MARGARIDA TAMAKI FUKUDA

ZEITGESTALT

**ANÁLISE E PERFORMANCE DO TRIO
EM SOL MENOR DE FRANCISCO BRAGA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Musicologia, Linha de Pesquisa Técnicas Composicionais e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto.

SÃO PAULO

2009

BANCA EXAMINADORA

FUKUDA, M.T. *Zeitgestalt Análise e Performance do Trio em sol menor de Francisco Braga*.

São Paulo, 2009. Tese (Doutorado em Artes – Musicologia) – Universidade de São Paulo.

RESUMO: O presente trabalho pretende dar continuidade à pesquisa de Mestrado concluída em 2002 na PUC-SP, sobre um método de análise das *Zeitgestalten*, voltado para a performance musical. Tendo por base o livro *Denken und spielen (Pensar e tocar)*, escrito pelo pianista e pedagogo alemão Prof. J. Uhde, em parceria com a filósofa e pianista Profa. Dra. R. Wieland (1989) pesquisou-se naquela época os fundamentos teóricos do método, tendo sido analisadas as *Zeitgestalten* de peças para piano solo. O projeto de Doutorado tem como objetivo principal, compreender os limites e aplicações deste procedimento metodológico na Prática Instrumental de Música de Câmara, não desenvolvido pelos autores. A obra escolhida para esta pesquisa foi escrita em 1930 por um importante compositor pertencente à História da Música Brasileira do final do século XIX e início do XX. Trata-se do *Trio em sol menor* para piano e cordas, de Francisco Braga, obra de representatividade dentro daquele período histórico. Após encontro com a Profa. Dra. R. Wieland, em janeiro de 2008, ocasião em que foram discutidos assuntos relacionados a *Zeitgestalt* em obras camerísticas, e analisada o 1º mov. do *Trio em sol menor*, o trabalho foi direcionado à escrita da tese e ao estudo analítico-interpretativo da obra, junto a um trio formado por jovens estudantes de música do curso de graduação, formado especialmente para este projeto. Pode-se dizer após esta investigação, que o método de Uhde e Wieland se aplica, sim, em repertório camerístico tendo trazido resultados bastante positivos. Faz parte também desta pesquisa, além da questão analítica-interpretativa, a questão editorial.

Palavras-Chave: *Zeitgestalt*, Francisco Braga, Análise musical, Performance, Música de Câmara

FUKUDA, M,T. *Zeitgestalt Analysis and Performance of Trio in G minor by Francisco Braga*.

São Paulo, 2009. Doctoral Thesis in Arts - Musicology - Universidade de São Paulo.

ABSTRACT: The present work extends the research presented for Masters concluded in 2002 at PUC-SP, on a method of analysis of *Zeitgestalten* towards musical performance. On that occasion it was carried out a study on the theoretical foundations of the method and the *Zeitgestalten* analysis of pieces for piano solo, based on the book *Denken und spielen (Thinking and Play)* written by the German pianist and pedagogue, Prof. J.Uhde, in partnership with the philosopher and pianist Prof. Doctor R. Wieland (1989). The actual project aims the understanding of the limits and applications of this methodological procedure in the Performance of Chamber Music, which is not developed by those authors. For that purpose the chosen musical work belongs to Francisco Braga, an important composer who lived between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century and is part of the Brazilian Music History. The composition written in 1930 is the Trio in g minor for piano, violin and cello, a work of representativeness within that period of history. After meeting with Prof. Dr. R. Wieland in January 2008, when issues related to *Zeitgestalt* in Chamber Music works were discussed and the analysis of the first movement of the Trio in g minor was done, the work was directed towards the writing of the thesis and the interpretative-analytical study of it, with a trio constituted by young music students from the graduation course formed specifically for this project. Doubtless the method of Wieland and Uhde certainly applies to Chamber repertoire, and the results brought highly positive results. The work also includes, besides the analytical-interpretative question, the editorial matter's results.

Key-words: *Zeitgestalt*, Francisco Braga, Musical Analysis, Performance, Chamber Music.

Aos meus queridos Pais,

Aos meus queridos Mestres,

*Dedico esse trabalho com muitos
agradecimentos.*

AGRADECIMENTOS

Expresso minha estima e gratidão a todos que, direta ou indiretamente, colaboraram para a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Amilcar Zani Netto, por todo o apoio e orientação em todos esses anos, e pela amizade. Agradeço ainda pelas aulas ministradas durante o Curso de Doutorado –

“Robert Schumann: Um Homem de Seu Tempo?”

*À Prof^a. Dr^a. Renate Wieland, imensamente, pelo total apoio recebido desde o início desta pesquisa; pelo trabalho em conjunto realizado em Kronberg, acerca do *Trio em sol menor* de Francisco Braga.*

À Prof^a. Dr^a. Yara Borges Caznók, pelo apoio contínuo e incondicional recebido desde o Mestrado, pela participação na Banca de Qualificação deste doutoramento, orientações recebidas e, sobretudo, pela amizade.

Ao Prof. Dr. Fernando Iazzetta, por ter acompanhado e apoiado a minha pesquisa desde o Mestrado, e pela leitura sempre tão criteriosa do meu trabalho no exame de Qualificação.

Ao Prof. Gilberto Tinetti, pela amizade e pelo diálogo enriquecedor que me levou à escolha do tema desta tese.

*Ao Trio Brasileiro, por terem cedido as partituras impressas do *Trio em sol menor* de Francisco Braga.*

Ao *Luiz Daniel Sales, Gustavo Fiel dos Santos e Eryck Giacon*, integrantes do *Trio*, imensamente pela participação e empenho neste Projeto.

Ao *Prof. Dr. Paulo Castagna*, pelas consultas e esclarecimentos sobre questões editoriais.

Ao *Prof. Antonio Ribeiro*, profundamente, pela amizade e preciosa colaboração na análise dos aspectos formais do *Trio em sol menor* de Francisco Braga.

Ao *Ivo Carlos Valencio e Hea Lim Kwon*, pela colaboração neste Projeto.

À *Profª. Drª. Heloísa Zani*, pela simpatia e torcida.

À *Ilza Araújo*, pela torcida e amizade.

Aos meus queridos *alunos*, de quem muito aprendi sobre o método de Uhde e Wieland,

agradeço pela confiança e carinho.

Ao *Maestro Lutero Rodrigues e Cristina*, pela amizade de longa data, apoio e colaboração recebida em todo o percurso do curso de doutorado.

À *Elizete Higino*, pelo envio da cópia do manuscrito do *Trio em sol menor* de Francisco Braga, disponível no Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Ao *Marcos Mesquita*, pela ajuda na tradução, troca de idéias, e pela amizade.

À *equipe da Presto-partituras*, pela editoração dos exemplos musicais.

À Maraiza Caldeira Nascimento, aos Colegas, Alunos e Funcionários, da Escola Municipal de Música de São Paulo, agradeço o apoio recebido.

Às Irs. Ângela, Ir. Zenaide, e aos Colegas, Alunos e Funcionários, da Faculdade Santa Marcelina, pelo convívio e apoio recebido em todos esses anos.

À minha querida família, agradeço por todo o carinho, colaboração e torcida em mais uma etapa de minha vida.

À Prof^a. Maria Aparecida F. Marcondes Bussolotti, pela revisão gramatical e normativa detalhada e cuidadosa desta tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da ECA-USP, por meio de seus coordenadores, funcionários e alunos, pelas condições favoráveis oferecidas para esta pesquisa ser realizada.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP, pelo Auxílio recebido dentro do Projeto de Internacionalização da Pós-Graduação, cuja contemplação possibilitou a viagem à Alemanha em janeiro de 2008, para contato com a Prof^a. Dr^a. Renate Wieland, autora do método pesquisado.

“O maior crime cometido por um músico é o de tocar notas, ao invés de fazer música”...

“Música é o modo como uma nota passa para outra. É aí que começa a música: entre as notas”.

Isaac Stern, 1995, 1999.

SUMÁRIO

LISTA DE EXEMPLOS

LISTA DE QUADROS

INTRODUÇÃO

PRIMEIRA PARTE

FRANCISCO BRAGA E O *TRIO EM SOL MENOR*

- 1 BREVE HISTÓRICO DO GÊNERO CAMERÍSTICO E DA FORMAÇÃO *TRIO PARA PIANO E CORDAS* NA MÚSICA DO BRASIL 7
- 2 DADOS BIOGRÁFICOS DE FRANCISCO BRAGA 24
- 3 FONTES ENCONTRADAS – MANUSCRITO E EDIÇÃO IMPRESSA (PARTITURA) 29

SEGUNDA PARTE

MÉTODO DE ANÁLISE DAS *ZEITGESTALTEN*

- 4 ZEITGESTALT EM REPERTÓRIO PARA PIANO SOLO (ZG) 37
- 5 ZEITGESTALT EM REPERTÓRIO CAMERÍSTICO (ZGC) 62

TERCEIRA PARTE

ASPECTOS FORMAIS DO *TRIO EM SOL MENOR* DE FRANCISCO BRAGA

- 6 ASPECTOS FORMAIS DOS 4 MOV. DO *TRIO EM SOL MENOR* 73

QUARTA PARTE

ANÁLISE DAS *ZEITGESTALTEN* DO *TRIO EM SOL MENOR* DE FRANCISCO BRAGA

- 7 ANÁLISE DAS *ZEITGESTALTEN* DO 1º MOV. DO *TRIO EM SOL MENOR* (DESCRITIVO) 119

QUINTA PARTE

ENCARTE

ANÁLISE DAS *ZEITGESTALTEN* EM PARTITURA EDITADA E MANUSCRITO ORIGINAL

- 8 ANÁLISE DAS *ZEITGESTALTEN* NOS 4 MOV. DO *TRIO EM SOL MENOR* 175
- 9 MANUSCRITO DO *TRIO EM SOL MENOR* DE FRANCISCO BRAGA – FAC SIMILE (FONTE A') 263

CONSIDERAÇÕES FINAIS 289

REFERÊNCIAS 295

LISTA DE EXEMPLOS

Capítulo 3

Exemplo 1 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., c.6, manuscrito e nova edição, com correção. 031

Exemplo 2 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., c.52, manuscrito e nova edição, com correção. 031

Exemplo 3 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., c.153, manuscrito e nova edição, com correção. 032

Exemplo 4 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., c.176, manuscrito e nova edição, com correção. 032

Exemplo 5 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., c.8, manuscrito e nova edição, com correção. 033

Exemplo 6 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., c.22, manuscrito e nova edição, com correção. 033

CAPÍTULO 4

Exemplo 7 – SCHUMANN, *Cenas Infantis*, ponto culminante melódico (UHDE&WIELAND, 1989, p.163; in FUKUDA, 2002, p.33). 040

Exemplo 8 – SCHUMANN, *Cenas Infantis*, ponto culminante harmônico (uhde&wieland, 1989, p.163; in FUKUDA, 2002, p.34). 041

Exemplo 9 – SCHUMANN, *Cenas Infantis*, ponto culminante rítmico-métrico (uhde&wieland, 1989, p.163; in FUKUDA, 2002, p.35). 041

Exemplo 10 – Tipo ideal de onda resultante das variações de velocidades nas Zeitgestalten, em torno de um eixo temporal (UHDE&WIELAND, 1989, p.198; in FUKUDA, 2002, p.38). 043

Exemplo 11 – SCHUBERT, início do Tema da *Sonata op.78*, Mikrozeitgestalt constituída por um único som (UHDE&WIELAND, 1989, p.171; in FUKUDA, 2002, p.41). 046

Exemplo 12 – MOZART, início do 2o tema do 1o movimento do *Concerto KV488*, articulação do movimento melódico, pela repetição de uma mesma nota (UHDE&WIELAND, 1989, p.167; in FUKUDA, 2002, p.42). 046

Exemplo 13 – MOZART, 1o Tema da *Sonata KV331*, a) ponto culminante rítmico-métrico (MTF); b) ponto culminante melódico (uhde&wieland, 1989, p.168; in FUKUDA, 2002, p.44). (MTF) 048

Exemplo 14 – J.S.BACH, início da voz superior da Courante da *Suite Francesa IV*, linhas melódicas de aspecto quase infinito (henle verlag, 1956, p.34; apud FUKUDA, 2002, p.45). (MTF) 049

Exemplo 15 – BEETHOVEN, *Bagatela* op.126,2, Zeitgestalten fragmentadas (UHDE&WIELAND, 1989, p.172; apud FUKUDA, 2002, p.46). 049

Exemplo 16 – BEETHOVEN, Allegretto da *Sonata* op. 31,2, início, Zeitgestalten fragmentadas (UHDE&WIELAND, 1989, p.173; in FUKUDA, 2002, p.47). 050

Exemplo 17 – BEETHOVEN, início das 33 *Variações sobre uma valsa de Diabelli* no. 13, pausas que fazem parte da Gestalt (UHDE&WIELAND, 1989, p.457; in FUKUDA, 2002, p.49). 051

Exemplo 18 – JANÁČEK, *Im Nebel*, no. 2, pausas que fazem parte da Gestalt (UHDE&WIELAND, 1989, p.458; in FUKUDA, 2002, p.51). 052

Exemplo 19 – BEETHOVEN, Tema principal do 1º movimento da *Sonata* op.2,3, pausas que exercem função de pontuação musical, tipo “pergunta-resposta” (UHDE&WIELAND, 1989, p.460; in FUKUDA, 2002, p.52). 053

Exemplo 20 – BEETHOVEN, Tema do 2º movimento da *Sonata* op.2,3, pausas que exercem função de pontuação musical, tipo “seqüência de perguntas” (UHDE&WIELAND, 1989, p.460; in FUKUDA, 2002, p.53). 054

Exemplo 21 – J.S.BACH, final do Prelúdio em ré menor do *Cravo Bem Temperado*, vol.I, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND, 1989, p.463-64; in FUKUDA, 2002, p.55). 055

Exemplo 22 – BEETHOVEN, 1º movimento da *Sonata* op.111, início do desenvolvimento, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND, 1989, p.465-66; in FUKUDA, 2002, p.56). 056

Exemplo 23 – BEETHOVEN, final do Rondó da *Sonata* op.31,1, compasso 226, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND, 1989, p.466; in FUKUDA, 2002, p.57). 057

Exemplo 24 – BEETHOVEN, 1º movimento da *Sonata* op.90, compasso 24, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND, 1989, p.466; in FUKUDA, 2002, p.58). 057

Exemplo 25 – C.FRANCK, 1º movimento da *Sonata para piano e violino*, início, fusão das Mikrozeitgestalten (HENLE VERLAG, 1975, p.5; apud FUKUDA, 2002, p.61). (MTF) 060

CAPÍTULO 5

Exemplo 26 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.29-36. 065

Exemplo 27 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.23-4; 52-6. 067

Exemplo 28 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.45-7. 068

Exemplo 29 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , c.46-51a.	070
Exemplo 30 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , c.10-6.	071
CAPÍTULO 6	
Exemplo 31 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , escala de tons inteiros, de sol a sol.	077
Exemplo 32 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , Idéia Temática 1, Piano (c.2-3a).	077
Exemplo 33 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , idéia temática 2, Piano (c.4-5a).	078
Exemplo 34 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 1º grupo temático (A). Início, a1, Violino (c. 10-12).	079
Exemplo 35 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 1º grupo temático (A). Início, a2, Violoncelo (c.16-17b).	080
Exemplo 36 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 2º grupo temático (B). Início, b1, Violino (c.46-52).	082
Exemplo 37 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 2º grupo temático (B). Início, b2, Violoncelo e Violino (c. 57-58).	083
Exemplo 38 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Transição</i> (c.35-36), Desenvolvimento, Calmo (c. 82-84).	085
Exemplo 39 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , Codetta, Início (c. 91-93).	086
Exemplo 40 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> (c.19-20), <i>Reexposição</i> , <i>Episódio Novo</i> (c.157-158).	088
Exemplo 41 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Coda</i> , Andante (c.172-80).	089
Exemplo 42 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 2º mov., <i>Scherzo</i> , Seção A, Início (c.1-9).	092
Exemplo 43 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 2º mov., <i>Scherzo</i> , Seção B, (c.24c-28b).	093
Exemplo 44 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 2º mov., <i>Scherzo</i> , Seção B, (c.28-32).	094
Exemplo 45 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 2º mov., <i>Trio</i> , Seção C (c.37-44).	095

Exemplo 46 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 2º mov., <i>Trio</i> , Seção D, piano (c.45-53a).	096
Exemplo 47 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 2º mov., Seção B, <i>Reexposição</i> (c.64-8a).	097
Exemplo 48 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 3º mov., <i>Lundú</i> , Tema da seção A, violoncelo (c.1-8).	100
Exemplo 49 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 3º mov., <i>Lundú</i> , Tema da seção B, violoncelo (c.26c- 30b).	101
Exemplo 50 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 3º mov., <i>Lundú</i> , seção A', apresentação simultânea dos dois Temas (Seção A e B), nas partes de cordas (c. 44-51), e citação da Idéia Temática 1, da Introdução, na parte do piano (c.51).	102
Exemplo 51 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 3º mov., <i>Lundú</i> , seção A', Final (c.59-66).	103
Exemplo 52 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 3º mov., <i>Lundú</i> , seção A (c.23-4), combinação do material extraído do 1º grupo temático do 1º mov. com fragmento do Tema da Seção A, do <i>Lundú</i> , na parte do piano.	104
Exemplo 53 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, Início, motivos rítmicos a1, a2.	107
Exemplo 54 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A', Início, variação do elemento rítmico de a2 (c.57-59).	108
Exemplo 55 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, paralelismo (c.5- 7, 20-4a).	109
Exemplo 56 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, paralelismo (c. 66-72).	110
Exemplo 57 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, cromatismo vinculado ao paralelismo, c. 40-6.	111
Exemplo 58 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, c. 37-8, elementos de a1, do 1º Movimento.	112
Exemplo 59 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, c. 81-2, combinação de elementos do 1º e 3º mov.	113
Exemplo 60 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A, c. 37-9, paralelismo cromático descendente de acordes.	113
Exemplo 61 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção B, Início, Idéia Temática b, c. 40-6.	114

Exemplo 62 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção C, Início, c.97-102.	115
Exemplo 63 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção C, superposição de idéias temáticas provenientes do 3º e 4º mov, c.103-104.	116
Exemplo 64 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 4º mov., <i>Allegretto</i> , Seção A', Coda, Início, c.207-14.	117

CAPÍTULO 7

Exemplo 65 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , Idéia Temática 1 (c.1-3a).	123
Exemplo 66 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , Idéia temática 1 (c.1-3a).	123
Exemplo 67 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , Idéia temática 1 (c.3-4a).	124
Exemplo 68 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> , Idéia temática 2 (c.4-5a).	125
Exemplo 69 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> (c.1-5a).	125
Exemplo 70 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> (c.5-9).	126
Exemplo 71 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Introdução</i> (c.1-9).	128
Exemplo 72 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 1º grupo temático, figuração a1 (c.8-16).	132
Exemplo 73 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 1º grupo temático, figuração a2 (c.16-22).	133
Exemplo 74 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 1º grupo temático, figuração a1 (c.22-6a).	134
Exemplo 75 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , Idéias Temáticas 1,2 da <i>Introdução</i> (c.26-9a).	135

Exemplo 76 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , Transição (c.29-36).	138
Exemplo 77 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , Transição (c.35c-41).	139
Exemplo 78 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , Transição (c.41-6b).	140
Exemplo 79 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , c.46.	141
Exemplo 80 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , c.46.	142
Exemplo 81 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 2º grupo temático, b1 (c.46-52).	144
Exemplo 82 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 2º grupo temático, b1 (c.52d-6).	145
Exemplo 83 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 2º grupo temático, b2 (c.56d-62).	146
Exemplo 84 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Exposição</i> , 2º grupo temático, b1 (c.62b-9).	147
Exemplo 85 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , 1º grupo temático, a1 (c.69-76).	149
Exemplo 86 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , 1º grupo temático, a1 (c. 77-80b).	150
Exemplo 87 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , 1º grupo temático, a2 (c.82-91a).	151
Exemplo 88 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , Codetta (c.91-5).	152
Exemplo 89 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , Codetta (c.96-100).	153
Exemplo 90 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , Codetta (c.96-100).	154

Exemplo 91 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Desenvolvimento</i> , Codetta (c.96-100).	155
Exemplo 92 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 1º grupo temático, figuração a1 (c. 99c-105).	157
Exemplo 93 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 1º grupo temático, figuração a2 (c.105-11).	158
Exemplo 94 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 1º grupo temático, figuração a1 (c.111-5a).	159
Exemplo 95 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Idéias Temáticas 1,2 da Introdução (c.115-8a).	160
Exemplo 96 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Retransição, (c.118-24).	162
Exemplo 97 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Retransição, (c.124c-30).	163
Exemplo 98 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Retransição, (c.130-35b).	164
Exemplo 99 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 2º grupo temático, b1 (c. 135b-41).	166
Exemplo 100 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 2º grupo temático, b1 (c.141d-45).	167
Exemplo 101 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 2º grupo temático, b2 (c.145d-51).	168
Exemplo 102 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , 2º grupo temático (c.151b-6).	169
Exemplo 103 - BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Episódio Novo (c.156d-66).	171
Exemplo 104 – BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Coda, Allegro (c. 167-72).	172
Exemplo 105 - BRAGA, <i>Trio em sol menor</i> , 1º mov., <i>Reexposição</i> , Coda, Andante (c.172-80).	174

LISTA DE QUADROS

CAPÍTULO 3

QUADRO 1 – Diferenças entre as edições da Fonte A' e a nova edição com correção.

030

CAPÍTULO 6

QUADRO 2 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., forma-sonata, esquema formal. 090

QUADRO 3 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., forma *scherzo-trio*, esquema formal.

097

QUADRO 4 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., forma a-b-a', esquema formal. 105

QUADRO 5 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., forma rondó-sonata, esquema formal.

118

CAPÍTULO 7

QUADRO 6 — BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 1º grupo temático, ZGC[2]: c.8-29a. 131

QUADRO 7 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, *Transição*, ZGC [2]: c.29-46a . 136

QUADRO 8 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º Grupo Temático, ZGC [2]: c.46b – 69. 143

QUADRO 9 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, ZGC[2]: c.69-91a. 148

QUADRO 10 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, *Codetta*, ZGC[2]: c. 91-100. 152

QUADRO 11 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 1º Grupo Temático, ZGC[2]: c. 99c-118a. 156

QUADRO 12 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, Retransição*,
ZGC[2]: C. 118-35b. 161

QUADRO 13 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, 2º Grupo Temático*,
ZGC[2]: c.135b-56. 165

Em julho de 1989, na Alemanha, tomei conhecimento de um método analítico voltado para a prática interpretativa desenvolvido pelo pianista e pedagogo Prof. Jürgen Uhde em parceria com a filósofa e também pianista, Profa. Dra. Renate Wieland. O método tem auxiliado na solução de questões envolvendo dois dos principais meios de expressão de que dispõe um intérprete para a execução de uma música: a dinâmica e a agógica.

Tendo obtido excelentes resultados na aplicação desse método, no decorrer de treze anos, atuando como pianista e pedagoga, surgiu a idéia de pesquisar, no Curso de Mestrado, os fundamentos teóricos do método contidos no livro *Denken und spielen (Pensar e tocar)*, escrito por Uhde e Wieland (1989;1988).

