

EMANUEL VASCONCELOS ISIDORO DA SILVA

**O PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SINFONIA Nº4 EM FÁ MENOR* –
OPUS 36, DE PYOTR ILYTCH TCHAIKOVSKY: ESTUDO DA
MUTAÇÃO DA FORMA SONATA CLÁSSICA ADAPTADA AO
TONALISMO EXPANDIDO**

Maringá

2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA – PIC – UEM
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

**O PRIMEIRO MOVIMENTO DA *SINFONIA Nº4 EM FÁ MENOR* –
OPUS 36, DE PYOTR ILYTCH TCHAIKOVSKY: ESTUDO DA
MUTAÇÃO DA FORMA SONATA CLÁSSICA ADAPTADA AO
TONALISMO EXPANDIDO**

Relatório contendo os resultados finais do
projeto de iniciação científica vinculado
ao PIC – UEM.

Orientador:
Prof. Dr. Marcus Alessi Bittencourt

Maringá
2012

RESUMO

Esta pesquisa retrata a mutação da Forma Sonata Clássica adaptada ao Tonalismo Expandido através de uma análise harmônica e estrutural da *Sinfonia n.º4 em Fá menor, Op. 36* (1887-1888), do compositor russo Piotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893). Iniciamos o presente trabalho mostrando a biografia resumida de Tchaikovsky, aspectos importantes sobre sua "misteriosa" morte, suas principais obras, sua segunda geração de sinfonias e mencionamos algumas questões importantes de sua *Quarta Sinfonia*. Outro capítulo deste trabalho é a respeito da Harmonia, no qual explicamos questões a respeito da harmonia funcional, as tônicas mediânticas (substitutos cromáticos), o tonalismo expandido, as cadências, as modulações e citamos também a relação de mediantes no período Clássico e no Romantismo. No terceiro capítulo mencionamos a respeito da Forma Sonata e suas seções, no qual este estudo explica e exemplifica as diferenças da Forma Sonata no período Clássico para o período Romântico, falamos também a respeito das modificações ocorrentes na Forma Sonata e em suas seções ocasionadas pelo Tonalismo Expandido. Por último, este trabalho contém a análise estrutural e harmônica da *Quarta Sinfonia* de Tchaikovsky com base em todos os estudos teóricos utilizados como referência desta pesquisa, além de ser incorporado um exame minucioso do que ocorre na Forma Sonata do primeiro movimento desta Sinfonia.

Palavras-chave: Piotr Ilytch Tchaikovsky; Forma Sonata; Tonalismo Expandido; Harmonia.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Foto de Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893) tirada em Khar'kov, 14 de Março de 1893	11
Figura 2 – Tabela de relações entre a tonalidade de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível	16
Figura 3 – Relação das Tônicas Mediânticas com a Tônica Principal	17
Figura 4 – Primeira órbita em Dó maior (Campo harmônico tradicional)	22
Figura 5 – Segunda órbita em Dó menor (Campo harmônico da paralela modal)	22
Figura 6 – Terceira órbita em Dó maior (Campo harmônico tradicional – Substitutos) ...	23
Figura 7 – Quarta órbita em Dó menor (Campo harmônico da paralela modal – Substitutos)	23
Figura 8 – Dominante “seis-quatro cadencial”	24
Figura 9 – Exemplo de Acorde “seis-quatro cadencial” como pivô de modulação	24
Figura 10 – Exemplo de outra téttrade de Dominante com as características de Tônica como pivô de modulação	25
Figura 11 – Encadeamento de acorde "Sexta aumentada germânica" com a Tônica	25
Figura 12 – Exemplo de Tonicização (modulação)	26
Figura 13 – Exemplo de Modulação Intratonal	27
Figura 14 – Exemplo de Modulação Extratonal	28
Figura 15 – Exemplo de Travessia	29
Figura 16 – Exemplo de Errância	31
Figura 17 – Fatura não pivotada	32
Figura 18 – Fatura pivotada (Pivô Diatônico – Direto)	33
Figura 19 – Fatura pivotada (Pivô Diatônico – Emprestado)	33
Figura 20 – Fatura pivotada (Pivô Enharmônico – Direto)	34
Figura 21 – Fatura pivotada (Pivô Enharmônico – Emprestado)	34
Figura 22 – Esquema de Forma Sonata Clássica	35
Figura 23 – Tabela de relações entre a tonalidade de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível	37

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – A harmonia de tônica e suas respectivas tríades mediânticas	19
Tabela 2 – Regiões de mediantes utilizadas por Rossini no primeiro ato de <i>Guilherme Tell</i>	20
Tabela 3 – Principais regiões harmônicas das seções do primeiro movimento da <i>Quarta Sinfonia</i> de Tchaikovsky	21

SUMÁRIO

Introdução	8
Metodologia	10
1. Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893)	12
1.1 Vida	12
1.2 Morte	13
1.3 Obras Importantes	14
1.4 Segunda Geração de Sinfonias	14
1.5 <i>Quarta Sinfonia em Fá menor, Op. 36 (1877-1878)</i>	14
2. Harmonia	16
2.1 Harmonia Funcional	16
2.2 Tônicas Mediânticas (Substitutos Cromáticos)	17
2.3 A Relação de Mediantes do Classicismo ao Romantismo	18
2.4 Tonalismo Expandido	21
2.5 Acorde “Seis-Quatro Cadencial” como pivô modulatório	23
2.6 Modulação	26
2.6.1 A Tonicização	26
2.6.2 A Modulação Intratonal	26
2.6.3 A Modulação Extratonal (ou Modulação Propriamente Dita)	27
2.6.4 A Travessia	28
2.6.5 A Errância	30
2.7 Classificação da Modulação – Critério de Fatura	31
3. Forma Sonata (<i>Allegro de Sonata</i>)	35
3.1 Exposição	35
3.2 Desenvolvimento	36
3.3 Reexposição	36

3.4 Introdução	36
3.5 Coda	36
4. Método Analítico	37
Considerações Finais	39
Referências Bibliográficas	41
ANEXO I – Análise Estrutural do Primeiro Movimento da <i>Quarta Sinfonia</i> de Pyotr Ilych Tchaikovsky	43

INTRODUÇÃO

Pyotr Ilytch Tchaikovsky, compositor russo do século XIX que viveu entre 1840 e 1893, foi um dos principais compositores do período romântico da história da música. Ele foi o primeiro compositor russo que assimilou fortemente as técnicas e tradições de composição da Europa ocidental adaptando-a a elementos musicais eslavos. Seu domínio na composição era totalmente original, pessoal e nacional, tendo unido o pensamento sinfônico de Beethoven (1770-1827) e Schumann (1810-1856) com a obra de Glinka (1804-1857) (Wiley, 2012). Tchaikovsky uma vez escreveu que toda a sua vida foi gasta “lamentando o passado esperando o futuro, nunca satisfeito com o presente”, e todo esse sentimento se refletiu muito em sua música, principalmente em seus últimos anos, quando os desastres de sua vida pessoal encontraram expressão em uma música de angústia emocional extraordinária (Norris e Frovola-Walker, 2012). Embora ele só tenha recebido uma formação musical séria depois de já ter iniciado carreira na área de direito, ele veio a concluir o curso do Conservatório de São Petersburgo e durante algum tempo deu aulas de harmonia no Conservatório de Moscou. Suas obras orquestrais mais conhecidas são suas últimas três sinfonias: a *Quarta Sinfonia em Fá menor* (1887-1888); a *Quinta Sinfonia em Mi menor* (1885); e a *Sexta Sinfonia*, também chamada “*Sinfonia Pathétique*”, em *Si menor* (Grout e Palisca, 2007).

A peça escolhida para essa pesquisa como objeto de investigação e análise é o Primeiro Movimento da *Quarta Sinfonia em Fá menor – Opus 36*, que foi composta entre 1877 e 1878, e faz parte da segunda geração de suas sinfonias. Como o próprio Tchaikovsky menciona em sua carta à Nadejda von Meck: “... foi um processo puramente lírico, é uma confissão musical da alma, que está cheia até a borda e que, fiel à sua natureza, se descarrega através de sons da mesma maneira que um poeta lírico se exprime através da poesia” (Weinstock, 1945). Tchaikovsky admitiu também que a *Quarta Sinfonia* tinha um programa, e a verdade é que a ideia de inexorabilidade do destino explica a intrusão, em vários momentos inesperados da obra, do sonoro chamamento das trompas da introdução inicial, por exemplo, que faz lembrar a *Primeira Sinfonia* de Schumann (Weinstock, 1945).

Segundo Schoenberg (2008), o conceito de Sonata implica em um ciclo de dois ou mais movimentos com diferentes características. A grande maioria das Sonatas, Quartetos de Cordas, Sinfonias e Concertos utilizam, desde os tempos do Classicismo, o princípio estrutural da Sonata Clássica, sendo que pelo menos um movimento de uma Sonata é estruturado em Forma Sonata. A Forma Sonata é essencialmente uma estrutura ternária e suas

divisões principais são: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação, podendo haver também a Introdução e a Coda. Ela difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (desenvolvimento) é quase exclusivamente devotada a elaborar a grande variedade do material temático “exposto” na primeira divisão, sempre de maneira largamente modulatória.

Na harmonia clássica, a relação dialética entre as regiões tonais de tônica e dominante foi a base da tonalidade triádica ocidental até o século XIX. Mas no período romântico principalmente a partir da década de 1830, os compositores foram ampliando a harmonia clássica por meio de um novo cromatismo harmônico baseado fortemente em empréstimos diatônicos. Apesar desta expansão da tonalidade ter possibilitado um aumento considerável dos recursos harmônicos e das possibilidades de expansão musical individualizada, tais processos cromáticos geraram uma obscuridade da clareza do sistema tonal clássico, reconfigurando radicalmente a relação entre as tonalidades e conseqüentemente mudando a relação do material harmônico com as estruturas formais clássicas, em especial com a Forma Sonata (Rosen, 1995). É para este novo cenário do sistema tonal que dá-se o nome de Tonalismo Expandido.

METODOLOGIA

Esta pesquisa foi realizada a partir de revisão crítica bibliográfica sobre a biografia de Pyotr Ilytch Tchaikovsky e sobre o período romântico da história da música, tomando como base Candé (2001), Grout e Palisca (2007), Norris e Frovola-Walker (2012), Percival (1974), Rosen (1995), Tchaikovksy (2012), Weinstock (1945) e Wiley (2012). Como estudo de estética e estruturação da música tomamos como base Caplin (1998), Menezes (2002), Rosen (1998), Schoenberg (2008). Após a leitura das biografias, foi realizada a leitura das bibliografias de harmonia tradicional e funcional através dos textos de Bittencourt (2009, 2012), Brisolla (2006), Dahlhaus (1988), Goldman (1965) e Riemann (1903). Para realizar a análise do processo harmônica da *Quarta Sinfonia em Fá menor, Op. 36* de Tchaikovsky, trabalhamos com a Harmonia Funcional de Hugo Riemann (1903), pois, segundo Bittencourt (2009): “a teoria da Harmonia Funcional parece muito mais ágil, direta e competente para explicar a lógica dos encadeamentos tonais clássicos-românticos”. Neste quesito, a realização da análise tem embasamento em Bittencourt (2009), Piston (1987), Riemann (1903), Schoenberg (2001, 1969) e Zamacois (1997a, 1997b e 1997c).



Figura 1: Foto de Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840 – 1893) tirada em Khar'kov, 14 de Março de 1893 (Feddecki, 1893).

1. PYOTR ILYTCH TCHAIKOVSKY

1.1 Vida

Pyotr Ilytch Tchaikovsky foi um compositor russo do século XIX que viveu entre 1840 e 1893, foi também um dos principais compositores do período romântico da história da música. Ele foi o primeiro compositor russo que assimilou fortemente as técnicas e tradições de composição da Europa ocidental adaptando-a a elementos musicais eslavos. Seu domínio na composição era totalmente original, pessoal e nacional, tendo unido o pensamento sinfônico de Beethoven e Schumann com a obra de Glinka (Wiley, 2012).

Suas aulas de piano começaram quando ele ainda era criança, mas sua família não previa um futuro promissor para ele com uma carreira musical. Quando tinha dez anos, ingressou na carreira de jurisprudência em São Petersburgo, onde estudou até 1859. Depois de um período no serviço público, ele retornou seus estudos musicais com o teórico Nikolay Zarembo, se graduando no Conservatório de São Petersburgo no final do ano de 1865 (Norris e Frovola-Walker, 2012).

Além de estudar teoria e composição, Tchaikovsky também estudou piano, flauta e órgão. Seu principal professor foi Anton Rubinstein que ficou satisfeito com seu progresso musical, mas mais tarde Rubinstein resistiu em reconhecer que o processo composicional de seu aluno era superior ao seu (Wiley, 2012).

Ele regressou para Moscou em 1866, tornando-se professor de harmonia no conservatório local, aonde ficou no cargo até 1878. Em conexão com seu trabalho acadêmico produziu uma série de livros, entre eles o “*Rukovodstvo k prakticheskomu izucheniyu garmonii*”¹, escrito em 1871 (Norris e Frovola-Walker, 2012).

Entre os anos de 1866 e 1868 Tchaikovsky escreveu a *Primeira Sinfonia* e a ópera *Voyevoda*. Durante 1868 ele ingressou ao grupo dos compositores nacionalistas da Rússia liderado por Rimsky-Korsakov, Vladimir Stasov e Balakirev. E entre 1869 a 1875 ele compôs mais três óperas (Tchaikovsky, 2012).

No final da década de 1870, a vida pessoal de Tchaikovsky e sua carreira criativa atingiu um divisor de águas. Há muito tempo ele ansiava por uma vida doméstica resolvida, e também foi perseguido por sentimentos de culpa sobre sua homossexualidade, ao que ele vinha dando impressões em suas cartas e escritos, e como desejo, ele desejava libertar sua

¹ “*Guia Prático para o Estudo da Harmonia*”. Este livro foi escrito em 1871, publicado no ano seguinte, e finalmente traduzido para a língua inglesa em 1976 (Norris e Frovola-Walker, 2012).

família de qualquer vergonha e constrangimento para os rumores sobre suas tendências.

Por acaso, em 1877, ele recebeu uma carta de uma jovem admiradora chamada Antonina Milyukova, com quem acabou-se casando em Julho do mesmo ano, mas poucos dias depois do casamento ele foi encontrar sua esposa "absolutamente repugnante" e viver uma vida de tormento. Ele rapidamente descobriu que o casamento exigia um compromisso em que ele era incapaz de entrar, e ele estava a ser atormentado com problemas de processo de separação e divórcio por muitos anos vindouros (Norris e Frovola-Walker, 2012).

O desastroso casamento de Tchaikovsky foi uma inspiração direta para sua ópera *Yevgeny Onegin* e a *Quarta Sinfonia* (a primeira sinfonia de suas sinfonias chamada por "sinfonias destino").

Durante seu casamento, Tchaikovsky entrou em uma relação curiosa com Nadezhda von Meck, que em 1876 também havia escrito uma carta admirando-o. Apesar de nunca se encontrarem, Tchaikovsky derramou seus sentimentos mais íntimos para ela em centenas de cartas, que se tornaram um guia de valor inestimável tanto para o seus processos criativos e de seu estado de espírito. Nadezhda von Meck lhe proporcionou segurança através de um subsídio substancial, embora tenha acabado em 1890, quando ela escreveu a ele que estava falida. Assim, Tchaikovsky foi mergulhado em uma grande depressão nessa "quebra" abrupta em sua amizade distante. Seus últimos trabalhos foram tingidas com tristeza, com destaque em trabalhos como a opressora *Sexta Sinfonia*, também conhecida como *Sinfonia Pathétique* (Norris e Frovola-Walker, 2012).

1.2 Morte

A morte de Tchaikovsky é algo até hoje muito misterioso, isto é, não há nada muito definido a respeito². Norris e Frovola-Walker (2012) mencionam que Tchaikovsky morreu nove dias após ter conduzido a estreia de sua *Sinfonia Pathétique*, enquanto ele aparentava estar em ótimo estado de saúde. De acordo com seu atestado de óbito, ele faleceu por ter contraído uma cólera por ter bebido água contaminada, mas vários rumores em contrário sempre estiveram à tona, como por exemplo, um suicídio.

Candé (2001) menciona também que a saúde física e mental de Tchaikovsky nunca esteve tão boa quando ele falece de cólera em cinco dias após a estreia de sua *Sinfonia Pathétique*.

2 Em comemoração da data da morte de Tchaikovsky, o canal de televisão BBC produziu um documentário intitulado "*Who killed Tchaikovsky?*" – "Quem matou Tchaikovsky?" (Poznansky, 1995).

1.3 Obras Importantes

O vasto repertório de Tchaikovsky inclui dez óperas, dentre elas *Ievgueni Onieguin* (composta em Moscou, 1879) e *A dama de espadas* (composta em São Petersburgo, 1890). Três balés: *Lago dos Cisnes*, *A bela adormecida* e *Quebra nozes*. Seis sinfonias, várias aberturas sinfônicas, três concertos para piano, um concerto para violino, diversas composições para violino e orquestra e para violoncelo e orquestra. Três quartetos de cordas, um trio com piano, um sexteto (*Lembranças de Florença*), numerosas peças para piano, mais de cem melodias (Candé, 2001).

1.4 Segunda Geração de Sinfonias

As três principais sinfonias de Tchaikovsky foram escritas após o compositor ter trabalhado com música de programa (ou música programática), no qual cada uma dessas sinfonias possuía um programa especial. A *Quarta Sinfonia* em Fá menor foi seu primeiro trabalho orquestral após a obra *Francesca* da Rimini (1876). Sua *Quinta Sinfonia* em Mi menor foi nomeada *Sinfonia Manfred* (1885). Sua *Sexta Sinfonia* e última, em Si menor, é chamada de *Sinfonia Pathétique* e foi composta depois dele ter feito a suíte orquestral de seu balé, o *Quebra Nozes* (Percival, 1974).

A partir da criação de sua *Quarta Sinfonia*, seus programas continuam sendo um enigma, no qual muitos estudiosos gastaram tempo especulando suas ideias composicionais, iniciando pela carta de Tchaikovsky à sua patrona, Nadezhda von Meck, de modo que ele disse que a abertura da *Quarta Sinfonia* simboliza o destino.

Percival (1974) também menciona que “as últimas sinfonias são excelentes, porque suas respectivas melodias e orquestrações são esplêndidas, e as emoções são tão facilmente transferidas para o ouvinte que não tem medo de admitir isto”.

Poucos compositores podem alegar que as melodias lentas das sinfonias de Tchaikovsky são imediatamente reconhecidas, como as melodias executadas pelo oboé na *Quarta Sinfonia*, as melodias tocadas pela trompa na *Quinta Sinfonia*, e a melodia “lamentoso” tocada pelas cordas no *Finale* da “*Sinfonia Pathétique*”.

1.5 *Quarta Sinfonia em Fá menor, Op. 36 (1877-1878)*

Tchaikovsky escreveu uma carta à amiga e correspondente Nadejda von Meck,

mencionando que sua *Quarta Sinfonia* tinha um programa, e a verdade é que a ideia de inexorabilidade do destino explica a intrusão, em vários momentos inesperados da obra, do sonoro chamamento das trompas da introdução inicial, remetendo a lembrança da *Primeira Sinfonia* de Schumann.

Algo bem inovador nesta sinfonia é a o trabalho que Tchaikovsky faz com a tonalidade da exposição e da reexposição, no qual o primeiro tema é em Fá menor, o segundo tema é em Lá bemol menor³, mas a seção final é em Si maior, seu trítono e equivalente de Dó bemol maior, completando assim o ciclo de terças menores. A reexposição começa em Ré menor, modulando a Fá maior para o segundo tema, e atinge, finalmente, na coda, a tonalidade principal de Fá menor (Palisca e Grout, 2007).

3 No livro “História da Música Ocidental”, Palisca e Grout mencionam que o segundo tema da *Quarta Sinfonia* está em Lá bemol maior, mas através da análise chegamos a conclusão que esse segundo tema está em Lá bemol menor. Desta feita, realizamos a devida correção na menção dos autores no parágrafo acima. (Nota de Emanuel Vasconcelos).

2. HARMONIA

2.1 Harmonia Funcional

A harmonia funcional tem como objetivo principal elucidar o caminho harmônico, isto é, ela explica todas as relações de tríades ou tétrades harmônicas em determinadas regiões harmônicas. Em relação ao contexto harmônico ou funcionalidade harmônica, Schoenberg expõe que “uma tríade sozinha é inteiramente indefinida com relação ao seu sentido harmônico” (Schoenberg, 1969, p.1).

Carl Dahlhaus (1988) explica que “os significados (*Debeutungen*) dos acordes são denominados por Riemann de ‘funções’”, isto é, através dessa definição podemos compreender um dos dois objetivos fundamentais da harmonia funcional: (1) mostrar as funções harmônicas com relação nas três funções harmônicas básicas (Tônica, Subdominante e Dominante), porquanto a Harmonia de Graus mostra somente o significado da harmonia na respectiva região harmônica.

Como Brisolla (2006) diz: “na harmonia, função significa a relação de um determinado acorde com os demais acordes da estrutura harmônica e a relação desses acordes com a tônica é chamada tonalidade”, ou seja, com essa outra definição conseguimos expor o segundo e último objetivo principal da harmonia funcional: (2) ordenar as funções harmônicas com o intuito de explicar a região harmônica (tonalidades).

Na harmonia funcional temos algumas letras ou combinações de letras que denominam a função da respectiva tríade ou tétrade, além de notar a região harmônica, como podemos ver na tabela abaixo⁴:

	do	re _b	re	mi _b	mi	fa	fa _#	sol _b	sol	la _b	la	si _b	si
M	+T	°S _a	Ⓓ	°T _r	+T _{a+}	+S	Ⓓ _{a+}	°S _a	D	°T _a	+T _{r+}	+S	D _{a+}
m _b	°T	°S _{a°}	+S _r	°T _{r°}	+T _a	°S	Ⓓ _a	°S _{a°}	D°	°T _{a°}	+T _r	°S	D _a

Figura 2: Tabela de relações entre a tonalidade de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível (Bittencourt, p.6, 2009).

4 Para uma melhor compreensão desta tabela e desta nomenclatura, consulte o capítulo 5 deste trabalho (*Método Analítico*).

As letras sempre maiúsculas T, S e D representam respectivamente as harmonias de tônica, de subdominante (função vizinha de 5ª justa descendente) e de dominante (função vizinha de 5ª justa ascendente) da região harmônica. As letras sempre minúsculas A e R representam respectivamente o substituto de sensível (tríade anti-relativa) e o substituto de sexta (tríade relativa). As letras D sobrepostas representam a harmonia de dominante da dominante e as letras S sobrepostas representam a harmonia de subdominante da subdominante.

Realizamos a análise harmônica do primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* de Tchaikovsky utilizando como base a harmonia funcional, pois ela demonstra ser muito ágil, direta e competente para explicar a lógica dos encadeamentos tonais dos períodos Clássico e Romântico (Bittencourt, 2009).

2.2 Tônicas Mediânticas (Substitutos Cromáticos)

As tônicas mediânticas são as tríades que em relação à tríade de tônica, estão numa distância de terças (terças menores ou maiores, acima ou abaixo), ou seja, numa relação de mediante (Menezes, 2002). Elas são construídas através de relacionamentos com a tônica principal (como segue no exemplo abaixo).

