

em disposições agradáveis ao ouvido. O que o autor deseja é um efeito de percussão obtido por um ataque incansavelmente repetido de todo o quarteto de cordas; adotou, então, uma disposição compacta no grave, que dá isto:

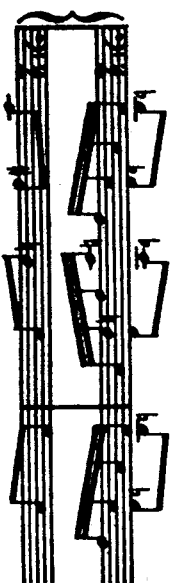


Exemplo 51.

Esta sucessão de impactos é reforçada de quando em quando por acentuações muito violentas, distribuídas pelo músico no interior dessa métrica elementar, para introduzir nela um ritmo que a contraria.

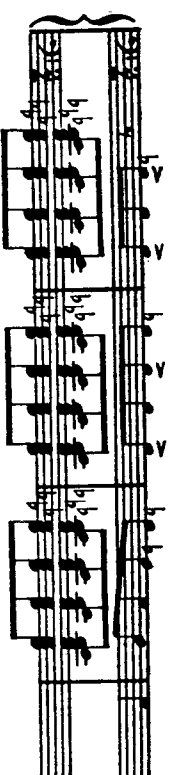
Dizemos que esta harmonia de base é feita de dois acordes tendo cada um uma orientação tonal determinada, mas uma não é igual à outra. E eis que vão intervir elementos temáticos curtos e surpreendentes que escolhem suas notas neste material harmônico de tal modo que delimitam por isso mesmo sua significação. A tonalidade estava como que em suspenso. Eles operam sua catálise.

Eis um destes elementos. Não é um tema, é principalmente um marcar passo obstinado, superposição de três tonalidades diferentes:



Exemplo 52.

Eis um outro deles que é nitidamente um tema:



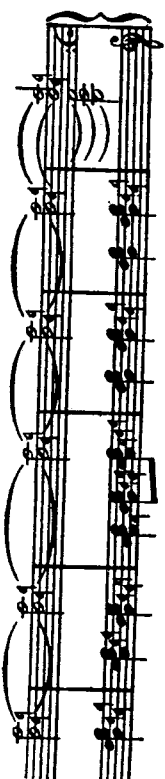
Exemplo 53.

Aqui está um terceiro, também sempre diatônico:



Exemplo 54.

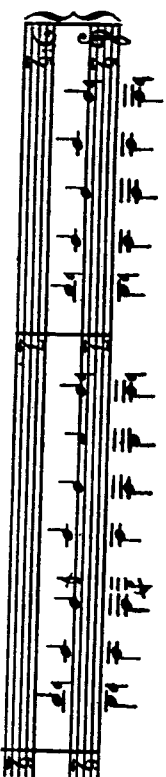
Um quarto:



Exemplo 55.

E tudo isso acaba por se reunir numa harmonia completamente tonal que polariza todos os elementos diferentes e permite a sua superposição.

Retornaremos dois ou três exemplos em outras partes da obra. A *Ronda Primavera* começa por uma melodia desacompanhada, a não ser por uma única nota sustentada no agudo do violino (chamase a isso um pedal). Eis a melodia:



Exemplo 56.

Esta melodia é evidentemente modal. Não pertence ao modo do *dó* nem ao seu relativo menor, mas ao modo de *ré*, um dos modos do cantochão medieval. Estamos, então, se se quiser, em *mi bemol menor*, mas no modo de *ré*. É verdade que, terminando a melodia sobre o *fé*, uma outra interpretação modal poderia parecer possível. Mas este *fé* parece ser apenas uma conclusão reticente, como o confirma a harmonia que se segue e que instala a tônica do *mi bemol*: