

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

***RICERCAR A 6 DE JOHANN SEBASTIAN BACH E A SUA
ORQUESTRAÇÃO NA FUGA (RICERCATA) A 6 VOI POR ANTON
WEBER : A TÉCNICA KLANGFARBENMELODIE E A SERIALIZAÇÃO
MOTÍVICO- TÍMBRICA***

ÁUREA HELENA DE JESUS AMBIEL

Campinas, 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

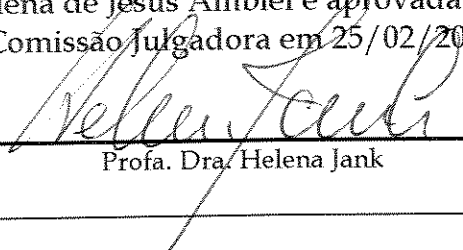
INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

**RICERCAR A 6 DE JOHANN SEBASTIAN BACH E A SUA
ORQUESTRAÇÃO NA FUGA (RICERCATA) A 6 VOI POR ANTON
WEBERN: A TÉCNICA KLANGFARBENMELODIE E A SERIALIZAÇÃO
MOTÍVICO- TÍMBRICA**

ÁUREA HELENA DE JESUS AMBIEL

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. Áurea
Helena de Jesus Ambiel e aprovada pela
Comissão Julgadora em 25/02/2002



Profa. Dra. Helena Jank

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP
como requisito parcial para a obtenção do grau
de Mestre em Artes sob a orientação da Profa.
Dra. Helena Jank e co- orientação do prof. Hans
Joachim Koellreutter

CAMPINAS, 2002

Am16r

Ambiel, Áurea Helena de Jesus

Ricercar a 6 de Johann Sebastian Bach e a sua orquestração na Fuga (Ricercata) a 6 voci por Anton Webern : a técnica klangfarbenmelodie e a serialização motivico-tímbrica / Áurea Helena de Jesus Ambiel. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientadores: Helena Jank, Hans Joachim Koellreutter.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bach, Johann Sebastian, 1685-1750. 2. Webern, Anton, 1883-1945. 3. Instrumentação e orquestração. 4. Música - Análise, apreciação. I. Jank, Helena. II. Koellreutter, Hans Joachim. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	TUNICAMP
	Am16r
V	EX
TOMBO BC/	51788
PROC.	16-837-02
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/12/02
Nº CPD	

CM00177072-1

BIB ID 271597

Agradecimentos especiais:

- Para a minha orientadora Helena Jank e meu co-orientador Hans Joachim Koellreutter pela paciência e dedicação
- Aos professores: Esdras Rodrigues Silva Luiz Henrique Xavier e Maria Lúcia Senna Pascoal pelo apoio técnico
- À CAPES (coordenação de aperfeiçoamento de pessoal de nível superior) e ao FAEP (fundo de apoio ao ensino e pesquisa) agências fomentadoras, cujo apoio foi fundamental para a execução deste trabalho

Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta

(Bach)

As formas canônicas, contrapontísticas, o tratamento temático podem estabelecer muitas relações entre as partes [...]

[...] a coerência resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis entre partes componentes.

(Webern)

ÍNDICE

Agradecimentos	5
Lista de figuras	10
Lista de Abreviaturas	11
Lista de Notações	12
Resumo	14
Introdução	15
Capítulo 1 – <i>Ricercar a 6</i> de J. S. Bach	18
1.1. – Possibilidades quanto à macroforma	18
1.2. – Microforma	29
1.2.1 – Campo harmônico	29
1.2.2 – Análise harmônica das principais linhas melódicas e das partes que compõem a macroforma	33
1.2.2.1 – 1ª seção: Exposição e Episódio I	34
1.2.2.2 – 2ª seção: <i>Elaborações Temáticas I</i> e Desenvolvimento I	43
1.2.2.3 – 3ª seção: <i>Elaborações Temáticas II</i> e Desenvolvimento II	51
1.2.2.4 – 4ª seção: <i>Compassos de Transição III</i> e Início da <i>Recapitulação: Segunda Exposição</i> (entrada temática em mi bemol maior ou <i>sujeito</i> , <i>compassos de transição IV</i> , entrada temática em si bemol menor ou <i>resposta</i> , <i>compassos de transição V</i>) e Episódio II	54
1.2.2.5 – 5ª seção: <i>Recapitulação Livre das Elaborações Temáticas I e Última Resposta Tonal</i>	66
1.2.2.6 – 6ª seção: <i>Elaborações Temáticas III</i> e Coda	69
Capítulo 2- <i>Fuga (Ricercata) a 6 voci</i> , nº 2 do <i>Musikalisches Opfer</i> de J. S. Bach – orquestração de Anton Webern	82
2.1 – A técnica <i>Klangfarbenmelodie</i> e a serialização motivico-tímbrica	82
2.2 – A orquestração	89
2.2.1 – Exposição	89
2.2.1.1 - Entradas Temáticas	90
2.2.1.2 – Contrapontos	98
2.2.2 – Episódio I	131
2.2.3 – <i>Elaborações Temáticas I</i>	169
2.2.4 – Desenvolvimento I	191
2.2.5 – <i>Elaborações Temáticas II</i>	201
2.2.6 – Desenvolvimento II	217
2.2.7 – <i>Compassos de Transição III</i>	227
2.2.8 – <i>Recapitulação</i>	239
2.2.8.1 – <i>Segunda Exposição</i>	239
2.2.8.2 – Episódio II	266
2.2.8.3 – <i>Recapitulação Livre das Elaborações Temáticas I</i>	277

2.2.8.4 – Última Resposta Tonal	288
2.2.8.5 – Elaboraões Temáticas III	298
2.2.8.6 – Coda	328
2. 3 – Tratamento dado por Webern às doze entradas temáticas	344
2. 4 – Variaões de andamento e dinâmica na orquestraão	354
2.4.1 – O andamento e as suas variaões	354
2.4.2 – A dinâmica	356
2.4.3 – As inter-relaões entre andamento e dinâmica nas partes constituintes da macroforma	358
Capítulo 3 – Síntese e Conclusão	359
3.1 – Síntese	359
3.1.1 – Observaão das principais repetiões na sintaxe do <i>Ricercar a 6</i> de J. S. Bach	359
3.1.2. – Observaão das principais repetiões na sintaxe da orquestraão do <i>Ricercar a 6</i> de J. S. Bach por Anton Webern	366
3.1.2.1 – A serializaão como elemento de repetião	366
3.1.2.2 – Dinâmica e variaões de andamento como elementos de repetião	389
3.2 – Conclusão: o <i>princípio de repetião</i> em Bach e em Webern	391
Glossário	393
Bibliografia	398
Anexo - partitura da <i>Fuga (Ricercata) a 6 voci</i> , nº 02 do <i>Musikalisches Opfer</i> de J.S. Bach, orquestraão de Anton Webern	402

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1: plano formal do *Ricercar a 6* de Bach, segundo H. T. David
- Fig. 2: 1ª hipótese da macroforma (*Ricercar a 6* de Bach) segundo H. T. David
- Fig. 3: 2ª hipótese da macroforma (*Ricercar a 6* – Bach)
- Fig. 4: exposição
- Fig. 5: episódio I
- Fig. 6: **elaborações temáticas I**
- Fig. 7: sétima entrada temática ou desenvolvimento 1
- Fig. 8: **elaborações temáticas II**
- Fig. 9: desenvolvimento II
- Fig. 10: *compassos de transição III*
- Fig. 11: *segunda exposição* (início da *recapitulação*)
- Fig. 12 : episódio II
- Fig. 13: *recapitulação livre das elaborações temáticas I*
- Fig. 14: *última resposta tonal*
- Fig. 15: **elaborações temáticas III**, primeiro e segundo momentos
- Fig. 16: coda
- Fig. 17: três primeiras entradas temáticas
- Fig. 18: quarta, quinta e sexta entradas temáticas
- Fig. 19: sétima, oitava e nona entradas temáticas
- Fig. 20: décima, décima primeira e décima segunda entradas temáticas

LISTA DE ABREVIATURAS

- Arp. = arpejada
- Art. = articulador tímbrico
- Asc. = ascendente
- C1 = *primeiro contraponto*
- C1a = contraponto 1a
- Comp. = compasso (s)
- Cond. = instrumento (s) condutor (es)
- *Crom. desc. = cromático descendente*
- C.T. = *compassos de transição*
- Des. = desenvolvimento
- Desc. = descendente
- Elab. = *elaborações temáticas*
- Ent. tem. = entrada temática
- Ep. = episódio
- E. T. = *elaborações temáticas*
- Ex. = exemplo (s)
- *f = forte*
- *ff = fortissimo*
- *fff = fortississimo*
- *fp = forte piano*
- *mf = mezzo forte*
- met. = metade
- mom. = momento
- p. = página
- *p = piano*
- *piuf = piu forte*
- *pizz. = pizzicato*
- *poco allarg. = poco allargando*
- *poco rit. = poco ritenuto*
- pp. = páginas
- *pp = pianissimo*
- *rec. livre das E. T. I = recapitulação livre das elaborações temáticas I*
- *rit. = ritenuto*
- *sf = sforzato*
- *sff = sforzatissimo*
- Seg. = segunda
- Tríade arp. = tríade arpejada

LISTA DE NOTAÇÕES

Cita-se alguns exemplos de como as notações podem ocorrer neste trabalho.

1) Cifras:

- C = dó – mi - sol (acorde maior)
- Cm = dó – mib - sol (acorde menor)
- Cm^{b5} = dó – mib – solb (acorde de quinta diminuta)
- C⁷ = dó – mi – sol- sib (acorde maior com sétima menor)
- C/ G = acorde de dó maior com a quinta no baixo
- Cm/Eb = acorde de dó menor com a terça no baixo
- Cm7(b5) = dó – mib – solb – sib (acorde de sétima da sensível)
- C^o = dó – mib – solb – sibb (acorde de sétima diminuta)

2) Intervalos:

- 2ª m ↑ = segunda menor ascendente
- 2ª M ↓ = segunda maior descendente
- 4ª J ↓ = quarta justa descendente

3) Dó³ – este tipo de nomenclatura é citado por P. Hindemith no seu livro *Treinamento Elementar Para Músicos* e corresponde ao chamado dó central. Segundo ele: [...] com a finalidade de distinguir esta oitava das outras, chamamo-la oitava central. Ela contém o dó³, o ré³ e assim por diante até o si³. O dó que o segue é o dó⁴, primeiro som da oitava aguda [...]*

4) Símbolos e denominações dos acordes**:

A maior parte dos símbolos apresentados, são extraídos do livro *Harmonia Funcional* de H. J. Koellreutter (pequenas adaptações fizeram-se necessárias em virtude da análise).

- T = tônica maior
- °T = tônica menor
- $\frac{T}{3}$ = tônica, primeira inversão (a terça encontra-se no baixo)
- Ta = anti-relativo da tônica maior
- °Ta = anti-relativo da tônica menor
- Tr = relativo da tônica maior
- °Tr = relativo da tônica menor
- S = subdominante maior
- °S = subdominante menor

* HINDEMITH, P.. *Treinamento Elementar Para Músicos*, São Paulo (Ricordi Brasileira), 1970, p. 36

** KOELLREUTTER, H. J.. *Harmonia Funcional*, São Paulo (Ricordi Brasileira), 1978, pp. 60 - 1

- Sr = relativo da subdominante maior
- S^6_5 = acorde de quinta e sexta acrescentada de subdominante
- D = dominante
- D^7 = acorde de sétima de dominante
- $\bar{D}^7$ = acorde de sétima de dominante incompleto (sem fundamental)
- $^{\circ}D$ = quinto grau menor
- $(D^7) [S]$ = dominante individual da S , em lugar da qual segue a Sr
 Sr (cadência interrompida)
- $\bar{D}^9$ = acorde de nona de dominante incompleto (sem fundamental)
- D^6_4 = acorde de quarta e sexta- apojeturas de dominante
- D_D = dominante da dominante (segunda dominante)
- D_D = dominante da dominante com a terça no baixo
 $_3$

RESUMO

O presente trabalho tem como objeto de estudo as obras *Ricercar a 6* (do *Musikalisches Opfer*) de J. S. Bach e a orquestração desta obra por Anton Webern que se intitula *Fuga (Ricercata) a 6 voci*.

O *Musikalisches Opfer* (*Oferenda Musical*) foi composto em 1747 e a orquestração por Webern data de 1934 – 1935.

Através de uma análise comparada procura-se demonstrar quais são os procedimentos utilizados pelo compositor ao explorar os recursos técnicos do estilo contrapontístico e do orquestrador através da técnica *Klangfarbenmelodie* e da serialização motivico-tímbrica.

Estabelece-se assim uma correlação de elementos do passado barroco e do presente weberniano assegurados pelo *princípio de repetição* que estabelece relações coerentes entre os elementos da obra.

INTRODUÇÃO

A obra *Musikalisches Opfer* (*Oferenda Musical*) de J. S. Bach foi dedicada ao Rei Frederico II (Prússia) em julho de 1747. O tema dado pelo Rei para que Bach improvisasse uma fuga recorre em toda a obra. Nela, o compositor explora as possibilidades técnicas do estilo contrapontístico. É interessante observar que Bach evidencia este procedimento no acróstico localizado ao início da obra: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (*Tema dado pelo Rei e o restante desenvolvido à maneira canônica*)¹.

A orquestração do *Ricercar a 6* de Bach realizada por A. Webern, data da primeira metade do século XX (1934-5). A grande importância da mesma está centrada principalmente no tratamento tímbrico empregado e nos procedimentos utilizados. Webern emprega na *Fuga (Ricercata) a 6 voci*, a técnica *Klangfarbenmelodie*² (*melodia de timbres*)³ e uma *serialização*⁴ motivico - tímbrica. Tais procedimentos utilizados pelo orquestrador são inesperados, pois ele não faz simplesmente uma orquestração seguindo moldes barrocos, mas sim, representa historicamente o seu tempo, através das técnicas utilizadas.

Por intermédio de uma análise comparada procura-se identificar os procedimentos composicionais empregados por Bach e por Webern.

Para uma melhor compreensão das obras em questão, no primeiro capítulo, faz-se uma investigação a respeito do *Ricercar a 6* de Bach, analisando as possibilidades quanto à macroforma e a microforma. É importante que se diga, que este capítulo está baseado na *Analysis of Ricercar a 6*⁵ de H. T. David. Outra questão que deve ser ressaltada é que alguns autores citam o *Ricercar* como sendo uma fuga, entre eles, Westrup e Harrison⁶ e o próprio Webern, que intitula a obra de *Fuga (Ricercata) a 6 voci*. Assim, este trabalho baseia-se nesta proposição.

No segundo capítulo faz-se uma análise da orquestração e investiga-se os procedimentos empregados por Webern, ou seja, a *Klangfarbenmelodie* e a

¹ KOELLREUTTER, H. J.. *Oferenda Musical de J. S. Bach* (artigo não publicado?)

² A *Klangfarbenmelodie* não é criação de Webern. Segundo Augusto de Campos (*Música de Invenção*, São Paulo – Perspectiva- 1998, p. 253), o termo foi citado por Arnold Schoenberg no seu livro *Harmonielehre* (*Tratado de Harmonia*) quando da sua publicação em 1911. Vide definição de *Klangfarbenmelodie* no glossário.

³ KOELLREUTTER, H. J.. "Novo Glossário": *Terminologia de Uma Nova Estética da Música*, p. 31 (não publicado)

⁴ Ver o tratamento da *serialização* dado à orquestração (pp. 82 – 8), em que Webern serializa a linha melódica do tema e do contratema através de relações motivico- tímbricas. Vide o verbete *série* (definição de Paul Griffiths) no glossário.

⁵ DAVID, H. T.. *J. S. Bach's Musical Offering – History, Interpretation, and Analysis*, New York (Dover), © 1945, cap. 8, pp. 134 - 52

⁶ WESTRUP, J. A. e HARRISON, F. L1. *The New College Encyclopedia of Music*, New York (W.W. Norton & Company Inc.), 1959?, p. 445.

serialização principalmente. Neste momento, todas as linhas melódicas inseridas nas partes que compõem a macroforma (exposição , episódio etc.) são analisadas, observando a presença de tais recursos técnicos. Fez-se necessário criar certos termos para poder explicar alguns recursos utilizados por Webern e chega-se então, ao **instrumento condutor** ⁷ e ao **articulador tímbrico** ⁸. Este capítulo é extenso e não conclusivo. Ao término de cada parte analisada faz-se pequenos resumos, com a finalidade de sintetizar em cada trecho, os aspectos principais trabalhados pelo orquestrador, mas, aspectos estes que não são pontuais, são apontamentos.

A partir destes dois capítulos iniciais pode-se chegar à síntese e conclusão no terceiro. O processo de trabalho constitui-se até agora de procurar observar o tempo todo, quais são as estratégias do compositor e do orquestrador e em todo o momento procura-se estabelecer relações entre os **motivos**, entre as linhas melódicas e entre as partes da macroforma, para poder verificar a coesão da obra. Observa-se assim que, estas relações se estabelecem através da repetição, que podem ser ora idênticas, ora semelhantes ou até mesmo desenvolvidas. Lendo o livro *O caminho para a música nova* ⁹ que trata das conferências de Webern, encontra-se o conceito do *princípio de repetição* ¹⁰ e ali está o embasamento para a investigação que vinha-se fazendo até então. A partir deste *princípio*, foi possível chegar-se à síntese e à conclusão, comparando as estratégias utilizadas na composição de Bach e na orquestração de Webern. Faz-se isto então, baseado nos escritos de Webern, onde averigua-se como o compositor e o como o orquestrador empregam tal princípio para manter a unidade e a coerência da obra.

É necessário que se diga que esta dissertação não tem a pretensão de esgotar a investigação sobre a orquestração de A. Webern. Muito longe disto, esta é apenas uma leitura diante da qual abre-se um campo vasto de questionamentos ainda a serem investigados ¹¹.

Obs.:

- Citações de autor, nome de obras e termos técnicos (em língua estrangeira), apresentam-se em *itálico*.
- Palavras que constam do glossário apresentam-se em **negrito**

⁷ Vide pp. 82 – 3 e glossário

⁸ Vide definição no glossário

⁹ WEBERN, A. *O Caminho para a Música Nova*, São Paulo (Novas Metas), 1984. Tradução: Carlos Kater.

¹⁰ WEBERN, p. 55. Webern cita este princípio quando comenta a respeito do [...] *desenvolvimento histórico das idéias e dos princípios de apreensibilidade e coerência* (pp. 50 - 5).

¹¹ Uma interessante referência é a análise de C. Dahlhaus (*Analytical instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern*; University Press, 1990, pp. 181 – 91).

- Números em itálico (caixa baixa; por ex.: *i*, *ii*, *iii* etc.), correspondem à linha melódica (ou voz) a que pertencem. Este tipo de notação, foi extraído dos exemplos de H. T. David no seu livro *J. S. Bach' s Musical Offering* ¹².
- Os exemplos musicais da orquestração podem trazer compassos em branco, quando isto ocorre significa que naquele compasso, o referido instrumento faz parte de uma outra linha melódica (vide primeiros violinos aos compassos 57 – 9 no exemplo 45, p. 83).

¹² DAVID, 1945

CAPÍTULO 1

RICERCAR A 6 de J. S. Bach

1. 1 - Possibilidades quanto à macroforma.

Segundo alguns autores, como Westrup e Harrison¹, Hans Theodore David² e A. Webern³, a peça *Ricercar a 6* é na realidade uma fuga⁴. Consequentemente, a análise desta peça baseia-se nesta proposição.

A fuga, aceita como técnica (procedimento) composicional, não apresenta um plano formal pré- estabelecido. Kent W. Kennan, cita que [...] *somente a exposição de uma fuga procede de acordo com um plano formal fixo; o que acontece depois disso é ditado pela natureza do material musical e pelo gosto e imaginação do compositor* [...]⁵

É formada basicamente por seções, como cita Kennan:

[...] *a estrutura do todo é geralmente seccional, com cadências marcando os finais de seções.*⁶

Como não apresenta um plano formal fixo, a sua natureza é mais livre. Normalmente após a exposição⁷, podem ocorrer os episódios e os desenvolvimentos⁸. Algumas fugas de Bach podem apresentar, além de episódios e desenvolvimentos, uma espécie de “exposição secundária”, na qual

¹ WESTRUP, J. A. e HARRISON, F. L. . *The New College Encyclopedia of Music*, New York (W. W. Norton & Company Inc.), 1959, p. 445.

² DAVID, cap. 8, p. 134.

³ O próprio Webern intitula a sua orquestração de *Fuga (Ricercata) a 6 voci*.

⁴ Segundo a definição de Roger Bullivant (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London – Macmillan, 1980, v. 7, p. 9), a fuga é [...] *uma composição, ou uma técnica composicional, em que, contraponto imitativo envolvendo um tema principal é o mais importante, ou mais característico plano de extensão formal. [...] As fugas de Bach são tão diversas em estrutura, que resistem à classificação.*

⁵ KENNAN, K. W.. *Counterpoint- Based on Eighteenth-Century Practice*, Englewood Cliffs (Prentice-Hall , Inc., 1972, p. 217) [...] *Only the exposition of a fugue proceeds according to a set formal plan; what happens after that is dictated by the nature of the musical material, and by the taste and imagination of the composer.*

⁶ KENNAN, p. 217 [...] *The structure of the whole is generally sectional, with cadences marking the ends of sections.*

⁷ A exposição é a parte inicial da fuga, na qual todas as vozes (independente do número e da tessitura das mesmas) fazem sucessivamente a apresentação do tema. A primeira entrada temática é chamada de *sujeito* e deve estar na tonalidade principal, a segunda, chamada de *resposta*, encontra-se uma quinta acima ou uma quarta abaixo da anterior (Harrison e Westrup - p. 260 - citam que, esta entrada pode estar [...] *algumas vezes, uma quarta acima ou uma quinta abaixo* [...]). *Sujeito e resposta*, alternam-se na exposição.

⁸ Segundo Ulrich Michels (*Atlas de música*, Madrid- Alianza Editorial, 1982, vol. 1, p. 117), o episódio é [...] *modulante ... e sem tema, mas com substância temática ou contrapontística* [...]. O desenvolvimento, apresenta [...] *o tema novamente e por completo, [...] deste modo alternam-se*

fragmentos derivados do tema são tratados imitativamente, em entradas sucessivas (nesta obra, normalmente em intervalos de quarta, quinta ou oitavas justas), à maneira de uma exposição. Estas entradas são chamadas por Hans T. David, de **elaborações temáticas**:⁹

[...] *Bach, em muitas fugas, não se satisfaz introduzindo simplesmente entradas ou grupos de entradas de um lado, e episódios de outro, mas adiciona um terceiro tipo de tratamento contrapontístico, o qual é tão distinto de um como de outro. Parece aconselhável em tais casos fazer distinção entre “episódios”, que são sempre de uma natureza transicional e empregam sequências por uma extensão considerável, e “elaborações temáticas”, que são mais autônomas e podem ser construídas como grupos de entradas de material secundário.*¹⁰

Algumas fugas podem também apresentar uma *recapitulação*.¹¹ Roger Bullivant, comenta, quanto ao uso da recapitulação, que [...] *a repetição de uma passagem já é encontrada em Andrea Gabrieli e canzonas de Kerll, e tem seções repetidas indicadas por sinais; mas a recapitulação nunca tinha sido um plano importante da Fuga. Bach usa isto em quantidades variadas de repetição*

constantemente na fuga, partes do mais estrito contraponto temático (desenvolvimentos) com momentos mais livres (episódios). O número destas partes, sua extensão, seu plano de tonalidades, etc., são variáveis [...].

Roger Bullivant (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 7, p.15) cita, que o episódio [...] *não era mais do que uma passagem, que não fazia parte da entrada do sujeito (à parte, as passagens ocasionais nas fugas de Buxtehude e Pachelbel). Bach parece virtualmente ter inventado o episódio que desenvolve material da exposição, em um modo comparável, com aqueles posteriormente associados com a forma sonata [...]*

⁹ Ver *Elaborações temáticas I* (p. 43).

¹⁰ DAVID, p. 140 [...] *Bach, in many fugues, does not content himself with introducing simply entries or groups of entries on the one hand, and episodes on the other, but adds a third type of contrapuntal treatment which is as distinct from the one as from the other. It seems advisable to distinguish in such cases between “episodes”, which are always of a transicional nature and employ sequences to a considerable extent, and “thematic elaborations”, which are more self-contained and may be built up as groups of entries of secondary material.*

¹¹ Segundo Thomas Benjamin (*Counterpoint in the Style of J. S. Bach*, New York – Schirmer Books, 1986, pp. 266 – 7), a recapitulação [...] *buscará um retorno para a harmonia da tônica, em algum lugar depois da metade, frequentemente 2/3 ou 3/4 do caminho através da fuga. Se este retorno para a tônica é acompanhado por uma afirmação (exposição) do sujeito (e material do contrasujeito, se algum), então há o que alguns escritores sobre fuga, chamariam uma recapitulação. [...] Nem achará frequente neste momento, uma repetição da exposição inteira, isto seria redundante. [...] . A recapitulação encontra-se na seção final da fuga.*

Kennan (p. 223), cita que o termo recapitulação [...] *não significa uma repetição literal da exposição, mas uma seção similar, na qual, o sujeito e o contra-sujeito, se algum, são afirmados novamente na tonalidade original, geralmente com vozes intercambiadas ou com alguma outra diferença... Se a fuga, tem uma recapitulação completa, o ponto de retorno é provável cerca de 2/3 através do caminho.*

de episódios com vozes intercambiadas, para recapitulação de uma passagem significativa ¹².

Observa-se que o *Ricercar* é formado por seções (exposição, episódios, desenvolvimentos, **elaborações temáticas** etc.) e, como comenta David, a ordem tonal e a cadência ¹³ são importantes referenciais para a análise das mesmas:

[...] O intrincado mas ainda assim facilmente compreensível sistema de relações entre as partes da forma é claramente evidenciado pelo desenho e ordem tonal das incisões. ¹⁴

Concluindo, o *Ricercar* visto como uma fuga, não apresenta a sua macroforma tão claramente estabelecida. Assim, para esta análise, foram observadas duas hipóteses possíveis, não se exclui entretanto que outras interpretações possam vir a ocorrer.

Antes de discorrer a respeito destas hipóteses é necessário dizer que foi utilizado como texto de referência: *Analysis of Ricercar a 6* de H. T. David (pp. 134 – 52) para o estudo da peça.

1ª HIPÓTESE: baseada no tratamento formal utilizado por H. T. David na análise do *Ricercar a 6* de J. S. Bach.

Segue o texto de David e o diagrama montado a partir do mesmo.

O “*Ricercar a 6*” como um todo é uma das mais equilibradas e mais exatamente proporcionadas composições já concebidas. A primeira metade da forma é composta por uma exposição contendo dois grupos de compassos de transição e uma entrada adicional; um

¹² THE NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC AND MUSICIANS, v. 7, p. 15 [...] The repetition of a passage is found as early as Andrea Gabrieli, and Kerll's canzonas have repeated sections indicated by signs; but recapitulation had never been an important device of fugue. Bach used it in varying amounts, from the repetition of episodes with voices interchanged [...] to recapitulation of a substantial passage [...].

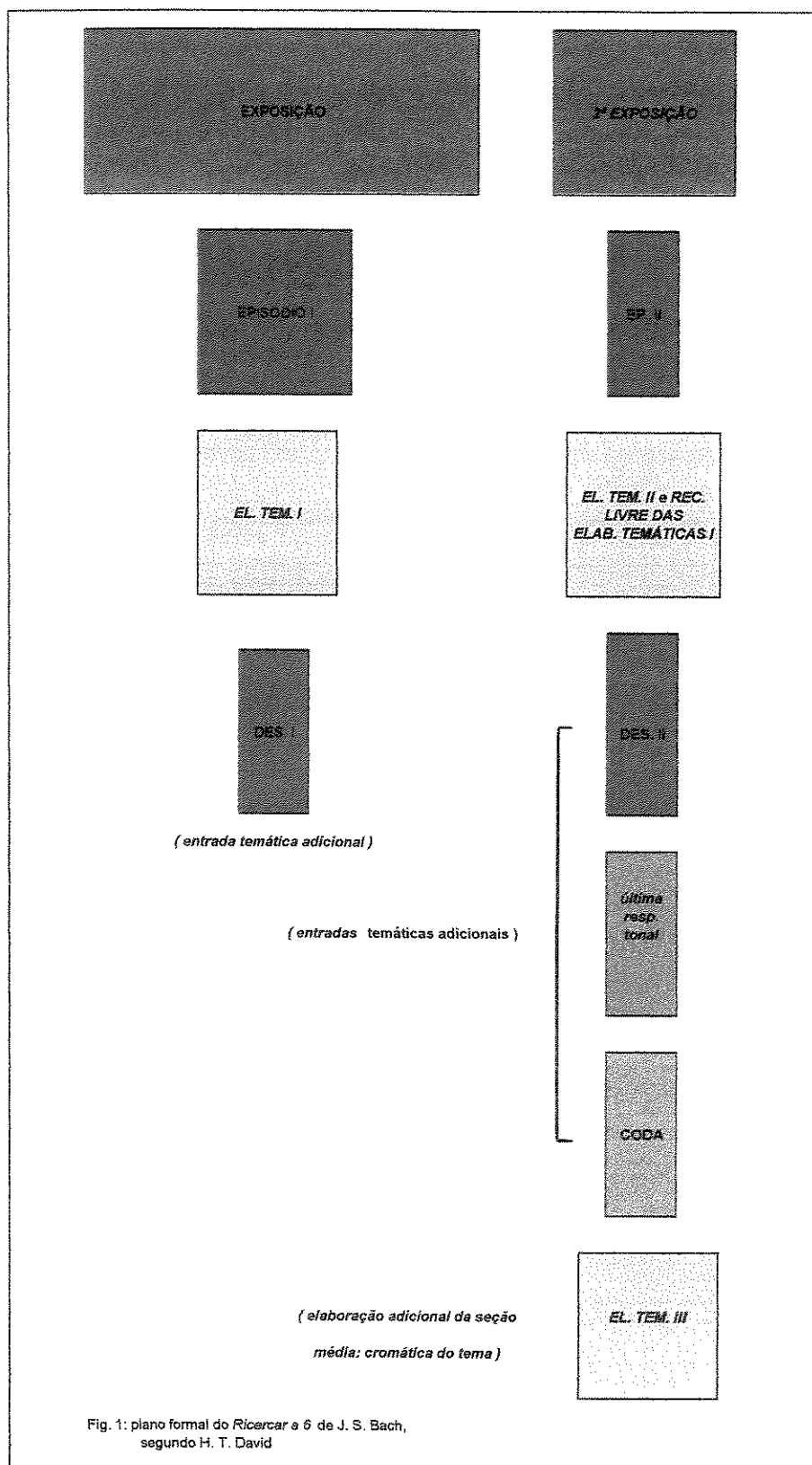
¹³ Segundo David, as cadências podem ser classificadas em principais ou secundárias. As cadências principais, que são mais amplas e desenvolvidas, marcam geralmente o final de uma seção. As cadências secundárias, de menor amplitude e “força”, normalmente não determinam a conclusão de seção.

Outro aspecto relevante com relação às cadências, é que elas podem ser referenciais importantes para a identificação e pontuação das partes que compõem a macroforma. David comenta (pag. 150) que várias cadências estão correlacionadas na obra: [...] assim as cadências são organizadas em pares simétricos, cada um, formando a correlação para o outro em uma seção distante, exatamente como as próprias seções formam correlações simétricas mutuamente (vide exemplos: pp. 37 e 63; 42 e 65; 50 e 81; 53 e 68).

¹⁴ DAVID, p. 149 [...] The intricate and yet easily apprehended system of relations between the parts of the form is sharply set into relief by the shape and tonal order of incisions.

episódio em escrita compacta a seis vozes; uma elaboração imitativa da seção média do tema, e uma elaboração similar da abertura do tema. A segunda metade é similarmente composta por uma exposição, que inclui dois grupos de compassos de transição, e entradas adicionais; uma recapitulação do episódio em escrita compacta a seis vozes; uma elaboração imitativa da seção média do tema e uma elaboração imitativa da abertura do tema. Assim, um perfeito equilíbrio de material contrapontístico é conseguido. A primeira metade contém uma maior extensão de entradas e de episódio; a segunda, compensa a perda pela introdução de uma elaboração adicional da seção média do tema, que simultaneamente recapitula o primeiro contraponto introduzido na primeira metade. Esta elaboração adicional é estreitamente relacionada a uma previamente oferecida dentro da segunda metade, mais do que para a primeira de seu tipo; conseqüentemente, a recapitulação parece ser sustentada pelo último terço do movimento e não pela segunda metade inteira ¹⁵.

¹⁵ DAVID, p. 149 [...] *The "Ricercar a 6" as a whole is one of the best balanced and most exactly proportioned compositions ever conceived. The first half of the form is composed of an exposition containing two groups of transitional measures, and an additional entry; an episode in compact six-part writing; an imitative elaboration of the middle section of the theme, and a similar elaboration of the opening of the theme. The second half is similarly composed of an exposition including two groups of transitory measures, and additional entries; a recapitulation of the episode in compact six-part writing; an imitative elaboration of the middle section of the theme, and an imitative elaboration of the opening of the theme. Thus a perfect equilibrium of contrapuntal material is achieved. The first half contains a greater length of entries and of episode; the second offsets the loss by introduction of an additional elaboration of the middle section of the theme, which simultaneously recapitulates the first counterpoint introduced in the first half. This additional elaboration is closely related to the one previously offered within the second half, more so than to the first of its type; accordingly, the recapitulation is felt to be carried by the last third of the movement rather than by the entire second half.*



■
Exposição (comp. 1 – 29 : 1º tempo)
· apresenta 6 entradas do tema
· Dois grupos de *Compassos de Transição*
(comp. 17 – 19: início; 23 – 25: início)

■
Episódio I (comp. 29 – 39)
(*escrita compacta a 6 vezes*)

■
Elaborações Temáticas (Imitativas)
· motivo derivado da 2ª parte do tema
(descendente cromática; comp. 39: último tempo – 45: início)
· motivo derivado da 1ª parte do tema
(tríade arpejada asc.; comp. 45 – 48: início)

■
Entrada Adicional
DESENVOLVIMENTO I
(entrada do tema em Sol menor – *resposta*)
(comp. 48 – 52: 1º tempo)

Segunda Exposição (comp. 66 – 79: início)
· apresenta 2 entradas do tema
· Dois grupos de *Compassos de Transição*
(comp. 70 – 73: início; 77 – 79: início), alternados com as duas entradas do tema.*

Episódio II (comp. 79 – 83 : início)
(*Recapitulação do Episódio I – escrita compacta a 6 vezes*).

Elaborações Temáticas (Imitativas)
· motivo derivado da 2ª parte do tema
(descendente cromática; comp. 52: 2º tempo – 58: início)
· motivo derivado da 1ª parte do tema
(tríade arpejada asc.; comp. 83 – 86: início)

Entradas Adicionais
DESENVOLVIMENTO II
(entrada do tema em Fá menor)
(comp. 58 – 62: 1º tempo)

■
· **ÚLTIMA RESPOSTA TONAL**
(entrada do tema em Sol menor)
(comp. 86 – 90: início)

■
· **CODA**
(entrada do tema em Dó menor- *sujeito*)
(comp. 99 – 103)

■
⇒ **Elaboração Adicional da Seção Média**
(cromática) do Tema
(recapitula elementos das E.T.II e do 1º *contraponto*)
(comp. 90 – 99: início).

(Plano formal do *Ricercar* a 6 de Bach, segundo H. T. David).

Obs.: na presente análise, nota-se uma 3ª entrada (comp. 62 – 66: início) de *Compassos de Transição* (antes da *Segunda Exposição*). Totalizam-se assim, três grupos ao invés de dois: um, antes da *Segunda Exposição*, e dois, durante a mesma.

É importante salientar que, embora tenha-se tomado como referência a análise deste autor, algumas considerações são necessárias. Observa-se neste trabalho que a peça não se apresenta “dividida” simetricamente em duas metades, como pode vir a ser subentendido no texto de David, mas sim como sendo uma obra formada por seções, que se apresentam continua e sucessivamente.

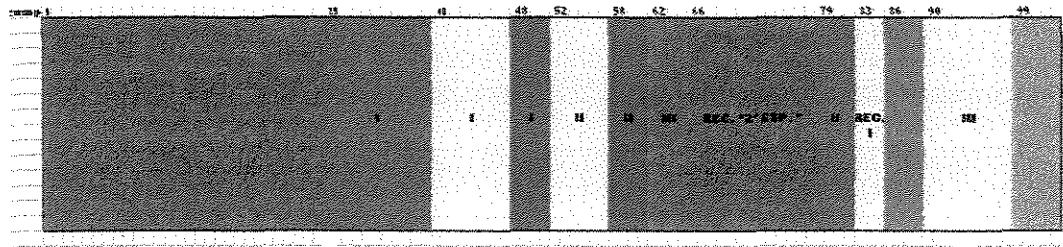
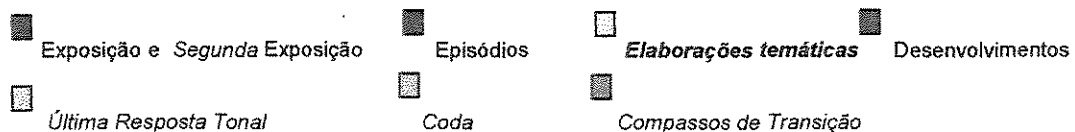


Fig. 2: 1ª hipótese da macroforma (*Ritorno alla prima* de Bach) segundo H. T. David



MACROFORMA: 1ª hipótese

1ª SEÇÃO

A primeira seção abrange a Exposição e o 1º Episódio. Compassos: 1 – 39.

- EXPOSIÇÃO (compassos 1 – 29: início). *Compassos de transição I e II* (comp. 17- 19: início; 23 – 25: início).
- 1º EPISÓDIO (compassos 29 – 39).

2ª SEÇÃO

A segunda seção abrange *Elaborações temáticas I* e Desenvolvimento I. Compassos: 39: último tempo – 52: 1º tempo.

- ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I: 1º motivo: cromático descendente (comp. 39: último tempo – 45: início)
2º motivo: tríade arpejada ascendentemente (comp. 45 – 48: início)
- DESENVOLVIMENTO I (entrada temática em sol menor; compassos 48 – 52: 1º tempo).

Ao terminar o desenvolvimento I termina também, a primeira metade do movimento (comp. 1 – 52: início). Desta forma observa-se até aqui, a ocorrência de seis entradas do tema na exposição e mais uma entrada no desenvolvimento I, totalizando sete entradas nesta primeira metade.

3ª SEÇÃO

- ELABORAÇÕES TEMÁTICAS II (compassos 52: 2º tempo – 58: início). Apresenta um motivo principal (cromático descendente), um *contramotivo diatônico ascendente* e um *terceiro motivo*.
- DESENVOLVIMENTO II (entrada temática em fá menor; compassos 58 – 62: 1º tempo)

4ª SEÇÃO

- COMPASSOS DE TRANSIÇÃO III (compassos 62 – 66: início)

RECAPITULAÇÃO (compassos 66 – 103)

- SEGUNDA EXPOSIÇÃO ¹⁶ (compassos 66 – 79: início)
 - . Entrada temática (*sujeito*): mi bemol maior (compassos 66 – 70: início)
 - . *Compassos de transição IV* (compassos 70 – 73: início)
 - . Entrada temática (*resposta*): si bemol menor (compassos 73 – 77: 1º tempo)
 - . *Compassos de transição V* (compassos 77 – 79: início)
- EPISÓDIO II (compassos 79 – 83: início)

5ª SEÇÃO

- RECAPITULAÇÃO LIVRE DAS ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I: apresenta o 2º *motivo* (tríade arpejada ascendentemente das *elaborações temáticas I*; compassos 83 – 86: início)
- ÚLTIMA RESPOSTA TONAL (tema em sol menor; comp. 86 – 90: início).

6ª SEÇÃO

- ELABORAÇÕES TEMÁTICAS III (compassos: 90 – 99: início).
- CODA (*sujeito*: tema em dó menor; compassos 99 – 103).

Outra questão relevante diz respeito à possibilidade da ocorrência de uma *segunda exposição* (comp. 66 – 79: início). David considera que a mesma abre a *recapitulação* ¹⁷, que abrange desde o compasso 66 até o 103 (final da obra). É importante salientar que embora David tenha confirmado a *recapitulação* na sua análise, aqui este termo não deve ser entendido como tal no sentido estrito da palavra. Algumas razões:

- Para se considerar uma *recapitulação* no seu sentido estrito deveria ocorrer por volta de 2/3 da peça, um retorno do tema na tonalidade principal (dó menor). Entretanto, a 1ª entrada temática da *segunda exposição* embora inicie no último terço da obra, caminha para a relativa da tonalidade principal (mi bemol maior).

- Não ocorre na *segunda exposição* a entrada do contrasujeito, que deveria acompanhar as entradas temáticas.

Embora não ocorra uma *recapitulação* seguindo estritamente a conceituação de Benjamim ou Kennan¹⁸, devem ser levados em consideração vários aspectos que serão elencados abaixo e que levam a que considere-se uma hipótese de *recapitulação* e de uma *segunda exposição*:

- A tonalidade da primeira entrada temática, embora não seja a da tônica, é a de sua relativa (mi bemol maior).

¹⁶ DAVID, p. 143

¹⁷ DAVID, p. 143

¹⁸ Veja nota nº 11 de rodapé (p. 19)

- Após a entrada temática no âmbito de mi bemol maior, a próxima entrada temática está em si bemol menor, estabelecendo uma relação intervalar de uma quarta justa descendente com a entrada anterior. Comenta David:

[...] A entrada é dada a uma quarta abaixo da precedente - um intervalo típico de exposições fugais [...] ¹⁹

Nota-se também um aspecto interessante: as quatro últimas entradas temáticas (9ª à 12ª) apresentam-se de certa forma correlacionadas; a 7ª e a 8ª estão “soltas” ou seja, sem relações intervalares. Observe:

ENTRADA	PARTE	ENTRADA TEMÁTICA	COMP.	RELAÇÕES INTERVALARES
7ª	DES. I	Sol menor	48 – 52: 1º tempo	-----
8ª	DES. II	Fá menor	58 – 62: 1º tempo	-----
9ª	1ª entrada temática (2ª Exposição)	Mi bemol maior (âmbito)	66 – 70: início	4ª justa descendente
10ª	2ª entrada temática (2ª Exposição)	Si bemol menor	73 – 77: 1º tempo	
11ª	Última resposta tonal	Sol menor (âmbito)	86 – 90: início	5ª justa descendente
12ª	Coda	Dó menor	99 - 103	

- Sugere-se que algumas das partes que compõem a macroforma (a partir da *recapitulação*) estão correlacionadas com o início da peça:
- Duas entradas temáticas e dois compassos de transição (*segunda exposição*; comp. 66- 79: início), relacionados com seis entradas temáticas e dois compassos de transição (1ª exposição; comp. 1 – 29: início)
- Episódio II (comp. 79 – 83: início), relacionado com o episódio I (comp. 29 – 39)
- *Recapitulação Livre das Elaborações Temáticas I* (comp. 83 – 86: início - neste caso trata-se apenas de uma lembrança , pois somente aparece o

¹⁹ DAVID, p. 144

segundo motivo: tríade arpejada ascendentemente e muito rapidamente), relacionada com as **elaborações temáticas I** (comp. 39: 4º tempo – 48: início).

• **Elaborações temáticas III** (comp. 90 – 99: início), que seria uma **recapitulação das elaborações temáticas II** (comp. 52 – 58: início; apresenta o mesmo motivo cromático descendente que é o principal nas duas **elaborações temáticas**). Embora a relação com as **elaborações temáticas II** seja muito forte, as **elaborações temáticas III** apresenta também um motivo importante derivado do **contraponto 1**. Fragmentos imitativos derivados do **primeiro contraponto**, também vão ocorrer na coda.

- Algumas cadências estão também relacionadas, sugerindo uma correlação entre as partes envolvidas:

- Cadência Secundária em Sol menor (28 – 29: início) → Cad. em Fá menor (78 – 79: início)
(fecha a exposição) (fecha a segunda exposição)

Esta cadência (autêntica imperfeita) ocorre ao final dos compassos de transição V (comp. 78 – 79) e é semelhante à mesma cadência, ao final da última entrada temática na exposição (comp. 28 – 29)²⁰. Ela antecede os episódios I e II. Ver exemplo abaixo:

6ª entrada temática → Cadência autêntica → Episódio I
(final da exposição) imperfeita

Compassos de Transição V → Cadência autêntica → Episódio II
(final da 2ª exposição) imperfeita

- Cadência em Lá bemol maior²¹ (81 – 83) → Cadência em Mi bemol maior (comp. 38 – 39)
(final do episódio II) (final do episódio I)

• Cadência "evasiva"- David lembra que, [...] a função de recapitulação da segunda exposição é enfatizada por vários detalhes. A entrada do tema Real termina com cadência evasiva, similar àquela que abre o segundo grupo de compassos de transição na própria exposição (comp. 70, última nota do tema harmonizada como a fundamental de um acorde de dominante com sétima, como no comp. 23)²².

[...] O final da entrada em si bemol menor [comp. 76 - 77: início] é transportado sobre uma cadência evasiva, similar àquela empregada no final da entrada precedente²³.

²⁰ DAVID, p. 150 [...] A secondary cadence in G minor closes the exposition; a secondary cadence in F minor, of similar shape, the group of entries forming the first part of the recapitulation [...]

²¹ DAVID, p. 145 [...] Another broad cadence unfolds, in A-flat major. It is the second cadence in a major key within the movement, concluding the recapitulation of the first episode at the end of four-fifths of the entire composition, just as the first cadence in a major key had concluded the first episode itself at the end of the second fifth (meas. 82 – 83, corresponding to meas. 38 – 39).

²² DAVID, pp. 143 – 4

²³ DAVID, p. 144

- **2ª HIPÓTESE:** Nessa proposição, não se considera a *segunda exposição* (comp. 66 - 79: início). Observa-se então que a possibilidade da mesma (presente na 1ª hipótese) daria lugar à alternância de entradas temáticas (desenvolvimentos) e *compassos de transição*.

Desta maneira, não ocorre uma *recapitulação* no sentido estrito da palavra, mas observa-se que algumas partes são relembradas, como por exemplo: o episódio II (comp. 79 – 83: início) recapitulando o episódio I (comp. 29 - 39); a *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (comp. 83 – 86: início) apresentando apenas uma pequena lembrança do *motivo* triádico ascendente, presente também nas *elaborações temáticas I* (comp. 45 – 48: início) e as *elaborações temáticas III* (comp. 90 – 99: início), relembando as *elaborações temáticas II* (comp. 52 – 58: início).

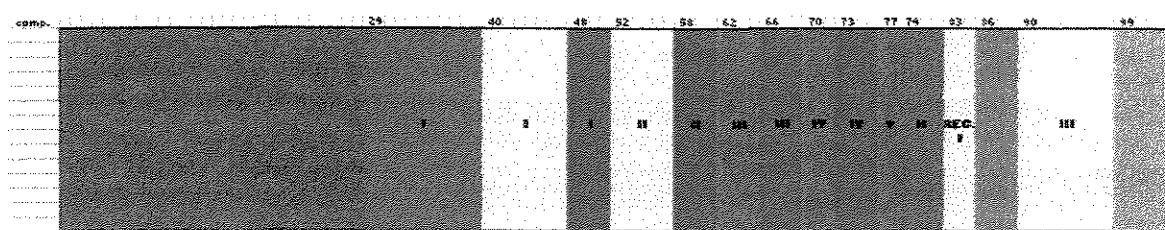
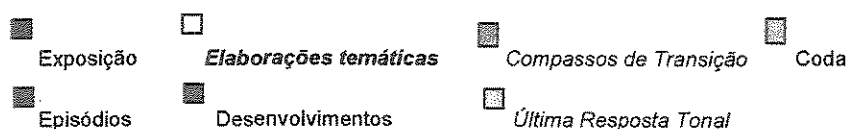


Fig. 3: 2ª hipótese da macroforma (*Ritornel a 6* – Bach)



Conclui-se que, não é possível saber exatamente o esquema formal concebido pelo compositor. O que se tem são hipóteses possíveis a partir dos dados analisados. Cabe ao intérprete a reflexão e a decisão de qual configuração formal atenderá melhor à sua concepção, quanto à estrutura presente na peça. Este é um exemplo de que muitas vezes em arte, não é tão simples tentar definir questões pontualmente; há que aceitar-se que, inúmeras vezes, existem possibilidades e estas são oferecidas à decisão do intérprete.

1. 2 - Microforma

1.2.1 – CAMPO HARMÔNICO

1ª SEÇÃO

EXPOSIÇÃO:

- Tonalidade principal: Cm

COMPASSOS

- Tonalidade:	<u>Cm</u>	1 – 5
-	Gm	5 (último tempo) - 8
-	Cm	9 – 13
-	Gm	13 (último tempo)-17 (1º tempo)
-	Cm (<i>Compassos de Transição- comp. 17 – 18; 23- 24).</i>)	17 – 24
-	Gm (<i>Cadência autêntica imperfeita</i>)	25 – 29 (1º tempo)

EPISÓDIO I:

<i>seqüência harmônica</i> - quintas justas desc.	[	Bb (relativa da tonalidade anterior)	29 - 30
		<u>Eb</u> <u>ºTr</u> (tonalidade principal) (<i>Quarta e sexta cadencial</i>)	30 (final)- 39

2ª SEÇÃO

ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I:

39 (último tempo)- 48 (início)

- <u>Caráter transitório:</u>	Eb m (início)	
	Bb	45
	Cm	46 (final) - 47

DESENVOLVIMENTO I:

Cm

48

Gm

Ta

48 (último tempo: preparação)- 52

(tonalidade anterior: Eb)

°D

(tonalidade principal)

(*Quarta e sexta cadencial*)

3ª SEÇÃO

ELABORAÇÕES TEMÁTICAS II:

52 - 57

- Sequência harmônica:

C
 F
 Bb
 Eb
 Ab – Fm
 (preparação)

quintas justas
descendentes

57

DESENVOLVIMENTO II:

Fm

Tr

58 - 62

(tonalidade anterior: Ab)

°S

(tonalidade principal)

4ª SEÇÃO

COMPASSOS DE TRANSIÇÃO III:

(caminhando para Lá bemol maior)

- Acordes de Transição:

Quatro dominantes seguidas

Bb⁷
 Eb⁷
 Ab⁷
 F⁷

sequência de quintas

62 (2ª met.) – 64 (1ª met.)

Sr Bbm

p⁷ Gm^{b5} preparação para Ab

Ta Cm

T Ab (caráter passageiro)

64 - 65

66

relação de
quinta justa ascendente

5ª SEÇÃO

• RECAPITULAÇÃO LIVRE DAS ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I:

Ab		83
Cm	] Ta (tonalidade anterior)	85 (4º tempo) - 86 (3º tempo)
(caráter passageiro)		

• ÚLTIMA RESPOSTA TONAL:

Cm (prepara entrada para Gm)	86 (4º tempo)
Gm °D (tonalidade principal)	86 (4º tempo) - 90 (1º tempo)

6ª SEÇÃO

• ELABORAÇÕES TEMÁTICAS III

90 – 99 (início)

• 1º momento:

(comp. 90 – 94: início)

C	] quintas descendentes
F	
Bb	
Eb	

• 2º momento:

(comp. 94 – 99: início)

Fm	] quintas descendentes
(cadência de engano)	
Bb	
Fm	

Preparação para Dó menor

97 (4º tempo) - 98

Obs.: Os acordes citados acima são acordes de chegada, decorrentes de um modelo de encadeamento harmônico, conduzido pelo **motivo cromático**. Ex.:

Eb/G – F#m^{bs}/A – Bm^{bs} → C (compassos 90 – 91)

Esse modelo de encadeamento repete-se por um ciclo de quintas justas descendentes

Seguindo a sequência pelo ciclo das quintas justas descendentes, deveria-se alcançar após Mi bemol maior, o acorde de Lá bemol maior; mas por cadência de engano, conduz-se ao Fá menor.

• CODA:

- Tonalidade principal:

(*sujeito*: Dó menor)

Cm	°T
(último acorde finaliza com terça de picardia: Dó maior)	

99 – 103

1.2.2 – ANÁLISE HARMÔNICA DAS PRINCIPAIS LINHAS MELÓDICAS E DAS PARTES QUE COMPÕEM A MACROFORMA

Neste trabalho a análise da linha melódica ²⁴ restringe-se às mais importantes, como por exemplo, àquelas que apresentam o tema ou são tratadas com fragmentos temáticos e àquelas que apresentam **motivos** importantes e que não são diretamente derivados do tema.

Para facilitar a compreensão e análise de cada parte, foram observados os seguintes referenciais:

- abrangência
- composição
- tratamento harmônico
- modulação
- cadências (somente as principais)
- modelos semelhantes de cadências.

²⁴ Na análise de cada linha melódica é dada a sua abrangência (início e fim). Os contrapontos apresentados nem sempre possuem uma precisão absoluta com relação ao seu início ou término, visto que se trata de um fluxo contínuo.

1.2.2.1 – 1ª SEÇÃO: EXPOSIÇÃO E EPISÓDIO I

EXPOSIÇÃO

- Abrangência: compassos 1 – 29: início.
- Composição: observa-se na exposição, seis entradas do tema (*Ricercar a 6*). Apresenta também dois trechos de *compassos de transição* (vide compassos de 17 – 19: início e 23 – 25: início).
- Tratamento harmônico das entradas temáticas: alternam-se seis entradas temáticas: *sujeito* e *resposta*. O *sujeito*, *tema principal da fuga*²⁵, está em dó menor.

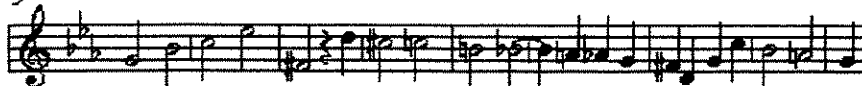
1



Ex. 1: primeira entrada temática: *sujeito* (tema em Dó menor)

A *resposta*²⁶, nesta primeira seção da obra, encontra-se no âmbito de sol menor.

5



Ex. 2: segunda entrada temática: *resposta* (tema no âmbito de Sol menor)

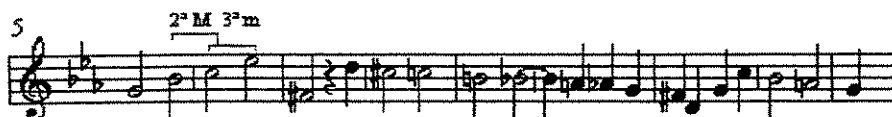
Até a quarta entrada, a *resposta* apresenta-se uma quinta acima do *sujeito*. Isto não ocorre na quinta e sexta entradas, nas quais *sujeito* e *resposta* atingem, respectivamente, os extremos da tessitura (comp. 19 – *sujeito* na voz mais aguda e ao comp. 25 – *resposta*, na voz mais grave).

A *resposta* apresenta-se como *resposta tonal* ao *sujeito*, ou seja, ocorrem no tema (*resposta*) algumas alterações melódico - intervalares em função da harmonia²⁷.

²⁵ BENJAMIN, T.. *Counterpoint in the Style of J. S. Bach*, New York (Schirmer Books), 1986, cap. 10, p. 219.

²⁶ Benjamin (p. 224) faz também uma citação com relação à conceituação de *resposta*, definindo-a da seguinte maneira: [...] Na exposição (seção de abertura) de uma fuga, a segunda voz entra imitando o *sujeito* uma quinta acima (ou uma quarta abaixo) na tonalidade de dominante. Esta versão do *sujeito* é chamada de *resposta* [...]

²⁷ A *resposta real* ocorre, quando as relações melódico-intervalares são mantidas idênticas às do *sujeito*.



Ex. 3: resposta tonal

Plano das Entradas:

ENTRADAS TEMÁTICAS	COMPASSO	TESSITURA (VOZ)
<i>Sujeito</i>	1	iii .
<i>Resposta</i>	5	ii
<i>Sujeito</i>	9	v
<i>Resposta</i>	13	iv
<i>Sujeito</i>	19	i
<i>Resposta</i>	25	vi

Observa-se que a tonalidade de dó menor permeia toda a exposição. O *sujeito* apresenta-se em dó menor, já a *resposta*, embora não tenha uma modulação preparatória, gira em torno de sol menor. Hans T. David observa que *na exposição, a resposta abre em todas as três aparições, sem uma sensível, usando Si bemol ao invés de Si natural, que é característica da escala de Dó menor ascendente; uma vez que a resposta aparece em todas as instâncias sem uma modulação preparatória para Sol menor, e duas vezes até mesmo acima da tônica Dó, parece mais uma variação modal, em vez de uma forma dominante.*²⁸

As aparições em sol menor na exposição ocorrem sem uma preparação por modulação. Outra observação importante (e também citada por H. T. David) é que duas das três aparições da *resposta* em sol menor têm cadências *deceptivas* (ou cadências de engano) ou seja, evitam a conclusão em sol menor (vide comp. 8 – 9; 16 – 17). A última entrada da *resposta* (comp. 28 –

²⁸ DAVID, p. 136 [...] *In the exposition, the answer opens in all three appearances without a leading-tone, using Bb instead of the B[♮] which is characteristic of the ascending C- minor scale; since the answer appears in all instances without a preparatory modulation to G minor and twice even above the tonic C, it appears as a modal variation rather than a dominant form.*

29) apresenta uma cadência “conclusiva” em sol menor. Esta cadência, consequentemente, valoriza o fechamento da última entrada do tema (exposição) e auxilia também na preparação do episódio I, ao dirigir-se a mi bemol maior (sol menor é anti-relativo dessa tonalidade).

ENTRADAS TEMÁTICAS	TONALIDADE	COMPASSOS	CADÊNCIA
1ª - SUJEITO	Cm	1 – 5 (início)	
2ª- RESPOSTA	Gm (âmbito)	5 – 9 (início)	De Engano (comp. 8 – 9)
3ª- SUJEITO	Cm	9 – 13 (início)	
4ª- RESPOSTA	Gm (âmbito)	13 – 17 (início)	De Engano (comp. 16- 17)
5ª- SUJEITO	Cm	19 – 23 (início)	
6ª- RESPOSTA	Gm (âmbito)	25 – 29 (início)	Autêntica Imperfeita (comp. 28 – 29).

- Modelos de encadeamento harmônico:

. Sequência de quintas (três acordes seguidos por quintas descendentes), sempre do segundo (2ª metade) para o terceiro compasso do tema. Isto ocorre em todas as entradas harmonizadas do tema presentes na obra.

sequência
de quintas

D⁷ G⁷ C Cm

Ex. 4: quinta entrada temática e a sequência de quintas

A *sequência de quintas* aparece nos seguintes compassos da exposição:
6 – 7; 10 – 11; 14 – 15; 20 – 21 e 26- 27.

. É interessante notar que sempre depois do último acorde da sequência de quintas, ocorre um acorde menor. O último acorde da sequência é o mesmo, porém um em maior, o outro em menor. Exemplo:

Compassos 6 (2ª met.) – 7: sequência de quintas

$A - D^7 - G \rightarrow Gm$

O mesmo ocorre nos seguintes compassos:

10 (2ª met.) – 11; 14 (2ª met.) – 15; 20 (2ª met.) – 21; 26 (2ª met.) – 27.

- Cadências:

. Cadência de engano: compassos 8 – 9

. Cadência de engano: compassos 16 – 17 (início dos *Compassos de Transição I*)

. Cadência de engano: compassos 18 – 19 (final dos *Compassos de Transição I*)

. Cadência autêntica imperfeita: compassos 28 – 29 (final da exposição).

Síntese: como já foi dito, a segunda e a quarta entrada do tema evitam a conclusão na “tônica” do trecho (sol menor), com cadências de engano (comp. 8 - 9 ; 16 – 17). Na sexta entrada (âmbito de sol menor) isto não ocorre, pois ela finaliza com uma cadência autêntica imperfeita (comp. 28 - 29). Observa-se então que a exposição tende a afirmar a tonalidade principal (dó menor), ao passo que, na sexta entrada, todas as vozes já fizeram a sua aparição do tema. Inicia-se ali o episódio I e com ele o início da expansão tonal.

- Modelos semelhantes de cadências:

Cadência *Secundária*²⁹ em Sol menor (28 – 29: início) → Cad. em Fá menor (78 – 79: início)
(fecha a exposição) (fecha a segunda exposição)

Além das entradas temáticas, pode-se verificar também na exposição uma outra linha melódica importante: a do contratema ou *primeiro contraponto* (C1). O *primeiro contraponto*³⁰ acompanha ou sucede cada entrada temática na exposição, com exceção da última que não o traz.

5



Este contraponto acompanha a segunda entrada temática

Ex. 5: contratema ou *primeiro contraponto*

²⁹ Esta cadência chamada de *secundária* por David, corresponde a uma cadência autêntica imperfeita.

³⁰ DAVID, p. 138 . Este autor denomina o contratema de *primeiro contraponto*.

São observadas quatro entradas:

ENTRADA	VOZ	COMPASSOS	NOTA INICIAL	RELAÇÕES INTERVALARES
1ª (C1)	iii	5 – 9 (1º tempo)	<u>dó</u>	5ª J ↑
2ª (C1)	ii	9 – 13 (início)	<u>sol</u>	
3ª (C1)	v	13 – 17 (início)	<u>dó</u>	5ª J ↓
4ª (C1a)	iv	19 – 22	<u>dó</u>	8ª J ↑

Ele somente aparece na exposição e depois ao final da obra, através de **motivos** derivados do mesmo. São eles: o **motivo derivado do contraponto 1** nas **elaborações temáticas III**³¹ (ver pp. 69, 72 – 6) e os fragmentos imitativos³² que aparecem na coda (ver pp. 78 – 9).



Ex. 6: **motivo** derivado do contraponto 1, segunda voz



Ex. 7: fragmentos imitativos derivados do primeiro contraponto, primeira voz

³¹ DAVID, p. 147 [...] *Of the four parts with which the elaboration opens, one, an inner voice, is insignificant. The top voice, however, introduces a new counterpoint of primary importance, a variation of the "staccato" opening of the first counterpoint (ii, meas. 90, see the quotation from iii, meas. 5) [...].*

³² DAVID, p. 148 [...] *The last entry of subject (vi, meas. 99 – 103) is accompanied in all parts and almost exclusively by figures derived from the opening of the first counterpoint [...]*

EPISÓDIO I

- Abrangência: compassos 29 – 39 (3º tempo).
- Composição e tratamento harmônico: trecho que apresenta principalmente, como característica imitações e **seqüência harmônica**. Desta maneira, a harmonia apresenta como característica principal o movimento, ou seja, o contínuo buscar e atingir uma determinada tonalidade. Neste caso, somente será confirmada ao final do episódio (compassos 38 – 39). A tonalidade a que se dirige o episódio I é a de mi bemol maior. Segundo H. T. David, no primeiro episódio [...], *as vozes separam-se em dois grupos, um coro mais grave e um mais agudo*.³³

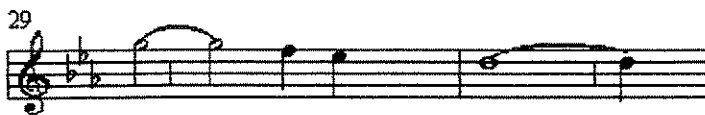
A linha melódica apresenta principalmente **motivos** com caráter de imitação ou pequenas sequências. Observando-se as mudanças desses **motivos** ou sequências no transcorrer da linha melódica, assim como o das progressões harmônicas, dividiu-se este episódio em quatro momentos:

- Primeiro momento (29: 2º tempo – 31: 1ª metade do 4º tempo).
No coro mais grave, nota-se uma linha cromática ascendente na quarta linha melódica, que é considerada condutora. Segundo H. T. David, [...] é *uma inversão livre da segunda partícula do tema Real*.³⁴



Ex. 8: episódio I, quarta voz

. O coro mais agudo apresenta um **motivo** diatônico descendente, com caráter imitativo que percorre as três vozes.



Ex. 9: episódio I, motivo diatônico descendente

Este motivo aparece quatro vezes (*i*, *iii* no compasso 29; *ii* e *i* no compasso 30).

³³ DAVID, p. 139 [...] *The parts separate into two groups, a lower and a higher choir.*

³⁴ DAVID, p. 139 [...] *The first episode, beginning quietly with no motion faster than that in quarter-notes, is built over a dominating chromatic line, a free inversion of the second particle from the Royal theme.*

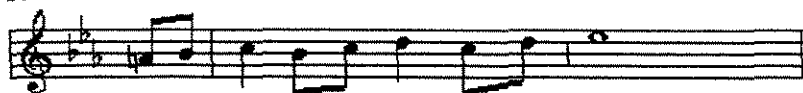
. Utiliza-se a progressão harmônica: $S \rightarrow D^7_3 \rightarrow T \rightarrow Tr_3$

Essa progressão, apresenta-se duas vezes, atingindo primeiramente si bemol maior e em seguida mi bemol maior (observa-se o caminho por quintas descendentes).

• Segundo momento (compassos 31: 2ª metade do 4º tempo – 33: 1ª metade do 3º tempo).

Este trecho do episódio I contrasta com o primeiro pela sua força rítmica. Utiliza-se de uma pequena sequência com a célula rítmica ♪♪♪ (citada por H. T. David como *modelo anapéstico*). Inicialmente aparece na primeira e segunda vozes e posteriormente na terceira, quarta e quinta vozes³⁵.

31

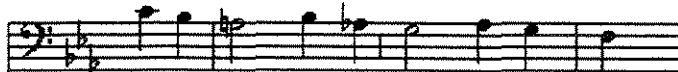


Ex. 10: episódio I, primeira voz

Esta célula caminha por graus conjuntos até atingir o intervalo de terça ascendente (maior ou menor).

Outra sequência interessante e derivada desta é apresentada pela quarta voz. Nota-se que a célula rítmica anapéstica (♪♪♪) está com seus valores ampliados (♪♪♪) e a terça apresenta-se descendente, alcançada por graus conjuntos.

31



Ex. 11: episódio I, quarta voz

• Terceiro momento (compassos 33: 2ª metade – 36: 1ª metade do 3º tempo). Apresenta nas linhas melódicas superiores (coro mais agudo) o **motivo** diatônico descendente do primeiro momento e pode apresentar também caráter imitativo. Nota-se a sua ocorrência em quatro entradas (*ii* no comp. 33: 4º tempo; *i* no comp. 34: 2º tempo; *ii* no comp. 35: 2º tempo). Duas outras entradas aparecem:

. na terceira voz (comp. 35: 3º tempo). Este **motivo** aparece com o valor da primeira figura de nota mais alongado (♩ ; ao invés de ♪), auxiliando a entrada do mesmo **motivo** na primeira voz (comp. 35: 4º tempo - 36)

. na quarta voz (comp. 36: 2º tempo) ao terminar a condução ascendente da linha melódica (comp. 33 – 36: 1º tempo).

³⁵ DAVID, p. 139 [...] the anapaestic version of the rhythmic-pulse figure (♪♪♪) enters in the top voices [...]

No coro mais grave, a quarta voz é também a condutora e a sua linha ascendentemente cromática estende-se até o compasso 34; a partir dos compassos 35 – 36 (1ª metade) ela continua ascendente, mas é diatônica.

. Inicia-se com o acorde de Dó menor, seguido da progressão

$S \rightarrow D^7_3 \rightarrow T \rightarrow Tr_3$ e, de um encadeamento harmônico, visando a

subdominante (lá bemol maior) da tonalidade desejada (mi bemol maior). Ao atingir a subdominante de mi bemol maior, inicia-se um processo de confirmação da tonalidade, que será efetivado com uma **cadência de quarta e sexta** (compassos 38 – 39).

• Quarto momento (compassos 36 – 2ª metade do 3º tempo – 39: 3º tempo).

A célula rítmica anapéstica percorre as vozes, ora aparecendo em imitação (*iii* no comp. 36; *i* no comp. 37) e ora como ritmos complementares. Observa-se que esta célula também aparece aqui, com o intervalo de terça alcançado por graus conjuntos e principalmente com um movimento ascendente.

Observa-se após a linha melódica ascendente de predominância cromática, uma entrada do **motivo** diatônico descendente (comp. 36: 2º tempo – 37: 1ª metade).

. Como já foi mencionado, a partir do compasso 36 inicia-se o processo de confirmação da tonalidade do episódio I. A **cadência de quarta e sexta**, vem a partir do compasso 38 e como diz H. T. David: [...] *uma ampla cadência em Mi bemol maior finaliza a seção; esta é a primeira cadência enfatizada completa e inteiramente dentro do movimento* [...] ³⁶

- Modelos de encadeamento:

• $S \rightarrow Sr \rightarrow D^7_7 \rightarrow T_3$ (comp. 36): Mi bemol maior

$S \rightarrow Sr \rightarrow D^7_3 \rightarrow T$ (comp. 37): Mi bemol maior

• **Sequência Harmônica:**

. $S_3 \rightarrow D^7_3 \rightarrow T \rightarrow Tr_3$ (comp. 29 – 30): Si bemol maior

(comp. 30 – 31; 33 – 34): Mi bemol maior

• Sequência de quintas (compasso 32):

$F/Eb \rightarrow Bb^7/D \rightarrow Eb/D$

³⁶ DAVID, pp. 139 – 40 [...] *The relative major is reached, and a broad cadence in E-flat major ends the section; this, the first complete and fully emphasized cadence within the movement* [...]

- Cadência:

. **Quarta e sexta cadencial** (comp. 38 – 39). Final do episódio I e da primeira seção.

$S \rightarrow \underset{3}{S_r} \rightarrow D^7 \rightarrow D^6_4 \rightarrow D^7 \rightarrow T$ (tonalidade de Mi bemol maior)

- Modelos semelhantes de cadência:

Cadência em Mi bemol maior (comp. 38 – 39) → Cadência em Lá bemol maior (81 – 83)
(final do Episódio I) (final do Episódio II)

- Modulação: por **sequência harmônica**.

Como já foi dito, por tratar-se este episódio de um trecho de progressões, possui uma característica de movimento harmônico, no qual o ponto de chegada tonal vai ser definido e confirmado ao final do mesmo, através da cadência (mi bemol maior). Sendo assim, as marcações das “modulações”, não as são, no sentido estrito; trata-se na realidade de passagens por estas “tonalidades”, fazem-se principalmente por cadências de IV – V – I. Como cita H. T. David, utiliza-se, principalmente no encadeamento, a posição fundamental e a primeira inversão dos acordes.

Síntese: este episódio I é importante, pois encerra a primeira seção e liga a exposição ao restante da obra. Observa-se que, a partir dele, inicia-se um processo de abertura ou expansão tonal. Ao mesmo tempo é um referencial de confirmação da tonalidade, pois relaciona-se com a tonalidade principal (dó menor), através da sua relativa (mi bemol maior). Abre caminho desta forma para a expansão tonal, a partir da segunda seção (final do compasso 39).

1.2.2.2 - 2ª SEÇÃO: ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I E DESENVOLVIMENTO I

- Abrangência: compassos 39 (último tempo) a 52 (1º tempo).
- Composição: Formada por **elaborações temáticas I** (apresenta dois **motivos** derivados do tema; compassos 39: 4º tempo – 45: início; 45 – 48: início) e pelo desenvolvimento I (compassos 48 – 52: 1º tempo).
- Elaborações temáticas I: como já foi citado, apresenta dois **motivos** importantes derivados do tema.
 - . Primeiro **motivo** (comp. 39: 4º tempo – 45: início) - deriva da segunda parte do tema (descendente cromática), e é, como cita H. T. David: [...] *acompanhado e em geral seguido, por um motivo contrapontístico (iv e iii, comp. 39 – 40)*³⁷



Ex. 12: **elaborações temáticas I**, terceira e quarta vozes

Observam-se cinco entradas do **motivo** temático (*iv*, *ii*, *i*, *v* e *vi*) até que se complete a entrada da sexta voz. As vozes sucedem-se em intervalos de oitavas ou quintas justas, dando a idéia de uma *exposição secundária*, como observa H. T. David³⁸.

Desta forma, considera-se como uma *exposição secundária*, pelos seguintes fatores:

- . **motivo** temático (derivado da segunda parte do tema: cromática).
- . entradas imitativas e sucessivas, até que se completem as entradas de todas as vozes (6). A imitação ocorre principalmente em intervalos de oitavas ou quintas justas.
- . o **motivo contrapontístico** aparece normalmente acompanhando ou seguindo o **motivo** temático.

³⁷ DAVID, p. 140 [...] *The subject of this elaboration is a chromatic motif, related to the middle part of the subject, accompanied and in general followed by a counterpoint motif (iv and ii, meas. 39 – 40).*

³⁸ DAVID, p. 140 [...] *The parts reenter successively, mostly at the distance of an octave or fifth, in what may be called a secondary exposition - a thematic elaboration clearly set off against the preceding episode as well as the following entry of the full theme.*

. Segundo **motivo** (compassos 45 – 48: início). Derivado da primeira parte do tema (tríade arpejada), é [...] *acompanhado do início por um novo motivo contrapontístico* (*vi [...], e i, no comp. 45*) [...], como observa H. T. David ³⁹.



Ex. 13: 2º motivo e o novo **motivo** contrapontístico; sexta e primeira vozes respectivamente

Traz inicialmente três entradas completas, imitadas pelo intervalo de quinta justa ascendente. As três entradas ocorrem nas *vi* e *i*; *v* e *iv*; *ii* e *iii* vozes. No compasso 47 (segunda metade), o **motivo** aparece novamente, na *vi* e *i* vozes (segundo David: [...] *prepara o retorno atual do tema Real*) ⁴⁰. É importante observar que as entradas deste pequeno **motivo** triádico são um prenúncio da entrada completa do tema, que faz a sua aparição no início do compasso 48 e estende-se até o compasso 52 (1º tempo).

