

Talvez os mais bem delineados, entre as sonatas para piano de Beethoven, sejam os temas principais dos Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 27/2-III e Op. 111-I.

A melhor maneira de esclarecer esses dois conceitos diversos será comparar a melodia e o tema.

Cada sucessão de sons produz inquietação, conflito e problemas. Um único tom não traz problemas, porque o ouvido o define como tônica, ou seja, um ponto de repouso. Cada um dos sons subsequentes torna esta determinação questionável. Desse modo, cada forma musical pode ser considerada uma tentativa de resolver este conflito, seja através de sua paralisação, de sua limitação ou de sua resolução. A melodia restabelece o repouso através do equilíbrio; um tema resolve o problema, colocando em prática suas consequências. Em uma melodia não há necessidade de que a agitação ascenda à superfície, enquanto o problema de um tema pode penetrar os mais profundos abismos.

Já que as características rítmicas são menos decisivas em uma melodia, esta poderia ser definida como um elemento bidimensional compreendendo, especialmente, os intervalos e a harmonia latente. Por outro lado, a importância do desenvolvimento rítmico coloca o problema da tridimensionalidade do tema (ver, por exemplo, Beethoven, Op. 10/1-I, Op. 27/2-III, Op. 14/2-I, Exs. 95a, b).

Portanto, uma melodia pode ser comparada a um *aperçu*, um "aforismo", em seu rápido avanço à solução do problema; mas um tema assemelha-se, mais propriamente, a uma hipótese científica que não convence, sem que haja um número de testes, sem que haja a apresentação de uma prova.

A melodia tende a estabelecer o equilíbrio pelo caminho mais direto. Ela evita a intensificação do conflito; ela auxilia a compreensibilidade através da limitação e facilita a transparência mediante a subdivisão; ela se amplia, antes pela continuação do que pela elaboração ou desenvolvimento. Ela utiliza formas-motivo ligeiramente transformadas, que adquirem variedade devido à apresentação dos elementos em situações diferentes. Ela permanece no âmbito de relações harmônicas vizinhas.

Todas estas restrições e limitações têm como resultado aquela *indeterminação* e *autodeterminação* através das quais uma melodia não requer adição, continuação ou elaboração.

Ao contrário, dificilmente ocorrerá a afirmação de um repouso no tema: ele tenderá a aguçar o problema (dando-lhe um certo grau de intensidade) ou irá aprofundá-lo (Beethoven, Op. 53-I, Op. 57-I, Op. 31/1-I, Op. 31/2-I).

Similarmente à melodia, em um tema também pode haver subdivisão (Op. 90-I, Op. 2/2-I). Em uma melodia, a separação é raramente definida, de modo a oferecer uma abertura ou uma ponte para a continuação. Nos temas, os segmentos menos coerentes são freqüentemente justapostos em um sentido coordenado, sem a utilização de conectivos (Op. 90-I, Op. 14/2-I). Rara-

mente um tema é ampliado, prolongando-se uma continuação com vistas a um equilíbrio meramente formal: ao contrário, ele salta diretamente a desenvolvimentos profundos do motivo básico (Op. 10/1-I, comp. 9, 17; Op. 7-I; Op. 31/2-I; Ex. 95c).

A formulação de um tema implica "aventuras" e "transes" subsequentes, que buscam uma solução, uma elaboração, um desenvolvimento, um contraste (as implicações disto serão discutidas mais profundamente no Cap. 3, da Parte III). A harmonia de um tema é, em geral, ativa, "vagueante", instável. Mesmo assim, os temas complexos ainda se movem em torno de uma tônica, ou de uma região contrastante definida (Brahms, 1ª Sinfonia, *Quarteto para Piano e Cordas*, Op. 60-I; Beethoven, Op. 53-I).

Um tema não é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às consequências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância.

Uma *melodia*, seja ela clássica ou contemporânea, tende à regularidade, à simetria e à simples repetição. Portanto, ela geralmente revela um fraseio nítido. Naturalmente, a duração do fôlego de um cantor não é medida para o tamanho de uma frase em uma melodia instrumental, mas o número de compassos, em tempo moderado, se aproxima àquele de uma melodia vocal.

A teoria deve ser mais rigorosa do que a realidade: ela é forçada a generalizar, e isto significa, por um lado, redução, e, por outro, generalização. Esta descrição necessariamente exagera a diferença entre melodia e tema: existem formas híbridas. Às vezes, uma melodia também elabora seus problemas rítmicos, admite harmonias longínquas, é estruturalmente complexa, delineia consequências, ou vem seguida de um desenvolvimento. Por outro lado, muitas vezes um tema contém segmentos melódicos, está baseado na simples construção de um período, ou é tratado como se fosse independente.

Todas as afirmações prévias são relativas e limitadas. A História não somente produziu um desenvolvimento dos meios técnicos e expandiu o conteúdo de tema e melodia nas mentes criativas, como, também, alterou nossa compreensão a respeito da música escrita em épocas precedentes. Em consequência deste desenvolvimento, ninguém atualmente hesitaria em considerar os dois temas dos quartetos de cordas de Beethoven (Exs. 96a e b) como melodias, embora eles sejam, estruturalmente, temas instrumentais. Esta impressão se deve, provavelmente, ao fraseio, que é idêntico ao de uma melodia. Mas o Exemplo 96c não poderia jamais deixar de dar a impressão de ser uma melodia, apesar de possuir apenas um simples sintoma: a "entoabilidade". Todos os outros sintomas estão ausentes, nenhuma frase ou seção é repetida, não há nenhum motivo ou forma-motivo nítidos, e os segmentos (comp. 17-22, 25-27, 29-30) desenvolvem uma figura (que apareceu previamente no comp. 13 da viola) de uma maneira mais pertinente a um tema que a uma melodia.