

## FORMA MUSICAL COMO PROCESSO

**Norton Dudeque**

Universidade Federal do Paraná / PPGM

### Resumo

Este texto aborda a questão da apercepção da forma musical como processo. Para discutir o assunto, aborda-se a taxonomia da forma musical, onde forma musical é considerada como tipo formal autônomo. Em contrapartida discorre-se sobre a teoria de *funções formais* de Caplin que considera que cada parte ou segmento de uma forma musical apresenta uma função formal específica. O discurso musical é, portanto, entendido como que composto pela sucessão de segmentos, partes musicais, cada qual com sua função formal que gera um tipo formal. A análise do *Menuet* da Sonata para piano em Si, Hob. XVI:32 de Haydn ilustra tal argumentação.

**Palavras-chave:** análise musical; funções formais; forma como processo.

### Abstract

This text approaches the apperception of musical form as process. In order to discuss this topic, the traditional taxonomy of music form is addressed, which considers form as an autonomous form type. On the other hand, is addressed in the text Caplin's formal functions that consider that each part or segment of a musical form presents a specific formal function. The musical discourse is, therefore, understood as composed by the succession of music segments and parts, each with its own formal function that generates at the end a formal type. An analysis of Haydn's *Menuet* from his Piano sonata in B, Hob. XVI: 32 exemplify this argumentation.

**Keywords:** music analysis; formal functions; form as process.

### I.

Este texto procura discutir a apercepção da forma musical como um processo. Uma pequena introdução de caráter histórico/teórico mostra o entendimento de vários autores do século XIX e do início do XX, que já buscam este entendimento sobre forma musical. Ademais, vários autores buscam esclarecer uma questão fundamental: como cada parte ou segmento da música exerce uma função dentro da forma geral. Esta ideia delinea a proposição de Caplin de funções formais, que é utilizado no texto em uma breve análise para ilustrar o processo onde a forma musical se realiza.

Uma questão central na presente discussão é colocada por Dahlhaus quando comentando sobre forma sonata e forma como transformação. Dahlhaus escreve:



Não se pode negar o lugar comum que forma musical representa um processo. Mas parece que algumas das consequências deste caráter processual não foram abordadas por analistas nem na teoria nem na prática, porque música é pensada como uma cadeia linear de eventos, movendo-se adiante para uma visão completa da obra (DAHLHAUS, 1991, p. 113).

Mais adiante Dahlhaus comenta que considerar a percepção musical exclusivamente como um caminho para um objetivo, a forma musical, é ignorar como a música funciona, e conclui afirmando que “o processo em si — paradoxalmente — é o resultado” (idem, p. 114).

O argumento de uma forma que seja processual implica no reconhecimento de uma unidade coerente, a qual é essencialmente e inevitavelmente orgânica em conceito como observa Whittall (2001).<sup>1</sup> Essa observação nos remete ao entendimento de Schoenberg de que

*forma* significa que a peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro (SCHOENBERG, 1991, p. 27).

De fato, Schoenberg está delineando um argumento que percebe a estrutura musical como sendo composta de diferentes subestruturas conectadas por certos “procedimentos formais”, um termo cunhado por ele mesmo. O conteúdo de partes, seções e segmentos são inextricavelmente ligados, relacionados, e a estrutura formal adquire assim um aspecto teleológico que relaciona o individual ao todo em uma forma orgânica. Schoenberg argumenta em um manuscrito de 1949 que:

Deve-se levar em conta que em música e também na poesia o reconhecimento de forma depende essencialmente de fatores distintos do que aqueles das artes. Aqui não há nenhum elemento obscuro, escondido, de maneira que o olhar não observe e a mente não avalie. O efeito sobre o intelecto é total, completo e imediato. Ele depende somente das faculdades artísticas de uma pessoa e se ela pode detectar o equilíbrio das forças centrífugas e centrípetas que constituem forma. Simultaneamente, percebe-se forma e conteúdo.

Em contraste a isso, na música a apercepção da forma musical é condicionada pelo conhecimento de toda a obra. Não existe momento, em nenhum ponto da peça, nem no começo, meio ou fim, que o ouvinte esteja em posição de determinar a forma. Para termos consciência da forma devemos ter em mente não somente o conteúdo mas também aquelas forças centrífugas e centrípetas que podem finalmente parar a produção de movimento e que podem chegar a um equilíbrio.