• Desenvolvimento I (compassos 48 – 52: 1º tempo). O tema (presente na quinta voz), melodicamente, sugere sol menor, mas harmonicamente encontra-se em dó menor. A partir do último tempo do compasso 48, inicia-se a preparação para a tonalidade de sol menor. Uma **cadência de quarta e sexta** (comp. 51 – 52) confirma esta tonalidade. O desenvolvimento I “encerra” também a primeira metade da obra na tonalidade de sol menor (V grau menor), como também observa H. T. David:

[...] *O final da entrada é acompanhado por uma cadência incisiva em Sol menor, a dominante, marcando o final da primeira metade da forma com alguma característica de imitação* (*ii e iii no comp. 51*) [...] ⁴¹

Observação: a última entrada do tema na exposição encontra-se também em sol menor; é interessante notar que o acorde seguinte é o de mi bemol

³⁹ DAVID, pp. 140 - 1 [...] *As soon as the tonic of B-flat major is reached, the opening broken triad of the Royal theme enters, accompanied from the beginning by a new counterpoint motif* (*vi [...], and i in meas. 45*) [...]

⁴⁰ DAVID, p. 141 [...] *An additional entry of the triad in the bass* (*vi, again with i, in meas. 47*) *prepares the actual return of the Royal theme.*

⁴¹ DAVID, p. 141 [...] *The end of the entry is accompanied by an incisive cadence in G minor, the dominant, marking the end of the first half of the form with a characteristic bit of imitation* (*ii and iii in meas. 51*) [...]

maior e abre o episódio I (compassos 29: 1º e 2º tempos). Ao concluir-se o desenvolvimento I, o próximo acorde é também o de mi bemol maior e abre a terceira seção (compasso 52: 1º e 2º tempos).

- Tratamento harmônico das *elaborações temáticas I* e do desenvolvimento I presentes na segunda seção (compassos 39 - 52).

As ***elaborações temáticas I*** apresentam-se como um trecho transitório com relação ao aspecto harmônico; não se observa uma modulação propriamente dita das passagens (com exceção de mi bemol menor, que é alcançado por ***troca direta da tonalidade: por frase*** (comp. 39: último tempo). Verifica-se também que em uma parte da análise realizada em ***elaborações temáticas I***, as relações harmônicas ocorrem por quintas ora ascendentes e ora descendentes (como por exemplo: comp. 42 – 43 e 45 – 46).

• SÍNTESE

Caráter transitório em ***elaborações temáticas I***. Neste trecho, o primeiro **motivo** temático (39 – 45: 1º tempo) inicia em mi bemol menor e conclui em si bemol maior (que é também o ponto inicial do segundo **motivo** temático). A elaboração harmônica do segundo **motivo** (45 – 48), embora inicie-se em si bemol maior, dirige-se por relações de quintas justas ascendentes a dó menor, e que segundo H. T. David, tem uma [...] *harmonização de caráter modal*:

[...] *As entradas da tríade quebrada [arpejada] são sentidas como entradas deceptivas do próprio sujeito. Elas transportam uma modulação para Cm, em harmonização de caráter modal*⁴².

Observe:

COMPASSOS 45 – 46

Quintas
Bb → Fm → Cm → Gm → Cm

Desenvolvimento I (48 – 52: 1º tempo) – 7ª entrada do tema (1ª aparição, depois da exposição).

Embora o tema comece com a nota sol e dê a idéia de um sol menor, na realidade inicia-se em dó menor. A preparação para sol menor tem o começo no último tempo do compasso 48. A tonalidade é confirmada por uma ***cadência de quarta e sexta*** ao final do desenvolvimento I (comp. 51 – 52). Esta cadência encerra também a primeira metade da obra.

A peça *Ricercar a 6* contém na totalidade doze entradas do tema. Na

⁴² DAVID, p. 141 [...] *The entries of the broken triad are felt as deceptive entries of the subject itself. They carry a modulation toward C minor, in harmonization of modal character.*

primeira metade da obra (comp. 1 – 52: 1º tempo), observa-se a utilização de sete entradas (seis na exposição e a sétima encontra-se na 2ª seção). As entradas temáticas na exposição apresentam a alternância de *sujeito* e *resposta*, ou seja, alternam-se o tema em dó menor e sol menor. A sétima entrada vem sob a forma de *resposta* (sol menor). Essa é uma ocorrência, que merece atenção, pois ambas, sexta e sétima entradas, apresentam-se como *resposta* (sol menor). A apresentação unusual dessas entradas, segundo H. T. David, é utilizada por Bach como [...] *um meio de construção formal* ⁴³.

[...] Ao longo desta primeira metade, o sujeito aparece exclusivamente na tônica e dominante. Assim, a sétima entrada (comp. 48 – 51) aparece em conexão íntima com as seis entradas da exposição.

Mas esta entrada é separada da precedente por longas extensões de caráter episódico; além disto, distingue-se das entradas da exposição pelo fato de oferecer uma forma de resposta seguindo outra forma de resposta- ao interromper pela primeira e única vez a alternância contínua entre *sujeito* e *resposta* [...]

[...] No curso de uma fuga, espera-se alternância contínua ou variação na apresentação do sujeito.

Concordantemente, o sujeito não pode aparecer duas vezes em sucessão na mesma altura ou na mesma voz sem indicar uma quebra. Algumas vezes, Bach usa tal repetição para enfatizar que passamos de uma seção da forma para a outra; Tovey, em seu "Companion to Bach's "The Art of Fugue", London, 1931, p. 14, comenta sobre um "caso extremo" de tal "desrespeito deliberado para com uma norma, sobre a qual alguns teóricos do século XVIII eram muito rígidos". Aqui, é nítida a implicação de que passamos da primeira metade das entradas para a segunda.

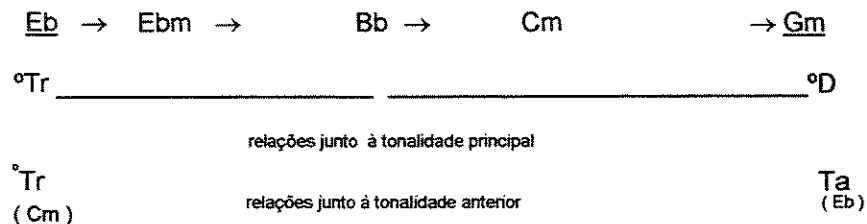
Em todos estes casos, Bach não desconsidera simplesmente a velha e sensata regra, para ganhar maior liberdade de ação- ele usa a suspensão momentânea da regra como um meio de construção formal ⁴⁴.

⁴³ DAVID, p. 136 [...] Here, the implication is quite clearly that we have passed from the first half of entries to the second. In all such cases, Bach does not simply disregard the sensible old rule in order to gain greater freedom of action – he uses the momentary suspension of the rule as a means of formal construction.

⁴⁴ DAVID, pp. 135 – 6 [...] Throughout this first half, the subject appears exclusively in tonic and dominant. The seventh entry (meas. 48 – 51) thus is brought into close connection with the six entries of the exposition. But this entry is separated from the preceding ones by long stretches of episodic character; it is, moreover, set off against the entries of the exposition by the fact that it offers an answer form following another answer form – interrupting, for the first and only time, the continuous alternation between subject and answer otherwise strictly adhered to [...]. We expect continuous alternation or variety in the presentation of the subject in the course of a fugue. Accordingly the subject cannot appear twice in

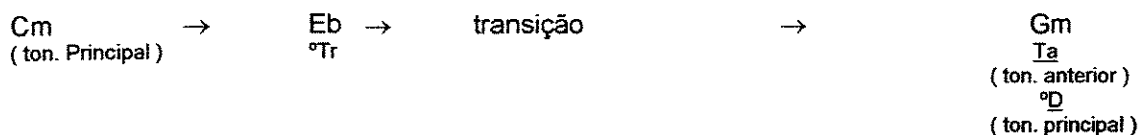
PLANO TONAL:

1ª SEÇÃO (Episódio I) 2ª SEÇÃO (*Elaborações temáticas I* Desenvolvimento I)

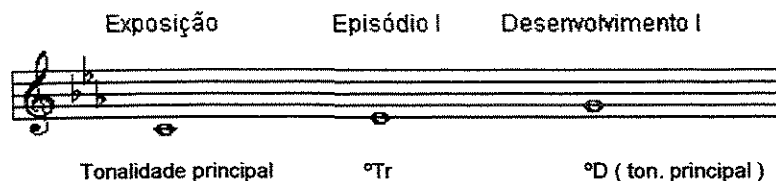


Estabelecendo-se relações entre as tonalidades apresentadas até o momento com a tonalidade principal (levando-se em consideração principalmente as ***cadências de quarta e sexta***), observa-se o seguinte:

EXPOSIÇÃO	EPISÓDIO I	ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I	DESENVOLVIMENTO I



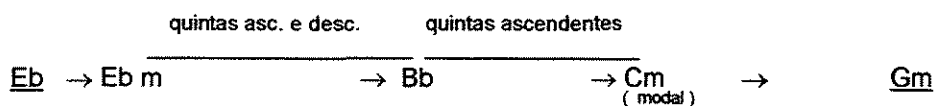
David comenta que, tomando-se a primeira nota de cada tonalidade, obtêm-se o acorde de dó menor (tonalidade principal). É interessante observar que a última tonalidade (sol menor) pontua a primeira metade da obra.



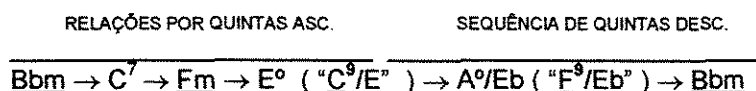
Ex. 14: acorde de dó menor (tonalidade principal), formado pela primeira nota de cada tonalidade das partes acima citadas

- Tratamento harmônico: Plano geral (detalhado)

succession at the same pitch or in the same voice without indicating a break. Sometimes Bach uses such repetition to emphasize that we have passed from one section of form to another; Tovey, in his "Companion to Bach's" "The Art of Fugue", London, 1931, p. 14, comments upon an "extreme case" of such "deliberate contempt for a rule about which some eighteenth-century theorists were very strict". Here, the implication is quite clearly that we have passed from the first half of entries to the second. In all such cases, Bach does not simply disregard the sensible old rule in order to gain greater freedom of action- he uses the momentary suspension of the rule as a means of formal construction.

**Elaborações temáticas I: 1º motivo**

. Início em mi bemol menor (comp. 39 – 42): apresenta V grau menor.
 . Preparação para si bemol maior (comp. 45): a partir do compasso 42 (através da nota pedal si bemol e do acorde de si bemol menor (último tempo), inicia-se um processo de encadeamento para chegar a si bemol maior. Partindo-se de si bemol menor, observa-se um caminho por quintas justas ascendentes (relações por quintas) e quintas justas descendentes (sequência de quintas), nos compassos de número 42 a 44: 1ª metade.
 Comp. 42 – 44: 1ª metade

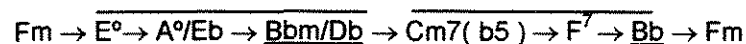


Nota: O acorde de E^o, pode funcionalmente ser ouvido como C⁹/E; o mesmo ocorre com o acorde de A^o/Eb que funcionalmente pode ser considerado como F⁹/Eb. Outra observação: é que um acorde de dominante antecipa Fm.

Na segunda metade do compasso 44, uma cadência resolve em si bemol maior (compasso 45). Este acorde é significativo, pois indica o final do primeiro **motivo** temático (como observa H. T. David) e o início do segundo **motivo** (triádico):

[...] A nova tonalidade, Si bemol maior, é enfatizada por uma cadência passageira, aparentemente de menor importância, marcando o final da elaboração do **motivo** cromático (comp. 44 - 45)⁴⁵.

É interessante notar que ocorrem dois encadeamentos parecidos entre os compassos 43 - 45 (primeiro tempo). O primeiro, entretanto, resolve em si bemol menor e o segundo em si bemol maior. Observe:
 Compassos 43 – 45



Observe também que o acorde de fá menor aparece no início e também ao concluir os encadeamentos citados, dando uma sensação de equilíbrio para este trecho.

⁴⁵ DAVID, p. 140 [...] *The new tonality, B-flat major, is emphasized by a passing cadence, apparently of minor importance, marking the end of the elaboration of the chromatic motif (meas. 44 – 45).*

Elaborações temáticas I: 2º motivo

. Compassos: 45 – 48 (início).

. Início em si bemol maior (comp. 45), seguido do acorde de fá menor. O acorde de fá menor é importante, pois a partir dele inicia-se a preparação para dó menor, segundo H. T. David: [...] *de caráter modal* ⁴⁶. Esta preparação ocorre por *relações de quintas justas ascendentes*:

Compassos 45 – 46

relações por quintas ascendentes

Bb → Fm → Cm → Gm

As relações entre esses acordes por quintas estabelecem os acordes principais em dó menor modal (Fm → IV grau; Gm → V grau). A partir do compasso 47 mais precisamente, começa a se perceber as relações entre estes acordes.

- **Modelos de encadeamento:**

. Relações por quintas ascendentes: compassos 42 – 43 e 45 – 46;

. Sequência de quintas: compassos 43 – 44;

. Outro caso interessante, é o situado nos compassos 43 – 45 (1º tempo), que apresenta dois encadeamentos parecidos, onde o primeiro resolve em si bemol menor e o segundo, em si bemol maior:

Compassos 43 – 45

Fm → E° → A°/Eb → Bbm/Db → Cm7(b5) → F⁷ → Bb → Fm

. Sequência de quintas (três acordes seguidos por quintas descendentes; comp. 49: 2ª metade - 50):

A⁷ → D⁷ → G

Nota pedal ré _____

- “**Ambiguidade**”: Algumas ocorrências de ***elaborações temáticas I***, provocam uma certa sensação de ambiguidade. Pensa-se que a mesma pode ser causada por notas ornamentais, que às vezes definem o acorde somente depois da sua ocorrência (comp. 41- 1ª metade), ora por alternância de acordes maiores e menores, ou vice-versa (comp. 44: 1ª metade e comp. 45: 1º tempo - Bbm → Bb).

E° → A° /Eb → Bbm/D → Cm7(b5) → F⁷ → Bb

ambiguidade

Outro exemplo de alternância de acordes menores e maiores pode ser observada no compasso 50: G/D → Gm/D.

⁴⁶ DAVID, p. 141 [...] *The entries of the broken triad are felt as deceptive entries of the subject itself. They carry a modulation toward C minor, in harmonization of modal character.*

Uma outra ocorrência que causa uma certa ambiguidade é o caráter modal (comp. 45 – 46) após o encadeamento por relações e sequências de quintas justas. Nestes compassos, há uma certa instabilidade quanto às funções.

- Cadência:

. Autêntica Perfeita (comp. 44: último tempo – 45): $F^7 \rightarrow Bb$
(essa cadência ocorre ao final do primeiro **motivo** temático e início do segundo) [$D^7 \rightarrow T$]

. **Quarta e sexta cadencial** (comp. 51 – 52): $Cm \rightarrow Gm/D \rightarrow D^7 \rightarrow Gm$
(Final da primeira metade da obra) $^oS \rightarrow ^oD^6_4 \rightarrow D^7 \rightarrow ^oT$

- Modelos semelhantes de cadência:

Cadência ao final da 1ª metade do movimento em $\rightarrow$ Cadência Final em dó menor (comp. 102 – 103)
sol menor (comp. 51 – 52: início).

Obs.: na realidade, a cadência final deveria concluir em dó menor, entretanto, por *picardia* conclui em dó maior.

- Modulações:

. O trecho das **elaborações temáticas I**, apresenta-se harmonicamente com um caráter muito transitório. Inicialmente, ocorre uma pequena modulação por **troca direta da tonalidade (por frase)** de mi bemol maior (episódio I), para mi bemol menor (2ª seção). Esta modulação tem caráter bem passageiro (comp. 39: último tempo – 42).

O que ocorre neste trecho das **elaborações temáticas I** é um movimento por relações de quintas ascendentes e também por sequências de quintas. Essas relações e sequências levam ao acorde de si bemol maior (comp. 45) e à tonalidade de dó menor (caráter modal), ao final desta parte (comp. 46 – 47).

. O desenvolvimento I (comp. 48 – 52) atinge por modulação diatônica (caráter passageiro) a tonalidade de sol menor. A **cadência de quarta e sexta** (compassos 51 – 52: 1º tempo) confirma a tonalidade.

Síntese: observa-se principalmente que as relações por quintas justas permeiam grande parte dos encadeamentos em **elaborações temáticas I**. As entradas do segundo **motivo** temático (compassos 45 – 47) aparecem, utilizando-se de imitações em quintas. Quanto ao primeiro **motivo**, utiliza-se além das imitações em quintas também quarta e oitavas justas.

. Apresentação de sete entradas do tema na primeira metade da obra: a peça contém na sua totalidade doze entradas temáticas.

1.2.2.3 - 3ª SEÇÃO: ELABORAÇÕES TEMÁTICAS II e DESENVOLVIMENTO II

ELABORAÇÕES TEMÁTICAS II

- **Abrangência:** compassos 52 (2º tempo) – 58 (início)
- **Composição:** este início de seção é considerado como **elaborações temáticas II**, pois apresenta um **motivo** derivado do tema (2ª parte: cromática), que é apresentado em imitação, principalmente, uma quinta abaixo ou uma quarta acima da entrada precedente. Este **motivo** é descendente.

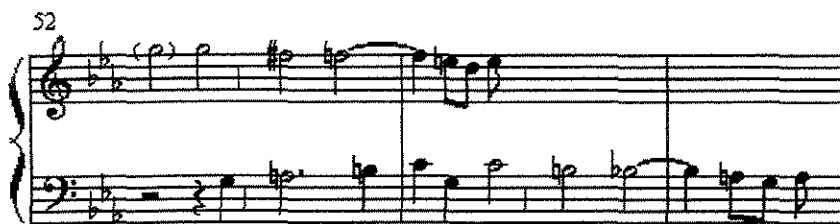


Ex. 15: **elaborações temáticas II, motivo cromático descendente**

O **motivo cromático** aparece seis vezes [...] modulando mais rapidamente e mais definitivamente do que aquelas [entradas] da exposição secundária precedente. Assim, o paralelismo entre as seções é sensivelmente reduzido através de variação ⁴⁷.

H. T. David, considera este trecho como uma exposição secundária, similar àquela introduzida no início da segunda seção – [...] um elemento de recapitulação que indica que a segunda metade do movimento foi alcançada ⁴⁸.

. Observa-se também um **contramotivo diatônico ascendente**, que aparece normalmente antecedendo o **motivo cromático** (com exceção da primeira entrada).



Ex. 16: **elaborações temáticas II, motivo cromático descendente e contramotivo diatônico ascendente na primeira e quarta vozes respectivamente**

⁴⁷ DAVID, p. 142 [...] The entries follow each other mostly at the higher fourth or lower fifth, modulating sooner and more definitely than those of the preceding secondary exposition. Thus, the parallelism between the sections is noticeably reduced by variation.

⁴⁸ DAVID, p. 141 [...] The third section (meas. 52 – 62) begins with a secondary exposition, similar to that introduced at the beginning of the second section – an element of recapitulation which indicates that the second half of the movement has been reached [...]

. Segundo H. T. David, [...] o terceiro **motivo** introduz séries de quatro colcheias, estabelecendo um novo nível de movimento rítmico (ii, nos comp. 52 – 53, simultaneamente com as partes citadas acima) [...] ⁴⁹



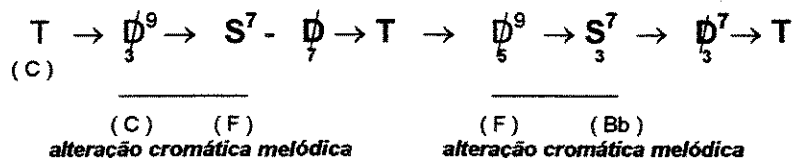
Ex. 17

- Tratamento harmônico: O objetivo das **elaborações temáticas II**, é preparar a harmonia para o desenvolvimento II (fá menor). Este trecho apresenta uma **sequência harmônica**, que caminha pelo círculo de quintas justas descendentes (C → F → Bb → Eb → Ab) até atingir lá bemol maior, que é a relativa da próxima tonalidade do desenvolvimento II, ou seja, fá menor (ao final de cada **motivo** cromático, atinge-se uma determinada “tônica”, que se encontra uma quinta abaixo ou uma quarta acima da “tônica” precedente).

- Modelo de encadeamento harmônico:

Observa-se que cada **motivo cromático descendente** (1º **motivo**) tem um encadeamento harmônico padrão, que se dirige a uma resolução. Esta resolução conclui sempre na “tônica” (harmonicamente falando: uma quinta abaixo do **motivo cromático** anterior), e é antecedida pelas subdominante e dominante. Exemplo:

COMP. 53 - 55



- Modulações:

. **Sequência harmônica** que caminha por quintas justas descendentes (Dó maior, comp. 53; Fá maior, comp. 54; Si bemol maior, comp. 55; Mi bemol maior, comp. 56; Lá bemol maior, comp. 57).

⁴⁹ DAVID, p. 142 [...] *The third motif introduces series of four eighth- notes, establishing a new level of rhythmic motion (ii in meas. 52 – 53, simultaneously with the parts quoted above) [...]*

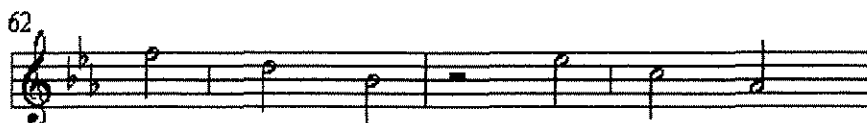
DESENVOLVIMENTO II

- Abrangência: compassos 58 – 62 (1º tempo)
- Composição: tema apresentado na terceira voz (tonalidade de fá menor).
- Modelo de encadeamento:
 - . Sequência de quintas: compassos 59 (2ª metade) – 60 (1º tempo).
- Cadência:
 - . $^{\circ}S_5 - D^7 - ^{\circ}T$ (comp. 61 – 62). Encerra a terceira seção.
- Modelos semelhantes de cadência:
 - Cadência em Fá menor (61 – 62) → Cadência em Sol menor (comp. 89 – 90)

1.2.2.4 - 4ª SEÇÃO: COMPASSOS DE TRANSIÇÃO III E INÍCIO DA RECAPITULAÇÃO: SEGUNDA EXPOSIÇÃO (entrada temática em mi bemol maior ou *sujeito*, compassos de transição IV, entrada temática em si bemol menor ou *resposta*, compassos de transição V) E EPISÓDIO II

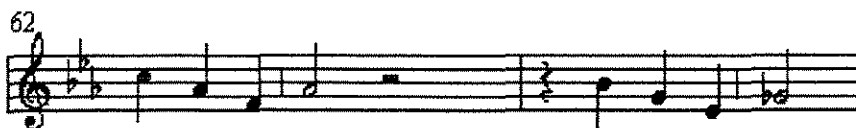
COMPASSOS DE TRANSIÇÃO III

- Abrangência: compassos de 62 – 66 (início).
- Composição: apresenta fragmentos temáticos. Esses fragmentos são importantes, pois através deles ocorre um prenúncio da nova entrada do tema na *segunda exposição* (*recapitulação* ⁵⁰- comp. 66). Os fragmentos temáticos são derivados da primeira parte do tema (diatônica).
Apresenta-se na primeira voz, descendente, e com os mesmos valores de duração da primeira parte do tema (em mínimas).



Ex. 18: compassos de transição III, **motivo** triádico descendente (em mínimas) na primeira voz

- . Na segunda e terceira vozes o mesmo fragmento aparece em imitação com os valores de duração diminuídos (em semínimas).



Ex. 19: compassos de transição III, **motivo** triádico descendente (em semínimas) na segunda voz



Ex. 20: compassos de transição III, **motivo** triádico descendente (em semínimas) na terceira voz

- . No baixo (sexta voz) o fragmento temático (com valores diminuídos) ocorre três vezes em seguida (comp. 64 – 65).

⁵⁰ DAVID, p. 143 [...] *The subject, moving calmly in strong contrast to the lively counterpoints, gives the impression of a new beginning. It seems to open a second exposition; thus it recalls the opening of the movement itself and, for that very reason, is felt as the beginning of the recapitulation.*



Ex. 21: compassos de transição III, motivo triádico descendente (em semínimas) na sexta voz

- Tratamento harmônico: trecho de transição entre o desenvolvimento II (fá menor) e a *segunda exposição da recapitulação* (mi bemol maior). Para traçar o caminho de fá menor a mi bemol maior (que se estabelece no comp. 67) é utilizada uma passagem por lá bemol maior. Este trecho (como a própria definição sugere) possui um caráter de trânsito, de movimento harmônico. Consequentemente, não ocorre a fixação de uma tonalidade.

COMP. 62 (2ª metade) - 66

COMP. DE TRANSIÇÃO

SEG. EXPOSIÇÃO

Bb⁷ → Eb⁷ → Ab⁷ → F⁷ → Bbm → Gm^{b5} → Cm → Ab → Db → Eb⁷ → Ab/C

Sequência por
quintas desc.

(D⁷) Sr ∅⁷ [T] T S D⁷ T₃

Ta

Este trecho de *compassos de transição* vai se afastando da tonalidade de fá menor (desenvolvimento II) pelas dominantes com sétima consecutivas e aproxima-se de lá bemol maior (relativa) ao final do mesmo.

. É importante observar que, a partir do final dos *compassos de transição III*, até os *compassos de transição V* (comp. 77 – 79: início), as tonalidades caminham por quintas justas ascendentes, sendo que duas delas são maiores e as outras duas menores.

COMP. 66 – 79 (início)

Ab → Eb → Bbm → Fm

- Modelo de encadeamento: nos compassos de 62 a 64 ocorre uma sequência de dominantes (três delas por quintas justas descendentes) que visa atingir o acorde de si bemol menor (relativo da subdominante da próxima tonalidade: lá bemol maior).

COMP. 62 (2ª met.) – 64

$Bb^7 \rightarrow Eb^7 \rightarrow Ab^7 \rightarrow F^7 \rightarrow Bbm$

sequência de quintas

- Modulação: ocorre inicialmente, o afastamento da tonalidade de fá menor, pela sequência de quintas (comp. 62: 2ª met. – 63), que visa atingir o acorde de F^7 no compasso 64 e iniciar preparação para lá bemol maior.

INÍCIO DA RECAPITULAÇÃO ⁵¹: SEGUNDA EXPOSIÇÃO E EPISÓDIO II

[...] O último terço da forma (comp. 66 – 103) inicia com uma recapitulação de estrutura excepcional ⁵².

David considera que a *recapitulação* inicia na *segunda exposição* ⁵³ (comp. 66 – 79 : início) e estende-se até o compasso 103. Compreende assim, as seguintes partes:

- Segunda exposição (primeira entrada temática no âmbito de mi bemol maior ou *sujeito*, compassos de transição IV, segunda entrada temática no âmbito de si bemol menor ou *resposta* e compassos de transição V)
- Episódio II
- Recapitulação livre das **elaborações temáticas I**
- Última resposta tonal
- **Elaborações temáticas III**
- Coda

Analisa-se nesta seção a *segunda exposição* e o episódio II.

⁵¹ Ver pp. 19 - 20 e 25 - 8

⁵² DAVID, p. 143 [...] *The last third of the form (meas. 66 – 103) begins with a recapitulation of exceptional structure.*

⁵³ DAVID, p. 143 [...] *The subject, moving calmly in strong contrast to the lively counterpoints, gives the impression of a new beginning. It seems to open a second exposition; thus it recalls the opening of the movement itself and, for that very reason, is felt as the beginning of the recapitulation.*

• **SEGUNDA EXPOSIÇÃO** (comp. 66 – 79: início)

a) Entrada Temática (*sujeito*)

- Abrangência: compassos 66 a 70 (início).

- Composição e tratamento harmônico: tema (*sujeito*)

apresentado na primeira voz. Embora o tema inicie com as notas : mi b – sol – láb – dó – ré... (compassos 66 – 67) que sugere inicialmente a tonalidade de mi bemol maior, o trecho tem um caráter transitório (âmbito de mi bemol maior).

Observa-se na terceira voz uma referência à primeira parte (diatônica) do tema (compasso 66). Ela auxilia na condução da própria entrada temática (primeira voz).



Ex. 22: terceira voz

- Modelos de encadeamento harmônico:

. A sequência de quintas (que aparece sempre no mesmo ponto das entradas temáticas), apresenta-se aqui expandida, com quatro acordes seguidos :

COMP. 67 – 68

$F^7 \rightarrow Bb^7 \rightarrow Eb^7 \rightarrow Ab^7$

- Modulação:

. Diatônica: mi bemol maior (compassos 66: 2ª metade – 67: 1ª metade).

b) *Compassos de Transição IV*

- Abrangência: compassos 70 – 73 (início).
- Composição e tratamento harmônico: caráter transitório circula em direção a si bemol menor.
Prepara a entrada do tema (*resposta*) em si bemol menor (compassos 73 – 77: 1º tempo).

. Inicia com fragmento temático apresentado nos *compassos de transição III* (tríade da primeira parte do tema, com os valores de duração diminuídos). Este fragmento aparece ora ascendente, ora descendente.



Ex. 23: *compassos de transição IV*, fragmentos temáticos

. Ao final dos *compassos de transição* aparece um fragmento da tríade inicial do tema na quinta voz (comp. 72: 2ª metade) prenunciando a entrada temática (si bemol menor).



Ex. 24: quinta voz

Este fragmento já apareceu na sexta voz (comp. 47: 2ª metade) antecedendo a sétima entrada do tema (como observa H. T. David)⁵⁴.

- Modelos de encadeamento: inicia praticamente com uma sequência de dominantes seguidas (comp. 70 – 71: 1ª metade).

⁵⁴ DAVID, p. 144 [...] *At the end of the transitional measures, a fourth part enters (v, meas. 72) with a deceptive entry of the theme- opening, reminiscent of the deceptive entry preceding the seventh appearance of the theme (cf. vi, meas. 47).*

c) Entrada Temática (resposta)

- Abrangência: compassos 73 – 77 (1º tempo).

- Composição: O tema apresenta-se em si bemol menor (quarta voz). Esta entrada temática (resposta) encontra-se uma quarta abaixo da entrada temática anterior (sujeito). A partir da relação intervalar entre as duas entradas temáticas e também dos aspectos observados no tópico *recapitulação* (pp. 25 – 7), admite-se a hipótese de que se considere o trecho (a partir da primeira entrada) como uma *segunda exposição*.

. Com relação aos contrapontos que acompanham o tema, lembra David:

*[...] abundam em lembranças de material previamente utilizados*⁵⁵.

Verifica-se uma lembrança contrapontística na segunda voz: o **motivo** descendente cromático (ii , comp. 73 - 74) acessora o tema num movimento contrário, [...] *relembrando o motivo cromático elaborado na primeira exposição secundária* (ii, comp. 73; cf. comp. 39 ff)⁵⁶.



Ex. 25: segunda voz

Este **motivo** antecipa a parte cromática do tema, que será apresentado na quarta voz no compasso seguinte (comparar ii, comp. 73 – 74 com iv, comp. 74).

- Tratamento harmônico: O tema apresenta-se em si bemol menor.

No início da entrada temática ocorre um pedal sobre a nota fá (um compasso inteiro e mais ¼ de tempo) o que provoca um efeito suspensivo. Além disto, observa-se um predomínio de acordes com função de dominantes, contribuindo também para este efeito.

Nota-se que o acorde de si bemol menor não ocorre na posição fundamental. Aparece em segunda inversão no comp. 73 (início, com nota pedal: fá) e em primeira no compasso 76 (2º tempo).

. Observa-se também uma intensificação do ritmo harmônico (comp. 74: último tempo – 75).

⁵⁵ DAVID, p. 144 [...] *The counterpoints abound in reminiscences of material previously exploited.*

⁵⁶ DAVID, p. 144 [...] *The first measure is accompanied by a chromatic descent containing quarter-notes, recalling the chromatic motif elaborated in the first secondary exposition (ii, meas. 73; cf. meas. 39 ff).*

. Ao final da entrada temática ocorrem cadências de engano (comp. 76 e 76 – 77: início). David menciona que a última é [...] *similar àquela empregada ao final da entrada precedente* ⁵⁷ [...] (compare Bb7, comp. 77 e Eb⁷, comp. 70, ambos no primeiro tempo e também ao final de cada entrada temática).

- Modelos de encadeamento harmônico:

Sequência de quintas: comp. 74 (2ª met. – 75: início).

$$\overline{C^7/G} \rightarrow (\overline{Eb^7/G}) \rightarrow \overline{F^7/A} \rightarrow Bb^7$$

- Cadências:

. Finalização da cadência em si bemol menor: F⁷ → Bbm/F (comp. 72 – 73: início).

. Cadências de engano:

F⁷/C → Gb/Bb (comp. 76)

Ab⁷/C → Bb⁷/D (comp. 76 – 77: início)

⁵⁷ DAVID, p. 144 [...] *The end of the entry in B-flat minor is bridged over by an evasive cadence similar to that employed at the end of the preceding entry.*

d) *Compassos de Transição V*

- Abrangência: compassos 77 – 79 (início).
- Composição: Os *compassos de transição V* (fá menor), servem de ligação (preparação harmônica) entre a entrada temática (*resposta*: si bemol menor) e o episódio II (lá bemol maior).

. Outro aspecto estrutural importante com relação a este trecho, diz respeito ao balanceamento e configuração das partes que constituem a macroforma. Na primeira metade da obra também ocorrem dois grupos de *compassos de transição* na exposição; aqui, na sugerida hipótese de *recapitulação* (David), eles apresentam-se de uma maneira bem equilibrada após as entradas temáticas (ver comp. 66 – 79: início).

Os *compassos de transição V* concluem a *segunda exposição* de uma maneira similar (através de cadência⁵⁸) a que ocorre na conclusão da exposição (primeira metade da obra). Ver tratamento harmônico (abaixo) e os modelos semelhantes de cadência (p. 63).

. A segunda e terceira vozes principalmente, relembram o tratamento dado às vozes mais graves nos *compassos de transição III* (ver comp. 77- 78 e 62 – 65).

[...] Uma linha do baixo que primeiro ascende cromaticamente e então descende diatonicamente, reforça um jogo de modelos de colcheias, derivado novamente da transição depois da cadência de Fá menor (compare comp. 77 – 78, vozes mais agudas, com comp. 62 – 65)⁵⁹.

- Tratamento harmônico: inicialmente ocorre uma preparação que conduz a uma modulação de caráter transitório em fá menor.

. A cadência final (autêntica imperfeita, comp. 78 – 79: início) é similar àquela apresentada na primeira metade da obra concluindo a exposição (comp. 28 – 29). Ambas antecedem o episódio e correlacionadas concluem a exposição⁶⁰ e a *segunda exposição* respectivamente.

⁵⁸ Ver p. 27 (rodapé nº 20).

⁵⁹ DAVID, pp. 144 - 5 [...] *A bass line, which first ascends chromatically and then descends diatonically, supports a play of eighth-note patterns derived again from the transition after the F-minor cadence (compare meas. 77 – 78, upper voices, with meas. 62 – 65).*

⁶⁰ DAVID, p. 145 [...] *The cadence itself is of secondary strength, an indication that it does not mark the conclusion of a section; it strongly recalls the secondary G-minor cadence concluding the exposition (iv and vi, meas. 28 and 78, second half, are identical).*

. Observa-se que, desde os *compassos de transição III* as tonalidades (com caráter transitório ou não) caminham até aqui por um círculo de quintas justas ascendentes:

<u>COMP. TRANS. III</u> (comp. 62 – 66)	<u>TEMA (sujeito)</u> (comp. 66 – 70)	<u>COMP. TRANS. IV</u> (comp. 70 – 73)	<u>TEMA (resposta)</u> (comp. 73 – 77)	<u>COMP. TRANS. V</u> (comp. 77- 79)
Ab	Eb	transição para Bbm	Bbm	Fm
relação por quintas ascendentes				

Observa-se entretanto, que embora as relações estabelecidas sejam por quintas ascendentes, elas diferem quanto ao modo: Lá bemol maior → Mi bemol maior → Si bemol menor → Fá menor.

- Modulação: **alteração cromática melódica** (comp. 77: 1ª metade)
- Cadência: autêntica imperfeita (comp. 78 – 79: início)
(final da *segunda exposição*)
- Modelos semelhantes de cadência:

Cadência *Secundária*⁶¹ em Sol menor (28 – 29: início) → Cad. em Fá menor (78 – 79: início)
(fecha a exposição) (fecha o grupo de entradas temáticas da *segunda exposição*)

⁶¹ Esta cadência denominada *secundária* por David, corresponde a uma cadência autêntica imperfeita.

• EPISÓDIO II

- **Abrangência:** compassos 79 – 83 (início)
- **Composição:** recapitulação do episódio I. Segundo H. T. David [...] *em nenhuma parte está o caráter recapitulatório de uma voz mais fortemente enfatizado*⁶².

Observa-se que este episódio é muito importante para confirmar a configuração das partes constituintes da macroforma na hipótese de uma *recapitulação* da exposição. Por isto aqui, comenta-se brevemente a respeito do tratamento das vozes e a sua relação com o primeiro episódio.

O início do episódio II apresenta uma progressão harmônica similar ao do primeiro, ainda que ocorram pequenas alterações no tratamento das vozes.

Este trecho é (como o episódio I: 1º e 3º momentos) escrito a seis vozes onde as três primeiras (mais agudas) possuem uma linha diatônica descendente, enquanto que, as três vozes mais graves fazem um movimento contrário (ascendem). David lembra que [...] *novamente o coro mais grave é conduzido por uma ascensão cromática* [...] ⁶³.

A linha melódica diatônica (descendente) das vozes mais agudas sucedem-se e relembram o **motivo** diatônico descendente do primeiro episódio. Ele ocorre nas vozes agudas (2ª, 1ª e 3ª vozes respectivamente; ver comp. 79: 2º tempo – 81: início). Compare o **motivo** diatônico descendente no episódio II e I respectivamente:



Ex. 26: episódio II, **motivo** diatônico descendente, primeira voz



Ex. 27: episódio I, **motivo** diatônico descendente, primeira voz

No segundo episódio o tratamento da quarta e quinta vozes diferem um pouco do episódio I no primeiro momento, mas aproxima-se mais do terceiro. Aqui, elas acessoram - se através de ritmos complementares (colcheias) e ocorrem em imitação (ver comp. 79 – 81: início). No episódio I (1º momento) a quinta e sexta vozes é que estão correlacionadas, conduzindo-se por terças ascendentes (ver comp. 29: 2ª met. – 31; 33: 2ª met. – 36: 1º tempo). No terceiro momento entretanto, 4ª e 5ª vozes auxiliam-se.

⁶² DAVID, p. 145 [...] *Nowhere is the recapitulatory character of a part more strongly emphasized.*

⁶³ DAVID, p. 145 [...] *Again the lower choir is led by a chromatic ascent [...].*

A sexta voz ascende diatonicamente (comp. 79: 2ª met. – 81: 3º tempo) e então descende (comp. 81: 4º tempo – 82). O mesmo ocorre no episódio I (por exemplo: comp. 29 – 32: 1º tempo ; 32: 2º tempo – 33: 2º tempo ou comp. 33: 2º tempo – 36: 3º tempo).

- Tratamento harmônico: início em fá menor, sucede progressão harmônica que conduzirá no final a uma cadência ampla em lá bemol maior (o primeiro episódio também termina com uma grande cadência em mi bemol maior). Comenta David:

*[...] É a segunda cadência em uma tonalidade maior dentro do movimento, concluindo a recapitulação do primeiro episódio ao final de quatro- quintos da composição inteira, exatamente como a primeira cadência na tonalidade maior tinha concluído o primeiro episódio ao final do segundo quinto (comp. 82 – 83, correspondendo ao comp. 38 – 39)*⁶⁴

- Modelos de encadeamento harmônico:

Embora o episódio II seja mais curto que o anterior (quatro compassos ao invés de onze)⁶⁵ a progressão harmônica inicia de forma similar:

EPISÓDIO I
(início comp. 29)

Gm → Eb/G – F⁷/A – Bb → Gm/Bb → Cm

EPISÓDIO II
(início comp. 79)

Fm → Db/F – Eb⁷/G – Ab → Fm/Ab → Bbm

- Modulação: diatônica (compasso 81)

- Modelos semelhantes de cadências:

Cadência em Lá bemol maior (81 – 83) → Cadência em Mi bemol maior (comp. 38 – 39)
(final do episódio II) (final do episódio I)

⁶⁴ DAVID, p. 145 [...] *It is the second cadence in a major key within the movement, concluding the recapitulation of the first episode at the end of four- fifths of the entire composition, just as the first cadence in a major key had concluded the first episode itself at the end of the second fifth (meas. 82 – 83, corresponding to meas. 38 – 39).*

⁶⁵ DAVID, p. 145 [...] *The recapitulation, however, is much more concise than the original episode (4 measures as against 11).*

1.2.2.5 – 5ª SEÇÃO: RECAPITULAÇÃO LIVRE DAS ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I E ÚLTIMA RESPOSTA TONAL

RECAPITULAÇÃO LIVRE DAS ELABORAÇÕES TEMÁTICAS I

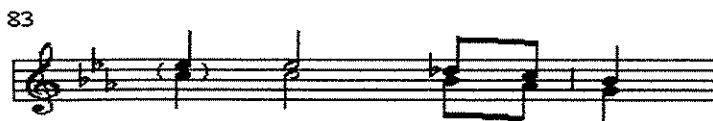
- Abrangência: compassos 83 – 86 (início)
- Composição: a *recapitulação livre das elaborações temáticas I*, sucede o episódio II da mesma maneira que as *elaborações temáticas I* (primeira metade do movimento) sucede o episódio I. Este trecho de recapitulação não traz os dois **motivos** derivados do tema que são apresentados na primeira *elaboração temática*. Somente observa-se a ocorrência do segundo **motivo** (tríade arpejada; comp. 45 – 48: início) na quinta e quarta vozes respectivamente.



Ex. 28: *recapitulação livre das elaborações temáticas I*, segundo motivo (**motivo triádico**)

Ele apresenta apenas duas entradas iniciais que são imitadas em quintas justas ascendentes. Nas *elaborações temáticas I* observa-se a ocorrência de três entradas iniciais e mais uma quarta ao final (na sexta voz), renunciando a próxima entrada temática (ver compassos 45 – 48: início). Esta entrada ao final é aqui na *recapitulação* eliminada ⁶⁶.

O **motivo contrapontístico** que acompanha o segundo **motivo** nas *elaborações temáticas I* é aqui substituído ⁶⁷.



Ex. 29: *recapitulação livre das elaborações temáticas I*, **motivo contrapontístico**, segunda e terceira vozes

⁶⁶ DAVID, p. 145 [...] Only two appearances of the motif are given at the beginning; and the conspicuous appearance at the end, which has already returned (see meas. 72), is eliminated. The recapitulation, therefore, seems less weighty than the original elaboration, although both are of the same length.

⁶⁷ DAVID, p. 146 [...] The new counterpoint motif is related to the one with which the triad was previously associated (ii and iii, meas. 83; see i, meas. 45; also ii, 19 and 58, and v, 59). The counterpoint motif contains the dactylic pulse rhythm, but its more restrained motion soon gives way to renewed eighth-notes runs.



Ex. 30: **elaborações temáticas I**, novo **motivo contrapontístico**, primeira voz

. Observa-se que o **motivo** triádico arpejado (ascendente ou descendente, com valores de duração igual à mínima ou reduzidos) aparece várias vezes como prenuncio da entrada temática em várias partes da obra. Neste caso, prenuncia a entrada da *última resposta tonal* (comp. 86 – 90: início). Ver outros exemplos do **motivo** triádico nos seguintes compassos: 45 – 47 antecedendo o desenvolvimento I, 62 – 65 antecedendo a entrada temática (*sujeito*) em mi bemol maior, 70 – 72 antecedendo a entrada temática (*resposta*) em si bemol menor.

- Tratamento harmônico: esta recapitulação apresenta-se em lá bemol maior e ao final inicia cadência para dó menor (comp. 85: 4º tempo) de caráter passageiro.
- Modulação: diatônica (caráter passageiro; comp. 85: 4º tempo – 86).

ÚLTIMA RESPOSTA TONAL

- Abrangência: compassos 86 – 90 (início)

- Composição e tratamento harmônico: H. T. David cita que [...] A seção continua com a entrada da última resposta tonal do sujeito (ii, comp. 86 – 89)⁶⁸.

O tema apresenta-se na segunda voz e sugere melodicamente ao início a tonalidade de sol maior (sol, si, dó, mi... comp. 86), mas na realidade está sob o acorde de sétima de dominante da tonalidade de dó menor. Ao início deste trecho efetiva-se uma modulação de caráter transitório em dó menor (comp. 86: 3º tempo) e em seguida, inicia-se o processo modulatório para a tonalidade de sol menor que será ao final, confirmada por cadência (comp. 89 – 90: início).

- Modelos de encadeamento:

Sequência de quintas (comp. 87: 2º met. – 88: 1º tempo).

- Modulação: finalizando modulação diatônica para dó menor (transitória; comp. 86: 3º tempo)

. Iniciando processo de modulação diatônica para sol menor (comp. 86: 4º tempo).

- Cadência: $^{\circ}S_5 - D^7 - ^{\circ}T$ (comp. 89 – 90). Semelhante à cadência em fá menor (comp. 61 – 62)⁶⁹. Final da 5ª seção.

- Modelos semelhantes de cadências:

Cadência em Sol menor (comp. 89- 90) → Cadência em Fá menor (comp. 61 – 62)

⁶⁸ DAVID, p. 146 [...] *The section continues with the last tonal-answer entry of the subject (ii, meas. 86 – 89).*

⁶⁹ DAVID, p. 146 [...] *The end of the entry is emphasized by a condensed cadence in G minor, which strongly recalls the first cadence in F minor (meas. 89 – 90, cf. 61 – 62) – this second G- minor cadence corresponds to the first F-minor cadence exactly as the second F-minor cadence corresponded to the first G-minor cadence.*

1.2.2.6- 6ª SEÇÃO: ELABORAÇÕES TEMÁTICAS III E CODA

ELABORAÇÕES TEMÁTICAS III

- Abrangência: compassos 90- 99 (início).

- Composição: Caráter imitativo.

Este trecho recapitula elementos mais próximos das **elaborações temáticas II** do que das **elaborações temáticas I** ⁷⁰.

Esta afirmação deve-se ao fato de tal elaboração apresentar dois **motivos** utilizados nas **elaborações temáticas II**: o **motivo cromático** e o **motivo diatônico**. Esta parte da obra funciona também como uma recapitulação de materiais derivados não só da segunda metade da peça, mas também da primeira, através da introdução de um **motivo** importante derivado do **contraponto 1** ⁷¹.



Ex. 31: **elaborações temáticas III**, **motivo** derivado do C1, segunda voz



Ex. 32: exposição, **contraponto 1**, terceira voz

As **elaborações temáticas III** apresenta os seguintes **motivos**:

. **motivo cromático descendente** (principal) apresentado inicialmente na terceira voz:

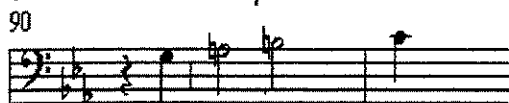


Ex. 33: **elaborações temáticas III**, **motivo cromático descendente**, terceira voz

⁷⁰ DAVID, p. 146 [...] *thus the second and third elaborations are more closely related to each other than to the first.*

⁷¹ DAVID, p. 147 [...] *The top voice, however, introduces a new counterpoint of primary importance, a variation of the "staccato" opening of the first counterpoint (ii, meas. 90, see the quotation from iii, meas. 5, ex. 32) [...] The counterpoint was gradually dissolved in the course of the exposition; it was, in a way, replaced by the dactylic pulsation which it had itself introduced. Now the beginning of the counterpoint returns, in a form containing the dactylic rhythm as well. Thus a recapitulation of conspicuous material from the exposition is effected without literal quotation – a striking structural detail.*

. **motivo** diatônico apresentado inicialmente na quinta voz:



Ex. 34: **elaborações temáticas III**, **motivo** diatônico, quinta voz

. um **motivo** derivado do contraponto 1 apresentado inicialmente na segunda voz:



Ex. 35: **elaborações temáticas III**, **motivo** derivado do C1, segunda voz

. um motivo de importância secundária apresentada na quarta voz ⁷²:



Ex. 36: **elaborações temáticas III**, quarta voz

Esta parte da obra apresenta dois momentos com relação ao tratamento das entradas imitativas do **motivo** cromático (principalmente) e também, quanto ao seu aspecto harmônico.

O **motivo** cromático conduz um mesmo modelo de encadeamento harmônico por quase toda a extensão do trecho. No primeiro momento ⁷³ (comp. 90 – 94: início) este modelo de encadeamento caminha por um ciclo de quintas justas descendentes e no segundo ⁷⁴ (comp. 94 – 99: início) ocorrem algumas alterações.

No final da elaboração (comp. 97 – 98) somente o **motivo** derivado do contraponto 1 faz as suas últimas duas aparições.

• **Motivo** cromático descendente: é a terceira vez dentro da peça que [...] o **motivo** cromático é realizado em imitação [...] ⁷⁵ (nas outras **elaborações** ele também aparece). Este **motivo** apresenta um total de sete entradas. As cinco primeiras alternam-se em imitações de quartas justas ascendentes e quintas

⁷² DAVID, p. 147 [...] *Of the four parts with which the elaboration opens, one, an inner voice, is insignificant.*

⁷³ Ver pp. 75 – 6

⁷⁴ Ver pp. 75 – 6

⁷⁵ DAVID, p. 146 [...] *For the third time, the chromatic motif is worked out in imitation (meas. 90 ff., see meas. 39 ff. and 52 ff.). It returns in the shape it was given in its second elaboration, at the beginning of the third section, and is accompanied by the diatonic counterpoint associated with it in that section [...]*

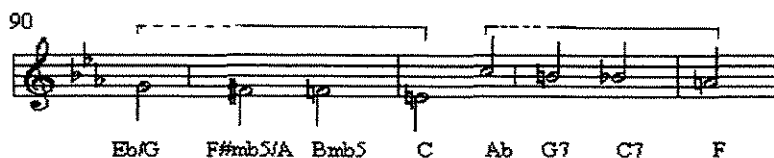
justas descendentes. A partir da quinta entrada ele ascende diatonicamente na mesma voz (*vi*, comp. 94 – 97: 1ª met. do 1º tempo)⁷⁶.

<u>PLANO DAS ENTRADAS DO MOTIVO CROMÁTICO</u>				
<u>ENTRADAS</u>	<u>COMPASSOS</u>	<u>VOZ</u>	<u>NOTA INICIAL</u>	<u>INTERVALO DE IMITACÃO</u>
1ª	90 – 91	<i>iii</i>	<u>sol</u>	quarta justa ascendente
2ª	91 – 92	<i>ii</i>	<u>dó</u>	
3ª	92 – 93	<i>v</i>	<u>fá</u>	quinta justa descendente
4ª	93 – 94	<i>iv</i>	<u>sib</u>	
5ª	94 – 95	<i>vi</i>	<u>mib</u>	quarta justa ascendente
6ª	95 – 96	<i>vi</i>	<u>fá</u>	
7ª	96 – 97	<i>vi</i>	<u>sol</u>	quinta justa descendente
				segunda maior ascendente
				segunda maior ascendente

Obs.: as entradas do *motivo cromático* sucedem-se ininterruptamente e são acompanhadas pelo *motivo derivado do contraponto 1*.

O *motivo cromático*, como já foi dito, conduz um modelo de encadeamento harmônico que se estende do compasso 90 – 97 (início), abrangendo quase totalmente os dois momentos da *elaboração*. Este modelo de encadeamento centra-se sobre as quatro notas do *motivo cromático*. A primeira nota do *motivo* varia às vezes a função, mas as três seguintes não. A segunda, a terceira e a quarta apresentam-se sobre acordes de quintas justas descendentes (sequência de quintas), e a última, funciona como resolução das anteriores (ocorrem duas exceções: final da quinta e sétima entradas). Ver a seguir o exemplo na primeira e segunda entradas do *motivo cromático*:

⁷⁶ É interessante observar que o procedimento de repetição de um *motivo* na mesma voz ao final de uma parte já foi empregado por Bach ao final dos *compassos de transição III* (comp. 64 – 65). Nesse trecho de transição é também a voz mais grave que conduz o *motivo* e o repete por três vezes, como no caso desta *elaboração temática*. Estes elementos significativos, enfatizados pela repetição imediata, prenunciam a entrada de materiais importantes como por ex. o tema (ver *vi* comp. 64 – 65 e *i*, comp. 66) ou o *motivo derivado do C1* (ver *vi*, comp. 94 – 97).



Ex. 37: **elaborações temáticas III**, 1º momento, **motivo cromático**, terceira e segunda vozes respectivamente

Observa-se no primeiro momento da *elaboração temática*, que este modelo de encadeamento do **motivo cromático** vai sucedendo-se por um ciclo de quintas justas descendentes (observar no exemplo acima que o primeiro encadeamento resolve em dó maior e o segundo em fá maior; ver pp. 75 - 6). No segundo momento prossegue o mesmo modelo de encadeamento, mas não estritamente por ciclo de quintas (ver 2º momento, pp. 75 - 6).

O **motivo cromático** encerra as suas entradas no início do compasso 97.

- O **motivo diatônico** aparece apenas duas vezes acompanhando o **motivo cromático**. Segundo David [...] é o suficiente para estabelecer uma clara relação entre as elaborações (comp. 90 ff. e 52 ff.) [...] ⁷⁷

Ver as duas entradas deste **motivo** na quinta e na quarta vozes respectivamente (comp. 90 - 91 e comp. 91: metade do 4º tempo - 92).

Como ocorre nas *elaborações temáticas II*, aqui o **motivo diatônico** acompanha também as entradas do **motivo cromático**. As relações de distância (espaçamento) entre as entradas do **motivo cromático** e do **diatônico** na segunda elaboração são em geral simétricas. Neste caso, observa-se na segunda entrada do **motivo diatônico** um desprendimento com relação ao espaçamento (ver *v* e *iii*, comp. 90; *ii* e *iv*, comp. 91).

- **Motivo derivado do Contraponto 1**: como já foi dito, o **motivo** deriva do *contraponto 1* (primeira metade da obra). Apresenta nove entradas, sete acompanhando o **motivo cromático** (comp. 90 - 97: início) e mais duas antecedendo a *coda* (comp. 97 - 98).

É um contraponto importante acompanhando sempre o **motivo cromático** (com exceção das duas últimas entradas em que ele aparece sozinho), embora a relação entre o espaçamento dos dois **motivos** não seja estrita. Por exemplo: na primeira entrada o contraponto entra $\frac{1}{2}$ tempo antes do **motivo cromático** (ver *ii* e *iii*, comp. 90), na segunda, o **motivo cromático** antecede o contraponto de $\frac{1}{2}$ tempo (*ii* e *iii*, comp. 91) e na quarta entrada o contraponto distância mais do **motivo cromático**: 1 tempo e $\frac{1}{2}$ (*iv* e *iii*, comp. 93).

David comenta que Bach apresenta também no *Ricercar a 3*, um **motivo**

⁷⁷ DAVID, pp. 147 - 8 [...] *The diatonic counterpoint to the chromatic motif appears only twice, just often enough to establish a clear relation between its elaborations (meas. 90 ff. and 52 ff.) [...]*

derivado do *primeiro contraponto* em um episódio (no último quarto da forma) e que abandonou este **motivo** [...] *antes dele alcançar o sujeito novamente, e portanto, o retorno do motivo contrapontístico visto quase accidental* ⁷⁸. No *Ricercar a 6* Bach utiliza também um **motivo** derivado do *primeiro contraponto*, mas com uma diferença: ele se estende até alcançar o sujeito e se reúne ao mesmo ao final da obra (coda), através dos fragmentos imitativos derivados do C1 ⁷⁹.

Comparando o tratamento dado pelo compositor ao **motivo** derivado do *primeiro contraponto* nos *Ricercar a 3* e a 6, David cita que, no *Ricercar a 3* Bach oferece na verdade uma lembrança de tal contraponto (mais do que um elemento de recapitulação). No *Ricercar a 6* [...] *reunindo o motivo contrapontístico com o sujeito* [...] o compositor transforma o que era [...] *uma invenção casual em um plano artístico* ⁸⁰.

⁷⁸ DAVID, p. 147 [...] *In the Ricercar a 3, Bach introduced the opening motif of his first counterpoint as material for an episode in the last quarter of the form and thus achieved an impression of recapitulation without actually offering more than a reminiscence (cf. meas. 10 and 161 ff.; see also above, p. 109). In the improvised fugue , however, Bach abandoned the counterpoint motif before he reached the subject again, and therefore the return of the counterpoint motif seems almost accidental.*

⁷⁹ Ver pp. 78 – 9

⁸⁰ DAVID, p. 147 [...] *In the Ricercar a 6 Bach deliberately employs the same device – once having taken up the counterpoint motif again, he retains it (as will be seen) up to the very end of the composition, reuniting the counterpoint motif with the subject and thus turning a casual invention into an artistic device.*

**PLANO DAS ENTRADAS DO MOTIVO DERIVADO DO
CONTRAPONTO 1**

<u>ENTRADAS</u>	<u>COMPASSOS</u>	<u>VOZ</u>	<u>NOTA INICIAL</u>
1ª	90 – 91	ii	<u>ré</u>
2ª	91 – 92	iii	<u>mib</u>
3ª	92 – 93	i	<u>fã</u>
4ª	93 – 94	iii	<u>lá natural</u>
5ª	94 – 95	v	<u>láb</u>
6ª	95 – 96	iv	<u>dó</u>
7ª	96	i e iii	<u>ré e fã</u>
8ª	97 – 98	vi (principal) v (auxilia na condução) vozes agudas distribuem o contraponto.	<u>fã</u>
9ª	97 – 98	i	<u>fã</u>

Obs.: nas duas entradas finais o **motivo** aparece inicialmente na sexta voz (com a quinta acessorando- o; comp. 97: met. do 1º tempo) e em seguida na primeira voz (comp. 97: met. do quarto tempo- 98).

- Tratamento harmônico: a *última resposta tonal* finaliza com cadência em sol menor; o que se pretende agora é alcançar a tonalidade de fá menor ao final das **elaborações temáticas III** (comp. 97: 4º tempo) e preparar a próxima tonalidade: dó menor (coda).

Esta *elaboração* é composta por entradas imitativas (principalmente do **motivo cromático** e do **motivo derivado do contraponto 1** que percorrem praticamente toda a *elaboração*).

O **motivo cromático** (principal) conduz um modelo de encadeamento harmônico que se repete e se estende até o compasso 97 (1ª met. do 1º tempo). A partir do compasso 97 o **motivo derivado do contraponto 1** aparece duas vezes sem o **motivo cromático**, finalizando o trecho.

Observa-se que as **elaborações temáticas III** apresenta dois momentos com relação ao tratamento das entradas imitativas e o seu aspecto harmônico.

. Primeiro momento (comp. 90: met. do 1º tempo – 94: início): o **motivo cromático** (principal) é imitado alternadamente nas várias vozes por intervalos de quarta justa ascendente e quinta justa descendente. Apresenta –se quatro entradas do **motivo cromático**.

Ele conduz um modelo de encadeamento harmônico que caminha por quintas justas descendentes. Ver a seguir, o último acorde de cada modelo de encadeamento do **motivo cromático**:

COMP. 90 – 94 (início)

C (comp. 91: 1º tempo) → F (comp. 92: 1º tempo) → Bb (comp. 93: 1º tempo) → Eb
(comp. 94: 1º tempo)

Assim, no primeiro momento das **elaborações temáticas** segue-se por um ciclo de quintas justas descendentes até alcançar o acorde de mi bemol maior.

. Segundo momento: o **motivo cromático** aparece três vezes em seguida na sexta voz ascendendo por graus da escala diatônica (comp. 94 – 97: início). Apresenta também (finalizando as **elaborações temáticas**, comp. 97 - 98), mais duas entradas do **motivo derivado do contraponto 1** (sem o **motivo cromático**).

Harmonicamente procura-se preparar a entrada de fá menor. O modelo de encadeamento prossegue, mas não estritamente seguindo o ciclo das quintas justas descendentes. O objetivo é atingir a tonalidade de fá menor que é preparada ao final da última entrada cromática (comp. 96 - 97: 1º tempo) e confirmada ao final da oitava entrada do **motivo derivado do contraponto 1** (comp. 97: 4º tempo). A última entrada deste **motivo** (i, comp. 97: met. do 4º tempo - 98) prepara a tonalidade da coda (dó menor).

COMP. 90 – 98

1º MOMENTO

2º MOMENTO

quintas descendentes

quinta desc.

C → F → Bb → Eb → Fm → Bb/D → Fm → preparação para a Coda (Cm).
(cad. de engano)

Após o acorde de mi bemol maior (comp. 94: 1º tempo) o modelo de encadeamento prossegue e pela condução normal deveria ir para Lá bemol maior, entretanto, por cadência de engano dirige-se a fá menor (comp. 95: 2º tempo). Retorna o modelo de encadeamento conduzindo agora a uma quinta justa descendente de fá menor, ou seja, si bemol maior (comp. 96) e outro encadeamento conduzindo agora para fá menor (comp. 97: 1º tempo).

É interessante observar que, a partir do instante em que vai ocorrer esta interrupção no ciclo das quintas, percebe-se alteração no tratamento das vozes. No compasso 93 (2ª metade) a primeira voz entra com grupos de quatro semicolcheias, concluindo o fraseado no último acorde do ciclo ininterrupto (mi bemol maior).

ELABORAÇÕES TEMÁTICAS III E O CAMPO HARMÔNICO

- 1º MOMENTO -

<u>COMP.</u>	<u>ENTRADAS</u>	<u>ELAB. IMITATIVAS</u>	<u>ACORDE DE CHEGADA</u>	<u>RELAÇÕES</u>
90 – 91	1ª	motivo cromático	Dó maior	] quinta justa descendente
91 – 92	2ª	motivo cromático	Fá maior	
92 – 93	3ª	motivo cromático	Si bemol maior	
93 – 94	4ª	motivo cromático	Mi bemol maior	

- 2º MOMENTO -

94 – 95	5ª	motivo cromático	Fá menor (cadência de engano)	} quinta justa descendente
95 – 96	6ª	motivo cromático	Si bemol maior	
96 – 97	7ª	motivo cromático (última entrada)	Fá menor	
97 – 98	8ª	motivo derivado do <i>contraponto 1 (vi)</i>	Fá menor (confirmação)	
97 – 98	9ª	motivo derivado do <i>contraponto 1 (i)</i>	preparação para Dó menor	

Obs.: Desde a primeira até a sétima entrada o **motivo** derivado do contraponto 1 acompanha o **motivo** cromático. A partir da oitava e nona entradas, o **motivo** derivado do contraponto 1 entra sozinho.

- Modelo de encadeamento: pode ser observado que, o modelo de encadeamento (sequência de quintas) conduzido pelo **motivo cromático** é um reaproveitamento de fragmento melódico-harmônico derivado do tema. Em todas as aparições harmonizadas do tema, Bach utiliza-se de quintas descendentes na seção cromática (sempre da 2ª metade do segundo compasso para o primeiro tempo do terceiro compasso do tema).



Ex. 38: quinta entrada temática e a sequência de quintas

- Modulação: ***sequência harmônica*** por quintas justas descendentes.
- Cadência: cadência de engano (comp. 94: 4º tempo – 95: início).

CODA

- Abrangência: compassos 99 – 103.

- Composição: A última entrada temática é apresentada na sexta voz em dó menor (tonalidade principal). As outras vozes (primeira à quinta) apresentam principalmente fragmentos *derivados do primeiro contraponto* (*contraponto 1*) com caráter imitativo.

David comenta que [...] os vestígios do primeiro contraponto são reunidos com o próprio sujeito com o qual ele tinha originalmente aparecido e que [...] o contraponto em totalidade nunca retorna [...] ⁸¹

Estes fragmentos (chamados por David de *figuras*) ⁸² possuem como característica principal dois intervalos seguidos em movimento contrário.

O primeiro intervalo pode apresentar uma segunda ou uma terça (maior ou menor) e o segundo intervalo, uma quarta ou uma quinta justa.



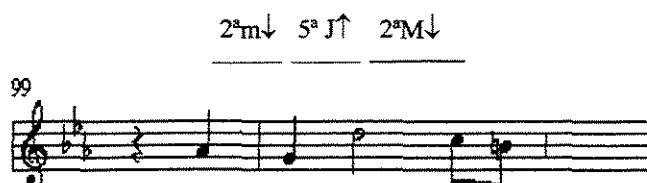
Ex. 39: coda, fragmentos imitativos *derivados do C1*, quinta voz



Ex. 40: coda, fragmentos imitativos *derivados do C1*, primeira voz

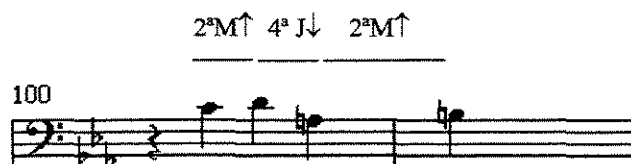
⁸¹ DAVID, p. 148 [...] *Thus the remnants of the first counterpoint are reunited with the subject itself with which it had originally appeared. The counterpoint in its entirety never returns, but the contrapuntal treatment accorded here to its opening motif far outshines the importance the counterpoint possessed when it first appeared.*

⁸² DAVID, p. 148 [...] *The last entry of the subject (vi, meas. 99- 103) is accompanied in all parts and almost exclusively by figures derived from the opening of the first counterpoint. Under a slowly falling top voice the motif is tossed from one part to another in continuous imitation which makes use of inversion as well as variation.*



Ex. 41: fragmentos imitativos *derivados do C1*, segunda voz

Pode ocorrer também uma variação quanto ao movimento:



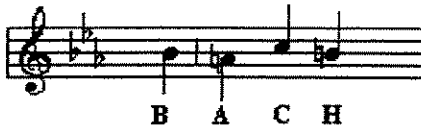
Ex. 42: fragmentos imitativos *derivados do C1*, quarta voz

Estes fragmentos apresentam oito entradas imitativas.

<u>ENTRADAS DOS FRAGMENTOS DERIVADOS DO CONTRAPONTO 1</u>				
<u>ENTRADAS</u>	<u>COMPASSOS</u>	<u>VOZ</u>	<u>NOTA INICIAL</u>	<u>INTERVALO</u>
1ª	99	v	<u>láb</u>	quinta justa asc.
2ª	99	iv	<u>mib</u>	
3ª	99 – 100	i	<u>mib</u>	oitava justa asc.
4ª	99 – 100	ii	<u>láb</u>	
5ª	100	v	<u>si natural</u>	sétima diminuta desc.
6ª	100 - 101	iv	<u>dó</u>	
7ª	101	v	<u>sib</u>	segunda maior desc.
8ª	101	iii	<u>mib</u>	

H. T. David comenta a respeito da possibilidade de Bach ter “assinado” musicalmente o seu nome [...] *imediatamente antes da cadência final (no comp. 101) [...] distribuídas entre as duas vozes (ii e i) [...]* ⁸³.

101



Ex. 43: segunda e primeira vozes

- Tratamento harmônico: a tonalidade de dó menor já começa a ser prenunciada no último tempo do compasso 97, através da entrada de fá menor. O tema entra em dó menor (comp. 99) sem uma modulação efetiva. A confirmação da tonalidade ocorre ao comp. 99 (4º tempo) ao compasso 100 (primeira metade) por cadência. A obra finaliza em dó maior (*terça de picardia*) ⁸⁴.

- Modelo de encadeamento:

Sequência de quintas: comp. 100 (3º tempo) ao 101 (1º tempo).

- Modulação:

. Diatônica: dó menor (comp. 99: 4º tempo – 100: 1º met.)

- Cadência final: **Quarta e Sexta Cadencial** (comp. 102 – 103):

°S - D⁶₄ - D⁷ - T (*picardia*).

Similar à cadência que encerra a primeira metade da peça (desenvolvimento I; comp. 51 – 52: início).

David comenta também que, [...] *a cadência final recapitula a curta imitação que enfatiza a cadência ao final da primeira metade (iv e v, comp. 102 – 103; ver ii e iii, comp. 51 – 52)* ⁸⁵.

⁸³ DAVID, p. 148 [...] *Immediately before the final cadence (in meas. 101), there are heard the notes Bb, A, C, Bb , which, in German nomenclature, spell out the name BACH. They are distributed between two voices (ii and i), but displayed conspicuously enough to make it at least possible that Bach deliberately included them at the end of the work as a kind of signature.*

⁸⁴ WESTRUP, J. A. e HARRISON, F.L.I.. *The New College Encyclopedia Of Music*, New York (W. W. Norton), 1959, p. 658. [...] *Tierce de Picardie, Fr. Lit. "Picardy third". A major third used in the final chord of a composition in the minor mode. Before the 16th cent. a final chord almost invariably had no third; in the 16th cent. it became usual to have a major third in the last chord, whatever the mode. The earliest recorded use of the term is in J. J. Rousseau's Dictionary of 1764.*

⁸⁵ DAVID, p. 148 [...] *The final cadence recapitulates the short imitation which emphasized the cadence at the end of the first half (iv and v, meas. 102 – 103; see ii and iii, meas. 51 – 52) [...]*

- Modelos semelhantes de cadências ⁸⁶:

Cadência Final em Dó menor (comp. 102 – 103) → Cadência ao final da 1ª metade do movimento em Sol menor (comp. 51 – 52: início).

Obs.: na realidade, a cadência final deveria concluir em dó menor, entretanto, por *picardia* conclui em dó maior.

⁸⁶ Todas as cadências correlacionadas citadas nesta análise foram mencionadas por David no seu livro: *J. S. Bach's Musical Offering* (pp. 149 - 50).

CAPÍTULO 2

FUGA (RICERCATA) A 6 VOCI, nº 2 do *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach - orquestração de A. Webern

2.1 – A técnica *Klangfarbenmelodie* e a serialização motivico-tímbrica.

A peça *Ricercar a 6* que integra a obra *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach foi orquestrada por Anton Webern em 1934 – 5.

O orquestrador serve-se da seguinte instrumentação:

Madeiras: Flauta, Oboé, Corne Inglês, clarineta (si bemol), clarone e fagote

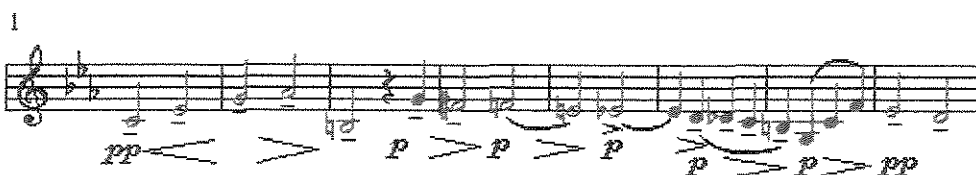
Metais: trompa (Fá), trompete (Dó) e trombone

Percussão: tímpanos

Cordas: Violino, viola, violoncelo, contrabaixo e harpa.

O observado nesta análise é que Webern emprega como procedimentos para a sua orquestração a técnica *Klangfarbenmelodie* e uma **serialização** motivico-tímbrica. Verifica –se também que, em determinados momentos ele utiliza o que foi chamado neste estudo de instrumentos condutores.

As linhas melódicas que se utilizam dos instrumentos condutores diferenciam-se das que empregam a técnica *Klangfarbenmelodie*. Como já foi mencionado, uma tradução para esta técnica é *melodia de timbres*¹, o que equivale dizer, que uma de suas aplicações é o tratamento de maneira a distribuir a linha melódica entre vários instrumentos. Segue um exemplo da aplicação da mesma na primeira entrada temática realizada por Webern.



Ex. 44: tema e a *melodia de timbres*



Nota-se a presença de três instrumentos compondo o tema; entretanto um quarto (harpa), também aparece como articulador tímbrico². Este ocorre na segunda e terceira partes do tema (ver p. 86)

¹ KOELLREUTTER, H. J.. "Novo glossário": *Terminologia de uma nova estética da música* p. 31 (não publicado)

² Para definição de tal conceito ver glossário

Com relação aos instrumentos condutores, a linha melódica é transportada na sua totalidade por um único instrumento, ou seja, não ocorre uma divisão tímbrica em **motivos**.

57 (mit Dpf.)

Pos.

1. Gg.

p *cresc.* *mf*

arco

Ex. 45: episódio I, 1º momento, quarta linha melódica

Às vezes dois ou mais instrumentos podem também ser os condutores.

66 (mit Dpf.)

Vlc.

Kbs.

f *dim.*

(mit Dpf.) arco

Ex. 46: episódio I, terceiro momento, sexta linha melódica

Quanto à **serialização** pode se dizer que ela é empregada por Webern em linhas melódicas importantes, como por exemplo: o tema, o *primeiro contraponto* (contratema) etc. Para exemplificar o seu tratamento utiliza-se o tema. Antes porém de explicá-lo, é necessário dizer que o tema foi dividido em três partes:

1

1ª parte (diatônica) 2ª parte (cromática) 3ª parte (diatônica)

Ex. 47: tema: três partes

Webern distribui então esta linha melódica em trechos menores: células ou **motivos** e os serializa timbristicamente³:

³ Paul Griffiths no The New Grove Dictionary of Music and Musicians (vol. 20, p. 276) cita que Webern emprega na *Musikalisches Opfer* [...] a técnica de separação motivica [...].

. o instrumento que entra em segundo lugar vai ser responsável por três trechos: início da segunda parte (cromática), aproximadamente a metade da segunda parte (cromática) e o início da terceira parte (diatônica):

1 mit dpf.

Hr. F

Trp.

Pos.

Hr. f

Hr. f

p

Ex. 50: o tema e a serialização

. o instrumento que entra em terceiro lugar é responsável por duas entradas: quase no início da segunda parte (cromática) e no final da terceira parte (diatônica):

1 mit dpf.

Hr. F

Trp.

Pos.

Hr. f

Hr. f

p

Ex. 51: o tema e a serialização

. O articulador tímbrico aparece em dois momentos: aproximadamente na metade da seção cromática e ao final da terceira parte (diatônica):

1 mit dnf.

Hr. F

Trp.

Pos.

Hr. f

Hr. f

p

Ex. 52: o tema e a serialização

Comparar a seguir, a **serialização** nas duas primeiras entradas temáticas (ver também o gráfico das mesmas na p. 350)

Nos exemplos abaixo, as entradas do primeiro instrumento são simbolizadas pela cor azul, do segundo pela cor vermelho e do terceiro pela cor vermelho escuro. O azul claro simboliza o articulador tímbrico.

1 mit dnf.

Hr. F

Trp.

Pos.

Hr. f

Hr. f

p

Ex. 53: primeira entrada temática

9

Fl.
Ob.
Kl.
B
Hr.
Fag.