Tendo por título *A Idéia de Zeitgestalt como meio de expressão para a Interpretação Musical* (FUKUDA, 2002), foi realizada uma reflexão sobre a Interpretação Musical no século XX e início do século XXI, tendo por base a concepção formalista de Hanslick (1992), contida em seu livro *Do belo musical*. Em seguida, apresentou-se o método de análise, propriamente dito, das *Zeitgestalten*. Num terceiro momento, foram analisadas três peças para piano solo de épocas, estilos e poéticas diferentes, tendo sido o método de Uhde e Wieland aplicado também a repertório pós-tonal, não desenvolvido pelos autores, visando com isto compreender os seus limites e aplicações. As peças analisadas foram: a Courante da *Suíte Francesa IV* de J.S.Bach; o 1 mov. Das *Variationen* op.27 de A.Webern e *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...* de Gilberto Mendes.

A análise dessas obras para piano solo leva a crer que a aplicação do método de UHDE & WIELAND (1989) é generalizável a qualquer tipo de música construída com base em figurações melódicas.

Concluída em novembro de 2002 a Pesquisa de Mestrado, voltada ao lado analítico do método de UHDE&WIELAND (1989), busca-se ora, no Curso de Doutorado, dar continuidade ao trabalho, visando a realidade da interpretação, experienciando o método como um todo: *Pensar e Tocar*. Busca-se ainda compreender os limites e aplicações desse método à Prática Instrumental de Música de Câmara, não desenvolvido por seus autores.

A Prática Instrumental de Música de Câmara tem sido cada vez mais difundida e incentivada tanto no exterior quanto no cenário musical brasileiro.

Apresentando um extenso e rico repertório a ser explorado, exerce um importante papel na formação de um músico, desenvolvendo, principalmente, a sua musicalidade. Todavia existe uma carência de material bibliográfico que direcione os trabalhos realizados nessa prática. E é nesse sentido que essa pesquisa pretendeu se desenvolver.

Dentre as mais variadas formações camerísticas existentes, o presente projeto privilegiou aquela para pequenos grupos, em especial o Trio para piano, violino e violoncelo. Na escolha do repertório a atenção se voltou para a história do nosso passado musical, “mais rico do que se costuma pensar”, e que “apresenta ainda lacunas de conhecimento muito sérias”, como escreve Bruno Kiefer em seu livro *História da Música Brasileira* (1977, p.7). A ênfase no Curso de Doutorado foi dada ao *Trio em sol menor*, escrito por um compositor de fundamental importância na História da Música Brasileira do final do século XIX e início do século XX: Antônio Francisco Braga (1868-1945).

O *Trio em sol menor* foi composto em 1930 na fase de maturidade do compositor tendo sido uma de suas últimas composições. Embora Braga tivesse se destacado como compositor, essencialmente de obras sinfônicas, o *Trio em sol menor* é considerado um de seus trabalhos de bastante mérito e de muita representatividade daquele período histórico. O acento nacionalista pode ser percebido no *Trio em sol menor*, principalmente, no terceiro movimento, *Lundú*.

No decorrer da análise do *Trio em sol menor* foram constatadas novidades envolvendo questões editoriais, que levou à busca do manuscrito do compositor no Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Decisões precisaram ser tomadas quanto à escolha da fonte a ser adotada neste trabalho, e algumas correções foram realizadas no manuscrito de Braga. A análise das *Zeitgestalten* foi realizada na nova edição. Desse modo esse trabalho lidou com duas questões distintas: a analítico-interpretativa e a editorial.

O trabalho se organiza em cinco partes contidas em dois volumes. O primeiro volume contém quatro partes. Na primeira parte, cujo título é *Francisco Braga e o Trio em sol menor*, são apresentados, um breve histórico do gênero camerístico e do *Trio para piano e cordas* na Música Brasileira, assim como, dados biográficos de Francisco Braga, tendo como principais fontes as

dissertações de mestrado de Volpe (1994) e Justi (1996), e livros de História da Música no Brasil e *Catálogo Comemorativo do Centenário de Nascimento de Francisco Braga* (1968) e *Catálogo de Obras: Francisco Braga*, de Corrêa (2005). São discutidas ainda, as questões editoriais que surgiram no decorrer do trabalho sendo mencionadas aí, as fontes encontradas de partituras do *Trio em sol menor* de Francisco Braga, assim como, um quadro descritivo, com as diferenças existentes na Fonte A' (cópia eletrostática do manuscrito original), em relação à nossa nova edição a ser adotada nesse trabalho.

A segunda parte, *Método de análise das Zeitgestalten*, é dedicada à apresentação do método pesquisado. O capítulo *Zeitgestalt em repertório para piano solo (ZG)* teve por base o livro *Denken und spielen (Pensar e tocar)*, de Uhde e Wieland (1989) e a Dissertação de Mestrado desta Autora (2002). O capítulo *Zeitgestalt em repertório camerístico (ZG)* foi desenvolvido após contato direto com a Profa. Dra. Renate Wieland. Esse encontro realizou-se em janeiro de 2008, na Alemanha, ocasião em que foi estabelecida uma ampla discussão sobre a aplicação do método em repertórios camerísticos, tendo proporcionado, ainda, uma análise em conjunto com Wieland, das *Zeitgestalten* do 1º mov. do *Trio em sol menor* de Francisco Braga.

Na terceira parte, *Aspectos Formais do Trio em sol menor de Francisco Braga*, apresentam-se, além dos aspectos gerais, o esquema formal de cada um dos quatro movimentos da obra analisada.

Visando à compreensão da dinâmica de integração entre as *Mikrozeitgestalten* e a Macroforma, realizou-se neste trabalho uma análise detalhada de todos os compassos e eventos musicais do 1º Movimento. Na quarta parte, sobre a análise das *Zeitgestalten* do 1º mov. do *Trio em sol menor*, esse procedimento será descrito somente na *Introdução*. A partir da Exposição, a atenção será voltada à *Zeitgestalten* camerísticas, com algumas menções às *Mikrozeitgestalten* e *Zeitgestalten* dos instrumentos isolados.

No segundo volume, está contida a quinta parte desse trabalho, que constitui o encarte *Análise das Zeitgestalten em partitura editada e manuscrito original*, contendo a análise completa das *Zeitgestalten*, dos quatro Movimentos do *Trio em sol menor de Francisco Braga*, seguida da cópia da Fonte A' a partir da qual se originou a edição adotada nesse trabalho.

PRIMEIRA PARTE

**Francisco Braga e o Trio
em sol menor**

1 BREVE HISTÓRICO DO GÊNERO CAMERÍSTICO E DA FORMAÇÃO *TRIO PARA PIANO E CORDAS* NA MÚSICA DO BRASIL

Considerada como música de grande sutileza na civilização Ocidental, a música de câmara tem sido reconhecida como um importante meio de expressão de idéias musicais de caráter particularmente intimista.

No Brasil, a prática de Música de Câmara que teve início na primeira metade do século XIX, tornou-se expressiva a partir da década de 1880, no período conhecido como Romantismo Brasileiro.¹

Como escreve Tacuchian (2003), o estágio atual de conhecimento da História da Música Brasileira tem apresentado uma nova visão do Romantismo Musical, após ter privilegiado durante muito tempo a Música Colonial ou a Música do Século XX, em suas duas linhas antagônicas, o Nacionalismo Musical e a Música Nova ou de Vanguarda. Nas últimas décadas do século XX, novos pesquisadores começaram a projetar novas luzes sobre a riqueza do patrimônio musical do Romantismo Brasileiro.

Alguns títulos que tratam desse assunto têm surgido nos últimos anos: A dissertação de mestrado da musicóloga Maria Alice Volpe, de 1994, com o título *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*, constituiria nessa área, sem dúvida, uma obra referencial. Não apenas pelo modo sistemático com que a autora aborda a produção camerística brasileira do período que representa o primeiro momento significativo desse gênero de composição no País, mas também, por abordar o período em que foi escrito o *Trio* de Francisco Braga (1930), objeto desta pesquisa.

Um outro tema defendido por Lilia Justi (1996), na Universidade Federal do Rio de Janeiro é *A prática de música de câmara com piano no Rio de Janeiro (1850 a 1925)*, citado por Volpe (2000) em seu artigo *Algumas Considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil*. Esses trabalhos constituem uma importante fonte de conhecimentos para a nossa pesquisa, e é a partir deles que este capítulo está estruturado.

¹ Conforme Bruno Kiefer (1977), o Romantismo brasileiro engloba “todo o período posterior ao de D. João VI até o Modernismo” (p.64).

A MÚSICA NOS 'SALÕES':

A PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XIX

Desenvolvida desde a primeira metade do século XIX, de modo embrionário, a prática de Música de Câmara Instrumental no Brasil foi cultivada, inicialmente, por amadores em suas residências como música de entretenimento, a exemplo do que havia ocorrido na Europa no século XVIII.

Com a vinda da Corte Portuguesa em 1808, para o Rio de Janeiro, muitas novidades foram introduzidas no País. Entre elas, em diferenciação à música executada em grandes ambientes religiosos ou nos teatros de ópera, de até então, as inúmeras festas públicas envolvendo a Família Real propiciaram o surgimento de 'música de salão'.

Uma outra novidade trazida pela Família Real, de fundamental importância, foi a introdução dos pianos no Brasil. Com isso, possibilitou que o repertório operístico predominante em todo o século XIX, executado em grandes teatros, chegasse às residências. Possibilitou, ainda, a criação do hábito de se ouvir a pura música instrumental sem a representação cênica. A história da música de câmara no Brasil teria começado, assim, como um prolongamento da ópera em casas particulares.

Embora tivesse sido importado da cultura européia no auge do seu prestígio, o piano desempenhou no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XIX, o papel de instrumento acompanhador, tendo sido a sua prática desenvolvida principalmente por amadores. As *Árias* de Ópera Italiana, características do período monárquico, transcritas principalmente para duos instrumentais ou com canto em forma de fantasias e paráfrases, constituíam o repertório comumente apresentado nesse período.

Com relação a produções camerísticas de autores brasileiros, na primeira metade do século XIX, Volpe (1994) relaciona o *Quarteto* (s.d.), do padre José Joaquim Pereira da Veiga (GO 1772-1840), e o *Quarteto*, de Damião Barbosa Araújo (BA 1778-1856), dedicado ao Ministro Antonio de Araújo, citadas na Enciclopédia da Música Brasileira, e no livro de Luis Heitor Correa Azevedo (1956, p.24), respectivamente. Tendo como referência a data de falecimento do autor goiano, de 1840, a mais remota em relação aos demais

compositores incluídos em seu Catálogo, assim como o período em que o Ministro – a quem Damião Barbosa dedicou seu *Quarteto* – exerceu tal função, entre 1814 e 1817, essas duas obras são consideradas como prováveis composições de câmara mais antigas de autores brasileiros. Os manuscritos dessas composições não foram encontrados pela pesquisadora. A mais antiga composição do gênero, cujo manuscrito foi localizado na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, é *A Saloia*, variações para flauta com dois violinos, viola e violoncelo assinado por um ‘Sr. Araújo’ e datada de ‘Bahia 28 de Setbro. de 1851’, (p.23-4). Verificou-se também no *Catálogo de obras de câmara instrumental com piano, de compositores que viveram no Rio de Janeiro*, de Justi (1996), em seu Anexo 12, a ausência de obras escritas antes de 1850, sendo mencionadas composições a partir dessa data.

DOS ‘SALÕES’ AOS ‘CLUBES’ MUSICAIS:

A SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

A atividade da música de câmara instrumental passou a existir de modo significativo na passagem para o período Republicano, a partir da segunda metade do século XIX. Nesse período, a música de câmara teve como uma de suas funções a finalidade de requintar as reuniões da aristocracia brasileira, que eram realizadas nos ‘Salões’. Esses ‘Salões’, embora pudessem soar como um nome dado a estabelecimentos comerciais, eram, no entanto, “os espaços dentro de residências luxuosas, cujas famílias pertencentes à aristocracia abriam suas salas para receber pessoas da alta sociedade” (Justi, 1996, p.62). Os saraus que aconteciam nesses ambientes seguiam um ritual, começando com a chegada dos convidados, seguido de um recital de música em conjunto, árias de ópera, declamação de poesias, sendo muitas vezes servida uma ceia, terminando com dança que se estendia até o dia amanhecer. Os intérpretes eram jovens músicos ou artistas consagrados convidados pelo dono da casa, que se alternavam com as ‘moças da casa’, amadoras, aproveitando-se para exibirem seus talentos musicais ao piano, em especial, com a finalidade de arranjar um bom casamento. Essa mistura de profissionais

e amadores teria sido uma das características das atividades musicais dos salões cariocas.

OS VIRTUOSES ESTRANGEIROS E

A NOVA CONCEPÇÃO DE PRÁTICA INSTRUMENTAL NO BRASIL

A vinda de instrumentistas estrangeiros para o Brasil, aliada à fundação de Sociedades Musicais destinadas a proporcionar concertos públicos, a fim de divulgar as obras-primas da música clássica, exerceu um papel primordial para a implantação da música de câmara no País. Uma nova concepção de prática instrumental teria conduzido para uma revisão do papel desempenhado pelo piano, até então, assim como, por outros instrumentos de orquestra. O conhecimento do repertório europeu foi ampliado no País, principalmente, a partir de 1870. Nessa época, o Brasil aumentava e consolidava, tardiamente, o conhecimento do repertório clássico, e tomava contato com a produção de um passado mais recente, de obras de compositores do período romântico, como Mendelssohn, Chopin, Schumann e Wagner.

Os grandes virtuosos vindos em turnês, da Europa e Estados Unidos, tais como, Segismund Thalberg, Louis Moreau Gottschalk, Théodore Riter, Pablo Sarasate, Artur Napoleão, entre outros, tornaram-se novos modelos para intérpretes e ouvintes no Brasil.

Entre os pianistas visitantes que aqui se apresentaram, Segismundo Thalberg, citado, era considerado, ao lado de Liszt, o maior pianista de sua época. Em 1855 permaneceu durante seis meses no Rio de Janeiro, apresentando-se com êxito triunfal, em inúmeros concertos. Como escreve Ayres de Andrade (1967):

A 10 de julho de 1855 chegava ao Rio de Janeiro Sigismund Thalberg, o rival de Liszt. Era um capítulo novo que se abria na história do piano no Brasil. Com seu exemplo, Thalberg vai renovar o conceito em que o piano era tido no país. De simples instrumento de salão, o piano passa a ser

objeto de atenção mais séria, mais rica de consequências artísticas. (p.231; in Justi, 1996, p.47).

O pianista português Arthur Napoleão, por outro lado, é um exemplo de virtuose consagrado na Europa, que se instalou no Rio de Janeiro depois de algumas turnês, dedicando-se ao ensino de piano, concertos particulares, e ao comércio de música. Tendo estreado no Rio de Janeiro em 1857, voltou para tocar em 1858, e se instalou definitivamente naquela cidade.

Desse modo, a prática pianística desenvolvida, principalmente, por amadores na primeira metade do século XIX, com função de um instrumento acompanhador, ganhou um novo conceito, a partir da tomada de consciência dos recursos virtuosísticos do piano, por volta de 1850. Vale ressaltar que o curso de piano no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro foi efetivado em 1841, e que, nesse mesmo ano, segundo Campanhã e Torchia (1978), foi construído o primeiro piano naquela cidade, por Falckemberg. O estudo do piano foi, assim, direcionado ao virtuosismo. A atividade do pianista acompanhador, cada vez mais diferenciada da atividade do pianista solista, foi se tornando desprestigiada, sendo seus nomes, até mesmo, colocados em letras muito pequenas no final dos programas impressos, ou, muitas vezes, até omitidos. O público conhecia quatro categorias básicas de pianistas no Rio de Janeiro, a partir da segunda metade do século XIX:

(...) o grande solista, virtuose, que encarnava um papel quase sobrenatural (por exemplo, Thalberg); o pianista solista e camerista, com uma formação mais abrangente do ponto de vista técnico do instrumento, mas que toca também com outros instrumentistas (por exemplo, Arthur Napoleão); e o pianista com poucos recursos virtuosísticos que acompanha cantores, instrumentistas, e é, a partir deste período, menos valorizado pela opinião do meio musical (por exemplo, Gabriel Dufrich); além destes, que eram profissionais, temos a grande maioria, que era composta pelos amadores, estudantes de piano, etc. (Justi, 1996, p.57-8)

AS SOCIEDADES MUSICAIS

As “sociedades musicais”, fomentadas, na maioria das vezes, pela burguesia emergente, surgiram na década de 1860 tendo o seu apogeu no final da década de 1870 do século XIX. A música realizada nessas sociedades foi caracterizada como uma prática diferente daquela da primeira metade do século, de simples entretenimento, passando a ser considerada como uma valorizada atividade intelectual. Diferentemente dos salões, que misturavam os gêneros da dança, poesia e música, os clubes musicais constituíam-se exclusivamente de música.

Entre as sociedades que cultivaram o gênero camerístico no Brasil destacam-se: o *Clube Mozart*, conhecido como a primeira grande sociedade de concertos que possuiu Rio de Janeiro, o maior centro musical do Brasil na época, e que foi inaugurado em 1867; o *Clube Beethoven*, fundado na mesma cidade em 1882; o *Clube Haydn*, em São Paulo, em 1883; a *Sociedade dos Concertos Clássicos* do Rio de Janeiro, em 1883.

O Clube Mozart, que chegou a ter 500 sócios em 1875, teve como incentivadores John Jesse White, Paul Faulhaber e V. Cernicchiaro. Os programas eram compostos, principalmente, por conjuntos baseados no quarteto de cordas com piano e seus derivados (violino e piano, ou violoncelo e piano), tendo sido esse conjunto também ampliado, às vezes, pelo acréscimo de alguns instrumentos. Em geral, executavam-se fantasias baseadas em óperas, ou música descritiva, como, por exemplo, a famosa ópera *Robert le Diable* (1839) do compositor alemão Giacomo Meyerbeer (1791 – 1864), transcrita em forma de *Fantasia* para Piano e Violino, pelo conceituado professor francês Jean Delphin Alard, que havia estudado com o violinista Viotti. Justi (1996) relata um fato curioso, ao analisar os poucos programas deste clube encontrados disponíveis para pesquisa na Biblioteca Nacional: a presença de uma mulher, compositora e pianista brasileira, no cenário musical, de uma sociedade patriarcal em uma época de forte discriminação feminina no País. Luíza Leonardo, nascida em 1859, pensionista de D. Pedro II, tocava obras de compositores brasileiros quando criança, incluindo-se aí uma obra camerística de sua própria autoria. A pesquisadora compara o comportamento do Clube Mozart com o do Clube Beethoven, que tinha como característica o fato de ser exclusivamente masculino. Enquanto o primeiro contava com a

participação de uma mulher compositora, o segundo sequer aceitava mulheres como platéia. E isso tudo teria acontecido na mesma década.

O *Clube Beethoven*, por sua vez, realizou 136 concertos de câmara, em média quase vinte por ano, durante os sete anos de sua existência. As apresentações de *Sonatas, Trios, Quintetos* etc., de compositores germânicos e franco-belgas, tornaram-se características desse *Clube*. Por outro lado, compositores brasileiros, praticamente, não eram tocados nas apresentações públicas. A partir do catálogo elaborado por Justi, de programas do *Clube Beethoven*, com a *Seleção de Obras Camerísticas com ou sem Piano-1882 a 1887*, constatou-se que dentre um total de 43 obras executadas, apenas 4 são de compositores brasileiros, ou de estrangeiros radicados no Brasil. São eles: Francisco Braga, R. Benjamin, Faulhaber, Cernicchiaro. O *Clube* possuía seu próprio quarteto de cordas, o *Quarteto do Clube Beethoven*, formado inicialmente por Leopoldo Miguez, ou Cernicchiaro ao primeiro violino, R. Benjamin ao segundo violino, J. Martini à viola e J. Cerrone ao violoncelo. Alguns desses instrumentistas foram substituídos com o passar do tempo. Esse conjunto desenvolveu uma importante função na divulgação de obras camerísticas mais complexas do que aquelas que o público estava acostumado a ouvir.

No programa de 18 de fevereiro de 1882, por exemplo, o segundo programa do Clube Beethoven e o mais antigo encontrado na Biblioteca Nacional por Justi (1996), consta uma grande quantidade de obras camerísticas de compositores de língua alemã, clássicos ou românticos, tais como: *Quarteto de Cordas* de Haydn; Sonata Kreutzer para violino e piano de Beethoven, com os intérpretes Leopoldo Miguez e Alfredo Bevilacqua; *Quinteto* de Schumann para cordas e piano; além de obras para canto e piano e piano solo. Nas obras para piano e cordas, os pianistas que se apresentavam eram todos músicos profissionais de grande reputação na época, como Alfredo Bevilacqua, J. Queiroz, Arthur Napoleão, Godofredo Leão Velloso. O Clube Beethoven terminou junto com a monarquia.

A Sociedade de Concertos Clássicos, fundada pelo violinista cubano José White e por Arthur Napoleão, sob o patrocínio da Princesa Isabel, teve as audições sinfônicas abertas ao público e as de música de câmara reservadas exclusivamente aos aristocratas da época, seus sócios fundadores. O Quarteto

dessa Sociedade era formado por José White (violino I), Felice Bernardelli (violino II), Luigi Gravenstein (viola) e Giovanni Cerroni (violoncelo), tendo executado obras de Mendelssohn, Weber, Max Bruch, entre outras.

Em São Paulo, segundo Volpe (1994, p.29), o Clube Haydn² foi fundado por um grupo de amadores, entre eles, o clarinetista francês Henri Louis e seus filhos Luís Henrique e Alexandre. A sociedade mantinha um quarteto, ao qual pertenciam José Pedro Santana Gomes (primeiro violino), irmão mais velho de Antonio Carlos Gomes; Charles Hildebrant e G. Fuchs (segundo violino); Francisco Regis (viola), H. Stupakoff (violoncelo); e Antonio Leal Júnior (contrabaixo), para a formação de quinteto. Tendo sido o Clube Haydn dissolvido em 1891, outras sociedades surgiram, entre eles, o Clube Mendelssohn, Clube Gluck, a Sociedade do Quarteto Paulistano (1883-1886), com Giulio Bastiani (primeiro violino); A. Pasquale (segundo violino); A. Martini (viola); e Guido Rochi (violoncelo). É citada, ainda, a Sociedade *Pizzicato*, também com um quarteto composto por Giulio Bastiani, Guido Rochi, Arcolani, Cicala e Lazzarini. E o Quarteto Bastiani (1913-4), composto por Giulio Bastiani, Luís Oliani, Guido Aracolani, Guido Rochi e Aldo Peracchi, ao contrabaixo, nos quintetos. Todos eram professores do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O professor italiano Luigi Chiaffarelli teria afirmado em sua obra *Migalhas* (São Paulo, Propriedade Reservada, s.d), que Alexandre Levy, Giulio Bastiani, H. Stupakoff, Antonio Leal e outros teriam introduzido a música de câmara em São Paulo. No interior, seriam inúmeros os clubes, entre outros, Mendelssohn, de Taubaté e de Capivari, Clube Semanal, de Campinas. Nos demais Estados, inúmeras sociedades foram fundadas, tais como, o Clube Iracema, de Fortaleza; Clube Musical Concertante, em Belém do Pará; o Clube Haydn (1897), de Porto Alegre; Clube Carlos Gomes e o Ateneu Musical, de Pernambuco.

