UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
MESTRADO EM MÚSICA

Três sonatas contemporâneas brasileiras para piano:

Estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victório

Ederson José Urias Fernandes da Silva

São Paulo - SP
2010

EDERSON JOSÉ URIAS FERNANDES DA SILVA

Três Sonatas contemporâneas brasileiras para piano:

Estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victório

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Música

Área de concentração: Processos de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

São Paulo – 2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catalogação na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Silva, Ederson José Urias Fernandes da
Três sonatas contemporâneas brasileiras para piano : estudo analítico-interpretativo das sonatas de Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victorio / Ederson José Urias Fernandes da Silva. -- São Paulo : E. J. U. F. da Silva, 2010.
215 p. : il. + 1 CD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

1. Música contemporânea – Século 20; Século 21 - Brasil 2. Sonata 3. Piano 4. Nobre, Marlos 5. Ripper, João Guilherme 6. Victorio, Roberto I. Costa, Rogério Luiz Moraes II. Título.

CDD 21.ed. – 780

Nome: Ederson José Urias Fernandes da Silva

Título: **Três Sonatas Contemporâneas Brasileiras para piano:** Estudo analítico-interpretativo das sonatas para piano de João Guilherme Ripper, Marlos Nobre e Roberto Victório

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações
e Artes da USP para a obtenção do título de Mestre
em Música

Aprovado em _____, de _____, de 2010

Banca Examinadora:

Prof. Dr:._____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr:._____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr:._____ Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho à minha família

AGRADECIMENTOS

A Deus pela minha vida e pelo dom da música .

À minha família por tudo. Primeiro, pelo apoio à minha decisão de cursar simultaneamente Engenharia Química (UFMG) e Música (UEMG). Segundo, pelo apoio na hora em que o “engenheiro-pianista” resolveu se tornar Pianista.

À FAPESP pelo financiamento da minha pesquisa durante o meu último ano de mestrado.

Ao Prof. Dr. Rogério Costa, meu orientador de mestrado, e ao Prof. Dr. Fernando Iazzetta, pela ajuda na resolução dos vários problemas surgidos ao longo do curso.

Ao colega Boryz Duque pela edição da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper.

Aos compositores Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victorio e à pianista Clélia Iruzun pela gentileza em responder às minhas perguntas.

Aos meus professores de piano em Belo Horizonte: Tânia Mara Lopes Cançado (Curso de Formação Musical da UFMG), Robério Molinari (Bacharelado na UEMG) e Eduardo Hazan.

Aos meus professores de piano atuais, Myrian Dauelsberg e Daniel Burlet. À Myrian, pela demonstração de novos horizontes através de suas de motivação e cobrança. Agradecimento **especial** ao Daniel Burlet, que me foi apresentado como assistente da Myrian, mas que se tornou o meu verdadeiro mentor musical. Além de ser, na minha modesta opinião, o maior pianista jovem do país, com a sua enorme paciência e dedicação teve a capacidade para me ensinar o verdadeiro pilar da arte pianística: controle absoluto do ritmo e da dinâmica, do lentíssimo ao prestíssimo!

Aos meus amigos queridos em São Paulo, que moraram comigo durante o meu mestrado. Obrigado por tudo

Não se limite:
entenda que você tem a obrigação de ser feliz,
que a palavra medo não pode constar no seu vocabulário
e que na minha casa só entra vencedor!

Myrian Dauelsberg

Para vencer os desafios só existe uma receita:
Entusiasmo na causa, quase que uma obstinação
Não perder de vista os objetivos
Não se abater por insucessos e transformá-los em força motriz

Myrian Dauelsberg

RESUMO

URIAS, E. **A forma sonata na música contemporânea brasileira:** Estudo analítico-interpretativo das sonatas para piano de João Guilherme Ripper, Marlos Nobre e Roberto Victório. 2010. 215 páginas. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

A presente dissertação tem o objetivo de demonstrar o uso da forma sonata por compositores brasileiros vivos. Inicialmente, será feita uma breve revisão bibliográfica do histórico de transformações pelo qual a forma sonata e também dos principais acontecimentos musicais do século XX no Brasil. Em seguida, serão analisadas sonatas de três compositores brasileiros (Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victorio) e também peças de estrutura semelhante às delas (a *Sonata em Si Menor* de Liszt, a *Sonata de Alban Berg* e a peça *Vattan* de Roberto Victorio). Finalmente, serão dadas sugestões de estudo das obras escolhidas.

Palavras-chave: Sonata, Música Contemporânea Brasileira, Piano, João Guilherme Ripper, Marlos Nobre e Roberto Victorio.

ABSTRACT

URIAS, E. **The Sonata Form on brazilian contemporary music:** an analytical and interpretative study of piano conatas of João Guilherme Ripper, Marlos Nobre, Liduíno Pitombeira e Roberto Victório. 2010. 215 páginas. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010

The main objective of this dissertation is to demonstrate the use of Sonata Form on contemporary Brazilian music. For the sake of contextualization, there is initially a description of the historical process of transformations of the sonata form and also of the main facts of the Brazilian Music during 20th century. Next there is an analysis of piano sonatas by three brazilian composers (Marlos Nobre, João Guilherme Ripper e Roberto Victorio) and also the pieces with inspired them (Liszt's *B Minor Sonata*, Alban Berg's *Sonata Op. 1* and Roberto Victorio's *Vattan)*. Finaly there are study suggestions of the three chosen sonatas.

Keywords: Sonata, Brazilian Contemporary Music, Piano, João Guilherme Ripper, Marlos Nobre, Roberto Victorio

LISTA DE TABELAS

Pág.

Tabela 3.1.1 – Análise estrutural da *Sonata Breve* segundo Otsuka..... 43
Tabela 3.1.2 – Análise estrutural da *Sonata Breve* segundo Scarambone..... 43
Tabela 3.1.3 – Nova proposta de análise estrutural da *Sonata Breve*..... 45
Tabela 3.1.4 – Análise estrutural inicial do 1º Movimento da *Sonata Breve*..... 46
Tabela 3.1.5 – Análise da Seção A da *Sonata Breve* de acordo com Otsuka..... 51
Tabela 3.1.6 – Análise da exposição da *Sonata Breve* de acordo com Scarambone..... 51
Tabela 3.1.7 – Centros tonais das subseções do 1º movimento da *Sonata Breve*..... 52
Tabela 3.1.8 – Nossa análise estrutural do 1º Movimento da *Sonata Breve* 53
Tabela 3.1.9 – Análise da Seção B da *Sonata Breve* de acordo com Otsuka..... 54
Tabela 3.1.10 – Análise do Desenvolvimento da *Sonata Breve* de acordo com Scarambone..... 54
Tabela 3.1.11 – Nossa proposta de análise para o segundo movimento da *Sonata Breve*..... 56
Tabela 3.1.12 – Nossa proposta de análise para o terceiro movimento da *Sonata Breve*..... 57
Tabela 3.1.13 – Subseções da coda da *Sonata Breve*..... 59
Tabela 3.1.14 – Análise de Otsuka para o trecho entre os compassos 121 e 211..... 62
Tabela 3.1.15 – Nossa proposta de análise para a coda da *Sonata Breve*..... 62
Tabela 3.2.1 – Análise Estrutural da *Sonata* de Ripper..... 68
Tabela 3.3.1 – Variações de andamento do 1º movimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 82
Tabela 3.3.2 – Descrição dos complexos 1 a 9 da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 87
Tabela 3.3.3 - Análise estrutural do 1o movimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 89
Tabela 3.3.4 – Estrutura da exposição da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 90
Tabela 3.3.5 – Estrutura do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 95
Tabela 3.3.6 – Estrutura da Recapitulação da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 99
Tabela 3.3.7 – Estrutura da Coda da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 101

LISTA DE FIGURAS

Pág.

Figura 2.1.3.1 – Os 5 motivos usados por Liszt na Sonata em Si menor 12
Figura 2.1.4.1 – Tema principal e os três motivos A, B e C da *Sonata* de Berg 14
Figura 2.1.4.2 – Segundo tema da *Sonata* de Berg formado a partir dos motivos C e D.....16
Figura 2.1.4.3 – Terceiro tema da *Sonata* de Berg formado a partir dos motivos E e F.....17
Figura 2.1.4.4 – Quarto tema da *Sonata* de Berg formado pelos motivos G e H.....17
Figura 3.1.1 – Motivo inicial da *Sonata Breve* de Marlos Nobre.....42
Figura 3.1.2 – Motivo 1 da *Sonata Breve* 46
Figura 3.1.3 – Tema 1 da *Sonata Breve*.....47
Figura 3.1.4 – Escalas de Ré Frígio e Sol Eólio.....47
Figura 3.1.5 – Motivo 2 da *Sonata Breve*.....48
Figura 3.1.6 – Segundo Tema da *Sonata Breve*.....48
Figura 3.1.7 – Motivo 3 da *Sonata Breve*..... 49
Figura 3.1.8 – Motivo 4 da *Sonata Breve*.....49
Figura 3.1.9 – Terceira Subseção da Exposição da *Sonata Breve* – Sequências a partir dos Motivos 3 e 4..... 49
Figura 3.1.10 – Trecho de conclusão da terceira subseção da exposição da *Sonata Breve*..... 49
Figura 3.1.11 – Início da quarta subseção da Exposição..... 50
Figura 3.1.12 – Motivo 5 da *Sonata Breve* e a sua variação em sequência..... 50
Figura 3.1.13 – Motivo 6 e 1 da *Sonata Breve*..... 54
Figura 3.1.14 – Tema do Desenvolvimento da *Sonata Breve*..... 55
Figura 3.1.15 – Ampliação da recapitulação..... 58
Figura 3.1.16 – Material temático do *Presto Agitato* da *Sonata Breve* formado a partir do motivo 3..... 59
Figura 3.1.17 – Material da seção *Tranqüilo* formado a partir de várias sequências do motivo 7..... 59
Figura 3.1.18 – Trecho percussivo da coda da *Sonata Breve* 60
Figura 3.1.19 – Reapresentação do tema A2 (*Festivo*) durante a coda da *Sonata Breve*.....60
Figura 3.1.20 – Sequencias do motivo 4 durante a reapresentação do tema A2.....61
Figura 3.1.21 – Compassos finais da *Sonata Breve*..... 61
Figura 3.1.22 – Tema 1 da *Sonata Breve*..... 63
Figura 3.1.23 – Segundo tema da *Sonata Breve*..... 65
Figura 3.2.1 – Motivo A1 da *Sonata (1994)* de Ripper..... 68
Figura 3.2.2 – Motivo A2 da *Sonata (1994)* de Ripper..... 69
Figura 3.2.3 – Análise do Tema A da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper..... 69

Figura 3.2.4 – Modos Sol Lídio e Si eólio..... 70
Figura 3.2.5 – Compassos finais da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper..... 70
Figura 3.2.6 –Primeira transição da *Sonata I* de João Guilherme Ripper..... 71
Figura 3.2.7 – Compassos iniciais do Tema A2 da *Sonata (1994)*..... 73
Figura 3.2.8 – Compassos iniciais da Segunda Transição..... 74
Figura 3.2.7 – Motivo B1 da *Sonata* de Ripper..... 74
Figura 3.2.8 – Motivo B2 da *Sonata* de Ripper..... 74
Figura 3.2.9 – Compasos iniciais do desenvolvimento da *Sonata (1994)*..... 76
Figura 3.2.10 – Compassos iniciais da segunda seção do desenvolvimento da *Sonata (1994)*..... 77
Figura 3.2.11 – Sugestões de dedilhado para o tema A2 da *Sonata (1994)*..... 79
Figura 3.3.1 – As notas polarizadoras do primeiro movimento da *Sonata I* 83
Figura 3.3.2 – Módulo 1 em *IKS* e em *Habacuque*..... 84
Figura 3.3.3 – Módulo 2 em *IKS* e nas *Variações* 84
Figura 3.3.4 – Módulo 3 em *Quatro Peças Breves*..... 84
Figura 3.3.5 – Módulo 4 em *IKS*..... 85
Figura 3.3.6 – Módulo 5 em *Habacuque*..... 85
Figura 3.3.7 – Módulo 6 em *Variações*..... 85
Figura 3.3.8 – Módulo 7 em *Quatro Peças Breves*..... 86
Figura. 3.3.9 – Amálgama 4+5..... 86
Figura 3.3.10 – Segmento A1 da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 91
Figura 3.3.11 – Segmento A2 da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 91
Figura 3.3.12 – Segmento A3 da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 92
Figura 3.3.13– Segmento A4 da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 92
Figura 3.3.14 – Transição da exposição da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 93
Figura 3.3.15 – Segmento B1 do Tema B da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 94
Figura 3.3.16 – Segmento B2 do Tema B da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 94
Figura 3.3.17 – Segmento 1 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 96
Figura 3.3.18 – Segmento 2 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 97
Figura 3.3.19 – Segmento 3 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 98
Figura 3.3.20 – Segmento 4 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 99
Figura 3.3.21 – Recapitulação do tema A da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 100
Figura 3.3.22 – Recapitulação do tema B da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 101
Figura 3.3.23 – Segmento 1 da Coda da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 102
Figura 3.3.24 – Segmento 2 da Coda da *Sonata I* de Roberto Victorio..... 103

SUMÁRIO

pág.

I – INTRODUÇÃO..... 1

II – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA 4

2.1 – Breve estudo sobre o processo histórico de transformações da Forma Sonata..... 4

2.1.1 – A Sonata no período clássico …..... 4

2.1.2 – As sonatas de Beethoven, o "Beethovenianismo" e os manuais de composição..8

2.1.3 – A *Sonata em Si Menor* de Liszt – Estrutura amorfa ou inovadora?.....9

2.1.4 – A *Sonata Op. 1* de Alban Berg – A forma sonata e o surgimento do atonalismo13

2.1.5 – Outras sonatas do século XX.....19

2.2 – Breve histórico da Música do Brasil no período Pós-Guerra.....21

2.3 – Os compositores e suas obras.....27

2.3.1 – Marlos Nobre e sua obra.....27

2.3.2 – João Guilherme Ripper e sua obra.....31

2.3.3 – Roberto Victorio e sua obra.....36

III – ANÁLISES.....40

3.1 – Análise da *Sonata Breve* de Marlos Nobre.....40

3.1.1 - Exposição ou 1º Movimento.....45

3.1.2 - Desenvolvimento ou 2º Movimento.....53

3.1.3 - Recapitulação ou 3º Movimento.....56

3.1.4 - Coda ou 4º Movimento.....58

3.1.5 – Breves Sugestões de estudo.....61

3.2 – Análise da *Sonata* (1994) de João Guilherme Ripper.....66
3.2.1 – Exposição.....68
3.2.2 – Desenvolvimento.....75
3.2.3 – Recapitulação e coda.....77
3.2.4 – Breves Sugestões de estudo.....79

3.3 – Análise da *Sonata I* de Roberto Victorio.....81
3.3.1 – Exposição.....89
3.3.2 – Desenvolvimento.....95
3.3.3 – Recapitulação.....99
3.3.4 – Coda.....101
3.3.5 – Breves Sugestões de estudo.....104

IV – CONCLUSÕES.....106

V – REFERÊNCIAS.....109

VI – ANEXOS.....112

6.1 – Entrevistas.....112
6.1.1 – Entrevista com Marlos Nobre.....112
6.1.2 – Entrevista com João Guilherme Ripper.....115
6.1.3 – Entrevista com Roberto Victorio.....116

6.2 – Partituras.....118

I – INTRODUÇÃO

Em 15 de maio de 1922, Mário de Andrade publicou um artigo na revista *Klaxon* sobre a "pianolatria" no cenário musical paulista[1]:

> **Possuímos nossa escola de piano como, certo, a América do Sul não apresenta outra. Mas não é o progresso implacável do piano aqui um das causas do nosso atraso musical? É. Dizer música, em São Paulo, quase significa dizer piano. Qualquer audição de alunos de piano enche salões... Qualquer pianista estrangeiro tem aqui acolhida incondicional... (…) Mas qual! Há uma fada perniciosa na cidade que a cada infante dá como presente um piano e como único destino tocar valsas de Chopin!...**

Nessa passagem, Mário de Andrade demonstra respeito à importância da escola pianística brasileira na América do Sul, mas também critica severamente a sociedade da época, a qual prestigiava o repertório pianístico e relegava as obras para outros instrumentos. Além disso, havia uma clara preferência do público brasileiro pela estética europeia.

De fato, as críticas de Mário de Andrade ao meio musical paulista e às preferências da sociedade podem ser facilmente justificadas. De acordo com Gandelman, devido à ausência de orquestras e de grupos camerísticos, era natural que o piano fosse o principal instrumento para a prática musical na época. Além disso, a elite econômica vigente, com o objetivo de tornar-se refinada, relegava a cultura da massa popular brasileira e tentava absorver a cultura europeia. Dessa forma, também é compreensível que a partir da segunda metade do século XIX os compositores brasileiros tivessem composto para piano um vasto repertório de estética romântica europeia.

De certa maneira, as questões levantadas por Mário de Andrade na década de 1920 podem ser refeitas neste ano de 2010. Em pleno século XXI, percebe-se que os pianistas jovens brasileiros possuem elevado conhecimento técnico, mas, na grande maioria dos casos, o seu repertório geral se propaga entre Bach e Debussy, com raríssimas incursões a Prokofieff, e que o repertório brasileiro se concentra quase que exclusivamente em Villa-Lobos.

---

[1] ANDRADE, M. Pianolatria. *Klaxon* No. 1, 1922 APUD: GANDELMAN, S. Repertório brasileiro para piano (1950-1990). *Brasiliana (Rio de Janeiro)*, Revista da Academia Brasileira de Música, n. 2, p. 24-33, 1999a

Acreditamos que o desconhecimento da música contemporânea pelos jovens músicos brasileiros não se deve à pouca qualidade da produção nacional, mas sim à dificuldade de divulgação da mesma e isso é afirmado por alguns pesquisadores.

Em 1981, o musicólogo José Maria Neves publicou o livro *Música Erudita Brasileira*. No capítulo de introdução[2], Neves relata as principais dificuldades nas suas pesquisas sobre o assunto. A primeira delas era a pobreza editorial do país no que se refere a partituras musicais, restringindo-se quase exclusivamente a partituras de interesse pedagógico e especialmente às pequenas obras para piano e canto. Além disso, havia na época uma grande dificuldade de estabelecer contato com os compositores, pois o Brasil é um país de dimensões continentais e os meios de comunicação eram precários.

Dificuldades semelhantes incentivaram a pianista e professora da UNI-RIO Saloméa Gandelman a pesquisar o repertório pianístico brasileiro contemporâneo. Com o intuito de divulgá-lo entre os estudantes e músicos do país, Gandelman lança em 1997 o livro "36 compositores brasileiros"[3]. Nele, a autora fez um levantamento das obras escritas entre 1950 e 1988 para as formações de piano solo, piano a 4 mãos, dois pianos e piano e fita. A pesquisa atingiu resultados bastante satisfatórios, pois através de uma forma objetiva e clara, conseguiu mapear a então obscura produção pianística daquele período. Mesmo com excelentes frutos, hoje seu trabalho já se encontra desatualizado e a dificuldade de divulgação do repertório contemporâneo persiste inclusive no meio acadêmico.

De fato, ao pesquisarmos a palavra "piano" no Banco de Teses da Capes, no dia 10 de fevereiro de 2009, foram obtidos 389 resultados. Todos os trabalhos foram escritos a partir de 1987, mas apenas 50 deles (12,8%) estavam relacionados a obras compostas a partir da década de 1960. Das poucas pesquisas existentes, a maior parte se concentrava em torno de compositores falecidos, como Guerra-Peixe, Camargo Guarnieri e Cláudio Santoro, e de apenas um vivo, Almeida Prado. Dos outros compositores, apenas Ronaldo Miranda, Bruno Kiefer e Marlos Nobre foram citados mais de uma vez.

O objetivo inicial deste trabalho era dar continuidade às pesquisas de Gandelman e criar um

---

[2] NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira**..1a. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984. 200 p

[3] GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros** – obras para piano (1950 - 1988). 1a. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 336 p.

catálogo com obras compostas entre 1989 e 2009, mas isso se mostrou impraticável. O levantamento inicial identificou mais de 500 obras compostas no período e, assim, percebemos que era praticamente impossível pesquisá-las no tempo regular de conclusão do mestrado. Além do mais, as pesquisas de Gandelman foram feitas entre 1988 e 1995 e contaram com a participação de mais de 10 alunos de iniciação científica e de mestrado. Diante disso, tornou-se necessário o redimensionamento do nosso trabalho.

Atualmente, a nossa pesquisa ainda procura divulgar e estudar a música contemporânea brasileira escrita após 1989, mas agora o assunto foi restrito ao campo da forma sonata. O nosso objetivo é entender como alguns compositores brasileiros vivos, das mais variadas linhas estéticas, empregam aquela forma. Assim, serão estudadas a *Sonata Breve (2000)* de Marlos Nobre, a *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper e a *Sonata I* de Roberto Victório.

Para a contextualização do trabalho, será feita uma breve revisão bibliográfica do histórico de transformações pelo qual a forma sonata passou e dos principais acontecimentos da música brasileira a partir da Segunda Guerra Mundial. Em seguida, serão analisadas as sonatas escolhidas e apresentadas sugestões de estudo das mesmas. Por último, concluiremos como as sonatas dos compositores brasileiros escolhidos se inserem no histórico de transformações daquela forma.

II – REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

2.1 – Breve estudo sobre o processo histórico de transformações da Forma Sonata

2.1.1 – A Sonata no período clássico

De acordo com o Dicionário Grove, a Forma Sonata foi a mais importante estrutura musical do período clássico ao século XX.[4] Devido a essa importância, o presente trabalho se destina à investigação do modo como essa forma é utilizada na música contemporânea brasileira, através da análise de três sonatas para piano de compositores brasileiros vivos. Para isso, torna-se necessária uma revisão dos fundamentos da forma sonata e, sobretudo, do processo histórico de transformações pelo qual ela passou.

Segundo Giulio Bas[5], no prefácio do seu *Tratado da Forma Musical*, um dos fundamentos da Arte da Composição é o estudo das formas musicais, cujas análises conduzem ao discernimento dos elementos que determinam a estruturação, equilíbrio e unidade das obras musicais. Bas ainda lembra que a forma é a síntese do discurso musical e que, por isso, deve ser despida de toda aridez escolástica e moldada a partir da vontade artística do compositor.

Por acreditar também que as formas musicais não são estruturas rígidas, mas sim moldáveis aos desejos do compositor, Clemens Kühn[6] afirma que é pouco aconselhável reduzir as composições a esquemas alheios ao conteúdo musical, comprimi-las em sistemas e reduzi-las a conceitos sem vida. Para o musicólogo, o ideal é aprofundar a essência e o gênero da construção da forma, observando principalmente as suas transformações históricas.

---

[4] SADIE, S. (Ed.) **Dicioário Grove de Música – Edição Concisa.** Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048 p.

[5] BAS, G. **Tratado de la Forma Musical**. Tradução do italiano para o espanhol de Nicolas Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947. 333 p.

[6] KÜHN, C. **Tratado de la Forma Musical.** Tradução do alemão para o espanhol de Luís Romano. Barcelona: Idea Books, 2003. 269 p.

Para Charles Rosen[7] (1976, pág.30), a forma sonata só foi determinada após ter sido considerada morta. Ainda segundo Rosen[8] (1988, pág. 1), os princípios da forma sonata foram elaborados a partir da observação das práticas musicais desenvolvidas durante o fim do século XVIII e começo do século XIX. Desse modo, os fundamentos da forma sonata foram determinados por três músicos: Antonin Reicha, no segundo volume do seu *Traité de haute composition musicale* (1826); Adolph Bernard Marx em *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, vol. III (1845) e finalmente por Carl Czerny em *School of Pratical Compostition* (1848) Para Rosen, o objetivo desses livros não era o entendimento da música do século passado, mas sim a construção de novas peças através de uma receita. Assim, a forma sonata:

> **(...) se refere à forma de um simples movimento e não ao conjunto de três ou quatro movimentos de uma sonata, sinfonia ou peça de música de câmara. Ela é algumas vezes chamada de *forma do primeiro movimento* ou forma de *Allegro de Sonata*. Na sua definição padrão, ela possui três seções, na qual a segunda e a terceira estão proximamente unidas, de modo a sugerir uma organização de duas partes. As três seções são chamadas de exposição, desenvolvimento e recapitulação. (ROSEN, 1988, pág. 1, tradução nossa)[9].**

Ainda de acordo com Rosen, os teóricos do século XIX definem os elementos da forma sonata como:

1) **Exposição:** seção onde o principal material temático é apresentado, a tonalidade inicial é estabelecida e há a modulação para a dominante ou para outra tonalidade relacionada (em peças em tonalidades menores, a modulação ocorre geralmente para a relativa maior). O primeiro tema ou primeiro grupo de temas é apresentado na tônica. Algumas vezes o material apresentado é repetido imediatamente e, em seguida, há uma modulação através de uma *ponte [transição]*. Esta seção termina na região da dominante ou na dominante secundária. O segundo tema ou segundo grupo temático é apresentado na tonalidade da dominante e tradicionalmente deve ter um caráter mais lírico e tranquilo que o do primeiro grupo, sendo geralmente

---

7 ROSEN, C. **The Classical Style:** Haydn, Mozart, Beethoven. 1a ed. New York:

8 ROSEN, C. **Sonata Forms.** 2a ed. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1980. 415 p.

9 "Sonata form refers to the form of a single movement rather than to the whole of three-or-four-movement sonata, symphony, or work of chamber music. It is sometimes called *first movement form*, or *sonata allegro form*. In its standar meaning, it is a three-part form, in which the second and third parts are closely linked so as to imply a two-art organization. The three parts are called exposition, development and recapitulation."

chamado de feminino. Ao fim deste grupo, há um ou vários temas de fechamento, que possuem uma função cadencial. A cadência final da exposição, na região da dominante, pode ser seguida de uma imediata repetição da exposição ou de uma pequena transição que conduza à tônica. Após a repetição da exposição, encontra-se o desenvolvimento.

2) **Desenvolvimento:** esta seção pode começar de várias maneiras: o primeiro tema pode ser apresentado tanto na região da dominante, quanto em outras mais distantes. É comum encontrar também alguma referência ao tema de fechamento e, em casos raros, há a apresentação de um novo material temático. A técnica do desenvolvimento consiste na fragmentação dos temas apresentados na exposição e na utilização destes fragmentos em novas combinações e sequências. Ao fim do desenvolvimento há o retorno à região da tônica através de uma estrutura denominada *retransição*.

3) **Recapitulação:** Esta seção "recapitula" a exposição ao reapresentá-la de maneira integral, porém com devidas alterações. O primeiro tema é apresentado inalterado, mas o segundo grupo será apresentado na região da tônica e a transição será modificada para que não haja uma modulação para a dominante, mas sim uma preparação para a tônica. Em peças mais longas, poderá haver ainda uma *coda*.

Rosen (1988, pág. 3) afirma que havia um forte ponto de união entre as ideias dos três teóricos: o contato com Beethoven. Reicha nasceu no ano de 1770 e teve uma educação muito semelhante à do compositor. Os dois foram instrumentistas da orquestra de Bonn, conviveram também em Viena e mantiveram uma amizade por 14 anos. Czerny foi o aluno mais famoso de Beethoven, tornou-se um dos professores mais famosos da Europa e as suas análises da forma sonata se baseiam nas descrições de Reicha. Finalmente, Marx dedicou a sua vida à obra de Beethoven e foi um dos grandes responsáveis pela criação do mito da supremacia musical do compositor.

A partir disso, Rosen conclui que a "forma sonata" (termo inventado por Marx) representa de um modo genérico os procedimentos empregados por Beethoven, de modo que pudessem ser imitados pelos compositores do século XIX. Kühn (pág. 13) acrescenta que estes métodos de construção formal foram propagados até os dias de hoje através de Brahms e Schoenberg (em

seu livro sobre os Fundamentos da Composição Musical[10]). Kühn afirma ainda que, devido a esta longa linha de tradição, existe uma forte tentação em contemplar todas as obras musicais segundo os procedimentos de Beethoven e de medi-las em relação a eles.

Rosen também afirma que pelo fato de a forma sonata ter sido definida através dos princípios de Beethoven, ela não funciona bem para a análise das obras do século XVIII e do começo do século XIX. Ratner[11], no prefácio do seu livro, tenta definir as bases do estilo musical daquele período. Ele afirma que grande parte da música da época era composta para uso imediato, principalmente por músicos amadores, e que por isso os compositores confiavam em fórmulas familiares e aceitas universalmente. Além das exigências do público, havia uma infinidade de influências, principalmente de estilos antigos, de modo que dentro da linguagem universal do século XVIII havia várias sublinguagens.

Newman[12] (1983b, pág. 117) concorda com a visão de Ratner e acrescenta que as sonatas daquele período eram flexíveis, fluidas e imprevisíveis em alguns aspectos e que, por isso, não se encaixam no modelo da forma sonata proposto pelos manuais de composição do século XIX. Darcy e Hepokoski (Pág. 7)[13] afirmam que, devido à flexibilidade encontrada na composição das obras em larga escala do fim do século XVIII, a maior dificuldade para o analista é determinar procedimentos típicos de composição daquela época, principalmente nas obras de Haydn, Mozart, Clementi e inclusive do próprio Beethoven.

Uma outro fato levantado por Darcy e Hepokosky é a de que a diversidade de procedimentos composicionais era evidente, entretanto não é possível afirmar que não houvesse certos parâmetros ou limites. Com isso, o desafio real para os analistas atuais é encontrar um meio termo entre as regras rígidas impostas pelos teóricos do começo do século XIX e também o errôneo pensamento de que existia uma “liberdade formal total”.

A partir disso, Darcy e Hepokoski afirmam que no fim do século XVIII havia um esquema formal da sonata disponível aos compositores, mas esse esquema era apenas um ponto de

---

[10] SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical.** 3a ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 272 p

[11] RATNER, L. **Classical Music:** expression, form, style. 1a. ed. New York: Schirmer, 1980. 475p.

[12] NEWMAN, W. S. **The Sonata in the Classic Era.** 3a ed. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1983b. 933 p.

[13] DARCY, W.; HEPOKOSKI, J.; **Norms, types, and deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.** New York: Oxford University Press, 2006. 661p.

partida, que podia ser moldado em função das possibilidades dos materiais temáticos e dos desejos de inovação dos compositores. Um exemplo claro disso é o monotematismo de Haydn.

Segundo Rosen, ainda na introdução do seu livro *Sonata Forms,* Haydn compôs no fim da década de 1780 9 sinfonias para Paris (numeradas de 82 a 87 e 90 a 92). Nessa época, durante a exposição, os compositores usavam um novo tema quando a região da dominante era estabelecida. Haydn, por sua vez, reintroduziu o tema inicial quando a dominante estava completamente confirmada, no centro da exposição. Além disso, na sinfonia 90 o tema inicial é reapresentado no fim da exposição como um tema cadencial. Finalmente, Rosen afirma que este fato demonstra claramente a pluralidade de procedimentos composicionais na época e que o conceito de unidade estilística durante o classicismo é mera ficção.

2.1.2 – As sonatas de Beethoven, o "Beethovenianismo" e os manuais de composição

A pluralidade de procedimentos composicionais continuou durante o fim do século XVIII e começo do século XIX, sobretudo na obra de Beethoven. De fato, a sua contribuição para o desenvolvimento da forma sonata e a sua variedade de procedimentos foi muito maior do que o descrito por Czerny e Reicha.

De acordo com Downs[14] (págs. 579-584), desde o início o compositor tinha a preocupação em expandir os limites da forma. Além de várias de suas sonatas serem muito mais longas do que as de Haydn e Mozart, Beethoven procurava substituições para a polarização tônica-dominante do século XVIII. Assim, com frequência são empregadas modulações para a região da mediante e em algumas sonatas existem supresas harmônicas grandes, como na *Sonata Waldstein* (op. 53), que se inicia com uma progressão harmônica que confunde a identificação imediata da tonalidade. Com relação à estrutura formal em si, Beethoven foi experimentalista em várias situações. Exemplos disso são a sonata op. 26, em que nenhum dos movimentos se encontra em forma sonata, e as duas sonatas do op. 27, que, por apresentarem uma estrutura muito pouco tradicional, foram chamadas de *Sonata quasi Fantasia*.

---

[14] DOWNS, P. G. **Classical Music** - The era of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Norton & Company. 1992. 720 p. Pág. 579-584.

De acordo o Newman[15] (1983c, pág. 11 a 13), as inovações de Beethoven foram tão significativas, que após a sua morte surgiu um "Beethovenianismo" na Europa, sendo as suas sonatas consideradas o "Novo Testamento da Música". Exemplo disso são as homenagens à *Sonata op. 106* prestadas por Mendelssohn e Brahms, pois os dois compuseram sonatas baseadas na *Hammerklavier* (vide a *Sonata op. 106* de Mendelssohn e a *Sonata Op. 1* de Brahms). O Beethovenianismo é mais claro na seguinte citação de Liszt[16]:

> **(…) a obra de Beethoven é o pilar de nuvem e fogo que guiou os israelitas pelo deserto – um pilar de nuvem para nos guiar pelo dia e um pilar de fogo para nos guiar pela noite, assim nós progrediremos dia e noite (HAMILTON, 1996, pág. 8, tradução nossa)**[17]

Por causa do Beethovenianismo, centenas de compositores do século XIX seguiram as rígidas fórmulas preconizadas por Reicha e Czerny. Um exemplo disso é a *Sonata em Dó Menor, Op. 56,* de Sigismund Thalberg, que é composta em um plano formal previsível e com frases padronizadas de quatro compassos. Segundo Hamilton, as sonatas compostas com o auxílio dos métodos de composição eram consideradas por Liszt como o extremo da preguiça artística e transformavam a música em um mero negócio. Em seguida, Hamilton comenta que este tipo de procedimento de composição é um dos piores pontos da Era Romântica e que o esquecimento destas sonatas hoje em dia é plenamente justificável.

2.1.3 – A *Sonata em Si Menor* de Liszt – Estrutura amorfa ou inovadora?

Como afirmado anteriormente por Hamilton, Liszt procurava seguir o caminho de Beethoven, sobretudo com relação ao objetivo de renovação das grandes formas. Para Liszt, a obra do alemão não deveria ser dividida em três fases, mas apenas em duas categorias. Na primeira, estariam as peças que seguiam os moldes tradicionais; já na segunda estariam aquelas que deveriam ser seguidas por outros compositores, pois as suas formas estavam sujeitas às "necessidades da Beleza e do Gênio".

---

[15] NEWMAN, W. S. **The Sonata Since Beethoven.** 3a ed. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1983c. 870 p.

[16] HAMILTON, K. **Liszt – Sonata in B Minor 1**a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 89 p.

[17] "Beethovens's work is the pillar of cloud and fire which guided the Israelits through the desert – a pillar of cloud to guide us by day, a pillar of fire to guide us by night, *so that we may progress both day and night."*

De acordo com Newman, Hamilton e Rosen, o movimento final da *Nona Sinfonia* de Beethoven foi uma grande inspiração para as peças do período em que Liszt viveu em Weimar (1848-1861), especialmente a *Sonata em Si Menor*. Assim:

> **Neste movimento nós encontramos a germinação de vários procedimentos de Liszt. As variações são organizadas em uma forma sonata em larga escala em Ré Maior, sendo o "segundo tema" uma transformação do tema principal em uma marcha turca em Si Bemol (a submediante abaixada); logo após, vem um desenvolvimento em fuga, seguido por uma recapitulação. A recapitulação é interrompida por uma seção lenta, baseada no novo tema, inicialmente na subdominante. De fato, esta seção lenta é análoga à segunda seção de desenvolvimento encontrada várias vezes em recapitulações. O seu tema é imediatamente repetido na tônica, como um contraponto glorioso para a melodia principal da *Ode à alegria* da segunda, e de longe a maior, seção da recapitulação. Se considerarmos a marcha como um substituto para o scherzo, nós temos os ingredientes para uma peça de quatro movimentos unidos em apenas um movimento, que é suportado por um processo de transformações temáticas. Na essência, isso pode ser a descrição também da *Sonata em Si Menor.* (HAMILTON, 1996, pág. 11, tradução nossa)**[18]

Hamilton afirma ainda que outros compositores da época produziram peças nas quais os quatro movimentos eram unidos em um só. Um exemplo disso é a *Fantasia Wanderer* de Schubert, composta em 1822, que Liszt executava frequentemente em seus recitais. Embora houvesse fantasias e até concertos em movimento único, esse procedimento ainda não havia sido aplicado à sonata. Assim, a *Sonata em Si Menor* de Liszt foi a primeira do tipo.

A *Sonata em si menor* e algumas outras peças do período de Weimar foram criticadas por várias personalidades da época, como os compositores Robert e Clara Schumann e, principalmente, Brahms, que era opositor da "Nova Escola Alemã". Em resposta às várias críticas à estruturação de suas peças, Liszt comenta:

---

[18] The variations are organized as a large-scale sonata structure in D major, with the "second subject" a transformation of the main theme into a Turkish march in Bb (the flattened submediant); then comes a fugal development followed by a recapitulation. The recapitulation is interrupted by a slow section, based on a new theme, initially in the subdominant. In fact, this slow section is analogous to the secondary development section sometimes found in recapitulations. Its theme is immediately taken up again, in the tonic, as a glorious counterpoint to the principal *Ode to Joy* melody for the second, and by far the larger, section of the recapitulation. If we consider the march as a scherzo-substitute, we all have the ingredients of a four-movement work bound up in one, and underpinned by the use of thematic transformation. This in essence is what is often given as a description of the Liszt Sonata.

> **[Meus trabalhos] são desenvolvidos a partir da minha experiência pessoal, que trouxe a mim a convicção de que *invenção* e *sentimento* não são inteiramente *maus* na Arte. Certamente você observa que as *formas* são frequentemente transformadas por pessoas respeitáveis em *fórmulas:* "Primeiro tema, tema intermediário ou tema final podem ser desenvolvidos de um hábito, porque eles devem ser naturais, primitivos e muito facilmente compreendidos". Sem fazer a menor objeção a essa opinião, eu só peço a permissão para decidir sobre as formas a partir do conteúdo. Mesmo que isso possa gerar críticas a mim, eu sigo o meu caminho com bastante alegria. No fim, chega-se principalmente a isto: *o que* as ideias são e *como* elas são tratadas, o que nos leva novamente ao *sentimento* e à *invenção*, isso se não nos a (NEWMAN, 1983 c, pág. 370-1. Tradução nossa)[19].**

Existem várias propostas de análise para a sonata em si menor e muita controvérsia entre musicólogos com relação à delimitação das seções. O fato é que a sonata é composta em movimento único e nela existem vários pequenos trechos com andamentos distintos. Além disso, ela é baseada em cinco motivos básicos, que estão representados na figura 2.1.3.1.

[19] [My works] are for me the necessary developments of my inner experiences, which have brought me to the conviction that *invention* and *feeling* are not so entirely *evil* in Art. Certainly you very rightly observe that the *forms* (which are too often changed by respectable people into *formulas*) "First subject, Middle Subject, After Subject etc. may very much grow into a habit, because they must be só thoroughly natural, primitive, and very easily intelligible." Without making the slightest objection to this opinion, I only beg for permission to be allowed to decide upon the forms by the contents, and even should this permission be withheld from me from the side of the most commendable criticism, I shall none the less go on my own modest way quite cheerfully. After all, in the end it comes principally to this – *what* the ideas are, and *how* they are carried out and worked up – and that leads us always back to the *feeling* and *invention*, if we would not scramble and struggle in the rut of mere trade.

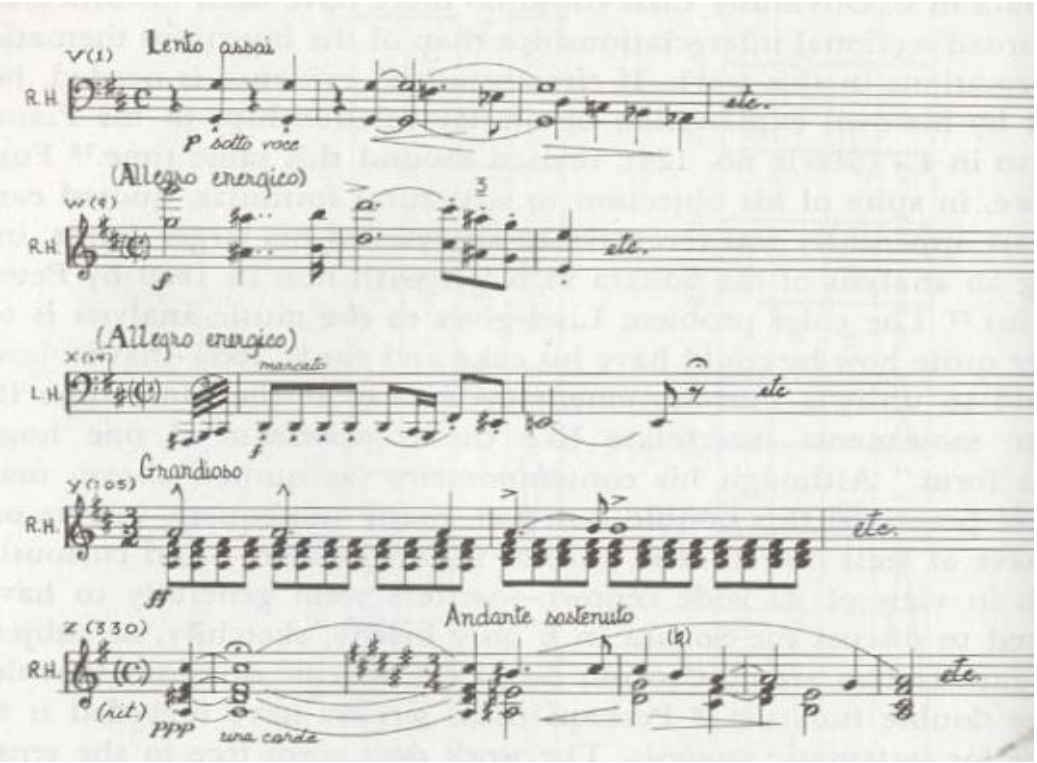


Figura 2.1.3.1 – Os 5 motivos usados por Liszt na Sonata em Si menor (Fonte: Newman – 1983c)

De acordo com Hamilton (Pág. 33),[20] as principais propostas de análise foram criadas pelos musicólogos Newman, Longyear e Winklhofer. De certa maneira, os três concordam que a sonata pode ser considerada como uma forma sonata em larga escala, onde podem ser identificadas as seções de Exposição, Desenvolvimento, Recapitulação e Coda. Newman e Longyear afirmam que existe ainda uma função estrutural dupla, pois as mudanças de andamento ao longo da peça correspondem aos movimentos de uma grande sonata. A diferença entre os dois analistas é que Newman considera a existência de quatro movimentos distintos (Allegro, Andante, Scherzo – que correponde à fuga - e Finale) e Longyear considera apenas três (Allegro, Andante e Finale). Para Longyear, a fuga da sonata não é considerada um movimento independente e não tem caracetrísticas de scherzo. Com isso, ela é considerada uma continuação ou um sub-movimento do Andante.

As diferenças entre as propostas de análise são mais marcantes com relação à estruturação do primeiro movimento. De acordo com Newman, o primeiro movimento da sonata é estruturado em forma sonatina, ou seja, uma forma sonata simples, na qual uma simples retransição

[20] HAMILTON, K. *op. cit.* pág. 33

substitui a seção de desenvolvimento. Longyear, por sua vez, considera que o no primeiro movimento existem apenas as seções de Exposição e Desenvolvimento, sendo a Recapitulação excluída. Por fim, Winklhofer afirma que o primeiro movimento é também possui uma forma sonata incompleta, mas nela podem ser vistas uma introdução, a apresentação das duas regiões temáticas, desenvolvimento, retransição e uma área cadencial.

De acordo com Hamilton, a *Sonata em Si menor* e as outras peças em larga escala de Liszt foram consideradas por várias décadas como amorfas, pois os músicos não conseguiam identificar alguma unidade formal. Esse fato pode ser justificado através de uma frase do próprio Liszt, em que ele afirma que "formas não são fórmulas". As inovações de Liszt foram muito consistentes e inspiraram a geração de compositores do fim do século XIX e também do século XX, como o compositor Marlos Nobre, cuja *Sonata Breve* será analisada no nosso trabalho.

2.1.4 – A *Sonata Op. 1* de Alban Berg – A forma sonata e o surgimento do atonalismo

De acordo com Rosen, (1988, pág. 403), a forma sonata enfrentou um problema grave no começo do século XX, pois com o surgimento do atonalismo, a polarização e a resolução tonal desapareceram completamente. Este problema pode ser encontrado na *Sonata Op. 1* de Alban Berg. Além de ser uma peça fundamental para a compreensão do processo de transformações pelo qual a sonata passou no século XX, a sua análise é importante para a compreensão da *Sonata (1994)*, do brasileiro João Guilherme Ripper, que será analisada nas seções seguintes do nosso trabalho.

A *Sonata Op. 1* de Alban Berg (1885 - 1935) foi completada em 1908, ano em que o compositor terminou os seus estudos com Arnold Schoenberg (1874-1951). A estreia da peça ocorreu em 1911, mas a partitura só foi publicada em 1926. Considerada por muitos como a sua primeira grande peça, a sonata pode ser vista como uma introdução à obra do compositor, visto que muitas das técnicas empregadas na sonata são encontradas na sua obra posterior[21].

Em seu livro sobre Berg[22], Adorno afirma que o compositor nunca foi um modernista

[21] FORTE, A. Alban Ber's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in early Twentieth Century Music. **Music Analysis**. Londres, vol. 26, n 1, págs. 15 – 24, 2008.

[22] ADORNO, T. **Alban Berg:** Master of the smallest link. New York: University Press, 1997. 145 p Págs. 40-46

revolucionário e muito menos pouco inovador. O seu objetivo não era romper com a tradição histórica, mas sim unir os procedimentos composicionais tradicionais às novas descobertas feitas por Schoenberg, Debussy e outros compositores do começo do século.

Na composição da *Sonata Op. 1*, Berg se baseia em alguns dos procedimentos empregados na *Sinfonia de Câmara Op. 9 (1906)* de Schoenberg. Além de usar escalas de tons inteiros e acordes com superposição de quartas, há ainda referências temáticas. O primeiro tema da sonata apresenta a mesma sequência de intervalos que o tema inicial da sinfonia (uma quarta justa e uma quarta aumentada) e o segundo tema é praticamente uma citação do tema de transição da peça de Schoenberg. Existem, entretanto, várias diferenças. A sonata de Berg possui um movimento apenas, enquanto que na sinfonia existem três movimentos distintos compactados em apenas um.

Com relação à estrutura da peça, o pesquisador Andrew Kuster[23] afirma que ela se encontra no modelo tradicional da forma sonata, no qual estão presentes uma exposição, o desenvolvimento, uma recapitulação variada e coda. Um dos fundamentos básicos da forma sonata é a existência das regiões tradicionais, entretanto a peça de Berg apresenta uma linguagem tonal muito expandida. Mesmo com essa expansão, Gable e Morgan[24] afirmam que o compositor conseguiu dar uma grande coesão estrutural à sua sonata e isso se deve a dois fatos. O primeiro deles é que cada tema é apresentado em um andamento distinto, o que facilita a organização formal da exposição. O segundo e mais importante fator é a integração temática: as distintas regiões formais da sonata apresentam fortes interconexões motívicas, sendo que praticamente todo o material da sonata é derivado da frase inicial (figura 2.1.4.1).

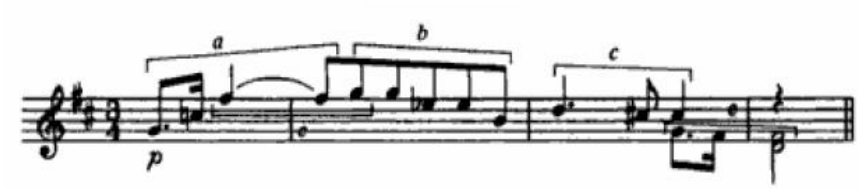


Figura 2.1.4.1 – Tema principal e os três motivos A, B e C da *Sonata* de Berg (Fonte: Adorno)

[23] KUNSTER, A. Alban Berg – Analysis of Piano Sonata, Op. 1 (1907-1908). Disponível no site http://fkoozu.multiply.com/journal/item/14/SONATA_OP.1_-_ALBAN_BERG_1885-1935

[24] GABLE, D.; MORGAN, R. P.; **Alban Berg** – Historical and Analytical Perspectives, 1a ed. Oxford: Claredon Press, 1991. 296 p. Pág. 79.

Sobre esse trabalho de desenvolvimento temático, Adorno (pág. 42) comenta:

> **Dentro do menor espaço possível, uma expansiva profusão de passagens temáticas é derivada de um mínimo de material motívico; ao mesmo tempo, o trabalho é unificado de tal forma que, apesar de sua brevidade, a abundância de figuras não se torna confusa. (ADORNO, 1997, pág. 42, tradução nossa)** [25]

Ainda de acordo com Gable e Morgan, essa economia de meios é derivada de uma técnica que Berg aprendeu com Schoenberg, denominada "variação em desenvolvimento" (developing variation). Os pesquisadores acrescentam ainda que Schoenberg acredita que essa técnica de desenvolvimento motívico tem sido usada desde Bach a Mahler e que ela garantiu a "supremacia" da música alemã na Arte Ocidental. Ainda há uma citação do próprio Schoenberg sobre essa técnica (pág. 81):

> **Música de estilo melódico-homofônico de composição, isto é, música com um tema principal, acompanhado e baseado em uma harmonia, produz o seu material por, como eu chamo, *variação em desenvolvimento.* Isso significa que a variação das características da unidade básica produzem, por um lado, todas as formulações temáticas que proporcionam fluência, contraste, variedade, lógica e unidade e, por outro lado, caráter, clima, expressão e toda diferenciação necessária, elaborando assim a *ideia* da peça. (GABLE & MORGAN, 1991, pág. 81, tradução nossa)**[26]

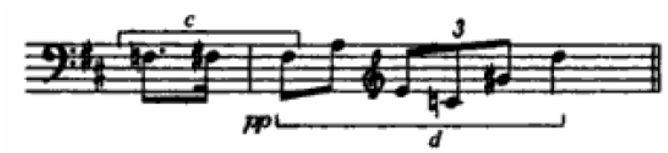
Na continuação, Gable e Morgan explicam que Schoenberg tenta clarificar o conceito da *developing variation* ao uni-lo com o de *Grundgestalt* (ideia básica), que é diferente do motivo básico. Segundo Schoenberg, o motivo básico é um pequeno conjunto de notas, já a ideia básica é formada pela união de dois ou mais motivos e possui geralmente a duração de dois ou 3 compassos. Assim, o motivo básico e a ideia básica passaram pelo processo de *variação em desenvolvimento* ao longo da peça e, com isso, proporcionarão a unidade estrutural da mesma. Esse procedimento é aliado a uma profundo trabalho de contraponto na seção de exposição da *Sonata Op. 1* de Berg.

---

[25] "Within the smallest possible space an expansive profusion of thematic characters is derived from a minimum of motivic material; at the same time, the work is strictly unified in such a way that, despite its brevity, the abundance of shapes does not become confusing".

[26] "Music of the homophonic-melodic style of composition, that is, music with a main theme, accompanied by and based on harmony, produces its material by, as I call it, *developing variation*. This means that variation of the features of a basic unit produces all the thematic formulations which provide for fluency, contrasts, variety, logic and unity, on the one hand, and character, mood, expression, and every needed differentiation, on the other hand – thus elaborating the *idea* of the piece."

A exposição da sonata é feita em dois grupos temáticos, que são separados por uma transição. O primeiro grupo temático da exposição possui três subseções. De acordo com Adorno, a primeira delas é um período binário, sendo que o antecedente está claramente estabelecido na tonalidade de si menor e o consequente é uma frase modulatória, que utiliza o motivo B e o desenvolve a partir de progressões por tons inteiros. A segunda subseção está entre os compassos 12 e 16 e se encontra na tonalidade de ré maior. Nesta subseção intermediária é apresentado um novo tema (figura 2.1.4.2), que é formado pelo motivo C e por um novo motivo, chamado de D. Este novo tema está em um andamento mais rápido do que o inicial, o que demonstra a tendência de Berg em apresentar cada tema em um andamento distinto.



. Figura 2.1.4.2 – Segundo tema da *Sonata* de Berg formado a partir dos motivos C e D

De acordo com a pesquisadora Gamble e Morgan, esta nova seção corresponde a uma "falsa transição", pois nela há uma tentativa de modulação para a tonalidade de ré maior, mas essa modulação não se completa e há um retorno à tonalidade inicial. Assim:

> **A função da passagem que se inicia no compasso 12 é muito mais difícil de interpretar, mas a sua relação com a passagem do compasso 39 ajuda a esclarecer o plano geral. Nossa análise dos compassos 1 a 11 revelou que o processo estrutural e de contraponto alcança a sua completude no compasso 12. Neste ponto, uma nova estrutura de andamento mais rápido nos leva a acreditar que uma transição está a caminho. Entretanto, uma variante da frase inicial retorna na sua classe de altura original. Retrospectivamente, a aparente transição falhou para fazer o seu requisito de modulação e agora nós temos toda razão para acreditar que o tema principal está a ponto de torna-se um desenho ternário de proporções substanciais[27] (GABLE E MORGAN, pág. 106. Tradução nossa).**

[27] The function of the passage that begins at m. 12 is much more difficult to interpret, but its relation to the passage at m. 39 helps to clarify the overall plan. Our analysis of mm 1 – 11 revealed that a phrase-structural and contrapuntual beginning, with its new, faster tempo, strongly leads us to believe that a transition is underway. However, at mm. 17-19 a variant of the *Grundgestalt* phrase returns at its original pitch-class level; retrospectively, the apparent reason to believe that the main theme is about to become a ternary design of substantial proportions.

A transição só se realiza a partir do compasso 17 e ela se propaga até o compasso 28 e, conforme Adorno, dessa vez há uma modulação real entre a tonalidade de si menor e Ré Maior. Além disso, há um trabalho de desenvolvimento temático do material apresentado anteriormente.

De acordo com Kunster, o segundo grupo temático se encontra entre os compassos 29 e 48 e é dividido em duas partes. A primeira delas (compasso 29 a 37) está na tonalidade de Ré Maior e se inicia com um pedal sobre a nota lá. É importante ressaltar que a passagem para ré maior não foi feita a partir de nenhuma modulação consistente. Nesta primeira subseção do segundo grupo temático é apresentado um novo tema (figura 2.1.4.3), que é formado por dois novos motivos (E e F).

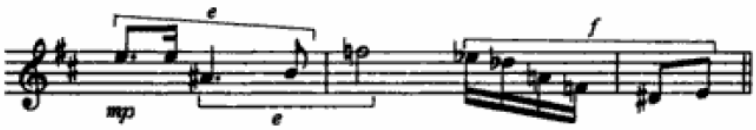


Figura 2.1.4.3 – Terceiro tema da *Sonata* de Berg formado a partir dos motivos E e F.

Nos compassos seguintes, há uma modulação para Mi Maior e uma progressão feita a partir do motivo F. Esta subseção é finalizada com um *stringendo*, que conduz à segunda subseção, a qual se propaga entre os compassos 38 e 48. Nesta subseção é apresentado um quarto tema (figura 2.1.4.4), formado por dois novos motivos (G e H), que se encontra em andamento mais rápido do que o da seção anterior. Observa-se novamente a tendência de Berg em apresentar cada novo tema com um andamento distinto.

Figura 2.1.4.4 – Quarto tema da *Sonata* de Berg formado pelos motivos G e H

A exposição é finalizada por uma codeta, que se encontra entre os compassos 49 e 55 e que está em um andamento mais lento do que o anterior. Nesta seção é feita uma progressão a partir do motivo A e na linha do baixo estão acordes que se deslocam sobre uma escala cromática descendente.

O desenvolvimento da sonata de Berg se encontra entre os compassos 56 e 110 e sobre ela Adorno comenta[28]:

> **A sensibilidade infalível de Berg para a forma é evidente na seção de desenvolvimento. Após as riquezas combinatórias da exposição, seria tautológico [termo da retórica utilizado para descrever repetição de um assunto] e confuso superar a sua ingenuidade com um trabalho motívico e contrapontual. O princípio básico do desenvolvimento é exatamente o oposto: aos temas, que passaram pela disciplina da exposição, é permitido respirar e cantar, como a conclusão da exposição antecipou. Neste sentido, o desenvolvimento apresenta uma função independente. (…) (ADORNO, op. cit. pág. 45. Tradução nossa).**

Kunster concorda com essa visão e afirma que a seção de desenvolvimento pode ser considerada mais simples do que a de exposição, pois possui um menor trabalho contrapontístico. O pesquisador afirma ainda que a seção é dividida em três subseções, sendo que em cada uma é trabalhada uma parte diferente da composição. É importante lembrar que a seção se inicia na região de Fá sustenido, o que mostra outro ponto na estruturação da sonata: a relação de terças entre as regiões estruturais (o primeiro grupo temático se encontra em si menor, o segundo em Ré maior e o desenvolvimento começa em torno de fá sustenido).

A seção de recapitulação se encontra entre os compassos 111 e 179 e sobre ela Kunster explica:[29]

> **A recapitulação de Berg é variada e desenvolvida e o material não é simplesmente repetido em uma nova tonalidade. Ao compor a recapitulação, Berg deve ter seguido a mensagem de Schoenberg: "Nunca faça o que um copista pode fazer" (Tradução nossa)**

Com isso, percebe-se que nesta seção existe uma reapresentação variada dos materiais da

---

[28] Berg's infalible feeling for form is already evident in the disposition of the developmente section. After the combinatorial riches of the exposition it would be tautological and confusing to surpass its ingenuity with motivic and contrapontual work. The governing principle of the developmente is exactly the opposite: the themes, once having been trough the discipline of the exposition, are allowed to breathe and sing out, just as the conclusion of the exposition had antecipated.

[29] Berg's recapitulation is varied and developed, not simply the exposition material repeated in new keys. While composing the recapitulation, Berg must have taken the message of Schoenberg to heart: "Never do what a copist can do"

exposição. A partir da apresentação do primeiro tema, o material deste é desenvolvido juntamente com o do segundo tema. A recapitulação do terceiro tema é encurtada e é feita entre os compassos 137 e 143, em um andamento mais lento do que o inicial. Nesta seção é empregada a tonalidade de Mi Maior, ao contrário do esquema tradicional que emprega a tônica inicial. A sonata de Berg é finalizada por uma codeta (compassos 167 e 179), que se baseia no material do tema de fechamento da exposição.

Kunster explica que após a conclusão deste movimento, Berg pretendia escrever movimentos adicionais para a sua sonata, mas desistiu disso, pois não acreditava ser capaz de criar novas ideias para os outros movimentos. Em resposta a isso, Schoenberg afirma que eles não seriam necessários, pois Berg havia dito tudo o que deveria ser dito. Adorno acrescenta que a *Sonata Op. 1* é uma grande introdução para aqueles que pretendem se aprofundar na obra do compositor.

Por fim, percebe-se que Alban Berg conseguiu aliar os fundamentos da forma sonata às conquistas dos seus contemporâneos. Além disso, a sua *Sonata Op. 1* tem influenciado vários compositores, como o brasileiro João Guilherme Ripper. Assim, a partir dos procedimentos apontados por Kunster e Adorno, analisaremos a *Sonata (1994)* de Ripper e observaremos as relações entre as duas peças.

2.1.5 – Outras sonatas do século XX

Charles Rosen[30] relata que, no século XX, a forma sonata passou a ser reinterpretada pelos compositores. No geral, ela passou a ser vista como uma variante da forma ternária ABA, na qual a primeira seção A não é conclusiva e a seção B é caracterizada pela fragmentação, desenvolvimento temático e textura dramática. Além disso, apenas parte da forma encontra-se presente. Um exemplo disso é a sonata de Stravinsky, que possui um desenvolvimento na parte central, mas se assemelha à estrutura do Concerto Grosso.

Ainda de acordo com Rosen, nas sonatas do século XX a organização tonal tende a ser menos rigorosa, mesmo quando o movimento começa e acaba na mesma tonalidade. A Sonata No 3 em Si Bemol Maior de Hindemith, por exemplo, apresenta o segundo tema em mi menor e a

[30] ROSEN, C. *op. cit.* 1988. pág. 403

recapitulação é feita em lá menor e ré menor. Assim, a recapitulação não é concebida como uma solução, mas sim como um retorno livre ao material inicial.

É interessante observar que em algumas obras atonais, a organização tonal da sonata é mantida. Um exemplo disso é o terceiro quarteto de Schoenberg, no qual o segundo tema da exposição é apresentado a um intervalo de 5ª acima da série original. Entretanto, em outras peças atonais, tal organização não é vista. Isso acontece no quarteto 5 de Bartok, onde o centro tonal é deslocado cromaticamente. Assim, a exposição se inicia em si bemol maior e há um deslocamento até a região do desenvolvimento, que é apresentada em fá sustenido. A partir disso, há também um retorno cromático até o si bemol, que é atingido no começo da coda. Nota-se também neste quarteto uma recapitulação reversa, ou seja, o segundo tema é reapresentado antes do primeiro tema.

Ainda de acordo com Rosen, alguns compositores se remetem ao classicismo inerente à forma. Na sua segunda sonata para piano, Pierre Boulez cita explicitamente o tema da sonata op. 106 de Beethoven. Além disso, o seu movimento inicial apresenta claramente primeiro e segundo temas, desenvolvimento e elementos típicos de uma recapitulação, tal como as recapitulações com desenvolvimento posterior.

De acordo com a pesquisadora Vanessa Rodrigues[31], caminhos diferentes foram seguidos por Boulez na sua terceira sonata. Nesta peça, o compositor usa o conceito de móbile musical. Assim, caba ao intérprete decidir qual será a próxima seção a ser tocada.

Por fim, percebe-se por este trecho da revisão bibliográfica, que a forma sonata passou por um longo processo de transformações. Resta-nos saber, entretanto, como as peças dos compositores brasileiros se encaixam nesse processo. Para isso, descreveremos no próximo tópico um breve histórico da Música do Brasil no período Pós-Guerra.

[31] RODRIGUES, V. F. A A questão do indeterminado em Música. In: VI SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2006, Goiânia. Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia: Editora da UFG, 2006. v.6.

2.2 – Breve histórico da Música do Brasil no período Pós-Guerra

No ano de 1937, o regente e compositor alemão Hans Joachim Koellreutter (1915 - 2003) imigrou para o Brasil fugindo do Nazismo. Koellreutter havia estudado regência com Hermann Scherchen e composição com Paul Hindemith e participava ativamente do grupo *Música Viva*, que divulgava a Música Contemporânea[32]. Segundo Neves[33], até a chegada de Koellreutter ao Brasil, os compositores do país, principalmente os nacionalistas ligados a Mário de Andrade, não haviam tido contato com as técnicas do dodecafonismo e do serialismo de Schoenberg, Berg e Webern. Além disso, os compositores que haviam viajado para a Europa e que tiveram contato com o dodecafonismo se recusavam a utilizar este sistema, pois o consideravam inexpressivo.

De acordo com Neves, após se estabelecer no Rio de Janeiro, Koellreutter se tornou professor particular de composição e em 1939 fundou a versão brasileira do grupo Música Viva. Neste grupo estavam musicólogos e professores do Instituto Nacional de Música adeptos à estética nacionalista, como Luis Heitor Corrêa de Azevedo, Otávio Bevilacqua e Brasílio Itiberê da Cunha Sobrinho. Aos poucos, Koellreutter afasta-os do grupo e para ele traz os seus próprios alunos de composição, que se interessavam pelo dodecafonismo. Dentre esses novos membros estão Cláudio Santoro, César Guerra-Peixe e Eunice Katunda.

Em 1946, Koellreutter e os seus discípulos publicam o Manifesto Música Viva, no qual são expostos os 13 princípios do grupo. De todos eles, o décimo se tornou o mais polêmico[34]:

> **MÚSICA VIVA acredita no poder da música como linguagem *substancial*, como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o *falso* nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, gerando forças disruptivas.**

De acordo como Béhague, o grupo não atacou diretamente o nacionalismo musical, mas apenas demonstrou a sua oposição ao nacionalismo de ordem folclórica. Outro fato que gerou

---

[32] KATER, C. **Música Viva e H. J. Koellreutter:** movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001. Pág. 41 a 45.
[33] NEVES, J.M. *Op. cit.* Pág. 81.
[34] BEHAGUE, G **Music on Latin America:** an introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1979. 369 p.

polêmica foi a utilização do serialismo por Koellreutter durante as suas aulas. Dessa forma, muitas pessoas viam a filosofia do grupo como uma campanha contra o nacionalismo musical. Conseqüentemente, a estética musical no Brasil ficou dividida entre o nacionalismo e o internacionalismo.

O grupo Música Viva sofreu uma crise interna nos anos seguintes. Em 1947, Cláudio Santoro havia recebido uma bolsa para estudar com Nadia Boulanger em Paris. Durante seu período na Europa, Santoro participou como delegado brasileiro do II Congresso Mundial dos Compositores Progressistas em Praga. Neste congresso foi apresentado o Manifesto Jdanov, que explicava como a doutrina do Realismo Soviético deveria ser aplicada em Música. Além disso, Jdanov afirmava que o dodecafonismo era fruto da decadência da sociedade burguesa e que deveria ser banido da música[35]. Dessa forma, convencido pelas idéias do Congresso de Praga, Santoro abandona o dodecafonismo e o movimento Música Viva e adere à estética nacionalista, mas a partir do Realismo Soviético. Logo em seguida, Guerra-Peixe e Katunda abandonam o grupo e adotam as idéias de Santoro.

Segundo Kater (p. 119-24), outro golpe ao Música Viva foi promovido por Camargo Guarnieri em 1950. O compositor publicou em vários jornais do país uma *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil*, na qual várias críticas indiretas são feitas a Koellreutter. Nesta *Carta Aberta*, Koellreutter foi acusado de tentar destruir o caráter nacional da música brasileira através da imposição a jovens compositores de uma técnica cerebral, decadente e oriunda de países que empobreciam o folclore musical. Em seguida, Guarnieri pede que o público brasileiro se manifeste sobre o assunto. A *Carta* obteve um grande espaço na mídia brasileira e as discussões entre Guarnieri, Koellreutter e os seus partidários se prolongaram durante os anos de 1950 a 1954.

Segundo Salles[36], no fim dos anos 50 o grupo Música Nova se dissolveu e houve o enfraquecimento da linguagem atonal no Brasil. Com isso, ao fim da década havia dois tipos de nacionalismo no país: um de caráter estético, liderado por Guarnieri, e um político, comandado por Santoro.

---

[35] SALLES, P. T. **Aberturas e Impasses***:* O Pós-modernismo na música e os seus reflexos no Brasil 1970-1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005, 263 págs. Pág. 148-9

[36] SALLES, P. T. *Op. cit.* Pág. 148-9

Mesmo com a dissolução do grupo Música Viva, no fim da década de 1950 havia no Brasil outros músicos ligados a movimentos de vanguarda. Um deles era o compositor e regente Olivier Toni, que dirigia a Orquestra de Câmara de São Paulo e que executava obras contemporâneas com a mesma. Alguns jovens compositores ligados a Toni, como Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, resolveram se unir e fundar o grupo Música Nova[37].

De acordo com Neves, o grupo participou de cursos e festivais destinados à propagação da música de vanguarda, como Darmstadt, Danaueschingen, Paris e Madri. Em 1962 o grupo fundou na cidade de Santos o Festival Música Nova, evento anual que existe até hoje e que tem a preocupação de divulgar obras de vanguarda européias, como as de Stockhausen, Boulez, Berio e Xenakis, e também de compositores jovens brasileiros. Já em 1963, o grupo publicou o seu manifesto, intitulado *Por uma nova música brasileira*, no qual estão expostos os seus princípios. Destes, os principais são:

1) Compromisso total com o mundo contemporâneo e com uma nova realidade, manifestada pelo avanço das ciências;

2) Opção estética pelo concretismo e oposição ao idealismo;

3) Valorização dos meios de informação, como o cinema, telecomunicações e cibernética;

4) Uso do passado musical aliado aos novos conhecimentos do Homem para a solução dos problemas atuais;

5) Aceitação de elementos indeterminados na música, como o acaso controlado;

6) Com relação à cultura brasileira, deve-se buscar uma visão internacional, de forma que a cultura do país se liberte dos entraves infra-estruturais (subdesenvolvimento econômico e estrutura agrária retrógrada) e das estruturas ideológico-culturais que cristalizaram um passado provinciano, alheio à realidade global;

7) De Maiacovsky: sem forma revolucionária não há arte revolucionária.

---

[37] NEVES, J. M. *Op. cit.* Pág. 162

Dessa forma e de acordo com Salles, percebe-se que o movimento nacionalista estético de esquerda proposto por Santoro estava em descompasso com as propostas do Música Nova. Em 1965 o grupo estréia no Teatro Municipal de São Paulo, sob a regência do Maestro Diogo Pacheco, algumas de suas peças, como *Ouviver a Música* de Willy Corrêa de Oliveira e *Blirium C – 9* de Gilberto Mendes. A primeira obra é um espetáculo total, no qual há participação coletiva e percepção plurissensorial do texto musical. A segunda é uma peça que não possui partitura escrita, mas apenas instruções de execução. Com essas obras, o grupo Música Viva tornou-se o representante brasileiro do neo-dadaísmo e por muitos críticos foi taxado de forma pejorativa como símbolo da anti-música[38].

De acordo com Neves, a partir de 1966 o grupo se dissolveu, pois Cozzella e Duprat resolveram direcionar suas atividades para a produção de música comercial, como *jingles* de propagandas e orquestrações sofisticadas para os grupos do tropicalismo brasileiro (Mutantes, Gilberto Gil e Caetano Veloso). Em contrapartida, Mendes e Oliveira resolveram continuar sozinhos a compor segundo os princípios experimentalistas do Música Viva.