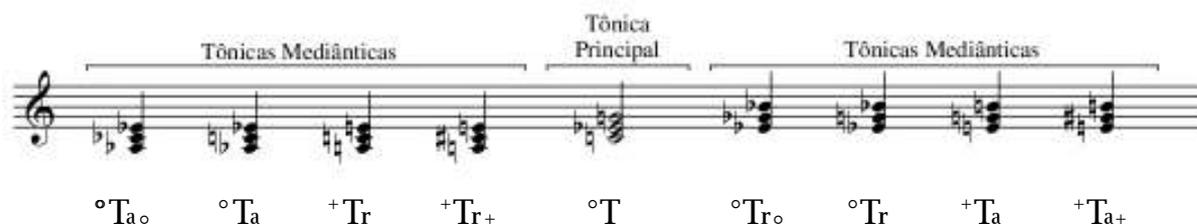


Figura 3: Relação das Tônicas Mediânticas com a Tônica Principal (Menezes, p.42, 2002 – exemplo 7).

O exemplo acima foi pensado em Dó menor, após montarmos a tríade de Dó menor, construímos suas tríades relativa e anti-relativa de Dó menor e Dó maior, suas tríades relativa e anti-relativa da paralela menor “menorizadas⁵” e por último suas tríades relativa e anti-relativa da paralela maior “maiorizadas⁶”. De acordo com cada tríade, elas recebem um nome

5 Neste caso, a palavra “menorizada” representa uma alteração de meio tom descendente no terceiro grau de uma tríade maior. Por exemplo, a tríade é Mi maior (Mi – Sol # – Si) e após ela passar pelo processo de “menorização”, passa a ser a tríade de Mi menor (Mi – Sol – Si). Para mais informações leia o capítulo 2.5 (*Tonalismo Expandido*).

6 Aqui ocorre o processo inverso. Pois a palavra “maiorizada” representa uma alteração de meio tom

específico que as caracterizam como tais na região de tônica (que neste exemplo é Dó maior).

Vemos que cada uma dessas oito tríades construídas acima possui uma característica específica que contrastam de maneira diferente em relação à Tônica, ou seja, cada tríade soará de uma maneira específica assim que encadeada com a tríade de Tônica. Estas tríades são denominadas Tônicas Mediânticas.

As tônicas mediânticas mais distantes da tonalidade são aquelas tríades que não possuem nenhuma nota em comum com a tônica principal, mantendo características de estranheza se aplicadas no discurso tonal, porquanto são verdadeiras “manchas” ou modificações nas funções de tríades relativas e/ou anti-relativas. Por outro lado, são de enorme riqueza, porque é através delas que a relação de terças ocorre como grande opção quando o objetivo é a saturação do discurso tonal (Menezes, 2002).

Basicamente, as tônicas mediânticas sempre fizeram parte do discurso tonal, porém eram utilizadas somente em ocasiões especiais com a intenção de ser algo extraordinário na obra musical. Com a evolução do processo composicional tonal, as tônicas mediânticas que eram utilizadas como elementos raros (particulares), passaram a ser algo natural (comum), ou seja, as tônicas mediânticas passaram a ser utilizadas com muita frequência nas composições musicais do período romântico, principalmente na segunda metade do século XIX.

2.3 A Relação de Mediantes do Classicismo ao Romantismo

Na música ocidental a relação entre tônica e dominante é a base da tonalidade. No século XIX ocorreu uma tentativa de substituição de tríades de terças ou de mediantes pela dominante clássica, sendo um choque frontal contra os princípios da tonalidade até então, contribuindo para uma futura ruína da tonalidade triádica clássica, mas sem visar este acontecimento. Rosen (1995) cita que “o que a nova força das relações de mediante atacou foi a coerência da hierarquia tonal que no século XVIII possuía funções divergentes aos acordes de dominante e subdominante”.

A ampliação da tensão musical ocorria quando havia um movimento em direção à dominante. Por isso grande parte do repertório tonal até o classicismo se direcionava primeiramente à região harmônica de dominante e depois diminuindo a tensão musical indo para a região harmônica de subdominante. Essa expressão dramática praticamente

ascendente no terceiro grau de uma tríade menor. Por exemplo, a tríade é Lá menor (Lá – Dó – Mi) e após ela passar pelo processo de “maiorização”, passa a ser a tríade de Lá maior (Lá – Dó # – Mi). Para mais informações leia o capítulo 2.5 (*Tonalismo Expandido*).

desapareceu com a geração de compositores que haviam nascido em torno de 1810.

A respeito da nova relação de mediantes, Rosen menciona:

Um novo cromatismo, em grande parte obtido pelo uso das relações de mediante, obscurece a clareza do sistema tonal: já não se tem tanta certeza de que harmonias estão mais distantes da tônica principal, uma dúvida que jamais vem à tona com a música de Bach, Haydn ou Beethoven (Rosen, 1995, p. 338).

Um novo efeito dramático através das relações mediantes ocorreu no final do século XVIII, no qual o compositor deslocava repentinamente seu discurso harmônico para a mediante ou submediante. No estilo composicional de Mozart, essa nova mudança harmônica era considerada eletrizante por ele.

No *Trio em Mi Maior, K. 542* de Mozart encontramos um exemplo bem simples, quando a região harmônica de dominante (Si maior) se direciona para a submediante abaixada (Sol maior, e esta vai para a mesma submediante menorizada (Sol menor), voltando para a dominante (Si maior).

Mozart provavelmente foi o único compositor em sua época a realizar a proeza com a seguinte progressão em uma exposição da forma sonata, pois qualquer outro compositor a teria realizado no desenvolvimento. Por outro lado, Haydn poderia trabalhar com a mesma dramaticidade, mas somente a trabalharia no desenvolvimento (Rosen, 1995).

Apesar de serem grandiosamente dramáticos, nenhuma dessas modulações utilizadas por Mozart ou Haydn afetam a linguagem tonal padrão, essas modulações simplesmente causam diferentes efeitos colorísticos na obra. Por outro lado, Beethoven sempre tentou utilizar as relações de terça como substitutas das dominantes e construir uma tensão polarizada entre as relações de mediantes com a tônica.

Tônica	Mediante Maior	Mediante Menor	Mediante Abaixada	Submediante	Submediante Abaixada
Dó maior	Mi maior	Mi menor	Mi bemol maior	Lá menor	La bemol maior

Tabela 1: A harmonia de tônica e suas respectivas tríades mediânticas (Rosen, 1995).

Beethoven emprega todas essas relações de mediantes em relação a tônica de uma maneira muito semelhante. Nas exposições, Beethoven prepara as mediantes exatamente como o faria para a dominante (Rosen, 1995).

A preparação para uma região mediântica foi claramente uma fonte de puro prazer

musical. Beethoven tinha para si que as mediantes não tinham apenas efeitos colorísticos, assim como foi para Mozart, mas sim um recurso harmônico de maior tensão do que a própria dominante. Desta feita, Beethoven realizou as substituições de regiões harmônicas de dominante pela mediante, dando a esta peso e força equivalente.

Essa é uma das novas características essenciais do século XVIII enfraquecida a partir do novo estilo: é retirada uma forma clássica de oposição, mas se torna ligeiramente obscurecida. As novas tonalidades não são convencionalmente estabelecidas: a música desliza da tônica para a mediante. Com Chopin e Schumann, as articulações se encontram frequentemente dissimuladas a ponto de desaparecerem (Rosen, 1995, p. 345).

Percebemos que por volta de 1830, outras características da tonalidade clássica também desaparecerem da música, à medida que a sensação de oposição tonal polarizada perdeu sua importância. Beethoven ao utilizar uma mediante em vez da própria dominante, não somente a preparou, mas também a resolveu da mesma maneira que teria preparado e/ou resolvido uma dominante. Mesmo no fim de sua carreira, Beethoven permaneceu fortemente agarrado às funções clássicas peculiares de cada harmonia, não permitindo manchas harmônicas.

A geração pós-Beethoven dispensava tais procedimentos, elaborando, o que podemos dizer, uma nova tonalidade com a mesma tranquilidade com que Mozart utilizava as mediantes para um efeito colorístico. Rossini, por exemplo, no dueto do primeiro ato de *Guilherme Tell* utiliza somente regiões de mediantes, ou seja, não utiliza a região de dominante.

I	III	VII	II	IV
Mi bemol maior	Sol bemol maior	Ré maior	Fá maior	Lá bemol maior

Tabela 2: Regiões de mediantes utilizadas por Rossini no primeiro ato de Guilherme Tell (Rosen, 1995).

A produção composicional de Schubert representa a consequência da evolução do discurso tonal que agrega tanto o sistema tonal do classicismo quanto toda a transformação que viria a sofrer o tonalismo, explorando-o através das modulações tonais à diferentes zonas de uma determinada tônica (Menezes, 2002). Não foi à toa que Schoenberg afirmou que “Schubert foi, nitidamente, um dos pioneiros no campo da harmonia” (Schoenberg, 2008, p. 62, nota 12).

Com Chopin as relações de mediante geram uma relação de terças menores, no qual

ocorre uma tendência de avançar para a mediante sem criar qualquer sentido de oposição. Em sua peça *Polonaise-Française*, a harmonia vai de lá bemol maior para dó maior e finalmente para mi maior. Esses movimentos de terças são lineares e cromáticos⁷ por natureza (Rosen, 1995).

Sendo essa modulação em relações de mediante a principal característica ocorrente no primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* de Tchaikovsky, onde fá menor é a tônica que se direciona à lá bemol menor, região enharmônica da relativa de si maior (sol sustenido menor), se direcionando ao ápice da peça em si maior e que finalmente se direciona de si maior à ré maior e por último, conquistando novamente a tônica que é fá menor (como demonstra o esquema a seguir).

Exposição – 1º tema	Exposição – 2º tema	Desenvolvimento		Reexposição
Fá menor	Lá bemol maior / menor ⁸	Si maior / menor	Ré maior / menor	Fá menor

Tabela 3: Principais regiões harmônicas das seções do primeiro movimento da Quarta Sinfonia de Tchaikovsky.

Charles Rosen ainda esclarece:

Não acho que se deva interpretar esse fato (relações de mediante) como uma tentativa similar àquela de Beethoven de equilibrar, para a resolução, a mediante com a submediante, mas como uma síntese complexa entre a harmonia de mediante e o cromatismo (Rosen, 1995, p. 355).

2.4 Tonalismo Expandido

O empréstimo modal basicamente se resume em algo muito simples, é quando uma tríade do campo harmônico tradicional está no campo harmônico de sua paralela modal, isto é, quando há uma harmonia do campo harmônico de Dó maior no campo harmônico de Dó menor ou vice-versa, por exemplo a tríade de Mi bemol maior na região de Dó maior ($^{\circ}\text{Tr} \rightarrow ^{+}\text{T}$ – exemplo do modo menor no modo maior) ou a tríade de Lá menor na região de Dó menor ($^{+}\text{Tr} \rightarrow ^{\circ}\text{T}$ – exemplo do modo maior no modo menor).

O empréstimo diatônico (modal) é um procedimento no qual misturam-se elementos

7 A definição “lineares e cromáticos” representa aqui a lei de menor caminho melódico das vozes, isto é, as vozes caminham se direcionando da maneira mais simples, utilizando uníssonos ou intervalos de segundas maiores ou menores ascendentemente ou descendentemente.

8 Ocorre tanto na exposição do segundo tema, quanto no desenvolvimento um caso de regiões maiores e menores se intercalando.

diatônicos vindo de regiões harmônicas diferentes. Por exemplo, se na região harmônica de Dó maior eu encontro uma tríade de Fá menor, não significa que houve uma alteração cromática, mas que este Fá menor é um empréstimo do campo harmônico de Dó menor. Por outro lado, o cromatismo real é a alteração, sem explicação de estruturas harmônicas, por exemplo as dominantes com sexta aumentada, dominantes com quinta ampliada ou quinta reduzida.