Com a Proclamação da República, foi fundado em 1890 o Instituto Nacional de Música, assumido por muitos dos antigos sócios do Clube Beethoven, que deram continuidade aos concertos ali realizados. A música de câmara continuou sendo realizada nos salões particulares, embora cada vez menos freqüentemente; e também nas salas de concertos das lojas de música;

² Existe um outro dado com relação à fundação do Clube Haydn. Segundo livros de História da Música Brasileira, tais como, Kiefer (1977, p.108); Mariz (2000, p.117); Bettencourt (1946, p.85), o Clube teria sido fundado por Alexandre Levy.

nos grandes teatros públicos, como o Teatro ‘São Pedro de Alcantara’ (1882-1922), Teatro Imperial D. Pedro II ou Lyrico (1886-1921), mas principalmente no Instituto Nacional de Música. É interessante observar, ainda, a importância das atividades musicais domésticas da classe média para o desenvolvimento da música instrumental camerística do período romântico brasileiro, a exemplo do fenômeno ocorrido na Europa um século antes. Como se refere Blume (1970):

O centro de cultivo da música mais valioso e vigoroso era a casa do cidadão de classe média, onde o piano, a música de câmara e a canção, em todas as suas formas, encontraram seu lugar; onde a música era feita dentro do círculo da família e dos amigos numa forma que não havia existido anteriormente; onde crianças eram educadas em música por meio de um professor particular e não pelo corpo docente de uma escola. Aqui, em última análise, reside o verdadeiro alicerce da prática musical do período clássico-romântico: ‘Hausmusik’, música feita na casa do amador. (in: Blume, 1970, p.85 apud Volpe, 1994, p.25-6)

OS COMPOSITORES BRASILEIROS

É nessa fase de transição do período monárquico para a República que começaram a surgir os compositores brasileiros, em sua maioria, expansionistas do Segundo Império, que estudaram na Europa e que se dedicaram, desenvolveram e deram ênfase à música camerística. Antes disso, a produção teria sido irregular, com apenas cinco obras entre as décadas de 1810 e 1870. Na década de 1880, Volpe (1994, p.24) encontrou 22 obras de 10 autores: Júlio Reis, José Pedro Santana Gomes, Alexandre Levy, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Arthur Napoleão, José Leandro Martins Filgueiras, Carlos Mesquita e Vincenzo Cernicchiaro. Da década de 1890 foram computadas 43 obras de 16 autores, e da primeira década do século XX, 85 obras de 17 autores; 51 obras de 13 autores, compostas na década de 1910; e 18 obras na década de 1920. A autora chama a atenção, no entanto, para o fato de que esses números devem ser tomados

com precaução, uma vez que representam aproximadamente 65% do total de obras catalogadas, ou seja, cerca de 258 obras, cujas datas de composição ou edição foram encontradas. Outras 133 obras não teriam data definida, sendo, portanto, relativas às ilações expostas. O número decrescente de obras camerísticas produzidas nos anos que antecedem e sucedem a Semana de 1922, refere-se apenas às obras consideradas românticas, não significando, portanto, que a produção camerística brasileira como um todo tenha decaído.

Do total de cerca de 70 compositores reunidos pela pesquisadora em seu catálogo, 12 são estrangeiros radicados no Brasil, que exerceram um papel significativo na vida musical brasileira do período. Dos autores brasileiros, 16 são do Estado do Rio de Janeiro, e 15 de São Paulo. Nos demais estados, com parcela menor, destacam-se Maranhão, com 5 compositores, Pará, com 4, e Minas Gerais e Bahia, com 3 cada um. Essa realidade expressa o estado atual da documentação armazenada nos arquivos consultados por Volpe (1994, p.24), e retrata a realidade historiográfica da música brasileira.

O gênero camerístico teria sido abordado pelos expoentes do Romantismo: Antonio Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Glauco Velasquez, Leopoldo Miguez, Francisco Braga e Alexandre Levy. Porém, aqueles que mais escreveram para o gênero foram: Glauco Velasquez, com 44 títulos; Francisco Braga, com 31 títulos; Henrique Oswald, com 30 títulos; Murilo Furtado, com 21 títulos; Meneleu Campos, com 20 títulos; Santana Gomes, com 19 títulos e Barroso Neto, com 15 títulos. Destacam-se, ainda, João Gomes Jr, com 9 títulos; Leopoldo Miguez, com 8 títulos e Alexandre Levy, com 7 títulos. Do Catálogo elaborado a partir de um levantamento dentro daquele período, de um total de aproximadamente 400 títulos de 70 compositores, que vão de Santana Gomes (nascido em 1834) até Glauco Velasquez (nascido em 1884), cerca de 60 obras teriam sido executadas em audições públicas. E a maior parte, senão quase a totalidade, desse repertório teria sido executada, ao menos, em audições particulares.

OS TRIOS PARA PIANO, VIOLINO E VIOLONCELO

Com relação à produção de *Trios para Piano, Violino e Violoncelo*, em particular, essa formação perde apenas para o *Quarteto de Cordas*, totalizando 13 *Trios* contra 26 *Quartetos*. Desses 13 *Trios*, quatro são de Glauco Velasquez; três de Henrique Oswald; dois de Alexandre Levy; um de Alberto Nepomuceno; um de Francisco Braga; um de Paulo Florence; e um de Homero de Sá Barreto.

Se a produção de *Quartetos* de compositores brasileiros e estrangeiros radicados no País superava a de *Trios* em termos quantitativos, no Rio de Janeiro, contudo, a formação instrumental mais comum em todos os programas de concertos consultados do Instituto Nacional de Música, entre 1894 e 1925, que constam dos arquivos da Biblioteca Alberto Nepomuceno na Escola de Música da UFRJ, era a do *Trio* formado por *Piano, Violino e Violoncelo*, ou de variações desta, como a de *Violoncelo e Piano* ou *Violino e Piano*. Nesse período, constatou-se a importante presença do professor Alfredo Bevilacqua, pianista camerista desde os anos da monarquia no Clube Beethoven, e que foi o responsável por estimular esta prática entre os alunos. Entre eles, Barrozo Netto, mais tarde, teria formado na década de 1910, o consagrado *Trio Barrozo-Milano-Gomes*, inicialmente, com Humberto Milano, ao violino, e Max Benno Niederberger, ao violoncelo, mais tarde, substituído por Alfredo Gomes. Apresentaram, entre outros, os *Trios*: *op. 66*, de Mendelssohn (1911); *op. 92*, de Saint-Saëns (1913); em fá sustenido menor de Alberto Nepomuceno (1917? e 1924); *op. 45* de Henrique Oswald (1917?). E, ainda, o *Trio* constituído por Alfredo Bevilacqua, Paulina d'Ambrósio e Alfredo Gomes, em 1918, interpretando o *Trio op. 66* de Mendelssohn, e o *Trio nº2* de Glauco Velasquez, em 1924, com Luciano Gallet ao piano.

O *Trio Beethoven*, formado por J. Octaviano, ao piano, Frederico Almeida, ao violino e Newton Pádua, ao violoncelo, apresentou-se com muita frequência interpretando entre 1919 e 1921, composições de Haydn, Beethoven, Saint-Saëns, Nepomuceno e Velasquez, entre outros. O *Trio Beethoven*, diferentemente de demais grupos, teria mantido sempre os mesmos integrantes, interpretando todos os *Trios* de Beethoven numa série de concertos realizados no ano de 1919.

No artigo *Música de Câmara no Brasil*, importante documento histórico, provavelmente, o primeiro sobre o gênero camerístico no País, escrito pelo pianista carioca Arnaldo Estrela (1940), é citado o *Trio Brasileiro* com Maria Amélia Rezende Martins, ao piano, Paulina d'Ambrósio, ao violino, e Alfredo Gomes, que ao lado do Trio *Barrozo-Milano-Gomes*, foi considerado como “dois conjuntos [que] se notabilizaram por uma série de audições de Trios (piano, violino e violoncelo)” (p.256).

No Rio de Janeiro,

(...) pode-se dizer que o cultivo da música de câmara, [incluindo-se aí os Trios para Piano e Cordas], apesar de já ter sido iniciado desde o século XIX, ganhou maior empenho, no que se refere à divulgação da música composta por compositores brasileiros, tanto da geração de Nepomuceno, como da geração de Villa-Lobos, a partir dos anos 20. (Justi,1996, p.121)

Apresentam-se, a seguir, os principais *Trios* de compositores do período romântico brasileiro, citados no Catálogo de Volpe. Não se podem deixar de relacionar, ainda, em nossa pesquisa os *Trios* de Villa-Lobos e de Lorenzo Fernandez, obras pré-modernistas, escritas entre 1911 a 1924, justamente pela sua importância na história do gênero pesquisado.

HENRIQUE OSWALD (1852-1931)

Deixou uma obra extensa, que abrange quase todos os gêneros. No entanto, a música de câmara constitui o centro de gravidade dentro desta obra que compreende: um *Octeto* (para quarteto de cordas duplo); um *Quinteto* (piano e quarteto de cordas); dois *Quartetos* com piano; três *Quartetos* para cordas; três *Trios*; duas *Sonatas* para violoncelo e piano; uma *Sonata* para violino e piano; peças curtas para violino ou violoncelo e piano (Bruno Kiefer, 1977, p.129).

- *Trio* op. 9

Henrique Oswald foi considerado, cronologicamente, por Estrela (1946), como o primeiro compositor brasileiro que avulta no gênero [camerístico]. E o seu *Trio* op. 9, em sol menor (Firenze, 1884), como a primeira obra do compositor de que o autor teve notícia.

Segundo Estrela (1946, p.257), a influência da escola francesa faz-se presente nessa obra, em seu temperamento medido, aristocrático, e virtuosismo discreto. O movimento *adágio* que é introduzido pelo violoncelo apresenta um estilo que lembra Saint-Saëns, com a parte central em si menor, com longa melodia em cânone em oitava, apoiada em harmonias arpejadas do piano. Com exceção do scherzo, a métrica ternária é predominante nessa obra.

- *Trio* op. 28

O *Trio* op. 28, em ré maior (Firenze, 1897), caracteriza-se pelo seu ritmo enérgico, variedade de acentuações, e interesse contrapontístico. O *Scherzo* é um *presto*, de um breve romance no estilo das canções sem palavras de Mendelssohn. O *Andante* caracteriza-se principalmente pela beleza de expressão de caráter meditativo (p.257-58).

- *Trio* op. 45

O terceiro *Trio* op. 45, em si menor (Rio, 1916), ao lado da *Sonata para piano e violino* op. 36, e a *Sonata fantasia para violoncelo e piano*, o terceiro e quarto *Quartetos* foi considerado por Luiz Heitor (1956, p.131) como música de câmara de excelência, dentro de sua enorme e mais significativa produção camerística e sinfônica.

E é nesse *Trio*, em si menor (Rio, 1916), que o autor dos primeiros *Trios* encontra o seu próprio estilo, apresentando um notável amadurecimento. Embora tenha sido escrito no Brasil, não revela influência do meio. O segundo movimento, *Adagio* em mi bemol maior, destaca-se pela riqueza contrapontística e pela beleza melódica que expõe o violino e violoncelo, e uma série de episódios em *crescendo* é desenvolvida a partir dela. A obra termina com um movimento brilhante propiciado pelo virtuosismo da parte pianística (Estrela, 1940, p.258).

ALEXANDRE LEVY (1864-1892)

▪ O *Trio nº 1*

O *Trio nº 1* em Si bemol maior, op. 10, “de inspirações beethovenianas” segundo Renato Almeida (cf. B. Kiefer, 1977, p. 110), foi escrito em novembro de 1882, e apresenta quatro movimentos: *Allegro*, em si bemol maior; *Andante*, em mi bemol maior; *Scherzo-fugato: Presto*, em mi bemol maior; *Trio* em lá bemol maior e *Finale: Allegro molto*, em si bemol maior.

▪ O *Trio nº 2*

O *Trio nº 2*, em ré menor, op. 18 não foi acabada pelo compositor, tendo sido escrito os movimentos *Scherzo: allegro vivace*, e o *Finale: Allegro molto*. Neves (1981) refere-se a esse *Trio* como obra de transição entre o estilo romântico europeu e o espírito de nacionalismo (p.20).

ALBERTO NEPOMUCENO (1864-1920)

▪ *Trio, em fá # menor*

O *Trio em fá # menor*, composto em 1916 e dedicado ao Trio Barrozo-Milano-Gomes. Para Estrela (1940), o *Trio* retrata uma obra escrita por um pioneiro da chamada “música brasileira”, porém, sem grande preocupação do autor em atribuir uma fisionomia nacional como acontece com outras obras. Trata-se, no entanto, de “obra de fôlego, de importância ponderável no panorama camerístico brasileiro (p.261). E para Paranhos (1940), o célebre *Trio em fá menor* [fá#menor], é um trabalho de alto valor, tendo merecido louvores do compositor e regente francês Messager (p.60).

GLAUCO VELASQUEZ (1884-1914)

▪ 1º *Trio*

O primeiro *Trio para Piano, Violino e Violoncelo* faz parte dos manuscritos encontrados por Estrela (1940), compostos em 1909, com três movimentos: *Allegro*, *Lento molto espressivo*, *Agitato*. No catálogo de Volpe,

esse *Trio* consta como sendo op. 64, e traz informações divergentes comparadas às do pianista carioca, quanto ao primeiro movimento: [sem indicação de andamento]; e o terceiro movimento: um *Allegro vivace*.

- *2º Trio*

O segundo *Trio* (1911) possui quatro movimentos: *Allegro moderato*, *Scherzando*, *Lento*, *Allegro molto vivace*.

- *3º Trio*

O terceiro *Trio* (1912) é constituído de três movimentos: *Allegro moderato*, *Allegro scherzando*, *Largo*.

- *4º Trio*

E o quarto *Trio* (1912), inacabado, possui três movimentos: *Animato*, os dois seguintes sem indicação. A versão reconstituída por Darius Milhaud é de 1917.

O *4º Trio*, inacabado, ao lado da ópera *Soeur Béatrice*, interrompido no início do 2º ato, é o que mais se aproxima da linguagem musical então considerada moderna, com a utilização de sucessões de acordes sem base na tonalidade e experimentando a superposição de tons diferentes.

A partir do catálogo de Volpe, pôde-se constatar que nenhum dos *Trios* e nenhum dos movimentos possuem armaduras de claves, confirmando assim, o caráter de indefinição tonal, referida por Estrela (1940). Segundo Gallet, Darius Milhaud teria encontrado esse trio completo em abril de 1917, em Paquetá, onde viveu o compositor, e havia trazido consigo para passar a limpo. Porém, ao notar falhas nas partes de violino e violoncelo, teria feito arranjos de acordo com Francisco Braga.

VILLA-LOBOS (1887 – 1959)

▪ 1º Trio

Dos três *Trios* de Villa-Lobos, o primeiro, composto em 1911, era inédito na época em que o artigo de Estrela (1940) foi escrito, e é considerado como um trabalho da juventude do compositor, com traços de romantismo. Os dois *Trios* seguintes seriam muito mais significativos, tendo sido editados em Paris, por Max Eschig.

▪ 2º Trio

O segundo *Trio* (*Allegro moderato, Andantino calmo, Scherzo, Final*), escrito em 1915, no Rio de Janeiro, não apresenta uma atmosfera predominantemente brasileira dentro da produção de Villa-Lobos. Na época em que surgiu, a obra foi considerada ousada pelo uso que o compositor faz da dissonância, da liberdade formal, da tonalidade quase sempre indefinida, da utilização de seqüências melódicas por tons inteiros, da desenvoltura na contraposição de ritmos dificultando, muitas vezes, a execução de ‘conjunto’ como ocorre, por exemplo, no primeiro movimento, no *scherzo*. O tratamento solístico para cada um dos instrumentos traz dificuldades aos intérpretes, individualmente, nessa obra em que o compositor experimenta timbres muito interessantes. São evitados reexposições, planos tonais e desenvolvimentos característicos da música tradicional (p.265-66).

▪ 3º Trio

O terceiro *Trio* para piano, violino e violoncelo, em quatro movimentos (*Allegro com moto, Assai moderato, Allegretto spiritoso, Allegro animato*), escrito em 1918, no Rio de Janeiro, e editado pela Editora Max Eschig, em Paris, em 1929, apresenta características formais parecidas com o segundo *Trio*, porém, estilisticamente é mais audacioso, por exemplo, em sua utilização da dissonância, caracterizada pelo emprego de longas seqüências de agregações harmônicas de segundas, nonas, quartas, quintas, manipuladas com a máxima independência; indiferença a leis tonais; pesquisa de efeitos sonoros em busca de novas cores, a complexidade na contraposição de ritmos, em que raramente insinuam-se alguns ritmos populares brasileiros (p.268).

OSCAR LORENZO FERNANDEZ (1897-1948)

- *Trio brasileiro*

Composto em 1924 e publicado em 1927 pela G. Ricordi & Cia, possui quatro movimentos: *Allegro maestoso*, *Andante*, *Scherzo*, *Final*. Alguns temas populares são utilizados como *Sapo Cururu*. Estrela (1940) ressalta que “a repulsa deliberada a qualquer suntuosidade virtuosística confere a esta obra uma qualidade sonora especial, despojada, como a refletir a paisagem desolada do sertão”. A canção lírica estaria evocando a vida do caboclo. O brilhantismo do *Trio* estaria concentrado no *Scherzo* (Dança), de um “impulso rítmico ininterrupto” (p.272-73).

ANTONIO FRANCISCO BRAGA (1868-1945)

- *Trio em sol menor*

Dentre estes compositores que apresentavam em suas obras a formação do Trio para piano e cordas, destaca-se Francisco Braga cuja obra, *Trio em sol menor*, considerou-se bastante representativa durante o período histórico.

2 DADOS BIOGRÁFICOS DE FRANCISCO BRAGA

Autor de um dos mais conhecidos hinos brasileiros, o *Hino à Bandeira*, poucos sabem, no entanto, a importância de Francisco Braga (1868-1945) no cenário da história da música erudita brasileira no fim do século XIX e início do século XX. Tendo estudado na Europa durante dez anos, entre 1890 e 1900, Braga retornou ao Brasil onde atuou até o final de sua vida como compositor e regente, contribuindo na divulgação de obras de compositores contemporâneos e na valorização da música brasileira. Como pedagogo formou uma geração de importantes músicos brasileiros.

De origem humilde, iniciou seus estudos musicais no *Asilo dos Meninos Desvalidos*. As primeiras composições de Braga, assim como as atividades como regente de banda já começaram ali, na época de sua adolescência. Tendo como seu grande incentivador o diretor daquela instituição, que reconheceu seu talento musical, Braga passa a freqüentar o *Imperial Conservatório de Música*, onde estudou com professores como Carlos de Mesquita (1864-1953), que havia sido discípulo de César Franck, Durand e Massenet em Paris.

E foi em 1889, com o advento da Proclamação da República, que surgiu a grande oportunidade na vida de Francisco Braga. Tendo concorrido ao concurso para escolha do novo Hino da República, o jovem compositor obteve o segundo lugar perdendo apenas para Leopoldo Miguez (1850-1902), considerado, na época, um dos músicos de maior prestígio no Brasil. A sua composição valeu-lhe uma bolsa de estudos, concedido pelo próprio Presidente da República, Marechal Deodoro da Fonseca, para aperfeiçoar-se na França durante dois anos. Estudou composição no Conservatório de Paris na disputadíssima classe de Jules Massenet (1842-1912). A bolsa foi prorrogada por mais dois anos por solicitação do compositor francês às autoridades brasileiras.

Desse período de estudos com Massenet destacam-se as obras sinfônicas *Paysage* e *Cauchemar*, consideradas tipicamente de influência da técnica de Massenet. As principais características do compositor francês, citadas na *Enciclopédia Grove* (1980, p.806) são: utilização de harmonia mais

conservadora, com cromatismos modestos; melódicas simples e íntimas, do tipo sentimental; melodias, geralmente, simétricas, com cadências femininas; repetições com variações. Tais características podem ser observadas também no *Trio em sol menor* de Francisco Braga.

Massenet é predominantemente um compositor de caráter lírico, tendo influenciado compositores franceses, entre eles, Debussy e Ravel. Na *Enciclopédia Grove* (p.806) são citadas, ainda, algumas obras desses autores: *L'enfant prodigue*; movimento lento do *Quarteto de cordas*, de Debussy, e *Introdução e Allegro* do *Quarteto de cordas*; *Petit poucet* de *Ma mère l'oye*; e a melodia central de *L'enfant et les sortilèges*, de Ravel. Fora da França, Massenet influenciou compositores como Tchaikowsky e Puccini.

Paysage e *Cauchemar* foram apresentadas, respectivamente, na *Salle d'Harcourt* (1895) e na *Galerie des Champs Elysées* (1896), em Paris, nos concertos de música brasileira sob a regência de Braga. Ao lado de *Paysage* apresentaram-se, ainda, obras de autores contemporâneos ao compositor tais como, Carlos Gomes, Carlos Mesquita, Alberto Nepomuceno e Francisco Valle.

No intuito de ouvir boa música, compor e se entrosar no ambiente musical germânico daquele final de século, Braga seguiu para Dresden onde foi acolhido pela família de Francisco Buschmann, dono de uma importante editora musical que publicou inúmeras obras do compositor. A intensa correspondência mantida entre eles por mais de quarenta anos, constitui um importante documento histórico e biográfico do compositor. As impressões sobre Bayreuth relatadas nestas cartas por Braga àquela família expressam o seu grande entusiasmo pelo compositor alemão Richard Wagner, tendo assistido às óperas *Ring*, em 1896, e *Parasifal*, em 1897. Esta última, Braga teria ouvido por três vezes, em um período de cinco dias (*Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário do Nascimento de Francisco Braga (1868-1945)*, 1968, p.13).

Em 1897 os poemas sinfônicos *Paysage* e *Cauchemar* foram executados também por grandes orquestras alemãs, como a *Gewerbehause*, sob a regência do maestro Trebkler. Nesse período em que viveu na Alemanha escreveu o poema sinfônico *Marabá* (1898), uma das obras mais apreciadas do compositor, sendo a sua primeira com tema brasileiro. E ainda, o *Episódio*

Sinfônico, de caráter religioso. Na poética ilha de Capri (1898) escreveu *Jupira*, ópera de um ato, com temática brasileira. Em 1900 Braga voltou à sua pátria após dez anos de permanência na Europa, para participar dos festejos do Quarto Centenário da Descoberta do Brasil. Nessa ocasião, rege *Jupira*, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, tendo sido a estréia da sua ópera coroada de sucesso. Apesar do êxito, o compositor enfrentou dificuldades financeiras em sua fase inicial de readaptação em seu país. Organizou inúmeros concertos tendo trazido a São Paulo, nesse período, uma orquestra de sessenta músicos e realizado com muito sucesso vários concertos. Em 1902 foi nomeado professor de Contraponto, Fuga e Composição do então Instituto Nacional de Música e durante mais de trinta anos, Braga foi considerado um dos principais professores de composição no Brasil. Alvim Corrêa (2005) cita nomes de alguns dentre tantos discípulos que se destacaram em nosso meio musical, seja como compositor, regente, ou educador: Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, Eleazar de Carvalho, Paulo Silva, Assis Republicano, Homero Dornelas, José Siqueira.