Em outras palavras, na música conteúdo e forma não se manifestam simultaneamente. E sem guardar na memória todos os elementos de forma e conteúdo, isto é, sem a capacidade da memória, nenhum ouvinte será capaz de perceber a forma. Em consequência disso, tudo em música deve ser formulado de maneira tal que facilite a memória (Schoenberg, 1949).<sup>2</sup>

A retórica de Schoenberg é, portanto, identificável com a percepção da forma musical de acordo com o conteúdo de pequenas unidades musicais, o que permite dizer, de acordo com os

pequenos elementos da forma. Assim, visando o conhecimento e esclarecimento do conteúdo musical, há uma necessidade premente de uma percepção analítica, a qual, no caso específico de Schoenberg, é representada pelo que ele formula como *procedimentos formais*.

Deste ponto de vista, a abordagem de Schoenberg parte de uma necessidade, experimentada por teóricos e analistas do século XIX, por ferramentas descritivas do discurso musical. Assim, a forma musical é iniciada por um motivo inicial e transformada em movimento através de um processo orgânico. A busca por uma unidade musical, parece ser o cerne da questão aqui. Um exemplo desta questão é o verbete *Unità* no *Dizionario* de Peter Lichtenthal (1780-1853) de 1826:

Unidade é o mais importante dos dois grandes princípios sobre os quais a harmonia depende, não somente em música mas em todas as artes.

Sem unidade não há som, nem acorde, cadência, frase, ou período, não há qualquer tipo de música. Com unidade e variedade, tudo caminha bem nas artes e com cada qual das suas respectivas partes. O homem de gênio deve manter estas duas coisas em equilíbrio constantemente (LICHTENTHAL, 1826, p. 276-7).

Também importante neste sentido, são as considerações a respeito da dinâmica da forma musical. Adolphe Bernhard Marx (1795-1866) argumenta que forma musical necessita de uma dinâmica representada por ele através da noção de *Repouso–Movimento–Repouso*. Sendo que esta já está presente na escala diatônica onde a primeira nota e a nota final representam o repouso, mas a sucessão de notas depois da tônica representa a tensão, o movimento. Assim, Marx afirma que “a mais simples sucessão de notas musicais representa os intervalos de *Repouso–Movimento–Repouso*, a qual constitui a base de todas as formas musicais” (MARX, 1852, p. 19). Ademais, Marx defende que o *motivo* deve ser considerado como um elemento primário, básico, e a partir dele constrói-se a *Satz*, períodos de 8 ou de 16 compassos, até a *Liedform* ternária ou binária. O ápice desse desenvolvimento é atingido na forma sonata, onde a seção central de desenvolvimento representa o *movimento* na forma, e a forma sonata é caracterizada como o ponto culminante de uma abordagem orgânica da forma musical.

O processo orgânico, como entendido por estes e outros comentaristas e analistas do século XIX, tem sua origem por analogia na *Metamorphose der Pflanzen* (1790) de Goethe. No geral, a ideia considera que inúmeras formas de vida são metamorfoses de um número limitado de arquétipos, neste caso, cada arquétipo gera um grupo de animais ou plantas. Na interpretação de Marx desta ideia, o motivo é a *Urgestalt* de tudo o que é musical, “assim como a vesícula seminal, aquele saco membranoso repleto de fluido é a configuração primária de tudo o que é orgânico — a verdadeira planta ou animal primário” (MARX, 1997[1856], p. 66). A mesma ideia pode ser observada no conceito de *Grundgestalt* de Schoenberg, na *Ursatz* de Schenker, na célula básica de Réti, etc.

Voltando para a noção de Schoenberg onde a forma musical significa que a obra musical é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo vivo*” (SCHOENBERG, 1991, p. 27), depreende-se que para funcionar como um organismo os elementos constituintes da peça devem ter, cada qual, sua função específica. De fato, Schoenberg reconhece a importância desta questão ao afirmar que “a forma de uma composição existe porque (1) um corpo existe, e porque (2) os membros exercem diferentes funções e são criados para estas funções” (SCHOENBERG, 1975, p. 257). Esta ideia sobre função formal, já está aparente em *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (1850) de Johann Christian Lobe (1797-1881). Nesta obra, Lobe trata de diversas funções formais descrevendo e definindo de maneira técnica tais funções. Por exemplo, sua terminologia descreve noções como *Erfindungen der Hauptgedanken* (invenção do material básico), *Figur* (figura), *Motivglied* (elemento motivico) e *Motivmaterial* (material motivico), *Modell* (modelo, geralmente uma célula de um compasso geradora do período), e *Sequenz* (sequência, reapresentação). Além destes termos, Lobe também utiliza termos como *ausspinnen* (estender, derivar), *fortführen* (continuar), *fortspinnen* (estender) e *Fortsetzung* (expansão). Até mesmo, noções de unidade estrutural são utilizadas por Lobe, como *Abschnitt* (unidade de dois compassos), *Periode* (correspondente ao período de oito compassos e suas variações), *Satz* (uma unidade menor que o período que conforma-se à frase) (vide também BENT, 1994, p. 198-9). Esta identificação de elementos constitutivos e geradores da forma musical aponta exatamente para a noção de uma forma musical que se constrói cronologicamente, ou seja, uma forma musical em processo de formação. É neste sentido que Schoenberg também identifica o que ele chama de *procedimentos formais*, ou seja, como a forma musical se constrói, como ela adquire continuidade. Estes são classificados como: 1. Os que estendem as estruturas musicais, por exemplo, técnicas de conexão (*anschluss-Technik*), modelo e sequencia; e 2. Aqueles que produzem encerramento formal, por exemplo, liquidação e dissolução, condensação e intensificação, e redução.

