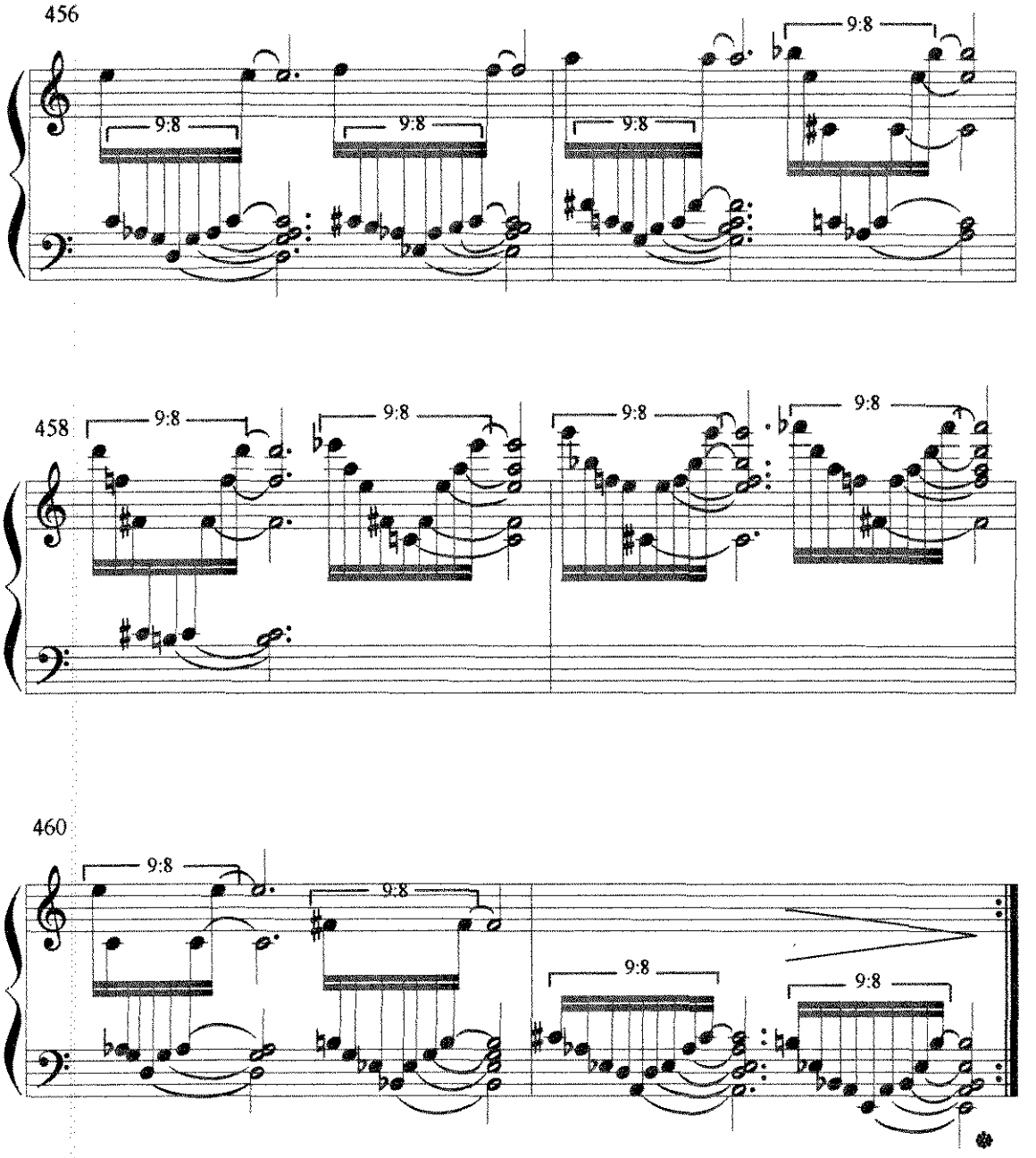


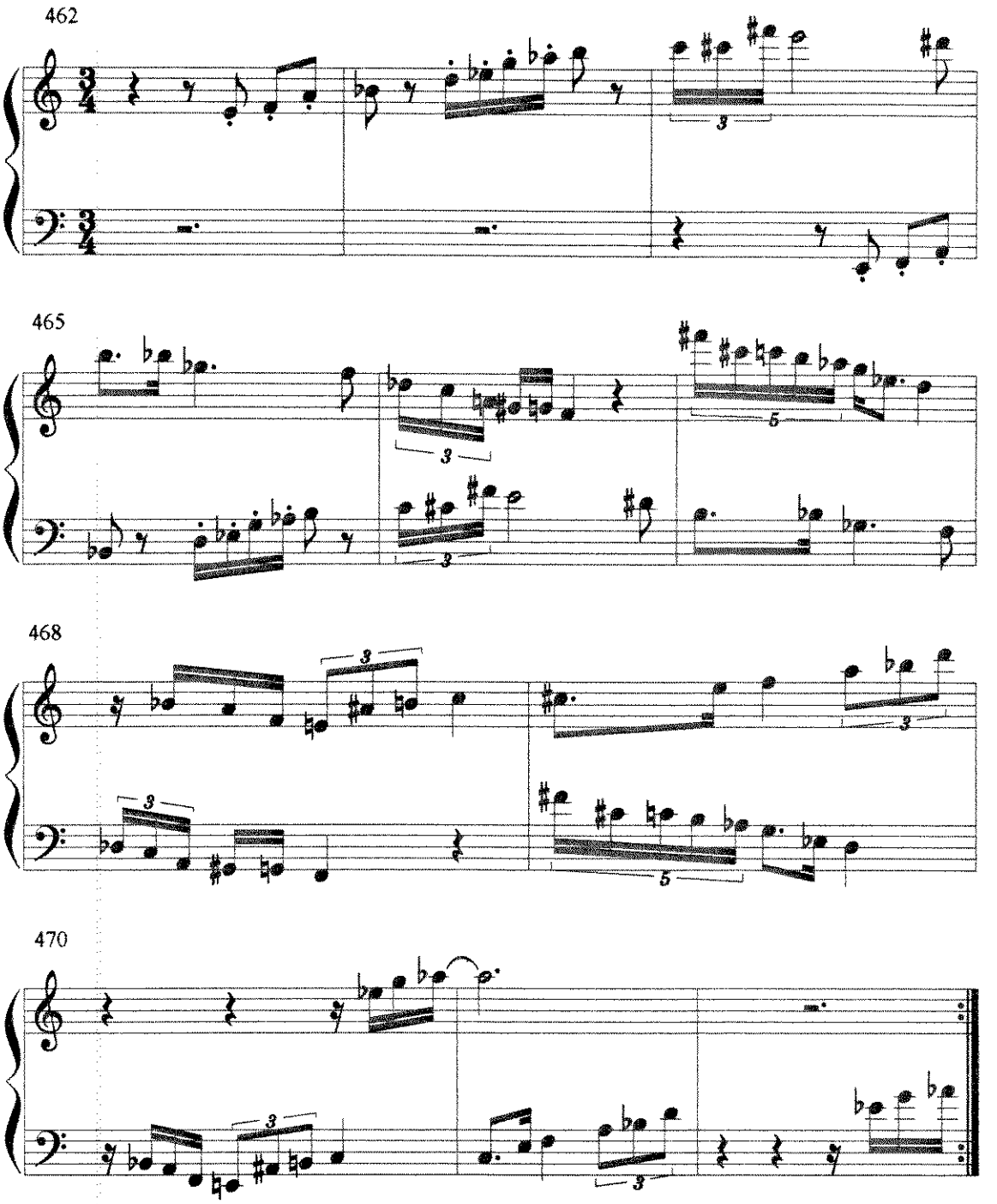
LXIII



LXIV

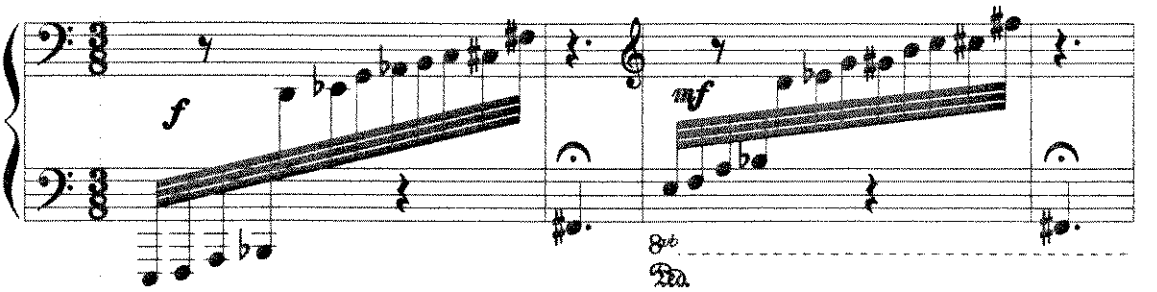



456
9:8
9:8
9:8
9:8
458
9:8
9:8
9:8
9:8
460
9:8
9:8
9:8
9:8

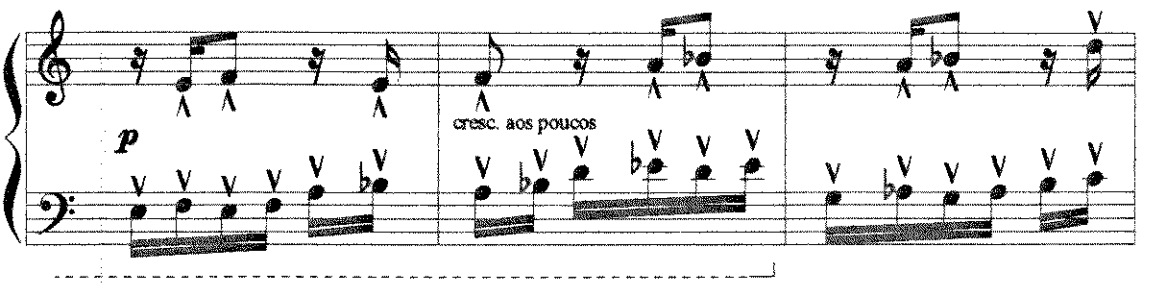

462
465
468
470

LXVI

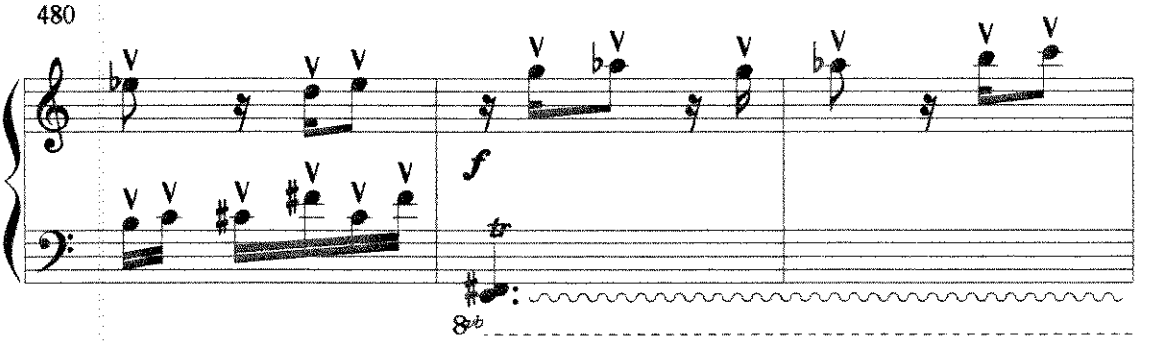
473 Rápido



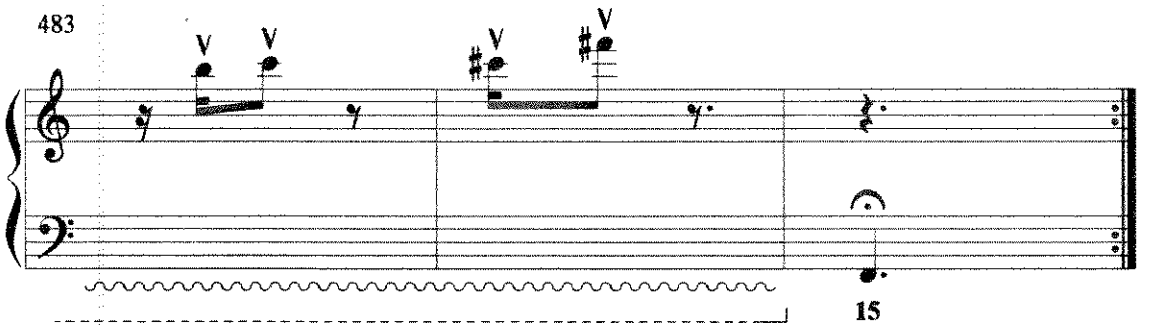
477

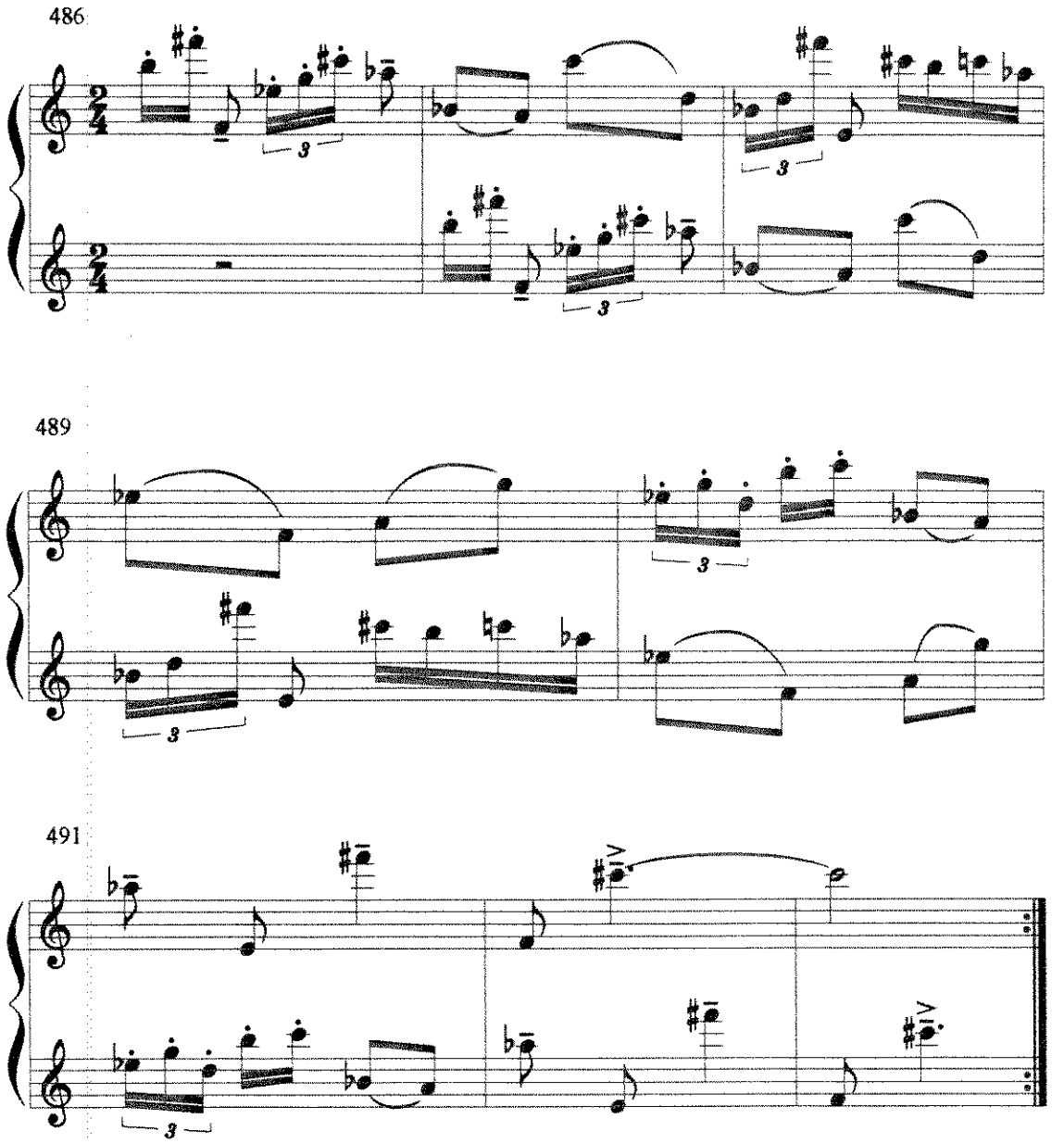


480

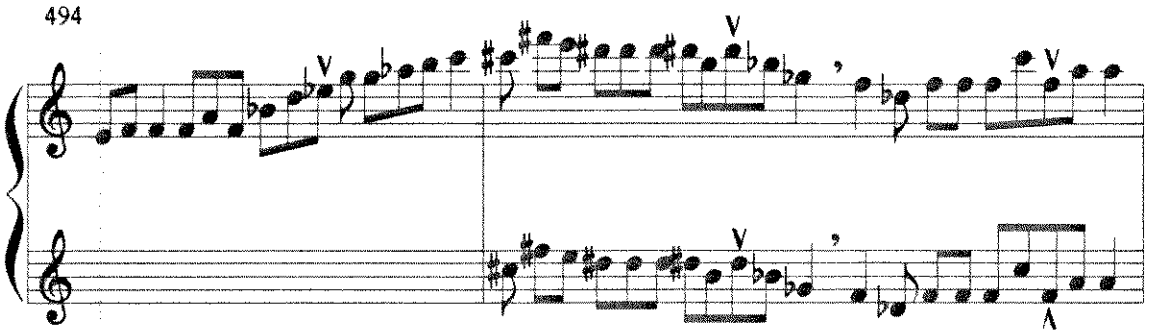


483

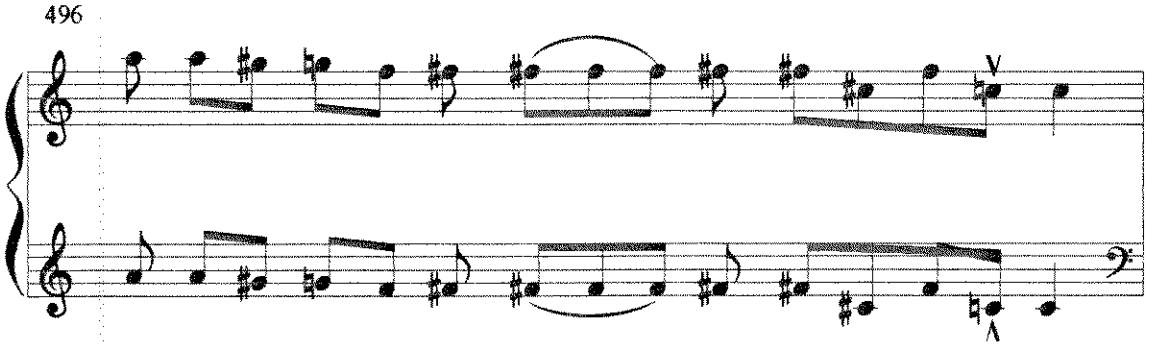