O Hino à Bandeira foi escrito a pedido do Prefeito Passos, em 1906, sobre versos de Olavo Bilac, inicialmente, para a cerimônia diária de hasteamento em escolas públicas do Distrito Federal, tendo se estendido por todo o território nacional. Em 1908 estréia em São Paulo o melodrama *O contador de diamantes*, conhecido como a primeira obra escrita pelo compositor, após retornar ao Brasil, para solistas, coro e orquestra, com a utilização de ritmos e melodias do povo brasileiro. Retorna à Europa em 1909, a fim de contratar uma importante companhia lírica para a ocasião da inauguração do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Com a criação da “Sociedade de Concertos Sinfônicos” em 1912, Francisco Braga dirige a Orquestra desta instituição durante aproximadamente vinte anos, como seu Diretor Artístico e Regente Titular, tendo auxiliado na divulgação de obras de compositores contemporâneos, inclusive brasileiros. Mercedes Reis Pequeno, então, Chefe da Seção de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, cita no prefácio do *Catálogo da Exposição Comemorativa* (1968) algumas obras apresentadas por Braga em 1ª audição no país. São: 1ª Sinfonia de Brahms, Sinfonias de Schumann, obras de R. Strauss, Grieg, Saint-Saëns, Liszt, Tchaikowski, Borodine, Tímski Korsakof, e

muito Wagner. “*Masque et Bergamasque*” de Fauré; “*Nuages*”, “*Fêtes*” e “*L’après midi d’un faune*” de Debussy; “*Pacific*” de Honegger.

Alvim Corrêa (2005, p.89-151) traz-nos uma relação de um total de 193 concertos sinfônicos dirigidos por Braga entre 1895 a 1935. Segundo o autor, outros programas regidos pelo compositor se somariam, ainda, a esta relação podendo esse número se aproximar a 230 concertos. Corrêa assim escreve sobre o repertório regido pelo compositor:

Em seus concertos sinfônicos, Braga cada vez mais inclui o repertório nacional executando, sobretudo, C.Gomes, H.Oswald, Nepomuceno, Miguez entre os antigos e Assis Republicano, Sílvio Fróes, Paulino Chaves, Agnello França e Luciano Gallet, além, é claro, de suas composições, entre os contemporâneos. (Corrêa, 2005, p.31)

A criatividade artística na produção musical de Braga abrange os mais diversos gêneros musicais, dentre eles: a música dramática; religiosa; obras orquestrais; músicas para banda militar; coro; canto e orquestra; canto e piano; música de câmara; piano solo; solos instrumentais com piano; solos instrumentais com orquestra; arranjos; transcrições; e hinos.

É interessante observar que Braga é considerado o pioneiro na gravação de dois discos de música orquestral erudita editada no Brasil, tendo realizado seus primeiros registros fonográficos em 1929. Trata-se da *Protofonia* de O *Guarani*, de Carlos Gomes, e o *Intermédio e Batuque* da *Série Brasileira*, de Nepomuceno, ambas para a Odeon-Parlophon, com a Orquestra da Sociedade de Concertos Sinfônicos.

Teve sua obra *Marabá* dirigida por Richard Strauss³, em 1920, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1927 Braga precisou interromper suas atividades por meses por motivos de saúde. Recebe inúmeras homenagens. Em 1931 foi homenageado com um Grande Festival no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, patrocinado por diversas organizações musicais daquela cidade. Ainda nesse ano, foi condecorado pelo governo francês com a Legião de

³ Richard Strauss (1864-1949) compositor e regente de descendência alemã foi diretor da Ópera de Viena, Berlin e Viena no final do século XIX e início do XX. Notabilizou-se por uma série de poemas sinfônicos e sinfonias.

Honra, no grau de Cavaleiro. A partir de 1933, Braga após crise cardíaca precisou abandonar a regência, passando a se dedicar apenas à composição e ao magistério, tendo se aposentado como catedrático de composição do I.N.M. em 1937. Fundada a Sociedade Propagadora de Música Sinfônica e de Câmara (Sociedade Pró-Música) foi eleito seu presidente perpétuo. Em 1944, o seu *Episódio Sinfônico* foi dirigido no Brasil por Erich Kleiber,⁴ tendo sido essa uma de suas últimas apresentações em público, ocasião em que foi homenageado.

Nesse mesmo ano Braga oferece a sua valiosa biblioteca ao Sindicato dos Músicos, tendo sido seu fundador e primeiro presidente. A sua produção artística foi doada à Sociedade de Concertos Sinfônicos, que foi incorporada posteriormente à Biblioteca da Escola Nacional de Música.

Francisco Braga faleceu no dia 14 de março de 1945, aos setenta e sete anos, tendo recebido as últimas homenagens na Escola Nacional de Música.

⁴ Erich Kleiber (1890-1956) vienense, diretor musical da ópera de Berlim nos anos 1920, ficou conhecido pela première mundial da ópera *Wozzeck* de Alban Berg.

3 FONTES ENCONTRADAS

O primeiro contato com o *Trio em sol menor* de Francisco Braga surge de conversas pessoais informais sobre música de câmara, de meu interesse no momento, com o Prof. Tinetti, que desenvolvia a gravação do *Trio*. Os componentes do *Trio Brasileiro* cederam-me a primeira Partitura e Partes (Fontes B1 e B2) para estudo da obra, pensando já na tese a ser desenvolvida.

Desta análise surgem dúvidas sobre notas, dinâmica, agógica e articulações, que me levaram à busca do manuscrito de Braga para um cotejo da obra, que confirmasse estas questões.

FONTES A E B

Essa busca leva à consulta do Catálogo de Volpe (1994), onde foi constatada a existência de duas principais fontes aqui nomeadas A e B subdivididas em A1, A2, A', B1 e B2.

A Fonte A1 é um manuscrito autógrafo da Partitura, em 24 páginas, e A2, das Partes (Cordas). Trata-se a Fonte A' de uma cópia eletrostática da Fonte A1. As Fontes A1 e A2 localizam-se na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro; a Fonte A', na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (Volpe, Catálogo, 1994, p.87).

A Fonte B1 é uma Partitura impressa, em 56 páginas, e B2 são as Partes impressas, editadas pela Escola Nacional de Música em 1937, como parte da Coleção de Música Brasileira sob o número 5. Estas duas fontes são encontradas em ambas as Bibliotecas.

Teve-se acesso às Fontes A'⁵, B1 e B2. No cabeçalho da Fonte A' constam os seguintes dados: "Trio para Piano, Violino e Violoncelo/ Francisco Braga/ Para o Trio Brasileiro (Maria Amélia, Paulina D'Ambrosia e Alfredo Gomes)". Nas Fontes B1 e B2 foram acrescentadas o título em francês "*Trio pour Piano, Violon e Violoncelle*".

Encontrava-se agora, diante de três versões bastante conflitantes entre si, no que diz respeito a notas, indicações de articulações, fraseados, agógica,

⁵ Comunicação pessoal, maestro Lutero Rodrigues e Elizete Higino, 2007.

mas principalmente de dinâmica, sinais esses considerados fundamentais no método que se pesquisa.

Diante disso, surgiram dúvidas quanto à escolha de Fonte(s) a ser(em) adotada(s) para a análise das *Zeitgestalten*. Sob indicação do Prof. Dr. Amilcar Zani Netto, consultou-se o Prof. Dr. Paulo Castagna a respeito dessa questão editorial. Um trabalho de edição crítica, a partir destas Fontes existentes, no momento, fugiria do objetivo principal desta Tese. Optou-se, assim, pela Fonte A' por considerar a versão que mais se aproxima da idéia original do compositor.

FONTA A'

A caligrafia musical apresenta boas condições de leitura, tendo surgido poucas dúvidas causadas por ilegibilidade. Algumas correções foram realizadas na Fonte A'. As diferenças existentes na Fonte A', em relação a essa nova edição, foram indicadas no Quadro 1, descritivo:

QUADRO 1 – Diferenças entre as edições da fonte A' e a nova edição com correção

Localização	Instrumento	Situação na Fonte A'
I. mov. c.6	Violino	Sem arcada
I. mov. c.52	Piano, m.d.	Mib
I. mov. c.153	Violino	Sem ligadura
I. mov. c.176	Violoncelo	Sem ligadura
III. mov. c. e 51	Piano, m.d.	Mib
III. mov. c.22	Piano, m.d.	Sol
III. mov. c.22	Violino	Mib

DESCRIÇÃO E JUSTIFICATIVA

- I. mov., c.6. O acréscimo da arcada, na parte do violino, justifica-se pela presença da mesma na parte do violoncelo.

Exemplo 1 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., c.6, manuscrito e nova edição, com correção.

- I. mov., c.52. A opção pela nota mi bequadro ao invés de mi bemol, na mão direita do piano, justifica-se por ela integrar o acorde de lá menor.

Exemplo 2 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., c.52, manuscrito e nova edição, com correção.

- I. mov., c.153. A colocação da ligadura, na parte do violino, justifica-se pela presença da mesma na parte do violoncelo.

Exemplo 3 – BRAGA, Trio em sol menor, 1º mov., c.153, manuscrito e nova edição, com correção.

- I. mov., c.176. Trata-se da mesma situação descrita no c.153, desta vez, referindo-se ao violoncelo.

Exemplo 4 – BRAGA, Trio em sol menor, 1º mov., c.176, manuscrito e nova edição, com correção.

- III. mov. c.8 e 51. Optou-se por considerar o mi bequadro e não o mi bemol por se entender que ele integra o acorde de mi maior (enarmonia de fá bemol).

Exemplo 5 – BRAGA, Trio em sol menor, 3º mov., c.8, manuscrito e nova edição, com correção.

- III. mov. c.22. Acrescentou-se à mão direita do piano a nota solb por se entender que seu desenho arpejado é um desdobramento do acorde da mão esquerda.

Exemplo 6 – BRAGA, Trio em sol menor, 3º mov., c.22, manuscrito e nova edição, com correção.

- III. mov. c.22. A opção pela nota mi natural e não mi bemol, na última colcheia do violino, justifica-se pela caracterização melódica dos quatro graus conjuntos descendentes. Na relação intervalar presente nas onze enunciações do tema que precedem o c.22, escuta-se apenas tom ou semi-tom. Em sua 12ª apresentação optou-se por manter esse perfil melódico. O mi natural cumpre também o papel de sensível da nota mais aguda do acorde de si bemol maior (fá natural, 5ª do acorde) chamando a atenção para a mudança brusca de sonoridade entre os acordes de ré aumentado com 7ª, e si bemol maior.

GRAVAÇÕES

Foram encontradas duas gravações do *Trio em sol menor* de Francisco Braga. A primeira é em LP gravada em 1979, por Anselmo Zlatopolsky, ao violino, Iberê Gomes Grosso, ao violoncelo, e Alceo Bocchino, ao piano. Foi gravada no Rio de Janeiro e faz parte do Projeto *Documentos da Música Brasileira*, da Rádio MEC.

A segunda é uma gravação mais recente em CD realizada em 2003, com os intérpretes Gilberto Tinetti, piano, Erich Lehninger, violino, Watson Clis, violoncelo. Integra o Projeto *Programa Petrobrás Música 2002*, e foi realizada no Laboratório de Acústica Musical e Informática da ECA/USP, em São Paulo.

SEGUNDA PARTE

Método de análise das Zeitgestalten

4 **ZEITGESTALT EM REPERTÓRIO PARA PIANO SOLO (ZG)**

Tendo como principal objetivo auxiliar o intérprete na compreensão da estrutura da música contida no texto de uma partitura, o pianista alemão Jürgen Uhde em parceria com a filósofa Renate Wieland desenvolveram o método *Denken und Spielen (Pensar e Tocar)* (1989; 1988).

O fato de serem as análises aplicadas, sobretudo, a um repertório pianístico nesse método não significa, no entanto, que sejam voltadas apenas aos pianistas. Como comenta ALFRED MANN (1990) a respeito do livro de UHDE & WIELAND (1989): “Os numerosos exemplos são dirigidos, em princípio, ao pianista, mas os excertos de partituras de canções e quartetos tornam claro que toda a argumentação é do interesse do intérprete, de forma geral⁶”.

Fundamentando seus pensamentos na filosofia de Adorno, Bergson, Kurth, entre outros, Uhde&Wieland trabalham com a idéia de *Zeitgestalt* como instrumento de análise para a prática interpretativa. *Zeitgestalt*, palavra composta em alemão, pode ser compreendida como configuração temporal. No método pesquisado, a análise das *Zeitgestalten* de uma obra musical refere-se à análise dos impulsos contidos em seu interior, constituídos pelas fases de tensão, culminação e afrouxamento.

Nesse sentido, diferentemente do estudo de Esquema Formal, que se limita a descrever os elementos constituintes de uma obra, o método proposto por UHDE&WIELAND (1989) leva-nos a perceber a Forma como processo temporal. Fornece-nos ainda elementos ao intérprete para desvendar as diversas possibilidades de interpretação que uma partitura permite, levando-o a identificar-se criativamente com a obra executada.

⁶ “Amplly provided illustrations are primarily directed at the pianist, but the excerpts from song and quartet scores make it clear that the discussion throughout is the concern of the interpreter at large” (Mann, 1990, p.632, 33).

MIKROZEITGESTALT (MZG)

A RELAÇÃO DIALÉTICA DO DETALHE COM O TODO, DENTRO DO PROCESSO MUSICAL

O método tem como ponto de partida a análise da tensão interior da menor unidade de sentido, e sua inter-relação com o todo.

Segundo os autores, cada som dentro de um processo musical possui sua vida individual, fluindo em cada um deles uma energia expressiva, sutilmente diferenciada. Porém, a continuidade sonora só é alcançada quando a dinâmica do todo atuar sobre os sons isolados, e quando o impulso do todo partir desses mesmos sons. Nesse sentido, cada som representa para eles um momento, em que está contido passado e futuro, ou seja, um presente contínuo, em que no seu início já atua o final, e no final guarda dentro de si o começo. A função do intérprete seria realizar a síntese do tempo, fazer com que no som atual esteja presente tanto o passado como o futuro (UHDE&WIELAND, 1989, p.160-62; in FUKUDA, 2002, p.30).

O que pode ajudar o intérprete nessa tarefa é a análise da relação: detalhe-todo (detalhe = menor idéia que forme sentido, podendo ser um motivo, uma frase, um tema). UHDE&WIELAND (1989), lembram que esta relação é “dialética”, ou seja, o detalhe não existe sem o todo e vice-versa; cada momento condiciona o outro num movimento contínuo e incessante. Quando não há esta relação dialética todo-detalle pode acontecer de o intérprete se perder no caráter dos detalhes, demorando-se em cada fenômeno significativo, ou, ao contrário, sacrificar a vida própria do detalhe no *élan* do gesto do todo. Na interpretação dialética entraria o jogo da interdependência: dependente de cada caráter interpretativo da totalidade formal, o detalhe vai se modificando de acordo com a sua função dentro do processo. Exemplificando, os autores dizem que “há uma diferença decisiva, se a mesma *Gestalt* melódica é tocada como tema no decorrer do desenvolvimento, ou se ela surgir novamente, como resultado de um desenvolvimento” (p.162; in FUKUDA, p.31).

Para se compreender o processo interior de uma obra é necessária a compreensão do detalhe em seu duplo sentido: cada detalhe é por si um todo, e ao mesmo tempo apenas parte do todo, apenas um momento no processo do todo, que necessita de complementação. O detalhe é um todo, contanto que forme uma unidade de sentido. Por sua vez, a condição para o sentido é a unidade interior de sua evolução temporal. Apenas o que o seu impulso interior desenvolve até a culminação, encontrando o seu próprio fim, preenchendo assim o arco do seu tempo, terá sentido. Na música ocidental tradicional, esta unidade com sentido em uma evolução temporal está ocorrendo como processo de equilíbrio.

AS FASES DAS *MIKROZEITGESTALTEN* MUSICAIS

Em seu método três fases compõem uma *Gestalt*, na qual se apresenta um conteúdo com sentido: tensão, culminação e afrouxamento.

Para a compreensão do microorganismo musical é necessário não só o reconhecimento estanque de início, culminação e fim, mas também a relação dinâmica nos gestos direcionados ao futuro, e os voltados ao passado.

Os gestos, direcionados ao futuro, contendo maior tensão, e os voltados ao passado, maior afrouxamento, que, na verdade seria uma espécie de contra-tensão, devem ser diferenciados pelo intérprete já na microestrutura. Alguns sinais são utilizados para tornar clara a unidade interior das *Zeitgestalten*: para a fase de tensão, de inspiração e o sinal para a fase de afrouxamento, de expiração. A distância entre as duas setas indica a fase de culminação, o ponto de maior intensidade, na qual o movimento chega ao seu objetivo e depois ao repouso⁷. Segundo os autores, cinco princípios concorrem à determinação do ponto culminante:

⁷ Em seu livro mais recente *Forschendes üben*, (2002), ou em artigos mais recentes escritos em 2006, Wieland utiliza símbolos sem a linha contínua ou o tracejado, ou seja, $\lceil \quad \rceil$ > < $\lceil \quad \rceil$. Nesse trabalho serão adotados os símbolos atualizados.

- O acento métrico-rítmico
- O ponto culminante melódico
- O ponto de tensão harmônica
- Os acentos ocorrentes
- O ponto de maior densidade sonora⁸

Os pontos culminantes em uma *Gestalt* nem sempre são evidentes, e em casos de ambigüidade na estruturação, o intérprete deve decidir o que deve ser considerado como som culminante.

Os pontos culminantes em uma *Gestalt* nem sempre são evidentes, e em casos de ambigüidade na estruturação, o intérprete deve decidir o que deve ser considerado como som culminante.

UHDE&WIELAND (p.163; in FUKUDA, p.33), citam o início da 1ª peça das *Cenas Infantis* de Schumann, em que três forças concorrem entre si ao ponto culminante.

No Exemplo 7⁹, a melodia ganha sua maior intensidade naquele momento *si5-sol6*, na tensão do intervalo de 6ª ascendente.

Exemplo 7 – SCHUMANN, *Cenas Infantis*, ponto culminante melódico (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002, n.1, p.33).

⁸ Esse quinto parâmetro do som é citado no artigo *Die Entdeckung inneren Geschichte* de Wieland (2006, p.24).

⁹ Nesta tese os Exemplos 7 a 25 correspondem aos Exemplos 1 a 19 da Dissertação (2002).

No Exemplo 8 (2002, p.34) a harmonia, por sua vez, se intensifica no som tensionado da 2ª semínima do compasso 1.

Exemplo 8 – SCHUMANN, *Cenas Infantis*, ponto culminante harmônico (UHDE&WIELAND, p.163; in FUKUDA, n.2, p.34).

Finalmente, no Exemplo 9, a força de gravitação métrica do evento é dirigida ao tempo “1” do 2º compasso.

Exemplo 9 – SCHUMANN, *Cenas Infantis*, ponto culminante rítmico-métrico (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, n.3, p.35).

Segundo os autores, embora prevaleça uma das forças, os outros dois parâmetros conservam a intensidade expressiva. Ressaltam ainda, que esta ambigüidade de estruturação pode acontecer com frequência e, neste caso, o intérprete deve optar por uma delas, não arbitrariamente, mas investigando qual seria para ele o ponto de maior expressividade. Essa expressividade deve ser analisada já na fase inicial do estudo de uma nova obra, junto com a análise das *Gestalten*. A melhor forma de se encontrar este ponto culminante seria cantarolando, me perguntando: como eu sinto este trecho?...

UHDE&WIELAND (p.302; in FUKUDA, p.36) chamam a atenção para a importância dessa escolha dos pontos culminantes, pois ele decide sobre a proporção exata da *Zeitgestalt*, determinando o caráter musical.

ARTICULAÇÃO AGÓGICA E DINÂMICA DA ZEITGESTALT

Uma vez investigado o ponto culminante de uma *Zeitgestalt*, as fases de aproximação e afastamento desse cume, a questão agora seria como o intérprete poderia torná-las audíveis sonoramente?

Para UHDE&WIELAND (p.195; in FUKUDA, 2002), uma interpretação bem-sucedida, o seu *élan vital*, dependeria de as *Zeitgestalten* se tornarem audíveis em termos de agógica e dinâmica.

Agógica e dinâmica estariam sempre ligadas uma a outra, como dois aspectos de um único fenômeno, que, no entanto, precisariam ser separadas inicialmente na teoria para que se possa no final reconhecer a unidade diferenciada de ambas.

Assim, para a articulação agógica seria necessária, em primeiro lugar, a escolha de um eixo temporal adequado de uma *Gestalt* para a qual a curva deve se relacionar.

Segundo os autores, o sentido para esse eixo temporal constitui um dos pressupostos mais importantes na configuração tanto de pequenas quanto de grandes unidades. A forma musical articula-se pela variação a partir desse eixo temporal. Essas tendências podem surgir como um *rubato* evidente, ou como movimentos quase imperceptíveis em um plano bastante inferior ao limiar do *rubato* mensurável.

O início de um impulso necessitaria de um tempo minuciosamente inferior ao eixo temporal. A fase de ascensão em que é alcançado o eixo requer uma velocidade minimamente maior. O arco da culminação necessita de um alargamento submetronômico; o movimento seria, assim, minimamente mais lento até um determinado momento e depois novamente mais rápido. A fase de distensão, ou contra-tensão, deve ser articulada por uma leve tendência para aceleração alcançando assim o eixo temporal, e em seguida atingir o ponto de repouso com um leve *ritenuto*.

Dessa forma, o *micro-ritardando* exerceria tripla função temporal, enquanto o *microacelerando*, apenas dupla função. Um gráfico é apresentado no livro mostrando o tipo ideal de onda resultante a partir dessas variações de velocidade nas *Zeitgestalten*, em torno de um eixo temporal, em que o sinal + indica a tendência a aceleração da velocidade, o sinal –, a diminuição, e ∪, o ponto culminante.

Exemplo 10 – Tipo ideal de onda resultante das variações de velocidades nas *Zeitgestalten*, em torno de um eixo temporal (UHDE&WIELAND, p.198; in FUKUDA, 2002, n.4, p.38).

UHDE&WIELAND (p. 195-96; in FUKUDA, 2002) ressaltam que essa diferenciação de velocidade em torno do eixo temporal, tão decisiva na construção de uma *Zeitgestalt*, deve ser realizada de tal forma a não possibilitar um controle metronômico, ou seja, de forma “submetronômica”. E para um tal relacionamento minucioso com a tendência temporal, a musicalidade do intérprete exerceria um papel essencial.

Se o tempo transcorre de forma irregular em termos de agógica, também o desenvolvimento da dinâmica se manifestaria de forma irregular. Isso porque ela estaria condicionada ao desenvolvimento da dinâmica métrica.

Embora um tipo ideal de *Gestalt* fosse articulado com um crescendo até o ponto culminante para depois diminuir, a dinâmica singular de uma figura é invadida pelo tempo forte e fraco do compasso, de tal forma que o crescendo e o decrescendo nunca evoluem de modo uniforme.

Assim, os tempos fracos do compasso sempre contrariam o crescendo da *Gestalt*, e sempre o decrescendo de uma figura é contido pelo acento métrico.

Os autores chamam a atenção para o decrescendo que é, na verdade, uma contra-tensão, não devendo, portanto, ser perdida a sua intensidade musical: ele deve ser tocado com apoio. E com isso, complementando uma frase de BÜLLOW (apud UHDE&WIELAND, p.200; in FUKUDA, p.39) de que “*crescendo* significa *piano*”, escrevem que “*diminuendo* significa *forte*”. Isso porque *diminuendo* não significaria apenas uma redução contínua da intensidade sonora; também nessa fase deve ser articulado com precisão o modo como os tempos fortes do compasso seguram sutilmente a tendência ao diminuendo. O movimento descendente necessita mais energia do que o ascendente. Assim, nessa fase de contratensão é que deve ser procurado um equilíbrio vigoroso entre o ceder e o resistir. Como em tudo, a intensidade musical resulta de oposições.