Em 1998, William Caplin publicou seu livro *Classical Form, A Theory of Formal Functions* saudado pela crítica especializada como um avanço no entendimento da forma musical. A teoria de Caplin contempla a tradição do *Formenlehre* (o ensino da forma musical) e a taxonomia tradicional, e seu desenvolvimento, em particular o trabalho de Schoenberg e de seu discípulo Erwin Ratz.<sup>3</sup> A abordagem de Caplin é tradicional no sentido de hierarquizar as estruturas musicais, ou seja, da menores estruturas para as maiores.

Em 2009, Caplin publicou o texto “What are Formal Functions?”, resultado de sua participação na mesa redonda envolvendo o tema *Formenlehre* na 6th European Music Analysis Conference (Euro-MAC).<sup>4</sup> Neste texto Caplin enfatiza seu entendimento de um aspecto fundamental da forma musical: a

associação com a “temporalidade musical”. Assim ele argumenta que percebemos música como algo que possui começo, meio e fim, e que estas noções determinam funções formais específicas.

Entre as várias características que Caplin enfatiza na sua teoria, destaco as seguintes:

1. *a teoria enfatiza o papel de progressões harmônicas locais como determinantes da forma.* O autor difere sua teoria no que concerne tonalidade e regiões tonais como determinantes do design formal em larga escala. Ele argumenta que sua teoria favorece progressões harmônicas de superfície como determinantes da forma. Característico das funções de início, ou de apresentação, são os prolongamentos harmônicos, para a função medial, de continuação, são características as progressões sequenciais, e para as de finalização são as progressões cadenciais.
2. *A teoria distingue função formal de estrutura de agrupamento.* Funcionalidade formal surge de processos rítmicos, harmônicos e melódicos que nem sempre são os mesmos que criam agrupamentos estruturais. Estes últimos, são identificados com estruturas que são organizadas cronologicamente em uma obra, tais como, seção, parte, até formas de movimento completo, como sonata, rondó, etc.. Estas podem ser compostas por diferentes funções formais. Por exemplo, uma frase de 4 compassos pode ser formada pela fusão das funções de *continuação* e *cadencial*; ou uma *sentença* pode ser formada pelas funções de *apresentação*, para suas duas frases iniciais, *continuação*, para a fragmentação que segue, e finalmente pela função *cadencial* para a liquidação motivica no seu término; e um período é formado pelas funções de *antecedente* e *consequente*. As funções formais também podem ser expressas em diferentes níveis da estrutura musical, desde uma estrutura em pequena escala e local, até uma estrutura em grande escala e geral. Por exemplo, a exposição de uma forma sonata apresenta as funções formais de *tema principal*, *transição*, *tema secundário*, e *seção de fechamento* (vide a Tabela 1 a seguir).
3. *A teoria minimiza a importância do conteúdo motivico como critério de definição formal.* Tradicionalmente motivo é considerado um dos elementos básicos para determinar a organização formal de uma obra. Caplin defende que implicações funcionais não dependem de saturação motivica e que a função formal de determinado agrupamento estrutural não depende do seu conteúdo motivico. No entanto, deve-se observar que o trabalho temático também contribui para a funcionalidade. Assim, congruência motivica é característica de função de apresentação, fragmentação motivica de função de continuação, e liquidação motivica de função cadencial.
4. *A teoria estabelece categorias formais estritas mas as aplica de forma flexível.* Ao estabelecer categorias formais estritas que são abstrações baseadas em tendências

composicionais gerais, torna-se viável a aplicação flexível destas. Ademais, estas categorias não indicam ocorrência estatística, nem envolvem julgamento estético.<sup>5</sup>

5. *A teoria é empírica e descritiva, e não dedutiva e prescritiva* (CAPLIN, 1998, p. 3-5 e 2009, p. 21-40).