O empréstimo modal pode ser exemplificado em quatro órbitas como mostraremos nestes quatro exemplos a seguir⁹. Neste primeiro exemplo, a primeira órbita basicamente abrange todas as tríades da região harmônica de Dó maior.

Primeira Órbita (Campo Harmônico Tradicional)

Tr T Ta Sr S Sa S^s Dr D Da D_r D_a S_r S S_a

Figura 4: Primeira órbita harmônica em Dó maior (Campo harmônico tradicional).

A segunda órbita abrange o campo harmônico da paralela modal, ou seja, todas as tríades da região harmônica de Dó menor¹⁰.

Segunda Órbita (Campo Harmônico da Paralela Modal)

°Ta °T °Tr °Sa °S °Sr °S⁶ °Dr °D °Da °D_r °D_a °S_a °S °S_r

Figura 5: Segunda órbita harmônica em Dó menor (Campo harmônico da paralela modal).

A terceira órbita trabalha com os substitutos cromáticos do campo harmônico tradicional, isto é, as tríades mediânticas da região de Dó maior. Todas as tríades relativas e anti-relativas da Tônica, Subdominante e Dominante são menores e nessa terceira órbita essas tríades passam a ser maiores. Por exemplo, na primeira órbita há a tríade de Lá menor (+Tr) e seu substituto na terceira órbita passa a ser Lá maior (+Tr+). As tríades bases de Tônica,

9 Nestes exemplos utilizamos como base a tonalidade principal de Dó Maior. Todas as notas nestes exemplos que não possuem acidentes são naturais.

10 No campo harmônico maior e no campo harmônico menor, a tríade ou téttrade de Dominante sempre é maior.

Subdominante e Dominante permanecem intactas.

Terceira Órbita (Campo Harmônico Tradicional - Substitutos)

Tr+ T Ta+ Sr+ S Sa+ Dr+ D Da+ D[#]r+ D[#] D[#]a+

Figura 6: Terceira órbita harmônica em Dó maior (Campo harmônico tradicional – Substitutos).

A quarta órbita, a órbita harmônica mais distante do Campo Harmônico Tradicional, trabalha com os substitutos cromáticos do campo harmônico da paralela modal, isto é, as tríades mediânticas da região de Dó maior. Por exemplo, na segunda órbita há a tríade de Lá bemol maior (°Tr) e seu substituto na quarta órbita passa a ser Lá bemol menor (°Tr_o).

Quarta Órbita (Campo Harmônico da Paralela Modal - Substitutos)

°Ta_o °T °Tr_o °Sa_o °S °Sr_o °S_a_o °S_o °S_r_o

Figura 7: Quarta órbita harmônica em Dó menor (Campo harmônico da paralela modal – Substitutos).

Caso a tonalidade principal seja uma tonalidade menor, por exemplo Dó menor. A primeira órbita abrange o campo harmônico tradicional, Dó menor. A segunda órbita abrange o campo harmônico da paralela modal, Dó maior. A terceira órbita trabalha com os substitutos do campo harmônico tradicional, isto é, as tríades mediânticas de Dó menor. Por último, a quarta órbita trabalha com os substitutos do campo harmônico da paralela modal, isto é, as tríades mediânticas de Dó maior.

2.5 Acorde “Seis-Quatro Cadencial” como pivô modulatório

Quando uma tríade está na segunda inversão, ou seja, com a quinta no baixo, temos um acorde “seis-quatro”. Este acorde tem um intervalo de quarta com o baixo – intervalo dissonante, e um intervalo de sexta – consonância imperfeita, que geram um acorde instável (Piston, 1987). Esta tríade na segunda inversão é na verdade o acorde de dominante “seis-

2.6 Modulação

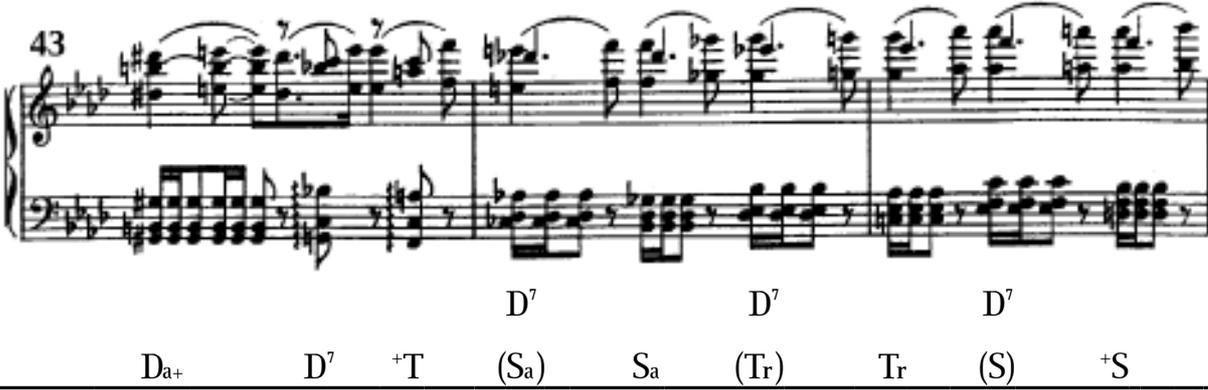
Segundo Grimm (1906) a “modulação é a mudança de tonalidade”, ou seja, é “todo procedimento que agencia a mistura de estruturas harmônicas provenientes de diferentes campos harmônicos” (Bittencourt, 2012). Ela é um choque que ocorre entre mudanças de campo harmônico, isto é, mistura de componentes de campos harmônicos diferentes.

Esse choque também é conhecido como Impacto Modulatório, que representa a força de mudança (modificação) do centro tonal. Segundo Bittencourt (2012), as modulações classificam-se em cinco modelos básicos (ordem crescente de forças): a Tonicização, a Modulação Intratonal, a Modulação Extratonal (ou Modulação Propriamente Dita), a Travessia e a Errância.

2.6.1 A Tonicização

A tonicização é um processo de modulação no qual há um empréstimo de uma estrutura harmônica de outro campo harmônico e esta é utilizada como prologamento de uma estrutura deste campo harmônico. Dos modelos de modulação mencionados neste capítulo, a tonicização é a modulação com menos energia possível, ou seja, seu “impacto modulatório é zero” (Bittencourt, 2012).

Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia nº4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878), compassos 43 a 45.



$\bar{T} = \text{Fá menor}$

Figura 12: Exemplo de Tonicização (modulação).

2.6.2 A Modulação Intratonal

A Modulação Intratonal é um modelo de modulação no qual alternam-se formular tonais de regiões vizinhas. Esta modulação tem força para modificar o centro tonal para uma

região vizinhas, mas por um curto tempo, porquanto esta região vizinha logo se direciona ao centro tonal principal (Bittencourt, 2012). Se o centro tonal está em Dó maior, suas regiões vizinhas podem ser, por exemplo, Sol maior, Ré maior, Lá menor e Fá maior, isto é, a modulação intratonal direciona, neste caso, a região de Dó maior para a região de Fá maior por um breve espaço de tempo e logo retorna à Dó maior.

Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia n.º4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878), compassos 37 a 42.

37

Antecedente Consequente

T $D^7 = \mathbb{D}^7$ \mathbb{D}°

$\bar{T} = \text{Fá menor}$ $\bar{S} = \text{Si}_b \text{ menor}$

40

dK

dK

T D^7 $+T$ = (\mathbb{D}°) \mathbb{D}° (\mathbb{D}_{a+}) \mathbb{D}_{a+}

$\bar{S} = \text{Si}_b \text{ menor}$ $\bar{T} = \text{Fá menor}$

Figura 13: Exemplo de Modulação Intratonal.

2.6.3 A Modulação Extratonal (Modulação Propriamente Dita)

Este terceiro modelo de modulação é um procedimento no qual o eixo tonal principal direciona-se a outro centro tonal (Bittencourt, 2012). O impacto modulatório aqui é mais forte, porquanto o eixo tonal principal move-se a outro centro tonal, e neste “novo” centro tonal pode ocorrer modulação intratonal e ou qualquer tipo de modulação. No exemplo a seguir, mostramos que o primeiro tema da *Quarta Sinfonia* ocorre na tonalidade principal de Fá menor, enquanto o segundo tema do desenvolvimento ocorre no “novo” centro tonal que é

Lá bemol menor.

Pyotr Ilyich Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia nº4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878),
compassos 27 a 30 / compassos 116 e 117.

TEMA 1 - Período

Antecedente

27 Moderato con anima. (♩ = In movimento di Valse.)

piano e espressivo

T

\bar{T} = Fá menor

(°T)

TEMA 2 - Período

Antecedente

116 Moderato assai, quasi Andante.

T S T $D^{\flat}_3 = \frac{4}{3} = \frac{7}{3}$ T

\bar{T} = Lá \flat menor

(Tr $_{\circ}$)

Figura 14: Exemplo de Modulação Extratonal

2.6.4 A Travessia (*Durchführung*)

É um modelo de modulação no qual o eixo tonal principal caminha por entre outras regiões harmônicas e o centro tonal, que antes era fixo, agora é vagante. A âncora tonal, citada por Bittencourt (2012), move-se sem fixar-se em relação ao eixo tonal principal e a única preocupação agora, entre as regiões harmônicas, está no novo ponto da âncora em relação ao ponto habitado anteriormente pela âncora tonal. É um modelo simples que representa a

64

D° $D^\sharp = ?$ D^7 $D^\sharp_{5>}$ $D^\sharp = ?$ $D^7 T^{+\circ}$ $D^\flat_{5>}$ $T = +S$

$\overline{T}_r = \text{Lá}\flat \text{ menor}$ $\overline{D}_a+ = \overline{D} = \text{Sol maior} \quad +\overline{T}_a$
(\overline{T}_r)

67

D° S^\sharp D° S^\sharp D° S^\sharp D°

$\overline{S}_r = +\overline{T}_a = \text{Lá menor}$
(\overline{D})

Figura 15: Exemplo de Travessia (modulação).

2.6.5 A Errância

A errância é o modelo de modulação que possui o maior impacto modulatório. É a modulação no qual cada harmonia de dominante aponta para um lugar diferente ou ainda apontando para regiões harmônicas diferentes (Bittencourt, 2012). Ela ocorre através da mudança rápida e pelas variadas mudanças de direcionamento harmônico.

Pyotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia nº4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878),
 compassos 398 a 404.

398

D^7 S^6 D_{a+}

$\bar{T} = \text{Fá menor}$ $\bar{T} = \text{Fá menor}$

401

D^6 \cong $D\#r^6$ $D\#r^+$ $D\#r^7$ = $D\#s$

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

403

$D^{\sharp} = ?$ S

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

Figura 16: Exemplo de Errância (modulação).

2.7 Classificação da Modulação – Critério de Fatura

A fatura modulatória serve de critério de classificação para explicar como foi realizado o processo de modulação, ou seja, ela mostra como foi o processo de modificação das regiões harmônicas. Esse critério de fatura simplesmente mostra se existe ou não um elemento mediador (pivô) que habita dois campos harmônicos diferentes, seja ele um elemento diatônico ou enharmônico, além de mostrar quais como este pivô une duas fórmulas tonais

diferentes como término (da primeira fórmula) e início (da segunda fórmula) (Bittencourt, 2012).

O critério de fatura modulatória abrange dois casos, se a fatura é pivotada (pivô diatônico simples, pivô diatônico emprestado ou pivô enharmônico) ou não-pivotada.

O tonalismo expandido fez com que todas as estruturas se conectassem com todas as outras, por este motivo é raro achar no primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* de Tchaikovsky, uma modulação com Fatura não-pivotada, pois ela não possui um elemento mediador. Segundo Brisolla (2006) esse critério de fatura exemplifica-se através da modulação cromática, no qual, sem um elemento mediador, as conduções cromáticas de vozes são reais (ocorrem na mesma voz) ou falsas (ocorrem em vozes diferentes) (ver modulação entre os compassos 393 e 394) (Bittencourt, 2012).

Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia nº4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878), compassos 392 a 394.

$\overline{\mathbb{D}}_a^{\flat} \quad D^{\sharp} = ? \quad \overline{\mathbb{D}}_a^{\flat} \quad \approx \quad D_a \quad D^{\sharp} = ? \quad T_a \quad \overline{\mathbb{D}}_a^{\sharp} \quad D^{\flat} = ? \quad \overline{\mathbb{D}}_a^{\sharp}$
 $\overline{\text{Tr}}_o = \overline{\text{Tr}}_o = \text{Lá}\flat \text{ menor} \quad \overline{\text{Tr}}_o = \overline{\mathbb{D}}_a = \text{Si menor} \quad \overline{\text{Tr}}_o = +\overline{\text{Tr}} = \text{Ré menor}$
 $(T) \quad (\cong \text{Tr}_o) \quad (\mathbb{D}_a)$

Figura 17: Exemplo de Modulação - Fatura não pivotada.

A Fatura pivotada possui um elemento mediador e é dividida em duas categorias e duas subcategorias para cada categoria: 1.1) a fatura pivotada com Pivô Diatônico (direto) – utiliza um elemento mediador com o mesmo soletramento nos dois campos harmônicos ocorrentes na modulação (Bittencourt, 2012).

Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia nº4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878),
 compassos 34 a 36.

REPETIÇÃO DO PERÍODO

Consequente Antecedente

34

forte e espressivo

S D̄_i = $\frac{7}{3}$ T = S S_r S̄_s D̄⁷ D T

S̄ = Si_b menor T̄ = Fá menor

Figura 18: Exemplo de Modulação - Fatura pivotada (Pivô Diatônico – Direto).

1.2) a fatura pivotada com Pivô Diatônico (emprestado) – utiliza um elemento mediador com o mesmo soletramento nos dois campos harmônicos ocorrentes na modulação, mas este elemento mediador não pertence ao campo harmônico, isto é, este elemento é um empréstimo diatônico (modal) (Bittencourt, 2012).

Pyotr Ilytch Tchaikovsky (1840-1893), *Sinfonia nº4 em Fá menor – Op.36* (1877-1878),
 compassos 250 a 252.

250

D̄_{a+}⁷ D⁷ T D⁷ T = +S̄

°T̄_r = D̄ = Sol maior +T̄_a

(D_{a+})

Figura 19: Exemplo de Modulação - Fatura pivotada (Pivô Diatônico – Emprestado).

2.1) a fatura pivotada com Pivô Enarmônico – (direto) – utiliza um elemento

3. FORMA SONATA (ALLEGRO DE SONATA)

A Forma Sonata é a mais importante forma composicional em larga escala na música instrumental do período clássico. Mas a forma sonata não é importante somente pela sua frequência de uso, muitos "musicólogos históricos" e teóricos a consideram estar no período mais desenvolvido e de design composicional complexo, aquela que os compositores revelam suas maiores técnicas práticas e seu potencial expressivo (Caplin, 1998). Desta feita, a forma sonata continuou a exercer enorme influência na prática composicional nos estilos musicais procedentes, permanecendo uma forma viável, embora altamente modificada até a metade do século XX. Ela é basicamente a forma que compõe o primeiro movimento de Sonatas, Sinfonias, Concertos, Quartetos de Cordas, entre outros.

Também conhecida como *Allegro de Sonata*, ela é uma expansão da forma ternária simples, contendo dois blocos demarcados por barras de repetição. No primeiro bloco ocorre a chamada Exposição, no segundo temos o Desenvolvimento e por último a Reexposição (como segue no esquema a seguir).

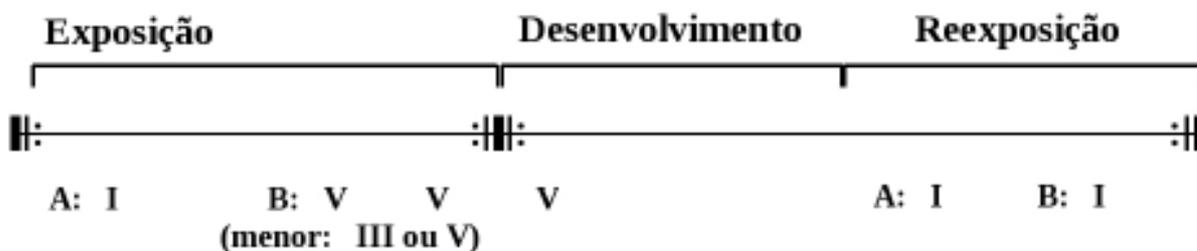


Figura 22: Esquema da Forma Sonata Clássica.

3.1 Exposição

A exposição da forma sonata apresenta o material temático e caminha um movimento harmônico da Tônica para a Dominante de várias maneiras, pois ela assume o caráter da polarização (Rosen, 1988).

Nela temos uma seção temática principal em forma de Sentença ou Período – partes A e B, que nos indica a tonalidade principal da peça, liga-se a uma outra seção temática dita subordinada em uma tonalidade contrastante (geralmente na região de Dominante) por meio de uma seção transição, podendo terminar com a utilização de uma *Codetta*.

3.2 Desenvolvimento

O Desenvolvimento ocorre em duas partes: os processos modulatórios e a retransição. Ele tem a função de gerar o maior grau de instabilidade tonal que, assim, motiva um restauro de estabilidade. Esta estabilidade é realizada pela Recapitulação (Caplin, 1998). Como a função do Desenvolvimento é ser algo contrastante na forma ternária, ele possui uma organização mais flexível do que sua seção anterior (Exposição). Ele enfatiza diversas progressões harmônicas sequenciais e geralmente caminha por fim à harmonia de Dominante da tonalidade principal.

3.3 Recapitulação ou Reexposição

A Recapitulação é uma seção grande que traz de volta, geralmente de maneira modificada, a exposição. Ela tem por obrigação resolver os procedimentos harmônicos que foram trabalhados no Desenvolvimento, promovendo simetria e balanço de uma maneira geral e reafirmando as melodias e motivos da Exposição. Esta seção pode ser seguida por uma coda (Caplin, 1998).

3.4 Introdução

A exposição de um movimento rápido de sonata é às vezes precedido por uma introdução lenta. Ela representa a parte “antes do início” e também é opcional (assim como a Coda). De todas as unidades de grande escala de forma clássica, introduções lentas são os menos previsível em sua organização, e por isso é difícil generalizar sobre sua estrutura interna e funcionalidade frase formal (Caplin, 1998).

3.5 Coda

A Coda é um movimento estrutural opcional realizado após a recapitulação, necessariamente ela não é uma seção obrigatória na Forma Sonata. Seu objetivo principal é expressar o “pós-fim” da obra. Ela é uma seção de encerramento composta de *codettas* e que segue uma cadência completa. A Coda em si termina com uma seção de encerramento que compreende uma série de *codettas*, sendo que outro objetivo seu é a confirmação da tonalidade principal da obra (Caplin, 1998).

4. MÉTODO ANALÍTICO

Para realizar a análise funcional do primeiro movimento da Sinfonia No. 4 de Pyotr Ilytch Tchaikovsky utilizamos como base o livro “*Harmony Simplified*” (Riemann, 1903) do musicólogo alemão Hugo Riemann (1849-1919), o livro “*Harmonia*” de Arnold Schoenberg (2001), os três volumes do livro “*Tratado de Armonia*” de Joaquin Zamacois (1997a, 1997b e 1997c) e a simbologia e a metodologia analítica apresentada nos artigos “*Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal*” (Bittencourt, 2009) e “*Um 'reboot' para a teoria da modulação, com o impacto modulatório como critério de classificação*” (Bittencourt, 2012) do professor, teorista e compositor brasileiro Marcus Alessi Bittencourt (1974).

A simbologia utilizada por Marcus Bittencourt é integralmente baseada nas nomenclaturas tradicionais acadêmicas da Harmonia Funcional encontradas nos trabalhos teóricos modernos. Sendo também importante mencionar que ela serve de excelente meio de comunicação em relação a harmonia tonal (Bittencourt, 2009).

Abaixo segue a tabela¹² utilizada como cia simbólica para a análise harmônica funcional do primeiro movimento da *Quarta Sinfonia* de Tchaikovsky. Ela é constituída basicamente por três elementos: letras, símbolos e números.

	do	Re _b	Re	Mi _b	Mi	fa	fa _#	Sol _b	Sol	la _b	la	Si _b	Si
M	+T	°S _a	D	°Tr	+T _{a+}	+S	D _{a+}	°S _a	D	°T _a	+Tr ₊	+S	D _{a+}
m ₆	°T	°S _{a°}	+S _r	°Tr _°	+T _a	°S	D _a	°S _{a°}	D°	°T _{a°}	+Tr	°S	D _a

Figura 23: Tabela de relações entre a tonalidade de Dó Maior e todas as outras demais regiões, medidas da maneira mais direta possível (Bittencourt, 2009).

Em relação aos símbolos, a nomenclatura utilizada possui dois símbolos que indicam polaridades modais, os símbolos (+ e °). O símbolo (+) representa paralela maior, enquanto o símbolo (°) representa paralela menor. As alterações cromáticas reais são representadas pelos símbolos (< e >), eles são colocados à direita de um número e representa respectivamente se o

¹² Mesma tabela contida no Capítulo 2.1 (*Harmonia Funcional*), mas desta vez nós a utilizamos com o intuito de explicar sua nomenclatura e sua utilização na análise funcional.

grau sofre diminuição ou ampliação cromática de seus intervalos. O símbolo (\) representa a omissão da fundamental da estrutura harmônica, geralmente é encontrada nas harmonias de Dominante e Dominante-da-Dominante, caso haja dois símbolos assim sobrepostos em uma única letra, significa foi omitida a fundamental e a terça da harmonia. O símbolo (trítano) representa a relação de substituto de trítano em qualquer enharmonização. O símbolo (—) situado acima de uma letra funcional, não indica mais a função harmônica, mas indica agora a região harmônica, nomeando uma determinada tonalidade. O símbolo (parêntesis) representa um empréstimo de harmonia da região que está entre parêntesis, esse símbolo geralmente é utilizado para representar tonicização. E por último, o símbolo (↓) que representa a inversão intervalar da harmonia dualista¹³.

13 Para mais informações sobre Harmonia Dualista, leia Mickelsen (1977).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa podemos mencionar que o russo Pyotr Ilytch Tchaikovsky foi mais um compositor que utilizou as ferramentas harmônicas do tonalismo expandido para ampliar ideias composicionais em suas obras. Como compositor da segunda metade do século XIX, percebemos que ele contribuiu com algumas ideias para a que a harmonia tonal fosse utilizada ao máximo, como podemos ver em sua Quarta Sinfonia. As tríades mediânticas, base do tonalismo expandido, antes eram utilizadas somente em ocasiões especiais com a intenção de ser algo extraordinário na obra musical, passaram a ser utilizadas com muita frequência nas composições musicais do período romântico, principalmente na segunda metade do século XIX.

As tríades mediânticas que eram utilizadas por Mozart como uma simples coloração harmônica, por outro lado, foram utilizadas por Beethoven que teve a intenção de utilizar as relações de terça como substitutas das dominantes e construir uma tensão polarizada entre as relações de mediantes com a tônica, ou seja, Beethoven utilizou o tonalismo expandido como um recurso harmônico com maior tensão que a própria dominante, dando às tríades mediânticas o mesmo peso e força de uma harmonia de dominante. Através dessa utilização da expansão harmônica, a Forma Sonata poderia ser trabalhada, basicamente, em qualquer região harmônica possível. O compositor poderia criar o tema da exposição em uma tonalidade e executar o seu desenvolvimento em seu trítone, assim como realizou Tchaikovsky nesta sinfonia.

Podemos mencionar que existem grandes mudanças na estrutura da Forma Sonata Clássica, mas nenhuma dessas mudanças permite que esta forma seja outra a não ser a Forma Sonata. Percebemos que com a ajuda do tonalismo expandido, Tchaikovksy comprimiu e expandiu algumas seções dentro da Forma Sonata, por exemplo no Tema 1 da obra (a partir do compasso 52) onde Tchaikovsky cria uma travessia do primeiro tema ao segundo tema, mas essa travessia modula tanto que mais parece um mini-desenvolvimento, deixando implícito sua ideia.

O anexo deste trabalho contém a análise estrutural do primeiro movimento da Quarta Sinfonia de Tchaikovsky, juntamente de textos que descrevem as ações do compositor russo que não condizem com a Forma Sonata Clássica. Apontamos seus procedimentos e modificações realizados que ocasionaram uma mutação na Forma Sonata Clássica, como por exemplo, o compositor caminhar por todas as regiões harmônicas possíveis e na Coda do

primeiro movimento ter que realizar 20 compassos somente com a harmonia de tônica para situar e reconquistar a região tônica da obra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Marcus Alessi. *Apresentação de uma reforma simbólica para a análise harmônica funcional do repertório tonal*. In: XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), 2009, Curitiba. Anais do XIX Congresso da ANPPOM. Curitiba: ANPPOM, 2009.

_____. *Um “reboot” para a teoria da modulação com o impacto modulatório como critério de classificação*. In: IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, 2012, Ribeirão Preto-SP, Brasil. Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto-SP, Brasil, 2012.

BRISOLLA, Cyro. *Princípios de harmonia funcional*. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

CANDÉ, Roland de. *História universal da música: volume 2*. Tradução de Eduardo Brandão. Revisão da tradução de Marina Appenzeller. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CAPLIN, William Earl. *Classical form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

DAHLHAUS, Carl. *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*. Kassel/Basel/London: Bärenreiter, 1988.

FEDECKI, Alfred. *Pyotr Ilyich Tchaikovsky*. 1893. Fotografia preto e branco.

GOLDMAN, Richard Franko. *Harmony in western music*. New York: W. W. Norton and Company, 1965.

GRIMM, Carl W. *Modern Harmony*. A simple method of modern harmony. Cincinnati: The Willis Music Co.: 1906.

GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *História da música ocidental*. Tradução de Ana Luísa Faria. 5ª edição. Lisboa: Gradiva, 2007.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª edição revisada e ampliada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MICKELSEN, William C. *Hugo Riemann's Theory of Harmony: A Study*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1977.

NORRIS, Geoffrey; FROVOLA-WALKER, Marina. “Tchaikovsky [Chaykovsky], Pyotr Il'yich”. In *The Oxford Companion to Music*. Editado por Alison Latham. *Oxford Music Online*. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e6681>>. (Acessado em

Março de 2012).

PERCIVAL, Allen. *History of music*. 6ª impressão. Bungay: The English Universities Press, 1974.

PISTON, Walter. *Harmony*. 5ª edição. New York: W. W. Norton and Company, 1987.

RIEMANN, Hugo. *Harmony simplified; or, The theory of the tonal functions of chords*. Londres: Augener & Co. 1903.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. Tradução de Eduardo Seincman. Edição revisada e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Sonata forms*. Edição revisada. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1988.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seincman. 1ª edição. 3ª reimpressão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton and Company, 1969.

“TCHAIKOVSKY, Pyotr.” In *The Oxford Dictionary of Music*. 2ª edição. Revisada. Editado por Michael Kennedy. Oxford Music Online. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t237/e10141>>. (Acessado em Março de 2012).

TCHAIKOVSKY, Pyotr Ilytch. *Vierte Symphonie F moll für grosses orchester, op.36*. Arranjo de Otto Singer para piano solo. Leipzig: D. Rahter, n.d.(ca.1900). Elite Edition 166. Plate 1674. C.G. 1 partitura. Piano solo. 70 páginas.

WEINSTOCK, Herbert. *Tchaikovksy*. Tradução de Agenor Soares de Moura. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1945.

WILEY, Roland John. “Tchaikovsky, Pyotr Il'yich”. In *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em:

<<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51766>>. (Acessado em Março de 2012).

ZAMACOIS, Joaquin. *Tratado de Armonia: libro I*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1997a.

_____. *Tratado de Armonia: libro II*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1997b.

_____. *Tratado de Armonia: libro III*. Cooper City: Span Press Universitaria, 1997c.

ANEXO I

Análise Funcional do Primeiro Movimento da *Sinfonia Nº4 em Fá menor* –
Opus 36 de Pyotr Ilytch Tchaikovsky

INTRODUÇÃO

Introdução → I.

1 **Andante sostenuto.**

PIANO *ff*

T

\bar{T} = Fá menor

7

D^6 D^9 D^9_{b5} T $Da+$

\bar{T} = Fá menor

13

D^9 D^9_{b5} $Da+$

\bar{T} = Fá menor

A partir do compasso 13, Tchaikovsky utiliza o ritmo inicial da obra com a nota Lá bemol após as harmonias de Dominantes, como nota em comum a todas essas progressões de Dominantes. Ele utiliza estas harmonias de Dominantes com características diferentes como uma amostra do que há por vir na harmonia desta obra.

19

p *pp* *riten.*

D⁶ T

T̄ = Fá menor

EXPOSIÇÃO

TEMA 1 - Período

Antecedente

27 **Moderato con anima.** (♩ = In movimento di Valse.)

piano e espressivo

T

\bar{T} = Fá menor

Como todo Período de Tema na Forma Sonata Clássica, se a tonalidade principal é maior, ela direciona-se à região harmônica de Dominante; caso a tonalidade principal seja menor, ela direciona-se à região harmônica de Tônica Relativa (terceiro grau) ou, em casos raros, ela direciona-se à região de Dominante. Por outro lado, Tchaikovsky caminha nesta sinfonia da região harmônica de Tônica para a região da Subdominante, utilizando, ainda por cima, uma téttrade de Dominante com características de Tônica como acorde pivô entre o Antecedente e o Consequente.

Antecedente Consequente

31

poco crescendo

D^7 D^7

D^7 (S) = D^7 T D^7 T (S)

\bar{T} = Fá menor \bar{S} = Si_b menor

REPETIÇÃO DO PERÍODO

Consequente Antecedente

S D⁶ = $\frac{7}{3}$ T = S S_r S⁶ \mathbb{D}^7_5 D T

\bar{S} = Si_b menor

\bar{T} = Fá menor

T D⁷ = \mathbb{D}^7 \mathbb{D}^9

\bar{T} = Fá menor

\bar{S} = Si_b menor

T D⁷ +T = (D⁶) D⁶ (D_{a+}) D_{a+}

\bar{S} = Si_b menor

\bar{T} = Fá menor

Precisamente no compasso 41 ocorre o início de uma extensão do consequente (na repetição do tema 1), no qual a harmonia caminha por seqüências de Dominantes e suas respectivas Tônicas de vários substitutos mediânticos no campo harmônico de Fá menor, sendo este o primeiro desequilíbrio harmônico da peça. A seqüência precisamente ocorre com

essas seqüências em Mi bemol maior (D^{\flat}), Mi maior (D_{a+}), Fá maior (^+T), Sol bemol maior (S_a), Lá bemol maior (Tr) e Si bemol maior (^+S), retornando à Fá maior.

43

D^{\flat} D^{\flat} D^{\flat}
 D_{a+} D^{\flat} ^+T (S_a) S_a (Tr) Tr (S) ^+S

\bar{T} = Fá menor

46

$^{\circ}S$ $S_r S^{\flat} D^{\flat} D^{\flat} = ?$

\bar{T} = Fá menor

49

$D^{\flat} = ?$ $D^{\flat} = ?$

\bar{T} = Fá menor

FIM DO TEMA 1

Codetta Transição

52

p *crescendo*

D° $T = D^\circ$

\bar{T} = Fá menor

\bar{S} = Si_b menor

A partir do compasso 53 inicia-se a Transição, mas é algo implícito, pois pode ser uma Transição e ao mesmo tempo pode ser um míni-desenvolvimento, que é construído a partir de estruturas motivicas do tema 1.

55

mf *cresc.*

D° $D^\#i = ? D^\circ$ $\cong D^\#i = ?$

\bar{S} = Mi_b menor

$^+ \bar{T}_r = \bar{D}^\circ = Dó menor$

(§)

58

f *mf* *p*

$\leftarrow \psi D^7 T^{+\circ} D^7 \rightarrow T = +S D^\circ$ $D^\#i = ? D^\circ$

$\bar{S}_a = \bar{T}_a = Ré_b$ menor

$\bar{D} = \bar{T}_{ro} = Lá_b$ menor

(D°)

(T_a)

61

\mathbb{D}°

$\bar{\text{T}}_{\text{ro}} = \text{Lá}\flat \text{ menor}$

64

$\mathbb{D}^\circ \quad \text{D}^{\sharp} = ? \quad \text{D}^7 \quad \mathbb{D}^{\flat} \quad \text{D}^{\sharp} = ? \quad \text{D}^7 \quad \text{T}^{+\circ} \quad \text{D}^{\flat} \text{---} \text{S} \quad \text{T} = \text{+}\mathbb{S}$

$\bar{\text{T}}_{\text{ro}} = \text{Lá}\flat \text{ menor}$

$\bar{\text{D}}_{\text{a}+} = \mathbb{D} = \text{Sol maior} \quad \text{+}\bar{\text{T}}_{\text{a}}$

(T_{ro})

67

$\text{D}^\circ \quad \text{S}^{\sharp} \quad \text{D}^\circ \quad \text{S}^{\sharp} \quad \text{D}^\circ \quad \text{S}^{\sharp} \quad \text{D}^\circ$

$\bar{\text{S}}_{\text{r}} = \text{+}\bar{\text{T}}_{\text{a}} = \text{Lá menor}$

(\mathbb{D})

70

T

$\text{+}\bar{\text{T}}_{\text{a}} = \text{Lá menor}$

T Tr D[♯] = ? D[°] D[♯] = ? D[♯] = ?

⁺T_a = Lá menor

T

⁺T_a = Lá menor

T Tr D[♯] = ? D[°] D[♯] = ? D[♯] = ?

⁺T_a = Lá menor

D[°]

$\bar{S} = \bar{+Tr} = \text{Ré menor}$

(⁺T_a)

80

D^7

$^+ \bar{T}_r = \text{Ré menor}$

82

D^7 T $^+ T = D^7$ T $^+ T = \bar{T}_r$

$^+ \bar{T}_r = \text{Ré menor}$

$\bar{S} = ^+ \bar{S}_r = \text{Sol menor}$

D_a

$(^+ \bar{T}_r)$

84

D^7 T $^+ T = D^7$ T D^9

$^+ \bar{T}_r = \bar{D}_a = \text{Mi menor}$

$\bar{S} = ^+ \bar{T}_a = \text{Lá menor}$

$\bar{T}_{a0} = \bar{T}$

$(^+ \bar{S}_r)$

(D_a)

$(^+ \bar{T}_a)$

86

D^9 D^9_b D^9_b

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

89

$\mathbb{D}^{\flat}_{\circ}$

\bar{T} = Fá menor

92

T

\bar{T} = Fá menor

95

\mathbb{D}° $D^{\flat}_4 = ?$ $\mathbb{D}^{\flat}_{\circ}$ $D^{\flat}_4 = ?$ T

\bar{T} = Fá menor

98

T \mathbb{D}° $D^{\flat}_4 = ?$ $\mathbb{D}^{\flat}_{\circ}$ $D^{\flat}_4 = ?$

\bar{T} = Fá menor

100

T $\mathbb{D}^{\flat 5}$ T $\mathbb{D}^{\flat 5}$ T $\mathbb{D}^{\flat 5}$

\bar{T} = Fá menor

102

Codetta

Transição "real"

T $\mathbb{D}^{\flat 5}$ T = Tr T₅ Da⁺ T₅ Da⁺ T₅

\bar{T} = Fá menor

\bar{T}_r = Lá \flat maior

106

D^o \mathbb{D}^{\flat}

D^í = ? \mathbb{D}^{\flat} D^í = ? (Sa) Sa D⁷ T (Tr) Tr Sr

\bar{T}_r = Lá \flat maior

110

Fim da Transição "real"

TEMA 2

\cong \mathbb{D}_a^{\flat} \mathbb{D}_a^{\flat}

S⁵ \mathbb{D}^{\flat} D^í = ? (D) D S (D) D⁷

\bar{T}_r = Lá \flat maior

O segundo tema (anterior) começa em tempo anacrúsico neste sistema acima e as informações estruturais deste segundo tema constam no sistema abaixo. Neste segundo tema, Tchaikovsky inicia na região harmônica de Lá bemol menor (tônica mediântica em relação a Fá maior – tônica principal) e caminha para Si maior (sua tônica relativa – pensando na enharmonia de Lá bemol menor como Sol # menor), ou seja, ele cria um arco neste segundo movimento.

