

# Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart

*The consecutive movements in octaves in Haydn and Mozart*

por *Eusiel Rego*  
*Edelton Gloeden*

## RESUMO

Este artigo visa abordar um procedimento composicional que utiliza o recurso dos movimentos sucessivos em oitavas no contexto do período clássico – último quartel do século XVIII –, especialmente na obra de compositores como Haydn e Mozart. Nossa abordagem procura trazer à luz, simultaneamente, possíveis equívocos que possam levar ao uso incorreto da terminologia contrapontística em tais contextos e trata de obter uma forma mais adequada de nomear esses movimentos. Esta averiguação resulta de um natural e histórico confronto de ideias entre uma abordagem técnico-constitutiva da música daquele período e de uma inquietação hermenêutica geralmente postulada pelas retóricas musicais.

**Palavras-chave** *oitavas, uníssonos, contraponto, retórica musical*

## ABSTRACT

This article aims at analyzing a compositional procedure that uses the resource of consecutive movements in octaves within the context of the classical period, the last quarter of the XVIII century, in particular in the work of composers Haydn and Mozart. Our approach seeks to bring to light, concurrently, possible errors that may lead to the incorrect use of counterpoint terminology in such contexts and aims at finding a more suitable way of naming these movements. This suggestion arises from a natural and historical comparison of ideas between a technical-constitutive approach to music of that era and a hermeneutic restlessness generally postulated by musical rhetoric.

**Keywords** *octaves, unisons, counterpoint, musical rhetoric*

*Logo que a música fixa rigidamente, univocamente, o que expressa, isto é, seu conteúdo subjetivo, este se torna rígido e se transforma justamente nesse elemento objetivo de cuja existência renega o puro caráter expressivo da música*

T.W. Adorno

### Introdução

Ao refletir sobre o título deste artigo, é pertinente perguntar por que motivo o nomeamos de **movimentos sucessivos paralelos em oitava**, em vez de simplesmente oitavas paralelas? Já que tecnicamente este último termo é próprio de uma disciplina musical historicamente estabelecida – o contraponto – e consagrada pelo tempo. O primeiro motivo é que ficamos mais livres para atribuir a tais relações e movimentos geométricos quaisquer intervalos, como, por exemplo, movimentos sucessivos paralelos em quinta, em terça etc. Assim, “desvencilhamo-nos”, em certa medida, do “peso” teórico do contraponto sem, entretanto, abandoná-lo, mantendo-o como uma importantíssima ferramenta reguladora, que nos auxilia em procedimentos analíticos e composicionais.

Acreditamos que ao colocar a questão dessa forma, apontamos para um importante procedimento composicional do período a que estamos nos referindo, que, profusamente, fará uso deste recurso – os movimentos em uníssonos e oitavas – tendo-os como prática normal. Deste modo, os compositores clássicos procuraram resgatar, à luz de uma estética emergente (a do sentimento,<sup>1</sup> a da expressão, ancorada nos ideais iluministas), uma técnica tradicional de composição musical, fundamentada no contraponto estrito, que floresceu no período barroco. Este resgate foi, a um só tempo, causa e efeito de um novo estilo que, conforme Charles Rosen (1996), levou aqueles compositores, gradativamente, a estabelecerem novos meios de expressão musical e uma outra maneira de pensar e compor música.<sup>2</sup>

O segundo motivo, e talvez o mais importante para nosso estudo, é que estas duas visões de paralelismo devem remeter-se a disciplinas e intenções musicais essencialmente distintas, não devendo ser confundidas, como tentaremos expor mais adiante.

---

1 Conforme Dahlhaus (1928-1989), na estética do sentimento “A música que não incita as paixões é ruído morto”. Assim, “‘Expressionistas’ extremos do século XVIII, Daniel Schubart e C. P. E. Bach, revelaram, ao ‘expressarem-se pela música, não a sua pessoa privada empírica, mas seu eu inteligível’” (1991, p.30-6).

2 Determinadas formas e gêneros musicais firmaram suas bases especialmente a partir da segunda metade do século XVIII, apontando, esteticamente, para um abandono gradual do antigo estilo polifônico do período barroco. Entretanto, chamamos atenção para o fato de que Haydn e Mozart jamais abandonaram, em suas obras, o uso do contraponto e da escrita polifônica quando se fez necessário. Observamos igualmente que, muitas vezes, no estilo dos compositores clássicos ocorre uma profusão tópica que geralmente justapõe afetos, tipos, gêneros, estilos e técnicas largamente utilizadas na tradição da música europeia (RATNER, p.9-28). Como exemplo, entre tantos outros do uso de seções polifônico-contrapontísticas, podemos citar a título de ilustração, o *Finale do Quarteto Op.20 no. 5, Fuga a due Soggettia* de Haydn e a fuga do último movimento *Finale da Sinfonia Op.41 K.551 em dó maior (Júpiter)* de Mozart.

### Dissonância e interdependência dos eventos musicais

A história da música ocidental, especialmente a dos séculos XVIII e XIX, lida essencialmente com o controle e o tratamento da dissonância.<sup>3</sup> Lida com o inusitado e, como consequência, com uma dinâmica de desequilíbrio que exige, a prazos historicamente cada vez mais longos, um reequilíbrio no tratamento harmônico e contrapontístico. Tal ambivalência, típica do sistema tonal, evitada em épocas anteriores, ocorre, como sabemos, especialmente com o intervalo de três tons (o trítone) e seus encaixes contextuais dentro de uma obra fechada, uma obra com início, meio e fim. Uma obra que se estrutura, em grande escala, conforme o próprio protótipo do tratamento histórico da dissonância. O Trítone, este elemento separador e equidistante – divide a oitava temperada ao meio – foi o grande ponto de aglutinação do diatonismo tonal;<sup>4</sup> de fato, ele articula em seu âmago uma promessa que estipula resolver em prazo determinado, por meio do **movimento de sensível**, uma crise inerente entre duas grandes forças da tonalidade: a resolução da dominante na tônica.<sup>5</sup>

---

3 A dissonância é vista neste caso em sua utilização no repertório do Período Clássico, especialmente a partir da 2ª metade do século XVIII.

4 Pensamos que diversos outros elementos contribuíram para desestabilização da tonalidade ao longo de nossa história. Mas, entre eles, o trítone, longe de ser um elemento hostil como afirma Griffiths (1987, p.7-8), “[...] o intervalo harmônico – um trítone – é o mais hostil ao sistema diatônico”, foi, decerto, um dos grandes paradigmas que nortearam a trajetória da música ocidental. Assim, este intervalo simétrico, igual a si mesmo, estendeu ao limite máximo sob a forma de uma permissão regrada pela teoria contrapontística, o uso da dissonância. Desta forma, ele promoveu, no interior do organismo diatônico tonal, uma polaridade constituída de dois vetores que apontavam para movimento ascendente e descendente da *sensível*. A conceituação basilar considera aqui sua igualdade intrínseca e sua posição no interior da escala diatônica. Seria muito afirmar que o trítone fundou e deu forma à tonalidade? Não seria o trítone um resumo, uma síntese da tonalidade? Assim, certamente ele não fora hostil, porque lançou as bases do tonalismo segundo um conhecimento alicerçado tanto no saber empírico quanto em um saber teórico. É conhecido pelos musicistas o golpe de misericórdia que ele desferiu após séculos de atividade na tonalidade. Se esta almejou historicamente alcançar uma igualdade – melhor, uma unidade formal observada já desde seus primórdios no lento aperfeiçoamento do temperamento igual e que culminou, na primeira metade do século XVIII, com o *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach, – então a tonalidade transcendeu a si própria nos períodos subsequentes e conseguiu realizar isso graças a esse intervalo.