Assim, Caplin formula uma tabela onde tenta elucidar os tipos de forma musical e de funções formais correspondentes.

TIPOS FORMAIS	FUNÇÕES FORMAIS
<i>Tipos de Movimento Completo</i>	
SONATA	Introdução Exposição tema principal transição tema secundário seção de fechamento Desenvolvimento Recapitulação Coda
RONDO EM CINCO PARTES	Tema Principal Complexo de Temas Secundário Tema Principal Tema Interno Tema Principal Coda
GRANDE TERNÁRIA	Tema Principal Tema Interno Tema Principal
CONCERTO	Ritornello de Abertura Exposição Ritornello de Tema-Secundário Desenvolvimento Recapitulação Ritornello de Fechamento
<i>Tipos de Tema</i>	
SENTENÇA	apresentação continuação cadencial
PERÍODO	antecedente consequente
PEQUENA TERNÁRIA	exposição (A) central contrastante (B) recapitulação (A')
TEMA HÍBRIDO	antecedente (do período) continuação (da sentença) cadencial (da sentença)

**Tabela 1.** Tipos formais e Funções formais.

Parece ser evidente o tipo de flexibilidade da aplicação das funções formais que a teoria de Caplin pode nos dar. A forma musical tradicional pode ser entendida de maneira alternativa onde várias

funções formais específicas propiciam a apercepção do todo orgânico. Importante também é destacar que esta abordagem nos permite contemplar um aspecto característico da forma musical, aquele da identidade única de uma obra musical.<sup>6</sup> Finalmente, cabe salientar que função formal enfatiza o aspecto da forma como um processo o qual se desenvolve temporalmente, isto é, a noção de forma musical se cria quando se percebe a obra através das relações funcionais particulares, de cada segmento, de cada seção, de cada movimento, etc. Assim, Caplin é enfático ao relacionar função formal ao aspecto temporal, ele afirma que “as várias funções “formais” são manifestações de funções “temporais” gerais. Mas os “tipos” formais não possuem tal expressão temporal determinada” (CAPLIN, 2009, p. 32).

## II.

Gubernikoff em seu texto “Análise Musical e o Pensamento da Diferença” (2008) nos chama a atenção para questões pertinentes dentro da presente argumentação:

O que gostaria de guardar é apenas a ideia de princípio estruturante e de coisa que “toma forma” e que “não cessa de se formar”. A liberdade da forma é ela “não ser determinada por um conceito”.

Acredito que o livro *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg siga este mesmo princípio: cada capítulo apresenta várias soluções para conceitos muitas vezes definidos sem muita clareza, numa “abertura” para as diferentes atualizações de uma mesma virtualidade. Em minhas aulas procuro evidenciar a singularidade de cada obra em relação a um esquematismo, que faz parte da constituição do sujeito e nunca pela definição de uma forma. A singularidade de cada obra está diretamente ligada ao esquema cognitivo que lhe dá universalidade e não às figuras paradigmáticas ou exemplares frente à qual todos os particulares seriam cópias enfraquecidas (GUBERNIKOFF, 2008, p. 296).

Para ilustrar estas questões Gubernikoff apresenta uma breve análise do *Minueto* da sonata para piano em Si menor, Hob. XVI: 32 de Joseph Haydn. Na presente argumentação, também se alega como forma musical se desenvolve temporalmente tomando como exemplo a mesma obra. No entanto, privilegia-se uma abordagem do ponto de vista das funções formais.

O Minueto, em Si maior, é composto formalmente por duas seções que delineiam diferentes funções. A seção A (c. 1-10.2) é uma sentença musical, a seção B (c. 10.3-16.2) consiste em uma pequena subseção contrastante e uma subseção A' (c. 16.3-22.2) de recapitulação. O Trio que segue é contrastante em tonalidade, Si menor, e em caráter, e também é composto por duas seções A e B. A primeira é composta por um período com antecedente e consequente, e a segunda, seção B, apresenta uma pequena subseção contrastante seguida de uma subseção A' de recapitulação. Finaliza este *tipo* formal o *Menuet da capo*. Esta descrição da tipologia formal da obra não revela as

particularidades da obra, mas simplesmente uma adequação à taxonomia formal tradicional. No entanto o aspecto mais notável deste minuetto é a organização funcional-formal e fraseológica.