486
489
491

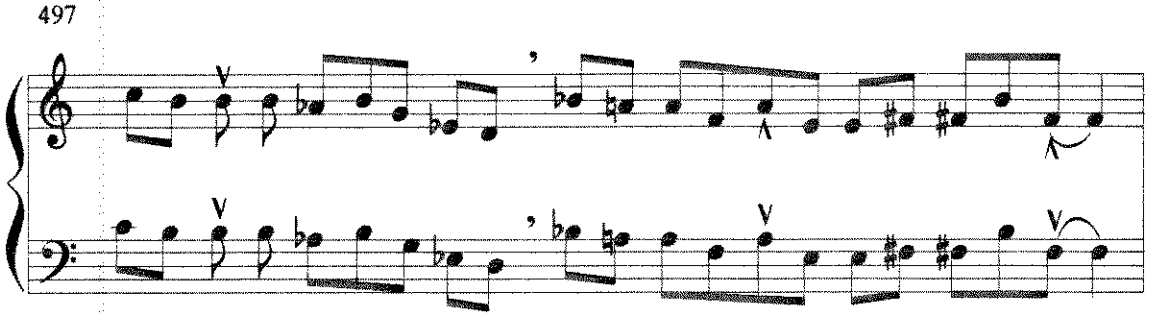
494



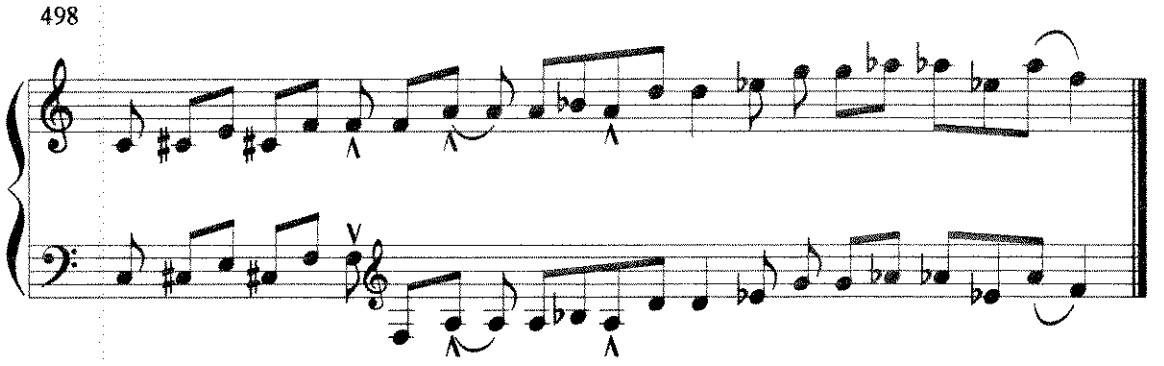
496

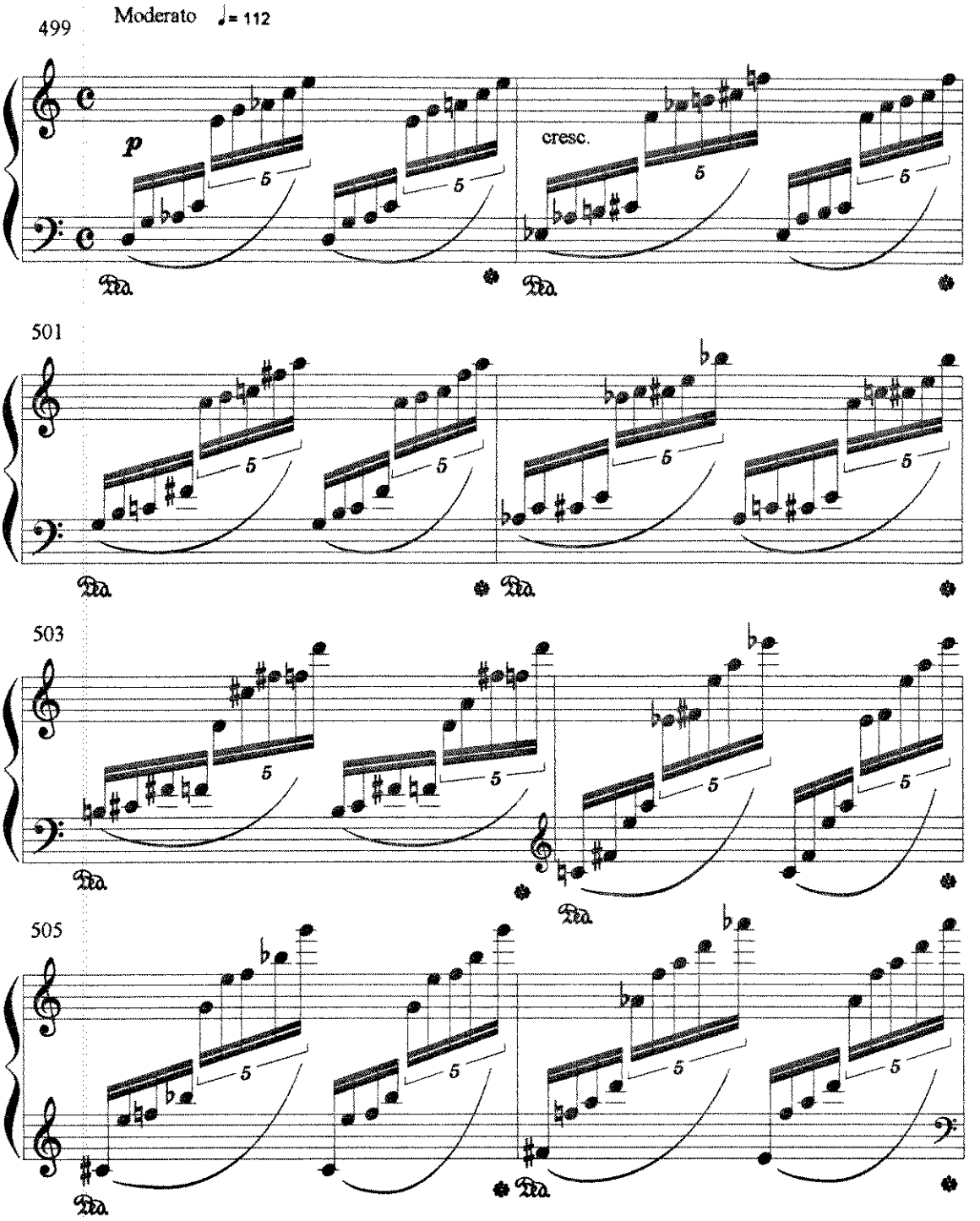


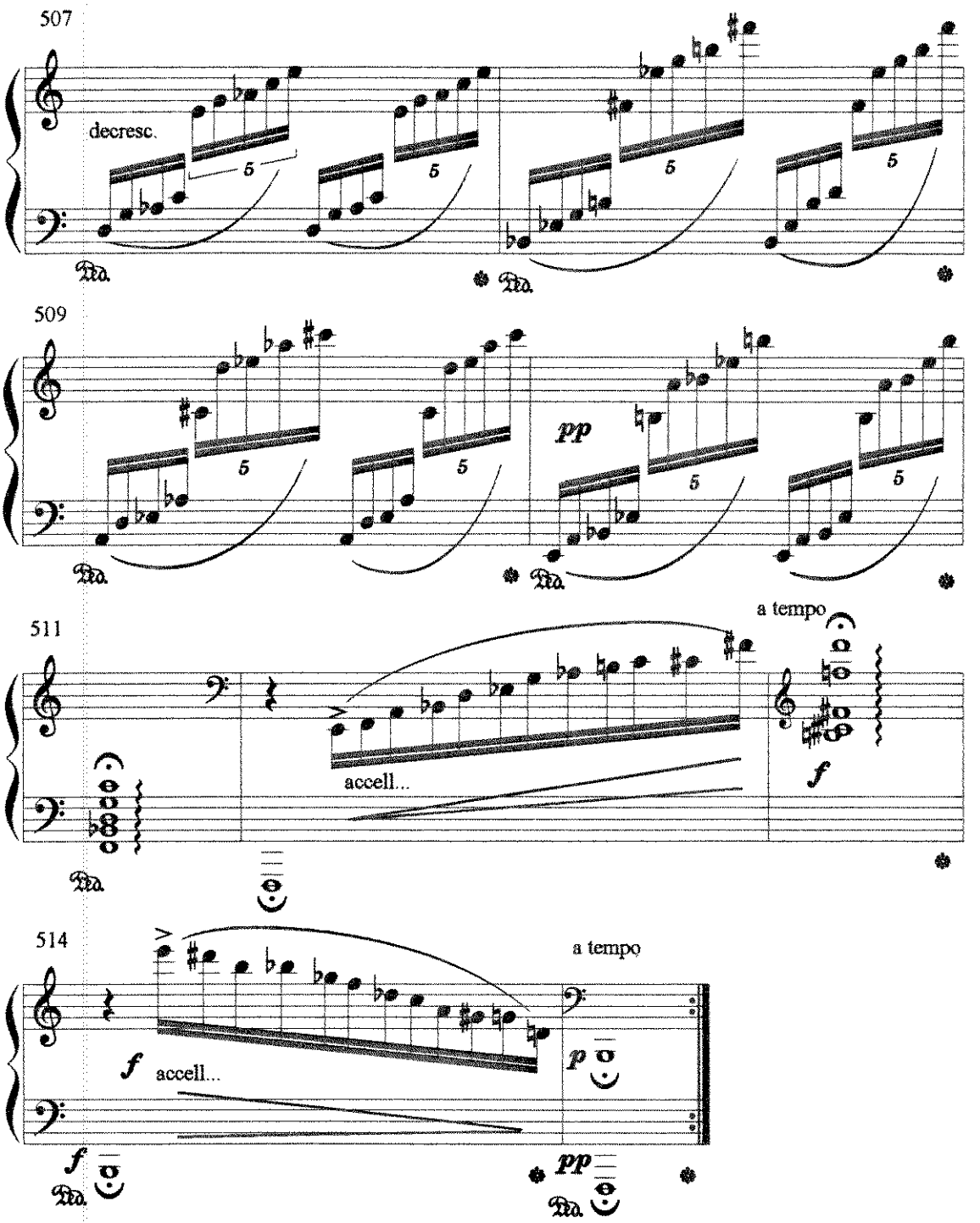
497



498

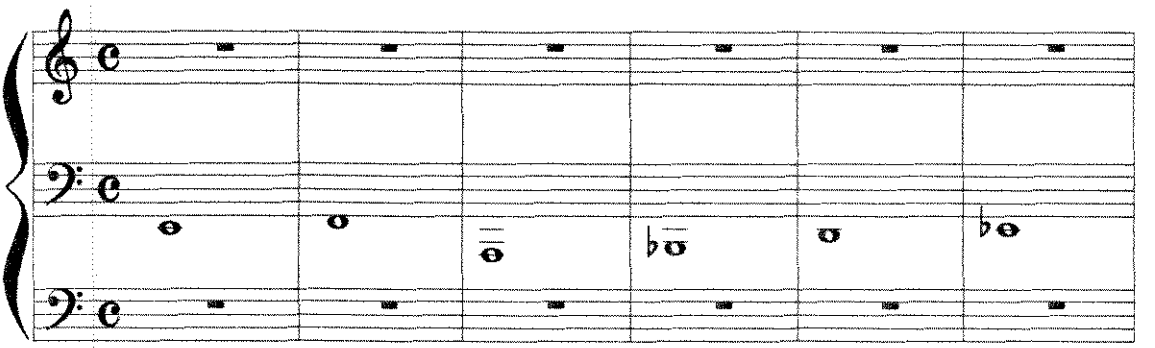



499
Moderato ♩= 112
p
cresc.
501
503
505

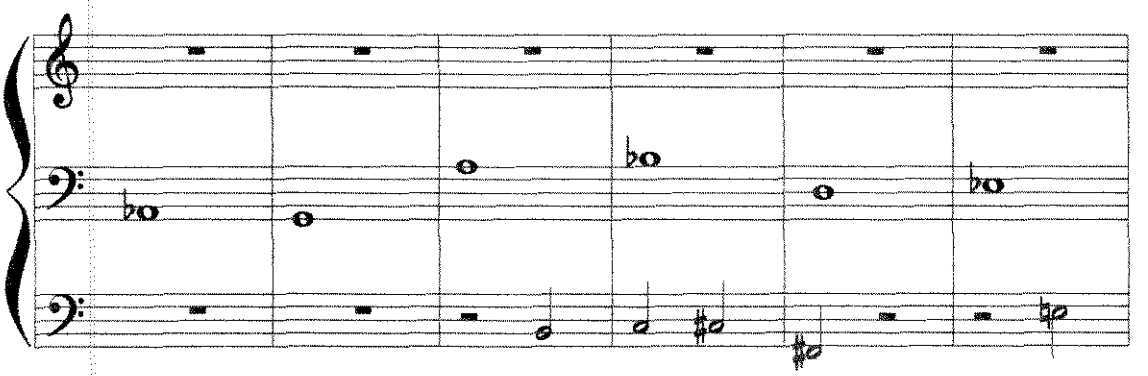

507
decresc.
5
Ped.
509
pp
511
a tempo
accell...
f
514
a tempo
f
accell...
p
pp

LXX - Fuga Breve

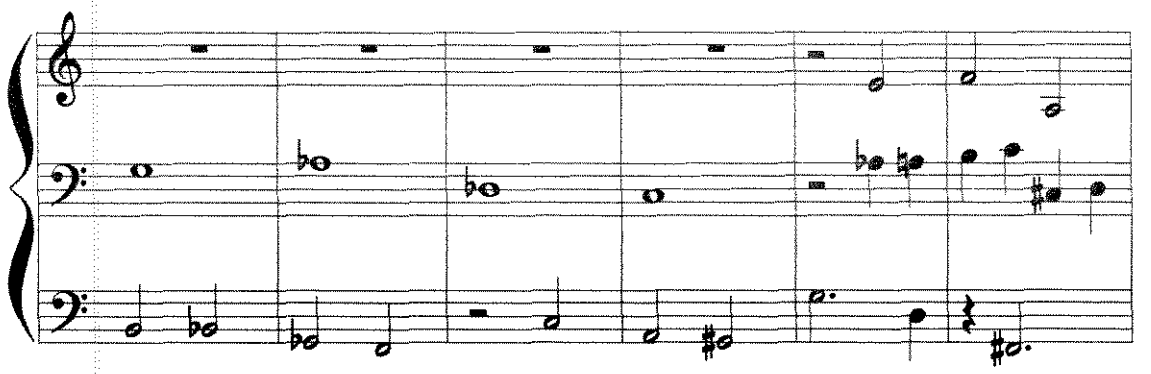
516 Lento ♩= 63



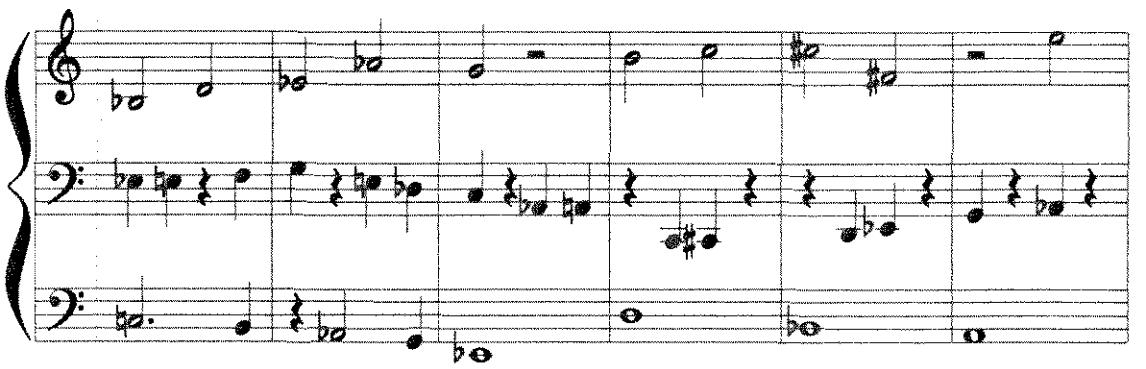
522



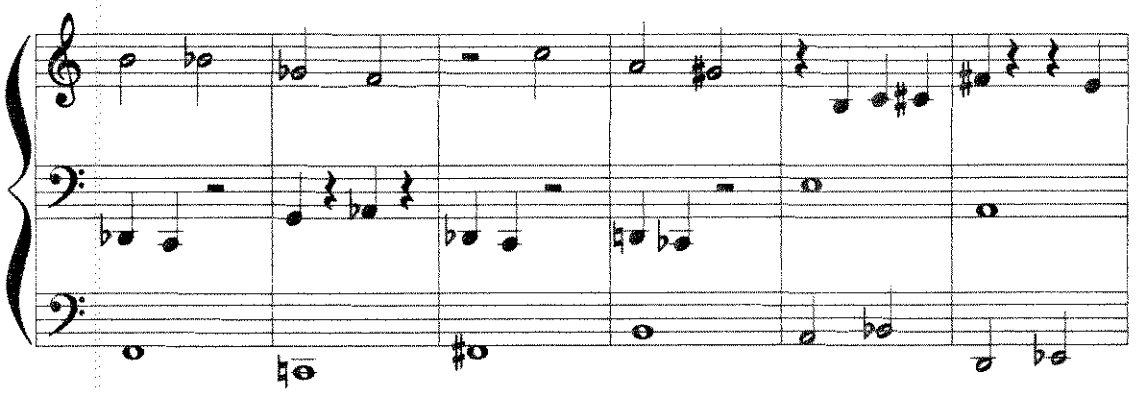
528



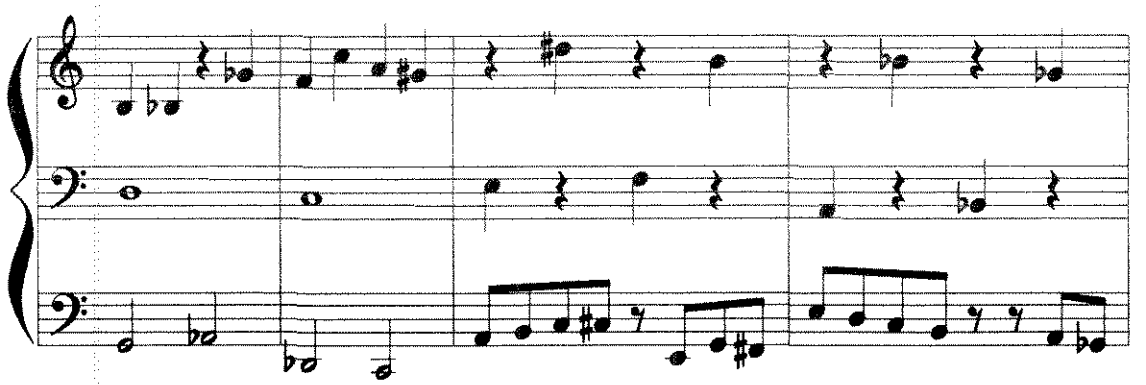
534



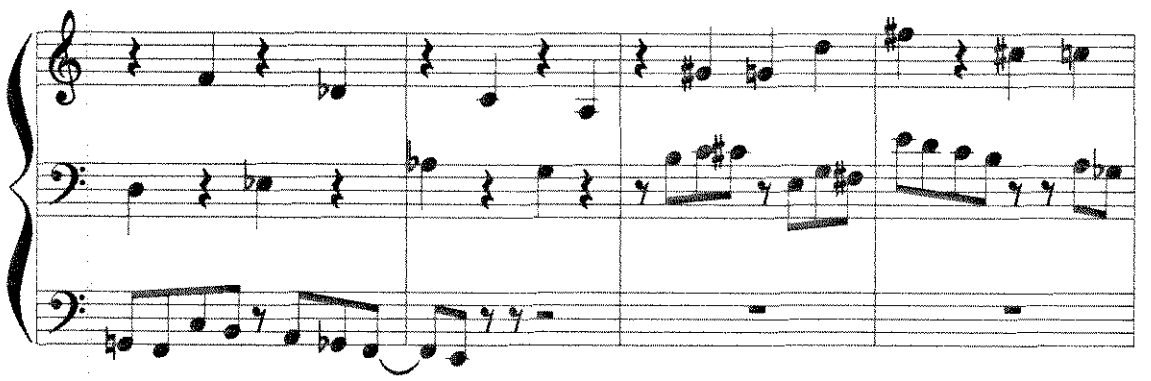
540



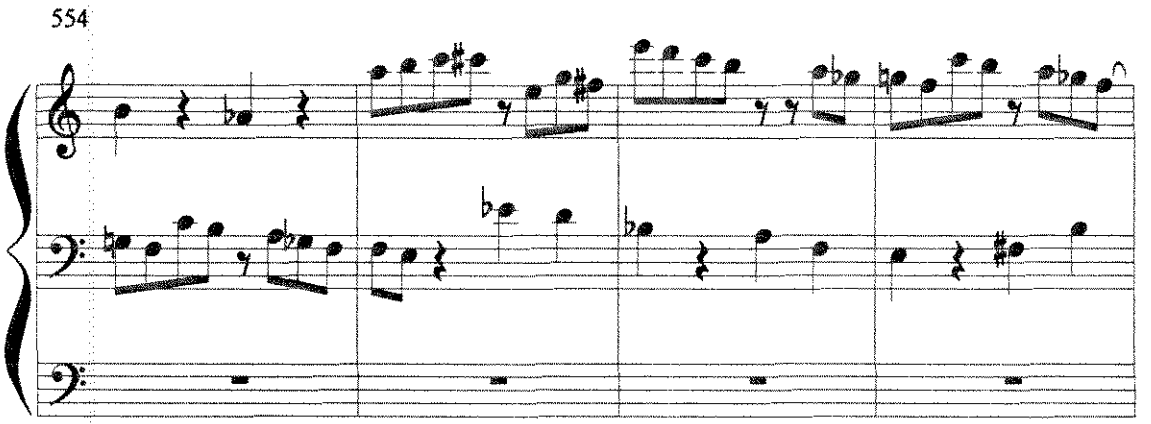
546



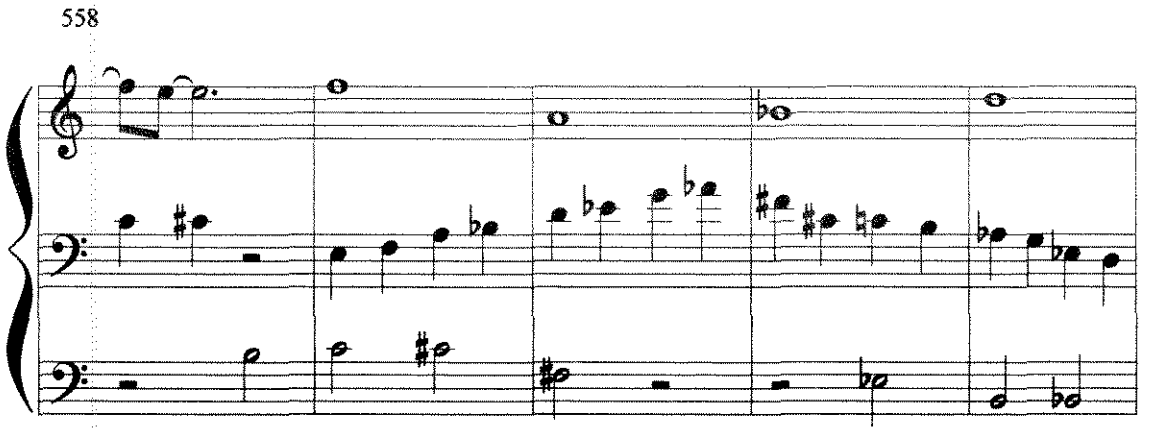
550



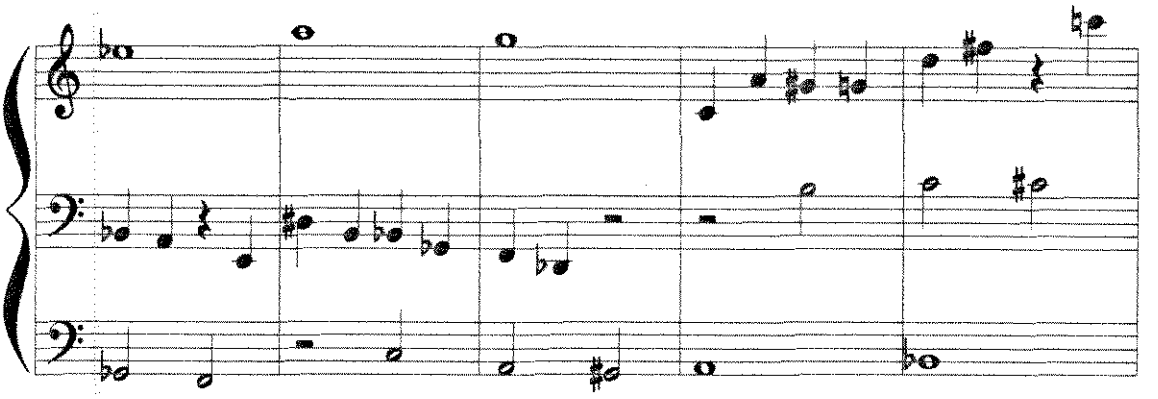
554



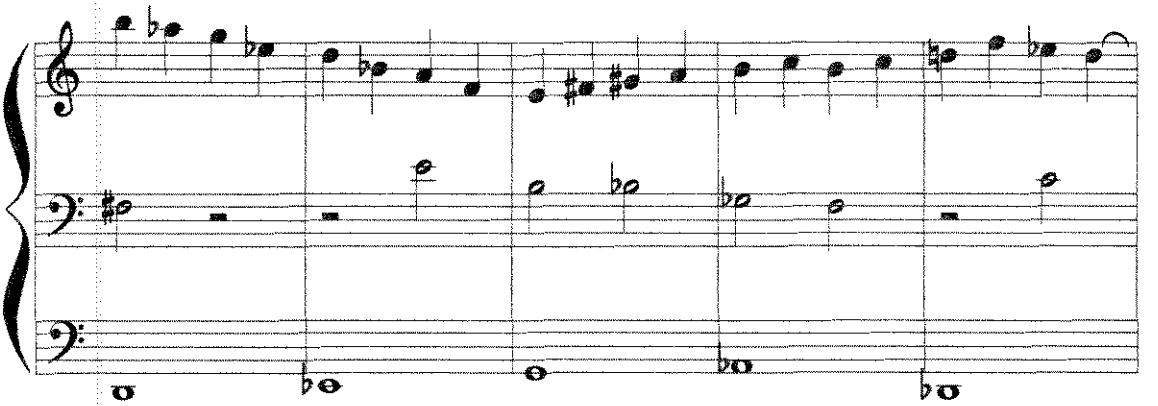
558



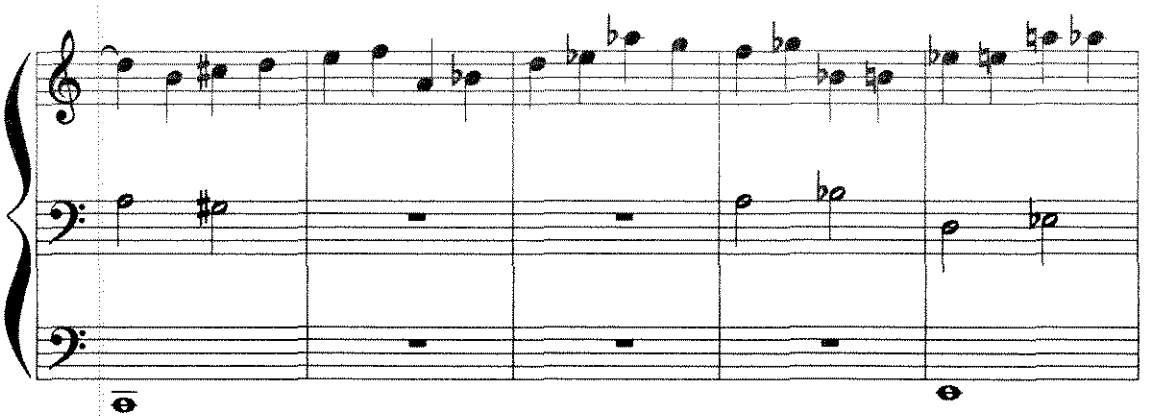
563



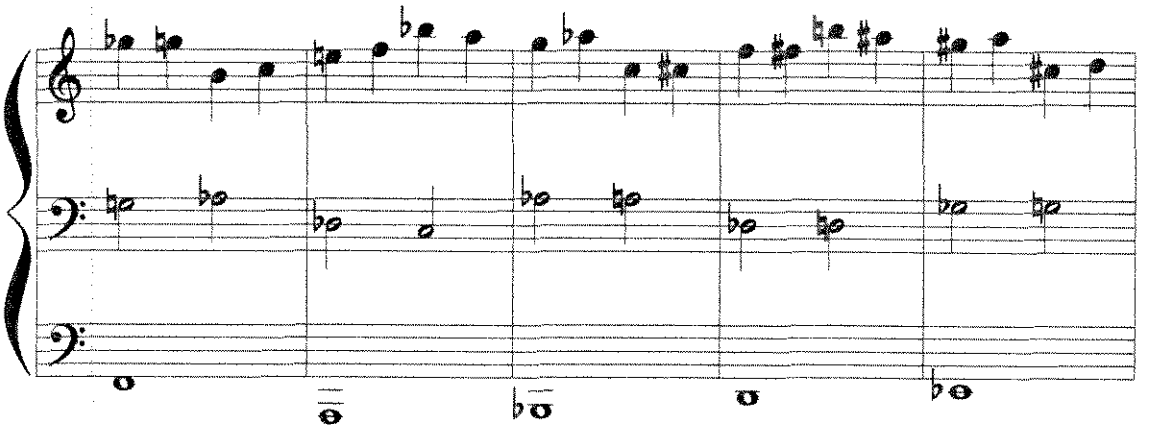
568



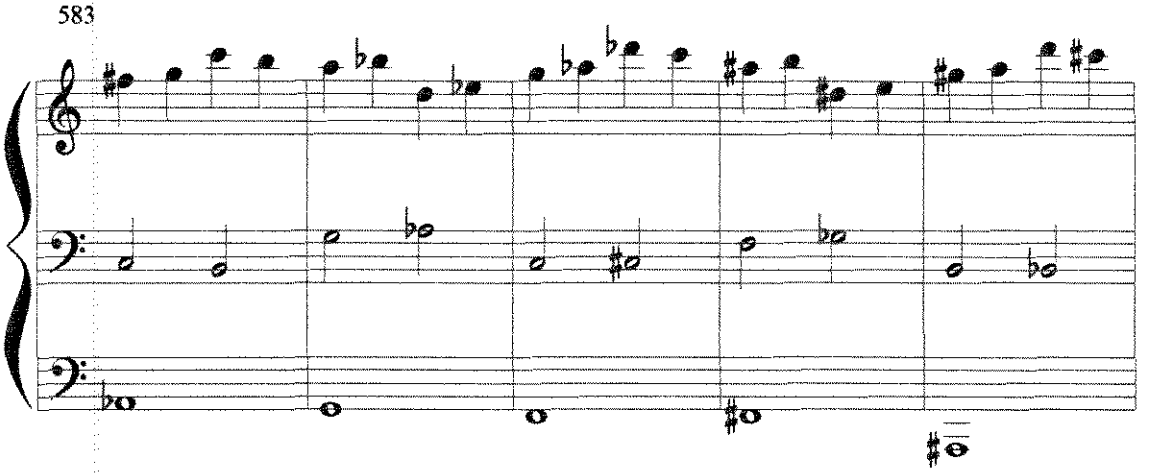
573



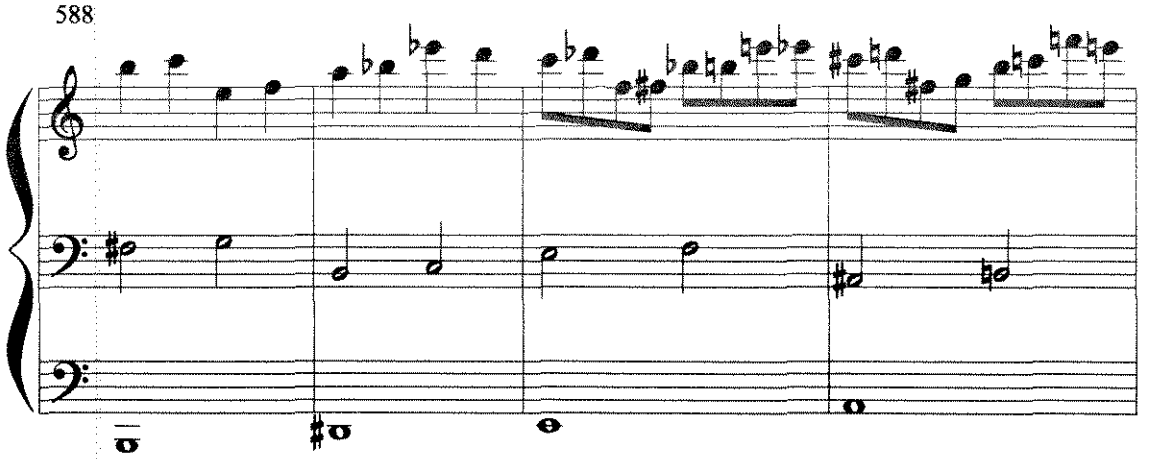
578

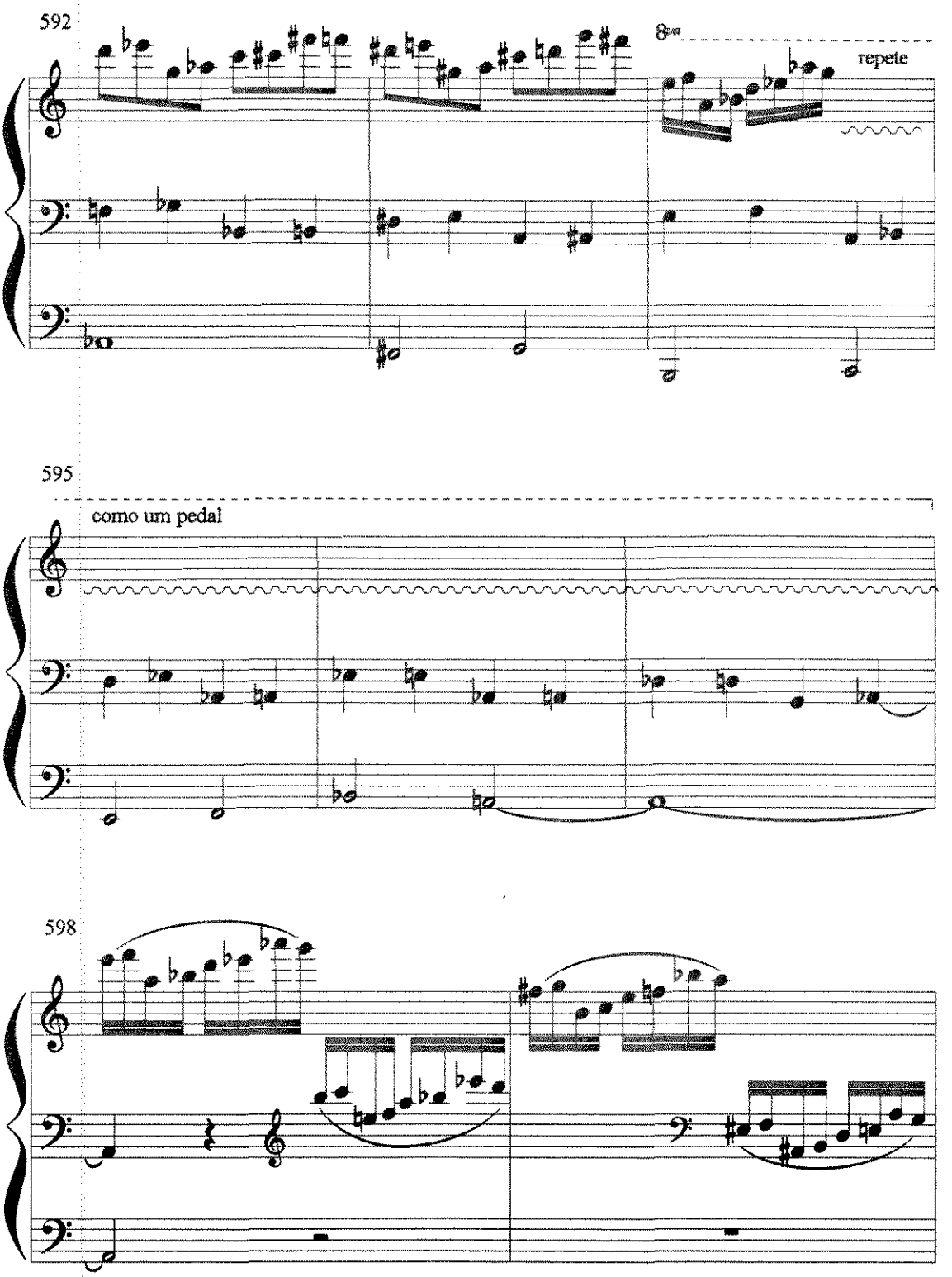


583

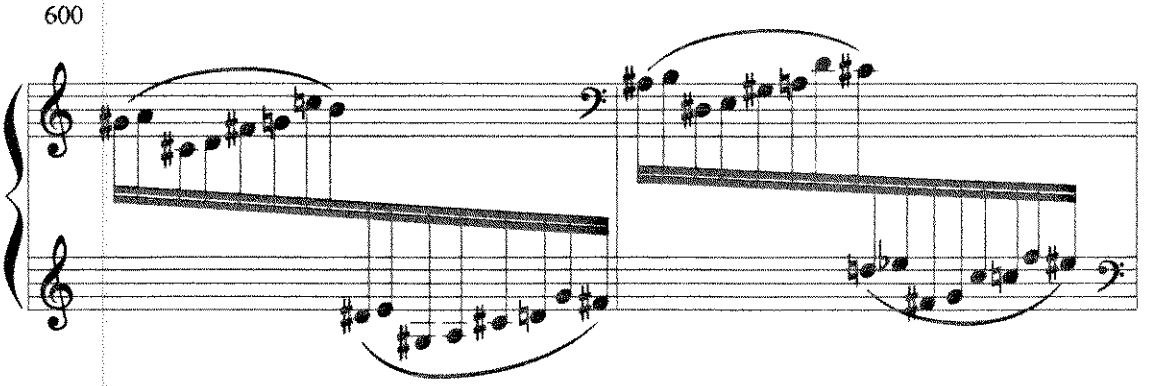


588

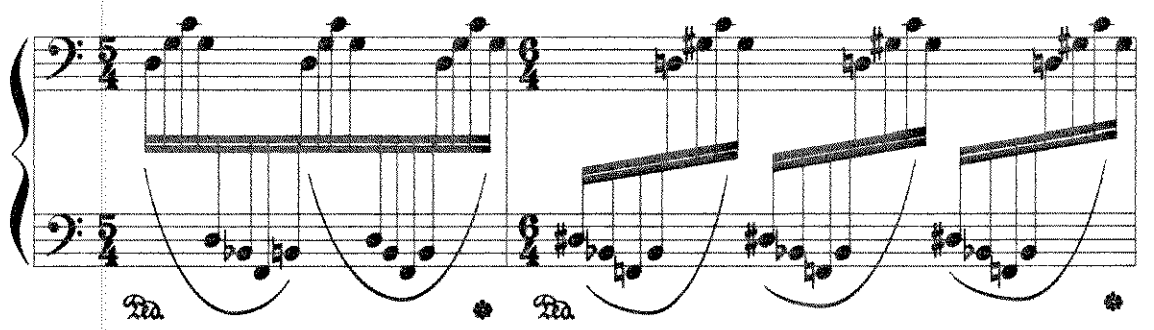



592
8va
repete
595
como um pedal
598

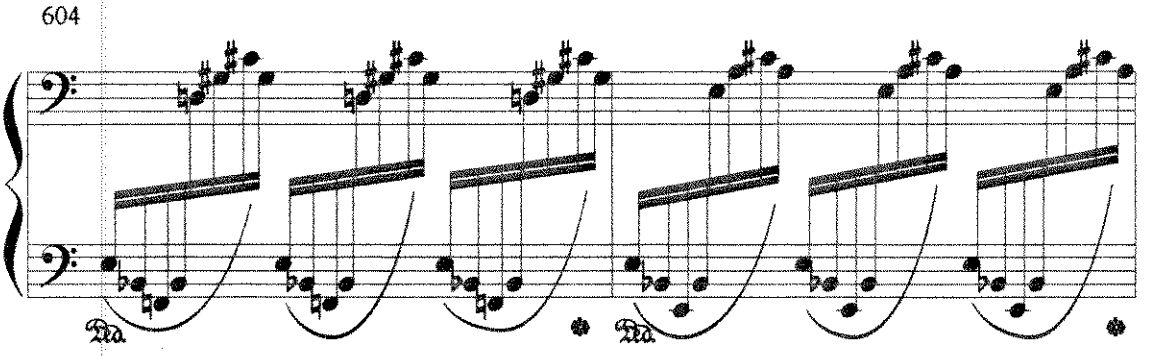
600



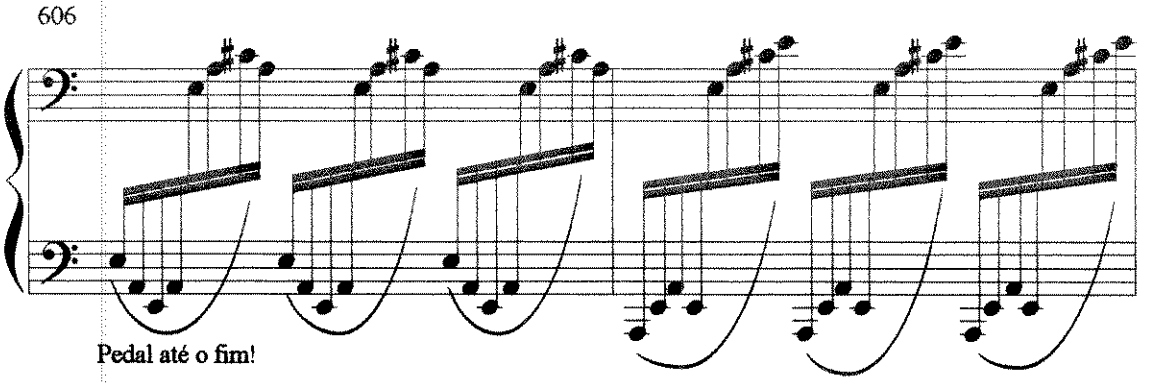
602 Accellerando . . . . . e cresc. molto



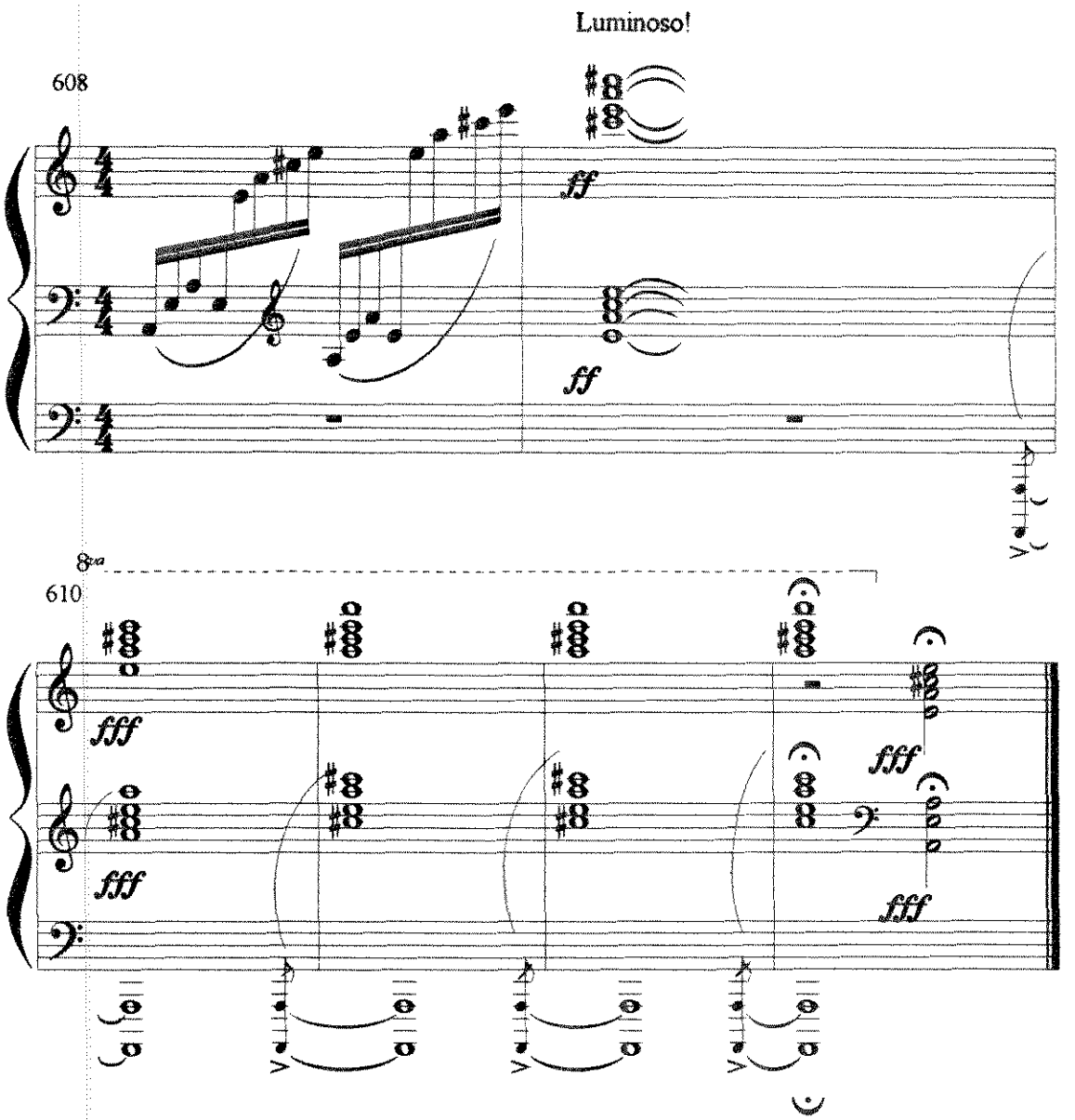
604



606



Pedal até o fim!

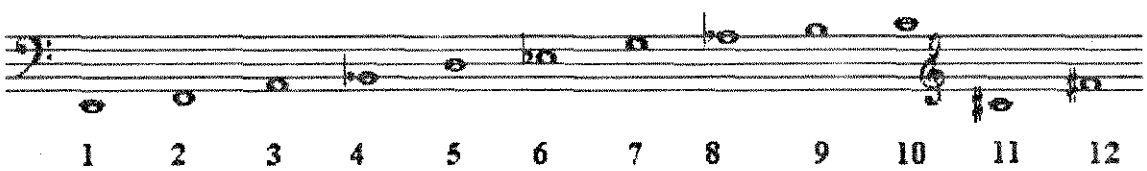

Luminoso!
608
ff
ff
8va
610
fff
fff
fff
fff

Capítulo 3 - Análise da Composição realizada

VARIAÇÕES I a XX - CHACONA

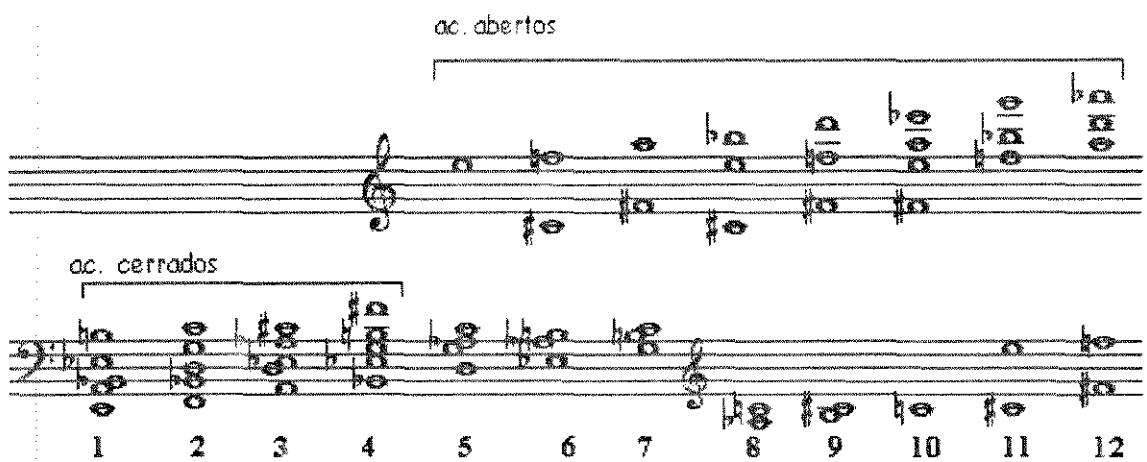
Estas variações foram realizadas em forma de Chacona, tendo como modelo a Chacona em Sol Maior de Händel[4]. Para isso foi imaginada uma série dodecafônica[5] sobre cujas notas se elaboraram acordes de cinco sons, sendo os quatro primeiros em posição cerrada e os oito posteriores em posição aberta.

série dodecafônica



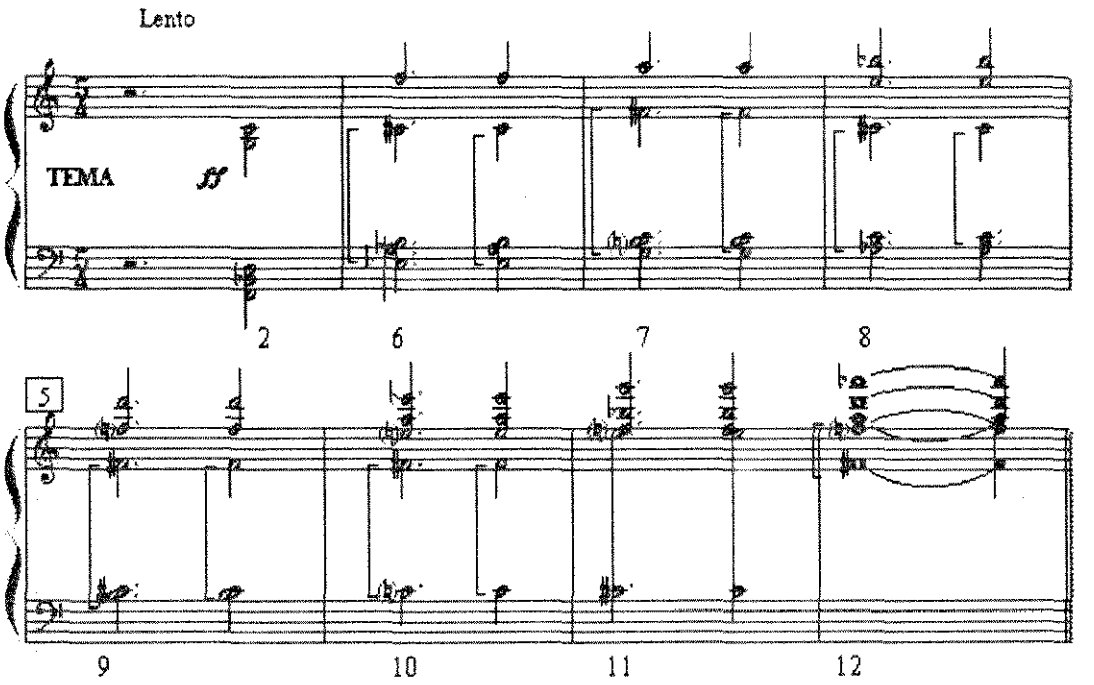
Escolhidos oito desses acordes, foi elaborado um tema de oito compassos, no qual se basearam as vinte variações da Chacona.

acordes



[4] ***Chacona*** *. Dança Barroca em compasso ternário cujo esquema musical foi incorporado numa forma contínua variada. Originária como dança canção, aparentemente na América Latina, tornou-se popular na Espanha no início do século XVII* ***(T.A.)***
SADIE, Stanley. (Ed.) ***The NEW/GROVE Dictionary of Music and Musicians.*** *London: MacMillan, 1980. v. 4 p. 100*

[5] ***Série dodecadônica*** *. Ordenação dos doze sons da escala temperada, base do sistema de composição criado por Arnold Schoenberg.*



Tema

– Ritmo:

Célula Rítmica:

lento

- **Altura:** acorde 2 com as notas da série: 2, 4, 5, 7 e 10.
6 com as notas: 6, 8, 9, 11 e 2.
7 com as notas: 7, 9, 10, 12 e 3.
8 com as notas: 8, 10, 11, 1 e 2.
9 com as notas: 9, 11, 12, 2 e 3.
10 com as notas: 10, 12, 1, 3 e 6.
11 com as notas: 11, 1, 2, 4 e 7.
12 com as notas: 12, 2, 3, 5 e 8.

- **Dinâmica:** fortíssimo
- **Timbre:** grave ao super-agudo

- **Textura:** acordal

Variação I

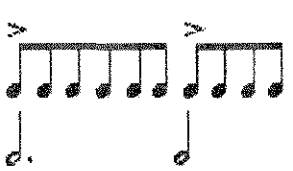
- **Ritmo:**

Células Rítmicas:

- **Altura :** acordes - os mesmos do tema[6] ; notas repetidas no soprano.
- **Dinâmica:** piano crescendo até fortíssimo.
- **Timbre:** do grave ao super-agudo.
- **Textura:** acordal com quatro sons longos e um repetido.

. Variação II

- **Ritmo:**

Células Rítmicas: 

- **Altura:** Notas do acorde repetidas no soprano e contralto;
- **Dinâmica:** piano crescendo até fff.
- **Timbre:** do grave ao super-agudo.
- **Textura:** acordal com três sons longos e dois repetidos.

Variação III

- Ritmo:

Células Rítmicas:

- **Altura:** repetições alternadas de duas notas do acorde em segundas e terças.
- **Dinâmica:** p cr escendo até fff.
- **Timbre:** do grave ao super-agudo.

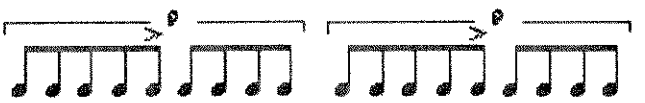
[6] Os acordes das variações de números I a XX são os mesmos do tema.

- **Textura:** acordal com sons longos no baixo e contralto; trinados no soprano e repetições alternadas no tenor.

Variação IV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

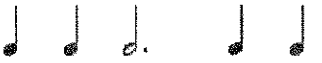


- **Altura:** acordes e agudos percutidos.
- **Dinâmica:** notas agudas fortes e harpejos piano.
- **Timbre:** ressonância do piano.
- **Textura:** polifonia com linha melódica no agudo e acordes desdobrados.

Variação V

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

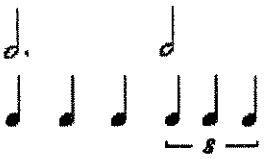


- **Altura:** acordes subdivididos entre baixo, soprano e contralto em contratempo.
- **Dinâmica:** forte até o fim.
- **Timbre:** harmonia percutida.
- **Textura:** acordal em ritmos complementares.

Variação VI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:



- **Altura:** acordes percutidos no soprano e desdobrados no baixo; sons longos e curtos.
- **Dinâmica:** piano, crescendo até o final fff.
- **Timbre:** do grave ao super-agudo.
- **Textura:** acordal com sons simultâneos e separados.

Variação VII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acorde com notas repetidas no baixo;
- **Dinâmica:** piano, crescendo até o final fff.
- **Timbre:** do grave ao super-agudo.
- **Textura:** acordal com quatro sons longos e repetição da nota do baixo.

Variação VIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes
- **Dinâmica:** piano até o fim.
- **Timbre:** ressonâncias do piano.
- **Textura:** sons silmultâneos e separados, ligado e "staccato".

Variação IX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** piano até o final.
- **Timbre:** harmonia percussiva.
- **Textura:** acordal.

Variação X

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** mf até o fim.
- **Timbre:** harmonia percussiva.
- **Textura:** acordal.

Variação XI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** forte até o final.
- **Timbre:** harmonia percussiva.
- **Textura:** acordal.

Variação XII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: ampliação da Variação XI

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** ff até o fim.
- **Timbre:** harmonia percutida.
- **Textura:** acordal.

Variação XIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes repetidos.

- **Textura:** acordal.

Variação XIV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** crescendo até o ponto culminante forte e decrescendo.
- **Timbre:** ressonância dos acordes.
- **Textura:** coral.

Variação XV

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** piano, crescendo até o ponto culminante ff e decrescendo até piano.
- **Timbre:** ressonâncias dos acordes.
- **Textura:** sons simultâneos e separados.

Variação XVI

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** piano, crescendo até o ponto culminante ff e decrescendo até piano
- **Timbre:** ressonâncias dos acordes.
- **Textura:** linha no soprano e ressonâncias.

Variação XVII

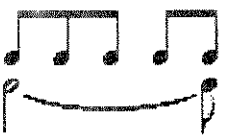
- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** piano com acentos nas notas agudas.
- **Timbre:** ressonância.
- **Textura:** linha no soprano e ressonâncias.

Variação XVIII

- **Ritmo:**

Célula Rítmica: 

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** piano com acentos nas notas agudas.
- **Timbre:** ressonâncias.
- **Textura:** sons separados e pedal em cada acorde no baixo.

Variação XIX

- **Ritmo:**

Célula Rítmica:

- **Altura:** acordes.
- **Dinâmica:** piano, crescendo até o ponto culminante ff e decrescendo até piano no final.
- **Timbre:** faixa sonora.
- **Textura:** acordal.

Variação XX

Variação XX

Inversão da Variação XIX.

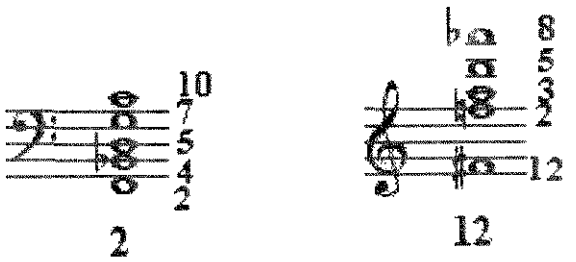
Conclusão

Examinando a análise destas vinte variações encontramos as seguintes texturas:

- notas repetidas nas variações I, III e VII
- acordes desdobrados nas variações IV, VI e VIII
- ritmos complementares na Variação V
- harmonia percutida nas variações de IX a XIII
- ressonâncias nas variações XIV a XX

Recitativo I

Entre a Chacona, com XX Variações sobre um tema dado e as próximas X Variações Canônicas, foi intercalado o Recitativo I, que chamamos de Cadência Brilhante, com semicolcheias oitavadas formado a partir de dois acordes obtidos com base na série dodecafônica original $\underline{O}_1$ e que receberam os números 2 e 12 com as seguintes notas da série: 2, 4, 5, 7 e 10; 12, 2, 3, 5 e 8 respectivamente.



Variações XXI a XXX - Canônicas

Tendo como modelo a Sinfonia n° 9 BWV 795 em fá menor, a três vozes de J.S. Bach elaboramos as seguintes Variações Canônicas[20] com base na série dodecafônica Original$_1$, na Retrógrada$_1$, na Inversão$_1$ e na Retrógrada da Inversão$_8$: (ver Anexo 1)

[20] Cânone: Imitação escrita de uma linha melódica em defasagem de Tempo.

VARIAÇÃO XXI

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 172 a 174
Imitação no baixo
Compassos 174 a 176

I_1 - Entrada no soprano
Compassos 174 a 176
Imitação no baixo
Compassos 176 a 178

R_1 - Entrada no soprano
Compassos 177 e 178
Imitação no baixo
Compassos 179 e 180

RI_8 - Entrada no soprano
Compassos 178 a 181
Imitação no baixo
Compassos 180 a 182

VARIAÇÃO XXII (a duas vozes)

O_1 - Entrada no baixo
Compassos 183 a 185
Imitação no soprano
Compassos 184 a 186

I_1 - Entrada no tenor
Compassos 185 a 187
Imitação no soprano
Compassos 186 a 188

R_1 - Entrada no tenor
Compassos 188 e 189
Imitação no soprano
Compassos 189 e 190

RI_8 - Entrada no baixo
Compassos 189 a 192
Imitação no soprano
Compassos 190 a 192

VARIAÇÃO XXIII (a três vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 193 a 195
Imitação no tenor
Compassos 194 a 196
Imitação no baixo
Compassos 195 a 197

I_1 - Entrada no soprano
Compassos 195 a 197
Imitação no tenor
Compassos 196 a 198
Imitação no baixo
Compassos 197 a 199

R_1 - Entrada no soprano
Compassos 198 e 199
Imitação no tenor
Compassos 199 e 200
Imitação no baixo
Compassos 200 e 201

RI_8 - Entrada no soprano
Compassos 199 a 202
Imitação no tenor
Compassos 200 a 203
Imitação no baixo
Compassos 201 a 204

VARIAÇÃO XXIV (a duas vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 205 e 206
Imitação no baixo
Compassos 206 e 207

I_1 - Entrada no soprano
Compassos 206 a 208
Imitação no baixo
Compassos 207 a 209

R_1 - Entrada no soprano
Compassos 208 a 211
Imitação no baixo
Compassos 209 a 212

RI_8 - Entrada no soprano
Compasso 211
Imitação no baixo
Compasso 212

VARIAÇÃO XXV (a duas vozes)

O_1 - Entrada no baixo
Compassos 213 e 214
Imitação no soprano
Compassos 214 e 215

I_1 - Entrada no baixo
Compassos 214 a 216
Imitação no soprano
Compassos 215 a 217

R_1 - Entrada no baixo
Compassos 216 a 219
Imitação no soprano
Compassos 217 a 220

RI_8 - Entrada no baixo
Compasso 219
Imitação no soprano
Compasso 220

VARIAÇÃO XXVI (a três vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 221 e 222
Imitação no tenor
Compassos 222 e 223
Imitação no baixo
Compassos 223 e 224

I_1 - Entrada no soprano
Compassos 222 e 224
Imitação no tenor
Compassos 223 a 225
Imitação no baixo
Compassos 224 a 226

R_1 - Entrada no soprano
Compassos 224 a 227
Imitação no tenor
Compassos 225 a 228
Imitação no baixo
Compassos 226 a 229

RI_8 - Entrada no soprano
Compasso 227
Imitação no tenor
Compasso 228
Imitação no baixo
Compasso 229

VARIAÇÃO XXVII (a duas vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 230 a 236

I_1 - Entrada no soprano
Compassos 231 a 233

R_1 - Entrada no baixo
Compassos 233 e 234

RI_8 - Entrada no baixo
Compassos 234 e 235

VARIAÇÃO XXVIII (a duas vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 236 a 243

R_1 - Entrada no baixo
Compassos 240 e 241
Imitação no soprano
Compassos 242 e 243

RI_8 - Entrada no baixo
Compasso 239

VARIAÇÃO XXIX (a duas vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 244 a 250

I_1 - Entrada no baixo
Compassos 244 a 250

VARIAÇÃO XXX (a duas vozes)

O_1 - Entrada no soprano
Compassos 251 a 258

I_1 - Entrada no baixo
Compassos 251 a 258

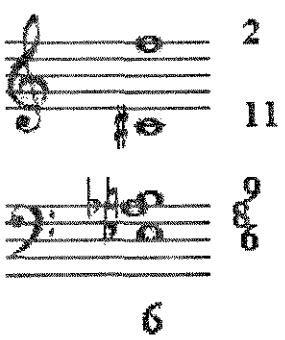
Conclusão

Nas Variações Canônicas a variedade timbrística é conseguida com o emprego das entradas e imitação em vozes diferentes como soprano e baixo ou baixo e soprano e tenor e soprano, em se tratando de Variação a duas vozes. A três vozes, com a entrada no soprano e imitação no tenor, depois no baixo.

Como textura temos duas Variações a duas vozes e a terceira a três vozes intensificando o movimento. Para o final das Variações Canônicas apresentamos Variação a duas vozes quatro vezes seguidas, com as entradas mais próximas umas das outras.

Recitativo II - Interrogativo

Entre as Variações Canônicas e as em forma Sonata foi intercalado o Recitativo II - Interrogativo, construído sobre o acorde número 6 do material original, em oitavas sobre suas cinco notas; repetição ascendente sobre ostinato no grave. É apresentado em duas partes, sendo que na segunda há uma inversão: o ostinato passa para o agudo e as oitavas ascendentes se iniciam no grave. Termina com acorde e cluster.



