

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MÁRLOU PERUZZOLO VIEIRA

***APPASSIONATA PARA VIOLÃO SOLO DE RONALDO MIRANDA:***  
O TRATAMENTO OCTATÔNICO E AS CONSTÂNCIAS MUSICAIS  
BRASILEIRAS

Goiânia  
2010

MÁRLOU PERUZZOLO VIEIRA

***APPASSIONATA PARA VIOLÃO SOLO DE RONALDO MIRANDA:***  
**O TRATAMENTO OCTATÔNICO E AS CONSTÂNCIAS MUSICAIS**  
**BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração em Música na Contemporaneidade e linha de pesquisa em Performance Musical - Violão.

Professor Orientador: Dr. Eduardo Meirinhos

Goiânia

2010

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

V658a Vieira, Márlou Peruzzolo.  
Appassionata para violão solo de Ronaldo Miranda  
[manuscrito] : o tratamento octatônico e as constâncias  
musicais brasileiras / Márlou Peruzzolo Vieira. - 2010.  
105 f. : figs.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.  
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás,  
Escola de Música e Artes Cênicas, 2010.

Bibliografia.  
Inclui lista de figuras.

1. Appassionata. 2. Música brasileira. 3. Neotonalismo. 4.  
Miranda, Ronaldo. I. Título.

CDU: 78(81)

MÁRLOU PERUZZOLO VIEIRA

***APPASSIONATA PARA VIOLÃO SOLO DE RONALDO MIRANDA:***  
O TRATAMENTO OCTATÔNICO E AS CONSTÂNCIAS MUSICAIS BRASILEIRAS

Dissertação defendida no Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música, área de concentração em Música na Contemporaneidade e linha de pesquisa em Performance Musical, aprovada em 25 de março de 2010, pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos – Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Ângelo de Oliveira Dias - UFG

---

Prof. Dr. Werner Aguiar - UFG

---

Prof. Dr. Ronaldo Coutinho de Miranda - USP

*Aos meus pais*

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais e meu irmão pelo amor e apoio incondicional, proporcionando todos os meios necessários para meu crescimento pessoal e profissional.

À Luciane Scottá pelo amor e carinho e por estar sempre ao meu lado.

Ao compositor Ronaldo Miranda pela sua atenção e sua disposição.

Ao professor Dr. Eduardo Meirinhos pela orientação e pelos ensinamentos durante o mestrado.

Aos professores Dr. Werner Aguiar e Dr. Ângelo Dias pelas sugestões e correções.

Ao professor Rodrigo Carvalho pelos conselhos e pelo incentivo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Goiás.

A CAPES pela concessão da bolsa de estudos.

## RESUMO

Esta pesquisa discorre sobre elementos constitutivos da *Appassionata* para violão solo de Ronaldo Miranda. São analisadas características concernentes aos dois temas da peça, evidenciando a oposição de técnicas da música do século XX com elementos característicos da música brasileira. Em relação ao primeiro tema, são discutidos aspectos referentes ao tratamento octatônico, verificando a inserção dos recursos melódicos e harmônicos derivados da escala octatônica no contexto da linguagem neotonal. No que diz respeito ao segundo tema, são discutidos aspectos relacionados às constâncias musicais brasileiras a partir da análise das estruturas harmônicas, polifônicas, rítmicas e melódicas.

Palavras-chave: *Appassionata*, Ronaldo Miranda, música brasileira, neotonalismo, violão.

## ABSTRACT

This research discusses some constitutive elements of the *Appassionata* for solo guitar written by Ronaldo Miranda. Characteristics concerning the *Appassionata's* two themes are analyzed pointing out the techniques of the twentieth century music in opposition to Brazilian music features. Regarding the first theme, it is discussed aspects of the octatonic treatment, verifying the insertion of melodic and harmonic resources derived from the octatonic scale in the context of neotonal language. About the second theme, it is discussed aspects related to the Brazilian musical constancies through the analysis of harmonic, polyphonic, rhythmic and melodic structures.

Keywords: *Appassionata*, Ronaldo Miranda, Brazilian music, neotonalism, guitar.



## LISTA DE EXEMPLOS

<b>EXEMPLO 1:</b> Compassos iniciais da <i>Appassionata: Pseudo Lá</i> menor com intenso uso de cromatismos e harmonias octatônicas.....	23
<b>EXEMPLO 2:</b> Cadência à tônica no final da <i>Appassionata</i> .....	23
<b>EXEMPLO 3:</b> Padrões fixos de mão esquerda deslocando-se diatonicamente e cromaticamente pelo braço do violão .....	25
<b>EXEMPLO 4:</b> Inciso melódico formado pela apojatura harmônica inferior de segunda menor nos três últimos tempos do compasso 3 .....	25
<b>EXEMPLO 5:</b> Transição: Acorde de Sétima da Dominante ao final, preparando o novo centro tonal em Mi menor .....	26
<b>EXEMPLO 6:</b> Primeiro período: Identificação das frases .....	27
<b>EXEMPLO 7:</b> Primeira frase: Definição dos membros de frase .....	27
<b>EXEMPLO 8:</b> Identificação dos incisos do primeiro membro de frase .....	28
<b>EXEMPLO 9:</b> Terminação feminina do inciso amplamente utilizado na <i>Appassionata</i> .....	29
<b>EXEMPLO 10:</b> Estrutura do segundo membro de frase .....	29
<b>EXEMPLO 11:</b> Primeiro período antecedente: Ausência de cadências .....	30
<b>EXEMPLO 12:</b> Segundo período antecedente: Identificação das frases .....	30
<b>EXEMPLO 13:</b> Primeira frase do segundo período do Segundo tema .....	31
<b>EXEMPLO 14:</b> Segundo período antecedente: Diferenças entre membros de frase .....	32
<b>EXEMPLO 15:</b> Conseqüente: Variação rítmica sobre o primeiro inciso do primeiro membro de frase do Segundo Tema .....	32
<b>EXEMPLO 16:</b> Compassos iniciais da Coda da Exposição na região da dominante .....	33
<b>EXEMPLO 17:</b> Desenvolvimento: Transformação temática sobre o segundo tema	34
<b>EXEMPLO 18:</b> Transformação temática sobre o segundo período do segundo tema .....	35
<b>EXEMPLO 19:</b> Período conseqüente da transformação temática anterior .....	36
<b>EXEMPLO 20:</b> Transformação temática desenvolvida por imitação .....	37
<b>EXEMPLO 21:</b> Desenvolvimento por transposição .....	37
<b>EXEMPLO 22:</b> Desenvolvimento por imitação e transposição .....	38