**Menuet**

The musical score is annotated with functional labels and dynamics. The first system is labeled 'apresentação' and 'repetição da apresentação'. The second system is labeled 'continuação'. The third system is labeled 'apresentação estável' and 'repetição sequencial'. The fourth system is labeled 'apresentação insistível'. The fifth system is labeled 'cadencial forte + liquidação'. Dynamics include *mf*, *fragm.*, *p*, *mf*, and *mp*. Functional labels include *forma tônica*, *forma dominante*, *cadencial fraco + liquidação*, and *cadencial forte + liquidação*. Roman numerals and chord symbols are provided for various parts of the score.

**Exemplo Musical 1.** *Menuet*, Sonata para piano, Hob. XVI: 32.

O Ex. 1 ilustra o *Menuet* de Haydn. A peça inicia (seção A) com uma apresentação temática comum: a sentença. Assim a *apresentação* na forma tônica projeta uma progressão I<sup>6</sup>-IV-I<sup>6</sup> e apresenta os elementos motivicos importantes desta ideia. Sua repetição na forma dominante projeta a progressão cadencial IV<sup>6</sup>-V<sup>7</sup>-V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup> assegurando uma coerência tonal para o segmento todo. A repetição motivica inicia na mesma altura (Sol<sup>4</sup>) mas se encerra em Si<sup>3</sup>. A continuação apresenta uma fragmentação da ideia inicial e enfatiza a V através de sua dominante individual. A conclusão

da sentença encerra a estrutura com uma liquidação motivica caracterizada pela repetição de semicolcheias em uma figura, embora derivada da fragmentação anterior, dissolvida motivicamente pela sua repetição e acrescida de uma função cadencial que leva a estrutura à uma cadência à dominante. Esta seção inicial não apresentaria maiores dificuldades para o entendimento de suas funções formais não fosse pela sua assimetria de frases assim composta: frase de *apresentação*: 2 compassos; *repetição de apresentação*: 2 compassos; *continuação*: 3 compassos, e *cadencial e liquidação*: 3 compassos.

A seção central da peça (B) inicia com a uma *apresentação estável* do seu material temático (derivado do material inicial) e projeta uma ênfase da supertônica, ou ii (Dó sustenido menor). No entanto, sua *repetição sequencial* é abreviada o que causa novamente uma assimetria nas frases, assim composta: 2 compassos, 1 compasso +  $\frac{1}{2}$ , e 3 compassos. No entanto, esta última frase promove um retorno breve para a região da tônica através da progressão  $V^2-I^6$ . Esta é seguida de uma função formal *cadencial fraca* associada à *liquidação* motivica, e projeta através da linha ascendente do baixo, Ré sustenido<sup>3</sup>-Mi<sup>3</sup>-Mi sustenido<sup>3</sup>, uma progressão à dominante.

A seção conclusiva do *Menuet* (A') retorna à região da tônica de maneira inequívoca e apresenta duas funções formais importantes: um *apresentação instável* fragmentada, como que derivada da *continuação* da sentença inicial, seguida de uma função *cadencial forte* associada à *liquidação* motivica. Curiosamente, esta seção final resume a assimetria de frases constatada anteriormente pela sua recapitulação de um procedimento da sentença inicial, a fragmentação motivica da *continuação*. No entanto, a sua organização se dá com duas frases de 3 compassos cada, portanto simétricas.

O Ex. 2 ilustra o Trio. A peça que segue o *Menuet* realiza o contraste pela tonalidade, Si menor, pela regularidade rítmica e pela própria construção frasal, agora apresentando ideias mais regulares e sem fragmentação. A primeira seção (A) (c. 22.3-30.2) é construída com um *antecedente* tradicional de um período, que apresenta sua *ideia básica* e expressa a tônica, seguido de uma *ideia contrastante* enfatizada pelo staccato. Seu *consequente* apresenta uma função de *continuação* sobre a ideia básica seguido de *função cadencial* e projetando uma progressão em direção a relativa maior do trecho (Ré maior). Não há fragmentação motivica ou irregularidade na construção das frases. A segunda seção (B) (c. 30.3-34) do Trio, retorna a Si menor, e apresenta uma *ideia contrastante fraca* seguida de uma cadência à dominante. Imediatamente a *ideia básica* do período inicial é retomada como recapitulação e início da seção (A') (c. 35-40.2), e finalizada por uma *função cadencial expandida*. Ainda é possível interpretar a seção A' como um *consequente* de um período que abarca

toda a segunda seção do Trio, assim o *consequente* seria irregular e sem a ideia contrastante. De fato, parece haver uma sobreposição de funções formais onde a ideia básica que retorna infere a seção de recapitulação (A') e ao mesmo tempo serve de consequente para a estrutura inteira.

