



# FORMA E ESTRUTURA NA MÚSICA OCIDENTAL: UMA INTRODUÇÃO A ALGUMAS DAS FORMAS MAIS RECORRENTES NA MÚSICA EUROPEIA DOS SÉCULOS XVII E XVIII

**Ronaldo Cadeu de Oliveira**

Composer, maestro and violinist; professor of the School of Music of the University of Minas Gerais (UEMG), conductor and musical director of the Sinfonietta Belo Horizonte. Ph. D. in Musical Composition and Orchestral Conducting and Master in Musical Composition, both from Louisiana State University (USA). Holder of several national awards in the areas of musical composition and performance.

rcadeu@gmail.com

**Resumo:** O presente artigo apresenta de forma clara e resumida algumas das formas musicais mais recorrentes na música de concerto ocidental, a saber: sonata barroca, forma binária, forma ternária composta, ternária simples, rondó e forma sonata.

**Palavras-chave:** Formas musicais; análise musical; música ocidental; forma sonata.

## *1 Elementos formais da sonata barroca na Itália*

O termo “sonata” aparece em fins da renascença para indicar de modo genérico peças instrumentais. Giovanni Gabrieli (c. 1557 - 1612) escreve peças que envolvem grupos instrumentais relativamente grandes os quais o compositor utiliza de modo antifonal criando contrastes entre grupos de cordas e metais a maior parte das vezes (EINSTEIN, 1959, p. 84; ROEDER, 1994, p. 17). Em fins do século XVI, o termo “sonata” gramaticalmente era o particípio passado feminino do verbo *sonare* que em italiano significa soar. Esse tipo de forma gramatical associada à música aparece diversas vezes como nos termos “cantata” do verbo *cantare* em peças para serem cantadas; “toccata” do verbo *toccare* em peças tocadas que geralmente tinha a intenção de mostrar destreza e domínio técnico, sobretudo, em instrumentos

de teclado; e também “ballata” do verbo *ballare* em peças para serem dançadas. Naquele período era comum o uso de títulos longos para as peças, como o seguinte da peça do compositor Adriano Banchieri (1568 - 1634) intitulada *Ecclesiastiche sinfonie dette canzoni in aria francese a 4 voci per sonare et cantare et sopra un basso seguente concertante entro l'organo op. 16*. O exemplo apresentado mostra com clareza um dos muitos momentos nos quais o termo “sonata” aparece em oposição ao termo “cantata”. De modo genérico, em seu momento inicial, a sonata barroca é simplesmente uma peça escrita para ser tocada em contraposições às cantatas que eram escritas para serem cantadas (TOVEY, 1959, p. 207).

Não se pode falar da sonata no barroco sem que se mencionar outros tipos de formas instrumentais daquele período, uma vez que esses estilos instrumentais geralmente influenciavam uns aos outros. Durante o início do século XVII os gêneros instrumentais mais recorrentes eram os seguintes:

- 1) Toccatas, fantasias e prelúdios - peças para alaúde ou teclado em estilo improvisatório que tinham como característica principal apresentar o domínio técnico do instrumentista;
- 2) Ricercares, fantasias, capriccios e fugas - peças em contraponto imitativo contínuo;
- 3) Canzonas e sonatas - peças com seções contrastantes, geralmente em contraponto imitativo;
- 4) Prelúdio de corais - peças geralmente para órgão que eram arranjos de melodias já existentes;
- 5) Variações, partitas, variações de corais - peças construídas como variações de uma melodia;
- 6) Partita<sup>1</sup>, chaconne, pasacaglia - peças construídas como variações sobre um baixo.
- 7) Suítes - grupo de peças construídas como estilização de padrões rítmicos comuns em danças populares principalmente na frança (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2005, p. 344).

Dos gêneros citados a “Canzona” italiana é de especial importância para nossa argumentação. De acordo com Caldwell,

a palavra ‘canzona’, em sua conotação instrumental, era geralmente o arranjo de uma canção polifônica, usualmente de uma ‘chanson’ francesa. Arranjos de canções italianas também eram comuns, porém eram geralmente chamados de ‘frottola’ ou ‘madrigale’ (CALDWELL, 1995, p. 742, tradução nossa).

<sup>1</sup> O termo “partita” aparece em várias conotações diferentes tanto como peça que apresenta variações sobre melodias, variações sobre um baixo ou como um sinônimo para o termo “suíte”.