<b>EXEMPLO 23:</b> Desenvolvendo o segundo tema em Si menor com segundo membro de frase utilizando recursos harmônicos do primeiro tema .....	38
<b>EXEMPLO 24:</b> Desenvolvimento sobre as frases do segundo período .....	39
<b>EXEMPLO 25:</b> Compassos 88 a 96: Retransição .....	40
<b>EXEMPLO 26:</b> Expansão sobre o final do primeiro tema na reexposição .....	41
<b>EXEMPLO 27:</b> Transição entre os temas na reexposição .....	41
<b>EXEMPLO 28:</b> Segundo tema: Ampliação do âmbito melódico do segundo membro de frase da primeira frase na reexposição .....	42
<b>EXEMPLO 29:</b> Preenchimento harmônico mais cheio do período conseqüente do segundo tema na reexposição .....	42
<b>EXEMPLO 30:</b> Compassos iniciais da coda da reexposição: Material harmônico e melódico derivado do primeiro tema .....	43
<b>EXEMPLO 31:</b> Modos das escalas octatônicas .....	45
<b>EXEMPLO 32:</b> Escala octatônica partido da nota Dó .....	46
<b>EXEMPLO 33:</b> Acorde diminutos combinados formando uma escala octatônica .	46
<b>EXEMPLO 34:</b> Arquétipo harmônico de trítono mais quarta justa: o acorde quartal octatônico .....	49
<b>EXEMPLO 35:</b> Acorde quartal octatônico em transposições .....	49
<b>EXEMPLO 36:</b> Acúmulo de tensão gerado pelo arquétipo harmônico de trítono mais quarta justa e resolução fraca sobre o acorde diminuto .....	50
<b>EXEMPLO 37:</b> Acorde quartal octatônico inserido no contexto do acorde diminuto .....	50
<b>EXEMPLO 38:</b> Quinto, sexto e sétimo tempos do compasso 3 – Acorde diminuto proveniente da escala octatônica .....	51
<b>EXEMPLO 39:</b> Resolução do acorde quartal octatônico .....	51
<b>EXEMPLO 40:</b> Quinto, sexto e sétimo tempos do compasso 4 – estrutura octatônica com nota cromática interpolada .....	52
<b>EXEMPLO 41:</b> Compasso 15: Estrutura octatônica com uma nota cromática interpolada .....	52
<b>EXEMPLO 42:</b> Duas notas cromáticas na estrutura octatônica formando uma escala cromática ascendente .....	53
<b>EXEMPLO 43:</b> Harmonias octatônicas no compasso 5 .....	54

<b>EXEMPLO 44:</b> Estruturas harmônicas octatônicas deslocando-se às outras possibilidades de transposição da escala .....	54
<b>EXEMPLO 45:</b> Resolução em acorde diminuto .....	55
<b>EXEMPLO 46:</b> Acorde octatônico e sua resolução em acorde diminuto dissolvido na escala octatônica .....	55
<b>EXEMPLO 47:</b> Escala octatônica em âmbito melódico de duas oitavas mais uma quinta justa com extensão de 3 compassos .....	56
<b>EXEMPLO 48:</b> Síntese temática – Linha melódica do segundo tema e harmonias octatônicas .....	57
<b>EXEMPLO 49:</b> Harmonia com dominantes individuais .....	60
<b>EXEMPLO 50:</b> Constância polifônica: Baixo melódico comentando a melodia .....	63
<b>EXEMPLO 51:</b> Baixo melódico sublinhando e ambientando a melodia .....	63
<b>EXEMPLO 52:</b> Baixo melódico transformando-se em melodia principal .....	64
<b>EXEMPLO 53:</b> Baixo melódico em movimento anacrústico à melodia principal ....	65
<b>EXEMPLO 54:</b> Constância polifônica: Contracanto à melodia de ambiência modinheira .....	65
<b>EXEMPLO 55:</b> Melodia sobre figuração rítmica sincopada .....	66
<b>EXEMPLO 56:</b> Estrutura fraseológica dissimulando o uso da síncopa .....	67
<b>EXEMPLO 57:</b> Figuração rítmica sincopada .....	67
<b>EXEMPLO 58:</b> Figuração rítmica aparentemente sincopada .....	68
<b>EXEMPLO 59:</b> Estrutura rítmica sincopada fora do padrão convencional de acentuação .....	68
<b>EXEMPLO 60:</b> Estrutura rítmica do <i>cinquillo</i> no compasso 3 da <i>Appassionata</i> .....	69
<b>EXEMPLO 61:</b> Estrutura rítmica do <i>cinquillo</i> nos compassos 5 e 6 .....	69
<b>EXEMPLO 62:</b> Alternância entre compassos quaternários e ternários no segundo tema .....	72
<b>EXEMPLO 63:</b> Alternância entre compasso quaternário e ternário .....	73
<b>EXEMPLO 64:</b> Terminação feminina com apojatura harmônica superior sobre o primeiro inciso .....	74
<b>EXEMPLO 65:</b> Terminação feminina com apojatura harmônica em cada membro de frase .....	75
<b>EXEMPLO 66:</b> Uso de fragmentos melódicos curtos em desenvolvimentos sobre o segundo tema .....	76
<b>EXEMPLO 67:</b> Plano melódico descendente .....	77

<b>EXEMPLO 68:</b> Baixo melódico formando uma estrutura descendente .....	78
<b>EXEMPLO 69:</b> Modulações seqüenciais descendentes .....	78
<b>EXEMPLO 70:</b> Acompanhamento em grupos de quatro semicolcheias no segundo membro de frase .....	79
<b>EXEMPLO 71:</b> Acompanhamento em grupos de quatro semicolcheias no primeiro e segundo membros de frase .....	80

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1. O COMPOSITOR</b> .....	17
1.1. Dados biográficos e obra .....	17
1.2. <i>Appassionata</i> .....	20
<b>2. VERTENTES ANALÍTICAS</b> .....	22
2.1. A exposição .....	22
2.2. O desenvolvimento .....	34
2.3. A reexposição .....	40
<b>3. TRATAMENTO OCTATÔNICO</b> .....	45
3.1. Conceituação .....	45
3.2. O uso na <i>Appassionata</i> e a relação com o neotonalismo .....	47
<b>4. CONSTÂNCIAS MUSICAIS BRASILEIRAS</b> .....	58
4.1. Constâncias harmônicas .....	59
4.2. Constâncias polifônicas .....	61
4.3. Constâncias rítmicas .....	66
4.4. Constâncias melódicas .....	70
<b>CONCLUSÃO</b> .....	81
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	83
<b>ANEXOS</b> .....	86
ANEXO 1: Entrevista com Ronaldo Miranda .....	86
ANEXO 2: <i>Appassionata</i> - Partitura manuscrita .....	95