O contraste do Trio em relação ao *Menuet* fica claro quando se considera a regularidade da estrutura, muito embora a seção A' do Trio apresente sua *função cadencial expandida* com o objetivo de confirmar a tonalidade e o final da peça.

**Trio**

*Menuet do capto*

**Exemplo Musical 2.** Trio, Sonata para piano, Hob. XVI: 32.

Como se observa, a construção fraseológica e funcional-formal do *Menuet* e Trio é primorosa. No *Menuet* se observa de maneira bastante clara que função formal cadencial é associada à liquidação motivica, da mesma maneira que a apresentação instável na última seção é caracterizada por uma fragmentação motivica. Já no Trio, as funções formais são coesas e não estão associadas ao desenvolvimento motivico. Notável, no entanto, é a sobreposição de funções formais na última seção da peça. Se por um lado o trabalho motivico no *Menuet* contradiz a proposição de Caplin de minimizar o conteúdo motivico como importante na função formal, por outro, o Trio corrobora tal proposição.

A singularidade da obra é resumida por Gubernikoff: “tudo neste minueto contraria a ideia duma forma pré-estabelecida e, no entanto é perfeito enquanto acabamento e reconhecimento tanto do caráter quanto da estrutura formante. O mais importante: ele revela a existência de um pensamento formal e harmônico que transcende qualquer categorização histórica e estilística” (GUBERNIKOFF, 2008, p. 296).

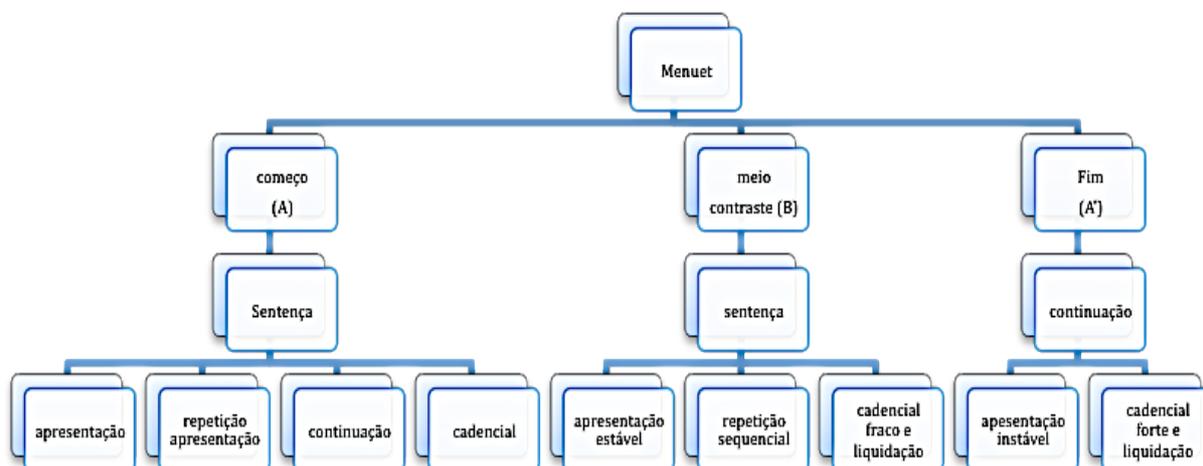
### III.

Em um número recente de *Music Theory Online* (maio de 2010, v. 16.2) intitulado *Form as process* (Forma como processo)<sup>7</sup> vários autores analisam e comentam a Sonata Op. 31, n. 2 (A Tempestade) de Beethoven. Uma das proposições centrais desta coletânea de análises é o entendimento de como percebemos forma musical como um processo temporal, em vez de um produto finalizado e pronto (vide SCHMALFELDT, 2010a, [1]). Essa ideia pode ser resumida pela formulação de *Concatenacionismo* de Jerrold Levison. Para ele “música se apresenta, para [nosso] entendimento, como uma cadeia que envolve partes de pequena duração que se sucedem, em vez de uma totalidade ou um arranjo arquitetônico [independente]” (LEVISON, 1997, p. 13). Ele continua listando quatro características importantes: 1. *Entendimento musical* não envolve uma apercepção auditiva ou intelectual completa da obra, mas sim o entendimento da conexão de pequenas partes da música como relacionadas entre si; 2. *O deleite estético* da música não ocorre observando a relação do todo com suas partes, mas através das partes sucessivas em uma obra; 3. *Forma musical* é uma questão da sucessão de parte para parte de uma obra musical, de momento para momento; e 4. *Valor musical* se baseia completamente na impressão de partes individuais e sua coerência nas suas sucessões, e não na forma de grande escala por si só (*idem*, p. 13-14).