Ex. 54: segunda entrada temática

Após a análise pode ser averiguado que, das doze entradas temáticas, onze estão serializadas observando este mesmo princípio. Webern reserva para a última um efeito surpresa. Instrumentos condutores (ao invés da **serialização**) transportam o tema (ver pp. 329 - 30 e 353).

Enquanto o orquestrador reserva a técnica *Klangfarbenmelodie* e a **serialização** principalmente para vozes de importância, outras mais secundárias são tratadas por instrumentos condutores ou ainda pela técnica *Klangfarbenmelodie*.

Além de linhas melódicas significativas, Webern pode serializar também **motivos** importantes, como por exemplo, o *motivo cromático descendente* que é derivado da seção cromática do tema (**elaborações temáticas III**, 1º momento, comp. 179 – 187). Eles apresentam quatro entradas e são sempre feitos por instrumentos pertencentes à família dos metais. As articulações, a dinâmica e o efeito (com surdina) também encontram-se serializados.

179 (mit Dpf.)

Hr.
F

Ex. 55: **elaborações temáticas III**, *motivo cromático descendente*, iii

181 (mit Dpf.)

Trp.

Ex. 56: **elaborações temáticas III**, *motivo cromático descendente*, ii

Verifica-se assim que a **serialização** é reservada às linhas melódicas relevantes, ou em alguns casos a **motivos** importantes.

2. 2 – A orquestração

O trabalho agora apresentado, segue a mesma ordem das partes constituintes da macroforma no *Ricercar a 6* de J. S. Bach. São analisadas as linhas melódicas de cada parte, averiguando-se os procedimentos utilizados por Webern. Ao final de cada trecho, seguem breves comentários a respeito do tratamento dado pelo orquestrador.

No diagrama que abre cada parte procura-se demonstrar tais procedimentos.

2.2.1- EXPOSIÇÃO

Na exposição ocorrem seis entradas temáticas, quatro entradas do contratema⁴ e os contrapontos que podem ocorrer acompanhando as entradas temáticas ou também integrando os dois *compassos de transição*.

Segue abaixo, o diagrama da exposição e o tratamento dado para as linhas melódicas.

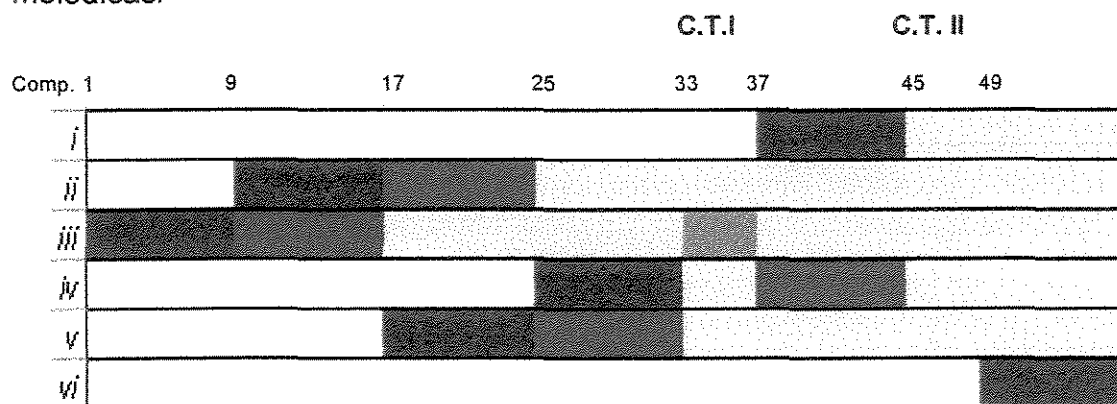
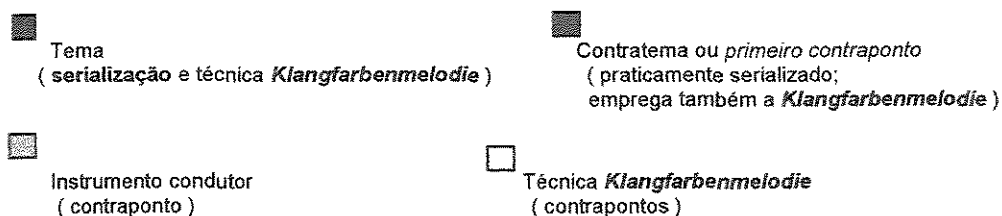


Fig. 4: exposição ⁵



⁴ David chama o contratema de *primeiro contraponto*

⁵ O diagrama não segue nenhuma escala.

2. 2. 1. 1- Entradas temáticas:

Primeira:

Sehr mäßig *poco rubato* *poco allargando*

1 mit dämpfer

Ex. 57: exposição, primeira entrada temática

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª (<i>sujeito</i>) Exposição	<i>iii</i>	1 - 8	trompa trompete trombone harpa	. harpa (comp. 5: 1ª met. do 2º tempo com trompa; 8, com trompete) . trompa (comp. 6: 2ª met. do 1º tempo com trombone).
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ ou Variações	Procedimentos	
.com surdina (trompa, trompete e trombone) . harmônico (harpa)	<i>pp, p</i> < >	. <i>sehr mäßig</i> (♩ = ca 60) . <i>poco rubato</i> . <i>poco allargando</i>	. Serialização motivico- tímbrica; . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Combinações timbrísticas utilizadas: família dos metais (com surdina) e harpa (articulador tímbrico).

Segunda:

poco rubato *poco allargando*

9

Fl.

Ob.

Kl.
B

Hrf.

Ex. 58: exposição, segunda entrada temática

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
2ª (resposta) Exposição	ii	9 – 16	Flauta Oboé Clarinete Harpa	. harpa (comp. 13: 1ª met. do 2º tempo com clarinete; 16, com oboé) . clarinete (comp. 14: 2ª met. do 1º tempo com flauta)
Efeito	Dinâmica	Andamentos e/ ou Variações	Procedimentos	
harmônico (harpa)	pp, p < >	. tempo . poco rubato . poco allargando	. Serialização motivico- timbrica; . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Apresenta dinâmica, articulações e variações de andamento exatamente iguais à da primeira entrada temática. Com relação ao andamento, o *poco rubato* encontra-se no início da parte cromática e o *poco allargando* ao final da parte cromática e na segunda parte diatônica.

. Observa-se um contraste tímbrico com relação à entrada anterior:

- 1ª entrada: família dos metais + harpa (articulador)
- 2ª entrada: família das madeiras + harpa (articulador).

Terceira:

tempo poco rubato poco allargando

17

Bskl.
B

Fg.

Pos.

mit Dpf.

Hrf.

Ex. 59: exposição, terceira entrada temática

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
3ª (<i>sujeito</i>) Exposição	v	17 – 24	Clarone Fagote Trombone Harpa	. harpa (comp. 21: 1ª metade do 2º tempo com trombone; 24, com fagote) . trombone (comp. 22: 2ª metade do 1º tempo com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamentos e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trombone) . harmônico (harpa)	pp, p < >	. tempo . poco rubato . poco allargando	. Serialização motivico- tímbrica; . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. A dinâmica, as articulações e o andamento são os mesmos das duas entradas temáticas anteriores.

. Verifica-se também um contraste tímbrico com relação à entrada temática anterior: clarone, fagote e trombone sucedem as madeiras (flauta, oboé e clarinete).

Quarta entrada:

tempo poco rubato poco ritenuto

25

Ex. 60: exposição, quarta entrada temática

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
4ª (resposta) Exposição	iv	25 – 32	Corne Inglês Clarone Trompa Harpa	. harpa (comp. 29: 1ª met. do 2º tempo com trompa; 32, com clarone) . trompa (comp. 30: 2ª met. do 1º tempo com corne inglês)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (trompa) . harmônico (harpa)	pp, p, mp < >	. tempo . poco rubato . poco ritenuto	. Serialização motivico- tímica; . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Ocorre uma pequena alteração de dinâmica: *mezzo piano* ao invés de *piano* (compassos 28: 2º tempo – 29: 1º tempo) e *piano* no lugar de *pianíssimo* (compasso 32).

A harpa é enfatizada na sua primeira entrada com o *sforzato* (compasso 29). O *poco allargando* dá lugar ao *poco ritenuto* (que antecede os primeiros compassos de transição). Assim, a partir da quarta entrada ocorrem pequenas alterações de dinâmica, articulações e andamentos.

Quinta entrada:

poco rubato *poco allargando*

Ex. 61: exposição, quinta entrada temática

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
5ª (<i>sujeito</i>) Exposição	<i>i</i>	37 – 44	Oboé Clarinete Trompete Harpa	. harpa (comp. 41: 1ª met. do 2º tempo com oboé e 44, com clarinete) . oboé (comp. 42: 2ª met. do 1º tempo com trompete).
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ ou Variações	Procedimentos	
com surdina (trompete)	<i>p, mp</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco allargando</i>	. Serialização motivico- timbrica; . Técnica Klangfarbenmelodie	

. De uma forma geral, a dinâmica sofre alteração: o *pianíssimo* dá lugar ao *piano* e o *piano* cede lugar ao *mezzo piano*). Esta alteração é de certa forma natural, pois esta é a quinta entrada e apresenta assim, um número maior de linhas melódicas (cinco) e conseqüentemente um maior número de instrumentos envolvidos no tratamento das vozes.

. As variações de andamento são iguais às das três primeiras entradas temáticas. As articulações são mantidas (exceção na harpa que traz um *sforzato* ao compasso 41).

Sexta entrada:

tempo poco rubato poco ritenuto —

49

Bskl. B

Fg.

Hrf.

Vlc.

Kbs.

p *mf* *p* *mf* *p* *mf*

(Mitt. Dpf.) arco

(Mitt. Dpf.) pizz.

Ex. 62: exposição, sexta entrada temática

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
6ª (resposta) Exposição	vi	49 – 56	Clarone Fagote Violoncelos Contrabaixos Harpa	. harpa (comp. 53: 1ª metade do 2º tempo e 56 com fagote . contrabaixo (comp. 49 - 51: 1ª metade do 1º tempo, com clarone; 53: 1ª metade do 2º tempo com fagote; 54: 2ª metade do 1º tempo – 55: 1ª met. do 1º tempo com clarone) . fagote (comp. 54: 2ª met. do 1º tempo, com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ ou Variações	Procedimentos	
com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>p</i> , <i>mf</i> < >	. tempo . poco rubato . poco ritenuto	. Serialização motivico-tímbrica (com pequena alteração) . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Apresenta pequenas alterações de dinâmica. As articulações permanecem (*sforzato* na harpa, comp. 53: 1ª metade do 2º tempo). Nota-se uma informação nesta sexta entrada temática: o aparecimento de um novo articulador tímbrico (o contrabaixo). Ele aparece auxiliando timbricamente o instrumento que faz a 1ª parte diatônica (comp. 49 – 51: 1º tempo), o final da parte cromática (comp. 54 – 55: 1ª metade do 1º tempo) e também é

articulador juntamente com a harpa na sua primeira entrada (comp. 53). Quanto às variações de andamento, ocorre o *poco ritenuto* ao invés do *poco allargando*. É a segunda vez que isto acontece. Já ocorreu inicialmente ao final da quarta entrada temática (comp. 31 – 32) antecedendo os *primeiros compassos de transição* e agora, aparece ao final da exposição (comp. 55 – 56).

Apresenta uma informação com relação à **serialização** motivico- tímbrica. Os instrumentos que fazem a segunda e a terceira aparição no tema realizam ao final uma troca tímbrica de seus **motivos** (comp. 55 – 56). O segundo instrumento a fazer a aparição (em todas as entradas temáticas) deveria aparecer em três momentos: no início e aproximadamente na metade da 2ª parte (cromática) e no início da 3ª parte (diatônica) onde se encontra a novidade. O 3º motivo feito pelo fagote (segundo instrumento a fazer a aparição no tema) aparece no final da 3ª parte diatônica (comp. 56) e não no início (comp. 55). Observa-se que, o motivo feito pelo celo (comp. 55) deveria estar com o fagote e vice-versa.

Como esta alteração encontra-se bem ao final do tema (nos últimos dois compassos) e o instrumento que faz a primeira aparição (clarone; assim como a harpa, que é o articulador) mantém a **serialização** motivico- tímbrica igual à das outras cinco entradas, acredita-se que esta ocorrência não desarticula a idéia da **serialização** que vinha sendo empregada até o momento. Pensa-se que, deve ser entendida como uma novidade, mas sem consequências estruturais significativas. Uma informação reservada para o final da exposição.

Tratamento dado para as seis primeiras entradas temáticas na exposição

. Com relação à aparição das seis entradas temáticas presentes na exposição, pode ser percebido que, as articulações dos **motivos** permanecem iguais. Nas três primeiras entradas temáticas a dinâmica é serializada⁶, ou seja, possuem no decorrer das linhas melódicas as mesmas nuances, localizadas nos mesmos pontos. A partir da quarta entrada vão ocorrer ou alterações naturais (devido ao próprio aumento do número de vozes envolvidas no trecho) ou que dependem do contexto onde estão inseridas. De certa forma, o padrão de dinâmica utilizado na construção temática não é alterado substancialmente. A dinâmica sofre pequenas alterações.

. As variações de andamento ocorrem sempre no mesmo ponto do tema sofrendo pequenas alterações. Com relação às 1ª, 2ª, 3ª e 5ª entradas, estas ocorrem no início da segunda parte (cromática) com o *poco rubato* e na terceira (diatônica) com o *poco allargando*. Na quarta e sexta entradas ao invés do *poco allargando* (terceira parte diatônica) ocorre a substituição por *poco ritenuto*. É importante observar que o mesmo prepara a entrada de determinados trechos, como por exemplo, os *compassos de transição I* e o

⁶ Ver o verbete **serialização** no glossário.

primeiro episódio (ver compassos 31 – 33 e 55 – 57 respectivamente). Verifica-se que o andamento é praticamente serializado nestas seis entradas temáticas e sofrem pequenas variações passando de *poco allargando* para *poco ritenuto*.

. A última nota do tema é também nas três primeiras entradas a primeira nota do *contraponto 1*. Na quarta, quinta e sexta entradas esta última nota também inicia outros contrapontos. Nos dois casos, o início da nova linha melódica é sempre feito pela família das cordas (por ex.: 1ª entrada do C1, comp. 9, segundos violinos e 2ª entrada do C1, violas, comp. 17).

. As seis entradas temáticas encontram-se serializadas motivica e timbristicamente e com as mesmas articulações. A dinâmica e as variações de andamento observam um padrão.

. Emprego da técnica ***Klangfarbenmelodie***.

. Da quarta para a décima primeira entrada temática a harpa sempre apresenta um *sforzato* na sua primeira entrada.

2.2.1.2 - Contrapontos

- a) Contratema ou primeiro contraponto⁷: acompanha ou sucede as entradas temáticas da exposição. Embora verifiquem - se seis entradas temáticas, ocorrem apenas quatro entradas do *primeiro contraponto* na exposição.

Primeira entrada:

[illegible]

Ex. 63: primeira entrada do contratema na exposição

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
1ª (C1)	iii	9 – 17 (1ª met.)	violino II (<i>tutti</i> e <i>solo</i>) viola (<i>solo</i>)	violino II (comp. 10 - 2ª met. do 2º tempo, com viola; comp. 17 com trompa) viola (comp. 12 – 2ª met. do 1º tempo, com violino II)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
<i>tutti</i> x <i>solo</i> (violino II)	<i>pp, p</i> < >	<i>tempo</i> (<i>sehr</i> <i>mäßig</i>)	Serialização motivico- timbrica	
<i>solo</i> (viola)		<i>poco rubato</i>	Técnica	
com surdina (violino, viola e trompa)		<i>poco allarg.</i>	Klangfarbenmelodie	

Acompanha a segunda entrada temática.

⁷ Ver pp. 37 - 8

. O contraponto é conduzido pela família das cordas (violino e viola), pois a trompa somente entra na última nota (comp. 17). Percebe-se uma busca de efeitos tímbricos, pois embora os segundos violinos iniciem o trecho, quem faz o ponto culminante é a viola solo (ver por ex. comp. 9 – 12). Observa-se também, um contraste com relação à alternância de solos e *tutti* (segundos violinos e viola sucedem-se).

Segunda entrada:

Ex. 64: segunda entrada do contratema na exposição

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
2ª (C1)	ii	17 – 25 (1º tempo)	1º violino (solo) violas	viola (comp. 18, 2ª met. do 2º tempo com 1º violino) 1º violino (comp. 20, 2ª met. do 1º tempo com violas)	glissando
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. solo (violino) . <i>tutti</i> (violas) . com surdina (violas) . sem surdina (1º violino) . glissando (1º violino)	<i>pp, p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco allargando</i>	. Serialização motivico- tímbrica . Técnica Klangfarbenmelodie		

- . Acompanha a terceira entrada temática.
- . Nota-se pequenas alterações na linha melódica (comp. 23 – 25).
- . Também aqui, pode ser notado a presença das cordas conduzindo o contraponto (primeiro violino e violas).
- . Percebe-se contrastes de *tutti* e solos, assim como dos efeitos: com e sem surdina (violas e primeiro violino respectivamente).
- . A 1ª e 2ª entradas trazem a **serialização** motivico - tímbrica.

Observar a alternância dos instrumentos envolvidos na 2ª entrada e comparar com a primeira (ver p. 98 e também, pp. 104 - 5).

Ocorre também uma **serialização** com relação aos efeitos de *tutti* e *solo* nas duas entradas. O instrumento que inicia o contraponto (primeiro **motivo**) entra com o naipe completo, o que faz o segundo **motivo** entra em *solo* e assim por diante (esta alternância ocorre quase até o final das duas entradas).

. As variações de andamento encontram-se serializadas, a dinâmica e as articulações também (salvo o final da segunda entrada: comp. 23 – 25, onde ocorre uma alteração na linha melódica) .

. De uma certa maneira pode-se considerar as duas primeiras entradas como que invertidas motivico e timbristicamente, pois, ambas empregam violinos e violas. Na segunda entrada, os timbres e os **motivos** (com relação à primeira) apresentam-se trocados (comparar as duas entradas: pp. 98 – 9; ver também pp. 104 - 5). A seguir, exemplo do início das duas entradas:

1ª ENTRADA

2^{os} violinos (com surdina)

viola (com surdina)

2ª ENTRADA

violas (com surdina)

1^o violino (sem surdina)

A única diferença entre elas é com relação ao efeito: na 1ª entrada os dois instrumentos aparecem com surdina; na segunda, o primeiro violino está sem surdina.

Terceira entrada:

tempo poco rub. poco rit. — tempo

25 (mit Dpf.)

Pos.

ALLE (mit Dpf.)

Vlc.

pp *p* *p* *p* *p*

Ex. 65: terceira entrada do contratema na exposição

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
3ª (C1)	v	25 – 33 (1º tempo)	trombone violoncelos	. violoncelo (comp. 26, 2ª met. do 2º tempo com trombone) . trombone (comp. 28, 2ª met. do 1º tempo com violoncelo)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trombone e violoncelos)	<i>pp</i> , <i>p</i> < >	. tempo . poco rubato . poco rit.	. Serialização motivico - tímbrica . Técnica Klangfarbenmelodie	

- . Acompanha a quarta entrada temática.
- . Um instrumento da família das cordas e outro dos metais transportam a linha.
- . Verifica-se a **serialização** motivico – tímbrica.
- . Ocorrem pequenas alterações das articulações (comparar comp. 27 – 28, onde observa-se um *legato* envolvendo todo o **motivo**, com o *legato* dos comp. 11 – 12; *tenuto* ao invés de *pizz.* podem ser encontrados nos comp. 29 – 30 e 13 – 14).
- . Nota-se também pequenas variações de dinâmica (comparar o *diminuendo* no celo aos comp. 28 – 29, com os segundos violinos nos comp. 12 – 13; observar também o trombone nos comp. 31 – 32, com a viola nos comp. 15 – 16).
- . Quanto ao andamento, o *poco allarg.* é substituído pelo *poco rit.*.

Quarta entrada:

37 (mit Dpf.)

Pos.

Pk.

1.Gg.
die übr.

2.Gg.

poco rub. poco allarg.

Ex. 66: quarta entrada do contratema na exposição

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos	Ornamentos
4ª (C 1 a)	iv	37 – 44 (início)	1 ^{os} violinos (menos o solista) 2 ^{os} violinos trombone tímpano	2 ^{os} violinos (comp. 38, 2ª met. do 2º tempo com 1 ^{os} violinos; comp. 43 com tímpano) 1 ^{os} violinos (comp. 40, 2ª met. do 1º tempo com 2 ^{os} violinos)	<i>trillo</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. com surdina (primeiros e segundos violinos)	<i>p < ></i>	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco allarg.</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>		

- . Este contraponto acompanha a quinta entrada temática.
- . Apresenta-se melodicamente alterado, por isto nesta análise denomina-se de C1a.
- . Predomínio de instrumentos pertencentes à família das cordas (trombone e tímpano somente entram ao final). É interessante observar que Webern coloca dois instrumentos de cordas em quase toda a extensão deste contraponto na exposição. Acredita-se que é para diminuir o nível de informação tímbrica e dar homogeneidade ao contraponto; ao mesmo tempo, serve com isto, para ressaltar o colorido tímbrico do tema.

. Não se observa aqui a **serialização**, embora ocorra um padrão semelhante ao das entradas anteriores: são dois os instrumentos envolvidos e eles alternam-se na condução do contraponto.

. Alterações das articulações podem ser verificadas (comparar comp. 40 - 41 nos segundos violinos, com 12 – 13 também nos segundos violinos).

As variação de andamento permanecem iguais.

A dinâmica traz pequenas alterações: *p* ao invés de *pp* e *p* (comparar a quarta e primeira entradas na p. 102 e p. 98 respectivamente).

Tratamento dado às entradas do contratema ou *primeiro contraponto* na exposição

A exposição apresenta quatro entradas do *primeiro contraponto*. Ocorrem algumas alterações melódicas ao final do segundo (comp. 23 – 25) e na última entrada (C1 a; esta é a que apresenta uma maior variação da melodia, embora a relação com o *primeiro contraponto* possa ainda ser percebida). Como o tema, este contraponto é distribuído em **motivos** e está **serializado** até onde é possível, devido às alterações melódicas. Assim, consideram-se as três primeiras entradas serializadas, sendo que a quarta, embora apresente um padrão parecido, não traz estritamente falando, uma **serialização** (ver pp. 102 – 3). De maneira geral, utilizam-se dois instrumentos na **serialização**:

1ª entrada: violino II e viola (a trompa faz somente a última nota)

2ª entrada: 1º violino e violas

3ª entrada: violoncelos e trombone

4ª entrada: 1ºs violinos e 2ºs violinos (tímpano e trombone entram somente ao final).

Compare a seguir as duas primeiras entradas do *primeiro contraponto* e a **serialização** motivico- tímbrica. As cores azul, vermelho e vinho simbolizam os instrumentos envolvidos no tratamento pela técnica *Klangfarbenmelodie* e pela **serialização**.

9 (mit Dpf.)

Hr. F

2. Gg

Br.

mit Dpf. pp Solo p pizz. pp

Ex. 67: primeira entrada do contratema na exposição

17 (ohne Dpf.) SOLO pizz. arco

1. Gg

Br.

ALLE arco mit Dpf. pp SOLO pizz. arco p

Ex. 68: segunda entrada do contratema na exposição

Os efeitos de *tutti* e *solo* também estão serializados nas duas primeiras entradas (ver pp. 99 – 100 e p. 104).

Observa-se no *primeiro contraponto*, um predomínio tímbrico da família das cordas. A maioria das entradas possuem dois instrumentos de cordas, com exceção da terceira (que apresenta além do violoncelo, o trombone). Nota –se então um predomínio das cordas. Acredita-se que este é um dado importante, pois como já foi dito, é uma maneira de diminuir a informação tímbrica no *primeiro contraponto*. Este acompanha o tema, que também emprega a técnica **Klangfarbenmelodie**, sendo quatro os instrumentos que o compõem. Assim, o tema apresenta um alto índice de informação tímbrica e este contraponto, mesmo empregando a técnica **Klangfarbenmelodie** reduz um pouco o nível de informação, pois traz de maneira geral, instrumentos pertencentes a uma mesma família.

Este tratamento dado ao *primeiro contraponto* traz também uma homogeneidade para esta linha melódica. Dois elementos importantes: tema e o *primeiro contraponto* (contratema) empregam a **serialização** e a técnica **Klangfarbenmelodie**, mas com tratamento tímbrico diferenciado. De maneira geral, pode-se dizer que: as cordas são reservadas mais para o *primeiro contraponto* enquanto que, madeiras e metais para o tema (ver pp. 344 – 5).

b) Terceira linha melódica na terceira entrada temática

tempo *poco rubato* *poco allargando—tempo*

17 (mit Dpf.)

Hr.
F

(mit Dpf.) ALLE pizz. *p* arco *pizz.* *pp*

2.Gg.

pp mit Dpf. SOLO *p* *pizz.* arco *p*

Vlc.

p *p* *p*

Ex. 69: exposição: terceira voz na terceira entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iii (3ª ent. tem.)	17 – 25 (início)	trompa 2 ^{os} violinos violoncelo	violoncelo (comp. 20: 1ª met. do 1º tempo e 21, com trompa; comp. 23: 2ª met. do 1º tempo com 2 ^{os} violinos). 2 ^{os} violinos (comp. 24: 1ª met. do 1º tempo com trompa)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
com surdina (trompa, 2 ^{os} violinos e violoncelo) solo (violoncelo) tutti (2 ^{os} violinos)	<i>pp, p</i> < >	<i>tempo</i> <i>poco rubato</i> <i>poco allarg.</i>	Técnica Klangfarbenmelodie

Observa-se na aparição da terceira voz (terceira entrada temática) o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**. São três os instrumentos que transportam a linha melódica (dois da família das cordas e um dos metais).

Pode ser verificada uma maior variedade tímbrica e trabalhos de articulação contrastantes (com relação às entradas dos primeiros contrapontos).

c) Quarta entrada temática:

Segunda linha melódica na quarta entrada temática:

tempo 25 poco rub. poco rit. ——— tempo

Ex. 70: exposição: segunda voz na quarta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (4ª ent. tem)	25 – 33 (1º tempo)	Flauta Oboé Clarineta	. Clarineta (comp. 31: 2ª met. do 1º tempo com oboé) . Oboé (comp. 32: 2ª met. do 1º tempo com flauta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
———	pp, p < >	. tempo . poco rubato . poco rit.	. Técnica Klangfarbenmelodie

A técnica **Klangfarbenmelodie** traz três instrumentos da família das madeiras para a sua composição.

Terceira linha melódica na quarta entrada temática:

tempo poco rub. poco rit. ————— tempo

25

Fg. *mit Dpf.* *pp* *p*

Trp. *SOLO* *p* *p* *ALLE pizz.*

Br. *p* *p* *p*

Ex. 71: exposição: terceira voz na quarta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
<i>iii</i> (4ª ent. tem.)	25 – 33 (início)	fagote trompete viola (<i>solo</i> e <i>tutti</i>)	. viola (comp. 25: 2ª met. do 2º tempo com fagote) . trompete (comp. 28: 2ª met. do 2º tempo com viola)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete e viola)	<i>pp</i> , <i>p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco rit.</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

Três instrumentos compõem a técnica ***Klangfarbenmelodie*** (madeira, metal e corda).

Do observado até então verifica-se que os três contrapontos anteriormente citados, empregam três instrumentos para tecer a linha melódica. Em ambos não ocorre a **serialização**, somente o emprego da técnica ***Klangfarbenmelodie***.

d) Compassos de transição I (apresenta-se após a quarta entrada temática):

Terceira linha melódica:

tempo

33 SOLO (ohne Dpf.)

1. Gg

Ex. 72: exposição: terceira voz nos compassos de transição I

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iii (C.T. I)	33 – 37	1º violino (solo)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. sem surdina	$p < >$	. tempo	. instrumento condutor

. O tratamento dado a esta voz difere das entradas anteriores. Não se emprega a técnica *Klangfarbenmelodie* e sim, um. **instrumento condutor** ⁸. É a primeira vez que um único instrumento faz a melodia inteira, sem se utilizar da técnica *Klangfarbenmelodie*.

. Apresenta uma célula com oitavas empregadas em imitação (primeiro na 3ª e em seguida na 2ª voz; comp. 33 e 34 respectivamente). Veja a seguir, a célula imitativa na terceira linha melódica:

33, SOLO (ohne Dpf.)

1. Gg

Ex.: 73

⁸ Ver pp. 82 – 3

Quarta linha melódica:

tempo

33 (mit Dpf.) pizz. arco

2.Gg

p SOLO (mit Dpf.) *p*

Vlc.

p

Ex. 74: exposição: quarta voz nos compassos de transição I

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (C.T.I.)	33 – 36	2 ^{os} violinos violoncelo (solo)	2 ^{os} violinos (comp. 33: 2ª met. do 1º tempo e 34: 2ª met. do 1º tempo com violoncelo)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
com surdina (2 ^{os} violinos e violoncelo)	<i>p</i> < >	<i>tempo</i>	Técnica Klangfarbenmelodie

- São dois os instrumentos que compõem a linha (2^{os} violinos e violoncelo).
- Pode ser observada uma sequência por quartas nos comp. 33 – 34 e são tratadas motivico e timbristicamente da mesma forma.

Quinta linha melódica :

tempo
33 (mit Dpf.)

Pos.

Pk.

pp

Ex. 75: exposição: quinta voz nos compassos de transição I

Entrada	Compassos	Instrumentos	Ornamento	Articuladores Tímbricos
v (C.T. I)	33 – 36	trombone tímpano	<i>trillo</i>	. trombone (comp. 35: 1ª met. do 1º tempo com tímpano)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trombone)	<i>pp, p</i> < >	. <i>tempo</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

São dois os instrumentos utilizados no tratamento melódico pela técnica *Klangfarbenmelodie*. Observa-se que o tímpano faz as duas última notas do contraponto; assim, ele é utilizado como um recurso para se compôr a melodia ao final da frase.

Segunda linha melódica:

Ex. 76: exposição: segunda voz nos compassos de transição I

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
<i>ii</i> (C.T. I)	34 – 37 (1º tempo)	flauta clarineta	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	<i>p</i> < >	. <i>tempo</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

- . A segunda voz dos compassos de transição I emprega dois instrumentos para a composição da técnica **Klangfarbenmelodie** (família das madeiras).
- . O início da segunda voz traz a célula imitativa:

Esta célula imita a mesma apresentada no compasso anterior (comp. 33, *iii*)

Ex.: 77

Tratamento dado aos compassos de transição I

Como já foi dito, após a quarta entrada temática ocorrem os *compassos de transição*. Apresentam-se em quatro linhas melódicas e utilizam-se da técnica **Klangfarbenmelodie** e de **instrumento condutor** (é a primeira ocorrência do mesmo; ver C.T.I, *iii*; p. 109) .

Verifica-se o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie** nas segunda, quarta e quinta vozes. A terceira traz apenas o **instrumento condutor** (1º violino).

. Nas vozes médias: terceira e quarta empregam- se instrumentos de uma mesma família (1º violino na terceira, 2ºs violinos e violoncelo na quarta). Pensa- se que o objetivo é formar um amálgama tímbrico (como ocorre na entrada dos *primeiros contrapontos*). As linhas melódicas das extremidades trazem a flauta e a clarineta na segunda voz e trombone e tímpano na quinta.

. Observa-se a ocorrência de células imitativas na terceira e segunda vozes respectivamente:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Kl B' and the bottom staff is labeled '1. Gg.'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score starts at measure 33. In measure 33, the Kl B staff has a whole note G4 (G4) and the 1. Gg. staff has a whole note G3 (G3). In measure 34, the Kl B staff has a whole note A4 (A4) and the 1. Gg. staff has a whole note A3 (A3). In measure 35, the Kl B staff has a whole note B4 (B4) and the 1. Gg. staff has a whole note B3 (B3). The notes are connected by a slur. The dynamic marking 'p' (piano) is present in both staves in measure 35.

Ex.: 78

e) Quinta entrada temática:

Terceira linha melódica na quinta entrada temática

poco rub. *poco allargando-tempo*

Ex. 79: exposição: terceira voz na quinta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iii (5ª ent. tem.)	37 – 46 (1º tempo)	corne inglês trompa 1º violino (solo) 2º violinos violas (menos o solista)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (2º violinos e violas) . sem surdina (trompa e 1º violino)	<i>p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco allarg.</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

São cinco os instrumentos que integram a técnica **Klangfarbenmelodie**, entretanto, observa-se que quem conduz a linha por uma extensão maior é o primeiro violino. Os segundos violinos entram rapidamente e talvez possam ser considerados como uma extensão tímbrica do primeiro. A diferença entre eles concentra-se no peso (o primeiro é solista e os segundos violinos entram com o naipe completo), no efeito (sem e com surdina) e nas articulações (*legatos* e *pizzicato* respectivamente). Corne inglês, trompa e violas também entram

brevemente. Assim, conclui - se que o predomínio tímbrico do trecho pertence à família das cordas.

. Inicialmente este contraponto dobra um trecho da linha com o C1a (comparar comp. 37, *iii* e *iv*, ver pp. 102). Apresentam semelhança tímbrica com relação aos instrumentos empregados. A quarta voz (C1a) timbricamente é bem homogênea, pois primeiros e segundos violinos estão praticamente completos (entram todos os 1^{os} violinos com exceção do solista) e com surdina e direcionam praticamente toda a linha (trombone e tímpano entram ao final). A terceira voz apresenta também um predomínio das cordas (corne inglês e trompa entram ao final) entretanto, difere com relação ao “peso” e efeitos: primeiro violino (sem surdina) é solista e os segundos violinos (com surdina) aparecem completos. Enquanto que a quarta entrada do *primeiro contraponto* (C1a) alterna mais os instrumentos predominantes (primeiros e segundos violinos) a terceira é praticamente conduzida pelo primeiro violino (violas e segundos violinos entram brevemente).

Verifica-se que terceira e quarta vozes são timbristicamente mais homogêneas.

Segunda linha melódica na quinta entrada temática:

poco rub. *poco allargando* — tempo

37

Fl.

Br.

SOLO (ohne Dpf.) arco

p *mp* *f* *p*

mp *p* *p* *p*

Ex. 80: exposição: segunda voz na quinta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>ii</i> (5ª ent. tem.)	37 – 45 (início)	flauta viola (solo)	Flauta (comp. 38: 2ª met. do 2º tempo e 41: 1ª met. do 2º tempo com viola) Viola (comp. 38: 2ª met. do 1º tempo, 40: 1ª met do 2º tempo e 44: 1ª met. do 1º tempo com flauta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
sem surdina (viola)	<i>mp</i> , <i>p</i> < >	<i>tempo</i> <i>poco rubato</i> <i>poco allarg.</i>	Técnica Klangfarbenmelodie

. São dois os instrumentos que integram a técnica **Klangfarbenmelodie**. A viola (*solo*) é utilizada por uma extensão maior do que a flauta.

. Webern emprega um tipo de articulação sonora no segundo compasso, parecida com o da quarta voz nos *compassos de transição I* (dois primeiros compassos; ver p. 110). Nos trechos referidos (em ambas as vozes) praticamente é um instrumento que direciona a linha e o outro entra rapidamente para fazer a articulação tímbrica). Uma das razões para a utilização deste recurso parecido nas duas linhas melódicas pode talvez ser justificada pelo fato de que ambos os **motivos** possuem uma certa semelhança quanto ao uso característico do intervalo de quarta.

. A segunda linha melódica equilibra mais do que a terceira a utilização da alternância entre os instrumentos. Observa-se que tanto uma quanto outra, embora utilizem – se da técnica **Klangfarbenmelodie** são conduzidas por uma extensão maior por instrumentos de cordas (comparar pp. 114 e 116); o mesmo ocorre com o C1a (quarta voz desta mesma entrada; ver p. 102). Desta maneira, averigua- se que ocorre um predomínio tímbrico da família das

cordas nas 2ª, 3ª e 4ª linhas melódicas da quinta entrada temática. Nota-se assim, a busca de um amálgama tímbrico nas vozes intermediárias.

Quinta linha melódica na quinta entrada temática:

poco rub. *poco allargando*

37

Bskl. B

Fg. (ohne Dpf.)

Hr. F (mit Dpf.)

Vlc.

mp *p* *p*

p *p* *p*

Ex. 81: exposição: quinta voz na quinta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (5ª ent. tem.)	37 – 45	clarone fagote trompa violoncelos	. Clarone (comp. 40: 2ª met. do 1º tempo com trompa) . Violoncelos (comp. 40 e 41: 2ª met. do 1º tempo com trompa) . Fagote (comp. 41: 2ª met. do 1º tempo com trompa)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violoncelos) . sem surdina (trompa) . <i>gestopfet</i> (trompa)	<i>mp, p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco allarg.</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Madeiras, metais e cordas compõem neste contraponto a técnica ***Klangfarbenmelodie***.

. Enquanto que na segunda, terceira e quarta linhas melódicas da quinta entrada temática ocorre o predomínio tímbrico das cordas, na quinta voz, embora o violoncelo apareça um pouco mais, a linha melódica é distribuída de maneira mais equilibrada entre os instrumentos.

Tratamento das linhas melódicas que acompanham a quinta entrada temática

Pode-se dizer que, verifica-se uma predominância das cordas nas linhas melódicas intermediárias (2ª, 3ª e 4ª; ver p. 116). Com relação às vozes extremas (1ª e 5ª) observa-se que não ocorre necessariamente uma predominância tímbrica: a primeira voz emprega a serialização e as multicores da técnica **Klangfarbenmelodie** na composição temática. Embora a quinta voz traga um instrumento de corda (violoncelo), a linha é distribuída de maneira mais equilibrada entre os quatro instrumentos que compõem a técnica **Klangfarbenmelodie**.

Um procedimento semelhante ocorre nos *compassos de transição I* com relação às vozes centrais e às extremidades (ver p. 113).

É importante lembrar que, embora ocorra uma predominância tímbrica, tanto a segunda, quanto a terceira e a quarta vozes utilizam-se da técnica **Klangfarbenmelodie**.

Tratamento do contratema e dos contrapontos (até a quinta entrada temática)

No contratema (ou *primeiro contraponto*) emprega-se a serialização (até onde é possível, ver p. 104) e a técnica **Klangfarbenmelodie**. Nos contrapontos analisados até agora (quinta entrada temática) verifica-se a utilização da técnica **Klangfarbenmelodie** e de **instrumento condutor** (ver p. 109).

Pode ser observado que tanto os *compassos de transição I*, quanto os demais contrapontos apresentam em geral, uma predominância tímbrica da família das cordas nas vozes intermediárias, enquanto as extremidades variam mais a sua combinação tímbrica. Isto sugere uma certa homogeneidade nas vozes internas; pensa-se que, com o objetivo de diminuir a informação tímbrica e assim, ressaltar mais o tema e as suas cores.

Também podem ser verificados contrastes através de efeitos, por exemplo:

- com surdina e sem surdina (ver a 2ª entrada do C1, pp. 99 e 100)
- alternância de naípe completo e de *solo* instrumental (ver 1ª e 2ª entradas do *primeiro contraponto*; pp. 98 – 100).

f) Compassos de transição II:

Primeira linha melódica:

tempo
45

Fl.

SOLO (ohne Dpf.)

1. Gg.

p

mp

p

poco allargando

tempo

Ex. 82: exposição: primeira voz nos compassos de transição II

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
i (C.T.II)	45 – 50	flauta 1º violino (solo)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
sem surdina (1º violino)	mp, p < >	tempo poco allarg.	Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta linha melódica sucede a quinta entrada temática (ver comp. 37 – 44; p. 94).

. Como nos *compassos de transição I* são dois os instrumentos que fazem a linha melódica mais aguda. Clarineta e flauta integram os primeiros *compassos de transição*, flauta e primeiro violino, o segundo. Ambos possuem em comum a flauta.

Segunda linha melódica:

tempo poco allargando ————— tempo

45

Ob.

EH.

Kl.
B

(mit Dpf.)

Trp.

Ex. 83: exposição: segunda voz nos compassos de transição II

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (C.T.II)	45 – 49 (início)	oboé come inglês clarineta trompete	. Clarineta (comp. 46: 1ª met. do 1º tempo com come inglês) . Trompete (comp. 48: 1ª met. do 2º tempo com oboé)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	$p < >$	. tempo . poco allarg.	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Este contraponto é a continuação melódica da segunda voz na quinta entrada temática (ver comp. 37 – 45: início; p. 116).

. Predomínio de instrumentos da família das madeiras na composição da **Klangfarbenmelodie**.

Terceira linha melódica:

tempo poco allargando tempo

45 (ohne Dpf.)

Hr. F

ALLE (mit Dp.)

Br.

Ex. 84: exposição: terceira voz nos compassos de transição II

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iii (C.T.II)	45 – 50 (1ª metade)	trompa violas	Violas (comp. 50: 1ª met. do 1º tempo com trompa)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas) . sem surdina (trompa)	$p < >$	. tempo . poco allarg.	Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica sucede a terceira voz da quinta entrada temática (comp. 37 – 46: 1º tempo, p. 114).

. A técnica **Klangfarbenmelodie** é composta por um instrumento da família dos metais e outro das cordas. Nos compassos de transição I, a terceira voz é feita somente por um instrumento de corda (primeiro violino; ver p. 109) aqui, além das violas ocorre a trompa.

Quarta linha melódica:

poco allarg. ————— *tempo* ————— *poco allargando*

44 *tr*

Pk. *pp*

(mit Dpf.) pizz. arco

1. Gg *p* *p* *mp* *p*

die tübr.

2. Gg *p* *p*

Ex. 85: exposição: quarta voz nos compassos de transição II

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos	Ornamento
iv (C.T.II)	44 – 48	1 ^{os} violinos (menos o solista) 2 ^{os} violinos tímpano	—————	<i>trillo</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
com surdina (1 ^{os} e 2 ^{os} violinos)	<i>mp, p, pp</i> < >	<i>tempo</i> <i>poco allarg.</i>	Técnica Klangfarbenmelodie	

. Esta voz sucede a linha melódica do C1a (ver p. 102).

. São praticamente dois os instrumentos que conduzem o contraponto: primeiros e segundos violinos (o tímpano somente entra ao final). São os mesmos instrumentos empregados na condução do C1a (com exceção do trombone que aqui não aparece; comparar os dois contrapontos nos comp. 37 – 44: início e comp. 44 – 48; ver p. 102).

. Como nos *compassos de transição I*, aqui também a quarta linha melódica tem a predominância dos instrumentos de cordas.

. O tímpano apresenta – se com um *trillo*, mas não necessariamente com efeito ornamental, pois esta nota faz o final da linha melódica na quarta voz. Este recurso utilizado no tímpano é também encontrado na quinta voz dos *compassos de transição I* e no C1a (ver pp. 102 e 111).

Quinta linha melódica:

Poco allarg. ————— *tempo* *poco allargando* ————— *tempo*

44

Fg.

(mit Dpf.)

Pos.

Ex. 86: exposição: quinta voz nos compassos de transição II

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
v (C.T.II)	44 – 49	fagote trombone	. Fagote (comp. 45 e 47 na 1ª met. do 2º tempo com trombone) . trombone (comp. 46: 1ª met. do do 2º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone)	<i>p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco allarg.</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. O fagote já havia aparecido na quinta voz da quinta entrada temática (linha melódica antecedente). Nos *compassos de transição I* pode ser observado que a quinta voz emprega dois instrumentos conduzindo o contraponto. O mesmo ocorre aqui, onde trombone e fagote compõem a linha. Verifica-se que o trombone é empregado na quinta voz dos *compassos de transição I e II*.

Tratamento dado aos compassos de transição II

. Nesta parte da obra observa-se uma predominância de dois instrumentos para compôr a linha melódica (com exceção da segunda voz que apresenta quatro e da quarta, que na última nota da linha acrescenta um terceiro: o tímpano).

. Nos *compassos de transição I e II* a quarta voz traz como predominante, os instrumentos pertencentes à família das cordas (nos *compassos de transição II* esta voz possui a mesma combinação tímbrica da linha melódica antecedente, ou seja, o C1a; ver p. 122).

A segunda voz (*compassos de transição II*) tem como família predominante as madeiras (ver p. 120).

Linhas melódicas extremas apresentam dois instrumentos, tanto nos *compassos de transição I* como nos *compassos de transição II*. Comparar:

- flauta e clarineta, C.T. I, comp. 34 – 37 (1º tempo), *ii*; flauta e primeiro violino, C.T.II, comp. 45 – 50, *i* (ver pp. 112 e 119)
- trombone e tímpano, C.T.I, comp. 33 – 36, *v*; fagote e trombone, C.T.II, comp. 44 – 49, *v* (ver pp. 111 e 123).

Nas vozes extremas dos dois *compassos de transição*, a flauta e o trombone repetem-se enquanto instrumentos integrantes da **Klangfarbenmelodie**. Ver:

- flauta: C.T.I, *ii* e nos C.T.II, *i* (pp. 112 e 119)
- trombone: C.T.I e II, *v* (pp. 111 e 123).

g) Sexta entrada temática:

Terceira linha melódica da sexta entrada temática:

poco rubato *poco rit.* ————— *tempo, fließender*

51 (ohne Dpf.)

Hr. F

(mit Dpf.)

2. Gg

p < *mf* > *p* > *p* <

Ex. 87: exposição: terceira voz na sexta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iii (6ª ent. tem.)	51 – 57	trompa 2 ^{os} violinos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. sem surdina (trompa) . com surdina (2 ^{os} violinos)	<i>mf, p</i> < >	. <i>poco rubato</i> . <i>poco rit.</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Este contraponto é feito em sua maior parte pelos segundos violinos; a trompa entra muito rapidamente. Ele continua a terceira voz dos compassos de transição II que era feito pelas violas e pela trompa (ver p. 121).

Quarta linha melódica da sexta entrada temática:

Poco allargando ————— *tempo* *poco rub.* *poco rit.* ————— *tempo*,

48

E.H. *ohne Dpf.*

Hr. *F*

Pk. *pp*

Ex. 88: exposição: quarta voz na sexta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos	Ornamento
iv (6ª ent. tem.)	48 – 57 (início)	come inglês trompa tímpano	. Come inglês (comp. 51: 1ª met. do 1º tempo com trompa e 53: 1ª met. do 2º tempo com trompa)	<i>trillo</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (trompa)	<i>p, pp</i> < >	. <i>poco allarg.</i> . <i>poco rubato</i> . <i>tempo</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Este contraponto continua a quarta voz dos *compassos de transição II* (ver p. 122).

. Apresenta inicialmente três instrumentos na composição da técnica *Klangfarbenmelodie*. O tímpano aparece nos três compassos iniciais e o restante da linha melódica é distribuído entre o corne inglês e a trompa.

Este contraponto, assim como a segunda voz, apresenta um instrumento da família das madeiras e outro da família dos metais (excetuando-se o tímpano na quarta voz).

Segunda linha melódica na sexta entrada temática:

Poco allargando ————— *tempo* *poco rub.* *poco rit.* ————— *tempo,*

48

Ob.

(mit Dpf.)

Trp.

Ex. 89: exposição: segunda voz na sexta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (6ª ent. tem.)	48 – 57 (início)	oboé trompete	. Oboé (comp. 49: 1ª met. do 2º tempo e 52: 1ª met. do 1º tempo com trompete) . trompete (comp. 51e 56 na 1ª 1ª met. do 1º tempo com oboé)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	<i>p</i> < >	. <i>poco allarg.</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco rit.</i> . <i>tempo</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica é continuação da segunda voz dos *compassos de transição II*. Verifica-se aqui, a ocorrência de dois instrumentos derivados desta: oboé e trompete (ver p. 120).

. Este contraponto apresenta-se dividido em **motivos**, alternando dois instrumentos: o oboé e o trompete. Instrumentos pertencentes à família das madeiras e dos metais. A utilização destas famílias ocorre também na quarta linha melódica (ver p. 126).

Primeira linha melódica na sexta entrada temática:

Poco allargando ————— *tempo* *poco rub.* *poco rit.* ————— *tempo.*

48

Fl.

SOLO (ohne Dpf.)

1. Gg

Ex. 90: exposição: primeira voz na sexta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>i</i> (6ª ent. tem.)	48 – 57 (início)	flauta 1º violino (solo)	. 1º Violino (comp. 50 e 52 na 1ª met. do 2º tempo com flauta) . flauta (comp. 51: 1ª met. do 2º tempo com 1º violino)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. sem surdina (1º violino)	<i>mf, mp, p</i> < >	. <i>poco allarg.</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco rit.</i> . <i>tempo</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Este contraponto dá continuidade à primeira voz dos *compassos de transição II* (ver p. 119). Os instrumentos envolvidos nestas duas primeiras vozes (dos *compassos de transição II* e da sexta entrada temática) são os mesmos: flauta e primeiro violino.

. Esta linha tem um tipo de distribuição motivico – tímbrica semelhante ao tratamento dado à segunda voz (p. 127) que baseiam-se em graus conjuntos descendentes e dois instrumentos alternam a linha melódica. A primeira e a segunda vozes da sexta entrada temática caminham harmonicamente formando intervalos descendentes de terça maior ou menor (comparar *i* e *ii*, comp. 49 – 52 aproximadamente). Observar também a semelhança quanto à dinâmica e às suas variações.

Quinta linha melódica na sexta entrada temática:

Poco allargando ————— *tempo*

poco rub.

poco rit. ————— *tempo*,

48

Fg.
(*mf* Dpf.) *p*

Pos.
ALLE (*mf* Dpf.) *p* < > *pizz.* *arco* *p* < > *p*

Br.
p *p* < > *p* < > *p*

Ex. 91: exposição: quinta voz na sexta entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
v (6ª ent. tem.)	48 – 57 (início)	fagote trombone violas	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone e violas)	<i>p</i> < >	. <i>poco allarg.</i> . <i>poco rubato</i> . <i>poco rit.</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz é melodicamente uma continuação da quinta nos *compassos de transição II* (ver p. 123; fagote e trombone já foram utilizados aqui).

. Como a quarta voz da sexta entrada temática, esta apresenta também inicialmente três instrumentos. O fagote só aparece nos dois primeiros compassos, depois a linha é conduzida pelo trombone e pela viola.

Tratamento dado aos contrapontos que acompanham a sexta entrada temática

- . Utilizam-se da técnica **Klangfarbenmelodie** e apresentam de uma forma geral, uma predominância de dois instrumentos (a quarta e a quinta linhas melódicas apresentam ao início um terceiro).
- . O orquestrador mantém em algumas vozes instrumentos já empregados em linhas melódicas diretamente antecedentes. Por exemplo:
 - Os instrumentos da primeira voz (flauta e primeiro violino) são iguais aos da mesma voz nos *compassos de transição II* (linha melódica antecedente; ver p. 128).
 - A terceira voz dos *compassos de transição II* e da sexta entrada temática apresentam a seguinte instrumentação: um metal (trompa) e outro de cordas (violas ou segundos violinos ; ver pp. 121 e 125).
- . A primeira e a segunda vozes, apresentam uma distribuição motivico – tímbrica semelhante de suas linhas melódicas (ver p. 128).
- . Ao final da exposição os primeiros violinos (todos menos o solista) concluem com um acorde que pode ser considerado um **articulador tímbrico** da segunda, terceira e quarta vozes da sexta entrada temática:



Cada nota do violino é considerada um **articulador tímbrico** e corresponde a uma determinada voz. Assim no exemplo acima, pode-se verificar (do grave para o agudo) o **articulador** da quarta, da segunda e da terceira vozes.

Ex.: 92

2.2.2 - EPISÓDIO I

Este episódio é dividido em quatro momentos, observando-se (além de outros fatores)⁹ as entradas de um **motivo** importante (diatônico descendente) com caráter imitativo. De uma maneira geral, o **motivo** ocorre nas três vozes agudas (com exceção de uma entrada na quarta voz : comp. 71 – 73: início; p. 159), no primeiro e no terceiro momentos desta parte¹⁰.

Segue o diagrama com os quatro momentos do primeiro episódio e o tratamento dado para as seis linhas melódicas.

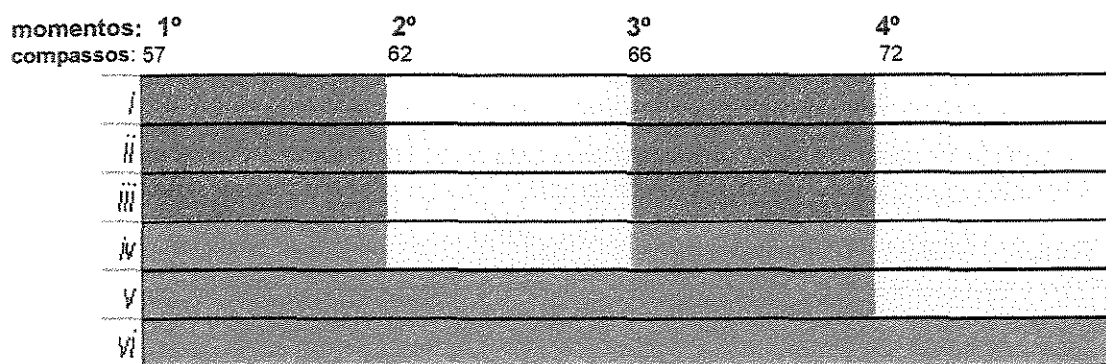


Fig. 5: episódio I¹¹



⁹ Ver pp. 39

¹⁰ Ver pp. 39 – 41

¹¹ Ver também procedimentos utilizados no episódio I nas pp. 163 – 6

a) Primeiro momento do episódio I:

Primeira linha melódica:

tempo, fließender

57

◆ = início do motivo diatônico descendente

Ex. 93: episódio I (1º mom.), i

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
i (ep. I : 1º mom.)	57 – 62	clarineta trompete 2ºs violinos	. 2ºs violinos (comp. 58 – 62 com trompete) . Trompete (comp. 60: 1ª met. do 2º tempo com clarineta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete e 2ºs violinos)	mf, mp, p < >	. tempo, fließender	. Serialização do motivo diatônico desc. . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

Apresenta o **motivo diatônico descendente** ¹². Está distribuído entre dois instrumentos (clarineta e trompete) e mais o **articulador tímbrico** (o naipe dos segundos violinos). Emprega articulações definidas.

¹² Ver p. 39

Segunda linha melódica:

tempo, fließender

57

Ob. (ohne Dpf.)

Hr. F

1. Gg. SOLO (ohne Dpf.)

Br. (mit Dpf.) pizz.

mp

mf

♦ = início do motivo diatônico descendente

Ex. 94: episódio I (1º mom.), ii

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
ii (ep. I : 1º mom.)	57 – 62	oboé trompa 1º violino (solo) Violas	. 1º violino (comp. 59: 1º met. do 2º tempo com oboé) . Violas (comp. 60 - 61 com trompa)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas) sem surdina (trompa e 1º violino)	<i>mp</i> < >	. <i>tempo, fließender</i>	. Serialização do motivo diatônico desc. . Técnica Klangfarbenmelodie

. O **motivo** diatônico descendente é distribuído entre dois instrumentos: oboé e trompa (as violas são consideradas **articuladores tímbricos**). Assim, este **motivo** é feito por um instrumento da família das madeiras e um dos metais respectivamente. Observa-se que o mesmo ocorre na primeira voz. Ex.:

1ª voz:

clarinete e trompete + 2º violinos (**articuladores**)

2ª voz:

oboé e trompa + violas (**articuladores**)

O **articulador tímbrico** em ambas as vozes pertence à família das cordas. Nas duas, eles aparecem com surdina e em pizzicato.

. A segunda voz apresenta além dos instrumentos citados um outro (primeiro violino), que embora sendo parte da linha melódica, não faz o **motivo** diatônico.

. As articulações são as mesmas nas duas entradas; a dinâmica mantém um padrão.

. O **motivo** diatônico descendente por estar nas duas vozes distribuído entre dois instrumentos (um das madeiras e outro dos metais) e mais o **articulador tímbrico** (cordas), considera-se o mesmo serializado motivico e timbricamente. Além disto, também a articulação está serializada. Quanto à dinâmica, verifica-se um padrão semelhante.

É interessante notar que, as famílias que transportam o **motivo** também encontram-se serializadas: madeiras e metais respectivamente mais cordas (**articulador**). Os efeitos *pizzicato* e com surdina também estão serializados nas cordas.

Terceira linha melódica:

Tempo, fließender

57

◆ = início do **motivo** diatônico descendente

Ex. 95: episódio I (1º mom.), *iii*

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>iii</i> (ep. I : 1º mom.)	57 – 62	flauta corne inglês fagote trompa violas	. Flauta (comp. 58: 1ª met. do 2º tempo com trompa) . Violas (comp. 59 – 60 com corne inglês) . Corne Inglês (comp. 61: 1ª met. do 2º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas) . sem surdina (trompa)	<i>mp, p</i> < >	. <i>tempo, fließender</i>	. Serialização do motivo diatônico desc. . Técnica Klangfarbenmelodie

. O **motivo** diatônico descendente é apresentado como nas duas linhas anteriores, ou seja, por dois instrumentos e mais um **articulador**. Nota-se entretanto, que ele aparece invertido timbristicamente. Na primeira e segunda vozes o **motivo** é distribuído entre a família das madeiras e dos metais respectivamente. Aqui observa-se o contrário: primeiro a família dos metais (trompa) e a seguir, das madeiras (corne inglês).

Ex.:

2ª voz

oboé e trompa + violas (**articulador**)

3ª voz

trompa e corne inglês + violas (**articulador**)

O **articulador tímbrico** pertence à mesma família das entradas anteriores (cordas). Tanto na segunda quanto na terceira voz ele é o mesmo (violas).

. A construção ao começo da linha melódica na segunda voz lembra a da terceira, pois apresenta como ela, um instrumento inicial fazendo uma célula parecida: comparar a flauta na terceira (comp. 57 – 58) e o primeiro violino na segunda voz (comp. 58 – 59). Esta célula aparece antes do **motivo** diatônico.

Tratamento dado às três primeiras vozes no primeiro momento do episódio I

. Ocorre a **serialização** motivico – tímbrica do **motivo** diatônico descendente que é distribuído entre dois instrumentos (madeira + metal e vice-versa) e mais um **articulador tímbrico** (sempre pertencente à família das cordas; com surdina e em *pizzicato*).

. As articulações também estão serializadas. Quanto à dinâmica, pode-se dizer que esta segue um padrão.

. Outros instrumentos podem aparecer para acessorar a condução da linha melódica (ver 1º violino, p. 133 e flauta, pp. 135 - 6).

Quarta linha melódica:

tempo, fließender
57 (mit Dpf.)

Pos.

1. Gg

p *cresc.* *Alle (mit Dpf.)* *mf* *arco*

Ex. 96: episódio I (1º mom.), iv

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (ep. I : 1º mom.)	57 – 62	trombone 1º violinos	. Trombone (comp. 62: 2ª met. do 1º tempo com 1º violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone e 1º violinos)	<i>mf, p, cresc.</i>	. <i>tempo, fließender</i>	. Instrumento condutor

. A quarta linha melódica é considerada condutora ¹³. Apresenta –se sem a utilização da técnica **Klangfarbenmelodie** e da **serialização**, pois um único instrumento (trombone) conduz praticamente toda a linha melódica. Ao final, os primeiros violinos entram dando continuidade à quarta voz no segundo momento.

. De certa forma Webern valoriza a voz condutora atribuindo-lhe um padrão de articulação () ao longo da linha. É interessante observar que através do *tenuto* o orquestrador enfatiza levemente a nota de passagem.

¹³ Ver p. 39

Quinta linha melódica

tempo, fließender

57

Ex. 97: episódio I (1º mom.), v

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (ep. I : 1º mom.)	57 – 62	clarone harpa	. Harpa (comp. 57 - 62 com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
—	<i>p, cresc.</i>	. <i>tempo, fließender</i>	. Instrumento condutor + articulador tímbrico

- . A quinta voz apresenta um **instrumento condutor** (clarone) e um **articulador tímbrico** (harpa) compondo a linha melódica.
- . O **instrumento condutor** é empregado tanto na quarta quanto na quinta vozes. A diferença está na presença do **articulador tímbrico** (quinta).

Sexta linha melódica:

Tempo, fließender

57 (mit Dpf.)

Vlc. *p* (mit Dpf.) pizz. *cresc.* *mp* *cresc.*

Kbs. *p* *cresc.* *mp*

Ex. 98: episódio I (1º mom.), vi

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
vi (ep. I : 1º mom.)	57 – 63 (1ª metade)	violoncelos contrabaixos	Contrabaixo (comp. 57 - 62 com violoncelos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>mp, p</i> <i>cresc.</i>	<i>tempo, fließender</i>	Instrumento condutor + articulador tímbrico

. Webern emprega na quinta e sexta linhas melódicas um mesmo tratamento, pois elas ascendem por graus conjuntos diatonicamente e caminham por intervalo harmônico de terças ascendentes. Assim, o recurso empregado é o mesmo que o da quinta voz: dois instrumentos são utilizados, sendo que um é o condutor e o outro, o **articulador**.

O orquestrador emprega na sexta voz o violoncelo como **instrumento condutor** e o contrabaixo como **articulador tímbrico**.

Tratamento dado às três linhas melódicas inferiores no primeiro momento do episódio I

. Não se verifica a presença da técnica **Klangfarbenmelodie** e nem da **serialização**, mas observa-se um tratamento semelhante na quarta, quinta e sexta vozes. Elas trazem **instrumentos condutores** na composição da linha melódica.

. A quinta e sexta vozes por estarem dobradas (caminham por terças; ver comp. 57 – 62; pp. 138 - 9) apresentam um mesmo padrão de construção: um **instrumento condutor** e mais um **articulador** (ver pp. 138 – 9).

Tratamento dado às seis linhas melódicas no primeiro momento do episódio I

. Observa-se um tratamento diferenciado nas vozes mais agudas e nas vozes mais graves. Pensa-se que isto ocorre porque Webern aproveita a própria sugestão da construção das linhas melódicas oferecidas por Bach: vozes superiores formam como lembra David ¹⁴ um coro mais agudo e as vozes inferiores um coro mais grave. As vozes mais agudas apresentam uma linha descendente com caráter imitativo, enquanto as mais graves ascendem. Assim, o orquestrador oferece para as vozes mais agudas (devido à existência de um **motivo** diatônico com caráter imitativo) o tratamento da **serialização** e da técnica **Klangfarbenmelodie** e para as vozes mais graves, os instrumentos condutores. Dois procedimentos diferentes para evidenciar a arquitetura melódica oferecida por Bach.

¹⁴ Ver p. 39

b) Segundo momento do episódio I:

Primeira linha melódica:

sehr fließend, rubato

62

Ob.

Kl.
B

(mit Dpf.) *mf* *f* *f*

Trp.

Ex. 99: episódio I (2º mom.), *i*

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
<i>i</i> (ep. I : 2º mom.)	62 – 67	oboé clarineta trompete	. Oboé e clarineta (comp. 64: 1ª metade do 1º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	<i>f, mf</i> < >	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Este contraponto é continuação da primeira voz no primeiro momento do episódio I (ver p. 132).

. Embora utilize três instrumentos para compôr a técnica **Klangfarbenmelodie**, quem conduz a maior parte da linha é a clarineta e o trompete (o oboé: **articulador**, aparece rapidamente e só uma vez). A clarineta e o trompete já haviam aparecido no primeiro momento e prosseguem aqui (o segundo violino não ocorre neste segundo momento).

. Quanto à dinâmica, observa-se um crescendo culminando num forte (a partir do comp. 62: final).

Segunda linha melódica:

sehr fließend, rubato

62

Fl.

Ob.

Ex. 100: episódio I (2º mom.), ii

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (ep. I : 2º mom.)	62 – 66	flauta oboé	. Oboé (comp. 63: 1ª met. do 1º tempo com flauta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
—	f, mf < >	. tempo, fließender . sehr fließend, rubato	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica é continuação da segunda voz no primeiro momento do episódio I.

. Apresenta dois instrumentos compondo a linha melódica (flauta e oboé); no primeiro momento esta voz é feita por três instrumentos (oboé, trompa e primeiro violino) e mais um **articulador tímbrico** (as violas). Assim, o oboé já havia aparecido no primeiro momento nesta mesma voz, a flauta não.

Terceira linha melódica:

sehr fließend, rubato

61

E.H.

Fg.

(ohne Dpf.)

Hr.

F

(mit Dpf.)

Pos.

The musical score for measures 61-64 is presented in four staves. The E.H. staff (soprano) begins with a half rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The Fg. staff (bass) starts with a half note G2, followed by a half note F#2, and then a half note E2. The Hr. staff (soprano) begins with a half rest, followed by a half note G4, and then a half note F#4. The Pos. staff (bass) starts with a half note G2, followed by a half note F#2, and then a half note E2. Dynamics include *mp*, *f*, and *mf*. Articulations include accents and slurs. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4.

Ex.: 101: episódio I (2º mom.), *iii*

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articulateores Tímbricos
<i>iii</i> (ep. I : 2º mom.)	61 – 67 (início)	come inglês fagote trompa trombone	. Fagote (comp. 62: 1ª met. do 2º tempo com trombone) . Trompa (comp. 64: 1ª met. do 1º tempo com come inglês) . Come inglês (comp. 65: 1ª met. do 1º tempo com fagote) . Trombone (comp. 63: 1ª met. do 2º tempo com trompa)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone) . sem surdina (trompa)	<i>f, mf, mp</i> < >	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta linha é continuação da terceira voz no primeiro momento. Vários instrumentos repetem-se: corne inglês, fagote e trompa (exceção: flauta e violas; o trombone aparece no segundo momento).

Na articulação verifica-se o predomínio do *legato*.

Quarta linha melódica:

sehr fließend, rubato

62 (mit Dpf.)

Pos.

1. Gg

ALLE (mit Dpf.) arco

mf *f* *mf* *f*

mp *cresc.* *f*

Ex. 102: episódio I (2º mom.), iv

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (ep. I : 2º mom.)	62 – 66 (início)	trombone 1º violinos	. Trombone (comp. 62: 2ª met. do 1º tempo, 63: 1ª met. do 2º tempo e 65: 1ª met. do 2º tempo com 1º violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone e 1º violinos)	<i>f, mf, cresc.</i> < >	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. A quarta linha melódica no primeiro momento é feita somente pelo trombone; no segundo, os primeiros violinos e o trombone dividem a linha.

. São os primeiros violinos que conduzem o início da linha melódica. O trombone entra com as notas si natural (comp. 62: 2ª metade do 1º tempo) e si bemol (comp. 63 : 1ª met. do 2º tempo) como **articulador tímbrico** dos primeiros violinos. É interessante observar que, a nota dó³ (comp. 62: 2º tempo – 63: 1º tempo) trazida pelo trombone pertence à terceira voz (ver p. 143) Webern emprega um procedimento inesperado até então. O trombone conduz a quarta voz do compasso 57 até o 62 (1º tempo), e a partir daí (comp. 62 até o 63: 1ª metade do 2º tempo), uma célula liga notas pertencentes a vozes diferentes. Veja o exemplo a seguir.

62 (mit Dpf.)

Pos.

3^a voz

4^a voz (art.)

4^a voz (art.)

Ex. 103

Quinta linha melódica:

sehr fließend, rubato

62 (mit Dpf.) arco

Br.

Ex. 104: episódio I (2º mom.), v

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (ep. I : 2º mom.)	62 – 66	violas	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas)	<i>f, mf</i> <	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Instrumento condutor

- . Esta linha é continuação da quinta voz no primeiro momento do episódio I.
- . As violas continuam sendo o **instrumento condutor** até o comp. 71 (ver p. 155). A quinta voz apresenta no primeiro momento um **instrumento condutor** (clarone) e um **articulador** (harpa), no segundo traz um **instrumento condutor** (viola) mas não um **articulador**.

Sexta linha melódica:

sehr fließend, rubato

62 (mit Dpf.)

Vlc.

mp *cresc.* *f*

(mit Dpf.) pizz.

Kbs.

mp *cresc.* *f*

arco

Ex.: 105: episódio I (2º mom.), vi

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
vi (ep. I : 2º mom.)	62 – 66	violoncelos contrabaixos	. Contrabaixo (comp. 62 - 66 com violoncelos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>f, mp, cresc.</i>	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Instrumento condutor + articulador tímbrico

. Esta linha dá continuidade para a sexta voz do primeiro momento.

. É interessante notar que, no primeiro e no segundo momentos Webern mantém nesta voz os mesmos instrumentos: violoncelos e contrabaixos. O procedimento também é o mesmo: um **instrumento condutor** e um **articulador**.

c) Terceiro momento do episódio I:

Primeira linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit.*

66

Fl.

KL
B

◆ = motivo diatônico descendente

Ex. 106: episódio I (3º mom.), i

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
i (ep. I : 3º mom.)	66 – 72 (início)	flauta clarineta	. Clarineta (comp. 67 e 70 na 1ª met. do 2º tempo com flauta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
—	<i>più f, f</i> < >	. <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Serialização do motivo diatônico desc. . Técnica Klangfarbenmelodie

- . Esta voz é continuação da mesma no segundo momento.
- . Empregam-se dois instrumentos para compôr a técnica **Klangfarbenmelodie** (clarineta e flauta). Ocorre a **serialização** do **motivo** diatônico que é feito por um único instrumento (flauta). Apresenta duas entradas do mesmo (início nos comp. 67 e 70 no 2º tempo). Observa-se também, a **serialização** da dinâmica e das articulações.
- . Este trecho pode ser considerado o de maior intensidade até o momento (*f* , *più f*).

Segunda linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit.* _____

65

Ob.

Tp.

f *p* *dim.*

f *p* *dim.*

◆ = motivo diatônico descendente

Ex. 107: episódio I (3º mom.), ii

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (ep. I : 3º mom.)	65 – 73	oboé trompete	. Oboé (comp. 66: 1ª met. do 2º tempo; 69: 2ª met. do 1º tempo com trompete) . Trompete (comp. 68 e 71 na 1ª met. do 1º tempo com oboé)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	<i>più f, f</i> <i>dim.</i> < >	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do motivo diatônico desc. . Técnica Klangfarbenmelodie

Como a primeira, a segunda linha melódica neste terceiro momento também emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** (com dois instrumentos: oboé e trompete) e a **serialização** do **motivo** diatônico descendente, que é como na primeira voz, sempre feito por um único instrumento.

As articulações e a dinâmica estão (com relação à primeira), praticamente serializadas.

. Verificam-se duas entradas do **motivo** diatônico descendente (início nos comp. 66 e 69 no 2º tempo).

. Nota-se que o **motivo** diatônico descendente é feito neste terceiro momento por um único instrumento, enquanto que no primeiro, ele é distribuído entre dois instrumentos mais o **articulador tímbrico** (ver ep. I, 1º mom., i, ii e iii; pp. 132 – 3 e 135).

. Verifica-se um contraste tímbrico com relação à primeira voz no primeiro e terceiro momentos:

- primeira voz (3º momento): clarineta e flauta alternam-se no tratamento da linha melódica.
- segunda voz (3º mom.): oboé e trompete alternam-se na condução da linha.

Terceira linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit.* —

65

E.H.

Fg.

1. Gg.

(mit Dpf.)

♦ = motivo diatônico descendente

Ex. 108: episódio I (3º mom.), iii

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iii (ep. I : 3º mom.)	67 – 72 (1º tempo)	corne inglês fagote 1º violinos	. Fagote (comp. 67: 1ª met. do 1º tempo e 69: 1ª met. do 2º tempo com corne inglês) . Corne inglês (comp. 68: 1ª met. do 2º tempo com fagote e 72: 1ª met. do 1º tempo com 1º violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º violinos)	<i>f</i> < >	. tempo, <i>fließender</i> . <i>sehr fließend</i> , . <i>rubato</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do motivo diatônico desc. . Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica é continuação da terceira voz no segundo momento deste episódio. A entrada desta voz (assim como também de outras) é considerada aberta, pois não é possível estabelecer pontualmente um final ou um início da linha melódica.

. Os instrumentos que compõem a técnica **Klangfarbenmelodie** são praticamente dois (corne inglês e fagote), pois os primeiros violinos aparecem uma única vez (comp. 71 - 72: 1º tempo). Esta ocorrência é interessante, pois a nota fá³ do corne inglês (1ª metade do 1º tempo do comp. 72) não está com a duração completa (“deveria” ser uma mínima ao invés de semínima) e o

valor total desta figura será preenchida pelos primeiros violinos que estão fazendo uma outra linha melódica (*iv*, comp. 71 – 72; ver p. 153).

. Assim, Webern aproveitou a nota fá³ da quarta voz (primeiros violinos, comp. 71: 2º tempo – 72) para completar o tempo da mesma nota (fá³) só que na terceira voz (corne inglês; comp. 72: 1ª met. do 1º tempo).

. Ocorre a **serialização** envolvendo o **motivo** diatônico descendente (comp. 70 – 72: início) que também é feito basicamente por um único instrumento (corne inglês).

Quarta linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit. —*

65 ALLE (mit Dpf.)

1. Gg

Ex. 109: episódio I (3º mom.), iv

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iv (ep. I : 3º mom.)	65 – 72 (1º tempo)	1 ^{os} violinos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1 ^{os} violinos)	<i>f</i>	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> . <i>rubato</i> . <i>rit.</i>	. Instrumento condutor

. A quarta voz é considerada condutora da linha melódica neste terceiro momento do episódio I. É interessante observar que Webern não utiliza nesta voz a técnica **Klangfarbenmelodie**, mas sim, um único **instrumento condutor** (os primeiros violinos), o mesmo ocorre no primeiro momento (trombone; vide p. 137)

No primeiro e terceiro momentos, embora esta voz esteja baseada principalmente numa escala cromática ascendente, as articulações diferem (no primeiro momento aparece mais o *tenuto*, vide p. 137).

Quinta linha melódica:

sehr fließend, rubato

65

Hrf.

f

(mit Dpf.)

Br.

f

Ex. 110: episódio I (3º mom.), v

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (ep. I : 3º mom.)	65 – 71 (1º tempo)	harpa violas	. Harpa (comp. 65 – 71: 1ª met. do 1º tempo com violas)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas)	<i>f</i>	. <i>tempo, fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> . <i>rubato</i>	. Instrumento condutor + articulador tímbrico

. Esta quinta linha melódica é continuação da mesma no segundo momento do episódio I.

. Tanto no primeiro quanto no terceiro momento, a quinta voz é constituída de uma linha que apresenta um movimento ascendente, baseado em graus conjuntos. Os dois momentos apresentam nesta voz procedimentos semelhantes: um **instrumento condutor** (clarone e violas respectivamente; ver pp. 138 e 154) e um mesmo **articulador tímbrico** (a harpa).

Sexta linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit.* —

66 (*mit Dpf.*)

Vlc. *f* *(mit Dpf.) arco* *dim.*

Kbs. *f*

Ex. 111: episódio I (3º mom.), *vi*

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>vi</i> (ep. I : 3º mom.)	66 – 72 (1º tempo)	violoncelos contrabaixos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>f</i>	. <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>rit.</i>	. Instrumentos condutores

. Esta linha melódica é continuação da sexta voz no segundo momento do episódio I.

. Neste terceiro momento os contrabaixos deixam de ser **articuladores tímbricos**; juntamente com os violoncelos conduzem a linha melódica.

d) Quarto momento do episódio I:

Primeira linha melódica:

rit. ————— tempo I. sehr getragen molto rit. ————— tempo I. sehr ruhig

72

Fl.

Ob.

Kl.
B

1. Gg.

SOLO (mit Dpf.)

pp

Ex. 112: episódio I (4º mom.), i

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
i (ep. I : 4º mom.)	72 – 78 (1º tempo)	flauta oboé clarineta 1º violino (solo)	. Flauta (comp. 74 – 71: 1ª met. do 2º tempo com clarineta) . Oboé (comp. 77: 1ª met. do 1º tempo com clarineta) . 1º violino (comp. 77: 2º tempo – 78: 1ª met. com clarineta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º violino)	f, mf, mp, p, pp < >	. rit. . tempo I, sehr getragen . molto rit.	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz é continuação da primeira (comp. 66 – 72: início; ver p. 148) no terceiro momento deste episódio.

. Aqui, utiliza-se como procedimento a técnica **Klangfarbenmelodie** com três instrumentos e um **articulador tímbrico** (violino solo), que soa como um harmônico sobre a clarineta (está uma oitava acima da nota real: lá⁴; ver comp. 77: 2º tempo – 78: 1º tempo).

. Ocorre variação significativa da dinâmica.

. Final do primeiro episódio.

Segunda linha melódica:

rit. ————— *tempo I. sehr getragen* ————— *molto rit.* ————— *tempo I.*

73

Fl.

(mit Dpf.)

Trp.

mp *p* *pp*

Ex. 113: episódio I (4º mom.), ii

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (ep. I : 4º mom.)	73 – 78 (1º tempo)	flauta trompete	. Flauta (comp. 76: 1ª met. do 1º tempo com trompete) . Trompete (comp. 77: 1ª met. do 2º tempo com flauta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	<i>mp, p, pp</i> < >	. <i>rit.</i> . <i>tempo I, sehr getragen</i> . <i>molto rit.</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica é continuação da segunda voz no terceiro momento do episódio I.

. Para a composição da técnica **Klangfarbenmelodie** são empregadas aqui dois instrumentos: a flauta e o trompete (ele aparece também no terceiro momento; ver p. 149).

. Final do episódio I.

Terceira linha melódica:

rit. ————— tempo I. sehr getragen molto rit. ————— tempo I. sehr ruhig

72

E.H.

Fg.

f *mp* *p* *pp*

♦motivo diatônico descendente

Ex 114: episódio I (4ª mom.), iii

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iii (ep. I : 4º mom.)	72 – 78 (1º tempo)	fagote corne inglês	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	<i>f, mp, p,</i> <i>pp ></i>	<i>. rit.</i> <i>. tempo I, sehr</i> <i>getragen</i> <i>. molto rit.</i>	<i>. Técnica</i> <i>Klangfarbenmelodie</i>

- . Esta linha melódica dá continuidade à terceira voz no terceiro momento do episódio I.
- . Empregam-se dois instrumentos para compôr a técnica ***Klangfarbenmelodie***: o fagote e o corne inglês; ambos aparecem também no terceiro momento.
- . Final do primeiro episódio.

Quarta linha melódica:

rit. ————— tempo l. sehr getragen molto rit. —

71

Bskl.
B

(mit Dpf.)

1. Gg

f *mf* *dim.* *p* *pp*

morendo

♦ motivo diatônico descendente

Ex. 115: episódio I (4º mom.), iv

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (ep. I : 4º mom.)	71 – 77	clarone 1ºs violinos	1ºs violinos (comp. 73: 1ª met. do 1º tempo com clarone) Clarone (comp. 75: 1º tempo e met. do 2º com primeiros violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
com surdina (1ºs violinos)	<i>f</i> , <i>mf</i> , <i>p</i> <i>pp</i> , <i>dim.</i>	<i>sehr fließend</i> , <i>rubato</i> <i>rit.</i> <i>tempo l, sehr getragen</i> <i>molto rit.</i>	Serialização do motivo diatônico descendente Técnica Klangfarbenmelodie

- . Esta quarta voz é continuação da mesma no terceiro momento deste episódio.
- . Observa-se neste trecho o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**. Esta mesma voz no segundo momento também apresenta dois instrumentos para compor a linha (os primeiros violinos aparecem em ambas as partes).
- . Traz uma entrada do **motivo** diatônico descendente (comp. 71: 2º tempo – 73)
- . Final do primeiro episódio.

Quinta linha melódica:

rit. ————— tempo l. sehr getragen
molto rit. ————— tempo

71 (mit Dpf.)

Hr. F

(mit Dpf.) *f* *dim.*

Pos.

p *pp* *pp*

Hrf.

(mit Dpf.) *pp* *morendo*

Br. *pp*

Ex. 116: episódio I (4º mom.), v

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
v (ep. I : 4º mom.)	71 – 78 (1ª metade)	trompa trombone harpa violas	. Harpa (comp. 75: 2ª met. do 1º tempo com trombone) . Harpa e trombone (comp. 75: 1ª met. do 2º tempo com violas) . Violas (comp. 76: 1ª met. do 2º tempo com trombone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompa, trombone e violas)	<i>f</i> , <i>p</i> , <i>pp</i> <i>dim.</i>	. <i>sehr fließend</i> , <i>rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo l</i> , <i>sehr</i> <i>getragen</i> . <i>molto rit.</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Continuação da quinta voz no terceiro momento.

. Apresenta três instrumentos compondo a técnica **Klangfarbenmelodie** (trompa, trombone e violas; a harpa é um **articulador tímbrico**). Difere dos outros momentos que utilizam - se de **instrumentos condutores** (ou mais os **articuladores tímbricos**; ver pp. 138, 146 e 154).

Sexta linha melódica:

rit. ————— tempo l. sehr getragen
molto rit. — tempo l.

71

Hrf.

(mit Dpf.)

Vlc.

(mit Dpf.)

Kbs.

f *dim.* *p* *pp* *morendo*

Ex. 117: episódio I (4º mom.), vi

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
vi (ep. I : 4º mom.)	71 – 78 (1ª metade)	violoncelos contrabaixos harpa	. Harpa (comp. 76 e 78 no 1º tempo com violoncelos e contrabaixos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>f</i> , <i>p</i> , <i>pp</i> , <i>dim.</i>	. <i>sehr fließend</i> , <i>rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo l, sehr getragen</i> . <i>molto rit.</i>	. Instrumentos Condutores

- . Esta linha melódica continua a sexta voz do terceiro momento no episódio I.
- . Violoncelos e contrabaixos acessoram-se na condução da linha no terceiro e quarto momentos.
- . Verificam-se variações de andamento a partir do terceiro momento, intensificadas a partir do quarto.
- . Aqui, dinâmica e andamento estão bem alterados (final do episódio I).
- . Webern emprega na sexta voz (nos quatro momentos) os mesmos instrumentos. No primeiro e segundo (ver respectivamente pp. 139 e 147), a sexta voz utiliza o mesmo procedimento: um **instrumento condutor**

(violoncelo) e um **articulador tímbrico** (contrabaixo). No terceiro momento, são dois os **instrumentos condutores**: violoncelos e contrabaixos (ver p. 155; eles são utilizados também aqui, mas acrescenta um **articulador** que entra brevemente: a harpa).

. As variações de dinâmica e andamento enfatizam-se a partir do quarto momento.

Procedimentos utilizados no episódio I: primeiro ao quarto momentos

1ª linha melódica:

1º mom.

clarineta
trompete
2^{os} violinos (art.)

Serialização (motivo diatônico desc.) e a Técnica *Klangfarbenmelodie*.

2º mom.

clarineta
trompete
oboé (art.)

Técnica ***Klangfarbenmelodie***

3º mom.

flauta
clarineta

Serialização (motivo diatônico desc.) e a Técnica *Klangfarbenmelodie*

4º mom.

flauta
oboé
clarineta
1º violino (*solo*): articulador

Técnica ***Klangfarbenmelodie***.

2ª linha melódica:

1º mom.:

oboé
trompa
1º violino
violas (art.)

Serialização (motivo diatônico desc.) e a Técnica *Klangfarbenmelodie*

2º mom.:

flauta
oboé

Técnica ***Klangfarbenmelodie***

3º mom.:

oboé
trompete

Serialização (motivo diatônico desc.) e Técnica *Klangfarbenmelodie*

4º mom.:

flauta
trompete

Técnica ***Klangfarbenmelodie***

Verifica-se que na primeira e segunda linhas melódicas do 1º ao 4º momento, ocorre a **serialização** quando aparece o **motivo** diatônico descendente (primeiro e terceiro momentos). Quando não ocorre o **motivo** diatônico o procedimento empregado é o da técnica ***Klangfarbenmelodie***.

Terceira linha melódica:

1º mom.:

flauta
corne inglês **Serialização (motivo diatônico desc.) e a Técnica *Klangfarbenmelodie***
fagote
trompa
violões (art.)

2º mom.:

corne inglês
fagote **Técnica *Klangfarbenmelodie***
trompa
trombone

3º mom.:

corne inglês
fagote **Serialização (motivo diatônico desc.) e a Técnica *Klangfarbenmelodie***
1º violinos

4º mom.:

fagote **Técnica *Klangfarbenmelodie***
corne inglês

Observa-se que no primeiro e no terceiro momentos do episódio I na terceira voz ocorre a utilização da técnica ***Klangfarbenmelodie*** e da **serialização do motivo** diatônico descendente. Nota-se a predominância tímbrica do fagote e do corne inglês que aparecem em todos os momentos.

Quarta linha melódica:

1º mom.:

(voz condutora)
trombone **Instrumento condutor**
1º violinos
(somente no final)

2º mom.:

trombone **Técnica *Klangfarbenmelodie***
1º violinos

3º mom.:

(voz condutora)
1º violinos **Instrumento condutor**

4º mom.:

1º violinos **Serialização (motivo diatônico desc.) e a Técnica *Klangfarbenmelodie***
clarone

A quarta voz linha melódica é no primeiro e no terceiro momentos feita por um **instrumento condutor** (trombone e primeiros violinos respectivamente). Este recurso (**instrumento condutor**) ocorre quando a quarta voz acompanha a **serialização do motivo diatônico**.

. No segundo e quarto momentos utiliza-se a técnica **Klangfarbenmelodie**, dois instrumentos dividem a linha: trombone e primeiros violinos; primeiros violinos e clarone respectivamente).

. No primeiro momento a linha melódica condutora tem as suas notas de passagem enfatizadas pelo *tenuto*, o que provoca um efeito de movimento (ver p. 137).

. Os primeiros violinos aparecem em todos os momentos (em alguns deles brevemente).

Quinta linha melódica:

1º mom.:

clarone (instrumento condutor) **Instrumento condutor + articulador tímbrico**
harpa (articulador tímbrico)

2º mom.:

violões **Instrumento condutor**

3º mom.:

violões (inst. condutor) **Instrumento condutor + articulador tímbrico**
harpa (articulador)

4º mom.:

trompa
trombone Técnica **Klangfarbenmelodie**
violões
harpa (articulador)

Nota-se o mesmo tipo de construção da linha melódica no primeiro e terceiro momentos: um **instrumento condutor** e mais um **articulador tímbrico** (a harpa). No segundo momento verifica-se um **instrumento condutor** e no quarto, o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie** (com três instrumentos e mais um **articulador**).

Sexta linha melódica:

1º mom.:

violoncelos (condutor) **Instrumento condutor + articulador tímbrico**
contrabaixos (articulador)

2º mom.:

violoncelos (condutor) **Instrumento condutor + articulador tímbrico**
contrabaixos (articulador)

3º mom.:

violoncelos **Instrumentos condutores**
contrabaixos

4º mom.:

violoncelos
contrabaixos **Instrumentos condutores**
harpa (articulador)

. Observa-se que no primeiro e no segundo momentos o violoncelo (naípe) é o **instrumento condutor** e o contrabaixo (naípe), o **articulador tímbrico**. A partir do terceiro momento o contrabaixo deixa de ser **articulador** para ser condutor da linha melódica juntamente com os violoncelos.

. Nota-se que não ocorre na sexta voz a técnica ***Klangfarbenmelodie***.

A quinta e sexta vozes apresentam um mesmo tipo de construção da linha melódica no primeiro momento (**instrumento condutor + articulador tímbrico**), o mesmo ocorre no terceiro momento na quinta voz.

Tratamento dado às seis vozes no primeiro episódio

Verifica-se que os procedimentos utilizados por Webern no primeiro episódio foram:

- . nas vozes agudas (primeira, segunda e terceira): a técnica **Klangfarbenmelodie** e a **serialização** motivico- tímbrica do **motivo** diatônico descendente.
- . a utilização de um **instrumento condutor** ou **instrumento condutor + articulador tímbrico**, reservado para as vozes mais graves (quarta, quinta e sexta). Pode ocorrer também o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie** (embora com uma frequência bem menor).

Nota-se que a técnica **Klangfarbenmelodie** predomina nas vozes mais agudas. A primeira e segunda vozes utilizam-se de dois a quatro instrumentos para compôr esta técnica. A terceira voz emprega um número maior: dois a cinco instrumentos (ver pp. 163 – 4).

Observa-se assim que nas vozes mais agudas ocorre um nível maior de informação tímbrica através do emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**. Nas vozes mais graves predominam o (s) **instrumento** (s) **condutor** (es), sugere - se que também com uma função de baixar o nível de informação tímbrica (ver conclusão das seis vozes no primeiro momento do episódio I, p. 140).

A **serialização** é empregada no primeiro e terceiro momentos, utilizando também a técnica **Klangfarbenmelodie** no tratamento das vozes mais agudas (ver pp. 163 – 4).

. No primeiro momento, a primeira, segunda e terceira vozes apresentam a **serialização** do **motivo** diatônico descendente, que é sempre feito por dois instrumentos (**Klangfarbenmelodie**) e mais um **articulador tímbrico** (ver pp. 132 - 6).

. No terceiro momento, as três primeiras vozes apresentam o **motivo** diatônico descendente serializado de uma maneira um pouco diferente do primeiro. Embora na composição da linha sejam empregados dois instrumentos (**Klangfarbenmelodie**), o **motivo** diatônico descendente é feito somente por um e não possui **articulador tímbrico** (ver pp. 148 – 52).

. As articulações do **motivo** diatônico nas vozes mais agudas estão serializadas. A dinâmica observa um certo padrão.

. No segundo e no quarto momentos das vozes agudas predominam a técnica **Klangfarbenmelodie** (ver pp. 163 – 4).

Com relação às vozes graves (quarta, quinta e sexta) verifica-se que:

- . a quarta voz é considerada condutora (escala ascendente de predominância cromática) no primeiro e terceiro momentos e apresenta-se como **instrumento condutor** (trombone e primeiros violinos respectivamente; ver pp. 137; 153 e 164 - 5). Ela acompanha o **motivo** diatônico descendente (vozes agudas). O

recurso de **instrumento condutor** evidencia e valoriza esta voz pelo tratamento diferenciado, pois contrapõe-se às mais agudas que estão serializadas e empregando a técnica **Klangfarbenmelodie**.

No segundo e quarto momentos apresenta em geral, uma linha melódica descendente por graus conjuntos e emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** (ver pp. 144; 159 e 164 - 5).

. Na quinta e sexta vozes predomina o (s) instrumento (s) condutor (es) ou o **instrumento condutor + articulador tímbrico**.

No primeiro momento elas aparecem com um mesmo tratamento: **instrumento condutor + articulador tímbrico** (ver pp. 138 – 9 e 165 - 6). Este recurso semelhante nas duas vozes pode ser explicado pelo fato de que elas estão interligadas caminhando ascendentemente por terças maiores ou menores (vide comp. 29 – 31, v e vi na partitura do *Ricercar a 6* de Bach). No terceiro momento a quinta voz emprega um **instrumento condutor + articulador tímbrico** (ver p. 154) enquanto que a sexta traz somente **instrumentos condutores** (ver p. 155).

Nos quatro momentos a quinta voz varia mais os instrumentos empregados, enquanto que a sexta tem uma predominância tímbrica. Do primeiro ao quarto momento verifica – se na sexta voz a presença de violoncelos e contrabaixos (a harpa entra ao final; ver p. 165 - 6).

. Com relação ao andamento pode-se dizer que, no primeiro episódio (comp. 57 – 78: 1º tempo) ocorrem muitas variações de andamento (*tempo*, *fließender*, *sehr fließend*, *rubato*; *rit.*; *tempo I*, *sehr getragen*; *molto rit.*). Este trecho sofre também alterações significativas de dinâmica (*più f*, *f*, *mf*, *mp*, *p* e *pp*). Nota-se assim, uma valorização quanto à dinâmica e às variações de andamento neste primeiro episódio com relação à exposição, o que pode ser justificado pois o primeiro episódio é um trecho que contém sequências, progressões e conseqüentemente um maior movimento harmônico e onde se prenuncia o início da expansão tonal.

. Com relação às articulações, verifica-se o *tenuto* valorizando notas de passagens (primeiro momento: quarta voz- condutora; p. 137) e também *marcados* (ver terceiro momento: primeira voz na flauta; p. 148) recursos que auxiliam num maior movimento do trecho.

2.2.3 - ELABORAÇÕES TEMÁTICAS, I (comp. 78: 2º tempo – 95: início) ¹⁵.

Apresenta motivos importantes:

- cromático descendente (ou primeiro motivo) que deriva da segunda parte do tema (cromática) e pode trazer também um motivo contrapontístico ¹⁶. O motivo cromático descendente aparece em entradas imitativas desde o comp. 78 (2º tempo) ao 88 aproximadamente.
- tríade arpejada ascendentemente deriva da primeira parte do tema (vide p. 44). David cita que este motivo é acompanhado [...] por um novo motivo contrapontístico ¹⁷. Abrangência: comp. 89 – 95 (aproximadamente).

Apresenta-se agora, o diagrama das **elaborações temáticas I** e os procedimentos empregados por Webern. A seguir, as linhas melódicas:

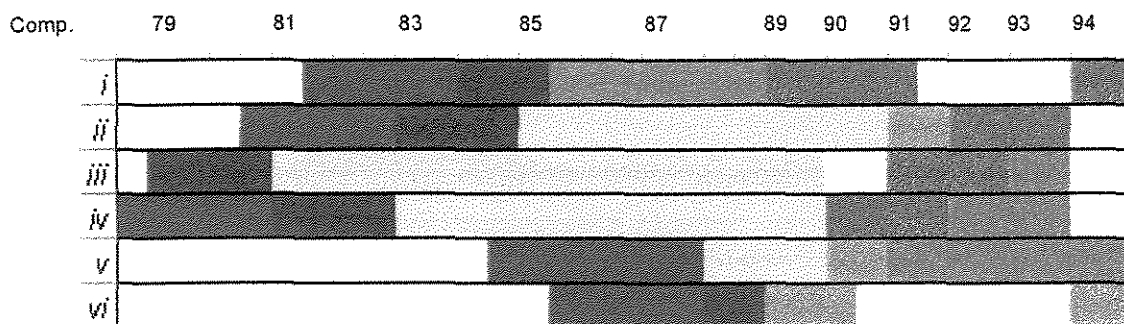
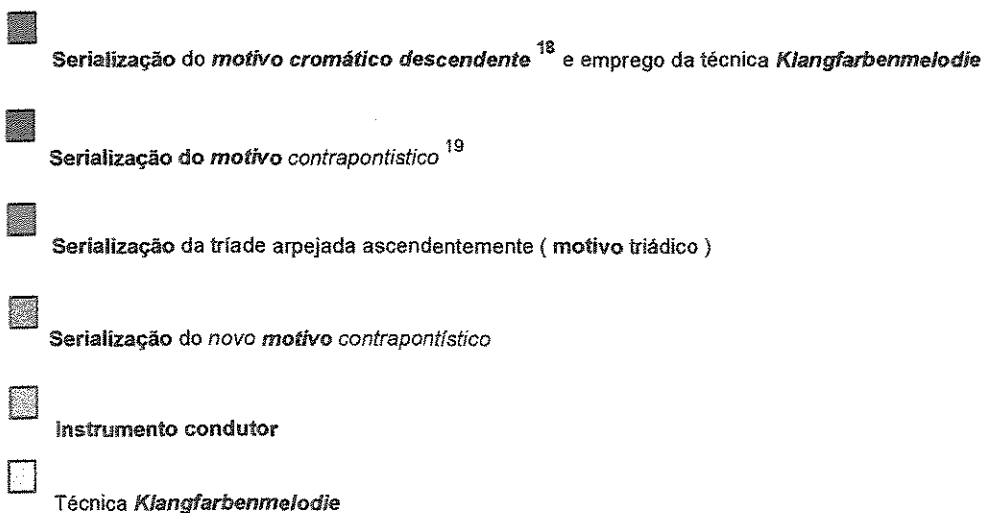


Fig. 6: **elaborações temáticas I**



¹⁵ Vide pp. 43 - 50

¹⁶ Vide p. 43

¹⁷ Vide p. 44

¹⁸ A quinta e a sexta vozes não trazem uma serialização completa do motivo (vide p. 180)

¹⁹ Em quase todas as entradas, este motivo é feito por instrumentos de cordas, com exceção na sexta voz (clarone; vide p. 180)

Quarta linha melódica:

molto rit. ————— *tempo I. sehr ruhig*

78

E.H.

(mit Dpf.) *pp*

Hr.

F

SOLO (ohne Dpf.) *pp*

Vlc.

pp

♦ início do *motivo cromático descendente*

Ex. 118: **elaborações temáticas, I**, quarta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos	Ornamento
motivo crom. desc. e motivo contrapontístico (E. T. I)	iv	78 – 82	corne inglês trompa violoncelo (solo)	_____	<i>glissando</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. com surdina (trompa) . sem surdina (violoncelo)	<i>pp</i> < >	. <i>tempo I,</i> <i>sehr ruhig</i>	. Serialização do <i>motivo</i> cromático descendente e do <i>motivo</i> contrapontístico . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>		

. A quarta voz inicia apresentando o primeiro **motivo** das **elaborações temáticas I** que é descendente cromático. Observa-se que, o **motivo** apresenta-se serializado motivico e timbricamente (comparar com a segunda voz; vide p. 171). Emprega-se três instrumentos para compôr a técnica **Klangfarbenmelodie** (madeira, metal e corda).

. O **motivo contrapontístico** sucede o primeiro **motivo** (veja violoncelo, comp. 81: 1º tempo - 82) .

Segunda linha melódica:

tempo I. sehr ruhig

♦ início do **motivo cromático descendente**

Ex. 119: **elaborações temáticas, I**, segunda linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
motivo crom. desc. e motivo contrapontístico (E. T. I)	ii	80 – 84	oboé trompete viola (solo)	Viola (comp. 84: 1ª met. do 2º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompete) . sem surdina (viola)	pp < >	. tempo I, sehr ruhig	. Serialização do motivo cromático descendente e do motivo contrapontístico . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. A segunda voz introduz a segunda entrada do **motivo cromático descendente** que apresenta-se serializado motivico e timbristicamente. Como a primeira entrada, ele é feito por três instrumentos (madeira, metal e corda respectivamente).

. As articulações e a dinâmica também encontram- se serializadas. O mesmo ocorre com os efeitos (com e sem surdina).

. Observa-se o **motivo contrapontístico** (comp. 83 – 84) após a entrada do **motivo cromático descendente**. Ele apresenta-se levemente modificado, mas é também (como a entrada anterior), feito pelo instrumento que faz a última aparição. A dinâmica e articulações apresentam um padrão.

Primeira linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)

♦ início do **motivo** cromático descendente

Ex. 120: **elaborações temáticas, I**, primeira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos	Ornamento
motivo crom. desc. e motivo contrapontístico (E. T. I)	<i>i</i>	81 – 85 (1º tempo)	flauta clarineta 1º violino (solo)	_____	<i>glissando</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. sem surdina (1º violino)	<i>pp</i> < >	. tempo I, <i>sehr ruhig</i>	. Serialização do motivo cromático descendente e do motivo contrapontístico . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>		

. Esta terceira entrada do **motivo** cromático descendente apresenta-se também serializada motivico e timbricamente. Enquanto que as duas primeiras trazem três instrumentos pertencentes às famílias das madeiras, dos metais e das cordas, aqui observa-se o emprego de duas: madeiras e cordas. Nota-se entretanto que a terceira célula desta entrada continua ainda sendo feita pelas cordas (vide comp. 83 – 84), assim como ocorre ao mesmo ponto na quarta e segunda vozes (vide comp. 80 – 81 e comp. 82 – 83 respectivamente; pp. 170 e 171).

. A dinâmica e as articulações são também serializadas.

. Como ocorre na quarta e segunda vozes aqui também o **motivo** contrapontístico sucede o cromático e é feito por instrumentos de cordas (solo e sem surdina). Considera-se estas três entradas serializadas (embora na

segunda voz ele apareça com a linha melódica ligeiramente modificada, veja comp. 83 – 84; p. 171). Com relação à dinâmica e articulações a quarta e primeira vozes estão serializadas; a segunda observa um padrão semelhante.

Tratamento das três primeiras entradas do **motivo cromático descendente** e do **motivo contrapontístico** que o sucede

. As três primeiras entradas do **motivo cromático descendente** apresentam-se serializadas motivico e timbristicamente. Observa-se três instrumentos compondo a técnica **Klangfarbenmelodie**. As duas primeiras entradas possuem uma mesma instrumentação com relação às famílias (madeira, metal e corda respectivamente), na terceira são duas as famílias empregadas (madeiras e cordas).

. Como o **motivo contrapontístico** sucede até aqui o **cromático**, ele é feito pelo instrumento que conduz a terceira célula do **motivo cromático descendente** (vide violoncelo, *iv*, comp. 80 – 82; viola, *ii*, comp. 82 – 84; primeiro violino, *i*, comp. 83 – 85).

De uma maneira geral pode – se dizer que as três entradas do **motivo contrapontístico** estão serializadas, apresentando instrumentos pertencentes à mesma família: cordas (*solo* e sem surdina).

As articulações e a dinâmica estão também serializadas na quarta e primeira vozes; a segunda apresenta um padrão.

Quinta linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)

rit. — tempo

84

Fg.
(mit Dpf.) *pp*

Pos. *p*

Pk. *pp* *tr* *tr*

♦ início do **motivo** cromático descendente

Ex. 121: **elaborações temáticas**, I, quinta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
motivo crom. desc. (E. T. I)	v	84 – 89	fagote trombone tímpano	. Fagote (comp. 88: 1ª met. do 2º tempo com tímpano)	<i>trillo</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. com surdina (trombone)	<i>pp</i> , <i>p</i> < >	. tempo I, <i>sehr ruhig</i> . rit. . tempo	. Técnica Klangfarbenmelodie		

. A quarta entrada do **motivo** cromático descendente ocorre na quinta voz.

Somente o início apresenta uma **serialização** motivico- tímbrica (comp. 84 – 86: 1º tempo); o desenho rítmico sofre alteração. Ao invés de três, são dois os instrumentos que conduzem este **motivo**: fagote e trombone.

Três instrumentos compõem a técnica **Klangfarbenmelodie** (madeira, metal e percussão), o terceiro (tímpano) entra ao final. O *trillo* (tímpano, comp. 88 – 89) possui a função de alongar o valor de duração do som.

. Esta voz não apresenta o **motivo** contrapontístico.

. Ocorre também alterações de dinâmica e articulação.

Sexta linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)

rit. ————— tempo

♦ início do **motivo** cromático descendente

Ex. 122: **elaborações temáticas, I**, sexta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
motivo crom. desc. e motivo contrapontístico (E.T.I)	vi	85 – 89 (1º tempo)	clarone fagote	_____
Efeitos	Dinâmica	Articulações Principais	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	mp, p, pp < >	legato tenuto	. tempo I, . sehr ruhig . rit. . tempo	. Técnica Klangfarbenmelodie

. A sexta voz apresenta a última entrada do primeiro **motivo** (*cromático descendente*).

. A **serialização** motivico- tímbrica não ocorre no **motivo** cromático por inteiro, mas do compasso 85 ao 87 (1ª metade). Como na quinta voz, emprega-se na composição deste **motivo** a técnica **Klangfarbenmelodie** com dois instrumentos (madeiras) ao invés de três, como nas três primeiras entradas.

. Dinâmica e articulações sofrem alterações.

. Observa-se o **motivo** contrapontístico nos compassos 88 – 89 (1º tempo) com leve modificação do desenho rítmico. É a primeira vez em que ele não é feito por um instrumento da família das cordas, mas sim pelas madeiras (clarone). Como nas entradas anteriores o instrumento que conduz a última célula do **motivo** cromático descendente traz também este **motivo** contrapontístico.

. O **ritenuto** aparece ao compasso 88 indicando o final do primeiro **motivo** (*cromático descendente*) e no compasso 89 (*tempo*) observa- se o início do segundo **motivo** (tríade arpejada ascendentemente).

Terceira linha melódica:

tempo I. sehr ruhig *rit. — tempo*

Fl.
Ob.
Hrf.
Br.

(ohne Dpf.) *pp* < >

Ex. 123: *elaborações temáticas, I*, terceira linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
<i>iii</i> e motivo contrapontístico (E. T. I)	79 – 89	flauta oboé harpa viola (solo)	Harpa (comp. 85: 1ª met. do 2º tempo com flauta)	<i>glissando</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
sem surdina (viola)	<i>pp</i> , <i>p</i> < >	<i>tempo I</i> , <i>sehr ruhig</i> <i>rit.</i> <i>tempo</i>	Serialização do motivo contrapontístico Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Esta voz traz a primeira entrada do **motivo contrapontístico** ao início da linha melódica (viola, comp. 79 – 80) acompanhando a primeira entrada do **motivo cromático descendente** (principal) na quarta voz (vide p. 170). Como na primeira, segunda e quarta vozes ele é feito por instrumento da família das cordas.

. Esta voz é a única que não apresenta o **motivo cromático descendente**.

Quarta linha melódica (continuação):

(tempo I, sehr ruhig)

rit. — tempo

Ex. 124: **elaborações temáticas I**, quarta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iv (cont.; E.T. I)	82 – 89	corne inglês trompa	Trompa (comp. 84: 1ª metade do 2º tempo com corne inglês)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
com surdina (trompa)	mp, pp < >	tempo I, sehr ruhig rit. tempo	Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta linha melódica é continuação da quarta voz (depois da entrada do **motivo cromático descendente** e do **motivo contrapontístico**; vide p. 170).

. São dois os instrumentos utilizados para a composição da técnica **Klangfarbenmelodie**: corne inglês e trompa (já foram empregados na linha melódica antecedente que traz também o violoncelo e que aqui não aparece).

Segunda linha melódica (continuação):

(tempo I. sehr ruhig)

rit. — tempo

84

Ob.
(mit Dpf.)

Trp.
SOLO
(ohne Dpf.)

Br.

Ex. 125: *elaborações temáticas I*, segunda linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
ii (cont.; E.T. I)	84 (2º tempo) – 90	oboé trompete viola (solo)	Viola (comp. 84: 1ª met. do 2º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete) . sem surdina (viola)	mp , p, pp < >	. tempo I, sehr ruhig . rit. . tempo	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta é a continuação da segunda linha melódica após a entrada do **motivo cromático descendente** e do **motivo contrapontístico** (vide p. 171). Os instrumentos utilizados para a composição da técnica **Klangfarbenmelodie** são dois (oboé e trompete; aqui a viola só faz uma nota como **articulador tímbrico**) e já foram empregados na segunda voz antecedente (vide p. 171).

Primeira linha melódica (continuação):

(tempo I, sehr ruhig)

rit. ————— tempo

85

Kl.
B

SOLO

1. Gg

(ohne Dpf.)

Tratamento dado ao **motivo cromático descendente** e ao **motivo contrapontístico** nas seis linhas melódicas das **elaborações temáticas** / (comp. 78: 2º tempo – 88 aproximadamente)

. O primeiro **motivo** (*cromático descendente*) ocorre cinco vezes (vide pp. 170 – 5); a terceira voz (p. 176) é a única que não o traz.

Ele aparece na primeira, segunda e quarta vozes serializado motivico e timbristicamente (vide pp. 170 - 2). A dinâmica e as articulações também estão serializadas.

Nas duas primeiras entradas (quarta e segunda vozes respectivamente) utiliza três instrumentos pertencentes a famílias diferentes (madeira, metal e cordas respectivamente) para compôr a **serialização** e a **Klangfarbenmelodie**. Os efeitos (com e sem surdina) também encontram- se serializados. Na primeira voz também são três os instrumentos trazidos para a feitura da linha, entretanto são pertencentes a duas famílias (madeiras e cordas) ao invés de três.

. A quinta e a sexta vozes (vide pp. 174 – 5) não apresentam uma **serialização** motivico – tímbrica completa do **motivo cromático descendente**. Observa-se que, ao início das mesmas, **motivos** e a organização tímbrica relembram o tratamento dado ao primeiro **motivo** nas outras vozes (vide pp. 170 – 3). Ocorre o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie** na quinta e sexta vozes com a utilização de dois ou três instrumentos; entretanto, o **motivo cromático descendente** é conduzido por dois ao passo que nas vozes anteriores é composto por três. Articulações e dinâmica sofrem alterações.

. As **elaborações temáticas** / apresenta também o **motivo contrapontístico** que aparece cinco vezes; somente a quinta voz não o traz (vide p. 174). Em geral, ele é feito por um instrumento da família das cordas (salvo a sexta voz: clarone, comp. 88 – 89; p. 175). Na primeira, segunda, terceira e quarta vozes ele apresenta- se serializado (vide pp. 170 – 2 e 176) sendo feito pelas cordas em *solo* e sem surdina. A dinâmica e as articulações também estão praticamente serializadas.

Ele quase sempre é realizado após o **motivo cromático descendente** (somente na terceira é feito ao início e esta voz não possui o **motivo cromático**; veja p. 176).

Em geral, observam-se três ou às vezes dois instrumentos para compôr a linha do **motivo cromático descendente** e um para o **motivo contrapontístico**.

Resumindo, pode- se dizer que de uma maneira geral os **motivos contrapontísticos** estão serializados e quase todos são feitos por um instrumento da família das cordas (viola, violoncelo ou primeiro violino; salvo na sexta voz que é o clarone).

. Com relação ao andamento: *tempo I, sehr ruhig* (comp. 78: 2º tempo) observa- se o retorno de um tempo mais tranquilo, assim como ocorre na exposição. O *ritenuto* (comp. 88) é colocado ao final das apresentações do primeiro **motivo** e do **motivo contrapontístico**, com a função de preparar e valorizar a entrada do próximo **motivo**: a tríade arpejada ascendente (comp. 89 – 95: início).

Linhas melódicas subsequentes (1ª, 2ª e 4ª) ao primeiro **motivo** e ao **motivo contrapontístico** nas **elaborações temáticas** / (comp. 82 – 90 aproximadamente)

Após o primeiro **motivo** e o **motivo contrapontístico**, observa –se no transcorrer de cada voz acima mencionadas (vide pp. 177 - 9), a mesma instrumentação utilizada na construção inicial da linha melódica (comparar pp. 170 e 177; 171 e 178; 172 e 179).

A técnica **Klangfarbenmelodie** é predominante no tratamento destas vozes subsequentes apresentando em geral dois instrumentos em sua composição (exceção para a primeira voz que apresenta um único instrumento; vide p. 179).

Apresentam-se a seguir, as entradas da tríade arpejada ascendente (ver p. 170).

Sexta linha melódica:

tempo 89 rit. — tempo

Pk.

Hrf.

Vlc. SOLO (ohne Dpf.)

Kbs. SOLO pizz. *pp* arco *pp*

(ohne Dpf.) *pp* *pp*

Ex. 127: *elaborações temáticas I*, motivo triádico na sexta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
1ª e 4ª (tríade arp. ; E.T. I)	vi	89 – 96 (início)	tímpano harpa violoncelo (<i>solo</i>) contrabaixo (<i>solo</i>)	. contrabaixo (comp. 89 – 90: 1ª met. do 1º tempo com violoncelo) . harpa (comp. 94 – 95: 1ª met. do 1º tempo com violoncelos e contrabaixos) . tímpano (comp. 95 com violoncelos e contrabaixos)	<i>trillo</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. sem surdina (violoncelo e contrabaixo)	<i>pp</i> <	. <i>tempo</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do motivo triádico		

. A primeira entrada do **motivo** triádico é feito inicialmente pelo violoncelo e pelo contrabaixo (articulador tímbrico; vide comp. 89 - 90). A quarta entrada da tríade arpejada ocorre nos compassos de 94 – 96 (início) e é feita pelo violoncelo e contrabaixo; tímpano e harpa são considerados **articuladores tímbricos**.

Este **motivo** (quarta apresentação) sugere uma falsa entrada temática; no compasso seguinte (95, fagote; vide p. 192) é que ocorre de fato a próxima

entrada (sétima). O orquestrador valoriza este prenúncio do tema através do *ritenuto* (comp. 93), que antecede a quarta entrada do **motivo** triádico.

. Do compasso 94 até o 103 (1º tempo) violoncelos e contrabaixos são **instrumentos condutores** da linha melódica.

. O tímpano e a harpa são **articuladores tímbricos**.

. Como já foi dito, o **motivo** triádico deriva do tema (1ª parte: tríade arpejada; vide p. 90, comp. 1 – 3: 1º tempo) e apresenta a mesma articulação (*tenuto*).

A dinâmica mantém um padrão semelhante: *pianíssimo*.

O recurso do **articulador tímbrico** acompanhando este **motivo**, deriva da sexta entrada temática (vide p. 95, comp. 49 – 51: 1º tempo, clarone e contrabaixos), pois as entradas temáticas anteriores não apresentam tal recurso (vide pp. 90 – 4).

. O *trillo* é utilizado no tímpano como um recurso para ampliar a duração da nota (vide comp. 95).

Quinta linha melódica:

(tempo) rit. ————— tempo

90 tr

Pk. pp

Hrf. p

Br. pp

SOLO (ohne Dpf.)

Ex. 128: *elaborações temáticas I*, quinta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
2ª (triade arp. ; E.T. I)	v	90 – 94 (1ª met.)	tímpano harpa viola (solo)	. viola (comp. 94:1ª met. do 1º tempo com tímpano) . harpa (comp. 90 - 91: 1ª met. do 1º tempo com viola)	trillo
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos		
. sem surdina (viola)	pp, p < >	. tempo . rit.	. Serialização do motivo triádico . Instrumento condutor		

. A quinta voz apresenta ao início a segunda entrada do **motivo** triádico (comp. 90 – 91: início).

. A viola conduz praticamente toda a linha, pois o tímpano entra na última nota (comp. 94) e a harpa é um articulador.

. O **motivo** triádico inicial mantém a articulação (nas duas primeiras notas) igual à da sexta voz no mesmo **motivo**. Observa-se também a utilização de um instrumento e mais um **articulador** (viola e harpa respectivamente) como ocorre na sexta voz.

. Nota-se um padrão de dinâmica com relação à sexta voz (ambas em *pianíssimo*), entretanto com pequena variação (*crescendo*, comp. 90).

Segunda linha melódica:

(tempo) rit. ————— tempo

91

Fl.

Hrf.

2.Gg.

arco *pp*

(ALLE m. Dpf.)

Ex. 129: **elaborações temáticas I**, segunda voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
Tríade arp. e novo motivo contrapontístico (E. T. I)	ii	91 – 94 (início)	flauta harpa 2 ^{os} violinos	. harpa (comp. 91 – 92: 1 ^a met. do 1 ^o tempo com 2 ^{os} violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (2 ^{os} violinos)	<i>pp, p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do motivo triádico e do <i>novo</i> motivo contrapontístico . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Nesta segunda voz emprega-se a técnica **Klangfarbenmelodie**, sendo que dois instrumentos (flauta e segundos violinos) partilham a linha melódica e um outro é o **articulador tímbrico** (harpa: tanto na quinta quanto na segunda voz).

. A linha melódica traz inicialmente o **motivo** triádico (comp. 91 – 92: 1^a met. do 1^o tempo) e a seguir o *novo motivo contrapontístico* (comp. 92: 2^a met. do 1^o tempo ao 94: 1^a met. do 1^o tempo; ver também p. 44).

. As cordas fazem o **motivo** triádico. Com relação às entradas anteriores, observa-se que, a articulação e a dinâmica são semelhantes (*tenuto* e *pianíssimo*).

Tratamento dado ao **motivo** triádico ascendente apresentado na segunda, quinta e sexta linhas melódicas.

. Observam- se quatro entradas deste **motivo** distribuídas entre a sexta, quinta e segunda linhas melódicas (vide pp. 182 – 5). O tratamento dado a este **motivo** em todas as suas aparições é o mesmo da sexta entrada temática na sua primeira parte (diatônica; vide p. 95, comp. 49 – 51: 1º tempo, clarone e contrabaixos), ou seja, um instrumento conduz o **motivo** e um outro é o **articulador tímbrico**. A tríade arpejada ascendentemente é conduzida em todas as suas entradas pela família das cordas. Nota- se também o predomínio de instrumentos solistas e feitos sem surdina (com exceção da terceira entrada: segundos violinos e com surdina, vide p. 185).

A harpa predomina enquanto **articulador** (exceção da primeira entrada: contrabaixo; vide p. 182, comp. 89 – 90: 1ª met. do 1º tempo).

Quanto às articulações, relembra em todas as suas entradas a primeira parte do tema (*tenuto*: vide p. 90, comp. 1 – 3: 1º tempo).

Com relação ao andamento, assemelham- se também em geral às entradas temáticas, pois estão em *pianíssimo*, mas podem ocorrer nuances como o *crescendo* (vide por ex.: comp. 90, violas, v, p. 184).

Assim, pode- se dizer que a tríade arpejada ascendentemente aparece serializada, pois na maioria das vezes apresenta-se quase sempre sendo feita por um instrumento (na quarta entrada por dois; vide p. 182) e mais um **articulador tímbrico**; a articulação tem em geral um padrão (*tenuto*) e a dinâmica encontra- se em *pianíssimo*.

Um **motivo** semelhante ocorre nos compassos 95 – 96 (início) na quarta voz (vide p. 197). O tratamento dado é o mesmo das entradas anteriores: segundos violinos conduzem o **motivo** e a harpa é utilizada como **articulador**.

Apresenta –se agora o *novo motivo contrapontístico* (p. 170) que acompanha a tríade arpejada ascendentemente.

Primeira linha melódica:

tempo

89 SOLO

1. Gg

(ohne Dpf.) *pp* < >

rit. — tempo

pp < >

Ex. 130: *elaborações temáticas I, novo motivo contrapontístico*, primeira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª e 4ª (<i>novo motivo contrapont.</i> ; E.T. I)	<i>i</i>	89 – 96 (início)	1º violino (<i>solo</i>)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (1º violino)	<i>pp</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do <i>novo motivo contrapontístico</i>	

. A primeira (comp. 89 – 91: 1º tempo) e a quarta (comp. 94 – 96: início) entradas do *novo motivo contrapontístico* apresentam as mesmas articulações e a dinâmica é praticamente a mesma. Utilizam – se de um instrumento.

. A primeira entrada do *novo motivo contrapontístico* acompanha a primeira do *motivo* triádico ascendente (vide comp. 89 – 90: 1º tempo, *vi*; p. 182).

A quarta entrada do *novo motivo contrapontístico* irá da mesma maneira acompanhar a quarta entrada do *motivo* triádico (vide comp. 94- 96: início, *vi*; p. 182); ela é praticamente igual a da terceira (comp. 91 – 93: início; vide p. 189), entretanto, está uma oitava acima da mesma.

Quarta linha melódica:

(*tempo*)

rit. ————— *tempo*

90

E.H.

pp *p* *pp*

Ex. 131: *elaborações temáticas I*, quarta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
2ª (novo motivo contrapont.; E.T.I)	iv	90 – 94 (início)	corne inglês	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
_____	<i>pp, p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do novo motivo contrapontístico . Instrumento condutor	

. A quarta linha melódica apresenta inicialmente o novo **motivo** contrapontístico (comp. 90 – 92) que acompanha a segunda entrada do **motivo** triádico (comp. 90- 91, v ; p. 184)

As articulações e a dinâmica deste **motivo** são semelhantes aos da primeira e quarta entradas.

É feito por um único instrumento (corne inglês).

Terceira linha melódica:

(tempo)

rit. ————— tempo

91 (mit Dpf.)

Trp.

pp p pp

Ex. 132: *elaborações temáticas I*, terceira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
3ª (novo motivo contrapont.; E.T. I)	iii	91 – 94 (início)	trompete	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompete)	pp, p < >	. tempo . rit.	. Serialização do novo motivo contrapontístico . Instrumento condutor	

. A terceira voz apresenta inicialmente o *novo motivo contrapontístico* (comp. 91 – 93: início), que acompanha a terceira entrada do **motivo** triádico (comp. 91 – 92: início, ii; p. 185).

. A terceira entrada do *novo motivo contrapontístico* traz as mesmas articulações da primeira, segunda e quarta entradas (vide pp. 187 - 8).

A dinâmica sofre uma pequena alteração (comp. 92: *piano* ao invés de *pianíssimo*). É feito por um único instrumento como as apresentações anteriores.

Tratamento dado à tríade arpejada ascendente e o novo **motivo** contrapontístico nas elaborações temáticas I (comp. 89 – 95 aproximadamente)

. Verificam- se quatro entradas do **motivo** triádico ascendente e quatro do *novo motivo contrapontístico* que sempre o acompanha. Observa- se também uma entrada “solta” do *novo motivo contrapontístico* na segunda voz (comp. 92 – 94: início, flauta; vide p. 185), ou seja, é aquela que não acompanha a tríade arpejada (embora a suceda).

. O *novo motivo contrapontístico* dista do **motivo** principal (tríade arpejada) de uma semínima (veja por exemplo a partitura nos compassos 89 – 90: 1º tempo com violoncelos, contrabaixos e primeiro violino).

. O **motivo** principal (tríade arpejada ascendente) está serializado apresentando um (ou dois) instrumento (s) pertencente (s) à família das cordas e um articulador tímbrico, que em geral é a harpa. O tratamento dado a este **motivo** é uma lembrança da sexta entrada temática (primeira parte: diatônica), que traz também um instrumento (clarone) e mais um **articulador** (contrabaixo; vide p. 95, comp. 49 – 51 (início); a articulação também assemelha- se (*tenuto*). Com relação à dinâmica, pode- se dizer que, relembra as entradas temáticas (vide por exemplo: pp. 90 – 3), ou seja, está em *pianíssimo* (embora a sexta entrada esteja em *piano*).

Com relação às apresentações deste **motivo** nas segunda, quinta e sexta vozes (vide pp. 182 – 5) pode- se dizer que, as articulações são mantidas e a dinâmica sofre pequenas alterações.

. O *novo motivo contrapontístico* está também serializado (é sempre feito por um instrumento e as articulações são mantidas exatamente iguais). A dinâmica sofre pequenas alterações. Não se encontra um timbre específico em particular: podem ser empregados na condução deste **motivo**, tanto instrumentos pertencentes à família das cordas, quanto à família das madeiras ou dos metais. A primeira e a quarta entradas observam um modelo: o **motivo** triádico é apresentado pelas cordas e o *novo motivo contrapontístico* utiliza também a mesma família: primeiro violino; vide pp. 182 e 187).

. O *ritenuto* do comp. 93 valoriza a sugestão de uma entrada temática que só irá acontecer ao comp. 95 (desenvolvimento I ; vide p. 192).

2.2.4 – DESENVOLVIMENTO I (compassos de 95 – 103: início)

O desenvolvimento I corresponde à sétima entrada temática que apresenta-se na quinta voz no âmbito de Sol menor ²⁰.

Após o diagrama, segue inicialmente a entrada temática e depois, as linhas melódicas que acompanham a referida entrada.

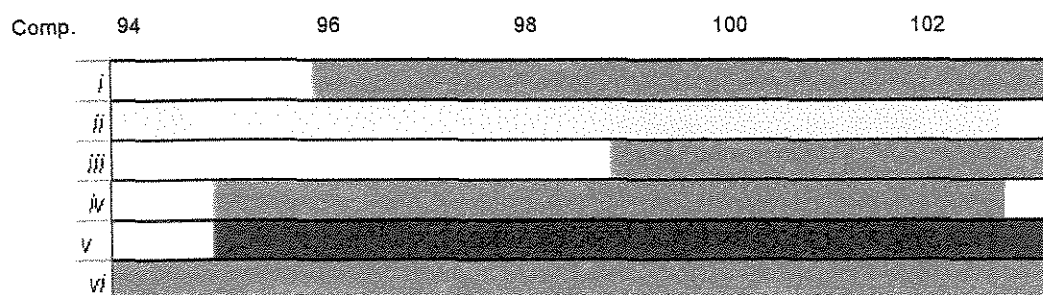


Fig. 7: sétima entrada temática ou desenvolvimento I

-  Instrumento (s) condutor (es)
-  Técnica *Klangfarbenmelodie*
-  Serialização da tríade arpejada ascendentemente (motivo triádico)
-  Serialização da sétima entrada temática e emprego da técnica *Klangfarbenmelodie*

²⁰ Vide análises da pp. 43 - 50

Sétima entrada temática ou Desenvolvimento I:

poco rubato *ritenuto—tempo, flieBender*

95

Bskl. B

Fg.

Pos.

Hrf.

sf *pp*

Ex. 133: sétima entrada temática ou desenvolvimento I, quinta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
7ª (Des. I); tema no âmbito de Gm)	v	95 – 103 (1º tempo)	clarone fagote trombone harpa	. harpa (comp. 99: 1ª met. do 2º tempo com clarone; 102 – 103: 1ª metade do 1º tempo com trombone) . clarone (comp. 100: 2ª metade do 1º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trombone) . harmônico (harpa)	<i>pp, p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>ritenuto</i>	. Serialização motivico- tímbrica . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. A dinâmica é a mesma da primeira entrada temática (a única alteração é o *sforzato* na primeira entrada da harpa: compasso 99). As articulações são mantidas. Ocorre pequena alteração no andamento: o *ritenuto* (comp. 102 – 03: início) substitui ou o *poco allargando* ou o *poco ritenuto* das entradas anteriores.

. A partir da sétima entrada a harpa aparece no segundo momento com os valores de duração diminuídos (semínimas ao invés de mínimas, compassos 102 – 103). Este “desenho” do articulador tímbrico deriva de um semelhante feito pelo contrabaixo na sexta entrada (vide compassos 49 – 51: 1ª metade do

1º tempo). Da sétima até a décima primeira entradas, a harpa apresentará sempre este desenho.

. A sétima entrada apresenta apenas um instrumento diferente da sexta (o trombone no lugar do violoncelo). O fagote e o clarone aparecem com os **motivos** trocados com relação à sexta entrada temática. A harpa é também o articulador, entretanto, o contrabaixo utilizado na sexta entrada não aparece. Uma hipótese para que se tenha uma instrumentação parecida e praticamente seguidas (6ª e 7ª entradas) pode ser pelo fato de tratar-se de duas *respostas* temáticas seguidas (ambas estão no âmbito de sol menor), estabelecendo-se talvez assim uma relação.

Primeira linha melódica:

(tempo) poco rubato rit. — tempo, fließender

96 SOLO (ohne Dpf.)

1. Gg

Ex. 134: desenvolvimento I, primeira voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
i (Des. I)	96 – 103 (1º tempo)	1º violino (solo)	_____	glissando
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (1º violino)	pp < >	. tempo . poco rubato . rit.	. Instrumento condutor	

. A primeira voz é continuação da quarta entrada do novo **motivo contrapontístico** em **elaborações temáticas I**. Traz como esta, um único **instrumento condutor** que é o mesmo em ambas as linhas melódicas: primeiro violino (ver comp. 89 – 96; p. 187).

Segunda linha melódica:

tempo poco rubato rit. — tempo, fließender

94

Fl.

Ob.

Trp.

Ex. 135: desenvolvimento I, segunda voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (Des. I)	94 – 103 (início)	flauta oboé trompete	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	pp, p < >	. tempo . poco rubato . rit.	. Técnica Klangfarbenmelodie

- . Esta voz continua a linha melódica anterior iniciada pela terceira entrada do **motivo** triádico e pelo novo **motivo** contrapontístico (comp. 91 – 94; pp. 185).
- . Emprega a técnica **Klangfarbenmelodie**. Três instrumentos integram a linha melódica (flauta, oboé e trompete, os dois últimos já apareceram na segunda voz que traz o **motivo** cromático descendente e o **motivo** contrapontístico em **elaborações temáticas I** (vide p. 171).

Terceira linha melódica:

(tempo) poco rubato rit. — tempo, fließender

KL 95

pp *p* *pp*

Ex. 136: desenvolvimento I, terceira voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
<i>iii</i> (Des. I)	95 – 103 (1º tempo)	clarineta	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	<i>pp, p</i> < >	. <i>tempo</i> . <i>poco rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo. fließender</i>	. Instrumento condutor

A primeira e a terceira vozes empregam **instrumentos condutores** no tratamento da linha melódica (vide p. 194).

Quarta linha melódica:

(tempo) poco rubato rit. — tempo, fließender

95

Hrf.

(ALLE mit Dpf.)

2.Gg

arco

pp

Br.

SOLO (ohne Dpf.)

pp < >

Ex. 137: desenvolvimento I, quarta voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iv e motivo triádico (Des. I)	95 – 103 (1º tempo)	harpa 2ºs violinos viola (solo)	. harpa (comp. 95 - 96: 1ª met. do 1º tempo com 2ºs violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (2ºs violinos) . sem surdina (viola)	pp < >	. tempo . poco rubato . rit.	. Serialização do motivo triádico . Instrumento condutor

. A harpa e os segundos violinos somente aparecem no início; a seguir, a viola conduz a linha melódica.

. O **motivo** triádico aparece no começo (comp. 95 – 96: 1ª met. do 1º tempo) e apresenta-se serializado sendo feito por um instrumento pertencente à família das cordas e mais o **articulador tímbrico**: a harpa. O mesmo ocorre nas **elaborações temáticas I** (vide vi, v e ii ; pp. 182 - 6).

Sexta linha melódica:

tempo poco rubato rit. — tempo, fließender

94

Ex. 138: desenvolvimento I, sexta voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos	Ornamento
vi e motivo triádico (Des. I)	94 – 103	tímpano harpa violoncelo (solo) contrabaixo (solo)	. tímpano . harpa	trillo
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (violoncelo e contrabaixo)	pp < >	. tempo . poco rubato . rit.	. Serialização do motivo triádico . Instrumentos condutores	

. A sexta voz estende-se do comp. 94 – 103. Traz inicialmente o **motivo** triádico (comp. 94 – 95) sugerindo a entrada do tema ²¹, que vai ocorrer no compasso seguinte na quinta voz (comp. 95; p. 192).

. A harpa e o tímpano são **articuladores tímbricos** em toda as suas aparições. A linha melódica é guiada pelo violoncelo e contrabaixo (instrumentos **condutores**). O **trillo** que ocorre no tímpano, tem a função de estender o valor de duração do som.

. Nota-se um tratamento semelhante na sexta voz do episódio I (3º e 4º momentos), **instrumentos condutores** transportam a linha (vide pp. 155, 161

²¹ Vide pp. 182 - 3

e 198). Nota –se que em ambas as partes emprega- se a família das cordas (violoncelos e contrabaixos), a diferença entre elas está no peso (*solo* e *tutti*): no primeiro episódio utilizam- se todos os instrumentos e no desenvolvimento I empregam- se apenas instrumentos solistas.

. O *ritenuto* ocorre ao final (comp. 102 – 03: início) enfatizando o final do desenvolvimento I.

Tratamento dado às linhas melódicas presentes no primeiro desenvolvimento

. O tema emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** e está serializado motivica e timbristicamente na quinta voz (vide pp. 192 – 3).

. Ocorre a técnica **Klangfarbenmelodie**, mas o predomínio é o de **instrumento (s) condutor (es)**.

. Um tratamento semelhante é dado à sexta voz ao final do episódio I (3º e 4º momentos) e ao final do desenvolvimento I: **instrumentos condutores** conduzem a linha (comparar pp. 155, 161 e 198). Os dois trechos encerram seções (primeira e segunda respectivamente; vide pp. 29 e 30). Outra ocorrência interessante é que a conclusão de cada parte ocorre em *pianissimo*.

2.2.5- ELABORAÇÕES TEMÁTICAS, II (aproximadamente do comp. 103 – 115: início) ²².

Em *elaborações temáticas II* observam – se três **motivos** significativos: o *motivo cromático descendente* (assim como nas *elaborações temáticas I*, é derivado da segunda parte do tema: cromática), um *contramotivo diatônico ascendente* e um *terceiro motivo* que segundo David [...] *introduz séries de quatro colcheias, estabelecendo um novo nível de movimento rítmico* [...] ²³.

A seguir, um diagrama com os procedimentos empregados nas *elaborações temáticas II*.

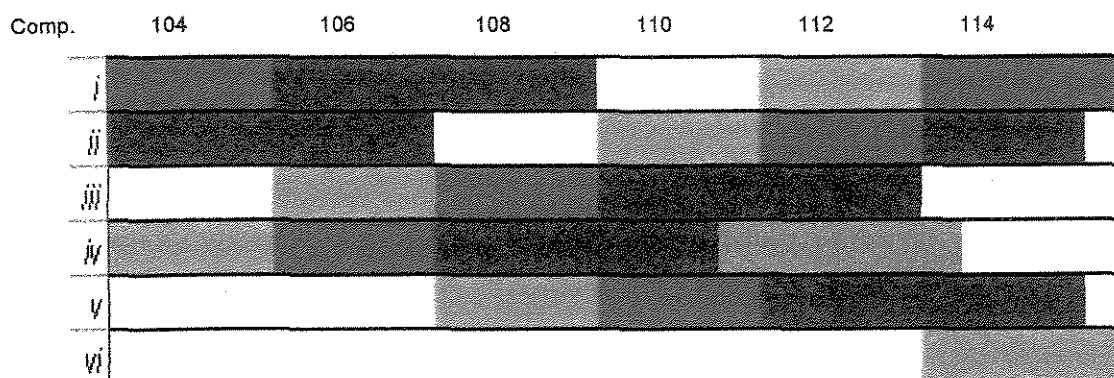


Fig. 8: *elaborações temáticas II*

- Serialização do *motivo cromático descendente* e técnica *Klangfarbenmelodie*
- Serialização do *terceiro motivo*
- Serialização do *contramotivo diatônico ascendente*
- Instrumento condutor

²² Vide pp. 51 - 2

²³ DAVID, p. 142

Primeira linha melódica:

tempo, fließender

103

Fl.

(mit Dpf.)

Trp.

Hrf.

Ex. 139: *elaborações temáticas II*, primeira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
1ª (<i>motivo</i> crom. desc.)	i	103 (2º tempo) - 109	flauta trompete harpa	harpa (comp. 104: 1ª met. do 2º tempo com flauta)
2ª (<i>terceiro</i> <i>motivo</i>) E.T.II				
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
com surdina (trompete)	mp, p < >	tempo, fließender	Serialização do <i>motivo</i> cromático descendente e do <i>terceiro motivo</i> Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i> e instrumento condutor	

Este trecho envolvendo a primeira voz traz o *motivo cromático descendente* (comp. 103: 2º tempo – 105) e o *terceiro motivo* (comp. 105: 2ª met. do 2º tempo – 109: início). O *motivo cromático descendente* é feito por dois instrumentos (trompete e flauta) e mais um articulador tímbrico (harpa). Desta maneira o *motivo* principal é feito por um instrumento da família dos metais e outro das madeiras. O recurso da harpa empregada como articulador tímbrico na parte cromática já foi utilizado no tema (vide comp. 5: trompa e

harpa; p. 90). O *terceiro motivo* traz apenas um instrumento (família das madeiras).

Segunda linha melódica:



Ex. 140: *elaborações temáticas II*, segunda voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª (3º <i>motivo</i>) E.T.II	ii	103 - 108	oboé	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
_____	<i>mp, p</i> < >	. <i>tempo,</i> <i>fließender</i>	. <i>Serialização do terceiro</i> <i>motivo</i> . <i>Instrumento condutor</i>	

. A segunda voz apresenta a primeira entrada do *terceiro motivo* (comp. 103 – 107: início).

. As articulações permanecem iguais às da primeira voz; a dinâmica sofre pequenas alterações. Um instrumento da família das madeiras (oboé) é também aqui o condutor.

Terceira linha melódica:

(tempo, fließender)

Ex. 141: **elaborações temáticas II**, terceira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
3ª (motivo crom. desc.) 2ª (contramotivo diat. asc.) 4ª (terceiro motivo) E.T.II	iii	104 - 113	clarineta trompa harpa violões	. violas (comp. 107: 1ª met. do 2º tempo com trompa) . harpa (comp. 108: 1ª met. do 2º tempo com clarineta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (violas) . sem surdina (trompa)	mp, p < >	. tempo, fließender	. Serialização do motivo cromático descendente, do contramotivo diatônico asc. e do terceiro motivo . Técnica Klangfarbenmelodie e instrumentos condutores	

. A terceira voz apresenta o *contramotivo diatônico ascendente* (comp. 105: 2ª met. do 2º tempo – 107), o **motivo cromático descendente** (comp. 107: 2º tempo – 109) e o *terceiro motivo* (comp. 109: 2ª met. do 2º tempo – 113: início).

. Como ocorre na primeira voz (comp. 103 – 109; vide pp. 202 - 3), para compôr aqui o **motivo cromático descendente** emprega-se um instrumento da família dos metais (trompa) e um das madeiras (clarineta). A harpa é também o **articulador tímbrico**.

. Observa-se que, nas três vozes agudas o **terceiro motivo** é feito por instrumentos da família das madeiras (flauta, oboé e clarineta; vide pp. 202 – 5 respectivamente).

. O **contramotivo diatônico ascendente** é na terceira voz feito pelas cordas (com surdina).

. Verifica-se que até o momento, o **motivo cromático descendente** e o **terceiro motivo** apresentam uma **serialização** motivico- tímbrica, em que as famílias estão serializadas:

- o **motivo cromático descendente** é feito pelos metais, madeiras e por um **articulador tímbrico** (harpa)

- o **terceiro motivo** traz um instrumento pertencente às madeiras

As articulações apresentam-se serializadas e a dinâmica também está praticamente serializada.

Quarta linha melódica:

tempo, fließender

103

Ex. 142: *elaborações temáticas II*, quarta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
1ª (<i>contramotivo</i> <i>diat. asc.</i>) 2ª (<i>crom. desc.</i>) 3ª (<i>terceiro motivo</i>) E.T.II	iv	103 (2ª tempo) - 113	fagote trombone harpa 2ª violinos	2ª violinos (comp. 105: 1ª met. do 2º tempo com trombone) harpa (comp. 106: 1ª met. do 2º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
com surdina (trombone e 2ª violinos)	<i>mp, p</i> < >	<i>tempo,</i> <i>fließender</i>	Serialização do <i>contramotivo</i> <i>diatônico ascendente</i> , do <i>motivo cromático desc.</i> e do <i>terceiro motivo</i> Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i> e instrumentos condutores	

Verifica-se na quarta voz a primeira entrada do *contramotivo diatônico ascendente* (comp. 103: 2º tempo – 105). Nota-se que na terceira (ver p. 205) e quarta vozes são as cordas (com surdina) que conduzem este *motivo*. As articulações e a dinâmica são semelhantes.

. Esta voz traz também o ***motivo cromático descendente*** (comp. 105: 2º tempo – 07) e o ***terceiro motivo*** (comp. 107: 2ª met. do 2º tempo – 112 aproximadamente) que estão serializados, assim como os mesmos apresentados na primeira, segunda e terceira vozes (ver pp. 202 - 6). O ***motivo cromático*** está distribuído entre três instrumentos: um da família dos metais (trombone), outro das madeiras (fagote) e mais o **articulador tímbrico** (harpa). O ***terceiro motivo*** é feito por um instrumento da família das madeiras (fagote).

A dinâmica e as articulações nos dois **motivos** apresentam pequenas alterações.

(tempo, fließender)

A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for four staves. The top staff is a vocal line in treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note G4. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, key of B-flat major, 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note G4. The third staff is a piano accompaniment in bass clef, key of B-flat major, 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note G2. The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef, key of B-flat major, 4/4 time. It begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note A2, and a half note B2. The melody continues with eighth and sixteenth notes, ending with a whole note G2. The score includes dynamic markings: *p* (piano) at the beginning of the vocal line, *p* (piano) at the beginning of the piano accompaniment, *mp* (mezzo-piano) in the middle of the piano accompaniment, and *p* (piano) at the end of the piano accompaniment. The score is titled 'The Rose Tree' and is attributed to 'J. H. Johnson'.

Ex. 143: **elaborações temáticas II**, quinta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
3ª (<i>contramotivo</i> <i>diat. asc.</i>) 4ª (<i>motivo</i> <i>crom. desc.</i>) 5ª (<i>terceiro motivo</i>) E.T.II	v	104 - 115	clarone trombone harpa violoncelos	violoncelos (comp. 109: 1ª met. do 2º tempo com trombone) harpa (comp. 110: 1ª met. do 2º tempo com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
com surdina (trombone e violoncelos)	<i>mp, p</i> < >	<i>tempo,</i> <i>fließender</i>	Serialização do <i>contramotivo</i> <i>diatônico ascendente</i> , do <i>motivo cromático desc.</i> e do <i>terceiro motivo</i> Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i> e instrumentos condutores	

. A quinta voz traz a **serialização** motivico- tímbrica do *contramotivo diatônico ascendente* (comp. 107: 2º tempo – 109), do *motivo cromático descendente* (comp. 109: 2º tempo – 111) e do *terceiro motivo* (comp. 111: 2ª met. do 2º tempo – 115).

. O *motivo cromático descendente* é feito como as entradas anteriores, ou seja, por três instrumentos: um dos metais (trombone), outro das madeiras (clarone) e mais o **articulador tímbrico** (harpa). O clarone conduz o *terceiro motivo*. A dinâmica está praticamente serializada no *motivo cromático* e no *terceiro motivo*. Observa-se uma pequena alteração quanto às articulações, com *tenuto* ao invés de *legato* (comparar a primeira voz no comp. 108: 2ª met. do 2º tempo – 09, com a quinta aos comp. 114: 2º met. do 2º tempo – 15).

. O *contramotivo diatônico ascendente* é feito pelas cordas (violoncelos) com surdina; ele aparece serializado quanto ao aspecto tímbrico (cordas com surdina) e também quanto às articulações e à dinâmica.

Sexta linha melódica:

(tempo, fließender)

104 ALLE (mit Dpf.)

Vlc.

ALLE (mit Dpf.)

Kbs.

Ex. 144: **elaborações temáticas II**, sexta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
6ª (contramotivo diat. asc.) E.T.II	vi	104 - 115	violoncelos contrabaixos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	$p <$	. tempo, fließender	. Serialização do contramotivo diatônico ascendente . Instrumentos condutores	

. A sexta voz traz ao final das **elaborações temáticas II** o *contramotivo diatônico ascendente* (comp. 113: 2º tempo – 15 aproximadamente) serializado como as suas entradas anteriores, ou seja, por instrumentos pertencentes à mesma família: cordas com surdina (violoncelos e contrabaixos conduzem a linha). A dinâmica sofre pequenas variações; as articulações são mantidas. Esta linha terá continuidade no desenvolvimento II.

Segunda voz (continuação):

(tempo, fließender)

109

Ob. (mit Dpf.)

Trp.

Hrf.

2. Gg. (ALLE mit Dpf.)

p < >

Ex. 145: *elaborações temáticas II*, segunda voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
4 ^a (<i>contramotivo</i> diat. asc.)	ii (cont.)	109 - 115	oboé trompete 2 ^{os} violinos harpa	. 2 ^{os} violinos (comp. 111: 1 ^a met. do 2 ^o tempo com trompete) . harpa (comp. 112: 1 ^a met. do 2 ^o tempo com oboé)
5 ^a (<i>motivo</i> crom. desc.)				
6 ^a (<i>terceiro motivo</i>)				
E.T.II				
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompete e 2 ^{os} violinos)	<i>p</i> < >	. tempo, <i>fließender</i>	. Serialização do <i>contramotivo</i> diatônico ascendente, do <i>motivo</i> cromático desc. e do <i>terceiro motivo</i> . Técnica Klangfarbenmelodie e instrumentos condutores	

. Esta linha melódica é continuação da segunda voz (comp. 103 - 108; vide p. 204).

. Nota-se a **serialização** e a presença do *contramotivo diatônico ascendente*

(comp. 109: 2º tempo – 111), do **motivo cromático descendente** (comp. 111: 2º tempo – 113) e do **terceiro motivo** (comp. 113: 2ª met. do 2º tempo – 15). O **contramotivo diatônico** emprega (como nas entradas anteriores) a família das cordas (segundos violinos). No **cromático descendente** observa-se dois instrumentos (trompete e oboé) e mais um **articulador tímbrico** (harpa). O oboé conduz o **terceiro motivo** e aparece na linha melódica antecedente (vide p. 204).

. Verifica-se que Webern emprega o mesmo tratamento tímbrico das entradas anteriores na ocorrência destes três **motivos**:

. o **contramotivo diatônico ascendente** é transportado por cordas (com surdina)

. o **motivo cromático descendente** traz um instrumento da família dos metais, outro das madeiras e mais o **articulador tímbrico** (harpa)

. o **terceiro motivo** é sempre feito pelo naipe das madeiras

Primeira linha melódica (continuação):

(tempo, fließender)

The musical score for Ex. 146 shows four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Clarinet B (Kl. B), the third for Harp (Hrf.), and the bottom for First Voice (1. Gg.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *mp*, *p*, and *f*, and articulation like *espr.* and *p*. The first voice part is labeled 'ALLE (mit Dpf.)' and includes a *p* marking.

Ex. 146: *elaborações temáticas II*, primeira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
5ª (<i>contramotivo</i> <i>diat. asc.</i>)	<i>i</i> (cont.)	110 - 116	flauta clarineta harp	1.ºs violinos (comp. 113: 1ª met. do 2º tempo com flauta)
6ª (<i>motivo</i> <i>crom. desc.</i>)			1.ºs violinos	harp (comp. 114: 1ª met. do 2º tempo com clarineta)
E.T.II				
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (1.ºs violinos)	<i>mp, p</i> < >	. <i>tempo,</i> <i>fließender</i>	. <i>Serialização do contramotivo</i> <i>diatônico ascendente e do</i> <i>motivo cromático desc.</i> . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Esta linha é continuação da primeira voz (comp. 103: 2º tempo – 109; vide p. 202).

. Nota-se a presença do *contramotivo diatônico ascendente* (comp. 111: 2º tempo – 113) e do *motivo cromático descendente* (comp. 113: 2º tempo – 115).

. Ocorre uma lembrança do *terceiro motivo* no comp. 115 (2ª met. do 1º tempo) – 16. É também feito por um instrumento da família das madeiras (clarineta). A dinâmica e a articulação sofrem pequenas variações.

. O *contramotivo diatônico ascendente* apresenta-se serializado por instrumentos pertencentes à mesma família, sendo feito pelas cordas (1ºs violinos com surdina). A dinâmica e as articulações também encontram-se serializadas. Observa-se a ocorrência de *tenuto* em tempo ou parte fraca de tempo.

. O *motivo cromático descendente* está também serializado motivico e timbristicamente. Ao passo que, em todas as outras entradas, este *motivo* é feito primeiramente por um instrumento da família dos metais e em seguida por outro das madeiras, aqui ele é feito somente pelas madeiras (flauta e clarineta respectivamente). A harpa continua como *articulador tímbrico*. A dinâmica está ligeiramente modificada e as articulações encontram-se serializadas.

Tratamento dado às seis linhas melódicas apresentadas nas elaborações temáticas II.

. Observa-se que em E.T. II todas as entradas do **motivo cromático descendente**, do **contramotivo diatônico ascendente** e do **terceiro motivo** apresentam-se serializados. Utilizam – se também da técnica **Klangfarbenmelodie** ou de **instrumento (s) condutor (es)** para a composição dos **motivos**. Verifica-se que Webern determina para cada **motivo** uma (ou mais) família (s) específica (s) em quase todas as entradas (com exceção do **motivo cromático descendente** na primeira voz; ver pp. 214 - 5). As articulações e a dinâmica estão também praticamente serializadas.

. O **motivo cromático descendente** é feito por dois instrumentos e mais um articulador, que é o mesmo em todas as entradas: a harpa. Com exceção da primeira voz nos compassos 113 (2º tempo) – 115 (vide p. 214), todas as entradas deste **motivo** apresentam inicialmente um instrumento da família dos metais e outro das madeiras; nesta voz os dois instrumentos pertencem à família das madeiras.

. O **contramotivo diatônico ascendente** é em todas as suas entradas feito por instrumentos de uma mesma família (cordas); utiliza – se como recurso a surdina.

. O **terceiro motivo** é sempre feito por um instrumento da família das madeiras.

2.2.6 - DESENVOLVIMENTO II

O desenvolvimento II corresponde à oitava entrada temática que ocorre na terceira voz em fá menor; compassos 115 – 123).

Segue o diagrama e após o mesmo, a entrada temática e as linhas melódicas que o acompanham.

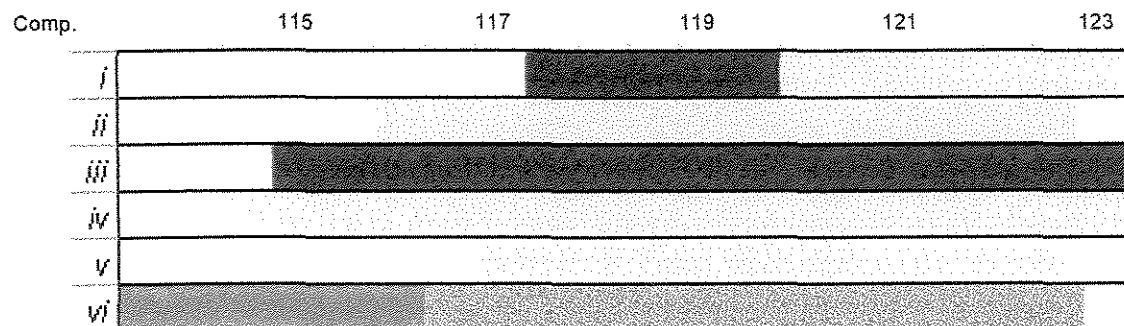


Fig. 9: desenvolvimento II

-  **Serialização do terceiro motivo**
-  **Técnica *Klangfarbenmelodie***
-  **Serialização da oitava entrada temática e emprego da técnica *Klangfarbenmelodie***
-  **Serialização do contramotivo diatônico ascendente**
-  **Instrumentos condutores e técnica *Klangfarbenmelodie***

Oitava entrada temática ou desenvolvimento II:

poco rubato *noch fließender*

Ex. 147: oitava entrada temática ou desenvolvimento II, terceira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
8ª (Des. II, tema em Fm)	iii	115 – 123	corne inglês trompa trompete harpa	. harpa (comp. 119: 1ª metade do 2º tempo com corne inglês e comp. 122 - 23 com trompa) . corne inglês (comp. 120: 2ª metade do 1º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamentos e /ou Variações	Procedimentos	
surdina (trompa e trompete)	<i>mf, f</i> < >	. <i>tempo</i> , . <i>fließender</i> . <i>poco rubato</i>	. Serialização motivico- tímbrica . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Ocorrem alterações de dinâmica. Ao final observa-se um *f* (comp. 122- 23); é a primeira vez que ele ocorre nas entradas temáticas.

As articulações dos **motivos** são mantidas no mesmo ponto (exceção do *marcato* que é suprimido: comp. 119: 2º tempo no corne inglês).

Outra exceção é a décima primeira entrada temática (comp. 175) no trompete, que tem um *sforzato piano* no lugar do *marcato*.

No andamento notam-se as seguintes variações: *tempo*, *fließender* (*mais fluente*). O *poco rubato* é mantido no mesmo ponto (início da parte

cromática) e ao final não ocorre o *poco ritenuto* ou o *poco allargando* como em geral é observado nas outras entradas.

Primeira linha melódica:

(tempo, fließender) poco rubato noch fließender

Fl. 117

2. Gg. (mit Dpf.)

mf *ff* *mf* *f*

Ex. 148: oitava entrada temática ou desenvolvimento II, primeira voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
i e terceiro motivo (Des. II)	117 – 23 (1º tempo)	flauta 2ºs violinos	. Flauta (comp. 119: 1ª met. do 1º tempo com 2ºs violinos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (2ºs violinos)	<i>f</i> , <i>mf</i> < >	. tempo fließender . poco rubato . noch fließender	. Técnica Klangfarbenmelodie . Serialização do terceiro motivo

. Esta é a continuação da primeira voz em **elaborações temáticas II**.

. São dois os instrumentos que compõem a técnica **Klangfarbenmelodie**
(flauta e segundos violinos).

. A flauta traz ao início uma lembrança do **terceiro motivo** (**elaborações temáticas II**): comp. 117 (2ª met. do 2º tempo) – 119. Encontra-se serializado como as outras entradas na segunda elaboração temática: é feito por um instrumento da família das madeiras (vide p. 216).

. Ao final nota-se na dinâmica um crescendo que vai de *mf* a *f* (comp. 121-22), preparando a entrada do **motivo** triádico descendente nos compassos de **transição III** (vide i, p. 228).

Segunda linha melódica:

(tempo, fließender) poco rubato noch fließender

116

Kl.
B

(mit Dpf.)

1. Gg

p < > *mf* >

Ex. 149: oitava entrada temática ou desenvolvimento II, segunda voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (Des. II)	116 – 23 (início)	clarineta 1 ^{os} violinos	. 1 ^{os} violinos (comp. 118: 2 ^a met. do 1 ^o tempo com clarineta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1 ^{os} violinos)	<i>f, mf, p</i> < >	. tempo fließender . poco rubato . noch fließender	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha é continuação da segunda voz em **elaborações temáticas II** (vide p. 212).

. São dois os instrumentos que compõem a técnica **Klangfarbenmelodie**: a clarineta e os primeiros violinos.

Sexta linha melódica:

(tempo, fließender)

poco rubato

noch fließender

113 (mit Dpf.)

Pos.

(ALLE mit Dpf.)

Vlc.

(ALLE mit Dpf.)

Kbs.

p *mf* *cresc.* *f*

p *mf* *cresc.* *f*

Ex. 150: oitava entrada temática ou desenvolvimento II, sexta voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
vi (Des. II)	113 – 23 (início)	trombone violoncelos contrabaixos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone, violoncelos e contrabaixos)	<i>f, mf, mp, p</i> < >	. tempo fließender . poco rubato . noch fließender	. Serialização do contramotivo diatônico asc. . Instrumentos condutores . Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz apresenta inicialmente o *contramotivo diatônico ascendente* (vide também **elaborações temáticas II**, comp. 113: 2º tempo – 115; p. 211).

. Esta linha traz três instrumentos e dois são considerados **condutores** (violoncelos e contrabaixos). O trombone entra bem rapidamente (comp. 116: 2ª met. do 2º tempo – 117) compondo com os outros dois a técnica **Klangfarbenmelodie**.

. A passagem do desenvolvimento II para os *compassos de transição III* emprega um procedimento semelhante ao utilizado no episódio I (comp. 66 – 78: 1º tempo; vi; pp. 155 e 161), ao final das **elaborações temáticas I** (comp. 94 – 96; vi; p. 182) e no desenvolvimento I (comp. 94 – 103; vi; p. 198). É interessante notar que estas partes utilizam – se em geral de **instrumentos condutores** e são timbricamente os mesmos: violoncelos e contrabaixos.

- . Com relação à dinâmica pode-se observar um crescendo (comp. 119 – 22) que vai enfatizar a entrada dos **motivos** triádicos descendentes nos *compassos de transição III* (próxima parte; vide *i, ii e iii*; pp. 228 - 32).
- . Observa-se que, nos compassos 116 (2ª met. do 2º tempo) – 19 (1º tempo) o trombone traz duas vozes seguidas: uma parte da sexta (comp. 116: 2ª met. do 2º tempo – 17: 1ª met. do 2º tempo; p. 222) e uma parte da quarta voz (comp. 117: 2ª met. do 2º tempo – 19: 1º tempo; p. 224).
- . Ocorre o predomínio de **instrumentos condutores**.

Quarta linha melódica:

(tempo, fließender)

poco rubato

noch fließender

114

Fg.
(mit Dpf.)
Pos.
(ALLE mit Dpf.)
1. Gg.
(ALLE mit Dpf.)
Br.
p

Ex. 151: oitava entrada temática ou desenvolvimento II, quarta voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iv (Des. II)	114 – 23	fagote trombone 1 ^{os} violinos violas	Trombone (comp. 119: 2ª met do 1º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
com surdina (trombone, 1 ^{os} violinos e violas)	f, mf, p < >	tempo fließender poco rubato noch fließender	Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** e possui quatro instrumentos. No trecho anterior (**elaborações temáticas II**; p. 207) esta voz emprega também o fagote e o trombone (além de outros). As cordas acessoram as linhas melódicas de ambas as partes (**elaborações temáticas II**, comp. 103 – 13, iv, 2^{os} violinos; desenvolvimento II, comp. 114 – 23, iv, 1^{os} violinos e violas).

. A busca de cores (efeitos tímbricos) pode ser verificada a partir do comp. 121 (primeiros violinos) onde o orchestrador faz a indicação de que o trecho deve ser executado na corda sol (pois produz um som mais velado).

Quinta linha melódica:

(tempo, fließender)

poco rubato

noch fließender

116

Bskl. B

Fg.

ALLE (mit Dpf.)

Br.

mf

f

Ex. 152: oitava entrada temática ou desenvolvimento II, quinta voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (Des. II)	116 – 23	clarone fagote violas	. Violas (comp. 121: 1º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas)	<i>f, mf</i> < >	. tempo fließender . poco rubato . noch fließender	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica continua a quinta voz das **elaborações temáticas II** (vide p. 209).

. Observa-se o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**, na qual três instrumentos compõem a linha (clarone, fagote e violas).

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas no desenvolvimento II.

. A terceira voz traz a oitava entrada temática (vide p. 218). Apresenta os seguintes instrumentos: corne inglês, trompa, trompete e harpa. Observa-se no tratamento do tema o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie** e a **serialização** motivico- tímbrica. Nas outras vozes predomina a técnica **Klangfarbenmelodie** (com exceção da sexta que serve-se na maior parte do tempo de **instrumentos condutores**; vide p. 222). A primeira e a segunda vozes trazem um instrumento pertencente à família das madeiras e das cordas (flauta e segundos violinos, clarineta e primeiros violinos respectivamente; vide pp. 220 – 1).

. Quanto à dinâmica ocorre um crescendo (comp. 121 – 22 aproximadamente) que enfatiza a cadência (comp. 122 – 23; ver também p. 53) e valoriza a entrada do **motivo** triádico descendente (*compassos de transição III* ; pp. 228 - 32).

2.2.7 – COMPASSOS DE TRANSIÇÃO III (comp. 123 – 31: início) ²⁴.

Os compassos de transição III trazem fragmentos temáticos derivados da primeira parte do tema (diatônica) e apresenta dois motivos extraídos da tríade arpejada que são chamados também de motivo triádico:

- o primeiro (vide *i*, comp. 62 – 63; p. 54) apresenta os mesmos valores de duração do tema: mínimas (ver na primeira linha melódica o oboé, comp. 123: 2º tempo – 24; p. 228)
- o segundo (vide *ii*, comp. 62; p. 54), está com os valores de duração diminuídos: semínimas (vide trompete, *ii*, comp. 123 - 24; p. 229).



Fig. 10: compassos de transição III

☐ Serialização do motivo triádico descendente (em mínimas)

☐ Serialização do motivo triádico descendente (em semínimas)

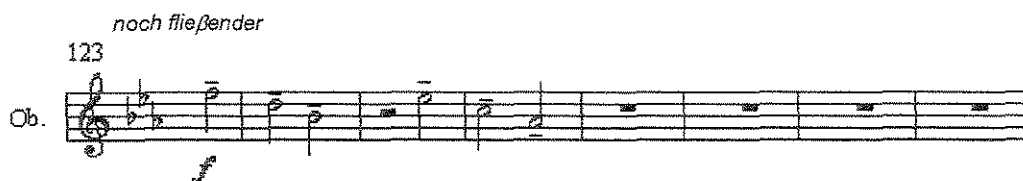
☐ Serialização do grupo de colcheias

☐ Instrumento condutor

☐ Técnica *Klangfarbenmelodie*

²⁴ Vide pp. 54 – 6

Primeira linha melódica:



Ex. 153: compassos de transição III, primeira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
motivo triádico desc. (C.T. III)	<i>i</i>	123 (2º tempo) - 30	oboé	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
_____	<i>f</i>	. <i>noch fließender</i>	. Serialização do motivo triádico desc.	

. Esta voz apresenta o motivo triádico descendente (em mínimas) derivado da primeira parte do tema (a articulação e os valores de duração são mantidos iguais a ele). Um único instrumento faz este motivo (oboé); a primeira parte do tema (diatônica) também é feita por um instrumento (veja comp. 1 – 3: 1º tempo; trombone; p. 90). Ocorrem nesta voz duas entradas do motivo que estão ressaltadas quanto à dinâmica (forte).

Segunda linha melódica:

noch fließender *wieder sehr ruhig*
 123
 Fl.
 E.H.
 Kl.
 B.
 (mit Dpf.)
 Trp.
 ALLE.
 pizz.
 2.Gg.
 (mit Dpf.)

Ex. 154: compassos de transição III, segunda linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª e 3ª do motivo triádico descendente com valores diminuídos e grupos de colcheias (C.T. III)	ii	123 – 32 (início)	flauta corne inglês clarineta trompete 2ºs violinos	. 2ºs violinos (comp. 124: 1ª met. do 1º tempo com flauta e comp. 126: 1ª met. do 1º e 2º tempos com corne inglês) . corne inglês (comp. 126: 2º tempo com flauta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompete e 2ºs violinos)	f, mf, p, pp >	. <i>noch fließender</i> . <i>wieder sehr ruhig</i>	. Serialização do motivo triádico descendente e do grupo de colcheias . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. O **motivo** triádico descendente com valores diminuídos (semínimas) está serializado motivico e timbristicamente (vide comp. 123 – 26: 1º tempo), sendo feito pela família dos metais (trompete) e pelas madeiras ao final do mesmo (vide flauta, comp. 124 ou corne inglês, comp. 126). Os segundos violinos articulam timbristicamente as madeiras (vide comp. 124 e 126). Quanto à dinâmica, pode-se dizer que eles estão ressaltados (forte).

Enquanto que o **motivo** triádico em mínimas (vide comp. 123 – 26; p. 228) encontra-se em *tenuto*, aqui, os valores de duração estão diminuídos (semínimas) e articulados em *staccato*.

. Após a apresentação dos **motivos** triádicos aparece o grupo formado por colcheias (comp. 127: 2ª met. do 2º tempo – 30). Observam- se duas entradas e cada uma traz um instrumento pertencente à família das madeiras (vide clarineta e flauta respectivamente).

. Um caso interessante é observado no corne inglês comp. 126 – 27 (veja abaixo). A linha iniciada por este instrumento completa uma tríade arpejada descendente ($Gb^3 - Eb^3 - C^3$); entretanto, a nota de conclusão deste **motivo** não é o dó³ (veja abaixo o comp. 127), mas sim o mi^b³ (vide comp. 126: 2º tempo) que é direcionado para a flauta . A nota dó que conclui o **motivo** do corne inglês pertence não à segunda voz, mas sim à terceira. Desta maneira observa - se neste lugar, a sugestão de que a nota dó³ (comp. 127) pertence ao **motivo** iniciado pelo corne inglês.

Ex. 155

Este recurso propiciado pelo emprego da técnica *Klangfarbenmelodie* é também enfatizado pela entrada do **articulador tímbrico** (segundos violinos) que acessora o corne inglês (vide comp. 126 – 27 no exemplo acima).

. Com relação à dinâmica desta linha melódica, estende-se de *forte* a *pianissimo*. Nota-se um decrescendo: *mf* a *pp* (comp. 127: 2ª met. do 2º tempo – 132: início).

Terceira linha melódica:

(noch fließender)

wieder sehr ruhig

124

E.H.
(mit Dpf.)
f fp p > pp

Hr.
F
f

Hrf.
ALLE (mit Dpf.) pizz.
pp

2.Gg.
f

Ex. 156: compassos de transição III, terceira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
2ª e 4ª do motivo triad. descendente com valores diminuídos e grupo de colcheias (C.T. III)	III	124 – 32	corne inglês trompa 2ºs violinos harpa	2ºs violinos (comp. 125 e 127 na 1ª met. do 1º tempo com corne inglês)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompa e 2ºs violinos)	f, fp, p, pp >	. noch fließender . wieder sehr ruhig	. Serialização do motivo triádico descendente e do grupo de colcheias . Técnica Klangfarbenmelodie	

. O **motivo** triádico descendente com os valores diminuídos está como na segunda voz serializado motivico e timbristicamente. O **motivo** triádico nas suas três notas iniciais é feito por um instrumento da família dos metais (trompa; comp. 124 e 126). A última nota do **motivo** é feita por um instrumento da família das madeiras (corne inglês; comp. 125 e 127 no 1º tempo)

acompanhada por um **articulador tímbrico** (os segundos violinos; comp. 125 e 127).

Do compasso 123 – 27 (1º tempo) alternam- se as entradas do **motivo** triádico descendente na segunda e na terceira vozes. Nota- se na tríade descendente (semínimas) a alternância do trompete e da trompa (comparar *ii* e *iii*; pp. 218 e 220).

Nesta terceira voz as articulações e a dinâmica das três primeiras notas formadoras do **motivo** não são modificadas (*staccato* e *forte*), apenas a última nota do mesmo sofre pequenas alterações (comparar por ex.: a flauta, *ii*, comp. 124: 1º tempo, p. 229 com o corne inglês, *iii*, comp. 127: 1º tempo).

. O grupo de colcheias (comp. 129 – 30) também encontra- se serializado, sendo feito por um instrumento da família das madeiras (corne inglês).

. A harpa nos comp. 131 – 32 (1º tempo) lembra fragmentos derivados da primeira parte do tema (diatônica).

Quarta linha melódica:

(noch fließender)

Ex. 157: compassos de transição III, quarta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
grupo de colcheias (C.T. III)	iv	124 -30	clarone 2 ^{os} violinos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (2 ^{os} violinos)	f, p < >	. noch fließender	. Serialização do grupo do grupo de colcheias . Técnica Klangfarbenmelodie	

. A técnica **Klangfarbenmelodie** envolve dois instrumentos na elaboração da quarta voz: clarone e segundos violinos.

. Verifica-se a **serialização** do grupo de colcheias (clarone, comp. 127), que assim como a segunda e terceira vozes é feito por instrumento pertencente à família das madeiras (veja clarineta e flauta, ii, comp. 127: 2^a met. do 2^o tempo – 30, p. 229 e corne inglês, iii, comp. 129 – 30, p. 231).

Quinta linha melódica:

(noch fließender)

wieder sehr ruhig

Ex. 158: compassos de transição III, quinta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
grupo de colcheias (C.T. III)	v	124 -31	clarone fagote violas	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina? (violas)	f, fp, p, pp < >	. noch fließender . wieder sehr ruhig	. Serialização do grupo de colcheias . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Verifica-se a utilização da técnica **Klangfarbenmelodie** e a presença de duas famílias (madeiras e cordas) compondo a quinta voz.

. Com relação ao grupo de colcheias observa-se como nas vozes anteriores a predominância da família das madeiras. Notam-se aqui, três entradas deste grupo: a primeira no clarone, a segunda e a terceira no fagote.

Sexta linha melódica:

noch fließender wieder sehr ruhig

123 (mit Dpf.)

Pos. (mit Dpf.)

Vlc. (mit Dpf.) pizz.

Kbs. SOLO (mit Dpf.)

f *mp* *p*

f *p*

p

Ex. 159: compassos de transição III, sexta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
grupo de colcheias e motivo triádico descendente com valores diminuídos (C.T. III)	vi	123 -31 (início)	trombone violoncelos contrabaixo (solo)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (violoncelos e contrabaixo)	<i>f, mp, p</i> >	. noch fließender . wieder sehr ruhig	. Serialização do motivo . triádico descendente . Instrumento condutor . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Os grupos formados por colcheias (comp. 123 – 26) são aqui realizados por um instrumento da família dos metais (trombone). Este tratamento difere das vozes anteriores que são feitas pelas madeiras.

Nos compassos de transição III o grupo de colcheias inicia na sexta voz e observa-se uma alternância desta e da quinta voz na condução deste grupo, formando um jogo tímbrico (comp. 123 – 26 aproximadamente) de trombone (vi), clarone (v), trombone (vi) e fagote (v).

. O motivo triádico descendente com valores diminuídos (comp. 127 – 29) aparece aqui, após os grupos de colcheias e é feito pelo trombone. Ele aparece três vezes em seguida. Como nas vozes em que ele ocorre (2ª e 3ª, vide pp. 229 e 231) considera-se serializado, pois é conduzido por um instrumento da família dos metais e apresentam a mesma articulação, ou seja, *staccato*. As cordas também acessoram (veja os violoncelos com surdina e em *pizzicato*, comp. 127 – 29).

A sexta voz a partir do **motivo** triádico descendente faz um decrescendo (*forte* a *piano*; vide comp. 127 – 30).

. De uma maneira geral, pode-se dizer que nesta linha melódica o trombone predomina enquanto timbre.

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas nos compassos de transição III

. Os dois **motivos** triádicos descendentes presentes neste trecho são derivados da primeira parte (diatônica) do tema ²⁵. O primeiro, mantém os valores de duração (mínimas) e a articulação (*tenuto*) presentes na seção de abertura do tema (vide oboé, *i*, comp. 123 – 26, p. 228) e o segundo, apresenta os valores de duração diminuídos (semínimas) e a articulação é alterada principalmente para *staccato* (vide trompete, *ii*, comp. 123 - 24, p. 229).

O primeiro **motivo** (vide p. 228, *i*) aparece duas vezes no oboé e como já foi dito, relembra o tratamento dado ao tema (primeira parte diatônica) quanto à articulação (*tenuto*), à instrumentação (um único instrumento o conduz) e aos valores de duração (mínimas). A dinâmica difere: *forte* ao invés de *pianissimo* (comparar com a primeira entrada temática no trombone, *iii*, comp. 1 – 3: 1º tempo, p. 90).

O **motivo** triádico com os valores de duração diminuídos encontra –se na segunda, terceira e sexta vozes (vide pp. 229 - 32 e 235) serializado motivico e timbristicamente, sendo que instrumentos pertencentes à família dos metais fazem a tríade descendente (semínimas). Uma pequena diferença pode ser notada na sexta voz:

- na segunda e na terceira linhas melódicas, as três primeiras notas do **motivo** são feitas sempre por um instrumento da família dos metais (vide trompete, *ii*, comp. 123 e trompa, *iii*, comp. 124; pp. 229 e 231

respectivamente). A última nota do **motivo** é feita por um instrumento da família das madeiras (vide flauta, *ii*, comp. 124, p. 229 e corne inglês, *iii*, comp. 125, p. 231) e mais um **articulador tímbrico** (segundos violinos, *pizzicato* e com surdina; vide *ii*, comp. 124, p. 229 e *iii*, comp. 125, p. 231)

- na sexta voz (p. 235) a primeira nota é que é feita por um instrumento de corda (vide violoncelos com surdina e em *pizzicato*; comp. 127 - 29) e não possui um **articulador tímbrico**.

Observa-se que o **motivo** triádico com valores diminuídos apresenta inicialmente a alternância tímbrica do trompete, trompa, trompete e trompa (veja comp. de 123 – 26) e em seguida, ele aparece três vezes consecutivamente no trombone (ver comp. 127 – 29).

Com exceção da sexta voz que apresenta um decrescendo (comp. 127 – 29; p. 235), as entradas do **motivo** triádico descendente aparecem sempre em forte.

. Ocorrem também nesta parte da obra grupos formados por colcheias, que de uma maneira geral, pode-se dizer que também encontram-se serializados por instrumentos pertencentes à mesma família. Ocorrem na segunda, terceira, quarta e quinta vozes (vide pp. 229 – 34). São feitos em *legato* e utilizam –se de instrumentos pertencentes à família das madeiras (vide por ex.: flauta, *ii*,

²⁵ Vide p. 228

comp. 129 - 30; corne inglês, *iii*, comp. 129; clarone, *iv*, comp. 127; clarone e fagote, *v*, p. 234). Na sexta voz também observa-se a entrada de dois grupos semelhantes de colcheias, são entretanto, feito por metais (trombone, comp. 123- 26; p. 235).

No início dos *compassos de transição III* (comp. 123 – 26) observa-se a alternância do trombone (*vi*) com outros pertencentes à família das madeiras (quinta voz). Exemplo: trombone (*vi*) → clarone (*v*) → trombone (*vi*) → fagote (*v*). Do compasso 127 – 30 o grupo de colcheias ocorre nas outras vozes (2ª, 3ª, 4ª e 5ª também) utilizando – se de instrumentos pertencentes à família das madeiras.

. Com relação à dinâmica dos *compassos de transição III*, estende-se de *forte* a *pianissimo* (aproximadamente do comp. 123 – 31: início).

Nesta parte da obra, Webern valoriza os fragmentos temáticos que estão prenunciando a entrada completa do tema que vai ocorrer nos compassos de 131 a 39 (início). Quando ocorre a entrada temática a dinâmica está em *pianissimo*. Estabelece-se assim, um contraste interessante e importante: o orquestrador enfatiza as entradas dos fragmentos temáticos (através de fortes; comp. 123 - 27), valoriza e prepara através de um decrescendo (comp. 127: 2ª met. – 30) a entrada do tema que ocorre em *pianissimo* (comp. 131).

Pode ser observado que as variações de andamento também auxiliam neste processo: nos *compassos de transição III* tem-se *noch fließender* (*ainda mais fluente*) e na primeira entrada temática da *segunda exposição* (comp. 131): *wieder sehr ruhig* (*novamente muito tranquilo*). Assim, a valorização da entrada temática no âmbito de Mi bemol maior (comp. 131 – 39: início) se dá pela dinâmica e pela variação de andamento.

. Em geral, pode-se dizer que neste trecho da obra ocorre o predomínio da técnica *Klangfarbenmelodie* (com exceção da primeira voz; vide p. 228).

2.2.8 - RECAPITULAÇÃO

Segundo a análise de H. T. David, a *recapitulação* ²⁶ no *Ricercar a 6* de Bach abrange [...] o *último terço da forma* (comp. 66 - 103) ²⁷. Na orquestração, corresponde aos compassos de número 131 ao 205.

Segundo David, a *recapitulação* inicia com a *segunda exposição* ²⁸, mas compreende também as seguintes partes: episódio II, *recapitulação livre das elaborações temáticas I*, *última resposta tonal*, *elaborações temáticas III* e coda.

2.2.8.1 – Segunda exposição (compassos: 131 – 57: início). Abrange as seguintes partes:

- a primeira entrada temática (âmbito de Mi bemol maior) ou *sujeito*
- os *compassos de transição IV*
- a segunda entrada temática (Si bemol menor) ou *resposta*
- os *compassos de transição V*

Na próxima página, o diagrama mostra o tratamento dado às linhas melódicas que compõem as partes da *segunda exposição*. Segue também, a análise de cada trecho separadamente.

²⁶ Vide p. 57

²⁷ DAVID, p. 143

²⁸ Vide pp. 57 - 8

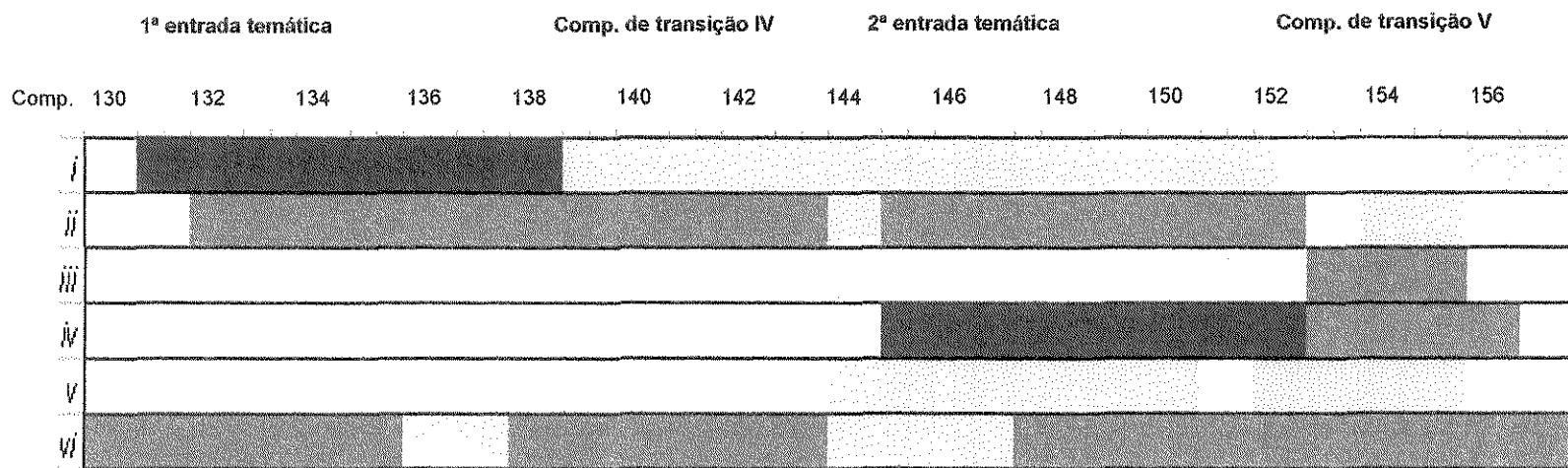


Fig. 11: segunda exposição (início da recapitulação)

-  Serialização da primeira e segunda entradas temáticas da segunda exposição (ou nona e décima entradas)
-  Técnica *Klangfarbenmelodie*
-  Instrumento condutor

a) Primeira entrada temática da segunda exposição ou nona entrada temática (desenvolvimento) – Considerando-se a hipótese de H. T. David (vide pp. 18 – 28) quanto à existência de uma *recapitulação* e de uma *segunda exposição*, aceita-se então a ocorrência de uma primeira entrada temática (comp. 131 – 39: início): *sujeito* (primeira voz; âmbito de Mi bemol maior) ou se esta possibilidade não for aceita, considera-se simplesmente como sendo uma entrada temática livre, ou seja, um desenvolvimento.

Tema

wieder sehr ruhig
131

Fl.
Ob.
Trp.
Hrf.

Ex. 160: primeira entrada temática da *segunda exposição* ou 9ª entrada na primeira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
9ª (início da Recap. e da 2ª exposição)	i	131 – 38	flauta oboé trompete harpa	. harpa (comp. 135: 1ª metade do 2º tempo com flauta; 138, com trompete) . flauta (comp. 136: 2ª metade do 1º tempo com oboé)
Efeitos	Dinâmica	Andamentos e /ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompete) . harmônico (harpa)	pp, p < >	wieder sehr ruhig	. Serialização motivico- tímbrica . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Segundo David (na sua análise do *Ricercar a 6* de J. S. Bach, vide p. 57), a *recapitulação* e a *segunda exposição* iniciam a partir desta entrada.

Observa-se que o andamento (*wieder sehr ruhig: novamente muito tranquilo*), a dinâmica (*pp* e *p* contrastando com a da oitava entrada: *mf* e *f*) e as articulações dos **motivos**, são semelhantes principalmente às das primeiras entradas temáticas. Estes fatores talvez pudessem levar a se pensar numa hipótese de *recapitulação* e de uma *segunda exposição*. Entretanto, outra ocorrência relevante deve ser levada em consideração. Webern geralmente prepara trechos significativos através de importantes variações de andamento que aqui não ocorrem. Por exemplo: na transição do primeiro episódio para as **elaborações temáticas I** (onde se inicia a expansão tonal) ocorre o *molto ritenuto* (vide comp. 77 – 79).

Neste caso, o orquestrador não prepara a nona entrada temática através de variações extremamente significativas de andamento, o que sugere talvez, que ele não entenda esta parte como o início de uma *recapitulação* ou de uma *segunda exposição*, mas simplesmente como um desenvolvimento.

. O *poco rubato* que normalmente pode ocorrer no início da seção cromática dos temas e o *poco ritenuto* ou o *poco allargando* ao início da segunda parte diatônica, são aqui “omitidos”.

Segunda linha melódica que acompanha a entrada temática:

(*wieder sehr ruhig*)



Ex. 161: segunda linha melódica na nona entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
<i>ii</i> (na nona ent. tem.)	132 -38 (início)	1º violino (<i>solo</i>)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º violino)	<i>p, pp</i> >	. <i>wieder sehr ruhig</i>	. Instrumento condutor

. Esta voz é continuação da segunda linha melódica nos *compassos de transição III* (ver p. 229). Observa-se a presença de um **instrumento condutor** (primeiro violino).

Terceira linha melódica:

A linha melódica da terceira voz interrompe-se no comp. 132; durante a nona entrada temática esta voz está na maior parte do tempo em pausas. Os compassos 131- 32 são partes desta mesma linha, entretanto, aparecem neste trabalho como pertencentes aos *compassos de transição III* (vide pp. 231 – 2).

Quarta e quinta linhas melódicas com pausas durante a apresentação desta entrada temática (aproximadamente dos comp. 131 – 38).

Sexta linha melódica que acompanha a entrada temática:

(*noch fließender*) *wieder sehr ruhig*

130

Bskl.
B

Fg.

Kbs.
SOLO
(m. Dpf.) *p* > *pp* < > *pp*

Ex. 162: sexta linha melódica na nona entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
vi (da nona ent. tem.)	130 -38 (início)	clarone fagote contrabaixo (solo)	. fagote (comp. 137: 1ª met. do 1º tempo com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (contrabaixo)	<i>p</i> , <i>pp</i> < >	. <i>noch fließender</i> . <i>wieder sehr ruhig</i>	. Instrumento condutor . Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica é continuação da sexta voz nos *compassos de transição III* (vide pp. 235 – 6)

. A sexta voz apresenta do compasso 130 – 36 (1ª met. do 1º tempo) a predominância de um **instrumento condutor** (contrabaixo *solo*). Ao final (comp. 136 – 37), o fagote e o clarone também entram utilizando – se da técnica **Klangfarbenmelodie**.

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas na primeira entrada temática da segunda exposição (ou nona entrada temática)

. Nesta parte verifica-se apenas a presença de três vozes. O tema emprega a **serialização** motivico - tímbrica e também a técnica **Klangfarbenmelodie**. Nas outras linhas (segunda e sexta) ocorre o predomínio de **instrumento condutor** (primeiro violino e contrabaixo respectivamente; vide pp. 243 e 245), embora no final da sexta voz ocorra a utilização da técnica **Klangfarbenmelodie** (vide comp. 136 – 37).

. Comparando este trecho com os *compassos de transição III*, nota-se que, aqui ocorre a presença de três vozes, ao passo que nos *compassos de transição* observam-se seis. Os procedimentos empregados em ambas as partes também não são idênticos: os *compassos de transição III* trazem a **serialização** do **motivo** triádico descendente, dos grupos de colcheias e o predomínio da técnica **Klangfarbenmelodie** (vide pp. 237 e 238); a nona entrada, apresenta-se serializada motivico e timbristicamente, entretanto, a segunda e a sexta vozes trazem **instrumentos condutores**.

b) Compassos de Transição IV (comp. 139 – 45: início). Apresenta fragmentos temáticos (**motivos** triádicos ascendentes e descendentes)²⁹.

Primeira linha melódica:

(*wieder sehr ruhig*)

Ex. 163: compassos de transição IV, primeira voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>i</i> (C.T. IV)	139 -44 (início)	flauta 1º violino (<i>solo</i>)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º violino)	<i>p, pp</i> < >	. <i>wieder sehr</i> <i>ruhig</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. A primeira voz continua a linha melódica após a nona entrada temática (Mi bemol maior; vide p. 241).

. Os **motivos** triádicos ascendente e descendente são feitos inicialmente pela flauta (comp. 139 – 140) e depois pelo violino (comp. 141).

. Dois instrumentos compõem a técnica ***Klangfarbenmelodie*** (flauta e primeiro violino). O primeiro violino já aparece no trecho anterior, entretanto, como **instrumento condutor** da segunda voz (vide p. 243).

²⁹ Vide p. 59

Segunda linha melódica:

(*wieder sehr ruhig*)

138 *dolcissimo* *espr.*

KL B

pp *pp*

Ex. 164: compassos de transição IV, segunda voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
ii (C.T. IV)	138 -43	clarineta	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	<i>pp</i> < >	<i>wieder sehr ruhig</i>	Instrumento condutor

. Esta linha melódica é continuação da segunda voz (vide p. 243) na nona entrada temática. Emprega somente um instrumento na condução da linha melódica: a clarineta. Esta mesma voz no trecho anterior também apresenta um **instrumento condutor**: o primeiro violino (*solo*; p. 243).

Sexta linha melódica:

(*wieder sehr ruhig*)

Ex. 165: compassos de transição IV, sexta voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articulador es Tímbricos	Ornamento
<i>vi</i> (C.T. IV)	137 -44	clarone fagote tímpano	. fagote (comp. 137: 1ª met. do 1º tempo com clarone) . clarone (comp. 144: 1ª met. do 1º tempo com tímpano)	trillo
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
—	<i>p, pp</i> >	. <i>wieder sehr</i> <i>ruhig</i>	. Instrumento condutor	

. Esta voz é continuação da mesma na nona entrada temática (vide p. 245).

. O clarone é utilizado como **instrumento condutor** por quase toda a extensão da linha. Ao final da mesma (comp. 144) entra o tímpano que avançará na segunda entrada temática da *segunda exposição* (vide p. 256).

. O *trillo* no tímpano (comp. 144) tem a função de prolongar o tempo de duração da nota.

Tratamento dado às linhas melódicas dos compassos de transição IV

- . Os compassos de transição IV apresentam praticamente três vozes (i, ii e vi), assim como o trecho anterior (nona entrada temática; vide pp. 246).
- . Trecho de caráter tranquilo dado pela variação de andamento (*wieder sehr ruhig*) e pela dinâmica (*piano* e *pianissimo*).
- . Ocorre o predomínio de **instrumentos condutores** (ii e vi; vide pp. 248 – 9), com exceção da primeira voz que emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** (vide p. 247). Procedimentos parecidos são empregados neste trecho (compassos de transição IV) e na nona entrada temática (parte anterior). A primeira voz de ambas as partes utilizam-se da técnica **Klangfarbenmelodie** (vide i nas pp. 241 e 247); sendo que a primeira voz da nona entrada emprega também a **serialização**. Como já foi dito anteriormente, a segunda e a sexta vozes servem-se de **instrumentos condutores**. Na nona entrada, instrumentos pertencentes às cordas conduzem estas duas vozes (vide *solo* do primeiro violino e do contrabaixo; pp. 243 e 245) e nos compassos de transição IV as madeiras transportam tais vozes (vide clarineta e clarone; pp. 248 e 249).
- . Pelo observado não ocorre uma **serialização** nos **motivos** triádicos ascendentes e descendentes da primeira voz (vide p. 247).

c) Segunda entrada temática da segunda exposição ou décima entrada temática (desenvolvimento)³⁰. A entrada temática encontra-se no âmbito de Si bemol menor e abrange os compassos de 145 – 53 (1º tempo). Está serializada motivico e timbristicamente na quarta voz. A instrumentação empregada está invertida com relação aos instrumentos empregados na primeira entrada temática³¹.

Tema:

poco rubato

145 (mit Dpf.)

Ex. 166: segunda entrada temática da *segunda exposição* ou 10ª entrada na quarta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
10ª (tema em Bb m)	iv	145 – 52	trompa trompete trombone harpa	. harpa (comp. 149: 1ª metade do 2º tempo com trombone; 152 com trompete) . trombone (comp. 150: 2ª metade do 1º tempo com trompa)
Efeitos	Dinâmica	Andamentos e /ou Variações	Procedimentos	
. surdina (trompa, trompete e trombone) . harmônico (harpa)	pp, p < >	. <i>wieder sehr ruhig</i> . <i>poco rubato</i>	. Serialização motivico- tímbrica . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

³⁰ Vide pp. 60 - 1

³¹ Vide p. 252

. A dinâmica é praticamente igual às primeiras entradas temáticas, entretanto, observa-se uma pequena alteração da mesma no último compasso (*piano* ao invés de *pianíssimo*, compasso 152).

As articulações também são mantidas. Com relação às variações de andamento, retorna o *poco rubato* no início da parte cromática.

. Um outro elemento que ocorre aqui, e que, talvez possa sugerir um caráter recapitulatório é o retorno dos três instrumentos da família dos metais que foi empregado também na primeira entrada (vide comp. 1 – 8, trompa, trombone e trompete). Neste caso observa-se que, a trompa e o trombone invertem os **motivos** (por ex.: na primeira entrada temática o primeiro **motivo** diatônico é feito pelo trombone e na décima, é feito pela trompa; comparar as duas entradas: comp. 1 – 8 e de 145 – 52 respectivamente). O trompete e a harpa permanecem fazendo os mesmos **motivos** em ambas as entradas. Vide gráficos da primeira e da décima entradas temáticas (pp. 350 e 353).

Primeira linha melódica que acompanha a entrada temática:

(*wieder sehr ruhig*)

poco rubato

143

FL

KL

B

Ex 167: primeira linha melódica na décima entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>i</i> (10ª ent. temática)	143 - 152	flauta clarineta	. flauta (comp. 146: 1ª met. do 1º tempo com clarineta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
—	<i>p, pp</i> < >	. <i>wieder sehr ruhig</i> . <i>poco rubato</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta é a continuação da primeira voz nos *compassos de transição IV* (a flauta é mantida, o primeiro violino dá lugar à clarineta; vide p. 247). Em ambas as partes são dois os instrumentos que compõem a técnica **Klangfarbenmelodie**, aqui, a flauta e a clarineta permanecem por um tempo maior conduzindo a linha (parecem **condutores**).

Segunda linha melódica que acompanha a entrada temática:

(*wieder sehr ruhig*)

poco rub.

*allmählich
fließender*

143 SOLO (m. Dpf.) *molto esp.* G-saite

1. Gg.

SOLO (mit Dpf.) *p* *p* *p*

Br. *pp*

Ex. 168: segunda linha melódica na décima entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>ii</i> (10ª ent. temática)	143 - 153	1º violino (<i>solo</i>) viola (<i>solo</i>)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º violino e viola)	<i>p, pp</i> < >	. <i>wieder sehr ruhig</i> . <i>poco rubato</i> . <i>allmählich fließender</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i> . Instrumento condutor

. Continuação da linha melódica da segunda voz nos *compassos de transição IV* (vide p. 248).

. A linha é feita inicialmente (comp. 143 – 45 aproximadamente) por dois instrumentos utilizando-se da técnica ***Klangfarbenmelodie***. Do compasso 145 – 53 quem conduz a linha é o primeiro violino.

. As compassos 145 – 47 (início) ocorre fragmento descendente (vide também exemplo da p. 60) derivado da parte cromática do tema (comparar com o exemplo da p. 82, comp. 3: 2ª met. do 2º tempo – 7: 1º met. do 1º tempo), que é feito pelo primeiro violino.

Quinta linha melódica que acompanha a entrada temática:

(*wieder sehr ruhig*)

poco rubato

Ex. 169: quinta linha melódica na décima entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
v (10ª ent. temática)	144 - 151	corne inglês fagote trombone violas	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone e violas)	<i>p, pp</i> < >	. <i>wieder sehr</i> <i>ruhig</i> . <i>poco rubato</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. São quatro os instrumentos que compõem a técnica ***Klangfarbenmelodie***:
corne inglês, fagote, trombone e violas.

. Os compassos 144 – 45 (1ª met. do 1º tempo) no trombone relembram o início do tema (as duas primeiros notas da tríade arpejada ascendentemente; vide os compassos 1 - 2 da p. 82). As articulações (*tenuto*) e a dinâmica (*pianissimo* e *crescendo*) também são semelhantes.

Sexta linha melódica que acompanha a entrada temática:

(*wieder sehr ruhig*) *poco rub.*

144

Pk. *tr* *tr* *tr* *tr*

Vlc. (mit Dpf.) *pp* arco

Kbs. ALLE (mit Dpf.) *pp* *pp* *pp* *pp*

Ex. 170: sexta linha melódica na décima entrada temática

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos	Ornamento
vi (10ª ent. temática)	144 - 152 (início)	tímpano violoncelos contrabaixos	_____	<i>trillo</i>
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>pp</i> < >	. <i>wieder sehr ruhig</i> . <i>poco rubato</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i> . Instrumento condutor	

. Esta voz é continuação da mesma nos *compassos de transição IV* (vide p. 249).

. A dinâmica permanece em *pianissimo* com algumas variações de crescendo e decrescendo.

. Verificam- se três instrumentos envolvidos no emprego da técnica ***Klangfarbenmelodie***: tímpano, violoncelos e contrabaixos (as cordas estão dobradas). Do compasso 147 (2ª met. do 2º tempo) – 165 (1º tempo), violoncelos e contrabaixos são **instrumentos condutores** na composição da linha melódica da sexta voz.

. O *trillo* possui aqui a função de prolongar o valor de duração da nota.

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas na segunda entrada temática da segunda exposição (ou décima entrada temática)

- . Verifica-se na décima entrada (*iv*) a **serialização** motivico- tímbrica e o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**.
- . Ocorre neste trecho um aumento do número de linhas melódicas (além da primeira, segunda e sexta, ocorre também a quarta e quinta vozes; a terceira somente fará a sua aparição a partir do compasso 153: *compassos de transição V*).
- . Os procedimentos (técnica **Klangfarbenmelodie** e/ou instrumentos **condutores**) empregados nas cinco vozes estão de uma certa forma equilibrados (com um leve predomínio da técnica **Klangfarbenmelodie**).
- . A entrada da quinta linha melódica ao compasso 144 traz um fragmento derivado da primeira parte do tema (diatônica; vide comp. 144 – 45: início; p. 255) servindo como um prenúncio da décima entrada temática (*iv*, compasso 145; vide p. 251).
- . A dinâmica permanece entre *pianissimo* e *piano*. O tema apresenta praticamente a mesma dinâmica das primeiras entradas temáticas (vide p. 252).

Procedimentos empregados desde a primeira entrada temática da segunda exposição (ou nona entrada) até a segunda (ou décima entrada temática)

Recapitulação:

Segunda Exposição:

. Primeira entrada temática (ou nona entrada; vide p. 246) - Verificam-se apenas três vozes neste trecho. Ocorre a **serialização** motivico- tímbrica do tema (*i*) e o predomínio de **instrumentos condutores** nas outras vozes (*ii* e *vi*; cordas). A dinâmica concentra-se em *piano* e *pianissimo*.

. *Compassos de transição IV* (vide p. 250) - Observa-se praticamente o mesmo número de vozes do trecho anterior (três vozes, ao final uma quarta; vide comp. 144, p. 255). Predomínio de **instrumentos condutores**. Dinâmica em *pianissimo* e *piano*.

. Segunda entrada temática (ou décima entrada; vide p. 257) – Observa-se um aumento do número de vozes: cinco (mais a quarta e quinta vozes). Verifica-se a **serialização** motivico - tímbrica do tema (*iv*) e um equilíbrio de procedimentos, mas com certa predominância da técnica *Klangfarbenmelodie*. A dinâmica está em *piano* e *pianissimo*.

Verifica-se que ocorre um tratamento parecido com relação às vozes da primeira entrada temática na *segunda exposição* (ou nona entrada) e às dos *compassos de transição IV*. Embora a primeira entrada traga uma **serialização** motivico - tímbrica na primeira voz, as outras duas: segunda e sexta - assim como acontece nos *compassos de transição IV* - trazem principalmente a ocorrência de **instrumento condutor**. No trecho da primeira entrada temática (ou nona), segunda e sexta vozes trazem as cordas como **instrumento condutor** (vide p. 243 e 245); nos *compassos de transição IV* segunda e sexta vozes são feitas pelas madeiras (vide p. 248 – 9).

A dinâmica mantém –se até a segunda entrada temática no âmbito de *piano* e *pianissimo*. A partir da décima entrada temática ocorre um aumento do número de vozes (cinco, ao passo que os trechos anteriores apresentam em geral três), o que implica num volume sonoro um pouco mais cheio.

d) Compassos de transição V (comp. 153 – 57: início)³².

Primeira linha melódica:

allmählich fließender
153 SOLO (mit Dpf.)

1. Gg

sehr fließend, rubato

Ex. 171: compassos de transição V, primeira linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
<i>i</i> (C.T. V)	153 -57	1º violino (<i>solo</i>)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º violino)	<i>f</i>	. <i>allmählich fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta voz é continuação da mesma na segunda entrada temática da *segunda exposição* (ou décima entrada; vide p. 253).

. As colcheias realizadas pelo primeiro violino enfatizam a entrada da primeira voz no episódio II (vide p. 267).

³² Vide pp. 62 - 3

Segunda linha melódica:

(*allmählich fließender*)

154

E.H.

Trp.

mp

(mit Dpf.)

f

fp

f

Ex. 172: compassos de transição V, segunda linha melódica

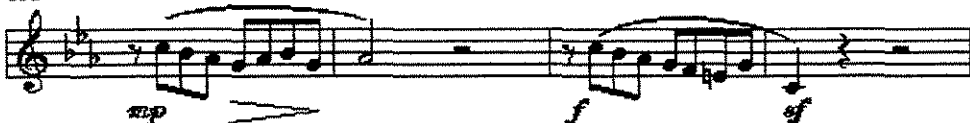
Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
ii (C.T. V)	154 -56	corne inglês trompete	. corne inglês (comp. 155: 1ª met. do 1º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete)	<i>f, fp, mp</i> <	. <i>allmählich fließender</i>	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha é continuação da segunda voz na décima entrada temática (vide p. 254).

. São dois os instrumentos utilizados: corne inglês e trompete.

Terceira linha melódica:

allmählich fließender
153

Ob. 

Ex. 173: compassos de transição V, terceira linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>iii</i> (C.T. V)	153 -56	oboé	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	<i>f, mp</i> >	. <i>allmählich fließender</i>	. Instrumento condutor

. Esta linha melódica traz a ocorrência de um único **instrumento condutor**: o oboé.

Quarta linha melódica:

allmählich fließender *sehr fließend, rubato*

153 (mit Dpf.)

Br.

p cresc.

Ex. 174: compassos de transição V, quarta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (C.T. V)	153 -57 (início)	violas	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas)	<i>f, p</i> <i>cresc.</i>	. <i>allmählich fließender</i> . <i>sehr fließend, rubato</i>	. Instrumento condutor

- . Esta linha melódica ocorre depois da décima entrada temática (vide pp. 251 – 2).
- . Observa-se a ocorrência de apenas um instrumento compondo a linha: as violas.

Quinta linha melódica:

allmählich fließender

152

mf < >

Ex. 175: compassos de transição V, quinta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
v (C.T. V)	152 -56	fagote trompa trombone	. fagote (comp. 153: 1ª met. do 2º tempo com trompa) . trompa (comp. 154: 1ª met. do 2º tempo com trombone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompa e trombone)	<i>mf, mp, p</i> < >	. <i>allmählich fließender</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta linha melódica é continuação da quinta voz na segunda entrada temática da *segunda exposição* (ou décima entrada; vide p. 255).

. Emprega a técnica ***Klangfarbenmelodie*** e verifica-se a presença de três instrumentos compondo a linha: fagote, trompa e trombone.

Sexta linha melódica:

allmählich fließender *sehr fließend, rubato*

152 (mit Dpf.)

Vlc. *pp* *cresc.* *f*

(mit Dpf.)

Kbs. *pp* *cresc.* *f*

Ex. 176: compassos de transição V, sexta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
vi (C.T.V)	152 - 57	violoncelos contrabaixos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>f, pp, cresc.</i>	. <i>allmählich fließender</i> . <i>sehr fließend, rubato</i>	. Instrumentos condutores

. Esta voz é continuação da mesma na segunda entrada temática da *segunda exposição* (ou décima entrada; vide p. 256). A instrumentação é praticamente a mesma do trecho anterior (violoncelos e contrabaixos; comparar com a sexta voz da décima entrada temática).

. O fragmento cromático (comp. 153 – 54: início) deriva da segunda parte (cromática) do tema; aqui ele está construído ascendentemente. Este fragmento é evidenciado de certa forma pela articulação e pela dinâmica (*crescendo*).

Tratamento dado às linhas melódicas dos compassos de transição V.

. Observa-se o uso da técnica *Klangfarbenmelodie* e de instrumentos condutores (*iv* e *vi* principalmente; vide pp. 262 e 264) no tratamento da linha melódica. As três linhas melódicas mais agudas possuem entradas curtas e ritmos complementares: grupos de colcheias (vide *i*, *ii* e *iii*, comp. 153 – 56; pp. 259 - 61). Nota – se que nas três vozes agudas a alternância destes grupos de colcheias observam a seguinte ordem tímbrica: oboé (*iii*, comp. 153, p. 261) → corne inglês (*ii*, comp. 154, p. 260) → oboé (*iii*, comp. 155, p. 261) → 1º violino (*i*, comp. 156, p. 259). É interessante observar que um tratamento tímbrico parecido ocorre nos compassos de transição *III* (também nos grupos de colcheias), entretanto, estão nas vozes mais graves (ver principalmente sexta e quinta vozes, comp. 123 – 26, onde ocorre a alternância de trombone (*vi*, comp. 123, p. 235) → clarone (*v*, comp. 124, p. 234) → trombone (*vi*, comp. 125, p. 235) → fagote (*v*, comp. 126, p. 234); vide p. 238.

. Na sexta voz emprega-se praticamente o mesmo procedimento utilizado no trecho anterior (vide p. 256): violoncelos e contrabaixos dobram a linha melódica.

. A dinâmica traz desde um *pianissimo* até um *forte* preparando a entrada do episódio II (vide pp. 266 - 75). O andamento, assim como a dinâmica, também auxilia na preparação do próximo trecho (segundo episódio), pois se tem *allmählich fließender* (pouco a pouco mais fluente).

2.2.8.2 - Episódio II (comp. 157 – 65: início): lembrança do primeiro episódio ³³.

Relembra o **motivo** diatônico descendente do primeiro episódio ³⁴ (como exemplo: a primeira voz no comp. 158: 2º tempo ao 161).

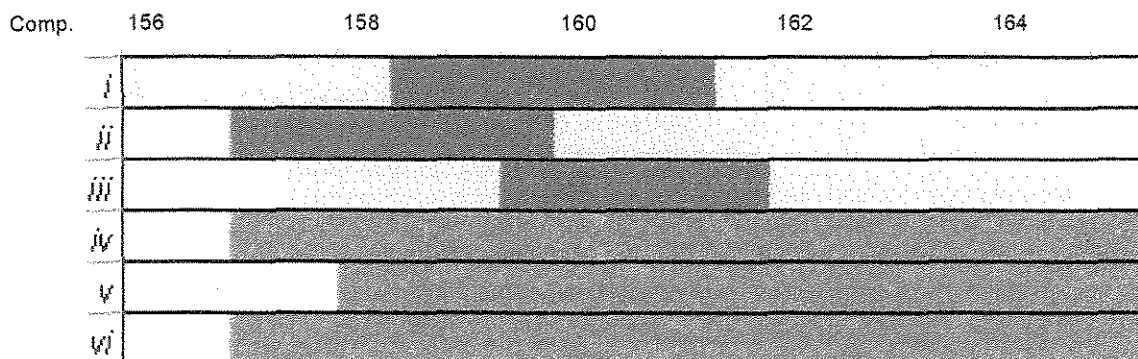


Fig. 12: episódio II

■ Serialização do motivo diatônico descendente

□ Técnica *Klangfarbenmelodie*

▨ Instrumento condutor

³³ Vide pp. 64 - 5

³⁴ Vide exemplos da p. 64

Primeira linha melódica:

(*allmählich fließender*) *sehr fließend, rubato* *rit.* ————— *tempo I. sehr ruhig*

♦ motivo diatônico descendente

Ex. 177: episódio II, primeira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
2ª (motivo diat. descendente) (Ep. II)	<i>i</i>	156 -65	oboé 1º violino (solo)	1º violino (comp. 161: 1ª met. do 2º tempo com oboé)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (1º violino)	<i>f, p, pp</i> >	. <i>allmählich fließender</i> . <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>tempo I. sehr ruhig</i> . <i>rit.</i>	. Serialização do motivo diat. descendente . Técnica Klangfarbenmelodie	

. O procedimento utilizado nesta linha melódica é o da técnica **Klangfarbenmelodie**; dois instrumentos a compõem: oboé e primeiro violino. Nota-se que cada instrumento permanece por um trecho maior do que células e **motivos** como se fossem **instrumentos condutores**.

O **motivo** diatônico descendente (comp. 158: 2º tempo – 161) está serializado sendo feito por um único instrumento (como ocorre no terceiro momento do episódio I; vide por ex.: flauta, *i*, comp. 67: 2º tempo – 69: 1º tempo; vide p. 148) e neste caso, por aquele que inicia a linha melódica (primeiro violino). No episódio I (1º momento) ele é feito por dois instrumentos mais o **articulador tímbrico** (veja clarineta, trompete e segundos violinos, *i*, comp. 60: 2º tempo – 62; p. 132).

. Trecho considerado de certa importância, o que pode ser constatado pela dinâmica que atinge um *forte* (comp. 156 – 60 aproximadamente) e pelo andamento um pouco mais movido (*sehr fließend, rubato*). Ao final deste

trecho observa-se um tratamento parecido ao que ocorre no final do primeiro episódio quanto à dinâmica: através de um decrescendo da mesma, chega-se a um *pianissimo* (comparar comp. 161 – 65: início e comp. 71 – 78: 1º tempo). O *ritenuto* ao final (comp. 163 – 64) prepara a entrada da *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (vide pp. 277 - 86). No episódio I além do *ritenuto*, aparecem também o *molto ritenuto* (vide comp. 72 – 74 e 77 – 78: 1º tempo) que enfatiza e prepara através desta variação a entrada das *elaborações temáticas I*.

Segunda linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit. ————— tempo l. sehr ruhig*

157

Kl.
B

2. Gg

(mit Dpf.)

f *>* *p* *>* *pp*

♦ motivo diatônico descendente

Ex. 178: episódio II, segunda linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª (motivo diat. descendente) (Ep. II)	ii	157 - 65 (1ª met. do 1º tempo)	clarineta 2ºs violinos	2ºs violinos (comp. 161: 1ª met. do 2º tempo com clarineta)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (2ºs violinos)	<i>f, p, pp</i> <i>></i>	. <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo l. sehr ruhig</i>	. Serialização do motivo diat. descendente . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Esta voz é continuação da mesma nos *compassos de transição V* (vide p. 260). A linha melódica da segunda voz é distribuída entre dois instrumentos (clarineta e segundos violinos) que compõem a técnica **Klangfarbenmelodie**. Como na primeira voz, madeira e cordas são empregadas.

. Como ocorre na segunda entrada do **motivo** diatônico descendente (i), aqui, o **motivo** também está serializado sendo feito por um instrumento da família das cordas (segundos violinos; comp. 157 : 2º tempo – 159). O mesmo ocorre na entrada da primeira voz (comp. 158: 2º tempo – 61; vide p. 267).

Terceira linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit. ————— tempo I. sehr ruhig*

157 (mit Dpf.)

Trp.

Br.

♦ motivo diatônico descendente

Ex. 179: episódio II, terceira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
3ª (motivo diat. descendente) (Ep. II)	iii	157 - 65 (1ª met. do 1º tempo)	trompete violas	violas (comp. 161: 1ª met. do 1º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
com surdina (trompete e violas)	<i>f, piüf, p, pp</i> >	<i>sehr fließend, rubato</i> <i>rit.</i> <i>tempo I. sehr ruhig</i>	Serialização do motivo diat. descendente Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Esta linha melódica continua a terceira voz dos *compassos de transição V* (vide p. 261).

. Nesta voz observa-se também dois instrumentos compondo a técnica *Klangfarbenmelodie*, entretanto, ao invés de cordas e madeiras (como as duas vozes anteriores; pp. 267 e 269), ocorrem cordas e metal (violas e trompete).

. Aqui o **motivo** diatônico descendente (comp. 159: 2º tempo – 61) é feito principalmente pelas violas e ao final, pelo trompete; isto difere das duas vozes anteriores onde era feito somente pelas cordas.

Tratamento dado às três linhas melódicas agudas no episódio II

. O **motivo** diatônico descendente apresenta-se serializado nas três vozes agudas (vide: *i*, comp. 158: 2º tempo – 61, p. 267; *ii*, comp. 157: 2º tempo – 59, p. 269 e *iii*, comp. 159: 2º tempo – 61, p. 270) sendo feito principalmente por instrumentos pertencentes à família das cordas (vide pequena alteração na *iii*, p. 270).

A dinâmica e articulações também estão praticamente serializadas (veja pequena alteração no trompete: *più forte*, *iii*, comp. 161, p. 270). Observa-se a ocorrência de *tenuto*, normalmente em tempos fracos ou partes fracas de tempos (vide por ex.: *i*, comp. 158: 2ª met. do 1º tempo; p. 267).

. Nas linhas melódicas das vozes agudas, além da **serialização** emprega-se também a técnica **Klangfarbenmelodie**, onde ocorre a presença de dois instrumentos: madeiras e cordas nas duas primeiras vozes (vide pp. 267 e 269) e na terceira, metal e cordas (vide p. 270). A construção da técnica **Klangfarbenmelodie** nas três linhas melódicas observa um certo padrão: primeiro entram as cordas e depois as madeiras (*i* e *ii*; pp. 267 e 269) ou cordas e metal (*iii*, p. 270). As proporções entre as entradas de cada família na linha melódica apresentam também um modelo aproximado (comparar a primeira voz: 1º violino, comp. 156 – 61 e oboé, comp. 161: 2º tempo – 65: 1ª met. do 1º tempo com a segunda voz: 2ºs violinos, comp. 157 – 61 e clarineta, comp. 161: 2º tempo – 65: início). Outro aspecto interessante é que cada instrumento que compõe a técnica **Klangfarbenmelodie** se estende por uma extensão maior do que células e **motivos** (parecem-se com **instrumentos condutores**).

. O tratamento do **motivo** diatônico descendente assemelha-se mais ao que é dado para o mesmo **motivo** no episódio I: 3º momento. No episódio I, 1º momento (*i*, comp. 57 – 62 aproximadamente; p. 132) o **motivo** diatônico descendente é distribuído entre dois instrumentos e mais um terceiro que é o **articulador tímbrico**, ao passo que no terceiro momento (ver por ex.: *i*, comp. 67: 2º tempo – 69: 1º tempo na flauta; p. 148) é feito por um único instrumento (como aqui, no ep. II). As articulações do **motivo** também diferem um pouco nos dois episódios.

. Como ocorre no primeiro episódio, este trecho apresenta também variações de dinâmica: *forte*, *più forte* (*iii*, p. 270), *piano* e *pianissimo*.

Como o episódio I, o trecho vai ser concluído em *pianissimo*.

Quarta linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit. ————— tempo I. sehr ruhig*

157 ohne Dpf.

Hr.
F

f *dim.* *p* *>pp*

Ex. 180: episódio II, quarta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (Ep. II)	157 (2ª met. do 1º tempo - 165	trompa	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. sem surdina (trompa)	<i>f, p, pp,</i> <i>dim.</i> >	. <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo I, sehr ruhig</i>	. Instrumento condutor

. Esta linha melódica é continuação da quarta voz nos *compassos de transição V* e apresenta como ela um **instrumento condutor** (vide as violas nos *compassos de transição V*; p. 262); aqui, é a trompa que conduz a linha. É interessante notar que Webern já havia utilizado o procedimento da quarta voz como **instrumento condutor** (vide iv, pp. 137 e 153) nos primeiros e terceiros momentos do episódio I. No primeiro momento ele utiliza também como **instrumento condutor** a família dos metais (trombone; vide p. 137).
. A trompa está sem surdina.

Quinta linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit. ————— tempo I. sehr ruhig*

157 ohne Dpf.

Pos.

Hrf.

Ex. 181: episódio II, quinta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (Ep. II)	157 - 165 (1º tempo)	trombone harpa	. harpa e trombone (comp. 165 : 1º tempo com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. sem surdina (trombone)	f, p, pp, dim. >	. <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo I, sehr ruhig</i>	. Instrumento condutor

. O trombone conduz a quinta voz do episódio II.

. Quarta e quinta vozes apresentam-se com ritmos complementares (comp. 157 – 61 aproximadamente). Ambas são feitas por **instrumentos condutores** da família dos metais (trompa, iv, p. 272 e acima o trombone) e estão sem surdina.

. A harpa e o trombone passam a ser **articuladores tímbricos** do clarone (vide *recapitulação livre das elaborações temáticas I*; v; comp. 165; clarone; p. 283).

Sexta linha melódica:

sehr fließend, rubato *rit. ————— tempo I. sehr ruhig*

157 (mit Dpf.)

Vlc. *f* (mit Dpf.) *dim.* *p* *pp*

Kbs. *f* *dim.* *p* *pp*

Ex. 182: episódio II, sexta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
vi (Ep. II)	157 - 165	violoncelos contrabaixos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violoncelos e contrabaixos)	<i>f, p, pp,</i> <i>dim.</i> >	. <i>sehr fließend,</i> <i>rubato</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo . sehr ruhig</i>	. Instrumentos condutores

. Esta linha melódica é continuação da sexta voz nos *compassos de transição V* (vide p. 264).

. Os violoncelos e contrabaixos são **instrumentos condutores** na sexta voz desde a segunda entrada temática da *segunda exposição* (ou décima entrada temática; vide p. 256 e também p. 264).

. O procedimento utilizado aqui, é o mesmo empregado no terceiro momento do primeiro episódio (vide *vi*, p. 155), ou seja, a linha melódica é dobrada pelos dois instrumentos.

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas no episódio II

. Webern utiliza procedimentos parecidos nos episódios I (1º e 3º momentos; vide pp. 131 – 40 e 148 – 55 respectivamente) e II. Nas duas partes, as vozes agudas utilizam-se da técnica **Klangfarbenmelodie** e da **serialização** motivico-tímbrica do **motivo** diatônico descendente (veja ep. I: 1º mom., pp. 132 – 5; episódio I: 3º mom. pp. 148 – 51 e episódio II, pp. 267 – 70). As três vozes graves empregam **instrumento (s) condutor (es)**; o episódio I (nos dois momentos) pode utilizar além dos **condutores** mais o **articulador tímbrico** (veja por ex.: v, p. 138 ou v, p. 154).

Embora os procedimentos entre os episódios sejam semelhantes, a **serialização** do **motivo** diatônico descendente difere do episódio I (1º momento) que utiliza dois instrumentos e mais um **articulador tímbrico** (veja por ex.: comp. 60: 2º tempo – 62, p. 132), mas aproxima-se do terceiro momento do primeiro episódio (veja i, comp. 67: 2º tempo – 69: 1º tempo; p. 148) onde é feito por um único instrumento. Assim, o **motivo** diatônico é conduzido no episódio II pelas cordas (vide pp. 267 – 70) e no episódio I (3º mom.) pelas madeiras ou pelo metal (vide pp. 148 – 51).

. Nas três vozes agudas (episódio II; vide pp. 267 - 70), os instrumentos que compõem a **Klangfarbenmelodie** são em número de dois. A linha melódica é distribuída em duas “partes”, cada uma delas é feita por um dos dois instrumentos (o primeiro pertence sempre à família das cordas e o segundo pode pertencer às madeiras ou ao metal; vide pp. 267 – 70). É interessante notar que, a extensão que cada instrumento ocupa é maior do que células ou **motivos** (lembra um pouco os **instrumentos condutores**).

. A quarta e quinta vozes apresentam – se com ritmos complementares (grupos de colcheias; veja comp. 157 – 61 aproximadamente; pp. 272 - 3) e os instrumentos pertencem à mesma família: metais (trompa e trombone sem surdina). Neste caso, sugere-se que, a escolha de instrumentos pertencentes à mesma família (assim como com o mesmo efeito: sem surdina) pode ser explicada pela razão de estarem estas duas vozes muito interligadas (ritmos complementares). Busca-se desta forma, um amálgama tímbrico.

. Com relação à dinâmica pode-se dizer que os *compassos de transição V* prepara e valoriza o *forte* que ocorre no episódio II (comp. 156 – 60 aproximadamente). Apresenta variações: *forte*, *piano*, *pianissimo* e *più forte* e irá como o primeiro episódio finalizar em *pianissimo* (vide por ex.: v, comp. 163 – 65: 1º tempo, p. 273).

O andamento apresenta-se *muito fluente (sehr fließend, rubato)*. Ao final ocorre o *ritenuto* (comp. 163 – 64) que prepara e valoriza a entrada da *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (segundo **motivo**; veja por exemplo: clarone e harpa, v, comp. 165 – 66: 1º tempo; p. 283).

. Embora o episódio II apresente um padrão na construção da linha melódica das três vozes agudas (veja pp. 267 – 70 e tratamento dado às três vozes agudas no episódio II, p. 275) , considera-se que a **serialização** ocorre no **motivo** diatônico descendente. Esta **serialização** motivico - tímbrica é feita em geral, por um único instrumento (cordas), procedimento tal que, aproxima-se mais do tratamento dado ao mesmo **motivo** no terceiro momento do primeiro episódio (comparar *i*, comp. 67: 2º tempo – 69: 1º tempo na flauta, p. 148 e *i*, comp. 158: 2º tempo – 61 aproximadamente no 1º violino, p. 267), embora as articulações entre eles sejam diferentes.

. O tratamento das vozes graves é semelhante tanto no episódio I (primeiro e terceiro momentos; vide pp. 137 - 9 e 153 – 5) quanto no episódio II, o predomínio é o de **instrumentos condutores** que podem aparecer com ou sem **articuladores tímbricos** (veja por exemplo: *iv*, p. 153 e *v*, p. 154). No episódio II um ou dois instrumento (s) conduz (em) a linha melódica sem **articulador tímbrico** (veja *iv*, p. 272 e *vi*, p. 274). A quarta voz (condutora da linha melódica; ver primeiro exemplo da p. 39) aparece tanto no episódio I (1º e 3º mom.) quanto no episódio II com apenas um **instrumento condutor** e sem **articulador tímbrico** (veja *iv*, pp. 137, 153 e 272).

A sexta voz apresenta tratamento semelhante no episódio II (vide p. 274) e no episódio I (3º e 4º momentos; vide pp. 155 e 161) sendo dois os **instrumentos condutores** da linha melódica. Em ambas as partes violoncelos e contrabaixos (com surdina) conduzem a linha.

Verifica-se que o tratamento dado ao episódio II aproxima-se mais do primeiro episódio no terceiro momento. Isto pode ser percebido pela maneira como o **motivo** diatônico descendente foi trabalhado nas vozes agudas (feito por um único instrumento) e também pelo procedimento empregado em especial na sexta voz, que relembra a do terceiro e do quarto momentos no episódio I.

É necessário que se diga que embora o tratamento do episódio II se aproxime mais do terceiro momento do episódio I, certos procedimentos ocorrem nas duas partes (primeiro e terceiro momentos do episódio I e episódio II):

- a **serialização** do **motivo** diatônico descendente nas vozes agudas (*i*, *ii* e *iii*)
- a quarta voz (guia da linha melódica) apresenta um único **instrumento condutor**
- as vozes graves (*iv*, *v* e *vi*) apresentam-se com **instrumentos condutores** que podem aparecer com ou sem **articuladores tímbricos**.

³⁵ Veja procedimentos empregados nos quatro momentos do episódio I (pp. 163 – 8)

2.2.8.3 -Recapitulação livre das elaborações temáticas, I (2º motivo). Esta parte apresenta uma lembrança do segundo motivo das **elaborações temáticas I** (tríade arpejada ascendente; veja clarone, v, comp. 165 – 66: 1º tempo, p. 283) e também um novo **motivo contrapontístico** que o acompanha (veja 1º violino, *ii*, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início; p. 279)³⁶.

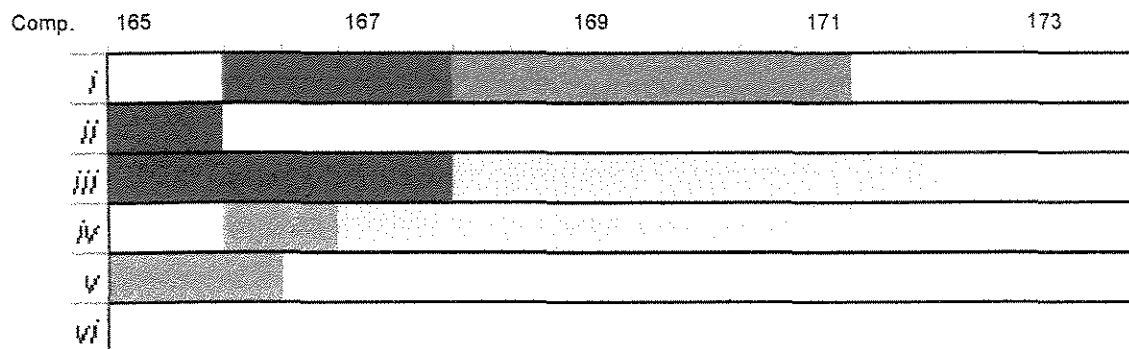


Fig. 13: recapitulação livre das **elaborações temáticas I**

-  Serialização do **motivo contrapontístico**
-  Serialização da tríade arpejada ascendente (**motivo triádico**)
-  Técnica **Klangfarbenmelodie**
-  Instrumento condutor

³⁶ Vide *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (pp. 66 – 7).

Primeira linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)



Ex. 183: recapitulação livre das **elaborações temáticas I**, primeira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
2ª (motivo contrapont.) (Rec. das E. T. I)	i	166 - 71	flauta	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
_____	p, pp < >	. tempo I. sehr ruhig	. Serialização do motivo contrapontístico . Instrumento condutor	

. Esta linha melódica é continuação da mesma no episódio II (p. 267).

. A segunda entrada do **motivo contrapontístico** apresenta- se nesta primeira voz no comp. 166 – 67 (1º tempo). Ele também ocorre dobrado na terceira voz (corne inglês, comp. 166 – 67: 1º tempo aproximadamente; vide p. 280).

Possui nestas duas entradas, mesma articulação e dinâmica e é também feito por instrumentos pertencentes à família das madeiras (flauta e corne inglês).

A primeira entrada deste **motivo** vai aparecer na segunda e terceira vozes (vide pp. 279 – 80 respectivamente).

. A célula rítmica do comp. 167 () e a articulação (*tenuto*) lembram a entrada do **motivo** triádico (ver clarone, v, comp. 165 – 66: 1º tempo; p. 283 e violoncelo, iv, comp. 166 – 67: início, p. 282). Outra ocorrência que reafirma esta lembrança é a ordem de entrada desta célula, que ocorre logo após as duas entradas do **motivo** triádico ascendente (veja as duas mínimas: comp. 165 na v, 166 na iv e 167 na i).

Segunda linha melódica:

tempo I. sehr ruhig

165 SOLO (mit Dpf.)

1. Gg.

pp

Ex. 184: recapitulação livre das **elaborações temáticas I**, segunda linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª (motivo contrapont.) (Rec. das E. T. I)	ii	165 - 70	1º violino (solo)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (1º violino)	<i>pp</i> < >	. tempo I. sehr ruhig	. Serialização do motivo contrapontístico	

. Esta voz é continuação da mesma no episódio II (vide p. 269).

. Ocorre aqui, a primeira entrada do **motivo contrapontístico** que é feito pelo primeiro violino (solo).

Ele está dobrado na terceira voz (vide viola, comp. 165 – 66: 1ª met. do 1º tempo; p. 280). As duas entradas possuem a mesma articulação, dinâmica e pertencem à mesma família (cordas: 1º violino e viola); o efeito é também o mesmo (com surdina) e são instrumentos solistas.

Terceira linha melódica:

tempo I. sehr ruhig
165

E.H.
Kl. B
1. Gg
2. Gg
Br.

(m. Dpf.) *pp* < >

Ex. 185: recapitulação livre das **elaborações temáticas I**, terceira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª e 2ª (motivo contrapont.) (Rec. das E. T. I)	iii	165 - 72	corne inglês clarineta 1º violino (solo) 2º violinos viola (solo)	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (1º violino, 2º violinos e viola)	<i>p, pp</i> < >	. tempo I. <i>sehr</i> <i>ruhig</i>	. Serialização do <i>motivo</i> contrapontístico . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Esta linha melódica é continuação da terceira voz no episódio II (vide p. 270).
. O **motivo contrapontístico** aparece duas vezes na terceira voz. A primeira entrada (comp. 165 – 66: 1ª met. do 1º tempo) é feita pela viola que está dobrando a entrada deste mesmo **motivo** na segunda voz (veja 1º violino; comp. 165 – 66: 1ª met. do 1º tempo; p. 279). Na segunda entrada (comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67: 1º tempo aproximadamente) o corno inglês está acompanhando o mesmo **motivo** apresentado na primeira voz (veja flauta, comp. 166 – 67: 1º tempo aproximadamente; vide p. 278).

. Observa-se que, tanto na primeira quanto na segunda entrada do **motivo contrapontístico**, Webern utiliza instrumentos solistas e pertencentes a uma mesma família. Comparar a primeira entrada do mesmo na segunda e terceira vozes (comp. 165 – 66: 1ª met. do 1º tempo no 1º violino e na viola (vide pp. 279 e 280 respectivamente) e a segunda entrada na primeira e terceira vozes (veja flauta e corne inglês, comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67: 1º tempo; pp. 278 e 280 respectivamente).

. Enquanto que, a primeira voz é feita por **instrumento condutor** (vide p. 278), aqui, utilizam-se cinco instrumentos para compôr a técnica **Klangfarbenmelodie**. Com exceção dos segundos violinos, os demais são solistas.

Quarta linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)

Ex. 186: recapitulação livre das **elaborações temáticas I**, quarta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
2ª (motivo triádico)	iv	166 - 72	trompa harpa viola (<i>solo</i>) violoncelo (<i>solo</i>)	harpa (comp. 166 com violoncelo)
4ª (motivo contrap.) (Rec. das E. T. I)				
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
sem surdina (trompa)	<i>p</i> , <i>pp</i> < >	tempo I. <i>sehr</i> <i>ruhig</i>	Serialização do motivo triádico ascendente	
com surdina (viola e violoncelo)			Técnica Klangfarbenmelodie	

- . Esta voz é continuação da mesma no episódio II (vide p. 272).
- . A técnica **Klangfarbenmelodie** é composta por quatro instrumentos (trompa, viola e violoncelo, a harpa é um articulador).
- . A segunda entrada do **motivo** triádico ocorre na quarta voz e é feito pelo violoncelo (vide comp. 166 – 67: início) e tem a harpa como articulador.
- . Uma quarta entrada do **motivo** contrapontístico pode ser verificada nos comp. de 168 (2ª met. do 1º tempo) – 69 (início). Apresenta como as entradas anteriores (vide pp. 278 – 80) um único instrumento (trompa). Com relação à articulação e à dinâmica também observa-se um padrão, podendo ocorrer algumas variações.

Quinta linha melódica:

tempo I. sehr ruhig wieder fließ.

165

Bskl. B

Fg.

Hr. F

Hrf.

Br.

(ohne Dpf.)

(mit Dpf.)

pp, *p*, *p* < , >

Ex. 187: recapitulação livre das **elaborações temáticas I**, quinta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
1ª (motivo triádico) 3ª (motivo contrap.) (Rec. das E. T. I)	v	165 - 73	clarone fagote trompa harpa violas (menos o solista)	. harpa (comp. 165 – 66: 1ª met. do 1º tempo com clarone e 167: 2ª met. do 1º tempo com fagote) . trombone (comp. 165: 1º tempo com clarone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (trompa) . com surdina (violas)	<i>p</i> , <i>pp</i> < >	. tempo I. <i>sehr</i> <i>ruhig</i> . <i>wieder fließender</i> <i>werden</i>	. Serialização do motivo triádico ascendente . Técnica Klangfarbenmelodie	

. A linha melódica da quinta voz é continuação da mesma no episódio II (vide p. 273).

. São cinco os instrumentos que integram a técnica **Klangfarbenmelodie** (clarone, fagote, trompa, violas e harpa: **articulador**). Convém ressaltar que entra todo o naipe das violas, com exceção do solista.

. Ocorre aqui, a primeira entrada do **motivo** triádico ascendente (comp. 165 – 66: 1º tempo) feita pelo clarone e pela harpa (**articulador tímbrico**).

Além da harpa, ocorre também um outro **articulador** que acessora o clarone no 1º tempo do comp. 165: o trombone (vide comp. 165: 1º tempo; p. 273).

. Uma terceira entrada do **motivo contrapontístico** pode ser verificada no fagote (comp. 167: 2ª met. do 1º tempo – 68: início). Esta entrada não acompanha o **motivo** triádico. É feito por um único instrumento e a articulação e a dinâmica observam um padrão aproximado com relação às outras entradas deste **motivo** (comparar com a viola, *iii*, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início; p. 280). Um **articulador tímbrico** é também empregado no início do mesmo (veja harpa, comp. 167: 2ª met. do 1º tempo).

. É interessante observar que, o tratamento dado ao segundo **motivo** (triádico ascendente) na quarta e quinta vozes reporta ao início do tema (primeira parte: tríade arpejada; ver o exemplo da p. 82, comp. 1 – 3: 1º tempo). Ele é lembrado pela dinâmica (*pianissimo*), pelas articulações (*tenuto*) e pelo **articulador tímbrico** utilizado na sexta entrada temática (veja clarone e contrabaixo, comp. 49 – 51: 1º tempo; p. 95).

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas na *recapitulação livre das elaborações temáticas*, I.

. A *recapitulação livre das elaborações temáticas* I traz dois motivos importantes: o triádico ascendente (derivado da primeira parte do tema e que aparece também nas *elaborações temáticas* I) e o *contrapontístico*, que em geral, o acompanha. Ambos aparecem serializados motivico e timbristicamente. Emprega-se também a técnica *Klangfarbenmelodie* (*iii*, *iv* e *v*; pp. 280, 282 – 3) e instrumento *condutor* (*i* ; vide p. 278).

. Com relação ao *motivo* triádico ascendente nota-se duas entradas (quinta e quarta vozes respectivamente; vide pp. 283 e 282). Ele relembra os procedimentos utilizados por Webern no segundo *motivo* das *elaborações temáticas* I (vide pp. 284, 186 e 287). Desta maneira, ele é conduzido por um único instrumento (neste caso, com clarone na quinta voz, p. 283 e violoncelo na quarta, p. 282) e apresenta também um *articulador tímbrico* (a harpa). As articulações e a dinâmica são praticamente as mesmas, tanto aqui na *recapitulação*, quanto nas *elaborações temáticas* I (em geral, apresentam *tenuto* e *pianissimo*; comparar este *motivo* na quinta voz, comp. 165 – 66: 1º tempo, p. 283 e na sexta voz, comp. 89 – 90: 1º tempo, p. 182).

. O *motivo contrapontístico* apresenta basicamente duas entradas: a primeira na segunda e terceira vozes (veja 1º violino e violas, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: 1ª met. do 1º tempo; pp. 279 – 80) e a segunda entrada, na primeira e terceira (veja flauta e corne inglês, comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67: 1º tempo aproximadamente; vide pp. 278 e 280).

Observa um certo padrão sendo feito por um único instrumento; a dinâmica é a mesma e as articulações são praticamente iguais nas três vozes agudas (comparar a primeira e segunda entradas; flauta, *i*, comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67: 1º tempo, p. 278 e 1º violino, *ii*, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início, p. 279).

Quando acontece o dobramento deste *motivo* em outra voz, eles são feitos por instrumentos pertencentes à mesma família (por ex.: veja 1º violino e viola nos comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início, pp. 279 - 80; flauta e corne inglês, comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67; vide pp. 278 e 280).

Pode-se dizer também que ocorrem duas outras entradas nas vozes graves, uma na quinta (fagote, comp. 167: 2ª met. do 1º tempo – 68: início, p. 283) e outra na quarta voz (trompa, comp. 168: 2ª met. do 1º tempo – 69: início, p. 282). Estas entradas não acompanham o *motivo* triádico ascendente, estão “soltas” e pode ocorrer alguma alteração intervalar. São feitas (assim como as vozes agudas) por um único instrumento. Quanto à articulação, mantém em geral, o mesmo padrão das primeiras entradas (comparar o fagote, *v*, comp. 167: 2ª met. do 1º tempo – 68: início, p. 283, com 1º violino, *ii*, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início, p. 279). Notam-se pequenas alterações quanto à dinâmica.

. O *forte* conseguido na parte anterior (episódio II) e também o *diminuendo* ao final (vide comp. 156 – 64 aproximadamente), prepara e valoriza pelo

contraste a entrada do segundo **motivo** na *recapitulação livre das elaborações temáticas I* que entra em *pianissimo* (veja por exemplo o comp. 165; p. 283). O andamento (ou variações do mesmo) também auxilia: o *ritenuto* ao final do episódio II (vide comp. 163 – 64, p. 267) e o 1º tempo, *muito tranquilo* (*tempo l. sehr ruhig*) na *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (veja andamento na p. 275).

Comparando alguns dos motivos empregados nas *elaborações temáticas I* e na *recapitulação livre das elaborações temáticas I*.

. O **motivo** triádico ascendente (segundo **motivo**) observa procedimentos semelhantes nas *elaborações temáticas I* e na *recapitulação livre das elaborações temáticas I*. São feitos por um único instrumento e mais um articulador tímbrico (predomina a harpa nos dois momentos, com exceção da entrada na sexta voz nas *elaborações temáticas I*, onde é feito pelo contrabaixo; vide p. 182). As articulações são mantidas (*tenuto*) nas duas partes e a dinâmica também está praticamente serializada (*pianissimo*, embora às vezes com algumas variações, como por exemplo um crescendo; veja viola, v, comp. 90, p. 184).

Nas *elaborações temáticas I* todas as entradas do segundo **motivo** são feitas por instrumentos de cordas e mais o articulador tímbrico (predomina a harpa; vide p. 186). Aqui na *recapitulação*, embora este **motivo** também seja feito por dois instrumentos (sendo que um - a harpa - é o articulador), não ocorre o predomínio de uma família (veja clarone, v, comp. 165 – 66: 1º tempo, p. 283 e o violoncelo, iv, comp. 166- 67: início, p. 282).

. O novo **motivo** contrapontístico (*elaborações temáticas I*, veja por ex.: primeiro violino, i, p. 187 e também p. 190) e o **motivo** contrapontístico (*recapitulação livre das elaborações temáticas I*; veja flauta, i, comp. 166 – 67: 1º tempo; p. 278) não são melodicamente iguais.

O **motivo** contrapontístico (*recapitulação livre das elaborações temáticas I*) é feito por um instrumento e quando ocorre o dobramento em outra voz, emprega-se instrumentos de uma mesma família (veja 1º violino, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início, p. 279 com viola, comp. 165: 2ª met. do 1º tempo – 66: início, p. 280; flauta, comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67: 1º tempo, p. 278 com corne inglês, comp. 166: 2ª met. do 1º tempo – 67: 1º tempo, p. 280). Embora este **motivo** seja diferente do novo **motivo** contrapontístico (*elaborações temáticas I*) é como ele, feito por um instrumento e ambos apresentam as articulações e a dinâmica praticamente serializadas no trecho onde estão inseridos.

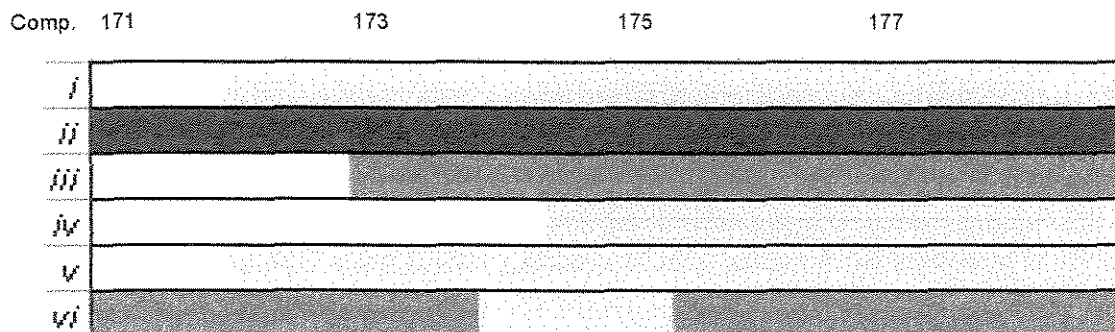
menor ¹²⁵.

Fig. 14: última resposta tonal

- ☒ **Serialização da décima primeira entrada temática e técnica *Klangfarbenmelodie***
- ☐ **Técnica *Klangfarbenmelodie***
- ☐ **Instrumento (s) condutor (es)**

¹²⁵ Vide décima primeira entrada temática (pp. 289 – 90) ou *última resposta tonal* (p. 68).

Tema:

wieder fließender werden

Ex. 188: última resposta tonal ou décima primeira entrada temática, ii

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
Última Resposta Tonal (âmbito: Gm)	ii	171 – 78	clarinete trompa trompete harpa 1 ^{os} violinos	. harpa (comp. 175: 1ª metade do 2º tempo com trompete; 178, com trompa) . trompete (comp. 176: 2ª metade do 1º tempo com clarinete) . 1 ^{os} violinos (comp. 176 – 77: início, com clarinete)
Efeitos	Dinâmica	Andamentos e /ou Variações	Procedimentos	
surdina (trompa, trompete e 1 ^{os} violinos) harmônico (harpa)	p, mp, mf, f < >	. tempo I. sehr ruhig . wieder fließender werden	. Serialização motivico- timbrica . Técnica Klanfarbenmelodie	

. Ocorrem alterações ao final, de certa forma significativas com relação à dinâmica: trechos que utilizavam *diminuendos* (como exemplo o final da seção cromática na primeira entr., comp. 6- 7, trombone) apresentam-se agora com *crescendos* (ver a 11ª ent., comp. 176 – 77, clarinete e primeiros violinos) Também na segunda parte diatônica ao invés de *diminuendos* que normalmente ocorriam, apresentam - se agora com um aumento gradual de dinâmica (comparar comp. 7- 8 com 177- 78). Quanto às articulações verificam-se pequenas alterações: o *marcato* do trompete (compasso 175) é

substituído por um *sforzato piano*. Com relação às variações de andamento não ocorre o *poco rubato* (início da parte cromática) e nem o *poco ritenuto* ou *poco allargando* na segunda parte diatônica. Nota-se entretanto uma alteração do andamento ao início do trecho: do *tempo l. sehr ruhig* (*muito tranquilo*) passa - se para *wieder fließender werden* (*novamente torna-se mais fluente*).

. Os primeiros violinos aparecem como **articuladores tímbricos** num **motivo** que não utilizava tal recurso (comp. 176 – 77: início). Esta é uma nova ocorrência.

Primeira linha melódica:

(tempo l. sehr ruhig) wieder fließender werden wieder sehr fließend

Ob. 172

1. Gg.

(mit Dpf.)

p *p* *mf* *f* *secco* *secco*

Ex. 189: última resposta tonal, primeira linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
i (última resposta tonal)	172 – 79	Oboé 1 ^{os} violinos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1 ^{os} violinos)	<i>f, mf, p</i> < >	. tempo l. sehr ruhig . wieder fließender werden . wieder sehr fließend	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz é continuação da mesma na *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (vide p. 278).

. A primeira voz emprega dois instrumentos na composição da técnica **Klangfarbenmelodie** (primeiros violinos e oboé).

. Ao final desta linha observam-se dois acordes (comp. 178: 2^a met. do 2^o tempo – 79: início) composto por notas pertencentes também às outras vozes. As notas mais agudas são da primeira voz, as do meio, pertencem à quinta (estão entretanto, uma oitava acima) e as mais graves fazem parte da quarta voz.

. Este trecho é um pouco mais movido que o anterior. Enquanto que, a *recapitulação livre das elaborações temáticas I* apresenta-se com um tempo l. sehr ruhig, aqui, verifica-se o *wieder fließender werden*. Quanto à dinâmica, observa-se um aumento na intensidade reservado mais ao final (aproximadamente do comp. 175: 2^o tempo – 79: início).

Terceira linha melódica:

wieder fließender werden wieder sehr fließend

173 espr.

E.H.

Ex. 190: última resposta tonal, terceira linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
iii (última resposta tonal)	173 – 79 (1º tempo)	Corne inglês	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
_____	f, p < >	. wieder fließender werden . wieder sehr fließend	. Instrumento condutor

. Esta voz é continuação da mesma na *recapitulação livre das elaborações temáticas* / (ver p. 280).

. Observa-se o emprego de um **instrumento condutor**: corne inglês.

Quarta linha melódica:

wieder fließender werden wieder sehr fließend

173

Ex. 191: última resposta tonal, quarta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
iv (última resposta tonal)	173 – 79 (1º tempo)	Fagote 1ºs violinos 2ºs violinos	2ºs violinos (comp. 175: 2º tempo – 76: 1ª met. do 1º tempo com fagote)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1º e 2º violinos)	f, mf, mp, p, < >	. wieder fließender werden . wieder sehr fließend	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta linha melódica é continuação da quarta voz na *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (vide p. 282).

. A técnica **Klangfarbenmelodie** emprega três instrumentos, mas um deles é utilizado por um tempo mais longo: o fagote. Os outros dois aparecem mais brevemente ao final (veja 2ºs e 1ºs violinos comp. 177 – 79: 1º tempo), ou pode ser um articulador (veja 2ºs violinos, comp. 175: 2º tempo – 76: início).

. Nos dois últimos acordes, a nota pertencente à quarta voz é a mais grave (ré³), as outras duas: média e aguda, pertencem à quinta e primeira vozes respectivamente (vide pp. 294 e 291).

Quinta linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)

wieder fließender werden

wieder sehr fließend

172

Ex. 192: última resposta tonal, quinta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
v (última resposta tonal)	172 – 79 (1º tempo)	Clarone Violas	. Clarone (comp. 176: 1ª met. do 2º tempo com violas)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (violas)	f, mf, mp, p, < >	. tempo I. sehr ruhig . wieder fließender werden . wieder sehr fließend	. Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz é continuação da mesma na *recapitulação livre das elaborações temáticas* I (vide p. 283).

. São dois os instrumentos que integram a técnica **Klangfarbenmelodie** nesta quinta voz: clarone e violas. No início da linha (comp. 172 – 73) entra o naipe das violas com exceção do solista. Nos comp. de 176 (2º tempo) – 79 (início) o naipe das violas está completo.

Observa-se que, na primeira, terceira, quarta e quinta vozes (vide pp. 291 - 4) são utilizados em geral, instrumentos da família das cordas e das madeiras, ou no caso da terceira voz, somente as madeiras (corne inglês; vide p. 292).

. No acorde final (comp. 178: 2ª met. do 2º tempo – 79: início) as notas pertencentes a esta voz são as do meio (lá² → sib²) e são feitas pelas violas. As notas ré³ – sol³ (mais agudas) funcionam como reforço da sexta voz, está entretanto uma oitava acima (veja violoncelo e contrabaixo, ví, comp. 178: 2ª met. do 2º tempo – 79: início; p. 295). A nota ré² (mais grave) pertence à sexta voz (comp. 178: 2ª met. do 2º tempo), e é utilizada também como um reforço para os violoncelos e contrabaixos (veja ví; p. 295).

Sexta linha melódica:

(tempo I. sehr ruhig)

wieder fließender werden

wieder sehr fließend

171 (mit Dpf.)

The musical score for Ex. 193 consists of four staves: Pos. (Positivo), Pk. (Percussão), Vlc. (Violoncelos), and Kbs. (Contrabaixos). The Pos. staff has a single note with a dynamic marking of *p*. The Pk. staff has a single note with a dynamic marking of *f*. The Vlc. and Kbs. staves have multiple notes with various dynamics including *p*, *mf*, and *f*. The Vlc. staff also has a marking 'ALLE (mit Dpf.)' and the Kbs. staff has a marking '(mit Dpf.)'. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Ex. 193: última resposta tonal, sexta linha melódica

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
vi (última resposta tonal)	171 – 79	trombone tímpano violoncelos contrabaixos	. Trombone (comp. 175: 2º tempo com violoncelos e contrabaixos) . Tímpano (comp. 178: 2ª met. do 2º tempo – 79: 1ª met. do 1º tempo com violoncelos e contrabaixos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone, violoncelos e contrabaixos)	<i>f, mf, p,</i> < >	. tempo I. <i>sehr</i> <i>ruhig</i> . <i>wieder fließender</i> <i>werden</i> . <i>wieder sehr</i> <i>fließend</i>	. Instrumento condutor . Técnica Klangfarbenmelodie

. Embora ocorra a técnica **Klangfarbenmelodie**, nota-se uma predominância de **instrumentos condutores** (violoncelos e contrabaixos).

. As notas finais são dobradas para realçar a harmonia e também o final do trecho; ver por ex.:

- o tímpano, vi, comp. 178: 2ª met. do 2º tempo – 79: início

- as violas, v, comp. 178 (2ª met. do 2º tempo) – 79 (início); p. 294 que está

uma oitava acima dos violoncelos e contrabaixos. No compasso 178 (2ª met. do 2º tempo) a viola na nota mais grave (ré²) é também um reforço (vide p. 294).

. A dinâmica (*forte*), a articulação (*tenuto*) e o tímpano enquanto **articulador tímbrico**, também auxiliam e enfatizam o fechamento desta parte (*última resposta tonal*). Após a mesma, ocorre as **elaborações temáticas III** que já está praticamente encaminhando a obra para o seu final.

Tratamento dado às linhas melódicas apresentadas na *última resposta tonal*

. Ocorre a **serialização** motivico- tímbrica da *resposta tonal* ou décima primeira entrada temática na segunda voz (vide pp. 289 – 90). Nas outras vozes pode ser observado a ocorrência da técnica *Klangfarbenmelodie* e de **instrumento** (s) **condutor** (es). Nota-se que a primeira, terceira, quarta e quinta vozes (vide pp. 291 – 4) empregam instrumentos pertencentes de maneira geral, às cordas e/ ou às madeiras. A sexta voz apresenta também as cordas, mas ocorre a presença de um instrumento pertencente para a família dos metais e da percussão (veja trombone e tímpano; p. 295).

. Com relação ao trecho anterior (*recapitulação livre das elaborações temáticas I* ; vide pp. 277 – 87) este, apresenta-se um pouco mais movido (*wieder fließender werden*; ver comp. 173 - 78). Quanto à dinâmica, pode-se dizer que, ocorre um aumento da intensidade ao final (ver aproximadamente compassos 175: 2º tempo – 79: início).

. Ao final (comp. 178: 2ª met. do 2º tempo – 79), notas são dobradas. Pensa-se que isto ocorre com uma função de "reforço harmônico", pois as notas dobradas podem ser a fundamental, a terça ou quinta do acorde. Veja por ex.:

- a primeira voz com a nota lá³ (comp. 178: 2ª met. do 2º tempo; p. 291), que é a quinta do acorde de Ré maior e que está dobrando (uma oitava acima) a mesma nota da quinta voz (vide p. 294)
- a primeira voz com a nota sib³ (comp. 179: 1ª met. do 1º tempo; p. 291), que é a terça do acorde de Sol menor. Está também dobrando (uma oitava acima) a mesma nota da quinta voz (vide p. 294)
- a sexta voz no tímpano (comp. 178: 2ª met. do 2º tempo – 79: 1ª met. do 1º tempo; p. 295) que dobra a fundamental dos acordes (Ré maior e Sol maior respectivamente)

Assim, este reforço harmônico, a dinâmica alcançada ao final (*forte*) e a cadência (veja cadência; p. 68) servem para enfatizar e pontuar este término de parte. Após a *última resposta tonal*, caminha-se praticamente ao final da peça (*elaborações temáticas III*, vide pp. 298 – 327 e coda, pp. 328 - 43).

2.2.8.5 - Elaborações temáticas III (recapitulação das elaborações temáticas II) ³⁹. As *elaborações temáticas III* compreende aproximadamente os compassos de 179 (2ª met. do 1º tempo) – 97 (início) e traz os seguintes **motivos**: o *cromático descendente* (principal; veja por exemplo: trompa, *iii*, comp. 179: 2º tempo – 81: 1º tempo; p. 303), o **motivo** diatônico ascendente (veja fagote, *v*, comp. 179: 2ª met. do 2º tempo – 81: início, p. 307) e um terceiro **motivo** (2ºs violinos, *ii*, comp. 179 – 80; p. 299) que é derivado do *contraponto 1* ⁴⁰.

Nesta *elaboração* ocorrem dois momentos que estão relacionados ao tratamento dado às entradas imitativas do **motivo cromático descendente** (vide pp. 75 – 6). O primeiro estende-se aproximadamente do comp. 179 – 87 (início) e o segundo, do compasso 187 – 97 (início).

A seguir, apresenta-se o diagrama com o tratamento dado aos dois momentos das *elaborações temáticas III* e a análise das linhas melódicas presentes em cada momento.

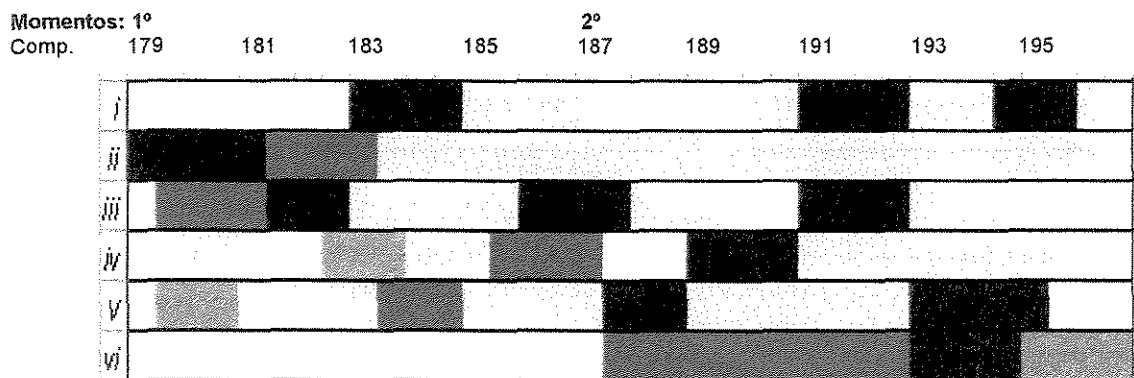
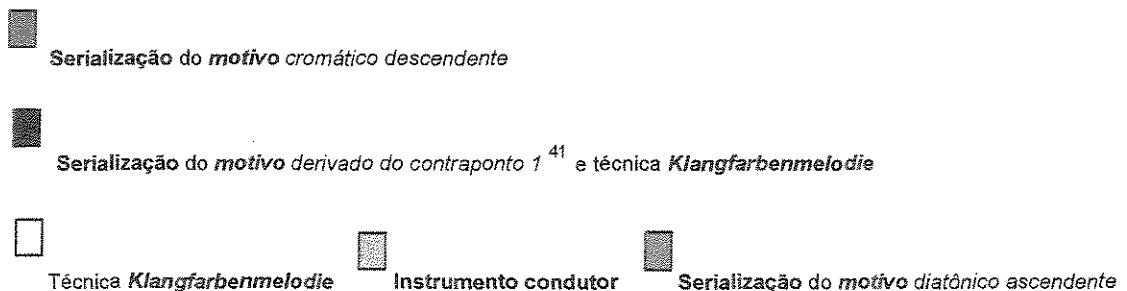


Fig. 15: *elaborações temáticas III*, primeiro e segundo momentos



³⁹ Vide *elaborações temáticas III*, pp. 69 - 77

⁴⁰ Veja o **motivo derivado do CI** na p. 69

⁴¹ No primeiro momento este **motivo** está serializado, no segundo, observa-se um padrão

Segunda linha melódica:

wieder sehr fließend

179

Fl.

Ob.

Kl.

F.

Trp.

Hrf.

2. Gg.

(m. Dpf.)

Br.

(m. Dpf.)

SOLO

pizz.

(m. Dpf.)

Ex. 194: *elaborações temáticas III*, 1º momento, segunda voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. <i>motivo crom. descendente</i>	ii	179 - 86 (1º tempo)	flauta oboé	. flauta (comp. 180: 1ª met. do 2º tempo com viola)
. <i>motivo derivado do C1 (1º mom. das E.T. III)</i>			clarineta trompete 2ºs violinos viola (<i>solo</i>) harpa	. oboé (comp. 181: 1ª met. do 2º tempo com trompete) . clarineta (comp. 185: 1ª met. do 1º tempo com flauta) . harpa (comp. 180: 1ª met. do 2º tempo com viola ; comp. 185- 86: 1ª met. do 1º tempo com flauta)
Efeitos	Ornamento	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete, 2ºs violinos e viola)	apogiatura	f	. <i>wieder sehr fließend</i>	. <i>Serialização do motivo cromático desc. e do motivo derivado do C1</i> . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. A segunda voz traz o **motivo cromático descendente** (veja trompete, comp. 181: 2º tempo – 83: 1º tempo; p. 299) e o **motivo derivado do C1** (segundos violinos, comp. 179 – 80; p. 299).

O **motivo derivado do primeiro contraponto** é feito inicialmente pelos segundos violinos e segue na flauta e na viola (comp. 180); ou seja, emprega-se a família das cordas e da madeira. A harpa (comp. 180: 1ª met. do 2º tempo) aparece como **articulador tímbrico** (o mesmo ocorre na primeira voz; vide p. 301).

O **motivo cromático descendente** é feito pelo trompete (com surdina).

. Esta linha melódica emprega além da **serialização** motivico- tímbrica, a técnica **Klangfarbenmelodie**, que envolve instrumentos pertencentes à família das madeiras, metais e cordas.

. É interessante observar que Webern acrescenta um ornamento: *apogiatura* (comp. 180: 2º tempo na viola). Ela não existe na partitura original. As notas que a compõem são retiradas de outras vozes; assim, o fá³ e o si² podem ser encontrados na terceira e quinta vozes (veja trompa, comp. 180: 2º tempo, p. 303 e fagote, comp. 180: 2º tempo, p. 307). A colocação deste ornamento funciona como valorização de notas importantes da estrutura harmônica (veja viola, comp. 180: 2º tempo, notas si² e fá³ sobre a nota ré⁴, p. 299; que neste caso, lembram o acorde de Bm^{b5}).

Primeira linha melódica:

(*wieder sehr fließend*)

Ex. 195: *elaborações temáticas III*, 1º momento, primeira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. <i>motivo</i> derivado do C1 (1º mom. das E.T. III)	<i>i</i>	180 - 87	oboé harpa 1ºs violinos 2ºs violinos	. 1ºs violinos (comp. 184: 1ª met. do 1º tempo com oboé) . oboé (comp. 184: 1ª met. do 2º tempo com 2ºs violinos) . harpa (comp. 184: 1ª met. do 2º tempo com 2ºs violinos) . 2ºs violinos (1ª met. do 2º tempo com oboé)
Efeitos	Ornamento	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1ºs e 2ºs violinos)	<i>apogiatura</i>	<i>f</i>	. <i>wieder sehr fließend</i>	. Serialização do <i>motivo</i> derivado do C1 . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Observa-se nesta primeira voz a **serialização do *motivo* derivado do C1** (comp. 183 – 84 aproximadamente) que é feito inicialmente pela família das cordas (primeiros violinos) e depois pela madeira (oboé); a harpa (comp. 184: 1ª met. do 2º tempo) é também aqui, um **articulador tímbrico**. Está desta forma, serializado como o mesmo **motivo** encontrado na segunda voz (vide pp. 299 – 300).

. A técnica ***Klangfarbenmelodie*** emprega aqui, instrumentos pertencentes às famílias das cordas e das madeiras.

. A *apogiatura* também não existe originalmente e ela ocorre no mesmo ponto do **motivo** (*derivado do C1*) em que apareceu na segunda voz (comparar os 2^{os} violinos, *i*, comp. 184: 2º tempo, com a viola, *ii*, comp. 180: 2º tempo, p. 299). Nesta voz, ela lembra melodicamente a fundamental de um acorde de dominante com a sétima no baixo (F/Eb). A nota da *apogiatura*: fá³ pertence à segunda voz (veja clarineta, comp. 184: 1ª met. do 2º tempo; p. 299).

Terceira linha melódica:

wieder sehr fließend

179

Kl. B

Fg.

Hr. F

Br.

Vlc.

(mit Dpf.)

(mit Dpf.)

(mit Dpf.)

SOLO (mit Dpf.)

ALLE pizz.

pizz.

arco

Ex. 196: **elaborações temáticas III**, 1º momento, terceira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. motivo crom. desc.	iii	179 (2º tempo) - 85	clarineta fagote trompa violas violoncelo (solo)	. violas (comp. 182: 1ª met. do 2º tempo com clarineta e comp. 185: 1ª met. do 1º tempo com violoncelo solo)
. motivo derivado do C1 (1º mom. das E. T. III)				
Efeitos	Ornamento	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompa, violas e violoncelo)	apoggiatura	f	. wieder sehr fließend	. Serialização do motivo cromático descendente e do motivo derivado do C1 . Técnica Klangfarbenmelodie

. Observa-se que, na terceira voz ocorre a **serialização** do **motivo cromático descendente** que é conduzido como na segunda voz, pela família dos metais (comparar a trompa, iii, comp. 179: 2º tempo – 81: 1º tempo, com o trompete, ii, comp. 181: 2º tempo – 83: 1º tempo, p. 299). O **motivo derivado do C1** (comp. 181: 2ª met. do 2º tempo – 83: 1ª met. do 1º tempo) é feito pelas cordas (violas) e a seguir pela madeira (clarineta); este procedimento também ocorre na primeira e segunda vozes (vide pp. 301 e 299). Entretanto, este **motivo**

não apresenta aqui, o **articulador tímbrico** (veja harpa, *ii* e *i*, comp. 180: 1ª met. do 2º tempo e comp. 184: 1ª met. do 2º tempo respectivamente) e nem o segundo instrumento de cordas que faz a *apogiatura* ao final do mesmo (veja viola, *ii*, comp. 180: 2º tempo, p. 299 e os 2ºs violinos, *i*, comp. 184: 2º tempo, p. 301). Esta voz vai também apresentar uma *apogiatura*, mas entretanto, não ocorre no mesmo ponto averiguado nas duas vozes anteriores (veja violoncelo, *iii*, comp. 185: 1º tempo; viola, *ii*, comp. 180: 2º tempo, p. 299 e 2ºs violinos, *i*, comp. 184: 2º tempo, p. 301).

A nota ré² (*apogiatura*; comp. 185) pertence à quinta voz (veja trombone, comp. 185: 1ª met. do 1º tempo; ver p. 307) e é a terça do acorde de Si bemol maior.

Quarta linha melódica:

wieder sehr fließend

179

E.H.

Kl. B

Bskl. B

Hr. F

(mit Dpf.)

Ex. 197: *elaborações temáticas III*, 1º momento, quarta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. <i>motivo</i> crom. desc.	iv	179 (2º tempo) – 87	come inglês clarineta	. come inglês (comp. 184: 1º tempo com clarone e comp. 185: 1ª met. do 2º tempo com trompa)
. <i>motivo</i> diatônico ascendente (1º mom. das E. T. III)			clarone trompa	. clarone (comp. 185: 1ª met. do 1º tempo com come inglês)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompa)	<i>f</i>	. <i>wieder sehr fließend</i>	. <i>Serialização do motivo cromático descendente e do motivo diatônico asc.</i> . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Na condução desta voz empregam-se as famílias das madeiras e do metal compondo a técnica *Klangfarbenmelodie*.

. O *motivo* diatônico ascendente faz aqui a sua segunda entrada (veja come inglês, comp. 182: 2ª met. do 2º tempo – 84: 1º tempo). Apresenta-se serializado, pois como ocorre na sua primeira aparição (veja fagote, v, comp. 179: 2ª met. do 2º tempo – 81: início; p. 307) é feito por um instrumento da família das madeiras (aqui, pelo come inglês).

Observa-se também a **serialização** do ***motivo cromático descendente*** que é feito pela trompa (comp. 185: 2º tempo – 87: 1ª met. do 1º tempo). Na terceira voz é também este instrumento que conduz o mesmo **motivo** (veja trompa, comp. 179: 2º tempo – 81: 1º tempo, p. 303).

Quinta linha melódica:

wieder sehr fließend

179

Bskl.
B

Fg.

(mit Dpf.) *f*

Pos.

(mit Dpf.)

Vlc.

(mit Dpf.)

Kbs.

f

Ex. 198: *elaborações temáticas III*, 1º momento, quinta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. motivo crom. desc. . motivo diatônico ascendente (1º mom. das E. T. III)	v	179 (2º tempo) - 87	clarone fagote trombone violoncelos contrabaixos	_____
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trombone, violoncelos e contrabaixos)	<i>f</i> < >	. <i>wieder sehr fließend</i>	. Serialização do motivo cromático descendente e do motivo diatônico asc. . Técnica Klangfarbenmelodie	

. Verifica-se na composição da técnica **Klangfarbenmelodie** a presença de três famílias: madeira, metal e cordas.

. Tanto o **motivo** diatônico ascendente que faz a sua primeira aparição nesta voz (veja fagote, comp. 179: 2ª met. do 2º tempo – 81: 1ª met. do 1º tempo), quanto o **motivo** cromático descendente (veja trombone, comp. 183: 2º tempo – 85: 1ª met. do 1º tempo) encontram- se serializados. Como ocorre na quarta voz (p. 305), o **motivo** diatônico é aqui, feito pela família das madeiras (fagote) e o **cromático** pelos metais (trombone). Nas cordas, um **motivo**

(veja contrabaixos, comp. 185 – 86: 1ª met. do 1º tempo) parece relembrar o início do **motivo derivado do C1**, pois um grupo de semínimas (quatro, como o mesmo) utiliza a mesma articulação (*tenuto* e *pizz.*), é feito por instrumento da família das cordas e está em *forte* como as entradas anteriores (comparar o início do **motivo derivado do C1** nas pp. 299, 301 e 303).

Tratamento dado às linhas melódicas e aos **motivos** principais nas **elaborações temáticas III** (primeiro momento)

. Verifica-se nas cinco vozes o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**. Também se observa neste primeiro momento, a **serialização** motivico-tímbrica dos **motivos**: *cromático*, *diatônico* e *derivado do C1*.

Timbristicamente falando, as cordas e as madeiras conduzem o **motivo derivado do C1**, os metais reservam-se ao **motivo cromático descendente** e as madeiras trazem o **motivo** diatônico ascendente.

As articulações, a dinâmica e os efeitos (com surdina e *pizz.*) estão também serializados.

O **motivo cromático descendente** (principal) é feito pelos metais (com surdina) em *forte* e com *marcatos*. Veja trompete (*ii*, p. 299); trompa (*iii*, p. 303 e *iv*, p. 305) e trombone (*v*, p. 307).

O **motivo** diatônico ascendente é conduzido pelas madeiras em *forte* e principalmente com *tenuto* (veja: corne inglês, *iv*, comp. 182: 2ª met. do 2º tempo – 84: 1º tempo, p. 305 e fagote, *v*, comp. 179: 2ª met. do 2º tempo – 81: 1ª met. do 1º tempo, p. 307).

O **motivo derivado do C1** é na primeira e na segunda vozes feito inicialmente pelas cordas (com surdina e *pizz.*), depois pelas madeiras e no final pelas cordas novamente (com surdina). A harpa é um **articulador tímbrico**. Veja na segunda voz: 2^{os} violinos, flauta, viola e harpa (comp. 179 – 80; p. 299) e na primeira: 1^{os} violinos, oboé, 2^{os} violinos e harpa (comp. 183 – 84; p. 301). Uma outra entrada deste **motivo** pode ser observada na terceira voz (veja comp. 181: 2ª met. do 2º tempo – 83: início; p. 303), entretanto ao final, não traz **articulador tímbrico** e nem a segunda entrada do instrumento de cordas. Mas mesmo assim, considera-se serializado pois é feito pelas cordas (violas; com surdina e *pizz.*) e pela madeira (clarineta). Pensa-se que esta ligeira alteração se deve ao curso da própria linha melódica nesta voz. As articulações, a dinâmica e os efeitos (com surdina e com *pizz.*) são mantidas.

. Webern introduz *apogiaturas* que originalmente não existem. As notas das mesmas são retiradas de outras vozes. Ocorrem aqui, nas três primeiras vozes. Melodicamente elas têm a função de valorizar notas da estrutura harmônica (fundamental, terça ou a sétima de um acorde; veja as *apogiaturas* nas pp. 299, 301 e 303). No primeiro momento das **elaborações temáticas III** elas acompanham em geral, o **motivo derivado do C1** (isto não ocorre na terceira voz; vide p. 303) e são feitas por instrumentos de cordas.

. A dinâmica deste trecho está em *forte*. Além de outras, as articulações observadas são: *marcato*, *sforzato* e *tenuto*.

Comparando os motivos principais das **elaborações temáticas II e III.**

. O **motivo cromático** (principal) é nas **elaborações temáticas III** feito por um único instrumento (família dos metais; veja por ex.: trompa, comp. 179: 2º tempo – 81: 1º tempo; p. 303) e nas **elaborações temáticas II** é feito por dois instrumentos: um da família dos metais e outro das madeiras (a harpa é utilizada como articulador; veja como exemplo: trompete, flauta e harpa, comp. 103: 2º tempo – 05: início, p. 202).

Embora ocorra procedimento parecido (**serialização**), a maneira de pensar o **motivo** (articulação, tratamento tímbrico, dinâmica) difere nas duas partes.

. O **motivo** diatônico ascendente apresenta as articulações, a dinâmica e o tratamento tímbrico diferente nas duas **elaborações** . Veja **elaborações temáticas III**: corne inglês, iv, comp. 182 (2ª met. do 2º tempo) – 84

(1º tempo), p. 305 e **elaborações temáticas II**: 2ºs violinos, iv, comp. 103 (2ª met. do 2º tempo) – 05, p. 207. Nas **elaborações temáticas II** este **motivo** é importante, funcionando na realidade como um *contramotivo* que auxilia o *cromático descendente* (principal). Nas **elaborações temáticas III** ele aparece somente duas vezes e é de uma importância secundária.

Comparando os procedimentos dado aos motivos nas **elaborações temáticas I, II e III** (primeiro momento)⁴²

. As três **elaborações temáticas** apresentam uma **serialização** motivico-tímbrica de seus **motivos** principais.

. Nas **elaborações temáticas I**, a **serialização** do **motivo cromático** (principal) não ocorre exatamente igual em todas as aparições. Podem aparecer pequenas variações tímbricas (comparar nas **elaborações temáticas I** a primeira voz - p. 172 , onde se tem dois instrumentos da família das madeiras: flauta e clarineta e mais um das cordas: primeiro violino - com a quarta ou segunda vozes, onde se apresentam um instrumento da família das madeiras, um dos metais e um das cordas; vide pp. 170 ou 171 respectivamente) e outras ocasionadas muitas vezes pela própria mudança da linha melódica (veja **elaborações temáticas I**: v e vi ; pp. 174 e 175).

. Nas **elaborações temáticas II** e **III** a **serialização** dos **motivos** principais observam em geral, um padrão comum (veja a conclusão das seis vozes apresentadas nas **elaborações temáticas II**, p. 216 e a conclusão do tratamento dado às vozes e aos **motivos** principais nas **elaborações temáticas III**; p. 309).

. Nota-se que nas **elaborações temáticas I** e **II**, o **motivo** com caráter contrapontístico que acompanha o **motivo** principal (**cromático**) é feito de uma maneira geral, pela família das cordas (veja: **elaborações temáticas I**: viola, iii, comp. 79 – 80, p.176; **elaborações temáticas II**: 2^{os} violinos, iv, comp. 103: 2^a met. do 2^o tempo – 05, p. 207). Na terceira **elaboração**, além das cordas acrescenta-se também as madeiras (veja **elaborações temáticas III**: 2^{os} violinos, flauta, viola, ii, comp. 179 – 80, p. 299).

. **Motivos** “secundários” como o **terceiro motivo** nas **elaborações temáticas II** e o **diatônico ascendente** em **elaborações temáticas III** são feitos pelas madeiras (ver **elaborações temáticas II**: flauta, i, comp. 105: 2^a met. do 2^o tempo – 09: 1^a met. do 1^o tempo, p. 202 e **elaborações temáticas III**: corne inglês: iv, 182: 2^a met. do 2^o tempo – 84: 1^o tempo, p. 305).

Motivos principais (**cromáticos**) são em geral feitos pelos metais nas **elaborações temáticas III** ou combinados com outras famílias nas **elaborações temáticas I** e **II**. Veja por exemplo, **elaborações temáticas III**: trompete, ii, comp. 181 (2^o tempo) – 83 (1^o tempo), p. 299; **elaborações temáticas I**: corne inglês, trompa e violoncelo, iv, comp. 78: 2^o tempo – 81 (início), p. 170; **elaborações temáticas II**: trompete, flauta e harpa (**articulador tímbrico**), i, comp. 103 (2^o tempo) – 05: início, p. 202.

. Verifica-se que Webern utiliza nas três **elaborações** para a composição da linha melódica a técnica **Klangfarbenmelodie** e/ou também **instrumento** (s) **condutor** (es). Para os **motivos** principais emprega-se a **serialização**. A maneira como **motivos** semelhantes (como o **cromático** nas **elaborações**

⁴² Veja as **elaborações temáticas I, II e III** (pp. 169 – 90; 201 – 16 e 298 – 312).

temáticas II e III, por exemplo) são tratados em termos de articulação, dinâmica e timbre, diferem em cada parte.

Sexta linha melódica:

(wieder sehr fließend)

rit. _____

187

E.H.

Br.

Vlc.

Kbs.

ALLE (mit Dpf.)

(m. Dpf.) arco

(m. Dpf.) arco *f*

f *f* *f* *f* *f*

Ex. 199: *elaborações temáticas III*, 2º momento, sexta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. <i>motivo</i> crom. descendente . <i>motivo</i> derivado do C1 (2º mom. das E.T. III)	vi	187 - 96	come inglês violas violoncelos contrabaixos	. come inglês e violas (comp. 196 com violoncelos e contrabaixos)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (violas, violoncelos e e contrabaixos)	<i>f</i> < >	. <i>wieder sehr fließend</i> . <i>rit.</i>	. <i>Serialização do motivo cromático desc.</i> . <i>Instrumentos condutores</i>	

. O *motivo* cromático descendente aparece um pouco diferente do ocorrido no primeiro momento (vide p. 309). Ele acontece aqui, três vezes em seguida (vide comp. 187: 2º tempo – 93: 1ª met. do 1º tempo). Nesta linha melódica eles são feitos somente por instrumentos de cordas (violoncelos e contrabaixos), ao passo que, no momento anterior são conduzidos pelos metais (vide p. 309). As articulações diferem nos dois momentos (*tenuto* ao invés de *marcato*, comparar por ex.: os violoncelos e contrabaixos na sexta voz acima, comp. 187: 2º tempo – 89: 1º tempo, com o trompete, comp. 181: 2º tempo – 83: 1º tempo; p. 299). A dinâmica sofre pequenas variações. Embora em alguns aspectos seja diferente do ocorrido no primeiro momento, considera-se também aqui, este *motivo* serializado. As razões são as seguintes: nas três vezes seguidas ele é feito pelos mesmos instrumentos

(violoncelos e contrabaixos; veja comp. 187: 2º tempo – 93: 1ª met. do 1º tempo), possui a mesma articulação (*tenuto*) e dinâmica (*forte*, com pequeníssimas variações: *decrescendo*).

. O **motivo derivado do C1** ocorre logo após as entradas do **motivo cromático** (veja comp. 193: 2ª met. do 1º tempo – 94 aproximadamente; p. 313) e é como ele, feito por instrumentos pertencentes à família das cordas (violoncelos e contrabaixos). Este **motivo** é no primeiro momento, basicamente distribuído entre as cordas e as madeiras (veja 2ºs violinos, flauta e viola, *ii*, comp. 179 – 80; p. 299). As articulações diferem um pouco. Neste instante o seu início está bem enfatizado: *marcato* (comp. 193; p. 313) ao invés de *tenuto* (comp. 179; p. 299). Este relevo dado ao **motivo derivado do C1** ao final do trecho, pode ser explicado pelo fato de que, fragmentos do mesmo vão acompanhar na parte seguinte (*coda*) a última entrada temática (veja comp. 197 – 205). Este **motivo** ganha neste segundo momento uma importância maior, semelhante àquela dada ao **motivo cromático**.

. Com relação às variações de andamento pode-se dizer que, o *ritenuto* (comp. 193 – 96; ver p. 313) prepara a entrada da *coda* (compassos 197 – 205).

Quinta linha melódica (continuação):

(wieder sehr fließend)

rit. _____

Ex. 200: *elaborações temáticas III*, 2º momento, quinta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. motivo derivado do C1 (2º mom. das E.T. III)	v	187 (2ª met. do 2º tempo) - 96	clarone fagote trombone violas	. violas (comp. 188: 1ª met. do 2º tempo com clarone; 191: 1ª met. do 1º tempo com trombone)
Efeitos	Ornamento	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trombone e violas)	apoggiatura	f	. wieder sehr fließend . rit.	. Serialização do motivo derivado do C1 . Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz é continuação da mesma no primeiro momento das **elaborações temáticas III** (vide p. 307).

. Nesta linha melódica ocorrem duas entradas do **motivo derivado do C1** (comp. 187: 2ª met. do 2º tempo – 89: 1ª met. do 1º tempo e comp. 193: 2ª met. do 1º tempo – 94: 1º tempo). Ambas estão serializadas motivico e timbricamente, entretanto, a segunda entrada apresenta apenas o início do mesmo.

A primeira (comp. 187: 2ª met. do 2º tempo – 89: 1ª met. do 1º tempo), está praticamente serializada segundo as entradas do momento anterior (vide p.

309), onde o **motivo** é feito, de uma maneira geral, por duas famílias: cordas e madeiras. Uma pequena diferença pode ser observada: uma segunda entrada de instrumentos de cordas não ocorre aqui, após as madeiras (comparar clarone, v, comp. 188: 2º tempo – 89: 1ª met. do 1º tempo, p. 315 com oboé e 2ºs violinos, i, comp. 184; p. 301). A harpa também não é neste instante, empregada como **articulador tímbrico** deste **motivo** (ver 1º mom., ii, comp. 180; p. 299 e i, comp. 184; p. 301). As articulações são mantidas iguais nos dois momentos: *tenuto* e *pizzicato*. nas cordas (violas, comp. 187: 2ª met. do 2º tempo – 88: 1ª met. do 2º tempo, p. 315) e *legato* nas madeiras (clarone, comp. 188: 2º tempo – 89: 1ª met. do 1º tempo; p. 315; comparar com a primeira voz: 1ºs violinos e oboé, comp. 183 – 84; p. 301).

A segunda entrada (comp. 193: 2ª met. do 1º tempo – 94: 1º tempo) observa os padrões já apresentados ou seja, é feito no início por instrumentos da família das cordas (violas). Quanto às articulações, utiliza o *marcato* ao invés do *tenuto*. Este segundo **motivo** na realidade está acompanhando o mesmo que aparece na sexta voz (comparar violas, v, comp. 193 – 94: 1º tempo, p. 315, com a vi, violoncelos e contrabaixos, comp. 193 – 94: 1ª met. do 1º tempo, p. 313).

No fagote (comp. 189: 2ª met. do 1º tempo – 90), a quinta voz acessora a entrada deste mesmo **motivo** na quarta (veja violas ; comp. 189 – 90, p. 317).

. A *apogiatura* nas violas (comp. 194: 1º tempo; p. 315) foi acrescentada pelo orquestrador. A nota do ornamento: dó² é encontrada na sexta voz (veja violoncelos e contrabaixos, comp. 194: 1ª met. do 1º tempo; p. 313). Ela repete a fundamental do acorde de dó com sétima.

. Este trecho é considerado de certa importância, o que pode ser confirmado pela dinâmica (*forte*) e pelas articulações (*marcato*, entre outras).

Quarta linha melódica (continuação):

(wieder sehr fließend)

rit. ————— tempo I. sehr getragen

188 (mit Dpf.)

Hr. F
(mit Dpf.)
Pos.
(mit Dpf.)
1. Gg.
(mit Dpf.) arco
2. Gg.
(mit Dpf.) pizz.
Br.

Ex. 201: **elaborações temáticas III**, 2º momento, quarta voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. motivo derivado do C1 (2º mom. das E.T. III)	iv	188 - 97 (1º tempo)	trompa trombone 1ºs violinos 2ºs violinos violas	. violas (comp. 190: 1ª met. do 1º tempo com trombone) . trombone (comp. 190: 1ª met. do 2º tempo com trompa)
Efeitos	Ornamento	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompa, trombone, 1ºs e 2ºs violinos e viola)	apogiatura	f < >	. wieder sehr fließend . rit. . tempo I. sehr getragen	. Serialização do motivo derivado do C1 . Técnica Klangfarbenmelodie

. Esta voz é continuação da mesma no primeiro momento das **elaborações temáticas III** (vide p. 305).

. A técnica **Klangfarbenmelodie** apresenta cinco instrumentos na composição da linha melódica (metais e cordas).

. O **motivo derivado do C1** faz a sua aparição nos seguintes compassos: 189 (2ª met. do 1º tempo) – 90 com as violas, o trombone e a trompa. Ele apresenta as características de **serialização** motivico- tímbrica bem próximas ao observado no primeiro momento das **elaborações temáticas III** (veja

motivo derivado do C1; p. 309). Entretanto, ao invés da utilização de instrumentos da família das cordas e das madeiras emprega – se aqui, cordas e metais (violas, trombone e trompa). Outra diferença pode ser notada ao término do **motivo**: em geral, no primeiro momento as cordas é que fazem a finalização do mesmo; aqui, é o metal: trompa (comparar trombone e trompa, iv, comp. 190, p. 317, com flauta e violas, comp. 180, p. 299). As articulações e a dinâmica são as mesmas do momento anterior.

. A *apogiatura* (comp. 194: 1º tempo; p. 317) não acontece na partitura original. A nota sol² pertence à quinta voz (veja violas, comp. 194: 1º tempo; p. 315). Webern utiliza este tipo de ornamento tanto na quarta quanto na quinta vozes (veja 2^{os} violinos, comp. 194: 1º tempo; p. 317 e violas, comp. 194: 1º tempo; p. 315). É interessante notar que, na quarta voz, a *apogiatura* forma o intervalo de uma quarta justa ascendente (intervalo utilizado na composição do **motivo** derivado do C1).

Terceira linha melódica (continuação):

(wieder sehr fließend)

186

E.H.
Kl. B.
Bskl. B.
Fg.
Hr. F.
1.Gg.
2.Gg.

(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
(mit Dpf.)

arco

rit. ————— tempo I. sehr getragen

get. pizz.
get. pizz.
get. pizz.
get. pizz.
get. pizz.
get. pizz.
get. pizz.
get. pizz.

Ex. 202: **elaborações temáticas III**, 2º momento, terceira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. <i>motivo</i> derivado do C1 (2º mom. das E.T. III)	<i>iii</i>	186 - 97	corne inglês clarineta clarone fagote trompa 1º violinos 2º violinos	. 2º violinos (comp. 187: 1ª met. do 1º tempo com clarineta; 192: 1ª met. do 1º tempo com clarone e fagote) . clarineta (comp. 187: 1ª met. do 2º tempo com corne inglês) . trompa (comp. 193: 1ª met. 2º tempo com clarone e fagote) . clarone e fagote (comp. 194: 1ª met. do 2º tempo com trompa).
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompa, 1º e 2º violinos)	<i>ff, f <</i>	. <i>wieder sehr</i> . <i>fließend</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo l. sehr</i> . <i>getragen</i>	. Serialização do <i>motivo</i> derivado do C1 . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Esta voz é continuação da mesma no primeiro momento das **elaborações temáticas III** (vide p. 303).

. Ocorrem duas entradas do **motivo derivado do C1** nesta linha melódica.

A primeira (comp. 186: 2ª met. do 1º tempo – 87) observa as mesmas características tímbricas das entradas deste **motivo** no primeiro momento das **elaborações temáticas III**: cordas e madeiras. Uma pequena alteração pode ser observada ao final: após as madeiras, ao invés de cordas fechando o **motivo**, têm-se o corne inglês (comparar clarineta e corne inglês, *iii*, comp. 187: 2º tempo, p. 319, com flauta e violas, comp. 180: 2º tempo, p. 299). As articulações são mantidas iguais nos dois momentos (*tenuto* e *pizzicato* nas cordas e *legato* na madeira) e a dinâmica também (*forte*).

A segunda entrada (comp. 191: 2ª met. do 1º tempo – 92: 1ª met. do 2º tempo) observa também um tratamento tímbrico semelhante ao da primeira: cordas e madeiras (segundos violinos, clarone e fagote). Nota-se entretanto, que as madeiras estão dobradas fazendo a segunda parte do **motivo** (ver clarone e fagote, comp. 192; p. 319). Com relação às articulações, ocorre uma ênfase maior: *marcato* ao invés de *tenuto* (comparar os segundos violinos, comp. 191 – 92: 1ª met. do 1º tempo e comp. 186 – 87: 1ª met. do 1º tempo; p. 319). A dinâmica é a mesma (*forte*).

. As duas últimas notas da linha melódica (ré³ e dó³, comp. 197: 2ª met. do 1º tempo e 1ª met. do 2º) aparecem dobradas nos primeiros e segundos violinos.

Segunda linha melódica (continuação):

(wieder sehr fließend)

186

Fl.
Ob.
E.H.
Trp.
2.Gg.
Br.

(mit Dpf.)
(mit Dpf.)
pizz.
(mit Dpf.)

rit. ————— tempo l. sehr getragen

get pizz.
ff

Ex. 203: *elaborações temáticas III*, 2º momento, segunda voz

Entrada	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
<i>ii</i> (2º mom. das E.T. III)	186 (2º tempo) - 97	flauta oboé corne inglês trompete 2ºs violinos violas	. 2ºs violinos (comp. 189: 2ª met. do 1º tempo com trompete; 190: 1ª met. do 2º tempo com corne inglês e flauta) . corne inglês e flauta (comp. 194: 2ª met. do 1º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (trompete, 2ºs violinos e violas)	<i>ff, f < ></i>	. <i>wieder sehr fließend rit. tempo I . sehr getragen</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta linha melódica é continuação da mesma no primeiro momento das **elaborações temáticas III** (vide pp. 299 - 300).

. A segunda voz não traz nenhum **motivo** considerado de extrema importância. A linha melódica é distribuída entre seis instrumentos que compõem a técnica ***Klangfarbenmelodie***. Apresenta assim, um nível significativo de informações tímbricas.

. As duas últimas notas da linha (fá³ e sol³) são realizadas pelos segundos violinos e violas (comp. 197: 2ª met. do 1º tempo e 1ª met. do 2º; p. 321). Os segundos violinos trazem também as notas ré³ e dó³ que pertencem à terceira voz (veja 1ºs e 2ºs violinos, comp. 197: 2ª met. do 1º tempo e 1ª met. do 2º; p. 319) e nas violas, as notas si³ e dó⁴ são da primeira (veja 1ºs violinos e violas, comp. 197: 2ª met. do 1º tempo e 1ª met. do 2º; p. 323).

Webern dobra as notas das três vozes agudas (comp. 197: 2ª met. do 1º tempo e 1ª met. do 2º), o que sugere um reforço feito pelas cordas para tais notas.

Primeira linha melódica (continuação):

(wieder sehr fließend)

188

Fl.
Ob.
E. H.
Kl. B
(mit Dpf.)
1. Gg.
(mit Dpf.)
2. Gg.
(mit Dpf.)
Br.

rit. ————— tempo I. sehr getragen

pizz.
gef. pizz.
gef. pizz. ff

Ex. 204: **elaborações temáticas III**, 2º momento, primeira voz

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. <i>motivo</i> derivado do C1 (2º mom. das E.T. III)	<i>i</i>	188 - 97	flauta oboé corne inglês clarineta 1ºs violinos 2ºs violinos violas	. 1ºs violinos (comp. 192: 1ª met. do 1º tempo com flauta e corne inglês) . 1ºs e 2ºs violinos (comp. 195: 1ª met. do 2º tempo, com flauta, oboé e clarineta)
Efeitos	Ornamento	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
. com surdina (1ºs e 2ºs violinos e violas)	<i>apogiatura</i>	<i>ff, f < ></i>	. <i>wieder sehr fließend</i> . <i>rit.</i> . <i>tempo l. sehr getragen</i>	. Serialização do <i>motivo</i> derivado do C1 . Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>

. Esta voz é continuação da mesma no primeiro momento das **elaborações temáticas III** (veja p. 301).

. Observam-se sete instrumentos compondo a técnica ***Klangfarbenmelodie***. Ocorrem vários dobramentos, por ex.: flauta e corne inglês (comp. 192), oboé e clarineta (comp. 192: 2ª met. do 2º tempo – 94: 1ª met. do 2º tempo), flauta, oboé e clarineta (comp. 195: 2º tempo – 97: início).

. O ***motivo derivado do C1*** apresenta duas entradas (1ºs violinos, flauta e corne inglês, comp. 191: 2ª met. do 1º tempo – 92: 1ª met. do 2º tempo; 1ºs e 2ºs violinos, flauta, oboé e clarineta, comp. 194: 2ª met. do 2º tempo – 96). Ele está serializado sendo feito por cordas e madeiras como no primeiro momento das **elaborações temáticas III**.

. A *apogiatura* (comp. 190: 2ª met. do 2º tempo) é a terça de um acorde (F/Eb). A nota lá³ (*apog.*) sugere ser “extraída” ou da segunda voz, comp. 190 (final) ou da nota que antecede o próprio ornamento (veja o lá³ no oboé e na clarineta; comp. 190: 1ª met. do 2º tempo; p. 323).

. As duas últimas notas (si³ e dó⁴, comp. 197: 2ª met. do 1º tempo e 1ª met. do 2º) estão dobradas nos primeiros violinos e nas violas.

A nota dó³ (fundamental em Dó menor) é repetida em três instrumentos diferentes: 1ºs e 2ºs violinos e violas (veja 1ºs e 2ºs violinos, *iii*, comp. 197: 1ª met. do 2º tempo; p. 319 e violas, *i*, comp. 197: 1ª met. do 2º tempo; p. 323). O mesmo ocorre com a nota sol³ (quinta do acorde de Cm): veja 1ºs e 2ºs violinos (comp. 197: 1ª met. do 2º tempo; p. 319) e violas (comp. 197: 1ª met. do 2º tempo; p. 321).

Tratamento dado aos dois momentos das **elaborações temáticas III**.

. Nos dois momentos das **elaborações temáticas III** ocorre a **serialização** motivico- tímbrica de **motivos** principais (vide pp. 309 – 12) e o emprego da técnica **Klangfarbenmelodie**, que possui em geral, de quatro a sete instrumentos para compôr cada linha melódica (no segundo momento, verifica-se uma única entrada com dois instrumentos na sexta voz; p. 313).

. Com relação aos **motivos** pode-se dizer que:

- O **motivo cromático descendente** apresenta-se serializado nos dois momentos, entretanto, em alguns aspectos possui um tratamento um pouco diferente. Ele é conduzido em cada entrada por um instrumento. No primeiro momento ele é feito pela família dos metais (veja **motivo cromático**, p. 309), no segundo, é conduzido três vezes em seguida pelas cordas (violoncelos e contrabaixos, *vi*, comp. 187: 2º tempo – 93: 1ª met. do 1º tempo; p. 313). As articulações diferem: *marcato* no primeiro (veja trompete, *ii*, comp. 181: 2º tempo – 83: 1º tempo; p. 299) e *tenuto* no segundo (veja violoncelos e contrabaixos, *vi*, comp. 187: 2º tempo – 89: 1º tempo; p. 313). A dinâmica sofre pequenas variações (nos dois momentos estão em *forte*, no segundo, aparece também um *decrecendo*).

No primeiro momento o **motivo cromático** aparece serializado, mas vai entrando alternadamente em vozes diferentes ao longo do trecho (veja por exemplo as seguintes entradas: trompa, *iii*, p. 303; trompete, *ii*, p. 299; trombone, *v*, p. 307 e trompa, *iv*, p. 305). Cada entrada é feita por instrumentos pertencentes à família dos metais. No segundo momento é feito três vezes em seguida na mesma voz; assim, Webern emprega **instrumentos condutores** para transportá-los (veja violoncelos e contrabaixos, *vi*, p. 313).

- O **motivo derivado do C1** apresenta em geral, um padrão de apresentação nos dois momentos.

No primeiro momento (veja também p. 309), aparece inicialmente sendo feito pelas cordas (com surdina, *tenuto* e *pizz.*), depois pelas madeiras e novamente pelas cordas (ver 1º momento: 2ºs violinos, flauta e viola, *ii*, comp. 179 – 80; p. 299); a harpa pode aparecer como **articulador tímbrico** (veja comp. 180: 1ª met. do 2º tempo; p. 299). Isto ocorre na primeira e na segunda vozes (pp. 301 e 299); na terceira, somente aparecem as cordas e a madeira (violas, clarineta, comp. 181: 2ª met. do 2º tempo – 83: 1ª met. do 1º tempo; p. 303). Este modelo que ocorre na terceira voz, se faz presente também no segundo momento das **elaborações temáticas III**.

Desta maneira, no segundo momento, observa-se a ocorrência de instrumentos de cordas seguidos pelas madeiras (veja violas e clarone, *v*, comp. 187: 2ª met. do 2º tempo – 89: 1ª met. do 1º tempo, p. 315; 1ºs violinos, flauta e corne inglês, *i*, comp. 191: 2ª met. do 1º tempo – 92: 1ª met. do 2º tempo; p. 323; 1ºs e 2ºs violinos, flauta, oboé e clarineta, *i*, comp. 194: 2ª met. do 2º tempo – 96, p. 323; 2ºs violinos, clarineta e corne inglês, *iii*, comp. 186 – 87; p. 319), ou cordas seguidas por metais (veja violas, trombone e trompa, *iv*, comp. 189 – 90; p. 317).

Neste segundo momento, recursos parecidos são utilizados na terceira e quarta vozes: o **motivo** inicia-se nas cordas e depois segue dois instrumentos ou pertencentes para as madeiras (veja 2^{os} violinos, clarineta e corne inglês, *iii*, comp. 186 – 87; p. 319) ou para os metais (veja violas, trombone e trompa, *iv*, comp. 189- 90, p. 317). Uma exceção pode ser verificada na sexta voz, em que o **motivo derivado do C1** é feito somente pelas cordas (veja violoncelos e contrabaixos, comp. 193: 2^a met. do 1^o tempo – 94, p. 313). Quanto à dinâmica observa-se que, todos os **motivos** apresentam-se em *forte*. Com relação às articulações, o **motivo** em geral, inicia-se em *tenuto* e segue em *legato*, entretanto, pode aparecer também *marcato* no começo do mesmo (veja por ex.: 2^{os} violinos, *iii*, comp. 191 – 92: 1^a met. do 1^o tempo, p. 319 e 1^{os} violinos, *i*, comp. 191 : 2^a met. do 1^o tempo – 92: 1^a met. do 1^o tempo; p. 323). O *marcato* no **motivo derivado do C1** acontece no segundo momento das **elaborações temáticas III**, a partir da entrada da primeira voz no compasso 191 aproximadamente. Este **motivo** ganha agora maior relevância (o *cromático* ocorre em *tenuto*, veja *vi*; p. 313). Esta importância pode ser explicada pelo fato de que, fragmentos do mesmo (vide pp. 328 - 43) vão acompanhar a última entrada do tema (veja *coda*, comp. 197 - 205); assim, eles já começam a ser destacados no segundo momento desta *elaboração*.

Com relação à dinâmica que envolve o **motivo** nos dois momentos, pode-se dizer que apresenta-se em *forte*.

O efeito com surdina é mantido nos dois momentos nos instrumentos de cordas (veja 2^{os} violinos, *ii*, comp. 179 – 80: 1^a met. do 1^o tempo; p. 299 e violas, *iv*, comp. 189 – 90: 1^a met. do 1^o tempo; p. 317).

O *pizzicato* aparece normalmente com o primeiro instrumento de cordas (veja 2^{os} violinos, *ii*, comp. 179 – 80: 1^a met. do 1^o tempo; p. 299); algumas exceções podem ser verificadas, em que não se observa a ocorrência do mesmo (por ex.: 1^{os} violinos, *i*, comp. 191 – 92: 1^a met. do 1^o tempo; p. 323).

- O **motivo** diatônico ascendente embora serializado, somente aparece no primeiro momento (vide p. 309).

. Ocorre nas **elaborações temáticas III** um recurso que auxilia na valorização de certas notas de acordes da estrutura harmônica: a *apogiatura*. Originariamente ela não foi escrita por Bach. Webern as adiciona como um ornamento melódico, mas com ênfase harmônica, pois estas notas derivam dos acordes que as acompanham. Assim, podem ser a fundamental, a terça, a quinta ou a sétima do acorde a que pertencem (ver p. 309). Em geral, estas *apogiaturas* são dobramentos de notas pertencentes às outras vozes. Ex.:



Nesta segunda voz, as notas si² e fá³ podem ser encontradas na quinta e na terceira vozes respectivamente (ver comp. 180: 2^o tempo; pp. 307 e 303).

Ex.: 205

A *apogiatura* pode aparecer fazendo parte do *motivo derivado do C1* (veja **elaborações temáticas III**: 1º mom., 2^{os} violinos, *i*, comp. 184: 2º tempo, p. 301; ou viola, *ii*, comp. 180: 2º tempo, p. 299). Elas são sempre feitas pelos instrumentos de cordas (violas, *ii*, comp. 180: 2º tempo, p. 299 e 2^{os} violinos, *iv*, comp. 194: 1º tempo; p. 317).

. O *ritenuto* (comp. 193 – 96 aproximadamente) prepara a entrada do último trecho: *coda* (veja comp. 197 - 205).

. A dinâmica dos dois momentos das **elaborações temáticas III** está em *forte*, o que pode (além de outras ocorrências) demonstrar a importância do trecho.

2.2.8.6 - Coda (décima segunda entrada temática na sexta voz; dó menor, compassos: 197 – 205)⁴³.

Segue o diagrama com o tratamento dado por Webern para a última entrada temática e a análise de cada linha melódica desta parte.

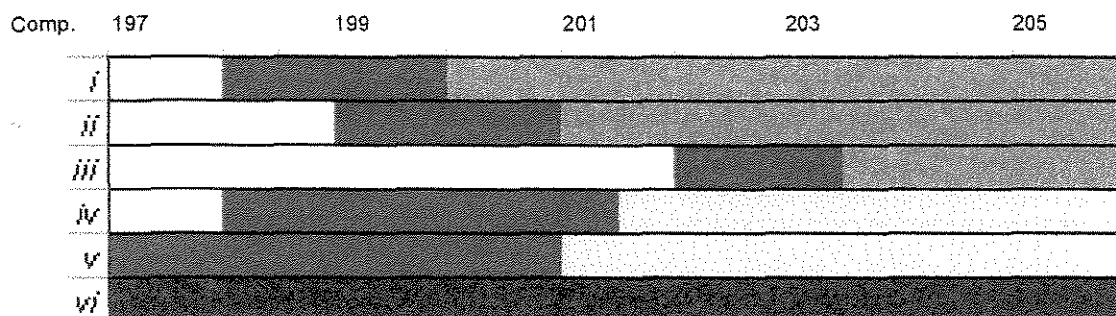


Fig. 16: coda

-  Fragmentos imitativos derivados do C1 (não está serializado, mas observa um padrão)⁴⁴
-  Instrumento condutor
-  Técnica *Klangfarbenmelodie*
-  Tema (não está serializado, emprega instrumentos condutores)

⁴³ Veja coda (pp. 78 – 81).

⁴⁴ Vide p. 341

Tema:

tempo I. sehr getragen molto ritenuto

197

Bskl. B

Fg.

Pk.

Hrf.

Vlc.

(mit Dpf) ff

Kbs.

(mit Dpf) ff

fff

Ex. 206: coda, sexta linha melódica (tema)

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
Coda (entrada temática em Cm)	vi	197 – 205	clarone fagote violoncelos contrabaixos tímpano harpa	. harpa e tímpano (nota dó ² , comp. 205 com clarone, fagote, violoncelo e contrabaixo) . violoncelo e contrabaixo (comp. 205: com a nota Dó ¹)
Ornamento	Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos
trillo (tímpano)	com surdina (violoncelo e contrabaixo)	ff, fff <	. tempo I. sehr getragen . molto ritenuto	. Instrumentos condutores

. Na última entrada temática não ocorre a **serialização** motivico-tímbrica e nem a técnica **Klangfarbenmelodie**. Esta ocorrência provoca um efeito surpresa, pois é a única entrada temática que não utiliza a **serialização**. Contrabaixos, violoncelos, clarone e fagote conduzem o tema (e são os mesmos instrumentos empregados na 6ª entrada).

. Com relação ao andamento, o *molto ritenuto* entra na segunda seção diatônica como ocorre em outras entradas temáticas que utilizam neste mesmo trecho *poco ritenuto* ou *poco allargando*.

. Observam-se também alterações das articulações, nota-se em geral que cada nota é bem enfatizada (com tenutos ou marcatos). Webern reserva para o final o ponto culminante da obra (*ff* e *fff*) e também um grande efeito surpresa que é conseguido através da não utilização da **serialização** e da técnica **Klangfarbenmelodie**.

. Quanto aos **articuladores tímbricos** pode-se dizer que, a harpa difere das entradas anteriores fazendo uma única nota (dó ²) ao final (comp. 205). O tímpano também faz a sua aparição no último compasso. Verifica-se que os violoncelos e os contrabaixos ao final (comp. 205) não trazem somente uma nota que corresponde à última da linha melódica (dó ²), mas sim reforçam também notas pertencentes às outras vozes e até acrescentam. Observe o violoncelo: notas mi ² (5ª voz), dó ³ (3ª voz) e o acréscimo da nota dó ¹ que não existe na partitura original (o contrabaixo também traz esta nota). Verifica-se que se trata de um recurso harmônico e tímbrico.