No fim da década de 1960 e 1970, algumas idéias de vanguarda afetaram alguns membros da estética nacionalista. De acordo com Salles, Guarnieri, temendo ser lembrado apenas como o músico que escreveu a polêmica *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, resolveu aceitar as linguagens do atonalismo e do serialismo. Nesse período, foram compostas peças importantes, como o *Concerto No. 4 para piano* e a *Sonata para piano*. Segundo Mariz, a fase atonal foi um período no qual Guarnieri queria competir com Alberto Ginastera, mas o próprio compositor alega que essa fase não lhe agradou e, por isso, resolveu voltar ao nacionalismo. Outro membro a aderir ao dodecafonismo foi Francisco Mignone e exemplos disso são as suas *Sonatas para piano Nos. 2. 3 e 4* , que utilizam essa linguagem, mas após isso Mignone retorna à estética nacionalista.

No fim da década de 1960, outros grupos composicionais existiam fora do eixo Rio - São Paulo e o melhor exemplo disso é o *Grupo de Compositores da Bahia*. Em 1954 Koellreuter criou em Salvador os Seminários Internacionais de Música da Universidade da Bahia, onde professores internacionais eram convidados para ministrar aulas de composição. Um desses compositores, o suíço Ernst Widmer, acabou se radicando em Salvador. Com os seus alunos

[38] NEVES, J. M. *Op. cit.*

de composição[39], dentre os quais estavam Jamary de Oliveira e Lindembergue Cardoso, criou um grupo chamado *Compositores da Bahia*, que iniciou suas atividades em 1966 e a partir de 1969 despontou nacionalmente ao participar do *1º Concurso de Composição da Guanabara*. Segundo Neves, os Compositores da Bahia foram o grupo mais ativo no Brasil durante a década de 1970 e sua posição estética é distinta de todos os outros grupos brasileiros, especialmente do vanguardismo extremo dos elementos do Música Nova. Ainda segundo Neves, os compositores baianos buscam o equilíbrio entre a tradição e a renovação e tentam conciliar o nacional com o internacional.

Outro processo composicional que surgiu no Brasil a partir do fim da década de 1970 foi o pós-modernismo. Salles afirma que os principais compositores desta tendência são Marlos Nobre, Ricardo Tacuchian e Almeida Prado. Em uma entrevista dada a Soffiati[40], Tacuchian esclarece os princípios do pós-modernismo e o diferencia da vanguarda. Segundo o compositor, a vanguarda é uma busca permanente do novo e uma absoluta política de ruptura com a tradição. Já o pós-modernismo se caracteriza também por uma constante busca do novo, mas sem o rompimento com a tradição.

Ao ser entrevistado pela pesquisadora Adriana Moreira[41], Almeida Prado comenta sobre a fase Pós-Moderna de sua obra, na qual há uma postura de liberdade em relação aos métodos composicionais:

> **A 4a fase, a Pós-Moderna, começou com os "Poesilúdios" e vai até agora, nesse instante. (...) Após a 6a Carta Celeste, composta em 1982, resolvi fazer colagens, claramente visível nos "Poesilúdios". Uma total ausência de querer ser coerente, um assumir incoerente. É uma fase nova em relação às anteriores, embora tenha algumas coisas das outras. O que nasceu com os Poesilúdios foi uma atitude de maior liberdade.**

Com relação a esse período histórico após o fim da década de 1970, Marlos Nobre afirma[42]:

---

[39] NEVES, J. M. *Op. cit.*

[40] SOFFIATTI, G. L. Tacuchian, sistema-T e pós-modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian. *Brasiliana (Rio de Janeiro)*, Revista da Academia Brasileira de Música, n. 6, p. 20-7, set. 2000.

[41] MOREIRA, A. L. C. **A poética nos *16 poesilúdios* para piano de Almeida Prado:** análise musical. 2002. 416 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Págs. 46-7

[42] BARK, J. M. M. **Marlos Nobre: O Concertante do Imaginário para piano e orquestra op. 74 –** estudo analítico e interpretativo. 2006. 286f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Pág. 34

> **“Não há mais o embate entre os nacionalistas e a vanguarda contestatória deste nacionalismo. A geração nascida depois de 1939 mudou o quadro: a música brasileira hoje está livre de conceitos restritivos, não é nacionalista nem vanguarda, mas uma mistura de tudo.”**

Segundo Tacuchian (SALES, 2002, pág. 157), o pós-modernismo é apenas um das cinco linhas composicionais existentes no Brasil, sendo que as restantes são neoclassicismo, neo-romantismo, nacionalismo e vanguarda experimentalista. Esta categorização é semelhante à proposta por Nassaro (SALES, 2002, pág. 158): a) a vanguarda, voltada para o experimentalismo; b) o neoclassicismo, polo oposto ao experimentalismo e que se subdivide em três: nacionalismo, pós-românticos e ecléticos; c) pós-modernismo.

Embora essa classificação estética das tendências da música brasileira feita por Tacuchian, Salles e Nassaro seja discutível, podemos considerá-la útil para o nosso trabalho de análise, visto que assim podemos classificar de uma forma mais esquemática as peças escolhidas por nós. Com isso, analisaremos como a forma sonata, uma das mais importantes formas da história de música, é tratada pelas três correntes. Do neoclassicismo avaliaremos a *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper, do pós-modernismo analisaremos a *Sonata Breve (2000)* de Marlos Nobre e da vanguarda será analisada a *Sonata I* de Roberto Victorio.

2.3 – OS COMPOSITORES E SUAS OBRAS

2.3.1 – Marlos Nobre e sua obra

Marlos Nobre nasceu na cidade de Recife, no ano de 1939. Estudou no Conservatório Pernambucano de Música e, em 1955, diplomou-se em piano e em matérias teóricas. Entre 1956 e 1959, desenvolveu estudos de harmonia, contraponto e composição no Instituto Ernani Braga, em Recife, na classe do Padre Jaime Diniz. Em 1960 venceu um concurso de composição na sua cidade natal com a peça *Nazaretiana* e, como prêmio, teve a oportunidade de estudar com H. J. Koellreutter no Curso Internacional de Férias de Teresópolis. Pouco tempo depois, recebeu uma bolsa de estudos para estudar com Camargo Guarnieri e com ele permaneceu até o fim de 1961. Após isso, mudou-se para o Rio de Janeiro e tornou-se funcionário da Rádio MEC.

Em 1963, Marlos Nobre venceu um concurso latino-americano de composição e, dessa forma, foi um dos 12 bolsistas escolhidos para estudar em Buenos Aires, no Instituto Torcuato di Tella. Ali trabalhou sob a orientação de Alberto Ginastera, Riccardo Malipiero, Olivier Messiaen, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola e Bruno Maderna. Em 1969, dirigiu-se aos EUA para aperfeiçoar-se com Alexandre Goehr e Günther Schüller no Berkshire Music Center. Neste mesmo ano, a convite de Vladimir Ussachevsky, estudou música eletrônica na Universidade de Columbia em Nova York[43].

Marlos Nobre recebeu convites para atuar como compositor residente em instituições alemãs, como a Brahms-Haus (Casa de Brahms) em Baden-Baden (1980-1981) e o programa DAAD "Deutscher Akademischer Austauschdienst" da Alemanha (1982-1983). Já nos EUA, foi o compositor residente do "Guggenheim Fellowship" de Nova Iorque (1985/1986), da Universidade de Georgia e da Texas Christian University (ambos em 1999). Ainda nos EUA, foi professor-visitante das Universidades de Indiana, Yale e Juilliard.

Ao longo de sua carreira, Nobre recebeu encomendas de várias instituições brasileiras, como a Rádio Educativa, a Sala Cecília Meirelles e a Universidade Livre de Música de São Paulo.

[43] MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

Também recebeu encomendas do Instituto Goethe e da Fundação Apollon (ambos na Alemanha), da Orquestra de Câmara de Neuchâtel e da Rádio Suisse Romande (Suíça), do Festival Internacional de Bolzano (Itália) e do Ministério da Cultura da Espanha para a comemoração dos 500 anos do Descobrimento das Américas[44].

Além de compositor, Marlos Nobre tem atuado ativamente como pianista e maestro na execução de suas peças frente às principais orquestras brasileiras e também de outros países, como a Suíça, França, Inglaterra, Argentina, Uruguay, Portugal, Espanha, México, Venezuela, Guatemala e Peru. Além disso, sua obra tem sido apresentada nos principais eventos de música do mundo, dentre os quais podem ser mencionados o “Mayo Musical” (Espanha – 1995), o “Sonido de las Américas” (EUA – 1996) e os Festivais Internacionais “Gulbenkian” (Portugal – 1998), de “Bucarest” (Romênia – 1999) e o de Bayreuth (2000).

De acordo com Bark, além dos prêmios citados anteriormente, a obra de Marlos Nobre tem sido premiada por diversas instituições, dentre as quais se destacam a Broadcasting Music Inc. Award de Nova York (1961), Academia Brasileira de Música (1963), Escola de Música da UFRJ (1963), o Museu da Imagem e do Som (1970) e a UNESCO (1974 e 1979). Em 2005, foi o vencedor do VI Prêmio "Tomás Luis de Victoria", da Espanha, considerado um dos mais importantes da música erudita.

Além de premiado em vários concursos de música, Marlos Nobre tem participado de vários júris internacionais, como o concurso Reine Marie-José (Suíça – 1978), Prêmio Simon Bolívar (Venezuela – 1982) e os concursos de piano de Santander (Espanha – 1987) e Arthur Rubinstein (Israel – 1989).

Nobre ocupou diversos cargos administrativos. No Brasil, foi o Diretor Musical da Radio MEC (a partir de 1961), dos "Concertos para a Juventude" da Rede GLOBO (1971 a 1976), do Instituto Nacional de Música da FUNARTE (1976 a 1979). Desde 1983 ocupa a cadeira número 1 da Academia Brasileira de Música e no período de 1985 a 1991 foi o presidente dessa instituição[45]. No Conselho Internacional de Música da UNESCO fez parte do seu comitê executivo durante os períodos de 1980-1989. Além disso, foi o Presidente do referido

---

[44] BARK, J. M. M. *op. cit*.
[45] Informação retirada do site www.abmusica.org.br acessado em 07/05/2010

Conselho durante a gestão de 1986-1987[46].

Finalmente a sua contribuição à cultura brasileira tem sido reconhecida por governantes brasileiros através da entrega de condecorações, como a Medalha de Ouro de Mérito Cultural (Governo de Pernambuco), Grande Oficial da Ordem do Mérito (Governo do Distrito Federal) e Oficial da Ordem do Rio Branco (Governo Federal do Brasil). Por fim, pelo Ministério da Cultura da França foi nomeado oficial da "Ordre des Arts et des Lettres".

O catálogo de Marlos Nobre compreende mais de 243 peças, que estão dispostas nos mais diversos tipos de formação, como orquestras de câmara e sinfônicas, coro, instrumento solo, música de câmara, canções e concertos para instrumentos solistas e orquestra[47]. De acordo com Bark(págs. 34 a 36)[48], o próprio compositor divide a sua obra em cinco fases distintas.

A primeira fase se encontra entre os anos de 1959 a 1963 e começa com o *Concertino para piano e orquestra de cordas* Op. 1 e finaliza com o *Divertimento para piano e orquestra* Op. 14. Neste período inicial há uma grande referência a temas de Ernesto Nazareth. A linguagem é predominantemente tonal, mas no fim do período são incorporados elementos atonais, politonais e dodecafônicos. Ressalta-se nessa época a fase de estudos com Camargo Guarnieri, na qual são evocados os sentimentos nacionalistas.

A segunda fase se inicia em 1963 e acaba em 1968, compreendendo as peças numeradas sob os Op. 15 a Op. 32. Esse período compreende a sua estadia no Centro Latino-Americano de Altos Estudios Musicales do Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. Nessa fase, há uma utilização mais consistente do dodecafonismo e incursões pela música aleatória. Há também o uso da temática nacionalista, através do emprego do folclore e de melodias nordestinas. Desde essa época, encontra-se na sua obra o uso constante de variações como técnica de composição, através de um processo de transformações motívicas, o que gera uma ampliação orgânica de ideias. Desse período, podem ser citadas as *Variações rítmicas* Op. 15 para piano e percussão, *Ukrinmakrinkrin* Op. 17 para soprano, sopros e piano, *Terceiro Ciclo Nordestino* Op. 22 e *Rhythmetron* Op. 27 para percussão. Uma grande obra desse período são os *Desafios Op. 31*, que compreendem um conjunto de 49 formações diferentes, inicialmente para orquestra de cordas e instrumento solista e

---

[46] Informação retirada do site http://www.imc-cim.org/ acessado em 07/05/2010
[47] Informação retirada do site www.marlosnobre.sites.uol.com.br acessado em 07/05/2010
[48] NOBRE, M. "Nueve Preguntas a Marlos Nobre" – *Revista Musical Chilena* 33, n. 148, 1979, pp. 37-47
APUD: BARK, J. *op. cit*.

depois para instrumento e piano.

A terceira fase de criação se encontra entre 1969 e 1977, compreende as obras dos Op. 33 ao Op. 46 e se caracteriza pela integração dos processos assimilados nos períodos anteriores: serialismo, aleatoriedade, atonalidade e politonalidade. Aí estão incluídos o *Concerto Breve* Op. 33 para piano e orquestra, *Ludus Instrumentalis* Op. 34 para orquestra de câmera e *Biosfera* Op. 35 para orquestra de cordas.

Os anos de 1978 e 1979 são considerados improdutivos, dessa forma a quarta fase se propaga entre 1980 e 1989, que compreende as obras dos opus 47 a 73. Segundo o compositor, a produção musical flui com maior liberdade e maturidade.

Finalmente, a quinta fase se inicia em 1989, com a composição do *Concertante do Imaginário* Op. 74 para piano e orquestra de cordas. A partir de então, Nobre tem utilizado em suas obras estruturas formais mais amplas e uma combinação entre elementos da música ocidental tonal e contemporânea.

Em uma entrevista à pesquisadora Stefanie Freitas[49] sobre a sua *Sonata sobre tema de Bartók, op. 45*, Marlos Nobre comenta o processo de composição da peça e revela vários aspectos do seu idiomático:

> **O tema enunciado pelo trombone no 1º. movimento do Concerto para Orquestra de Bartók sempre me fascinou. Sempre achei que Bartók não o tinha aproveitado de maneira mais ampla, usando-o depois como um fugato dos metais, mas abandonando-o durante o decorrer da obra. É, como disse, um tema fascinante e naturalmente não foi só este próprio tema, mas algumas ideias derivadas de Bartók que sempre me fascinaram que desenvolvi na minha sonata. Minha relação com a obra de Bartók sempre foi muito profunda, desde a minha juventude. [Eu admirava] A maneira como Bartók realizou a sua obra, criando um estilo próprio e uma técnica pessoal, partindo dos elementos folclóricos. Curiosamente eu já em minha juventude, aos 21 anos, criticava profundamente a linha nacionalista brasileira e sua estética. Os nacionalistas brasileiros partiam do princípio de que criaram uma eventual "MÚSICA BRASILEIRA" partindo e tendo como base os elementos folclóricos. Ora, isto**

[49] FREITAS, S. **Marlos Nobre – Sonata sobre tema de Bartók Op. 45:** uma abordagem analítica do fenômeno intertextual. 2009. 135f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

> **me parecia um erro: eu acreditava em um processo diferente, isto é, o criador absorve o seu meio cultural e a partir daí é forjada sua personalidade, seu estilo. Esta absorção pode ser inconsciente ou consciente. Ao descobrir Bartók eu me deparei claramente com a segunda possibilidade: Bartók fez estudos e pesquisas profundas do folclore da Hungria e países próximos e a partir deles forjou o seu estilo pessoal. Ao mesmo tempo Bartók assimilou as técnicas mais avançadas do seu tempo e nunca caiu em um folclorismo de receita, com uma linguagem tonal ultrapassada. O seu estilo é uma mistura perfeita de uma busca técnica avançada, constante e o folclore absorvido e transformado. Foi uma descoberta notável para mim: eu buscava, na verdade, a mesma coisa. Abominava, realmente, as soluções fáceis de um nacionalismo de receitas caseiras, onde se vestiam alguns temas folclóricos com uma falsa roupagem "erudita", tão bem expresso na odiosa expressão "índio de casaca". Eu me rebelei frontalmente contra aquilo que achava ser uma pseudo-estética nacionalista, a qual, na verdade, tornou-se uma repetição fácil de receitas, de clichês e de fórmulas passadistas.**

Na próxima seção deste trabalho tentaremos aprofundar o estudo da obra de Marlos Nobre através da análise da sua *Sonata Breve* (2000). Com ela, pretendemos mostrar como os princípios formais da forma sonata são utilizados por um compositor vivo brasileiro.

2.3.2 – João Guilherme Ripper e sua obra

João Guilherme Ripper Vianna nasceu em 1959 na cidade do Rio de Janeiro. Ingressou em 1979 na Escola de Música da UFRJ, onde concluiu o bacharelado e o mestrado. Na referida instituição, estudou composição com Ronaldo Miranda e Henrique Morelenbaum e regência com Roberto Duarte. Na Argentina, realizou estudos complementares de regência com o Maestro Guillermo Scarabino. Por fim, concluiu em 1997 o seu doutorado em composição na The Catholic University of America, Washington D.C., EUA. Naquela universidade, os seus orientadores foram Helmut Braunlich (compositor e violinista) e Emma Garmendia (musicóloga)[50].

Segundo Barcellos, ao longo de sua vida Ripper atuou intensamente como docente. Desde 1988, é professor de Composição, Harmonia, Análise Musical e Schenkeriana nos cursos de

[50] BARCELLOS, C. **O piano em três canções de João Guilherme Ripper:** decisões interpretativas através da análise da relação texto-música. 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

graduação e pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. Ainda no Rio de Janeiro, foi professor e coordenador do curso superior de música da Universidade Estácio de Sá. . Durante a sua permanência nos EUA, foi professor assistente de orquestração da The Catholic University of America e ensinou música em escolas públicas do Montgomery County, em Maryland.

As atividades de João Guilherme Ripper também se desenvolveram em setores administrativos. Entre 1986 e 1988 foi o idealizador e responsável pelo banco de partituras da FUNARTE. Durante o período de 1988 a 1990, organizou as edições anuais do Panorama de Música Brasileira Contemporânea. Já nas VIII e IX edições da Bienal de Música Contemporânea atuou como assistente de coordenação[51]. Em 1998, após retornar dos EUA, assumiu o cargo de coordenador do curso de pós-graduação da UFRJ e, entre 1999 e 2003, foi o diretor desta instituição. Desde 2004 é o diretor da Sala Cecília Meireles no Rio de Janeiro. Sua gestão tem sido marcada pela formulação de ciclos temáticos e de novas séries de concerto, nas quais o repertório brasileiro é valorizado[52].

Como regente, Ripper atuou frente diversas orquestras sinfônicas, como a Nacional, a de Brasília, a da Rádio Cultura de SP, a da Escola de Música da UFRJ e a da Província de Cuyo (Argentina). Além disso, foi o fundador e é o Diretor Artístico da Orquestra de Câmara do Pantanal, em Mato Grosso do Sul. Naquele estado criou temporadas regulares de concerto e dirigiu apresentações didáticas e populares.

Ainda de acordo com Barcellos, o compositor tem recebido encomendas de peças tanto no Brasil, como no exterior, dentre as quais se destacam a Orquestra Sinfônica de Akron (Ohio – EUA) e a Banda Sinfônica do Estado de São Paulo. Para a primeira foi escrita em 1999 a "Abertura Concertante" e, para a segunda, "Cervantinas" (2005). Vale ressaltar que, em 2008, João Guilherme Ripper foi o compositor residente do Festival Internacional de Campos do Jordão, no qual foi apresentado um panorama de suas peças sinfônicas e de câmara.

A obra de Ripper recebeu alguns prêmios no Brasil. Em 1995, a canção *Rio Desvelo* foi premiada no Concurso de Composição RIOARTE e, em 2002, a sua ópera *Domitilla* foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Talvez o reconhecimento

---

[51] MARIZ, V. *op. cit*

[52] Informação retirada do site www.salaceciliameireles.com.br acessado em 05/05/2010.

maior às suas atividades musicais tenha ocorrido em 2003, através da sua nomeação para a posse da cadeira de número 30 da Academia Brasileira de Música, cujo patrono é Alberto Nepomuceno[53].

O catálogo[54] de obras de Ripper é numeroso e abrange várias formações e gêneros. No campo da música de câmara, destacam-se dois quintetos de sopros, três trios com piano, um duo para violino e piano e várias peças para formações pouco tradicionais. Para instrumentos solo, existem seis peças, sendo uma para violoncelo, outra para órgão, mais uma para violão e três para piano, que são C*antilena* (1989), *Sonata* (1994) e *Variações Saunders* (1999). Existem também aproximadamente vinte peças orquestrais, que comportam concertos, aberturas e variações.

Grande parte das composições de Ripper é vocal e se baseia em textos brasileiros. Esse interesse pela literatura é justificado, pois, segundo Barcellos, antes de iniciar os seus estudos musicais, Ripper se dedicava à poesia. No seu catálogo constam três óperas. A primeira, escrita em 1996 e com o libreto do próprio compositor, é chamada *Augusto Matraga* e se baseia na novela homônima de João Guimarães Rosa. A segunda, *Domitila*, foi escrita em 2000, também tem o libreto escrito pelo próprio compositor e se baseia na correspondência amorosa entre Dom Pedro I e a Marquesa de Santos. Por fim, a terceira, *Anjo Negro*, foi composta em 2003 e o libreto é a peça homônima de Nelson Rodrigues. Além disso, existem peças corais e vários ciclos de canções, que foram compostas sobre textos do próprio compositor e também de Cecília Meirelles, Mário Quintana, Manoel de Barros. Sobre o texto de Machado de Assis foi escrita a peça *Olhos de Capitu*, para soprano, narrador e orquestra sinfônica, cuja estréia ocorreu no 38º. Festival de Campos do Jordão.

Deve-se lembrar ainda que a música religiosa ocupa um lugar importante na produção de João Guilherme Ripper. A sua dissertação de mestrado se destina à elaboração de uma proposta para a renovação da música sacra católica e revela também grande parte do idiomático do compositor.[55] Na revisão bibliográfica desse trabalho está um estudo histórico, que começa no surgimento do canto litúrgico e vai até o desenvolvimento da música sacra no Brasil. Para Ripper, os compositores cristãos continuam presos às tradições, como o canto gregoriano, e

---

[53] Informação retirada do site www.abmusica.org.br acessado em 05/05/2010.

[54] Informação retirada do site do próprio compositor www.myspace.com/joaoripper acessado em 05/05/2010

[55] RIPPER, J. G. **Música Sacra** – Uma nova proposta. 1992. 219f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

frequentemente as suas obras apresentam baixo valor artístico. Ripper afirma que as obras sacras devem ser funcionais, ou seja, respeitar os princípios da liturgia católica, mas é necessário o emprego de recursos musicais que representem a época e o estilo do compositor. A sua posição é justificada ao citar que Stravinsky compôs várias peças de caráter religioso, mas de profundo traço pessoal. Dentre elas podem ser citadas a *Missa* (1948), o *Canticum Sacrum* (1956), o *Threni* (1958) e o *Monumento a Gesualdo* (1960), que utilizam várias técnicas de composição modernas, inclusive o serialismo (Ripper, 1992, pág. 115).

Após a análise do *Canticum Sacro* de Stravinsky, do *Réquiem* de Fauré e da *Missa em Sol Maior* de Schubert, Ripper analisa a sua própria composição, a *Missa Festiva* (1990). A peça foi escrita para soprano e barítono solistas, coro misto, órgão ou piano e é composta de sete partes: *Introito, Gloria, Alleluia, Offertorio, Sanctus, Agnus Dei, Communio* e *Finalis*. Os títulos foram mantidos em latim para que a tradição católica pudesse ser mantida.

A manutenção da tradição se faz também através do uso de ritmos tipicamente medievais e renascentistas, melodias modais e de estruturais formais simétricas, ou seja, o *proportio* medieval (pág. 159). Segundo Ripper, o modalismo não é apenas uma referência à música antiga, mas também à música nordestina. Isso vai de encontro com a proposta do II Concílio do Vaticano, que delibera que a música litúrgica deve conter elementos regionais (pág. 148).

Embora sejam usados elementos medievais, na *Missa Festiva* são encontrados também elementos típicos do idiomático de Ripper. Um deles é do uso de harmonias modais, mas de forma contemporânea, como o deslocamento do centro tonal de forma contínua e cromática e também o emprego de falsas relações cromáticas (pág. 144) Além disso, existem também modulações rápidas para tonalidades distantes e o uso de escalas de tons inteiros, acordes de quatro e cinco sons e também acordes mediânicos, que dividem a oitava em 2, 3 ou 4 partes iguais (pág. 152 a 154). Outra característica do idiomático de Ripper é a presença de mudanças bruscas de dinâmica para identificar o fim de seções das peças.

Algumas características do estilo de Ripper foram comentadas por outros pesquisadores. Segundo Mariz, o compositor sublimou o nacionalismo e utiliza freqüentemente o atonalismo e o neotonalismo e, com menos freqüência, o dodecafonismo (Mariz, 2006, pág. 479). Caroline Barcellos afirma que Ripper não força sua música a soar contemporânea e que “ser

moderno" não significa a ruptura, o imediatismo, a superficialidade e a simplificação sem critérios (Barcellos, 2006, pág. 35). Em entrevista uma entrevista feita à pesquisadora (Barcellos, págs. 168), Ripper faz dois comentários importante sobre as suas obras. Com relação ao método de análise de suas canções, ele diz:

> **O melhor seria uma análise harmônica, que levasse em conta as grandes áreas tonais da peça. Todas as três peças – Canção do Porto, Rio Desvelo e Cecília – são peças tonais. Em alguns momentos, dispensam a tonalidade através de acordes não-funcionais, mas as grandes áreas tonais são preservadas.**

Por fim, Ripper comenta sobre o processo de composição de suas canções e também sobre a sua estética:

> **Eu penso muito no cantor, tento me colocar no lugar dele. Na medida do possível, eu nunca dificulto. Eu sempre procuro tornar a música funcional. A qualidade da obra não está na sua complexidade, mas na sua funcionalidade. Existe pra mim uma maneira que a obra se faz de uma maneira natural, assim como as linhas melódicas são naturais. Quando você tenta ir contra essa natureza, você pode, mas até pra ir contra, você tem que ir com arte. Se alguém vai contra pelo simples prazer, ou sem prazer, mas pela simples obrigação de fazer uma linha atonal, ou uma linha que seja mais angulosa, para parecer um pouco mais contemporâneo, vai de tal forma contra o fluxo da melodia, que aquilo se torna incômodo, não é orgânico. Eu tenho uma concepção de obra que vai se criando, e que a própria obra vai dizendo pra você como é que ela quer ser. O compositor vai compondo, tocando, escrevendo... e sempre a composição é uma associação de opções: esse acorde, e não o outro, essa nota da linha melódica, e não a outra. Mas existe pra mim um processo que é mais natural, e eu consigo constatar que isso é verdade, quando eu escuto cantado. Soa natural, soa lógico. Não que fique óbvio, não é óbvio, mas é lógico, é para ali que tinha fluir realmente. É o criador e a criatura, e a criatura vai dizendo para onde ela quer ir. O que quer dizer esse "aonde ela quer ir", na verdade? São os meus condicionamentos, o que eu já estudei, o que eu já ouvi, e que na verdade faz parte de um senso comum, um pouco mais amplo, e isso acaba agradando – eu espero, pelo menos que acabe agradando – ao intérprete. Não que eu não experimente, eu experimento um bocado. Por exemplo, nesse último ciclo que escrevi para o Inácio, o ciclo Pierrot, há partes tonais, bitonais, e ao mesmo tempo, há canções que são extremamente tonais, inclusive uma parece uma canção de berço. Mas, em tudo, eu procuro dar um sentimento de naturalidade, de que a própria obra cresceu para esse momento. Não fiquei justapondo notas**

> **simplesmente para fazer uma série, por exemplo, como se fosse um exercício. Eu não tenho nenhuma preocupação de soar contemporâneo. Não tenho qualquer preocupação de soar contemporâneo. Prefiro que cantem as minhas obras.**

Na próxima seção deste trabalho tentaremos aprofundar o estudo da obra de Ripper através da análise da sua *Sonata para piano* (1994). Com ela, pretendemos mostrar como os princípios formais da forma sonata são utilizados por um compositor vivo brasileiro.

2.3.3 – Roberto Victorio e sua obra

Roberto Pinto Victorio é compositor, violonista, violoncelista e regente. Nascido em 1959 na cidade do Rio de Janeiro, sua formação acadêmica ocorreu exclusivamente no Brasil. Em 1980, concluiu o bacharelado em violão pela FAMASF (Faculdade de Música Augusta de Souza França), na classe de Jodacil Damasceno. Prosseguiu os seus estudos na UFRJ, onde concluiu o bacharelado em regência (1986) e o mestrado em composição (1991), sendo neste orientado pela compositora Marisa Resende. Finalmente, em 2003 obteve o seu doutorado em estruturação musical pela UNIRIO, sob a orientação de Carole Gubernikoff [56].

De acordo com Barbosa[57], Victorio buscou um idioma de composição próprio e nega que tenha passado por uma fase nacionalista, pois acredita que o nacionalismo é um fato passado e, por isso, não se propõe a repetir fórmulas já digeridas. Dessa forma, desde a sua juventude Victorio foi um ativo divulgador da música contemporânea brasileira, tendo criado grupos para este fim.

Entre 1981 e 1986, Roberto Victorio dirigiu o Grupo Vocal Contraste, cuja proposta era a divulgação da produção coral brasileira contemporânea, principalmente de peças escritas para o grupo. Em 1986, Victorio fundou no Rio de Janeiro o Grupo Sextante, que se apresenta em formações de até seis instrumentistas. Este grupo, que existe até hoje e se divide em núcleos no Mato Grosso e no Rio de Janeiro, já representou o Brasil na Tribuna Internacional de Paris e a sua proposta é a de encomendar obras a compositores novíssimos, das mais variadas

---

[56] Informação obtida no curriculum *Lattes* do compositor *http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=H744513* acessado em 10/05/2010.

[57] BARBOSA, R. **Vattan:** Um estudo de caso para o entendimento da obra pianística de Roberto Victorio. 1997. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidades Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

correntes estéticas, e de executá-las. Entre 1986 e 1990, Roberto Victorio atuou como regente assistente da Orquestra de Música Brasileira da UNIRIO e entre 1991 e 1993 foi o regente titular da Orquestra de Câmara da FUNARJ e do "Grupo Música Viva"[58].

Certamente a maior contribuição de Roberto Victorio para o campo da divulgação musical foi a criação da Bienal de Música Contemporânea do Mato Grosso. Este evento, iniciado em 2004 e que em 2010 terá a sua quarta edição, insere Mato Grosso no cenário musical nacional contemporâneo. Durante a Bienal, são feitas palestras e master classes com compositores um grande divulgador da música contemporânea brasileira no centro-oeste brasileiro.

De acordo com Barbosa, as atividades de Roberto Victorio também compreendem o ensino. No ano de 1993 foi professor de Composição e Orquestração do Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro. Desde 1994 é professor do Departamento de Artes da UFMT, onde ensina Composição e Histórica da Música do Século XX e atua como Coordenador do Curso de Pós-Graduação.

Em 2010, o catálogo de obras de Roberto Victorio apresenta mais de 150 peças[59]. Para formações orquestrais existem 14 peças, nas quais estão incluídas duas suítes e algumas peças com cantores solistas. A sua obra vocal apresenta aproximadamente 15 canções e 14 composições corais. A sua obra para instrumento solo é numerosa e nela são encontradas 10 peças para piano, além de peças para outros instrumentos. Finalmente, a maior parte de sua obra se encontra no campo da música de câmara, e nela se nota a preferência do compositor sobre formações pouco convencionais, como octeto de saxofones, septeto de violas caipiras e trio para dois violões e flauta.

A obra de Roberto Victorio tem sido premiada no Brasil e no exterior. Assim, podem ser citados o 1º Prêmio no Concurso Latino-Americano de Composição para Orquestra de Montevidéu (1985), a Menção Honrosa no Concurso Internacional de Composição de Budapeste (1989), o 3º Prêmio no Concurso Nacional de Composição para violão de São Paulo (1990), o 2º Prêmio no Concurso de Composição para orquestra "500 Anos das Américas" e o 3º Prêmio no Concurso de Composição da UFBA (1996). Além disso, a sua obra tem sido apresentada em importantes festivais internacionais de música nova, como o de

[58] Informação retirada do site http://www.robertovictorio.com.br/sextante.htm acessado em 10/05/2010.
[59] Informação retirada do site http://www.robertovictorio.com.br/historico.htm acessado em 10/05/2010.

Zurique, Hamburgo, Nova Iorque, Budapeste, Bourges, Grössnjan, Montevidéu, Santiago, Genebra, Estocolmo e Cluj-Napoca.

De acordo com Mariz (pág. 481), a obra de Victorio não é de fácil execução e, segundo a pesquisadora Rosângela Barbosa (pág. 8), ela é dotada de um vocabulário pessoal, que associa determinados elementos referenciais (numerologia e cabala) a elementos musicais. Em uma entrevista à pesquisadora, Victorio afirma: "eu utilizo a numerologia e a cabala, assim como Schoenberg idealizou o modelo dodecafônico. O processo é o mesmo, o que muda é a poética. Eu utilizo, por exemplo, a numerologia; componho música serial, só que num outro estágio."

Recentemente a obra de Roberto Victorio tem sido objeto de pesquisas acadêmicas. A primeira delas foi a dissertação de mestrado de Rosângela Barbosa[60] e neste trabalho foi analisada a peça *Vattan*, que pode ser considerada o resumo do idiomático de Roberto Victorio. A segunda pesquisa foi feita por Vanessa Fernanda Rodrigues[61] durante o seu mestrado na UNICAMP. A sua dissertação e alguns de seus artigos[62] abordam os fundamentos do pensamento composicional de Roberto Victorio com relação às questões de tempo, espaço e timbre.

Uma compreensão maior dos processos de composição de Roberto Victorio pode ser obtida através da leitura de seus textos, mas principalmente de seus trabalhos acadêmicos. Na sua dissertação de mestrado[63] e na sua tese de doutorado[64], o compositor tenta mostrar que pode existir uma união entre práticas rituais e a música contemporânea.

Segundo Victorio (1991, pág.s 1 e 2), ritual é um conjunto de práticas litúrgicas que conduzem o espírito humano e que apontam para a objetivação e compreensão do mito. Neste processo, há uma busca iminente de ascensão e redenção e de contato com o sobrenatural e o

---

[60] BARBOSA, R. *op. cit.*

[61] RODRIGUES, V. F. **Pensamento, estética e poética na obra de Roberto Victorio.** 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

[62] _____. Musica Ritual - Pensamento Composicional E Musical Em Roberto Victorio. IN: 8o. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. **Anais...** Goiânia: UFG. 2008. v. 1, p. 243-251.

[63] VICTORIO, R. **Música contemporânea e ritual.** 1991, 69 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidades Federal do Rio de Janeiro, 1991.

[64] _____ **Tempo e despercepção:** trilogia e música ritual Bororó. 2003. 336 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidades Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

divino. Durante a sua manifestação prática, o ritual e arte se unem, pois as mensagens são transmitidas através de canais simbólicos, como gestos, cantos, fala e dança.

De acordo com Barbosa (pág. 5), desde os anos 80 Roberto Victorio desenvolvia ideias sobre a união entre ritual e música. No início do seu curso de mestrado na UFRJ, Victorio conhece a obra de George Crumb e percebe os procedimentos do norte-americano coincidiam com o seu pensamento musical. Dessa forma, a revisão bibliográfica da sua dissertação é destinada à análise do quarteto *Black Angels* de Crumb. A análise revelou que existem profundas implicações simbólicas e ritualísticas na obra, sendo que a composição da peça se baseia em várias relações musicais feitas a partir dos números 13 e 7.

Na segunda parte dessa dissertação, Victorio analisa uma peça sua, *Heptaparaparshinokh*, que utiliza procedimentos semelhantes ao de Crumb. Os elementos de composição da obra, como indicação metronômica, instrumentação, posição dos instrumentos no palco e até mesmo a formação das células motívicas são determinados através de relações entre os números 3 e 7. A peça foi escrita entre os dias 21 de março e 25 de junho de 1991, para três solistas (soprano, tenor e barítono), coro misto, sete teclados e sete percussionistas, sobre sete textos do *Livro dos Mortos do Antigo Egito* e utiliza 7 idiomas distintos: latim, grego, esperanto, egípcio, chinês, hebraico e sânscrito.

Nas seções posteriores do nosso trabalho, analisaremos a *Sonata I* de Roberto Victorio. Para uma melhor compreensão dos métodos empregados pelo compositor, apresentaremos um resumo da análise feita por Rosângela Barbosa da peça *Vattan*, pois ela representa o cerne do idiomático composicional de Roberto Victorio. Em seguida, apresentaremos algumas sugestões de estudo da peça e observaremos como ela se encaixa no processo de transformações pelo qual a forma sonata passou.

III - Análises

3.1 – Análise da Sonata Breve de Marlos Nobre

De acordo com o catálogo de composições de Marlos Nobre[65], a *Sonata Breve* foi escrita em 1966, mas a sua publicação ocorreu apenas no ano 2000. A peça é dedicada à Paloma O'Shea e a sua estréia foi realizada pela pianista Clélia Iruzun no Wigmore Hall de Londres no dia 25 de junho de 2001[66]. A gravação da estréia não se encontra disponível comercialmente, mas ela nos foi cedida pelo compositor. Até o momento, a única gravação em cd foi feita pelo pianista Josias Matschulat para o selo MUSICAUFMG, como resultado da sua premiação no I Concurso Nacional de Belo Horizonte[67].

Além dessas gravações, a *Sonata Breve* já foi pesquisada academicamente. Em 2006, o pianista brasileiro Bernardo Scarambone[68] apresentou na Universidade de Houston a sua tese de doutorado, na qual são abordadas cinco das principais obras para piano de Marlos Nobre, sendo a *Sonata Breve* uma das peças analisadas. A pianista Magaly Otsuka, por sua vez, desenvolveu um estudo motívico e interpretativo da peça durante o seu curso de mestrado na UNICAMP[69]. Embora um dos objetivos da nossa dissertação seja a divulgação de peças que não haviam sido estudadas academicamente, resolvemos incluir a *Sonata Breve* de Marlos Nobre em nossas pesquisas, pois não acreditamos que seja possível criar um panorama fiel das sonatas brasileiras contemporâneas para piano sem a referida peça.

De acordo com Scarambone, a *Sonata Breve* foi a primeira obra de grande porte do compositor. Ao perguntarmos a Marlos Nobre como a sua peça se encaixa no processo histórico de transformações pelo qual a forma sonata passou, obtivemos a seguinte resposta:[70]

---

65 Informação retirada do site: http://marlosnobre.sites.uol.com.br/catalogo/15.html - Acessado em 10/02/2010

66 IRUZUN, C. **Marlos Nobre – Sonata Breve** – Gravação privada do recital ao vivo realizada no Wigmore Hall de Londres. 2005

67 BERTOLDI, T. , CASTELO BRANCO, R. MATSCHULAT, J. **Vencedores do I Concurso Nacional de Piano "Cidade de Belo Horizonte" –** Coleção Música Brasileira. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG – Selo MUSICA UFMG, 2007.

68 SCARAMBONE, B. **The piano works of Marlos Nobre.** 2006. 151 f. Tese (Doutorado em Música) – Moores School of Music, University of Houston, Houston, 2006.

69 OTSUKA, M. **Marlos Nobre: Aspectos Motívicos em duas peças para piano: *Sonata Breve, opus 24* (1966-2000) e *Tango, opus 61* (1984).** 2008. 312 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2008.

70 NOBRE, M. E-mail recebido no dia 11/04/2010

O princípio fundamental da forma Sonata sempre fascinou a maioria dos compositores desde o século XVIII até nossos dias. Na verdade, o princípio da forma é simples: a exposição de dois ou três temas, uma seção de desenvolvimento deles e a reexposição livre dos temas. O que sempre me fascinou na forma é a oportunidade de estabelecer um diálogo entre o pensamento atual e a tradição. Esta "tradição", que é uma espécie de hidra voraz, pode sepultar qualquer desejo de individualidade de um jovem compositor e às vezes até de um compositor maduro. Todos nós, criadores, vivemos um duplo problema: o repúdio à tradição e ao mesmo tempo o fato de não podermos existir sem ela.

O grande problema do criador está no grau de força pessoal e de independência criativa que ele pode exercer frente a uma forma tão explorada, como a "Sonata", no correr dos últimos três séculos. Simplesmente refutar a forma (como fizeram muitos) ou utilizá-la com outras perspectivas?

A escolha de uma destas posturas depende de cada criador. Mas, inevitavelmente, o criador que refuta pura e simplesmente os princípios construtivos da sonata pode cair em uma armadilha, ou seja, pode criar um material amorfo, uma sequência de trechos sem interligação mútua, uma espécie de "suite" ou de um amontoado de pequenas seções independentes. Ora, o que sempre me fascinou na forma sonata foi justamente este desafio. Encarar a forma em si, não deturpar seus princípios fundamentais, mas não segui-los com os olhos e os ouvidos fechados. Isto é, desrespeitar a forma respeitando, entretanto, seu principio fundamental, que me parece ser o princípio da UNIDADE NA VARIEDADE.

Como forma geral, a sonata tem se mostrado tão válida no século XX e XXI como o foi nos séculos XVIII e XIX. Um dos exemplos mais criativos da manipulação criativa desta forma sempre foi, em minha opinião, a Sonata para piano de Liszt. No caso de minha SONATA BREVE eu a concebi justamente como uma "ONE MOVEMENT SONATA", isto é, onde os três movimentos estão condensados em um só. Para quem achar que isso facilita o problema, posso adverti-los que, muito ao contrário, esta postura criadora resulta em desafio muito maior para o compositor. Ao condensar a forma em uma única estrutura mais breve, é necessário manter uma vigilância constante sobre o equilíbrio mais perfeito possível das estruturas em jogo.

Uma das questões mais importantes em minha Sonata Breve é justamente o fato de o tema inicial ser o mesmo que utilizo em formas e expressões diferentes, na

> **composição das diferentes partes da obra, desde a exposição, passando pelo desenvolvimento, reexposição, 2º movimento e 3º movimento. Poderia dizer que a obra é "monotemática" (outro desafio a mais em sua composição), pois o que eu quis fazer nela foi justamente condensar ao máximo, através dos princípios fundamentais da variação, expansão, retração e desenvolvimento, a matéria sonora principal, ou seja, o tema enunciado no princípio. Esta minha SONATA BREVE é um diálogo constante entre o presente e o passado, entre as técnicas de expansão e retração e o desenvolvimento aliado ao princípio constante da variação, visando, nos seus breves 7 a 8 minutos, dar ao ouvinte a sensação perfeita da continuidade.**

Através desta longa resposta, podem ser percebidos alguns dos fundamentos do pensamento composicional de Marlos Nobre. Ele acredita que o compositor não deve se limitar às formas rígidas preconizadas pelos manuais de composição, mas também não deve se afastar totalmente dos princípios básicos e característicos da forma. Assim, deve-se buscar a inovação, mas sempre respeitando a tradição. Com relação à *Sonata Breve*, a peça se assemelha à *Sonata em Si Menor* de Liszt em vários aspectos. O primeiro deles é que as duas são consideradas "monotemáticas". De fato, existem vários motivos na peça, mas a grande maioria deles se baseia no motivo inicial:

Figura 3.1.1 – Motivo inicial da *Sonata Breve* de Marlos Nobre

De acordo com Otsuka, este motivo foi desenvolvido a partir de variações feitas por Marlos Nobre do tema do *Prelúdio No. 4* para violão de Villa-Lobos. Este tema é de caráter nordestino, pois utiliza ritmos e modos típicos do nordeste brasileiro. A pesquisadora afirma que foram feitas entre 300 e 400 variações desse tema, sendo que algumas delas foram usadas na composição da *Sonata Breve*. Além disso, o compositor (em informação pessoal)[71] afirma que as outras variações deste tema foram utilizadas na composição de uma longa série de peças chamada *Desafios Op. 31*.

A segunda e mais importante relação com *Sonata em Si Menor* de Liszt se encontra no campo estrutural. Ambas são formadas por vários trechos curtos, com andamento e caráter distintos, mas apresentados de maneira contínua. Na *Sonata Breve* os maiores trechos são denominados

[71] NOBRE, M. Mensagem eletrônica recebida no dia 29/12/2009

como *Vigoroso*, *Meno Mosso* e *Presto Agitato*. Assim como em Liszt, as alterações de andamento indicam, na maioria das vezes, mudanças de seções ao longo da peça. Ainda como a *Sonata em Si menor*, existem várias divergências entre os pesquisadores com relação à análise estrutural da *Sonata Breve*.

Segundo Otsuka (pág. 11), "esta peça se chama *Sonata Breve*, porque contém os três movimentos típicos de uma sonata, compactados em um, que foi subdividido em A = *Vigoroso*, B = *Meno Mosso* e A' = *Presto Agitato*". A classificação de Otsuka está na tabela 3.1.1.

Tabela 3.1.1 – Análise estrutural da *Sonata Breve* segundo Otsuka

Seção	**Andamento**	**Compasso**
A	Vigoroso	1 - 57
B	Meno Mosso	58 - 120
A'	Presto Agitato	121 - 201

Scarambone, por usa vez, possui uma visão diferente e considera que a estrutura da *Sonata Breve* pode ser entendida de duas maneiras. Na primeira, as seções correspondem a movimentos de uma sonata, já na segunda elas podem ser vistas seções da forma sonata. Assim, o primeiro movimento corresponderia à Exposição e os demais seriam o Desenvolvimento e a Recapitulação. Na tabela 3.1.2 se encontra a análise formal defendida por Scarambone.

Tabela 3.1.2 – Análise estrutural da *Sonata Breve* segundo Scarambone

Seção ou Movimento	**Andamento**	**Compasso**
Exposição ou 1º Mov.	Vigoroso	1 - 57
Desenvolvimento ou 2o. Mov.	Meno Mosso	58 - 95
Recapitulação ou 3º. Mov.	Vivo Subito	96 - 201

Na entrevista acima de Marlos Nobre, podemos ler que o compositor afirma que existem três movimentos na *Sonata Breve*, mas percebe-se uma discordância entre os dois pesquisadores com relação à delimitação das seções. Na partitura existem duas barras duplas, sendo a primeira ao fim do compasso 57 e a segunda ao fim do 120. A existência desses sinais dá suporte à classificação de Otsuka, entretanto a sua análise pode ser contestada a partir de um fato importante: durante a seção B existe uma alteração de andamento drástica no compasso 96, com a mudança do *Meno Mosso* para o *Vivo súbito* e reapresentação do material do *Vigoroso*. De acordo com Otsuka, este novo andamento é considerado uma subseção de B e

não um movimento independente.

A classificação de Otsuka poderia até ser aceita, pois poderíamos levar em consideração que existem problemas semelhantes na *Sonata em Si Menor* de Liszt. Newman afirma que a seção intermediária seria formada por duas subseções, sendo a primeira lenta e a segunda rápida. Acreditamos, no entanto, que o mesmo não se repete na *Sonata Breve*, pois no fugato da sonata de Liszt o material temático do fugato é totalmente diferente de tudo que havia sido apresentado até então. Já na peça de Marlos Nobre, durante o novo andamento há a reapresentação com poucas alterações de grande parte do material do *Vigoroso*.

Encontramos outros problemas na análise de Otsuka. O primeiro deles é que a pesquisadora afirma que a seção A' seria formada a partir do *Presto Agitato*. Não concordamos com esta classificação, pois ao chamar o *Presto Agitato* de A', a pianista afirma que a seção apresenta apenas poucas diferenças com relação à seção A, o que não ocorre realmente. O *Presto Agitato*, apesar de usar o motivo 1 de uma forma alterada, possui seus temas próprios e reutiliza pouco material do *Vigoroso*. Dessa forma, A' deveria ser empregado para a representação das estruturas após o *Meno Mosso* e, consequentemente, o *Presto Agitato* deveria ser chamado de C. A partir desse raciocínio, percebe-se que a peça possui uma estrutura ABA'C.

Com relação à análise de Scarambone, concordamos em grande parte com o seu trabalho, pois ele afirma que na *Sonata Breve* existe a estrutura possui uma função dupla, que é o mesmo procedimento usado por Liszt na *Sonata em Si Menor* e em várias obras do mesmo período. Assim, a primeira seção corresponde ao primeiro movimento de uma sonata, pois se encontra em movimento rápido. Além disso, ela pode ser considerada como uma seção de Exposição, pois nela é apresentado o material temático fundamental da peça. A segunda seção, por sua vez, encontra-se em movimento lento e assim corresponde ao segundo movimento típico de uma sonata. Como esta seção possui várias modulações e há uma elaboração do material temático da seção anterior, ela pode ser considerada como o Desenvolvimento da Sonata. Em seguida, com a mudança brusca de andamento, surge o terceiro movimento e também uma recapitulação condensada do 1º movimento, pois neste trecho é apresentada apenas a segunda metade da exposição. A partir do compasso 121 há novo material temático e esta nova seção poderia ser chamada de Coda.

Entretanto, assim como Longyear e Newman discordam com relação ao número de movimentos da peça de Liszt (o primeiro determina a presença de 3 movimentos e o segundo 4), nós discordamos de Scarambone com relação à *Sonata Breve*. Para nós, a sonata está estruturada em 4 movimentos e não apenas 3. A Coda (*Presto Agitato*) é uma seção muito grande, possui material temático totalmente diverso do anterior e encontra-se em andamento mais rápido também. Devido a essas características, resolvemos considerá-la como um movimento independente da peça. Assim, a Recapitulação corresponderia ao terceiro movimento e a Coda ao quarto. Por fim, a nossa proposta de análise estrutural se encontra na tabela 3.1.3.

Tabela 3.1.3 – Nova proposta de análise estrutural da *Sonata Breve*

Seção ou Movimento	**Andamento**	**Compasso**
Exposição ou 1º Mov.	Vigoroso	1 - 57
Desenvolvimento ou 2º Mov.	Meno Mosso	58 - 95
Recapitulação ou 3º. Mov.	Vivo Súbito	96 - 120
Coda ou 4º Mov.	Presto Agitato	121 - 211

Nos próximos itens deste capítulo faremos uma descrição rápida dos movimentos da peça em estudo.

3.1.1 - Exposição ou 1º Movimento

Como mostrado na seção anterior, a análise da *Sonata Breve* de Marlos Nobre não é uma tarefa simples. Se percebermos controvérsias entre nós e os dois pesquisadores com relação à macro-estrutura da peça, podemos perceber um maior distanciamento com relação à análise interna das seções. Tal distanciamento se deve obviamente às diferenças dos métodos de análise de cada pesquisador, mas também às características da peça.

A *Sonata Breve* é modal e em vários momentos há uma dificuldade na identificação do centro harmônico empregado. Isso acontece, pois frequentemente as mesmas notas de um modo podem ser usadas na escala de outro modo totalmente distinto. Assim, existe mais de uma possibilidade de análise harmônica.

Outra dificuldade é a denominação correta das várias subseções. Como a peça é praticamente monotemática, alguns trechos são muito semelhantes entre si e isso gera várias ambiguidades

estruturais. Assim, o primeiro passo para a análise é a delimitação das seções através das mudanças de andamento e do material temático empregado. Em sua pesquisa, Otsuka fez uma análise detalhada do desenvolvimento motívico da *Sonata Breve*. Desta forma, neste trabalho determinaremos apenas os principais motivos empregados. Na tabela 3.1.4 está a análise inicial do primeiro movimento da peça.

Tabela 3.1.4 – Análise estrutural inicial do 1º Movimento da *Sonata Breve*

Compassos	**Subseção**	**Andamento**	**Observações**
1 a 23	1	Vigoroso	Apresentação do Motivo 1
24 a 27	2	Festivo	Apresentação do Motivo 2
27 a 36	3	Festivo	Apresentação dos Motivo 3 e 4.
37 a 40	4	Giubilante	Variação do Motivo 1
41 a 50	5	Dolcemente (Pochissimo Meno)	Apresentação do Motivo 5
51 a 57	6	Prestíssimo / Estepitoso	Variação do Motivo 3 e apresentação de material conclusivo

A subseção 1 se encontra entre os compassos 1 e 23 e, de modo geral, ela é profundamente rítmica, sendo nela encontradas as indicações *Vigoroso*, *Marcato* e *Declamato*. Além disso, quase toda a subseção se encontra nos planos sonoros *forte* ou *fortíssimo*, sendo que entre os compassos 14 e 23 há um longo crescendo que parte do *mezzo piano* e chega ao *fortíssimo*. Toda esta subseção se baseia o motivo 1, que é formado a partir de um arpejo em colcheias sobre um acorde de sol menor com nona.

Figura 3.1.2 – Motivo 1 da *Sonata Breve*

A primeira subseção se divide em três pequenos trechos. O primeiro deles está entre o compasso 1 e 8, o segundo entre o 9 e o 13 e o terceiro entre o 14 e o 23. O primeiro trecho (figura 3.1.3) é uma sentença de 8 compassos e pode ser considerado como o primeiro tema da *Sonata Breve.*

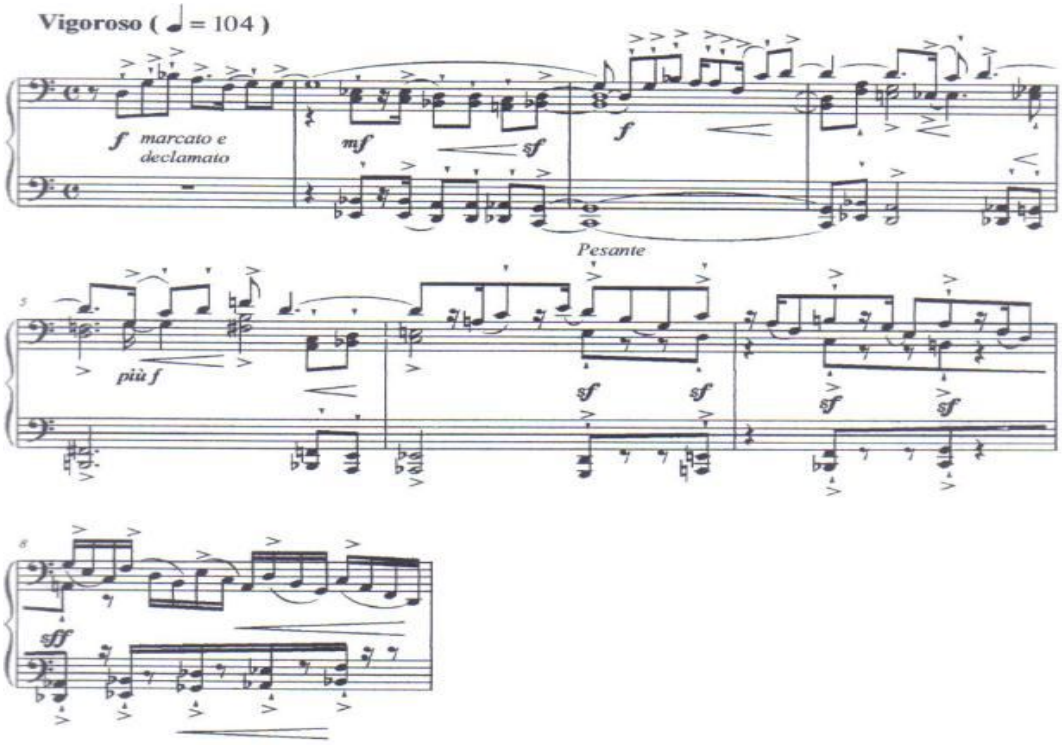


Figura 3.1.3 – Tema 1 da *Sonata Breve*

Por ser modal, a determinação do centro harmônico pode ser ambígua. Otsuka considera que o trecho todo se encontra no modo Ré Frígio e, por conseguinte, que o centro harmônico é Ré. Podemos considerar também que a seção se encontra no modo Sol Eólio, pois os dois modos compartilham as mesmas notas (figura 3.1.4) e, através da análise da partitura, temos indícios de que o trecho se encontra centrado em sol. As três primeiras notas do motivo 1 formam um acorde de I e o fá sugere o VII grau. Além disso, nos compassos seguintes existe uma progressão no baixo formada pelas notas dó e ré, que se comportam como IV e V grau de sol. Assim, discordamos de Otsuka e consideraremos que o trecho está centrado em sol.

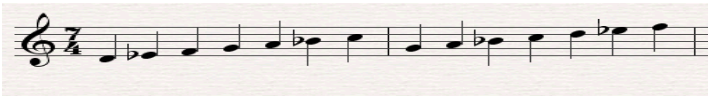


Figura 3.1.4 – Escalas de Ré Frígio e Sol Eólio

O segundo trecho é uma variação dos quatro primeiros compassos do tema inicial a uma distância de 4ª justa acima. Dessa forma, existe um deslocamento do centro harmônico para Dó. O trecho final, por sua vez, apresenta inicialmente uma sequência de 6 compassos formada a partir do material do compasso 6. Em seguida é formada uma sequência de 4

compassos, de caráter cadencial, a partir dos arpejos do compasso 8.

A segunda subseção se propaga entre os compassos 24 e 27 e é formada a partir de um novo motivo (figura 3.1.5), que apresenta poucas semelhanças com o motivo 1.

Figura 3.1.5 – Motivo 2 da *Sonata Breve*

Dessa forma, surge um novo tema (figura 3.1.6), cujo ritmo lembra bastante o folclore nordestino. A subseção é denominada *Festivo*, encontra-se no plano *FF* e o seu centro harmônico é a nota Dó.

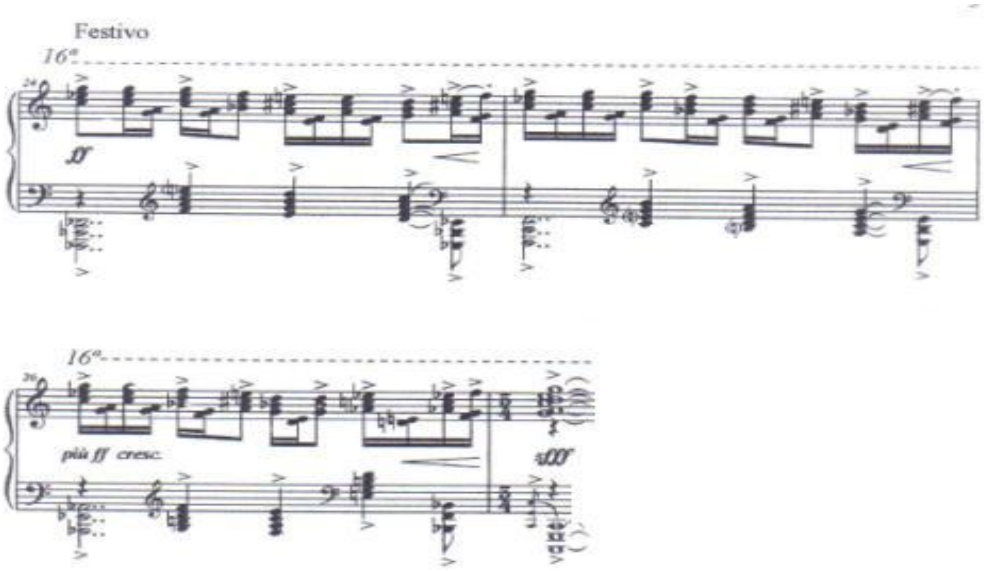


Figura 3.1.6 – Segundo Tema da *Sonata Breve*

A terceira subseção está entre os compassos 27 e 34 e nela se encontram dois novos motivos (3 e 4). O primeiro é uma fragmentação do motivo 1, pois utiliza a sequência de intervalos das quatro primeiras notas daquele motivo. O segundo é uma sucessão de acordes com movimento alternado de mãos. A partir desses novos motivos é criada a terceira subseção, que é formada por sequências destes motivos. Nas figuras 3.1.7 e 3.1.8 estão representados estes dois motivos e na figura 3.1.9 está um exemplo das sequências criadas a partir destes novos motivos.

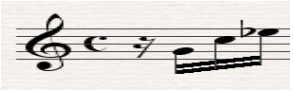


Figura 3.1.7 – Motivo 3 da *Sonata Breve*

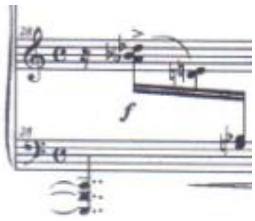


Figura 3.1.8 – Motivo 4 da *Sonata Breve*

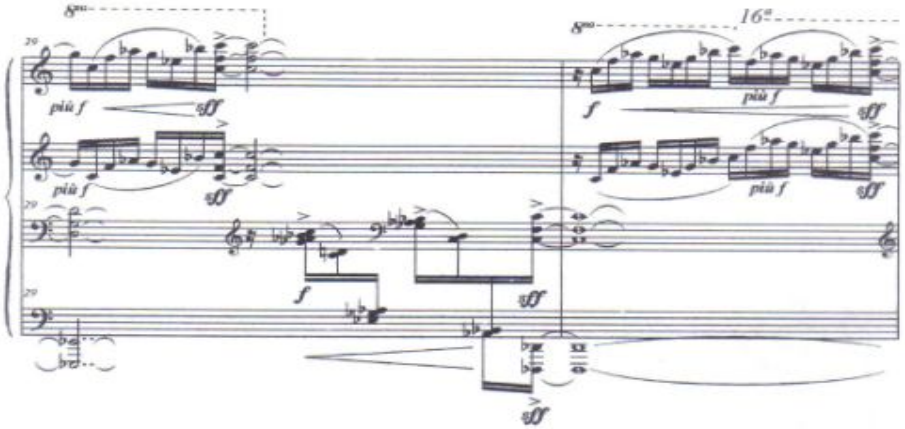


Fig. 3.1.9 – Terceira Subseção da Exposição da *Sonata Breve* – Sequências a partir dos Motivos 3 e 4

Ao fim da terceira subseção (compassos 34 a 36) existe uma sequência formada por semicolcheias nas duas mãos (fig. 3.1.10). Este trecho é bastante rítmico, pois há o acento das semicolcheias a cada 3 notas. Assim:

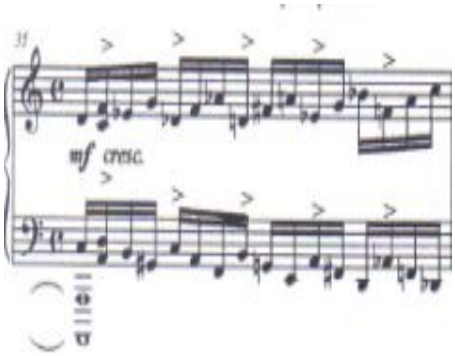


Fig. 3.1.10 – Trecho de conclusão da terceira subseção da exposição da *Sonata Breve*

A quarta subseção está entre os compassos 37 e 40 e é formada a partir do motivo 1. O trecho possui como indicação de andamento a palavra italiana *Giubilante*, encontra-se no plano sonoro *fortíssimo,* o modo característico é dó eólio e o centro harmônico é a nota dó. Ao longo do trecho há uma modulação e uma conseqüente mudança de centro harmônico para a nota si. Na figura 3.1.11 está representado o início desta subseção.

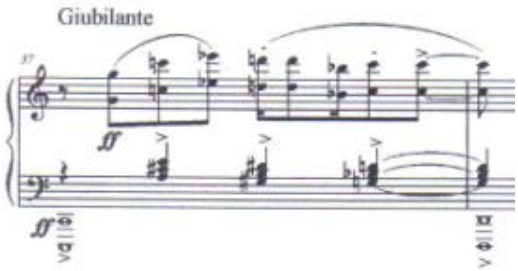


Figura 3.1.11 – Início da quarta subseção da Exposição

A quinta subseção está entre os compassos 41 e 50 e apresenta um contraste muito grande em relação ao trecho anterior. A nova subseção está em um andamento mais lento *(Pochissimo Meno),* encontra-se no plano *piano* e possui um caráter lírico, que é evidenciado pela palavra *Dolcemente* e pelo motivo 5 (figura 3.1.12). Este lembra o motivo inicial, mas devido ao seu caráter melismático, pode ser considerado um novo material temático. Ainda lembramos que o trecho se inicia no modo si eólio e o seu centro harmônico inicial é a nota si.

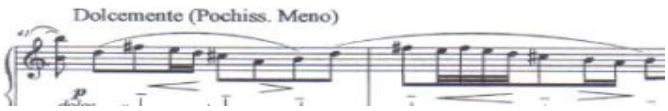


Figura 3.1.12 – Motivo 5 da *Sonata Breve* e a sua variação em sequência

Por fim, a sexta subseção apresenta caráter conclusivo e é dividida em duas partes. A primeira delas está entre os compassos 51e 54, possui andamento *prestíssimo* e é formada a partir de sequências do motivo 3. A subseção é concluída entre os compassos 55 e 57, possui a indicação de caráter *Estrepitoso* e é formada por oitavas melódicas que se deslocam em direção ao baixo.

Como dissemos no começo deste tópico, a análise estrutural do primeiro movimento da *Sonata Breve* é complexa. Isso se deve inicialmente à dificuldade da correta determinação dos centros tonais das subseções devido ao modalismo utilizado. Além disso, várias das subseções

são formadas a partir do motivo inicial e isso dificulta a identificação dos grupos temáticos padrões da forma sonata. Essa dificuldade de classificação foi obviamente encontrada pelos outros pesquisadores e ela gera uma controvérsia entre eles e certamente conosco.

Em seu trabalho, Otsuka apresenta a proposta de análise por seções (ABA') e afirma que a estrutura da seção A (*Vigoroso*) é do tipo tema com variações, sendo o tema A seguido por três variações.

Tabela 3.1.5 – Análise da Seção A da *Sonata Breve* de acordo com Otsuka

Estrutura	**Tema e suas variações**	**Compassos**
A (Vigoroso)	A	1 - 8
	A1	9 - 23
	A2	24 - 36
	A3	37 - 57

Scarambone, por sua vez, afirma que as subseções estão dispostas em forma sonata, na qual estão presentes dois temas distintos. Além disso, na recapitulação haveria a reapresentação apenas do 1º Tema e após isso haveria uma variação do mesmo.

Tabela 3.1.6 – Análise da exposição da *Sonata Breve* de acordo com Scarambone

Seção	**Subseção**	**Tema**	**Andamento**	**Compasso**
Exposição				1 - 57
	Exposição		Vários	1 - 27
		1º Tema	Vigoroso	1 - 14
		Transição	Vigoroso	14 - 23
		2º Tema	Festivo	23 - 26
	Desenvolvimento		Festivo	27 - 36
	Recapitulação		Vários	37 - 57
		1º Tema	Giubilante	37 - 40
		Variação do 1º Tema	Dolcemente	41 - 51
		Codetta	Prestissimo	51 - 57

Concordamos em grande parte com a análise de Scarambone. De fato, podem ser percebidos dois temas distintos e estes correspondem à primeira e à segunda subseções da nossa classificação. Entretanto, não concordamos que neste movimento se encontra uma forma sonata plenamente estabelecida. Aliás, este mesmo problema foi apontado pelos

pesquisadores da *Sonata em Si Menor* de Liszt. Devido às muitas transformações que os materiais temáticos sofrem ao longo do 1º movimento da peça de Liszt, nenhum analista chega a afirmar que existe uma forma sonata plenamente estabelecida. A proposta mais aceita foi a desenvolvida por Newman e ele afirma que o movimento se encontra em uma forma sonatina incompleta. Para ele, a sonatina possui uma seção de desenvolvimento curta e que se assemelha a uma transição. De fato, a seção de desenvolvimento apontada por Scarambone é muito curta e dura apenas 9 compassos e, por isso, achamos melhor considerar a existência de uma sonatina.

Talvez a proposta da existência de uma sonatina seja aceita pelos próximos pesquisadores da *Sonata Breve*, entretanto acreditamos que existe uma nova proposta. Ao analisarmos os centros tonais, obtivemos o seguinte resultado:

Tabela 3.1.7 – Centros tonais das subseções do 1º movimento da *Sonata Breve*

Compassos	**Subseção**	**Andamento**	**Centro harmônico**
1 a 23	1	Vigoroso	Sol
24 a 27	2	Festivo	Dó
27 a 36	3	Festivo	Dó
37 a 40	4	Giubilante	Dó
41 a 50	5	Dolcemente (Pochissimo Meno)	Si
51 a 57	6	Prestíssimo / Estepitoso	Modulação em direção a Ré

De fato, no primeiro trecho da subseção 1 (compasso 1 a 8) há a apresentação do motivo 1 e a passagem se encontra em torno da nota sol. Nos compassos 9 a 13 há a reapresentação de parte da primeira subseção, mas a uma distância de 4ª justa acima e isso provoca o deslocamento do centro harmônico para Dó. A partir disso, podemos nos perguntar qualquer é o verdadeiro centro harmônico da primeira subseção. Com freqüência encontramos peças na literatura musical que se iniciam em uma tonalidade errada. Um dos mais famosos exemplos é o da *Sonata Waldstein Op. 53* de Beethoven (que foi demonstrado na revisão bibliográfica). Outro exemplo é o da própria *Sonata em Si Menor* de Liszt, pois a confirmação da tonalidade ocorre apenas no compasso 32. Como a segunda subseção possui centro harmônico na nota dó, podemos considerar que a primeira subseção possui um centro harmônico "errado" e que o verdadeiro centro é dó. Como as duas subseções possuem o mesmo centro, podemos afirmar que estes dois trechos correspondem ao primeiro grupo temático da sonata.

Um dos princípios fundamentais da forma sonata é a existência de uma transição. Segundo

Schoenberg[72] (2008, pág. 216 a 218), a transição é usada para conectar os grupos temáticos e também para promover a modulação harmônica. Além disso, a passagem pode ser formada pelo material da seção anterior, que pode ser usado tanto no fim, quanto no começo da transição. Outro princípio básico da sonata é a existência de um segundo tema contrastante e que geralmente possui caráter lírico. De fato, o material da subseção 5 é bastante ornamentado e é apresentado com o caráter *Dolcemente*. A partir disso, é plausível afirmar que esta subseção é o segundo tema da sonata e que o material das subseções 3 e 4 forma uma "Transição Derivada do Tema Precedente". Por fim, o material da subseção 6 corresponde a uma *codeta* a nossa análise se encontra na tabela 3.1.8.