## INTRODUÇÃO

A *Appassionata*, até então única composição para violão solo do carioca Ronaldo Miranda, foi escrita a pedido do violonista Turíbio Santos em 1984. A obra ficou mais de dez anos guardada nos arquivos do compositor até ter sua estréia nacional realizada em Santo André/SP e internacional em Madrid, na Espanha, pelo violonista Fábio Zanon no ano de 1996 (ORPHEE, 2006), um ano antes da primeira gravação, também por este violonista. Zanon inseriu algumas alterações no texto original (MIRANDA, 2008), publicando esta versão pela *Orphee Editions*, nos Estados Unidos (MIRANDA, 2002). A peça representa significativa contribuição ao repertório violonístico de música brasileira (MANTOVANI, 1998, p. 4) tendo recebido ampla aceitação internacional (ZANON, 2006). Trata-se de uma peça escrita totalmente em linguagem neotonal<sup>1</sup> dentro da Forma Sonata (MIRANDA, 2008). Caracteriza-se pelo uso de estruturas harmônicas e melódicas que se desenvolvem principalmente por cromatismos, escalas octatônicas<sup>2</sup>, apojaturas harmônicas, acordes diminutos, contrastes de andamento, de caráter e de dinâmica, além recursos bastante característicos da música brasileira.

Estes processos estruturais harmônicos e melódicos da *Appassionata* são analisados nesta pesquisa com o objetivo de investigar como se dá a utilização e tratamento de constâncias musicais brasileiras<sup>3</sup>, bem como a utilização de estruturas octatônicas e sua inserção no contexto da linguagem neotonal. Com os resultados obtidos espera-se contribuir para: 1) a pesquisa e divulgação da cultura musical brasileira; 2) a divulgação do compositor e da *Appassionata*; 3) a ampliação da reflexão metodológica sobre a obra de Ronaldo Miranda; 4) o entendimento do idiomatismo composicional na *Appassionata*; 5) melhor compreensão sobre maneira como o compositor utiliza e dá unidade aos elementos melódicos, rítmicos e

---

<sup>1</sup> O conceito de neotonal refere-se à “música que é tonal, mas em que o centro tonal não é estabelecido através de um significado tradicional.” (KOSTKA, 1999, p. 102).

<sup>2</sup> Escalas simétricas formadas pela alternância de segundas maiores e segundas menores ou vice versa.

<sup>3</sup> Constâncias musicais são elementos que aparecem com regularidade na música de uma nação refletindo os aspectos do seu pensar. (LACERDA, 2005, p. 62)

harmônicos; 6) a compreensão, através da análise, da maneira como se dá a utilização e tratamento de constâncias da música brasileira; 7) o entendimento sobre o tratamento de escalas e harmonias octatônicas e, por fim, 8) o levantamento de elementos reflexivos que auxiliem na interpretação da peça.

Salienta-se a carência de pesquisas que envolvam aspectos da música brasileira na literatura violonística de compositores brasileiros, em especial sobre a *Appassionata*. Somado a isso, as análises aqui realizadas são relevantes por trazerem subsídios aos intérpretes, gerando idéias para fundamentar posturas interpretativas, pois esclarecem aspectos relevantes em relação aos elementos utilizados e desenvolvidos pelo compositor.

Com relação a antecedentes científicos em que a peça é objeto de pesquisa, há uma dissertação de mestrado sobre o processo motor na *Appassionata* (ÁVILA, 2007) que estuda a ação conjunta entre agógica e dinâmica sobre trechos selecionados, centrados na exposição. As reflexões são feitas a partir da comparação de gravações comerciais de quatro violonistas profissionais realizadas por gráficos gerados por *softwares* de computador. Não foi objetivo do trabalho o desenvolvimento de análises de estruturas formais, harmônicas ou temáticas, por isso estas questões não foram abordadas por Ávila (2007). Este mesmo autor publicou um artigo em que compara as mesmas gravações analisando, também com auxílio de *softwares* de computador, o comportamento matemático da variação agógica apenas sobre o tema *Lírico e muito expressivo* (ÁVILA, ZORZAL, 2007). Há, ainda, um artigo que investiga as harmonias octatônicas<sup>4</sup>, demonstrando a origem e formação dos seus arquétipos harmônicos, bem como sua inserção no contexto da linguagem neotonal, desenvolvido pelo autor da presente pesquisa (VIEIRA, 2009). Este artigo, que reflete as impressões iniciais sobre o tratamento octatônico na *Appassionata*, foi incluído no capítulo 3 desta dissertação apresentando, aqui, reflexões mais abrangentes e minuciosas.

Todas as análises foram realizadas a partir da partitura manuscrita do compositor, considerada mais adequada para análise por trazer as idéias originais do autor, sem as alterações da edição do violonista Fábio Zanon. A fim de proporcionar uma melhor visualização, optou-se por editar os exemplos musicais selecionados, mantendo todas as notas fiéis ao manuscrito. A partitura manuscrita

---

<sup>4</sup> Estruturas harmônicas construídas a partir de escalas octatônicas.

do compositor foi usada, também, como fonte para o estudo da peça ao violão. O intuito foi levar a obra à performance, nos recitais exigidos pelo programa de mestrado da Universidade Federal de Goiás, segundo a concepção original do compositor, uma vez que a pesquisa baseia-se inteiramente nesta partitura. Ressalta-se que a escolha do manuscrito não representa um demérito à versão de Fábio Zanon, pois este violonista apenas realizou uma adaptação da peça segundo suas convicções, provavelmente com o propósito de torná-la mais fluente, não resultando em uma versão mais fácil.

Como referenciais teóricos foram utilizados os pressupostos de Kostka (1999, 2006) e Corrêa (2006), por meio dos quais foi possível esclarecer e fundamentar elementos e processos encontrados nas harmonias octatônicas da peça, que não seguem os preceitos harmônicos tradicionais. Somado a estes, os conceitos expostos por Zuben (2005) e Wilson (2008) contribuíram para a elucidação das possibilidades de uso das escalas octatônicas. A análise da utilização e tratamento de constâncias musicais brasileiras na *Appassionata* foi realizada com base nos resultados obtidos através da análise dos elementos harmônicos e melódicos. As explanações sobre constâncias musicais brasileiras de Andrade (1965, 1972) e Lacerda (2005), além das características da modinha descritas por Abreu (2001), Lima (2001, 2005), Kiefer (1977) e Castagna (2003) subsidiaram esta etapa. A entrevista realizada com Ronaldo Miranda, baseada em perguntas norteadoras, possibilitou a obtenção de informações relevantes referentes à biografia e trajetória do compositor, além de dados específicos sobre a *Appassionata*.