Uma das características formais mais importantes das canzonas é a ocorrência de seções fortemente contrastantes (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2005, p. 348). Essas seções fortemente contrastantes serviam como um recurso instrumental expressivo importante que substituía o uso do texto, presente originalmente na *chanson*.

No início do período barroco a música instrumental se tornou completamente emancipada da música vocal. O ricercar e canzona, agora composições instrumentais com estilos claramente estabelecidos, não dependem mais da estrutura formal presente em sua origem como arranjos vocais. Ainda que [o ricercar e a canzona] tenham *retido a estrutura multi-seccional de seus modelos [vocais]*, a ausência do texto fez com que o desenvolvimento de novos métodos de extensão formal se fizesse necessário (BUKOFZER, 1947, p. 48, tradução nossa).

Embora em seu início o termo sonata tenha aparecido de modo genérico para designar qualquer tipo de peça que fosse instrumental, em seu desenvolvimento seguinte o termo passou a ser usado para designar peças escritas para um ou dois instrumentos melódicos, mais comumente violinos, com acompanhamento de baixo contínuo. No que diz respeito à forma sua estrutura era muito semelhante à da canzona sendo baseada seções fortemente contrastantes. Essa característica formal, herdada da canzona, é de fundamental importância para entendermos como a sonata mais tarde viria a se consolidar como peça instrumental em vários movimentos.

Nas primeiras sonatas, como no caso da *Sonata IV per il violino per sonar a due corde*, de Biagio Marini (1594 - 1663) vê-se claramente a indicação de diferentes andamentos com diferentes texturas em uma peça sem interrupção. Em outras palavras, é uma peça em um movimento porém com vários andamentos indicados. Nessa sonata, por exemplo, vê-se os seguintes andamentos indicados: lento, moderato, lento, presto, lento, moderato e lento.

Assim como a canzona, a sonata apresenta uma série de seções contrastantes, cada uma caracterizada por determinadas figuras motívicas e também às vezes por diferenças métricas, de andamento e de caráter. [...] Em sonatas compostas mais tarde no século XVII, essas seções contrastantes *passaram a ser separadas de modo a formar movimentos distintos* (BURKHOLDER; PALISCA, 2006, p. 509, tradução nossa).

Assim, uma das características mais comuns na música de concerto - a saber a criação de peças formadas por movimentos distintos - surge dessa estrutura formal

que busca a expressividade na criação de forte contraste entre seções distintas. “O objetivo principal dos compositores era criar efeitos contrastantes pela mudança de tempo, textura, e conteúdo melódico” (BUKOFZER, 1947, p. 54, tradução nossa). A partir de então, com a separação das partes contrastantes da sonata de modo a se formar movimentos distintos, vê-se o aparecimento de dois tipos de sonatas no que diz respeito à disposição dos andamentos, suas texturas e o uso de mais ou menos contraponto na escrita dos movimentos:

- 1) Sonata da Chiesa (sonata de igreja) - lento, rápido, lento, rápido;
- 2) Sonata da Camara (sonata de câmara) - rápido, lento rápido;

No início o aparecimento dessas duas designações era de menor importância e não tinha implicação formal, mas apenas funcional. “Da camara” denotava que aquela música era própria para ambientes camerísticos enquanto “da chiesa” denotava que aquela música era apropriada para ser executada na igreja (BUKOFZER, 1947). Já na segunda metade do século XVII, nas escolas composicionais de Módena, Veneza e Bolonha, o uso desses termos serviu para designar com clareza elementos estruturais na composição das peças:

Nas peças criadas por essas escolas [Módena, Veneza e Bolonha] a diferença entre música para dança e a estilizada e representativa música de câmara com presença mais ou menos frequente de texturas contrapontísticas foi conscientemente desenvolvida. Isto é visto com clareza no fato de que a distinção entre *sonata da câmara* (ou suíte) e *sonata da chiesa* tomou um significado formal tão importante quanto distinção entre recitativo e ária no estilo do bel-canto (BUKOFZER, 1947, p. 137, tradução nossa).

Concluindo, o aparecimento do procedimento formal/composicional de se criar forte contraste pela inclusão na mesma peça de movimentos separados com características métricas, motívicas e também com texturas distintas, foi uma das mais importantes contribuições da estrutura formal da sonata barroca para a música ocidental, uma vez que esse tipo de procedimento é largamente utilizado na música de concerto até os dias de hoje.