Tabela 3.1.8 – Nossa análise estrutural do 1º Movimento da *Sonata Breve*

Compasso	**Tema**	**Andamento**
1 – 23	Tema A1	Vigoroso
24 – 26	Tema A2	Festivo
26 – 40	Transição	Festivo - Giubilante
41 – 50	Tema B	Dolcemente
51 - 57	Codetta	Prestissimo

Como dissemos anteriormente, não discordamos da aplicação do modelo de Newman (Sonatina Incompleta) para a análise da estrutura do 1º movimento da peça, entretanto consideramos conveniente a demonstração de que o modelo "tradicional" da exposição da forma sonata pode ser aplicado na análise do 1º movimento da *Sonata Breve.*

3.1.2 - Desenvolvimento ou 2º Movimento

Como explicamos anteriormente, existe uma grande divergência entre os pesquisadores com relação à delimitação e à estruturação do segundo movimento da *Sonata Breve*. De fato, existe uma seção de andamento mais lento *(Meno Mosso)* entre os compassos 58 e 95 e após isso há a reapresentação de grande parte do material da Exposição durante os compassos 96 a 120.

De acordo com Otsuka (pág. 74), a seção B formada por estas duas seções contrastantes. Além disso, ela seria um conjunto de variações sobre o tema A, sendo A4, A5, A6 e A7 variações de A1 e A8 uma variação da seção A3.

[72] SCHOENBERG, A. *op. cit.*

Tabela 3.1.9 – Análise da Seção B da *Sonata Breve* de acordo com Otsuka

Estrutura	Variações do Tema A	Compassos
B	A4	58 - 66
	A5	66 - 73
	A6	73 - 85
	A7	85 - 95
	A8	96 - 120

De acordo com Scarambone, a segunda seção da sonata seria o Desenvolvimento e ela estaria entre os compassos 58 e 95. Além disso, existiriam duas grandes subseções, sendo que a primeira estaria entre os compassos 58 e 85 e a segunda entre o 85 e o 95.

Tabela 3.1.10 – Análise do Desenvolvimento da *Sonata Breve* de acordo com Scarambone

Seção	Andamento	Denominação	Compassos
Desenvolvimento	Meno Mosso	Flessible	58 - 85
		Etéreo - Líquido	85 - 95

Com relação à delimitação de movimentos, consideramos a classificação de Scarambone mais correta do que a de Otsuka, pois a partir do compasso 96 há uma mudança brusca de andamento e o material apresentado a partir daí não se assemelha com o trecho anteior. Entretanto, consideramos que várias das proposições de Otsuka para o *Meno Mosso* estão corretas, pois podem ser percebidas quatro subseções.

A primeira subseção é o tema do movimento e nela é apresentado o motivo 6, que é uma inversão do Motivo 1.

Figura 3.1.13 – Motivo 6 e 1 da *Sonata Breve*

Este primeiro tema possui 8 compassos e é formado a partir de sequências do motivo 6. O acompanhamento, por sua vez, é formado a partir de escalas cromáticas, tanto na mão direita, quanto na esquerda. Este tema (figura 3.1.14) é composto no modo Ré Jônio, encontra-se no plano sonoro *piano* e recebe as indicações *molto legato*, *cantabile* e *delicatamente*.

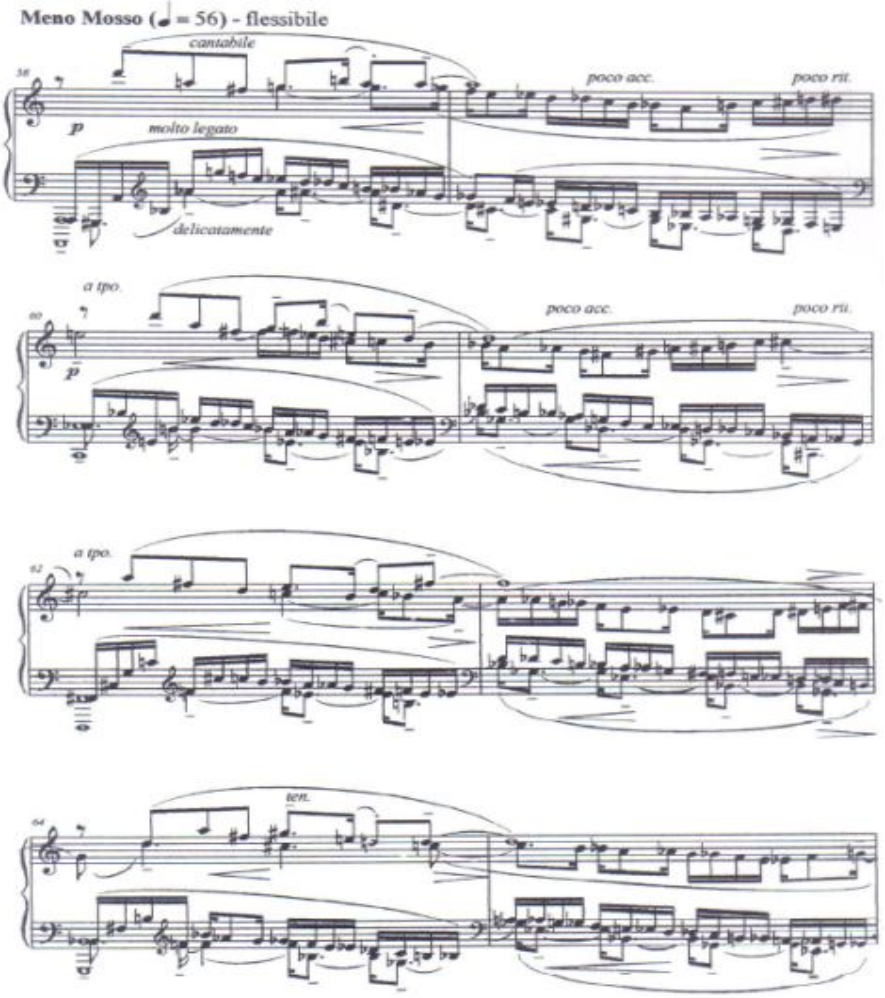


Figura 3.1.14 – Tema do Desenvolvimento da *Sonata Breve*

Este tema será reapresentado de forma variada mais três vezes ao longo do *Meno Mosso* e cada reapresentação pode ser considerada como uma subseção com características próprias. Na primeira variação, a melodia é transposta para uma 7ª maior acima (Ré Bemol Jônio) e o trecho se encontra no plano *pianíssimo*. A partir do compasso 73 há um acelerando progressivo e também um aumento de dinâmica, que passará do plano *piano* para o *fortíssimo*. A partir disso surgirá a segunda variação, que é uma transposição do trecho para o modo Sol Jônio. A última variação se iniciará no compasso 85 e terá um forte contraste com a anterior, pois haverá uma mudança brusca de plano sonoro (de *fortíssimo* para *pianíssimo*), o que justifica a nova indicação de caráter (*Etério-Líquido*). Além disso, existe a transposição para um semitom acima (Lá Bemol Jônio) e a seção é finalizada com uma fermata e com uma nova indicação de andamento (compasso 94 e 95).

A partir destas explicações, sugerimos a nossa análise para a segunda seção da *Sonata Breve*. De fato, o trecho entre os compassos 58 e 95 pode ser considerado como o Desenvolvimento da peça, pois além das quatro mudanças de centro harmônico (ré, ré bemol, sol e lá bemol), existe também um grande trabalho de elaboração temática. Também podemos dizer que neste movimento existe um processo de variações, pois o tema do *Meno Mosso* é repetido três vezes ao longo do movimento. Por fim, a nossa análise se encontra na tabela 3.1.11.

Tabela 3.1.11 – Nossa proposta de análise para o segundo movimento da *Sonata Breve*

Seção	**Andamento**	**Denominação**	**Compassos**	**Centro harmônico**
2º Movimento ou Desenvolvimento	Meno Mosso	Flessible	58 – 65	Ré
		Flessible	66 – 76	Ré bemol
		Flessible	77 – 84	Sol
		Etéreo - Líquido	85 - 93	Lá bemol
	Adagio	--------	94-95	Lá bemol

3.1.3 - Recapitulação ou 3º Movimento

Entre os compassos 96 e 120 é reapresentado, com algumas alterações, o material dos compassos 34 a 57. Segundo Otsuka, este trecho deveria pertencer ao segundo movimento da *Sonata Breve*. Scarambone, por sua vez, afirma que esta é a seção de reexposição da peça e que nela também estaria contido o material da coda (compassos 121 a 211). Com relação à delimitação de seções, consideramos a análise de Scarambone mais válida que a de Otsuka, pois o material a partir do compasso 96 é muito distinto do *Meno Mosso*. Entretanto, propomos uma análise diferente.

Acreditamos que os materiais da exposição e da coda apresentam também muitas diferenças entre si para serem considerados um movimento único. Além disso, a coda é praticamente duas vezes maior do que a reexposição. Com isso, propomos que a recapitulação e a coda deveriam ser apresentadas como movimentos independentes. Assim, na tabela 3.1.12 está a nossa proposta de análise para o terceiro movimento.

Tabela 3.1.12 – Nossa proposta de análise para o terceiro movimento da *Sonata Breve*

Seção	Compassos	Estrutura	Andamento	Observações
3º Movimento ou Recapitulação	96 a 99	Retransição	Vivo subito	Reapresentação modificada dos compassos 34 a 36
	100 a 103		Esaltante	Reapresentação modificada dos compassos 37 a 40
	104 a 108	2º grupo temático	Pochissimo Meno	Reapresentação modificada dos compassos 41 a 45
	109 a 112		Infiamatto – Grandioso (Poco Meno)	Ampliação do material da exposição
	113 a 120	Codeta	Presto com fuoco / Estrepitoso	Reapresentação e encurtamento da codeta .

A primeira subseção se encontra entre os compassos 96 a 99 e a partir dela se inicia a reexposição de parte do material do *Vigoroso*. Após isso é reapresentado o material do *Giubilante,* mas com algumas alterações. Além da mudança de denominação de *Giubilante* para *Esaltante*, o acompanhamento agora é feito com arpejos e não com acordes e, o trecho foi transposto um semitom acima (Ré Bemol Eólio).

Após isso, surge a reexposição do material do *Pochissimo Meno* a um semitom acima (Dó Eólio) e com o acompanhamento em arpejos também. É interessante observar que esta transposição promove o retorno do centro harmônico da peça para Dó. Com isso, temos mais um indício de que o trecho do *Pochissimo Meno* pode ser considerado como o 2º grupo temático da *Sonata Breve* e não apenas uma variação do 1º tema (como defendido por Scarambone).

Na forma sonata "tradicional", o segundo grupo temático é apresentado em uma tonalidade diferente da tônica, mas na reexposição é apresentado na tônica. Se considerarmos que a primeira parte do primeiro grupo temático é apresentada em um centro harmônico errado (sol em vez de dó), podemos concluir que os dois elementos do grupo 1º grupo temático terão a nota dó como centro. A modulação só acontecerá mesmo com a chegada do *Pochissimo Meno* (de dó para si), o que confirma que este realmente é o 2º grupo temático. Por isso, podemos considerar que a estrutura da *Sonata Breve* se assemelha à de várias sonatas românticas, como a 3ª Sonata de Chopin, na qual é feita apenas a reexposição do segundo tema.

Por fim, devemos ressaltar que o material do *Pochissimo Meno* é ampliado (há a indicação *Infiamatto – Grandioso (Poço Meno)*, conforme mostrado na figura 3.1.15) e que após isso há a reapresentação do material da codeta.

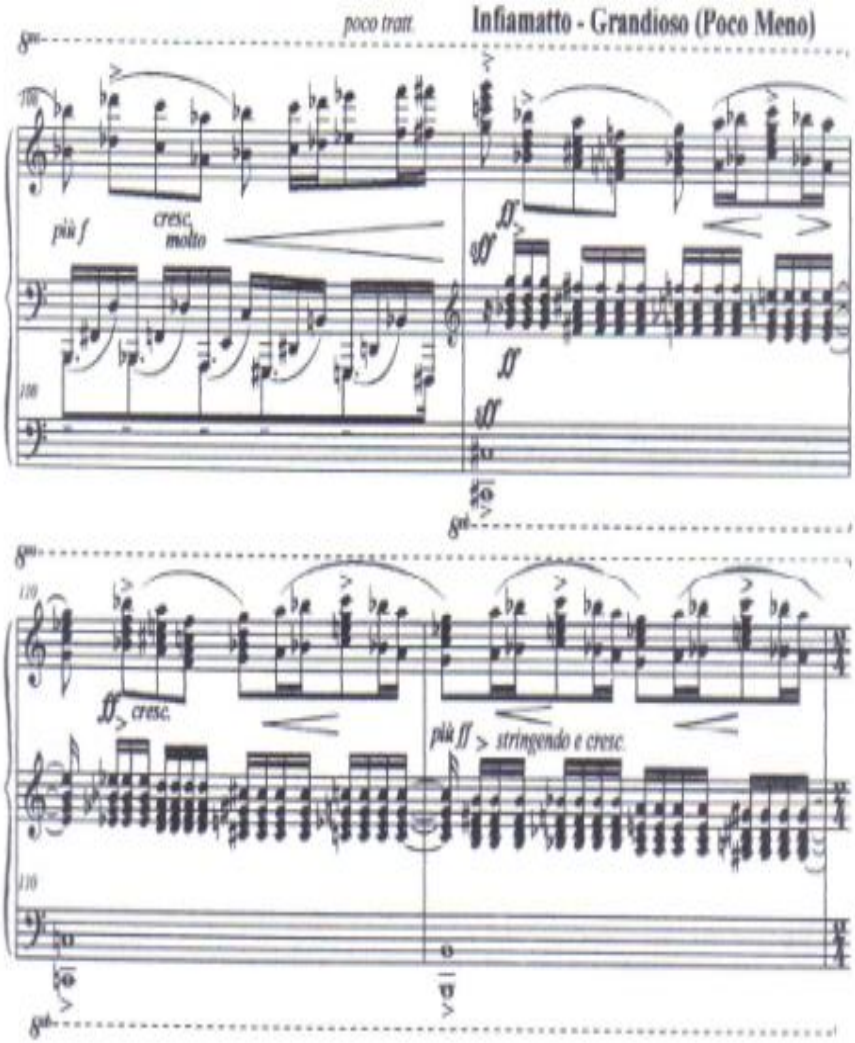


Figura 3.1.15 – Ampliação da reexposição da *Sonata Breve*

3.1.4 - Coda ou 4º Movimento

A *Sonata Breve* é finalizada com uma longa coda, que se propaga entre os compassos 121 e 211 e que possui várias subseções, como pode ser observado na tabela 3.1.13:

Tabela 3.1.13 – Subseções da coda da *Sonata Breve*

Compassos	Andamento	Observações
121 a 130	Presto Agitato	Início do 4o movimento. Sequências de variações do motivo 3.
131 a 150	Tranquilo	Apresentação do Motivo 7.
151 a 152	Estrepitoso	Variação do material da codeta da Exposição
153 a 159	Festivo (Meno Mosso)	Reapresentação e ampliação do material do Tema A2 da Exposição
160	Estrepitoso	Variação e ampliação do Estrepitoso da Exposição
161 a 164	Marcato (Poco Meno Mosso - Ampio)	Trecho de finalização da seção anterior.
165 a 168	Vivo	Variação do material da Transição da Exposição
169 a 205	Presto	Reapresentação modificada do Presto anterior.
206	Estrepitoso	Repetição inalterada do material dos compassos 151 e 152
207 a 211	Sfolgorante	Codeta final

A primeira subseção apresenta uma mudança de andamento (*Presto Agitato)* e o material temático dela (fig. 3.1.16) é formado a partir de várias sequências do motivo 3.

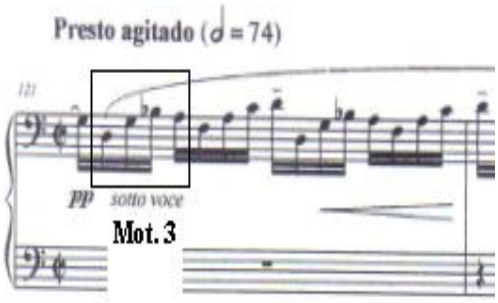


Figura 3.1.16 – Material temático do *Presto Agitato* da *Sonata Breve* formado a partir do motivo 3

Após essa introdução de 16 compassos, surge uma nova subseção denominada *Tranquillo*, que é formada a partir de várias sequências do motivo 7 (figura 3.1.17).

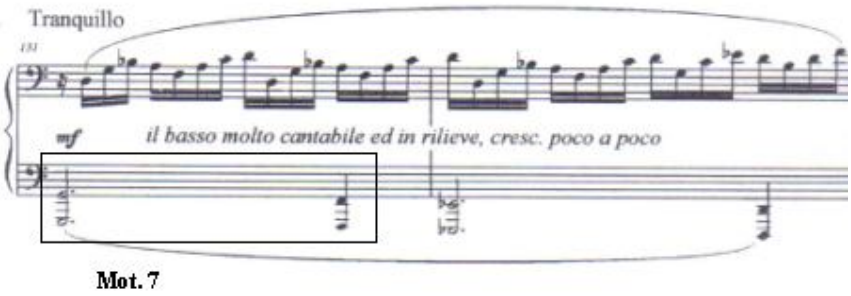


Figura 3.1.17 – Material da seção *Tranqüilo* formado a partir de várias sequências do motivo 7

Ainda nesta subseção está um trecho bastante percussivo, formado apenas com a nota dó# e que lembra as tradições rítmicas do nordeste brasileiro (figura 3.1.18)

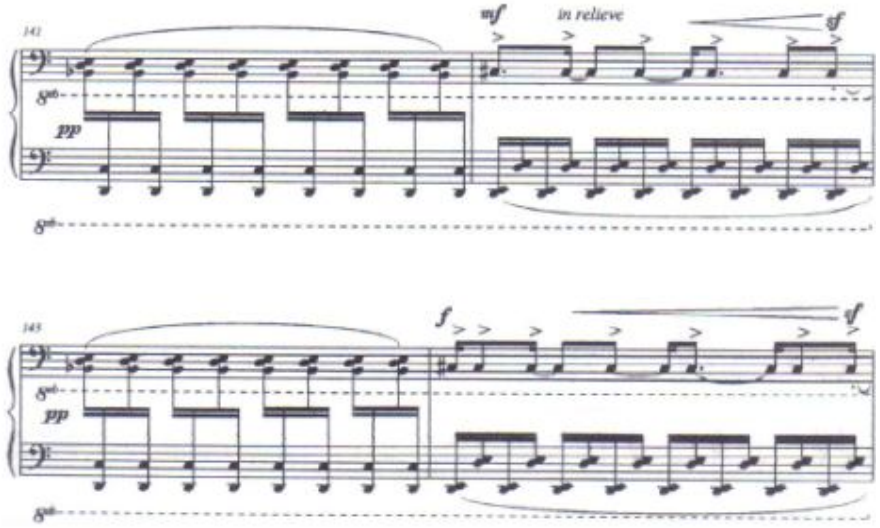


Figura 3.1.18 – Trecho percussivo da coda da *Sonata Breve*

Na terceira subseção há a reapresentação do tema A2 (*Festivo*) da exposição (figura 3.1.19).

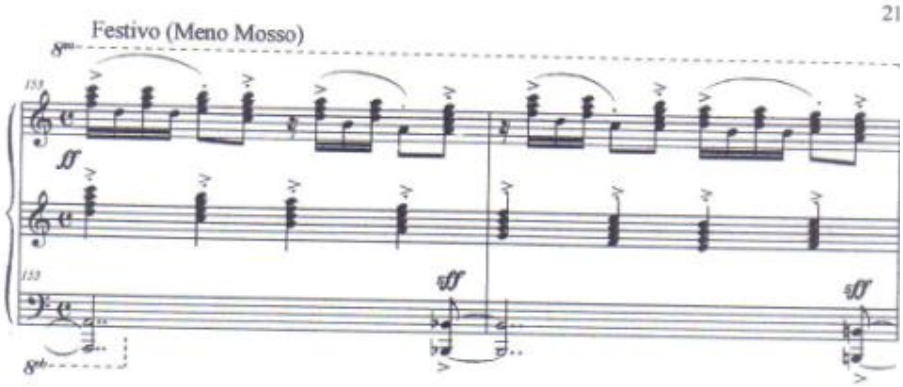


Figura 3.1.19 – Reapresentação do tema A2 (*Festivo*) durante a coda da *Sonata Breve*

É interessante observar que Marlos Nobre preferiu fazer uma recapitulação condensada, reapresentando apenas o segundo temático da exposição. Entretanto, a recapitulação do 1º grupo temático é feita durante a coda. Observa-se que apenas o tema A2 foi apresentado e que ele passou por um processo de ampliação através da inclusão de sequências do motivo 4 (figura 3.1.20). Por fim, acreditamos ser justificada a não reapresentação do tema A1 durante a coda, pois o seu material já havia sido muito variado ao longo da peça.

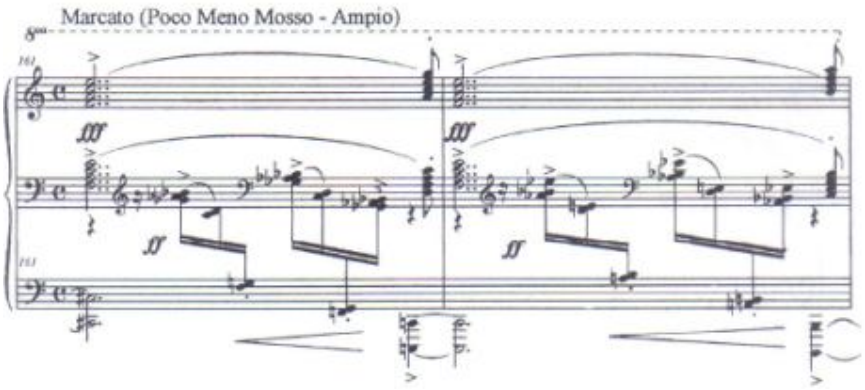


Figura 3.1.20 – Sequencias do motivo 4 durante a reapresentação do tema A2.

Na sequência, encontramos a reapresentação do material da seção *Tranquillo* entre os compassos 177 e 206. O movimento é finalizado com uma codeta entre os compassos 207 e 211 (conforme fig. 3.1.21) e nos três últimos compassos há uma escala cromática nas duas mãos. Embora o acorde final possua vários sons, podemos inferir pelo movimento da escala cromática que o seu centro harmônico (e consequentemente o da *Sonata Breve*) é a nota dó. Com isso, temos fundamentos para afirmar que o tem A1 está em uma tonalidade "errada" e que o A2, que também está centrado em dó, não seria o segundo tema da peça, mas sim outro elemento do primeiro grupo temático.

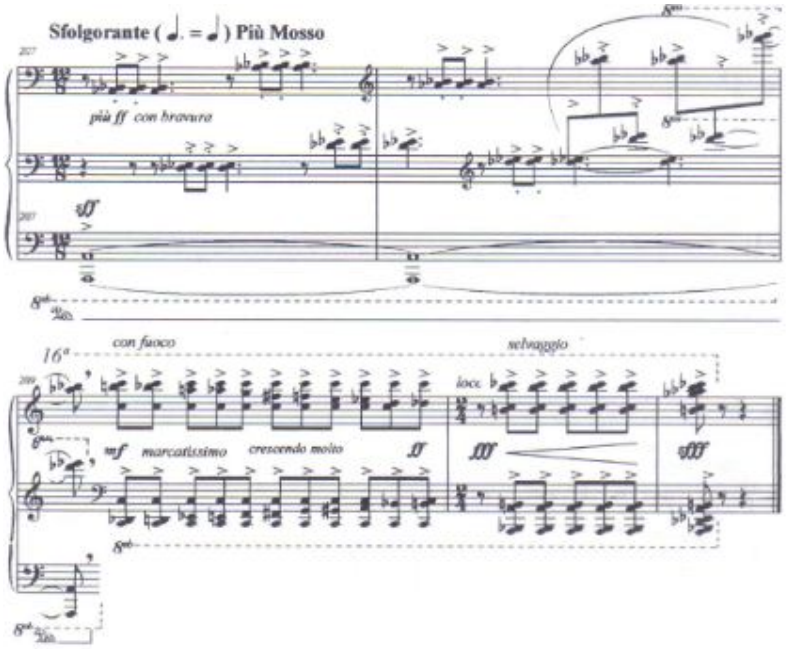


Figura 3.1.21 – Compassos finais da *Sonata Breve*

Ainda com relação à coda da *Sonata Breve*, temos que discordar de Scarambone, pois as inovações presentes nesta seção são muito consistentes para serem consideradas apenas uma continuação da reexposição. Otsuka, por sua vez, prefere considerar que a seção é um conjunto de variações do tema A1 (tabela 3.1.14).

Tabela 3.1.14 – Análise de Otsuka para o trecho entre os compassos 121 e 211

Estrutura	**Variações do Tema A**	**Compassos**
A' (Presto agitato)	A9	121 - 130
	A10	131 - 152
	A11	153 - 168
	A12	169 - 200
	Codeta	201 - 210

Embora o seccionamento dela coincida em grande parte com o nosso, preferimos acreditar que a coda é formada por uma estrutura do tipo ABA', sendo o A correspondente aos compassos 121 a 152, o B a recapitulação do tema A2 e o A' uma variação do A.

Tabela 3.1.15 – Nossa proposta de análise para a coda da *Sonata Breve*

Seção	Compassos	Andamento	Observações
A	121 a 130	Presto Agitato	Início do 4o movimento. Sequências de variações do motivo 3.
	131 a 150	Tranquilo	Apresentação do Motivo 7.
	151 a 152	Estrepitoso	Variação do material da codeta da Exposição
B	153 a 159	Festivo (Meno Mosso)	Reapresentação e ampliação do material do Tema A2 da Exposição
	160	Estrepitoso	Variação e ampliação do Estrepitoso da Exposição
	161 a 164	Marcato (Poco Meno Mosso - Ampio)	Trecho de finalização da seção anterior.
	165 a 168	Vivo	Variação do material da Transição da Exposição
A'	169 a 205	Presto	Reapresentação modificada do Presto anterior.
	206	Estrepitoso	Repetição inalterada do material dos compassos 151 e 152

3.1.5 – Breves sugestões de estudo

Acreditamos que virtuosismo é a capacidade de tocar com virtude, do andamento mais lento ao rapidíssimo. Por virtude, entendemos que o intérprete deve buscar a precisão rítmica e sonora, ou seja, as notas de mesmo valor ou intensidade devem ser **realmente** tocadas com sejam igualdade, evitando qualquer falha de som ou variação rítmica. Para isso, sugerimos

que a *Sonata Breve*, assim como todo o repertório pianístico, seja estudada inicialmente em tempo lento e que o andamento seja aumentado de maneira progressiva e apenas quanto todas as dificuldades técnicas tiverem sido resolvidas no andamento lento.

Várias das características da *Sonata Breve* podem ser encontradas já no seu primeiro tema. (figura 3.1.22). Assim, abordaremos algumas de suas características.

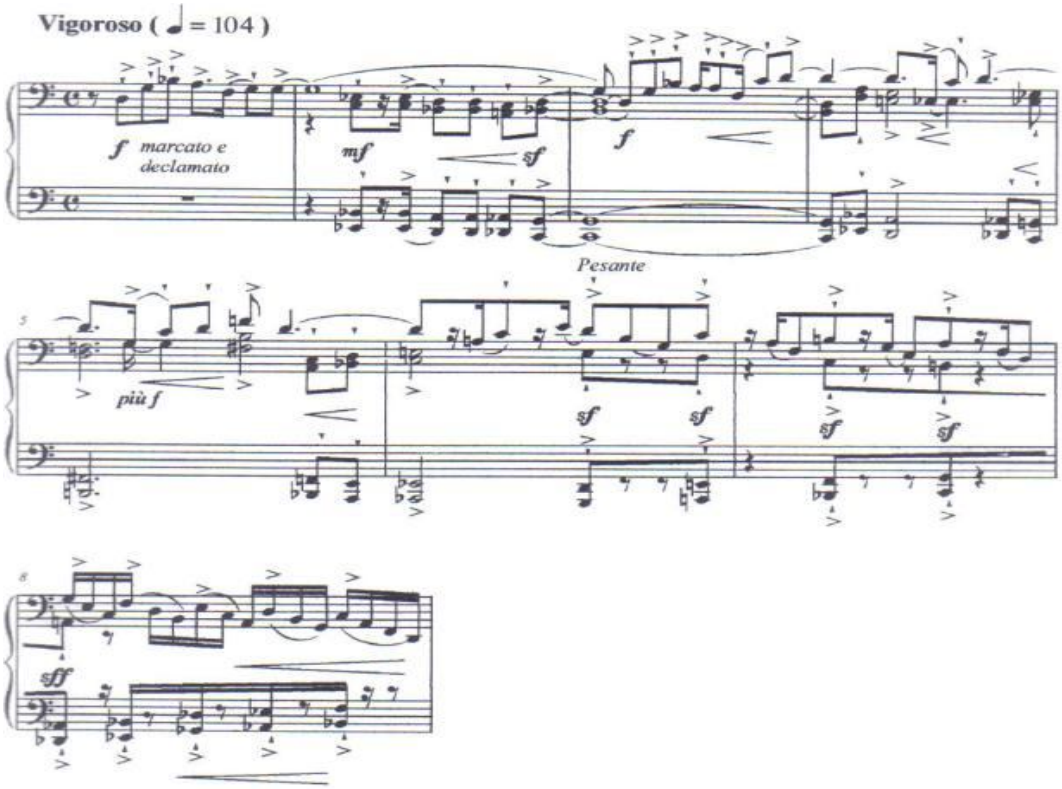


Figura 3.1.22 – Tema 1 da *Sonata Breve*

1) Marcações: Nestes compassos, percebe-se uma grande variedade de marcações (acento, martelato, sforzato e ligaduras). À primeira vista, parece que há um exagero de indicações, mas na verdade elas são necessárias e cada uma apresenta a sua própria característica. Assim, é importante a observação atenta de cada uma delas e também a sua correta execução. Dessa forma, as notas indicadas com um martelato devem ter um toque curto e incisivo, aquelas que possuem um acento devem ser tocadas com mais intensidade e, por último, aquelas que possuem um martelato e um acento devem ser curtas e com intensidade.

2) Dinâmica: Um aspecto importante do trecho, assim como o de grande parte da *Sonata Breve*, é que ele se encontra nos planos sonoros forte ou fortíssimo. Para evitar que a sua execução se torne monótona, sugerimos que o intérprete aproveite os trechos que possuem as marcações de *crescendo*, iniciando-os com uma dinâmica mais reduzida e o aumentando o som de maneira gradativa. Um exemplo disso pode ser visto entre os compassos 6 e 8. Embora o *crescendo* se encontre apenas no compasso 8, sugerimos que no compasso 6 haja uma diminuição de intensidade e um progressivo aumento da mesma.

3) Polifonia: Para evitar a sobreposição de vozes, sugerimos que as notas longas sejam tocadas com maior intensidade do que o acompanhamento e que o intérprete obedeça à duração da mesma, evitando assim que a melodia seja interrompida. Aliás, deve-se buscar sempre o respeito à duração das notas longas da peça e, para isso, deve-se procurar um dedilhado que proporcione a duração completa delas. No compasso 3, por exemplo, as semibreves si e ré são escritas no pentagrama da mão direita. Sugerimos que o pianista faça um pequeno arranjo, executando a nota si seja com a mão esquerda e a nota ré com a mão direita. Dessa forma, a polifonia será completamente respeitada. Infelizmente existências várias passagens, principalmente no segundo movimento, onde é impossível a execução até o fim das notas longas. Assim, deve-se buscar um dedilhado que faça com que a nota seja prolongada ao máximo. Caso não seja possível, deve-se interromper a sua duração.

4) Ritmo: Talvez a característica mais importante da *Sonata Breve* seja o seu ritmo. Existem várias passagens com hemíolas e também com mudanças constantes de padrões rítmicos. Um exemplo disso está no tema A2 (figura 3.1.23). Para a solução destes problemas, sugerimos que o pianista estude cada linha melódica separadamente e que as estude por compassos. Além disso, acreditamos que vários desses trechos devem ser estudados fora do piano, como se fosse um estudo percussivo, pois acreditamos que isso facilita o seu entendimento e memorização.

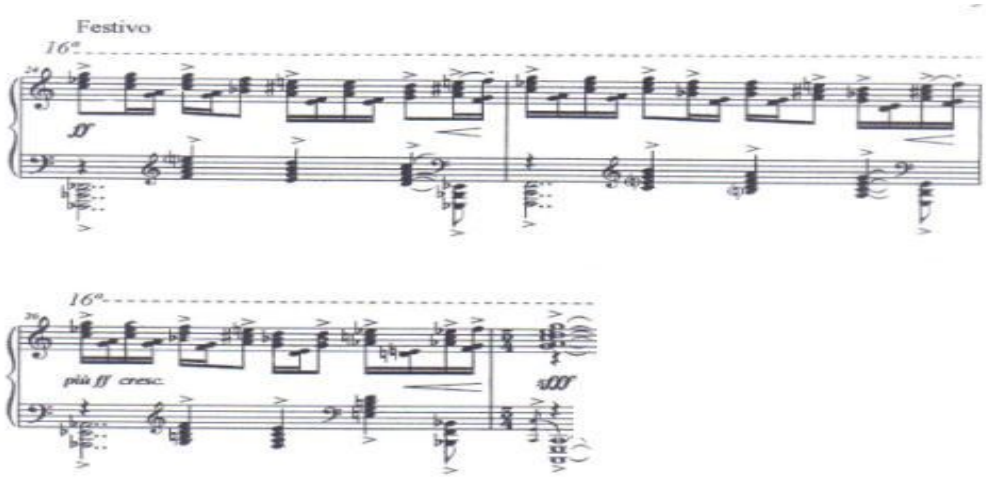


Figura 3.1.23 – Segundo tema da *Sonata Breve*

Por fim, reiteramos que o foco do nosso trabalho é o de análise estrutural e não de performance, mas esperamos ter esclarecido neste tópico algumas dúvidas sobre a execução da *Sonata Breve* e que elas sejam úteis para o leitor.

3.2 – Análise da Sonata de João Guilherme Ripper

A *Sonata para piano* de João Guilherme Ripper foi composta em 1994 e se baseia na *Sonata Op. 1* de Alban Berg. A estréia da peça de Ripper foi feita em 2005, no Wigmore Hall de Londres, com a pianista Clélia Iruzun[73]. Embora ainda não existam gravações comerciais da *Sonata*, obtivemos da própria pianista uma gravação da estréia[74]. O compositor ainda não editou a peça e ele nos forneceu uma partitura manuscrita da mesma. Assim, para a realização do nosso trabalho, editamos a *Sonata* com o auxílio do programa FINALE. Ao ser perguntado por nós sobre como a sua peça se encaixa no processo histórico de transformações pelo qual a forma sonata passou, João Guilherme Ripper fez o seguinte comentário (informação pessoal):[75]

> **Minha Sonata para piano se baseia no bitematismo característico da forma. Interessou-me o drama surgido da oposição entre temas contrastantes, drama este que é alimentado pela condução harmônica bastante cromática, com regiões atonais. Já não podemos falar da tensão gerada pelas tonalidades da tônica e dominante, mas daquela que resulta de diferentes características dos temas, da manipulação de seus fragmentos e construção das transições que os unem. Mantive o corte ternário, com a exposição dos dois temas principais, separados por uma transição e seguidos de coda. [Em seguida] surge um novo tema seguido de trabalho de variação e desenvolvimento do primeiro tema na seção central. [Por fim, na terceira seção], há a reexposição do segundo tema, seguida de coda em desenvolvimento.**

De um modo geral, a *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper apresenta várias semelhanças com a *Sonata Op. 1* de Berg. A peça do brasileiro é composta também em movimento único e nela estão as seções características da forma sonata: exposição com dois temas contrastantes, região de desenvolvimento, recapitulação e coda.

A *Sonata Op. 1* de Berg emprega um sistema tonal muito expandido, o que foi um desafio para a estruturação da sua sonata, pois a forma sonata tradicional é baseada em relações tonais entre as seções. Para a resolução desse problema, Berg utilizou alguns artifícios, como o uso de andamentos distintos para cada tema e também um grande trabalho de desenvolvimento

---

[73] IRUZUN, C. J**oão Guilherme Ripper – Sonata (1994)** – Gravação privada do recital ao vivo realizada no Wigmore Hall de Londres. 2005

[74] IRUZUN, C. E-mail recebido no dia 26/10/2010

[75] RIPPER, J. G. E-mail recebido no dia 12/04/2010

temático. A *Sonata (1994)* é modal e Ripper utiliza os mesmos artifícios de Berg. Além da indicação de andamentos distintos para novos trechos da peça, o brasileiro utiliza as técnicas de "developing variation" e do *Gesundgestalt* de Schoenberg. Essa economia de meios é uma prática recorrente de Ripper e foi utilizada também durante a composição da sua "Missa Festiva", que foi o seu trabalho de mestrado na UFRJ. Sobre isso, o próprio compositor comenta:

> **Musicalmente, a antífona [da Missa Festiva] cantada pelo coro é expressa por período formado por duas frases afirmativas (membros de frases semelhantes), cujas melodias desenvolvem-se a partir da transposição do motivo principal a alturas diversas, procedimento que atende ao propósito de economia de meios. (RIPPER, op. cit, pág. 132).**

A harmonia empregada por Ripper é modal, sendo que há uma mudança constante deles. Este procedimento é bastante característico da obra de Ripper e foi empregado também na composição da Antífona da *Missa Festiva*. Sobre isso, o compositor comenta:

> **O tom inicial é lá menor, onde a presença das notas sol natural e fá# confere a ambientação no modo dórico. A presença da sensível far-se-á notar na cadência à dominante que encerra o membro da frase, fato que não destitui sua característica modal. A transposição da melodia uma terça acima provocará uma mudança para o modo lídio de dó, cuja característica é o quarto grau elevado. Através de alterações nas relações intervalares do motivo original, constrói-se toda esta primeira frase, chegando-se a uma cadência conclusiva sobre o acorde de si-ré-fá#. (RIPPER, op. cit., pág. 132.)**

Ainda com relação à harmonia, Ripper utiliza vários procedimentos de Berg, como o deslocamento contínuo dos centros tonais, acordes aumentados, diminutos e de 4 e 5 sons, além de progressões cromáticas. Assim:

> **Cantado pelo soprano solista e coro, o *Agnus Dei* traz como proposta o uso do modalismo a partir de uma visão harmônica contemporânea. Assim, é abundante o uso de acordes de quatro e cinco sons, escalas de tons inteiros e rápidas modulações a tons distantes (RIPPER, op. cit., pág. 152)**

E também:

> **Ao final desta frase foram utilizados os chamados *acordes mediânicos*, ou seja, acordes resultantes da divisão da oitava em duas, três e quatro partes iguais. O efeito é caracterizado pela *falsa relação cromática* presente no seu encadeamento. No presente caso, dividiu-se a oitava de lá a lá em terças maiores, obtendo-se acordes sobre as notas dó# e fá. Reforçado pelo desenho ascendente do acompanhamento e ausência temporárias dos módulos usados até então, o trecho em particular (...) atinge o seu ponto climático para onde convergem o júbilo e a contemplação (RIPPER, op. cit. Pág. 138).**

A partir destas observações, construímos uma análise estrutural inicial, que se encontra na tabela 3.2.1. Nos tópicos seguintes apresentaremos uma análise detalhada de cada seção da *Sonata* de Ripper

Tabela 3.2.1 – Análise Estrutural da *Sonata* de Ripper

Seção ou Movimento	Andamento	Compasso
Exposição – 1º Grupo Temático	Moderado	1 ao 67
Exposição – 2º Grupo Temático	Um pouco menos movido	67 - 102
Desenvolvimento	Um pouco menos movido Tempo I	103 – 139 140 - 159
Recapitulação - 1º Grupo Temático	Tempo I	159 - 208
Recapitulação – 2º Grupo Temático	Um pouco menos movido	209 - 257

3.2.1 - Exposição

A exposição do material é feita em duas longas e contrastantes seções (grupos temáticos A e B), que são separadas por uma transição. A delimitação destes trechos é clara, pois a primeira seção é finalizada com um longo *ralentando*, uma fermata e em plano FFFF e a segunda seção se inicia em um andamento inferior ao inicial e em plano piano.

Assim como na sonata de Berg, o primeiro grupo temático da *Sonata (1994)* é dividido em três subseções. A primeira delas corresponde ao tema A propriamente dito e se encontra entre os compassos 1 e 17.1.. Na seção são apresentados os dois motivos formadores do grupo temático A (motivos A1 e A2)

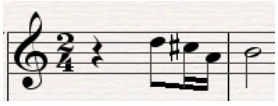


Figura 3.2.1 – Motivo A1 da *Sonata (1994)* de Ripper

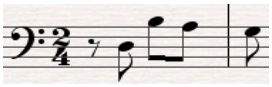


Figura 3.2.2 – Motivo A2 da *Sonata (1994)* de Ripper

Assim, o tema (figura 3.2.3) é uma sentença formada por 4 sub-frases. A primeira delas vai até o compasso 4.1 e no compasso 2 está apresentada na mão esquerda a “ideia básica” da sonata. que é uma sequência formada a partir dos motivos A2 e A1. A segunda sub-frase está entre os compassos 4.1 e 9.1 e nela há uma repetição da idéia básica na mão esquerda e apresentação de variações dos motivos iniciais. Novas variações destes são vistas na terceira sub-frase, que vai do compasso 9.2 a 12.1. A última sub-frase é apresentada entre os compassos 12.1 e 16 e nela pode ser vista a “segunda idéia básica”, que é uma sequência de variações do motivo A1.

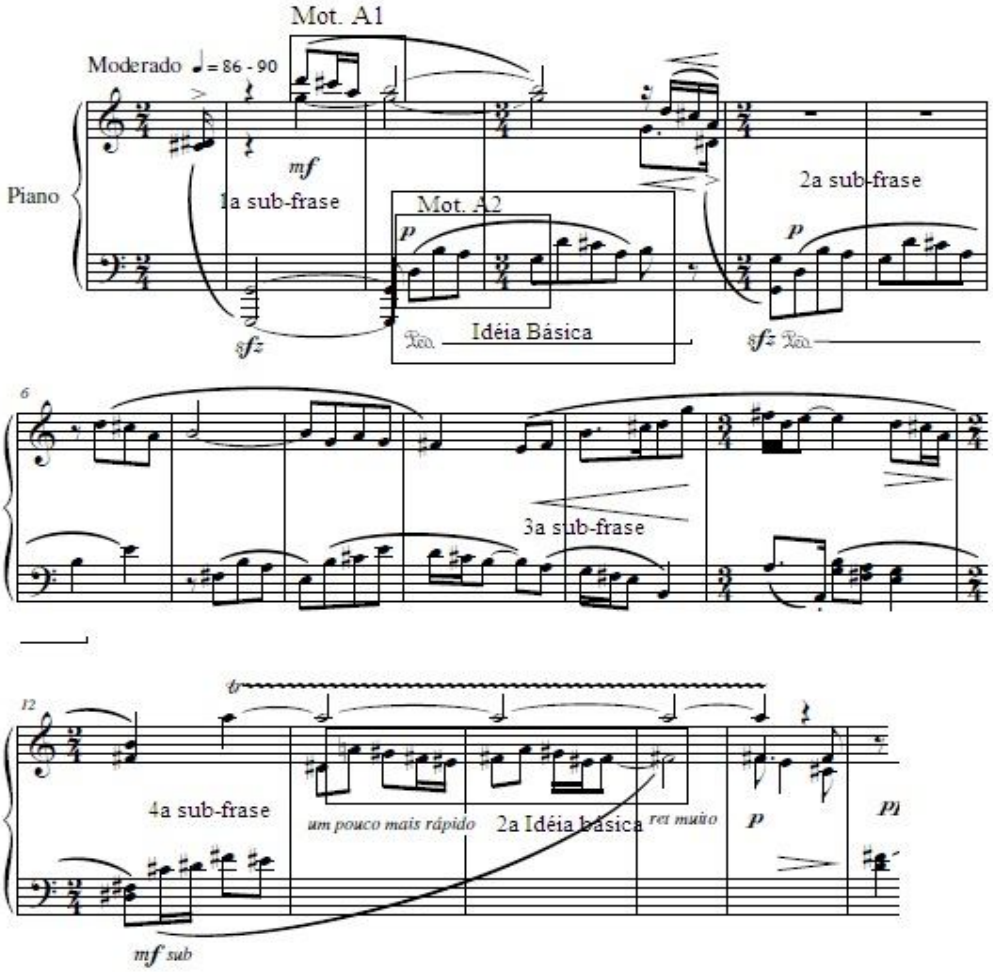


Figura 3.2.3 – Análise do Tema A da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper

Uma questão muito importante a ser abordada é a da determinação do centro harmônico do trecho. As notas utilizadas no primeiro compasso são mi, fá#, sol, lá, si, dó# e ré e elas podem pertencer tanto ao modo sol lídio, quanto a si eólio (figura 3.2.4). Assim, surge a questão: qual é o verdadeiro centro harmônico?

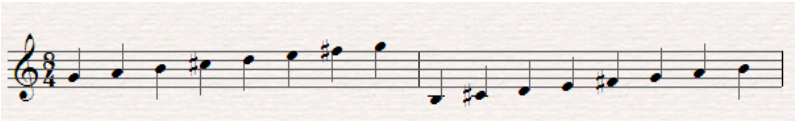


Figura 3.2.4 – Modos Sol Lídio e Si eólio

Nos primeiros compassos temos uma dúvida se o centro é realmente si ou sol, pois existe um baixo em *sforzato* sobre a nota sol e o motivo A1 induz a pensar que o trecho está em torno de si, pois a nota lá funciona como o VII de si eólio. Nas três sub-frases seguintes temos a impressão de que o trecho está realmente centrado sobre a nota si, pois na 2ª e 3ª sub-frases existem progressões formadas a partir de acordes de Mi menor e Si menor e na 4ª sub-frase há uma progressão sobre o centro Fá #, que funciona como uma dominante de si. Além disso, no compasso 17 há uma resolução sobre o acorde de si menor. A partir desta análise, acredita-se que o trecho e a sonata estão centrados sobre a nota si, assim como a Sonata de Berg também está. Entretanto, para a solução desta dúvida, devemos observar os últimos compassos (figura 3.2.5) da *Sonata (1994)*.

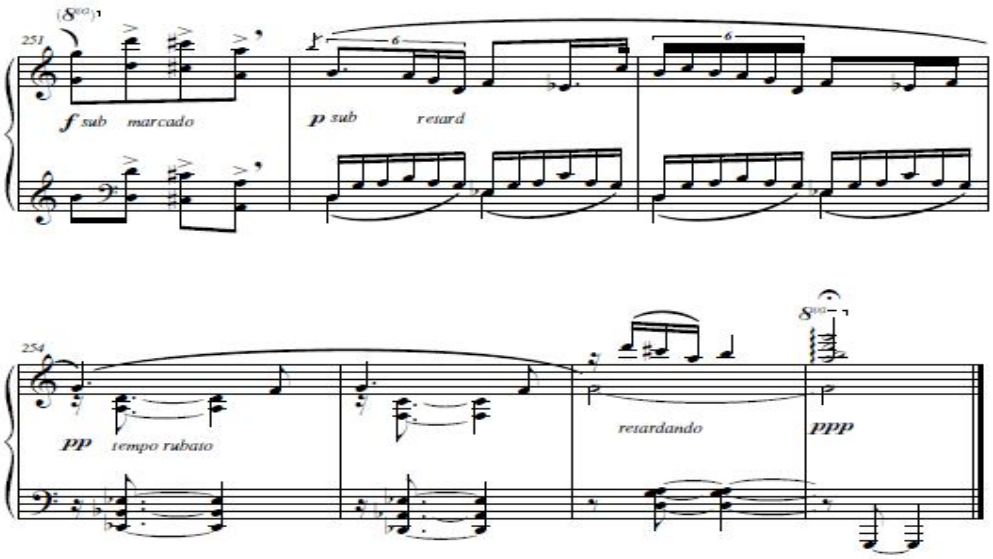


Figura 3.2.5 – Compassos finais da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper

Nos compassos 251 e 252 é vista uma progressão formada a partir dos acordes de Sol Maior e Dó menor e nos últimos compassos é empregado o acorde de Sol Maior e uma nota Sol no baixo. Assim, percebemos que o centro harmônico da sonata é a nota sol e não si. Entretanto, existem várias peças do repertório pianístico que se iniciam em determinada tonalidade e acabam em outra. Uma das mais famosas é o *Scherzo No 2* de Chopin, que inicia em Si Bemol Menor e acaba em Ré bemol Maior. Assim, não é incorreto afirmar que a sonata se inicia sobre a nota si e acaba em sol. De fato, o início é dúbio e as progressões harmônicas nos compassos 14 a 16 levam a crer que o centro da tema A é mesmo a nota si. Devido às amibguidades do trecho, podemos considerar que as duas análises são possíveis.

No fim do compasso 17, com a resolução da progressão de fá sustenido em si menor, percebemos a conclusão de uma seção e o começo de uma nova estrutura. A partir do compasso 24, percebe-se uma mudança de centro harmônico para si bemol. Assim, no compasso 31 se inicia um novo trecho, o que nos mostra que a seção é tripartida. Então, conclui-se que, como na sonata de Berg, o tema A é tripartido, mas, ao contrário da sonata do Austríaco, entre o primeiro e terceiro segmentos existe realmente uma modulação. A este trecho (figura 3.2.6) damos o nome de pequena transição, pois como veremos mais à frente, existe uma grande transição entre os dois grupos temáticos.

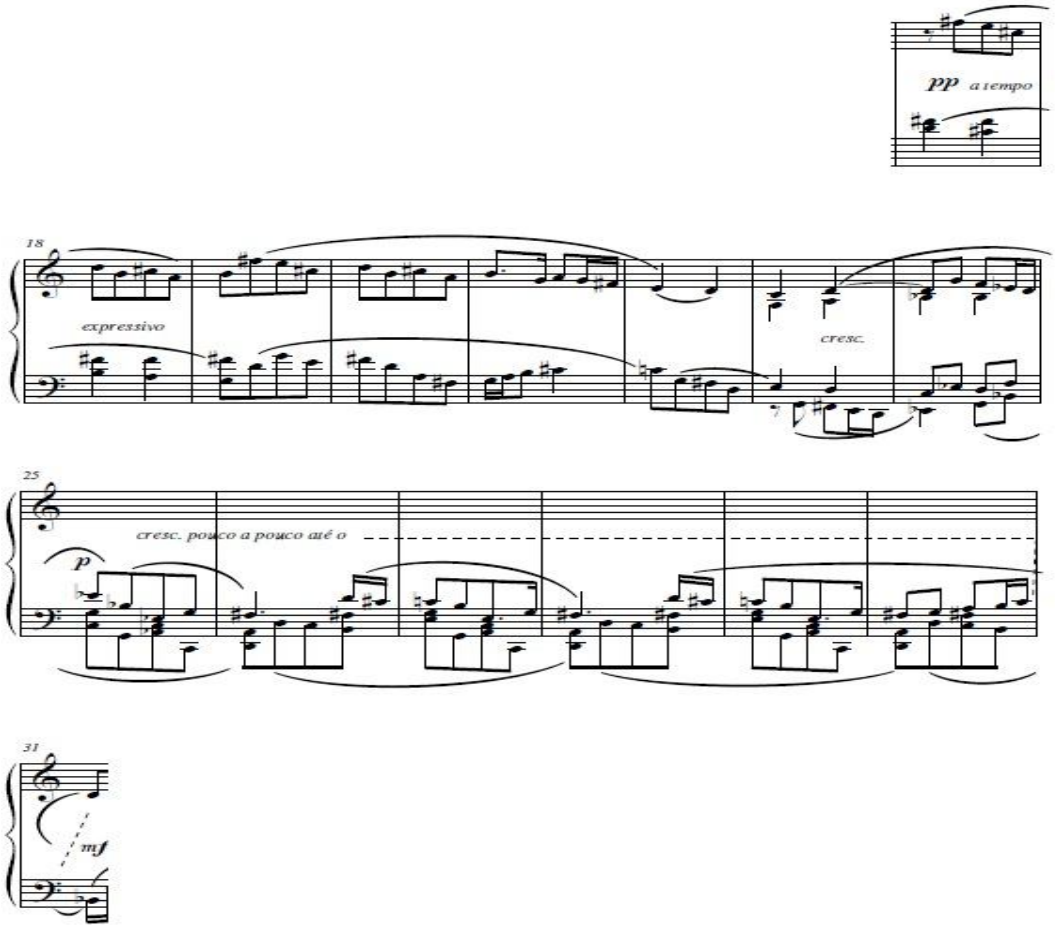


Figura 3.2.6 –Primeira transição da *Sonata I* de João Guilherme Ripper

Após a transição, inicia-se a terceira parte do primeiro grupo temático, que se propaga entre os compassos 31 e 47, e a este trecho damos o nome de Tema A2. Esta nova seção é dividida em duas subseções. Na primeira delas (compasso 31 a 38 – Figura 3.2.7) pode ser notada a economia de meios característica da obra de Ripper. Além da reapresentação da segunda idéia básica no modo si bemol lídio, são realizadas sequências de fragmentos desta ideia. Percebe-se também um deslocamento constante do centro harmônico, pois são empregados os modos de lá bemol jônio e si bemol lídio.

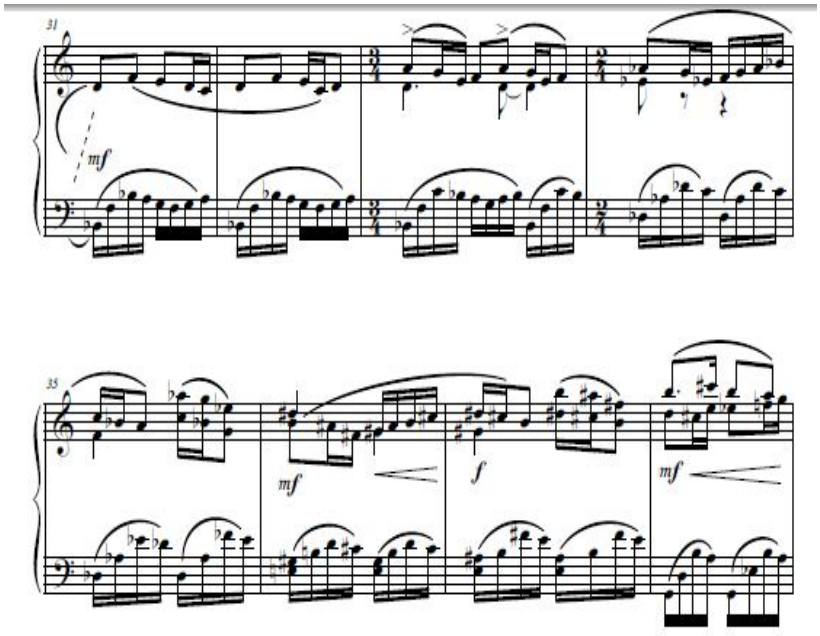


Figura 3.2.7 – Compassos iniciais do Tema A2 da *Sonata (1994)*

A segunda subseção está entre os compassos 39 e 47 e nela são vistas escalas octatônicas e também novas apresentações da segunda ideia básica no modo lá bemol lídio. Finalmente, o trecho é concluído por um arpejo em dó lídio.

Consideramos que entre os compassos 48 e 67 (figura 3.2.8) existe uma nova e extensa passagem modulatória. Assim, a este trecho damos o nome de Segunda Transição, que promove a mudança do modo Dó Lídio para Mi Bemol Jônio. Ali, há a reutilização da segunda ideia no modo ré bemol jônio. Em seguida, a ideia é fragmentada e apresentada sequencialmente até o compasso 67. A partir daí, existe uma estrutura de conclusão de caráter melismático. Verificamos também que a harmonia muda praticamente a cada dois compassos, passando de ré bemol jônio por si jônio e lá jônio. A partir do compasso 60 há uma modulação mais clara para mi bemol jônio, pois são utilizados no baixo acordes de Lá Bemol Maior e Si Bemol Maior, que formam o IV e V graus de Mi Bemol Jônio.

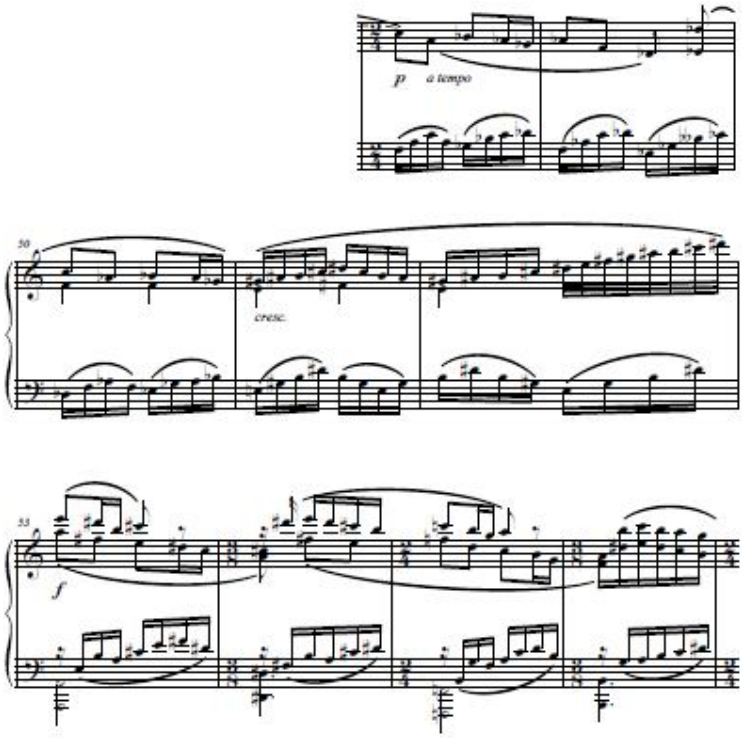


Figura 3.2.8 – Compassos iniciais da Segunda Transição

Após este longo trecho de transição, inicia-se o Segundo Grupo Temático, que se propaga entre os compassos 67 e 102, e que é dividido em três partes. Na primeira delas, que está entre os compassos 67 e 77, são apresentados dois motivos novos (B1 e B2). O primeiro deles é formado por uma semínima pontuada, uma colcheia e uma semínima. O segundo deles possui caráter ornamental, é formado por uma tercina e duas semicolcheias. Juntamente com o motivo B1, forma praticamente todo o material do segundo grupo temático.

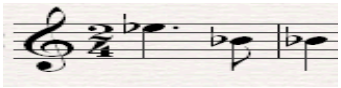


Figura 3.2.7 – Motivo B1 da *Sonata* de Ripper

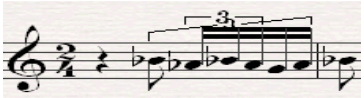


Figura 3.2.8 – Motivo B2 da *Sonata* de Ripper

A segunda parte do tema se encontra entre os compassos 77 e 88.1 e nela é apresentada uma sequência de variações do motivo B2. Harmonicamente, existem várias mudanças de centros tonais, sendo verificado o emprego dos modos Mi Bemol Jônio, Si Mixolídio, Si Jônio e, finalmente, Sol Lídio.

A terceira e última parte é o trecho de conclusão do tema, com modulação de sol lídio para mi bemol lídio.

3.2.2 – Desenvolvimento

Nesta nova seção, Ripper continua a seguir o modelo de Berg. Relembrando as palavras de Adorno sobre o desenvolvimento da *Sonata Op. I* [76]:

> **A sensibilidade infalível de Berg para a forma é evidente na seção de desenvolvimento. Após as riquezas combinatórias da exposição, seria tautológico [termo da retórica utilizado para descrever repetição de um assunto] e confuso superar a sua ingenuidade com um trabalho motívico e contrapontual. O princípio básico do desenvolvimento é exatamente o oposto: aos temas, que passaram pela disciplina da exposição, é permitido respirar e cantar, como a conclusão da exposição antecipou. Neste sentido, o desenvolvimento apresenta uma função independente. (…) (ADORNO, op. cit. pág. 45. Tradução nossa).**

Os procedimentos de Berg são muito semelhantes. Em vez de um grande trabalho de contraponto, são usados como acompanhamento acordes de 4as e 3as empilhadas e também de 5 e 6 sons. Além disso, há um grande contraste com a exposição, pois a seção se inicia no plano sonoro pianíssimo. Aliás, Ripper pede para que o intérprete tenha cuidado com a execução do plano pianíssimo, pois usa a indicação *sonoramente* neste trecho.

O desenvolvimento da sonata de Ripper se divide em duas grandes seções. A primeira delas (figura 3.2.9) vai do compasso 103 ao 139 e ela se dedica à elaboração do material dos motivos do tema B. Ainda lembrando Berg, o trecho de desenvolvimento da sonata de Ripper

[76] ADORNO, T. *op. cit.* Pág. 45

é cantante, sendo que o motivo B é desenvolvido através de variações de caráter melimático. Entre o compasso 113 e 128 há um grande crescendo, que sai do plano pianíssimo para o forte. Após isso, há um diminuendo progressivo e também uma apresentação variada da segunda idéia do tema A1. Deve-se lembrar também que durante toda esta primeira seção há uma mudança constante de centro tonal e o uso dos modos Mi Bemol Eólio, Si Jônio, Sol Sustenido Eólio e Sol Lídio.

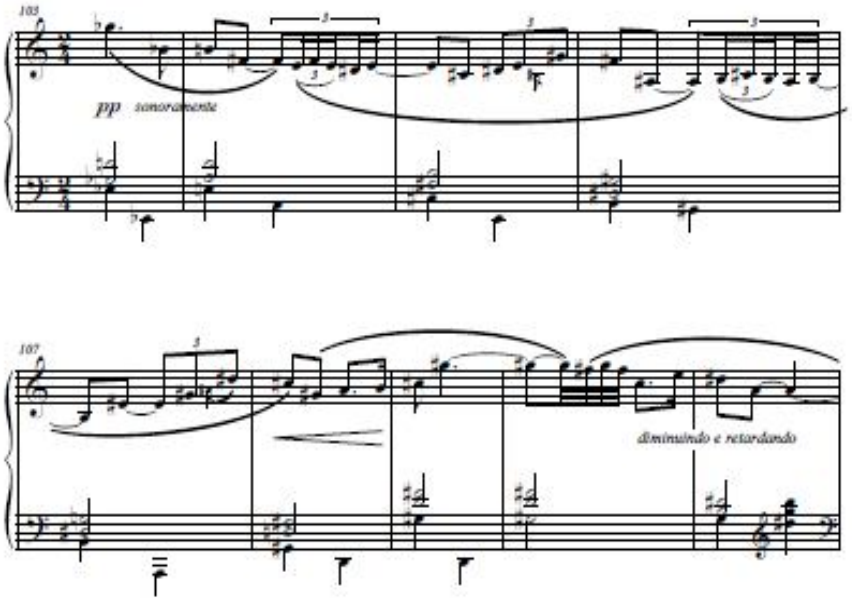


Figura 3.2.9 – Compasos iniciais do desenvolvimento da *Sonata (1994)*

A segunda seção do desenvolvimento está entre os compassos 140 e 170 e ela se dedica à elaboração do material do tema A1 (figura 3.2.10). Muitos analistas poderiam considerar este trecho como o início da recapitulação da sonata e isso seria até justificável. Entre os compassos 140 e 158 estão sequências formadas a partir do primeiro motivo e da primeira idéia e entre os compassos 159 e 170 há a reapresentação com poucas modificações do trecho da primeira transição. Entretanto, devido à grande fragmentação do material do primeiro trecho, consideramos que ele ainda pertence à seção de elaboração e não à de recapitulação. Com relação ao trecho seguinte, ele pode ser considerado como uma retransição para a recapitulação do tema A2. Por fim, devemos relembrar que toda a segunda seção do desenvolvimento também possui mudanças de centro harmônico e nela são empregados os modos de sol lídio, dó sustenido eólio e si eólio.

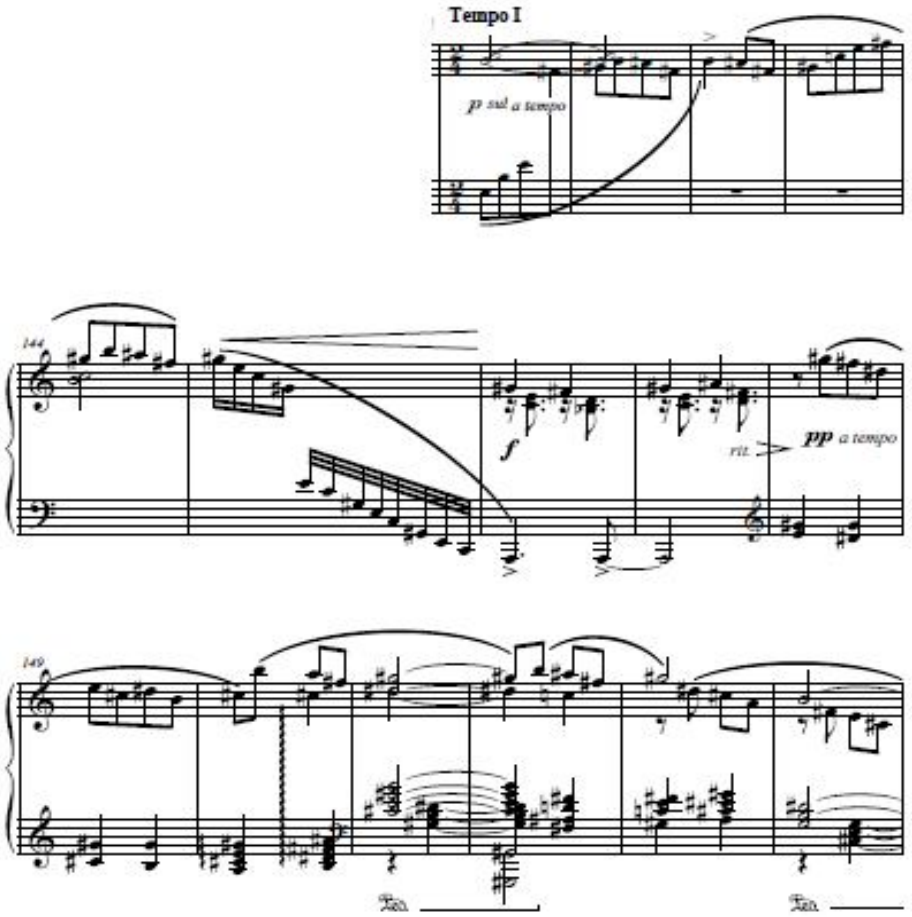


Figura 3.2.10 – Compassos iniciais da segunda seção do desenvolvimento da *Sonata (1994)*

3.2.3 – Recapitulação e coda

A recapitulação sofre algumas alterações em relação à exposição. Como o material do tema A1 é muito elaborado durante a seção de desenvolvimento, Ripper preferiu fazer a recapitulação a partir do tema A2 (compasso 170 a 188 – figura 3.2.11). Assim como na exposição, há um deslocamento constante do centro harmônico e neste trecho são usados os modos de Si Bemol Lídio, Lá bemol Jônio, Si jônio. Em seguida é utilizada uma escala octatônica e os modos de lá bemol lídio e dó lídio.

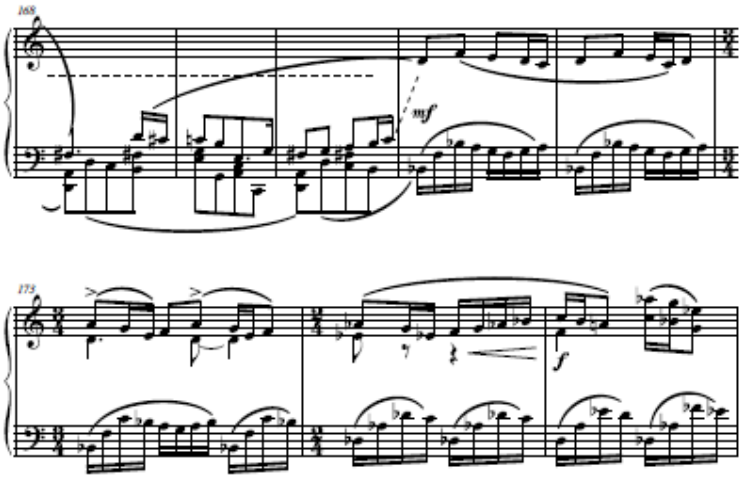


Figura 3.2.10 – Fim da transição e começo da recapitulação da *Sonata (1994)*

Entre os compassos 188 e 209 é reapresentada a Segunda Transição. Neste caso, há a reutilização da idéia principal do tema A2 no modo ré bemol jônio. Em seguida, a idéia é fragmentada e apresentada seqüencialmente até o compasso 200. Neste trecho, a harmonia muda praticamente a cada dois compassos e são utilizados os modos de ré bemol jônio, dó lídio e lá jônio. A partir do compasso 200, há uma modulação mais clara para o modo sol lídio.

O tema B é recapitulado de forma integral entre os compassos 209 e 244.2. Assim como na exposição, o tema B possui dois compassos de introdução e é dividido em três partes. A primeira delas é formada por uma frase de 4 compassos, que é repetida na sequência. Deve-se ressaltar que esta parte se encontra toda no modo sol lídio. Entre os compassos 219 e 230 são apresentadas sequências de variações do motivo B2 e são usados os modos sol lídio, mi bemol mixolídio e, finalmente, si lídio. Entre os compassos 230 e 243 está um trecho de conclusão do tema, que é análogo ao da exposição. Aqui, no entanto, há uma mudança de modo de si lídio para sol lídio.

A sonata é finalizada com uma coda, que surge logo após o fim da recapitulação (compassos 244 a 257). A coda não afeta diretamente a tensão do movimento, pois além de não haver variação brusca de dinâmica ou de andamento, não são apresentados materiais novos, mas apenas os motivos dos dois grupos temáticos.