Por se tratar de um importante compositor brasileiro, que não é amplamente discutido na bibliografia sobre a música brasileira (excetuando-se pesquisas científicas que são, na grande maioria das vezes, de difícil acesso), optou-se por incluir um capítulo apresentando dados referentes à trajetória do compositor, passando por suas diferentes fases composicionais. A fim de proporcionar um melhor entendimento das características de cada período composicional, foram incluídos comentários sobre algumas das obras mais significativas de Ronaldo Miranda no contexto de cada fase. Após esta etapa, a *Appassionata* é contextualizada na obra do compositor e descrita segundo suas características principais, desde sua origem, até sua estréia.

Para os diversos tipos de procedimentos analíticos realizados na pesquisa, não limitados a uma metodologia específica de análise musical, foi incluído um



capítulo denominado Vertentes Analíticas. Estas análises foram desenvolvidas visando um método analítico ativo que, segundo Boulez (2007), deve

partir de uma observação tão minuciosa e exata quanto possível dos fatos musicais que nos são propostos; em seguida, deve-se encontrar um esquema, uma lei de organização interna que dê conta, com o máximo de coerência possível, desses fatos; vem, enfim, a interpretação das leis de composição deduzidas dessa aplicação particular. (BOULEZ, 2007, p. 16)

Neste capítulo são investigados aspectos relacionados à forma, estrutura fraseológica e alguns aspectos sobre a linguagem harmônica. O uso da Forma Sonata na *Appassionata* é digno de nota. Sabe-se que na Forma Sonata o elemento fundamental é o contraste de opostos. Dos elementos contrastantes possíveis (rítmico – lírico; harmônico – melódico; rápido – lento etc.), o mais característico é a oposição tônica – dominante. Todos estes elementos supracitados estão presentes na peça. Não se limitando a isto, o compositor ainda cria mais um contraste: a oposição entre o universal e o nacional. Ronaldo Miranda dedica o primeiro tema da *Appassionata* para o universal, utilizando-se de harmonias octatônicas e intenso cromatismo, e o segundo tema para o nacional, com o melodismo característico da música brasileira e amplo uso de constâncias musicais brasileiras. Além da relevância da discussão sobre a forma, a importância deste capítulo consiste, também, na elucidação de pequenas estruturas utilizadas e desenvolvidas pelo compositor, que são fundamentais para as análises das constâncias musicais brasileiras.

Discute-se, no capítulo seguinte, sobre o tratamento octatônico<sup>5</sup> na *Appassionata*, elemento vital ao contexto neotonal em momentos específicos da peça. Destaca-se a importância deste capítulo, pois estruturas harmônicas octatônicas não são de domínio comum no meio acadêmico. Por este motivo discute-se, também, sobre conceitos gerais da escala octatônica. Além disso, ressalta-se o fato de este assunto praticamente não ser abordado na bibliografia sobre análise musical, limitando-se a um número bastante reduzido de livros, em que a maioria não está em português. Outro aspecto relevante em relação a este capítulo é o fato de Ronaldo Miranda, ao ser apresentado às análises das harmonias do primeiro tema (baseadas em escalas octatônicas) no decorrer da entrevista

---

<sup>5</sup> Tratamento octatônico refere-se ao modo idiossincrático como o compositor aplica escalas e desenvolve harmonias octatônicas.

realizada em 2008, afirmou tê-las usado inconscientemente em 1984 quando compôs a *Appassionata*, pois só havia estudado as escalas octatônicas durante seu doutorado no ano de 1992 e, portanto, o uso sistemático deste material melódico/harmônico somente se deu após este período (MIRANDA, 2008). É notável a destreza do compositor ao transpor suas idéias musicais, ainda que inconscientes, ao idioma do instrumento, fazendo estas harmonias, bastante intrincadas, fluírem naturalmente ao violão.

Ao final, apresenta-se um capítulo em que são analisadas as constâncias musicais brasileiras a partir das estruturas harmônicas, polifônicas, rítmicas e melódicas confrontando os resultados com os exemplos descritos e fundamentados na bibliografia específica sobre este assunto. Apesar de claramente não haver uma busca direta de referências na música brasileira folclórica ou popular, os elementos que constituem esta parte estão enraizados na música nacional, embora transpostos a uma linguagem erudita. O melodismo brasileiro emerge como algo bastante próprio à linguagem de Ronaldo Miranda.

## 1. O COMPOSITOR

### 1.1 DADOS BIOGRÁFICOS E OBRA

Nascido no Rio de Janeiro em 1948, Ronaldo Miranda possui ampla formação acadêmica. Graduou-se em Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1970), posteriormente em Jornalismo (1973) e Composição (1976) pela mesma instituição. Em 1987 obteve o título de Mestre em Música também pela UFRJ e, em 1996, de Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (MARCONDES, 1998, p. 522; MIRANDA, 2009).

Iniciou sua carreira no Jornal do Brasil no Rio de Janeiro em 1966, lá permanecendo até 1985 (MIRANDA, 2009). Dentre suas atribuições neste período, a mais expressiva foi a de crítico musical, que desempenhou de 1974 até 1981 (BÉHAGUE, 2008; MARCONDES, 1998, p. 522). Em 1985 ingressou na Fundação Nacional de Arte - FUNARTE, tendo sido coordenador das Bienais de Música Brasileira Contemporânea até 1989, atividade que desempenhou concomitantemente à de professor da UFRJ, onde esteve de 1984 a 1998, responsável pelas disciplinas de composição e instrumentação e orquestração nos cursos de graduação e pós-graduação (MIRANDA, 2009). Além disso, foi diretor da sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro de 1995 a 2004 (MARCONDES, 1998, p. 522). Em 2004 ingressou no corpo docente da Universidade de São Paulo como professor de composição, criação musical, instrumentação e orquestração, análise musical, linguagem e estruturação musicais e relações entre forma e linguagem no desenvolvimento da criação musical em nível de graduação e pós-graduação (MIRANDA, 2009).