## **2 A suíte barroca na França: forma binária e ternária composta**

Jean Baptiste Lully (1632 - 1687) foi um dos mais influentes compositores do período barroco, sendo isso indiscutivelmente verdade na música francesa. Sua vasta produção de *ballets* e sua iniciativa de incluir música de *ballet* nas óperas fez

com que instrumentistas, principalmente cravistas e alaudistas, arranjassem ou escrevessem compilações de danças europeias populares para serem executadas como entretenimento pessoal ou para pequenas grupos de pessoas (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2005, p. 369).

As danças que se consolidaram como parte da suíte barroca são as seguintes e geralmente aparecem na seguinte ordem:

1) Allemande; 2) Courante; 3) Sarabande; 4) Gigue<sup>2</sup>.

Essas quatro danças são quase na totalidade das vezes construídas utilizando o que teóricos mais tarde vieram a chamar de forma binária. “A suíte barroca [...] apresenta desde sarabandas em andamento lento até gigas em movimento rápido, sendo cada uma delas desenvolvida sobre a Forma Binária” (LAITZ; BARTLETT, 2010, p. 156).

A forma binária se caracteriza pela ocorrência de duas seções, as quais designamos como A e B, respectivamente, sendo cada uma repetida com a indicação de um ritornelo.



FIGURA 1 - Diagrama genérico da forma binária

No que diz respeito à organização temática, ou à estrutura melódica, as formas binárias podem ser simples ou cílicas. Quando as duas partes da forma binária não apresentam nenhum material melódico em comum ela é chamada de forma binária simples. “Quando toda ou parte do material de abertura de uma peça em forma binária retorna na seção B depois de uma digressão temática então o desenho temático da forma binária é chamado Cílico” (LAITZ, 2008, p. 589, tradução nossa).

No que diz respeito à organização tonal, quando ocorre uma cadência no fim da parte A que termina na tônica então temos uma forma binária seccional, uma vez que ambas as seções terminam na tônica. Se a parte A de uma forma binária terminar em qualquer outro tipo de cadência e em qualquer outra função harmônica (dominante, relativo maior, etc.) temos um exemplo de forma binária contínua (LAITZ, 2008, p. 588).

Combinando as possibilidades concluiremos que existem quatro tipos de forma binária:

1) Forma binária simples seccional;

2 Dependendo do país e da língua os nomes das danças irão variar: Allemande, Alman etc.

- 2) Forma binária simples contínua;
- 3) Forma binária cíclica seccional;
- 4) Forma binária cíclica contínua.

Nas formas binárias, o tamanho de cada uma das partes pode variar, mas é comum que a parte B seja de tamanho igual ou maior do que a parte A. Nas formas binárias cíclicas, no início da parte B existe a apresentação de material temático novo geralmente contrastante com o material da parte A. A apresentação desse material termina em uma cadência à dominante o que leva à repetição de parte ou da totalidade do tema da parte A.

O diagrama das formas binárias fica, então, como representado abaixo:

Forma binária seccional:

/ :A termina na tônica : / / :B termina na tônica : /

Forma binária contínua:

/ :A termina fora da tônica : / / :B termina na tônica : /

Forma binária simples:

/ :A tema a : / / :B tema b : /

Forma binária cíclica:

/ :A tema a : / / :B tema b - cadência V<sup>3</sup> // tema a' : /

FIGURA 2 - Diagrama das formas binárias

Além das quatro danças listadas acima, há outras danças que os compositores opcionalmente incluíam entre a Sarabanda e a Giga. Essas danças são:

1) Boureé; 2) Gavote; 3) Minuette, sendo que essa última esteve presente na tradição instrumental do período clássico até ter sido substituído pelo Scherzo na Sinfonia n. 3 de Beethoven. Muitas vezes essas danças opcionais aparecem em pares, como por exemplo “Bourée I” e “Boureé II” da Suíte para Violoncelo n. 3 em do maior de J. S. Bach. Nesse caso essas peças apresentam uma estrutura maior e mais complexa a

3 Cadência à dominante: grau harmônico expresso em algarismo romano.

qual nós chamamos de forma ternária composta.

A forma ternária composta consiste em uma peça formada por duas formas binárias em sequencia com a indicação *da capo al fine* ao final da segunda forma binária indicando, assim, a repetição da primeira forma binária.

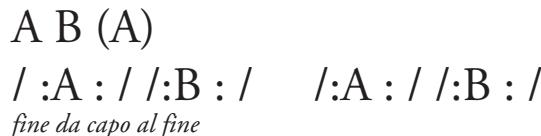


FIGURA 3 - Diagrama genérico da forma ternária composta

A primeira forma binária da estrutura funciona, assim, como um grande A, logo a segunda forma binária da estrutura funciona com um grande B. A indicação da capo que indica a repetição da primeira forma binária fecha a estrutura como um grande ABA.

No caso específico do minueto, a ocorrência da seção chamada de “trio” cria a mesma estrutura diagramada acima. A aparição de um “Minueto II” em suítes culminou na criação, no período clássico, do Minueto e Trio:

O minueto barroco é uma dança que continuou popular no período clássico. [...] O Minueto Clássico é seguido, sem pausa, por uma outra peça, de textura mais leve, chamada ‘trio’, após a qual a marcação *da capo* indica que o Minueto deve ser repetido. O resultado é uma grande forma ternária. [...] Como acontece no caso de várias formas compostas, a forma minueto-trio, é geralmente uma Forma Ternária Composta, criada a partir da junção de duas Formas Binárias (LAITZ, 2008, p. 715, tradução nossa).

### **3 A Forma ternária simples**

Ao mencionarmos uma forma ternária composta isso implica necessariamente na existência de uma forma binária simples. Essa forma, que consiste simplesmente em uma estrutura ABA foi muito utilizada como estrutura de árias em cantatas, oratórios e óperas no período barroco. Tanto é assim que a forma binária simples também é chamada de Ária Da Capo por ter sido essa a forma da grande maioria das árias por muito tempo na história da música ocidental.

Formas ternárias podem ser encontradas em diversos gêneros [musicais], estilos e períodos. Temos exemplos na Sonata Clássica, na ària da capo do período barroco, no minueto-trio do período clássico e nas peças características do século XIX (LAITZ, 2008, p. 715, tradução nossa).

O princípio estrutural temático e harmônico da forma ternária é como mostrado no QUADRO 1 abaixo:

QUADRO 1

Princípio estrutural temático e harmônico da forma ternária

A	B	A ou A'
Material original	Material contrastante	Repetição literal de A, ou repetição alterada chamada de A'
Tonalidade original	Tonalidade contrastante (no modo maior: IV, vi, iv, bVI, i) (no modo menor: III, iv, VI, I)	Tonalidade original

Assim como as formas binárias, as formas ternárias simples podem ser seccionais ou contínuas, dependendo da harmonia.

#### ***4 A forma rondó***

O princípio da forma rondó reside na alternância sucessiva entre repetição e variação. “Formas rondó alternam seções de material recorrente (A1, A2, A3, etc.), chamadas de refrões, com seções de material contrastante (B, C, etc.), chamadas de episódios” (LAITZ, 2008, p. 730, tradução nossa). Existem rondós com várias seções e vários tamanhos, porém as duas variantes mais comuns da forma rondó são:

- 1) Rondó de cinco partes: A1 B A2 C A3
- 2) Rondó de sete partes (ou rondó sonata): A1 B1 A2 C A3 B2 A4

Na música popular brasileira o choro geralmente apresenta a forma de um rondó de cinco partes. Mesmo quando em sua versão vocal, menos comum o choro apresenta a mesma estrutura do rondó de cinco partes. Como enfatiza Alvarenga, “esses choros vocais conservam de preferência a forma do choro instrumental que é em cinco partes assim distribuídas: A-B-A-C-A” (ALVARENGA, 1960, p. 299).

O contraste que existe no material musical apresentado em cada um dos episódios (partes B, C etc.) e os refrões (A) é tanto de natureza temática quanto de natureza harmônica. Geralmente a estrutura harmônica das formas rondó vai se comportar da seguinte maneira:

**QUADRO 2**  
Estrutura harmônica das formas rondó

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>A</b>
Tônica	(X) Região harmônica vizinha que não seja a própria tônica	Tônica	(Y) Região harmônica vizinha que não seja a própria tônica e que seja diferente da região harmonia de B	Tônica
Possíveis regiões harmônicas: I, i	Possíveis regiões harmônicas no modo maior: V, IV, iv, vi, i, bVI, bII; Possíveis regiões harmônicas no modo menor: III, V, iv, VI, I	Possíveis regiões harmônicas: I, i	Possíveis regiões harmônicas no modo maior: V, IV, iv, vi, i, bVI, bII; Possíveis regiões harmônicas no modo menor: III, V, iv, VI, I	Possíveis regiões harmônicas: I, i