Primeira linha melódica:

(tempo l. sehr getragen)

molto rit.

198

Fl.

Ob.

Kl.
B

Hrf.

1. Gg.

(arco gef.)

ff

ff

ff

ff

ff

Ex. 207: coda, primeira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. fragmento imitativo derivado do C1 (Coda)	<i>i</i>	198 - 205	flauta oboé clarineta harp 1 ^{os} violinos	. harpa (comp. 205: 1 ^a met. do 1 ^o tempo com os demais)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (1 ^{os} violinos)	<i>fff, ff <</i>	. tempo l. <i>sehr getragen</i> . <i>molto rit.</i>	. Instrumentos condutores	

. Esta voz é continuação da mesma no segundo momento das **elaborações temáticas III** (vide pp. 323 – 4).

. **Instrumentos condutores** compõem a primeira voz, sendo que algum deles, executam esta linha uma oitava acima (flauta e as notas mais agudas dos primeiros violinos). Este recurso, além de um reforço melódico auxilia também num efeito tímbrico. As oitavas não existem originalmente.

. A primeira voz é composta timbristicamente pela família das madeiras (flauta, oboé e clarineta), mais os primeiros violinos e a harpa (articulador tímbrico). A nota do **articulador** pertencente à primeira voz é o dó⁴ (veja comp. 205; p. 331). A harpa traz mais dois sons pertencentes a outras vozes (sol³, ii; vide p. 333 e dó³, iii; p. 335).

. Observa-se a entrada do fragmento imitativo *derivado do C1* (comp. 198 – 99: 1ª met. do 1º tempo; p. 331) que, apresenta-se com características semelhantes às que foram observadas no *motivo derivado do C1*

(**elaborações temáticas III**: 2º mom., vi, comp. 193: 2ª met. do 1º tempo – 94; p. 313). Assim, um ou mais instrumentos o conduz (não emprega a técnica **Klangfarbenmelodie**) e apresenta *marcato* ao início. A dinâmica sofre alteração: de *forte* (vi; p. 313) passa para *fortissimo* (i; p. 331).

Este fragmento apresenta um tratamento semelhante ao dado à primeira entrada do mesmo na quinta voz (veja trombone, comp. 197 – 98: 1ª met. do 1º tempo; p. 339); enquanto que aqui, apresenta-se com vários instrumentos (flauta, oboé, clarineta e primeiros violinos; vide p. 331) na quinta, apenas o trombone o conduz.

. *Sforzatissimo* com *marcato* são colocados em partes fracas de tempo (comp. 200 e 201, ambos na 2ª metade do 1º tempo; p. 331).

Segunda linha melódica:

(tempo I. sehr getragen)

molto rit.

198 (mit Dpf.)

Trp.

Hrf.

Ex. 208: coda, segunda linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. fragmento imitativo derivado do C1 (Coda)	ii	198 - 205	trompete harpa	. harpa (comp. 205: 1ª met. do 1º tempo com trompete)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompete)	fff, ff <	. tempo I. sehr getragen . molto rit.	. Instrumento condutor	

. Esta voz é continuação da mesma no segundo momento das **elaborações temáticas III** (vide pp. 321 – 2).

. A segunda voz apresenta um único instrumento na condução da linha melódica: o trompete (a harpa é articulador tímbrico). A nota trazida pelo articulador e que pertence a esta voz é o sol³ (comp. 205: 1ª met. do 1º tempo).

. O fragmento imitativo *derivado do C1* (comp. 198: 2ª met. do 2º tempo – 99: 2ª met. do 1º tempo) apresenta um padrão de construção semelhante ao da primeira voz: inicia em *marcato* (a terceira nota difere, está em *tenuto*; comp. 199: 2ª met. do 1º tempo). Nenhum dos fragmentos (tanto na primeira quanto na segunda voz) emprega a **Klangfarbenmelodie**, sendo feito aqui, por um único instrumento (trompete) e na primeira voz por vários (flauta, oboé, clarineta, 1ºs violinos, comp. 198 – 99: início; p. 331).

O tratamento dirigido a ele assemelha-se ao mesmo dado no início da quarta voz (veja trompa, comp. 197: 2ª met. do 2º tempo – 98: 2ª met. do 1º tempo; p.

337) e também ao dado à terceira (veja corne inglês, 2^{os} violinos, violas, comp. 201: 2^a met. do 2^o tempo – 02: 2^a met. do 1^o tempo; p. 335). Iniciam em *marcato* e ocorre um *tenuto* na terceira nota (veja 2^a met. do 1^o tempo na *ii*, comp. 199; p. 333; na *iii*, comp. 202, p. 335 e na *iv*, comp. 198, p. 337). Entretanto, a terceira voz apresenta um *sforzatissimo* (veja comp. 202: 2^a met. do 1^o tempo; p. 335).

. Quanto às articulações da linha melódica, nota-se uma predominância de *marcato* e *tenuto*; ocorrem duas entradas com *sforzatissimo* em partes fracas de tempo (comp. 201 e 202, ambos na 2^a met. do 1^o tempo; p. 333).

Terceira linha melódica:

(tempo I. sehr getragen)

molto rit.

Ex. 209: coda, terceira linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Tímbricos
. fragmento imitativo derivado do C1 (Coda)	iii	198 - 205	corne inglês 2 ^{os} violinos violas harpa violoncelos	. harpa (comp. 205: 1 ^a met. do 1 ^o tempo com os demais) . violoncelos (comp. 205) com corne inglês, 2 ^{os} violinos e violas
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. sem surdina (2 ^{os} violinos e violas)	<i>fff, ff</i> <	. <i>tempo I.</i> . <i>sehr getragen</i> . <i>molto rit.</i>	. Instrumentos condutores	

. Esta linha melódica é continuação da terceira voz no segundo momento das **elaborações temáticas III** (ver pp. 319 – 20).

. São três os instrumentos que conduzem esta voz (corne inglês, segundos violinos e violas; a harpa: quarto instrumento, é um articulador tímbrico e só aparece ao final: comp. 205: 1^a met. do 1^o tempo com a nota dó³). Esta combinação tímbrica (corne inglês, segundos violinos e violas) ocorre também na quinta voz (comp. 199: 2^a met. do 1^o tempo – 201: início; p. 339).

Os violoncelos na sua nota mais aguda (comp. 205) também auxiliam o corne inglês, os segundos violinos e as violas com a última nota da linha (dó³; veja também p. 330).

. O fragmento imitativo (comp. 201: 2ª met. do 2º tempo – 02: 2ª met. do 1º tempo; p. 335) apresenta as articulações parecidas (*marcato* e *tenuto*) com as da segunda (veja trompete, comp. 198: 2ª met. do 2º tempo – 99: 2ª met. do 1º tempo; p. 333) e quarta voz (1ª entrada: trompa: comp. 197: 2ª met. do 2º tempo – 98: 2ª met. do 1º tempo; p. 337). Aqui, observa-se um *sforzatissimo* na terceira nota (comp. 202: 2ª met. do 1º tempo; p. 335).

. Nota-se na linha melódica uma predominância de *tenuto*, que ocorre logo após a entrada do fragmento imitativo (que contrasta com o resto da linha, pois utiliza *marcato* e *sforzatissimo*).

Quarta linha melódica:

tempo I. sehr getragen *molto rit.*

197 (mit Dpf.)

Hr. F

Pos.

Hrf.

Ex. 210: coda, quarta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. fragmentos imitativos derivados do C1 (Coda)	iv	197 (2º tempo) - 205	trompa trombone harpa	. harpa (comp. 205: 1ª met. do 1º tempo com trombone)
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trompa e trombone)	fff, ff <	. tempo I. <i>sehr getragen</i> . <i>molto rit.</i>	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Esta linha melódica é continuação da mesma no segundo momento das **elaborações temáticas III** (vide pp. 317 - 8). A técnica **Klangfarbenmelodie** apresenta dois instrumentos da família dos metais (trompa e trombone) na sua composição e mais a harpa como articulador, que trata timbristicamente a última nota da linha (sol²; comp. 205: 1ª met. do 1º tempo).

. Constata-se que, são duas as entradas do fragmento imitativo *derivado do C1* nesta voz (veja trompa, comp. 197: 2ª met. do 2º tempo – 98: 2ª met. do 1º tempo e trombone, comp. 200: 2ª met. do 1º tempo – 201: 1ª met. do 1º tempo). O primeiro fragmento é semelhante ao observado na segunda (veja trompete, comp. 198: 2ª met. do 2º tempo – 99: 2ª met. do 1º tempo; p. 333) e na terceira vozes (comp. 201: 2ª met. do 2º tempo – 02: 2ª met. do 1º tempo; p. 335); observam as mesmas articulações (excetuando-se que, na terceira voz ocorre um *sforzatissimo* : comp. 202: 2ª met. do 1º tempo; p. 335). O segundo

fragmento apresenta *marcato* nas quatro primeiras semínimas (ver comp. 200 – 01: 1ª met. do 1º tempo), de maneira semelhante ao encontrado na quinta voz (comp. 201 – 02; p. 339).

Quinta linha melódica:

tempo I. sehr getragen 197 molto rit.

E.H.
(ohne Dpf.)
Hr. F
(mit Dpf.)
Pos.
Hrf.
2.Gg.
(ohne Dpf.) arco
Br.

Ex. 211: coda, quinta linha melódica

Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos	Articuladores Timbricos
. fragmentos imitativos derivados do C1 (Coda)	v	197 - 205	corne inglês trompa trombone harpa 2 ^{os} violinos violas violoncelos	. harpa (comp. 205: 1 ^a met. do 1 ^o tempo com trompa) . violoncelos (comp. 205) com trompa
Efeitos	Dinâmica	Andamento e/ou Variações	Procedimentos	
. com surdina (trombone) . sem surdina (trompa, 2 ^{os} violinos e violas)	fff, ff <	. tempo I. sehr getragen . molto rit.	. Técnica <i>Klangfarbenmelodie</i>	

. Esta voz é continuação da mesma no segundo momento das **elaborações temáticas III** (vide pp. 315 – 6).

. Ocorrem três entradas dos fragmentos imitativos nesta voz (trombone no comp. 197- 98: 1^a met. do 1^o tempo; corne inglês, 2^{os} violinos e violas, comp.199 – 200 e trompa, comp. 201: 2^a met. do 1^o tempo – 02: 1^a met. do 1^o

tempo). Os três fragmentos apresentam *marcato* (ao menos nas três primeiras semínimas).

Comparando as articulações, pode-se dizer que, a entrada do fragmento imitativo na primeira voz (comp. 198: 2ª met. do 1º tempo – 99: 1ª met. do 1º tempo; p. 331) é igual ao da quinta na sua primeira entrada (comp. 197: 2ª met. do 1º tempo – 98: 1ª met. do 1º tempo; p. 339). A segunda (comp. 199 : 2ª met. do 1º tempo – 200; p. 339) e a terceira entradas do mesmo (principalmente a terceira: comp. 201: 2ª met. do 1º tempo – 02: 1ª met. do 1º tempo, p. 339) assemelham- se ao fragmento apresentado na quarta voz (veja trombone, comp. 200 – 01: 1ª met. do 1º tempo; p. 337). A dinâmica é mantida igual nas três entradas da quinta voz (*fortissimo*).

. Quanto às articulações na linha melódica, verifica-se que o *marcato* predomina (pode ocorrer também *tenuto* e *sforzatissimo*).

. A harpa é o articulador tímbrico da última nota (mi^2 ; comp. 205: 1ª met. do 1º tempo; p. 339). Os violoncelos (*vi*, comp. 205; p. 329) também auxilia a trompa com a nota mi^2 (veja também p. 330).

. Na quarta e quinta vozes os fragmentos imitativos são feitos principalmente pela família dos metais (trombone e trompa), entretanto na quinta, ocorre também uma entrada da família das madeiras (corne inglês) e cordas (2ºs violinos e violas, comp. 199 – 201: 1ª met. do 1º tempo; p. 339).

Na segunda entrada do fragmento imitativo (comp. 199 – 200 aproximadamente; p. 339) ocorre uma combinação tímbrica que vai aparecer também na terceira voz (comp. 201: 2ª met. do 2º tempo – 205; p. 335), ou seja, corne inglês, segundos violinos e violas.

Tratamento dado para as linhas melódicas da coda

. Nesta parte final (comp. 197 – 205) ocorre a última entrada temática na sexta voz (dó menor; ver pp. 329 – 30 e 353). Esta é a única entrada em que o orquestrador não emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** e nem a **serialização** motivico - tímbrica, o que provoca um efeito surpresa (veja o tratamento utilizado nas doze entradas temáticas; pp. 345 – 9).

São utilizados **instrumentos condutores** (clarone, fagote, violoncelos, contrabaixos; tímpano e harpa são articuladores – vide p. 329) para compôr o tema. Webern reserva também para o final, o ponto culminante da obra (*ff* e *fff*; comp. 197 – 205).

. Nas outras vozes, verifica-se o emprego de **instrumento (s) condutor (es)** mais o articulador tímbrico (harpa principalmente; veja *i*, *ii* e *iii*; pp. 331, 333, 335) e a técnica **Klangfarbenmelodie** (quarta e quinta vozes; veja pp. 337 – 9).

Observa-se a ocorrência de fragmentos imitativos *derivados do C1* (*i* à *v*; veja também pp. 78 – 9). Eles são importantes e acompanham a última entrada temática, por isto, aparecem em geral ressaltados, utilizando principalmente *marcato* (pode ocorrer também *tenuto* e *sff*; veja por ex.: trombone, *v*, comp. 197 – 98: 1ª met. do 1º tempo; p. 339; trompete, *ii*, comp. 198: 2ª met. do 2º tempo – 99: 2ª met. do 1º tempo, p. 333; corne inglês, 2ºs violinos, violas, *iii*, comp. 201: 2ª met. do 2º tempo – 02: 2ª met. do 1º tempo, p. 335). Fazendo parte da linha melódica, os fragmentos podem ocorrer de duas maneiras: conduzido por um único instrumento (por ex.: trombone, *v*, comp. 197 – 98: início; p. 339) ou por mais de um (ex.: flauta, oboé, clarineta e 1ºs violinos, *i*, comp. 198 – 99: 1ª met. do 1º tempo; p. 331). Nota-se assim, um padrão de construção: a linha do mesmo não aparece distribuída entre vários instrumentos (**Klangfarbenmelodie**). A dinâmica (*ff*) é mantida em todas as entradas. As articulações embora apresentem algumas variações, também observam um certo padrão:  (veja flauta, oboé, clarineta, 1ºs violinos, *i*, comp. 198 – 99: início; p. 331) ou  (trompa, *iv*, comp. 197: 2ª met. do 2º tempo – 98: 2ª met. do 1º tempo; p. 337) ou  (corne inglês, 2ºs violinos, violas, *iii*, comp. 201: 2ª met. do 2º tempo – 02: 2ª met. do 1º tempo; p. 335) ou  (trombone, *iv*, comp. 200 – 01: início; p. 337). O tratamento dado a este fragmento provém do **motivo derivado do C1** (**elaborações temáticas III**: 2º momento, *vi*, comp. 193 – 94; p. 313), que traz *marcato* ao seu início e não utiliza a **Klangfarbenmelodie**.

A seguir, é dada uma tabela com as entradas dos fragmentos imitativos na coda.

ENTRADAS DOS FRAGMENTOS IMITATIVOS <i>DERIVADOS DO C1</i>			
Entrada	Voz	Compassos	Instrumentos
1ª	v	197 – 98 (início)	trombone
2ª	iv	197 (2ª met. do 2º tempo) - 98 (2ª met. do 1º tempo)	trompa
3ª	i	198 (2ª met. do 1º tempo) - 99 (início)	flauta, oboé, clarineta, 1ºs violinos
4ª	ii	198 (2ª met. do 2º tempo) - 99 (2ª met. do 1º tempo)	trompete
5ª	v	199 (2ª met. do 1º tempo) - 200	come inglês, 2ºs violinos, violas
6ª	iv	200 (2ª met. do 1º tempo) - 01 (início)	trombone
7ª	v	201 (2ª met. do 1º tempo) - 02 (início)	trompa
8ª	iii	201 (2ª met. do 2º tempo) - 02 (2ª met. do 1º tempo)	come inglês, 2ºs violinos, violas

A partir das informações obtidas das entradas do fragmento, verifica-se o predomínio de instrumentos pertencentes à família dos metais (cinco entradas: 1ª, 2ª, 4ª, 6ª e 7ª); emprega-se também instrumentos da família das madeiras e das cordas (3ª, 5ª e 8ª). A quinta e a oitava entradas possuem a mesma instrumentação (veja também v, comp. 199 – 201: início, p. 339 e iii, comp. 201: 2ª met. do 2º tempo – 05, p. 335).

. Pode –se verificar também a importância do trecho pelas articulações utilizadas (*marcato*, *sforzatissimo*, *tenuto*) e pela dinâmica (*ff*, *fff* e *crescendo*). O *sforzatissimo* aparece em partes fracas de tempo impulsionando a linha (veja por ex.: i, comp. 200 e 201 na 2ª met. do 1º tempo, p. 331 e comp. 202 na 2ª met. do 1º tempo, pp. 333, 335, 337 e 339). Na primeira voz ele

ocorre quando inicia a parte cromática (veja comp. 200: 2ª met. do 1º tempo e 201: 2ª met. do 1º tempo; p. 331) após a entrada do fragmento imitativo.

. Webern ao final, faz um reforço melódico e/ou tímbrico dobrando notas ou acrescentando oitavas. É o caso da harpa (comp. 205) que é **articulador tímbrico** das seis vozes (articula a última nota de cada voz; vide pp. 331 - 40 e pp. 329 - 30).

Os violoncelos (sexta voz; comp. 205; p. 329) também dobram algumas notas de outras vozes (vide p. 330) e acrescentam (assim como o contrabaixo) uma oitava abaixo da nota dó² (nota final) que não foi escrita por Bach (vide pp. 329 - 30).

Os primeiros violinos (notas mais agudas) e a flauta (veja *i*, comp. 198 - 205; p. 331) também estão fazendo uma oitava acima da linha e este recurso não existe na partitura original.

12ª ent.: clarone + fagote + violonc. + contrab.(**cond.**); harpa e timp. (**art.**)
Madeiras (2) + Cordas (2)
(com surd.)

Com relação à instrumentação nas seis primeiras entradas temáticas (exposição) observa-se uma certa predominância da seguinte combinação: dois instrumentos da família das madeiras e mais um dos metais; e a harpa é o principal **articulador tímbrico**.

Da sétima à décima primeira entradas (salvo a décima) ocorrem quase uma alternância das seguintes combinações:

- duas madeiras, um metal e a harpa ⁴⁵ (**articulador**)
- uma madeira, dois metais e a harpa (**articulador**).

Os instrumentos pertencentes à família das cordas aparecem esporadicamente, ora apresentando-se como **articuladores** (contrabaixo na sexta entrada: vide pp. 95 - 6 e primeiros violinos na décima primeira, vide pp. 289 - 90) ou como **motivos** que integram a linha melódica do tema (veja violoncelo na sexta entrada temática, pp. 95 - 6). Na última entrada violoncelo e contrabaixo conduzem o tema juntamente com clarone e fagote (comp. 197 - 205, pp. 329 - 30).

Assim observa-se que para compôr a linha melódica do tema, Webern emprega principalmente instrumentos pertencentes à família das madeiras e dos metais, reservando as cordas para momentos diferenciados.

Quanto aos procedimentos utilizados averigua-se que:

- Desde a primeira até a décima primeira entradas temáticas verifica-se o mesmo tratamento dado ou seja, a **serialização** motivico- tímbrica e a utilização da técnica **Klangfarbenmelodie**. Não se verifica este procedimento na última entrada, pois um grande efeito surpresa é reservado ao final onde instrumentos condutores transportam o tema (vide pp. 329 - 30).
- A harpa, principal **articulador tímbrico** está também serializada em onze entradas temáticas. Ela aparece sempre nas mesmas células: aproximadamente na metade da seção cromática e no final da segunda seção diatônica (veja 1ª entrada, comp. 5: 1ª met. do 2º tempo e comp. 8 respectivamente). A partir da sétima entrada (sempre em sua segunda aparição dentro do tema) apresenta um novo desenho rítmico: ♩ ♩ ♩ (comparar a harpa na 1ª temática, comp. 8 com a 7ª, comp. 102 - 03: início). Este desenho deriva do também **articulador tímbrico**: contrabaixo (sexta entrada, comp. 49 - 51: 1ª met. do 1º tempo). O novo desenho rítmico conduzido pela harpa é uma informação acrescentada pelo orquestrador, ou seja, é um dos

⁴⁵ Embora a harpa predomine, em algumas entradas podem ocorrer além dela, outros **articuladores**. Veja por ex.: o contrabaixo na sexta entrada (comp. 49 - 55: início) ou os primeiros violinos na décima primeira (comp. 176- 77: início).

recursos utilizados para distinguir as entradas temáticas que aparecem depois da exposição.

A décima primeira entrada possui além da harpa, um outro **articulador** (primeiros violinos) num **motivo** que nunca havia usado tal recurso (veja clarinete e primeiros violinos, comp. 176 – 77: início).

- Com relação às articulações pode-se dizer que estão serializadas. Apresentam pequenas variações (compare por exemplo, a décima segunda entrada, comp. 202 no clarone com a primeira, compasso 6 no trombone; também: 1ª entrada, comp. 5: 2º tempo na trompa, com a 11ª entrada, comp. 175: 2º tempo no trompete).

Com relação aos parâmetros de avaliação como dinâmica e andamento, pode-se dizer que ocorrem alterações. De uma forma geral, elas observam um certo padrão. Às vezes um parâmetro ou outro varia em cada entrada temática dependendo do contexto em que estão inseridos.

. Com relação à dinâmica pode-se dizer de uma maneira geral, que ela apresenta um modelo que está serializado na 1ª, 2ª, 3ª, 7ª, 9ª e 10ª entradas (comparar a 1ª e a 2ª entradas, comp. de 1 – 8 e de 9 – 16 respectivamente; vide pp. 90 – 1). A quarta e quinta entradas, apresentam pequenas alterações mantendo-se normalmente na faixa de *mp* e *p* enquanto que as anteriormente citadas estão em *pp* e *p*.

Na sexta entrada, que é a última da exposição, ocorre também um *mf*.

A oitava (considerando desde a primeira) é a que apresenta um maior destaque, iniciando em *mf* e terminando em *f*. Além do contexto geral, talvez uma das razões possa ser harmônica, pois é a primeira entrada que não está nem em dó menor (tônica) e nem em sol menor, mas sim em fá menor, a subdominante da tonalidade principal.

A décima primeira entrada também apresenta variações (ao final prepara com *f* e com *crescendo* o trecho seguinte: **elaborações temáticas III**, comp. 179 – 197: início).

A última entrada (décima segunda) não observa os padrões citados anteriormente. É o ponto culminante, na qual a dinâmica inicia em *ff* e termina em *fff*.

Observa-se então, que as entradas temáticas apresentam um padrão de dinâmica, podendo sofrer modificações. Iniciam – se em *pp* ou *p*, com exceção da oitava e décima segunda.

. Com relação ao andamento e suas variações verifica-se que, as seis primeiras entradas observam-se dentro do *Sehr Mäßig* (muito moderato). Ocorrem variantes como *poco rubato* e *poco allargando* (ou *poco ritenuto*) que acontecem sempre no mesmo ponto do tema. O *poco rubato* ocorre no início da parte cromática (comparar a primeira entrada temática: trompa, comp. 3: 2º tempo – 4: 1º tempo com a segunda entrada, clarinete, comp. 11: 2º tempo – 12) e o *poco allargando* nos dois compassos finais de cada entrada temática

(comparar 1ª entrada, comp. 7 – 8, trompa, trompete e harpa, com a 2ª entrada temática, comp. 15 – 16, clarinete, oboé e harpa). O *poco allargando* ocorre nas 1ª, 2ª, 3ª e 5ª entradas temáticas, com a finalidade de valorizar a próxima entrada. No final dos compassos de transição II (comp. 47 – 48) também observa-se o *poco allargando* preparando a sexta entrada temática. O *poco ritenuto* aparece nos finais da 4ª e 6ª entradas (comp. 31 – 32 e 55 – 56), preparando os primeiros compassos de transição (comp. 33 – 37: início) e do primeiro episódio (comp. 57: 2º tempo – 78: 1º tempo) respectivamente.

Verifica-se assim, que nestas seis primeiras entradas ocorre praticamente uma **serialização** com relação às variações de andamento. O *poco ritenuto* valoriza a entrada de partes significativas.

Da sétima à décima segunda entradas observam-se algumas alterações com relação às variações de andamento (oitava entrada, comp. 115 – 23, com *tempo*, *fließender* e na décima primeira entrada, comp. 171 – 78, que abrange o tempo I. *sehr ruhig* ao *wieder fließender werden*).

O *poco rubato* aparece no início da parte cromática do tema, somente na sétima (desenvolvimento I), oitava (desenvolvimento II) e décima (*resposta da segunda exposição*) entradas.

O *poco ritenuto* cede agora lugar ao *ritenuto* e ao *molto ritenuto*. No desenvolvimento I (sétima entrada) o *ritenuto* aparece no comp. 102 antecedendo as **elaborações temáticas II** (comp. 103 : 2º tempo – 114) e o *molto ritenuto* (comp. 203 – 05) na coda, preparando o final da obra.

Em resumo, as variantes como *poco rubato* aparecem no mesmo ponto das seis primeiras entradas temáticas. Ocorrem assim, no início da parte cromática, entretanto, além das seis primeiras, somente mais três entradas a possuem: 7ª, 8ª e 10ª. O *ritenuto* é empregado bem ao final do tema (como nas seis primeiras entradas) e somente aparece no desenvolvimento I. Conclui-se que, estas variações não observam da sétima à décima segunda entradas um padrão geral como ocorre nas seis primeiras.

Quando as entradas temáticas apresentam uma instrumentação semelhante, sugere-se que isto possa vir a ocorrer por razões estruturais. A sexta e a sétima, possuem uma instrumentação parecida com apenas um instrumento diferente (trombone na 7ª e celo na 6ª) ⁴⁶. Clarone e fagote aparecem nas duas entradas e estão, entretanto, com os **motivos** timbristicamente invertidos (comparar 6ª entrada, comp. 49 – 56 e 7ª, comp. 95 – 103). Ocorre assim, uma aproximação tímbrica. Sugere-se que isto acontece por estarem sexta e sétima entradas seguidas e em sol menor, o que talvez possa explicar esta aproximação.

⁴⁶ Enquanto o contrabaixo e a harpa são **articuladores tímbricos** na sexta entrada, na seguinte, somente ocorre a harpa enquanto tal.

Uma outra ocorrência de combinações timbrísticas semelhantes pode ser observada na primeira e na décima entradas temáticas: trompa, trompete, trombone e a harpa (**articulador**). As linhas melódicas da trompa e trombone estão trocadas; trompete e harpa são mantidas. Verifica-se uma inversão tímbrica (veja 1ª, comp. 1 – 8 e 10ª entradas, comp. 145 – 52; pp. 90 e 251 – 2). Duas hipóteses colocam-se para explicar esta proximidade:

. Se a 10ª entrada for considerada como fazendo parte da *segunda exposição* ⁴⁷ (que se inicia na nona entrada) esta semelhança tímbrica faz muito sentido, pois a aproxima da 1ª entrada como se fosse uma lembrança tímbrica da mesma.

. Não aceita a hipótese de uma *segunda exposição*, deve-se levar em consideração que esta décima entrada está no âmbito de mi bemol maior e a sua relação com a primeira é justificada harmonicamente, pois tratam-se da relativa da tônica (Eb) e tônica (Cm) respectivamente.

Combinações tímbricas parecidas podem ser verificadas também na sexta e décima segunda entradas (clarone, fagote, celo, contrabaixo e harpa; na 12ª entrada o tímpano faz também uma rápida aparição na última nota). Entretanto, nota-se que elas possuem procedimentos diferenciados em seus tratamentos: a **serialização** e a técnica *Klangfarbenmelodie* na sexta e instrumentos condutores na décima segunda. Uma aproximação tímbrica evidenciando dois momentos importantes: o final da exposição e da obra.

Webern reserva em geral, para a sexta e a décima segunda entradas, novas informações destacando a significância das mesmas. Além dos procedimentos estarem diferenciados pode-se observar que:

. a sexta entrada (ver pp. 95 - 6) traz além da harpa um novo **articulador**: o contrabaixo. Deste **articulador** deriva o desenho rítmico que será utilizado na harpa da sétima até a décima primeira entradas (veja 7ª entrada temática, harpa, comp. 102 – 03).

. nota-se também uma troca de motivo entre violoncelo e fagote (comp. 55 – 56, ver pp. 95 - 6) que é a única que se verifica nas doze entradas temáticas. O orquestrador através destas estratégias diferencia a exposição (seis primeiras entradas onde ocorrem a afirmação da tonalidade: dó menor) das entradas temáticas seguintes (sétima à décima primeira, nas quais se pode observar a expansão tonal).

Resumindo pode-se dizer que quando Webern quer destacar ou relacionar um determinado trecho, são acrescentadas novas informações (veja por exemplo: o novo tratamento dado ao **articulador**: harpa, a partir da sétima entrada) ou emprega combinações tímbricas semelhantes no tratamento temático. Veja a seguir:

⁴⁷ Na sua análise do *Ricercar a 6* de J. S. Bach, H. T. David considera a existência de uma *recapitulação* e de uma *segunda exposição*. Vide pp. 19 - 28 e pp. 57 – 8 .

1ª entrada temática
(Hr, Trp, Pos. e Hrf)
(exposição)
tema: dó menor
(°T)

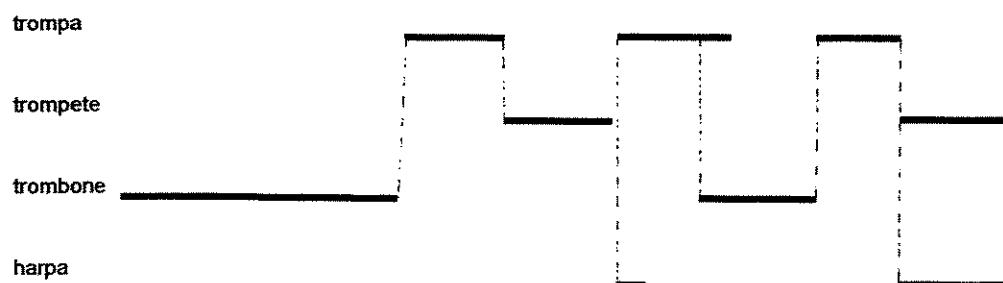
10ª entrada temática
(Hr, Trp, Pos e Hrf)
(*segunda exposição*)
tema: mi bemol maior
(°Tr)

6ª entrada temática
(Bslk, Fg, Vlc; Kbs e Hrf)
(final da exposição)
tema: sol menor
(novidade quanto aos
procedimentos)

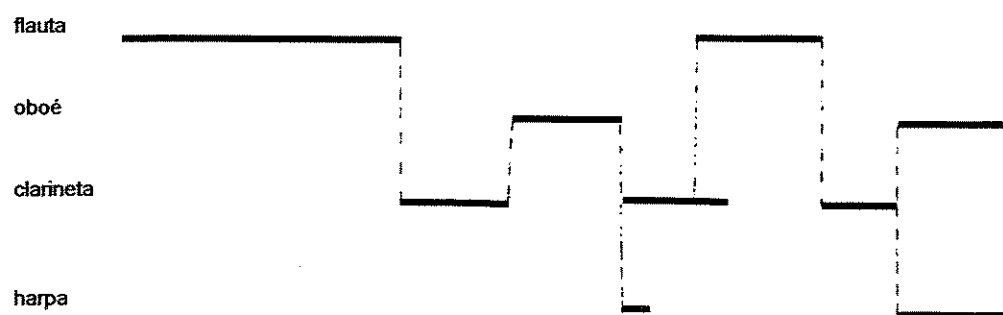
12ª entrada temática
(Bskl, Fg, Vlc, Kbs, Hrf e Pk)
(final da obra)
tema: dó menor
(novidade quanto aos
procedimentos)

Apresenta-se a seguir, um diagrama das doze entradas temáticas.

1ª entrada temática



2ª entrada temática



3ª entrada temática

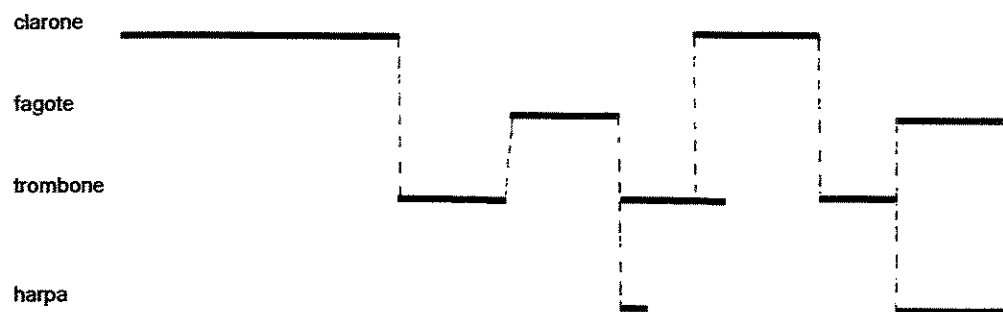
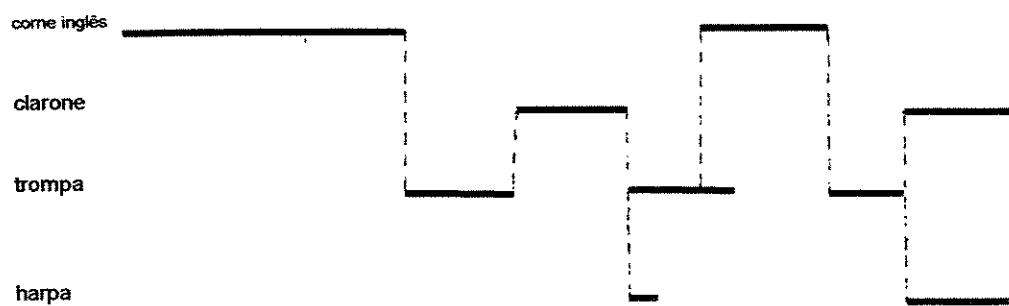
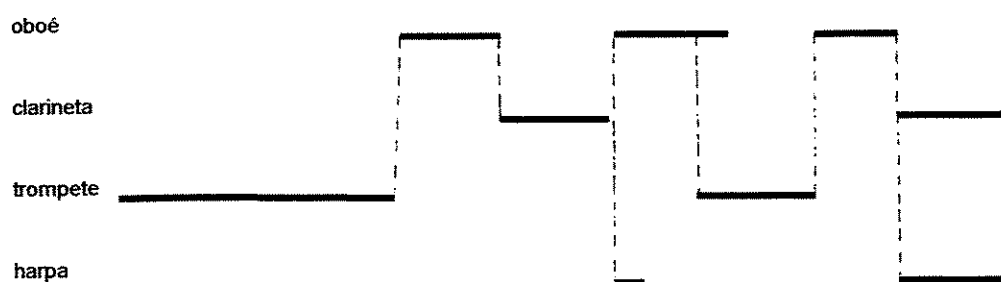


Fig. 17: três primeiras entradas temáticas
Obs.: os instrumentos apresentam a disposição da grade orquestral

4ª entrada temática



5ª entrada temática



6ª entrada temática

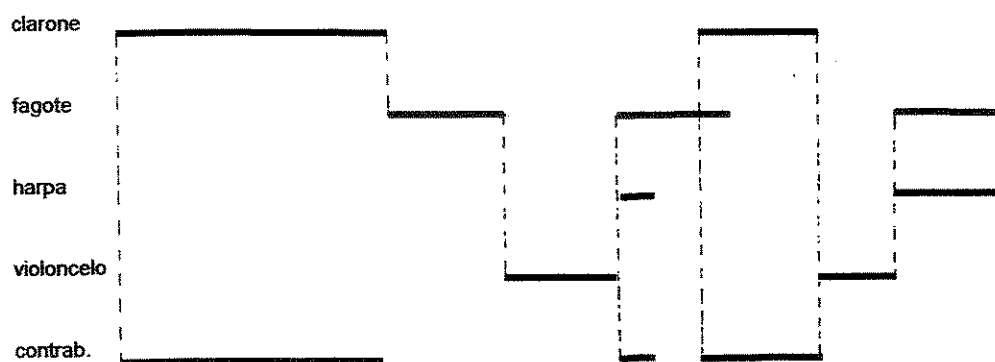
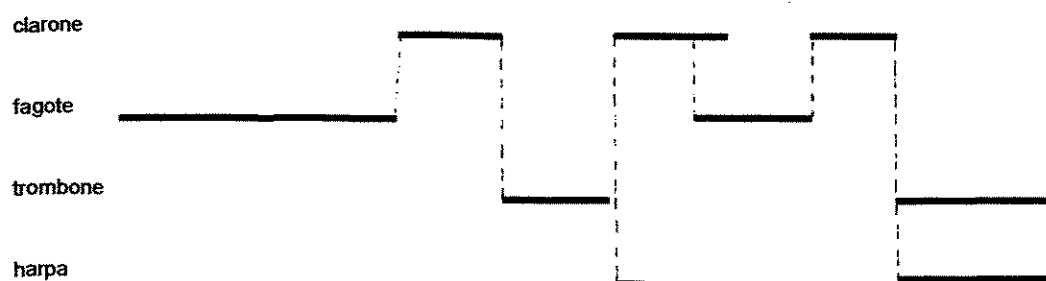
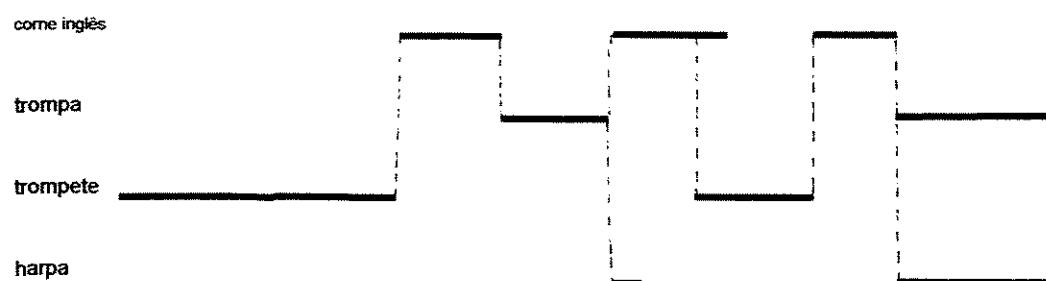


Fig. 18: quarta, quinta e sexta entradas temáticas

7ª entrada temática



8ª entrada temática



9ª entrada temática

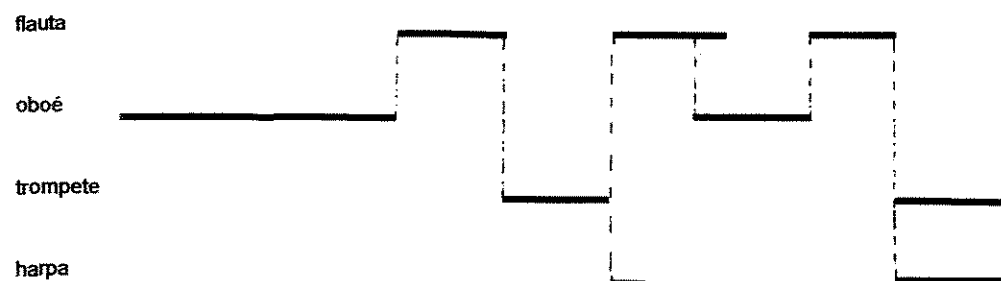
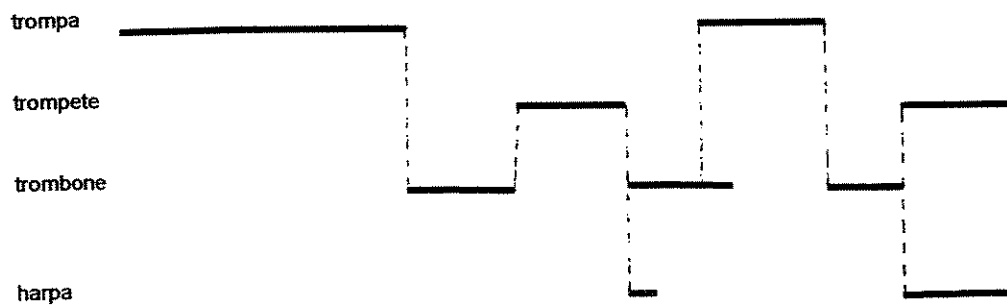
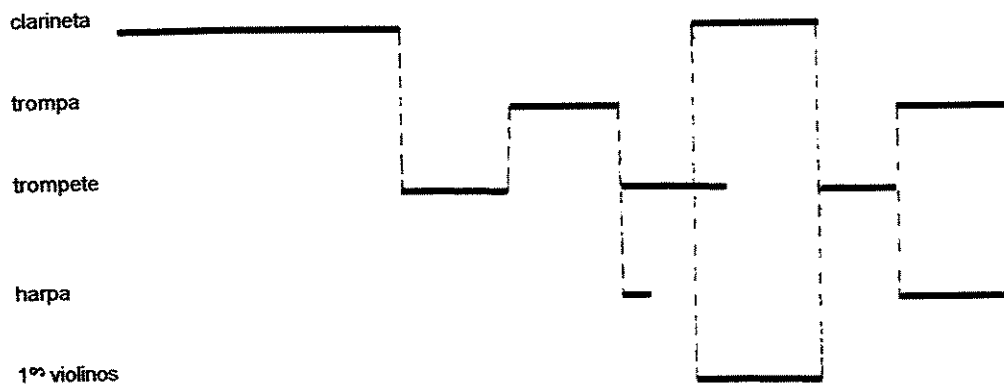


Fig. 19: sétima, oitava e nona entradas temáticas

10ª entrada temática



11ª entrada temática



12ª entrada

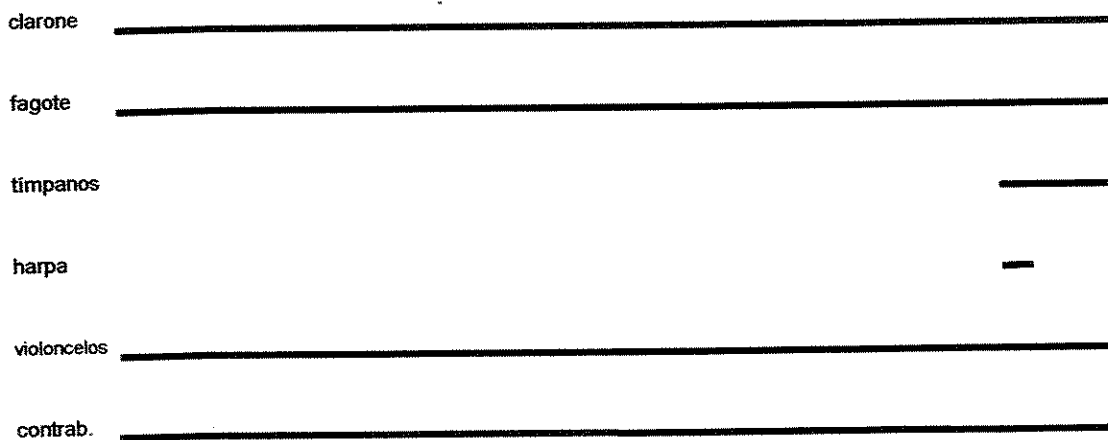


Fig. 20: décima, décima primeira e décima segunda entradas temáticas

2.4 – VARIAÇÕES DE ANDAMENTO E DINÂMICA NA ORQUESTRAÇÃO

2.4.1 – O andamento e as suas variações

. Nesta obra observa-se que certas variações de andamento como por exemplo: o *poco allargando* ou o *poco ritenuto* são utilizadas com algumas finalidades específicas. Elas podem ocorrer antes de uma entrada importante, como por exemplo, a temática, valorizando-a (veja o *poco allargando*: comp. 7 – 8, p. 90, que neste caso, está ao final da primeira entrada temática e antecedendo a segunda), ou antes de um trecho significativo que o orquestrador deseja evidenciar (por exemplo, o *poco ritenuto*: comp. 55 – 56, p. 95, ao final da exposição antecedendo o episódio I).

Na exposição (comp. 1 – 57: 1º tempo), as seis entradas temáticas possuem ao seu final (e no mesmo ponto) ou o *poco allargando* (1ª, 2ª, 3ª, 5ª; pp. 90 – 2 e 94) ou o *poco ritenuto* (4ª e 6ª; pp. 93 e 95). Ao final da quarta entrada temática (comp. 31 – 32; p. 93) o *poco ritenuto* prepara e valoriza a entrada dos primeiros compassos de transição (comp. 33 – 37: início); na sexta entrada, ocorre aos compassos 55 – 56 (p. 95) antecedendo e preparando o primeiro episódio (comp. 57: 2º tempo – 78: 1º tempo).

. O *poco ritenuto* ou o *ritenuto* é “reservado” às partes que apresentam uma certa significância (como as citadas anteriormente) e também antecedendo aquelas em que ocorrem a presença de **motivos** derivados do tema, com a função de prepara- los. Assim, o *ritenuto* pode ser encontrado:

- nas **elaborações temáticas I** (comp. 88) preparando e valorizando a entrada do segundo motivo (triádico ascendente; ver *vi*, comp. 89 – 90: 1º tempo; p. 182)

- no final do desenvolvimento I (comp. 102 – 03: início) antecedendo as **elaborações temáticas II**

- ao final do segundo episódio (comp. 163 – 64) antecedendo a *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (2º motivo)

- nas **elaborações temáticas III** (comp. 193 – 96) preparando a coda.

Uma outra ocorrência do *ritenuto* pode ser verificada ao início do quarto momento do episódio I (comp. 72 - 74) preparando o retorno ao *tempo I. sehr getragen* (comp. 75).

. O *molto ritenuto* é reservado somente a dois momentos: final do primeiro episódio (comp. 77 – 78: 1º tempo) e final da última entrada temática (coda; comp. 203 – 05). O primeiro *molto ritenuto* ao final do episódio I pode sugerir que Webern entende a exposição (comp. 1 – 57: 1º tempo) e o primeiro episódio (comp. 57: 2º tempo – 78: 1º tempo) como um todo harmônico, onde observa-se que, a exposição encontra-se no âmbito da tônica (Dó menor) e o trecho a seguir (episódio I) serve como caminho para a expansão tonal (veja campo harmônico; p. 29).

. Quando na entrada de determinados trechos importantes Webern não a antecede por um *ritenuto* (por exemplo), sugere - se que ele a entende como

que inter-relacionada harmônica e diretamente com a entrada anterior ou a percebe como um todo. Veja por exemplo, o final das **elaborações temáticas II**, que não é “separada” do desenvolvimento II por um suposto *ritenuto* (comp. 113 – 15 aproximadamente).

. A variação de andamento (como por exemplo: um *ritenuto*) não é a única maneira de fechar um trecho e valorizar a entrada de um outro. A dinâmica, as articulações, a entrada de certos instrumentos em pontos estratégicos podem também ser utilizados como recursos. Um exemplo, é o que ocorre com a cadência (veja comp. 178 – 79: início ou p. 68) na passagem da *última resposta tonal* para as **elaborações temáticas III**. Ela não aparece valorizada por uma variação de andamento mas é evidenciada pela dinâmica (*forte*), pela articulação (*tenuto*) e pela entrada do tímpano.

. Normalmente as entradas temáticas ocorrem em tempos mais tranquilos, com exceção do desenvolvimento II (oitava entrada, comp. 115 – 23: 1º tempo) com o *tempo*, *fließender* (*tempo*, *mais fluente*) e da *última resposta tonal* (comp. 171 – 79: início) com o *tempo I. sehr ruhig* (*tempo I. muito tranquilo*) ao início e depois tornando-se mais fluente (*wieder fließender werden*). Andamento com tempos mais fluentes ocorre também no episódio I (*tempo*, *fließender* e *sehr fließend*, *rubato*; comp. 57: 2º tempo – 78: 1º tempo) e II (*sehr fließend*, *rubato*; comp. 157 – 65: início), nas **elaborações temáticas II** (*tempo*, *fließender*; comp. 103 – 15: início) e III (*wieder sehr fließend*; comp. 179 – 97: início), nos compassos de transição III (*noch fließender*; comp. 123 – 31: início) e V (*allmählich fließender*; comp. 153 – 57: início).

Verifica-se assim que as variações de andamento podem auxiliar no entendimento e valorização de algumas partes constituintes da macroforma. São percebidas variações maiores ou menores. As alterações maiores como o *molto ritenuto* por exemplo, podem ter um reflexo na pontuação do plano harmônico geral e as variantes menores, como o *ritenuto* ou o *poco ritenuto* clarificam partes importantes da obra.

2.4.2– A dinâmica

. As entradas temáticas apresentam em geral um padrão com relação à dinâmica (vide p. 346) e são na sua maioria iniciadas em *pianissimo* ou em *piano*. Entretanto, a oitava (desenvolvimento II; p. 218) difere das demais apresentando um *mezzo forte*; esta é a primeira entrada até então, que não se apresenta nem em dó menor (tônica da tonalidade principal) e nem em sol menor (vide pp. 29 – 30 ou pp. 36 e 44). Talvez o *mezzo forte* aqui, possa ser justificado pelo caminho harmônico⁴⁸. Na décima segunda entrada (coda; p. 329) ocorre o ponto culminante da obra com a dinâmica estendendo-se de *fortissimo* a *fortississimo*.

. As **elaborações temáticas I** (comp. 78: 2º tempo – 95: início; pp. 169 - 90) e **II** (comp. 103 – 15: início; pp. 201 – 16), que trazem **motivos** derivados do tema (*cromático descendente* ou tríade arpejada ascendentemente) apresentam em geral, a dinâmica parecida com as das entradas temáticas, estendendo-se de *pianissimo* a *mezzo piano*. O mesmo ocorre com a *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (segundo **motivo**; comp. 165 – 71: início; pp. 277 – 87) que também apresenta-se com a dinâmica entre *pianissimo* e *piano*. As **elaborações temáticas III** (comp. 179 – 97: início; pp. 298 – 327) que antecede a coda, difere e está em *forte*. A partir deste ponto, a dinâmica é ressaltada preparando o ponto culminante (coda; pp. 328 - 43). Destas partes que possuem **motivos** derivados do tema (**elaborações temáticas I, II e III e recapitulação livre das elaborações temáticas I**), somente as **elaborações temáticas III** é que apresenta-se com a dinâmica diferenciada (*forte*) devido à preparação para a última entrada temática (coda).

. O episódio I (comp. 57: 2º tempo – 78: 1º tempo; pp. 131 – 68) contrasta com a dinâmica da exposição (comp. 1 – 57: 1º tempo; pp. 89 - 130) e atinge *forte* e *piu forte* a partir do segundo para o terceiro momentos aproximadamente (por volta dos compassos de 64 a 71). Ao final decresce (veja comp. 71 – 78: 1º tempo) e variações de andamento podem ser percebidas (veja *rit.*, comp. 72 - 74; *tempo I. sehr getragen*, comp. 75 e o *molto rit.*, comp. 77 – 78: 1º tempo). O segundo episódio (comp. 157 – 65: início; pp. 266 – 76) mais curto que o primeiro, já começa em *forte* e também contrasta com as partes anteriores que empregam em geral, *pianissimo* e *piano* (desde a primeira entrada temática da segunda exposição até aproximadamente o início dos *compassos de transição V*; comp. 131 – 53; pp. 239 - 65)⁴⁹.

Comparando os dois episódios observa-se que ambos trazem o *forte* ou o *piu forte*. Ao final, o segundo também diminui a dinâmica (veja comp. 161 – 65: início) e o andamento (*ritenuto*, comp. 163 – 64). Verifica-se assim, que

⁴⁸ Veja a respeito da oitava entrada temática na p. 346.

⁴⁹ Nos *compassos de transição V* (comp. 153 – 57: início) já se começa a preparar o *forte* do segundo episódio

observando estas relações, o episódio II apresenta-se como uma lembrança do primeiro.

Averigua-se que, geralmente o tema é apresentado ao início em *pianissimo* ou em *piano* (exceção da oitava e décima segunda entradas). As **elaborações temáticas I, II** e a *recapitulação livre das elaborações temáticas I* que trazem **motivos** derivados do tema, apresentam-se com uma dinâmica parecida à da temática: *pianissimo* a *mezzo piano* aproximadamente.

Pontos com uma dinâmica mais intensa podem ser observados nos episódios I e II, nos *compassos de transição III* (comp. 123 – 31: início; pp. 227 – 38) e nas **elaborações temáticas III**. Nestas partes o tempo é também mais fluente. O ponto culminante da peça é a coda (veja comp. 197 – 205) que traz *fortissimo* e *fortississimo*.

2.4.3- As inter-relações entre andamento e dinâmica nas partes constituintes da macroforma.

. O começo das entradas temáticas estão na sua maioria em *pianissimo* ou *piano* (exceção da oitava e décima segunda entradas; vide pp. 356 - 7). O andamento é moderado ou tranquilo (com exceção da oitava e décima primeira entradas com *tempo*, *fließender* e *wieder fließender werden* respectivamente; vide pp. 218 e 289).

. A *elaboração temática I* traz de volta o primeiro tempo e a dinâmica semelhante à do tema (*tempo I, sehr ruhig*; pp a mp; veja comp. 78: 2º tempo – 95: início; p. 356). O mesmo ocorre com a *recapitulação livre das elaborações temáticas I* (segundo motivo; *tempo I. sehr ruhig*; pp, p; veja comp. 165 – 71: início; p. 356). Nas *elaborações temáticas II* embora o tempo seja mais fluente (*tempo, fließender*), a dinâmica é parecida (*mezzo piano* a *piano*; veja comp. 103 – 15: início; pp. 355– 6). As *elaborações temáticas III* apresenta-se em *forte*, o que a difere das outras *elaborações* (vide p. 356) e o andamento (assim como a segunda *elaboração*), encontra-se também mais fluente (*wieder sehr fließend*).

. Nos episódios a dinâmica chega a *forte* (vide pp. 356 – 7) e o tempo é mais fluente (vide p. 355). Ao final dos dois episódios ocorrem uma diminuição do andamento e da dinâmica (comp. 72 – 78: 1º tempo e comp. 163 – 64 aproximadamente).

Averigua-se que, certos padrões de dinâmica e variações de andamento estão estreitamente relacionados em alguns casos, às partes ou às entradas semelhantes que compõem a macroforma. Por exemplo, no caso do tema: *rubato, poco allargando* (ou *poco ritenuto*) aparecem sempre no mesmo ponto das seis primeiras entradas (vide pp. 346 – 7) e a dinâmica apresenta-se em *pianissimo* ou em *piano* (vide pp. 354 e 356).

Variações de andamento podem também ser utilizadas como referência para o melhor entendimento do plano harmônico da peça (como por exemplo: o *molto ritenuto* ao final do primeiro episódio; comp. 77 – 78: 1º tempo; vide p. 354) e das partes que compõem a macroforma: *ritenuto* ou *poco ritenuto*, por exemplo, que podem valorizar a entrada de trechos significativos (vide pp. 354 – 5).

Além do timbre, outras referências são importantes na avaliação da orquestração de Webern. As variações de andamento, a dinâmica, as articulações, são elementos que podem auxiliar também, na compreensão da obra e concorrer para a unidade da mesma.

CAPÍTULO 3

SÍNTESE E CONCLUSÃO

3.1 – Síntese

Para chegar-se a uma síntese, utiliza-se de uma análise comparada dos elementos envolvidos nos procedimentos composicionais utilizados por Bach e Webern tendo como ponto de convergência a ocorrência da repetição ¹.

Webern cita que, [...] *a partir desse fenômeno simples, dessa idéia de dizer algo duas vezes, depois o mais frequentemente possível, desenvolveram-se os trabalhos mais artísticos* ². Comenta também que através da repetição pode-se [...] *assegurar mais facilmente a apreensibilidade* ³.

O propósito é então, demonstrar através do princípio da repetição as relações presentes na **sintaxe** musical e que vão assegurar a coerência e consequentemente a apreensibilidade da obra.

3. 1.1 – OBSERVAÇÃO DAS PRINCIPAIS REPETIÇÕES NA SINTAXE DO RICERCAR A 6 DE J. S. BACH

Pode ser notado que relações unificadoras são percebidas através de repetições que ocorrem na micro e podem refletir também na macroforma da obra.

¹ Webern fala do princípio da repetição quando comenta a respeito do [...] *desenvolvimento histórico das idéias e dos princípios de apreensibilidade e coerência* [...] (ver o livro: *O Caminho para a Música Nova*, p. 50, tradução de Carlos Kater). Diz também que, a repetição [...] *está na base de toda construção; todas as formas musicais repousam sobre este princípio* (p. 54 do mesmo livro).

² WEBERN, p. 55

³ WEBERN, p. 54. Nas suas conferências (pp. 23; 41- 3) Webern comenta: [...] *gostaria de falar de forma bem geral, e dizer que toda arte, assim como a música, está baseada em leis* [...]. [...] *O propósito de expressar uma idéia pressupõe a existência de leis de modo geral* [...] e [...] *o princípio máximo de toda apresentação de idéias é a lei da apreensibilidade*. Segundo Webern, [...] *apreensível é aquilo que compreendo de maneira global, cujos contornos posso distinguir*. Outro princípio é a diferenciação, que de maneira geral significa [...] *introduzir divisões* [...] *para discernir elementos, para distinguir as coisas principais das secundárias*. A coerência é necessária [...] *para tornar uma idéia apreensível*. Carlos Kater comenta (pág. 47) que, a palavra [...] *zusammenhang*, normalmente traduzido ao longo dessas conferências por *coerência* [...] *pode significar também: unidade, coesão, correlação ou simplesmente relação*. Webern continua: [...] *quando existem relações e coerência em todos os níveis, a apreensibilidade está garantida* [...]. [...] *A coerência a serviço da apreensibilidade das idéias!*

Embora os pensamentos de Webern sobre a arte estejam baseados nas concepções de Goethe, não se pretende neste trabalho enfocar tal particularidade. O que se deseja aqui, é utilizar o *princípio de repetição* como ponto central e como elemento unificador das duas análises (em Bach e em Webern).

Serão apresentados elementos da linha melódica, da estrutura harmônica, das partes que constituem a macroforma e que são considerados de importância pela frequência com que aparecem e pela maneira como se relacionam na peça.

Webern comenta que, [...] uma idéia qualquer pode ser repetida de forma idêntica ou semelhante⁴. [...] *Um material pode manter sua identidade sob condições ligeiramente modificadas, como por exemplo quando se inverte o sentido de uma exposição (retrógrado)*⁵.

Assim, podem vir a ocorrer também relações de sequência, de inversão entre **motivos**, além das relações contrapontísticas, melódicas, harmônicas e outras. A seguir elenca-se alguns dos principais elementos de repetição envolvidos na composição do *Ricercar a 6*. Eles podem ser percebidos através da:

1) LINHA MELÓDICA:

a) O tema é importantíssimo como elemento recorrente durante a obra e também como potencial gerador de **motivos**. Relações importantes se estabelecem e se desenvolvem a partir dele.

- a apresentação e o retorno do tema durante a obra é um grande elemento unificador. Referindo-se à *Arte da Fuga* Webern comenta: [...] *todas essas fugas estão baseadas num único tema, que é continuamente transformado: um grande volume de idéias musicais cujo conteúdo total parte de uma única idéia! O que isso significa? O desejo de uma coerência máxima. Tudo é derivado de uma coisa apenas, desse tema de fuga! Tudo é "temático"*⁶.

- O tema no *Ricercar a 6* apresenta 12 entradas, seis na exposição e seis a partir da mesma. Relações Contrapontísticas podem ser observadas nas seis primeiras entradas da exposição (alternam-se *sujeito*: Dó menor e *resposta*: Sol menor; vide pp. 35 - 6). As quatro últimas entradas também estão relacionadas (vide p. 26).

b) O primeiro contraponto (veja *iii*, comp. 5 – 9: início; pp. 37 - 8 e 69) aparece três vezes como *contraponto 1* (nas suas três primeiras entradas, comp. 5 – 17: início) e mais uma como contraponto 1a (*iv*, comp. 19 – 22) na exposição, sempre sucedendo ou acompanhando a entrada temática. Dessa maneira ele também aparece como importante elemento de repetição.

. Um **motivo derivado do contraponto 1** vai aparecer ao final, nas **elaborações temáticas III** (veja pp. 69 - 70 e 72 - 3).

⁴ WEBERN, p. 62

⁵ WEBERN, p. 63

⁶ WEBERN, p. 83

90

Ex. 212: **elaborações temáticas III**, motivo derivado do contraponto 1, ii

Ele é importante pois acompanha sempre o **motivo cromático** (principal), com exceção das duas últimas entradas em que ele aparece sozinho.

. Fragmentos imitativos *derivados do primeiro contraponto* vão aparecer também na coda (comp. 99- 103; ver pp. 78 - 81):

99



Ex. 213: Coda, fragmentos imitativos, i

- c) No episódio I (comp. 29 – 39: 3º tempo) a voz considerada condutora (iv) é derivada da parte cromática (descendente) do tema ⁷, entretanto, apresenta-se ascendentemente:

29



Ex. 214: episódio I (1º mom.), iv

Além do primeiro momento, esta linha aparece também na mesma voz, ao terceiro momento do episódio I.

33



Ex. 215: episódio I (3º mom.), iv

Verifica-se que, linhas melódicas importantes como o tema, o *primeiro contraponto* são extremamente significativas enquanto elementos de repetição, pois o retorno das mesmas durante a obra, bem como os **motivos** delas derivados concorrem para manter a unidade da composição.

2) RELAÇÕES MOTÍVICAS:

- a) **Motivos** importantes e que são diretamente derivados do tema. Através da aparição no que David chama de *exposição secundária* ⁸ (**elaborações temáticas**), eles são apresentados contrapontísticamente, em imitações sucessivas principalmente com intervalos de 4ª, 5ª ou 8ª justas (veja por exemplo as **elaborações temáticas I**, pp. 43 – 4; **elaborações temáticas II**,

⁷ Vide pp. 39 e 41

⁸ Vide p. 43

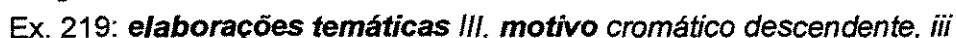
p. 51; **elaborações temáticas III**, pp. 69 – 72). A repetição é enfatizada através das apresentações sucessivas do **motivo** conferindo-lhes importância⁹ e das relações intervalares e imitativas entre eles, imprimindo-lhes coesão. Pode-se citar por exemplo:

- **Motivo cromático descendente** em **elaborações temáticas I** (comp. 39: último tempo – 45: início) derivado da 2ª parte (cromática) do tema. Apresenta cinco entradas sucedendo-se em intervalos de oitavas ou quintas justas (vide p. 43).

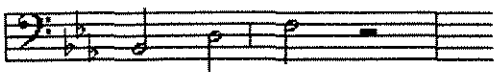


Ex. 216: tema





O **motivo** triádico das **elaborações temáticas** / apresenta quatro entradas e é imitado por intervalos de 5^{as} justas ascendentes ou 8^a justa descendente.



Ex. 220: **elaborações temáticas / motivo triádico ascendente**

83



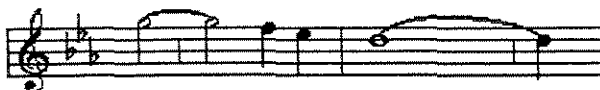
Ex. 221: *recapitulação livre das elaborações temáticas I, motivo triádico ascendente*

Obs.: Falsas entradas temáticas expressas por fragmentos são também derivadas da parte inicial do tema. Aparecem no final das **elaborações temáticas I** (vi, comp. 47: 2ª metade – 48: início) e ao final dos *compassos de transição IV* (v, comp. 72: 2ª met. – 73: início) renunciando as entradas temáticas.

b) **Motivos** que não derivam aparentemente do tema ou que podem apresentar-se indiretamente ligados a ele, também são empregados como elementos de repetição e tratados imitativamente:

- **Motivo** diatônico descendente – ocorre nos dois episódios.

. No primeiro momento do episódio I, o **motivo** aparece quatro vezes, em geral, imitados por intervalos de segunda. No terceiro momento, observa-se a ocorrência de seis entradas do mesmo, em geral, apresentando caráter imitativo (vide p. 40).



Ex. 222: episódio I (1º mom.), **motivo** diatônico descendente, *i*

. O episódio II apresenta três entradas imitativas do **motivo** diatônico (vide p.

64).



Ex. 223: episódio II, **motivo** diatônico descendente, *ii*

- *Contramotivo diatônico* ascendente (ex.: comp. 52 – 53: 2º tempo aproximadamente; vide p. 51) em **elaborações temáticas II** e que reaparece também nas **elaborações temáticas III** (pp. 70 e 72).

Nas **elaborações temáticas III** este **motivo** ocorre na quinta (comp. 90 – 91: início) e na quarta voz (comp. 91: 2ª met. do 4º tempo - 92). Sendo assim, sua importância é mais secundária pois somente aparece duas vezes, mas segundo David é o suficiente para estabelecer uma relação entre a segunda e a terceira **elaborações**¹⁰.



Ex. 224: **elaborações temáticas II**, *contramotivo diatônico*

Verifica-se que, todos os **motivos** apresentados anteriormente são considerados fortes elementos de repetição, pois além de serem tratados contrapontisticamente em entradas imitativas, podem aparecer também como elementos de recapitulação (ex.: o **motivo** diatônico ascendente nas **elaborações temáticas III** que relembra o *contramotivo diatônico* das **elaborações temáticas II** e a *recapitulação livre* das **elaborações temáticas I**, relembando o segundo **motivo** (tríade arpejada) das **elaborações temáticas I** (vide p. 363).

Com relação aos **motivos** pode-se dizer que, as três **elaborações temáticas** apresentam em comum um **motivo cromático** que é derivado do tema. Nas **elaborações temáticas II** e **III** eles são semelhantes. As suas entradas imitativas ocorrem geralmente em intervalos de quarta, quinta ou oitava justas.

O **motivo** triádico ascendente (derivado do tema) apresenta-se também em imitações sucessivas utilizando-se de quintas justas.

O **motivo** diatônico (episódio I e II) apresenta-se também em imitações sucessivas, empregando em geral, intervalos de segundas maiores ou menores.

Averigua-se assim que, nos trechos analisados, os **motivos** derivados diretamente do tema apresentam-se imitativamente com intervalos importantes (4ª, 5ª ou 8ª justas). Os **motivos** não derivados ou derivados indiretamente do

¹⁰ DAVID, pp. 147 – 8 [...] *The diatonic counterpoint to the chromatic motif appears only twice, just often enough to establish a clear relation between its elaborations (meas. 90 ff. and 52 ff) [...]*

tema, embora também apresentem-se com entradas sucessivas podem observar intervalos de importância mais secundária (por ex.: segundas- como ocorre no **motivo** diatônico nos episódios I: 1º e 3º momentos e II) ou também intervalos importantes (como quartas ou quintas justas no *contramotivo diatônico ascendente* das **elaborações temáticas II**).

Estas são algumas das estratégias que utilizam o *princípio de repetição*.

3) ENCADEAMENTO HARMÔNICO:

- As entradas temáticas observam em geral, uma certa semelhança com relação ao encadeamento harmônico (embora possam ocorrer entradas com modificações). Cita-se aqui, um pequeno modelo de encadeamento presente em uma parte de todas as entradas temáticas harmonizadas na obra. A **sequência de quintas** (três acordes seguidos por quintas descendentes) ocorre sempre do 2º (2ª metade) para o 3º compasso do tema (vide p. 36).

- Cadências semelhantes podem estabelecer correlações entre as partes envolvidas, pontuando trechos importantes (vide p. 27). Exemplos:

Cadência em Lá bemol maior (81- 83) → Cadência em Mi bemol maior (comp. 38 – 39)
(final do episódio II) (final do episódio I)

Cadência Secundária¹¹ em Sol menor (28 – 29: início) → Cad. em Fá menor (78 – 79: início)
(fecha a exposição) (fecha o grupo de entradas temáticas da segunda exposição)

4) RELAÇÕES ENTRE PARTES CONSTITUINTES DA MACROFORMA:

trechos como as **elaborações temáticas** são consideradas, como já foi dito, *exposições secundárias*¹². Essas três partes estão de uma certa maneira conectadas, pois, apresentam um **motivo** principal derivado da segunda parte (cromática) do tema e são tratados contrapontisticamente em entradas sucessivas e imitativas. Isto estabelece uma forte relação de coesão e coerência entre as mesmas¹³. As **elaborações temáticas III** recapitula **motivos** das **elaborações temáticas II**: o **motivo cromático descendente** (principal) que é praticamente o mesmo nas duas **elaborações** (vide pp. 69 e 51) e o **motivo** diatônico ascendente (vide pp. 70 e 51).

Lembrança ou recapitulação¹⁴ de outras partes podem ser encontradas:

- O segundo episódio recapitula o primeiro (vide pp. 64 – 5)
- A *recapitulação livre* das **elaborações temáticas I** recapitula brevemente o segundo **motivo** (tríade arpejada) das **elaborações temáticas I** (vide pp. 66 – 7).

¹¹ Esta cadência é chamada de *secundária* por David e corresponde a uma cadência autêntica imperfeita

¹² Vide p. 43

¹³ (*O caminho para a música nova*, p. 106) Webern diz que, [...] *a coerência resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis, entre partes componentes* [...]

¹⁴ A recapitulação aqui não deve ser entendida como citações literais (vide pp. 19 – 20).

3.1.2 - OBSERVAÇÃO DAS PRINCIPAIS REPETIÇÕES NA SINTAXE DA ORQUESTRAÇÃO DO RICERCAR A 6 DE J. S. BACH POR ANTON WEBERN

Na obra de Bach, o *princípio de repetição* se estabelece através da técnica canônica (ou imitativa) e das relações presentes em geral, na estrutura harmônica, melódica, cadenciais e entre as partes que constituem a macroforma. Na orquestração de Webern, este princípio ocorre principalmente pela utilização da técnica **Klangfarbenmelodie** e por uma **serialização** motivico - tímbrica. A seguir, procura-se demonstrar de uma maneira sintética, como isto ocorre.

3.1.2.1 - A SERIALIZAÇÃO COMO ELEMENTO DE REPETIÇÃO.

Pode ser observada na (s):

1) LINHAS MELÓDICAS PRINCIPAIS:

a) Com relação ao tema, pode-se dizer que das suas doze entradas, onze estão serializadas motivico e timbricamente (a última somente não observa tal recurso; vide pp. 345 - 9).

De uma maneira geral, são quatro os instrumentos envolvidos na composição da **Klangfarbenmelodie** (1ª à 11ª entradas; vide pp. 350 - 3 e 344 - 5). Normalmente um deles - a harpa - é o **articulador tímbrico**; na 6ª e 11ª entradas, além da harpa, outros instrumentos podem também desempenhar tal papel.

Nas seis primeiras entradas, as articulações motivicas são mantidas, a dinâmica e as variações de andamento observam um padrão (sofrem pequenas alterações; vide pp. 96 - 7). Da 7ª à 11ª entradas, ocorrem praticamente as mesmas articulações, observa-se um certo padrão de dinâmica, entretanto, podem ocorrer algumas modificações. Com relação às variações de andamento da sétima à décima segunda entradas, pode-se dizer que ocorrem algumas variações (vide pp. 345 - 7).

b) Com relação ao *primeiro contraponto* (vide pp. 98 - 105), ele está serializado até onde é possível, devido às alterações melódicas (somente a última entrada - a quarta - não está, embora observe um padrão; vide pp. 104 - 5). Utiliza a técnica **Klangfarbenmelodie** e pode-se dizer que, nas suas quatro entradas dentro da exposição, Webern distribui basicamente a linha melódica entre dois instrumentos. Verifica-se que, a família das cordas predomina enquanto timbre (se não os dois, ao menos um dos instrumentos pertence à mesma; vide pp. 104 - 5). Ocorre assim, mais um elemento de repetição com uma função de homogeneidade tímbrica, pois deve ser lembrado que o *primeiro contraponto* está acompanhando o tema que já apresenta um número significativo de informações tímbricas.

Verifica-se também que as cordas são reservadas mais para o *primeiro contraponto* e madeiras e metais para o tema.

Ex.: comparar o contraponto 1 na terceira e segunda vozes:

9 (mit Dpf.)

Hr. F

2. Gg

Br.

mit Dpf.

Solo

pp

p

p

pp

Ex. 225: contraponto 1, terceira voz

17 (ohne Dpf.) SOLO pizz. arco

1. Gg

Br.

mit Dpf.

pp

p

p

p

Ex. 226: contraponto 1, segunda voz

2) RELAÇÕES MOTÍVICAS: motivos importantes encontram-se serializados.

a) O **Motivo** Diatônico Descendente ocorre nos dois episódios (veja exemplos nº 9, p. 39 e nºs 26 e 27, p. 64).

- O episódio I traz este **motivo** serializado no primeiro e terceiro momentos (em geral, nas linhas melódicas agudas).

. Primeiro momento: este **motivo** é distribuído entre dois instrumentos (madeiras e metais ou vice-versa) e mais um que é o **articulador** (cordas com surdina e em *pizzicato*), empregando assim, a técnica *Klangfarbenmelodie*. As articulações são mantidas e a dinâmica traz pequenas alterações. Nota-se que, de uma certa maneira, a linha melódica da qual este **motivo** faz parte, observa também um padrão.

♦ início do **motivo** diatônico descendente

57

Kl.
B

Trp.

2.Gg

p *mp* *mf*

Ex. 227: episódio I (1º mom.), **motivo** diatônico descendente, primeira voz

57

Ob.

Hr.
F

1.Gg

Br.

mp

Ex. 228: episódio I (1º mom.), **motivo** diatônico descendente, segunda voz

57

Fl.

E.H.

Fg.