Lá bemol maior (Sol # menor)	Si maior	Lá bemol maior (Sol # menor)
Suspensão →		Retorno →

Algo interessante também a se tratar é que este segundo tema possui o antecedente (Lá bemol maior), o consequente em (Si maior) e uma repetição somente do antecedente (Lá bemol maior), e em seguida caminha para a *codetta* da Exposição.

TEMA 2 - Período

Antecedente

116 Moderato assai, quasi Andante.

T S T D³ = $\frac{4}{3}$ = $\frac{7}{3}$ T

\bar{T} = Lá_b menor
(Tro)

118

D⁷ T D⁷ T S T ≈ Tr D⁷

\bar{T} = Lá_b menor $\cong \bar{T}_r$ = Si maior
(Tro) (Tro)

121

D⁷ T D⁷

$\cong \bar{T}_r = \text{Si maior}$
(Tr_o)

123

T °S₅ T T_a °D⁶ D⁷

$\cong \bar{T}_r = \text{Si maior}$
(Tr_o)

125

°S₅ D⁷ T °S₅ T

$\cong \bar{T}_r = \text{Si maior}$
(Tr_o)

127

Repetição do Antecedente

Consequente

piano e cantabile

Ta °D⁶ D⁷ °S⁶ ≅ B³₂ D⁷

≅ T_r = Si maior T̄ = Lá_♭ menor

(Tr_o) (Tr_o)

129

T S T D⁹ T D⁷ T⁶———5

T̄ = Lá_♭ menor

(Tr_o)

131

°S⁶ S D⁷ T S T

T̄ = Lá_♭ menor

(Tr_o)

154

S Sr T S D⁷ +Tr = Tr D⁷ S

$\cong \overline{\text{Tr}}_o = \text{Si menor}$
(Tr_o)

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tr_o)

157

$^{\circ}\text{D}^9$ D⁷ D⁷ D

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tr_o)

Moderato con anima. (Tempo del comincio.)

160

$^{\circ}\text{D}^9$ T

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tr_o)

163

T Sr

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tr_o)

166

$\circ D^9$ $\circ D^9$

$\cong \bar{T}_r = \text{Si maior}$
(Tro)

169

$\circ D^9$ T^5 6 5

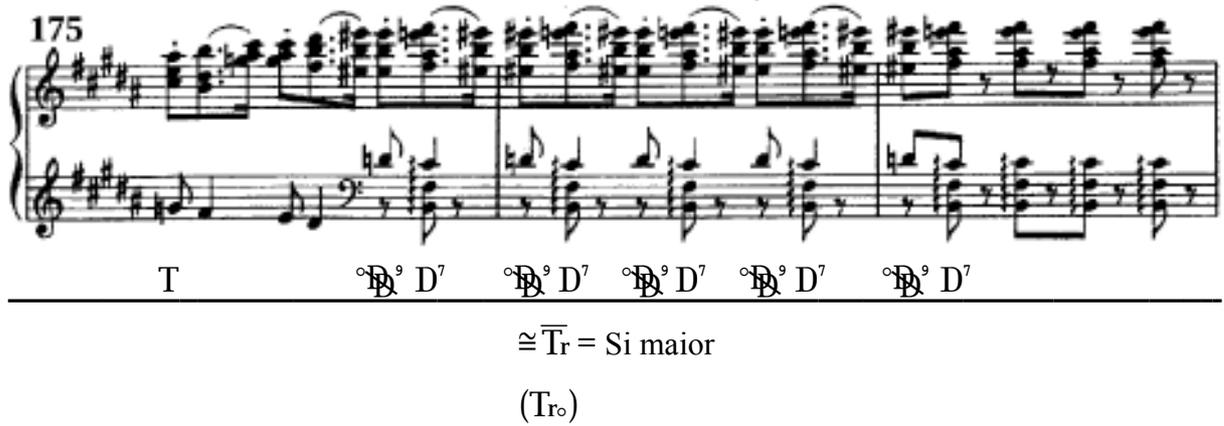
$\cong \bar{T}_r = \text{Si maior}$
(Tro)

172

Sr $\circ D^9$

$\cong \bar{T}_r = \text{Si maior}$
(Tro)

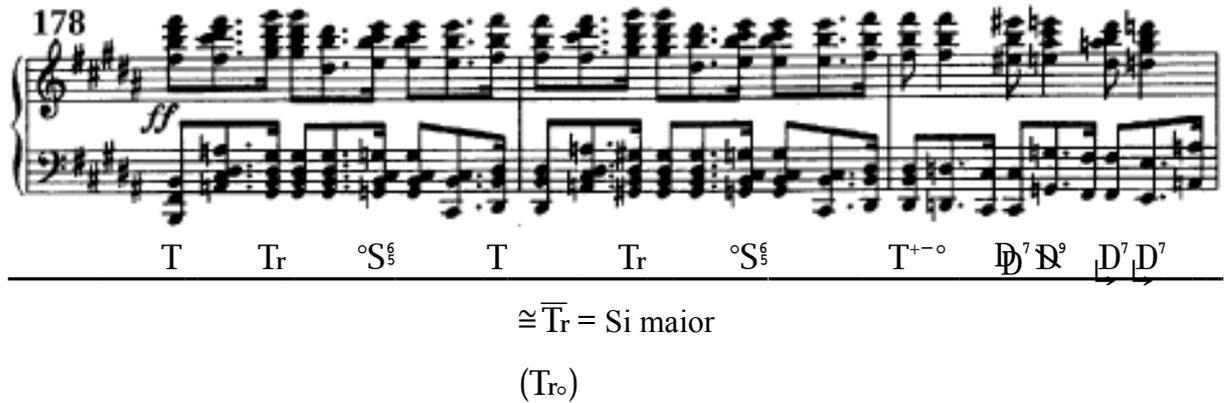
175



T $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tro)

178

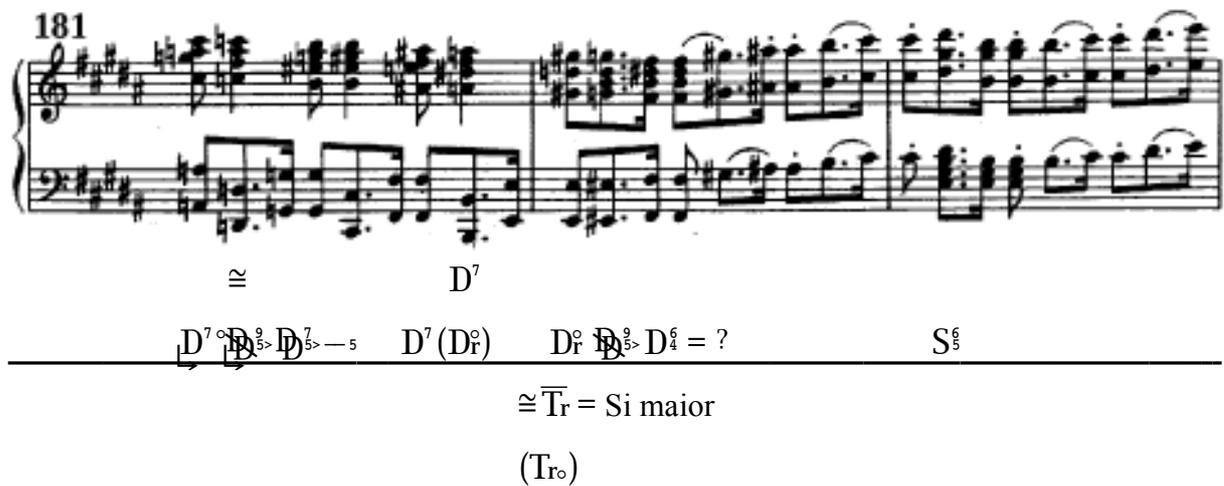


T Tr $\overset{\circ}{S^6}$ T Tr $\overset{\circ}{S^6}$ T^{+-} $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tro)

A partir do compasso 180, Tchaikovsky realiza um falso ciclo de quintas, falso porque ele utiliza uma harmonia de tonicização de uma subdominante como se ele realmente tivesse realizado o ciclo de quintas completo.

181



$\cong D^7$

$\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{D^7}$ $\overset{\circ}{S^6}$

$\cong \overline{\text{Tr}} = \text{Si maior}$
(Tro)

DESENVOLVIMENTO

← FIM DA EXPOSIÇÃO INÍCIO DO DESENVOLVIMENTO →

193 *Codetta da Exposição* *con tutta forza*

+T °T

$\cong \bar{T}_{r_0} = \bar{D}_a = \text{Si menor}$ $\bar{D}_a = \text{Si menor}$

(T_r)

Tchaikovsky encaminhou a Exposição em Fá maior desta sinfonia, para a região harmônica de seu trítono no Desenvolvimento. Por outro lado, na Forma Sonata clássica os compositores realizavam o Desenvolvimento na região da Dominante, e em raros casos realizavam o Desenvolvimento em uma região mediântica. E o Tonalismo Expandido permitiu que os compositores encaminhassem a estrutura de suas obras para as mais longínquas regiões harmônicas em relação a Tônica.