3.2.4 – Breves Sugestões de estudo

Como dissemos anteriormente, acreditamos que virtuosismo é a capacidade de tocar com virtude, do andamento mais lento ao rapidíssimo. Por virtude, entendemos que o intérprete deve buscar a precisão rítmica e sonora, ou seja, as notas de mesmo valor ou intensidade devem ser **realmente** tocadas com sejam igualdade, evitando qualquer falha de som ou variação rítmica. Para isso, sugerimos que a *Sonata (1994)*, assim como todo o repertório pianístico, seja estudada inicialmente em tempo lento e que o andamento seja aumentado de maneira progressiva e apenas quanto todas as dificuldades técnicas tiverem sido resolvidas no andamento lento.

Acreditamos que a dificuldade maior para o estudo da *Sonata (1994)* é a determinação do melhor dedilhado de execução, pois várias passagens não empregam um dedilhado convencional. As passagens mais complexas estão no tema A2 e as nossas sugestões de dedilhado estão na figura abaixo.

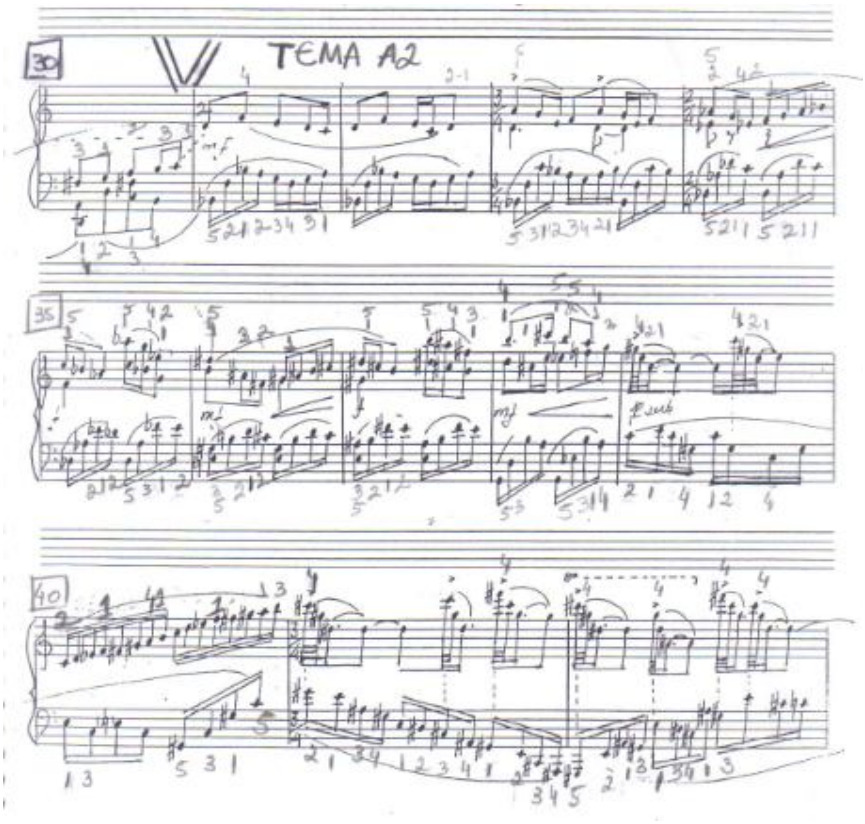


Figura 3.2.11 – Sugestões de dedilhado para o tema A2 da *Sonata (1994)*

O foco do nosso trabalho é o de análise estrutural e não de performance, mas esperamos ter esclarecido neste tópico algumas dúvidas sobre a execução da *Sonata* de João Guilherme Ripper.

3.3 – Análise da *Sonata I* de Roberto Victorio

A *Sonata I* de Roberto Victorio foi composta em 2001 e dedicada à pianista Ingrid Baraconski, que fez a sua estreia mundial em 2006 durante a Terceira Bienal de Música Contemporânea de Mato Grosso. Ainda não existem gravações comerciais da *Sonata I*, mas o compositor nos cedeu uma gravação em formato MIDI. Ao ser perguntado por nós sobre como a sua peça se encaixa no processo histórico de transformações pelo qual a forma sonata passou, o compositor fez o seguinte comentário (informação pessoal)[77]

> **A forma sonata, mesmo tendo os contornos materializados por compositores do passado e que mesmo assim se diferenciavam em muito, (não só nesses próprios contornos, mas nas teias que se projetavam no processo de escrita das mesmas) deu um salto gigantesco quando da entrada no século XX e em muitas vezes abdicou da própria forma-contorno estabelecida lá atrás; haja vista os compositores que você cita, principalmente Boulez (especificamente na 3ª sonata) e também em Cage, Carter, dentre outros. O próprio Webern em suas "Variações" para piano estabelece uma forma-contorno cíclica que nem tema tem para as variações. Na minha sonata estabeleci alguns pontos focais que desenvolvo durante todo o percurso da peça, independente dos movimentos. Penso sempre em nuances temporais que se dilatam e se comprimem com os dados que estabeleci no início da obra a partir de notações que se simbiotizam entre a proporcionalidade e a relatividade.**

O idiomático da *Sonata I* é muito semelhante ao de *Vattan*, outra peça de Roberto Victorio. Dessa forma[78]:

> **[Vattan é] De cunho virtuosístico, apresenta discurso fragmentado, explora ao máximo os registros extremos, intensas nuances de dinâmica e constantes contrastes entre estabilidade e instabilidade rítmica.**

Além destas características idiomáticas, a *Sonata I* é atonal e de caráter pontilhista, não sendo percebido à primeira vista qualquer tipo de procedimento serialista. Assim, a análise da peça parece ser, inicialmente, uma tarefa impossível. Entretanto, a partir da leitura do trabalho de Rosângela Barbosa sobre *Vattan* e de textos do próprio compositor sobre a sua obra,

---

[77] VICTORIO, R.. E-mail recebido no dia 12/04/2010
[78] BARBOSA, R. *op. cit.* pág 14

conseguimos propor uma análise para a *Sonata I.* Devemos ressaltar que, como o nosso trabalho se destina ao estudo da forma sonata, analisaremos apenas o primeiro movimento da peça.

O primeiro passo para o estudo da estruturação da *Sonata I* é a observação das alterações de andamento durante a peça. Segundo Barbosa, o seccionamento formal das obras de Roberto Victorio é dependente destas variações de andamento. Assim, no caso de *Vattan*[79]:

> **Após os sete primeiros compassos, o andamento sofre algumas alterações. As modificações, sem indicações metronômicas, têm como referência o primeiro andamento – Rítmico. A organização dos andamentos sublinha o seccionamento formal, visto que cada seção se inicia em tempo mais rápido e termina com a sua redução.**

A partir desta informação e da observação da partitura, confeccionamos uma tabela com as variações de andamento ao longo do primeiro movimento.

Tabela 3.3.1 – Variações de andamento do 1º movimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

Compasso	Andamento
1 a 5	Movido (com vigor)
6 a 7	Pouco Menos
8 a 14	Tempo I
15	Pouco Menos
16 a 32	Tempo I
27	Menos
28 a 32	Tempo I
33 a 36	Pouco Menos
37 a 39	Tempo I
40 a 42	Tempo I
42 a 45	Tempo I
46 a 50	Menos

O segundo passo para a análise da obra de Roberto Victorio é observar a harmonia. Embora as suas peças sejam atonais e de melodia entrecortada, podem ser percebidos vários pólos harmônicos. Sobre isso, Barbosa comenta[80]:

[79] BARBOSA, R. *op. cit.* Pág. 29
[80] BARBOSA, R. *op. cit.* pág. 42

> **Para a definição dos pólos de cada subseção [de *Vattan*] foram aplicados os seguintes critérios:**
>
> **1 – Reiteração das 5as no baixo (comps. 1 e 4, por exemplo)**
> **2 – 5as com durações mais longas (comps. 2 e 3, por exemplo)**
> **3 – Reiteração de oitavas no baixo (comps. 15 e 16, por exemplo)**
> **4 – 8as com durações mais longas (comp. 13, por exemplo)**

Ao observarmos a linha do baixo, percebemos que três notas são repetidas com bastante freqüência em todos os trechos destacados na tabela 3.3.1. Com isso, consideramos que estas três notas (Dó, Dó# e Ré) são os pólos harmônicos de todo o movimento. Um exemplo claro disso se encontra nos compassos 34 e 35, que estão representados na figura 3.3.1.

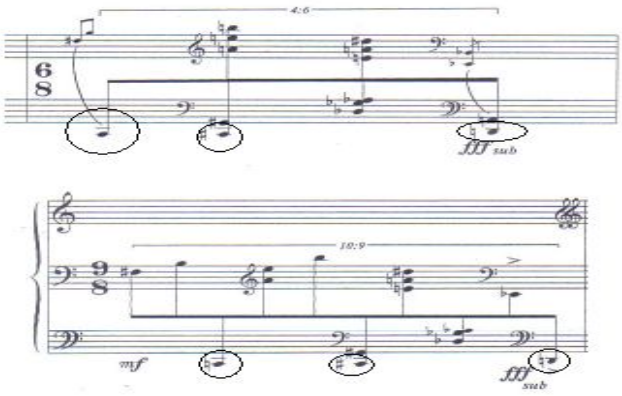


Figura 3.3.1 – Os pólos harmônicos do primeiro movimento da *Sonata I*

Além das notas polarizadoras, existem nas obras de Roberto Victorio pequenas estruturas, chamadas por Barbosa de módulos, que são submetidas a um processo de variação constante. Sobre isso, Barbosa afirma:

> **A questão fundamental dessa análise [de *Vattan*] foi identificar com clareza os módulos, isto é, perceber os traços que tipificam cada um deles. Verificamos que o perfil de cada módulo é estabelecido por características rítmicas e harmônicas e pela direção do movimento das alturas. (BARBOSA, 1997, Pág. 23)**

A pesquisadora afirma ainda que vários dos módulos encontrados em *Vattan* são utilizados em outras peças de Roberto Victorio. Dessa forma, foram identificados 7 módulos característicos em algumas peças do compositor:

Módulo 1 – É várias vezes identificado por uma *appoggiatura* ou intervalos de 2ª em partes extremas do teclado.

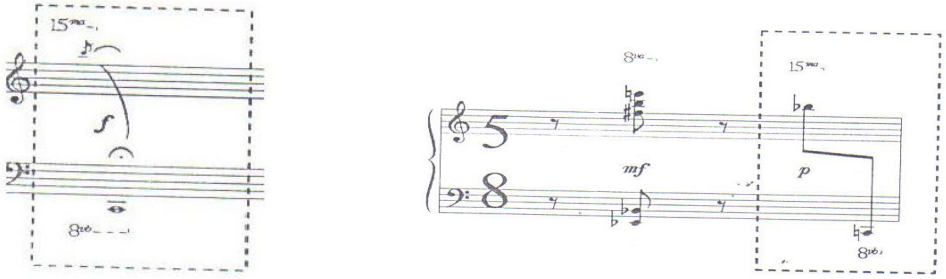


Figura 3.3.2 – Módulo 1 em *IKS* e em *Habacuque*

Módulo 2 – É um dos principais módulos empregados na obra de Roberto Victorio e é caracterizado por uma quiáltera de cinco, que pode estar em movimento paralelo ou contrário.

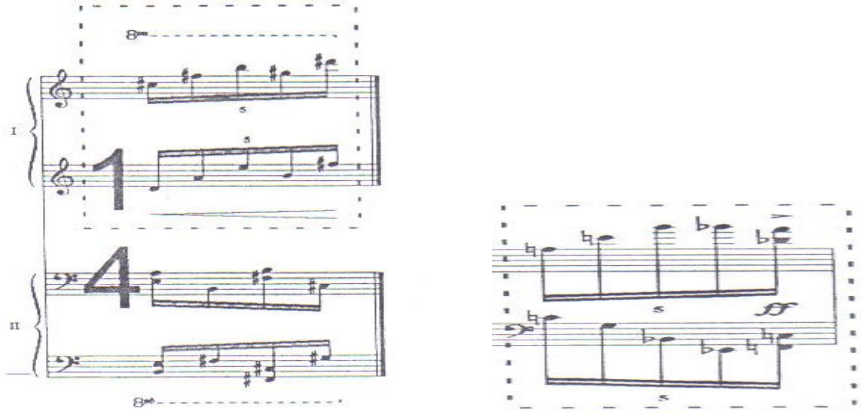


Figura 3.3.3 – Módulo 2 em *IKS* e nas *Variações*

Módulo 3 – É caracterizado por um arpejo seguido de uma nota acentuada.

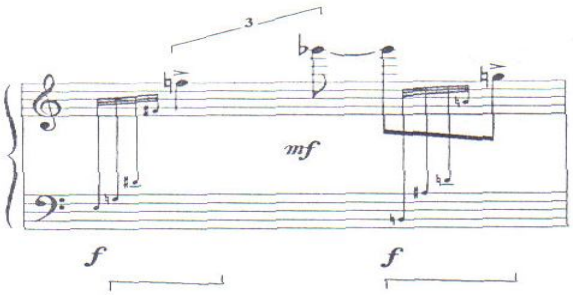


Figura 3.3.4 – Módulo 3 em *Quatro Peças Breves*

Módulo 4 – É formado por três semicolcheias e duas fusas e pode ser apresentado em movimentos alternados ou convergente das mãos.

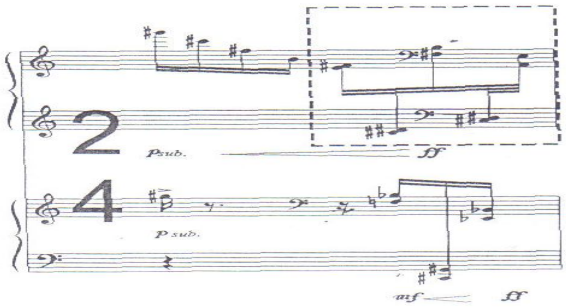


Figura 3.3.5 – Módulo 4 em *IKS*

Módulo 5 – É composto por três ataques de 4as e 5as superpostas.

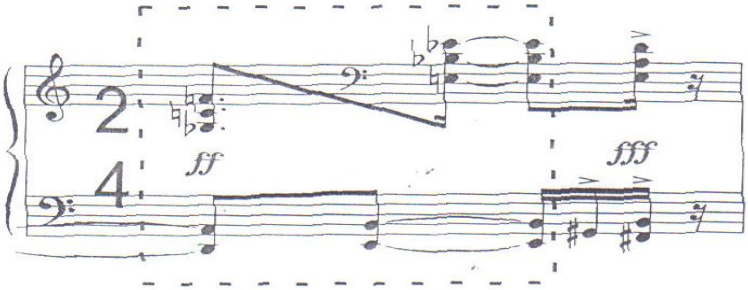


Figura 3.3.6 – Módulo 5 em *Habacuque*

Módulo 6 – É formado por três ataques em tercina em movimento angular.

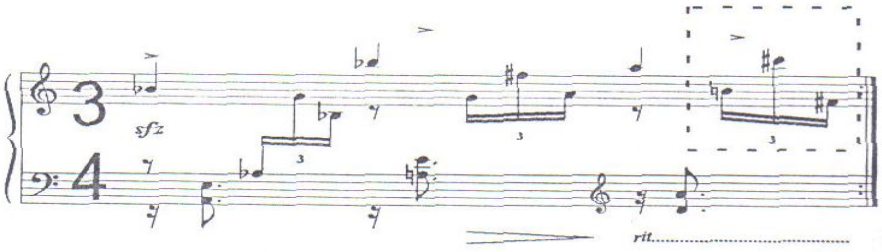


Figura 3.3.7 – Módulo 6 em *Variações*

Módulo 7 – É caracterizado pela divisão binária da pulsação e intervalos de 4ª e 5ª.

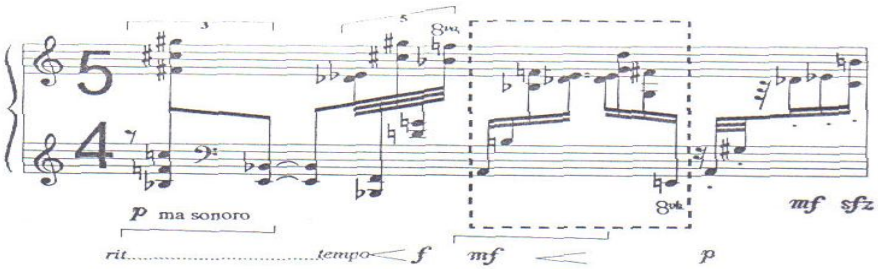


Figura 3.3.8 – Módulo 7 em *Quatro Peças Breves*

Uma característica fundamental da obra de Roberto Victorio é que os módulos são maleáveis e que podem se combinar entre si, formando novas estruturas chamadas de amálgamas. Segundo Barbosa (pág. 30), "a amálgama ocorre quando dois ou mais módulos se aglutinam combinando alguns parâmetros: contorno rítmico, blocos harmônicos, alturas e direção do movimento". Na figura 3.3.9 está a representação de uma amálgama do tipo 4 + 5. Nela, percebe-se que o compositor usou o perfil rítmico do módulo 4 e as notas do módulo 5.

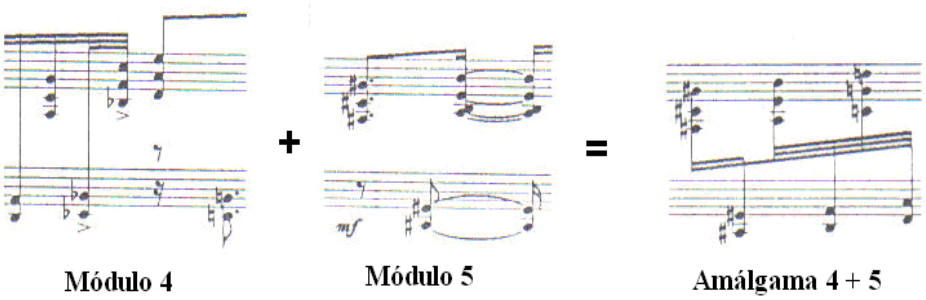
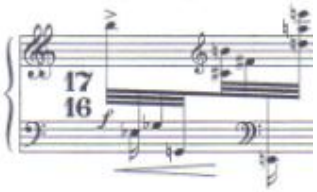
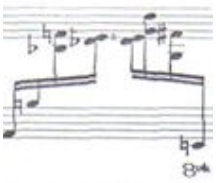
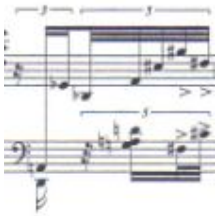
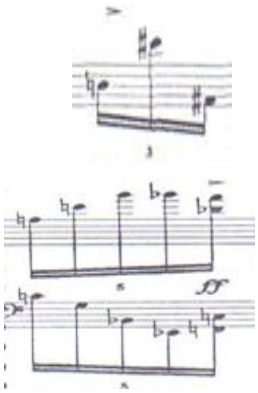
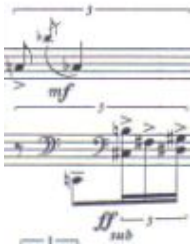
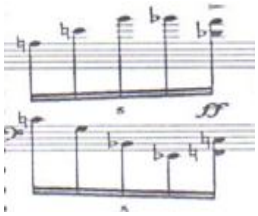
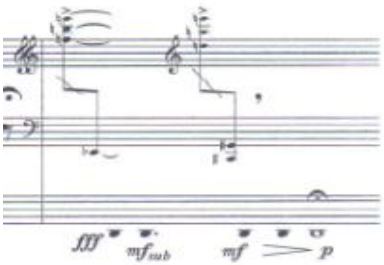
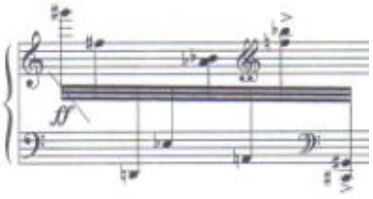
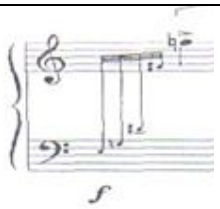
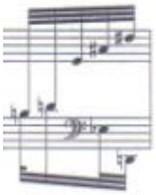
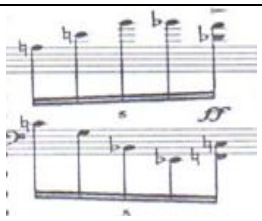
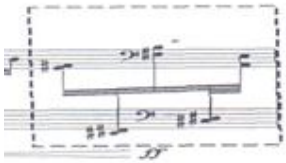
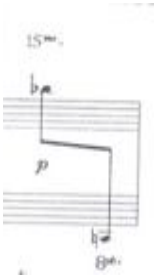


Figura 3.3.9 – Amálgama 4+5

Com isso, o terceiro passo para a análise da *Sonata I* é a identificação correta destes módulos característicos. Observamos na partitura que existem 9 estruturas que se repetem com muita freqüência ao longo do movimento. Para facilitar a nossa análise, resolvemos denominá-las de complexos e não de módulos, pois elas são formadas tanto pelos módulos característicos, quanto por amálgamas. Por fim, na tabela 3.3.2 está a descrição da formação dos complexos da *Sonata I.*

Tabela 3.3.2 – Descrição dos complexos da *Sonata I* de Roberto Victorio

Complexo		Módulos empregados		Observações
1		7		Apresentado no compasso 1, o complexo 1 é formado por 8 fusas e se assemelha ao módulo 7, pois a divisão da pulsação é binária e há a predominância de intervalos de 4ª e 5a.
2		6 2		Apresentado no compasso 1, o complexo 2 é formado por uma sequência de quiálteras de 3 e 5 ataques, o que lembra os módulos 6 e 2.
3		6		Apresentado no compasso 1, o complexo 3 é formado por uma grande tercina e, assim, assemelha-se ao módulo 6.
4		4		Apresentado no compasso 1, o complexo 4 é formado por duas variantes do módulo 1.
5		2		Apresentado no compasso 2, o complexo 5 é formado por uma sequência de dois módulos 2.

6		1		Apresentado no compasso 5, o complexo 6 é formado por duas *apoggiaturas* rápidas de duas notas em direção a uma nota longa no baixo, tal como o módulo 1.
7		3		Apresentado no compasso 5, o complexo 7 tem caráter cadencial e é formado por um arpejo rápido em direção a notas acentuadas no baixo. É semelhante ao módulo 3 e é usado para finalizar seções.
8		2		Apresentado no compasso 7, o complexo 8 é formado por uma quiáltera de 5 notas na mão direita e pelo intervalo de 9ª menor (mi bemol – ré) no baixo.
9		4 1	 	Apresentado no compasso 15, o complexo 9 contém algumas das notas do complexo 4, mas a sua estrutura rítmica é formada a partir dos módulos 1 e 4. É um dos mais importantes complexos da peça.

O último passo para a análise da *Sonata I* é a determinação da sua estrutura. De acordo com Barbosa, as seções são finalizadas com a diminuição de andamento. A partir dessa informação, concluímos que existem cinco grandes seções distintas. Através da observação atenta das mudanças de dinâmica, do uso de fermatas e da repetição de material, percebemos que os materiais das duas primeiras seções foram reapresentados na quarta e quinta seções. Com isso, concluímos que o primeiro movimento se estrutura de acordo com o esquema da forma sonata, podendo ser percebidas as seções de exposição (com dois temas),

desenvolvimento e reexposição. Na tabela 3.3.3 está a nossa proposta de análise para o 1º movimento da *Sonata I* de Roberto Victorio.

Tabela 3.3.3 - Análise estrutural do 1o movimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

Compassos	**Andamento**	**Seção**	**Observações**
1 a 5	Movido (com vigor)	Exposição – Tema A	Apresentação dos complexos 1 a 7 e de vários módulos característicos da obra de Roberto Victorio. A seção é finalizada por fermatas e notas longas no baixo
6 a 7	Pouco Menos	Transição	Apresentação do módulo 8 e uso de um *accel.* no fim da seção para voltar ao tempo inicial.
8 a 15	Tempo I (comp. 8 a 14) Pouco menos (comp. 15)	Exposição – Tema B	Variação do material de A e apresentação do complexo 9. *Rallentando muito* para determinar o fim da seção
16 a 36	Tempo I (comp. 16 a 26) Menos (comp. 27) Tempo I (comp. 28 a 32) Pouco Menos (comp. 33 a 36)	Desenvolvimento	Desenvolvimento do material apresentado durante a exposição
37 a 39	Tempo I	Recapitulação – Tema A	Recapitulação curta do tema A
40 a 42	Tempo I	Recapitulação – Tema B	Recapitulação curta do tema B
42 a 50	Tempo I (comp. 42 a 45) Menos (46 a 50)	Coda	Repetição de parte do material da exposição e do desenvolvimento.

Como explicamos anteriormente, o nosso trabalho se destina apenas ao estudo da forma sonata. Assim, analisaremos nos próximos tópicos apenas o primeiro movimento da *Sonata I* de Roberto Victorio.

3.3.1 - Exposição

Na exposição da *Sonata I* estão presentes dois grupos temáticos (A e B). À primeira vista, não existe contraste textural ou melódico entre os materiais destes grupos, mas o contorno das subseções é facilmente percebido através das mudanças de andamento e também do uso de fermatas e de notas longas. Assim, o tema A se encontra entre os compassos 1 e 5 e é delimitado por semibreves e fermatas; no compasso 6, há uma redução do andamento *(Pouco Menos)* e a este trecho demos o nome de transição. O tema B se inicia com a volta ao *Tempo I*

e é concluído no compasso 15 com um longo rallentando. Na tabela 3.3.4 está um esquema da exposição da *Sonata I*.

Tabela 3.3.4 – Estrutura da exposição da *Sonata I* de Roberto Victorio

Compassos	**Andamento**	**Seção**	**Observações**
1 a 5	Movido (com vigor)	Exposição – Tema A	Apresentação dos complexos 1 a 7 e de vários módulos característicos da obra de Roberto Victorio. A seção é finalizada por fermatas e notas longas no baixo
6 a 7	Pouco Menos	Transição	Apresentação do módulo 8 e uso de um *accel.* no fim da seção para voltar ao tempo inicial.
8 a 15	Tempo I (comp. 8 a 14) Pouco menos (comp. 15)	Exposição – Tema B	Variação do material de A e apresentação do complexo 9. *Rallentando muito* para determinar o fim da seção

Na figura 3.3.10 estão representados os dois primeiros compassos da *Sonata I* e nela estão os cinco complexos iniciais. De acordo com Barbosa, os módulos são agrupados em segmentos e estes em subseções e seções. Assim, estes cinco complexos formam o segmento A1. Deve-se ressaltar que nele estão presentes também notas polarizadoras Ré, Dó e Ré, que estas estão circuladas na figura.

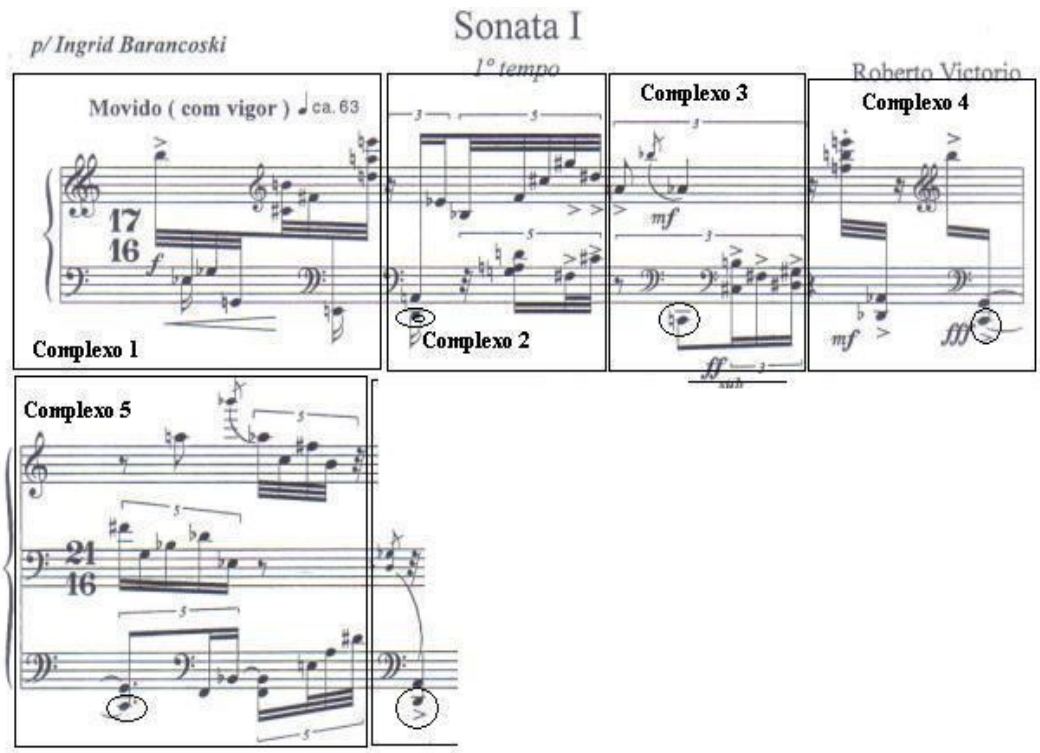


Figura 3.3.10 – Segmento A1 do tema A da *Sonata I* de Roberto Victorio

O primeiro grupo temático se propaga ainda pelos compassos 2 a 5 e é formado ainda pelos segmentos A2, A3, e A4. O primeiro deles (fig. 3.3.11) está no compasso 2, o segundo (fig. 3.3.12) se encontra nos compassos 3 a 5 e o último (fig. 3.3.13) está no compasso 5.

O segmento A2 é uma reapresentação do A1, pois nele estão variantes dos complexos 1, 2 e 4. Neste trecho, a maior parte das notas é diferente daquelas usadas no primeiro segmento, porém observa-se a manutenção dos padrões rítmicos dos complexos anteriores.

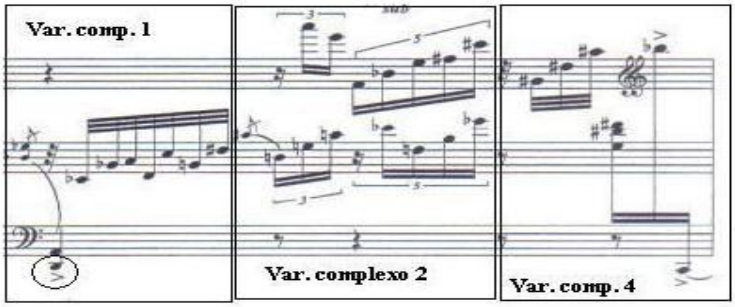


Fig. 3.3.11 – Segmento A2 da *Sonata I* de Roberto Victorio

No segmento A3 estão alguns dos módulos característicos de Roberto Victorio. Decidimos não classificá-los como complexos, pois essas estruturas não serão repetidas com freqüência

nas sessões posteriores da sonata. Assim, no segmento A3 estão amálgamas do tipo 2+5 e também 1+7. Nesta amálgama está presente o intervalo de 9ª menor (Mi bemol – Ré), que será usado com muita freqüência ao longo do movimento. Este intervalo indica frequentemente o fim de segmentos e subseções, além da progressão harmônica das notas polarizadoras. Ressaltamos que nas figuras o intervalo de 9ª menor (Mi bemol - Ré) será destacado por um quadrado e as notas polarizadoras serão identificadas por um círculo. Por fim, o segmento A4 é formado pelo complexo 7, que possui caráter cadencial e se caracteriza como sequências de arpejos rápidos em direção a notas acentuadas no baixo. Destaca-se também a presença das notas polarizadoras Dó# e Ré e do intervalo de conclusão.

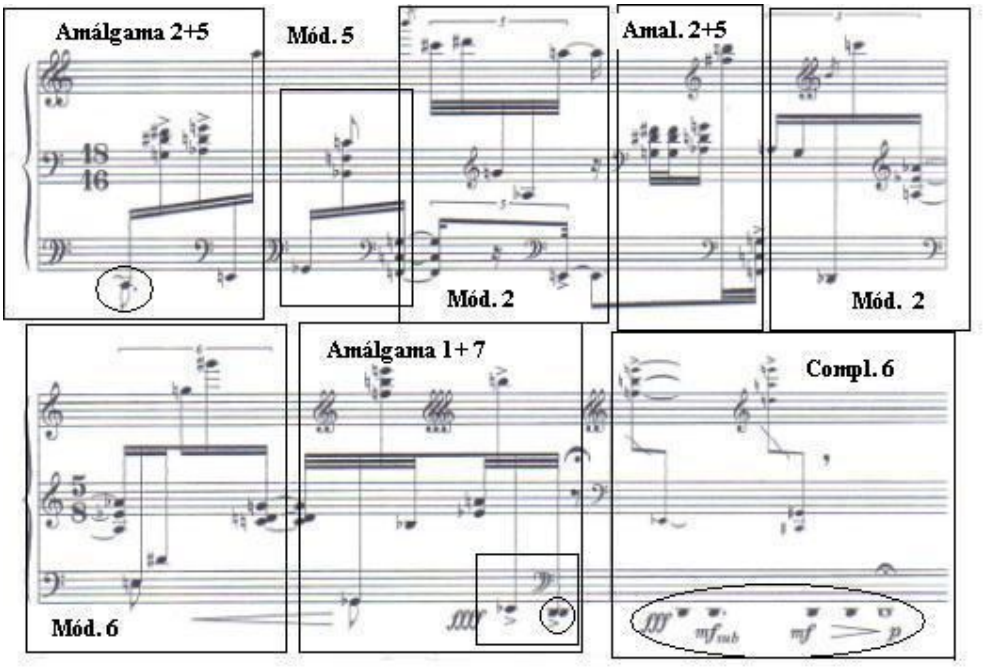


Figura 3.3.12 – Segmento A3 da *Sonata I* de Roberto Victorio

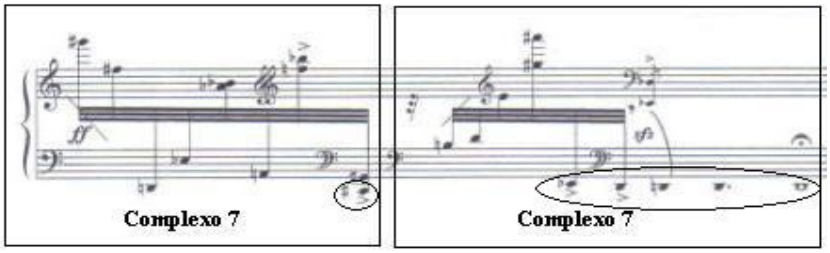


Figura 3.3.13– Segmento A4 da *Sonata I* de Roberto Victorio

O tema A da *Sonata I* é finalizado com longas notas graves no baixo e com fermatas no compasso 5. Após isso, há um trecho de dois compassos apenas, que se encontra em um andamento mais lento do que o anterior. No fim deste trecho há um *accelerando* que conduz ao *Tempo I* no compasso 8. Devido a estas mudanças de andamento, acreditamos que o trecho todo corresponde à transição da exposição. Por fim, os módulos empregados estão identificados na figura 3.3.14 e nela também se encontra o complexo 8, que será bastante utilizado ao longo do movimento.

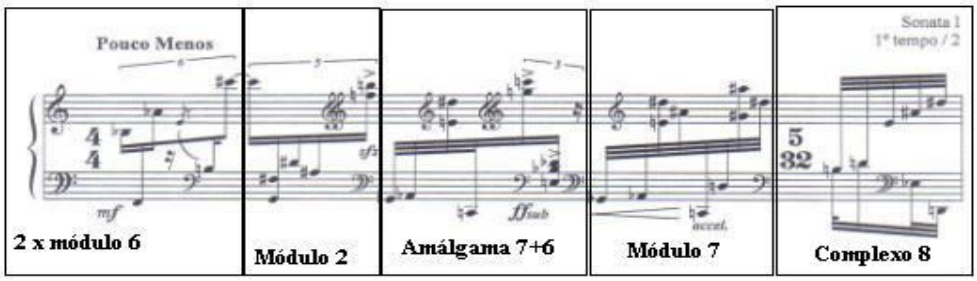


Figura 3.3.14 – Transição da exposição da *Sonata I* de Roberto Victorio

O tema B é formado por dois segmentos distintos. O primeiro deles (figura 3.3.15) é chamado de B1 e utiliza bastante material do tema A, tal como o complexo 4 e uma amálgama formada a partir do complexo 3 e do módulo 2. Neste trecho são empregados também variantes dos módulos 2, 4, 5 e 6. É conveniente ressaltar o grande número de variantes rítmicas do módulo 2, o que demonstra a grande maleabilidade dos módulos empregados por Roberto Victorio.

O segmento B2 (figura 3.3.16) também reutiliza muito material do Tema A, sendo que no compasso 14 há uma variação do segmento A2. Após a apresentação da variante do complexo 1, são inseridas duas variações do módulo 5, com os seus acordes típicos de 4as e 5as superpostas. Em seguida, é formada uma sequência a partir dos módulos 2 e 6 e também do complexo 4. Já no compasso 15, que se apresenta em um andamento mais lento do que o anterior (*Pouco Menos*), é utilizado o complexo 9, que contém algumas notas do complexo 4, mas a sua estrutura rítmica é derivada dos módulos 1 e 4. Por último, o tema B é finalizado por um longo *rallentando* e também pelo intervalo de conclusão Mi Bemol – Ré.

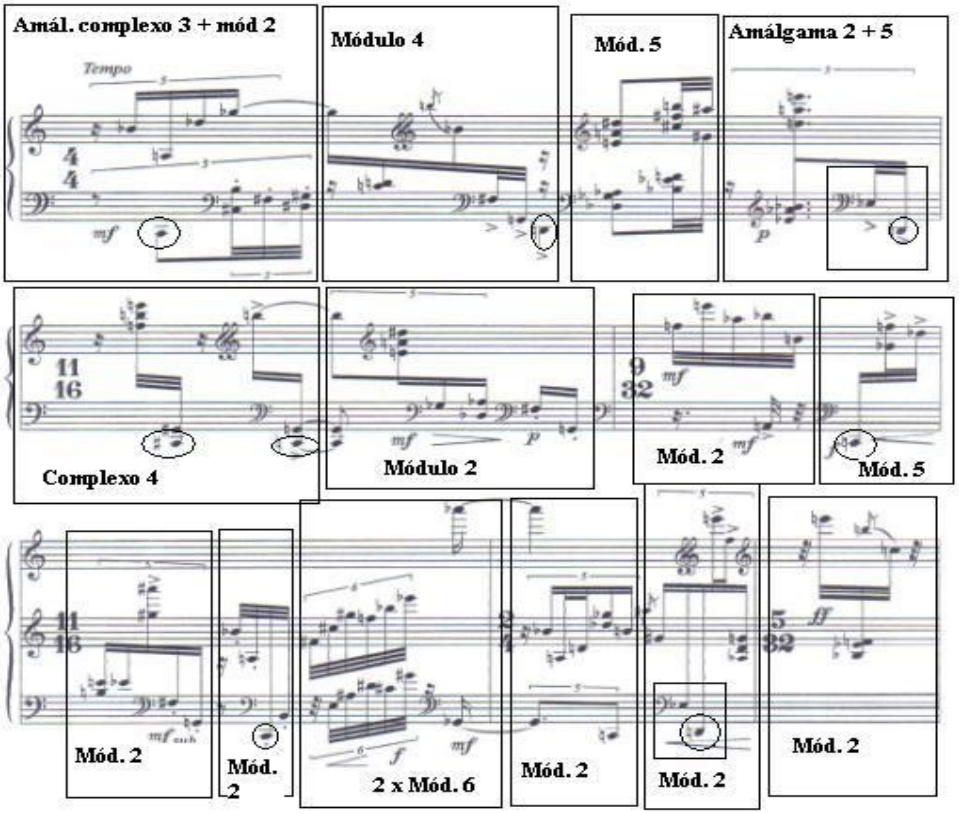


Figura 3.3.15 – Segmento B1 do Tema B da *Sonata I* de Roberto Victorio

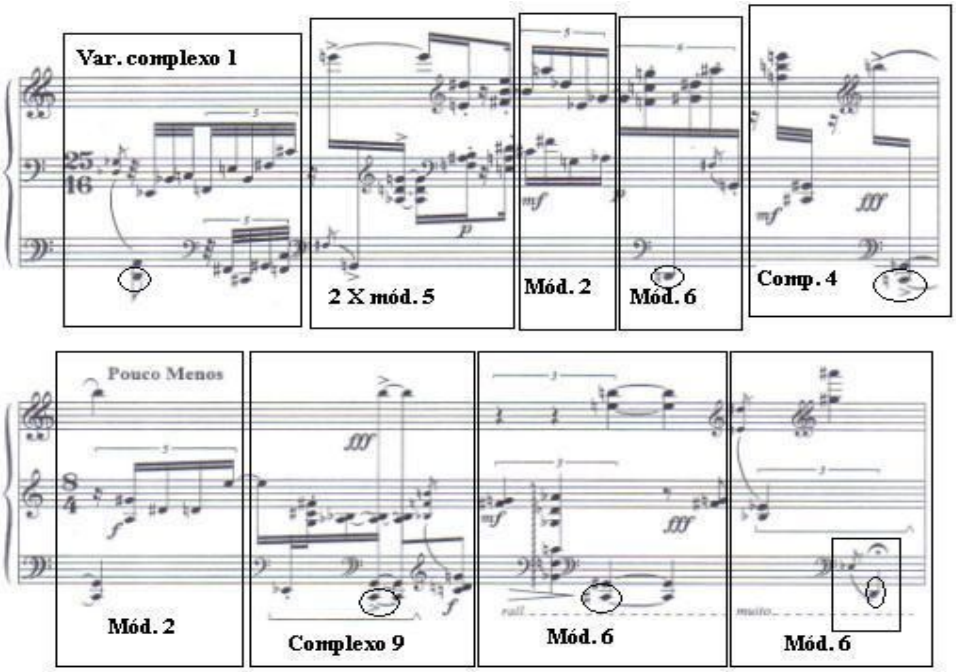


Figura 3.3.16 – Segmento B2 do Tema B da *Sonata I* de Roberto Victorio

3.3.2 - Desenvolvimento

De um modo geral, não existem contrastes muito grandes em termos texturais ou melódicos entre o material da exposição e do desenvolvimento. De fato, há um reaproveitamento do material anterior, sobretudo o do complexo 9. A nova seção se encontra entre os compassos 16 e 36 e é formada por 4 segmentos distintos, que estão esquematizados na tabela 3.3.5.

Tabela 3.3.5 – Estrutura do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

Compassos	**Andamento**	**Seção**	**Observações**
16 a 21	Tempo I	Desenvolvimento 1	Reapresentação do complexo 1 para indicar o início do desenvolvimento. Uso apenas das notas polarizadoras Dó e Ré.
22 a 28	Tempo I Menos Tempo I	Desenvolvimento 2	Repetições da série completa das notas polarizadoras Grande *rallentando* e diminuição de dinâmica para determinar o fim da subseção.
29 a 33	Tempo I Pouco Menos	Desenvolvimento 3	Mudança brusca de dinâmica para indicar o início do novo segmento.
34 a 36	Pouco Menos	Retransição	Uso de notas longas no baixo para finalizar a seção.

À primeira vista, este seccionamento pode parecer arbitrário, pois alguns segmentos apresentam semelhanças muito grandes entre si. Entretanto, resolvemos fazer a segmentação de acordo com a sequência das notas polarizadoras e com as mudanças de dinâmica e de andamento.

O primeiro segmento (figura 3.3.17) se inicia com a reapresentação do complexo 1. Este complexo é um dos mais importantes da peça, pois o seu uso indica o início das seções estruturais da *Sonata I* (tanto o desenvolvimento, quanto a coda). Em seguida, é empregado o complexo 9, que será bastante explorado durante todo o desenvolvimento. Percebe-se também o grande uso de acordes de 4as e 5as superpostas e também de apenas duas notas polarizadoras (dó e ré) durante todo o trecho.

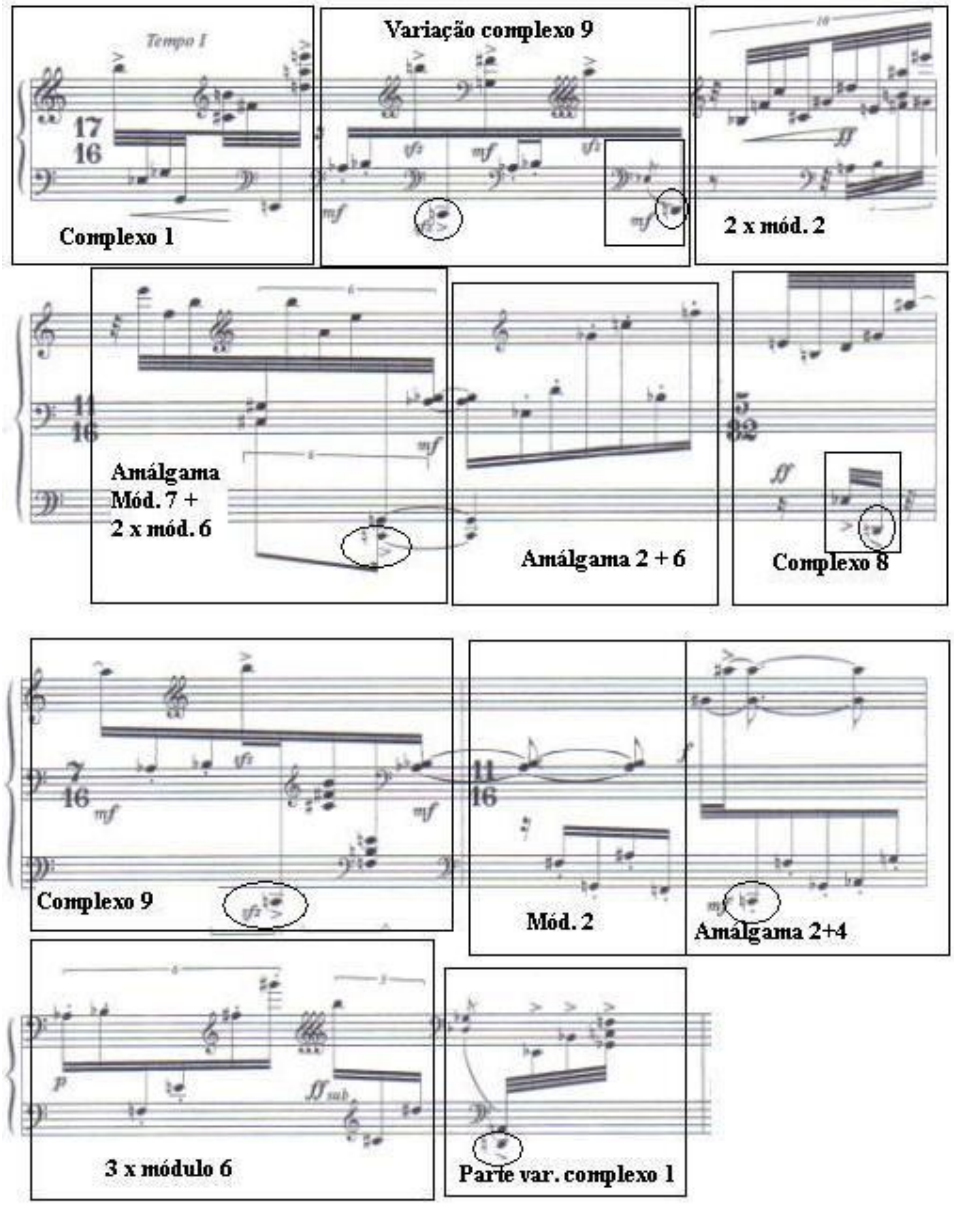


Figura 3.3.17 – Segmento 1 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

O segundo segmento (figura 3.3.18) está entre os compassos 22 e 28 e nela há uma grande repetição das quatro notas polarizadoras no baixo. Neste trecho revela-se também a importância do complexo 9 para a obra, pois ele é apresentado mais três vezes e sempre com variações rítmicas distintas entre si. Verifica-se mais uma vez a presença dos acordes de 4as e 5as e do intervalo conclusivo de 9a menor (Mi bemol-Ré). A subseção é finalizada no compasso 28 com um longo *rallentando*, com a diminuição da intensidade sonora e com várias semibreves no baixo.

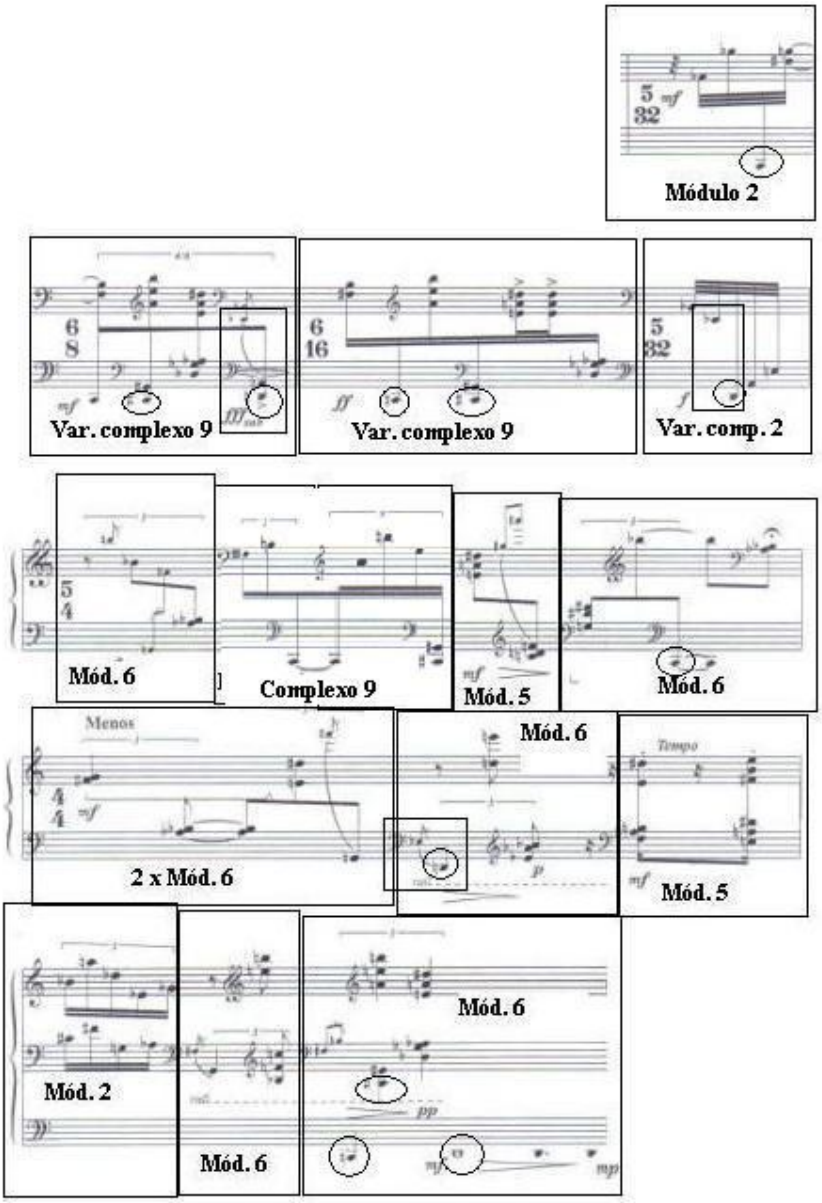


Figura 3.3.18 – Segmento 2 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

O terceiro segmento (figura 3.3.19) é encontrado entre os compassos 29 e 32 e nele é visto novamente o complexo 9. Além da utilização das 3 notas polarizadoras é feita uma grande expansão do complexo 7, na qual são empregados intervalos de 4ª e 5ª. Há também uma expansão do módulo 6, além de uma repetição constante das quatro notas polarizadoras na região do baixo.

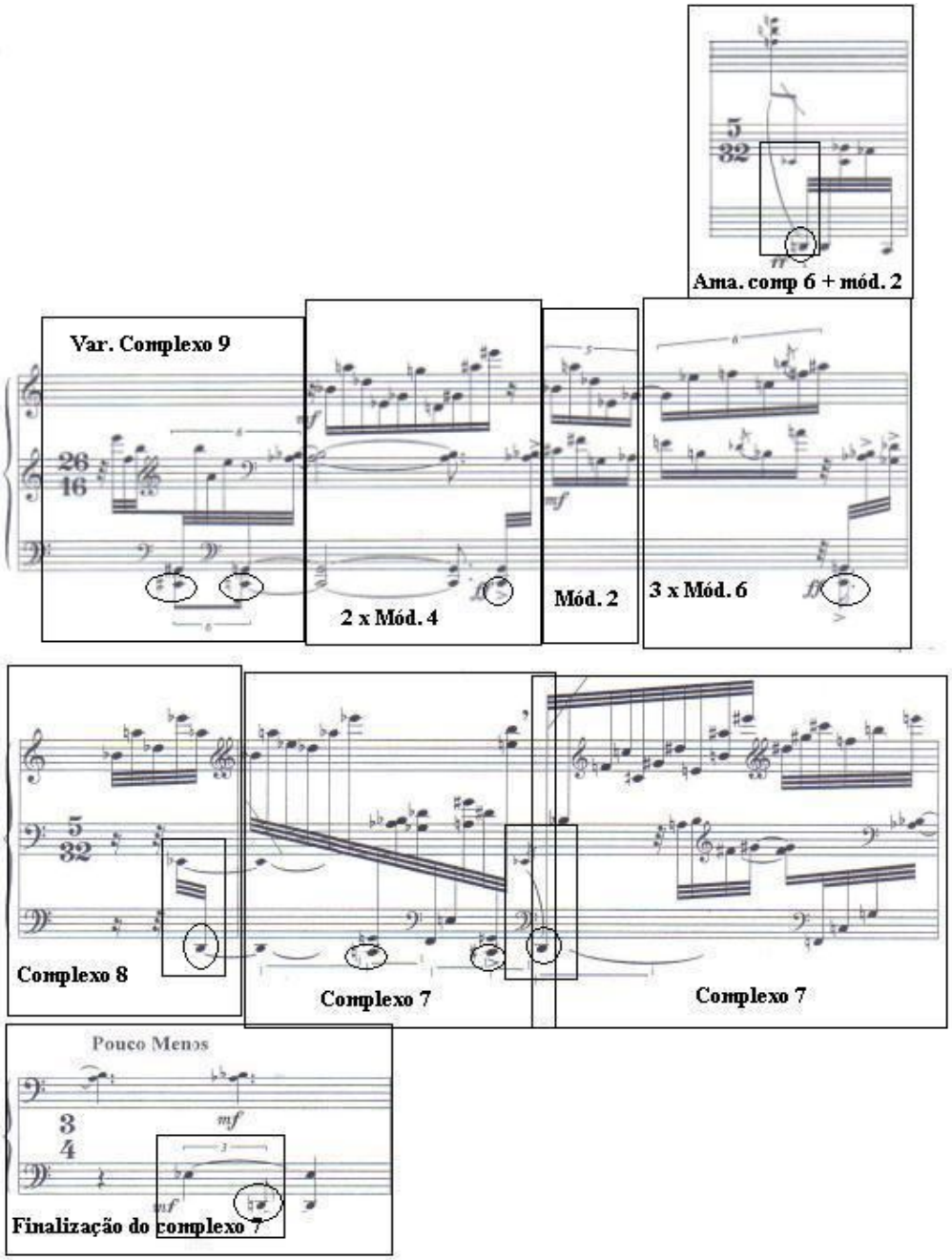


Figura 3.3.19 – Segmento 3 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

O quarto segmento (figura 3.3.20) se caracteriza como uma passagem de conclusão estrutural e alívio da tensão do movimento. Além disso, verifica-se a presença das 3 notas polarizadoras e mais uma vez do complexo 9. Como em alguns trechos anteriores, a conclusão da seção é feita tanto por uma mudança de andamento, quanto por uma cesura. Assim, há o uso de semibreves no baixo e de uma fermata no compasso 29.

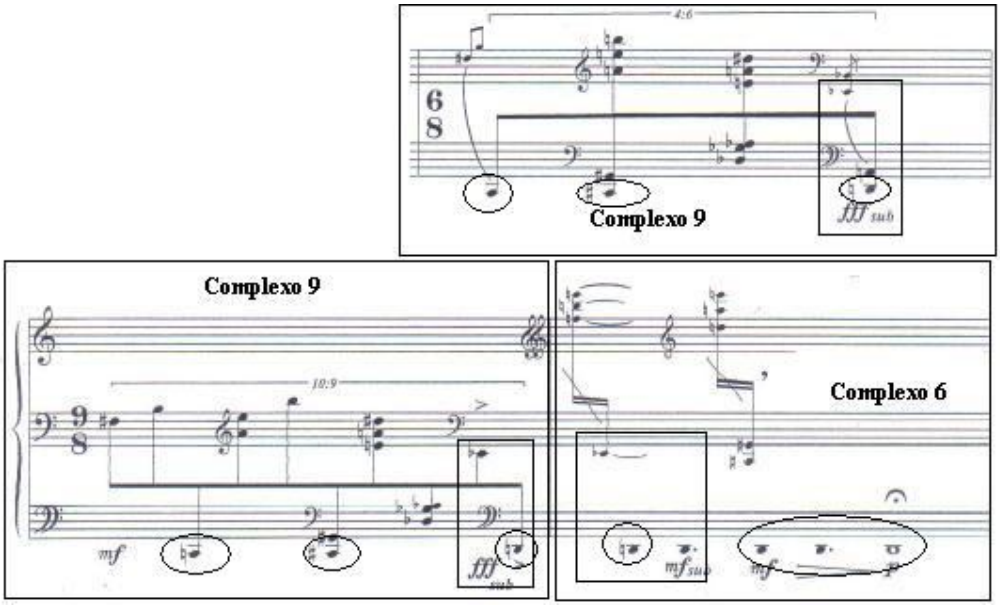


Figura 3.3.20 – Segmento 4 do Desenvolvimento da *Sonata I* de Roberto Victorio

3.3.3 - Recapitulação

A recapitulação (tabela 3.3.6) se encontra entre os compassos 37 e 42 e nela são reapresentados de forma bastante condensada os dois temas da *Sonata 1*.

Tabela 3.3.6 – Estrutura da Recapitulação da *Sonata I* de Roberto Victorio

Compassos	Andamento	Seção	Observações
37 a 39	Tempo I Pouco menos	Recapitulação – Tema A	Recapitulação curta do tema A
40 a 42	Tempo I	Recapitulação – Tema B	Recapitulação curta do tema B

O primeiro deles (figura 3.3.21) está entre os compassos 37 e 39 e neste trecho há uma variação do segmento A1 e das estruturas conclusivas do compasso 5. Percebe-se nela que o complexo 1 reapresentado integralmente, o complexo 2 sofre uma ligeira alteração no baixo e o complexo 3 sofre uma expansão. Por fim, são usados os complexos 7 e 6 e também são encontradas as 3 notas polarizadoras.

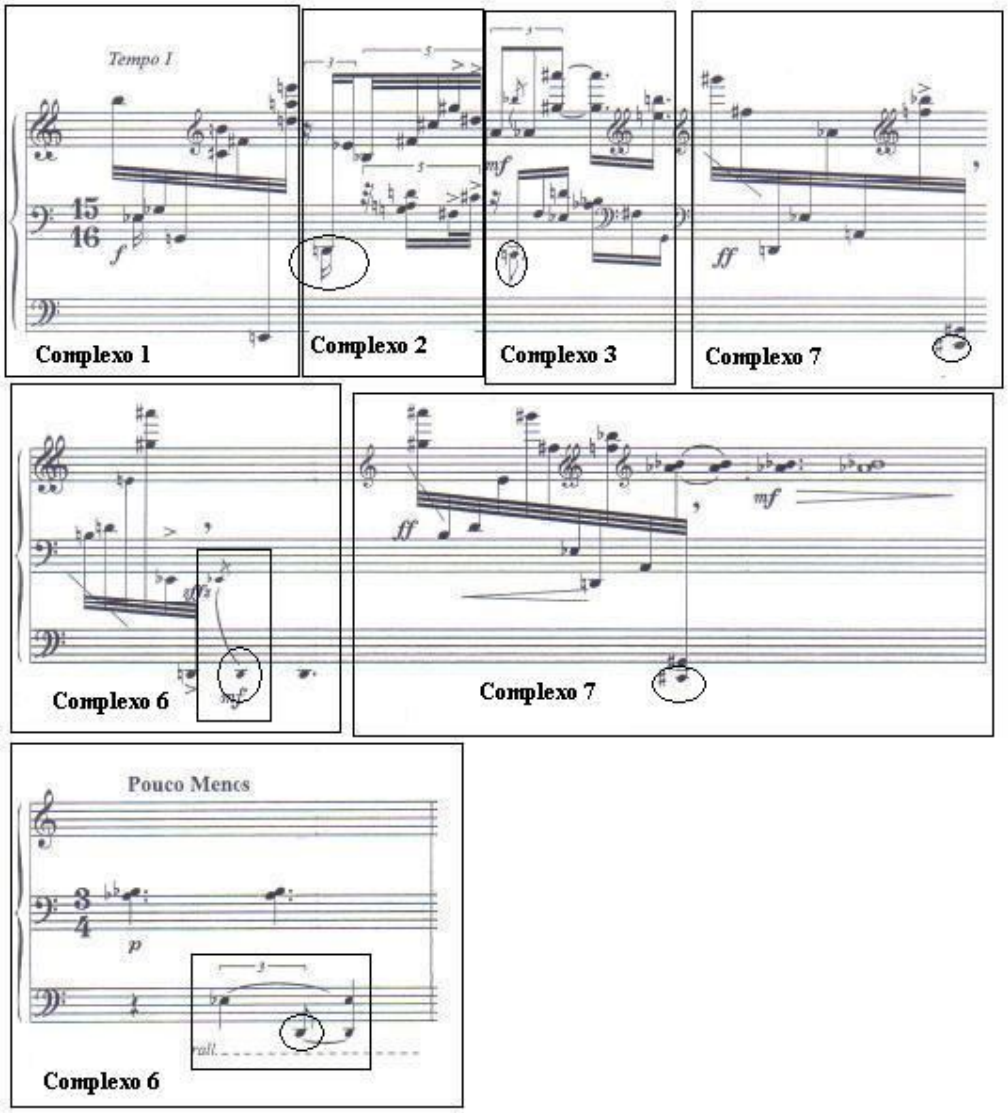


Figura 3.3.21 – Recapitulação do tema A da *Sonata I* de Roberto Victorio

A recapitulação do segundo grupo temático é também bastante condensada e é feita entre os compassos 40 e 42.1. Neste trecho, o compasso 10 é reapresentado de forma inalterada e o compasso 14 sofre pequenas alterações no final. Por fim, é utilizado um elemento da transição (compasso 6.4) para fazer a conexão com a coda. Na figura 3.3.22 está a análise deste trecho.

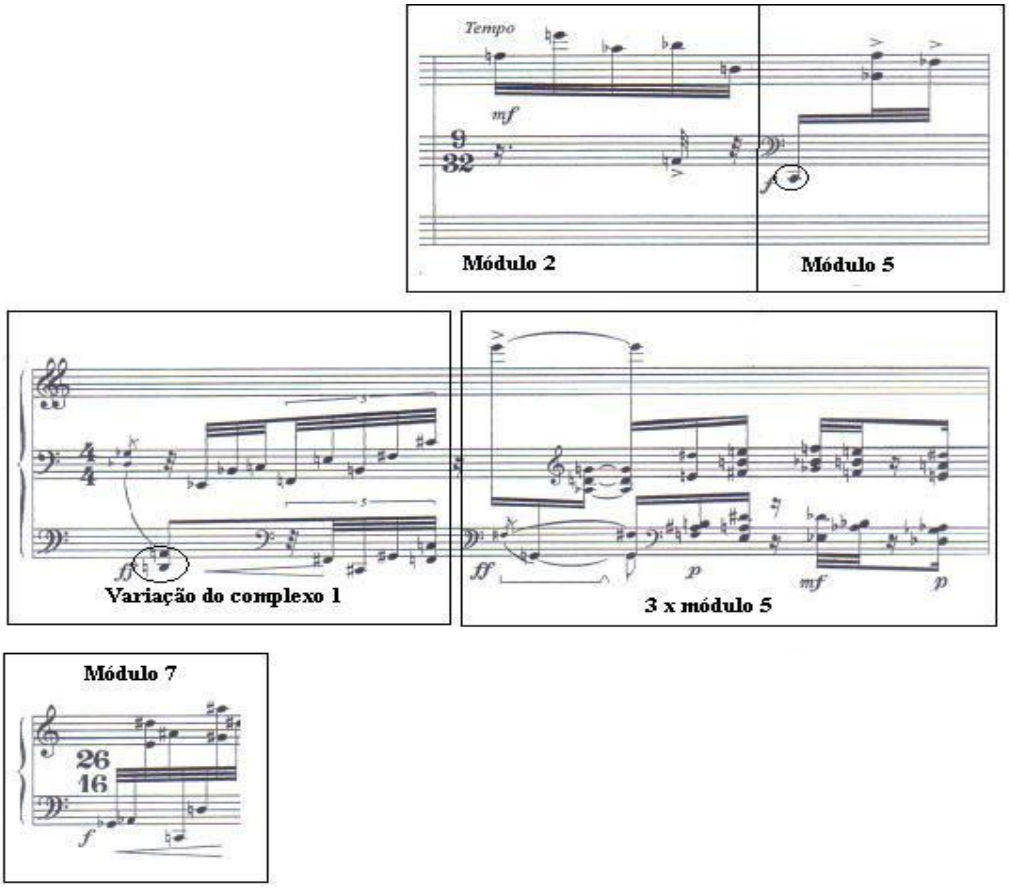


Figura 3.3.22 – Recapitulação do tema B da *Sonata I* de Roberto Victorio

3.3.4 - Coda

À primeira vista, é difícil identificar o começo da *coda* da *Sonata I*, pois ela pode ser considerada como uma simples continuação da recapitulação de B. Entretanto, consideramos que a seção se inicia com a apresentação do complexo 1. Este elemento tem sido usado em pontos específicos, tal como no começo da exposição, do desenvolvimento e da recapitulação. Assim, acreditamos que o seu emprego no compasso 42 determina o começo da *Coda*, que está representada na tabela 3.3.5.

Tabela 3.3.5 – Estrutura da Coda da *Sonata I* de Roberto Victorio

Compassos	Andamento	Seção	Observações
42 a 50	Tempo I (comp. 42 a 45) Menos (46 a 50)	Coda	Repetição de parte do material do desenvolvimento e da exposição.

Outro fato importante a ser destacado é que os elementos seguintes ao complexo 1 se assemelham bastante aos do primeiro segmento do desenvolvimento, o que demonstra que o material deste trecho é diferente daquele da recapitulação do tema B. Este trecho, que corresponde ao primeiro segmento da *coda*, está representado na figura 3.3.23. Além disso, percebemos novamente o emprego constante do complexo 9. A seção é finalizada mais uma vez com o intervalo de 9ª menor no baixo (mi bemol - ré).

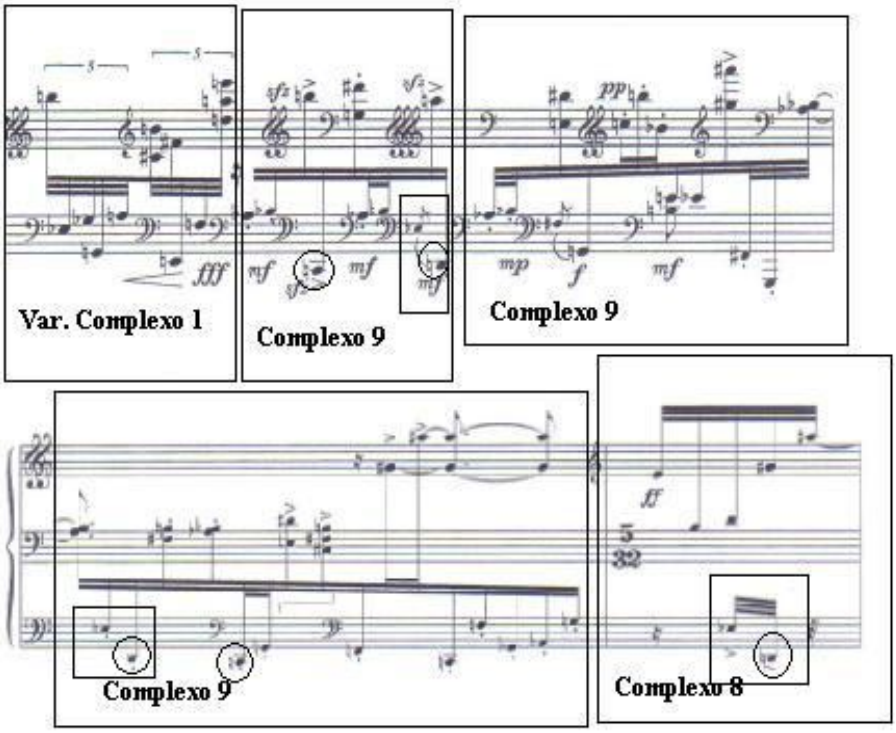


Figura 3.3.23 – Segmento 1 da Coda da *Sonata I* de Roberto Victorio

O último segmento da *coda* (figura 3.3.24) se inicia no compasso 45 e acaba no 50. Verificamos mais uma vez o emprego do complexo 9 e, em seguida, há a diminuição do andamento e o emprego dos módulos 2 e 5 e amálgamas do tipo 4+5 e também 7 + complexo 6. Mais uma vez, verificamos a existência das notas polarizadoras e que o segmento é finalizado pelo intervalo de 9ª menor (Mi Bemol - Ré).