É de maior importância notar que todo tipo de diagrama é reducionista e não tem valor se não for entendido como uma maneira de se comunicar didaticamente ideias que de outra forma se tornariam difíceis de se comunicar, especialmente ao leitor que não seja profundamente familiarizado com o repertório da música de concerto. Assim, quando se fala de uma forma rondó representada por uma estrutura lógica descrita como A-B-A-C-A, estamos criando uma generalização útil para o entendimento inicial dessa estrutura. Porém, quanto mais se aprofunda no estudo de tais formas, observamos variantes e singularidades específicas em peças as quais identificamos como rondó. Uma dessas peculiaridades, que pode estar presente em uma forma rondó mas não necessariamente são importantes estruturas chamadas de transições e tetransições (LAITZ, 2008, p. 737).

Como descrito acima as diferentes partes da forma rondó acontecem em regiões

harmônicas diferentes. De modo a criar uma aproximação entre essas regiões, compositores do século XVIII acrescentaram estruturas de caráter modulatório que ocorrem ao final de cada parte com a função de sair de uma região harmônica e chegar à outra. Seguindo essa estrutura, um possível exemplo de forma rondó que inclua essas estruturas seria diagramado assim:

**QUADRO 3**  
Exemplo de forma rondó

A	TRANS.	B	RETRANS.	A	TRANS.	C	RETRANS.	A
Região harmônica: Tônica	Transição harmônica: para V	Região harmônica: Hipotética <sup>4</sup> : V	Retransição harmônica: para a tônica	Região harmônica: Tônica	Transição harmônica: para VI	Região harmônica: Hipotética VI	Retransição harmônica: para a tônica	Região harmônica: Tônica

Outra característica importante da forma rondó é a possibilidade dela se articular como forma composta. Em outras palavras, cada uma das partes A-B-A-C-A pode ser representada por uma forma binária. Esse procedimento permite criar grandes estruturas formais. Desse modo, a forma rondó por sua maleabilidade foi usada largamente durante os séculos XVIII e início do XIV como um recorrente movimento para a finalização de sonatas e sinfonias (LAITZ, 2008, p. 732).

## *5 A forma sonata*

### *5.1 Introdução*

O termo “forma sonata” ou, menos comumente, “Allegro de Sonata” são termos que designam a estrutura formal presente no primeiro movimento de sonatas, quartetos de corda, concertos clássicos e sinfonias. Do mesmo modo que formas mais simples podem se agrupar para formar estruturas maiores, o mesmo pode acontecer, mas de modo peculiar de maneira que, o termo sonata, pode se referir a uma grande estrutura formal geralmente em três movimentos (nas sonatas para instrumentos solo e na maioria dos concertos clássicos), ou em quatro movimentos (nos quartetos de corda e sinfonias clássicas). Assim o termo Forma Sonata traz em si uma ambiguidade, pois pode indicar a forma específica ao primeiro movimento ou pode designar também a forma do todo. Essa forma (allegro de sonata), porém, pode estar presente também em outros movimentos. Nas sinfonias clássicas podemos ter as seguintes possibilidades de inter-recorrência formal na grande forma sonata em quatro movimentos:

<sup>4</sup> Esse é o exemplo de um possível rondó. Aqui chamamos de “região harmônica hipotética”, pois os episódios podem acontecer em várias regiões harmônicas possível, nesse caso escolheu-se uma para se exemplificar como as transições e retransições funcionariam levando da tônica para outra região harmônica.

## QUADRO 4

Estrutura da grande forma sonata na sinfonia em quatro movimentos

1º Movimento	Allegro de sonata
2º Movimento	Ternária simples, binária, ternária composta (minuetos e scherzos), tema e variações
3º Movimento	A maior parte das vezes ternária composta (minuetos ou scherzos), também possível tema e variações
4º Movimento	Muito frequentemente ou Allegro de sonata ou rondó, também possível, mas menos comum, tema e variações (como na Sinfonia 3 de Beethoven) (GROVE, 1962, p. 81).