Variações XXXI a XL - Sonata

O modelo para a forma desta série de Variações foi: Beethoven - Sonata op. 2 n° 1 (piano). Material empregado: série $Original_1$, $Retrógrada_1$, $Inversão_1$ e Retrógrada da $Inversão_8$[21]

Macroestrutura:

Exposição

Tema A - Variação XXXI

Transição - Variação XXXII

Tema B - Variação XXXIII

Coda 1 - Variação XXXIV

Desenvolvimento

Tema A - Variação XXXV

Transição - Variação XXXVI

Tema B - Variação XXXVII

Re-exposição

Tema A - Variação XXXVIII

Tema B - Variação XXXIX

Coda 2 - Variação XL

Médiaestrutura

Exposição

Variação XXXI - Tema A

[21] ver Matriz, Serial - Anexo 1 à p. 200

Altura - série original 01

Ritmo - Células Rítmicas 1)

2)

Textura - duas vozes

Variação XXXII - Transição

Altura - série RI_8

Ritmo - Célula 1) Rítmica:

Textura - Ostinato

Variação XXXIII - Tema B

Altura - Séries O_1, I_1, R_1

Ritmo - Célula 1)
Rítmica:

Textura - Imitação 2 vozes

Variação XXXIV - Coda 1

Altura - Acordes de números 5, 6, 2, 7, 8, 3, 9, 10, 4, 11, 12, 1:||

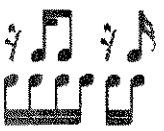
Ritmo - Célula 1) Rítmica:

Textura - Polifonia de acordes

Desenvolvimento

Variação XXXV - Tema A

Altura - Série I_1

Ritmo - Célula Rítmica: 1) 

Textura - Contraponto: 2 vozes extremas

Timbre - Ressonâncias do piano; movimentos rápidos em toda a sua extensão, em pp

Variação XXXVI - Transição

Altura - Série RI_8

Ritmo - Célula Rítmica: 1)

Textura - Ostinato

Variação XXXVII - Tema B

Altura - Série original - O_1

inversão - I_1

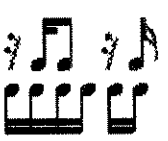
retrógrada - R_1

Re-exposição

Variação XXXVIII - Tema A

Altura - Série original O_1

Ritmo - Células Rítmicas: 1)

2) 

Textura - 2 vozes

Variação XXXIX - Tema B

Altura - Série original O_1

inversão I_1

retrógrado R_1

Textura - Contraponto a duas vozes

Variação XL - Coda 2

Altura - Acordes 5, 6, 2, 7, 8, 3, 9, 10, 4, 11, 12, 1: ||

Ritmo - Célula Rítmica: 1)

Textura - polifonia de acordes

Conclusão

As diferentes seções destas Variações em forma Sonata receberam tratamento diversificado.

Na Exposição os temas A e B são imitações a duas vozes e a transição é um ostinato. A Coda 1 apresenta como textura uma polifonia de acordes.

Quanto ao Desenvolvimento no tema A há um contraponto de duas vozes extremas e o timbre aproveita as ressonâncias do piano.

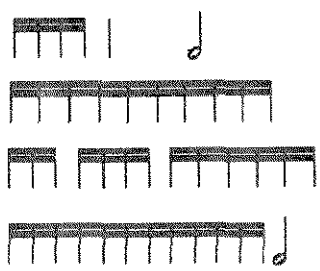
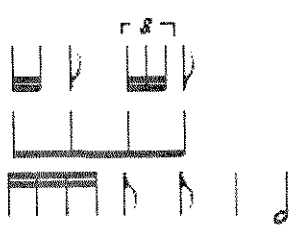
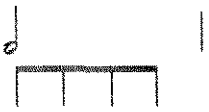
Recitativo III - Aleatório

O Recitativo III construído tomando por base as séries originais O_1, O_6, O_9 e O_4 em pequenas sequências A, B. C, D, E, F, G, H, I, J e K devem ser montadas aleatoriamente. Ver Anexo 1 à página 200.

Variações XLI a L - Rondó

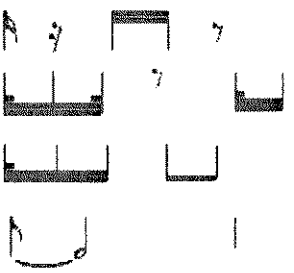
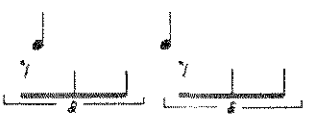
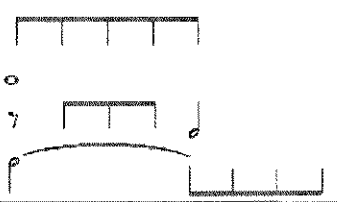
O modelo usado nestas variações foi: Beethoven - Sonata Op. 90 para piano "Nich zu geschwind und sehr singbar vorgetragen."

O material sonoro empregado refere-se `a série de doze sons com Permutações[9].

Variação	Altura	Ritmo: Célula Rítmica	Textura
XLI - Refrão[10] A	Série O		Oitavas
XLII - Couplet B	Permutações I, II e III		Contraponto a duas vozes
XLIII - Refrão A			
XLIV - Couplet C	Permutações IV, V e VI		Ritmos complementares

[9] Vide Anexo 2.
Segundo Olivier Messiaen, as permutações partem de uma série inicial. Escolhe-se uma nota que passará a constar como n° 1 na nova série assim obtida: escolhendo as outras onze aleatoriamente e colocando seus números de origem na parte superior.
A sequência será sempre respeitada, levando em conta a numeração de 1 a 12 escrita na nova série na parte inferior, até ser encontrada novamente a série original.
PRADO, Almeida. *Pequeno Glossário de Composição* Unicamp, 1981. p 33 (material não publicado). As tábuas das permutações estão à p. 202.

[10]"O Rondó e' um desenvolvimento da forma ternária e deriva do "Rondeau" francês, que significa círculo. (...) o tema principal ou "refrão" é alternado com um ou mais temas subordinados ou "couplets".
MILLER, William Hugh. *Introduction to Music Appreciation.* Philadelphia: Chilton Co. 1961. p. 182.

Variação	Altura	Ritmo: Célula Rítmica	Textura
XLV - Couplet D	Permutações VII, VIII e IX		Contraponto a 3 vozes
XLVI - Couplet E	Permutações X e XI e XII		Ritmos complementares
XLVII - Refrão A			
XLVIII - Couplet F	Permutações XIII, XIV e XV		Linha melódica acompanhada em contratempo
XLIX - Couplet G	Permutações XVI, XVII e XVIII		Contraponto a 2 vozes
L - Refrão A'	Permutações XIX a XXVIII		

Conclusão

Foram empregados nessas Variações Contraponto a duas e três vozes, ritmos complementares e melodia acompanhada em contratempo.

Recitativo IV - Monteverdiano

Este recitativo foi construído sobre os acordes de números 2, 3 e 4 cujos modelos estão à p. 162.

Variações LI a LX - Gregorianas

São necessárias algumas anotações para a compreensão dos sinais usados no texto musical:

= pequena acentuaçãoa

= acentuação

= mordente duplo superior

 = respiração; inciso

= barra inteira - silêncio equivalente a uma nota; período

= dupla barra - fim da cantilena

Variação	Altura	Modelos Rítmicos	Textura
LI	Séries: O_1, I_1, R_1, RI_8	Introito - Missa III Post Pascha p. 356[11]	Uníssonos oitavados
LII	Idem	Kyrie - Missa IV In Festis Duplicibus p. 25	Uníssonos em três oitavas
LIII	Idem	Gloria - Missa IX In Festis B. Mariae Virginis I p. 40	Uníssonos oitavados no soprano e contralto; o baixo na segunda oitava inferior
LIV	Idem	Gradual - Missa in die Paschal p. 778	Uníssonos oitavados no baixo e tenor; soprano na segunda oitava superior.
LV	Idem	Alleluia - Dominica Ressurresctionis p. 779	Quintas no baixo e tenor; soprano na segunda oitava superior
LVI	Séries: O_1, I_1, R_1 e RI_8,	Credo IV- p. 71	Quartas a partir do baixo

[11]Paginação do "Liber Usualis"

Variação	Altura	Modelos Rítmicos	Textura
LVII	Séries: O_6, I_6, R_6, e RI_6	Offertorium Sabbato in Albis p. 806	Uníssonos oitavados
LVIII	Idem	Sanctus et Benedictus - In Festis B.Mariae Virginis I p. 42	Quintas a partir do baixo; soprano na segunda oitava aguda
LIX	Idem	Agnus Dei - in Festis B. Mariae Virginis I p. 42	Quartas a partir do baixo
LX	Idem	Communio - Dominica IV Adventus p. 356	Oitavas no baixo e tenor, no contralto e soprano intercaladas com a quinta.
Recitativo V Arabesco	Séries: O_1, I_1, R_1 e RI_8,	Antifona - ad Vesperas Dominica Ressurrectionis p. 357	Quintas a partir do baixo.

Conclusão

As Variações Gregorianas foram concebidas imaginando captar as cores múltiplas dos vitrais da Idade Média. Porisso, não hesitei em trabalhar com todos os mecanismos sonoros desse período, como por exemplo: uníssonos, oitavas, quintas e quartas paralelas.

Para não criar um anacronismo com oitavas e uníssonos tão insistentes, fui obrigada a suprir os uníssonos com elementos de ressonância que são os clusters.

Os modelos gregorianos provêm de cantilenas datadas dos séculos IX° ao XI°.

> " O ritmo", Segundo D. Eugène Cardine[25], " é um movimento que, desde o ponto de partida, tende para um fim e, pela continuidade desta tendência, garante a síntese dos elementos em que se concretiza. Tem, pois, papel essencialmente unificador.

[25]CARDINE, Eugène. *Primeiro Ano de Canto Gregoriano e Semiologia Gregoriana*.Trad. Eleanor Florence Dewey. Sao Paulo: Palas Athena Attar, 1989. p. 58

O fator desta síntese é o acento (verbal, melódico ou melódico-verbal).

Os dois termos do movimento são a tensão e a distensão.

É primordial compreender que a essência do ritmo consiste em ser relação de um impulso a um repouso, do impulso inicial ao repouso final de uma mesma entidade. Essa relação com o elemento final é que,. por sua continuidade, une os elementos intercalares, por mais numerosos que sejam".

Recitativo V - Arabesco

Elaborado com as séries O_1, I_1, R_1 e RI_8 e tendo como modelo rítmico gregoriano a Antifona - ad Vesperas Dominica Ressurrectionis[26].

[26] p. 357 do Liber Usualis

Variações LXI a LXIX - Prelúdios

Os Prelúdios LXI a LXVIII se constituem em um "Flash-back"[27] dos momentos principais das sessenta variações anteriores. essa idéia se encontra em Beethoven, Sonata para piano Op. 101 em Lá Maior, compasso 21: "Zeitmass des ersten stückes". São doze compassos utilizados como ponte para entrar no movimento final e relembram o início da Sonata.

Na 9a. Sinfonia, "Allegro ma non troppo"os compassos 30 a 37 relembram o início da Sinfonia.

Brahms em sua sonata Op. 5 no. 3 em fá menor para piano, também se utiliza do processo "Flash-back", ao voltar ao tema do Andante (compassos 223 a 232) nos compassos 327 a 337.

Almeida Prado, nas Cartas Celestes, volume VI, na "Ciranda dos Planetas ao redor do Sol", relembra os trechos que se referem ao Sol e à Terra.

As Variações estão assim estruturadas:

Variações	**"Flash- back"**	
LXI	Tema em Acordes	
LXII	Variação I	
LXIII	Variação XIV	
LXIV	Variação XV	
LXV	Variação XXI	
LXVI	Variação XXXI	
LXVII	Variação XLII	
LXVIII	Variação LI	

[27] ver nota 7 da Introdução

Variações	"Flash- back"	
LXIX		Bach - Prelúdio I, volume I "Cravo Bem Temperado
LXX		Bach - Fuga IV, volume I do "Cravo Bem Temperado"

Variação LXIX - Prelúdio

Seções	Compassos	Altura	Ritmo: Célula Rítmica	Textura
1ª	1 a 8	Acordes[15]: 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 e 12		Acordes desdobrados em escrita pianística
2ª	9 a 12	Acordes: 5, 4, 3 e 1		Idem
Coda	13 a 17	Acordes 2 e 9 séries O1 e I1		

[15] Os modelos dos Acordes se encontram à p. 162.

Variação LXX - Fuga Breve

Definição dos Termos

Elementos da Fuga:

1. Exposição - Idéia principal e Resposta em todas as vozes nas quais é prevista a Fuga.
1.1. Idéia básica - é a primeira idéia da Fuga.
1.2. Resposta - é a primeira imitação da Idéia básica no intervalo de quarta acima.
1.3. Contraponto - sobre a Idéia básica realizado livremente.
1.4. Episódios - partes intermediárias entre as aparições da Idéia principal e Resposta.
1.5. Reexposição - Volta da Idéia básica no ritmo original.
1.6. Stretto - é a entrada das vozes em superposição.
1.7 Coda - é o final da Fuga

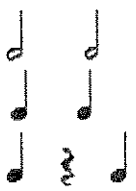
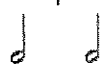
Macroestrutura

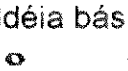
Seções	Entradas	Compassos	Vozes	Séries
Exposições		1 a 28		
	Idéia básica[29]	1 a 8	Baixo	O_1
	Resposta[30]	9 a 16	Tenor	
	Contraponto da idéia básica	9 a 16	Baixo	O_1 e I_1
	Idéia básica	17 a 21	Soprano	O_1
	Contraponto da idéia básica	17 a 21	Tenor	
	Livre	17 a 21	Baixo	R_1
	Episódio I[31]: Contraponto da idéia básica	22 a 28	Soprano	O_1 e I_1
	Livre	22 a 28	Tenor	
	Livre	22a 28	Baixo	R_1 e RI_8
Desenvolvimento		29 a 58		
	Contraponto da idéia básica	29 a 32	Soprano	
	Livre	29 a 32	Tenor	
	Resposta	29 a 32	Baixo	RI_8

[29]Idéia Principal
[30]Uma quarta acima da idéia principal
[31]Parte intermediária entre as aparições da idéia principal.

	Livre	33 a 36	Soprano	I_1
	Idéia básica	33 a 36	Tenor	O_1
	Contraponto da idéia básica	33 a 36	Baixo	
	Episódio II: Livre	37 a 43	Soprano	R_1
	Contraponto da idéia básica	37 a 43	Tenor	R_1 e RI_8
	Idéia básica	43 a 50	Soprano	O_1
	Livre	43 a 50	Tenor	
	Contraponto da idéia básica	43 a 50	Baixo	
	Livre	51 a 58	Soprano	I_1, R_1 e RI_8
	Contraponto da idéia básica	51 a 58	Tenor	
	Resposta	51 a 58	Baixo	
Stretto		59 a 82		
	Idéia básica	59 a 74	Soprano	sobe cromática
	Resposta	61 a 74	Tenor	desce cromática
	Idéia básica	62 a 74	Baixo	sobe cromática
	Idéia básica	75 a 78	Soprano	sobe cromática
	Resposta	75 a 78	Tenor	desce cromática
	Idéia básica	75 a 78	Baixo	sobe cromática
	Idéia básica	79 a 82	Soprano	pedal
	Resposta	79 a 82	Tenor	desce cromática
	Idéia básica	79 a 82	Baixo	sobe cromática
Coda		83 a 98		
	Idéia básica e Resposta	83 a 85	Soprano	sobe cromática
	Idéia básica e Resposta	86	Tenor e Baixo	
	Livre	87 a 90	Tenor e Baixo	
		90 a 93	Tenor e Baixo	Lá Maior
		94 a 98	Acordes	Lá Maior

Mediaestrutura

Seções	Altura	Ritmo	Textura	
Exposição	Contraponto	Células Rítmicas: Idéia básica	Polifonia a 2 e 3 vozes	
		Contraponto da idéia básica: 		
Desenvolvimento	Contraponto	Células Rítmicas: Contraponto da Idéia Básica	Polifonia a 3 e 2 vozes	
		Idéia básica:		
		Resposta: 		
		Idéia básica	Polifonia a 3 vozes	
		Contraponto da Idéia básica:		
		Resposta:		
Stretto	Contraponto	Idéia básica:	polifonia a 3 vozes	Pedal no Soprano
		Resposta:		

Seções	Altura	Ritmo	Textura	
		Idéia básica: 		
		Idéia básica:		
Coda	Imitação		Polifonia a 2 vozes	
	Imitação e Acordes		Polifonia a 2 vozes Acordes	

Microestrutura

Seções	Entradas	Ritmo	Vozes	Movimento
Exposição	Idéia básica	Semibreves	Baixo	
	Resposta	Semibreves	Tenor	
	Contraponto da Idéia básica	Mínimas	Baixo	
	Episódio I: Contraponto da Idéia básica	Mínimas	Soprano	
Desenvolvimento	Contraponto da Idéia básica	Semínimas	Soprano	
	Idéia básica	Semínimas	Tenor	
	Resposta	Mínimas	Baixo	
	Contraponto da Idéia básica	Colcheias	Baixo	
	Episódio II: Idéia básica	Semibreves	Sopranos	
	Contraponto da Idéia básica	Mínimas	Baixo	
	Resposta	Semibreves	Baixo	
Stretto	Idéia básica	Semínimas	Soprano	subindo cromaticamente
	Resposta	Mínimas	Tenor	descendo cromaticamente
	Idéia básica	Semibreves	Baixo	subindo cromaticamente
	Idéia básica	Colcheias	Soprano	subindo cromaticamente
	Resposta	Semínimas	Tenor	descendo cromaticamente

	Idéia básica	Semibreves	Baixo	subindo cromaticamente
	Idéia básica	Semicolcheias	Soprano	Pedal
	Resposta	Semínimas	Tenor	descendo cromaticamente
	Idéia básica	Mínimas	Baixo	subindo cromaticamente
Coda	Idéia básica	Semicolcheias	Soprano	subindo cromaticamente Acordes

Conclusão

Esta fuga apresenta como característica um processo de aceleração das figuras rítmicas. Na Exposição a Idéia Básica e a Resposta se apresentam em uma figura ( ). O Contraponto da Idéia Básica é realizado na sua subdivisão por dois ( ).