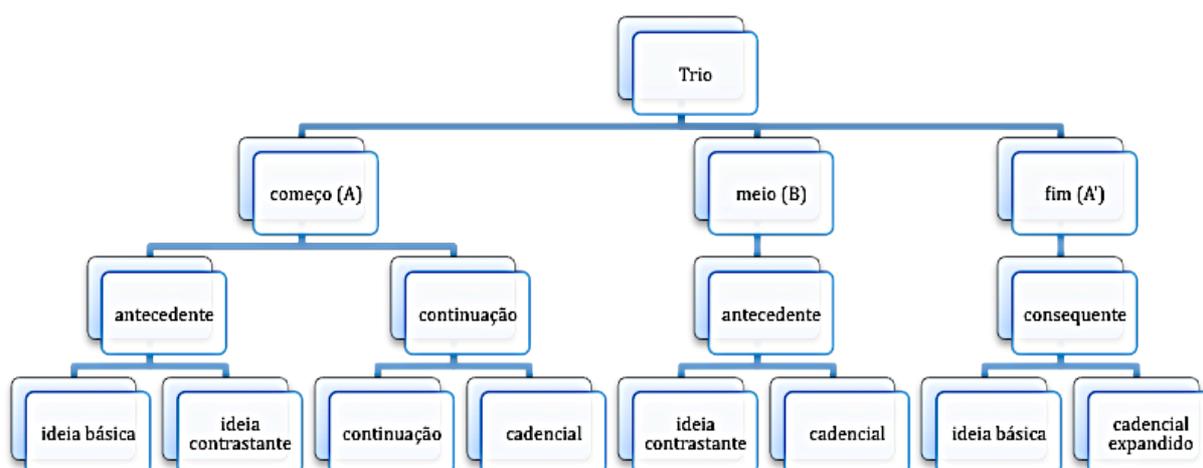
Algumas destas afirmações podem parecer austeras demais, o entendimento da forma musical como uma sucessão de partes, por exemplo, causaria estranheza a Schenker e contradiria sua proposição da *Ursatz* (vide SCHENKER, 1977, p. 39)<sup>8</sup>, mas não a Schoenberg e muito menos a

Caplin. De fato, percebemos música como uma sucessão de eventos dispostos cronologicamente e que tradicionalmente devem apresentar algum tipo de conexão entre si. Muito embora, este entendimento aponte principalmente para uma formulação de elementos musicais de superfície, podemos também entender como os elementos de planos intermediário e de base se concatenam via superfície musical. A conexão necessária, por sua vez, deve ser entendida mais como um requisito para uma apresentação da ideia musical de maneira clara, inteligível e lógica, do que como uma necessidade essencial, uma condição *sine qua non*.

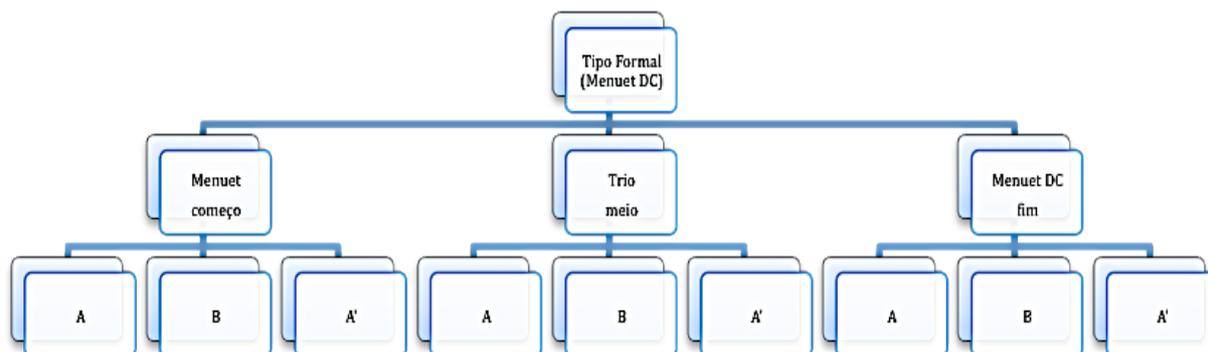
Tal entendimento é ilustrado pelos organogramas a seguir. Na Figura 1a, ilustra-se uma representação de todas as seções do *Menuet* de Haydn com suas respectivas funções formais; Figura 1b ilustra a mesma disposição para o Trio. Já a Figura 1c mostra a forma como tipo formal que é constituído pela sucessão das partes do *Menuet* e do Trio, seguidos do *Menuet da capo*.