Sua carreira profissional como compositor começou um pouco tarde, tendo se firmado quando tinha 29 anos de idade, em 1977 (MIRANDA, 2008) “ao vencer, na categoria de música de câmara, o concurso nacional de composição para a II Bienal de Música Contemporânea Brasileira, na sala Cecília Meireles, RJ” (MARIZ, 2000, p. 462) com uma obra para soprano e conjunto de câmara intitulada *Trajectoria*. Antes disso, havia composto algumas obras que são tocadas até hoje como, por exemplo, as canções para voz e piano, escritas quando Miranda ainda era aluno de

composição na Escola de Música da UFRJ: *Retrato* (1969), com texto de Cecília Meireles; *Cantares* (1969/1984), com texto de Walter Mariani. Esta obra, além da versão para canto e piano, encontra-se em versão para voz e conjunto de câmara (1984) e coro misto (1987); *Soneto da Separação* (1969), com texto de Vinícius de Moraes; e *Segredo* (1973), com texto de Carlos Drummond de Andrade. Ainda incluem-se nesse período: *Prelúdio e Fuga* (1973), para quarteto de sopros (flauta, oboé, clarineta e fagote) e a *Suite n°3* (1973), para piano solo. As Suites n°1 e n°2 também foram compostas neste período, porém Ronaldo Miranda não as inclui no catálogo. Este repertório encontra-se na fase de formação do compositor. Caracteriza-se por estar ambientada em uma atmosfera por vezes modal, por vezes tonal. Está mais enraizada na música brasileira que as fases seguintes (MIRANDA, 2008).

A primeira obra apresentada em público com intérpretes profissionais foi *Trajatória* (1977) para soprano e conjunto de câmara. Esta peça, com texto de Orlando Codá, com quem Ronaldo Miranda fez várias canções e, anos mais tarde, a ópera *Dom Casmurro*, inclui-se na fase atonal, que se estendeu de 1977 até 1983. *Trajatória* ainda foi selecionada, em 1978, para representar o Brasil na Tribuna Internacional de Compositores da UNESCO em Paris, França (MARCONDES, 1998, p. 522). Também nesta fase, que marca o início da atuação profissional como compositor, há uma peça chamada *Oriens III* (1977), para trio de flautas. Esta peça foi selecionada para o *World Music Days* em Aarhus, na Dinamarca, em um festival da Sociedade Internacional de Música Contemporânea - SIMC, em 1983; a *Lúdica I* (1983), para clarineta solo. Obra de curta duração, em um movimento. Esta composição foi peça de confronto em um concurso da FUNARTE para jovens instrumentistas brasileiros (MIRANDA, 2008); *Prólogo, discurso e reflexão* (1980) para piano solo, selecionada para participar da X Bienal de Música de Berlim, Alemanha; *Imagens* (1982), para clarineta e percussão, incluída na programação do *World Music Days* em Budapeste na Hungria em 1986 (MARCONDES, 1998, p. 522); a *Toccata* (1982), para piano solo; o *Concerto* para piano e orquestra, composto em 1983 por encomenda da OSESP. A harmonia nestas obras é livre, procurando simplesmente os planos, os desenhos, as texturas e não exatamente pólos tonais (MIRANDA, 2008).

É necessário destacar que durante a fase atonal, o compositor já havia escrito algumas obras neotonais, principalmente para voz, afirmando que “é difícil compor

muito atonalmente para voz.” (MIRANDA, 2008). Este é o caso de *Belo Belo*, sobre um poema de Manuel Bandeira, obra composta em 1978 para coro misto *a cappella*. O uso desta linguagem definiu a fase seguinte do compositor, a fase neotonal, que, segundo Crowl (2005), é mais acessível e romântica (CROWL, 2005, p. 132). Inclui-se neste período obras como *Fantasia* (1984) para saxofone e piano, que inaugura esta fase. A peça foi composta por ocasião de um espetáculo do saxofonista Paulo Moura com outros músicos na Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. O espetáculo caracterizava-se por estar entre o popular e o erudito. Por esta razão, a fim de adequar a peça às características do espetáculo, Miranda decidiu explorar uma linguagem “jazzística” na obra, deixando de lado o atonalismo; *Estrela Brilhante* (1984) para piano solo, encomendada pelo pianista Caio Pagano e pela OEA (Organização dos Estados Americanos) para um disco de música latino-americana com temas folclóricos de cada país. A peça faz uso de um ponto de macumba do folclore afro-brasileiro. No entanto, o disco não foi gravado e o pianista não tocou a obra que, alguns anos após, tornou-se uma das peças para piano solo de Ronaldo Miranda mais tocadas pelos pianistas; o *Concertino* (1986) para piano e cordas, escrito para a Orquestra de Câmara da Universidade Federal de Pernambuco para ser tocado no Teatro Santa Isabel, em Recife; o *Quinteto de sopros* (1991), chamado *Variações Sérias* sobre um tema de Anacleto de Medeiros, que depois foi transcrito para piano a quatro mãos em 1998; outra peça que se inclui nesta fase é a cantata *Coração Concreto* (1987) com texto de Cora Rónai para soprano, 2 barítonos, coro infantil, quinteto de sopros, orquestra de cordas e percussão. Todas as obras de 1984 até o início dos anos 90 estão dentro dessa fase (MIRANDA, 2008).

A partir do final dos anos 90, inicia-se um período de livre composição, em que não há mais uma preocupação com o rótulo de tonalidade ou atonalidade. As obras passam a não ter mais uma separação estética, o que configura o aparecimento de algumas obras mais em direção ao atonalismo enquanto outras em direção ao tonalismo (MIRANDA, 2008). Isso se inicia em 1997, com o trio para piano, violino e violoncelo chamado *Alternâncias* (1997), em que o compositor faz uso, segundo ele mesmo destaca, diversas técnicas de composição características da música do século XX, como o pontilhismo, serialismo e minimalismo. É uma peça em um movimento que se caracteriza, como o próprio nome já diz, pela alternância dos estilos. Outra peça dentro desta fase são as *Três Micropeças* compostas em

2001 para piano solo, com uma linguagem atonal. Mais preso ao neotonalismo, nesta mesma fase, é a *Sinfonia 2000*, composta em 1999 tendo em vista os 500 anos do Brasil, comemorado no ano seguinte (MIRANDA, 2008).

A obra de Ronaldo Miranda apresenta uma rica gama de recursos estéticos e composicionais. Quanto à linguagem contemporânea de sua obra, o compositor afirma que esta foi aparecendo no decorrer de sua vida. Foi amadurecendo como compositor pelo que foi ouvindo e pesquisando. Além disso, o fato de ter sido crítico de música de 1974 a 1981, seguidamente, contribuiu nesse sentido, fazendo-o ouvir muita música (MIRANDA, 2008).