Referimos-nos aqui a essa conhecida relação ambígua de suas partes constitutivas, a uma razão e uma proporção arquetípicas desse intervalo. Tal nos parece ter sido a ambivalência implícita à tonalidade. Estas observações sobre o trítone são cabíveis pelo fato de entendermos sua fundamental importância, inclusive como unidade e medida acústica, para o equilíbrio e o ajuste dos intervalos de oitava temperados.

5 Não citamos a subdominante, em contrapartida, porque neste momento ela não ilustra nosso pensamento. Entretanto, a presença do IV grau da escala, frente ao VII grau, fundamenta a subdominante em oposição à dominante. Há aqui uma discussão que ultrapassa o escopo deste trabalho e que se remete às diferenças entre os conceitos de grau e função na música tonal.

Esta promessa retórica, esta instabilidade crítica para a sobrevivência da ordem tonal, reflete-se também de forma retórico-simbólica como uma expectativa interior do ouvinte, que permitirá ao compositor perspicaz criar artifícios musicais e, por que não dizer, “truques” retóricos.<sup>6</sup> Tal nos parece ser este o modelo estrutural do pensamento tonal presente na música ocidental dos séculos XVIII e XIX. Portanto, o conceito de dissonância será visto por nós sempre à luz de uma perspectiva contextualizável e flexível, dado que nenhum evento musical deverá nos parecer isolado, incoerente e desconectado.

Por outro lado, o teor dissonante presente nas diversas consonâncias (o som não é um elemento simples), ou melhor, que serão tratadas tonalmente (eis o paradoxo conceitual: o que exige tratamento é a dissonância!) permitiu, por meio de articulações retórico-musicais dos compositores do período clássico, lidar com as oitavas justas (e, um pouco menos, as quintas justas cujo grau de “pureza” consonante para a tonalidade nos parece ainda mais perigosa por seu caráter suspensivo)<sup>7</sup>, como um universo à parte e, em nosso entender, suficientemente distantes de seus possíveis encaixes na avaliação polifônico-contrapontística, quer dizer: os movimentos consonantes proibidos sob a égide das leis do contraponto puderam ser utilizados livremente, como uma exceção, no contexto da obra de Joseph Haydn (1732-1809) e W.A.Mozart (1756-1791). Isso ocorre, especialmente, quando tais movimentos surgem na obra destes compositores na forma de um monólogo melódico, quando aparecem, enfim, em sua ‘melodicidade’ mais pura.<sup>8</sup> É sobre tais movimentos em oitavas e uníssonos em seus contextos que queremos propor um breve estudo.

Como sabemos, as teorias em torno da harmonia tonal, de uma forma geral, concordam que no universo triádico é necessário, em uma passagem a quatro vozes, dobrar ou repetir uma das notas em jogo, sendo o som fundamental aquele que terá prevalescência – sempre contextual – sobre os demais, dado o modelo sugerido pela série de harmônicos (SCHÖNBERG, 1974, p.19). Isto é válido inclusive para as inversões das tríades. Ao repetir um som em qualquer disposição do acorde, queremos simultaneamente dizer que o restante dos sons e suas relações recíprocas permanecem, teoricamente, estáveis.<sup>9</sup> Ainda conforme Schönberg (1974, p.57), as

---

6 “Segundo o pensamento retórico, as artes, entre elas a música, estão fundamentadas na ideia de imitação da natureza idealizada. Para pensadores como Mattheson [Johann Mattheson, 1681-1764], a música é análoga ao discurso verbal” (LUCAS, 2008, p.209).

7 A oitava é um intervalo estável e fundamental. A quinta justa, como primeiro harmônico diferenciado e superior da série, é, naturalmente, suspensiva.

8 [...] *las leyes naturales no conocen excepciones; las leyes artísticas se componen ante todo de excepciones*. Assim, para Schönberg, as leis que regem o contraponto, em última instância, regerão também a harmonia. (SCHÖNBERG, 1974, p.5 e p.19).

9 Obviamente, tal estabilidade não impede a variedade, dado não ser possível evitar a repetição. (SCHÖNBERG, 1974, p.56). Para Rosen (1996, p.159), por extensão, um gênero como o Trio já seria suficiente. Mas, do ponto de vista da estética do estilo clássico, a disposição do quarteto tradicional é mais adequada ao discurso.

diversas disposições dos acordes não foram resultantes diretas da harmonia, mas sim historicamente e tendo em vista a prática polifônica, o movimento independente das vozes. Esta aferição de uma horizontalidade que será historicamente plasmada na verticalidade nos será devolvida como uma percepção sucessiva da harmonia. Para Schönberg (1974, p.5), “[...] *toda simultaneidad sonora – sobre la vertical, sea trasladada a la horizontal, a lo no simultaneo, a lo sucesivo*”. Nesse sentido, seria determinante afirmar aqui que, no nascedouro do universo tonal estava dada, *a priori*, uma **interdependência** dos acontecimentos musicais, da mesma forma que deve haver uma interdependência dos eventos do e no espaço-tempo.

### A questão das “oitavas paralelas”

Há diversas proposições que procuram esclarecer ou mesmo justificar a proibição dos movimentos paralelos (diretos ou não) no contexto da harmonia e do contraponto tonal. Não queremos aqui abordar este assunto de forma exclusiva. Trataremos de evidenciar que um argumento plausível é aquele que consegue alternar contextualmente pontos de vista articulando, por um lado, procedimentos composicionais, com um conjunto de técnicas relativas à condução de vozes, e, por outro lado, conforme Lucas (2005), a retórica musical, com critérios baseados nas relações existentes entre música e linguagem poética.

A pergunta de Schönberg (1974, p.67) [...] *¿puede oírse la duplicación de octava como conducción de las voces* é uma questão crucial. De nosso ponto de vista, ela visa também argumentar uma distinção, que tem por objeto a compreensão e percepção dos *movimentos paralelos sucessivos em oitava*: os movimentos intervalares que se deslocam de forma direta como uma sombra, e que são diferenciados timbristicamente no contexto de uma obra, ocupam um espaço-tempo onde geralmente não há ocorrências de eventos harmônicos e contrapontísticos.<sup>10</sup> Tal recurso composicional, que promove dessa forma o aniquilamento e a interrupção quase completa da condução de vozes, deslocará a atenção do ouvinte e exigirá, igualmente, uma resposta que considere, como dissemos anteriormente, o contexto dos acontecimentos.