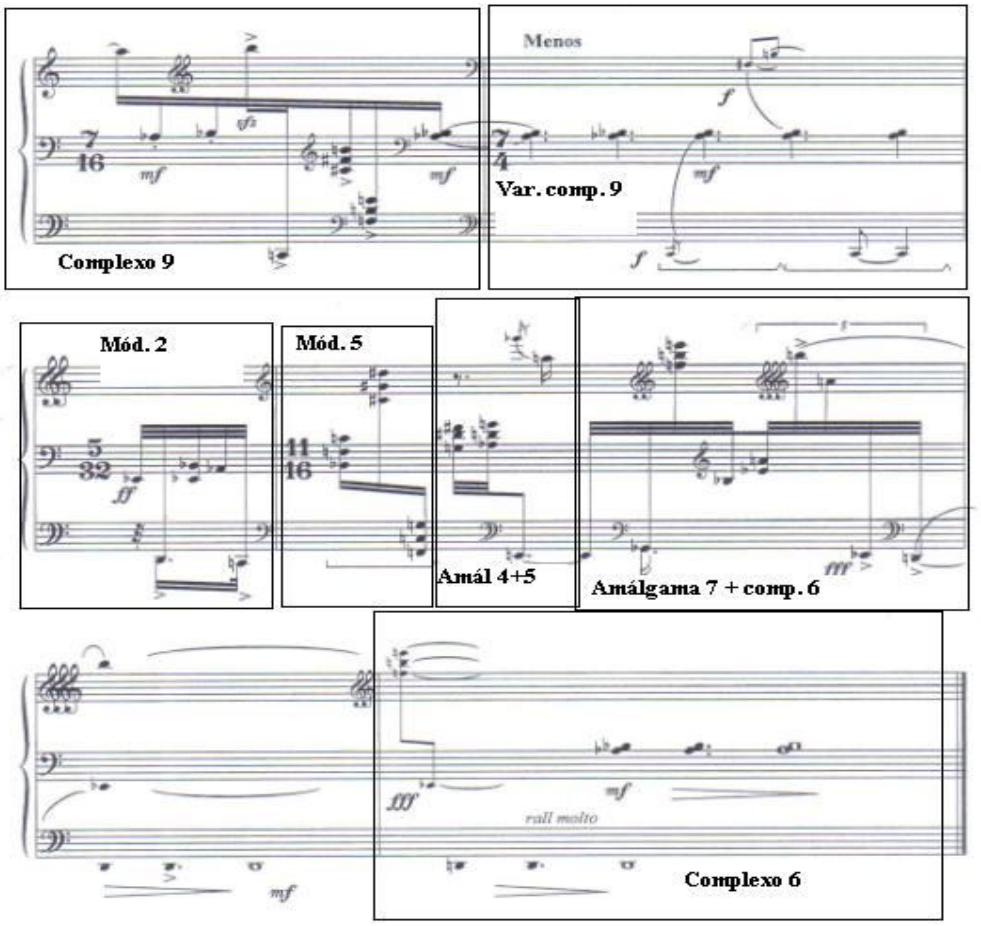


Figura 3.3.24 – Segmento 2 da Coda da *Sonata I* de Roberto Victorio

Mesmo com o emprego de uma linguagem atonal e de uma melodia formada por grandes saltos melódicos, percebe-se que o autor se preocupou em respeitar os princípios básicos da forma sonata. Com relação às proporções gerais do movimento, há um peso maior nas seções de exposição e desenvolvimento, visto que a recapitulação é bastante curta. Além disso, há uma grande coesão estrutural na peça, que se deve principalmente ao trabalho de desenvolvimento ao longo do movimento dos complexos iniciais.

Finalmente, achamos necessário ressaltar a grande repetição do complexo 9. Desde a sua apresentação no fim do grupo temático B, a estrutura tem sido usada em praticamente todo o resto do movimento. Assim, acreditamos que o complexo 9 deve ter uma relação com os outros complexos da peça, mas infelizmente isso não foi visível através da análise estrutural. Dessa forma, acreditamos ser conveniente, em trabalhos futuros, o uso da técnica de Allen Forte para investigar estas possíveis relações.

3.3.5 – Breves Sugestões de estudo

A leitura da *Sonata I* é bastante difícil e isso se deve a vários fatores:

1) Melodia atonal e totalmente fragmentada, pois existem vários saltos grandes e rápidos, que exploram toda a extensão do teclado.
2) Mudança rápida de dinâmica.
3) Emprego de dedilhado muito distante do diferente da técnica tradicional.
4) Ritmo bastante complexo, pois além do uso de compassos pouco convencionais (17/16, 21/16 etc) e que mudam constantemente, há ainda uma grande instabilidade rítmica, que é provocada pelo emprego de várias quiálteras (principalmente de 3 e de 5 tempos).
5) Escrita pouco convencional da partitura, pois o compositor preferiu utilizar claves duplas ou triplas no lugar de linhas de 8as.

Acreditamos que virtuosismo é a capacidade de tocar com virtude, do andamento mais lento ao rapidíssimo. Por virtude, entendemos que o intérprete deve buscar a precisão rítmica e sonora, ou seja, as notas de mesmo valor ou intensidade devem ser **realmente** tocadas com sejam igualdade, evitando qualquer falha de som ou variação rítmica. Para isso, sugerimos que a *Sonata* de Roberto Victorio, assim como todo o repertório pianístico, seja estudada inicialmente em tempo lento e que o andamento seja aumentado de maneira progressiva e apenas quanto todas as dificuldades técnicas tiverem sido resolvidas no andamento lento.

Além desses conselhos sugerimos também ao intérprete:

1) Identificar corretamente os módulos, as notas pedais e as sessões da sonata.
2) Enumerar os tempos de cada compasso para facilitar a leitura rítmica
3) Estudar as polirritmicas e as mudanças rítmicas fora do piano, quase como um percussionista, para dar segurança rítmica.
4) Pensar bastante na escolha dos dedilhados e privilegiar aquela que facilite a execução, mesmo que não seja o tradicional. Um exemplo disso é evitar o uso da passagem de polegar, principalmente nas passagens com deslocamento lateral rápido e com intervalos grandes, pois a passagem de dedo certamente atrasará a

execução.

5) Estudar a peça sem pedal e empregá-lo apenas quando indicado pelo compositor ou quando houver notas longas no baixo;
6) Evitar o uso do toque legato, pois ele é desnecessário em grande parte da peça, visto que além de não existir uma melodia *cantabile*, os deslocamentos de notas são bastante rápidos.

Por fim, reiteramos que o foco do nosso trabalho é o de análise estrutural e não de performance, mas esperamos ter esclarecido neste tópico algumas dúvidas sobre a execução da *Sonata* de Roberto Victorio e que elas sejam úteis para o leitor.

IV – Conclusões

O objetivo do inicial do nosso trabalho era divulgar a música contemporânea brasileira para piano no meio acadêmico e, principalmente, de estudar como a sonata, umas das mais antigas e usadas formas musicais, era desenvolvida por compositores brasileiros vivos.

Durante a revisão histórica pudemos perceber que no século XVIII a forma sonata não era uma estrutura rígida, mas sim bastante variável. Embora variações existissem, havia ainda os parâmetros básicos que caracterizavam a forma, como a determinação das seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação. Na primeira metade do século XIX surgiram muitos "manuais de composição", que tinham o objetivo de criar fórmulas para que jovens estudantes pudessem compor ao estilo de Beethoven. Muitas das obras criadas a partir desses manuais foram esquecidas ao longo do tempo e percebe-se que grande parte das sonatas que permaneceram no repertório são aquelas que dialogavam com os fundamentos da forma, como a *Sonata em Si Menor de Liszt* e a *Sonata Op. 1* de Alban Berg.

Após uma breve revisão sobre o histórico da forma sonata, pesquisamos também alguns dos principais acontecimentos da música brasileira a partir do século XX. Percebemos que existem três grandes tendências e, a partir delas, escolhemos as sonatas que as representavam melhor. Assim, foram escolhidas a *Sonata Breve* de Marlos Nobre, a *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper e a *Sonata I* de Roberto Victorio.

A *Sonata Breve* é uma obra da segunda fase criativa de Marlos Nobre e apresenta um forte caráter nacionalista pós-moderno. Apesar de escrita em 1966, o seu formato final só veio a público no ano 2000 e, desde então, tem se tornado uma das mais importantes peças do repertório brasileiro contemporâneo. Segundo o próprio compositor, a *Sonata Breve* é uma peça que possui os movimentos distintos de uma sonata, mas eles são apresentados de maneira contínua, tal com a *Sonata em Si Menor* de Liszt. Assim, os seus movimentos correspondem às sessões de uma sonata (exposição, desenvolvimento, recapitulação e coda). Existe uma grande controvérsia entre as pesquisas anteriores sobre a estruturação dessa sonata, mas acreditamos que a nossa proposta de quatro movimentos distintos parece se adequar melhor à peça. Além disso, percebemos a grande capacidade de Marlos Nobre de construir grandes estruturais formais a partir de praticamente um tema, o que certamente

dificulta a composição da obra. Por fim, consideramos que um dos caminhos para a real compreensão da obra é através da análise comparativa com a *Sonata em Si Menor* de Liszt, como apontamos em algumas passagens. Assim, acreditamos que um estudo comparativo mais aprofundado em pesquisas futuras será fundamental para o melhor entendimento da *Sonata Breve* de Marlos Nobre.

A *Sonata (1994)* de Ripper pode ser considerada como do tipo Neoclássico, segundo a classificação de Tacuchian. Ela se encontra na forma sonata e se aproxima bastante da *Sonata Op. 1* de Berg, como demonstramos em nossas análises. Embora o compositor faça algumas alterações na forma "tradicional", como a recapitulação encurtada, percebemos que as maiores inovações de Ripper se devem em função da harmonia. Como esta é modal e há o deslocamento constante do centro harmônico, não existe na exposição da sonata o conflito tradicional entre a região da tônica e dominante. Os seus conflitos harmônicos, como a identificação correta do centro harmônico da peça, são resolvidos apenas na recapitulação, quando o compositor apresenta o segundo grupo na região da nota sol.

A *Sonata I* de Roberto Victorio se encaixa no perfil da música de Vanguarda, segundo a classificação de Tacuchian. Com uma linguagem musical completamente atonal e bastante inovadora, a *Sonata I* apresenta um grande rigor formal. O maior desafio para os intérpretes e analistas é identificar corretamente as seções da estrutura, pois elas não são óbvias em análises preliminares. O melhor caminho para a correta análise é a identificação dos módulos característicos da obra de Roberto Victorio. Só a partir disso pode-se perceber a grande coesão estrutural de suas obras. Acreditamos também que é necessária a leitura dos artigos do próprio compositor e de pesquisadores próximos a ele, como a Rosângela Barbosa. Por fim, sugerimos que em pesquisas futuras seja feita uma análise dos três movimentos da obra e que sejam observadas as relações entre eles.

Por fim, acreditamos que o nosso trabalho é útil na documentação da cena contemporânea brasileira. Acreditamos que é extremamente importante uma visão panorâmica destas estéticas, pois a grande maioria dos trabalhos se destina ao estudo de uma linha específica e frequentemente alguns pesquisadores, por preconceito, tendem a menosprezar outras linhas composicionais. Percebemos que cada compositor, dentro da sua estética específica, apresentou contribuições significantes para a forma sonata e, sobretudo, para a música

brasileira. Esperamos que novos pesquisadores se inspirem no nosso trabalho e outras sonatas brasileiras contemporâneas para piano sejam pesquisadas.

V - REFERÊNCIAS

Livros:

ADORNO, T. **Alban Berg:** Master of the smallest link. New York: University Press, 1997. 145 p

BAS, G. **Tratado de la Forma Musical**. Tradução do italiano para o espanhol de Nicolas Lamuraglia. Buenos Aires: Ricordi, 1947. 333 p.

BÉHAGUE, G. **Music in Latin America***:* an introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1979. 369 p.

COOK, N. **A Guide to Musical Analysis.** 1a. ed. Oxford: Oxford University Press, 1994. 376 p.

DARCY, W.; HEPOKOSKI, J.; **Norms, types, and deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata.** New York: Oxford University Press, 2006. 661p.

DOWNS, P. G. **Classical Music** - The era of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Norton & Company. 1992. 720 p

GABLE, D.; MORGAN, R. P.; **Alban Berg** – Historical and Analytical Perspectives, 1a ed. Oxford: Claredon Press, 1991. 296 p.

GANDELMAN, Salomea. **36 compositores brasileiros** – obras para piano (1950 - 1988). 1a ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997. 336 p.

HAMILTON, K. **Liszt – Sonata in B Minor 1**a ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 89 p.

KATER, C. **Música Viva e H. J. Koellreutter:** movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora, 2001.

KÜHN, C. **Tratado de la Forma Musical.** Tradução do alemão para o espanhol de Luís Romano. Barcelona: Idea Books, 2003. 269 p.

MARIZ, V. **História da Música no Brasil**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira**..1a. ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984. 200 p.

NEWMAN, W. S. **The Sonata in the Classic Era.** 3a ed. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1983b. 933 p.

_____ **The Sonata Since Beethoven.** 3a ed. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1983c. 870 p.

RATNER, L. **Classical Music:** expression, form, style. 1a. ed. New York: Schirmer, 1980. 475p.

ROSEN, C. **Sonata Forms.** 2a ed. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1988. 415 p.

_____. **The Classical Style:** Haydn, Mozart, Beethoven. 1a ed rev. New York: W. W. Norton & Company Ltd, 1976. 467 p.

SALLES, P. T. **Aberturas e Impasses***:* O Pós-modernismo na música e os seus reflexos no Brasil 1970-1980. São Paulo: Editora UNESP, 2005, 263 págs.

SCHOENBERG, A. **Fundamentos da Composição Musical.** 3a ed. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. 272 p.

Artigos:

FORTE, A. Alban Ber's Piano Sonata, Op. 1: A Landmark in early Twentieth Century Music. **Music Analysis**. Londres, vol. 26, n 1, págs. 15 – 24, 2008.

KUNSTER, A. Alban Berg – Analysis of Piano Sonata, Op. 1 (1907-1908). Disponível no site http://fkoozu.multiply.com/journal/item/14/SONATA_OP.1_-_ALBAN_BERG_1885-1935

NOBRE, M. "Nueve Preguntas a Marlos Nobre" – *Revista Musical Chilena* 33, n. 148, 1979, pp. 37-47

RODRIGUES, V. F. A A questão do indeterminado em Música. In: VI SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG, 2006, Goiânia. Anais do VI Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. Goiânia: Editora da UFG, 2006. v.6.

RODRIGUES, V. F. Musica Ritual - Pensamento Composicional E Musical Em Roberto Victorio. IN: 8o. Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. **Anais...** Goiânia: UFG. 2008. v. 1, p. 243-251.

SOFFIATTI, G. L. Tacuchian, sistema-T e pós-modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian. *Brasiliana (Rio de Janeiro)*, Revista da Academia Brasileira de Música, n. 6, p. 20-7, set. 2000.

Dissertações e Teses:

BARBOSA, R. **Vattan:** Um estudo de caso para o entendimento da obra pianística de Roberto Victorio. 1997. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidades Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1997.

BARCELLOS, C. **O piano em três canções de João Guilherme Ripper:** decisões interpretativas da análise da relação texto-música. 2006. 157f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

BARK, J. M. M. **Marlos Nobre: O Concertante do Imaginário para piano e orquestra op. 74 –** estudo analítico e interpretativo. 2006. 286f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

FREITAS, S. **Marlos Nobre – Sonata sobre tema de Bartók Op. 45:** uma abordagem analítica do fenômeno intertextual. 2009. 135f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

MOREIRA, A. L. C. **A poética nos *16 poesilúdios* para piano de Almeida Prado:** análise musical. 2002. 416 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

OTSUKA, M. **Marlos Nobre: Aspectos Motívicos em duas peças para piano:** *Sonata Breve, opus 24* (1966-2000) e *Tango, opus 61* (1984). 2008. 312 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

RIPPER, J. G. **Música Sacra** – Uma nova proposta. 1992. 219f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1992.

RODRIGUES, V. F. **Pensamento, estética e poética na obra de Roberto Victorio.** 2008. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008

SCARAMBONE, B. **The piano works of Marlos Nobre.** 2006. 151 f. Tese (Doutorado em Música) – Moores School of Music, University of Houston, Houston, 2006.

VICTORIO, R. **Música contemporânea e ritual.** 1991, 69 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidades Federal do Rio de Janeiro, 1991.

_____ **Tempo e despercepção:** trilogia e música ritual Bororó. 2003. 336 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidades Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

Páginas eletrônicas:

Academia Brasileira de Música - www.abmusica.org.br

Curriculum Lattes do compositor Roberto Victorio - *http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=H744513*

International Music Council - http://www.imc-cim.org/

Sala Cecília Meireles – www.salaceciliameireles.com.br

Site pessoal do compositor João Guilherme Ripper - www.myspace.com/joaoripper

Site pessoal do compositor Marlos Nobre - http://marlosnobre.sites.uol.com.br/

Site pessoal do compositor Roberto Victorio – www.robertovictorio.com.br/

Dicionários:

SADIE, S. (Ed.) **Dicioário Grove de Música – Edição Concisa.** Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. 1048 p.

Gravações:

BERTOLDI, T. , CASTELO BRANCO, R. MATSCHULAT, J. **Vencedores do I Concurso Nacional de Piano "Cidade de Belo Horizonte" –** Coleção Música Brasileira. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG – Selo MUSICA UFMG, 2007.

IRUZUN, C. J**oão Guilherme Ripper – Sonata (1994)** – Gravação privada do recital ao vivo realizada no Wigmore Hall de Londres. 2005

IRUZUN, C. **Marlos Nobre – Sonata Breve** – Gravação privada do recital ao vivo realizada no Wigmore Hall de Londres. 2005

VI – ANEXOS

6.1 - Entrevistas

6.1.1 – Entrevista com Marlos Nobre

Ederson Urias - Na sua palestra realizada na UNI-RIO, você descreveu o processo composicional do seu *Divertimento para piano e Orquestra*. Você disse que usou um tema de um tango do Ernesto Nazareth e que o tratou com técnicas serialistas. Ao ouvir a Sonata Breve, eu percebi que o tema é também de caráter brasileiro. Você usou o tema de algum outro compositor brasileiro ou criou um tema original?

Marlos Nobre - O tema usado na SONATA BREVE é original meu, e eu utilizo o mesmo tema na série de DESAFIOS. Ele tem uma construção com características marcadamente nordestina (modal-nordestino) e a peça é construída totalmente a partir deste tema.

E. U. - Um dos objetivos da minha pesquisa é observar como a forma sonata é tratada por alguns compositores brasileiros vivos. Assim, eu farei a mesma pergunta para os três compositores:

"A Sonata é uma das formas mais utilizadas pelos compositores ao longo da História da Música (desde os barrocos a até os contemporâneos, como Boulez e Berio) e ela sofreu várias transformações nesse tempo. Eu gostaria que você me dissesse de que modo a sua peça dialoga (se aproxima ou se afasta) com esse histórico da forma sonata e o que o motivou a compô-la."

Marlos Nobre - O princípio fundamental da forma Sonata sempre fascinou a maioria dos compositores desde o século XVIII até nossos dias. Na verdade, o princípio da forma é simples: a exposição de dois ou três temas, uma seção de desenvolvimento deles e a reexposição livre dos temas. O que sempre me fascinou na forma é a oportunidade de estabelecer um diálogo entre o pensamento atual e a tradição. Esta "tradição", que é uma espécie de hidra voraz, pode sepultar qualquer desejo de individualidade de um jovem compositor e às vezes até de um compositor maduro. Todos nós, criadores, vivemos um duplo problema: o repúdio à tradição e ao mesmo tempo o fato de não podermos existir sem ela.

O grande problema do criador está no grau de força pessoal e de independência criativa que ele pode exercer frente a uma forma tão explorada, como a "Sonata", no correr dos últimos três séculos. Simplesmente refutar a forma (como fizeram muitos) ou utilizá-la com outras

perspectivas?

A escolha de uma destas posturas depende de cada criador. Mas, inevitavelmente, o criador que refuta pura e simplesmente os princípios construtivos da sonata pode cair em uma armadilha, ou seja, pode criar um material amorfo, uma sequência de trechos sem interligação mútua, uma espécie de "suite" ou de um amontoado de pequenas seções independentes. Ora, o que sempre me fascinou na forma sonata foi justamente este desafio. Encarar a forma em si, não deturpar seus princípios fundamentais, mas não segui-los com os olhos e os ouvidos fechados. Isto é, desrespeitar a forma respeitando, entretanto, seu principio fundamental, que me parece ser o princípio da UNIDADE NA VARIEDADE.

Como forma geral, a sonata tem se mostrado tão válida no século XX e XXI como o foi nos séculos XVIII e XIX. Um dos exemplos mais criativos da manipulação criativa desta forma sempre foi, em minha opinião, a Sonata para piano de Liszt. No caso de minha SONATA BREVE eu a concebi justamente como uma "ONE MOVEMENT SONATA", isto é, onde os três movimentos estão condensados em um só. Para quem achar que isso facilita o problema, posso adverti-los que, muito ao contrário, esta postura criadora resulta em desafio muito maior para o compositor. Ao condensar a forma em uma única estrutura mais breve, é necessário manter uma vigilância constante sobre o equilíbrio mais perfeito possível das estruturas em jogo.

Uma das questões mais importantes em minha Sonata Breve é justamente o fato de o tema inicial ser o mesmo que utilizo em formas e expressões diferentes, na composição das diferentes partes da obra, desde a exposição, passando pelo desenvolvimento, reexposição, 2º movimento e 3º movimento. Poderia dizer que a obra é "monotemática" (outro desafio a mais em sua composição), pois o que eu quis fazer nela foi justamente condensar ao máximo, através dos princípios fundamentais da variação, expansão, retração e desenvolvimento, a matéria sonora principal, ou seja, o tema enunciado no princípio. Esta minha SONATA BREVE é um diálogo constante entre o presente e o passado, entre as técnicas de expansão e retração e o desenvolvimento aliado ao princípio constante da variação, visando, nos seus breves 7 a 8 minutos, dar ao ouvinte a sensação perfeita da continuidade.

E. U. – Peço que você autorize o uso das suas respostas na minha dissertação.

M. N. Autorizo que você utilize minhas respostas na sua dissertação.

6.1.2 – Entrevista com João Guilherme Ripper

Ederson Urias. - Um dos objetivos da minha pesquisa é observar como a forma sonata é tratada por alguns compositores brasileiros vivos. Assim, eu farei a mesma pergunta para os três compositores:

"A Sonata é uma das formas mais utilizadas pelos compositores ao longo da História da Música (desde os barrocos a até os contemporâneos, como Boulez e Berio) e ela sofreu várias transformações nesse tempo. Eu gostaria que você me dissesse de que modo a sua peça dialoga (se aproxima ou se afasta) com esse histórico da forma sonata e o que o motivou a compô-la."

João Guilherme Ripper - Minha Sonata para piano chama-se assim porque baseia-se no bi-tematismo característico da forma. Interessou-me o drama que surgido da oposição entre temas contrastantes; drama este que é alimentado pela condução harmônica bastante cromática, com regiões atonais. Já não podemos falar da tensão gerada pelas tonalidades da tônica e dominante, mas daquela que resulta de diferentes características dos temas, da manipulação de seus fragmentos e construção das transições que os unem. Mantive o corte ternário, com a exposição dos dois temas principais, separados por uma transição e seguidos de coda, surgimento de um novo tema seguido de trabalho de variação e desenvolvimento do primeiro tema na seção central, reexposição do segundo tema seguida de coda em desenvolvimento, na terceira seção.

E. U. – Peço autorização para usar as suas respostas na minha dissertação.

J.G.R. – Autorizo o uso das minhas respostas

6.1.3 – Entrevista com Roberto Victorio

Ederson Urias. - Um dos objetivos da minha pesquisa é observar como a forma sonata é tratada por alguns compositores brasileiros vivos. Assim, eu farei a mesma pergunta para os três compositores:

"A Sonata é uma das formas mais utilizadas pelos compositores ao longo da História da Música (desde os barrocos a até os contemporâneos, como Boulez e Berio) e ela sofreu várias transformações nesse tempo. Eu gostaria que você me dissesse de que modo a sua peça dialoga (se aproxima ou se afasta) com esse histórico da forma sonata e o que o motivou a compô-la."

Roberto Victorio - A forma sonata, mesmo tendo os contornos materializados por compositores do passado e que mesmo assim se diferenciavam em muito, não só nesses próprios contornos, mas nas teias que se projetavam no processo de escrita das mesmas, deu um salto gigantesco quando da entrada no século XX e em muitas vezes abdicou da própria forma-contorno estabelecida lá atrás; haja vista os compositores que você cita, principalmente Boulez (especificamente na 3ª sonata) e também em Cage, Carter, dentre outros. O próprio Webern em suas "Variações" para piano estabelece uma forma-contorno cíclica que nem tema tem para as variações. Na minha sonata estabeleci alguns pontos focais que desenvolvo durante todo o percurso da peça, independente dos movimentos. Penso sempre em nuances temporais que se dilatam e se comprimem com os dados que estabeleci no início da obra a partir de notações que se simbiotizam entre a proporcionalidade e a relatividade.

2ª entrevista

Ederson Urias - Eu li a sua dissertação e a da Rosângela Barbosa e eu tenho algumas dúvidas. Vi que você usa a numerologia para a composição de algumas de suas peças. Qual é a influência dela na *Sonata I?*

R. V.: Nenhuma, pois não a usei no processo de construção do arcabouço da mesma.

E.U - São usados 12 módulos na composição de *Vattan*. Quantos módulos são usados na sonata? Eu fiz uma análise inicial e encontrei 7. Existem mais módulos? Você pode me dizer quais eles são? Como a Rosângela disse na pesquisa dela, a identificação dos módulos é a parte mais complicada. Depois disso fica mais fácil determinar os segmentos, hipersegmentos e seções.

R. V.: Se vc achou 7 então essa é a "sua" leitura e deve ser reapeitada. Análise é isso. Será que vale a pena seguir o viés da Rosangela ou achar outra saída?

E.U. - Com relação à análise formal, acredito que o primeiro movimento se encontra mesmo em forma sonata e em anexo está uma análise formal inicial. Você concorda com ela?

R. V.: É um bom começo, como falei antes. O começo do dissecamento da Sonata está indo bem. As colocações da Rosangela para o *Vattan* são muito boas e podem ser (re)lidas na Sonata também. Bom trabalho! Vá em frente!!!

E. U. – Peço autorização para usar as suas respostas na minha dissertação.

R. V. - Pode usar, sim, as respostas na dissertação, sem problema.

6.2 – Partituras

6.2.1 – Partitura da *Sonata Breve* de Marlos Nobre

Marlos Nobre

SONATA BREVE
para piano

Opus 24

Marlos Nobre Edition

Marlos Nobre Edition

To obtain the score of all works on sale, orchestral parts for rent, individual parts of chamber music, choral and instrumental music of the complete catalog of Marlos Nobre, and also his CDs please write and contact:

Para obter e adquirir partituras de todas as obras à venda, partes orquestrais em aluguel, partes individuais de música de câmera,instrumental e coral do catálogo completo de Marlos Nobre e também seus CDs, favor escrever e contactar:

Pour obtenir et acheter les partitions de toutes les oeuvres en vente, matériel d´orchestre en location et parties individuelles de la musique de chambre, instrumental et choral du catalogue complet de Marlos Nobre, et aussi les CDs de son oeuvre, écrire et contacter:

Para obtener las partituras de todas obras en venta, partes orquestales em alquiller, partes individuales de música de cámera instrumental y coral del catálogo completo de Marlos Nobre, y también sus CDs, escribir y contactar:

Marlos Nobre Edition
Rua Pres. Carlos de Campos n° 115 Bl. 02/902
22231-080, Rio de Janeiro, RJ, Brasil
Telef.: +55(21) 2553 6222
Fax : +55(21) 2553 9963
e-mail: marlosnobre.editon@uol.com.br

homepage: http://sites.uol.com.br/marlosnobre

Para PALOMA O'SHEA com afecto

SONATA BREVE

para piano

Opus 24

Marlos Nobre

Vigoroso (♩ = 104)

f marcato e declamato — *mf* — *sf* — *f* — *Pesante*

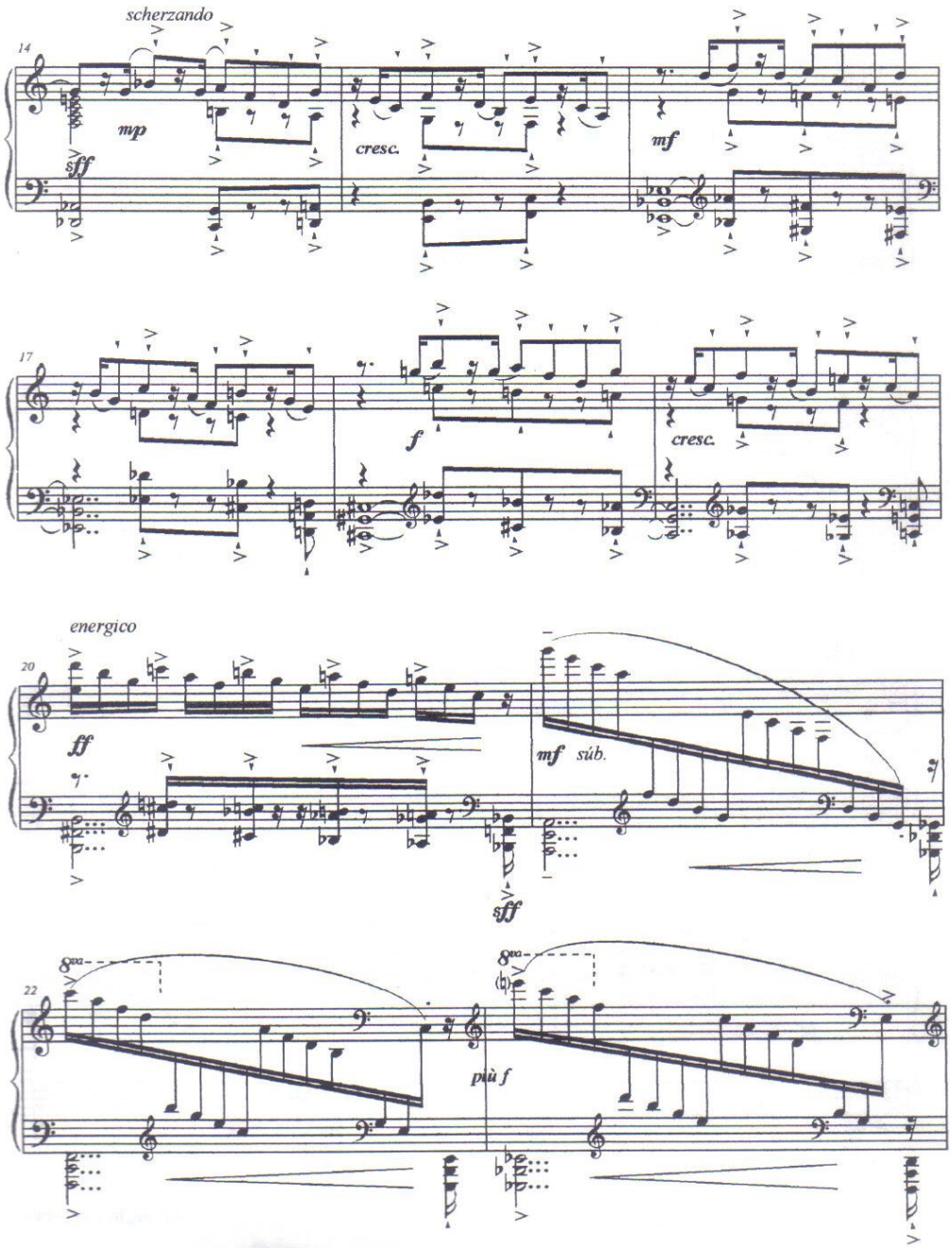
5 *più f* — *sf* — *sf* — *sf* — *sf*

8 *sff* — *ff vibrante* — *meno ff*

11 *ff*

© Copyright 2000 by Marlos Nobre

All rights reserved


scherzando
14
mp
sff
cresc.
mf
17
f
cresc.
energico
20
ff
mf súb.
sff
22
più f

Festivo

16ª

24

ff

16ª

26

più ff cresc.

sfff

f

8va

sff

sff

8va

28

8va

f cresc.

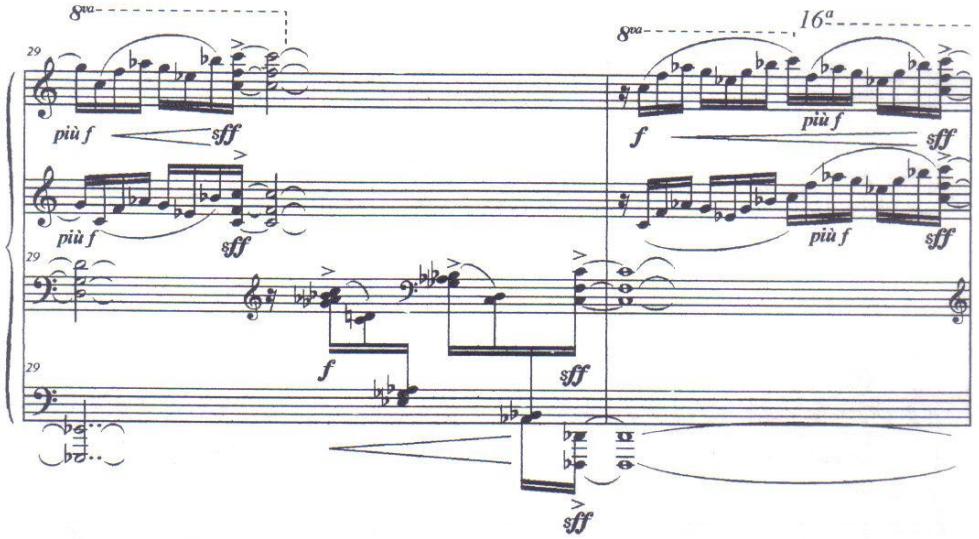
28

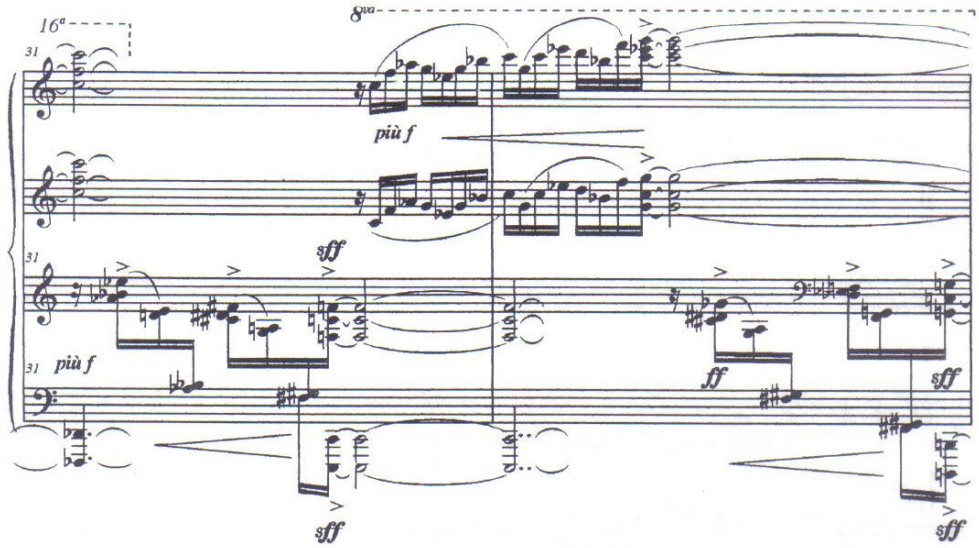
f

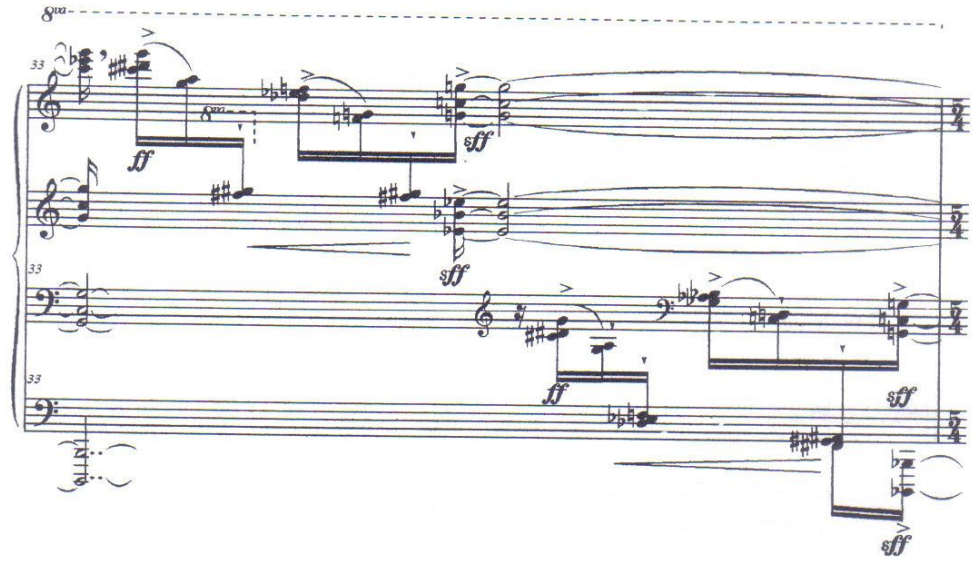
sff

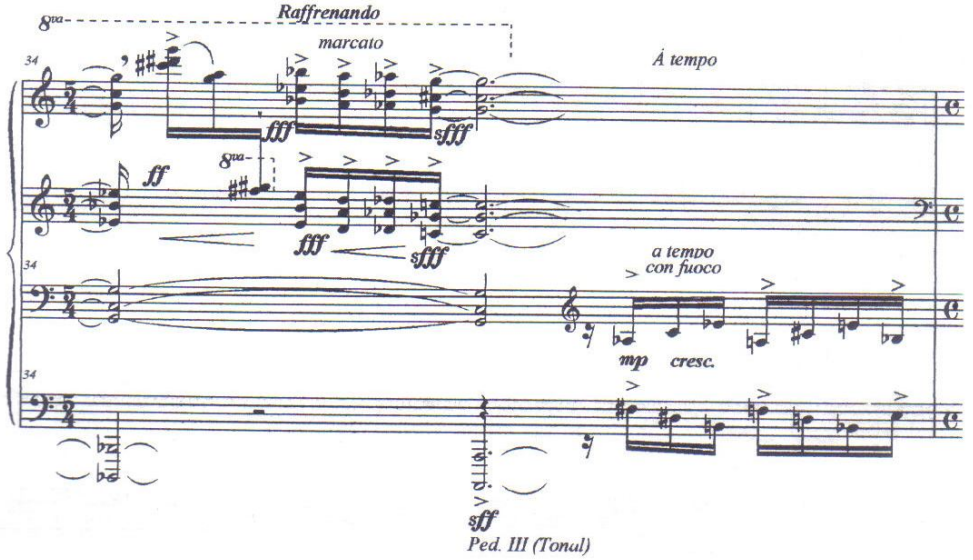
28

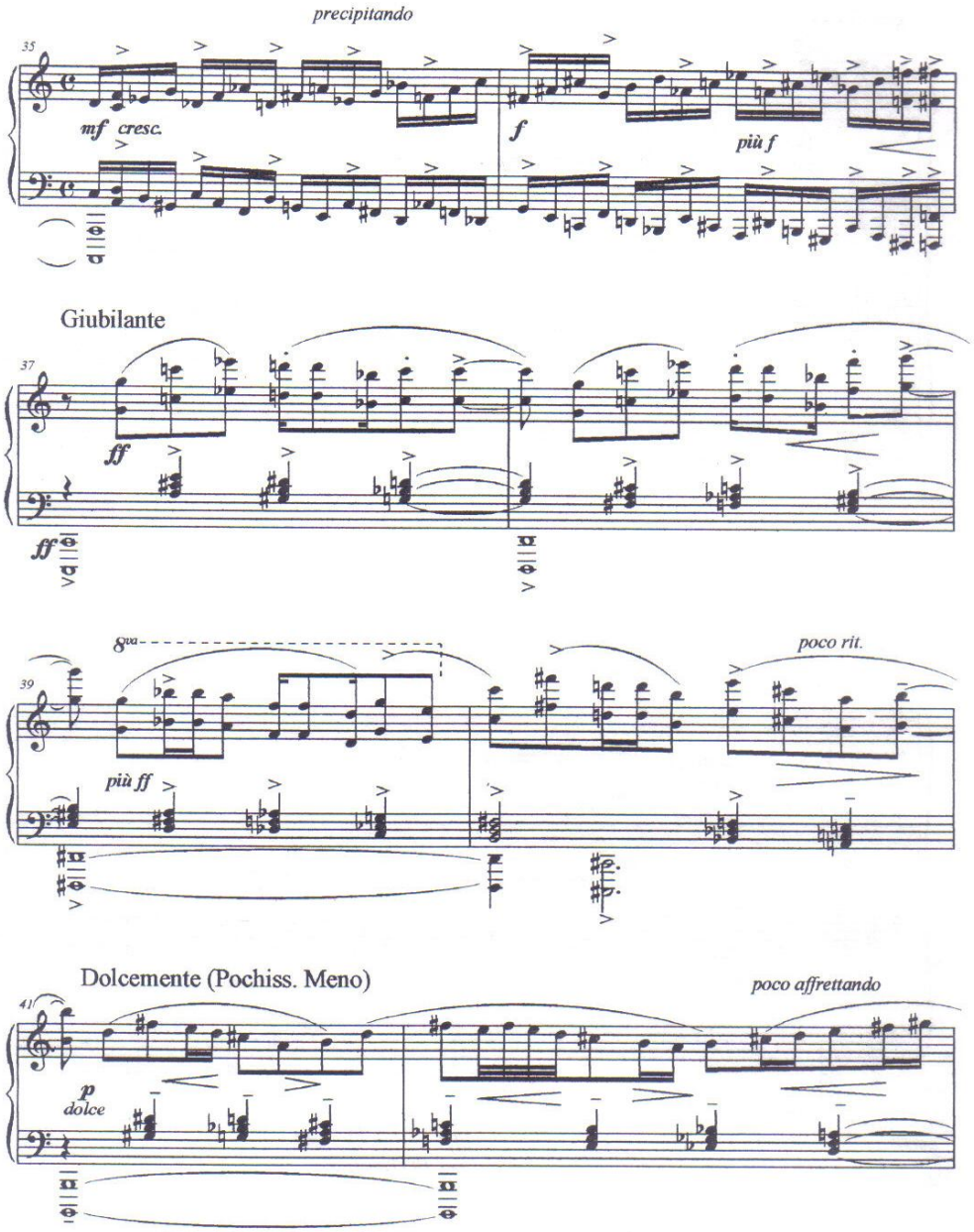
sff

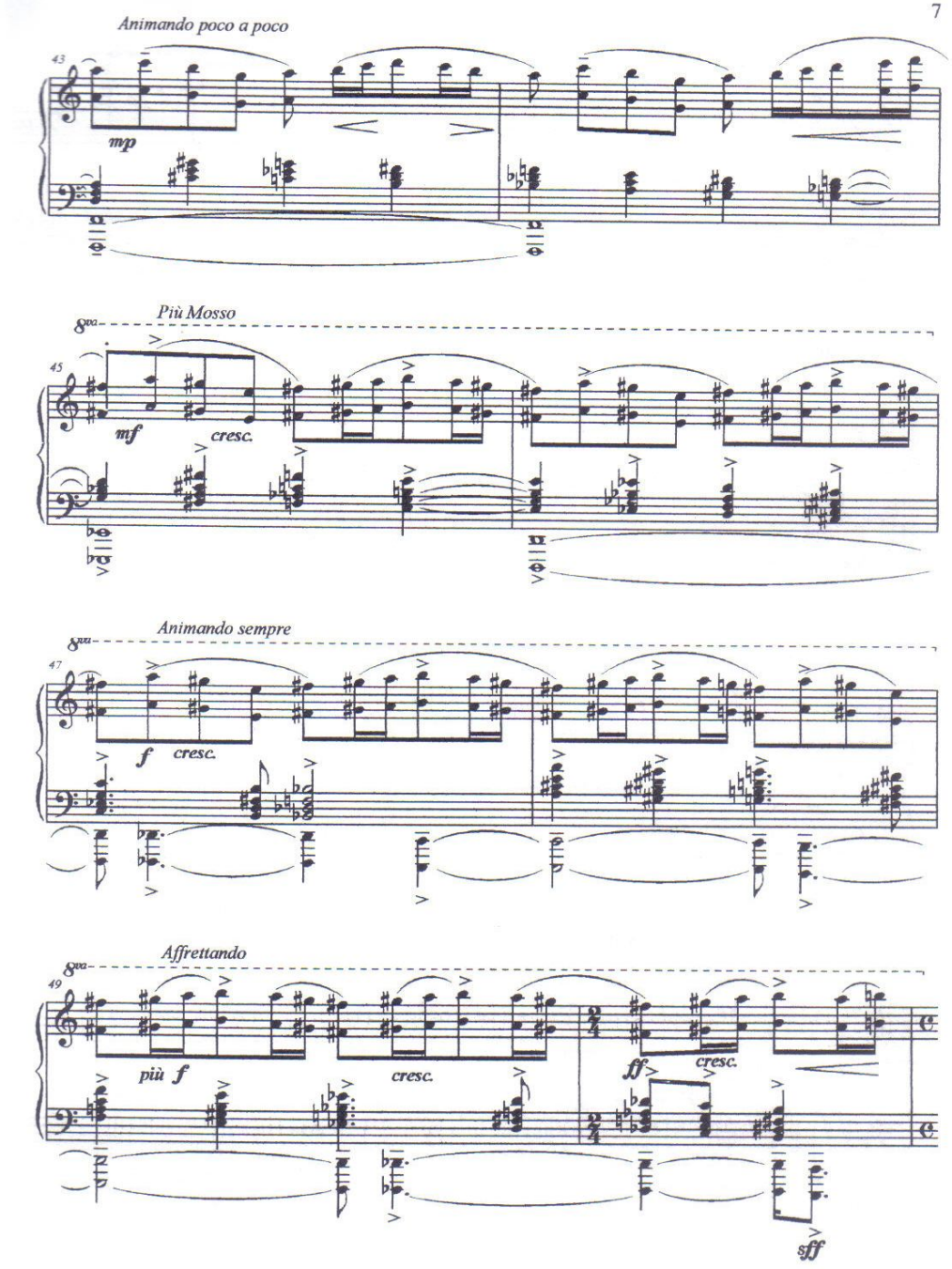

8va
16a
29
più f
sff
f
più f
sff
più f
sff
più f
sff
f
sff
sff

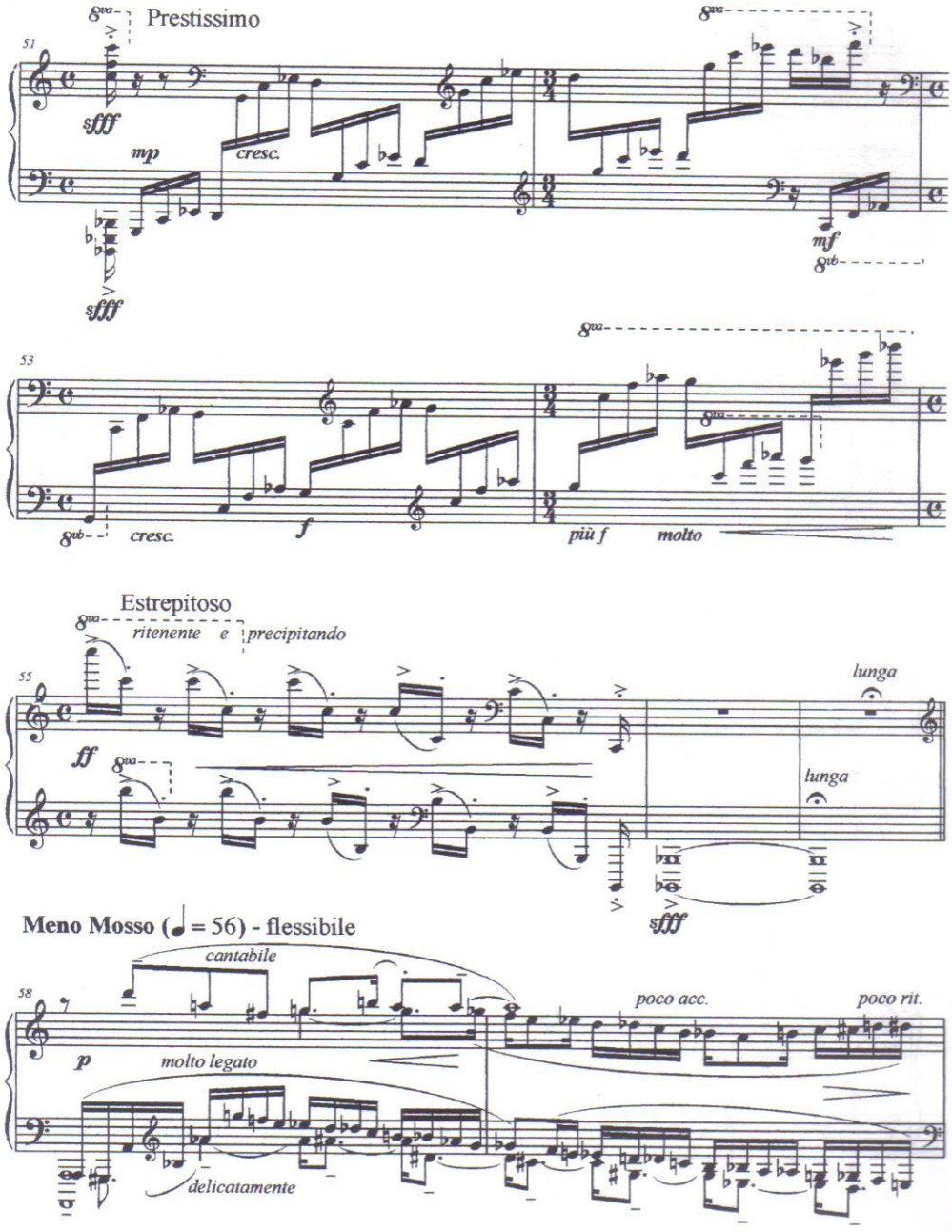

16a
8va
31
più f
sff
più f
ff
sff
sff
sff

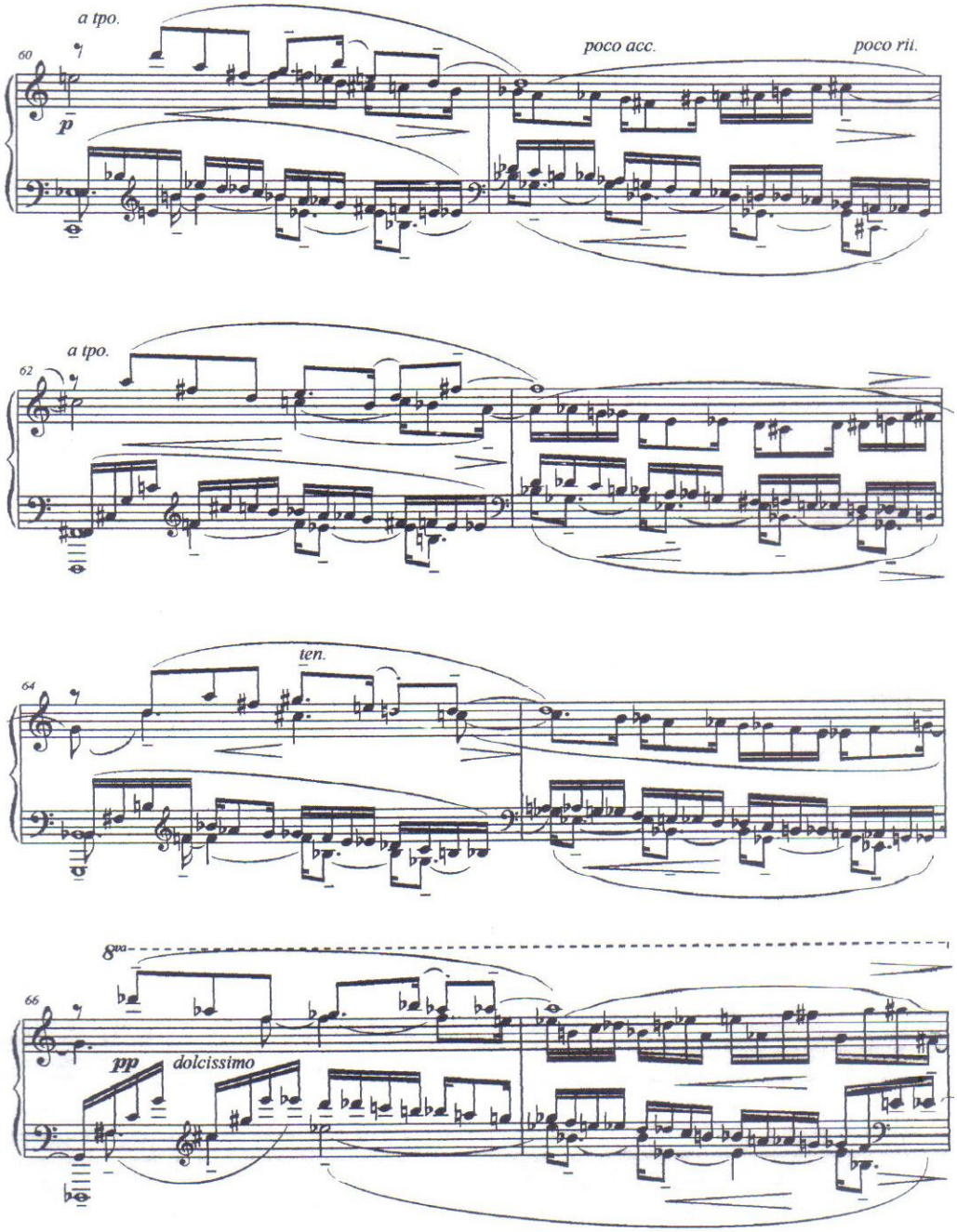

8va
33
ff
sff
33
ff
sff
33
sff

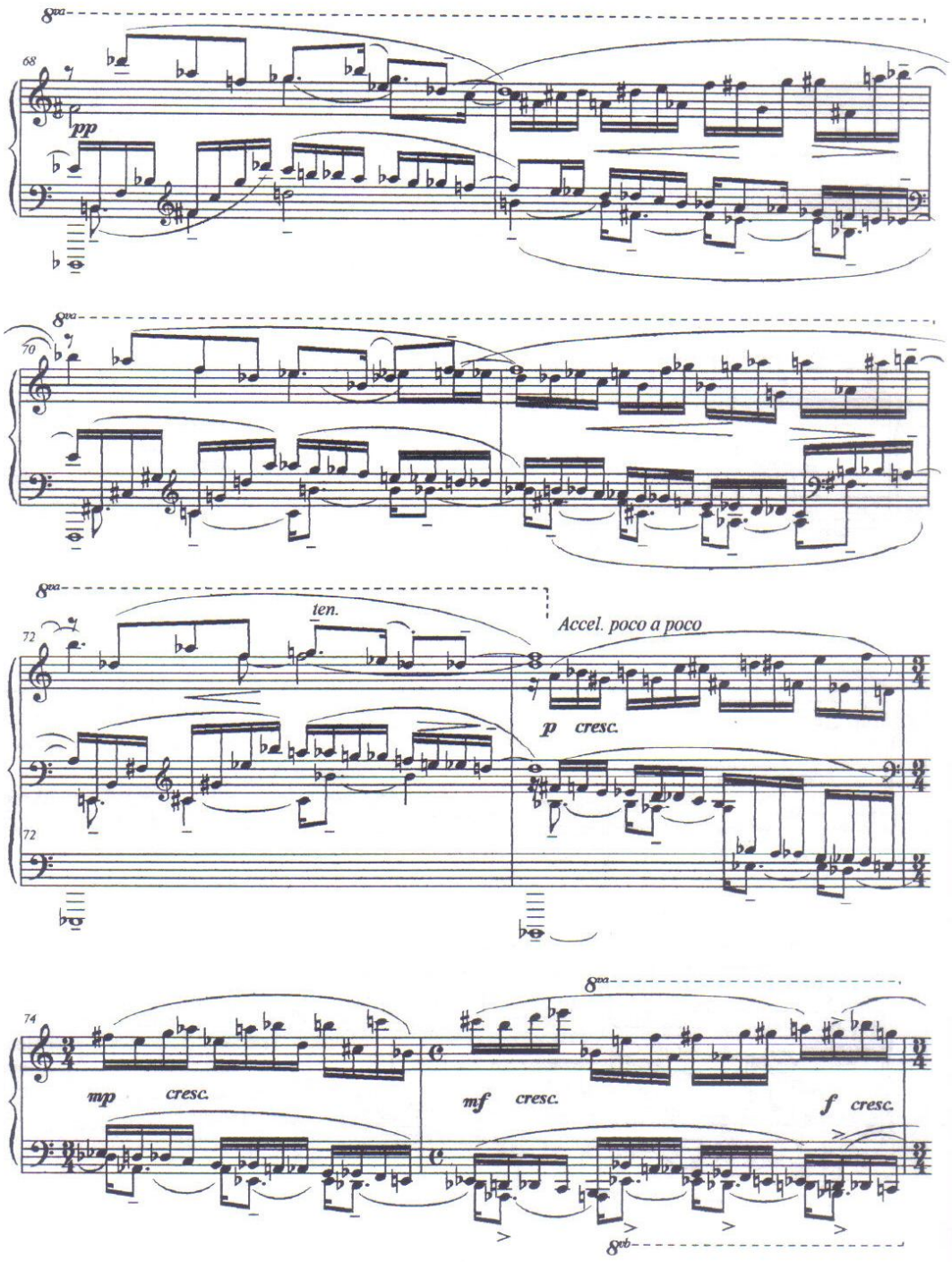

8va
Raffrenando
marcato
34
fff
sfff
ff
8va
fff
sfff
34
34
sff
Ped. III (Tonal)
À tempo
a tempo
con fuoco
mp
cresc.

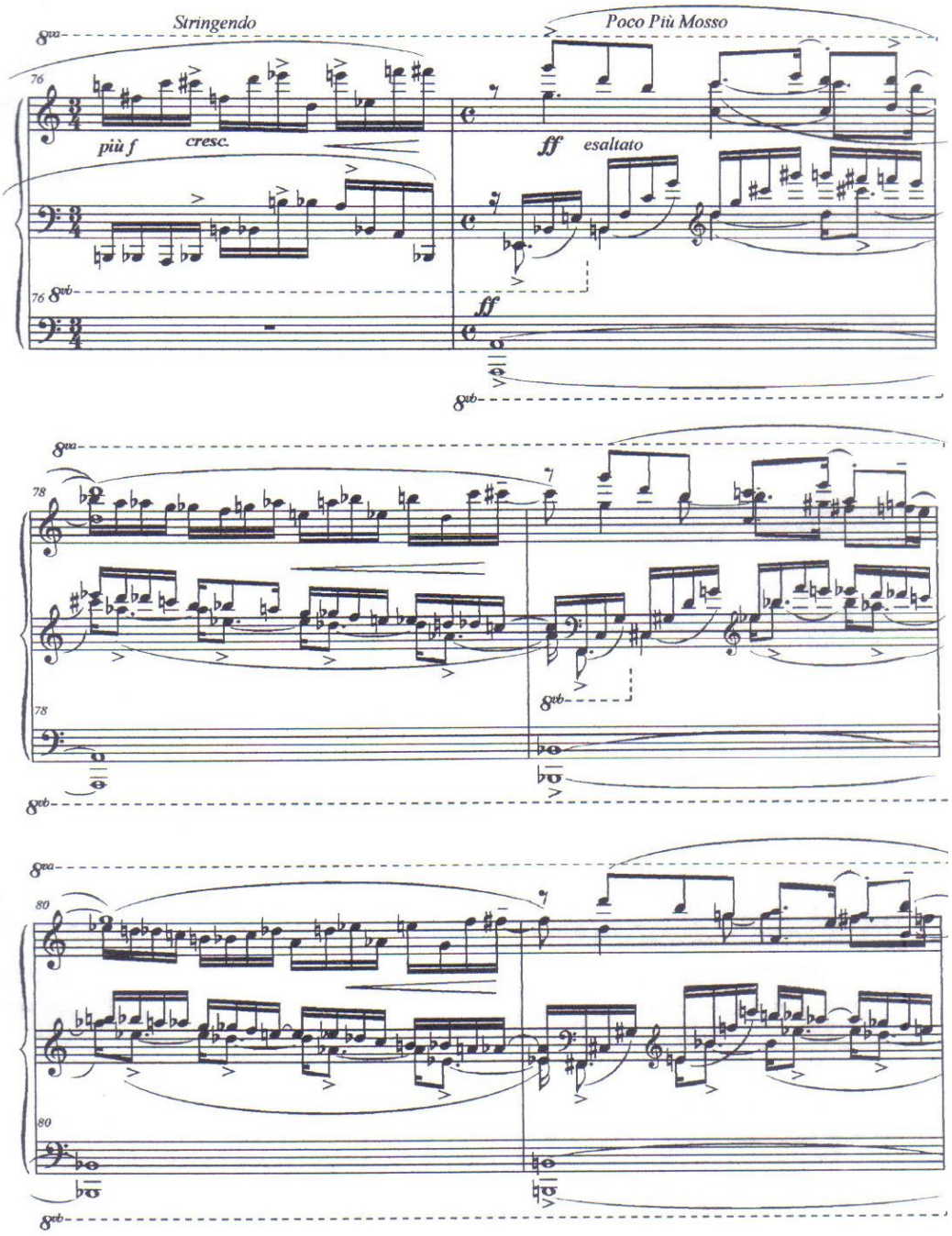

precipitando
35
mf cresc.
f
più f
Giubilante
37
ff
ff
8va
39
più ff
poco rit.
Dolcemente (Pochiss. Meno)
41
p
dolce
poco affrettando

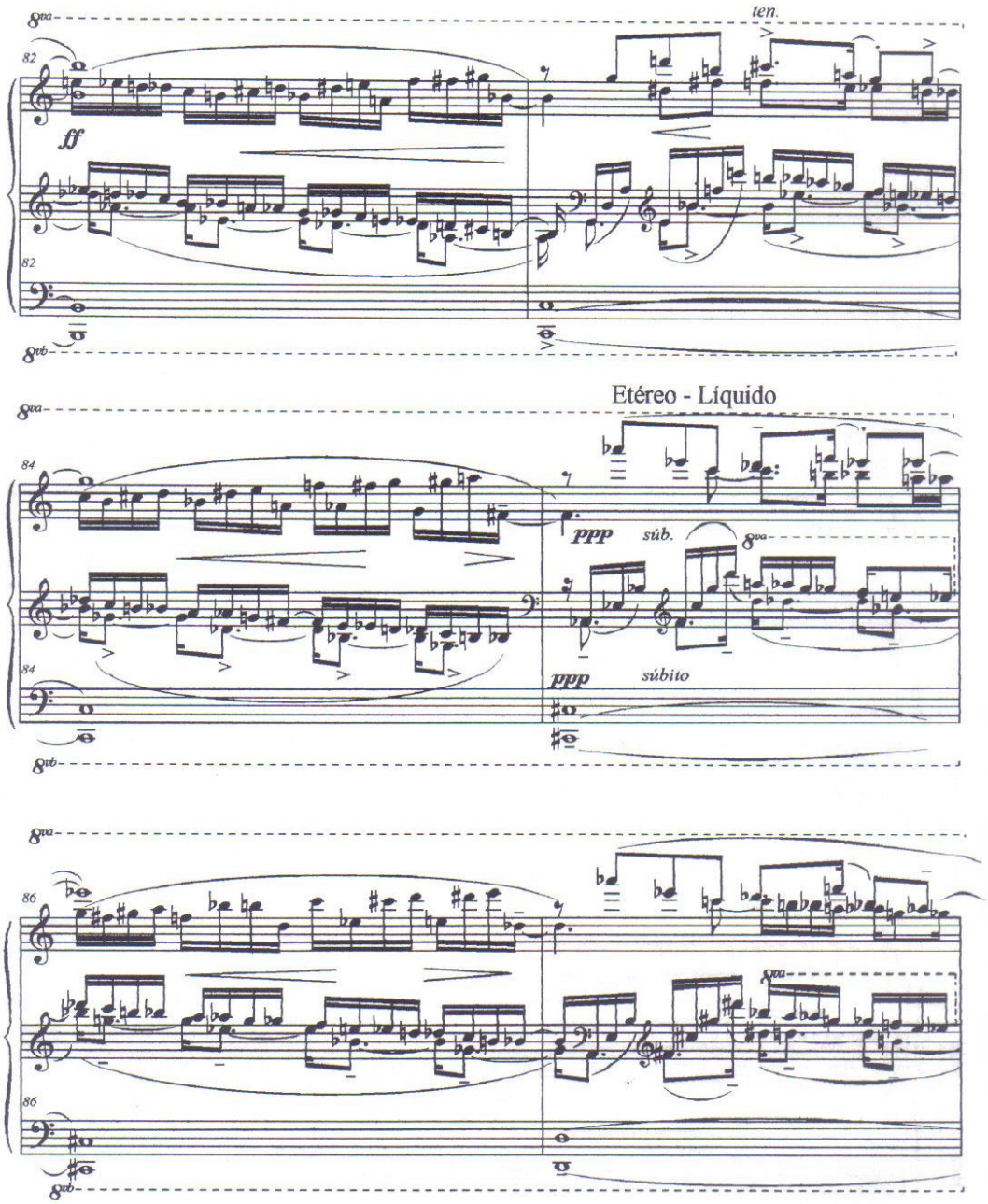

Animando poco a poco
43
mp
Più Mosso
8va
45
mf
cresc.
Animando sempre
8va
47
f
cresc.
Affrettando
8va
49
più f
cresc.
ff
cresc.
sff

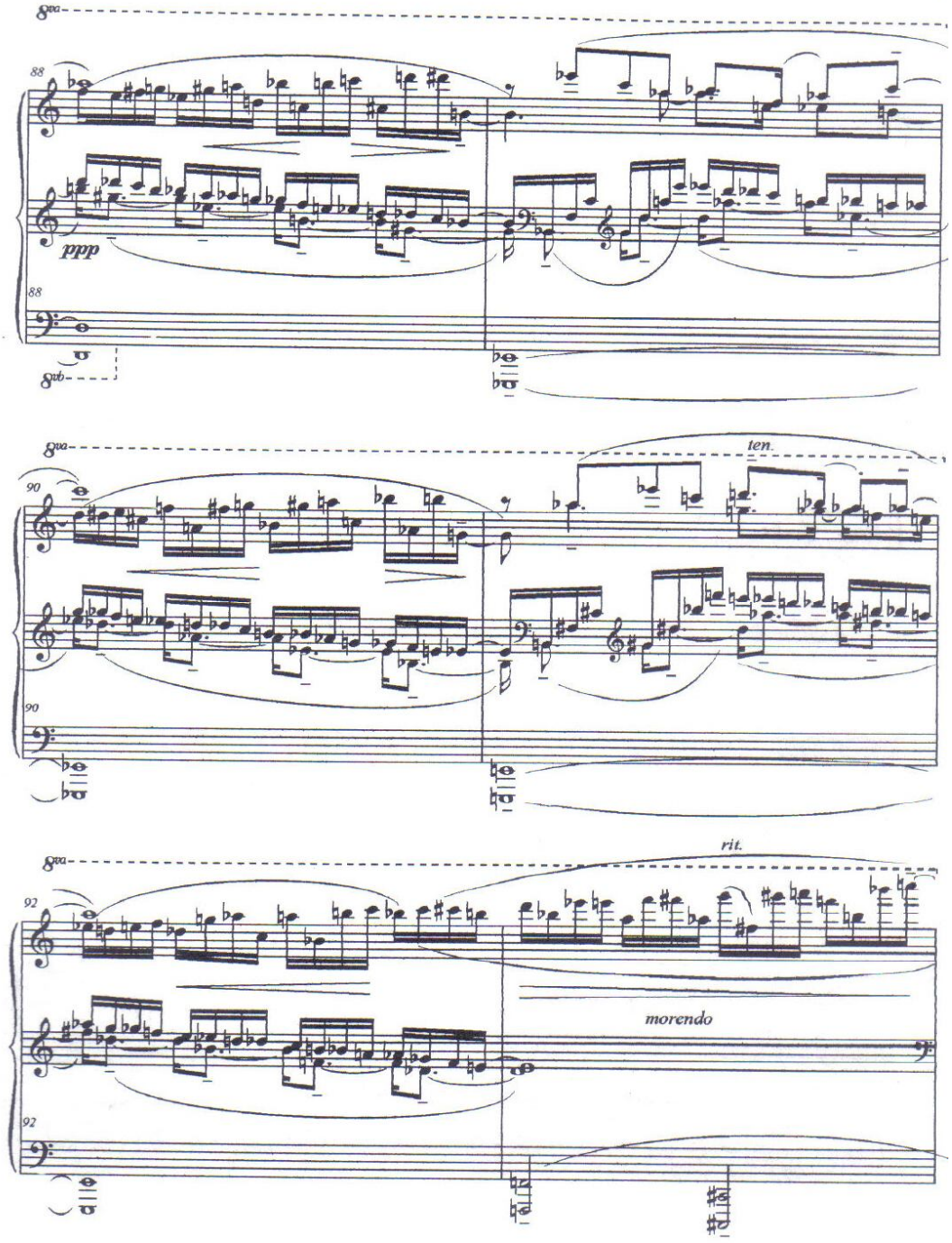

Prestissimo
51
sfff
mp
cresc.
sfff
mf
53
cresc.
f
più f
molto
Estrepitoso
ritenente e precipitando
55
ff
lunga
lunga
sfff
Meno Mosso (♩ = 56) - flessibile
cantabile
58
p
molto legato
poco acc.
poco rit.
delicatamente

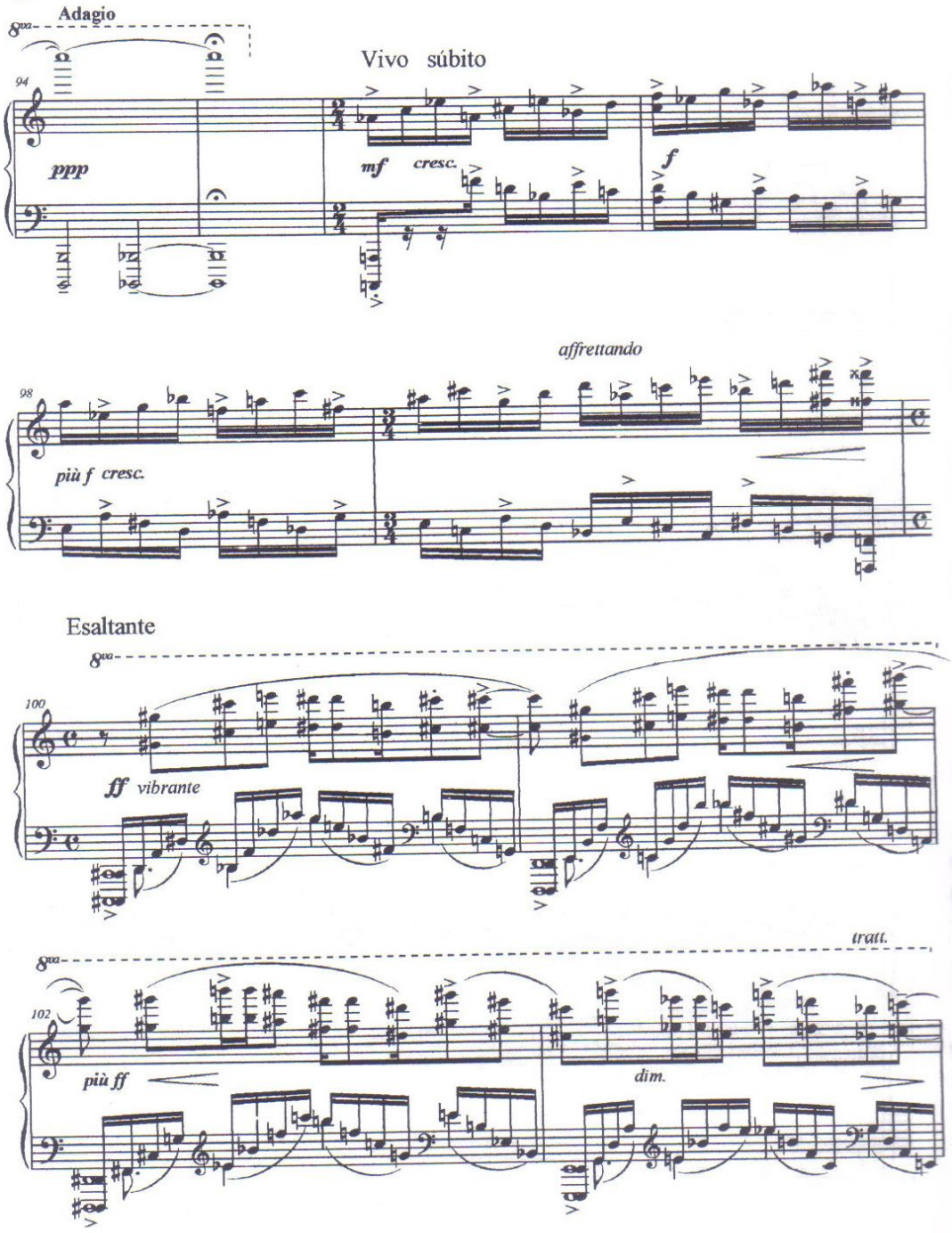

a tpo.
60
p
poco acc.
poco rit.
a tpo.
62
ten.
64
8va
66
pp
dolcissimo

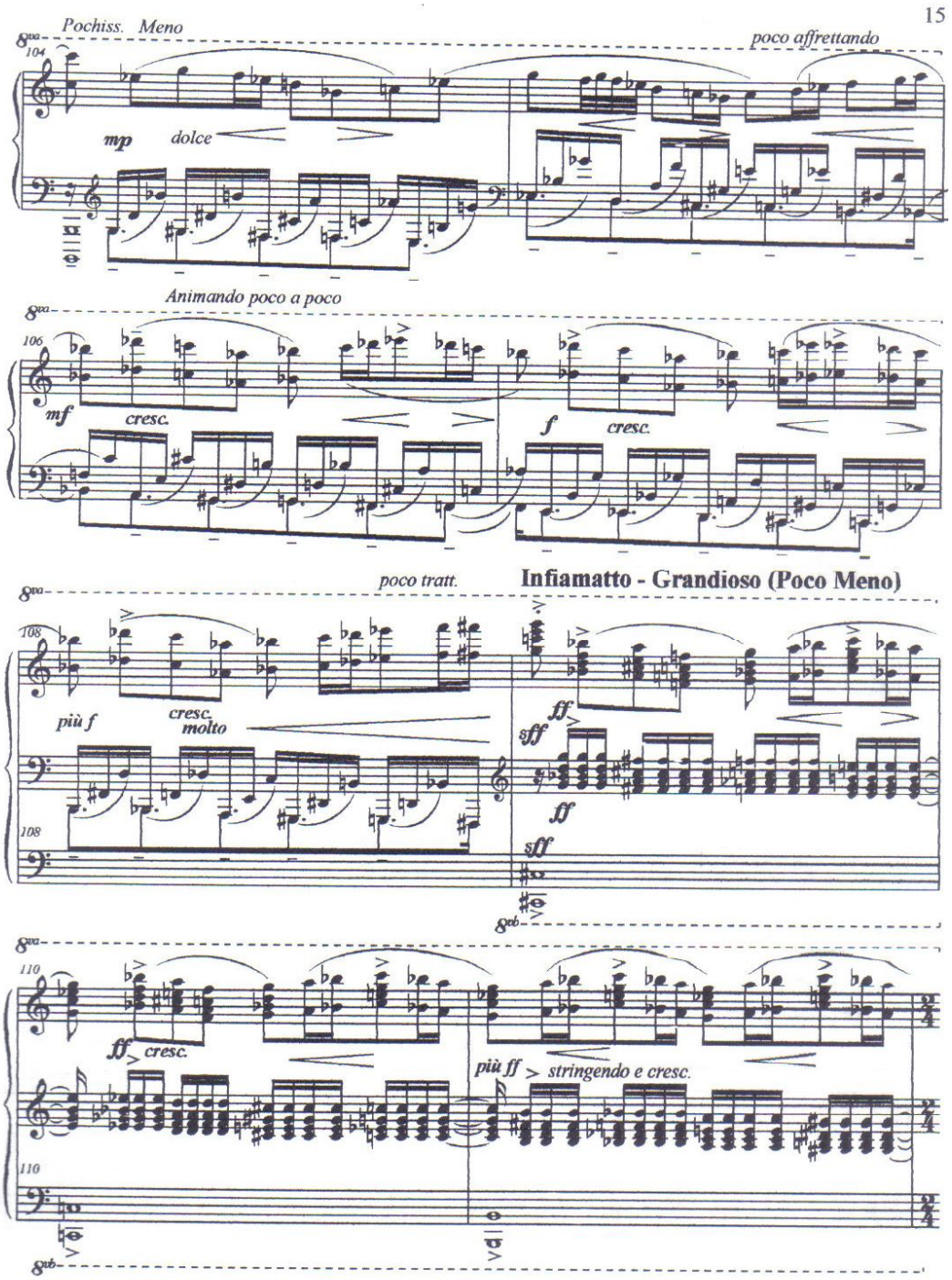

68
pp
70
72
ten.
Accel. poco a poco
p cresc.
74
mp cresc.
mf cresc.
f cresc.