Hr.
F

Br.

p *mp*

Ex. 229: episódio I (1º mom.), **motivo** diatônico descendente, terceira voz

. No terceiro momento ele está serializado em suas entradas nas três linhas melódicas agudas e observa-se uma outra entrada do mesmo na quarta voz (veja episódio I, 4º mom., primeiros violinos, iv, comp. 71: 2º tempo – 73; p. 159). O tratamento dado a este **motivo** difere um pouco do ocorrido no primeiro momento: aqui, ele não emprega a técnica **Klangfarbenmelodie**. Em

cada linha melódica somente um instrumento o compõe. As articulações estão praticamente serializadas e a dinâmica traz pequenas alterações. As linhas melódicas que conduzem este **motivo** empregam a técnica **Klangfarbenmelodie**.

♦ **motivo** diatônico descendente

66

Fl.

Kl.
B

Ex. 230: episódio I (3º mom.), **motivo** diatônico descendente, primeira voz

65

Ob.

Trp.

Ex. 231: episódio I (3º mom.), **motivo** diatônico descendente, segunda voz

65

E.H.

Fg.

1.Gg

Ex. 232: episódio I (3º mom.), **motivo** diatônico descendente, terceira voz

71

Bskl.
B

(mit Dpf.)

1.Gg

Ex 233: episódio I (4º mom.), **motivo** diatônico descendente, quarta voz

• O **motivo** diatônico descendente vai aparecer também no segundo episódio e está serializado. O tratamento aproxima-se ao que é dado para o mesmo **motivo** que ocorre no terceiro momento do episódio I (vide p. 271). Ambos são feitos por um único instrumento e as linhas melódicas são entregues a dois; são tratados diferentemente quanto às articulações. Aqui, ele é feito em geral, por um instrumento pertencente à família das cordas; articulações, dinâmica e efeito (com surdina) são mantidos.

♦ **motivo** diatônico descendente

156

Ob.

SOLO

1.Gg

(m. Dpf.)

Ex. 234: episódio II, **motivo** diatônico descendente, primeira voz

157

Kl.
B

(mit Dpf.)

2.Gg

Ex. 235: episódio II, **motivo** diatônico descendente, segunda voz

Ex. 236: episódio II, **motivo** diatônico descendente, terceira voz

b) As três **Elaborações Temáticas** apresentam alguns **motivos** importantes e que estão serializados.

• As **elaborações temáticas I** (vide pp. 169 – 90), apresenta num primeiro momento, o **motivo cromático descendente** e um **motivo contrapontístico** que em geral o acompanha. Num segundo momento observa-se o triádico ascendente e o novo **motivo contrapontístico**.

. O **motivo cromático descendente** apresenta cinco entradas sendo que, nas três primeiras (iv, ii e i) ele está serializado ¹⁵ e emprega três instrumentos compondo a técnica **Klangfarbenmelodie**. A dinâmica e as articulações observam um mesmo padrão (vide p. 180). As duas primeiras entradas (iv e ii) trazem as mesmas famílias e observam a seguinte ordem tímbrica: instrumento da família das madeiras, metal (com surdina) e cordas (solo e sem surdina). A terceira entrada (i) é feita por duas famílias (madeiras e cordas).

♦ início do **motivo cromático descendente**

Ex. 237: **elaborações temáticas I**, **motivo cromático descendente**, quarta voz

¹⁵ A quinta e sexta vozes não apresentam uma **serialização** completa do **motivo cromático** (vide pp. 174 – 5). Ao início das mesmas pode ser observado uma lembrança do tratamento dado a este **motivo** nas entradas anteriores (vide p. 180). Empregam também a técnica **Klangfarbenmelodie**.

80

Ob.

(muit Dpf.)

pp

Trp.

SOLO (ohne Dpf.)

pp

pp

Br.

pp

Ex. 238: *elaborações temáticas I, motivo cromático descendente, segunda voz*

81

Fl.

pp

Kl. B.

SOLO (ohne Dpf.)

pp

IGg.

pp

Ex. 239: *elaborações temáticas I, motivo cromático descendente, primeira voz*

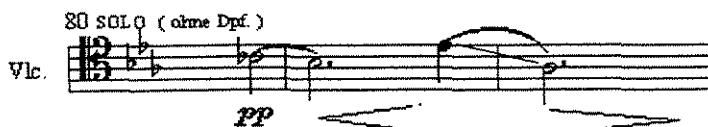
O **motivo contrapontístico** acompanha ou sucede o **motivo cromático descendente**. Ele ocorre cinco vezes. Está serializado em quatro entradas e de uma maneira geral, é feito por um instrumento pertencente à família das cordas (exceção na sexta linha melódica; vide p. 180). O efeito (sem surdina) é serializado e as cordas ocorrem também em solo instrumental. Dinâmica e articulações observam um modelo.

79 SOLO ohne Dpf.

Br.

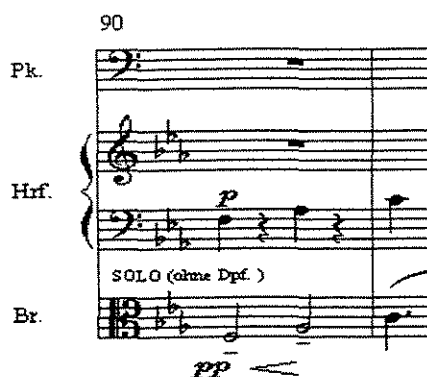
pp

Ex. 240: *elaborações temáticas I, motivo contrapontístico, terceira voz*



Ex. 241: *elaborações temáticas I, motivo contrapontístico, quarta voz*

Outro **motivo** importante das *elaborações temáticas I* é o triádico ascendente (vide pp. 182 – 90) que encontra-se serializado e apresenta quatro entradas. Não utiliza a técnica *Klangfarbenmelodie* e é feito por um instrumento (dois na última entrada: *vi*, comp. 94 – 95; p. 182) pertencente à família das cordas e mais um **articulador tímbrico** (com exceção da 1ª entrada que emprega o contrabaixo, as demais são todas feitas pela harpa).



Ex. 242: *elaborações temáticas I, motivo triádico, v*



Ex. 243: *elaborações temáticas I, motivo triádico, ii*

Observa-se no **motivo** triádico, uma ocorrência de repetição muito interessante com relação à articulação (tenuto) e à dinâmica (*pp*). Ela relembra a articulação e a dinâmica da primeira parte do tema (diatônica) da qual deriva:



Ex. 244: primeira parte do tema

Verifica-se outra ocorrência de repetição, agora com relação ao tratamento dado ao **articulador tímbrico** (harpa - de uma maneira geral). O **articulador** unindo-se ao **motivo** triádico já foi empregado na primeira parte (diatônica) da sexta entrada temática (veja clarone e contrabaixos; comp. 49 – 51: 1º tempo; p. 95)¹⁶.

¹⁶ Tratamento semelhante vai ser realizado no mesmo **motivo** da *recapitulação livre das E.T. I* (veja *iv* e *v*, pp. 282 – 3 e p. 287).

. O novo **motivo contrapontístico** (vide pp. 187 – 90) acompanha a tríade arpejada ascendentemente. Ele aparece em geral, quatro vezes e está serializado (vide p. 190). É sempre feito por um único instrumento (não tem uma família específica). As articulações estão serializadas e a dinâmica sofre pequenas variações.



Ex. 245: **elaborações temáticas I**, novo **motivo contrapontístico**, primeira voz



Ex. 246: **elaborações temáticas I**, novo **motivo contrapontístico**, quarta voz

• As **elaborações temáticas II** (vide pp. 201 - 16) traz o **motivo cromático descendente**, o **contramotivo diatônico ascendente** e o **terceiro motivo** serializados. Os dois últimos empregam um único instrumento na sua condução, o **cromático** utiliza a **Klangfarbenmelodie**. As articulações e a dinâmica estão praticamente serializadas nos três **motivos**.

. O **motivo cromático descendente** (principal) emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** e traz dois instrumentos (família dos metais e das madeiras) e mais um, que é o **articulador tímbrico** (harpa). A última entrada (**elaborações temáticas II**, i, comp. 113: 2º tempo –115; p. 214) é a única exceção, pois é feito somente por madeiras e pela harpa.



Ex 247: **elaborações temáticas II**, **motivo cromático**, primeira voz

107

Kl.
B

Hr.
F

Hrf.

ohne Dpf. espr. p sf

Ex. 248: *elaborações temáticas II, motivo cromático, terceira voz*

. O *contramotivo diatônico* ascendente apresenta-se serializado e é sempre feito por instrumentos pertencentes à mesma família (cordas). O efeito (com surdina) também está serializado. As articulações e a dinâmica estão praticamente serializadas.

104

Kl.
B

Hr.
F

Hrf.

Br.

ohne Dpf. espr. p ALLE mit Dpf.

Ex. 249: *elaborações temáticas II, contramotivo diatônico, iii*

103

Fag.

Pos.

Hrf.

2.Gg.

(mit Dpf.) espr. p (mit Dpf.) p

Ex. 250: *elaborações temáticas II, contramotivo diatônico, iv*

. O *terceiro motivo* traz um instrumento condutor pertencente à família das madeiras. A dinâmica e as articulações apresentam pequenas alterações.

105

Fl.

p mp p

Ex. 251: *elaborações temáticas II, terceiro motivo, primeira voz*



Ex. 252: **elaborações temáticas II**, terceiro **motivo**, segunda voz

• Observa-se nos dois momentos das **elaborações temáticas III**, a **serialização** dos seus **motivos**: *cromático* e *diatônico*. O **motivo** derivado do *contraponto 1*, apresenta em geral, um padrão.

. No primeiro momento (vide p. 309), o **motivo** *cromático descendente* é feito por instrumentos pertencentes à família dos metais. Apresentam-se com a *dinâmica* (*forte*), as *articulações* (*marcato*) e o *efeito* (com *surdina*) serializados.



Ex. 253: **elaborações temáticas III** (1º momento), **motivo** *cromático desc.*, ii



Ex. 254: **elaborações temáticas III** (1º momento), **motivo** *cromático desc.*, iii

No segundo momento (vide p. 325) ele é feito três vezes em seguida na mesma voz por instrumentos de cordas. A *articulação* (*tenuto*) é mantida e a *dinâmica* está em *forte*.

Ex. 255: **elaborações temáticas III** (2º mom.), **motivo** *cromático desc.*, vi

. **Motivo derivado do contraponto 1-** apresenta nos dois momentos das **elaborações temáticas III** um padrão de apresentação:

Primeiro momento: aparece serializado três vezes nas linhas melódicas agudas, sendo que, nas duas primeiras linhas, ele é feito pelas cordas (com surdina, *tenuto* e *pizzicato*), seguidas pelas madeiras e novamente pelas cordas (com surdina). Pode apresentar **articulador tímbrico** (harpa).

179

Ex. 256: **elaborações temáticas III** (1º mom.), **motivo derivado do contraponto 1**, primeira e segunda vozes

Na terceira voz, nota-se a ocorrência de cordas (com surdina, *tenuto* e *pizz.*) e madeira. Não traz as cordas e nem o **articulador tímbrico** ao final do mesmo.

181

Ex. 257: **elaborações temáticas III** (1º mom.), **motivo derivado do contraponto 1**, terceira voz

Segundo momento (vide pp. 325 – 6) - o **motivo derivado do contraponto 1** apresenta-se de maneira parecida ao ocorrido na terceira voz (1º momento): cordas seguidas por madeiras (veja ex. nºs 258 e 259, p. 378) ou cordas seguidas por metais (ex. nº 260, p. 378).

187

Bskl.
B

Fg.

(mit Dpf.)

Pos.

(m. Dpf.) pizz.

Br.

f

Ex. 258: **elaborações temáticas III** (2º mom.), **motivo derivado do contraponto 1, v**

186

E.H.

Kl.
B

Bskl.
B

Fg.

(mit Dpf.)

Hr.
F

(mit Dpf.)

1.Gg.

(mit Dpf.) pizz.

2.Gg.

f

Ex. 259: **elaborações temáticas III** (2º mom.), **motivo derivado do contraponto 1, iii**

188 (mit Dpf.)

Hr.
F

(mit Dpf.)

Pos.

(mit Dpf.)

1. Gg.

(mit Dpf.) arco

2. Gg.

(mit Dpf.) pizz.

Br.

f

Ex. 260: **elaborações temáticas III** (2º mom.), **motivo derivado do contraponto 1, quarta voz**

Pode ser encontrada uma exceção na sexta voz, na qual o **motivo** é feito somente pelas cordas (violoncelos e contrabaixos; comp. 193: 2ª met. do 1º tempo – 94 aproximadamente; vide p. 313).

Com relação à dinâmica, se pode dizer que, nos dois momentos o **motivo** está em *forte*. As articulações geralmente iniciam em *tenuto* (pode ocorrer também o *marcato* ao início; vide p. 326) e seguem em *legato*. O efeito com surdina aparece nas cordas e o *pizzicato* ocorre ao início (veja exceções; p. 326).

. O **motivo** diatônico ascendente aparece somente duas vezes (primeiro momento) e é feito pela família das madeiras. Na articulação predomina o *tenuto* e a dinâmica está em *forte*.



Ex. 261: **elaborações temáticas III** (1º mom.), **motivo** diatônico ascend., iv



Ex. 262: **elaborações temáticas III** (1º mom.), **motivo** diatônico ascend., v

c) **Recapitulação Livre das *Elaborações Temáticas I*** - relembra o segundo **motivo** (tríade ascendente) apresentado nas **elaborações temáticas I** (vide p. 66, 277 – 87) que também é originário da parte inicial (diatônica) do tema. O tratamento dado a este **motivo** é semelhante ao ocorrido nas **elaborações temáticas I** (vide p. 373). Em cada entrada ele é feito por um instrumento e mais um **articulador tímbrico** (a harpa predomina nas duas **elaborações**; vide p. 287). Nas **elaborações temáticas I**, a família das cordas é que transporta este **motivo** e aqui, são entregues ou para as cordas ou para as madeiras. Elementos de repetição também podem ser encontrados na articulação (*tenuto*) e na dinâmica (*pianíssimo*). Comparar o **motivo** triádico ascendente na **recapitulação livre das elaborações temáticas I** (iv e v) e nas **elaborações temáticas I** (ii).



Ex. 263: **recapitulação livre das elaborações temáticas I**, **motivo** triádico asc., iv



Ex. 264: **recapitulação livre das elaborações temáticas I**, **motivo** triádico asc., v

91

Fl.

Hrf.

2.Gg.

(ALLE m. Dpf.)

arco

pp

Ex. 265: **elaborações temáticas I, motivo triádico ascendente, segunda voz**

Obs.: Lembrança da tríade inicial do tema pode também ser notada ao final dos *compassos de transição IV* (ou antecedendo a décima entrada temática; vide p. 59), onde um fragmento (veja trombone, v, comp. 144; p. 255) prenuncia a entrada do tema. Como ocorre com o segundo **motivo** (tríade arpejada) da *recapitulação livre das elaborações temáticas I*, é feito também por um instrumento em *pianissimo* e com *tenutos*. Não ocorre entretanto, o **articulador tímbrico**.

. O **motivo contrapontístico** acompanha o segundo **motivo** (tríade arpejada). Verifica-se que ele apresenta um certo padrão, e é feito por um instrumento. Este **motivo** pode ser dobrado em outra voz, quando isto ocorre, eles são conduzidos por instrumentos pertencentes à mesma família (vide p. 285). Veja por exemplo, o **motivo contrapontístico** dobrado na segunda (1º violino) e terceira vozes (viola) ou primeira (flauta; p. 278) e terceira (corne inglês; p. 280).

165 SOLO (mít Dpf.)

1.Gg.

pp

Ex. 266: *recapitulação livre das elaborações temáticas I, motivo contrapontístico, ii*

165
SOLO

Br.

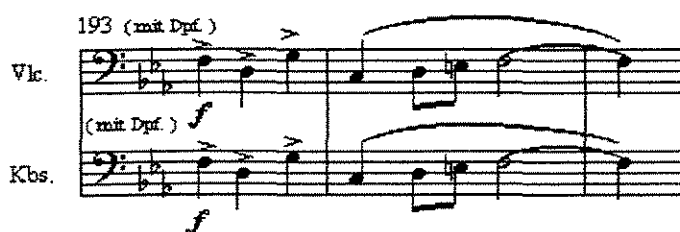
(mít Dpf.) *pp*

Ex. 267: *recapitulação livre das elaborações temáticas I, motivo contrapontístico, iii*

Comparando o **motivo** contrapontístico da *recapitulação livre* com o novo **motivo** contrapontístico ¹⁷ das **elaborações temáticas I** (vide pp. 187 - 90), pode-se dizer que, ambos são feitos por um instrumento e apresentam a dinâmica e as articulações praticamente serializadas. Não são melodicamente iguais (vide p. 287).

d) Na coda Fragmentos Imitativos *Derivados do Contraponto 1* (vide pp. 78 – 81 e 328 – 43) acompanham a última entrada temática. Utilizam o mesmo tipo de tratamento que foi empregado no **motivo** derivado do *contraponto 1* nas **elaborações temáticas III** (2º momento, vi, comp. 193 – 94; vide p. 313), ou seja, ele é feito por um ou mais instrumentos, mas não emprega a técnica **Klangfarbenmelodie**. A articulação aparece enfatizada: principalmente *marcato*, mas podem ocorrer também *tenuto* e alguns *sforzatissimo* (vide p. 341). Todos os fragmentos apresentam-se em *fortíssimo*.

A seguir, compare o **motivo** derivado do *contraponto 1* nas **elaborações temáticas III** (2º mom., vi, comp. 193 – 94) e os fragmentos imitativos na coda (i e iii).



Ex. 268: **elaborações temáticas III** (2º momento), derivado do *contraponto 1*, sexta voz



Ex. 269: coda, fragmentos imitativos, primeira voz

¹⁷ Este **motivo** acompanha a tríade arpejada ascendentemente nas **elaborações temáticas I**, assim como o **motivo** contrapontístico também acompanha a tríade arpejada na *recapitulação livre* das **elaborações temáticas I**. Vide p. 374.

Ex. 270: coda, fragmentos imitativos, terceira voz

3) OCORRÊNCIA DO ARTICULADOR TÍMBRICO – o **articulador** é considerado um recurso tímbrico empregado por Webern, no qual também se manifesta o princípio da repetição. Verifica-se a sua ocorrência (por exemplo) em onze das doze entradas temáticas; a harpa predomina enquanto tal, embora outros **articuladores** possam aparecer (vide pp. 345 – 6). Ela faz duas aparições em cada entrada temática e sempre no mesmo ponto (no início da segunda metade da seção cromática e ao final da segunda parte diatônica).

Ex. 271: exposição, 1ª entrada temática, harpa (comp. 5 e 8)

9

Fl.
Ob.
Kl.
B.
Hrf.

Ex. 272: exposição, 2ª entrada temática, harpa (comp. 13 e 16)

Como já foi dito, embora a harpa predomine, podem ocorrer outros **articuladores** junto ao tema. Exemplo: contrabaixos na sexta entrada temática (vide pp. 95 e 351); ele faz duas aparições: na seção inicial do tema (diatônica; comp. 49 – 51: 1ª met. do 1º tempo) e aproximadamente na segunda metade da seção cromática (comp. 53: 2º tempo – 55: início). É muito importante o desenho rítmico deste **articulador** na sua primeira aparição (♩ ♩ ♩), pois será bem empregado como tal, no decorrer da obra:

- da sétima à décima primeira entrada temática, a harpa utilizará na sua segunda aparição dentro do tema este desenho rítmico (veja por exemplo a harpa, 7ª e 8ª entradas temáticas; pp. 192 e 218).

- no segundo **motivo** das **elaborações temáticas I** (tríade arpejada ascendente; veja por ex.: violoncelo e contrabaixo , comp. 89 – 90: 1º tempo; p. 182)

- na **recapitulação livre** das **elaborações temáticas I** com a tríade arpejada (veja clarone e harpa, comp. 165 – 66: 1º tempo; p. 283)

- Um outro tipo de tratamento dado ao **articulador** (embora não se considere uma **serialização** mas como uma ferramenta específica para a manipulação da técnica **Klangfarbenmelodie**) e que é bem utilizado por Webern, é quando da passagem de um **motivo** para o outro. A última nota do primeiro **motivo** (**articulador**) é comum à do seguinte.

⇓

5 (mit Dpf.)

Hr. F

Trp. (mit Dpf.) *p*

Pos. (mit Dpf.) *p*

Ex. 273: a trompa é o **articulador** (comp. 6: 2ª met. do 1º tempo)

⇓

10 mit Dpf.

2. Gg

Br. mit Dpf. Solo *p*

⇑

Ex. 274: os segundos violinos são **articuladores** no comp. 10 (2ª met. do 2º tempo) e a viola o é no comp. 12 (2ª met. do 1º tempo)

⇓

52

E.H. *p*

Hr. F ohne Dpf. *p*

Ex. 275: Ao compasso 53 (1ª metade do 2º tempo) observa-se o corne Inglês como **articulador**

4) RELAÇÕES ENTRE AS PARTES CONSTITUINTES DA MACROFORMA:

Pode ser averiguado que, certos trechos correlacionados da obra empregam procedimentos semelhantes.

a) Nas três **elaborações temáticas**, os **motivos** considerados importantes encontram-se serializados:

• **Elaborações temáticas I:**

. **Motivo Cromático Descendente** ou primeiro **motivo** - serializado (mas não em todas as entradas; vide pp. 371 - 2). Emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** na composição do **motivo**.

. **Motivo Contrapontístico**- serializado. Emprega em geral, um instrumento pertencente à família das cordas (*solo* e sem surdina; vide pp. 372 – 3)

. **Motivo Triádico** ou segundo **motivo**- serializado (vide p. 373). Emprega um (ou dois) instrumento (s) pertencentes à família das cordas e um **articulador tímbrico**, que em geral, é a harpa.

. Novo **motivo contrapontístico**- serializado (vide p. 374). Um único instrumento o conduz.

• **Elaborações temáticas II:**

. **Motivo Cromático Descendente**- serializado. Emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** (dois instrumentos e mais um **articulador**: a harpa) na composição do **motivo**. Com exceção da primeira voz (comp. 113: 2º tempo – 15; p. 214) todas as entradas apresentam inicialmente um instrumento da família dos metais e outro das madeiras; vide pp. 216 e 374 - 5).

. **Contramotivo Diatônico Ascendente**- serializado (vide p. 375). Feito por instrumentos pertencentes à mesma família (cordas, com surdina). Não emprega a **Klangfarbenmelodie**.

. **Terceiro motivo**- serializado(vide pp. 375 – 6). Emprega um instrumento (madeiras).

• **Elaborações temáticas III** (dois momentos):

. **Motivo Cromático Descendente**:

1º momento: serializado (vide p. 376). Feito por um instrumento (metal com surdina).

2º momento: serializado (vide p. 376). Transportado por cordas (não emprega a **Klangfarbenmelodie**).

. **Motivo Diatônico Ascendente** (somente ocorre no 1º momento)- serializado (vide p. 379). Um único instrumento o conduz (madeiras).

. **Motivo Derivado do Contraponto 1**- observa um padrão nos dois momentos (vide pp. 377 – 8). Emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** no tratamento deste **motivo**.

As três **elaborações temáticas**, possuem como **motivo** principal um **motivo cromático descendente** que ocorre de uma maneira geral, serializado (vide pp. 180, 216, 309 - 12, 325 – 7). As **elaborações temáticas I** traz este **motivo** serializado até onde é possível (veja **elaborações temáticas I**, p. 180). Nas **elaborações temáticas II** e **III** este **motivo** é semelhante, embora com articulações, dinâmica e tratamento tímbrico diferentes (vide pp. 216, 310 e 325). Outro **motivo** em comum nestas duas **elaborações** (II e III) é o **motivo diatônico ascendente**, que difere quanto às articulações e à dinâmica, mas é feito sempre por um instrumento pertencente a uma mesma família (nas **elaborações temáticas II** por instrumentos de cordas e nas **elaborações temáticas III** pelas madeiras; vide pp. 216, 309 - 10, 326, 375 e 379).

Na condução das linhas melódicas das **elaborações temáticas** podem ser encontrados instrumentos condutores, mas de uma maneira geral, predomina o tratamento com a técnica **Klangfarbenmelodie**.

b) O episódio II é uma espécie de lembrança do primeiro episódio (vide pp. 275 - 6). Nota-se que, apresentam algumas semelhanças quanto aos procedimentos utilizados. A linha melódica de ambas as partes (vozes agudas), emprega a técnica **Klangfarbenmelodie**. Tanto no segundo quanto no primeiro episódio (1º e 3º momentos) verifica-se a presença do **motivo** diatônico descendente nas linhas melódicas agudas (três primeiras) que em geral, apresenta-se serializado.

- Episódio I- o **motivo** diatônico descendente ocorre no primeiro e terceiro momentos:

1º momento- vozes agudas: **serialização** do **motivo** diatônico descendente. Feito por dois instrumentos e mais um **articulador tímbrico** (vide pp. 167 e 367 - 8). Emprego da **Klangfarbenmelodie**.

3º momento- vozes agudas: **serialização** do **motivo** diatônico descendente. Feito por um único instrumento e não possui **articulador tímbrico** (vide pp. 167, 368 - 70).

- Episódio II- vozes agudas: **serialização** do **motivo** diatônico descendente. Feito principalmente por instrumentos pertencentes à família das cordas (vide pp. 275 e 370 - 1). O tratamento dado a este **motivo** assemelha-se ao que foi reservado para o mesmo no terceiro momento do episódio I (vide p. 275), ou seja, em ambos, um único instrumento o conduz (comparar o **motivo** diatônico no episódio I, 3º mom., i, pp. 368 - 70 com o episódio II, i, pp. 370 - 1; ou veja também pp. 148 e 267).

Resumindo, as três linhas melódicas agudas empregam nos dois episódios a técnica **Klangfarbenmelodie** e a **serialização** do **motivo** diatônico descendente.

Nas vozes graves dos dois episódios ocorre a predominância de **instrumento** (s) **condutor** (es) que podem aparecer com ou sem **articuladores tímbricos**.



Ex. 276: episódio I (3º mom.), quarta voz

65

Hrf.

f

(mit Dpf.)

Br.

f

Ex. 277: episódio I (3º mom.), quinta voz

No episódio II as vozes graves não apresentam **articuladores tímbricos**. A quarta voz (condutora da linha) aparece tanto no episódio I (1º e 3º mom.) como no II, sendo transportada por um instrumento condutor (sem articulador).

57 (mit Dpf.)

Pos.

p

cresc.

Alle (mit Dpf.) *mf*

1. Gg.

mp

Ex. 278: episódio I (1º mom.), quarta voz

65 ALLE (mit Dpf.)

1. Gg.

f

Ex. 279: episódio I (3º mom.), quarta voz

157 ohne Dpf.

Hr.

f

dim.

p

> pp

Ex. 280: episódio II, quarta voz

A sexta voz também apresenta tratamento semelhante no episódio II e no I (3º e 4º momentos). É feita por instrumentos condutores (violoncelos e contrabaixos com surdina).

157 (mit Dpf.)

Vlc. (mit Dpf.) *f* *dim.* *p* *pp*

Kbs. *f* *dim.* *p* *pp*

Ex. 281: episódio II, sexta voz

66 (mit Dpf.)

Vlc. (mit Dpf.) *f* *dim.*

Kbs. *f* *dim.*

Ex. 282: episódio I (3º mom.), sexta voz

71

Hrf. (mit Dpf.) *f* *dim.* *p* *pp* *morendo*

Vlc. (mit Dpf.) *f* *dim.* *p* *pp* *morendo*

Kbs. *f* *dim.* *p* *pp* *morendo*

Ex. 283: episódio I (4º mom.), sexta voz

Resumindo, o tratamento dado ao episódio II aproxima-se mais do que foi realizado no terceiro momento do episódio I. Isto pode ser notado pela maneira como o **motivo** diatônico foi trabalhado nas vozes agudas (feito por um único instrumento) e também pelo procedimento empregado principalmente na sexta voz, que relembra a do terceiro (e também do quarto) momento no episódio I (vide p. 276).

3.1.2.2 - DINÂMICA E VARIAÇÕES DE ANDAMENTO COMO ELEMENTOS DE REPETIÇÃO.

Como já foi visto (pp. 354 – 8), verifica-se que em alguns trechos da orquestração, certas variações de andamento aparecem para valorizar a entrada de trechos importantes e certas repetições (com relação às variantes de andamento e de dinâmica) podem relacionar entradas temáticas ou partes que compõem a macroforma. Como exemplo, pode-se citar as entradas temáticas que são realizadas ao seu início principalmente em *pp* ou *p* e com um tempo moderado ou tranquilo.

Com relação às variações de andamento verifica-se que são colocadas em pontos estratégicos:

- O *poco allargando* ou o *poco ritenuto* podem aparecer:

a) antes de uma entrada importante, como por exemplo, a temática valorizando- a . Veja o *poco allargando* aos comp. 7 – 8 (p. 90), que neste caso está ao final da primeira e antecedendo a segunda entrada.

b) antes de um trecho significativo que o orquestrador deseja ressaltar. Por exemplo, o *poco ritenuto* ao final da quarta entrada temática (comp. 31 – 32; p. 93), antecedendo os primeiros compassos de transição e também ao final da exposição, antecedendo o primeiro episódio (comp. 55 – 56, p. 95).

Verifica-se assim que, na exposição, as seis entradas temáticas possuem ao seu final o *poco allargando* (1ª, 2ª, 3ª e 5ª) ou o *poco ritenuto* (4ª e 6ª). Este último, antecede entradas que não são temáticas: compassos de transição I e o primeiro episódio (vide pp. 96 – 7 e 346 - 7).

- O *poco ritenuto* ou o *ritenuto* ocorrem em momentos que apresentam uma certa importância, como por exemplo, aqueles que antecedem algumas entradas, nas quais se verificam a presença de motivos derivados do tema preparando- os ¹⁸. Por ex.: o *ritenuto* aparece nas **elaborações temáticas I** (comp. 88) onde se prepara e se valoriza a entrada do segundo motivo - triade arpejada- (ver ví, comp. 89 – 90: 1º tempo, p. 182), ao final do segundo episódio (comp. 163 – 64), antecedendo a tríade arpejada (derivada do tema) na *recapitulação livre das elaborações temáticas I* e também ao final do desenvolvimento I (comp. 102 – 03: início) antecedendo as **elaborações temáticas II**.

- O *poco rubato* aparece serializado ao início da parte cromática, nas oito primeiras entradas temáticas e também na décima (vide pp. 346 – 7).

Na relação entre as partes que compõem a macroforma, observa-se que, normalmente as entradas temáticas ocorrem em tempo mais tranquilo, com exceção da oitava que traz: *tempo, fließender* (comp. 115 – 23: 1º tempo) e a

¹⁸ O *ritenuto* não é exclusivo destas partes, podendo também aparecer em outras. Como exemplo: ao final do episódio I (comp. 72 – 74).

da *última resposta tonal* com o *wieder fließender werden* (comp. 171 – 79: início), por exemplo.

Andamento com um tempo mais fluente ocorrem no episódio I (comp. 57: 2º tempo – 78: 1º tempo) e II (comp. 157 – 65: início), nas **elaborações temáticas** II (comp. 103 – 15: início) e III (comp. 179 – 97: início), nos *compassos de transição* III (comp. 123 – 31: início) e V (comp. 153 – 57: início). Ver p. 355.

Algumas partes da macroforma podem apresentar um inter-relacionamento quanto à dinâmica e às variações de andamento ¹⁹. Além das entradas temáticas, pode-se citar por exemplo, os episódios, em que a dinâmica alcança um *forte* e o tempo é mais fluente. No final dos dois trechos ocorre uma diminuição do andamento e da dinâmica (ver p. 358).

Verifica-se assim que o recurso da repetição manifesto em certas variações de andamento e em certos padrões de dinâmica podem auxiliar muitas vezes, no entendimento e valorização de algumas partes constituintes da macroforma.

¹⁹ Vide p. 358

3.2- Conclusão: o princípio de repetição em Bach e em Webern

O *princípio de repetição* e da coerência já está assegurado no procedimento utilizado por Bach explícito no acróstico ao início da obra: *Regis Iussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta* (Tema dado pelo Rei e o restante desenvolvido à maneira canônica) ²⁰.

Webern cita: [...] as formas canônicas, contrapontísticas, o tratamento temático podem estabelecer muitas relações entre as partes [...] ²¹. Assim, a coerência da obra está garantida, pois a mesma [...] resulta do estabelecimento de relações, as mais estreitas possíveis, entre partes componentes [...] ²²

Entradas temáticas, **motivos** derivados direta, indiretamente ou não derivados do tema, cadências semelhantes colocadas em pontos importantes, “modelos” de encadeamento harmônico, correlação de partes que compõem a macroforma, são algumas das estratégias composicionais empregadas por Bach e que revelam que, através do *princípio de repetição* se assegura a coerência e conseqüentemente a apreensibilidade da obra.

O *princípio de repetição* pode ser observado em Webern principalmente pelo emprego da técnica *Klangfarbenmelodie* e da **serialização**. Na orquestração verifica-se que, a presença da *melodia de timbres* ocorre em linhas melódicas importantes e também em linhas secundárias ²³. A **serialização** é reservada para:

- linhas melódicas relevantes, como por exemplo, o tema ou o *primeiro contraponto* (contratema; vide pp. 366 - 7). Emprega-se juntamente com a técnica *Klangfarbenmelodie*.
- **motivos** importantes (derivados direta ou indiretamente do tema ou não derivados). Estes **motivos** podem aparecer serializados por instrumentos pertencentes à mesma família (veja em *elaborações temáticas II*, o *contramotivo diatônico* ascendente que é feito por instrumentos pertencentes à família das cordas e apresentam-se com surdina; exemplos n^{os} 249 e 250; p. 375) ou a famílias diferentes (veja **motivo** triádico ascendente na *recapitulação livre das elaborações temáticas I*, que é feito na quarta voz pelo violoncelo e harpa e na quinta pelo clarone e harpa; exemplos: 263 e 264; p. 379). Podem também empregar a técnica *Klangfarbenmelodie* ou ser feito por um (ou mais) instrumento (s) - veja como exemplo, o **motivo** diatônico descendente (p. 368) que traz a *melodia de timbres* e o **motivo cromático descendente** das *elaborações temáticas III* (exemplos: 253 e 254; p. 376) que é conduzido por metais.

²⁰ KOELLREUTTER, H. J.. *Oferenda Musical de J. S. Bach* (artigo não publicado?)

²¹ WEBERN, p. 108

²² WEBERN, p. 106

²³ Um outro recurso empregado por Webern, é o que foi chamado neste estudo de instrumento (s) condutor (es) (ver pp. 82 - 3).

Outra manifestação do *princípio de repetição* pode ser observado através de procedimentos semelhantes empregados em certas partes que compõem a macroforma e que se apresentam correlacionadas. Veja por exemplo, no episódio I (1º e 3º mom.) e II o tratamento dado para as linhas melódicas:

- as vozes agudas trazem a serialização do **motivo** diatônico descendente
- as vozes graves são feitas por **instrumento (s) condutor (es)** que ocorrem com ou sem a presença do (s) **articulador (es) tímbrico (s)** (vide também pp. 386 – 8).

Outros referenciais presentes na obra também são importantes, como a articulação, a dinâmica e certas variações de andamento, pois permitem muitas vezes, estabelecer relações de semelhança entre os **motivos**, entre as linhas melódicas ou entre as partes envolvidas.

Verifica-se assim, que a manifestação do *princípio de repetição* em Webern pode ser observada através do emprego da técnica *Klangfarbenmelodie*, da serialização motivico-tímbrica de linhas melódicas principais, da serialização de **motivos** significativos, dos procedimentos semelhantes empregados em certas partes correlacionadas que compõem a macroforma e de certas relações entre dinâmica e andamento inseridas em entradas temáticas ou partes da macroforma e que se apresentam também correlacionadas.

Assim, todos estes elementos devem ser levados em consideração na análise da orquestração, pois através deles é possível estabelecer relações e consequentemente verificar a coerência da obra.

Webern trabalha com uma obra pertencente à época barroca, mas intervém na sua **sintaxe** por intermédio do parâmetro timbre e do emprego de técnicas específicas de sua época. Estabelece-se assim, uma correlação de elementos do passado barroco e do presente weberniano. Nas palavras de Goethe ²⁴ :

[...] Não existe passado algum do qual se deva
aspirar a uma volta. Existe apenas um eterno novo,
que se configura a partir de uma expansão dos
elementos do passado [...]

Carta a F. V. Müller, 4 de novembro de 1823

²⁴ Schuback, M. S. C.. *A Doutrina Dos Sons De Goethe A Caminho Da Música Nova de Webern*, Rio de Janeiro (UFRJ), 1999, p. 21.

GLOSSÁRIO

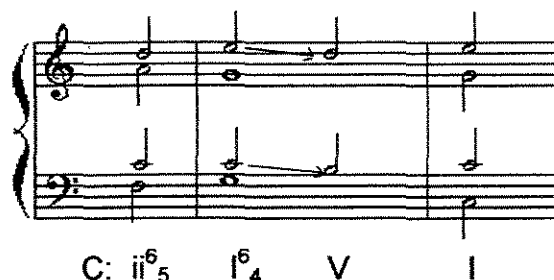
- **Articulador Tímbrico:** denominação dada na orquestração para instrumento (s) que se une (m) a um outro numa nota ou motivo para a obtenção de um efeito tímbrico. Por ex.: na exposição (comp. 5) a harpa se junta com a trompa para a obtenção de um colorido tímbrico, o mesmo ocorre no compasso 8 com o trompete. Vide pp. 382 – 4.

- **Elaborações temáticas:** segundo a terminologia utilizada por H. T. David, ao analisar o *Ricercar a 6* de J. S. Bach, a *elaboração temática* é uma espécie de *exposição secundária*, na qual, fragmentos derivados do tema são tratados imitativamente em entradas sucessivas (nesta obra, normalmente em intervalos de quarta, quinta ou oitavas justas), à maneira de uma exposição (vide pp. 18 - 9 e p. 43).

- **Fórmula de cadência/ quarta e sexta cadencial:** definição de Earl Henry: [...] *uma fórmula de cadência envolve mais que uma simples progressão dominante- tônica ao final de uma frase. Tipicamente, fórmulas de cadência incluem três acordes – um de cada função.*

$ii^6_5 - V^6_5 - I \quad IV^7 - V^7 - I \quad I^6_4 - V - I$

A terceira das três fórmulas acima é especial porque caracteriza uma tríade em segunda inversão. [...] Tipicamente, o acorde de quarta e sexta cadencial ocorre como um acorde de tônica que resolve por grau conjunto para a dominante. O baixo do acorde é sustentado (ou rearticulado) e torna-se a fundamental da dominante¹.



Ex. 277

¹ HENRY, E.. "Tonal Theory in Practice", in *Music Theory*, Englewood Cliffs (Prentice- Hall), 1985, vol. 1, cap. 8, p. 149 [...] *A Cadence Formula involves more than a simple dominant- tonic progression at the end of a phrase. Typically, cadence formulas include three chords – one of each function.*

$ii^6_5 - V^6_5 - I \quad IV^7 - V^7 - I \quad I^6_4 - V - I$

The third of the three formulas above is special because it features a triad in second inversion. [...] Most typically, the CADENTIAL SIX- FOUR occurs as a tonic chord that resolves by step to the dominant. The bass of the chord is sustained (or rearticulated) and becomes the root of the dominant.

- **Instrumento (s) condutor (es)**: em geral, na orquestração do *Ricercar a 6* de Bach, Webern emprega a técnica **Klangfarbenmelodie** no tratamento das linhas melódicas. Entretanto, em alguns momentos, a linha não é distribuída entre vários instrumentos, mas sim, um (ou mais) instrumento (s) conduz (em) a linha toda. Exemplo: episódio I (3º e 4º mom.) nos violoncelos e contrabaixos, *vi*, comp. 66 – 78 (1º tempo); veja pp. 82 – 3.

- **Klangfarbenmelodie** (melodia de timbres) Termo introduzido por Schoenberg em seu *“Harmonielehre”* (1911) para designar uma “melodia” definida mais por uma mudança de timbres do que de alturas. Há pouco disso na peça do meio de seu op. 16 e muito na música de Webern: no final do seu op. 10 nº 01, por exemplo, a mesma nota é emitida sucessivamente pela flauta, flauta mais trompeta, trompeta e celesta. Aqui a mudança de cor ocorre de nota em nota, como ocorre em parte da música serial dos primeiros anos do pós-guerra (por ex.: o início de *“Kontra- Punkte”*, de Stockhausen, e a *Composição para doze instrumentos de Babbitt*), mas o termo não se refere, necessariamente, a essa rápida descontinuidade. Foi regularmente usado por exemplo, para a instrumentação de Bach feita por Webern, na qual o colorido realça os temas². Vide p. 82.

- **Motivo**: para a definição deste termo, emprega-se neste trabalho o conceito de A. Schoenberg e que Webern cita em uma de suas conferências: [...] Denominamos “motivo”, assim como Schoenberg, à menor parte auto-suficiente de uma idéia musical [...] ³.

- **Serialização** (como ocorre na orquestração) - Webern emprega na orquestração do *Ricercar a 6* de J. S. Bach uma ordenação motivico- tímbrica. Nas linhas melódicas a serialização ocorre no tema e no contratema (ou primeiro contraponto). Como exemplo pode-se citar o tema que é distribuído em **motivos** e conduzido por quatro instrumentos (vide **Klangfarbenmelodie**). Cada um desses instrumentos apresenta um ou mais **motivos** ou células (s) com uma ordem de entrada previamente estabelecida. Onze das doze entradas temáticas observam a mesma ordenação motivico- tímbrica encontrada na primeira (para maior esclarecimento e exemplificação vide pp. 82 – 8).

Motivos importantes também podem aparecer serializados. Verificam-se duas maneiras: a) todas as entradas de um mesmo **motivo** são apresentadas por instrumentos pertencentes à mesma família (vide o **motivo cromático descendente** das **elaborações temáticas** III – exemplos nºs 253 e 254, p. 376 - que é feito somente pelos metais)

b) todas as entradas de um mesmo **motivo** são apresentadas por instrumentos pertencentes a famílias diferentes (vide **motivo triádico ascendente**, exemplos

² GRIFFITHS, P.. *Enciclopédia Da Música Do Século XX*, São Paulo (Martins Fontes), 1995, p. 119. Tradução: Marcos Santarrita e Alda Porto.

³ WEBERN, p. 64

n^{os} 263 e 264, p. 379). Entretanto, em cada entrada, o número de instrumentos envolvidos, as articulações e a dinâmica permanecem iguais ou semelhantes, permitindo verificar a aproximação entre os mesmos.

- Parâmetros como dinâmica, padrões de andamento e articulações, são elementos extremamente importantes, pois através de suas repetições é possível estabelecer relações entre motivos ou entre as linhas melódicas.

Veja também o verbete **série** de Paul Griffiths.

- **Série** – *ordenança de classes de altura ou outros elementos musicais; hoje se prefere a palavra CONJUNTO* ⁴.

- **Sequência de quintas**: termo empregado neste trabalho, para designar um modelo de encadeamento harmônico, formado por um ciclo de dominantes, que caminham por quintas justas descendentes. Ex.: D⁷ – G⁷ – C (comp. 20: 2^a met. – 21 do *Ricercar* a 6 de J. S. Bach).

- **Sequência harmônica**: para esta definição, utiliza-se como referência o conceito de *sequence* de Percy Scholes, [...] *termo aplicado para a repetição mais ou menos exata de uma melodia para outro nível, mais agudo ou mais grave. Se a repetição está somente na melodia, com harmonia trocada, é chamada uma “sequência melódica” e se a repetição também é seguida na harmonia, uma “sequência harmônica”* [...]. ⁵

- **Sintaxe** - *Conjunto das relações estruturais que se estabelecem entre os signos musicais. Ex.: relações harmônicas, contrapontísticas, melódicas, rítmicas e outras* ⁶.

- **Troca direta da tonalidade por alteração cromática melódica**: definição de Robert W. Ottman. Ele cita que, algumas vezes [...] *uma nova tonalidade pode simplesmente ser alcançada indo diretamente para ela. Como não há um processo envolvido, o termo modulação não é inteiramente apropriado, mas é comumente utilizado* [...]. ⁷ O autor elenca alguns tipos de modulação por troca direta da tonalidade (vide Ottman; pp. 11 – 4). A modulação por **alteração cromática** [...] *ocorre quando, durante o curso da frase, pode ser encontrada*

⁴ GRIFFITHS, p. 202

⁵ SCHOLES, P.. “Sequence”, in *The New Oxford Companion to music*, Oxford (Oxford University Press), 1983, v. 2, p. 1665 [...] *Term applied to the more or less exact repetition of a melody at the another level, higher or lower. If the repetition is only in the melody, with changed harmony, it is called a “melodic sequence”, and if the repetition is followed in the harmony also, a “harmonic sequence”* [...].

⁶ KOELLREUTTER, H. J.. “Novo Glossário: Terminologia de uma nova estética da música”, p. 54 (não publicado).

⁷ OTTMAN, R. W.. “Modulation”, in *Advanced Harmony – Theory and Practice*, Englewood Cliffs (Prentice Hall), 1992, cap. 1, p. 11 [...] *A new key may be reached simply by going to it directly. Since there is no process involved, the term modulation is not entirely appropriate, but is commonly used* [...].

uma linha melódica (em qualquer parte da voz) que procede por meio tom alterado cromaticamente (duas notas de diferentes alturas com o mesmo nome).⁸

Bach, *Jesu, der du meine Seele*, N° 297

Bb: I I₆ V g: V₆ i iv₆ V

Ex. 278

- **Troca direta da tonalidade por frase:** definição de R. W. Ottman [...] material seguindo uma cadência pode simplesmente iniciar em outra tonalidade.⁹

Schubert, *Moments musicaux*, D. 780

Andante

Ab: I₆₄ V⁷ I f#: i V⁷/iv iv₆₄

Ex. 279

⁸ OTTMAN, p. 12 [...] This occurs when, during the course of the phrase, there can be found one melodic line (any voice part) that proceeds by chromatically altered half step (two notes of different pitch with the same letter name) [...]

⁹ OTTMAN, pp. 11- 2 [...] Material following a cadence may simply begin in another key.

TERMOS UTILIZADOS NA ORQUESTRAÇÃO DE WEBERN:

- . *alle*: todos
- . *allmählich*: gradual, sucessivo; pouco a pouco
- . *allmählich fließender*: pouco a pouco mais fluente
- . *Bratsche*: viola
- . *Baß- Klarinette*: clarone
- . *dämpfer*: surdina
- . *dämpfer ab* : tirar surdina
- . *die übrigen*: os demais
- . *Englisch Horn*: corne inglês
- . *Fagott*: fagote
- . *fließender*: mais fluente
- . *Flöte*: flauta
- . *G – Saite*: corda sol
- . *Geige*: violino
- . *gestopfet*: abafado (tradução literal: entupido)
- . *gestrichen*: com o arco
- . *gestrichen, zart*: com o arco, suavemente
- . *get. : geteilt* (divise)
- . *Harfe*: harpa
- . *Horn*: trompa
- . *Klarinette*: clarinete
- . *Kontra- Baß*: contrabaixo
- . *mit dämpfer*: com surdina
- . *nimmt dämpfer*: tomar surdina
- . *noch fließender*: ainda mais fluente
- . *offen*: aberto (descoberto)
- . *ohne dämpfer*: sem surdina
- . *Pauke*: tímpano
- . *Posaune*: trombone
- . *sehr fließend*: muito fluente
- . *sehr getragen*: muito majestoso
- . *sehr ruhig*: muito tranquilo
- . *sehr mäßig*: muito moderato
- . *tempo, fließender*: tempo, mais fluente
- . *übrig*: restante
- . *wieder fließender werden*: novamente torna-se mais fluente
- . *wieder sehr fließend*: novamente muito fluente
- . *wieder sehr ruhig*: novamente muito tranquilo
- . *zart*: delicado

BIBLIOGRAFIA

- ARNOLD, D.. "Bach", in *The New Oxford Companion To music*, Oxford
(Oxford University Press), 1983, v. 1
- ARNOLD, Denis (ed.). "Klangfarbenmelodie", in *The New Oxford Companion To Music*, Oxford (Oxford University Press), 1983, v. 2
- ARNOLD, D.. "Ricercar", in *The New Oxford Companion To Music*, Oxford
(Oxford University Press), 1983, v. 2
- BENJAMIN, T.. *Counterpoint in the Style of J. S. Bach*, New York (Schirmer Books), 1986
- BUKOFZER, M. F.. "Fusion of National Styles: Bach", in *Music in the Baroque Era from Monteverdi to Bach*, New York (W. W. Norton & Company, Inc.), 1947
- BULLIVANT, R.. "Fugue" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (Macmillan), 1980, v. 7
- CALDWELL, J.. "Ricercar", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (Macmillan), 1980, v. 15
- CAMPOS, Augusto de. "Melodia de timbres" in *Música de Invenção*, São Paulo (Perspectiva), 1998
- CHEDIAK, A .. *Harmonia & Improvisação*, Rio de Janeiro (Lumiar), 1987, v. 2
- DAHLHAUS, C.. "Analytical instrumentation: Bach's six-part ricercar as orchestrated by Anton Webern" in *Schoenberg and the New Music*, Cambridge (University of Cambridge Press), 1990

- DAHLHAUS, C. "Counterpoint: Bach", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (Macmillan), 1980, v. 4
- DAVID, H. T.. *J. S. Bach's Musical Offering- History, Interpretation, and Analysis*, New York (Dover), ©1945.
- GEIRINGER, K. "Oferenda Musical", in *Johann Sebastian Bach- O apogeu de uma era*", Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1985. Tradução: Alvaro Cabral
- GRIFFITHS, P.. "Anton Webern", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (Macmillan), 1980, v. 20
- GRIFFTHS, P.. "Anton Webern", in *The New Oxford Companion to music*, Oxford (Oxford University Press), 1983, v. 2
- GRIFFTHS, P.. *Enciclopédia da Música do Século XX*, São Paulo (Martins Fontes), 1995. Tradução Marcos Santarrita e Alda Porto
- GRIFFTHS, P.. "Serialism", in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London (Macmillan), 1985, v. 17
- GROUT, D. J.. *Historia de la musica occidental*, Madrid (Alianza Editorial), 1988, v. 2
- HENRY, E.. "Tonal Theory in Practice" in *Music Theory*, Englewood Cliffs (Prentice – Hall), 1985, v. 1
- HINDEMITH, P.. *Treinamento Elementar Para Músicos*, São Paulo (Ricordi Brasileira), 1970
- KENNAN, K. W.. *Counterpoint- Based on Eighteenth-Century Practice*, Englewood Cliffs (Prentice- Hall), 1972

- KOELLREUTTER, H. J.. *A Oferenda Musical de Johann Sebastian Bach*
(não publicado ?)
- KOELLREUTTER, H. J.. *Harmonia Funcional*, São Paulo (Ricordi Brasileira),
1978
- KOELLREUTTER, H. J.. "Novo Glossário" : *Terminologia De Uma Nova Estética*
Da Música (não publicado)
- MICHELS, U.. *Atlas de Musica*, Madrid (Alianza Editorial), 1985, v. 1
- OTTOMAN, R. W.. "Modulation" in *Advanced Harmony - Theory and Practice*,
Englewood Cliffs (Prentice Hall), 1992
- ROSEN, C.. "Música e Som" in *A Geração Romântica*, São Paulo (EDUSP),
©1995
- SADIE, Stanley (ed.). "Canons, Musical Offering, Art of Fugue", in *The New*
Grove Dictionary of Music and Musicians, London (Macmillan), 1980, v. 1
- SADIE, Stanley (ed.). "Klangfarbenmelodie", in *The New Grove Dictionary of*
Music and Musicians, London (Macmillan), 1980, v. 10
- SCHOENBERG, A.. *Theory of Harmony*, Berkeley and Los Angeles (University
of California Press), ©1978
- SCHUBACK, M. S. C.. *A Doutrina Dos Sons De Goethe A Caminho Da Música*
Nova De Webern, Rio de Janeiro (UFRJ), 1999
- SCHWEITZER, A.. *J. S. Bach- El Musico Poeta*, Buenos Aires (Ricordi
Americana), 1955
- SIMMS, B. R.. "Anton Webern", in *Music of the Twentieth Century-Style and*

- Structure*, New York (Schirmer Books), 1986
- SPITTA, P.. *Johann Sebastian Bach*, New York (Dover), 1992.
- STRAVINSKI, I. e CRAFT, R.. *Conversas com Igor Stravinski*, São Paulo (Perspectiva: Col. "Debates"), 1984
- TERRY, C. S.. "The Musical Offering and the The Art of Fugue", in *The Music Of Bach An Introduction By Charles S. Terry*, New York (Dover Publications), 1963
- WEBERN, A.. *O Caminho Para A Música Nova*, São Paulo (Editora Novas Metas), 1984. Tradução: Carlos Kater.
- WEBERN, A..
- <http://www.music.sc.edu/vc/Bain/MUSC216/StudentWork/TLListeningProjectCover/composer/webern.html>
- WESTRUP, J. A . e HARRISON, F. L1. *The New College Encyclopedia Of Music*, New York (W. W. Norton), 1959?

Partituras:

- BACH, J. S.. *Musikalisches Opfer*, Leipzig (Bärenreiter), 1974.
- BACH, J. S.. *Musikalisches Opfer*, London (Hawkes & Son Ltd.), 1952.
- WEBERN, A.. *Fuga (Ricercata) nº 02 Aus Dem "Musikalischen Opfer" von J. S. Bach*, Austria (Universal Edition), 1963.

ANEXO

Partitura da *Fuga (Ricercata)* a 6 voci, nº 2 do *Musikalisches Opfer* de J. S. Bach – orquestração de Anton Webern

JOH. SEB. BACH

FUGA

(RICERCATA)

a 6 voci

No. 2 aus dem
„MUSIKALISCHEN OPFER“

Für Orchester

gesetzt von

ANTON WEBERN

PARTITUR

UNIVERSAL EDITION

ORCHESTERBESETZUNG:

FLÖTE
OBOE
ENGLISCH HORN
KLARINETTE
BASSKLARINETTE
FAGOTT
HORN
TROMPETE
POSAUNE
PAUKE
HARFE
STREICHQUINTETT

SPIELDAUER 11 MINUTEN

Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
4

FUGA (RICERCATA)

No. 2 aus dem „Musikalischen Opfer“ von Joh. Seb. Bach

Für Orchester gesetzt von
Anton Webern

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 60$ poco rubato

1 2 3 4 5

Flöte

Oboe

Englisch Horn

Klarinette
in B

Baß-Klarinette
in B

Fagott

Horn
in F mit Dämpfer

Trompete
in C mit Dämpfer

Posaune mit Dämpfer
pp

Pauke

Harfe

Sehr mäßig $\text{♩} = \text{ca } 60$ poco rubato

1.
Geige

2.
Geige

Bratsche

Violoncello

Kontra-Baß

Copyright 1935 by Universal Edition
Copyright renewed 1963

Universal Edition No. 10.277

Printed in Austria

poco allargando - - - tempo

5

6 7 8 9 10

1. *pp*

Ob.

H.

J.

Bekl.

S.

p

pp

Trp.

S.

Cl.

pp

Hrf.

poco allargando - - - tempo

pp mit Dämpfer

p mit Dämpfer Solo

Cor.

Fl.

Bcl.

Fac.

Kbs.

U. E. 10.277

poco rubato

poco allarg.

U. E. 10.277.

- - - - - tempo poco rubato

16 17 18 19 20

Fl.

Ob. *pp*

E. H.

Kl. B

Bskl. B *pp*

Fg. *p*

Hr. F *pp* *p*

Trp.

Pos. *p*

Pk.

Hrf. *pp*

- - - - - tempo poco rubato

1. Gg. (Solo) *p* (ohne Dpf.) Solo

2. Gg. Solo Alle pizz. *pp*

Br. Alle arco mit Dpf. *pp* *p*

Vlc. (Solo) mit Dämpfer Solo *p*

Kbs.

poco allargando - - - tempo

21 22 23 24 25

Fl. *pp*

Ob.

E.H.

Kl. *pp*

Bskl.

Fg. *p* *pp* *pp*

Hr. *pp* Dpf. ah

Trp.

Pos. *p* *p*

Pk.

Hrf. *p* *pp*

1.Gg. (Solo) *pizz.* *p* *arco* *p*

2.Gg. *arco* *p* *pizz.* *p* *Solo*

Br. *p*

Vlc. (Solo) *pizz.* *p* *arco* *Alle mit Dpf.* *pp*

Kbs.

poco rubato

9

26 27 28 29 30

Fl. *pp*

Ob. *p*

E. H.

Kl. *p*

askl. *mp*

Fg.

Hr. *ohne Dämpfer* *p*

Trp. *p*

Pos. *p*

Pk.

Hrf. *f*

poco rubato

1. Gg.

2. Gg.

Br. *Solo* *p*

Vlc. *p*

Kbs. *p*

U. E. 10.277

0 poco rit. - - - - - tempo

31 32 33 34 35

Fl. *p*

Ob. *p*

E. H. *p*

Kl. *p*

3skl. *p*

Fg. *p*

Hr. *p*

Trp. *p*

Pos. *p*

Plk. *tr*
pp

Hrf. *p*

poco rit. - - - - - tempo

1. Gg. (Solo) *p*

2. Gg. *pizz.* *arco*

3r. *Alle pizz.* *Solo Dpf. ah*

Solo *Solo (m. Dpf.)* *p*

vle. *p*

ne übr. *p*

Kbs. *p*

poco rubato

11

36 37 38 39 40

Fl. *mp*

Ob. *mp*

E. II.

Kl. *mp*

Bskl. *mp*

Fg. *mp*

Hr. *gest.*

Trp. *(m. Dpf)* *p*

Pos.

Pk.

Hrf.

Solo *poco rubato*

1. Gg. *p*

2. übr. *mit Dpf.* *p*

3. Gg. *pizz.* *p*

Br. *Solo* *ohne Dpf.* *arco* *mp*

Vlc. *Alle* *v* *p* *pizz.* *p*

Kbs.

12

poco allargando - - - tempo

41 42 43 44 45

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. H. *p*

Kl. B *p*

Bskl. B *p*

Fg. *p*

Hr. F *offen* *p*

Trp. *mp*

Pos. *p*

Tk. *tr* *p*

Hrf. *p*

poco allargando - - - tempo

Solo

I. Gg. *p*

lie übr. *p*

Gg. *arco* *p*

Solo *p*

Br. *p* *(mit Dpf.)* *arco* *p*

übr. *p*

Vcl. *pizz.* *p*

Kbs. *p*

pizz. *p*

arco *p*

nimmt Dpf. *p*

U. E. 10.277

poco allargando - - - tempo

13

46 47 48 49 50

Fl. *p*

Ob. *p*

E. H. *p*

Kl. *p*

Bskl. *p*

Fg. *p*

Hr. *p*

Trp. *p*

Pos. *p*

Pk. *tr pp*

Hrf.

poco allargando - - - tempo

Solo *mp* *p*

Gg. *mp* *p*

übr. *mp* *p*

2. Gg. *p*

Br. *Alle (mit Dpf.) p* *pizz. p*

Vlc. *mit Dpf. pizz. p*

Vbs. *pizz. p*

U. E. 10.277

14 *poco rubato* *poco rit.* - - -

51 52 53 54 55

Fl. *p* *p* *p* *p* *p*

Ob. *p* *p* *p* *p* *p*

E. H. *p* *p* *p* *p* *p*

Kl. *p* *p* *p* *p* *p*

Bskl. *p* *p* *p* *p* *p*

Fg. *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

Hr. *p* *espr.* *p* *p* *p*

Trp. *p* *p* *p* *p* *p*

Pos. *p* *p* *p* *p* *p*

Pk. *p* *p* *p* *p* *p*

Hrf. *p* *p* *p* *p* *p*

poco rubato *poco rit.* - - -

Solo *p* *mf* *p* *p* *p*

1. Gg. *p* *mf* *p* *p* *p*

2. Gg. *p* *mf* *p* *p* *p*

Br. *p* *arco* *p* *p* *p*

Vie. *p* *arco* *mf* *p* *p*

Kbs. *p* *mf* *p* *p* *p*

U. E. 10.277

tempo, fließender

56 57 58 59 60

Fl. *p* *mp*

Ob. *p* *mp*

II. *mp*

Kl. B *p* *mp*

Kl. B *p* *cresc.*

g. *p*

Hr. *p* *mp*

rp. *mp*

Dos. *p* *cresc.*

K.

f. *cresc.*

tempo, fließender

nimmt Dpf.

Solo *p* *mp*

fig. *pizz.*

br. *p* *pizz.* *mp*

3g. *p* *pizz.* *mp*

Br. *p* *pizz.* *mp*

lc. *p* *cresc.*

abs. *p* *cresc.*

U. E. 10.277

[illegible]

sehr fließend, rubato

17

66 67 68 69 70

Fl. *f* *più f*

Ob. *f*

...H. *f*

Kl. *f* *più f*

Bskl. *f*

Fg. *f*

Hr. *f*

Trp. *f* *più f*

Pos.

Pk.

Irf.

sehr fließend, rubato

Gg. *pizz.* *f*

2 Gg. *f*

Jr. *f*

Vlc. *f*

Kbs. *arco* *f*

U. E. 10.277

71 72 73 74 75

Fl. *mf* *p*

Ob. *piüf* *dim.*

E. H. *mp* *p*

Kl. *f* *mp* *p*

Bskl. *mf* *dim.* *p*

Fg. *f*

Hr. *mit Dpf.* *f* *dim.* *p*

Trp. *mp*

Pos. *p* *pp*

Pk.

Hrf. *pp*

1. Gg. *p* *pp*

2. Gg. *p* *pp*

Br. *pp*

Vlc. *dim.* *p* *pp*

Kbs. *dim.* *p* *pp*

molto rit. - - - tempo I. sehr ruhig

19

76 77 78 79 80

Fl. *pp*

Ob. *pp*

E.H. *pp*

Kl. *pp*

Bskd. *pp*

Fg. *pp*

Hr. *pp* (m Dpf.)

Trp. *pp*

Pos. *pp*

Pk. *pp* *morendo*

Hrf. *pp*

Solo *morendo* *pp* Solo Dpf ab

1. Gg. *pp*

die übr. *pp*

2. Gg. *pp*

Br. *morendo* Solo Dpf ab *pp* Solo ohne Dpf.

Vlc. *morendo* Solo Dpf ab *pp* Solo ohne Dpf. *pp*

Kbs. *morendo* Solo Dpf ab *pp*

U. E. 10.277

81 82 83 84 85

Fl. *pp* *p*

Ob. *pp*

E.H. *pp*

Kl. *pp* *p*

Bskl. *p*

Fg. *pp*

Hr. (m. Dpf.) *pp*

Trp. *pp* *pp*

Pos. *p*

Pk.

Hrf. *pp* *p*

Solo 1.Gg. *ohne Dpf.* *pp*

die übr.

2. Gg.

Solo Br. *pp*

die übr.

Solo Vlc.

die übr.

Kbs.

rit. - - - tempo

21

86 87 88 89 90

F1. *mp* *p* *pp*

Ob. *mp*

E. H. *pp* *pp*

Kl. *pp*

3skl. *p* *pp*

Fg. *mp* *p*

Hr. *mp* Dämpfer ab

Trp. *p* *pp*

Pos.

Pk. *pp*

Hrf. *p*

rit. - - - tempo

1. Gg. (Solo) *pp* Solo

2. Gg. *pp*

Br. (Solo) *pp* Solo

Vlc. (Solo) *pp* Solo

Kbs. (Solo) (ohne Dpf.) Solo pizz. *pp*

U. E. 10.277

rit. - - - tempo

91 92 93 94 95

Fl. *pp* *pp*

Ob. *pp*

E. H. *p* *pp*

Kl. *pp*

Bskl.

Fg. *pp*

Hr.

Trp. *pp* *p* *pp*

Pos.

Pk. *pp* *pp*

Hrf. *mp*

1. Gg. (Solo) *pp* Solo *pp*

(Alle m. Dpf.) arco

2. Gg. *pp* *mp*

Br. (Solo) *p* *pp* Solo *pp*

Vlc. (Solo) Solo *pp*

Kbs. (Solo) Solo arco *pp*

23

U. E. 10.277

rit. - - - tempo, fließender

101 102 103 104 105

Fl. *pp* *p* *mp*

Ob. *p* *p* *mp*

E.H.

Kl. *p* *pp*

Bskl. *p*

Eg.

Hr. *f*

Trp. *espr* *p*

Pos. *pp* *espr* *p*

Pk. *pp*

Hrf. *pp* *f*

rit. - - - tempo, fließender

Solo *pp* *nimmt Dpf.*

1.Gg. *pp*

die übr.

2.Gg.

Solo *pp* *nimmt Dpf.* *p*

Br. *pp* *mit Dpf.* *p*

die übr. *p*

Vlc. (Solo) *pp* *nimmt Dpf.*

Kbs. (Solo) *pp* *nimmt Dpf.*

106 107 108 109 110

Fl. *p* *mp* *p*

Ob. *p*

E. H.

Kl. *p* *p*

Bskl. *p*

Fg. *p*

Hr. *ohne Dpf. espr.* *p* *nimmt Dpf.*

Trp.

Pos. *espr.* *p*

Pk.

Hrf. *sf* *sf* *sf*

1. Gg.

2. Gg. *p*

Br. *Alle*

Vic. *mit Dpf. Alle* *p*

Kbs.

III II2 III3 *espr* III4 III5

Fl. *mp*

Ob. *p*

L.H.

Kl. *mp* *p* *p*

Viol. I *p* *mp* *p*

Viol. II *p* *mp*

Vcllo *espr* *p* *mf*

Bass *mf*

...f.

...f.

Alle (mit Dpf.) *p*

Alle *p*

(mit Dpf.) *p*

U. E. 10.277

poco rubato

27

116 117 118 119 120

Fl. *mf*

Ob.

E. H. *mf* *mf*

Kl. *p* *mf*

Bskl. *mf*

Fg. *mf*

Hr. *mit Dpf.* *mf*

F.

Trp. *f*

Pos. *mf* *mf*

PK.

Hrf. *sf*

poco rubato

1. Gg. *p* *mf*

2. Gg. *sf* *mf*

Br. *mf*

Vlc. *mp* *cresc.*

Obs. *mp* *cresc.*

U. E. 10.277

noch fließender

121 122 123 124 125

Fl. *mf* *f* *f*

Ob. *f*

E. H. *mf* *f*

Kl. *mf* *f*

Bskl. *f*

Fg. *mf* *f*

Hr. *f* *f*

Trp. *f*

Pos. *f*

Pk.

Hrf. *f*

noch fließender

G-Saite

1. Gg. *mf* *f* pizz. *f*

2. Gg. *f* *f*

Br.

Vic. *mf* *f*

Kbs. *mf* *f*

126 127 128 129 130

Fl. *f* *p*

Ob.

E. H. *f* *fp* *p*

Kl. *mf*

JKl.

Fg. *f* *p*

Hr.

Trp.

Pos. *f* *mp* *p*

Pk.

Trf.

Gg. *f* *arco* *p*

Gg. *f* *fp* *pizz.* *f* *p*

Dr.

Clc. *f* *p*

Kbs. *p* Solo (m. Dpf.)

30

wieder sehr ruhig

131 132 133 134 135

Fl. *pp* *p* *p*

Ob. *pp*

E. H. *pp*

Kl. *pp*

Bskl. *pp*

Fg. *pp*

Hr. *pp*

Trp. *pp* *p*

Pos. *pp*

Pk. *pp*

Hrf. *pp*

wieder sehr ruhig

Solo (m. Dpf.) *gestrichen, zart*

1. Gg. (Solo) *p* *pp*

2. Gg. *pp*

Dr. *pp*

Vlc. *pp*

bs. (Solo) *pp*

U. E. 10.277

Musical score for measures 136-140. The score is written for a large orchestra. The instruments and their parts are as follows:

- Fl.** (Flute): Measures 136-137 have a melodic line with a *p* dynamic. Measure 138 is a rest. Measure 139 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 140 has a melodic line.
- Ob.** (Oboe): Measures 136-137 have a melodic line with a *p* dynamic. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- E. H.** (Euphonium): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Kl.** (Clarinet): Measures 136-137 are rests. Measure 138 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 139 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 140 has a melodic line.
- Bskl.** (Bassoon): Measures 136-137 are rests. Measure 138 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 139 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 140 has a melodic line.
- Fg.** (Bassoon): Measures 136-137 have a melodic line with a *p* dynamic. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Hr.** (Horn): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Trp.** (Trumpet): Measures 136-137 are rests. Measure 138 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Tos.** (Trombone): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Pk.** (Percussion): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Hrf.** (Harp): Measures 136-137 are rests. Measure 138 has a melodic line with a *pp* dynamic. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Gg. Solo** (Solo): Measures 136-137 have a melodic line. Measure 138 has a melodic line. Measure 139 has a melodic line. Measure 140 has a melodic line with a *pp* dynamic.
- Gg.** (Guitar): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- r.** (Rhythm): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Vic.** (Violin): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.
- Viol.** (Violin): Measures 136-137 are rests. Measure 138 is a rest. Measure 139 is a rest. Measure 140 is a rest.

141 142 143 144 145

Fl. *p* *pp*

Ob.

E. H.

Kl. *espr.* *pp*

Bskl.

Eg.

Hr. *(m. Dpf.)* *pp*

Trp.

Pos. *pp*

Pk. *tr* *pp*

Hrf.

1. Cg. (Solo) *molto espr.* *p*

2. Cg.

Br. (Solo) *Solo* *pp*

Vlc.

Kbs.

poco rubato

33

146 147 148 149 150

Fl.

Ob.

E. H.

Kl.

Bskl.

Fg.

Hr.

Trp.

Tos.

Ph.

Arf.

tr

sf

poco rubato

G-Saite

Gg.

Gg.

Ar.

Vlc.

Arco

Alle

Alle

pp

p

p

U. E. 10.277

allmählich fließender

151 152 153 154 155

Fl. *p*

Ob. *mp*

F. H. *mp*

Kl. *p*

Bskl. *p*

Fg. *p*

Hr. *mp* Dpf. ab

Trp. *p* *fp* *f*

Pos. *p* *mf*

Pk.

Hrf.

allmählich fließender

1. Gg. (Sole)

2. Gg.

Br. *p* *cresc.*

Vic. *pp* *cresc.*

Kbs. *pp* *cresc.*

U. E. 10.277

rit. - - - - - tempo I. sehr ruhig

161 162 163 164 165

Fl.

Ob.

F. H.

Cl.

Bkl.

Fg.

Tr.

P.

Pos.

Pk.

Hrf.

rit. - - - - - tempo I. sehr ruhig

Gg.

2. g.

Tr.

C.

Pos.

U. E. 10.277

166 167 168 169 170 37

Fl. *pp* *p*

Ob.

Cl. *pp* *p* *espr.*

B. *p* *espr.*

Sk. *p*

Fg. *p*

Hr. (ohne Dpf.) *p* *espr.*

Op.

Os.

Ek.

arf.

Org. *Solo* *espr.* *p*

Cl. *Solo* *espr.* *p*

Org. *Solo* *pp*

Os.

wieder fließender werden

171 172 173 174 175

Fl. *p*

Ob.

E.H.

Kl. *p*

Bskl.

Fg. *mp* *p*

Hr. *nimmt Dpf.* *mit Dpf.* *mp*

Trp. *(m. Dpf.)* *mp* *sf*

Pos. *mit Dpf.* *p*

Pk.

Hrf.

Solo Gg. *p* *p*

die übr. *p* *p*

2. Gg. *pizz.* *p* *pizz.* *p*

Solo Br.

die übr.

Vle. *Alle* *p* *p*

Kbs. *p* *p*

U. E. 10.277

wieder sehr fließend

39

[illegible]

wieder sehr fließend

181 182 183 184 185

Fl.

Ob.

E.H.

Kl.
B

~skl.
B

Fg.

Hr.

Trp.

Pos.

Pk.

Arf.

~Gg.

Gg.

~T.

~lc.

~s.

pizz.

Alle pizz.

f

pizz.

f

Solo arco

f pizz.

f

U. E. 10.277

186 187 188 189 190

Fl. *f*

Ob. *f*

E. H. *f*

Kl. *f*

skl. *f*

Fg. *f*

Hr. *f*

rp. *f*

Pos. *f*

Pk.

trf.

1. Gg. *arco* *f*

Gg. *pizz.* *f*

Dr. *pizz.* *f*

Cl. *Alle arco* *f*

bs. *arco* *f*

U. E. 10.277

191 192 193 194 195

Fl. *f* *sf* *f* *f* *f*

Ob. *f* *sf* *f* *f* *f*

E. H. *f* *sf* *f* *f* *f*

Kl. *f* *sf* *f* *f* *f*

Bskl. *f* *sf* *f* *f* *f*

Fg. *f* *sf* *f* *f* *f*

Hr. *f* *f* *f* *f* *f*

Trp. *f* *f* *f* *f* *f*

Pos. *f* *f* *f* *f* *f*

Pk.

Hrf.

1. Gg. *f* *f* *f* *f* *f*

2. Gg. *f* *f* *f* *f* *f*

Br. *f* *f* *f* *f* *f*

Vlc. *f* *f* *f* *f* *f*

Kbs. *f* *f* *f* *f* *f*

rit. - - - - -

arco *f* *f* *f* *f* *f*

pizz. *f* *f* *f* *f* *f*

arco *f* *f* *f* *f* *f*

----- tempo I. sehr getragen

43

196 197 198 199 200

Fl. *ff* *sf*

Ob. *ff* *sf*

E.H. *f* *ff*

Kl. *ff* *sf*

skl. *ff* *sf*

Fg. *ff* *sf*

Hr. *ff* Dpf. ab

frp. *ff*

Pos. *ff*

Pk.

Hrf.

----- tempo I. sehr getragen

Fig. *ff* *sf*

Fig. *ff* *sf*

c. *ff* *sf*

bs. *ff* *sf*

get. pizz. *ff*

arco get. *ff*

get. pizz. *ff*

dpf. ab

ohne Dpf. arco *ff*

get. pizz. *ff*

dpf. ab

ohne Dpf. arco *ff*

U. E. 10.277

molto rit.

201 202 203 204 205

Fl. *sf*

Ob. *sf*

E.H. *sf*

Kl. *sf*

Bskl. *sf*

Fg. *sf*

Hr. *ohne Dpf.* *sf*

Trp. *sf*

Pos. *sf*

Pk. *sf*

Hrf.

1. Gg. *sf*

2. Gg. *sf*

Br. *sf*

Vlc. *sf*

Kbs. *sf*

1935