*Ciertamente, si dos voces cantan lo mismo no son absolutamente independientes. Pero si cantan algo casi igual, por ejemplo, octavas (que no son exactamente la misma cosa), cantan algo semejante en cuanto a su contenido, pero distinto en cuanto a sonoridad. Sólo si dos voces cantan largo tiempo e ininterrumpidamente al unísono o a la octava [...] podría hablarse de una relativa falta de independencia del contenido.*  
(SCHÖNBERG, 1974, p.67)

<sup>10</sup> “[...] o peso se sente no silêncio e se reflete no som.” (Rosen, 1996, p.105).

A música de Haydn e Mozart está repleta desses eventos e eles estarão presentes também em quase toda a produção musical, inclusive do romantismo, cuja dramaticidade Rosen (1996) insistentemente nos lembra em seu livro *El Estilo Clássico*.

### O ser e o estar das oitavas

A utilização de movimentos sucessivos em oitavas ou uníssonos – que nos remetem ao tipo de contraste entre *tutti* e *solo* dos concertos barrocos, que é para nós uma referência histórica –<sup>11</sup> é um meio “drástico” proibido pela teoria contrapontística, mas não o é, entretanto, como tentaremos elucidar, sob o uso persuasivo das retóricas do discurso musical do período clássico. Dessa forma, os paralelismos aqui abordados correspondem a duas visões diferentes da aplicação do mesmo intervalo musical: a oitava.

Esses movimentos ocorrem, como dissemos, em diversos casos na música dos séculos XVIII e XIX e sua condição é que, em princípio, nenhuma outra força ou evento lhe contradiga ou contraponha sem um propósito, pelo menos de forma direta. O próprio contraponto tonal quando escrito a duas vozes permitirá, pedagogicamente, os inícios e finais em oitavas ou uníssonos. Entretanto, não se trata aqui de argumentar sobre este preceito técnico e estético da polifonia (cujo canto em oitavas é mais que um fato histórico), que busca afirmar a tônica estabilizando-a em seu grau mais elevado possível. Trata-se antes, com o uso da variação rítmica, de criar um discurso altamente persuasivo, como em “uma só voz”, que evidencia o teor unificante das oitavas.

Esse recurso inspirou os compositores do classicismo ao uso de tonalidades cada vez mais distantes e, conseqüentemente, conflitantes no interior da tonalidade. Deste modo, o fluxo puramente melódico destes movimentos acabou por permitir, cada vez mais, a expansão da cadência e a complexidade da modulação. Tornou-se mais fácil conectar intervalos horizontalmente, chegando-se rapidamente a um lugar distante no ciclo de quintas, como, por exemplo, de dó a ré (região napolitana) ou mesmo fá.≥ (oposição máxima no ciclo de quintas) por meios melódicos – e em oitavas – utilizando ritmos geralmente marcados e enérgicos, do que enlaçando acordes por meio da técnica de condução de vozes. Afinal, a melodia move-se muito mais rapidamente que a harmonia (SCHÖNBERG, 1974).<sup>12</sup> E mais, o discurso tornar-se-á muito mais inteligível, mais apreensível.

<sup>11</sup> “Esse tipo de passagem, comumente encontrado nas formas advindas da escola veneziana, como o concerto grosso.” (LUCAS, 2008, p.131)

<sup>12</sup> O período em questão, gradativamente se distancia da composição baseada no contraponto estrito e volta-se cada vez mais para uma adaptação e valorização da melodia, especialmente na música instrumental, quando tem por objeto a ação e expressão dramática da ópera.

Dessa forma, modular usando as argumentações retórico-poéticas das oitavas tornou-se, especialmente para os compositores do período clássico, um jogo divertido e expansivo (a expansão formal da tonalidade); um recurso importante que não se submete diretamente às leis do contraponto, abrindo, conforme Rosen (1996, p.113), uma possibilidade de novos significados musicais, do uso expressivo das pausas e repetições que entrecortam o fluir do discurso, enfim, um estilo essencialmente dramático.

Surge o cômico musical como técnica retórico-composicional. Como já mencionado anteriormente, a questão das oitavas em Haydn e Mozart que abordamos aqui revela uma sutil distinção entre um conceito estipulado pelo contraponto tonal, que estabelece simultaneamente, com os eventos harmônicos, uma relação histórica de interdependência entre as vozes por um lado e, por outro, um conceito composicional apoiado em uma retórica melódico-dramática.

Esta forma de lidar com sucessões de intervalos de oitava na música da segunda metade do século XVIII irá se caracterizar, segundo Rosen, como parte de um estilo que vai influenciar também todo o conjunto da futura produção musical do século XIX. Questões como estas evidenciam também parte do desequilíbrio inerente à tonalidade (ROSEN, 1996, p.31). Portanto, o que queremos distinguir aqui são os movimentos *paralelos* regulados, pedagogicamente, pelas técnicas de condução das vozes, daqueles que *estão paralelos* e que respondem a necessidades melódico-expressivas:<sup>13</sup> – diferenciamos, assim, os movimentos que pertencem e devem ser abordados sob égide do contraponto tonal daqueles que estão nos limites de uma retórica do discurso musical.

Podemos dizer que as oitavas dos exemplos seguintes (o contexto deve sempre prevalecer) *estão* paralelas, mas *não são* paralelas. Pensamos que o dobramento ou o reforço melódico em oitavas, dentro do universo estritamente tonal, não contradiz, nesses casos, as práticas e regras do contraponto no que tange ao tratamento dos paralelismos, e que não pode, por isso mesmo, constituir um erro técnico ou mesmo teórico.<sup>14</sup> Especialmente se o compositor insiste, quase obstinadamente, em uma solução rítmico-melódica em oitavas ou uníssonos, que possa “roubar” ou subtrair nossa atenção de ocorrências polifônico-contrapontísticas, podendo ou não configurar uma mistura dos planos harmônico e melódico:<sup>15</sup>

---

13 Possivelmente o segundo configura exceção do primeiro, mas a prática parece contradizer este pensamento. A nosso ver, trata-se aqui de uma imbricação de coisas que, por outro lado, são suficientemente independentes.

14 “[...] críticas a erros técnicos na obra de compositores como Haydn mencionam os seguintes pontos: o uso de procedimentos que violam as regras do contraponto, em especial o uso de oitavas paralelas, e a superficialidade do estilo, seja pela exibição de truques instrumentais ou pela falta de uso da polifonia” (LUCAS, 2008, p.118).

15 Como exemplo, um tipo de mistura de planos ocorre na técnica de acompanhamento chamada *baixo de Alberti*. Obviamente o foco é, neste caso, de acompanhamento e condução harmônica, diferentemente do harpejo distendido melodicamente como no exemplo da Fig.1.

## Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart



Fig.1

Haydn: *Quarteto No. 1 em B menor Op.33* – 54-5

Fig.1a – Mozart: *Requiem, Rex tremendae* – 1-4

Fig.1b – Haydn: *Quarteto No. 5 em sol maior Op.33* – 51-3

Chama-nos atenção que nenhuma abordagem sobre o assunto trate mais detidamente essa sutil questão das oitavas. Não encontramos, em nossas pesquisas, exposições mais claras sobre as diferenças que procuramos enfatizar aqui.

O que ocorre é que os conceitos que envolvem tais dobramentos melódicos e homofônicos-monódicos são aceitos, geralmente, sem se questionar quanto à terminologia e a adequação técnica utilizada, em que são nomeados genericamente de “oitavas paralelas”. A nosso ver, trata-se de uma inadequação conceitual que pode gerar, como temos tentado evidenciar, uma falha de entendimento musicológico, e que tende a confundir preceitos para a análise. Quando Haydn ou Mozart fazem uso desses movimentos sucessivos em oitava ou em uníssonos, de nosso ponto

de vista, eles não se deparam, em momento algum, com conceitos técnicos ou impedimentos teóricos de paralelismos passíveis de serem julgados diretamente pelas leis do contraponto (ver exemplos nas figuras 1 e 1a). Concomitantemente, observamos também que tais movimentos sucessivos em oitava estão associados a uma figura de retórica ligada ao estilo destes compositores. Joseph Haydn sofreu, em sua época e por causa desses “equivocos” teóricos, pesadas críticas por utilizar esses movimentos,<sup>16</sup> que certamente se referem à uma figura de retórica chamada *noema*.<sup>17</sup> Referindo-se ao *Scherzo Allegretto do quarteto em si bemol maior op.33* de Haydn, Mônica Lucas (2008, p.124) nos dá um exemplo das críticas sofridas pelo compositor:

*É possível que o crítico anônimo do [periódico] Hamburgische Unterhaltungen se refira a este tipo de utilização da dobra de oitavas, quando a associa ao canto de “pai e filho pedindo esmolas”. A utilização de um movimento baixo, como este scherzo, em uma peça como a sonata produz um misto, compreendido por críticos conservadores como indecoroso.*

No exemplo de Haydn, a seguir (Fig.1c), fica evidente na trama contrapontística dos oito primeiros compassos praticamente uma espécie *nota x nota*. O abandono da condução de vozes em contraponto ocorre no momento do aparecimento dos *movimentos sucessivos em oitava* (em tempo: não **são** oitavas paralelas!) nos compassos 8, 9 e 10 (figura do *noema*). Observa-se também nos compassos 1-2 o uníssono, um evidente paralelismo (ré-dó $\geq$ ) na parte da Viola e Cello, que configura uma necessidade de dobramento em função dos acontecimentos harmônicos que vêm logo a seguir, exigidos então pela condução das vozes. Este reforço não prejudica, em nada, o movimento **interdependente** das partes, mesmo que do ponto de vista timbrístico.

---

16 Como referência, inclusive às críticas sofridas por Joseph Haydn em periódicos da época como o setecentista *Hamburgische Unterhaltungen*, Hamburg: [s.n.], 1766, 1770, sugerimos o capítulo “Erros Técnicos” do livro *Humor e Agudeza nos Quartetos de Corda Op.33 de Joseph Haydn*. Mônica Isabel Lucas, Campinas, 2008. Ainda conforme Lucas (2008, p.141), “[...] de modo semelhante aos erros técnicos, [Haydn] é igualmente vituperado por autores como Koch e Türk, que o condenam pela falta de uso de práticas tradicionalmente relacionadas à música instrumental, como a imitação e a fuga”.

17 Conforme Bartel (1998, p.339-41) o *noema* musical é uma figura de retórica que representa uma passagem homofônica em meio a uma textura contrapontística, podendo ser utilizada, contextualmente, para destacar determinadas expressões na forma de uma exclamação (*exclamatio*).

II.

Scherzando Allegro

The image displays a musical score for the second movement of Haydn's Quartet in B minor, Op. 33 No. 1. The movement is titled 'Scherzando Allegro' and is in 3/4 time. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The first system shows measures 1-10, with dynamics ranging from *mf* to *p*. The second system shows measures 11-18, with dynamics ranging from *sf* to *mf*. A box labeled '8as.' highlights the eighth notes in the first staff of the second system.

Fig.1c – Haydn:, *Quarteto em B menor Op.33 No. 1* – (II) Scherzando Allegro – 8-10

O caráter de reiteração do *noema* não poderá ser contestado, no contexto dessa obra de Haydn, pelas leis do contraponto, não estando sob elas e tampouco sob as regras da condução de vozes, em que pesem haver ali, implicitamente, elementos direcionais dados pela harmonia. Assim, as regras do contraponto tonal são inaptas para julgar relações desse tipo e, por isso mesmo, não podem ser exceções:<sup>18</sup> onde não há contraponto, não há jurisprudência que regulamente tais passagens. Enfim, não há nessa forma de homofonia algo pertinente à condução de vozes. Há, sim, um substrato melódico que não se deixa avaliar somente à luz e princípios gerais do contraponto.

As leis ou regras para estes casos, obedecem muito provavelmente a fórmulas e princípios melódicos, a modelos e disposições formais submetidos a uma hermenêutica da retórica musical. Talvez essas oitavas devam ser vistas sob o ponto de vista da horizontalidade mais pura possível, porque nesses casos elas estão em uma condição de independência da verticalidade harmônica, onde não há vozes para conduzir - vozes que entraram em pausa ou então se movimentaram em uma marcha unificada em oitavas; ainda que conjeturemos nesses momentos do discurso musical algo das possibilidades verticais e das relações contrapontístico-tonais.

<sup>18</sup> Haydn e Mozart estudaram o tratado de contraponto por espécies *Gradus ad Parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux e o tiveram como livro fundamental na formação contrapontística. (RANDEL, 1997, p.397)

Obviamente, e segundo determinadas indicações dadas para a elaboração melódica, as possibilidades que mencionamos acima podem, sem dúvida, estar latentes, já que, por mais simples que seja, uma melodia traz, virtualmente, sua própria harmonia e torna-se disponível tanto para um diálogo consigo mesma quanto para com outra(s).<sup>19</sup> Com a obra de Haydn e Mozart, esta alternância de pontos de vista – que contrapõe instâncias melódico-rítmicas por um lado e densidades harmônico-polifônicas por outro – sacudiu, pela primeira vez na história da música ocidental pós-modal, o arcabouço da tonalidade. Talvez este tenha sido o primeiro elemento efetivamente desagregador sob o ponto de vista da estética musical, até o advento da maturação total do sistema, ocorrido no cromatismo poético-dramático wagneriano.<sup>20</sup> Conforme Rosen (1996, p.56), a partir da década de 1780 todos os gêneros musicais foram atraídos para a órbita do estilo clássico e isso aponta para uma expansão tonal que sugere uma necessidade de síntese.