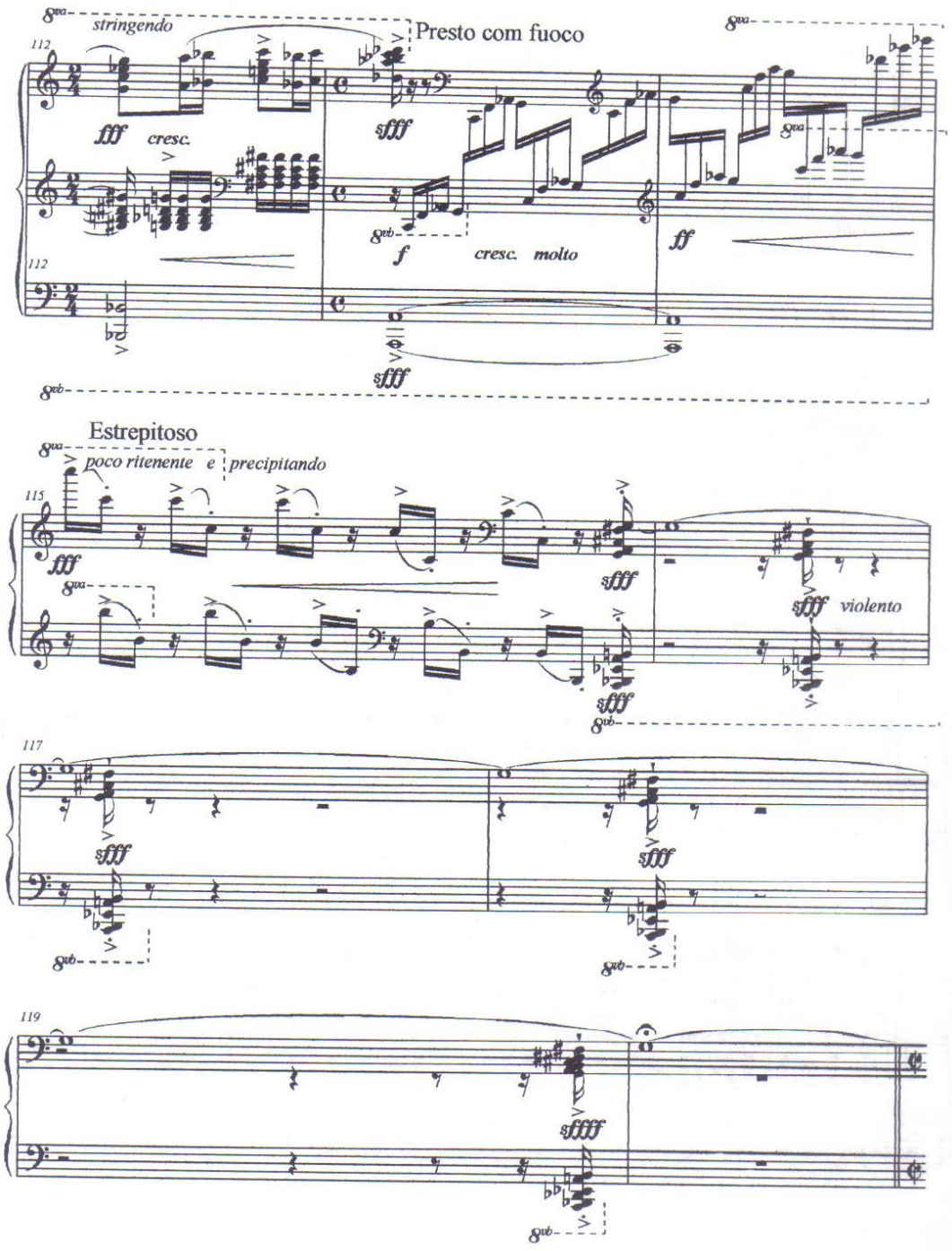

Stringendo
Poco Più Mosso
più f
cresc.
ff
esaltato
ff


ten.
ff
Etéreo - Líquido
ppp
súb.
ppp
súbito

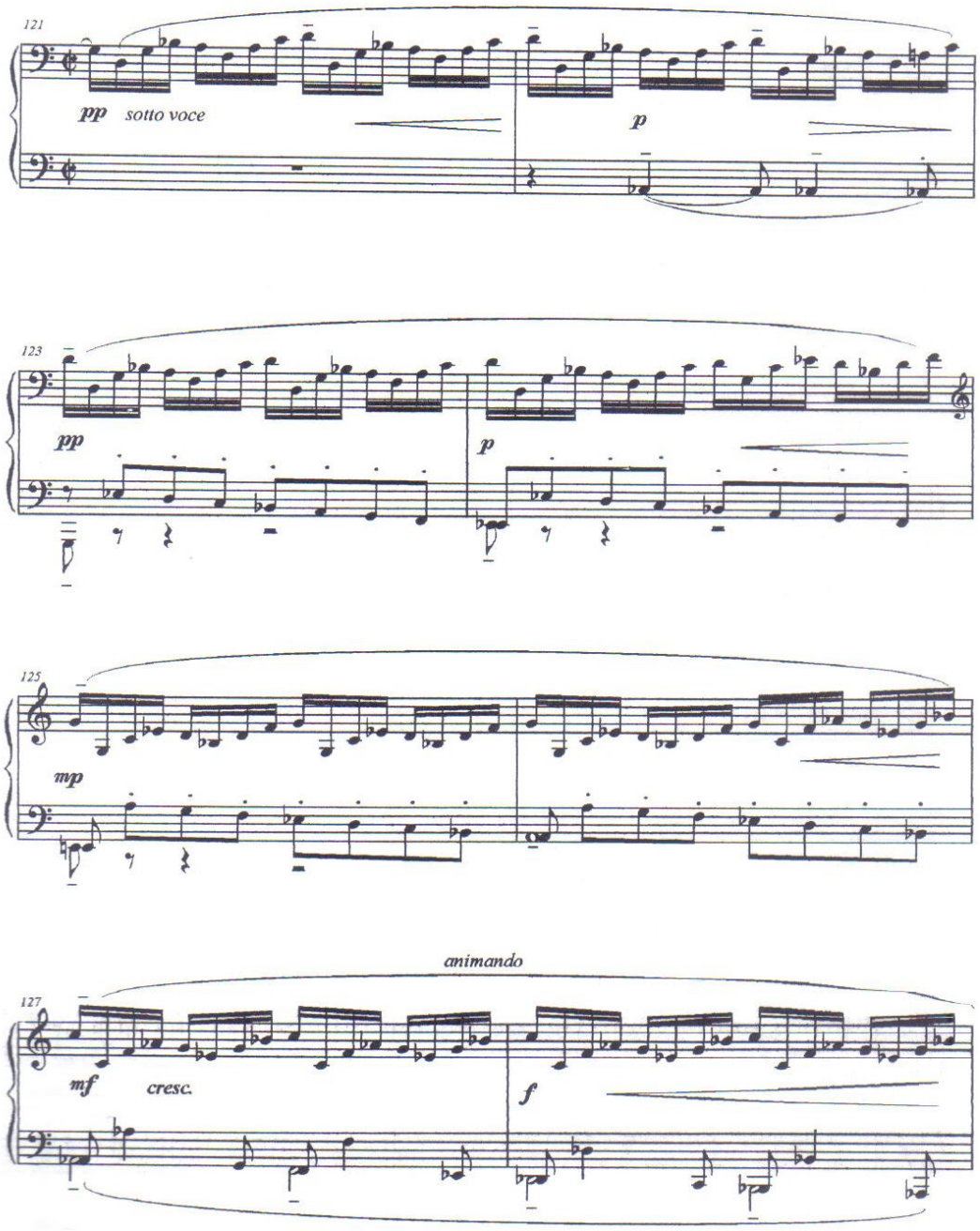

88
ppp
90
ten.
92
rit.
morendo

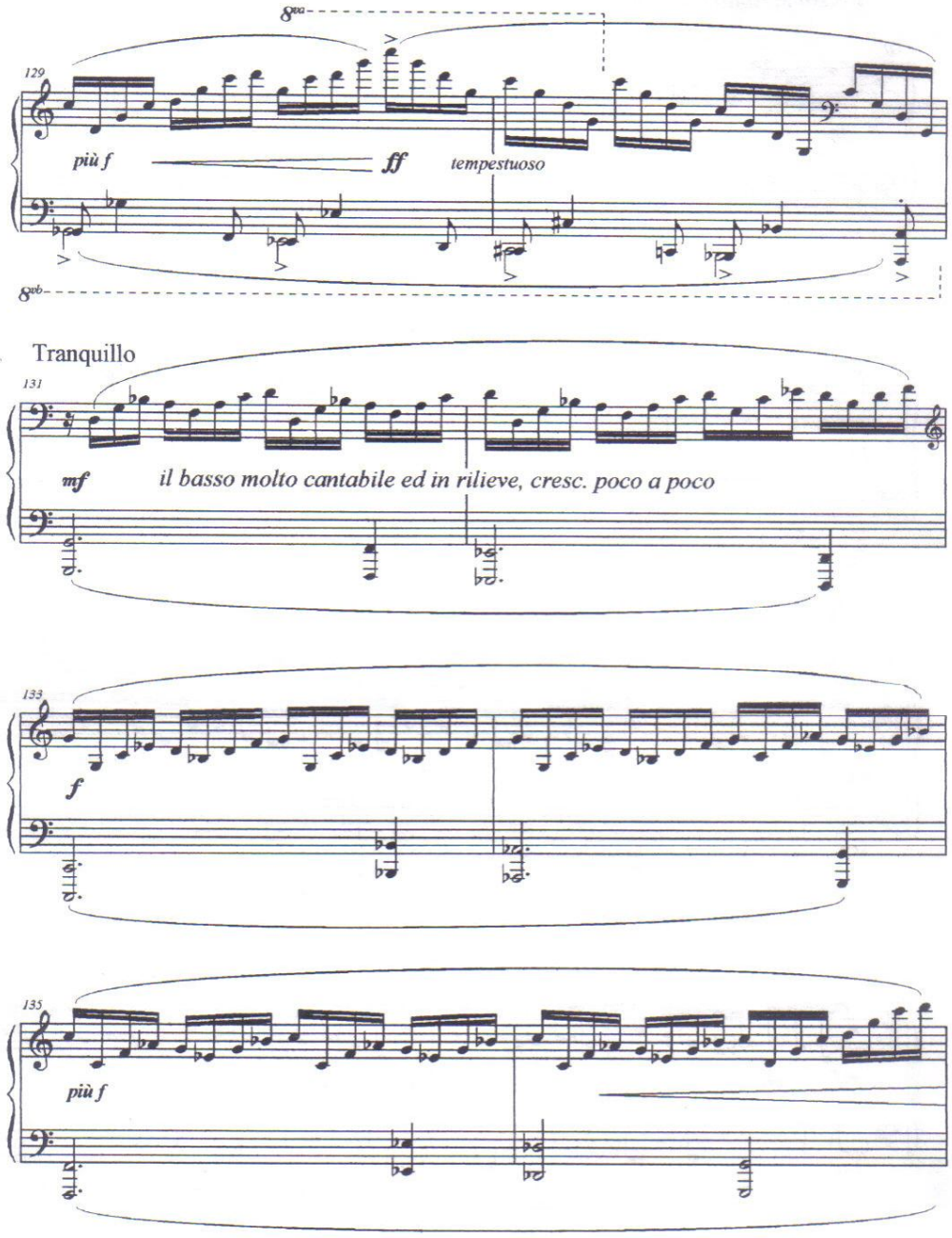

Adagio
8va
94
ppp
Vivo súbito
mf
cresc.
f
98
più f cresc.
affrettando
Esaltante
8va
100
ff vibrante
tratt.
8va
102
più ff
dim.

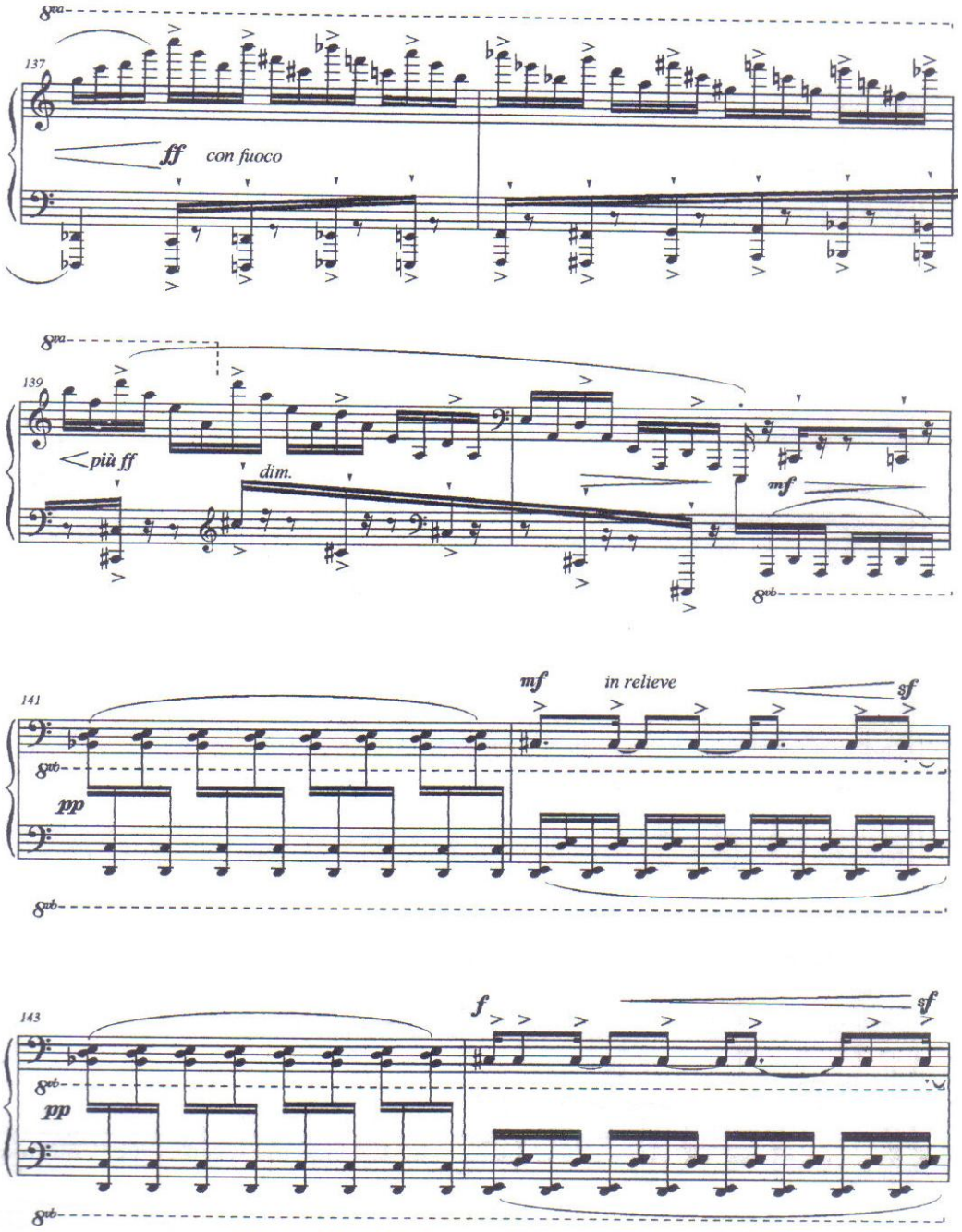

Pochiss. Meno
poco affrettando
mp
dolce
Animando poco a poco
mf
cresc.
f
cresc.
poco tratt.
Infiamatto - Grandioso (Poco Meno)
più f
cresc. molto
ff
sff
ff
sff
ff
cresc.
più ff
stringendo e cresc.

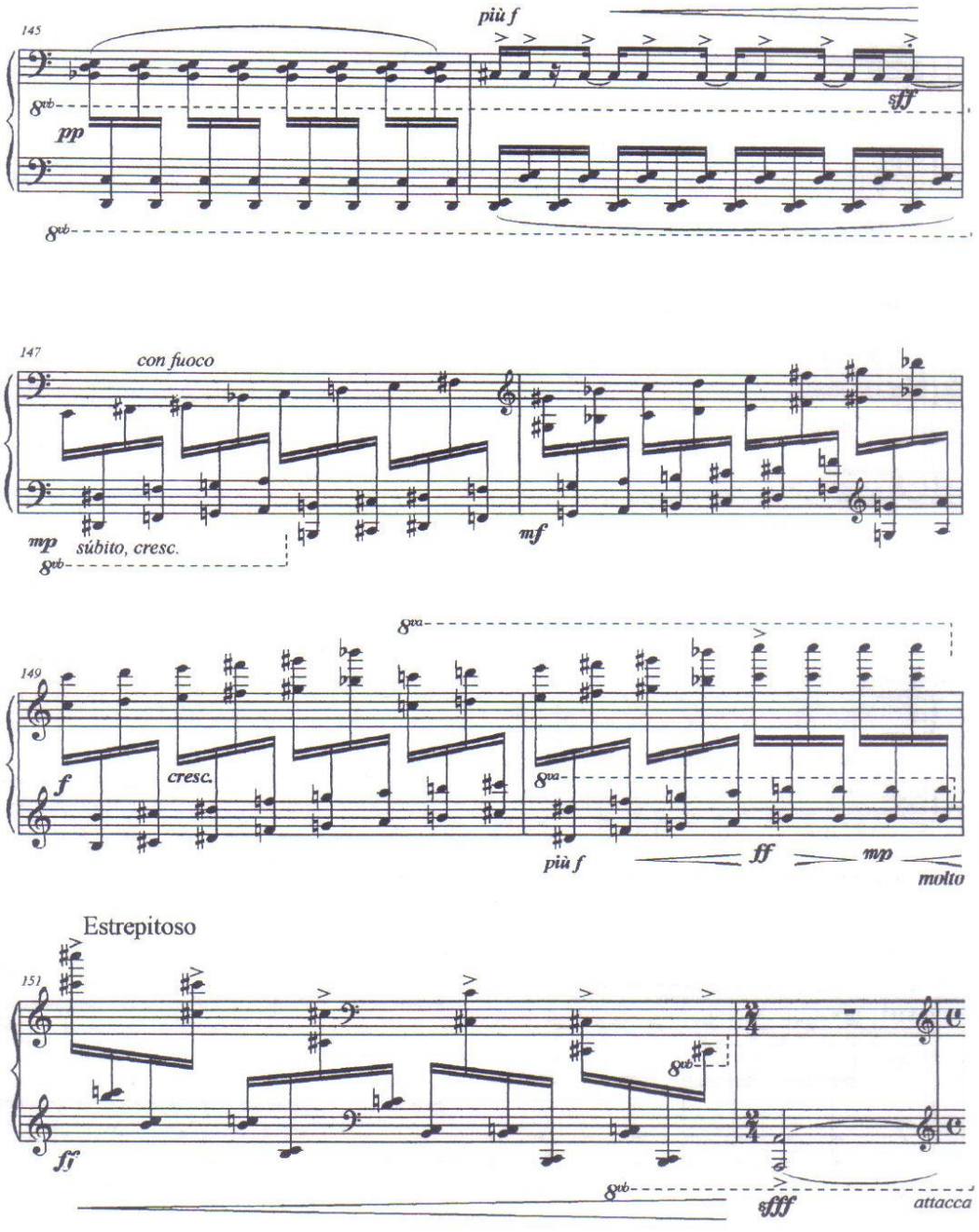

stringendo
Presto com fuoco
fff
cresc.
sfff
f
cresc. molto
ff
Estrepitoso
poco ritenente e precipitando
fff
sfff
sfff violento
sfff
sfff
sffff

Presto agitado (𝅗𝅥 = 74)




8va
129
più f
ff
tempestuoso
8vb
Tranquillo
131
mf
il basso molto cantabile ed in rilieve, cresc. poco a poco
133
f
135
più f


137
ff
con fuoco
139
più ff
dim.
mf
141
mf
in relieve
sf
pp
143
f
sf
pp


145
più f
pp
sff
147
con fuoco
mp
súbito, cresc.
mf
149
f
cresc.
più f
ff
mp
molto
Estrepitoso
151
ff
sfff
attacca

Festivo (Meno Mosso)

153 ff sff sff

155 ff sff sff

157 ff sff mf sub. cresc. f sff sf

poco tratt.

Estrepitoso - a tpo.

159

più f

cresc.

ff

più ff

sff

Marcato (Poco Meno Mosso - Ampio)

161

fff

ff

Allarg. poco

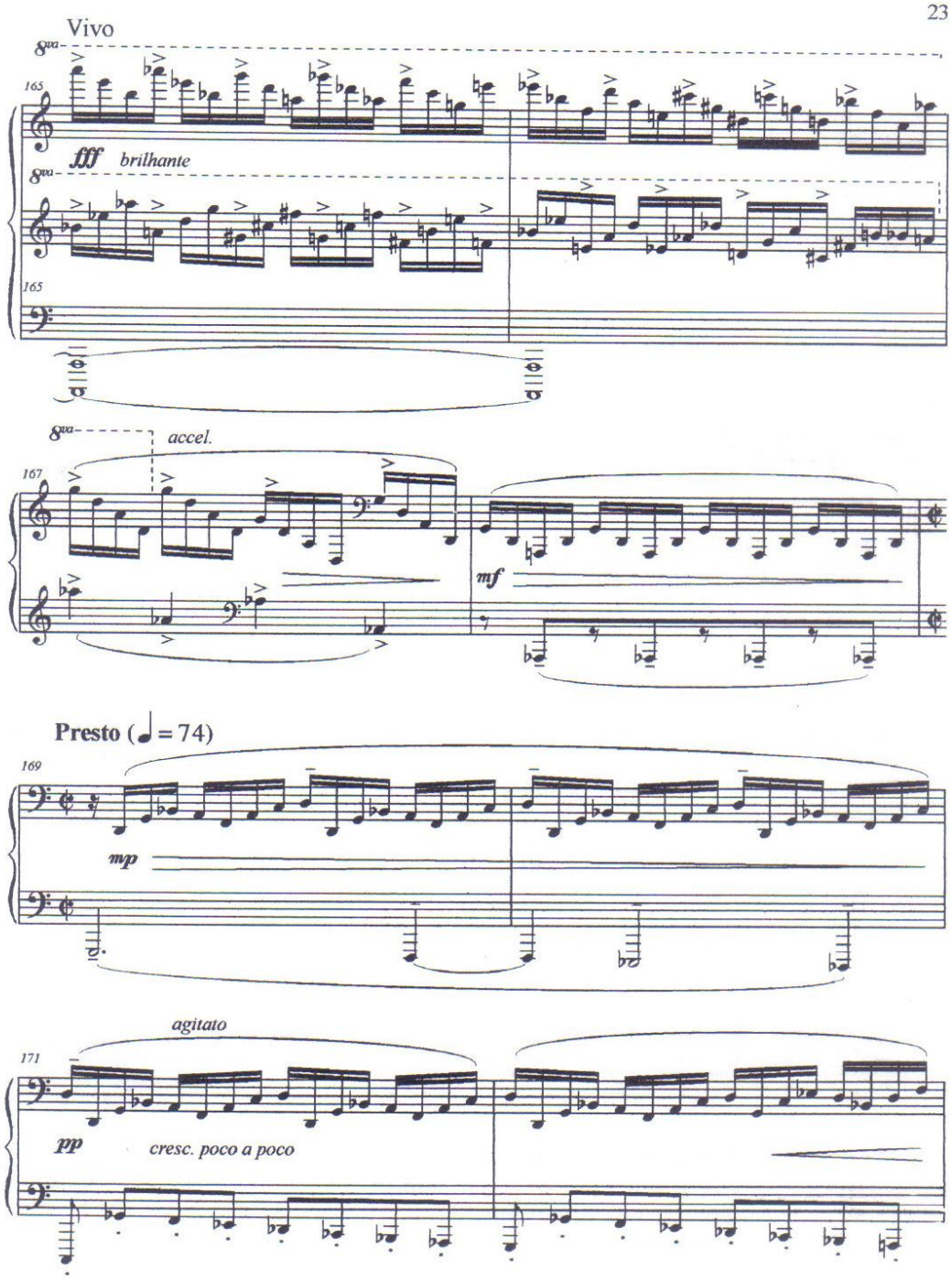
163

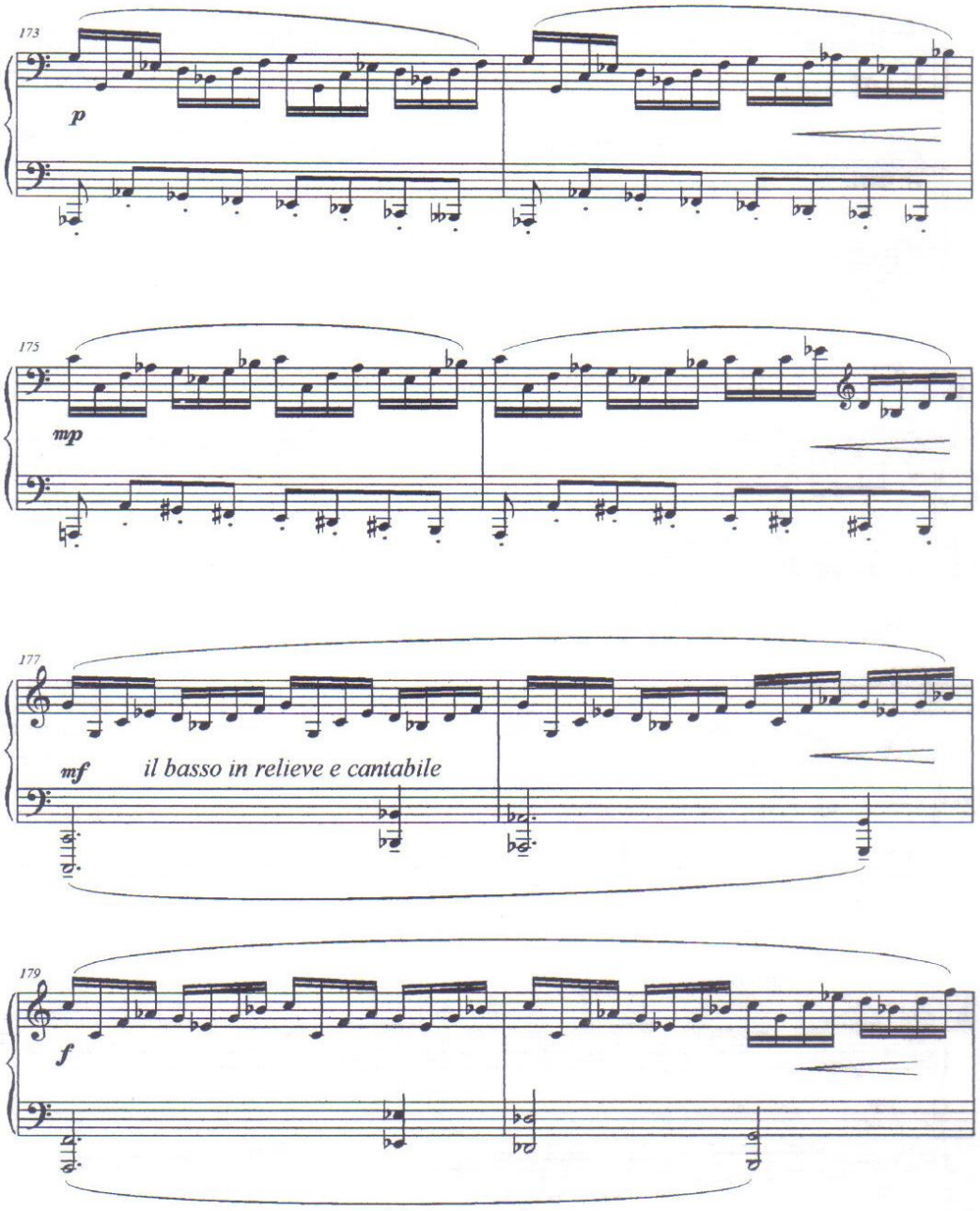
fff

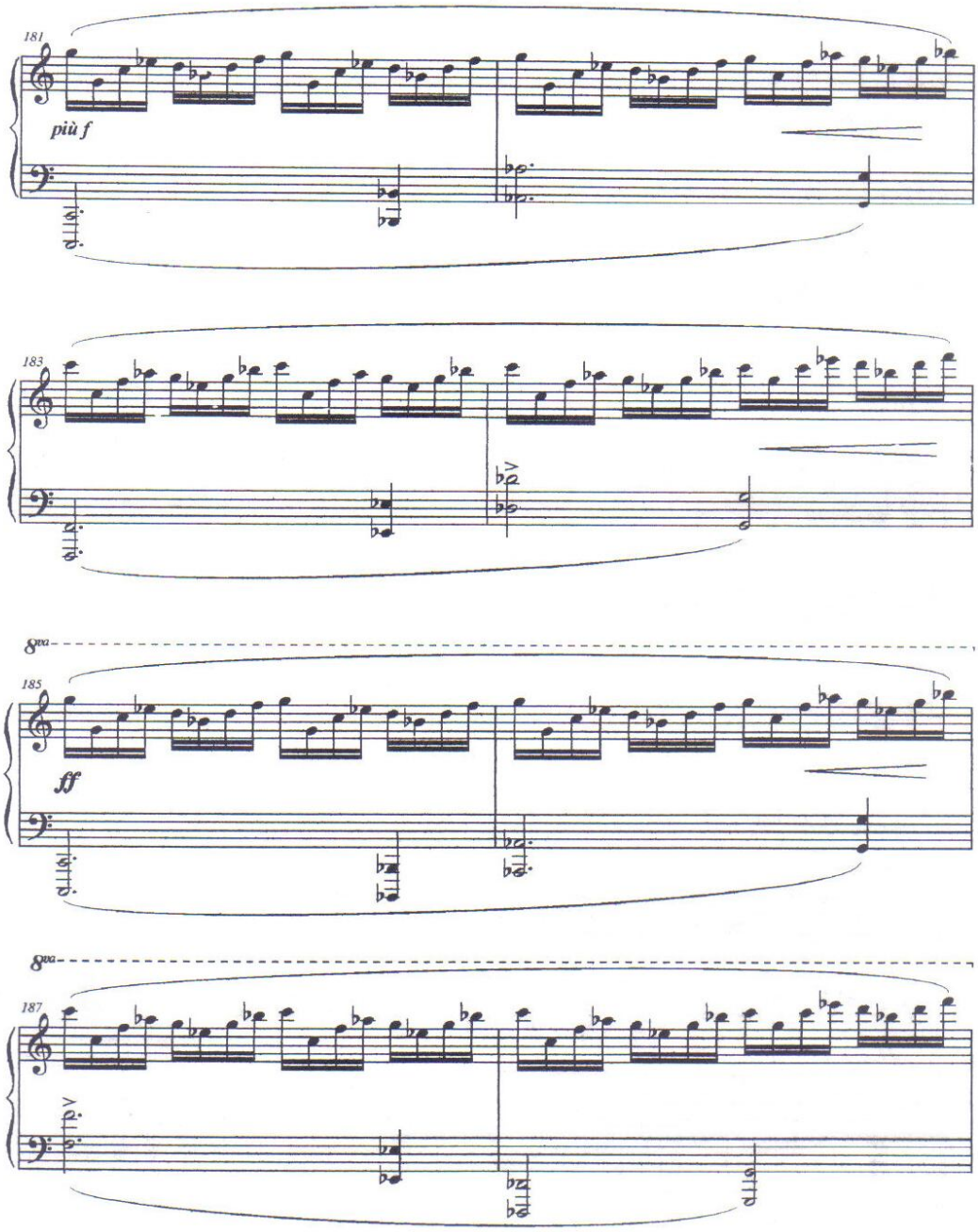
ff

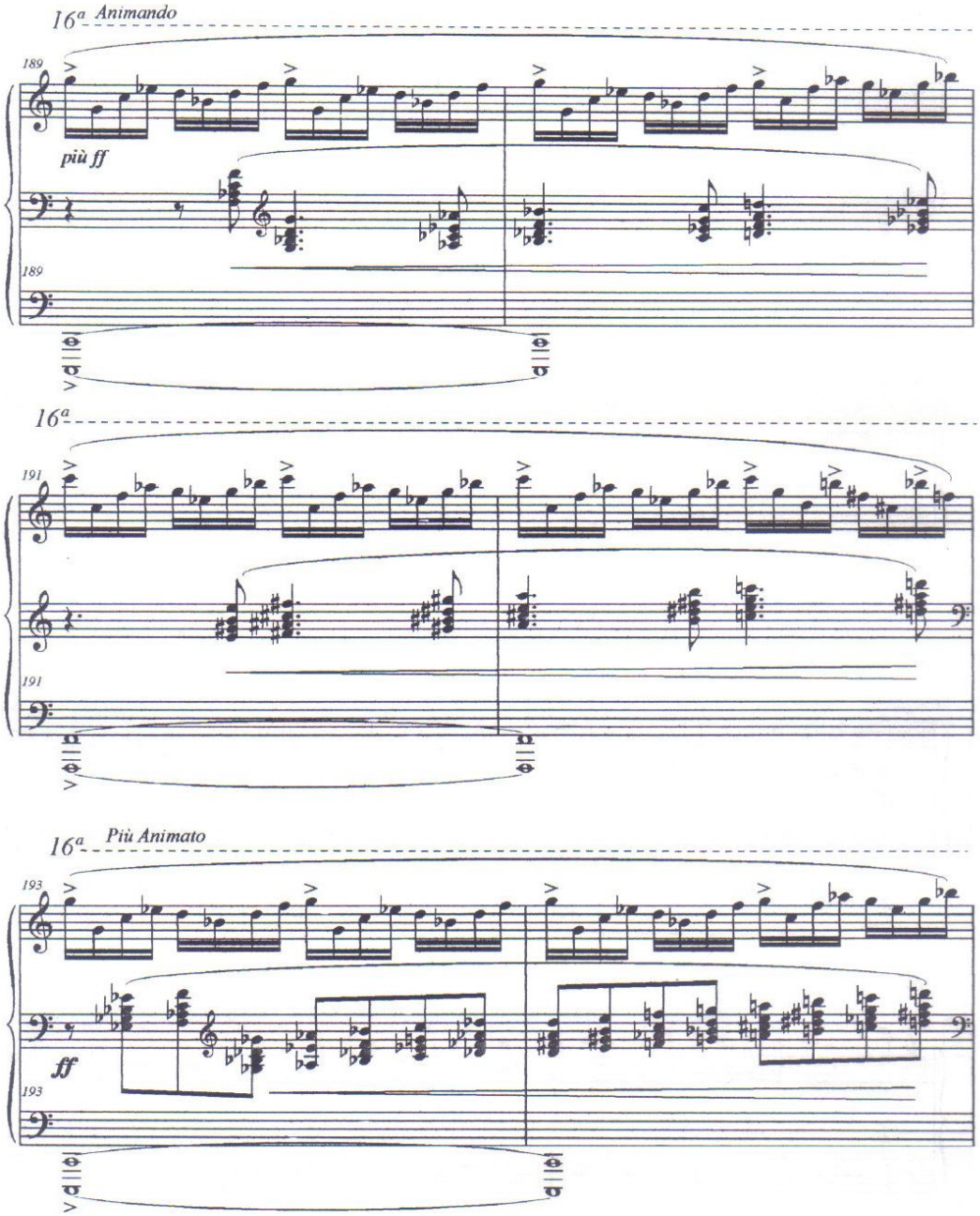
ritmico

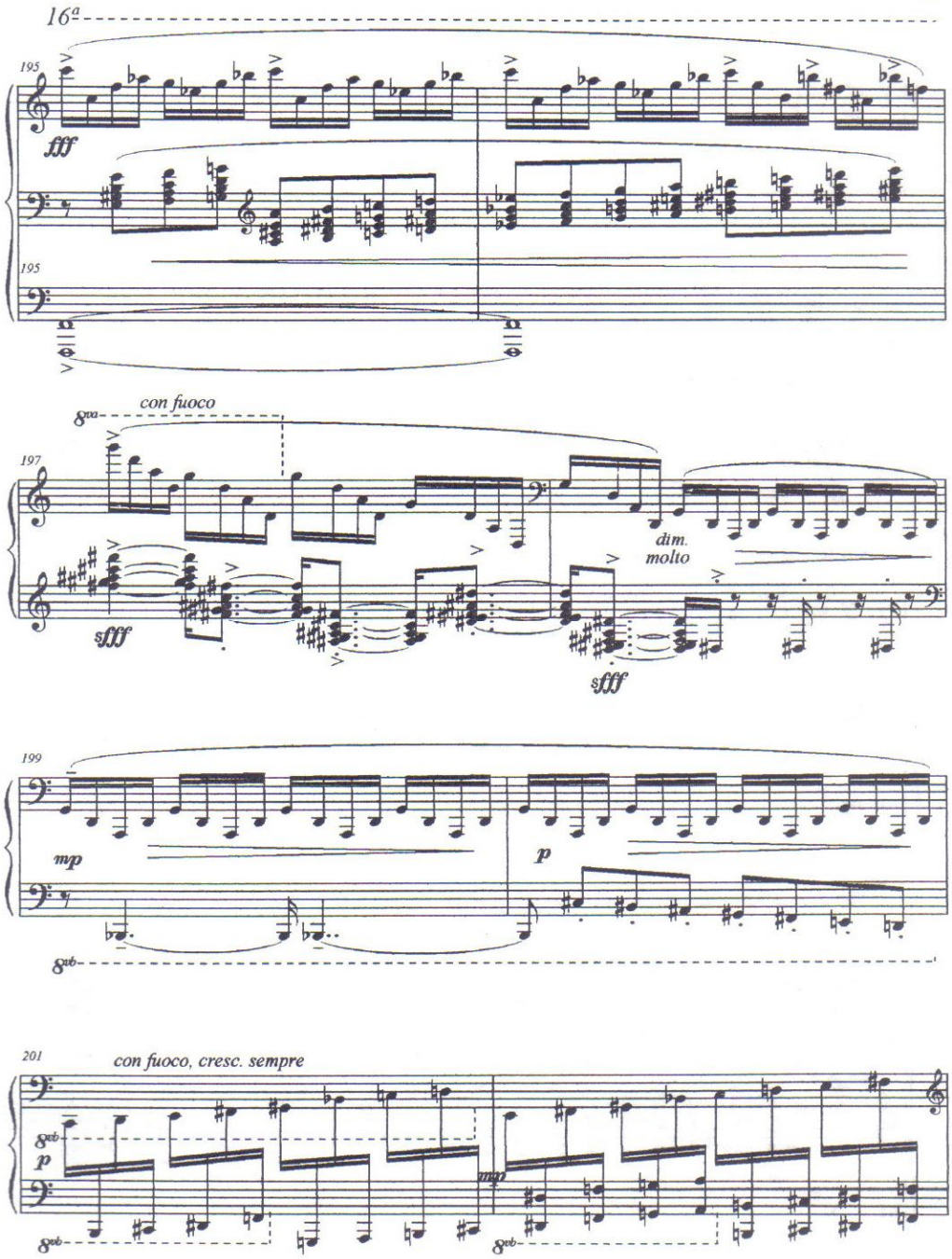
sfff


Vivo
165
fff brilhante
165
accel.
167
mf
Presto (♩ = 74)
169
mp
agitato
171
pp
cresc. poco a poco


173
p
175
mp
177
mf
il basso in relieve e cantabile
179
f


181
più f
183
8va
185
ff
8va
187


16ª Animando
189
più ff
189
16ª
191
191
16ª Più Animato
193
ff
193


16ª
195
fff
195
con fuoco
8va
197
sfff
dim.
molto
sfff
199
mp
p
8vb
201
con fuoco, cresc. sempre
8vb
p
mp
8vb
8vb

203 poco a poco accel.

mf cresc. f più f

Estrepitoso

205 ff fff mf fff con fuoco

Sfolgorante (♩. = ♩) Più Mosso

207 più ff con bravura

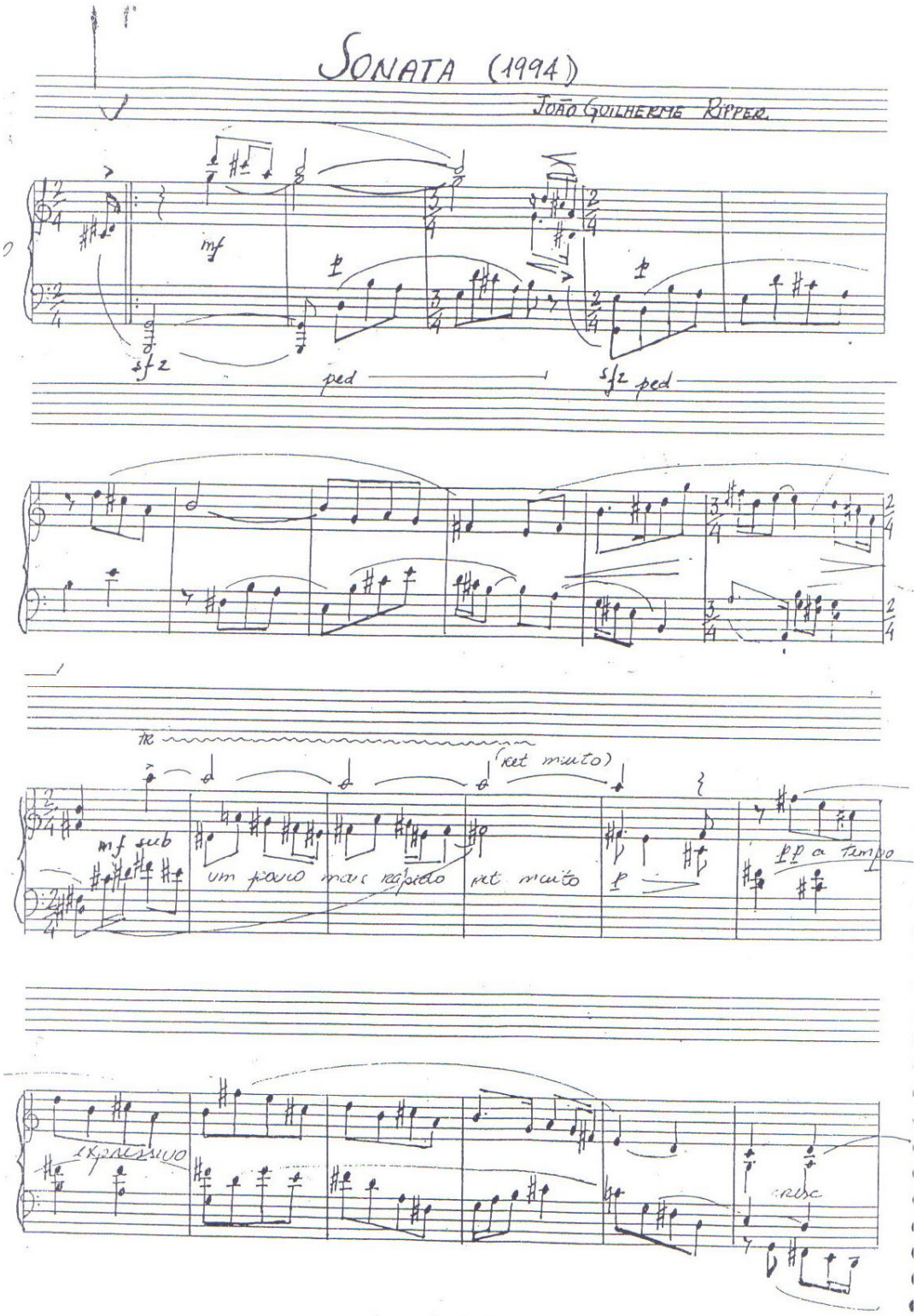
sff

207

16a con fuoco selvaggio

209 mf marcatissimo crescendo molto ff loco fff sfff

6.2.2 – Partitura manuscrita da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper



p cresc. pouco a pouco até o

mf

mf

f

mf

p sub

8a

8.