197

T Sa

$\bar{D}_a = \text{Si menor}$

201

Sa $D^7 = \bar{D}^7$ °S₆

$\bar{D}_a = \text{Si menor}$ $\bar{S} = \bar{D}_a = \text{Mi menor}$

(D_a)

204

Dr^7

$D^7 = \bar{D}^7 \quad (Ta) \quad Ta \quad = \quad Tr \quad D^7$

$\bar{D}a = \text{Mi menor}$

$\bar{S} = +\bar{Ta} = \text{Lá menor}$

(Da)

207

$T \quad D^9 \quad S^{\natural} \quad D^7 = \bar{D}^7 \quad Dr^7$

$+\bar{Ta}$

$\bar{S} = +\bar{Tr} = \text{Ré menor}$

($+\bar{Ta}$)

210

$Ta = Tr \quad D^7 \quad T \quad D^7$

$+\bar{Tr}$

$\bar{S} = +\bar{Sr} = \text{Sol menor}$

($+\bar{Tr}$)

213

$D^7 \quad \bar{D}^7 \quad D^7 \quad T \quad D^7 \quad \bar{D}^7 \quad D^9$

$+\bar{Sr} = \text{Sol menor}$

D⁷

(S) = D⁹

$^+\bar{S}_r$ = Sol menor

$\bar{S} = \bar{D}^\circ$ = Dó menor

(^+Sr)

D⁹

T S T (S) = D⁹

\bar{D}° = Dó menor

\bar{T} = Fá menor

T \bar{D}° T \bar{D}° T = S

\bar{T} = Fá menor

\bar{D}° = Dó menor

226

D[°] D⁷ T $\mathbb{D}^{\flat 7}$ D⁷ T $\mathbb{D}^{\flat 7}$ D⁷

\bar{D}° = Dó menor

229

T $\mathbb{D}^{\flat 7}$ D[°] D⁷ +T = D⁷

\bar{D}° = Dó menor

$\bar{S} = \bar{T} =$ Fá menor

(D[°])

232

D⁷ T S T

$\bar{T} =$ Fá menor

235

D[°]
(S) = D[°] T $\mathbb{D}^{\flat 7}$ T
 \bar{T} $\bar{S} =$ Si_b menor

238

$\overline{\mathfrak{D}}^{\flat} \quad T \quad = \quad D^{\circ} \quad D^7 \quad D^7$

$\overline{S} = Si_{\flat}$ menor

$\overline{\mathfrak{S}} = \overline{\mathfrak{S}} = Mi_{\flat}$ menor

(T)

241

$T \quad T \quad \overline{\mathfrak{D}}^7 \quad T \quad = \quad D$

$\overline{\mathfrak{S}} = Mi_{\flat}$ menor

$\overline{S} = \overline{Tr}_o$

(S)

244

$D^7 \quad T \quad T \quad D^7$

$\overline{Tr}_o = Lá_{\flat}$ menor

247

\mathbb{D}^7

T = \bar{T}_a D^7 T = (D)

$\cong \bar{T}_{r0} = \text{Sol}\# \text{ menor}$ $\bar{T}_a = \bar{D}_{a+} = \text{Mi maior}$ $\bar{\mathbb{D}}$

($\cong T_{r0}$)

250

\mathbb{D}_{a+}^7 D^7 T D^7 T = $^+\mathbb{S}$

$^{\circ}\bar{T}_r = \bar{\mathbb{D}} = \text{Sol maior}$ $^+\bar{T}_a$

(D_{a+})

253

D^7 T D^7 T D^7

$\bar{S}_r = ^+\bar{T}_a = \text{Lá menor}$

(\mathbb{D})

D⁷ T D⁷ T D⁷ T

$\bar{S} = Si\flat$ menor

S D⁷ T $\cong \overset{\circ}{S}_a$ \mathbb{D}^7 Sr $\mathbb{D}^7_{5>}$ D Sr D⁷

$\bar{S} = Si\flat$ menor

$\bar{S}_a = \bar{D}_a = Mi$ maior

($\cong S$)

T = \mathbb{D}_{a+} D⁷ Tr = D_a D⁷ (Tr)Tr₊ $\cong \mathbb{D}_{a+}D^7$ Tr = D_a D⁷ (Tr) Tr₊ = (Sr)(S)S⁷ D⁷

\bar{D}_{a+} Si \flat maior Lá \flat maior Si maior Lá maior Ré \sharp menor

T = D_a D⁷ D⁷ T D⁷ T

$\bar{\mathbb{D}}_{a+} = Si$ maior

D^6 D^7
 $\circ S^{\sharp}$ T (S) $\circ S^{\sharp}$ \mathbb{D}^7 (S) = D^7
 $\overline{\mathbb{D}}_{a+}$ = Si maior \overline{D}_a

T $Tr = \mathbb{D}$
 $\circ \overline{S} = \overline{D}_a$ = Mi menor $\overline{S}_a = \overline{T}$ = Fá menor
 ($\cong \mathbb{D}_{a+}$) (Da)

$\mathbb{D}_{\flat}^{\circ}$ $\mathbb{D}_{\flat}^{\circ} = \mathbb{D}_{\flat}^{\circ} \cong \rightarrow$
 $\overline{T} = \text{Fá menor}$ ${}^+\overline{T}_r = {}^+\overline{T}_r$
(T)

$\mathbb{D}_{\flat}^{\circ}$
 ${}^+\overline{T}_r = {}^+\overline{T}_r = \text{Ré menor}$
 (T)

D $\frac{4}{4}$ = ?

$^{+}\overline{\text{Tr}}$ = Ré menor

Nestes compassos da página anterior, ocorre a retransição. E esta retransição possui algumas características importantes: (1) a incorporação do Tema 1, (2) a execução de uma harmonia pedal de Dominante na região harmônica de Ré menor e (3) esta retransição substituiu a Reexposição do Tema 1 a Transição da Exposição.

D $\frac{4}{4}$ = ?

T

$^{+}\overline{\text{Tr}}$ = Ré menor

T

D $\frac{4}{4}$ ————— 3

D 7

(S)

$^{+}\overline{\text{Tr}}$ = Ré menor

290

D^{\sharp} D D'
 +S (S) (S) S T D'

$^+\overline{\text{Tr}}$ = Ré menor

292

T D^{\sharp} D' S

$^+\overline{\text{Tr}}$ = Ré menor

294 *rallentando poco a poco* **FIM DO DESENVOLVIMENTO**

D D^{\sharp} D D D T (D) D'

$^+\overline{\text{Tr}}$ = Ré menor

REEXPOSIÇÃO

TEMA 2 - Período

Antecedente

297 Moderato quasi andante.

piano

T S T $D^{\flat}_3 = \frac{4}{4} = \frac{7}{3}$ T

$^+Tr = Ré\ menor$

Assim como Tchaikovsky encaminhou a Exposição em Fá maior desta sinfonia, para a região harmônica de seu trítone no Desenvolvimento. Aqui no segundo tema do Desenvolvimento ele repete a mesma ideia da progressão do segundo tema na Exposição (Lá bemol menor → Si maior → Lá bemol menor), mas agora em seu trítone (Ré menor → Fá Maior → Ré menor).

299

D^{\flat}_7 T D^{\flat}_7 T S T = Tr

$^+Tr = Ré\ menor$

^+T

301

Consequente

Antecedente

D^{\flat}_7 D^{\flat}_7 T D^{\flat}_7

$^+T = Fá\ maior$

303

piano e espressivo

T °S[♯] T T_♭ °D[♭] D[♭]

⁺T̄ = Fá maior

305

°S[♯] D[♭] T °S[♯] T

⁺T̄ = Fá maior

307

T_♭ °D[♭] D[♭] °S[♯] ≈ D[♭] D[♭]

⁺T̄ = Fá maior

⁺T̄r = Ré menor

309

T S T D T D[♭] T_♭

⁺T̄r = Ré menor

311

S⁶ S D⁷ T S T

⁺T_r = Ré menor

313

D⁷ T D⁷ T = Tr D⁷ Sr D⁷

Repetição do Antecedente Codetta da Reexposição

pp

⁺T_r = Ré menor

⁺T = Fá maior

315 *Ben sostenuto il tempo precedente.*

T D⁹ T D⁹ T T⁶⁻⁵

⁺T = Fá maior

318

T⁶⁻⁵ D⁷

⁺T = Fá maior

321

più forte

D⁷ Sr D⁷ Tr

⁺T̄ = Fá maior

324

poco a poco crescendo
crescendo

D S Sr S °S⁵—⁶ D⁷

⁺T̄ = Fá maior

327

T D⁹ T D⁹ T T

⁺T̄ = Fá maior

331

Sr Dr Sr Dr Sr D⁷ Sr

⁺T̄ = Fá maior

335 *sempre stringendo*
crescendo

D⁷ Tr D D⁷ °D⁹

+T̄ = Fá maior

338 *Allegro con anima.*
f *crescendo*

D⁷ °D⁹

+T̄ = Fá maior

341 *fortissimo*

D⁷ D⁷
 °D⁹ T (S) S_a °S₅ T (S) S_a °S₅

+T̄ = Fá maior

344

D⁷
 T^{+-°} D⁷ D⁹ ≈ D⁹₅ D⁷₅₋₅ D⁷ D⁹ D⁷ (S) S D⁹₅ D⁶₄ = ?

+T̄ = Fá maior

347

S⁶ Tr °Ta D⁷

$^+T = \text{Fá maior}$

350

T⁺

$T = \text{Fá menor}$

353

T⁺

$T = \text{Fá menor}$

CODA

Neste sistema a seguir, quando Tchaikovsky inicia a Coda, ocorre uma nova travessia.

Fim da Codetta Início da Coda

+T °T

\bar{T} = Fá menor

360

T Ta

\bar{T} = Fá menor

365

$T_a = T$ °D_{5b} °D_{5b} T

\bar{T}

$\bar{T}_a = Ré\flat$ maior

368

D⁷ S T

$\bar{T}_a = \text{Ré}\flat \text{ maior}$

371

D⁷
T = (S) § S D

$\bar{T}_a = \text{Ré}\flat \text{ maior}$

374

T T = Sr D[#] = ?

$\bar{T}_a = \text{Ré}\flat \text{ maior}$ $\bar{T}_a = \bar{T} = \text{Fá menor}$
(Ta)

377

D[°] T D⁷ T Sr

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

380

$D^{\sharp 4} = ?$ $D^{\flat 9}$ T D^7 T

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

383 *Molto più mosso.*

poco a poco crescendo

Ta $D^{\sharp 4} = \frac{7}{3}$ T D^7 T Ta $D^{\sharp 4} = \frac{7}{3}$

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

386

T D^7 T = D $D^{\flat 7}_{\text{5}} >$ $D^{\sharp 4} = \frac{7}{3}$ T D T

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

$\bar{S} = \text{Si}_b \text{ menor}$

389

cresc.

$D^{\flat 9}_{\text{5}} >$ $D^{\sharp 4} = \frac{7}{3}$ T D T = S $D^{\flat 9}$ $D^{\sharp 4} = ?$ Ta

$\bar{S} = \text{Si}_b \text{ menor}$

$\bar{T} = \text{Fá menor}$

392

$\mathbb{D}_5^{\flat 9} >$ $D_4^{\flat 6} = ?$ $\mathbb{D}_5^{\flat 9} >$ \approx D_a $D_4^{\flat 6} = ?$ T_a $\mathbb{D}_5^{\flat 9} >$ $D_4^{\flat 6} = ?$ $\mathbb{D}_5^{\flat 9} >$

$\overline{T}_{r_0} = \overline{T}_{r_0} = \text{Lá}\flat \text{ menor}$ $\overline{T}_{r_0} = \overline{\mathbb{D}}_a = \text{Si menor}$ $\overline{T}_{r_0} = \overline{+T}_r = \text{Ré menor}$

(T) ($\cong T_{r_0}$) (\mathbb{D}_a)

No sistema acima, contando a partir do compasso 391, Tchaikovsky fez um resumo do campo tonal do primeiro movimento inteiro, ou seja, ele resumiu em cinco compassos toda a progressão em ciclo de terças menores (progressão sequencial mediântica) dessa Forma Sonata (Fá menor → Lá bemol menor → Si menor → Ré menor → Fá menor).

395

$\mathbb{D}^{\flat 9}$ $D_4^{\flat 6} = ?$ $S_5^{\flat 6}$ T

$\overline{T}_{r_0} = \overline{T} = \text{Fá menor}$

(+Tr)

398

D^7 $S_5^{\flat 6}$ D_{a+}

$\overline{T} = \text{Fá menor}$ $\overline{T} = \text{Fá menor}$

401

$D^6 \cong D_r^6 D_r^+ D_r^7 = D_{>}^6$

\bar{T} = Fá menor

403

$D_{>}^6 = ? S$

\bar{T} = Fá menor

405

S

\bar{T} = Fá menor

407

T

\bar{T} = Fá menor

A partir do compasso 407 (sistema acima), Tchaikovsky segue para o término da *Quarta Sinfonia* com uma sequência de vinte compassos somente na harmonia de Tônica,

utilizando desse artefato para retornar e confirmar que Fá menor é a tônica desta peça, isto é, Tchaikovsky utiliza desta retórica do período romântico como um reforço da conquista da tonalidade principal.

409 ⁸

T

\bar{T} = Fá menor

411 ⁸

T

\bar{T} = Fá menor

413 ⁸

T

\bar{T} = Fá menor

415 *Più mosso. Allegro vivo.*

T

\bar{T} = Fá menor

417

T

\bar{T} = Fá menor

420

T

\bar{T} = Fá menor