**Figura 1a.** *Menuet*, funções formais.



**Figura 1b.** *Trio*, funções formais.



**Figura 1c.** *Menuet*, tipo formal.

## Conclusão

O entendimento de forma musical como um processo temporal é lugar comum, afinal de contas música se desenvolve no tempo. Mas o entendimento analítico de forma musical como processo engendra outras perspectivas que contemplam questões associadas à estruturação musical, a como os diversos segmentos da estrutura musical se conectam, quando apresentam uma conexão consistente entre si, muito embora em inúmeros casos estas conexões possam não ser evidentes ou sequer existirem. A aplicação da teoria de funções formais de Caplin parece ser uma ferramenta analítica sofisticada e flexível o suficiente para dar base a estas considerações, assim como para prover um entendimento das particularidades da obra musical. Afinal, cada obra, se considerada uma forma orgânica, pode ser ponderada como apresentando uma identidade própria característica dela e apenas dela.

## Notas

1. Vide verbete “Form”, *Grove Music Online* por Arnold Whittal. Oxford Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/09981>
2. O manuscrito encontra-se nos arquivos do Arnold Schoenberg Center, em Viena, manuscrito T51.17.
3. RATZ, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formenprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. Viena, Universal Edition, 1973.
4. Realizada na Albert-Ludwigs-Universität em Freiburg, Alemanha, de 10 a 14 de outubro de 2007.
5. Dahlhaus, baseado em Max Weber, segue a ideia de *Idealtypen*, ou seja de abstrações generalizadas de representações formais. Vide GOSSETT, Philip. “Carl Dahlhaus and the ‘Ideal Type’”. *19th-Century Music*, v. 13, n. 1, p. 49-56.
6. Esta reflexão nos remete a questões ideológicas a respeito do repertório e da literatura musical tradicional. A tendência de Schoenberg por uma preferência pela música germânica é evidente, mesmo contemplando obras de seus contemporâneos. Mais evidente ainda, é a tendência de Schenker em privilegiar o repertório tonal de Bach a Brahms, e somente as “obras primas”. Caplin segue, no mínimo, a mesma tendência quanto ao repertório, mas a teoria de função formal permite que se extrapole estes limites do repertório tradicional europeu.
7. O título deste trabalho é obviamente inspirado neste volume de *Music Theory Online*.
8. Vide, por exemplo, a argumentação de Schenker sobre o orgânico na forma sonata e sua derivação a partir da *Ursatz* (SCHENKER, 1977).

## Referências bibliográficas

BENT, Ian, ed. *Music Analysis in the Nineteenth Century*, Volume I: Fugue, Form and Style, Cambridge Readings in the Literature of Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

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

\_\_\_\_\_. “What are Formal Functions?”. Em CAPLIN, W., HEPOKOSKI, J., WEBSTER, J. *Musical Form, Forms and Formenlehre*. Editado por Pieter Bergé. Leuven: Leuven University Press, 2009.

DAHLHAUS, Carl. *Ludwig Van Beethoven, Approaches to His Music*. Traduzido para o inglês por Mary Whittall. Oxford: Oxford University Press, 1991.

GUBERNIKOFF, Carole. “Análise Musical e o pensamento da Diferença”. *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 5*. Org. Norton Dudeque. Curitiba: DeArtes, 2008.

LEVINSON, Jerrold. *Music in the Moment*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.

LICHTENTHAL, Peter. *Dizionario E Bibliografia Della Musica*. 4 volumes. Milano: Per Antonio Fontana, 1826.

MARX, A. B. *The School of Musical Composition, Practical and Theoretical*. Traduzido da 4ª edição do original alemão para o inglês por Augustus Wehrhan. London: Robert Cocks, 1852.

\_\_\_\_\_. *Musical Form in the Age of Beethoven - Selected Writings on Theory and Method*. Traduzido e editado por Scott Burnham. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

SCHENKER, Heinrich. “Organic Structure in Sonata Form” em *Readings in Schenker Analysis and Other Approaches*. Editado por Maury Yeston. New Haven: Yale University Press, 1977.

SCHMALFELDT, Janet. “Response to Carissa Reddick”. *Music Theory Online*, v. 16, n. 2, *Form as Process*, Maio 2010, <http://mto.societymusictheory.org/issues/mto.10.16.2/toc.16.2.html>.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea, Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Editado por Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1975.

\_\_\_\_\_. *Fundamentos Da Composição Musical*. Traduzido por Eduardo Seicman. São Paulo: EDUSP, 1991.

WHITTALL, Arnold. “Form”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Editado por Stanley Sadie/John Tyrrell. London: MacMillan Press LTD., 2001.