Tr mf un poco più vivo

rit

p a tempo

cresc

f

cresc

ff

rit

fff

fff

Retardando

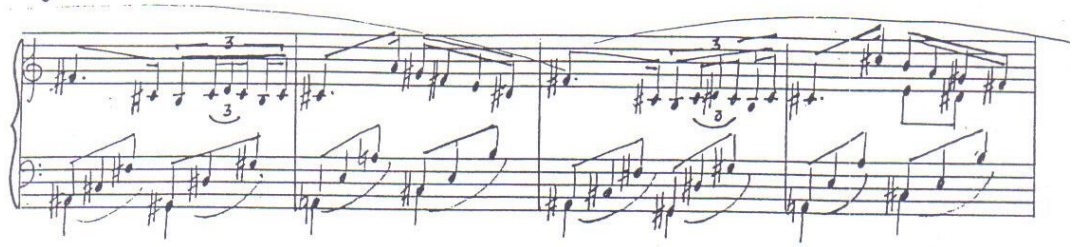
UM POUCO MENOS MOVIDO

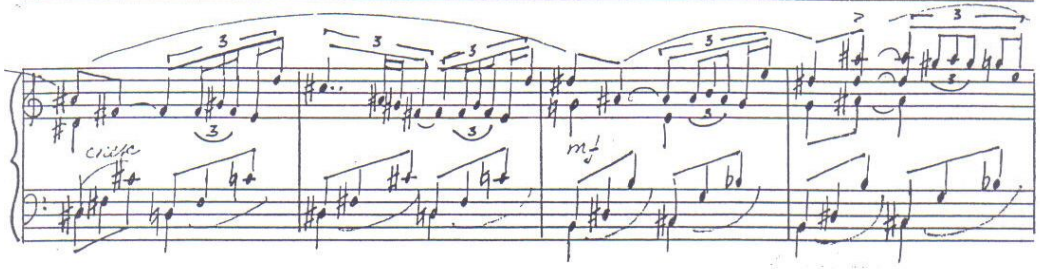
p sub

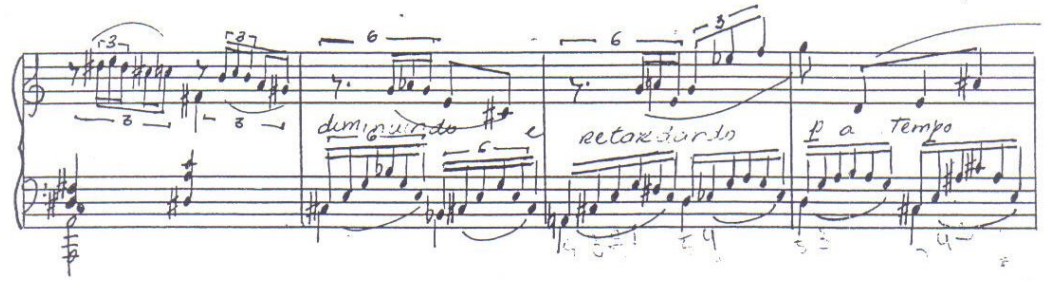
ped

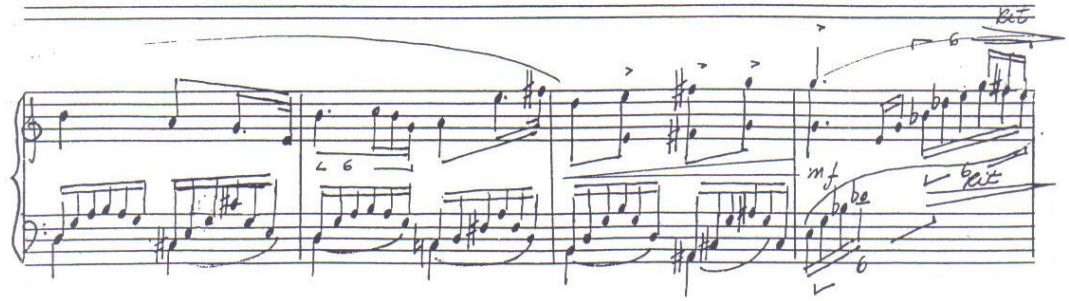
p cantando

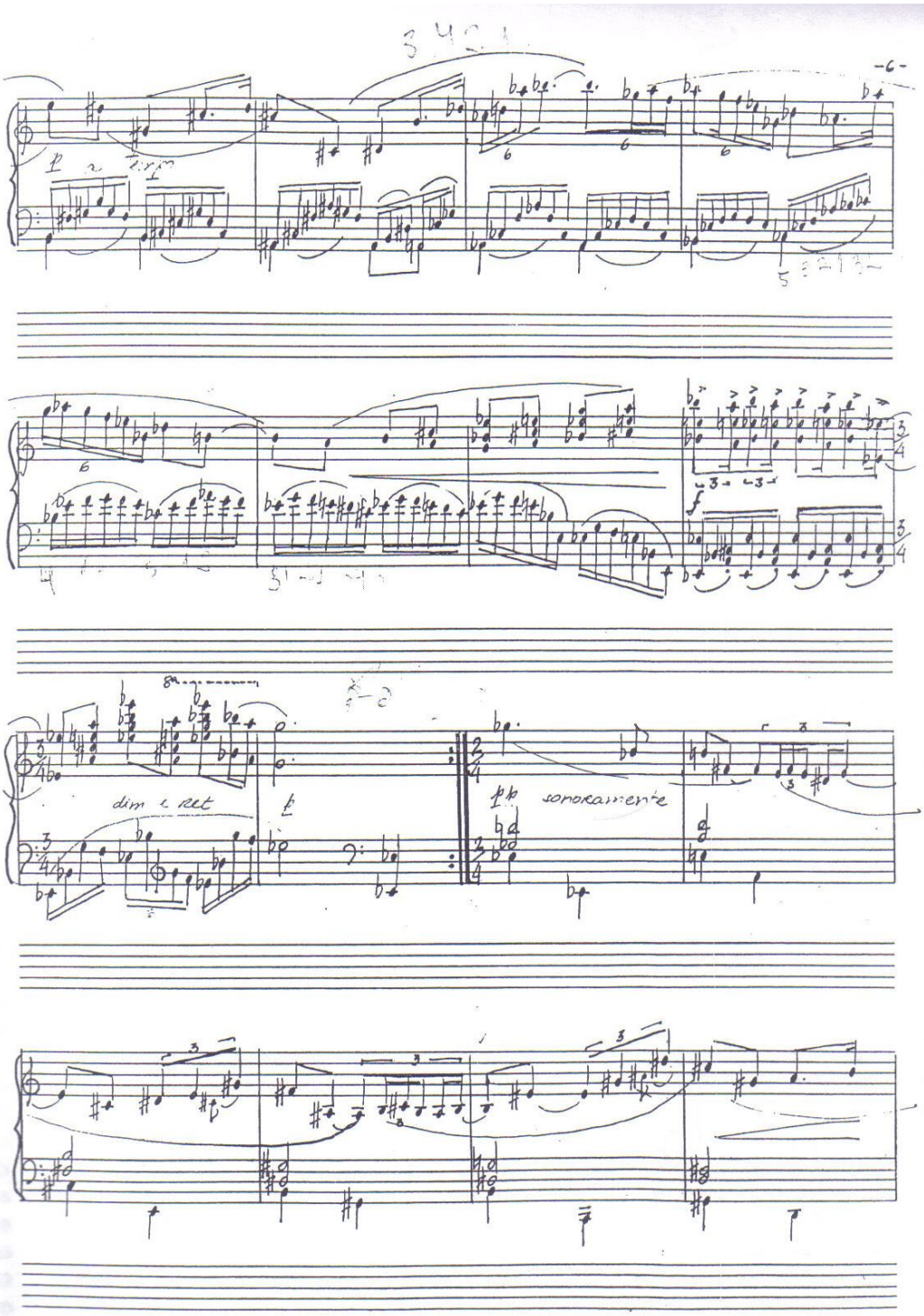
p

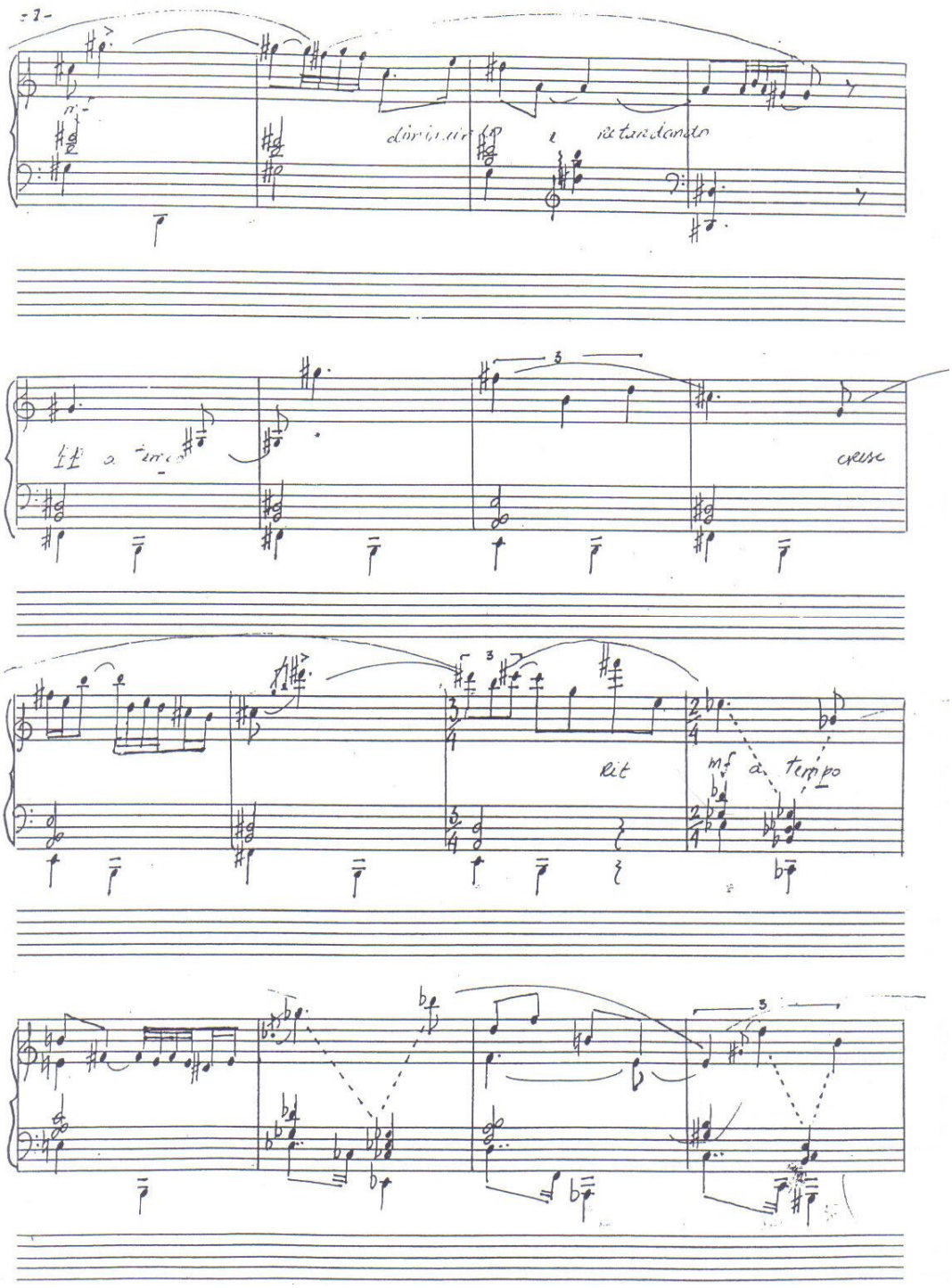



cresc
mf


diminuindo e
retardando
a Tempo


mf


dim e rit
pp
sonoramente


diminuir
e
retardando
cresc
rit
mf a tempo

cresc

diminuindo

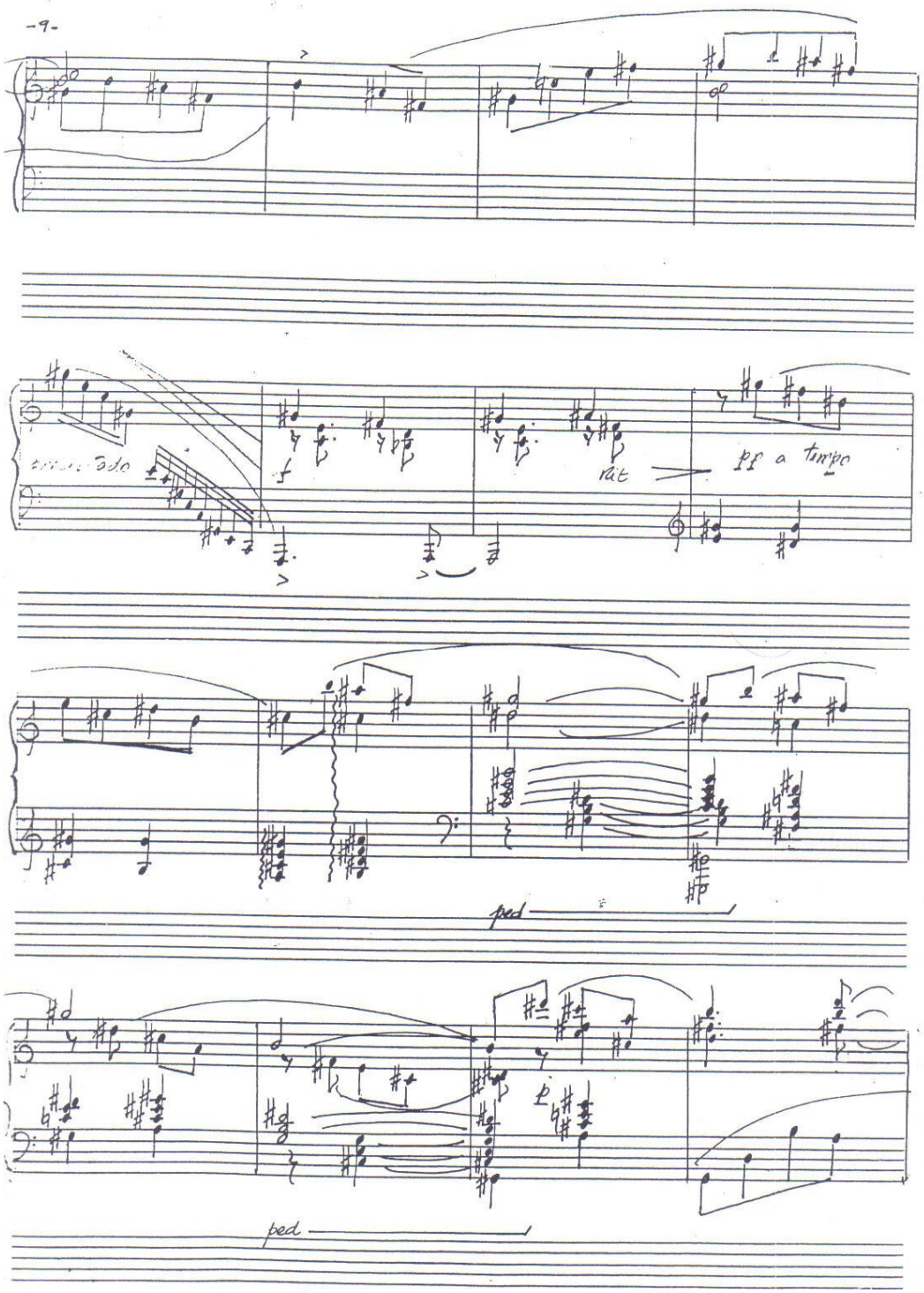
8ª

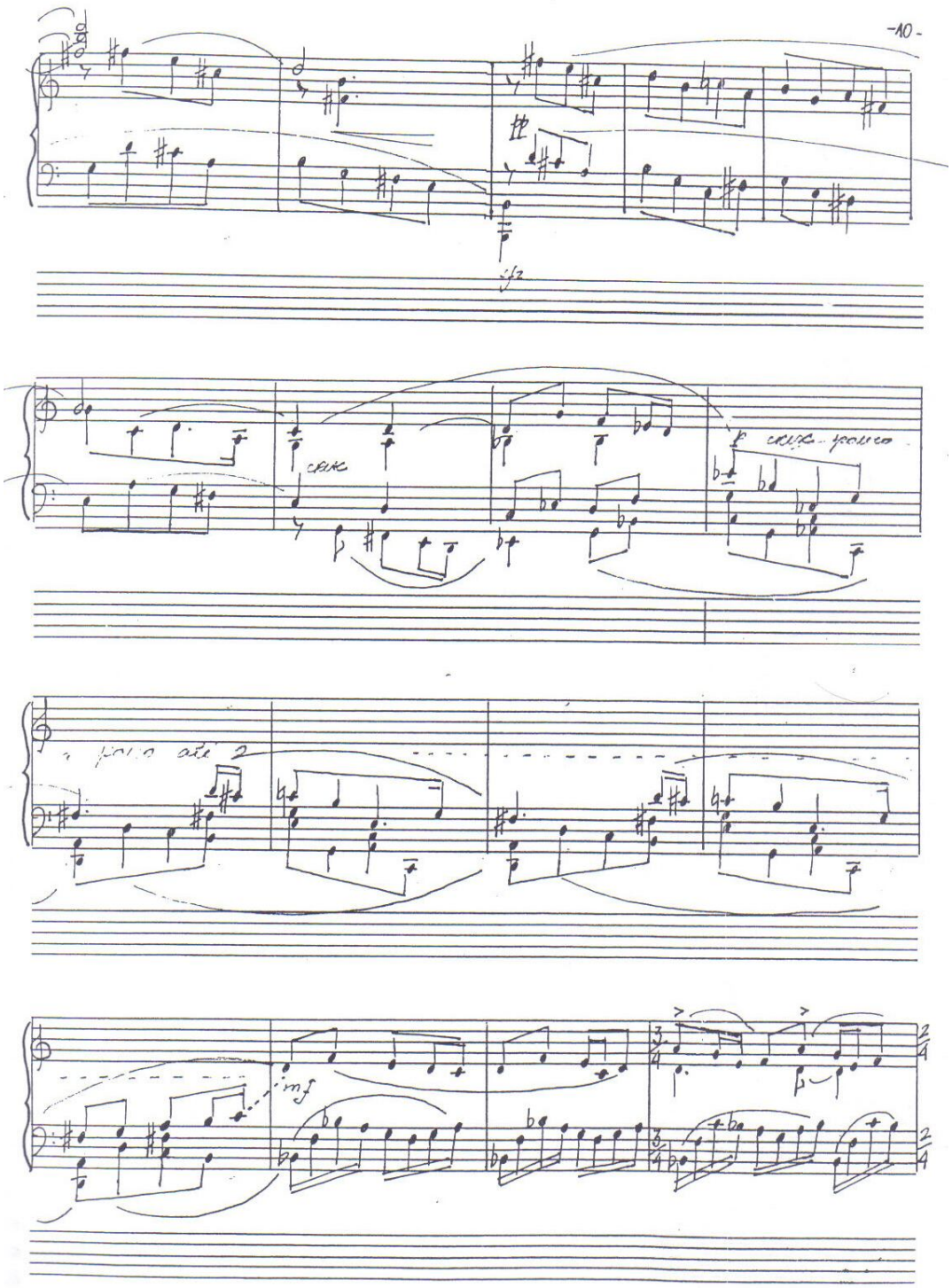
um pouco mais rápido

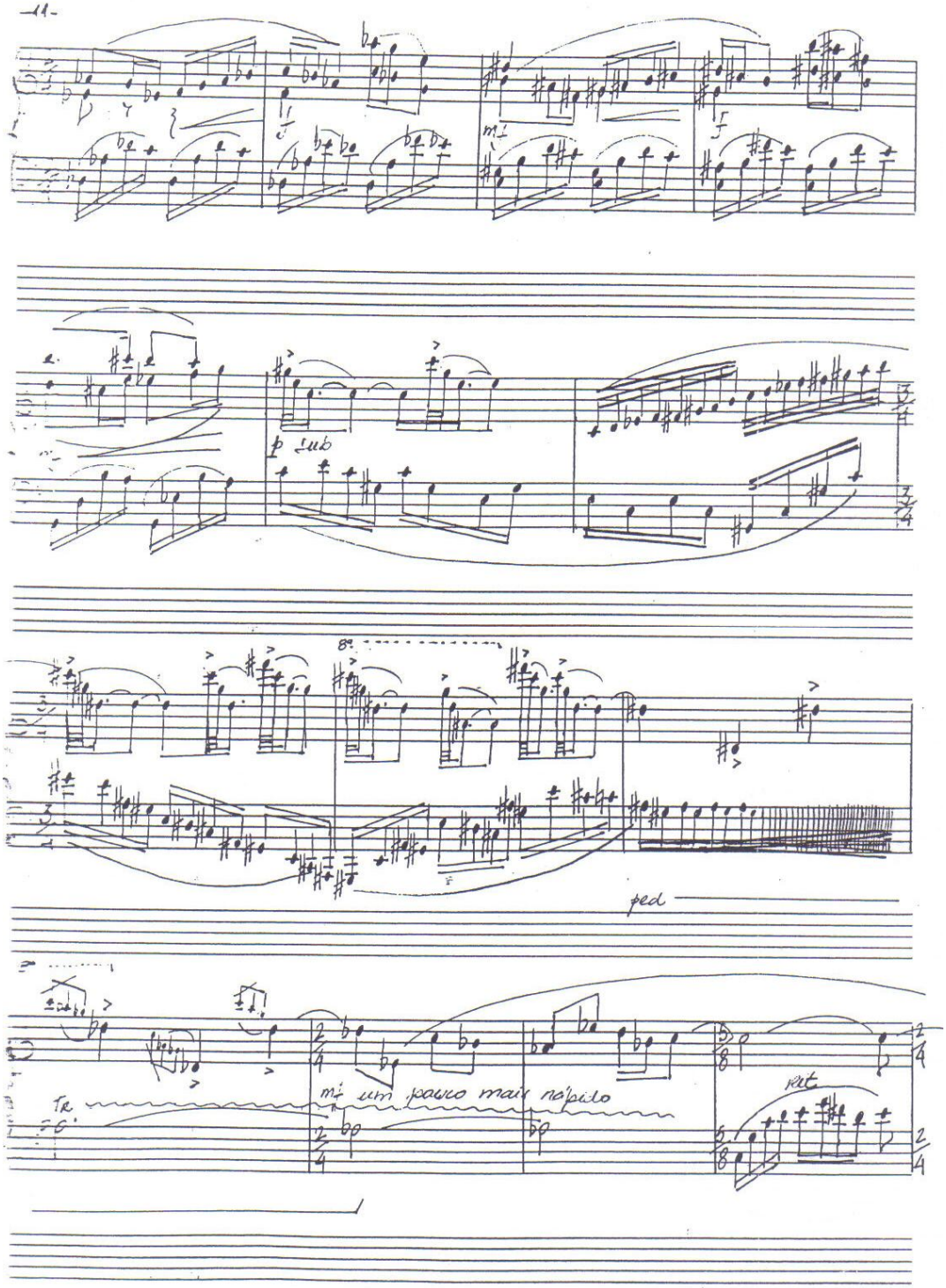
8ª

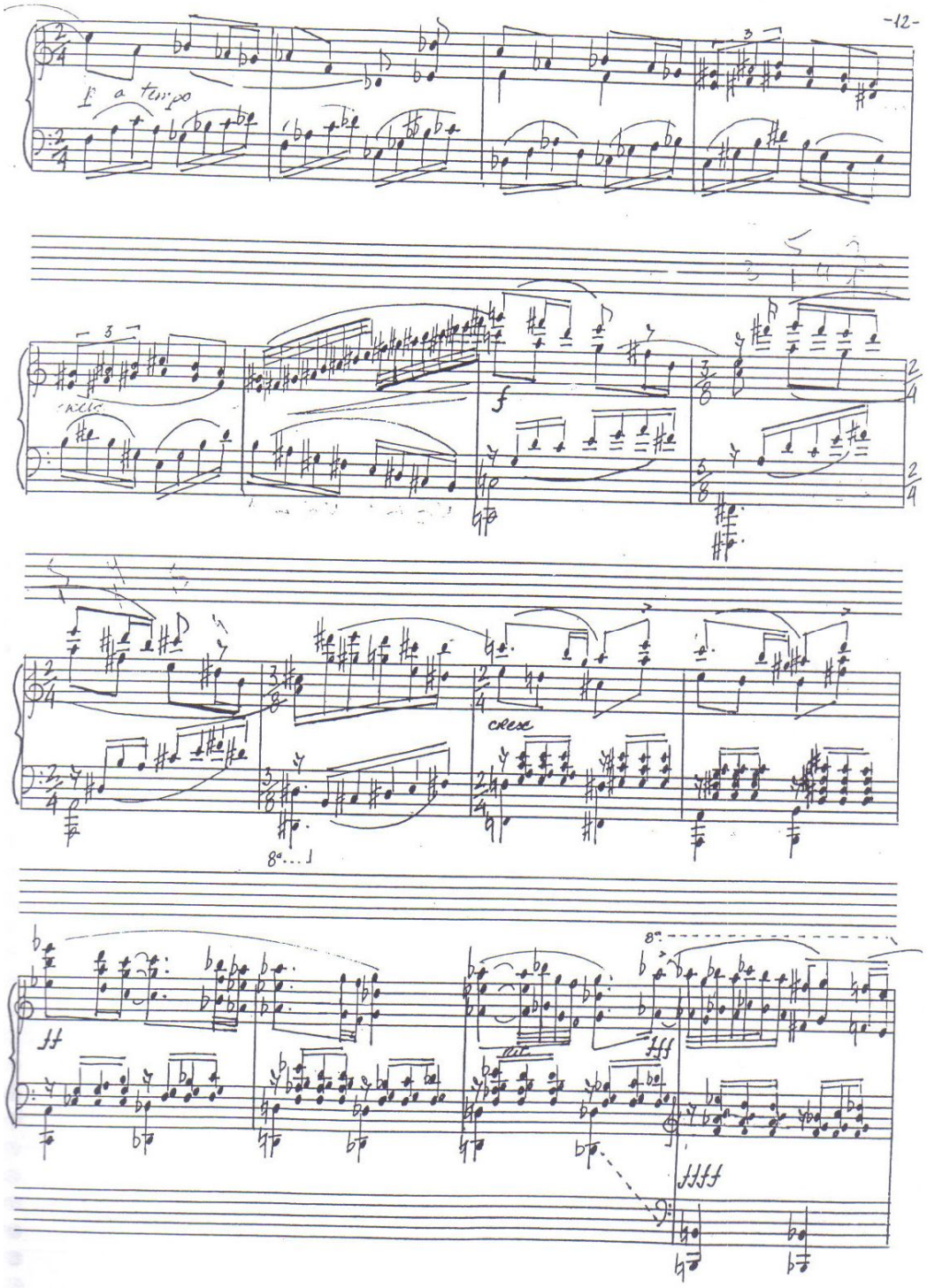
TEMPO I

e sempre a tempo


f
rit
pp a tempo
ped
ped


sfz
cresc
p cresc. poco
poco até 2
mf


mi
p sub
8va
ped
Tr
mi um pouco mais rápido
rit


a tempo
f
cresc
ff
fff

8va

8va

fff

Retardando

UM POUCO MENOS MOVIDO

cantando

p sub

ped

cresc

mf

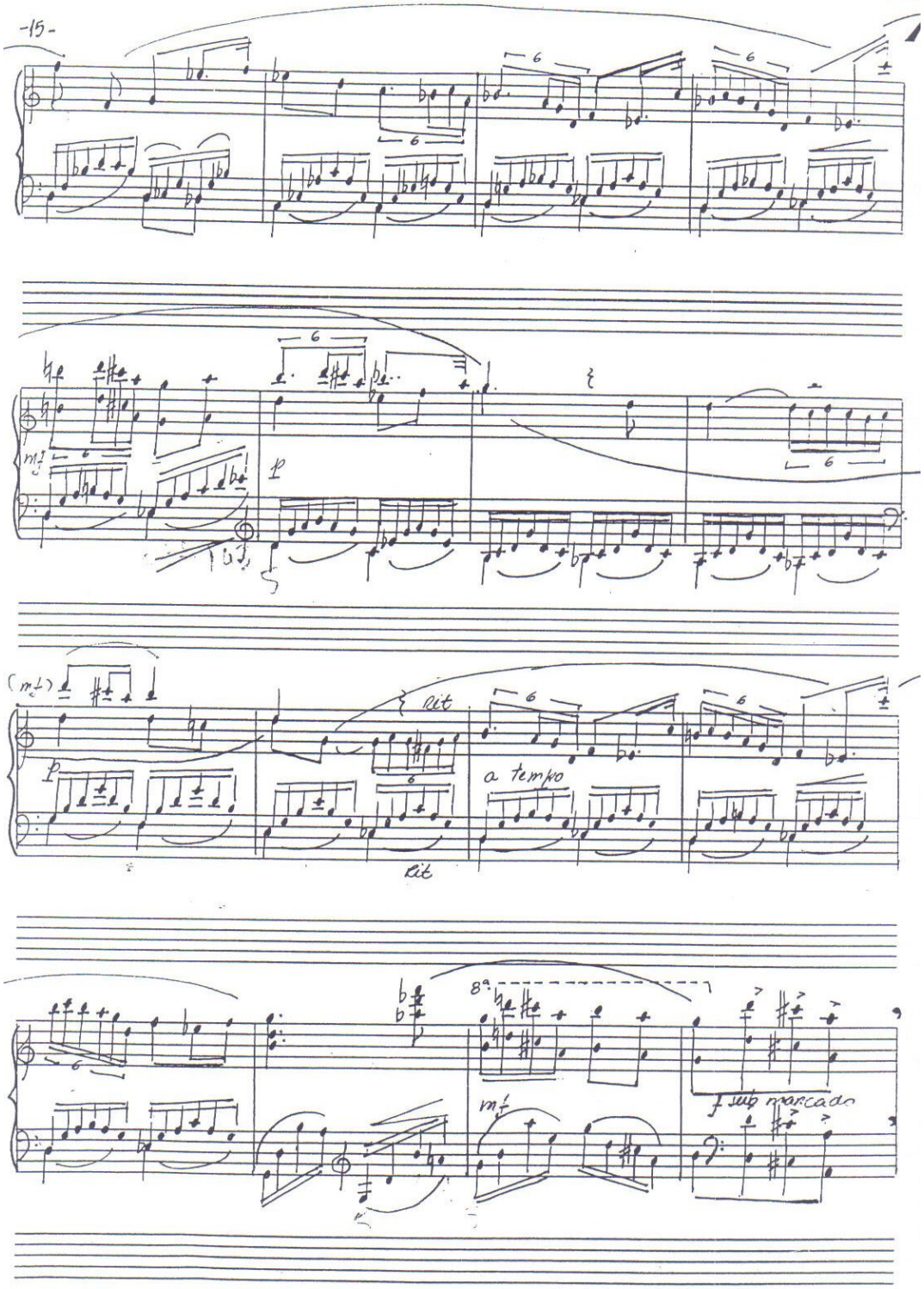
dimiuendo e retardando

p a tempo

mf

rit

p a tempo


mf
p
(mf)
p
rit
a tempo
rit
8va
mf
f sub marcado

f sub rotandando

pp Tempo rubato

rotardando

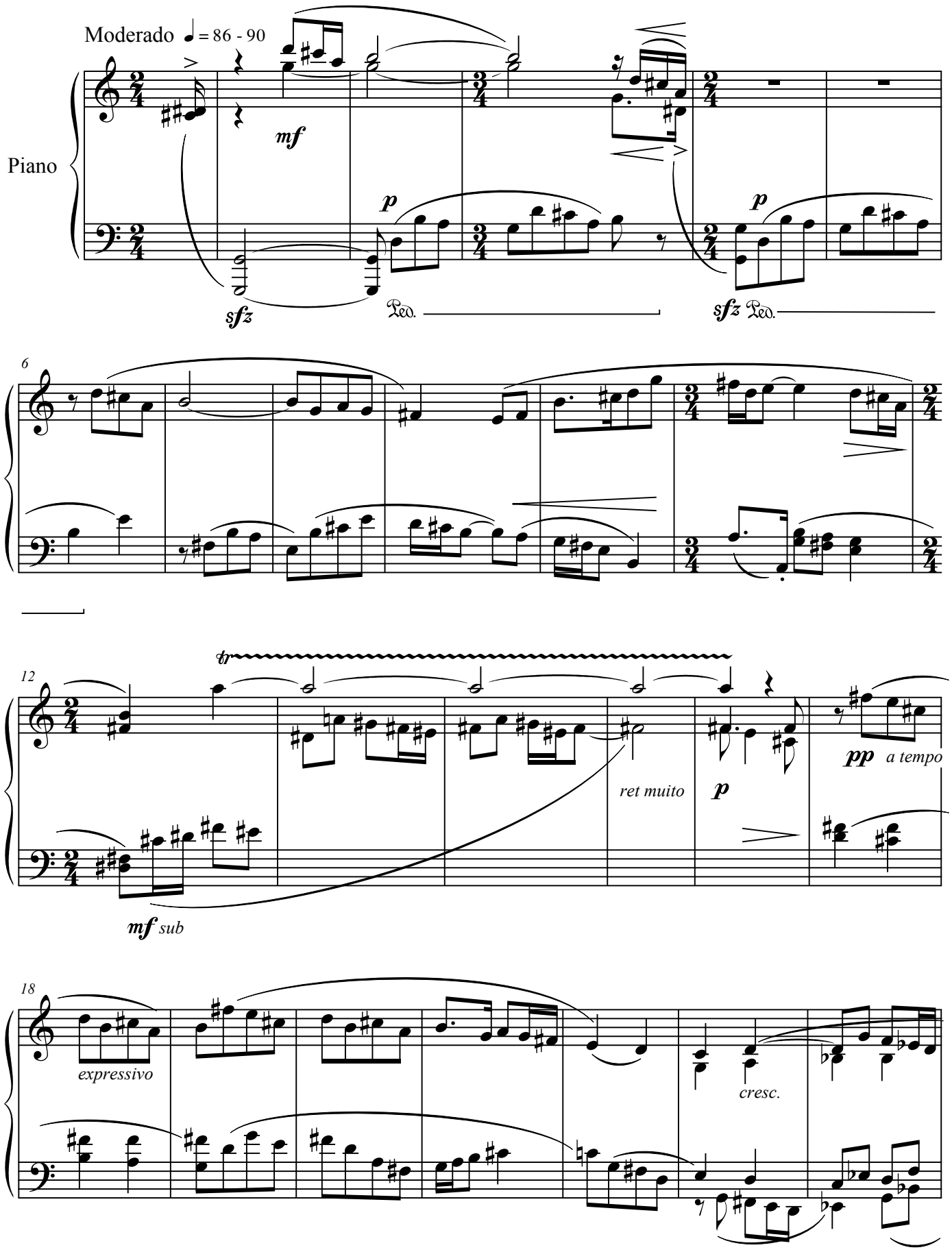
ppp

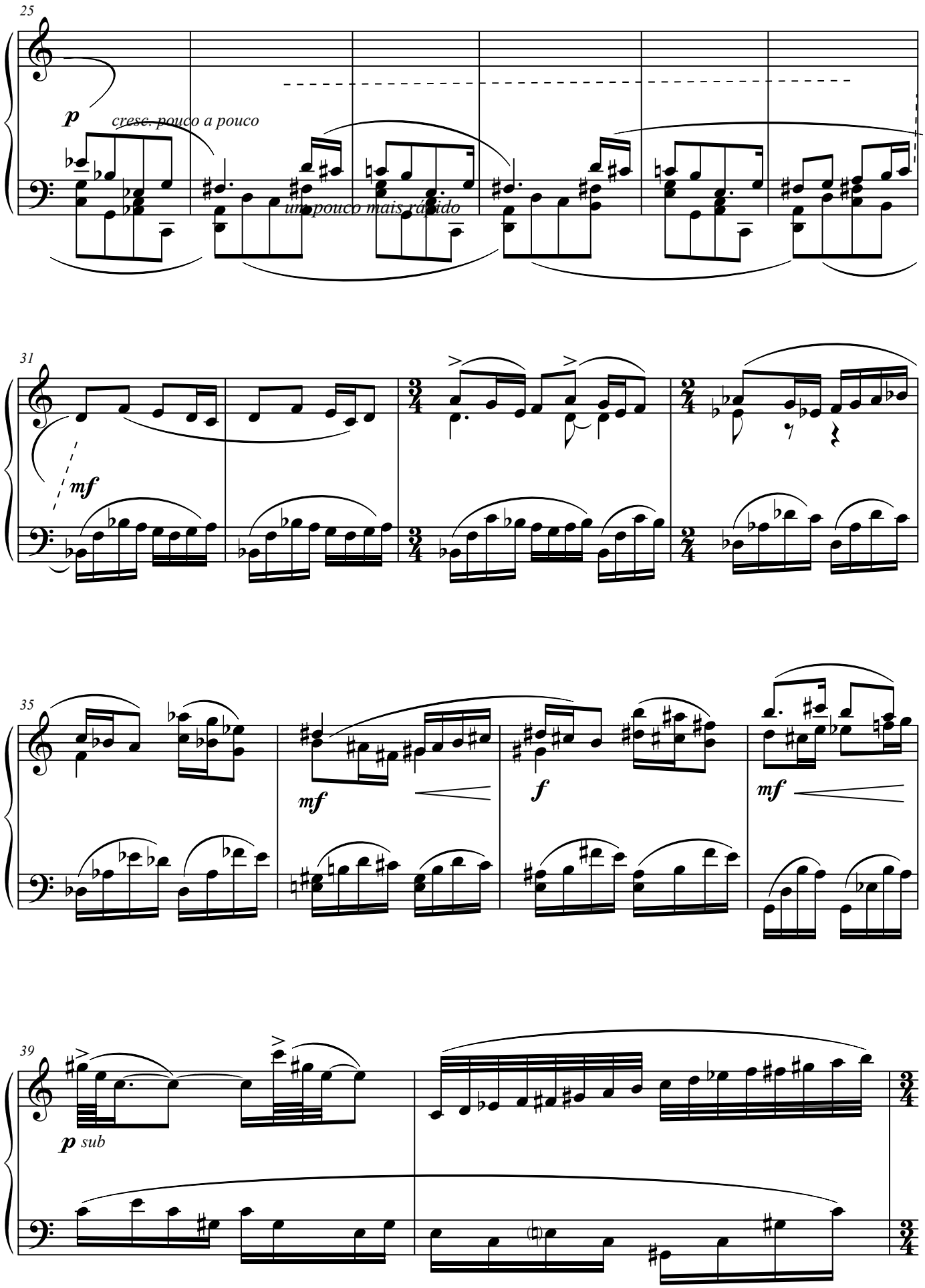
12.05.94

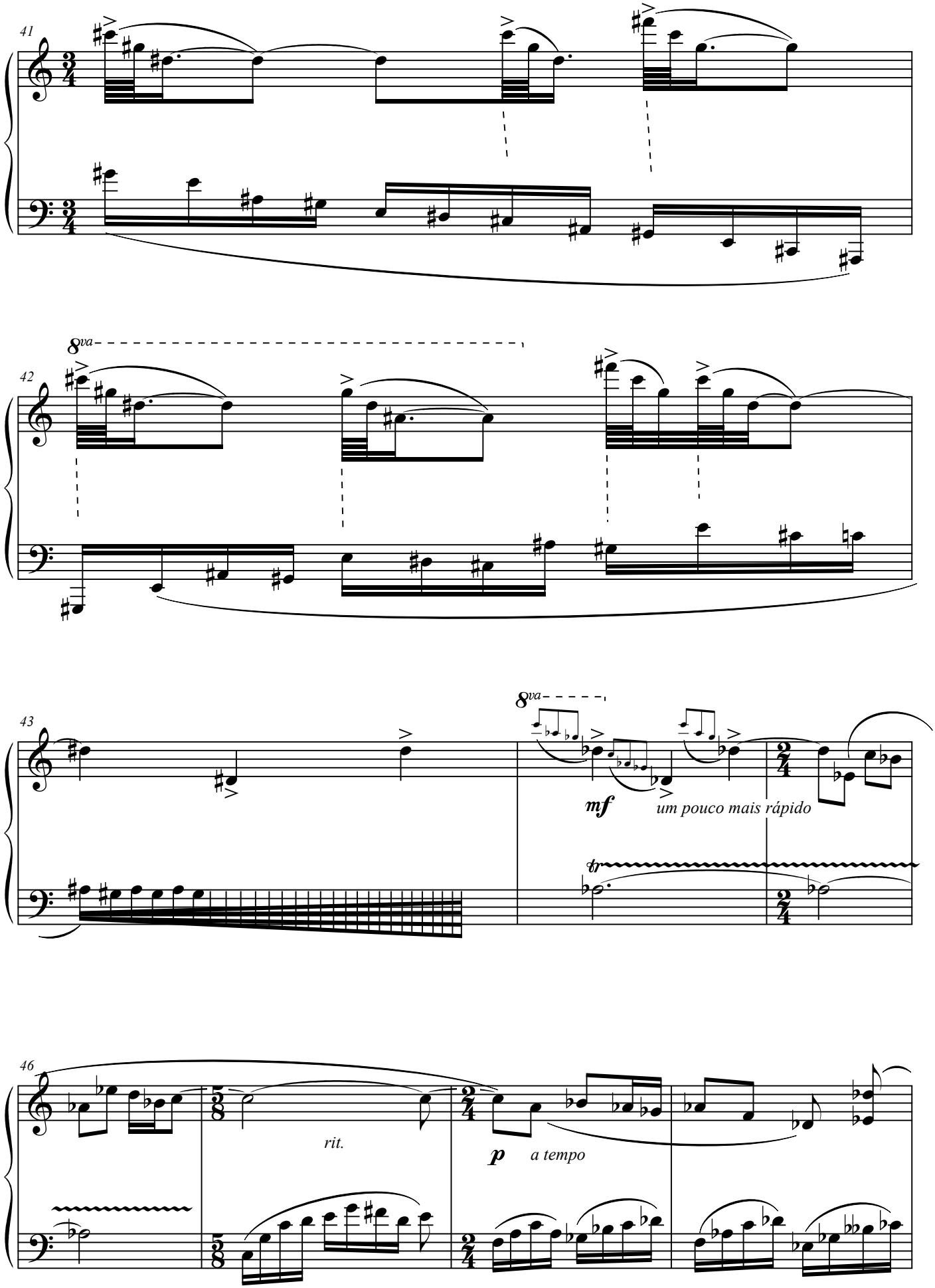
6.2.2.1 – Nossa edição da *Sonata (1994)* de João Guilherme Ripper

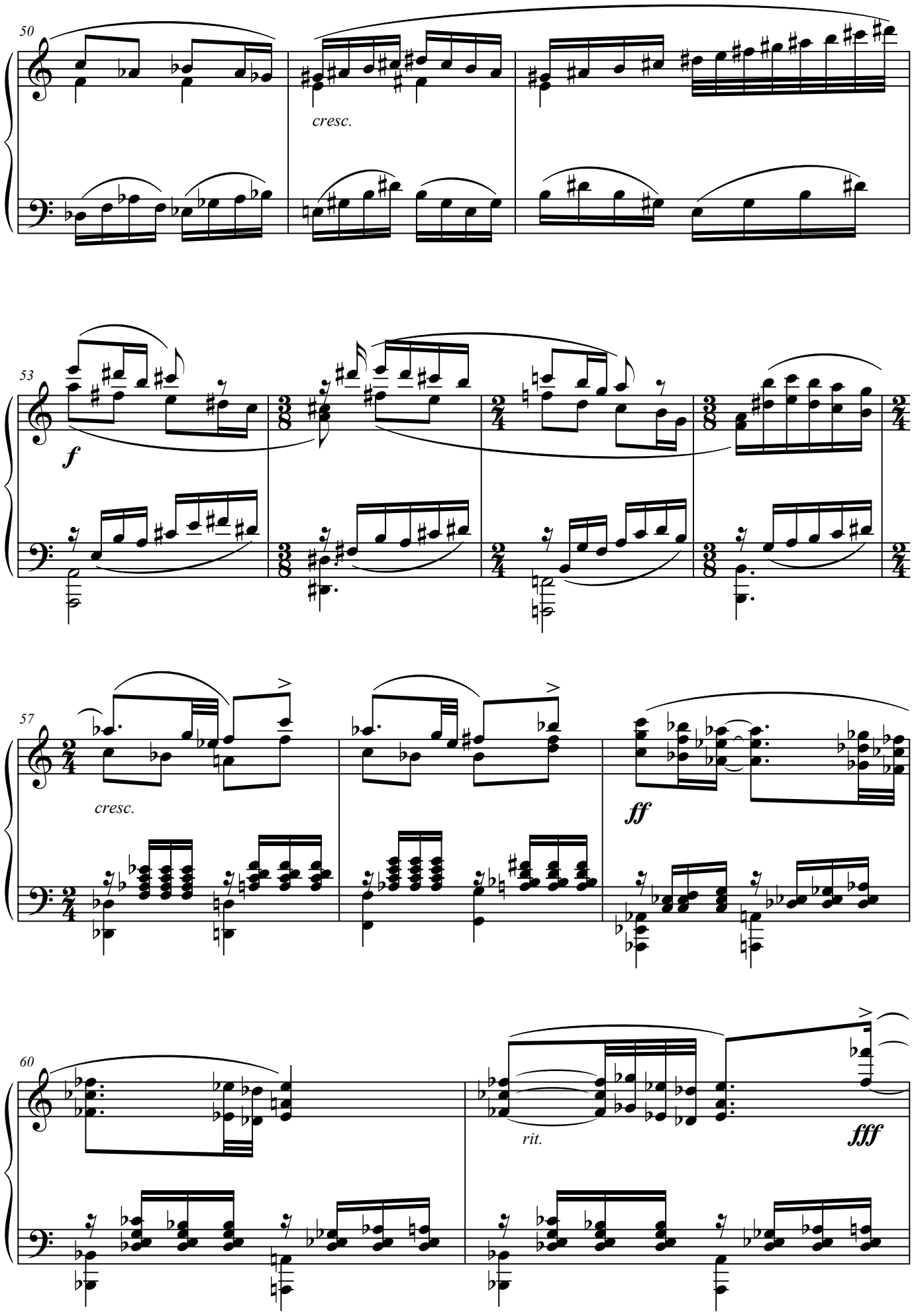
SONATA (1994)

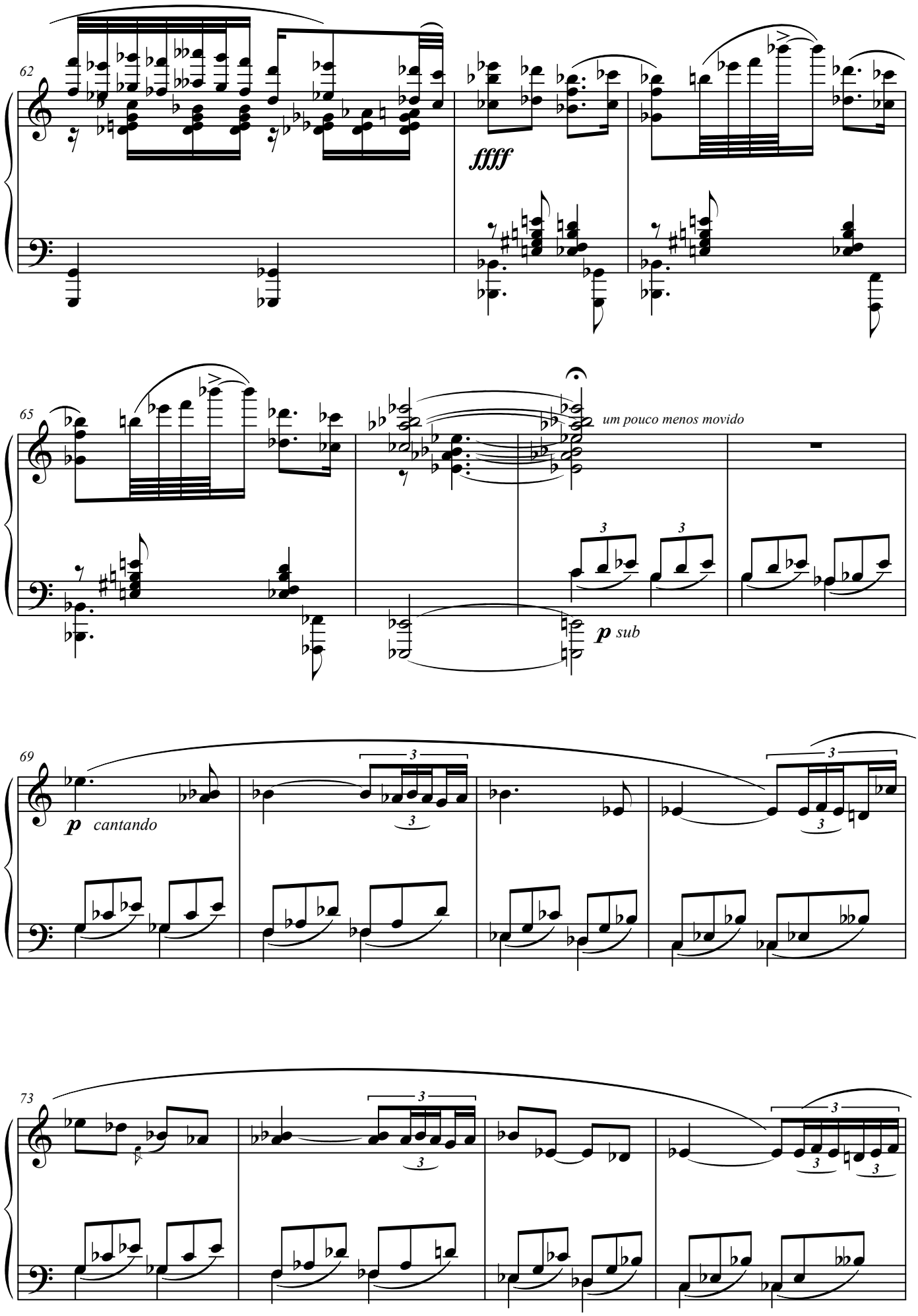
João Guilherme Ripper

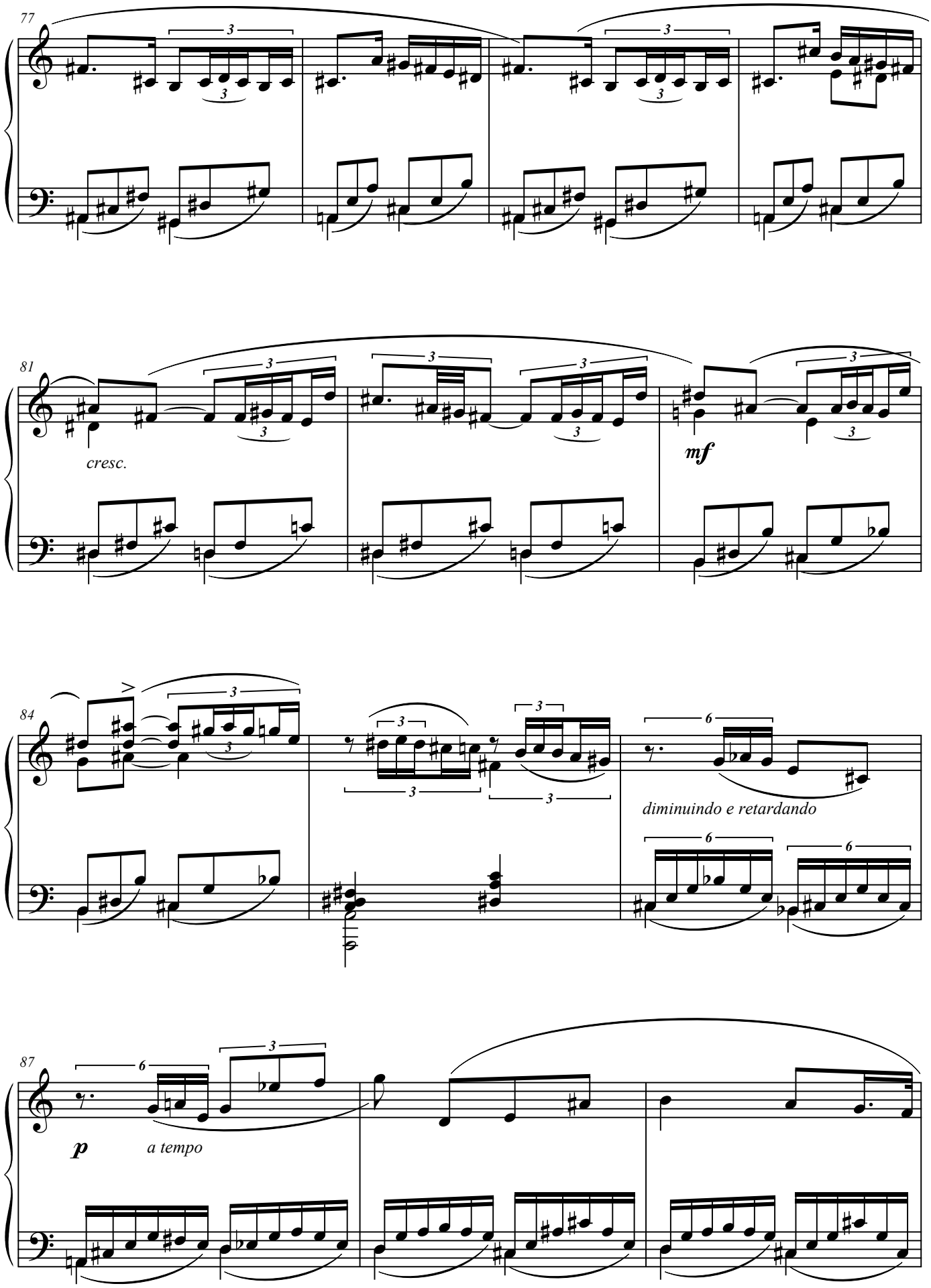


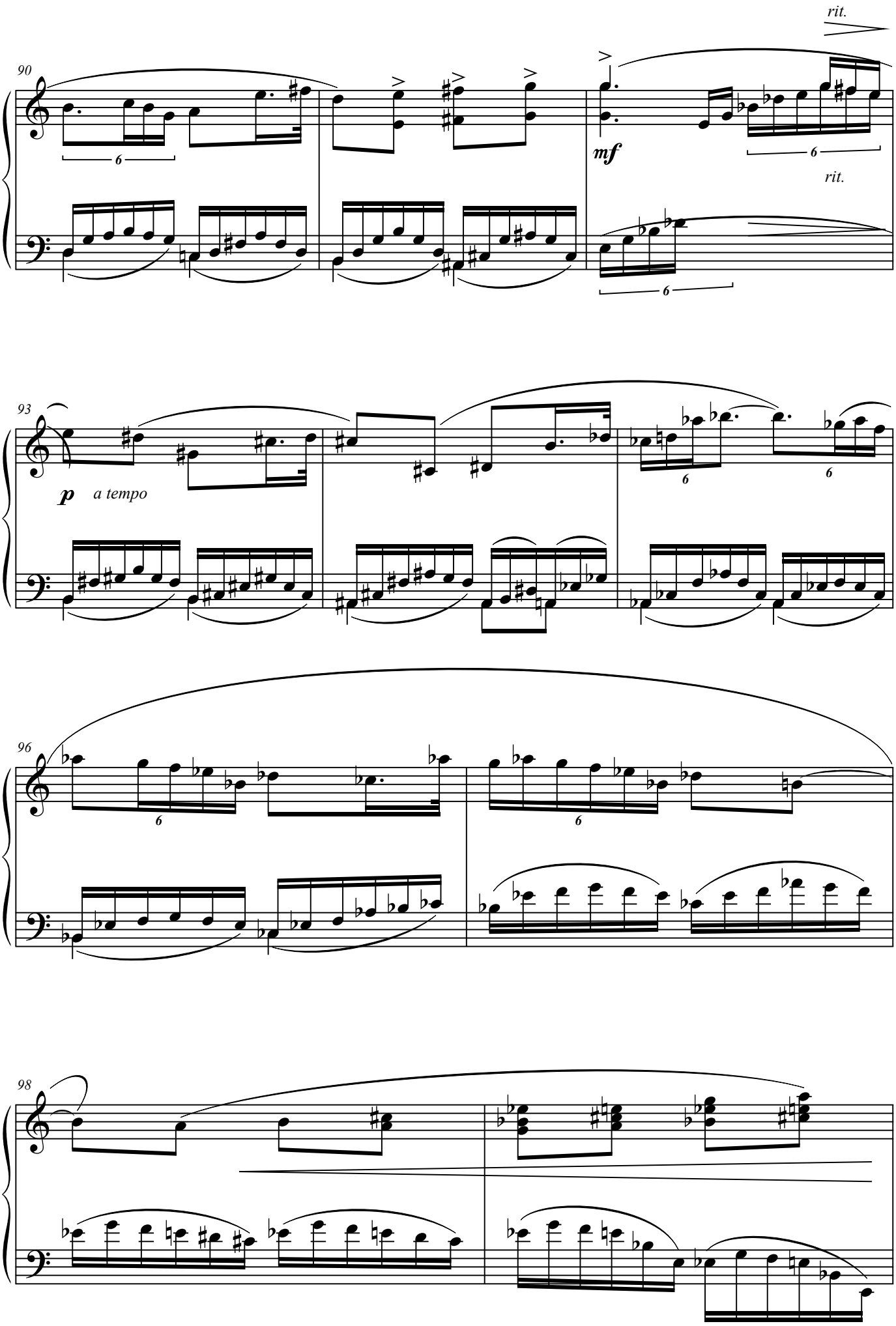

25
p
cresc. pouco a pouco
um pouco mais rápido
31
mf
35
mf
f
mf
39
p sub

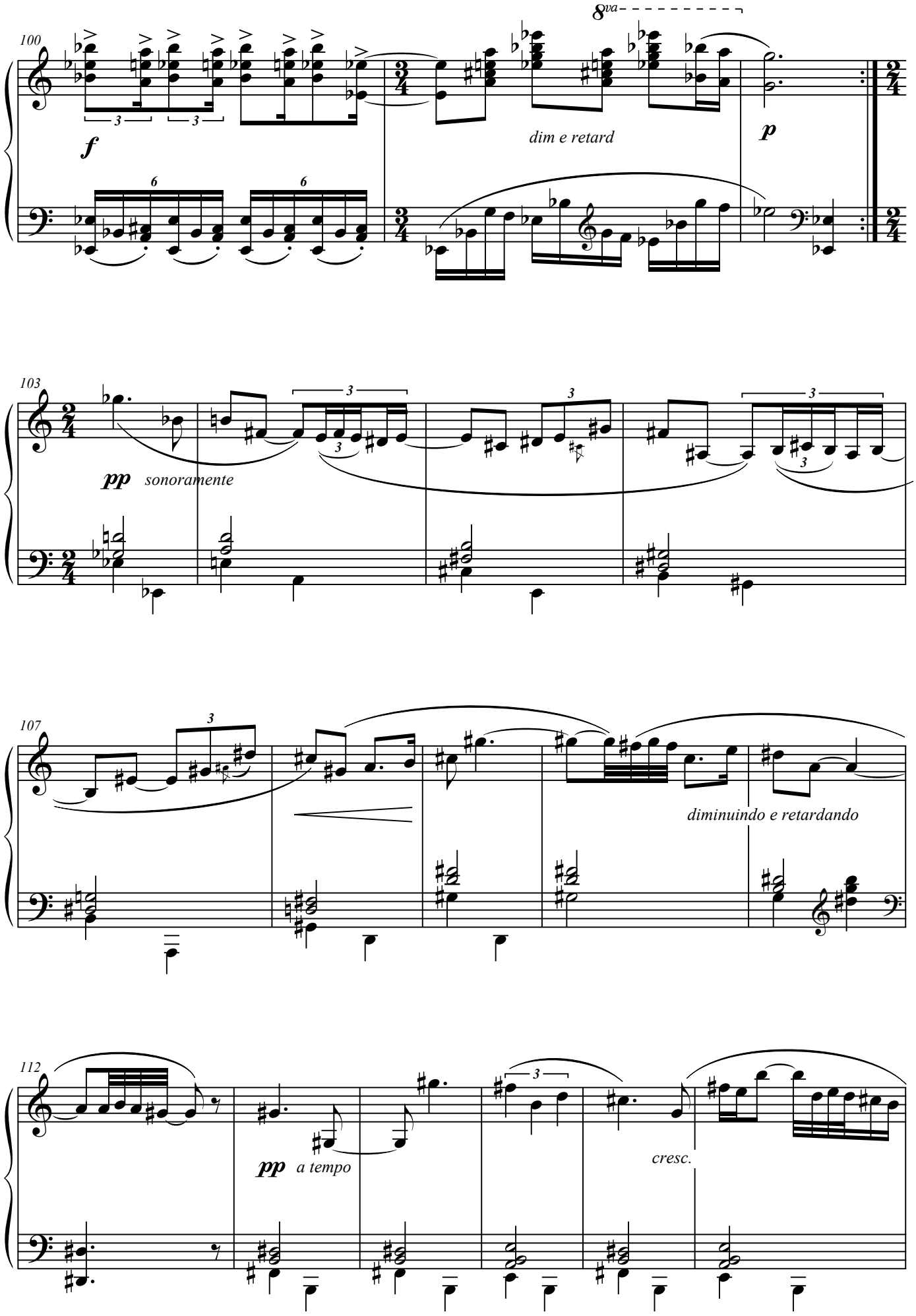

41
42
8va
43
8va
mf
um pouco mais rápido
tr
46
rit.
p
a tempo

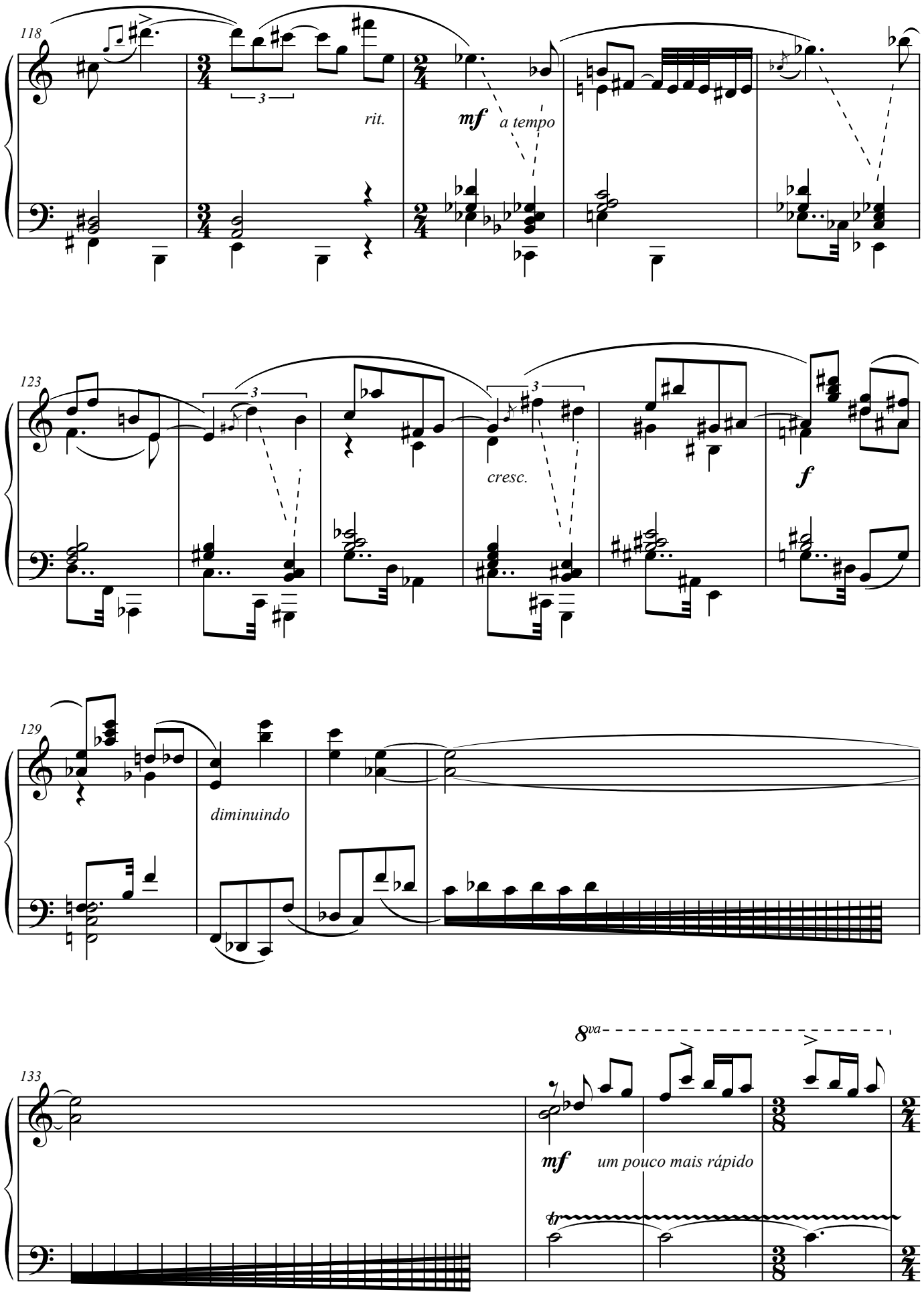

50
cresc.
53
f
57
cresc.
ff
60
rit.
fff

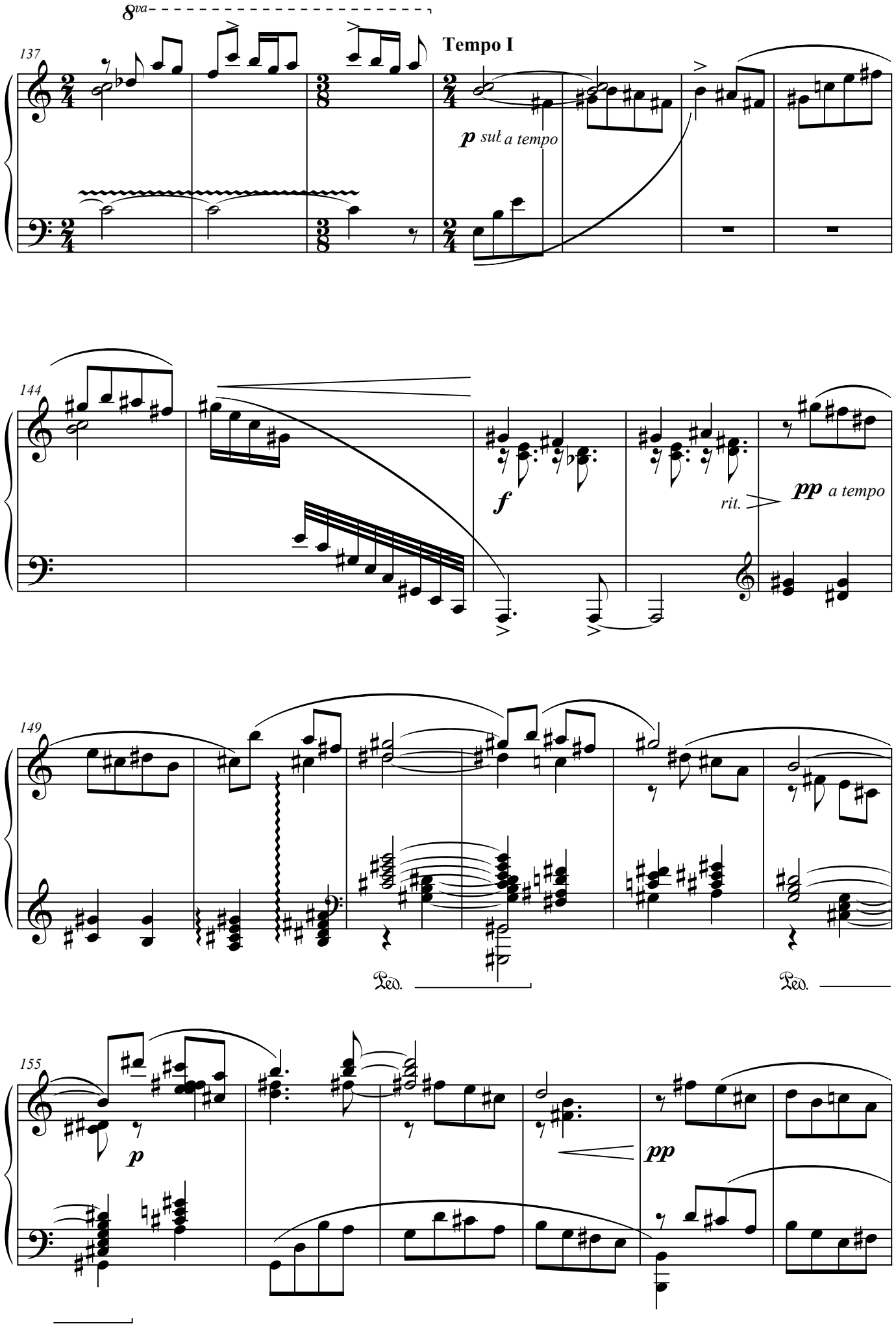

62
ffff
65
um pouco menos movido
p sub
69
p cantando
73

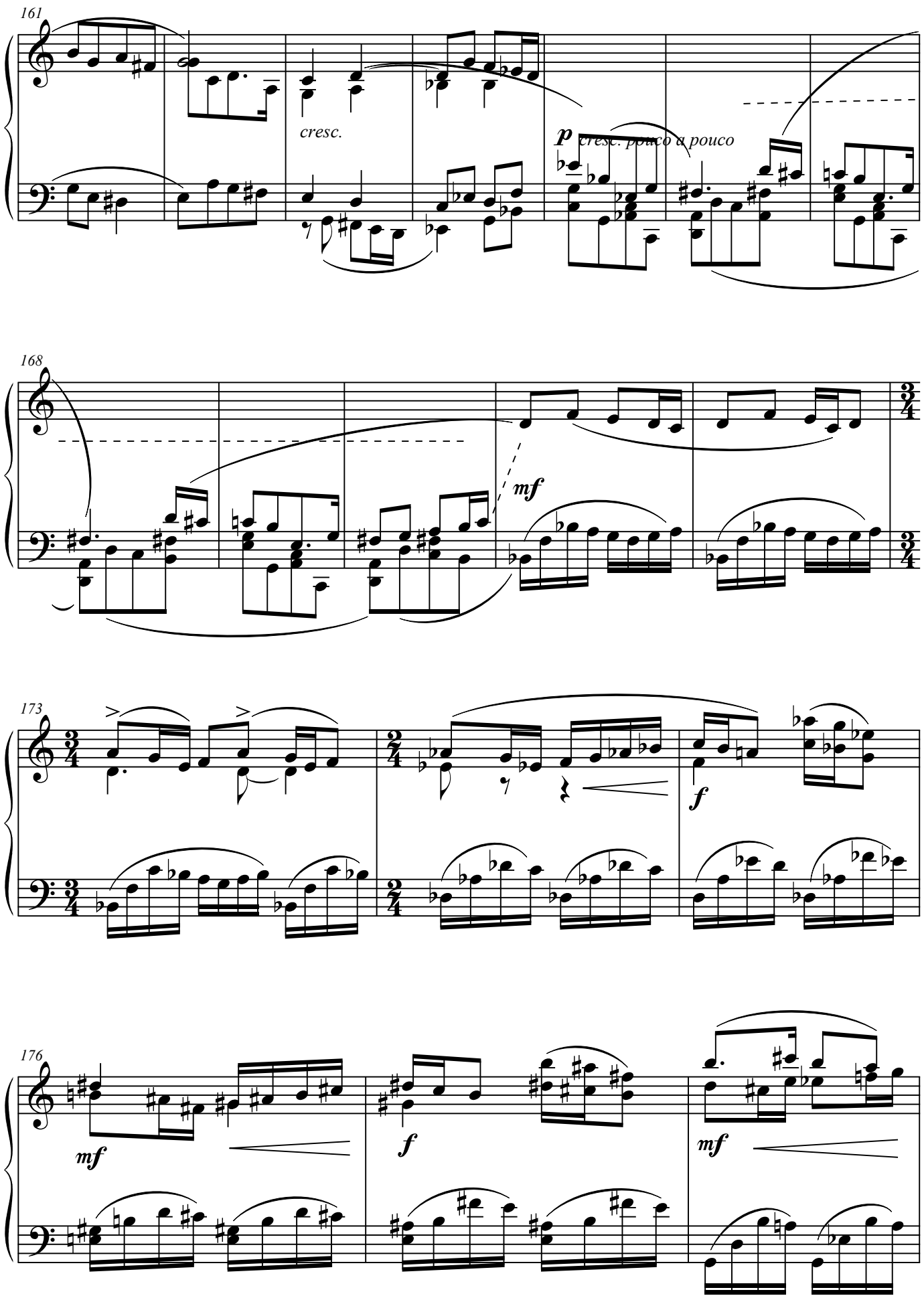

77
81
cresc.
mf
84
diminuindo e retardando
87
p
a tempo

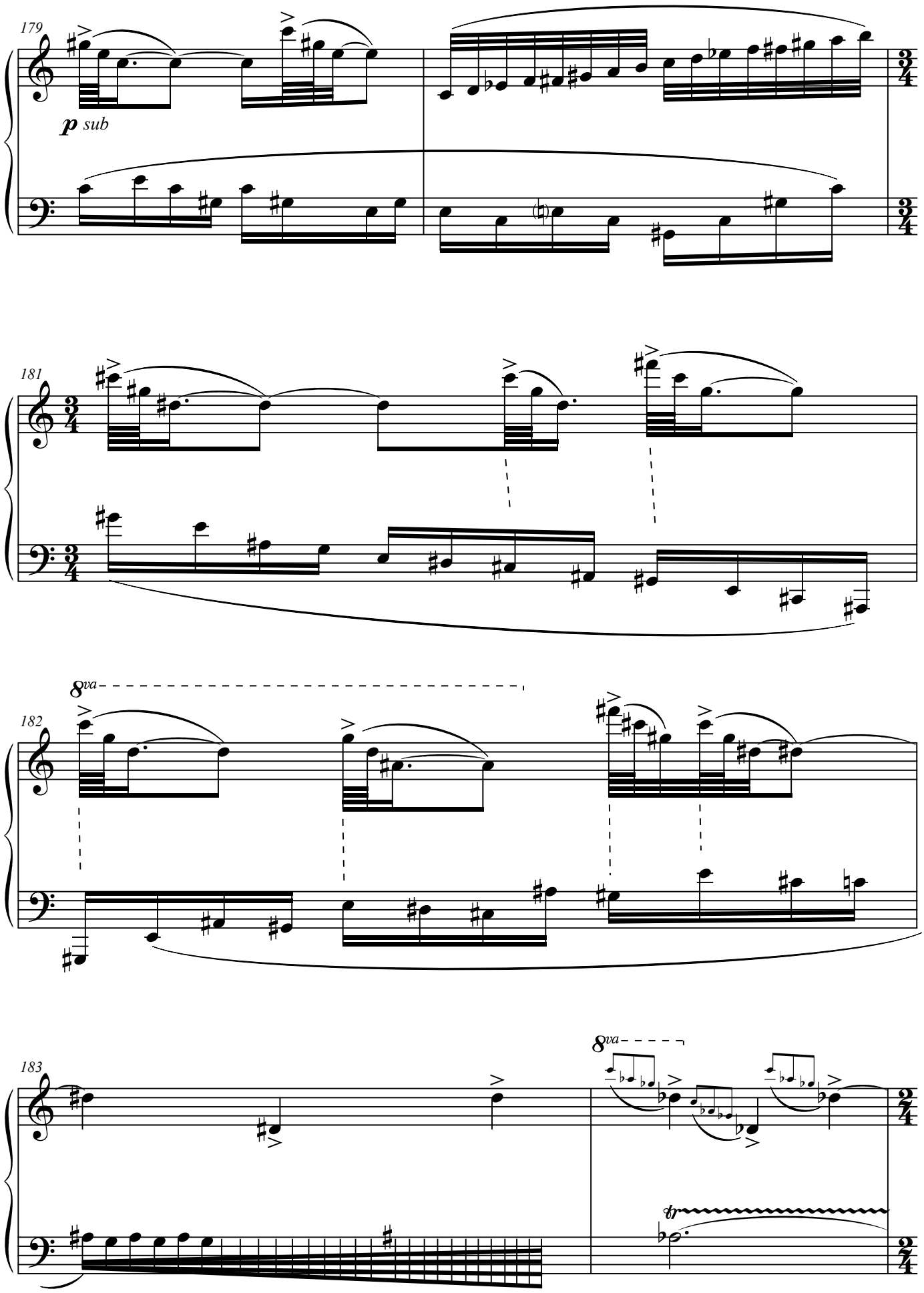

rit.
90
mf
rit.
93
p
a tempo
96
98

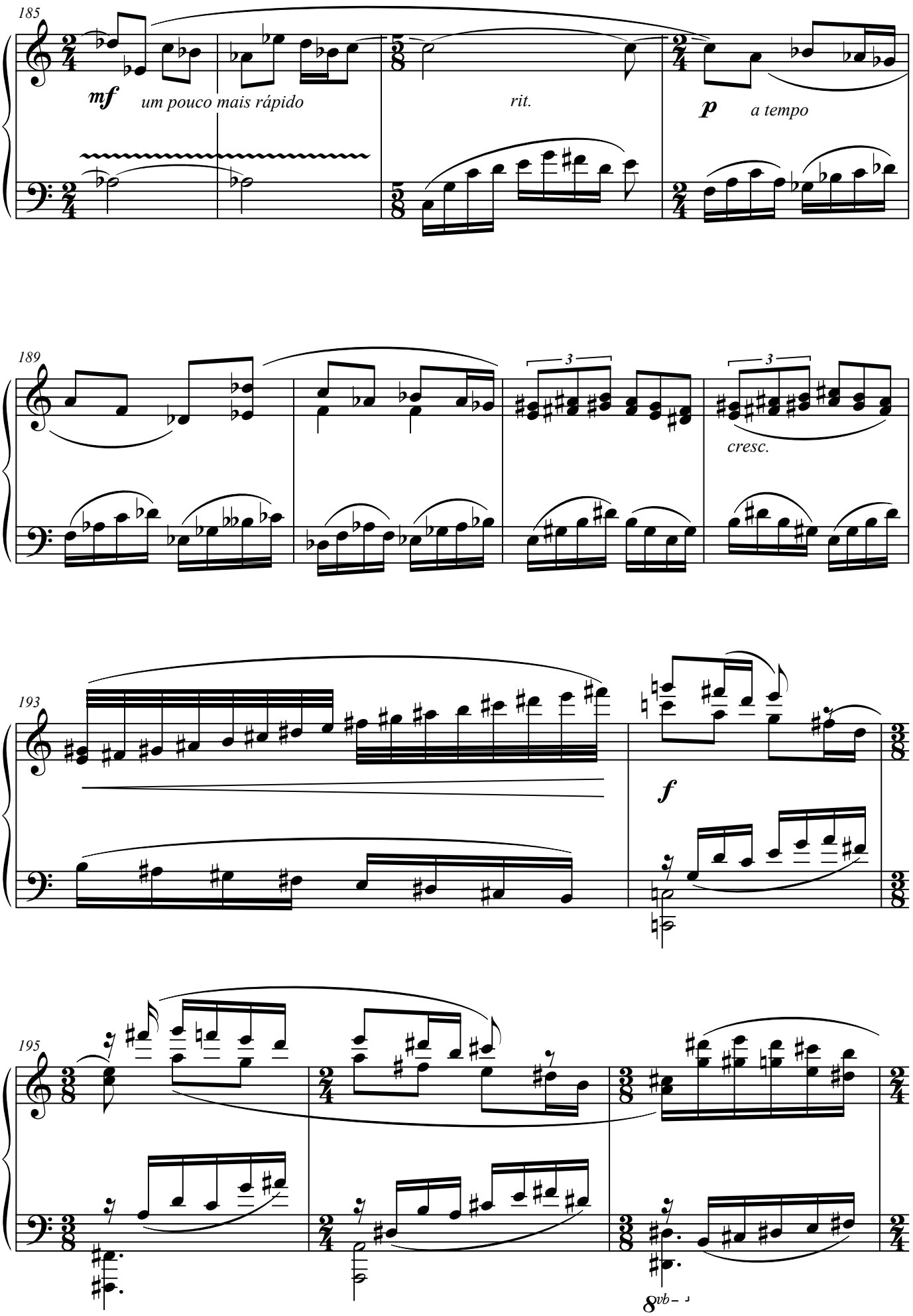

100
8va
f
dim e retard
p
103
pp sonoramente
107
diminuindo e retardando
112
pp a tempo
cresc.