## 1.2 A APPASSIONATA

A *Appassionata*, inclusa na fase neotonal, foi encomendada pelo violonista Turíbio Santos e foi escrita com a sua supervisão no ano de 1984. Segundo Ronaldo Miranda, a peça foi escrita ao piano. Este tipo de abordagem comumente induz os compositores a escreverem trechos bastante complexos tecnicamente para o violão. Em função disto, durante o processo de composição, Turíbio Santos freqüentemente dizia: está difícil (MIRANDA, 2008). Então, ao passo que o compositor escrevia, o violonista simplificava, até chegar a uma versão final da peça. Turíbio Santos anunciou que iria estrear a *Appassionata* na cidade de Londres, chegando até mesmo a imprimir o programa com a peça (MIRANDA, 2008). No entanto, a estréia não aconteceu. O motivo seria que era uma obra anti-violonística e intocável. Devido a isto a peça ficou guardada por 12 anos nos arquivos do compositor. A *Appassionata* foi tocada pela primeira vez em 1996 por Fábio Zanon (GLÄTZLE, 2000, p. 8), em Santo André/SP. No exterior a estréia se deu em Madrid, na Espanha, no mesmo ano. Zanon havia recebido a partitura das mãos do compositor poucos anos após o episódio com Turíbio Santos. O compositor solicitou a ele que estudasse a peça a fim de verificar se era mesmo impossível de se executar. Fábio Zanon levou-a para a Inglaterra logo depois, tendo ficado cerca de 10 anos<sup>6</sup> com a

---

<sup>6</sup> Aproximadamente de 1986 a 1996. O compositor não precisou o ano que entregou a partitura ao violonista.

partitura antes de realizar a estréia. O compositor relata que, segundo Zanon, a peça era possível, mas precisava de modificações: inverter alguns acordes, suprimir algumas notas e mais algumas outras pequenas alterações. As modificações foram feitas, com o consentimento do compositor, e esta versão foi editada e publicada pela *Orphee Editions*, nos Estados Unidos (MIRANDA, 2002). A partir de então, Fábio Zanon começou a tocar a peça em recitais, além de tê-la gravado no CD *Sonatas latino-americanas para violão* (1997) e no DVD *Classic guitar anthology*. Como resultado, a peça passou a despertar o interesse de violonistas e a ser tocada no mundo todo. Soma-se ao registro fonográfico de Zanon as gravações de Luiz Mantovani no CD *Appassionata* (1998), Fábio Shiro Monteiro no *Recital brasileiro* (2000), Graham Anthony Devine no *Guitar music from Brazil* (2003) e Stewart French no *Alive and Kicking* (2003).

O título, *Appassionata*, é emprestado de uma obra significativa do repertório histórico, nesse caso, a *Sonata Appassionata* de Beethoven para piano solo. A *Appassionata* de Ronaldo Miranda, porém, não tem qualquer relação com a de Beethoven, a não ser pelo título. (MIRANDA, 2008; ORPHEE, 2006). Referências a títulos de obras do repertório histórico são recorrentes em composições de Ronaldo Miranda. Isto acontece com as *Variações Sinfônicas*, que é uma peça para orquestra com título emprestado de uma obra orquestral homônima de César Franck. Há também as *Variações Sérias* sobre um tema de Anacleto de Medeiros, escrita originalmente para quinteto de sopros, posteriormente transcrita pelo compositor para dois pianos e por Paul Galbraith para quatro violões, com o mesmo título de uma obra para piano de Felix Mendelssohn (MIRANDA, 2008).

## 2. VERTENTES ANALÍTICAS

A *Appassionata* está escrita em um único movimento, dentro da Forma Sonata (MIRANDA, 2008) que “é essencialmente uma estrutura ternária” (SCHOENBERG, 1992, p. 243). Suas divisões principais são: *Exposição*, *Desenvolvimento* e *Reexposição*. Esta estrutura ternária da Forma Sonata, na *Appassionata*, apresenta-se da seguinte maneira:

EXPOSIÇÃO – Compassos 1 a 39 e Coda do 40 ao 49;

DESENVOLVIMENTO – Compassos 50 a 96;

REEXPOSIÇÃO – Compassos 97 a 135 e Coda do 136 ao 148;

### 2.1 – A Exposição

Na Exposição, o material temático é apresentado articulando um movimento harmônico da tônica para a dominante (ROSEN, 1988, p. 229). Este movimento harmônico, na *Appassionata*, é alcançado pela articulação de dois temas de caráter contrastante conectados por uma pequena transição. O primeiro tema, *Decidido e Enérgico*, está entre o compasso 1 e o primeiro acorde do compasso 19, onde ocorre uma elisão, ou seja, o acorde que encerra o primeiro tema também inicia a transição. Este tema, predominantemente rítmico e harmônico, é construído sobre harmonias octatônicas<sup>7</sup> e entremeado pelo intenso uso de cromatismos. Neste tema não há cadências ou progressões harmônicas que confirmem uma tonalidade. No entanto a armadura de clave sem alterações com sustenidos ou bemóis, além da insistência na nota Lá desde o início da peça (Exemplo 1), bem como a relação tonal entre os temas<sup>8</sup>, estabelecida pela Forma Sonata, remete à tonalidade de Lá menor.

<sup>7</sup> O uso de harmonias octatônicas é bastante significativo tanto nesta primeira região temática como em outros momentos da peça, por isso será analisado em capítulo separado.

<sup>8</sup> Ou seja, se na exposição da Forma Sonata o primeiro tema encontra-se comumente uma quinta abaixo do segundo e, na reexposição, ambos os temas encontram-se na tonalidade da tônica, o fato de, na *Appassionata*, o segundo tema estar em Mi menor na exposição e em Lá menor na reexposição propicia a percepção da tonalidade de Lá menor para o primeiro tema.



O próprio compositor considera este tema como um *pseudo* Lá menor (MIRANDA, 2008).

Decidido e Enérgico (♩ = 100)

1

EXEMPLO 1: Compassos iniciais da *Appassionata*: *Pseudo* Lá menor com intenso uso de cromatismos e harmonias octatônicas.

É interessante destacar que a tonalidade de Lá menor só virá a ser confirmada no antepenúltimo compasso da *Appassionata* (compasso 146), onde há uma cadência à tônica. Neste momento aparece o acorde de Lá menor que só se completará no arpejo seguinte, onde se encontra sua terça (Exemplo 2).

145

*ff* *rall e cresc.* *fff* *A Tempo* *ff* *fff*

EXEMPLO 2: Cadência à tônica no final da *Appassionata*.