No exemplo a seguir (Haydn, *Quarteto de Cordas Op.33, N° 1, segundo movimento*), quatro compassos antes da modulação a si maior (trio), reforçamos o que chamamos de **movimentos sucessivos em oitava**. A partir do compasso trinta, o movimento melódico de oitavas não deve, a nosso ver e segundo o que discutimos anteriormente, ser analisado sob o aspecto das regras estritas do paralelismo contrapontístico. Os conceitos analíticos, neste caso, serão outros. Portanto, esta forma de ‘condução’ das oitavas, não deve ser chamada de “oitavas paralelas”, porque não há movimento entre as vozes, não há polifonia.<sup>21</sup> Observamos também, de maneira geral em Haydn, Mozart, Beethoven, e em outros compositores influenciados pelo estilo clássico, que estes movimentos ocorrem comumente com valores rítmicos iguais ou células rítmicas repetitivas. Charles Rosen conceitua essas células, dentre outras formas, de “força acumulativa da repetição”.<sup>22</sup> Esses movimentos, muitas vezes, direcionam-se para uma nova seção da peça, conduzindo, de maneira geral, a uma modulação.

---

19 Assim, em passagens a uma voz, a harmonia subjaz implicando, em princípio, um ou vários acordes de três sons. Esta ambiguidade, conforme Rosen (1996, p.159), “sempre tem uma carga dramática”.

20 Para debilitar o centro tonal é necessário lançar mão de afastamentos drásticos, como pelo menos uma tentativa de modulação (Rosen, 1996, p.108).

21 A nosso ver, o contraponto é uma disciplina que, historicamente, deve regular ou estabelecer contextualmente um tipo de jurisprudência para os eventos polifônicos. Tecnicamente, sua divisão tradicional por espécies enquanto tipologias autônomas seguem princípios básicos da divisão de unidades de tempo em conformidade com as normas estabelecidas pelas técnicas da preparação e resolução da dissonância. Isso fica cada vez mais evidente na medida em que a tonalidade se expande, criando em cada época um marco auditivo regulatório que ela (a tonalidade, a harmonia) pode suportar de carga dissonante.

22 “Koch comenta que, dentre outros procedimentos, esta intensidade pode ser obtida através do uso de fórmulas métricas repetidas (*fortgesetzte metrische Formeln*)” (*apud* BARROS, 2006, p.73).

## Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart

Edition Eulenburg  
No. 165  
Cópia

Op.33, No.1  
Quarteto de cordas, si menor

J. Haydn

Scherzando Allegro

30

II

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

etc.

Fig. 2

Neste contexto da composição clássica, a *força acumulativa* dos movimentos em oitava não tem, no momento de sua aparição, outras forças suficientemente possantes que lhes contradigam. Subsiste um gênero de discurso monódico, no qual se concentra nele o maior interesse melódico-dramático possível. Para Piston (1984, p.84), “[o emprego dos] intervalos abertos de oitava e quinta proporciona força à textura, [...] contraste no que tange à suavidade das terças e sextas”. Sob a ótica do estilo clássico, tais movimentos ocorrem já com frequência na música do período barroco e podemos verificá-los nos recitativos das óperas, nas cantatas, oratórios e paixões.<sup>23</sup>

Para a música tonal enquanto linguagem, o uso de truques retóricos tem como fundamento o próprio esquema do sistema temperado, ao igualar o que fora desigual em nome da unidade do discurso musical, em nome do centro tonal. Esta maneira de pensar e argumentar habilidosamente por meio de ardis, evidencia-se de forma sofisticada na obra dos clássicos, com o uso de enarmonias, exigindo, sutilmente, uma alternância de pontos de vista do compositor. Expressar-se em uníssonos ou oitavas talvez seja aqui o nível mais singelo do argumento musical e o mais “pobre” de conteúdo. Entretanto, contraditoriamente, ele pode revelar um elevado nível de expressividade musical instaurando na complexidade do discurso uma ancestralidade mítica do **tom** musical manifestado enquanto onda sonora,<sup>24</sup> em sua relação mais simples com os harmônicos superiores da série (SCHÖNBERG, 1974).

23 Conforme Rosen (1996, p.138) os *Quartetos de Corda Opus 33 Gli Scherzi* têm uma técnica rítmica advinda da experiência de Haydn ao compor ópera cômica.

24 “Observa-se ainda as origens antigas da ideia subjacente à moderna teoria de ondas sonoras com a analogia entre som e onda na água realizada pelo estoico grego Crisipo (280-208 a.C) e defendida ainda no século I d.C pelo arquiteto romano Vitruvius” (ABDOUNUR, 1999, p.20)

As oitavas “retóricas” revelam visualmente – na partitura – uma dimensão vertical, porém capturada pela percepção auditiva de forma horizontal, linear e discursiva. A essa percepção corresponderá uma perda do universo polifônico-tonal, uma desocupação súbita e o esvaziamento do espaço sonoro, restando uma imagem sonora unívoca e quase homogênea dos eventos temporais. Nesse momento, é possível que o compositor esteja nos propondo um argumento retórico-poético e seu modo particular de imaginar música.

*Nos graus mais elevados da arte, o conteúdo interno do espírito deve, pois, receber uma forma exterior. Reside este conteúdo no espírito humano real e, por isso, possui, como tudo que é interior ao homem, a sua forma exterior mediante a qual se exprime (HEGEL, 1983, p.31).*

Esta manifestação retórico-poética de economia de meios da textura musical nos sugere, simbolicamente, uma noção de unidade representada aqui pelo uníssono e pela oitava e possivelmente também pela quinta e quarta justas.<sup>25</sup> A dinâmica dessa unidade frente à multiplicidade e profusão de estilos e gêneros musicais foi essencial para a sobrevivência da ordem tonal. Acreditamos que isso esteja apoiado em profundas relações entre texto poético e música. Para Rosen (1996, p.28) “(...) fue el lenguaje musical de la tonalidad lo que possibilitó el advenimiento del estilo clásico”. Acrescentamos ser a tonalidade, seguindo a mesma trajetória apontada acima por Rosen apenas um “harmônico” e uma possibilidade escolhida pelo Ocidente europeu numa ordem musical supratonal mais ampla. Não queremos traçar paralelos com modalidades musicais de outras culturas e anteriores à nossa, que evitaram lidar com tais polaridades,<sup>26</sup> dado que foge ao escopo deste artigo. Mas o que dissemos aqui induz à crença de que a música europeia, na tentativa de desvencilhar-se dos limites impostos pelo temperamento e pela tonalidade, buscou suplantá-los especialmente no âmbito da música instrumental da segunda metade do século XVIII, com os recursos da argumentação, da eloquência e repetição como forma de persuasão próprios da arte retórica,<sup>27</sup> antigo fundamento formal e musical do período barroco. Conforme Eco (1989, p.12) “a cultura medieval tem o sentido da inovação, mas procura escondê-la sob as vestes da repetição, ao contrário da cultura moderna que finge inovar mesmo quando repete”. Acredita-

---

25 É notório que a música ocidental tonal passou a regular, rigorosamente, as consonâncias perfeitas: a quarta justa sendo a inversão de uma consonância ‘absoluta’ – a quinta –, passou a ser tratada contextualmente como dissonância! Observe-se, por exemplo, a figura retórica do *Fauxbourdon*: uma técnica polifônica que encobre o paralelismo de quartas. Nesse caso, a harmonia instaura-se como lei que rege, ou melhor, faz jus ao contraponto. Disso dependiam as pontuações retóricas como a cadência, dependeu a sobrevivência da própria tonalidade.

26 As polaridades entre homofonia e polifonia.

27 “Tradicionalmente cinco são as partes do estudo retórico: (a) a *inventio*, ou descoberta de argumentos; (b) a *dispositio*, ou arranjo das idéias; (c) a *elocutio*, ou descoberta da expressão apropriada para cada idéia, e que inclui o estudo das figuras ou tropos; (d) a *memoria*, ou memorização do discurso; e (e) a *pronuntiatio*, ou apresentação oral do discurso para uma audiência” (AURÉLIO, verbete retórica, 2004).

mos que valores como os que Eco aponta encontraram sua maturidade na música instrumental do período clássico. Basta ver a importância, por exemplo, que os clássicos davam à obra de teóricos e compositores como J. J. Fux (1660-1741) e G. P. Palestrina (1525-1594).

Temos então a tonalidade como um arcabouço que assimila em seu interior um conjunto de contradições inerentes à manifestação e ao pensamento musical do Ocidente. A nosso ver, como dissemos anteriormente, Haydn e Mozart tornaram-se os primeiros compositores a dar início à desagregação e a subversão das bases da tonalidade com o estancamento rítmico do discurso e o uso propositado dos silêncios, com o interromper momentâneo e, por vezes, abrupto do contraponto, interrompendo momentaneamente a condução de vozes e a polifonia no exato momento da aparição dos uníssonos e das oitavas.<sup>28</sup> “Destemperam”, retoricamente falando, com eloquência, os efeitos do temperamento.<sup>29</sup>

### Exemplos comentados

Sobre a questão que tratamos aqui, vemos na citação seguinte a “naturalidade” com que fora tratado o assunto à época por C. P. E. Bach:

#### O MOVIMENTO (ALL’UNISSONO)

*Assim, em uma peça, quando mais de uma voz se move em uníssonos, propriamente ou em oitavas [...] Não há necessidade de frisar a excepcionalidade desse tipo de execução, que adquire sua beleza através da omissão da harmonia [...] imagine-se que um compositor trabalhe meticulosamente sobre uma peça, utilizando nisso todos os recursos melódicos e harmônicos, unindo-os da forma mais atraente. A certo ponto ele acha que é o momento de algo novo, assim, ele procura, entusiasticamente, uma passagem cujo esplendor e majestade sejam realçados e percebidos. Decide-se então dispensar por algum tempo as belezas da harmonia, devendo a passagem ser tocada a uma voz, e só ela (essa única voz) deve ocupar o pensamento e as ações de todos os executantes. (BACH, 2009, p.313)*

28 Para Adorno, o intervalo de oitava deve ser entendido como unidade virtual de medida, uma vez que é fundamento da tonalidade: “[...] quando a oitava é superada, o significado musical chega imediatamente ao extremo, pois o equilíbrio do sistema se rompe” (ADORNO, 1989, p.67).

29 “[...] No século XVIII estavam em uso diversos tipos de temperamentos desiguais que favoreciam certas tonalidades em detrimento de outras” (CAZARINI in BACH, 2009, p.27).

## Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart

Sobre a duplicação à oitava do ponto de vista orquestral:

*[...] a duplicação à oitava não deve ser considerada como um elemento novo que se soma à textura. É simplesmente uma ampliação do som na vertical, e as duas vozes estão tão compenetradas quanto aos seus harmônicos superiores que o ouvido, geralmente, toma o intervalo de oitava como um uníssono. (PISTON, 1984, p.384)*

A seguir, temos um exemplo (motívico) de oitavas com terças justapostas nos compassos 84 e 85, extraídos do *Concerto nº 25, K. 503* para piano em dó maior de Mozart. As oitavas sucessivas dos oboés e fagotes, quando ocorrem, neste caso, concomitantemente com outros eventos harmônico-contrapontísticos, se revelam tão unidas à textura e ao propósito do discurso que parecem não sofrer deles interferência. Funciona idealmente (veja-se também o movimento do baixo e viola em oitavas), como uma entidade cujo colorido parece estar à parte do conjunto.

Este elemento motívico dos oboés e fagotes, que por seu colorido timbrístico concorre com a repetitiva “imobilidade” do movimento, se sobressai melodicamente e acaba por suportar, como já comentado, toda ambiguidade, mantendo certo grau de estabilidade em oposição às contínuas tensões da harmonia e do conjunto. Lembremos que há aqui eventos harmônicos e contrapontísticos em larga escala, suportados por uma estrutura orquestral. Isso parece contradizer o que mencionamos antes sobre a independência de tais passagens no momento em que ocorrem, mas mesmo aqui podemos destacar quatro pontos: 1) elas respondem imitativamente ao motivo anterior do violino, como uma afirmação; 2) o movimento das vozes inferiores cumpre a função de “imobilidade” que reitera a tônica e a dominante já mencionadas; 3) as notas mantidas nos *corni*, em oitavas, evidentemente, cumprem uma função de pedal; e 4) fica também evidente certo imobilismo que corresponde, harmonicamente, ao movimento de Alberti do segundo violino.

Mozart, Concerto 25, k.503

W.A.M. 503.

Fig.3

## Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart

No exemplo seguinte, mostramos a *Grand Sonate Opus 22* em dó maior para violão do compositor e violonista espanhol Fernando Sor (1778-1839). Na Fig. 4 abaixo, vemos o final da Exposição e o início da seção de Desenvolvimento. Sor utiliza-se aqui do artifício das oitavas sucessivas (e das pausas!) para modular para a região da medianta bemol maior (em dó maior, mib maior).<sup>30</sup> O efeito modulatório no trecho é surpreendente, contudo perfeitamente convincente. Como a música lida com um vir a ser, esquecemos alguns de seus ‘efeitos’ no tempo seguinte. A repetição das oitavas e o ritmo anacrúsico, entrecortado por pausas, característico dos clássicos, ocupam um tempo suficiente que fazem esquecer, por lapso, o que foi executado momentos antes – a igualdade harmônica (V=III□) – a fim de nos preparar para algo novo. Ocorre aqui também, a nosso ver, uma cuidadosa adequação da memória que se remete à igualdade acima citada e que se apoia no efeito timbrístico (*etouffez*).<sup>31</sup>

Fragmento do Allegro, extraído da  
*Grande Sonate pour Guitare Seule* em Dó maior

Fernando Sor  
Opus 22

Violão

88

91

etouffez

etc.