Como podemos perceber, a notação métrica de uma *Gestalt* pode conter importantes indicações de dinâmica.

De uma forma geral, a consciência musical parece, segundo UHDE&WIELAND (p.204; in FUKUDA; 2002), ser mais direcionada ao fenômeno dinâmico do que agógico. No entanto, não raramente é dada preferência à articulação agógica, sendo nesse caso o ponto culminante interpretado por meio de um leve retardamento ou prolongamento desse. Porém, essa possibilidade de substituição da dinâmica pela agógica não pode ser entendido como separação dos dois aspectos, pois eles atuam sempre um ao outro e um com o outro.

São citados no livro exemplos peculiares de articulações tanto agógica como dinâmica, porém não se entrará em detalhes, limitando-se a partir da compreensão dessas idéias, aplicá-las à articulação nos Exemplos 7, 8 e 9, apresentados anteriormente.

Visto assim, no Exemplo 7, o ponto culminante poderia ser interpretado por meio de um leve apoio na nota *si*5 e com leve prolongamento na sua duração. A fase de distensão, com um leve *acelerando* seguido de um *micro-rallentando*; a sua dinâmica seria realizada em *diminuendo*.

No Exemplo 8, o cume seria alcançado por meio de um *crescendo* até a nota *sol*6, e com um *micro-rallentando* no segundo tempo, chegando ao ponto de repouso com dinâmica em *diminuendo* e agógica primeiramente com *microacelerando* depois com *microrallentando*.

No Exemplo 9, o cume seria interpretado com um *crescendo* até a nota *fá*#6 e com seu leve apoio e um *microacelerando* até esta. A curta fase de distensão, por meio de um *diminuendo* e um *microacelerando* seguido de *microdesacelerando*. O Exemplo 8 ilustra bem o que foi dito, com relação ao tempo fraco do compasso que contraria o *crescendo*; já nos Exemplos 7 e 9 acontece o contrário, o *decrecendo* após as notas *si*, do compasso 1 (Exemplo 7), e *fá*#, do compasso 2 (Exemplo 9) é contido pelo acento métrico. A voz intermediária com figuras de colcheias em tercinas poderia auxiliar na interpretação dos *micro-rubatos*.

ALGUNS EXEMPLOS DE ORGANIZAÇÃO DAS MIKROZEITGESTALTEN

MIKROZEITGESTALT CONSTITUÍDA POR UM ÚNICO SOM

Segundo UHDE&WIELAND (p.171; in FUKUDA, p.41), Exemplos desse tipo encontram-se, com muita frequência, em Schubert. Cita-se no Exemplo 11 (2002, n.5, p.41), o início do tema da *Sonata op.78* em que o primeiro acorde, em *si*, já representa um processo completo, com as fases de tensão, culminação e afrouxamento. Essa percepção ajuda o intérprete a sentir esse movimento no som em repouso.

Exemplo 11 – SCHUBERT, início do Tema da *Sonata op.78*, *Mikrozeitgestalt* constituída por um único som (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002).

ARTICULAÇÃO DO MOVIMENTO MELÓDICO, A PARTIR DA REPETIÇÃO DE UMA MESMA NOTA

Na prática interpretativa, nota alguma deve permanecer indiferente temporalmente: “A volta idêntica não existe em lugar algum no temps durée; nenhuma onda é igual à outra; “o mesmo sempre diferente” (UHDE&WIELAND, p.147; in FUKUDA, 2002, p.42).

O Exemplo 12 (2002, n.6, p.42) mostra como a análise das *Mikrozeitgestalten* poderia ajudar o intérprete a realizar esta idéia, na articulação do movimento melódico, a partir da repetição de uma nota.

Exemplo 12 – MOZART, Início do 2º tema do 1º movimento do *Concerto KV488*, articulação do movimento melódico, pela repetição de uma mesma nota (UHDE&WIELAND, p.167; in FUKUDA, 2002).

No 2º tema do 1º movimento do *Concerto KV488* de Mozart a mesma nota *si* aparece nada menos que seis vezes seguidas. Para articulá-las adequadamente como uma melodia, faz-se necessária a realização de duas *Mikrozeitgestalten* nos dois primeiros compassos. Nessa análise torna-se clara para o intérprete, que a 1ª nota *si*, na 2ª colcheia do 1º compasso é ainda afrouxamento e que a próxima no 2º tempo estaria começando de forma imperceptível, uma nova e branda fase de tensão. A culminação não deve ser pensada de forma rude *sobre* o tempo 1 do próximo compasso, porém, *entre* as notas *si* e *mi* (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002, p.43).

Os autores explicam, que o ponto culminante, pela sua alta tensão interior, contém tanto força impulsora como força de gravidade, sendo freqüentemente, a sensação do primeiro, mais forte.

DIFERENTES POSSIBILIDADES DE ESTRUTURAÇÃO

Assim como na 1ª peça das *Cenas Infantis* de Schumann, citada, freqüentemente se pode observar que a música deixa alternativas abertas ao intérprete, podendo a expressão musical estar estampada de duplo sentido.

No Exemplo 13 no tema da *Sonata em lá maior KV331*, de Mozart, são admitidas, a princípio, duas possibilidades de articulação: uma, tendo como ponto culminante o centro de gravidade métrico, sobre o tempo 1, como no Exemplo 13A, e a outra, com o seu ponto culminante melódico sobre o tempo 4, como no Exemplo 13B (UHDE&WIELAND, p.168; in FUKUDA, 2002, n.7, p.44).

A) ponto culminante rítmico-métrico. (MTF)

B) ponto culminante melódico

Exemplo 13 – MOZART, 1º Tema da *Sonata KV331*. A) ponto culminante rítmico-métrico (MTF); B) ponto culminante melódico (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002). (MTF)

É na ação simultânea de ambas as possibilidades que se origina a maravilhosa flutuação da expressão. O “pesado” tempo “1” é simultaneamente como que um anacruz; o tempo “4”, mais leve, é ao contrário, também o centro de gravidade da microfase. Estruturas desta espécie são características em Mozart, também elas caracterizam a tão freqüente leveza de sua dicção.

Porém, é em Bach que se pode encontrar ambigüidades desconcertantes de *Mikrozeitgestalten*. A dificuldade, neste caso, consiste em estarem os detalhes submetidos à corrente do todo com tamanha intensidade, como se amalgamando uns aos outros, não se deixando reconhecer de imediato o início e o fim de uma microestrutura temporal. Esta é a razão pela qual a interpretação das linhas contínuas, tão características em Bach, é, muitas vezes, induzida ao nivelamento (UHDE&WIELAND, p.169; in FUKUDA, p.45). A definição das *Mikrozeitgestalten* pelo intérprete faz-se útil e necessária, auxiliando-o a desfazer o aspecto quase infinito de suas linhas melódicas, como se pode observar no Exemplo 14 (2002, n.8, p.45), na mão direita da *Courante* da *Suíte Francesa IV*, analisada no capítulo 3 da Dissertação.

Exemplo 14 – J.S.BACH, início da voz superior da “Courante” da *Suíte Francesa IV*, linhas melódicas de aspecto quase infinito (HENLE VERLAG, 1956, p.34; in FUKUDA, 2002). (MTF)

ZEITGESTALTEN FRAGMENTADAS - FUNÇÃO TEMPORAL E CARÁTER DA PAUSA MUSICAL

Muitas vezes, podem ser encontrados detalhes fragmentados, em que as culminações são interrompidas sem soarem. Em tais peças fragmentadas, a força que impulsiona ao todo, se mostra, freqüentemente, como a mais forte fonte de energia. Como exemplo, UHDE&WIELAND (1989, p.172; in FUKUDA, 2002, n.9, p.46) citam a *Bagatela op.126,2* de Beethoven, como no Exemplo 15. Desde o início, as *Gestalten* se apresentam em fragmentos, tornando-se bastante evidentes no compasso 42.

Exemplo 15 – BEETHOVEN, *Bagatela op.126,2*, *Zeitgestalten* fragmentadas (UHDE&WIELAND, 1989, p.172; in FUKUDA, 2002).

O som se rompe na culminação, de forma ríspida, continuando a ressoar nas pausas, como se a música tivesse suspenso a respiração. A métrica é interrompida de forma chocante; as pausas estariam atuando como “buraco negro”, razão pela qual não se faz necessária uma contagem rigorosa nessas pausas de estancamento. Em termos de fases de relaxamento, essas se reduziriam ao mínimo.

Um outro exemplo bastante conhecido de estancamento contínuo na corrente temporal das menores unidades, é o final da *Sonata op.31,2*, como mostra o Exemplo 16 (2002, n.10, p.47).

Exemplo 16 – BEETHOVEN, *Allegretto* da *Sonata op. 31,2*, início, *Zeitgestalten* fragmentadas (UHDE&WIELAND, p.173; in FUKUDA, 2002).

A intranqüilidade passional no decorrer simétrico do todo, resultaria das relações microtemporais. Se a mão direita forma sempre uma nova tensão, a

mão esquerda, com a sua singular notação, estaria também indicando impulsos estancados, que se alternam com a voz superior. A intenção da mão esquerda, portanto, não é a de um acompanhamento de caráter descontraído, como se costuma ouvir com frequência. Tais fragmentos no âmbito do micro são sempre encontrados em Beethoven para a integração de uma *Gestalt* maior. O *élan* do todo, nesses casos, requer um momento de relaxamento mínimo entre as figuras isoladas (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002).

Como se pode observar, assim como os sons, as pausas musicais também devem ser articuladas com dinâmica e agógica; também elas devem ser questionadas sobre as suas funções no interior da *Zeitgestalt*.

Muitas vezes, o discurso musical detalhado só se torna compreensível pela articulação precisa das menores *Zeitgestalten* das pausas.

Os autores reconhecem 2 tipos diferentes de pausas: as pausas que fazem parte da *Gestalt*, e aquelas que quebram a *Gestalt* orgânica, os cortes. Citam-se, a seguir, alguns exemplos do método:

PAUSAS QUE FAZEM PARTE DA *GESTALT*

No Exemplo 17 (2002, n. 11, p.49), apresenta-se o início da Var.13 das 33 *Variações sobre uma Valsa de Diabelli*, de Beethoven.

Exemplo 17 – BEETHOVEN, início das 33 *Variações sobre uma valsa de Diabelli nº 13*, pausas que fazem parte da *Gestalt* (UHDE&WIELAND, p.457; in FUKUDA, 2002).

No tema sempre contínuo destas variações o silêncio é finalmente introduzido pelo compositor, em sua *Variação 13*.

Muita coisa acontece, em termos de dinâmica da pausa, nos 10 compassos iniciais. Na 1ª *Gestalt*, formada pelos quatro primeiros compassos, o impulso inicial estaria crescendo até o início do compasso 2, e decrescendo o seu arco até início do compasso 4. As pausas estariam, dessa forma, adquirindo gestos contrastantes de culminação e ponto de repouso. As 3 primeiras pausas fariam parte da fase de tensão, com o seu ponto culminante na 1ª pausa do compasso 2. A 2ª pausa do compasso 2 já seria parte da fase de afrouxamento chegando ao ponto de repouso na 2ª pausa do compasso 4, dando espaço ao novo impulso. Esse novo impulso só deveria começar em

último instante, na entrada do acorde. Além destes gestos contrastantes das pausas, ora como culminação, ora como ponto de repouso, pode-se observar, ainda, um fato interessante: o som pode ser mais “silencioso” do que a pausa, quando ele der continuidade a um diminuendo de pausas. Nos compassos 2 e 3, pode-se imaginar, de certo modo, que o som formado pelo intervalo de terça *lá4-dó5* são uma continuação de um “*diminuendo de pausas*”, ou seja, têm menos energia diante das pausas anteriores: podendo os sons, assim, ser mais “silenciosos” do que as pausas.

Ao contrário, a pausa pode aumentar a energia do som, quando ela for uma continuação de um *crescendo* do som, como se observa no compasso 1. A expressão da música varia, assim, de acordo com o momento no qual o intérprete estabelece a culminação.

No Exemplo 18 (2002, n. 12, p.51), a 2^a peça para piano de Janáček, do ciclo “*Im Nebel*”, pode-se verificar que a intensidade máxima se forma quando o arco cresce, ultrapassando a 2^a pausa de semicolcheia; o arco não deve decair já na 1^a pausa, para que o zênite venha a cair só em último instante, diretamente antes do *fá6* do 2^o compasso. Em tais nuances estariam acontecendo, freqüentemente as verdadeiras decisões estéticas.

Molto adagio (♩ = 72)

2/♩

p dolce

Rea

Rea

Rea

5

poco marc. il contralto

Rea

Rea

Exemplo 18 – JANÁČEK, *Im Nebel*, no. 2, pausas que fazem parte da *Gestalt* (UHDE&WIELAND, p.458; in FUKUDA, 2002, p.51).

A pausa musical pode, também, exercer a função de pontuação musical. Assim como na linguagem, também na música poder-se-ia falar de vírgula, ponto, 2 pontos, ponto de interrogação, e assim por diante.

No Exemplo 19 (2002, n. 13, p.52), no tema principal do 1º movimento da *Sonata op.2,3* de Beethoven, pode-se observar em que nível a diferenciação na pontuação musical se torna necessária, já em uma simples construção de pergunta-resposta.

Exemplo 19 – BEETHOVEN, Tema principal do 1º movimento da *Sonata op.2,3*, pausas que exercem função de pontuação musical, tipo “pergunta-resposta” (UHDE&WIELAND, p.460; in FUKUDA, p.52).

Os compassos 1,2 e 3,4 estão na relação harmônica de pergunta-resposta (Tônica-Dominante/ Dominante-Tônica). Na pausa do 2º compasso culmina a tensão da pergunta.

A *Zeitgestalt* maior de 4 compassos (1-4) termina de forma ambivalente, porque, harmonicamente termina na tônica; portanto, deveria ter sentido de afrouxamento, mas ele se abre no intervalo melódico de 6ª ascendente *mi-dó* e faz que toda tensão estocada dos 1os. 4 compassos continue. Seria como se a 2ª pausa estivesse submetida a uma elevada pressão energética; isso pediria um prolongamento mínimo na sua duração (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002).

No Exemplo 20 (2002, n. 14, p.53), tem-se no tema do 2º movimento, da mesma *Sonata*, um tipo de pausa totalmente diferente.

Exemplo 20 – BEETHOVEN, Tema do 2º movimento da *Sonata op.2,3*, pausas que exercem função de pontuação musical, tipo “seqüência de perguntas” (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002, p.53).

Em vez do jogo de pergunta-resposta, este tema coloca 6 perguntas seguidas, uma atrás da outra, recebendo uma resposta somente nos compassos 7,8. As pausas aqui não teriam função de ponte como nos exemplos anteriores; nenhuma dessas pausas pede uma resposta direta; seria como se cada figura estivesse perguntando para si mesma, sempre com gesto diferente.

PAUSAS DE CARÁTER LIVRE

Ao lado destas pausas que consolidam a forma, tem-se um tipo de pausa com função de corte, que os autores chamam de pausas de caráter livre (UHDE&WIELAND, p.463; in FUKUDA, p.54).

Com ou sem *fermata* elas anulam temporariamente a métrica. Elas quebram a *Gestalt* orgânica, porém, justamente por meio delas, a corrente do todo se torna mais poderosa.

No estilo barroco encontram-se exemplos de cortes em movimentos contínuos, abrindo espaço para um momento de grande intensidade, em especial antes dos finais de uma obra.

No Exemplo 21 (2002, n. 15, p.55), no final do *Prelúdio* em ré menor de Bach, do vol.I do *Cravo bem temperado*, de forma alguma, a tensão deve diminuir, quando as séries de semicolcheias romperem no acorde clamoroso, a conclusão deve ser de forma vigorosa, passando por cima do espaço vazio; por isso, os últimos acordes pedem claramente um *forte*. A 2ª pausa no penúltimo compasso é ponto culminante e transição de volta para a tônica.

Exemplo 21 – J.S.BACH, final do *Prelúdio* em ré menor do *Cravo Bem Temperado*, vol.I, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND, p.463-64; in FUKUDA, 2002).

A pausa livre ganhou nova expressão no classicismo. Os autores escrevem: “tanto em Haydn, como em Beethoven, há toda uma escala dos mais persuasivos gestos de choque causados pelo susto, até humor estrutural: ao invés de ser levado pelos sons, o ouvinte cai de repente no vazio da pausa” (UHDE&WIELAND, p.464; in FUKUDA, 2002). Citam ainda, “o gesto da negação absoluta, da morte, em Schubert” (1989, p.467).

Porém, foi Beethoven quem aumentou a linguagem das pausas livres (dos cortes) para uma profundidade expressiva antes inimaginável. UHDE&WIELAND (p.465-66; in FUKUDA, p.55-6) citam 3 exemplos de diferentes expressões nas pausas livres em Beethoven.

No Exemplo 22 (2002, n. 16, p.56), o silêncio das pausas no início do desenvolvimento do 1º mov. da *Sonata op.111*, como que desmentindo todo desenvolvimento anterior.

Exemplo 22 – BEETHOVEN, 1º movimento da *Sonata op.111*, início do desenvolvimento, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002).

No Exemplo 23 (2002, n. 17, p.57), o silêncio como profundidade de sentidos, no final do *Rondó da Sonata op.31,1*, compasso 226.

Exemplo 23 – BEETHOVEN, final do Rondó da *Sonata op.31,1*, compasso 226, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND, p.466; in FUKUDA, p.57).

No Exemplo 24 (2002, n. 18, p.58), o silêncio no 1º mov. da *Sonata op.90*, compasso 24 tem caráter de desvanecimento.

Exemplo 24 – BEETHOVEN, 1º movimento da *Sonata op.90*, compasso 24, pausas com função de corte (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002, p.58).

Os autores afirmam que seria impensável descrever este calar expressivo de mil nuances, porém, ao intérprete seria atribuído a tarefa de trazer para a linguagem cada pausa isolada, e, tudo o mais. Observam ainda:

Estas pausas livres, os cortes, não devem ser compreendidos dentro da métrica, no entanto, o intérprete precisaria saber conduzir a lógica interior do contexto. Apenas o caráter individual da pausa pode dizer o tempo necessário, até que o silêncio seja interrompido por um novo som: não deveria existir duas que se igualassem. Todo esquematismo, toda contagem nas fermatas destrói a sensibilidade mimética, que é a única coisa que aqui importa. (UHDE&WIELAND, p.467; FUKUDA, 2002, p.59)

Como se pode observar, a questão da pausa musical é muito mais ampla do que parece. A abundância de aspectos serão ilimitados, se se pensar naquelas pausas não anotadas na partitura, ou seja, nos sinais que apenas insinuam as pausas por meio de vírgula, ou na maneira de tocar o *staccato*, o *portamento*, no *legato*, *leggiero*. Isto sem contar que, ao piano se distinguem pausas de mão, nas quais o efeito do som continua passivamente por meio do pedal, e pausas de som, o silêncio. Em tais zonas subtraídas de notação se esconderiam liberdades imprevisas da interpretação. Possibilidades diferentes se encontrariam sempre abertas. Seria o espírito de uma obra que levaria a uma compreensão, até mesmo daqueles sinais, que possam parecer estranhos. Dever-se-ia sempre perguntar com que energia o silêncio estaria atuando dentro do som em determinado momento, porque seria isto que determinaria o caráter individual da pausa musical (UHDE&WIELAND; in FUKUDA, 2002).

FUSÃO DAS *MIKROZEITGESTALTEN*

Uma vez efetuada a análise das *Mikrozeitgestalten*, a tarefa do intérprete seria a de integrar essas partes isoladas para formar o todo, não apenas ligando os detalhes uns com outros, seguindo horizontalmente a dinâmica interior que as liga. Sua tarefa, muito mais nobre, é a de interpretar no próprio detalhe o efeito do todo, porque esse resulta não apenas de forma linear a partir de impulsos isolados; o todo atua também como centro e determina a parte isolada em todos seus elementos, de tal forma que ele é sempre, também, mais do que apenas ele mesmo. Assim, a *Zeitgestalt* isolada é algo diferente da integrada, porque a participação interna do detalhe na próxima maior unidade e por fim na *Zeitgestalt* do todo, transforma-o de todas as maneiras. A maior evidência disso se mostra na transformação de uma terminação de uma *Gestalt*, por meio de sua integração em uma unidade temporal maior: elas atualizam uma força anteriormente oculta.

Para melhor compreensão das fusões das *Mikrozeitgestalten* os autores utilizam a metáfora da onda musical proposta por KURTH (1947, apud UHDE&WIELAND, 1989, p.177; in FUKUDA, 2002, p.60), na qual compara a música ao movimento de inúmeras ondas do mar. No movimento de fluxo e refluxo, as pequenas ondas vão se integrando sempre às ondas cada vez maiores sem contudo se perceber qualquer ruptura, e assim deve ser na música, nas fusões das pequenas unidades às sempre maiores, até formar o todo. Nesse sentido, KURTH interpretou a análise da *Zeitgestalt* como sendo multidimensional.

A partir do método, apresenta-se a seguir, no Exemplo 25 (2002, n. 19, p.61), a fusão de *Mikrozeitgestalten* no início do 1º mov. da *Sonata para Piano e Violino*, de César Franck.

Exemplo 25 – C.FRANCK, 1º movimento da *Sonata para piano e violino*, início, fusão das *Mikrozeitgestalten* (HENLE VERLAG, 1975, p.5; apud FUKUDA, 2002, p.61). (MTF)

Do ponto de vista da Autora, a grande dificuldade para um pianista na interpretação destes quatro primeiros compassos consiste na constante repetição da mesma harmonia e mesmo desenho rítmico. Encontrar um equilíbrio sonoro dentro da “repetição do mesmo”, dar sentido fazendo que a música respire livremente, enfim, dar unidade por meio da diferença, é considerado aqui uma das tarefas mais difíceis para um intérprete.

Neste início da *Sonata* de César Franck, torna-se clara a idéia de presente contínuo, na qual está contido passado e futuro, assim como a idéia de relação dialética entre o todo e o detalhe, apresentadas no início desse Capítulo.

No Exemplo 25, podem ser observadas as indicações *MZG[1]*, *ZG[2]* e *ZG[3]*.

MZG[1] ou *Mikrozeitgestalt [1]*, indica a menor *Gestalt* na qual cada compasso em si já forma uma *Gestalt* com o ponto culminante no prolongamento da mínima pontuada do 2º tempo.

Em *ZG[2]* ou *Zeitgestalt [2]*, o 1º e o 2º compassos formam uma nova *Gestalt* na qual o 1º representa uma fase de tensão, o 2º a sua fase de afrouxamento, e assim também os 3º e 4º compassos. Nisso formam-se novas culminações comuns a eles, que vão ligar as cesuras entre eles, com os pontos culminantes no prolongamento da mínima pontuada do 2º tempo do primeiro compasso, entre os compassos 1 e 2, e entre compassos 3 e 4 respectivamente.

Em *ZG[3]* ou *Zeitgestalt [3]*, mais uma nova *Gestalt* é formada pelas duas *Gestalten* anteriores chegando até o acorde do 5º compasso. Agora o ponto culminante comum a elas estará no prolongamento da mínima pontuada

do terceiro compasso, que seria um ponto culminante melódico. Assim, estes quatro compassos formam uma só *Gestalt*. Nesta maior *Gestalt* as pequenas *Gestalten* desaparecem.