A ausência de cadências ou progressões harmônicas que caracterizem a tonalidade no início da peça se deve ao fato de não haver acordes ou encadeamentos harmônicos convencionais, mas sim acordes formados pela sobreposição de intervalos, gerando arquétipos harmônicos provenientes da escala octatônica. Isto leva a uma perda de referencialidade à tônica. Esta perda de referencialidade, comum ao repertório neotonal, pantonal, serial etc. se deve à ausência de modelos na teoria aos quais se possam reportar essas entidades harmônicas. É causada pela inserção de cromatismos, acordes construídos pela sobreposição de intervalos, que não os de terça, e pela refuncionalização de acordes conhecidos (CORRÊA, 2006, p. 63). Outro fator que se insere neste contexto é a construção simétrica da escala octatônica, que pode tornar difícil o estabelecimento de um centro tonal (KOSTKA, 2006, p. 32). Além disso, o recorrente uso de cromatismos, a utilização de um padrão fixo de mão esquerda deslocando-se diatonicamente e cromaticamente pelo braço do violão (recurso idiomático do violão), formado por um arquétipo harmônico derivado da escala octatônica (Exemplo 3), bem como a utilização deste material octatônico em progressões escalares demonstram uma tentativa de evitar a confirmação de uma tônica neste trecho da *Appassionata*. Isto configura uma expansão da tonalidade. A tonalidade expandida é “um processo decorrente do intenso uso do cromatismo. Esse processo visa evitar a confirmação da tônica pelo gradual afastamento dela e de suas regiões próximas, impedindo assim, a identificação perceptual do centro tônico primário da obra.” (CORRÊA, 2006, p. 170). Somado a isso, “a sucessão de acordes realizada predominantemente por meio de cromatismos enfraquece a indução para um pólo de atração principal.” (CORRÊA, 2006, p. 171). O Exemplo 3 demonstra alguns padrões fixos de mão esquerda na *Appassionata* deslocando-se pelo braço do violão no primeiro tema da Exposição.

3.a – Primeiros 4 tempos do compasso 3:



3.b – Compassos 10 e 11:



EXEMPLO 3: Padrões fixos de mão esquerda deslocando-se diatonicamente e cromaticamente pelo braço do violão.

Além do intenso uso de cromatismos e escalas octatônicas, esta parte é caracterizada por um inciso<sup>9</sup> melódico de apojatura harmônica inferior, formando intervalo de segunda menor para a nota principal do acorde. Este inciso apresenta-se repetidamente em uma espécie de arpejo descendente cuja linearidade do desenho melódico é quebrada por movimento ascendente para resolução da apojatura, resultando em uma estrutura ziguezagueante. Ou seja, embora o plano melódico forme um movimento descendente, há uma pequena interferência neste movimento ocasionada pela ocorrência de notas em movimento contrário (Exemplo 4).



EXEMPLO 4: Inciso melódico formado pela apojatura harmônica inferior de segunda menor nos três últimos tempos do compasso 3.

<sup>9</sup> Inciso é o menor elemento fraseológico; o menor agrupamento da sintaxe musical. (SCLIAR, 1982, p. 21)

A transição é curta, parte do compasso 19 e encerra-se no primeiro acorde do compasso 23. Tem simplesmente a função de conectar os temas e conduzir para a região tonal de Mi menor. Isto se confirma com acorde de Si maior com sétima menor no compasso 22 (Exemplo 5), que tem função de dominante individual do centro tonal do segundo tema: Mi menor.

EXEMPLO 5: Transição: Acorde de Sétima da Dominante ao final, preparando o novo centro tonal em Mi menor.

Destaca-se que o referido acorde de Si maior com sétima e sua resolução em um acorde de Mi menor no compasso seguinte, formando cadência autêntica, configura o primeiro momento em que há claramente uma cadência na peça. Nota-se ainda, no exemplo anterior, além do uso do inciso melódico formando apoijatura harmônica inferior de segunda menor em uma estrutura ziguezagueante no compasso 19, o uso, no compasso seguinte, de um novo inciso melódico sobre uma estrutura em arpejo ascendente. Trata-se da apoijatura harmônica superior que forma intervalo de segunda maior. A importância deste novo inciso reside no fato de este estar presente no segundo tema e lá estabelecer-se como um elemento bastante expressivo, já sendo anunciado na transição.

O segundo tema, *Lírico e muito expressivo*, começa no compasso 23 e vai até o compasso 39. Predominantemente melódico, cujo caráter engendra doçura e suavidade, este tema apresenta também uma pequena variação no andamento, sendo um pouco mais lento, conforme a indicação do compositor. Deste tema, bem como de suas transformações temáticas no desenvolvimento, provém a maior parte

das constâncias musicais brasileiras na *Appassionata* e, por esta razão, sua análise é mais detalhada.

Três períodos compõem este segundo tema. O primeiro é formado por duas frases, cada uma com três compassos (Exemplo 6).

EXEMPLO 6: Primeiro período: Identificação das frases.

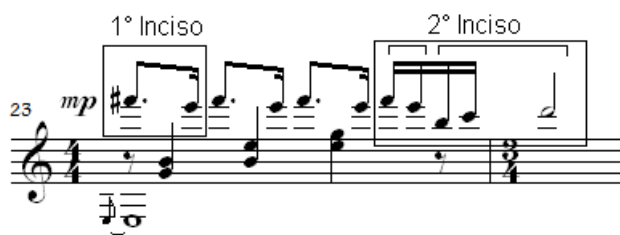
Cada frase deste período apresenta dois membros de frase<sup>10</sup>. O Exemplo 7 identifica cada um deles na primeira frase, cuja organização é igual na segunda.

Lírico e muito expressivo (♩ = 76)

EXEMPLO 7: Primeira frase: Definição dos membros de frase.

<sup>10</sup> Dois ou mais membros de frase são os elementos que constituem uma frase. Também podem ser chamados de semi-frases. Cada um é formado por dois ou mais incisos.

O primeiro membro de frase, com textura de melodia acompanhada, é formado por um primeiro inciso seguido de sua reprodução igual, e um segundo inciso que apresenta uma mudança na configuração rítmica e no movimento direcional do desenho melódico<sup>11</sup>. Este segundo inciso é segmentado em duas figurações<sup>12</sup> diferentes. A primeira corresponde às mesmas notas do primeiro inciso, demonstrando coesão entre eles, e a segunda corresponde à resolução em progressão ascendente de três notas (Exemplo 8).



EXEMPLO 8: Identificação dos incisos do primeiro membro de frase.