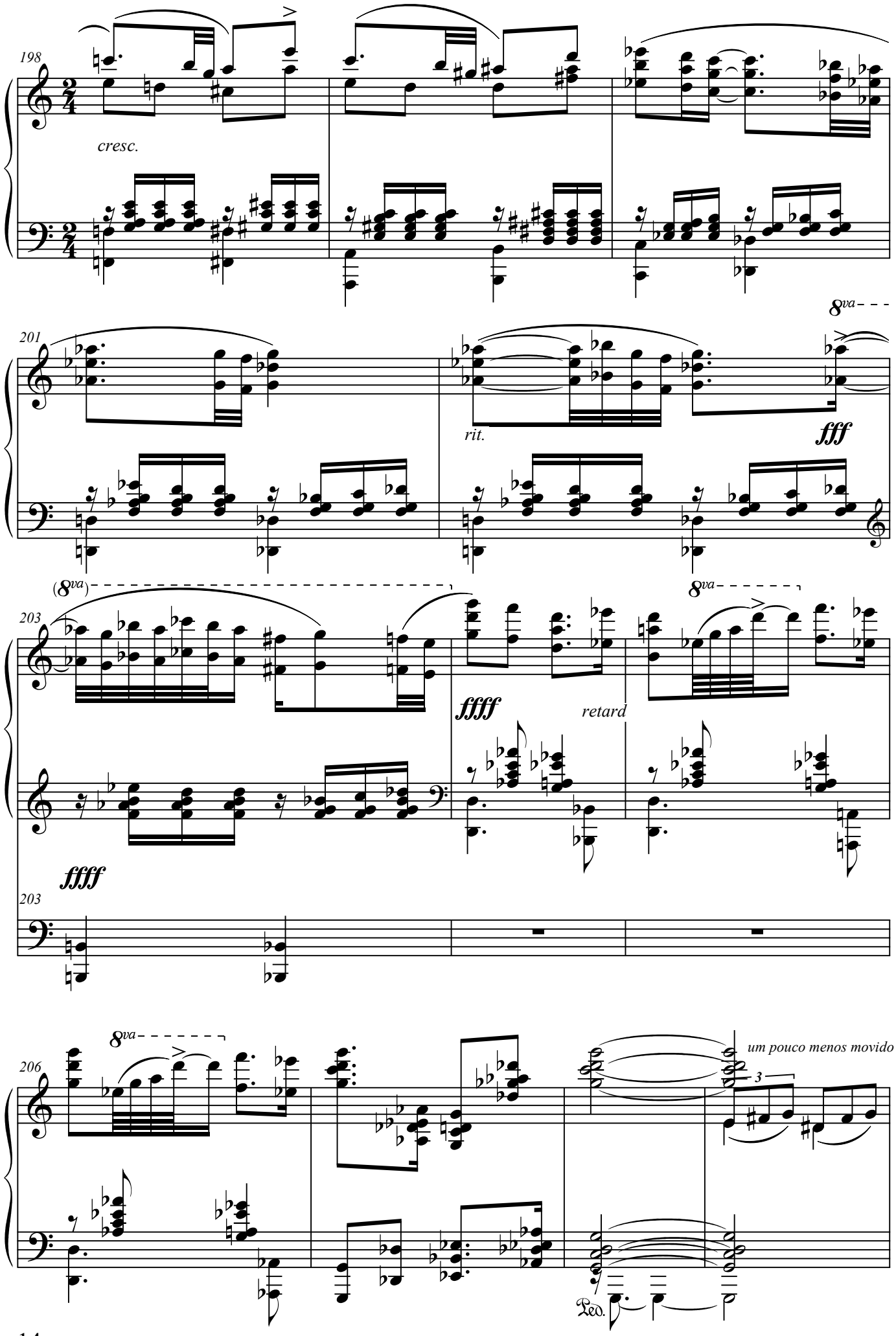

118
rit.
mf
a tempo
123
cresc.
f
129
diminuindo
133
8va
mf
um pouco mais rápido

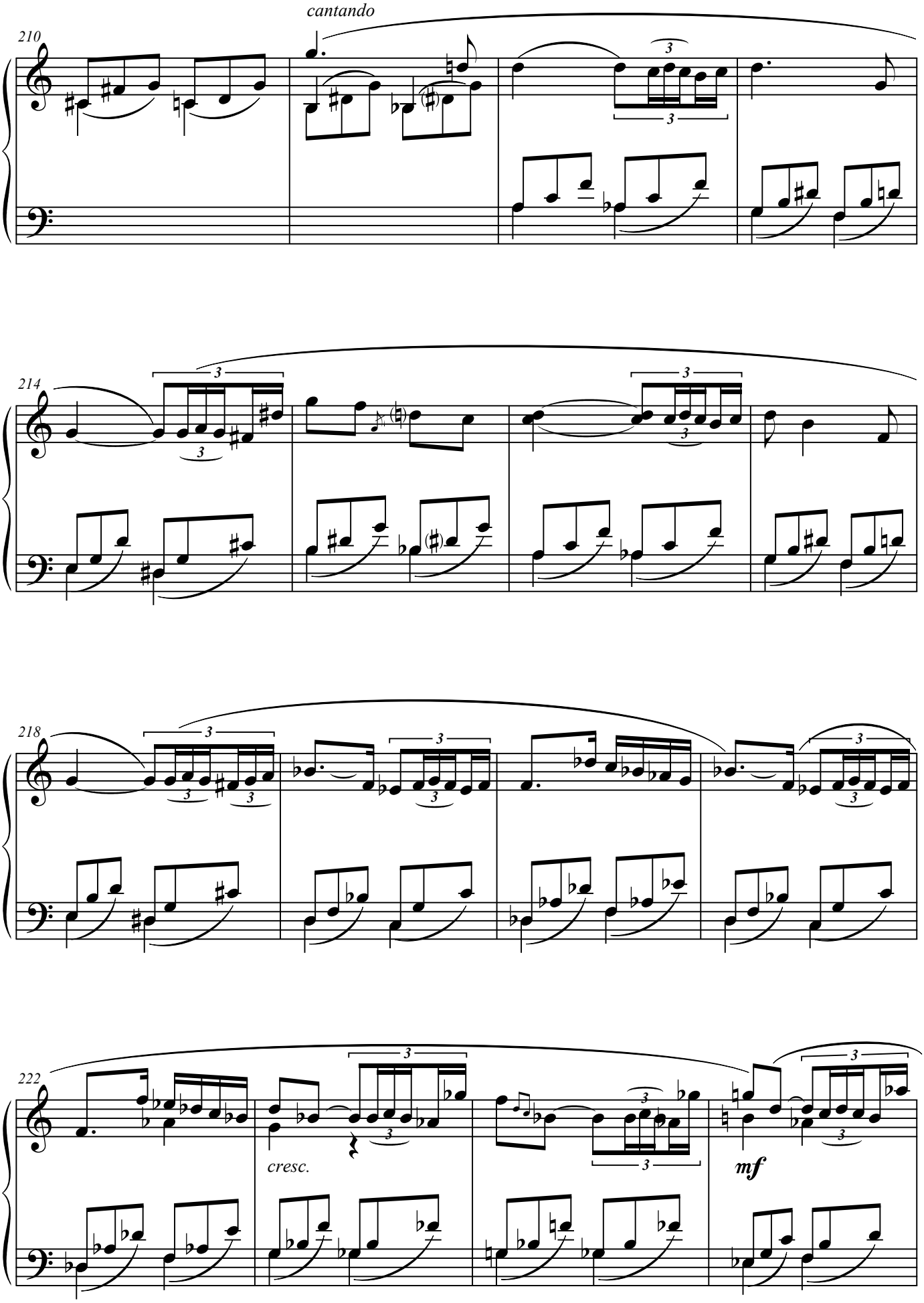

8va
137
Tempo I
p sul a tempo
144
f
rit.
pp a tempo
149
Ped.
Ped.
155
p
pp

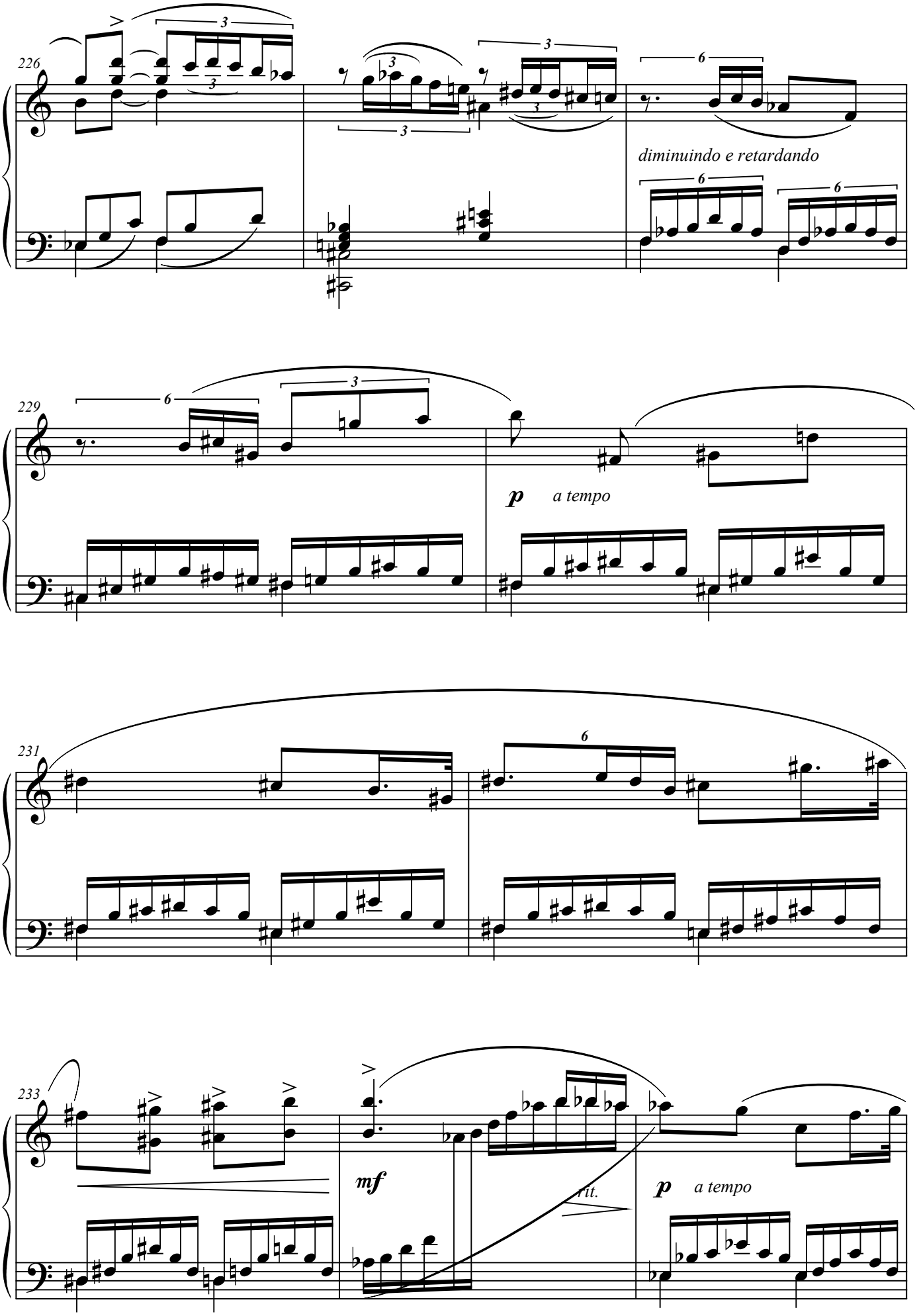

161
cresc.
p
cresc. pouco a pouco
168
mf
173
f
176
mf
f
mf

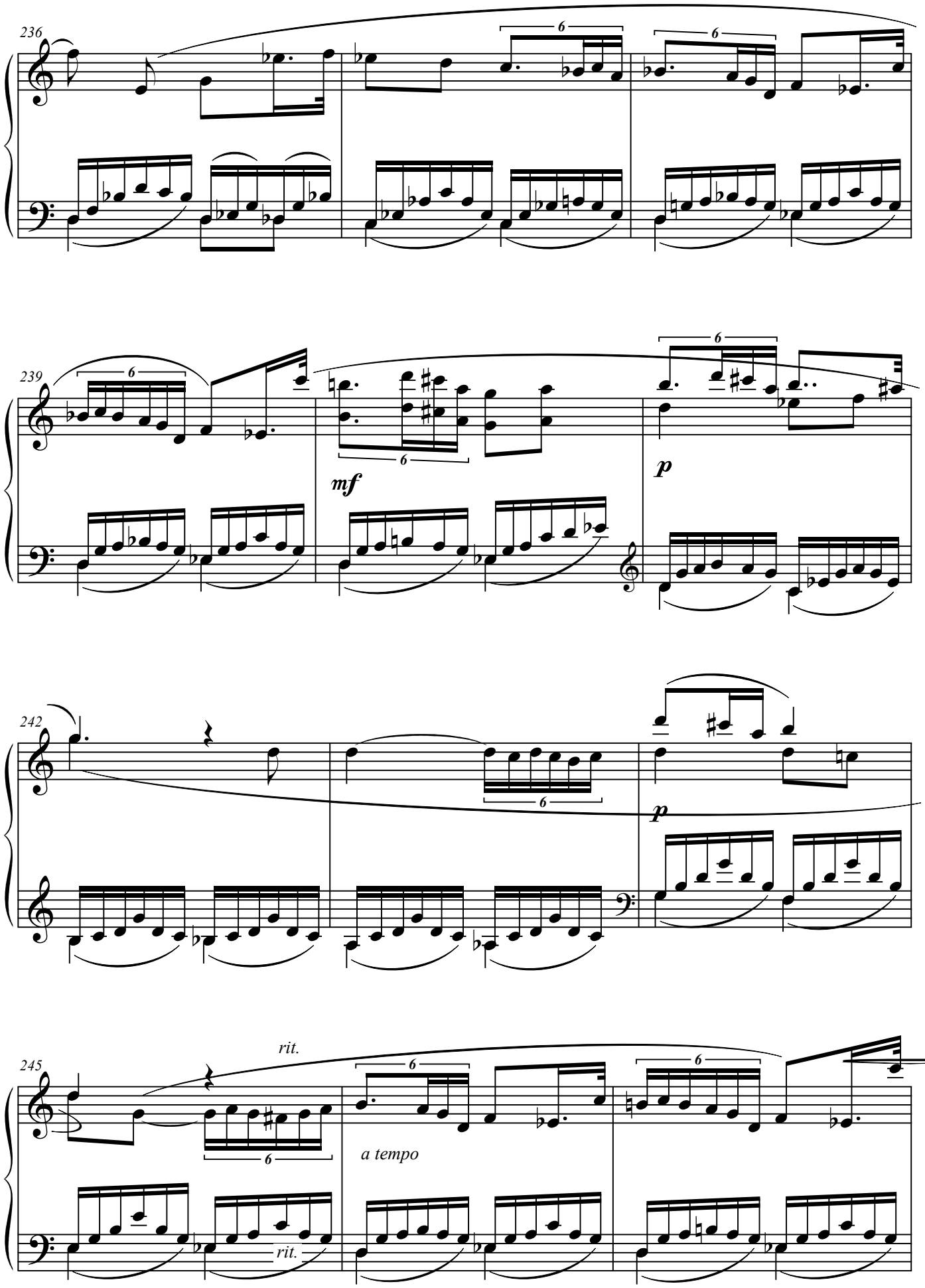

179
p sub
181
182
8va
183
8va
tr

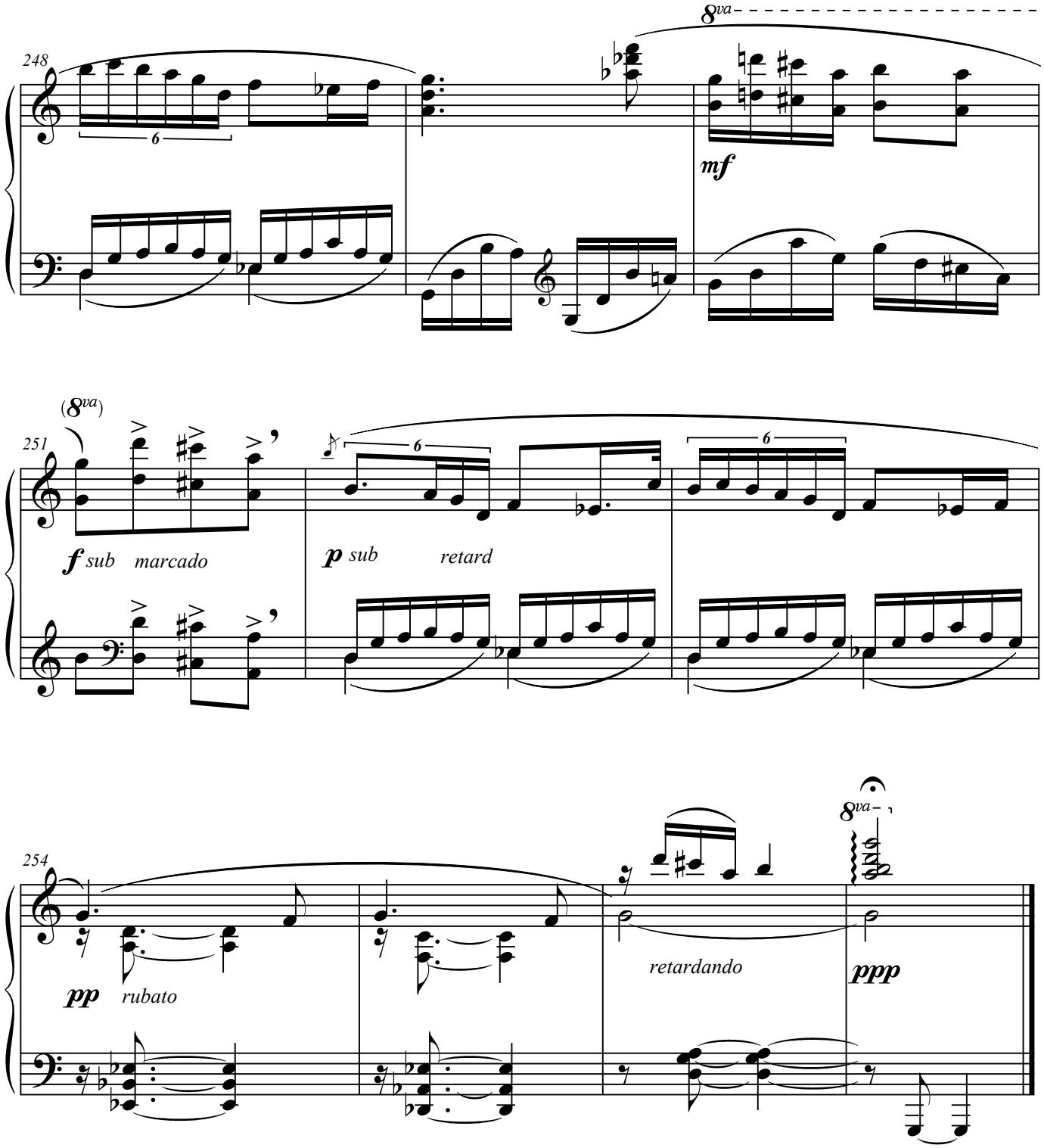

185
mf
um pouco mais rápido
rit.
p
a tempo
189
3
3
cresc.
193
f
195
8vb


198
cresc.
201
rit.
fff
8va
203
ffff
retard
206
um pouco menos movido
3
Ped.


cantando
210
214
218
222
cresc.
mf


226
diminuindo e retardando
229
p
a tempo
231
233
mf
rit.
p
a tempo


236
239
mf
p
242
p
245
rit.
a tempo
rit.


248
8va
mf
251
(8va)
f sub marcado
p sub retard
254
pp rubato
retardando
ppp

6.2.3 – Partitura da *Sonata I* de Roberto Victorio

SONATA I

para piano

Roberto Victorio

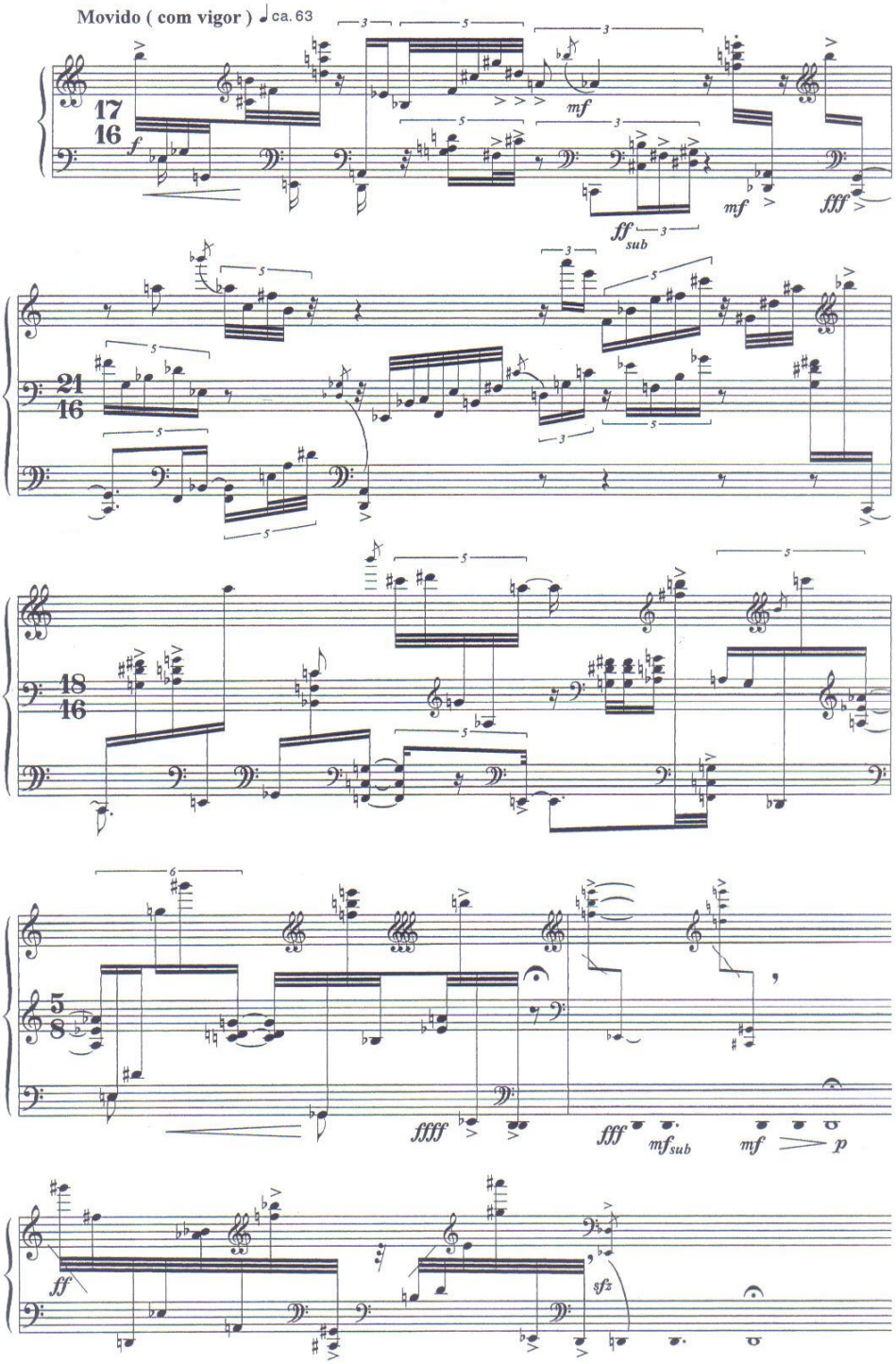
Vic Edições

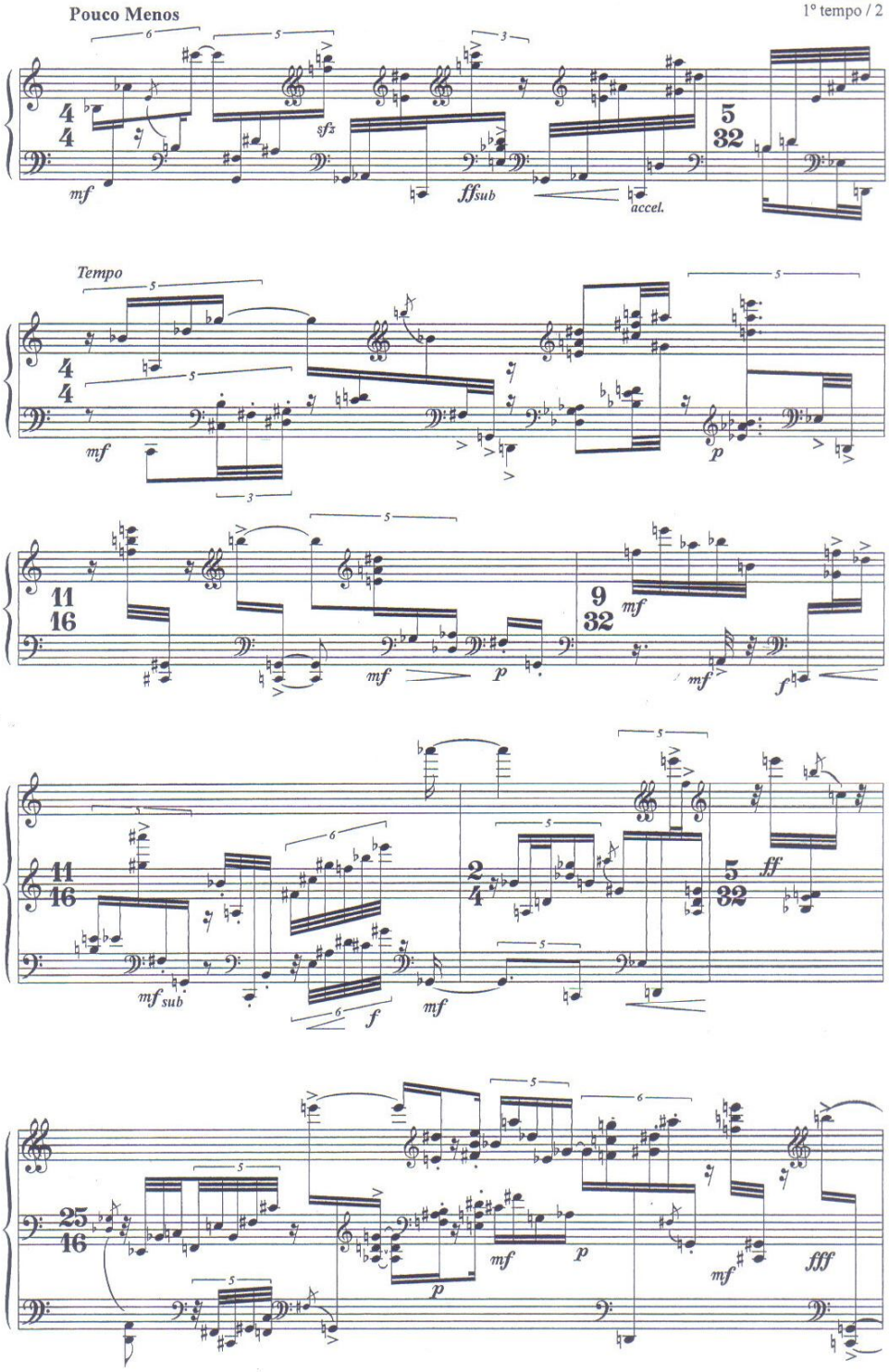
p/ Ingrid Barancoski

Sonata I

1º tempo

Roberto Victorio




Pouco Menos
mf
sfz
ffsub
accel.
Tempo
mf
p
mf
p
mf
f
mf sub
f
mf
ff
mf
p
mf
p
mf
fff

Pouco Menos

fff f mf fff f rall. muito

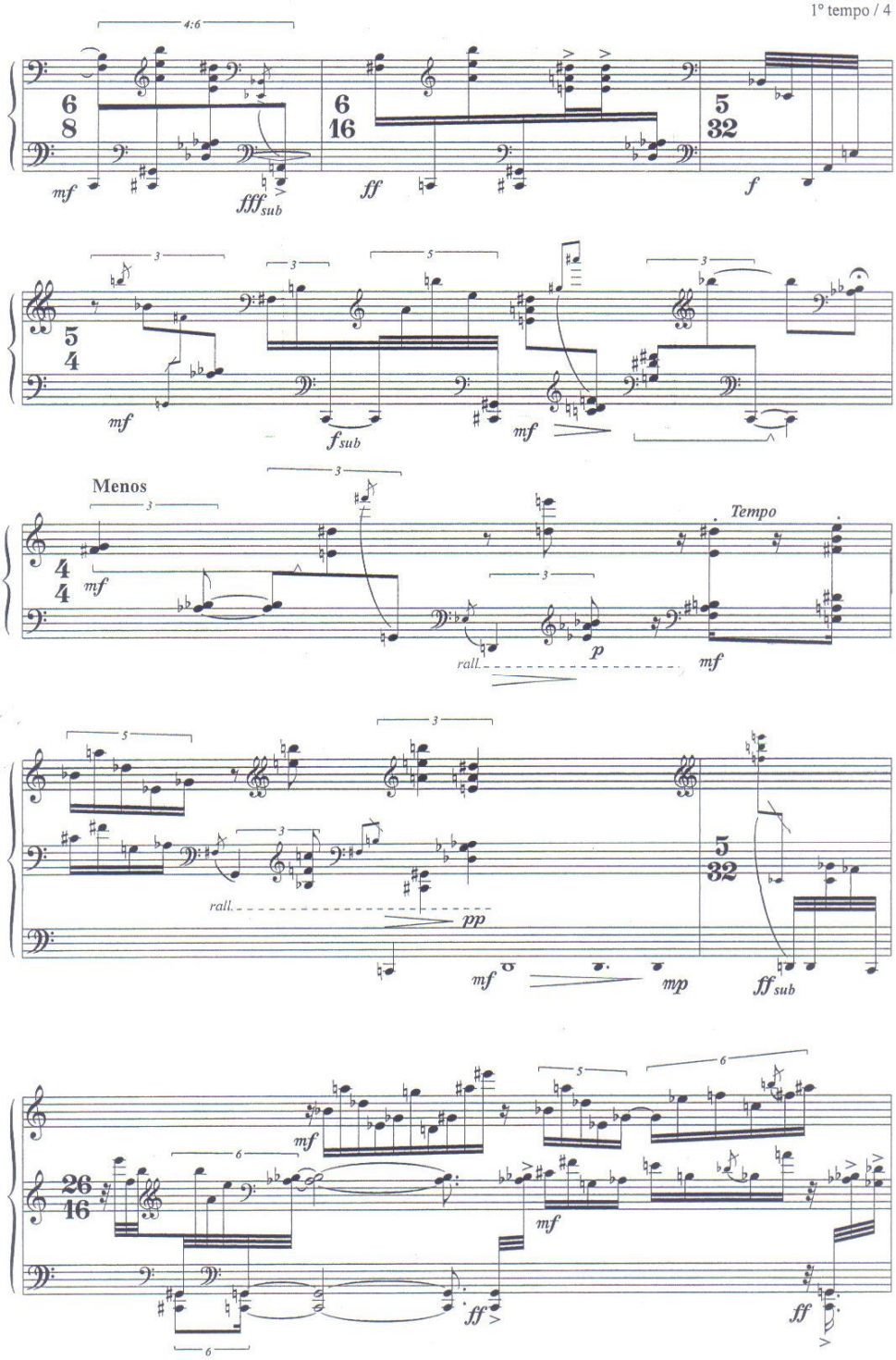
Tempo I

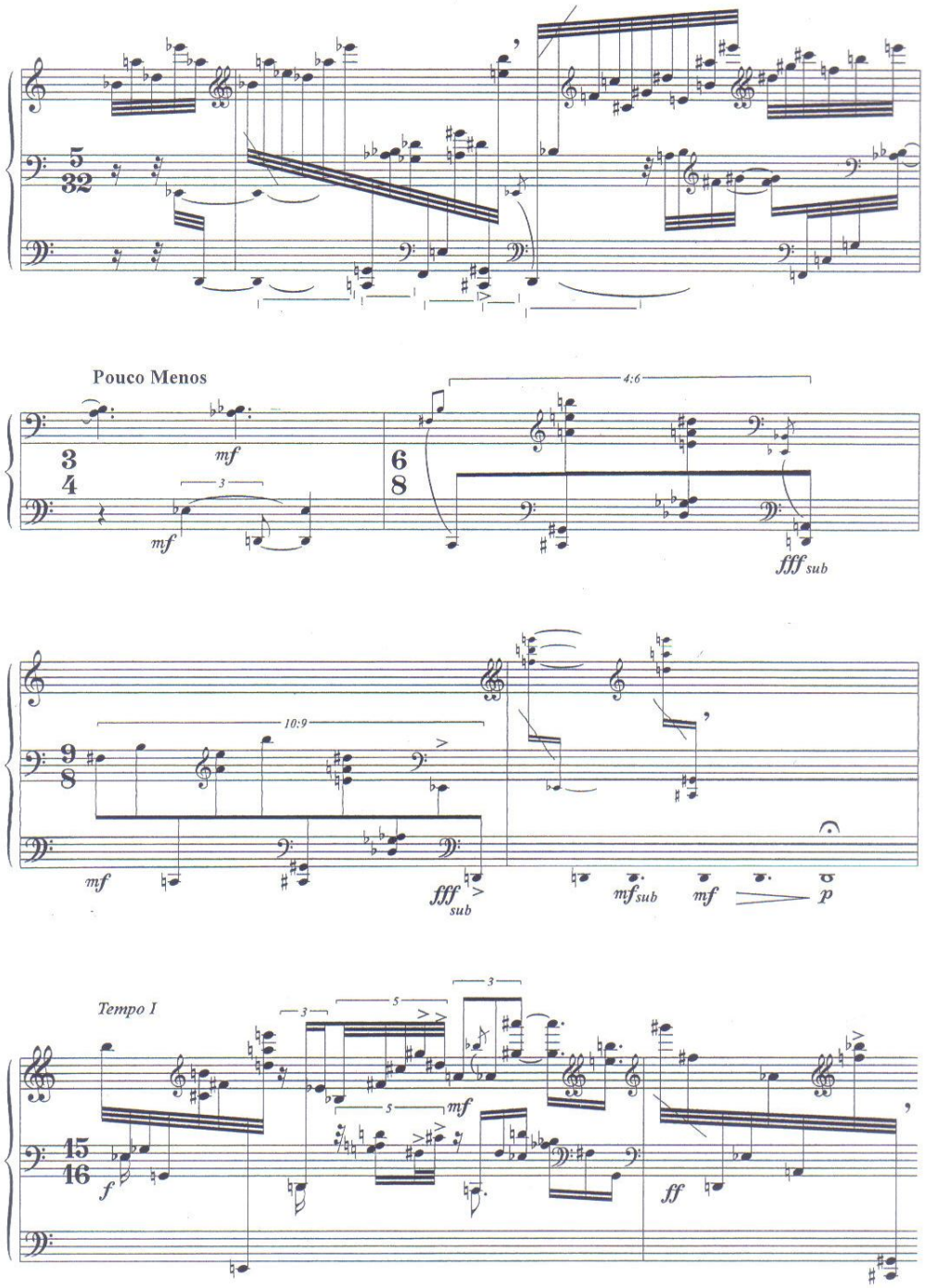
sfz mf sfz ff mf sfz mf

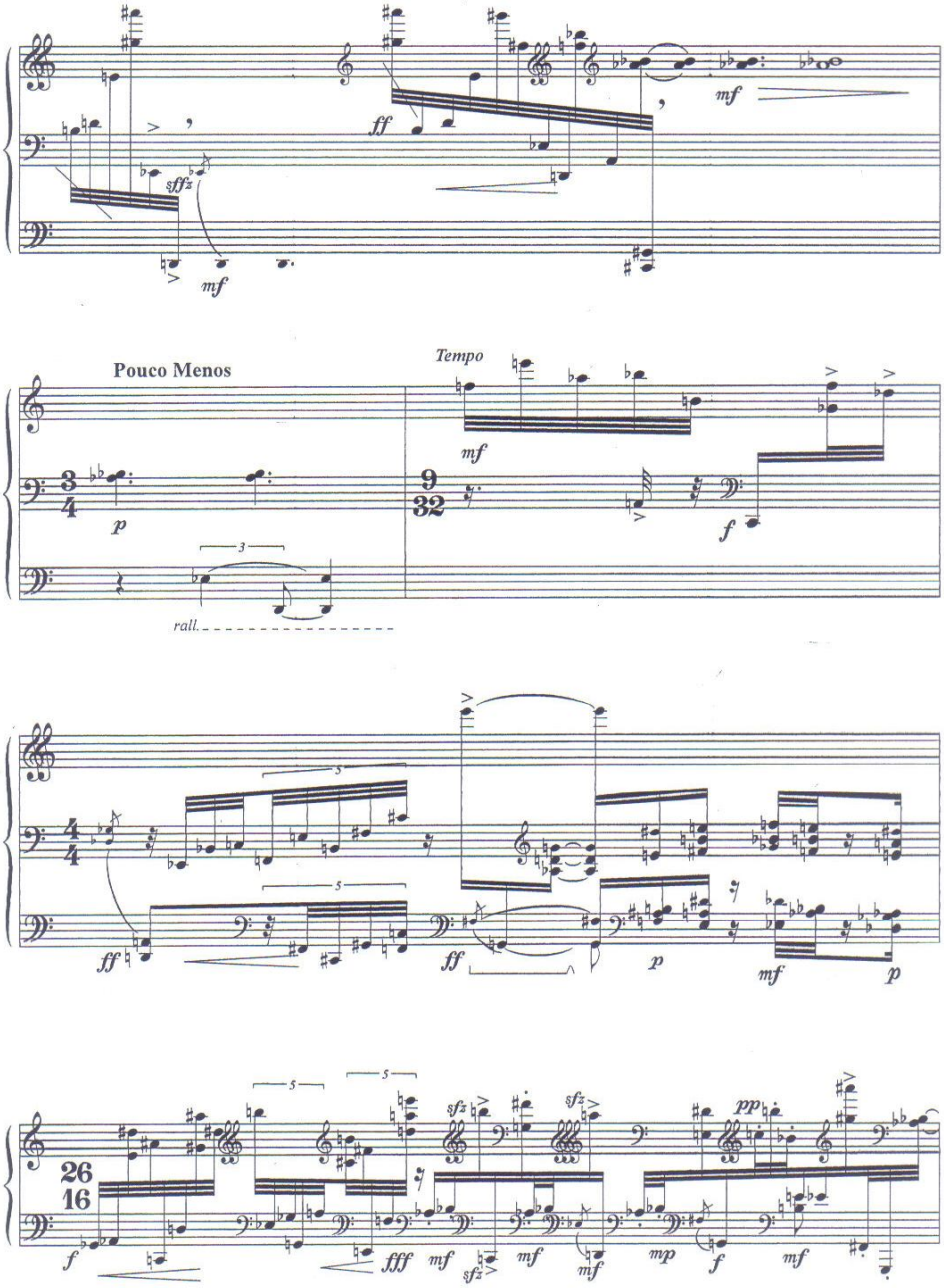
mf ff

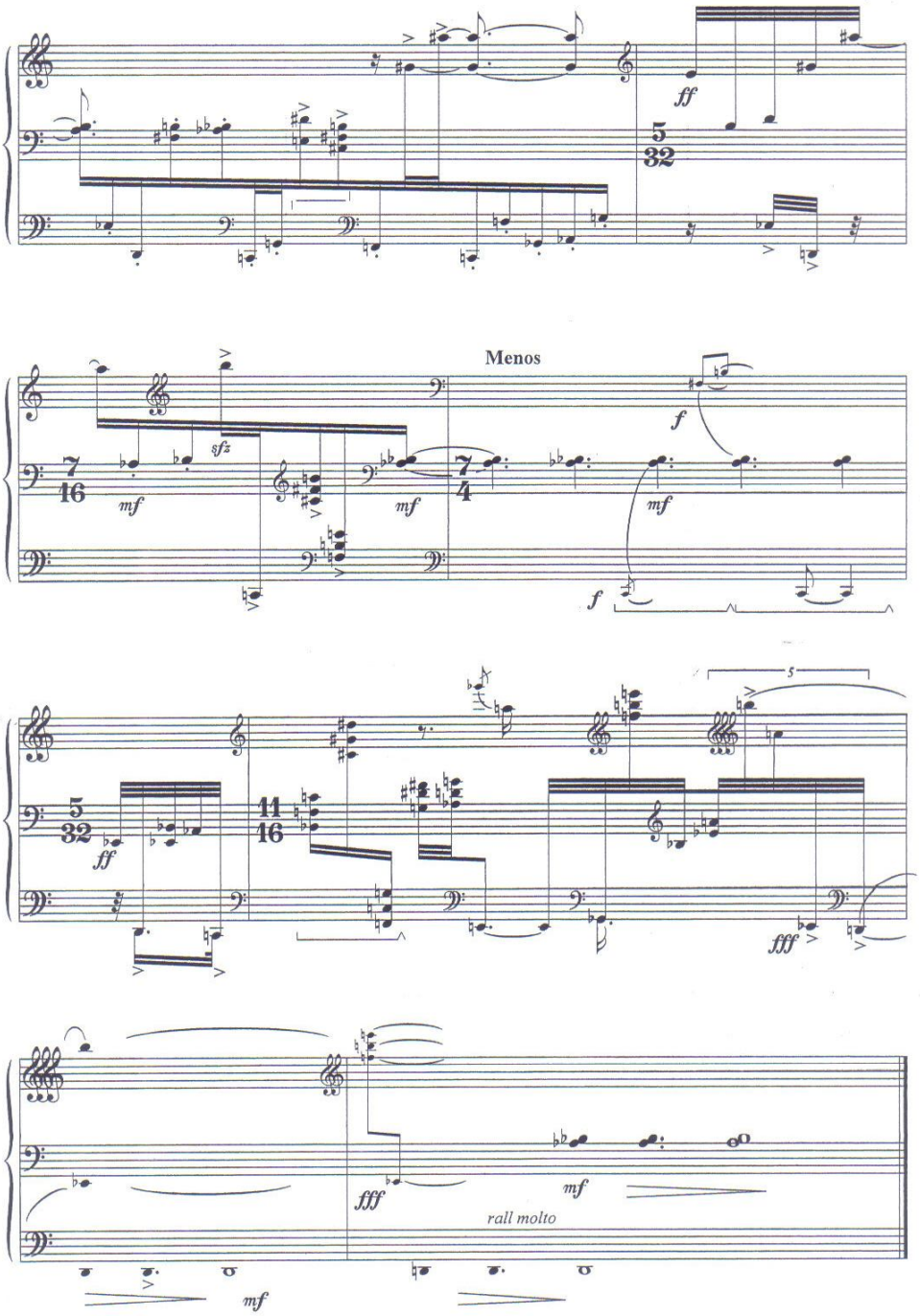
mf sfz mf f mf

p ff sub mf


4:6
mf
fff sub
ff
f
f sub
mf
Menos
Tempo
rall.
p
mf
rall.
pp
mf
mp
ff sub
mf
mf
ff
ff

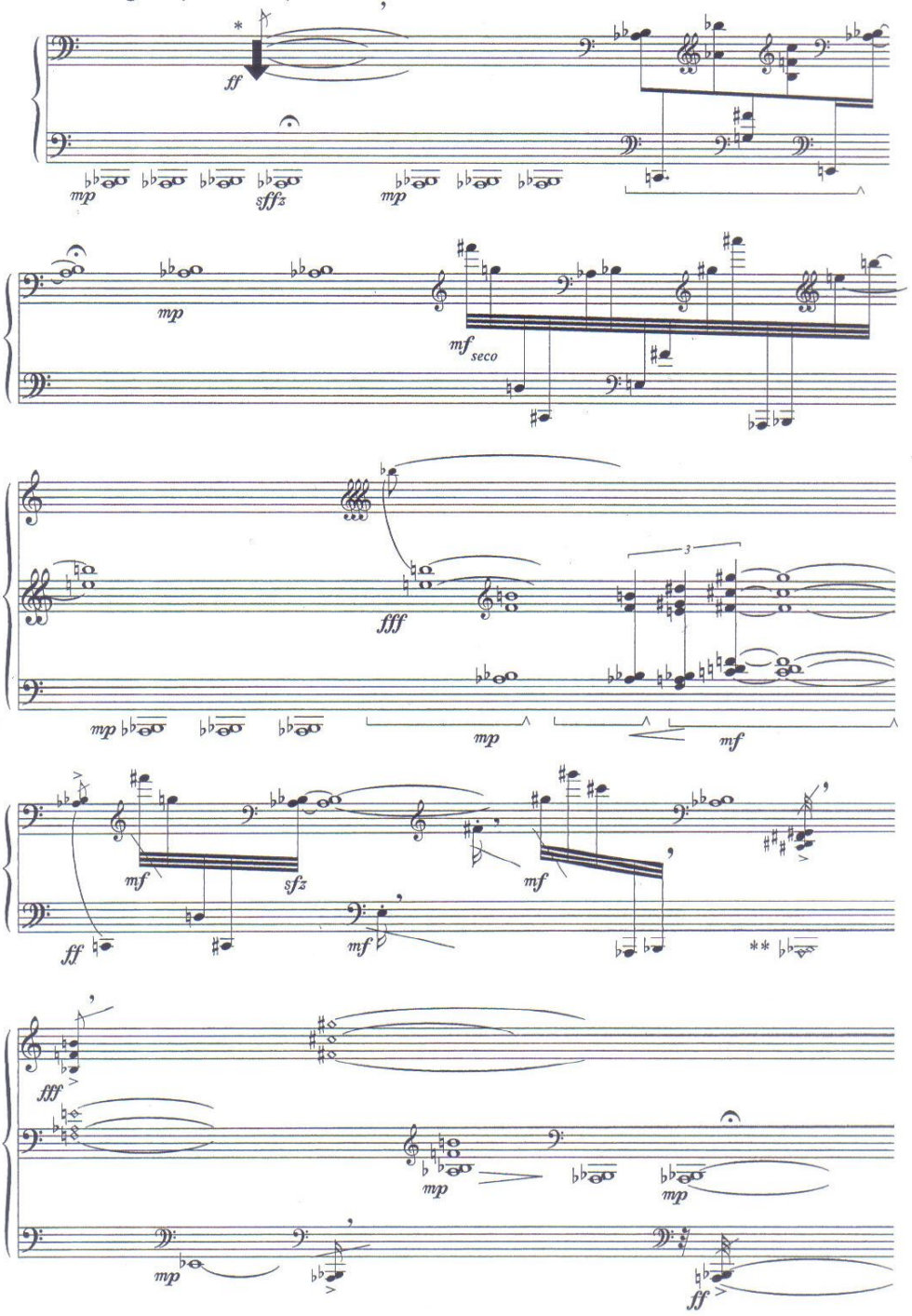

Pouco Menos
mf
fff sub
mf sub
p
Tempo I
f
ff


Pouco Menos
Tempo
rall.


ff
5
32
Menos
sfz
mf
7
16
7
4
f
5
11
16
fff
rall molto

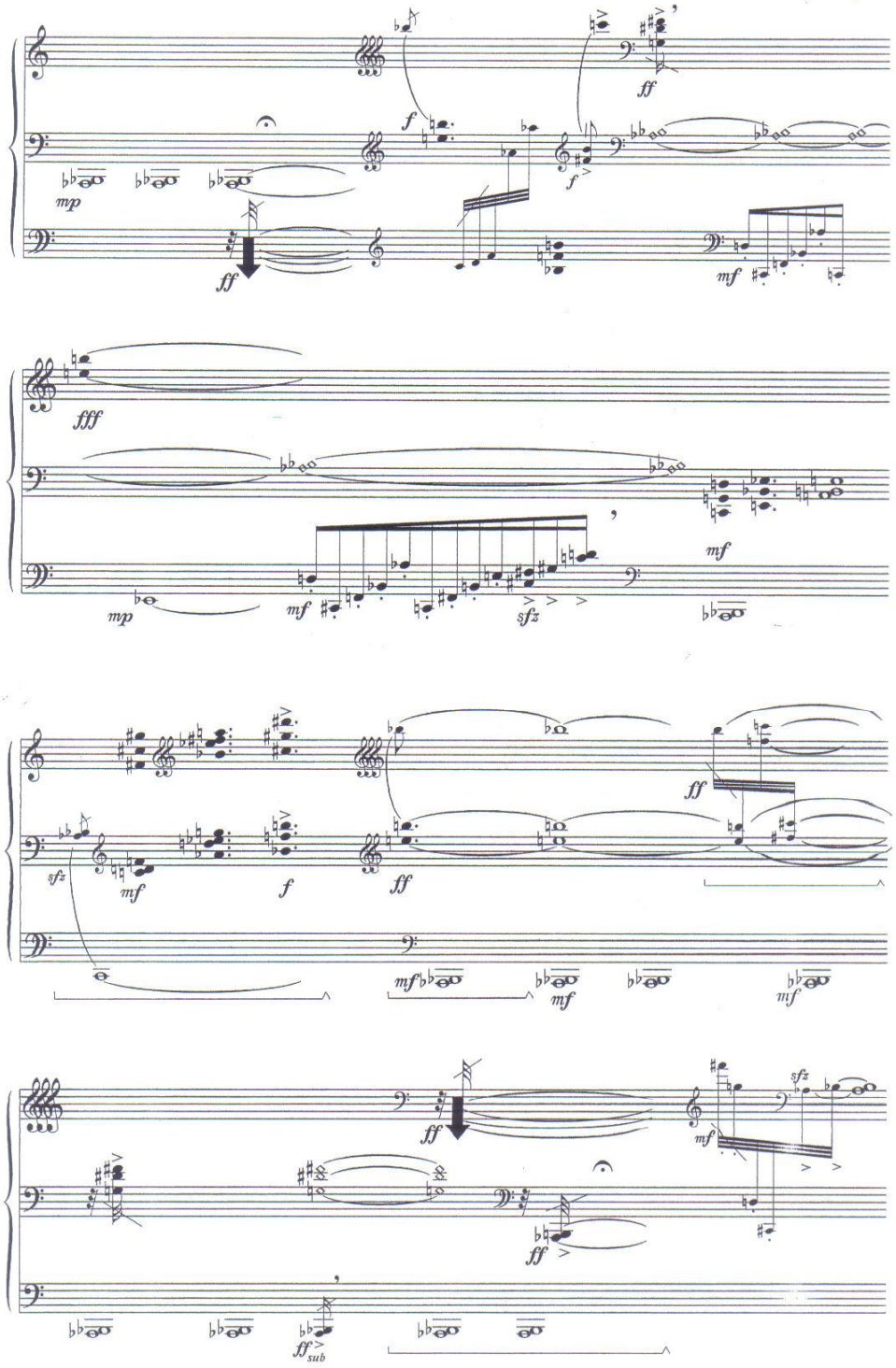
II

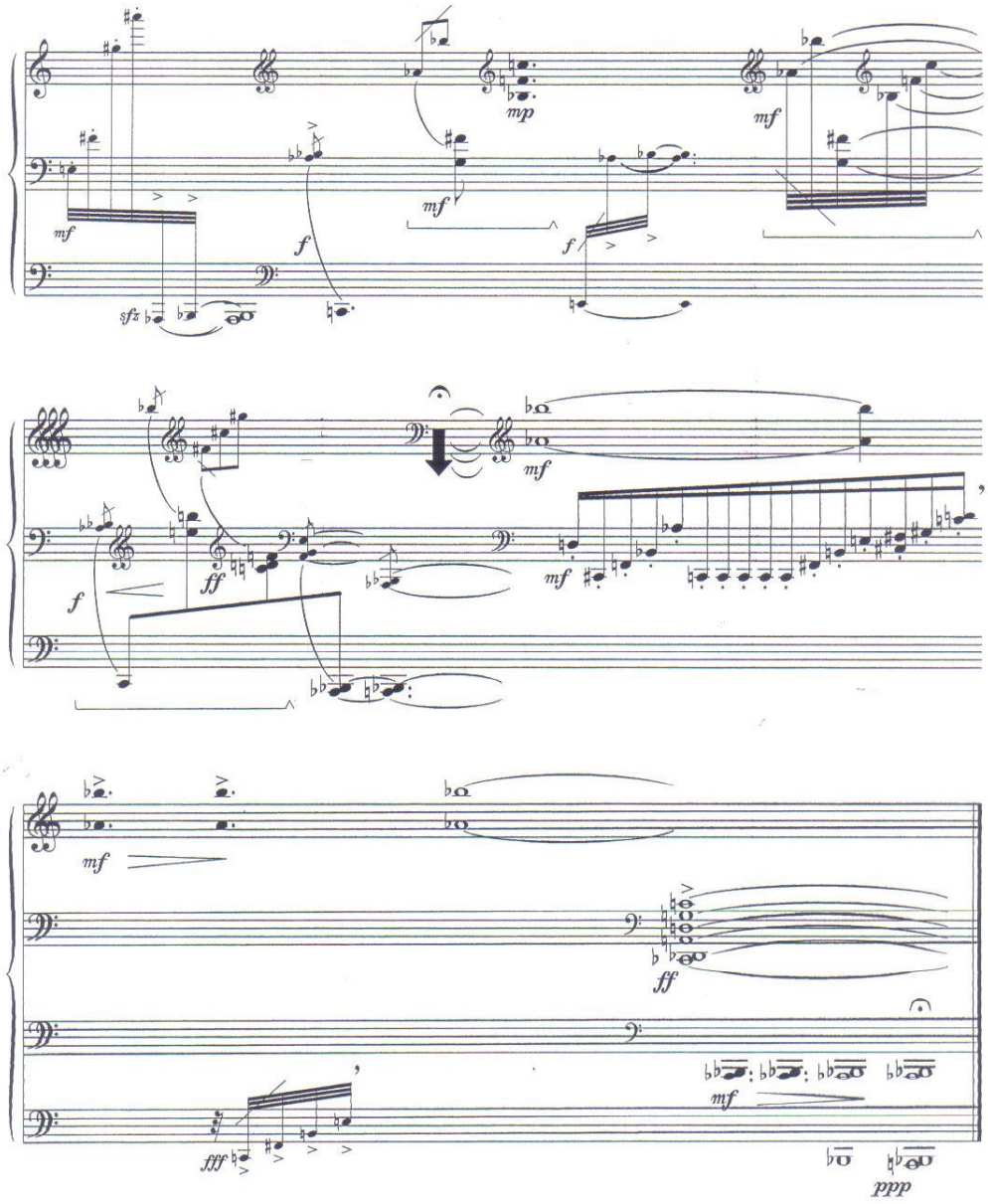
Surgindo (Lentíssimo)



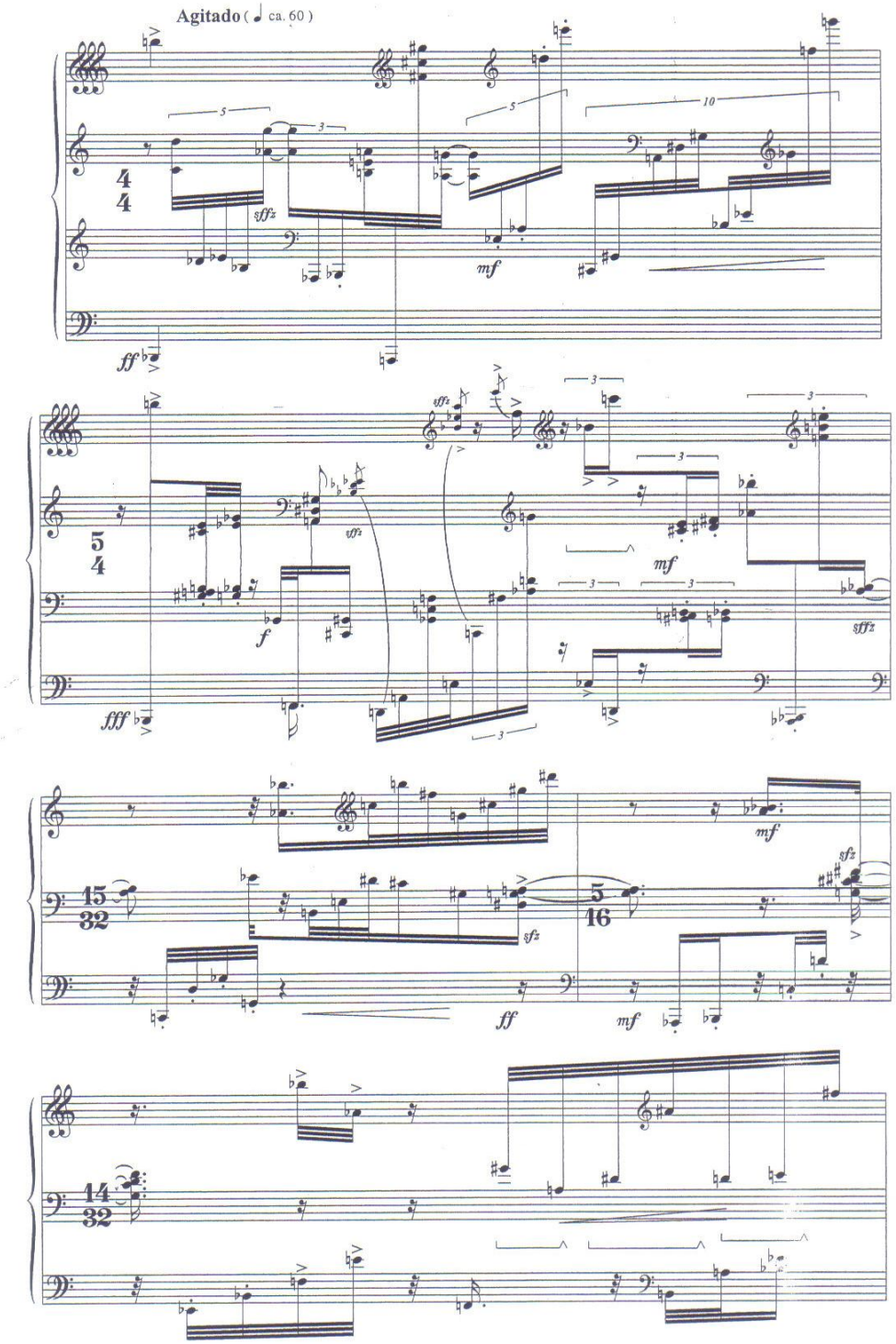
* Golpe com a palma da mão direto nas cordas . Percussivo .

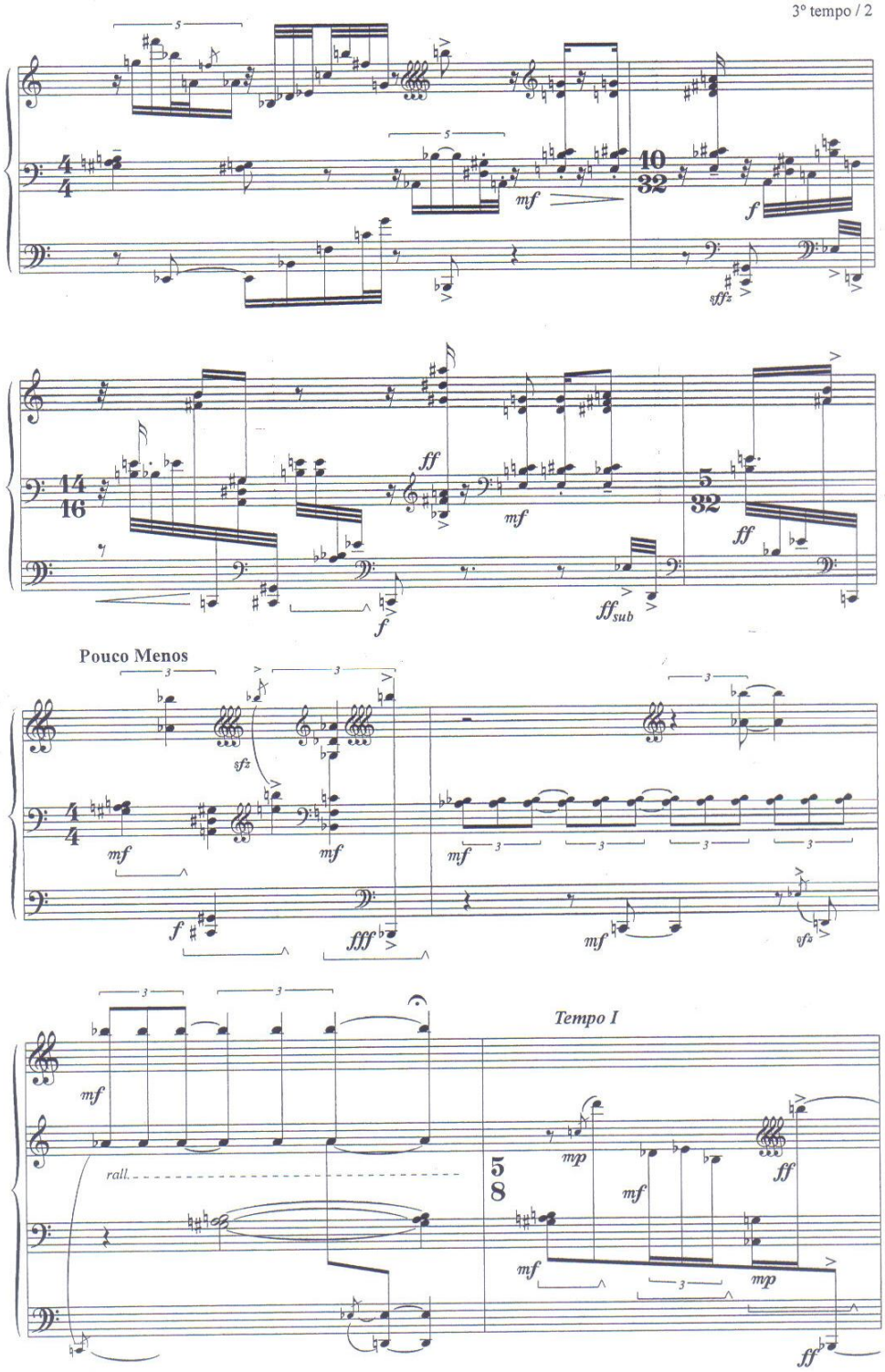
** Pressionar as teclas para a resultante em harmônicos .

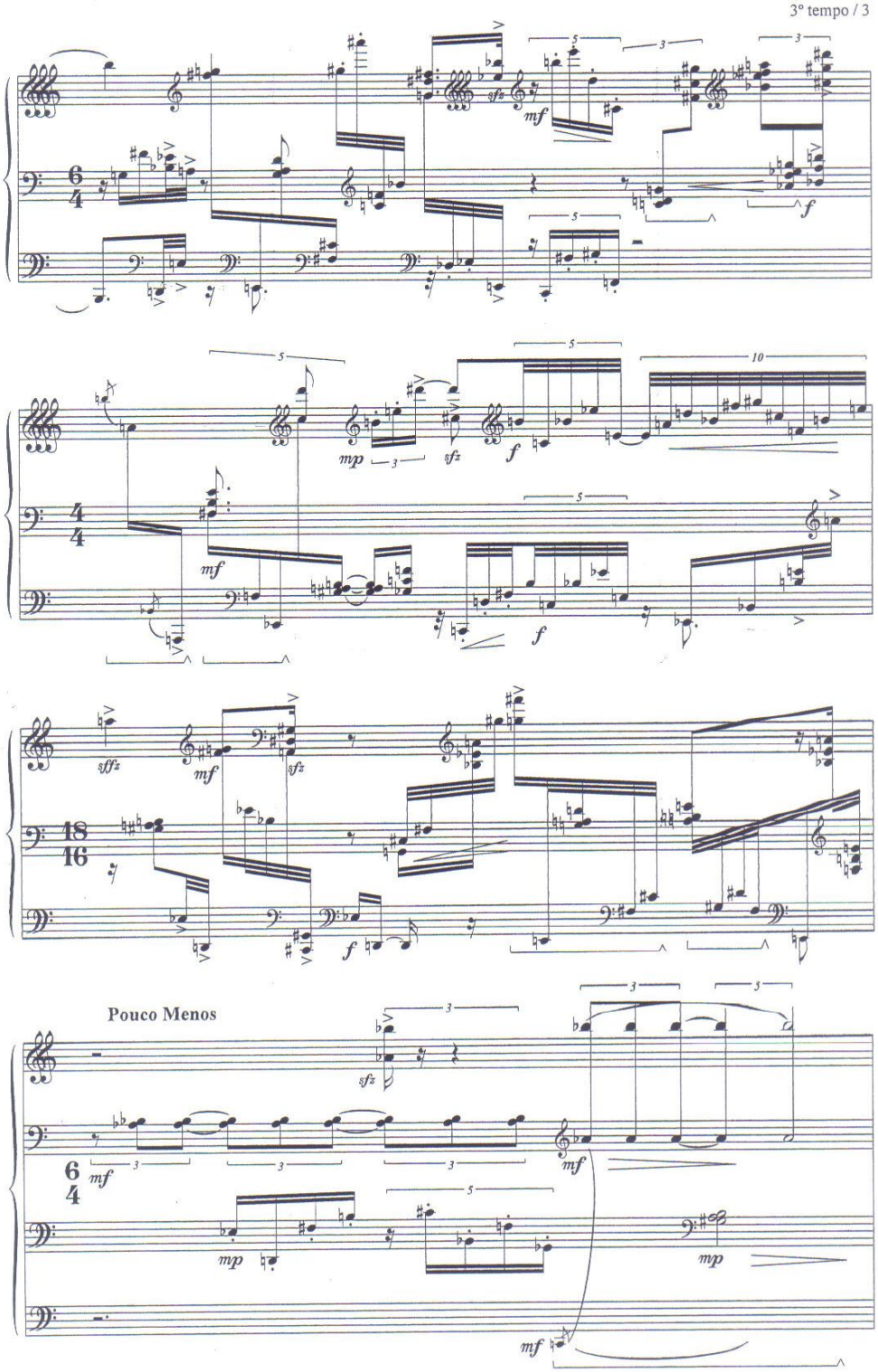

ff
f
f
mp
ff
mf
fff
mf
mp
mf
sfz
sfz
mf
f
ff
ff
mf
mf
mf
ff
sfz
mf
ff
ff
ff sub


mf
sfz
f
mp
mf
f
mf
mf
f
ff
mf
mf
ff
mf
fff
ppp

III




mf
f
sfz
ff
mf
f
ffsub
ff
Pouco Menos
sfz
mf
mf
f
fff
mf
mf
sfz
mf
rall.
Tempo I
mp
mf
ff
mf
mp
ff


Pouco Menos

Tempo I

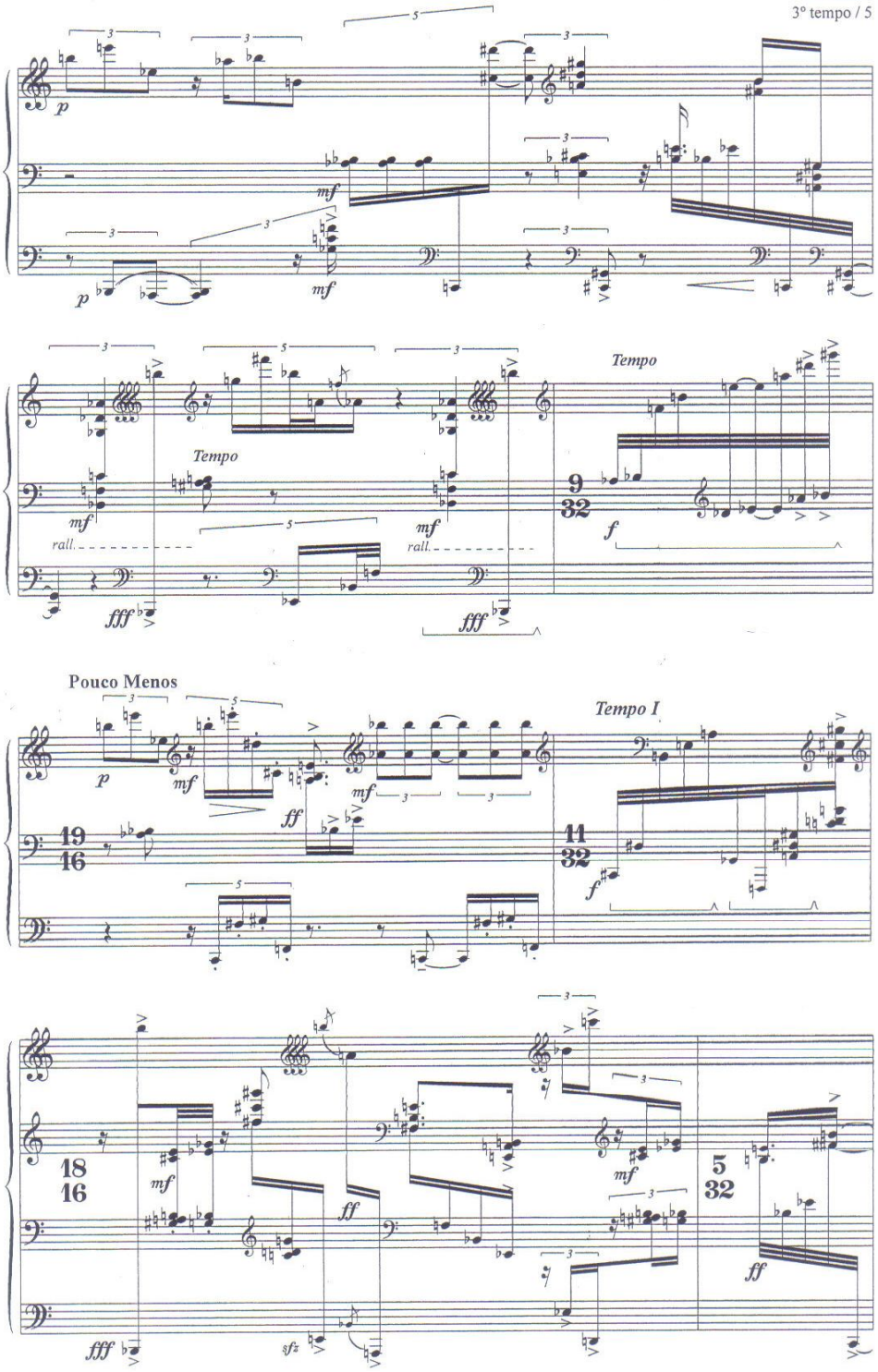
13/16 — mf — sfz — sfz

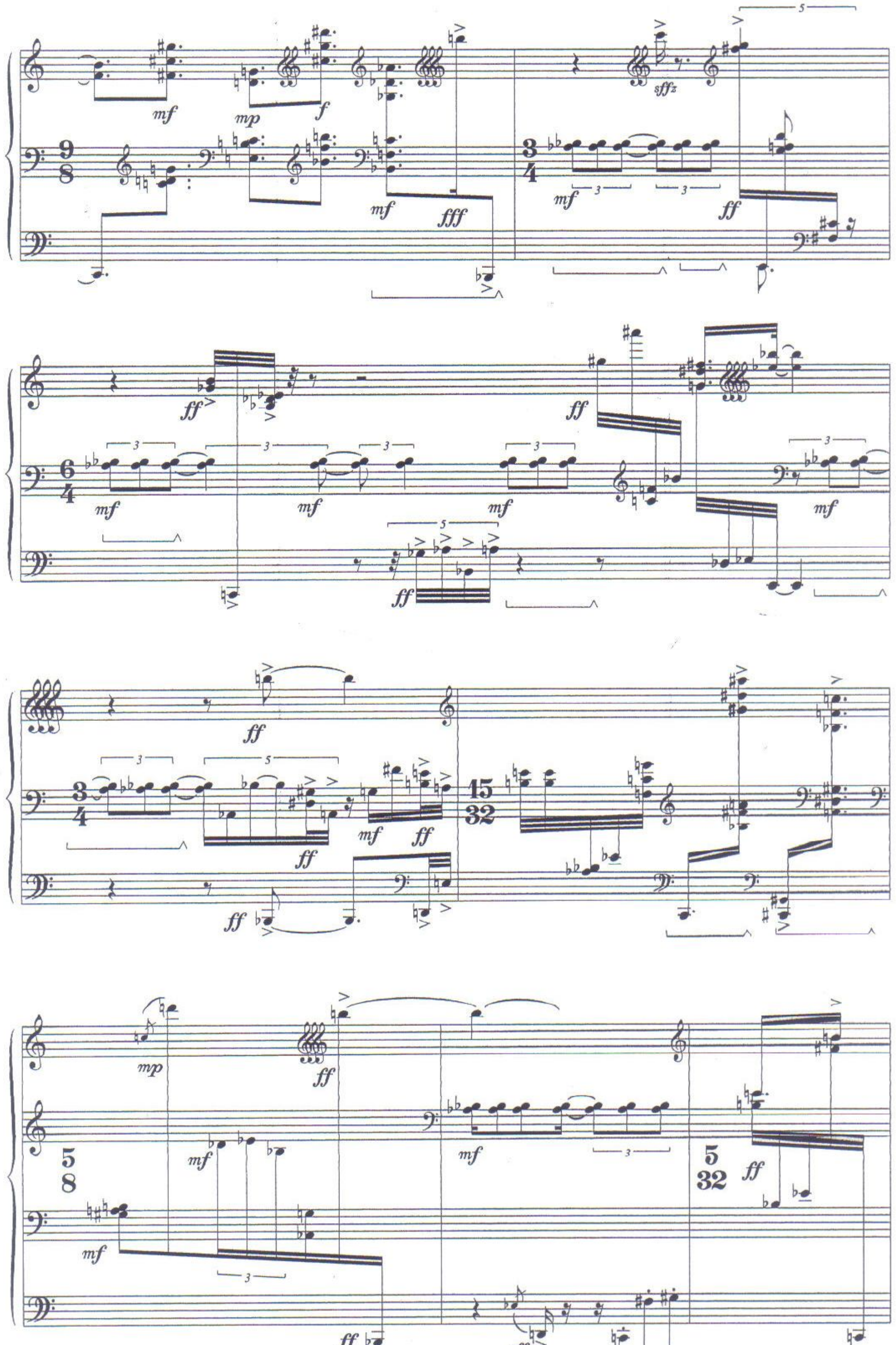
10/32 — mf — f

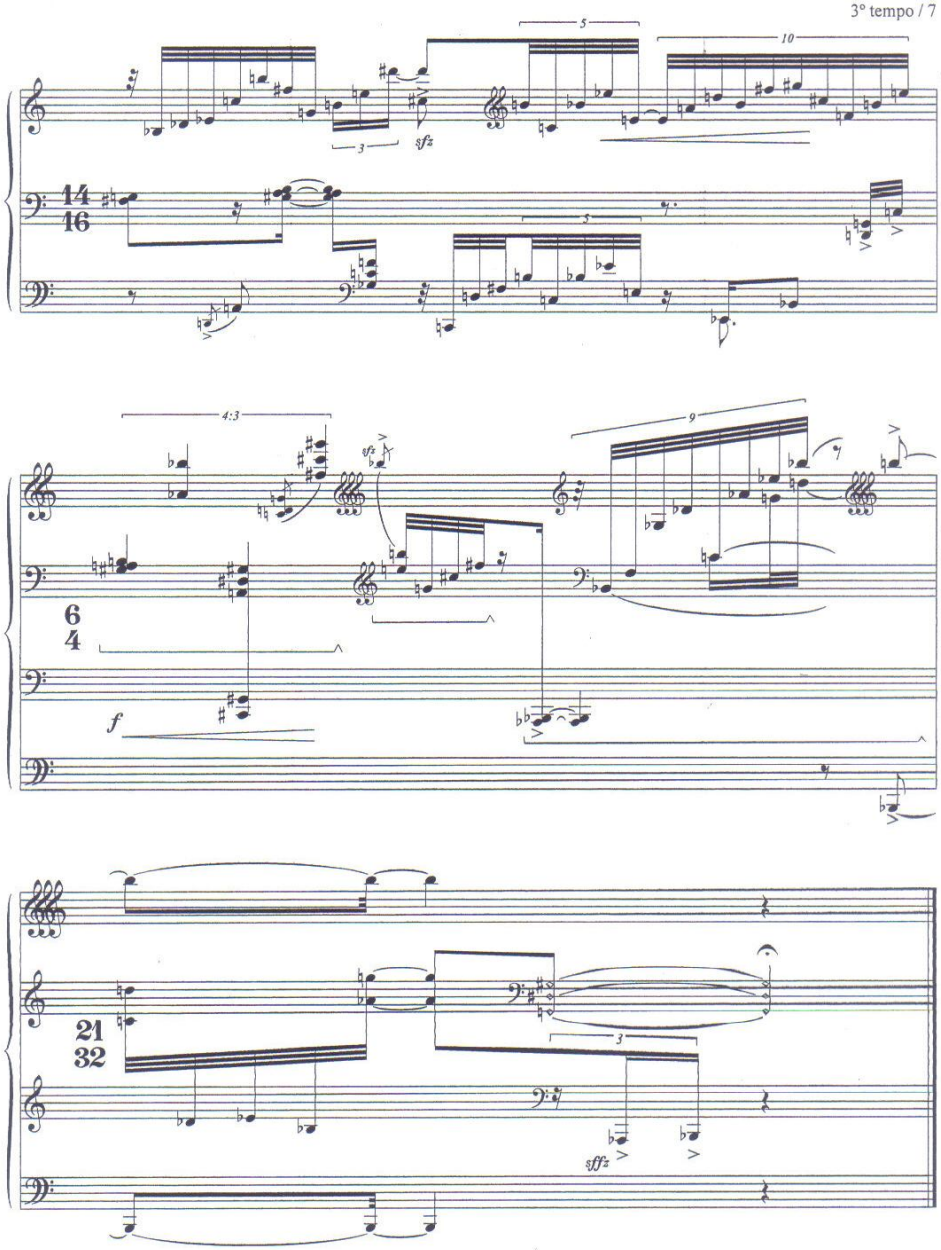
37/32 — fff — mf — f — sfz — f — fff

5/4 — mf — mp — ff — mf — sffz — ff — p — mf — p

mf — p — f — mf — ff — sffz — p — pp — fff


p
mf
p
mf
Tempo
Tempo
mf
mf
rall.
rall.
fff
fff
9
32
f
Pouco Menos
p
mf
ff
mf
19
16
Tempo I
11
32
f
18
16
mf
ff
mf
fff
sfz
5
32
ff


mf
mp
f
mf
fff
sffz
mf
ff
ff
mf
mf
mf
ff
ff
mf
ff
ff
ff
mf
ff
ff
mp
ff
mf
mf
mf
ff
ff
sffz



Cuiabá , Junho / 2001