Segundo UHDE&WIELAND (1989, p.177; in FUKUDA, 2002, p.62), freqüentemente, a 1ª *Gestalt* representa uma fase de tensão, que é seguida pela 2ª, de afrouxamento. Entre elas forma-se uma nova culminação, abobadando a cesura antes existente. Na sua maior *Gestalt*, as pequenas ondas são eliminadas. Isto porém não quer dizer que devam ser niveladas.

Sempre se deve questionar sobre relações: o jogo da pergunta-resposta, confirmação-negação, intensificação-redução. Aqui as relações entre as fases de tensão-afrouxamento têm o caráter de pergunta-resposta.

Há que se ressaltar ainda, que a idéia de presente contínuo, na qual estão contidos passado e futuro, aplica-se também ao 1º compasso, podendo ajudar o intérprete a começar uma música. Quanto ao “passado” do 1º compasso, os autores escrevem:

Silencioso início de um pensamento musical antes de seu início audível é o verdadeiro momento fértil de fazer música. Assim como o gesto do regente presente antes da realização inicia o movimento do caráter musical, o instrumentista também precisa se concentrar na *Gestalt*, naqueles momentos de interiorização. (UHDE&WIELAND, p.147; in FUKUDA, 2002, p.63)

Esta concentração deveria ser exercitada desde a fase inicial do estudo de uma nova obra.

5 ZEITGESTALTEN EM OBRAS CAMERÍSTICAS

ASPECTOS GERAIS

Em uma comunicação pessoal realizada na Alemanha, em janeiro de 2008, Prof. Dra. Wieland ressaltou alguns aspectos importantes a serem observados pelos intérpretes no estudo de uma obra camerística. Relacionam-se ao modo como os autores do método pensam a análise e interpretação de obras contrapontísticas em repertórios para piano-solo que se pesquisou durante o Curso de Mestrado.

ANÁLISE DAS MZG E ZG EM CADA UM DOS INSTRUMENTOS, ISOLADAMENTE

Assim como o estudo de uma obra contrapontística para piano-solo tem início com a análise das *Zeitgestalten* (ZG) em cada voz (mão direita e esquerda), separadamente, o estudo de uma estrutura camerística começaria com a análise em cada voz, isoladamente, dos instrumentos participantes. Determinadas ZG são definidas pelo compositor e outras devem ser investigadas pelo intérprete, a partir do contexto musical. Na presente análise, essas *Zeitgestalten* em cada instrumento serão, hierarquicamente, denominadas: *Mikrozeitgestalt* [1] (MZG[1]), formada pela menor unidade de sentido; *Zeitgestalt* [2] (ZG[2]), formada pela combinação de várias MZG[1]; e ZG[3] a maior unidade abobadando as várias ZG[2]. Em alguns momentos estas fases podem coincidir, como, por exemplo, ZG[2] e ZG[3] no 1º mov., nos c.5-16c, na voz da mão esquerda do piano. A indicação gráfica, nestes casos, será . Quando as ZG dos instrumentos isolados seguirem em movimento paralelo, suas indicações serão anotadas acima de uma das pautas.

ZG DEFINIDAS PELO COMPOSITOR

Indicações de dinâmica, agógica, andamento, acentuação, cesura e arcada, assim como, arcos de fraseado, são importantes sinais que nos ajudam na percepção das ZG definidas pelo compositor. As indicações de garfos de intensidade, assim como os sinais *crescendo* e *diminuendo*, em especial,

pertencem a um determinado nível hierárquico de ZG, os quais devem ser investigados pelos intérpretes.

ZG NÃO DEFINIDAS PELO COMPOSITOR

Quando as ZG não são definidas pelo compositor, o executante deve tomar alguns cuidados na escolha de sua interpretação. Um estudo aprofundado e minucioso, passo a passo, sobre o modo de aplicação do método de análise das ZG, tendo por base, essencialmente, um repertório para piano-solo, foi realizado por esta Autora durante o curso de Mestrado. Esta mesma idéia poderá ser aplicada aos instrumentos em geral. Embora o propósito deste trabalho seja o estudo das *Zeitgestalten* camerísticas, apresenta-se, aqui, a análise detalhada, passo a passo, das ZG dos instrumentos isolados da Seção inicial do *Trio em sol menor, a Introdução*.

PAUSAS MUSICAIS

Em obras camerísticas as pausas musicais, primeiramente, em cada instrumento isolado, devem ser levadas em especial consideração. Existiriam três possibilidades de articulações das pausas: em *crescendo* (fase de tensão); *diminuendo* (fase de afrouxamento); e como ponto de maior intensidade (ponto culminante), podendo essa última surgir com muita freqüência. Compassos inteiros com pausas foram considerados como parte de estruturas camerísticas (ZGC).

ANÁLISE DAS ZEITGESTALTEN EM ESTRUTURAS CAMERÍSTICAS (ZGC).

Uma vez analisadas as ZG das vozes de cada instrumento, isoladamente, faz-se necessária a análise das ZG de todo conjunto instrumental, ou seja, da estrutura camerística, propriamente dita, e que se denomina de ZGC. No presente trabalho, as ZGC serão indicadas na partitura em fonte maior e negrito, em diferenciação à ZG de instrumentos isolados. O tamanho das ZGC [1 ou 2] expande-se sobremaneira em relação às ZG. Assim, a ZGC[1], que continua constituindo a menor unidade de sentido formada pelo conjunto, pode abarcar muitos compassos. A ZGC[2] refere-se à Seção completa, sendo aí abobadadas as unidades menores ZGC[1]. Em

algumas Seções no 1º mov. do *Trio em sol menor*, ZGC[1] poderá coincidir com ZGC[2].

PAPEL PRINCIPAL OU PAPEL SECUNDÁRIO DENTRO DA ZGC

Em estruturas camerísticas faz-se necessário verificar o instrumento que ocupa o papel principal em ZGC[1] e ZGC[2]. Nem sempre a voz que conduz melodicamente exerce papel principal, ou vice-versa, nem sempre a parte que possui figuras de acompanhamento exerce papel secundário, como, por exemplo, nos c.29-36, do 1º mov.

29

Poco più mosso

p

f

p

31

(8)

33

3] 2e3 x2e3
2] x1
1] 1] x1

1] x1

x2e3 2e3 2e3 x2e3 2e3 2e3

x1 1] x1 1] x1 1]

33

x3
x2
x1
f

p

x1 1] 1] x1 1] x1 1]

x1 2] 2] x1 1] x1 1]

x3

x1 1] 1] 1] 1] 1] 1]

2e3 3] 2] 1] 1] 1] 1]

35

x2e3 2e3

x1 1] x1 1]

x2 3] 2e3 x2e3 2e3 3] x2
x1 2] 1] x1 1] x1 1] x1

calmo

f

p

x1 1] 1] x1 1] x1 1] 1] 1] 1]

x2 2] 2] 2e3 x2e3 2e3 3]

Exemplo 26 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.29-36.

DEFINIÇÃO DE PONTOS CULMINANTES EM ZGC

O que se pode perceber nesse trabalho de análise é que, geralmente, o ponto culminante de $ZGC[2]$ coincide com o de $ZG[3]$ de todos os instrumentos simultaneamente, ou seja, todos os instrumentos possuem o p.c. no mesmo lugar. O ápice de $ZGC[1]$, quando não coincide com o de $ZG[3]$ de todos os instrumentos simultaneamente, coincide com o do instrumento que ocupa o papel principal dentro daquela *Gestalt* (Exemplo 27)

The musical score consists of three staves: Violin (top), Viola (middle), and Piano (bottom). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score begins at measure 23. Annotations above the staves indicate points of culmination (p.c.) for different ZGC and ZG levels. For the Violin staff, annotations include 'x2' at the start, 'x1' above a bracketed group of notes, 'x3' above a bracketed group, 'x2' above a bracketed group, 'x1' above a bracketed group, and 'x1' above a final note. For the Viola staff, annotations include 'x2' and 'x1' above a bracketed group, 'x3' above a bracketed group, 'x2' above a bracketed group, 'x1' above a bracketed group, and 'x2' above a bracketed group. For the Piano staff, annotations include 'x1' above a bracketed group, 'x3' above a bracketed group, 'x2' above a bracketed group, 'x1' above a bracketed group, and 'x1' above a bracketed group. Boxed numbers 1, 2, and 3 are also present, indicating specific ZGC points. The score ends at measure 27.

52

3

express.

54

cedez

Exemplo 27 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.23-4; 52-6.

DEFINIÇÃO DAS ZG, A PARTIR DAS ZGC

Assim como em obras para instrumento solo, também em obras camerísticas, as partes dos instrumentos, isoladamente, podem apresentar ambigüidades no modo de percepção das ZG. Em casos como esse, a análise da ZGC poderia auxiliar os intérpretes na definição das ZG. A ZGC pode nos tornar clara a função temporal de cada um dos instrumentos dentro do contexto camerístico, justamente por possibilitar a percepção do modo de reação e/ou interação entre os instrumentos. Isso faz-nos lembrar a idéia de relação dialética detalhe-todo no interior do processo musical, desenvolvido pelos autores do método pesquisado (UHDE E WIELAND, 1989, p.162, apud FUKUDA, 2002, p.30). Um exemplo como esse surge no c.46, do 1º mov. (Exemplo 28)

The musical score for Example 28 consists of three staves: Violin (top), Cello (middle), and Piano (bottom). The key signature is G minor (three flats). Measure 45 is in 3/4 time, measure 46 is in 2/4 time, and measure 47 is in common time. The score includes various musical notations such as dynamics (p, dim., rall., meno, espressivo), articulation (accents, slurs), and fingering (finger numbers 1-3, breath marks x1, x2). The Violin part starts with a piano (p) dynamic and a slur over the first two notes. The Cello part also starts with a piano (p) dynamic and a slur. The Piano part has a piano (p) dynamic and a slur. The score is annotated with numerous fingering and articulation marks, including finger numbers (1, 2, 3) and breath marks (x1, x2).

Exemplo 28 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., Exposição, c.45-7.

MODOS DE RELACIONAMENTO DAS ZG ENTRE OS INSTRUMENTOS.

Segundo Wieland, a compreensão dos modos de relacionamento das ZG entre os instrumentos participantes seria de fundamental importância para uma execução dinâmica de uma obra camerística. Citam-se alguns casos mais frequentes:

a) Polifonia de *Zeitgestalten*

O aspecto estudado durante o Curso de Mestrado sobre a configuração da textura polifônica em uma obra contrapontística em repertórios pianísticos, a partir de ZG de cada voz isoladamente poderia ser também aplicado aqui no *Trio em sol menor* de Braga. No método de Uhde e Wieland, tocar polifonicamente significaria, no sentido rigoroso do termo, “articular cada figura em sua oscilação dinâmica e agógica própria” (UHDE E WIELAND, 1989, p.473, in FUKUDA, 2002, p.111). Podemos observar no Exemplo 26, nos c.29-36 um exemplo de polifonia de ZG entre os instrumentos.

b) Homofonia de *Zeitgestalten*

Um exemplo de homofonia de ZG, ou seja, de ZG em que várias vozes caminham paralelamente, ou ainda, de homofonia de tensionamentos em movimento contrapontístico pode ser encontrado nos c.46b-51a. (Exemplo 29)

46 *rall.* *Meno* *expressivo*

49 *poco rit*

col canto *a tempo*

V

Exemplo 29 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.46-51a.

c) Estrutura do tipo pergunta-resposta

Estruturas do tipo pergunta-resposta entre os instrumentos integrantes do conjunto são muito freqüentes em obras camerísticas. Cita-se um exemplo bastante claro desse tipo, no diálogo estabelecido entre a voz do violino e violoncelo, no 1º grupo temático, entre os c.10-6b (Exemplo 30).

The musical score for Example 30 is divided into two systems. The first system (measures 10-13) shows the violin and cello parts with various ornaments and dynamics. The violin part starts with a melodic line and includes a 'Pizz.' (pizzicato) instruction. The cello part has a corresponding melodic line and includes a 'Pizz.' instruction. The piano accompaniment provides a harmonic foundation with chords and arpeggios. The second system (measures 14-17) continues the dialogue between the violin and cello. The violin part includes an 'arco' (arco) instruction and a 'Pizz.' instruction. The cello part includes a 'calmo' (calmo) instruction. The piano accompaniment continues with chords and arpeggios. The score is annotated with fingering numbers and ornaments throughout.

Exemplo 30 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.10-6.

DIFERENTES POSSIBILIDADES DE ANÁLISE DAS ZG E ZGC

O método de Uhde e Wieland possui um caráter experimental e móvel, possibilitando diferentes modos de análise das ZG e das ZGC. A análise apresentada nesse trabalho, portanto, não se trata de uma versão definitiva.

TERCEIRA PARTE

Aspectos formais do Trio em sol menor de Francisco Braga

6 ASPECTOS FORMAIS GERAIS DOS 4 MOVIMENTOS DO *TRIO EM SOL MENOR*

A forma do *Trio em sol menor*, de Francisco Braga, é do tipo sonata clássica com quatro movimentos: o primeiro é composto em Forma-Sonata; o segundo, diferentemente do padrão, é um *scherzo* e trio; o terceiro é um movimento lento na forma-lied (ABA); e o quarto, um rondó-sonata. Apresenta um pensamento formal cíclico, estando os quatro movimentos inter-relacionados, principalmente, por meio de idéias temáticas e materiais motivicos extraídos do primeiro e terceiro movimentos. Exercem função articuladora no interior da estrutura geral e surgem, principalmente, no início ou fim de Seções ou partes.

A obra em sua totalidade revela um tipo de textura que já aparece em Mozart, torna-se importante em Beethoven e atinge seu ápice em Brahms: uma textura composta por dois corpos sonoros distintos, com cordas trabalhando juntas em oposição ao piano e resultando em uma dualidade de sonoridades. Esse modo de escrita faz surgir um grande número de passagens de cordas em uníssono, oitavas, terças e sextas paralelas, assim como em contraponto a duas ou três partes, contrastando com a escrita pianística que realiza sozinha todas as partes desses dois instrumentos. Neste *Trio* de Braga, pode-se observar, além da textura e dos intervalos citados, a presença da sonoridade do intervalo de 4ª, em especial, nos 2º e 4º movimentos, assim como, o paralelismo entre as vozes do piano e instrumentos de cordas, em todos os movimentos. É interessante o modo como Braga faz uso do cromatismo, quase sempre vinculado ao paralelismo, sendo, talvez, a única exceção os compassos 203 e 205 do 4º mov., em que utiliza movimento contrário.¹⁰

¹⁰ A análise dos aspectos formais contou com a colaboração do Professor e Compositor Antonio Ribeiro.

PRIMEIRO MOVIMENTO

FORMA - SONATA

Andante – Allegro non troppo – Poco più mosso – Meno – Tempo I – Calmo – Tempo I – Poco più mosso – Meno mosso – Allegro – Andante

<i>Introdução</i>	<i>Exposição</i>	<i>Desenvolvimento</i>	<i>Reexposição</i>	<i>Coda</i>
(c. 1-8)	(c.9-69)	(c. 70-99b ¹¹)	(c.99c-166)	(c.167-180)

O movimento começa com uma Introdução lenta, *Andante*. Apresenta mudanças de andamento de acordo com as seções e freqüentes indicações de agógica, tais como, *cedez ... a tempo, poco agitato, calmo, rit.... a tempo*, características encontradas em composições a partir de meados do século XIX. Sua fórmula de compasso 4/4 sofre algumas alterações no decorrer do movimento: nos compassos 25, 46, 62, 68, 114, 135 passa para 2/4, na maioria das vezes com adição de sinais de *rubato*; nos compassos 50, 66, 157-163, passa para 3/4. A armadura de clave indica a tonalidade de sol menor.

INTRODUÇÃO

Andante (c. 1- 8)

Existem aqui no prólogo duas camadas sonoras distintas, em intervalos de 15ª e 8ª de reforço, que são permutadas entre o piano e cordas: uma determinada pelas notas de longa duração sobre a nota sol (semibreves ligadas e/ou trêmulos), e outra na qual prevalece uma estrutura melódica construída sobre uma escala descendente de tons inteiros de sol a sol.

¹¹ 1a significa compasso 1, primeiro tempo; 1b, compasso 1, segundo tempo, e assim sucessivamente. Esta maneira de localizar os tempos no compasso foi baseada na análise de Webern feita por C. Helffer

Exemplo 31 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, escala de tons inteiros, de sol a sol.

Essa escala dá origem a duas Idéias Temáticas. A primeira apresenta-se no sentido descendente nos compassos 2-3a (Exemplo 32).

Exemplo 32 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, Idéia Temática 1, Piano (c.2 - 3a).

no livro *A. Webern Variations op.27* (2000). Quando a frase utilizar todos os tempos de um compasso, estes não serão indicados.

A segunda encontra-se nos compassos 4-5a, no sentido ascendente, como no Exemplo 33.

Exemplo 33– BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, idéia temática 2, Piano (c.4-5a).

Materiais extraídos da Idéia Temática 1, em especial, exercem papel fundamental no pensamento composicional cíclico de Braga, ressurgindo em todos os movimentos. Apresentam-se sob diversas maneiras: em sua forma original, ou variada, ou em fragmentos, ou então, são extraídos dela elementos tais como, paralelismo, cromatismo, motivo rítmico propulsor unificador,

(compasso 2c-d). O cromatismo aqui é obtido pelo acréscimo de duas notas ornamentais, lá bemol e fá sustenido, sensível cromática superior e inferior da nota inicial sol. Dá origem a um motivo de três notas sol-láb-fá# as quais chamaremos de notas 1,2,3, como indicado no Exemplo 32.

A Idéia Temática 2 reaparece com menor freqüência nos 1º, 2º, e 4º movimentos.

EXPOSIÇÃO

(c. 9 - 69)

1º GRUPO TEMÁTICO (A)

Allegro non troppo (c. 9 - 26)

Os acordes do campo harmônico de sol menor aparecem com maior definição. Começando com o acorde sol menor no compasso 9a, regiões harmônicas importantes no campo aparecem: mi bemol maior, si bemol maior, dó menor, ré maior, retornando ao sol menor no compasso 29a. A parte do piano possui, na mão direita, acordes quebrados em tercinas e na esquerda um *ostinato* rítmico constituído de uma pausa de colcheia, colcheia, e semínima, até o compasso 25. Acompanham o diálogo, em forma de pergunta-resposta, entre as partes do violino e violoncelo.

As cordas apresentam aqui o 1º grupo temático (A) constituído por duas figurações que se denominam a1 e a2. Inicialmente, a1 é apresentada pelo violino, nos c. 10-12 (Exemplo 34).

Exemplo 34 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 1º grupo temático (A). Início, a1, Violino (c. 10-2).

O violoncelo apresenta a2, nos c.16-17b (Exemplo 35).

Exemplo 35 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 1º grupo temático (A).
Início, a2, Violoncelo (c.16-17b).

Ambos caracterizam-se por passagens rápidas de escala ascendente e descendente, respectivamente, sendo a segunda de caráter mais *calmo*, como indicado pelo compositor. A figuração a1 termina com as notas 2¹², 3, 1 e 3, 2, 1, do motivo apresentado na *Introdução*, nos compassos 12a-b e 16a-b, na parte do violino, e notas 2, 1, 3, transpostas uma terça maior acima, no compasso 14a-b, do violoncelo. Em a2 observa-se um procedimento imitativo na parte de cordas, nos compassos 16c-19d. Um mesmo material da *Introdução* (c.2-5a), agora em ré maior (c.26-29a), leva de volta a sol menor, dando início à fase de *Transição*.

¹² A nota 2 (lá natural) surge alterada, em relação ao original (lá bemol).

TRANSIÇÃO

Poco più mosso (c.29 - 46a)

Construída a partir do material do primeiro grupo temático, passa de sol menor para si bemol maior. Inicialmente, nos compassos 29 - 35b os desenhos das cordas e o piano surgem alternados em relação aos compassos 10 a 16b. Aqui, as tercinas da mão direita do piano passam a ser executadas pelo violino, em tercinas mesuradas e descrevem um movimento descendente no qual predominam graus conjuntos. O *ostinato* rítmico da mão esquerda, por sua vez, é executado pelo violoncelo que acompanha as linhas melódicas do piano e o violino. Nos c. 36d-46a o piano apresenta novamente desenhos de acompanhamento, enquanto nas cordas surgem figuras melódicas em contraponto.

2º GRUPO TEMÁTICO

Meno (c. 46b a 62a)

A escala de tons inteiros ouvida na *Introdução* antecipa o ambiente harmônico do 2º grupo temático, constituído predominantemente por tríades aumentadas e cromatismo. Isso leva a perceber uma ampliação do campo harmônico diatônico, apesar de sua escrita estar na região de si bemol maior sendo conduzida para fá maior, onde começa o *Desenvolvimento*. Uma novidade é introduzida no início do 2º grupo temático: o ritmo que prenuncia o

Lundú do 3º Movimento 7 ♩ ♩

Assim como no 1º grupo temático (A), o 2º (B) apresenta dois elementos b1 e b2. O primeiro, b1 (c.46b-56), é constituído de uma linha melódica contínua, exposto inicialmente pelo violino nos compassos 46b-52 seguido pelo violoncelo (Exemplo 36).

The musical score for Example 36 consists of three staves: Violin, Violoncello, and Piano. The Violin staff begins at measure 46 with a *rall.* marking and a melodic line. The Violoncello staff enters at measure 50 with a *poco rit* marking. The Piano staff provides harmonic support throughout, with markings like *dim.*, *p*, *col canto*, and *a tempo*.

Exemplo 36– BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º grupo temático (B). Início, b1, Violino (c.46-52).

É interessante observar também, o modo de utilização do mesmo material encontrado no 1º grupo temático. Os acordes quebrados na mão direita do piano são mantidos, porém, no *ostinato* rítmico da mão esquerda houve uma alteração de valores de notas, passando de $\text{♩} \mid \text{♩}$ para notas mais longas $\text{♩} \mid \text{♩}$. O piano deixa de exercer apenas função de acompanhamento harmônico: a mão direita faz soar as notas das linhas melódicas do violino no compasso 46-50, e em seguida do violoncelo, com intenção de reforço. A mão esquerda, apesar de manter similaridade rítmica com o *ostinato* do 1º grupo temático, adquire um caráter mais *cantabile* e evolui para variação rítmica em tercinas e textural, uma camada de pedal e outra de grau conjunto.

O segundo elemento b2 (c.57-62) é constituído de pequenos fragmentos e a entrada dos instrumentos de cordas foi invertida: primeiro violoncelo (c.57-58b), depois violino (c.58). Realçando a entrada de b2 aparece a indicação *poco agitato* e a figuração em semicolcheias do piano (Exemplo 37).

Exemplo 37 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º grupo temático (B). Início, b2, Violoncelo e Violino (c. 57-58).

DESENVOLVIMENTO

Tempo I – Calmo (c. 70 a 99b)

Os centros tonais apresentam-se mais definidos, começando em fá maior, passando por ré menor, si bemol maior, e retornando a sol menor. São construídos a partir de elementos apresentados na Introdução, 1º grupo temático e Transição.

Tempo I – Inicialmente, elementos de a1, do 1º grupo temático, apresentados na *Exposição* (passagens rápidas e figuras de acompanhamento) estão alternados entre piano e cordas. As figuras de acompanhamento aparecem primeiramente na parte do piano (c.69-70), passam para cordas (c.71-76a), como acontece na *Transição* (29-35a) apresentando *ostinato* rítmico e melódico. Voltam novamente para a parte do piano (c.76-81). As passagens rápidas são realizadas em uníssono, tanto pelas cordas quanto pelo piano, com uma pequena variação nos compassos 80c-82a.

Calmo – Nos compassos 82b-84b, o compositor faz uso do procedimento de aumento de a2 que aparece na *Transição*, nos compassos 35c-36c. Há também nesses compassos um procedimento de imitação à oitava: compassos 82b-84b, piano e violoncelo, e compassos 83d-84c, violino e piano.

The image displays two systems of musical notation for a piano trio in G minor. The first system covers measures 35 and 36. The vocal line (top) begins with a melodic phrase in measure 35, followed by a rest and a piano (*p*) entry in measure 36. The bass line (middle) provides a steady accompaniment. The piano accompaniment (bottom) features a forte (*f*) entry in measure 35, followed by a piano (*p*) section labeled 'calmo' in measure 36. The second system covers measures 82 and 84. The vocal line (top) begins with a melodic phrase in measure 82, followed by a rest and a piano (*p*) entry in measure 84. The bass line (middle) provides a steady accompaniment. The piano accompaniment (bottom) features a piano (*p*) entry in measure 82, followed by a section labeled 'Calmo' in measure 84. The piano part includes a section labeled 'calmo' and 'Calmo'.

Exemplo 38 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Transição* (c.35-36), *Desenvolvimento*, *Calmo* (c. 82-84).

Pode-se observar, ainda, nesses compassos, uma progressão melódica ascendente, inicialmente, de dois em dois compassos, ao contrário do que acontece na *Transição* (compasso 35c em diante). A linha melódica do violoncelo é reforçada pela voz do *baixo* do piano em mínimas dos c.82-86 chegando, no compasso 87, a um pedal de si bemol, que permanece até o compasso 96, preparando e dando sustentação à *Codetta* desta Seção, que tem início no compasso 91. O piano expõe, aqui, num registro duas oitavas abaixo, transposto uma terça (si bemol), a primeira Idéia Temática da Introdução apresentada no Exemplo 32 (c.2-3a), em aumento, nos compassos 91b-93 (Exemplo 39).

Exemplo 39 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, *Codetta*, Início (c. 91-93).

As cordas que sustentavam por 8 tempos a nota si bemol permutam seu desenho com o piano. Por fim, volta a figuração em tercinas da mão direita do piano e o *ostinato* da mão esquerda.

REEXPOSIÇÃO

1º tempo – Poco più mosso – Meno mosso – Allegro – Andante (c.99 - 166)

Possui a mesma estrutura da *Exposição*, repetindo os compassos 10-45 do 1º grupo temático (A). A partir do compasso 113*b* todos os instrumentos estão transpostos uma terça acima. O 2º grupo temático (B) também é repetido uma 4ª acima e os compassos 135-151*b* correspondem aos compassos 46-62*b*. Essa repetição, no entanto, apresenta sutis variações rítmicas e algumas ampliações intervalares.

Um evento inesperado aparece na *Reexposição* nos compassos 157-166 (*Meno mosso*). Trata-se de um *Episódio Novo* que apresenta no violino um elemento melódico mais lírico em compasso 3/4 reforçado pela mão direita do piano (c.157-158*b*). Esse elemento é derivado das notas agudas do acompanhamento de piano em tercinas do 1º grupo temático da *Exposição* (c.19-20*c*), transposto uma quarta acima, como destacado no Exemplo 40.

The image displays two excerpts from a musical score for Braga's *Trio em sol menor*, 1^o mov. The top excerpt, measures 19-20, is in 3/4 time and features a complex interplay between the violin, viola, and piano. The violin and viola have melodic lines with slurs, while the piano provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The bottom excerpt, measures 157-158, is marked 'Meno Mosso' and is in 3/4 time. It shows a re-exposition of a theme, with the piano part featuring a prominent, dense chordal texture in the right hand and a more active bass line. The violin and viola parts are more static, with long notes and slurs.

Exemplo 40 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1^o mov., *Exposição* (c.19-20), *Reexposição, Episódio Novo* (c.157-158).

Nos compassos finais 164-166 há um adensamento na parte do piano preparando a *Coda*.

CODA

Allegro – Andante (c. 167 a 180)

Escrita na região de sol menor, a característica principal é a intensidade *f* e *ff* que decai para o *mf* *p* e *pp*. No *Allegro* o material temático de a1 reaparece e no *Andante* há a repetição literal das alturas e durações da *Introdução* (compassos 1-9), com alterações na dinâmica e articulação, terminando com o trêmulo na parte do piano (Exemplo 41).

The musical score is for the Coda of the first movement of the Trio in G minor by Braga. It is in 3/4 time and marked Andante. The score is divided into four systems, each with a measure number (172, 175, 177, 180). The piano part begins with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section, and then a piano (p) section. The violin part begins with a forte (f) dynamic, followed by a mezzo-forte (mf) section, and then a piano (p) section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, mf, p, pp, dim.).

Exemplo 41– BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., Coda, *Andante* (c.172-80).

QUADRO 2 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., Forma-Sonata, esquema formal.

Introdução <i>Andante</i> (c.1-8)	Idéia temática 1 Piano (c.2-3a, 3-4a)	Idéia temática 2 Piano (c.4-5a)	Idéia temática 1 Cordas (c.5-6b)	Fechamento Cordas (c. 6c-9)	
Exposição <i>Allegro non troppo</i> (c.9-69)	1º grupo temático (A) (c.9-29b) a1 - Cordas (c.10-16) a2 - Cordas (c.16c-22) a1 - Cordas (c.22-26) Idéia Temática 1e 2, da Introd., Piano (c.26-29b)	Transição <i>Poco più mosso</i> (c.29-46a) Utilização de materiais do 1º grupo temático, com alternância de figuras de acompanhamento e de passagens rápidas, entre as cordas e o piano.	2º grupo temático (B) <i>Meno</i> (c.46b-62a) b1- Cordas e Piano (c.46b-56) b2 - Cordas e Piano (c.57-62a)	Codetta (c.62b-69) b1 - Cordas	
Desenvolvimento (c.70-99b)	<i>Tempo I</i> (c.70-82a) a1 - Piano e Cordas	<i>Calmo</i> (c.82b-91a) a2, em Aumentação e Contraponto Imitativo, Piano e Cordas	Codetta (c.91-99b) Aumentação da Idéia Temática 1 da Introd., e acordes quebrados de a1, Piano e Cordas		
Reexposição 1º Tempo (c.99c-166)	1º grupo temático (A) (c.99c-115) a1- Cordas (c.99c-105b) a2 - Cordas (c.105c-111a) a1 - Cordas (c.111-115) Idéia Temática 1e 2, da Introd., Piano (c.115-118b)	Retransição <i>Poco più mosso</i> (c.118-135a) Repetição de materiais utilizados na Transição.	2º grupo temático (B) (c.135b-151b) b1 - Cordas e Piano (c.135b-145c) b2 - Cordas e Piano (c.146-151a)	Codetta (c.151b-156) b1 - Cordas	Episódio novo <i>Meno mosso</i> (c.157-166) Elemento derivado do acompanhamento em tercinas de a2, Violino e Piano
Coda (c.167-180)	<i>Allegro</i> (c.167-172) a1 – Cordas	<i>Andante</i> (Epílogo) (c.172-180) Idéia Temática 1 e 2, da <i>Introdução</i> , Piano e Cordas.			

SEGUNDO MOVIMENTO

FORMA - SCHERZO E TRIO

Allegretto spiritoso – Cantabile - Allegretto spiritoso

No segundo Movimento, Braga faz uso de um procedimento palindrômico, não usual da Forma *Scherzo-Trio* de uma sonata clássica, ocasionado pela inversão de seções do *Scherzo* na *Reexposição*.

Scherzo

|| A ||: B :||

Trio

||: C :||: D C :||

Scherzo

|| B || A ||

|| A (c.1-24b) ||: B (c.24c-36):|| ||:C (c.37-44):||:DC (c.45-60b):|| ||B (c.60c-72)||A (c.1-24b) ||

Escrita em compasso 3/4, pode-se observar aqui a utilização de materiais temáticos da *Introdução* do 1º mov. (Idéia Temática 1 e 2), em *aumentação* (colcheias).

SCHERZO

Allegretto spiritoso (c. 1-36)

As duas Seções A e B caracterizam-se pela utilização do contraponto imitativo nos três instrumentos, inclusive entre a mão direita e esquerda do piano. A armadura de clave indica a tonalidade de sol menor.

A Seção A (c.1-24b) é construída a partir da Idéia Temática 1: começando em sol menor passa por ré menor no compasso 9 e volta para sol menor no compasso 17. A articulação passa de *non legato*, na *Introdução*, para *staccato*, nesta Seção.

Allegretto spiritoso

Violino

p

Violoncello

p

Piano

p

6

poco rit. *a tempo*

cedez

Exemplo 42 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., *Scherzo*, Seção A, Início (c.1-9).

A Seção B (c.24c-36), construída a partir da Idéia Temática 2, começa na região harmônica de sol menor e termina em dó menor (Exemplo43).

Exemplo 43 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., *Scherzo*, Seção B, (c.24c-28b).

Entre os compassos 28b e 32b, pode-se observar uma seqüência cromática descendente de seis colcheias construída a partir de notas 2,1,3 da Idéia Temática 1, nas partes de violino e piano (mão direita e esquerda), e de notas 1,2, na parte do violoncelo. Trata-se de um dos inúmeros exemplos na obra, em que o cromatismo encontra-se vinculado ao paralelismo. O piano apresenta na mão direita e esquerda passagens em intervalos de décimas paralelas, e o violino e a mão direita do piano, de quartas paralelas. Houve uma alteração quanto à articulação da Idéia Temática 2, de *non legato*, na *Introdução*, para *legato*, nessa Seção.

Exemplo 44 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., *Scherzo*, Seção B, (c.28-32).

TRIO

Cantabile (c.37-60b)

A armadura de clave da Seção C indica a tonalidade de mi bemol maior. Inicia com uma pequena variação melódica da Idéia Temática 2, na parte do piano. Sobre o pedal mi bemol, tríades caminham paralelamente na 2ª inversão. Podem ser percebidos, ainda, motivos extraídos da Idéia Temática 1, na mão direita (notas 1,2, nos c.43-4). Essa Seção termina no c.44 com a parte de cordas, que apresentam em oitavas de reforço uma citação da Idéia Temática 1, preparando o início da próxima Seção.

37 **Cantabile**

p *dolciss.*

dolciss.

41

1. 2.

cedez a 2ª vez

Exemplo 45 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., *Trio*, Seção C (c.37-44).

Na Seção D (c.45-53a), escrita na região harmônica de si bemol maior, citação da Idéia Temática 1 tem continuidade na parte do piano, mão direita e esquerda, em oitavas, sendo apresentada na região uma oitava abaixo, em relação ao c.44, e termina em tercinas com a parte do violino, transposta uma quinta acima.

The image displays a musical score for Example 46, which is the Trio in G minor, 2nd movement, by Heitor Braga. The score is for piano and violin. The piano part is in G minor (three flats) and 3/4 time. The violin part is in G minor and 3/4 time. The piano part features a continuous eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some triplets and dynamic markings like 'dim.' and 'cedez'. The violin part features a melodic line with triplets and dynamic markings like 'dim.' and 'col canto'.

Exemplo 46 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., *Trio*, Seção D, piano (c.45-53a).

Na Reexposição do Scherzo, a Seção B diferencia-se da Exposição, principalmente, quanto ao modo de utilização da seqüência cromática na parte do piano. Nos compassos 64b-7b (Exemplo 47), as vozes da mão direita e esquerda são permutadas em relação aos compassos 28b-32b da Exposição (Exemplo 44), e é acrescida uma voz inferior em intervalo de 8ª de reforço com violino, na mão direita, e em uníssono com violoncelo, na mão esquerda.

Exemplo 47 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., Seção B, Reexposição (c.64-8a).

QUADRO 3 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 2º mov., Forma *scherzo-trio*, esquema formal.

Scherzo (c.1-36) Utilização do contraponto imitativo nos três instrumentos	A : B : A (c.1-24b) : B (c.24c-36):	Seção A – construída a partir da idéia temática 1 da Introdução, em aumentação.	Seção B – construída a partir da idéia temática 2, em aumentação e motivos extraídos da Idéia temática 1.	
Trio (c.37-60b)	: C : : D C : : C (c.37-44): :DC (c.45-60b):	Seção C – motivos e citações extraídos da Idéia temática 1 e 2, em aumentação, na parte do piano, finalizando com cordas.	Seção D (c.45-53a) - citação da Idéia temática 1, em aumentação, na parte do piano, terminando com uma variação rítmica em tercinas na parte de cordas.	Seção C – (c.53-60b) - repetição da Seção C inicial.
Scherzo (c.60c-24b)	B A B (c.60c-72) A (c.1-24b)	Seção B - diferencia-se da Exposição principalmente pela utilização do processo de adensamento na parte do piano, nos compassos 64b-68a.	Seção A - idêntica à inicial.	

TERCEIRO MOVIMENTO: *LUNDÚ*

FORMA: A B A'

Larghetto

A (c.1- 24)

B (c. 25 - 43)

A' (c. 44 - 66)

Conhecido também como lundum, landu, londu, londum, landum, o lundu descende do batuque dos negros e nasceu no Brasil. Inicialmente em forma de dança foi, provavelmente, transformado em *lundu-canção*, pelo poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa, em fins do século XVIII, em Portugal.

(...) Misto de elementos de origem afro-brasileira e de elementos da ária de corte cultivada em Portugal conquistou os salões aristocráticos da metrópole; chegando ao Brasil, invadiu todas as camadas sociais, espalhou-se pelo País, adquirindo feições mais brasileiras (...). (KIEFER, 1977, p.41)

Em seu livro *A modinha e o lundu*, Bruno Kiefer cita algumas características consideradas essenciais no lundu-canção que se pode observar no *Trio em sol menor* de Francisco Braga:

O compasso dominante é o 2/4... Predomina francamente o modo maior. O fraseado, em regra, obedece à tradicional quadratura. Há um discreto predomínio de linhas melódicas descendentes... A ocorrência de fragmentos melódicos curtos, entre pausas, emparelha a de fragmentos maiores, mais impetuosos. As cadências de frases, membros de frases, incisos e fragmentos menores, são as mais variadas, não se encontrando alguma fórmula predominante como na modinha.

O aspecto que melhor caracteriza o *lundu-canção* na parte melódica é a quase onipresença da síncope interna (semicolcheia-colcheia-semicolcheia). Os esquemas formais são os mais variados, desde o AABB-refrão até a composição contínua... (1977, p.43)

A maioria das características citadas pode ser percebida no *Lundú* do *Trio em sol menor* de Braga. Talvez a exceção seja quanto à fórmula de compasso utilizada pelo compositor. A fórmula de compasso é 4/4. Há o predomínio do modo maior: a seção A está escrita na região tonal de si bemol maior, e a seção B, mi bemol maior. O fraseado é constituído de 8 compassos obedecendo, assim, à quadratura. Há a predominância de linhas melódicas no sentido descendente na parte do violoncelo, nos temas das duas seções, como se pode observar nos Exemplos 48 e 49.

SEÇÃO A

(c.1-24)

Na seção A observa-se, ainda, no Tema de caráter melódico expressivo, os fragmentos melódicos curtos, entre pausas, citados por Kiefer. Constituído de 8 compassos, esse Tema divide-se em quatro fragmentos melódicos de dois compassos, separados entre si por uma pausa de colcheia. É exposto, inicialmente, pelo solo do violoncelo (Exemplo 48), repetido pelo violino, que termina com uma pequena variação (c. 9-16), e finalmente pelo piano (tema incompleto c. 17-20). A primeira nota de cada fragmento é antecipada pelo piano, que possui figuras de acompanhamento em forma de arpejos em semicolcheias, como no Exemplo 48.

III Lundú

Larghetto

Vln.

Vcl. *molto espressivo*

Piano *p* *calmo e legato*

3

6

cedez

cedez

cedez

Exemplo 48 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., *Lundú*, Tema da seção A, violoncelo (c.1-8).

SEÇÃO B

(c.25-43)

Na seção B, escrita na região de mi bemol maior, uma outra característica importante, citada por Kiefer, aparece: um tema de caráter rítmico sincopado típico do *lundu*, apresentado pelo solo do violoncelo, nos c.26c-30b (Exemplo 49).

The musical score for Example 49 consists of two systems of staves. The first system (measures 26-30) includes a Violin staff, a Cello staff, and a Piano staff. The Cello staff features a syncopated rhythmic pattern with triplets, marked with 'rit.' and 'a tempo'. The Piano staff has a bass line with triplets and chords, marked with 'p' and 'rit. levemente'. The Violin staff has rests in measures 26-28 and 29-30. The second system (measures 29-30) continues the Cello and Piano parts, with the Violin staff still having rests.

Exemplo 49 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., *Lundú*, Tema da seção B, violoncelo (c.26c- 30b).

Esse Tema é repetido pelo violino nos c.34c-8c. Diferentemente da apresentação solística do violoncelo nos dois temas, a parte do violino aparece sempre com um contracanto do violoncelo.

SEÇÃO A'

(c.44-66)

A seção A' diferencia-se da *Exposição*, principalmente, pela apresentação simultânea e alternada dos dois Temas na parte de cordas: nos c.44-51 o violoncelo apresenta o tema da seção A, enquanto o violino, o da seção B, tem essa ordem invertida nos compassos seguintes (c.52-59a). No c.51, na parte do piano, pode-se observar uma citação da Idéia Temática 1, da *Introdução* do 1º Movimento.

44 *Tempo I.* *p*

47

50 *cedez*

legato

Exemplo 50 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., *Lundú*, seção A', apresentação simultânea dos dois Temas (Seção A e B), nas partes de cordas (c. 44-51), e citação da Idéia Temática 1, da *Introdução*, na parte do piano (c.51).

A partir do c.59b o Tema da Seção B, do *Lundú*, é apresentado pelo violino, depois pelo violoncelo, em intervalo de 8ª com o piano (c.61b-63a), terminando o movimento com a citação do Tema da seção A, na parte do violino (c.63-66), como no Exemplo 51.

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 59 to 61, and the second system covers measures 62 to 66. The key signature is G minor (three flats). The time signature is 3/4. The score includes the following details:

- Measure 59:** Violino (Vn) enters with a melodic line. Dynamics include *cresc.*
- Measure 60:** Continuation of the Violino line.
- Measure 61:** Continuation of the Violino line.
- Measure 62:** Viola/Cello (Vcl) enters with a melodic line. Dynamics include *dim.* and *dolciss.*
- Measure 63:** Continuation of the Viola/Cello line. Dynamics include *dolciss.*
- Measure 64:** Continuation of the Viola/Cello line. Dynamics include *dolciss.*
- Measure 65:** Continuation of the Viola/Cello line. Dynamics include *dolciss.*
- Measure 66:** Continuation of the Viola/Cello line. Dynamics include *dolciss.*
- Piano (Pn):** Provides harmonic support throughout the measures.
- Measure 63:** The Piano part includes the instruction *col canto* and *pp* (pianissimo).
- Measure 64:** The Piano part includes the instruction *col canto* and *pp*.
- Measure 65:** The Piano part includes the instruction *col canto* and *pp*.
- Measure 66:** The Piano part includes the instruction *col canto* and *pp*.

Exemplo 51 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., *Lundú*, seção A', Final (c.59-66).

MATERIAIS EXTRAÍDOS DO 1º MOVIMENTO

Nesse *Lundú* Braga faz uso de materiais também extraídos do 1º mov. Citações da Idéia Temática 1 da *Introdução* surgem na parte do piano em três momentos distintos, apresentando uma função de ponte: no compasso 8, finalizando a 1ª exposição do Tema da Seção A, apresentado pelo violoncelo; no compasso 42, no final da seção B; e no compasso 51, na seção A' (como no Exemplo 50), onde termina a apresentação simultânea dos dois Temas, pelas cordas. Finalizando as seções A e B, podem ser percebidas, ainda, idéias extraídas do 1º grupo temático do 1º movimento, como os acordes quebrados, em tercinas, na mão direita do piano, nos c.23-4 (em diminuição), por exemplo, combinando com fragmento do Tema da seção A do *Lundú*, na mão esquerda (Exemplo 52).

Exemplo 52 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., *Lundú*, seção A (c.23-4), combinação do material extraído do 1º grupo temático do 1º mov. com fragmento do Tema da Seção A, do *Lundú*, na parte do piano.

Trêmulos em sextinas na mão direita, nos compassos 59*b*-60*d*, como podemos observar no Exemplo 51, faz lembrar o trêmulo apresentado pela parte do violino no Prólogo e Epílogo do 1º movimento. Com relação ao esquema formal cuja variedade seria uma característica de um lundu, segundo KIEFER (1977, p.41), Braga utilizou aqui, portanto, a Forma A-B-A'.

QUADRO 4 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 3º mov., Forma A-B-A', esquema formal

Seção A (c.1-24)	<p>Tema Violoncelo (c.1-8) Violino (c.9-16, 20-4) Piano (17-20)</p> <p>Figuras de acompanhamento, em forma de arpejos em semicolcheias, na parte do piano.</p>
Seção B (c.25-43)	<p>Tema Violoncelo (c.26<i>c</i>-30<i>b</i>) Violino (c.34<i>c</i> -38<i>b</i>)</p> <p>Citações da Idéia Temát.1, da Introdução e de elementos do primeiro grupo temático, do 1º mov. Piano (c.42-3)</p> <p>Figuras de acompanhamento, em forma de arpejos em semicolcheias (tercinas), na parte do piano.</p>
Seção A' (c.44-66)	<p>Apresentação simultânea e alternada dos Temas da Seção A e B, pelas cordas:</p> <p>Tema da Seção A Violoncelo (c.44-51) Violino (c.52-9<i>a</i>)</p> <p>Citação da Idéia Temát.1, da <i>Introdução</i>, do 1º mov. Piano (c.51)</p> <p>Tema da Seção B Violino (c.44-51; 59<i>b</i>-61<i>a</i>) Violoncelo (c.52-59; 61<i>b</i>-62, reforçada pelo baixo do piano)</p> <p>Citação do Tema da Seção A Violino (c.63-6)</p>

QUARTO MOVIMENTO

FORMA – RONDÓ-SONATA – ABA' - C - ABA'

Allegretto

Escrita na região tonal de sol maior, em compasso 3/4, o quarto movimento possui a forma Rondó-Sonata, forma essa utilizada, geralmente, como movimento final de uma Sonata ou Sinfonia. De caráter vivo e brilhante, assemelha-se à Forma-Sonata. As duas Seções ABA' inicial e final correspondem, respectivamente, à *Exposição* e *Reexposição* e a Seção C, ao *Desenvolvimento* daquela forma ternária.

A (c.1-40) B (c.41-56) A' (c.57-96) <i>Exposição</i>
C (c.97-120) <i>Desenvolvimento</i>
A (c.121-160) B (c.161-76) A' (c.177-205) <i>Reexposição</i>
(c.206-25) <i>Coda</i>

EXPOSIÇÃO (A) (c.1-96)

SEÇÕES A E A'

(A: c.1-41; A': c.57-96)

Na primeira parte as Seções constituintes ABA' estão escritas nas regiões de tônica/dominante/dominante (sol maior /ré maior/ ré maior), como tradicionalmente na *Exposição* de uma Forma-Sonata. Encontram-se, aqui, a maioria dos elementos que surgem nos movimentos anteriores, entre outros, cromatismo, paralelismo e motivo rítmico extraídos da *Introdução* do 1º Movimento. Surgem, ainda, materiais dos dois grupos temáticos do 1º mov., assim como, um novo elemento rítmico preponderante, como se apresentam a seguir.