A Idéia Básica é retomada agora também na subdivisão por dois ( ) e seu contraponto na subdivisão por quatro ( ).

No Episódio I o contraponto da Idéia básica é realizado na subdivisão por dois ( ) com novo contraponto na subdivisão por quatro ( ).

Ao iniciar o Desenvolvimento a Resposta aparece na subdivisão por dois ( ) e o seu contraponto na subdivisão por quatro ( ) em seguida a Idéia básica vem na subdivisão por quatro ( ) e o seu contraponto na subdivisão por oito ( ).

Somente no Stretto e na Coda aparece a subdivisão por dezesseis na Idéia Básica.( )

CONCLUSÃO

A conclusão do trabalho apresenta os seguintes pontos:

- Escolha de um repertório adequado para a consecução cabal do objetivo da dissertação.

- Análise das peças características de momentos históricos que resultou no conhecimento de diferentes técnicas de composição.

- Escolha de *Tema e Variações Transatonais* que tem por base uma série de doze sons sobre a qual foram construídos acordes.

- Estudo do emprego livre da série, transcendendo e trazendo novos usos ao processo criado por Schoenberg.

- Obtenção de formas múltiplas inseridas nas Variações.

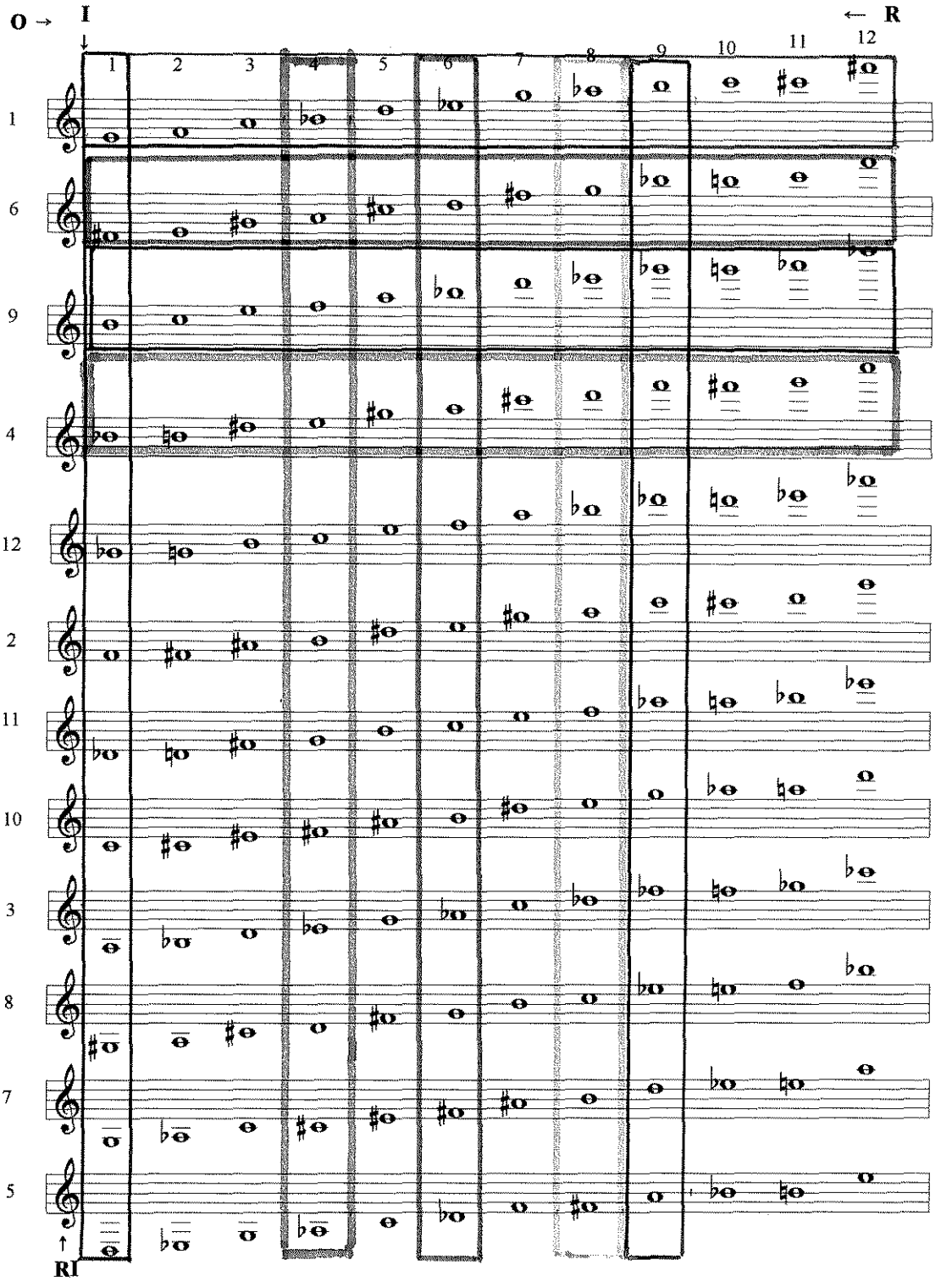
- Alcançada a maior diversidade nas Variações, dentro da série.

- Análise da peça acabada como conclusão dos processos usados na composição.

A inserção de formas e processos diversos dentro da forma aberta de Variações contribue para o encaminhamento de novas pesquisas no campo da estruturação musical.

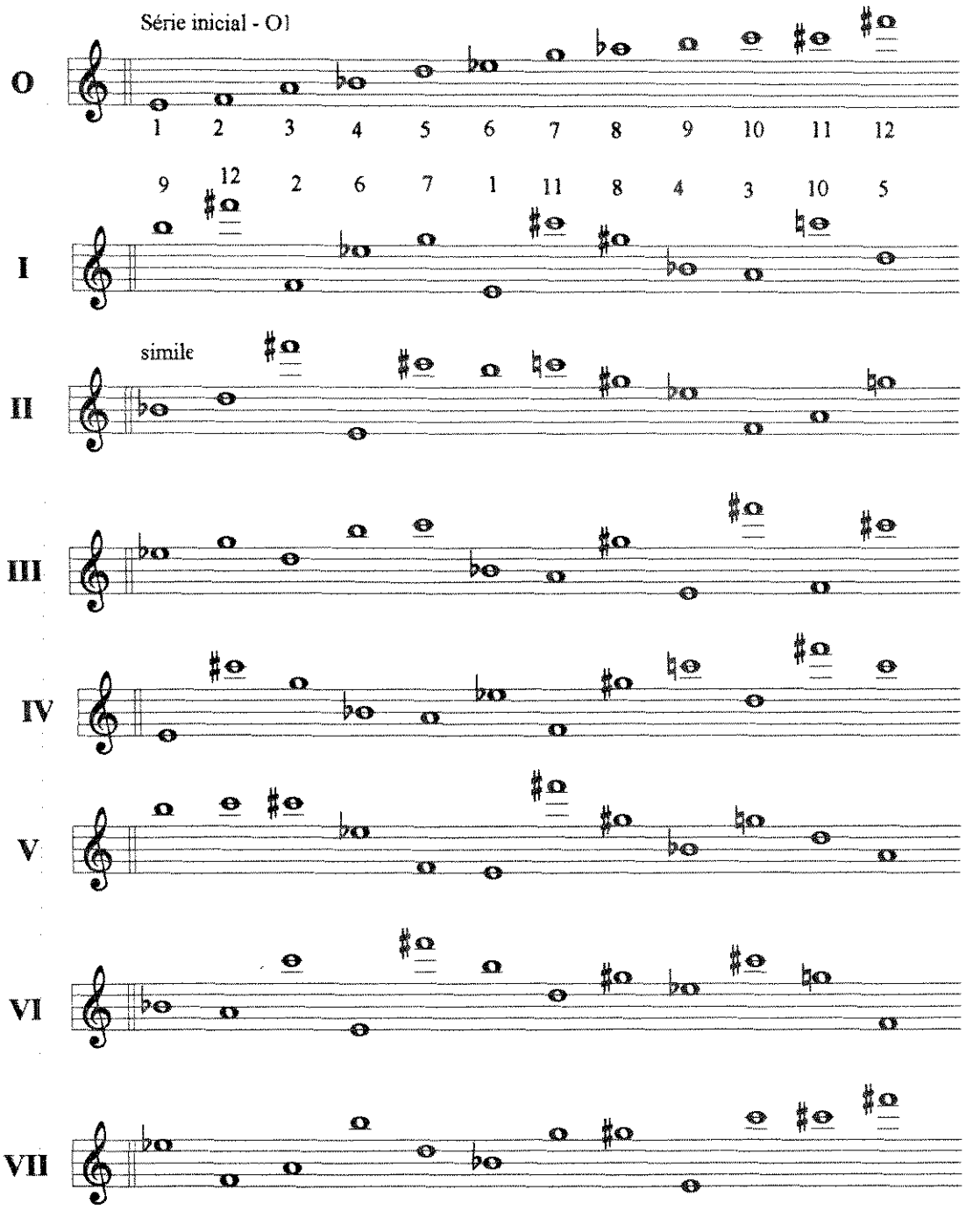
ANEXO 1 - Matriz Serial

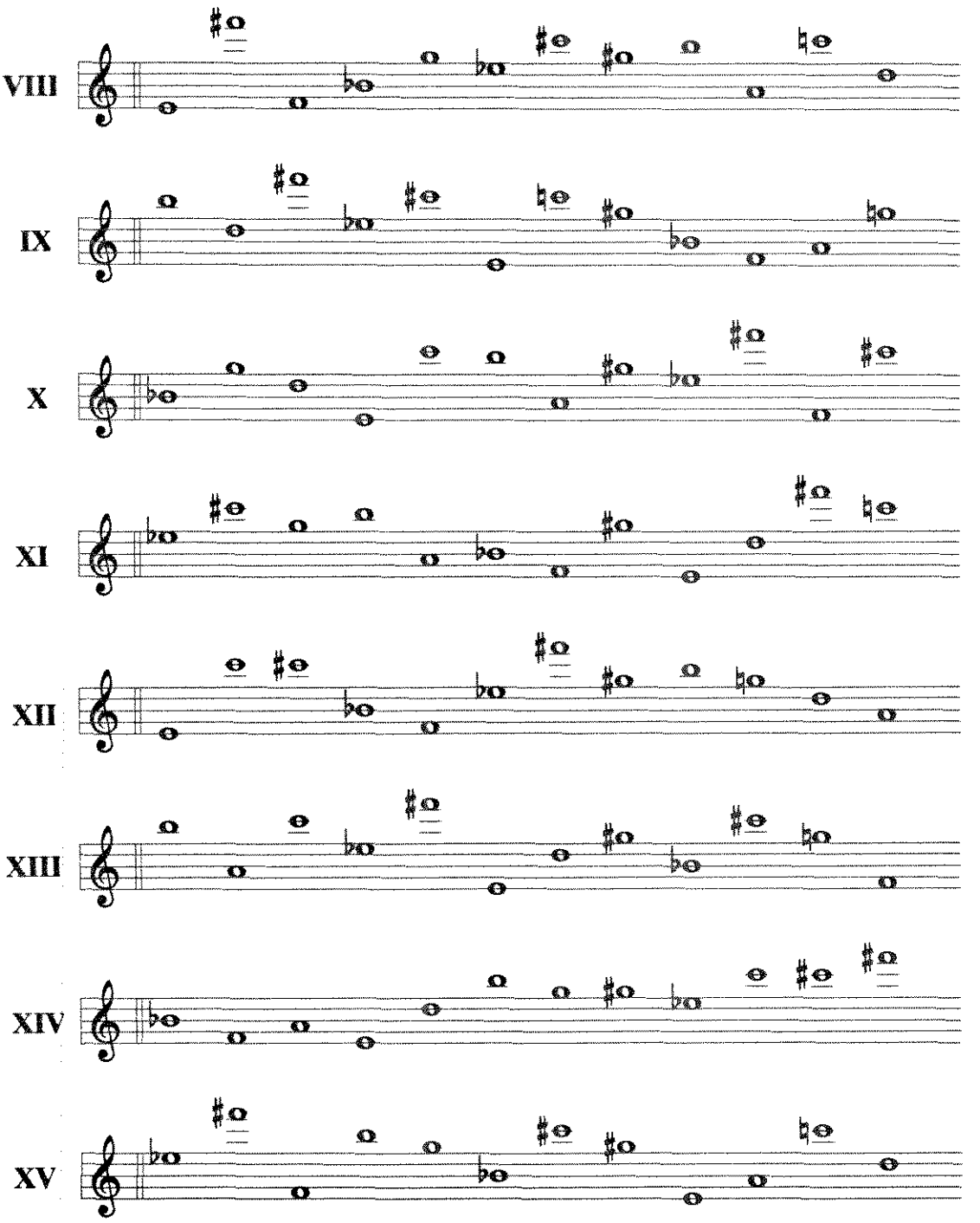
Matriz Serial

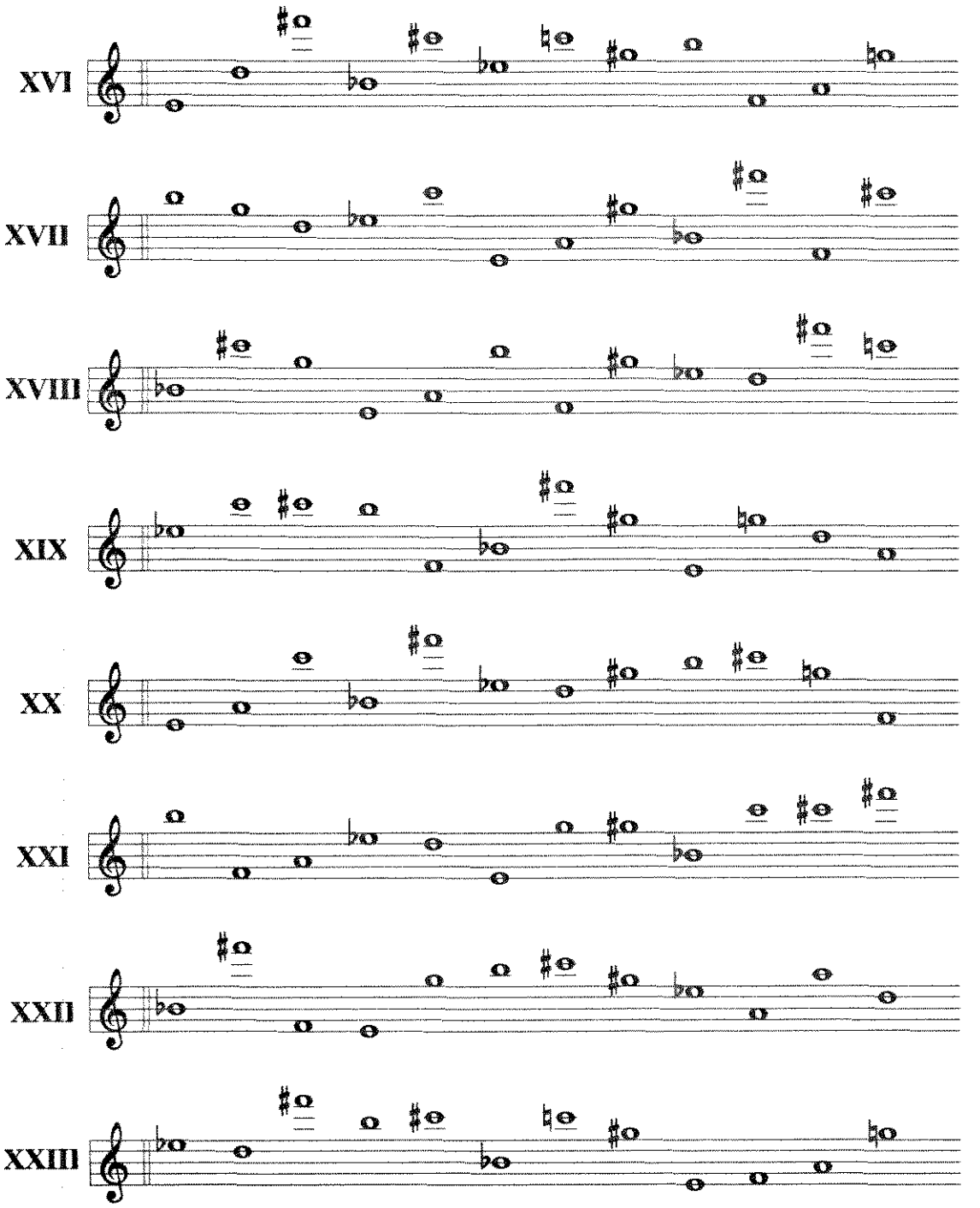


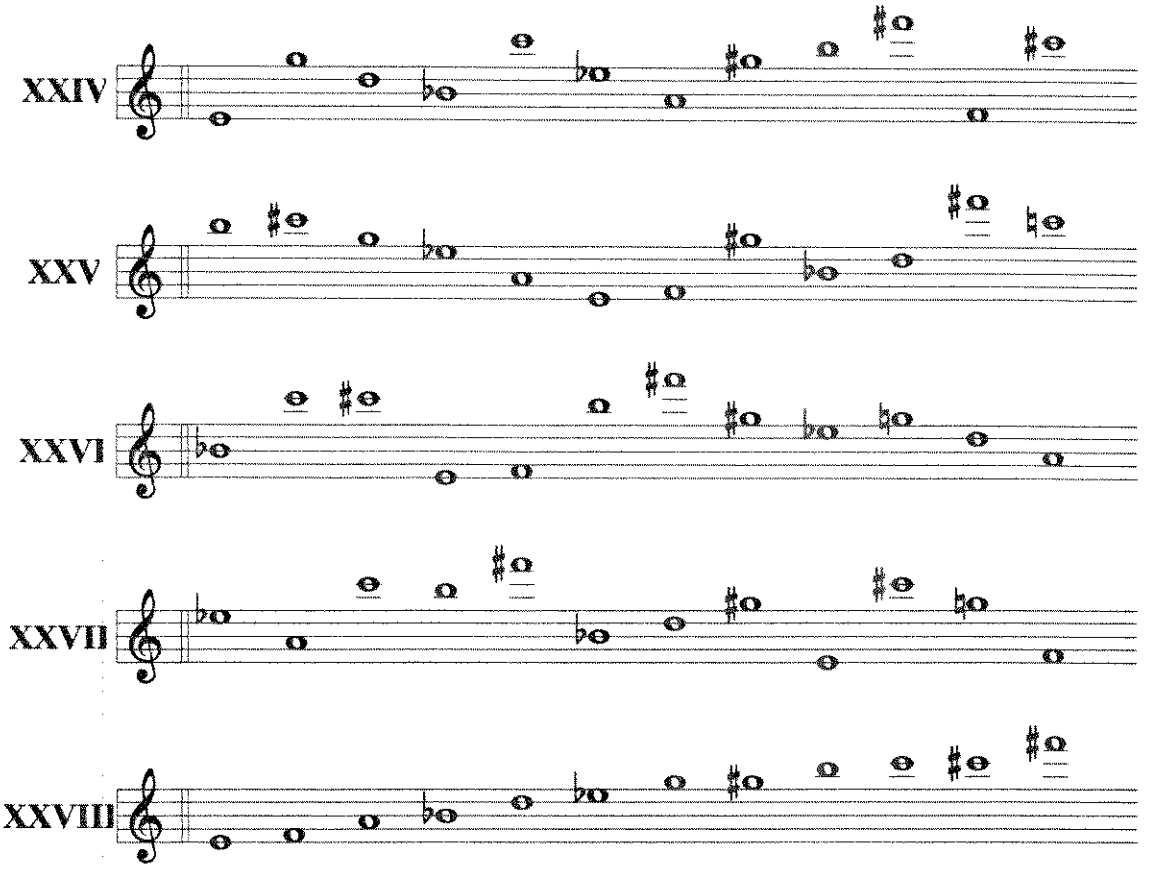
ANEXO 2 - Permutações

Permutações




VIII
IX
X
XI
XII
XIII
XIV
XV


XVI
XVII
XVIII
XIX
XX
XXI
XXII
XXIII


XXIV
XXV
XXVI
XXVII
XXVIII

BIBLIOGRAFIA

ADORNO,Theodor. **Philosophie de la Nouvelle Musique**. Trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Paris: Gallimard, 1962.

ALLORTO, Riccardo. **Storia della Musica**, Milano: G. Ricordi & C. 1978.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2ª ed., Rio de Janeiro: F. Briguiet & Companhia, 1942.

ANDRADE, Mario de. **Pequena História da Música**. São Paulo: Martins, 1944.

BARRAUD, Henry. **Para compreender as músicas de hoje**. Trad. J. J. de Moraes & Maria Lúcia Machado. São Paulo: Pespectiva, 1975.

BARTHES, Roland, KISTEVA, Julia, HAMON, PHILIPPE, ROUSSET, Jean, SALLENAVE, Daniele, VERRIER, Jean, TODOROV, Christo. **Masculino Feminino Neutro. Ensaios de Semiótica Narrativa**. Trad. Tânia Franco Carvalhal e outros. Porto Alegre: Globo, 1976.

BENSE, Max. **Pequena Estética**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENZE, Max. **Estética**. Trad. Alberto Luis Bixio. Buenos Aires: Nueva Vision, 1973.

BERNSTEIN, Leonard. **The infinite Variety of Music**. New York: New American Library, 1970.

BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. New York: Dover, 1976.

BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____ **Puntos de Referencia**. Trad. Eduardo J. Prieto. Barcelona: Editorial Gedisa S/A, 1984.

BUKOFZER. Manfred F. **Music in the Barroque Era**. New York: Norton, 1947.

CAGE, John. **De segunda a um ano**. Trad. Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985.

CASELLA, Alfredo e MORTARI, Virgílio. **La Tecnica de La Orquesta Contemporânea**. Trad. de A. Jurafsky. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1950.

CASSIRER, E. **"El Arte"***in introduccion a una Filosofia de La Cultura*. Fundo de Cultura Econômico. México, 1967.

CONTIER, Arnaldo D. **Música e ideologia no Brasil**. 2ª ed., São Paulo: Novas Metas, 1985.

COOKE, Deryck. **The Language of Music**. New York: Oxford University Press, 1958.

COOPER, Paul. **Perspective en Music Theory An Historical - Analytical Approach**. New york: Dood, mead e Company, 1974.

COPE, David H. **New Direction in Music**. 4° Ed. Dubuque: W.M.C. Brown, 1971.

COPLAND, Aaron. **A nova música**. Trad. Lívio Dantas. Rio de Janeiro: Record, 1969.

_____ **Como ouvir (e entender) a música**. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

DALLIN, Leon. **Techniques of Twentieth Century Composition. A Guide to the materials of Modern Music**. 3ª ed. Dubuque: W. M. C. Brovon Company, 1984.

DUBOIS, Theodore. **Traité D'Harmonie Théorique et Pratique**. Paris: Sephonse Leduc, 1921.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. 2° Ed. . Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 1981.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. Trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____ **A Definição da Arte**. Trad. José Mendes Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____ **A Estrutura Ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____ **Apocalípticos e Integrados**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____ **Como se faz uma Tese**. 2° Ed. Trad. Gilson Cesar Cardoso de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1985.

EINSTEIN, Alfred. **Music in the Romantic Era**. New York: Norton, 1947.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo dicionário de língua portuguesa**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

GAJARD, D. Joseph. **Les Melodies de la Semaine Sainte et de Pâques**. Descleé et Cie., 1952.

GARZANTI, Ed. **La nuova enciclopedia della musica**. Milão, 1983.

GEERTZ, C. **"Art as a cultural system"** *in Local Knowledge Further Essays in Interpretive Athropology*. New York: Basic Books, Harper Collins Publishers, 1983.

GOMBRICH, E. H. **A História da Arte**. 4° Ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GRABNER, Hermann. **Anleitung Zur Fugenkom-position**. Leipzig: Kistner & Siegel, 1934.

_____ **Harmonie**. Leipzig: Kistner & Siegel, 1934.

GRIFFITHIS, Paul. **Encyclopaedia of 20th Century Music**. London: Thames and Hudson, 1986.

_____ **A Música Moderna**. Trad. Clovis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

GROUT, Donald J. **A History of Western Music**. New York. W. W. Norton & C., 1960.

HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical**. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Unicamp, 1989.

HAUSER, Arnold. História **Social da Literatura e da Arte**. 3° Ed. Trad. de Walter H. Gersen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HINDEMITH, Paul. **Adiestramiento Elemental para Musicos**. Trad. Emiliano Aguirre. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1946.

JEPPENSEN, Knud. **Counterpoint The Poliphonic Vocal Style of the Sipteenth Century**. Trad.Glen Haydon. New York: Prentice-Hall, 1939.

KERMAN, Joseph. **Listen**. New York: Worth Publishers, Inc, 1980.

_____ **Musicologia**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX.** 3ª ed., Porto Alegre: Movimento, 1977.

_____ **História e Significado das Formas Musicais**. 4ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1923.

KRENEK, Ernst. **Modal Counterpoint. In the Style of the Sixteenth Century**. Los Angeles: Boosey and Hawkes, 1959.

_____ **Tonal Counterpoint In the Style of the Eighteenth Century**. Los Angeles: Boosey and Hawkes, 1958.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. Trad. Hélio Ziskind. São Paulo: Perspectiva. 1981.

_____ **Introduction a la musique de douze sons.** Paris: L'Arche, 1949.

LÉPRONT, Catherine. **Clara Schumann**. Paris: Robert Laffont, 1988. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

LERDAHL, Fred e JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. London: MIT Press, 1983.

LEUCHTER, Erwin. **La Historia de La Musica como Reflejo de La Evolucion Cultural**. 4° ed. Erwin. Buenos Ayres: Ricordi Americana, 1946.

LIBER USUALIS. **Missae et Officii Pio Dominicis et Festis cum Cantu Gregoriano**. Tournai: Descleé & Socii, 1953.

MACMILLAN. **Contemporary Dictionary**. New York: Macmillan Publishers Co., 1979.

MANN, Alfred. **The Study of Fugue**. New York: Dover, 1965.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Brasília: Civilização Brasileira, 1981.

MARTINEZ, José Luiz. **"Uma possível teoria semiótica da Música"**. Cadernos de Estudos: Análise Musical 4. São Paulo: Atravez, 1991.

_____ **Música e Semiótica: um estudo sobre a questão da representação na linguagem musical**. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1991.

MATTHEWS, Denis. **Guias Musicais BBC. Beethoven Sonatas para piano**. Trad. Marco Antonio Esteves da Rocha. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MESSIAEN, Olivier. **Traité de Rythme, de Couleur et D'Ornithologie**. Tomos I e II. Paris: Alphonse Leduc, 1994.

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

MICHELS, Ulrich. **Atlas de Música I**. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

MILLER, Hugh M. **introduction to Music Appreciation**. Philadelphia and New York: Chilton Company, book Division, 1961.

_____ **Introduction to Music**. A Guide to Good Listening. New York: Barnes and Noble, 1958.

MOLES, Abiaham. **Teoria da Informação e Percepção Estética**. Trad. Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

_____ **A Criação Científica.** São Paulo: Perspectiva, Estudos, 1981.

_____ **Creatividad y Métodos de Inovación**. Barcelona: CIAC, s/d.

MOORE, Douglas. **A Guide to Musical Styles**. New York: W. W. Norton Company, 1962.

MORAES, J. J. de. **O que é Música**. 2° Ed. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1983.

MULLER, R. **Arte e Cultura . "Perspectivas de Estudo. a Análise do Discurso"in Trilhas,** Revista do Instituto de Artes, ano 3, n° 1, Campinas, 1989.

NATTIEZ, Jean Jacques, ECO, Humberto, RUWET, Nicolas, MOLINO, Jean. **Semiologia da Música**. Trad. Mário Vieira de Carvalho. Lisboa: Vega, 1971.

NEVES, José Maria. **Música Contemporanea Brasileira**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

PAREYSON, Luigi. **Estética. Teoria da Formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

_____ **Problemas de Estética**. São Paulo: Martins, s.d.

_____ **Problemas de Estética**. São Paulo: Martins, s.d.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à Música de Nosso Tempo.** Trad. de Diva Ribeiro de Toledo Piza. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, Col. Estudos, 1990.

PERGAMO, Ana Maria Locatelli de. **História de La Musica. La Musica Tribal, Oriental Y de Las Antiguas Culturas Mediterráneas**. Tomo I. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1980.

PERSICHETTI, Vincent. **Tiventieth Century Harmony**. New York: W.W. Norton, 1961.

PISTON, Walter. **Counterpoint.** New York: W. W. Norton e Company, 1947.

_____ **Harmony**. 4° Ed. New York; W.W. Norton, 1978.

_____ **Orquestrácion**. Trad. Ramón Barce, Llorenç Barber Y Alicia Perris. Madrid: Real Musical, 1984.

PLANTINGA, Leon. **Romantic Music. A History of Musical Style in nineteenth century Europe.** New York: W. W. Norton & C., 1984.

PLAZA, Júlio. Tradução **"Intersemiótica"**. São Paulo: Pespectiva, 1987.

PROUT, Ebenezer. **The Orchestra**. London: Kalmus, 1897.

RAYNOR, Henry. **Historia Social da Música. Da Idade Média a Beethoven**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Bahar, 1972.

ROBERTSON A. y STEVENS D. **Historia General de la Musica. De las Formas Antiguas a la Polifonia**. Madrid: Ediciones Istmo, 1983.

ROSEN, Charles. **The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven**. New York: Norton, 1972.

_____ **Sonata Forms**. W. W. Norton Company, 1980.

SADIE, Stanley ed. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980.

SALZER, Felix. **Structural Heraing, Tonal Coherence in Music.** New york: Dover, 1952.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. 12ª ed. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 1983.

SCHENKER, Heinrich. **Five Graphic Music Analyses**. New York: Dover, 1969.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical** , Trad. de Eduardo Seineman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____ **Modelos para Estudiantes de Composition**. Trad. de Violeta H. de Gainza. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1943.

_____ **Harmonielehre**. Viena: Universal, 1922.

_____ **Structural Functions of Harmony**. New York: Norton, 1948.

_____ **Tradução de Ramon Barce**. Madrid: Real Musical, 1974.

SCHOLES, Percy A. **The Oxford Companion to Music**. 2ª ed., New York: Oxford University, 1938.

SCHWEITZER, Albert & Bach, J. S. **Le Musicien - Poète**. ed. Maurice et Pierre Foetisch, 1958.

SIEGMEISTER, Elie. **Harmony and Melody**. Belmont: Wadsmonth, 1965.

SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira** 2° Ed . São Paulo: Brasiliense, 1982.

STARR, William J. **Scored for Listening: A Guide to Music**. University of Tennesse. Harcourt, Brace and World. Inc. New York, 1959.

STEPHAN, Rudolf. **Vom Musikalischen Denken**. Mainoz: Schott, 1985.

STRAVINSKI, Igor & CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinski.** Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 1984.

THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS. 6ª ED., Washington; Macmillan, 1972.

TOCH, Ernst. **The Shapin Forces in Music.** Dover Publications, Inc., New York, 1977.

TOVEY, Donald Francis. **A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas**. London: The Associated Board of the Royal School of Music, 1931.

TRANCHEFORT, François-René. **Guia da Música Sinfônica**. Trad. Vários; Supervisão Bruno Furlanetto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

TYSON, Alan. edit. **Beethoven Studies**. W. W. Norton Company, New York, 1973.

ULRICH, Homer e PISK, Paul A.. **A History of Music and Musical Style**. New York: harcourt, Brace and World, 1963.

VIVIER, Odile. **Varèse**. Paris: Seuil, 1973.

VOIX, Nouvelles. Asnières-sur-Oise, 1991.

WEBERN, Anton. **O Caminho para a Música Nova**. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.

WEBSTER'S NEW INTERNATION DICTIONARY OF THE ENGLISH LANGUAGE. Springfield: Mass., G. & C. Merriam Company, 1929.

WEID, Jean - Noël von der. **La Musique du XX e Siècle.** Paris: Hachette, 1992.

WHITE, John David. **The Analysis of Music.** New Jersey: Prentice Hall, 1976.

WISNIK, J. M. **o Som e o Sentido: uma outra história das Músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZAMACOIS, Joaquin. **Teoria de La Musica**. 13° Ed. Barcelona: Labor, 1977 Libro I e II 166 p.

_____ **Curso de Formas Musicais**. Barcelona: Labor, 1985.

_____ **Tratado de Armonia**. 6° Ed. Barcelona: Labor, 1978 Libro I, II e III.