Fig. 4

## Algo sobre as quintas em Haydn e Mozart

No próximo exemplo, ocorre, em um trecho extraído do *Quarteto de cordas op.64 Nº. 1 em dó maior* de Joseph Haydn, um movimento, aqui sim, de quintas paralelas explícitas. Tentaremos uma breve abordagem que acreditamos não atenua o fato de que tais quintas foram escritas corajosamente por ele. Trata-se de um compositor com todo o direito de transitar livremente no mais elevado escalão da música ocidental e se há aqui uma justificativa teórico-contrapontística para a ocorrência desses paralelismos, talvez eles devam ser analisados com as ferramentas e os preceitos da harmonia tonal. Eis o que notamos do exemplo seguinte:

<sup>30</sup> *Flat Mediant Major*, símbolo: □M. Trata-se do III grau e simultaneamente de uma região rebaixada em uma tonalidade maior, cujo encaixe funcional responde pelo nome de *mediante*. (SCHÖNBERG, 1983, p.20)

<sup>31</sup> Do francês: apagado, executar com surdina.

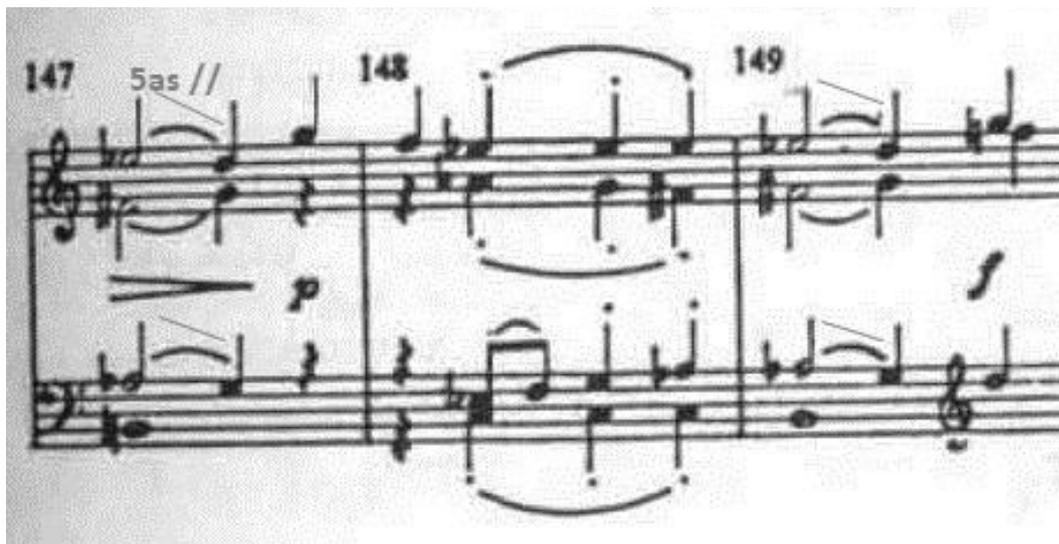


Fig. 5

1) eixo fortíssimo da harmonia que envolve o acorde aumentado de quinta e sexta (1<sup>o</sup> tempo dos compassos 147 e 149 e último do 148) construído sobre a sensível de dó (si $\square$ ) (compassos 147 e 149) como ‘nota mantida’ no baixo, apoiando a dominante de dó sem a 7<sup>a</sup> menor, que vai aparecer em seguida, solitária, no primeiro violino como elemento direcionador no compasso seguinte. Esta sétima promete sua resolução na terça, mas resolve em quinta justa. Este conhecido “truque” cadencial nos diz que se trata de uma cadência interrompida, engano ou de surpresa sobre o VI $\square$ ;

2) - O fá natural sozinho do soprano (primeiro violino) no tempo forte do compasso 148, apoia, como sétima menor<sup>32</sup> (como apontado no item 1), uma dominante oculta, subentendida, não escrita<sup>33</sup> (as pausas!) e que terá a seguir, como pano de fundo, uma densidade harmônica vinda da região da subdominante menor;

3) o movimento melódico-cromático (cromatismo tratado aqui diatonicamente) descendente do tenor e soprano em quintas justas paralelas diretas (assinalado na condução das vozes da Fig. 4), cuja origem se dá na já citada região da subdominante menor;

32 Haydn poderia, se quisesse, dobrar a fundamental da dominante e a sétima no tenor. Mas preferiu não fazê-lo, possivelmente, por causa de uma autossuficiência do sentido conclusivo da sétima e da dominante.

33 “[...] quando os gregos falam do ritmo de um edifício ou de uma estátua, não se trata de uma transposição metafórica da linguagem musical. E a intuição originária que se encontra no âmago da descoberta grega do ritmo, da dança e da música não se refere à fluência destas, mas sim, pelo contrário, às suas pausas e à constante limitação do movimento.” (Jaeger, 1989, p.110). Consideramos este texto particularmente elucidativo como uma referência clássico-helênica que pode lançar alguma luz sobre o modo de utilização das pausas que a ópera clássica resgata e instaura como recurso dramático, tanto nas obras de Haydn, como também nas de Mozart.

4) em tempo: há neste exemplo, uma síntese tonal das regiões postas em jogo por Haydn, que articula as notas fá $\geq$ -lá $\bar{}$  (intervalo terça diminuta)<sup>34</sup>; esta síntese evidencia a atuação de um conjunto de forças opostas e complementares que se articulam simetricamente a saber: as regiões da subdominante menor e da dominante. Tal interação é um dos mais poderosos artifícios retóricos da tonalidade: uma dupla-sensível, que se polariza sobre a dominante.<sup>35</sup>

Estas “justificativas teóricas” provavelmente não convençam o uso dessas quintas escritas por Haydn a partir do complexo dó-lá $\bar{}$ -fá $\geq$ -mi $\bar{}$   $\cong$  ré $\geq$ . Entretanto, acreditamos que o contexto é harmonicamente persuasivo para distrair a atenção do melhor dos ouvintes no momento do paralelismo, em princípio historicamente proibido pelo contraponto, mas ‘previsto’ na forma de uma permissão justificada, em nosso entender, por uma poderosa instância harmônica.

Conforme Rosen (1996, p.154), “*Más atrevidas son las quintas paralelas*”, que, acreditamos, foram deliberadamente “cometidas” por Haydn. Tais quintas são conhecidas como *Quintas de Mozart* (SCHÖNBERG, 1974, p.290). O complexo harmônico citado (que esconde enarmonicamente uma tipologia de dominante) cumpre a função de segundo grau de dó maior, especialmente aquele acorde que aparece de forma completa sobre o último tempo do compasso 148 da Fig. 5.