Assim, como mostra o QUADRO 4, a forma sonata, em seu sentido de designar todo um trabalho musical em vários movimentos, vai apresentar várias das formas já descritas rapidamente nesse artigo, incluindo a Sonata Barroca, uma vez que, quando a sonata apresenta uma introdução, observaremos a seguinte estrutura de andamentos: introdução lenta - allegro - segundo movimento lento, minueto ou scherzo rápido, finale lento-rápido (quando existir introdução, caso contrário apenas rápido). Vemos que a estrutura de alternância de andamentos continua presente.

### ***5.2 Estrutura formal***

Dependendo do gênero instrumental, a forma sonata vai apresentar variações importantes, por exemplo, no concerto e na sinfonia. De modo que, escolhemos tratar da forma sonata na sinfonia clássica. Aqui nessa seção utilizaremos o termo “forma sonata” para designar a forma estrutural do primeiro movimento das sonatas clássicas. Quando quisermos nos referir ao todo, usaremos o termo grande forma sonata.

A forma sonata apresenta três grandes partes chamadas de exposição, desenvolvimento e re-exposição<sup>5</sup>. A exposição, no período clássico, é sempre repetida com a indicação de um ritornelo. A característica mais importante da exposição é que nessa parte dois temas contrastantes são expostos, os quais chamaremos de A e B, respectivamente. Esse contraste se dá no campo do caráter de cada tema, e no campo harmônico. Assim, se o tema A é rítmico, o tema B será mais melódico e lírico. Se o tema A for melódico e lírico, o tema B será mais rítmico. Outras características podem ser contrastadas, como, por exemplo, se o tema A apresentar o desenho melódico de um arpejo, o tema B será mais diatônico, ou com notas repetidas. Se o tema A apresentar características fortemente tonais e diatônicas, o tema B pode apresentar cromatismos.

<sup>5</sup> Alguns autores chamam essa terceira parte de “recapitulação”.

No que diz respeito à característica harmônica, se a peça for em tonalidade maior, o tema A será na tônica (I) e o tema B na dominante (V). Se a peça for em tonalidade menor, o tema A será na tônica (i) e o tema B no relativo maior (III), ou muito raramente na dominante (V).

Após a apresentação do tema B, existe a apresentação do tema A transformado e na região harmônica do tema B, o qual chamamos então de tema de fechamento. Assim, o diagrama da exposição da forma sonata fica da seguinte forma:

QUADRO 5  
Exposição da forma sonata

Tema A	Tema B	Tema de Fechamento (A')
Em modo maior Tônica (I)	Dominante (V)	Dominante (V)
Em modo menor Tônica (i)	Relativo maior (III)	Relativo maior (III)

Assim como na forma rondó as estruturas que chamamos de transição e retransição serão especialmente importantes na forma sonata. Entre os temas A e B haverá uma parte de transição que pode variar muito em tamanho.

O tema de fechamento é caracterizado pela adaptação do tema A à nova tonalidade (dominante ou relativo maior) e pela recorrência de encadeamentos V-I na região da dominante ou na região do relativo maior dependendo se a peça for em tonalidade maior ou menor. Após o tema de fechamento, existe a indicação de um ritornelo e a exposição é repetida.

A próxima parte, chamada de desenvolvimento pode ter tamanhos muito distintos. Na sinfonia n. 29 em lá maior de Mozart, por exemplo, o desenvolvimento é muito breve, já na sinfonia n. 3 de Beethoven o desenvolvimento é muito extenso. No desenvolvimento o compositor geralmente vai apresentar um dos temas, ou fragmentos de um dos temas em várias regiões harmônicas diferentes. Geralmente o compositor desenvolve apenas um dos temas, porém isso não é regra, podendo existir a presença de ambos os temas A e B no desenvolvimento. Além da apresentação do tema em diferentes regiões harmônicas, o compositor também pode recortar e ao final transformar o tema em um novo tema derivado.

No que diz respeito ao trabalho harmônico, o conceito que melhor descreve o desenvolvimento é instabilidade harmônica. Ao escutar o desenvolvimento da Sinfonia n. 40 em sol menor de Mozart, ou o desenvolvimento da famosa Sinfonia n. 5 de Beethoven, percebemos que a harmonia caminha rapidamente de uma região a outra, com raros momentos de polarização forte que seriam alcançadas com o uso de cadências harmônicas claras. O que os compositores fazem é justamente caminhar

por regiões harmônicas cada vez mais distantes, repetindo o tema ou recortes dele, em cada uma dessas novas regiões até que, ao fim do desenvolvimento, acontece uma cadênciā à dominante que prepara o início da re-expoſição.