Há ainda, sobre o primeiro inciso, um elemento rítmico formado por colcheia pontuada mais semicolcheia ( $\text{♩} \cdot \text{♫}$ ), utilizado sempre em conjunto com a estrutura melódica deste inciso. Embora a presença desta figuração rítmica seja muito marcante neste primeiro membro de frase, a função harmônica deste inciso, que consiste em uma apoijatura harmônica de segunda maior sobre a parte forte do tempo, levando para a nota do acorde na parte fraca do tempo, configurando uma terminação feminina<sup>13</sup>, conforme se pode visualizar no Exemplo 9, é utilizada e desenvolvida pelo compositor em diversos momentos da *Appassionata*, enquanto o aspecto rítmico não.

<sup>11</sup> Fatores que, segundo Scliar (1982, p. 23-24), permitem reconhecer os incisos.

<sup>12</sup> “Quando um inciso é segmentável, cada um dos fragmentos corresponde a uma FIGURAÇÃO.” (SCLIAR, 1982, p. 22).

<sup>13</sup> A terminação feminina acontece quando o último som do agrupamento é posterior à thesis. (SCLIAR, 1982, p. 16).

23 *mp* #.

Apojatura harmônica

Nota do acorde

Acorde: Mi menor

EXEMPLO 9: Terminação feminina do inciso amplamente utilizado na *Appassionata*.

O segundo membro de frase, que apresenta variações na agógica, gerando uma ambiência mais improvisatória (ÁVILA, 2007, p. 30), é construído inicialmente sobre arpejos ascendentes, seguido de um arpejo descendente e finalizado com uma progressão escalar ascendente que se conecta à melodia no compasso seguinte (Exemplo 10). É possível visualizar, no exemplo anterior, que o segundo membro de frase contém um fragmento derivado do segundo inciso do primeiro membro de frase, localizado em uma posição central.

24

2º inciso

EXEMPLO 10: Estrutura do segundo membro de frase.

A segunda frase está nos compassos 26 a 28 e se inicia identicamente à primeira, apresentando variação harmônica no segundo membro de frase. Assim como a primeira frase, esta segunda não apresenta cadência, apenas conecta-se à

melodia no compasso seguinte (Exemplo 11). O conjunto destas frases forma o primeiro período antecedente<sup>14</sup>.

EXEMPLO 11: Primeiro período antecedente: Ausência de cadências.

A partir do compasso 29 inicia-se o segundo período antecedente, subordinado ao primeiro, pois não há cadência anterior ou posterior, não sendo, portanto, conclusivo. Este período é constituído de três frases assimétricas, sendo a primeira e a segunda formada por dois compassos e a terceira formada por apenas um compasso (Exemplo 12).

EXEMPLO 12: Segundo período antecedente: Identificação das frases.

<sup>14</sup> O período antecedente “enuncia uma proposição cuja cadência não é definitiva.” (SCLIAR, 1982, p. 46).



Este período compartilha algumas características com o primeiro, a saber: O primeiro inciso do primeiro membro de frase é idêntico no início de cada período em questão, porém, no segundo período não ocorre sua repetição. O segundo inciso é praticamente todo suprimido resultando em apenas uma nota, levando a um encurtamento deste membro de frase. Enquanto o primeiro membro da frase é encurtado, o segundo passa a ganhar mais importância, pois configura uma constância musical brasileira que será analisada posteriormente. Este membro de frase apresenta inicialmente uma estrutura em arpejo descendente. A linearidade do desenho melódico deste arpejo é quebrada pela alternância de graus conjuntos e graus disjuntos em direções opostas. Posteriormente apresenta uma estrutura ascendente, iniciada como arpejo e finalizada como progressão escalar. Este membro de frase mantém o mesmo caráter improvisatório que apresenta no primeiro período, conforme demonstra o Exemplo 13.

Primeiro membro de frase reduzido

Segundo membro de frase passa a ganhar maior importância

29 *mf*

EXEMPLO 13: Primeira frase do segundo período do segundo tema.

A segunda frase do segundo período, compassos 31 a 32, é praticamente idêntica à primeira apresentando variação harmônica na estrutura ascendente do segundo membro de frase. A terceira frase, que encerra o período, aparece com variação harmônica sobre todos os membros de frase. Nesta, o segundo membro de frase é bastante reduzido, limitando-se a três tempos do compasso. Assim este período é completado e, por não ser conclusivo, configura-se como o segundo período antecedente (Exemplo 14).

Primeiro membro de frase idêntico

Segundo membro de frase com variação harmônica

Segundo membro de frase reduzido

*cedendo*

EXEMPLO 14: Segundo período antecedente: Diferenças entre membros de frase.

No compasso 34 aparece o período conseqüente construído inicialmente sobre uma variação rítmica do primeiro inciso dos primeiros membros de frase. O acréscimo de uma anacruse em diversos momentos (começando no terceiro tempo do compasso 34) torna este inciso anacrústico e não mais tético<sup>15</sup> como originalmente. A função de apojetura harmônica, porém, é mantida. O Exemplo 15 demonstra este processo.

*ff*

*f*

*mf*

*cedendo*

*f*

*a tempo*

*rallentando*

*f*

*mf*

B7

EXEMPLO 15: Conseqüente: Variação rítmica sobre o primeiro inciso do primeiro membro de frase do Segundo Tema.

<sup>15</sup> Quando o agrupamento inicia com a *Arsis* (impulso) o ritmo é anacrústico; quando inicia com a *Thesis* (apoio) o ritmo é tético. (SCLIAR, 1982, p. 12).

A finalização deste conseqüente se dá sobre uma elisão, em que o final do segundo tema acontece exatamente sobre o ponto em que inicia a coda. A coda está na região da dominante menor (Mi menor) utilizando material temático do primeiro tema (Exemplo 16).

Decidido e Enérgico (♩ = 100)

40

EXEMPLO 16: Compassos iniciais da coda da exposição na região da dominante.

Normalmente a exposição na Forma Sonata é repetida antes de seguir para o desenvolvimento. A *Appassionata*, no entanto, não repete a exposição e segue diretamente para o desenvolvimento. Há vários exemplos na literatura que apresentam esta mesma característica<sup>16</sup>, especialmente quando não são o primeiro movimento de uma Sonata (neste caso referindo-se ao gênero, não à forma).

Por fim, é relevante salientar que o período conseqüente (compassos 34 a 39), em uma primeira análise da peça, havia sido analisado como um tema conclusivo, fazendo do segundo tema um grupo de temas. Em conseqüência disso, a coda da exposição (compassos 40 a 49) havia sido analisada como início do desenvolvimento. Embora seja possível visualizar a peça desta maneira, o contato com o compositor possibilitou o esclarecimento da configuração e disposição destas partes conforme descritas e demonstradas nesta pesquisa.

<sup>16</sup> Por exemplo, o *Grand Solo* de Fernando Sor.