### Um acorde vazio em Mozart

No final do *Kyrie Eleison* do *Réquiem* K.626 (Fig. 6), Mozart conclui com um **acorde sem terça** sobre ré. A suspensividade e esvaziamento provocados por esse acorde são surpreendentes frente à densidade polifônica dessa obra. Com ele, Mozart edifica e dá forma exterior à própria série de harmônicos.<sup>36</sup>

Com efeito – e para além de um entendimento que possa tender a uma interpretação tecnicista – naquele instante, resta-nos a percepção de que a arquitetura tonal se desvanece e sublima-se. Ali a tonalidade se esvai de forma singular. Sem a mediação – típica da estrutura tonal triádica – do terceiro grau da escala, desaparece também uma expectativa auditiva interior, que tentará capturar, na vacuidade das quintas, quartas e oitavas sobrepostas, uma estabilidade já tipificada, estética e historicamente, pela cultura tonal do Ocidente.

34 O exemplo comentado por Adorno (1989, p.67) não é o mesmo da Fig. 4, mas de interpretação similar. Ali, ele trata de um caso relativo ao acorde de sexta napolitana. Esta é mais uma das sutilezas retórico-interpretativas da tonalidade: esta *dupla sensível* é assim chamada porque obedece a um esquema de coordenadas já estabelecidas no tratamento clássico do trítono.

35 Para Schenker (2001, Book I, p.71) sem o suporte da harmonia, este intervalo – que inversamente é de 6ª aumentada – era proibido.

36 Sobre analogias possíveis entre música e arquitetura, consulte o artigo *Metrón: a lira, a flauta e o compasso* (D’AGOSTINHO, 2007, p.101-31).

## Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart

Naquele momento, temos a percepção de que algo da estrutura tonal, tal como a conhecemos e percebemos ainda hoje, sofre um abalo e dissipa-se. O que mais poderia pretender Mozart com isso?<sup>37</sup>

The image displays a musical score for the Kyrie Eleison from Mozart's Requiem. The top section is an instrumental introduction marked 'Adagio' in G major, featuring a piano accompaniment with a prominent eighth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. Below this, five vocal staves are shown, each with the lyrics 'son! Ky-ri-e e-le-i-son!'. The vocal lines are arranged in a descending order of pitch, with the highest voice at the top and the lowest at the bottom. The bottom of the page shows the beginning of the piano accompaniment for the vocal entry, marked 'Adagio' and featuring a complex rhythmic pattern with a 7/32 time signature.

Fig. 6  
Mozart: *Réquiem*  
*Kyrie Eleison*

37 Longe de esgotar o assunto, certamente há o que refletir sobre isso inclusive sob ponto de vista teológico. O *Réquiem* (1791) foi a última obra-prima de Mozart.

### Conclusão

A abordagem que fizemos aqui do que se tem comumente denominado a nosso ver, genérica e erroneamente, de oitavas paralelas procura clarificar dois aspectos distintos do uso deste intervalo na prática composicional do período clássico: o primeiro aponta para uma prática histórica cujo centro baseia-se no princípio da condução de vozes sob a égide do contraponto tonal, no qual o controle de procedimentos compositivos revela um rigoroso tratamento do material musical. O segundo aspecto é aquele em que a presença deste intervalo torna-se, do ponto de vista composicional, um elemento de características retórico-dramáticas que se remetem, intrinsecamente, a formas de manifestação musical muito simples ligadas aos afetos humanos, como, por exemplo, o canto em oitavas ou em uníssono na música gregoriana, mas também no cantarolar das peças infantis e nas manifestações vocais de homens e mulheres. Este recurso trivial irá, de forma notável, inundar o pensamento e a estética do período clássico e compor com outros elementos retórico-musicais um dialético confronto de ideias, tão característico nas obras de Haydn e Mozart.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > ABDOUNUR, O. J. **Matemática e música: o pensamento analógico na construção de significados.** São Paulo: Escrituras Editora, 1999.
- > ADORNO, T. W. **Filosofia da nova música.** Tradução: Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- > AURÉLIO. **Novo dicionário Aurélio eletrônico v. 5.0** - Editora Positivo, 2004.
- > BACH, C. P. E. **Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado.** Tradução Fernando Cazarini. Campinas-SP. Ed. Unicamp, 2009.
- > BARROS, C. **A orientação retórica no processo de composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch** Campinas, SP, 2006. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.
- > BARTEL, D. **Musica poetica: Musical rhetorical figures in German baroque music.** Nebraska: University of Nebraska Press, 1998
- > D'AGOSTINHO, M. H. S. **Metrón: a lira, a flauta e o compasso.** Revista Música, . . São Paulo: LAM-ECA/USP, 2007. v.12, p.101-31.
- > DAHLHAUS, C. **Estética musical.** Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.
- > ECO, H. **Arte e beleza na estética medieval.** Trad. Mário Sabino Filho. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1989.
- > GRIFFITHS, P. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- > GROUT, D. J. PALISCA, C. V. **História da música européia.** Tradução de Ana Luísa Faria. Lisboa: Ed. Gradiva, 1994.
- > HEGEL G. W. F. **Estética: o belo artístico ou o ideal.** 3.ed. Trad. Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1983
- > JAEGER, W. **Paidéia: a formação do homem grego.** 2.ed. brasileira. Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Editora Martins Fontes/ Ed. Universidade de Brasília (UNB), 1989.
- > LANDI, M. S. **Lições de contraponto segundo a arte explicada de André da S. Gomes.** Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade. UFC/UECE. Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- > LUCAS, M. I. **Interpretação e linguagem na música instrumental européia na segunda metade do século XVIII.** Dissertação de Mestrado São Paulo, 2005- FFLCH/USP.
- > \_\_\_\_\_. **Humor e Agudeza nos Quartetos de Cordas Op. 33 de Joseph Haydn.** São Paulo: Ed. Annablume/FAPESP, 2008.
- > PISTON, W. **Orquestración.** Madrid: Ed. Real musical, 1984.
- > \_\_\_\_\_. **Contrapunto.** Tradução Juan Luis Milan Amat. Barcelona: Editorial Labor, 1992.

## Os movimentos sucessivos em oitavas em Haydn e Mozart

- > RANDEL, D. (Ed.) **Diccionario Harvard de música** – version española de Luis Carlos Gago. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- > REGER, M. **Contribuciones al estudio de la modulación**. Tradução Ramón Barce. Madrid: Ed. Real Musical, 1978.
- > ROSEN, C. **El Estilo Clásico**. 5. ed. Madrid: Alianza Musica, 2006
- > SCHENKER, H. **Counterpoint**. New York: Musicalia Press Schirmer Books, book I, 2001.
- > SCHÖNBERG, A. *Tratado de Armonia*. Tradução de Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1974.
- > \_\_\_\_\_. **Preliminary Exercises in Counterpoint**. Ed. Leonard Stein. London: Faber & Faber, 1977
- > \_\_\_\_\_. **Structural Functions of Harmony**. 2nd (rev).ed. Edited by Leonard Stein. London: Faber and Faber, 1983.
- > SOR, F. **Fernando Sor: the complete works for guitar**. vol. 3. London: Brian Jeffery and Tecla Editions, 1995

**Prof. Eusiel Rego**, pós-graduando pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP

*eusielrego@usp.br* ou *er.mus@istarion.com.br*

**Prof. Dr. Edelson Gloeden**, professor no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP

*edeltongloeden@uol.com.br*