A re-expoſição vai, como o nome sugere, re-expor os temas A e B com uma diferença importante. Na re-expoſição tanto o tema A quanto o B acontecem na região da tônica. Isso implica em uma diferença marcante no caso de sonatas em tonalidade menor, nas quais o tema B, que é exposto no relativo maior é re-exposto na tônica que é menor. Esse é exatamente o caso da Sinfonia n. 40 de Mozart. Assim o diagrama da re-expoſição da forma sonata fica da seguinte forma:

QUADRO 6  
Re-expoſição da Forma Sonata

Tema A	Tema B	Tema de fechamento (A')
Em modo maior Tônica (I)	Tônica (I)	Tônica (I)
Em modo menor Tônica (i)	Tônica (i) também possível homônimo maior (I)	Tônica (i) também possível homônimo maior (I)

Uma estrutura que pode apresentar grande diferença entre a sua ocorrência na expoſição para sua ocorrência na re-expoſição é a transição que ocorre entre os temas A e B. A transição é uma subseção mais livre do que as outras, assim pode ser bem mais extensa quando ocorrem na re-expoſição.

QUADRO 7  
Forma sonata

Expoſição			Desenvolvimento	Re-expoſição		
A	B	Fechamento (A')		A	B	Fechamento (A')
Modo maior: Tônica (I)	Dominante (V)	Dominante (V)	Repetição, recorte e transformação de um dos temas ou dos dois.	Modo maior: Tônica (I)	Tônica (I)	Tônica (I)
Modo menor: Tônica (i)	Relativo maior (III)	Relativo maior (III)	Instabilidade harmônica: passagem por várias regiões harmônicas geralmente sem que ocorram fortes cadências.	Tônica (i)	Tônica (i), ou homônimo maior (I)	Tônica (i), ou homônimo maior (I)

Além das estruturas descritas acima, na sonata clássica pode existir antes da exposição uma introdução lenta, e após a re-exposição pode ocorrer uma coda, a qual pode apresentar tamanhos variados. Após a sinfonia n. 3 de Beethoven compositores começaram a utilizar cudas cada vez mais extensas, as quais às vezes são chamadas por alguns teóricos de “segundo desenvolvimento”.

É importante ressaltar mais uma vez que os diagramas apresentados nesse artigo têm caráter didático e não podem ser encarados em absoluto como regras. Porém, caso o leitor se interesse em fazer uma escuta crítica, de preferência com a partitura em mãos, perceberá o quanto útil tais diagramas podem ser ao se buscar um maior entendimento de como essas formas estruturais ocorrem no repertório da música de concerto europeia dos séculos XVII e XVIII. Também é importante ressaltar que acreditamos que toda análise deve servir ou para a construção consciente da *performance* de uma peça ou para o entendimento mais aprofundado de uma peça ou de toda uma tradição musical. Assim, aos estudantes reforçamos a importância de se conhecer com clareza essas formas, o modo como elas buscam o contraste e a repetição de modo que essas ideias possam ser enfatizadas ao se propor a *performance* de uma peça.



## REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, O. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.
- BUKOFZER, M. F. *Music in the Baroque Era*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.
- BURKHOLDER, J. P.; GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. *A history of western music*. New York: W.W. Norton & Company, 2005.
- BURKHOLDER, J. P.; PALISCA, C. V. *Norton anthology of western music*. v. 1, Ancient to Baroque. New York: W. W. Norton & Company, 2006.
- CALDWELL, J. Canzona. In: SADIE, I. *The new groove dictionary of music and musicians*. v. III. Londres: Macmillan, 1995. p. 742-745.
- EINSTEIN, A. *A short history of music*. New York: Vintage Books, 1959.
- GROVE, G. *Beethoven and his nine symphonies*. New York: Dover, 1962.
- LAITZ, S. G. *The complete musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*. New York: Oxford University Press, 2008.
- ROEDER, M. T. *A history of the concerto*. Portland: Amadeus Press, 1994.
- TOVEY, D. F. *The forms of music*. New York: Meridian Books, 1959.

### **Form and structure in western music: an introduction to some of the most recurrent forms in european music of the seventeenth and eighteenth centuries**

**Abstract:** This article presents an overview of the most important musical forms present in the Western Music Tradition, which are: the baroque sonata, binary form, compound ternary form, simple ternary form, rondó, and sonata form.

**Keywords:** Musical forms; music analysis; western music; sonata form.