MOTIVOS RÍTMICOS A1 (NOVA IDÉIA) E A2 (EXTRAÍDO DA INTRODUÇÃO DO 1º MOV.)

Na Seção A, o material temático é apresentado nos compassos 1-17, seguido de desenvolvimento nos c.18-36, e a *Codetta* nos c.37-40. O material compõe-se de duas idéias a1 e a2 com forte caráter rítmico que vão se desenvolver ao longo do Movimento. Essas idéias constituem dois motivos

rítmicos com densidades diferentes: a1 é acórdica e surge pela primeira vez na obra, dando início ao Movimento final do *Trio*, com alto grau de densidade, sendo apresentado por todos os instrumentos juntos; e a2 é não acórdica, com tendência escalar e extraída da *Introdução* do 1º mov. surgindo, na maioria das vezes, em forma de ostinato.

Allegretto

Exemplo 53 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A, Início, motivos rítmicos a1, a2.

É interessante observar o modo como Braga utiliza em a1 uma célula rítmica vinculada ao intervalo melódico de trítono, para dinamizar o relacionamento entre os dois acordes. Esse efeito é obtido pelo impulso rítmico proporcionado pela anacruze (arsis-tesis), e o ritmo nesse lugar adquire mais força do que a harmonia. Poder-se-ia analisar o 1º acorde como o II grau frígio de sol – sol# M7 enarmonizado para láb M7– passando para o Vº grau – ré M – e, assim, sugerindo um movimento cadencial que só se completa no c.20.

Na Seção A' (c.57-96) apresenta-se um outro aspecto rítmico importante: a reapresentação do elemento a2 variado por meio da retrogradação que é introduzido inicialmente pelo piano (Exemplo 54).

Exemplo 54 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A', Início, variação do elemento rítmico de a2 (c.57-59).

PARALELISMO E CROMATISMO EXTRAÍDOS DA *INTRODUÇÃO DO 1º MOV.*

Entre os inúmeros Exemplos de paralelismo que surgem na Seção A citamos os intervalos de 15ª que são alternados entre cordas e piano, respectivamente, nos c. 5-7b e 15-7, e 18b-20a e 20b-4a, esse último em intervalos de 8ª (Exemplo 55).

5

dim.

p dim.

20

Pizz.

p

cresc.

Pizz.

p

mf

23

arco

f

arco

f

f p

Exemplo 55 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A, paralelismo (c.5 -7, 20 -4a).

Na Seção A' citam-se, ainda, os intervallos de 4ª paralela, alternados entre cordas e piano nos c. 66-72 e 74-8a (Exemplo 56).

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 66-72) shows a parallel motion between the strings and piano. The strings play a melody in the treble clef, and the piano plays a corresponding melody in the bass clef. The tempo is marked 'a tempo'. The second system (measures 69-72) shows a similar parallel motion, but with a 'Pizz.' (pizzicato) marking in the strings and a 'rit.' (ritardando) marking in the piano. The piano part includes a 'pp' (pianissimo) marking.

Exemplo 56 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A, paralelismo (c. 66-72).

O cromatismo surge quase sempre vinculado ao paralelismo, como nos compassos 40-6b, do Exemplo 57 (violoncelo e mão direita do piano), c. 157b-9 (violoncelo e mão direita do piano e entre as duas mãos do piano).

The image displays a musical score for Example 57, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 40 to 6b, and the second system covers measures 14 to 9. The music is written for a cello and piano. The piano part is divided into a right hand and a left hand. The cello part is on a single staff. The score includes markings for 'rall.', 'dim.', 'p', and 'rubato'. The key signature is G minor (one flat) and the time signature is 3/4. The first system shows a cello melody with triplets and a piano accompaniment with a right hand melody and a left hand accompaniment. The second system shows a cello melody with a piano accompaniment that includes a right hand melody and a left hand accompaniment. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for the cello and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano.

Exemplo 57– BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A, cromatismo vinculado ao paralelismo, c. 40-6.

ELEMENTOS DO 1º E 3º MOVIMENTOS

Na Seção A surgem, ainda, elementos da figuração a1, do 1º mov., tais como passagens rápidas em semicolcheias, com figuras de escala ascendente. Podem-se encontrar tais passagens, por exemplo, na parte do piano nos c.23-24a ou na parte do violino, nos c. 37b-38 (Exemplo 58).

Exemplo 58 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A, c. 37-8, elementos de a1, do 1º Movimento.

Já na Seção A', o compositor combina essas passagens rápidas com o ritmo sincopado extraído do tema da Seção B do *Lundú*, como nos compassos 81-2, na parte do violino, (Exemplo 59), ou ainda, no c. 95-7a preparando o início da Seção C.

Exemplo 59 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4^o mov., *Allegretto*, Seção A, c. 81-2, combinação de elementos do 1^o e 3^o mov.

É importante notar que o violoncelo na Codetta da Seção A (c.37c-40), adota a figuração rítmica da Idéia Temática da Seção B, em desenho cromático descendente paralelo, formando acordes, também descendentes e cromáticos com o piano (Exemplo 60).

Exemplo 60 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4^o mov., *Allegretto*, Seção A, c. 37-9, paralelismo cromático descendente de acordes.

SEÇÃO B

(c.41-56)

A Seção B possui um caráter mais *cantabile*, transcendendo a marcação do compasso, com síncope nas duas vozes e tendo uma subdivisão binária e outra ternária (mão direita do piano). A idéia temática principal b – que é apresentada inicialmente pelo violoncelo e reforçada pelo piano nos c.40b-6b – é constituída de figuras escalares cromáticas em colcheias ascendentes, até o salto de 4ª seguido por um movimento similar descendente (Exemplo 61). É interessante como Braga utiliza, também aqui, um paralelismo com intervalos de oitavas. Os compassos 41-56 estão vinculados aos dois grupos temáticos do 1º mov., por intermédio da polirritmia existente entre a parte de cordas e a mão direita do piano.

The image displays a musical score for measures 40 through 44 of the Trio in G minor, 4th movement, Allegretto, Section B. The score is written for Violoncello and Piano. Measures 40-44 show the beginning of the section. The piano part features a chromatic ascending scale in the right hand, marked 'rall.' and 'dim.', and a descending scale in the left hand, marked 'p' and 'rubato'. The cello part also features a chromatic ascending scale, marked 'rall.' and 'dim.', and a descending scale, marked 'p' and 'rubato'.

Exemplo 61 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção B, Início, Idéia Temática b, c. 40-6.

DESENVOLVIMENTO

SEÇÃO C

(c.97-120b)

A Seção C, central, escrita nas regiões de mi bemol maior (mediante inferior por 3ª maior, de sol maior) e si bemol maior (dominante de mi bemol, e mediante superior por 3ª maior, de sol maior), apresenta características de *Desenvolvimento*, tais como, instabilidade tonal nos trechos entre aquelas duas regiões; modulações contínuas após harmonia estável; fragmentação e superposição de idéias temáticas; e utilização de materiais de um outro Movimento.

No início dessa Seção C (c.97-102), na região de mi bemol maior, a mão direita do piano e o violino dialogam entre si, tendo como materiais os dois temas das Seções A e B do *Lundú*, do 3º Movimento: o piano possui o Tema da Seção A, em diminuição (c.97-101a), e o violino, da Seção B, em fragmento (c.101-102) Exemplo 62.

Exemplo 62 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção C, Início, c.97-102.

No Exemplo 63, podem-se observar, ainda, na parte do piano, c.103-4, o motivo rítmico a1 característico do 4º mov. porém, transformado: . O violoncelo apresenta fragmentos do Tema da Seção A, e o violino, da Seção B, do *Lundú*. Ocorre assim, uma superposição de idéias temáticas provenientes do 3º e 4º Movimentos.

Exemplo 63 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção C, superposição de idéias temáticas provenientes do 3º e 4º mov, c.103-104.

REEXPOSIÇÃO E CODA

(c.121-225)

As Seções ABA' da *Reexposição* estão escritas em apenas uma região tonal sol maior (tônica), seguindo o padrão harmônico tradicional da Forma-Sonata. É uma rerepresentação da *Exposição*, com sutis variações e acréscimo da *Coda* (c.206-25). Inicialmente, violino e violoncelo apresentam nos compassos 207-14, em cânone à 8ª, o tema da Seção A do *Lundú*, porém, com uma pequena variação rítmica (Exemplo 64).

The image displays a musical score for Example 64, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 207 to 214, and the second system covers measures 211 to 218. The score is written for Violin, Cello, and Piano. The Violin and Cello parts are in a canon at the eighth note. The Piano part provides accompaniment. The score includes dynamic markings such as *mf*, *espress.*, *dim.*, *pp*, *cedez*, and *a tempo*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Exemplo 64 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 4º mov., *Allegretto*, Seção A', Coda, Início, c.207-14.

Como se pode observar, Braga não utiliza mais a síncopa como no tema original, e na parte do violino não há a “ocorrência de fragmentos melódicos curtos, entre pausas,” característica do *lundu*, como citado por Kiefer (1977, p.43). O ritmo original em compasso 4/4, passa para em compasso 3/4.

QUADRO 5 - BRAGA, *trio em sol menor*, 4º mov., forma rondó-sonata, esquema formal.

Exposição (c.1-96)	Seção A (c.1-40). Caráter rítmico. Motivos a1 e a2. Seção B (c.41-56). Caráter lírico. Seção A' (c.57-96). Caráter rítmico. Motivos a1 e a2. retrogradado
Desenvolvimento (c.97-120)	Seção C (c.97-120). Superposição de Idéias Temáticas do 3º e 4º mov.
Reexposição (c.121-225)	Seção A (c.121-160) Seção B (c.161-76) Seção A' (c.177-205)
Coda (c.206-25)	

QUARTA PARTE

**Análise das Zeigestalten do Trio
em sol menor de Francisco Braga**

7 ANÁLISE DAS ZEITGESTALTEN NO 1º MOV. DO TRIO EM SOL MENOR

Para a compreensão da dinâmica de interação entre *MZG[1]*, *ZG[2]*, *ZG[3]*, e *ZGC*, foi realizada uma análise minuciosa de todos os compassos e eventos musicais do 1º movimento. Este procedimento estará descrito e apresentado apenas na *Introdução*, c.1 a 9, para que o leitor acompanhe o procedimento metodológico aplicado. A partir da *Exposição*, a ênfase será na análise das *ZGC*, incluindo algumas referências às *MZG* e *ZG*.

INTRODUÇÃO

Andante (c. 1-9)

ANÁLISE DETALHADA DAS ZG EM CADA INSTRUMENTO, ISOLADAMENTE

A *Introdução* tem início com um som incomum apresentado pela parte de cordas, em intervalo de 15ª de reforço (nota sol5¹³, em semibreves ligadas, na parte do violoncelo, e sol7 em trêmulos, na parte do violino), prolongando-se por quatro compassos. A indicação de dinâmica *f pp* deixada por Braga no primeiro compasso para esse som estático, adirecional, de harmonia indefinida, leva-nos a perceber um caráter musical de vagueza e indefinição no início desse movimento. Por não definirem um arco temporal, ou seja, uma *Zeitgestalt*, essa não será indicada nos quatro compassos iniciais, na parte de cordas, assim como, em passagens semelhantes no decorrer da obra, como, por exemplo, na mão direita do piano, no c.5-7c, do 1º Movimento.

No compasso 2-3a o piano começa a construir a primeira *ZG* dinâmica, em intervalo de 15ª de reforço entre as duas mãos¹⁴, constituindo a Idéia Temática 1. A utilização de uma escala de tons inteiros, de sol6 a sol5, no sentido descendente, de indefinição harmônica que é justificada pela ausência de uma direcionalidade harmônica, ou seja, de uma direcionalidade a um pólo

¹³ Esse modo de numerar as oitavas foi baseado no livro *Teoria Elementar da Música* do Compositor e Prof. Osvaldo Lacerda (1961, p.144), que adota para a nota dó central a numeração dó5, uma oitava acima, dó 6, e assim por diante.

¹⁴ Por constituírem *ZG* iguais nas duas mãos, a sua análise será limitada a uma das vozes, aqui, e em compassos semelhantes neste movimento.

central, a Tônica, vem reforçar ainda mais o caráter de vagueza introduzido pela parte de cordas.

Nesse trabalho, a Idéia Temática 1 constitui uma *ZG[2]*. Esta se repete por mais duas vezes nesta *Introdução*: no c.3-4a, na parte do piano, e no c.5-6a, na parte de cordas (em 8ª), e sugerem três modos distintos de execução.

Na primeira apresentação da Idéia Temática 1 no c.2-3a, a ausência de qualquer indicação quanto à sua interpretação faz pensar que a escolha é deixada a cargo do Intérprete. Uma vez que o início e o fim desta *Gestalt* são bastante evidentes, o próximo passo para a formação de uma *ZG* seria a definição do seu ponto culminante. Esse é relacionado com o caráter musical do contexto:

Uhde e Wieland chamam a atenção para a importância da escolha dos pontos culminantes, pois eles decidem sobre a proporção exata da *Zeitgestalt*, determinando o caráter musical. (UHDE&WIELAND,1989, p.302, apud FUKUDA, 2002, p.36)

Desse modo, analisando-se o contexto desta *Introdução*, observou-se que, além do som estático inicial e da indefinição harmônica mencionados, outros aspectos vêm, ainda mais, reforçar aquele caráter de vagueza. São eles: andamento moderado (*Andante*); indicação de dinâmica *f pp* no compasso inicial, perdurando o *pp* por toda a *Introdução*; utilização de uma grande extensão de cinco oitavas, começando com sol7 no violino, no c.1, e se estendendo até sol2, na mão esquerda do piano, no c.8, sempre em intervalos de 15ª e 8ª. Aqui, mesmo intuitivamente, pode-se perceber que um ápice no início da *Gestalt*, como indicado por Braga no c.3, por exemplo, poderia resultar em um outro caráter musical, diferente daquele sugerido no contexto. Em nossa análise, o caráter de vagueza, como que ‘em busca por uma definição’, levou-nos à escolha do ápice daquela primeira *ZG* [2] na nota si5, do c.2c, no meio da *Gestalt* (Exemplo 65). Um outro aspecto importante nessa escolha foi a compreensão da função temporal da *Gestalt* dentro do processo musical, importância essa mencionada anteriormente no Capítulo 4 deste trabalho: “há uma diferença decisiva, se a mesma *Gestalt* melódica é tocada como tema no decorrer do desenvolvimento, ou se ela surgir novamente, como resultado de um desenvolvimento” (Uhde e Wieland, 1989, p.162, in Fukuda, 2002, p.31).

Aqui, a Idéia Temática 1, em sua primeira apresentação na obra, possui um caráter introdutório e é precedida de um compasso inteiro de pausa.

Exemplo 65 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, Idéia Temática 1 (c.1-3a).

No interior da primeira ZG [2] (c.2-3a) foram percebidas duas *Mikrozeitgestalten* (MZG [1]). A primeira, formada pelo motivo constituído pelas notas 1, 2,3 (sol6-láb6-fá#6), com ápice na primeira nota sol, e a segunda, que começa na nota sol6 do c.2b e termina em sol5, no compasso 3a. No impulso da ZG[2], a nota inicial sol6 terá, assim, um leve apoio expressivo (Exemplo 66).

Exemplo 66 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, Idéia temática 1 (c.1-3a).

A segunda apresentação da Idéia Temática 1, na parte do piano, nos c.3-4a, começa com um garfo de intensidade > indicado pelo compositor. Essa *Gestalt* começa, assim, com ponto culminante e adquire um caráter mais definido em relação à primeira. Diferentemente dos c.2-3a (Exemplo 66), a interpretação desta *Gestalt* foi pensada em um só impulso, coincidindo, assim, *MZG[1]* e *ZG[2]* (Exemplo 67).

Exemplo 67 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, Idéia temática 1 (c.3-4a).

Nos c. 4-5a, a Idéia Temática 2 – variação ascendente da Idéia temática 1 – é apresentada uma única vez nesta *Introdução*, pela parte do piano, em 15ª entre as duas mãos, formando uma *ZG[2]*. Em seu interior foram percebidas quatro *MZG[1]* constituídas por motivos melódicos, com pontos culminantes nos pontos de maior tensão intervalar em sentido ascendente. Assim, em nossa análise, os garfos de intensidade < > que surgem no c.4 referem-se à *ZG[2]*. A percepção dos pequenos impulsos das *MZG[1]* possibilitam uma construção diferenciada da *ZG[2]* (Exemplo 68).

4

1e2 | 2 | x2 | 2 |

p<1 p<1 p<1 p<1 cedez 1

Exemplo 68 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução*, Idéia temática 2 (c.4-5a).

Estas três $ZG[2]$ são envolvidas por uma única $ZG[3]$, com ápice no c. 3a. No interior desta $ZG[3]$, a Idéia Temática 2 faz parte de uma fase de afrouxamento.

Andante fpp

Sul D

Andante

3 | 2 | 1 | x2 | x1 | x3 | x1e2 | 1e2 | 2 | x2 | 3 |

p<1 p<1 p<1 p<1 cedez 1

Exemplo 69 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução* (c.1-5a).

A terceira e última apresentação da Idéia Temática 1 (c.5-6a) é realizada pela parte de cordas, dando início à segunda ZG[3] desta Seção (c. 5-9). É interessante observar as indicações deixadas por Braga na parte de cordas. Sinais tais como de arcada para cima na nota sol⁶ do c.5a, e ligadura nas 4 semicolcheias do c.5b, na parte do violino – que se repetem na parte do violoncelo em oitavas – indicam um crescendo natural até a colcheia da nota si⁵ do c.5c confirmado pelo peso maior do talão, como ponto culminante rítmico-métrico no interior de ZG[2] e ZG[3]. Esta Idéia Temática 1 distingue-se dos c. 2-3a pelo modo de percepção das MZG[1]. As notas sol⁶ e lá^{b6} do c.5a constituem a primeira MZG[1]. A segunda começa na nota fá^{#6} no c.5b e termina no c.6b (Exemplo 70). Como se observa, na segunda ZG[2], (c.6c-9) o compositor utiliza um fragmento da Idéia Temática 1 no fechamento da Seção. A mão esquerda apresenta uma escala de tons inteiros de sol a sol em intervalos de 8^a, inicialmente em mínimas e depois, em semínimas.

The image displays a musical score for three staves: Violin I, Violin II, and Piano. Above the staves, there are numerous bracketed numbers and symbols indicating specific musical concepts or techniques. The tempo marking "Allegro non troppo" is present. The piano part includes markings for "accel.", "cedez", and "p".

Exemplo 70 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1^o mov., *Introdução* (c.5-9).

Pode-se observar, ainda, no Exemplo anterior que as pausas de semínima e de colcheia do c.6*b* e 6*c*, respectivamente, adquirem funções temporais diferentes no interior das *ZG*. A pausa de semínima faz parte de uma fase de afrouxamento terminando uma *MZG[1]* e *ZG[2]*, enquanto a de colcheia inicia uma nova fase de tensão. Na nota sol4, do c.7*a*, na parte do violino (sol3, do violoncelo), culminam e terminam uma *MZG[1]*. Nesta mesma nota estaria, também, começando uma nova *MZG[1]* resultando, assim, em uma imbricação de *Gestalten*. Os sinais $\angle$ nos c.7-8 levaram a perceber o ápice desta *MZG[1]* e *ZG[2]*, no início do c.8. No interior da *ZG[3]*, estas fazem parte de uma fase de afrouxamento.

▪ **ZGC[1]**

ZGC[1] coincide com *ZGC[2]*: c.1-9

A primeira *ZGC* nesta obra abrange toda a *Introdução* (c.1-9). As duas *ZG[3]* anteriormente discutidas são abarcadas por uma única *Gestalt*. Neste trecho percebe-se apenas uma *ZGC* – a menor unidade de sentido da estrutura camerística (*ZGC[1]*) – que se torna uma Seção (*ZGC[2]*). Em casos como estes, que acontecem ainda, no *Episódio Novo* (c.157-66) e na *Coda* (c.167-80), são chamados simplesmente de *ZGC*, sem a indicação de camadas. É na parte das cordas, no c.5*c*., que se percebe o seu ponto culminante, onde ocorre a segunda repetição da mesma *Idéia*, sendo, ainda, utilizado um intervalo de 8ª caracterizando um som mais denso em comparação ao de 15ª inicial, na parte do piano (Exemplo 71).

Exemplo 71 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Introdução* (c.1-9).

EXPOSIÇÃO

PRIMEIRO GRUPO TEMÁTICO

Allegro non troppo (c. 8-29a)

AS TEXTURAS POLIFÔNICAS E HOMOFÔNICAS DAS *ZEITGESTALTEN*

A região da tonalidade de sol menor é, finalmente, definida no c.9, com a introdução de uma tríade sol-sib-ré, na parte do piano, e a resolução harmônica na parte do violoncelo, que passa da nota mi bemol para ré (5º grau de sol). Pela primeira vez, surge a indicação de dinâmica *p* na transição entre as duas Seções, da *Introdução* para *Exposição*. O método de Uhde e Wieland poderia tornar clara a estrutura camerística auxiliando, assim, os intérpretes na construção de um equilíbrio sonoro na articulação entre as duas Seções. Como se pode observar no Exemplo 71, no compasso 9 as cordas finalizam uma fase de afrouxamento no interior da *ZG[3]*, concluindo a *Introdução* com pausas de semínima e mínima. Por outro lado, na parte do piano, as indicações *cedez* no c.7c seguida de *accell.* no c.8a em uma passagem na qual tem início uma nova idéia, com figuras de acordes quebrados em tercinas, na mão direita, e ostinato rítmico, na mão esquerda, fazem pensar que no c.8a já estaria começando um novo impulso da *Exposição*, em *ZG[3]*. Desse modo, o método proporciona nesta passagem um modo diferente de análise daquele esquema formal apresentada no QUADRO 2, que indica o c.8 como fim da *Introdução*, e c.9 como início da *Exposição*. Na presente análise, a *Introdução* termina no compasso 9, com a parte de cordas, e a *Exposição* inicia um compasso antes, no compasso 8, com a parte do piano, ocorrendo uma imbricação de *ZG* no interior da *ZGC*. Segundo o método de Uhde e Wieland, a construção precisa desta polifonia de *ZG* entre cordas e piano poderia auxiliar na formação de um som diferenciado nesse tipo de passagem.

Em uma verdadeira polifonia de *Zeitgestalten*, em que a fase de tensão de uma voz está contrapontando com a fase de afrouxamento de uma outra, a sua realização precisa, por si só, já resultaria na formação de um som perspectivo, ou seja, da diferenciação entre plano principal e secundário do espaço sonoro: quando uma das vozes cresce em intensidade, a outra estaria diminuindo. Com isso, quando uma voz passasse para o plano secundário por um momento, ela seguiria o seu próprio impulso sem, porém, perder a sua autonomia... (Uhde e Wieland, 1989, p.473, in Fukuda, 2002, p.111)

Importante para a construção desta passagem seria, ainda, o modo de articulação da oitava da nota sol da mão esquerda do c.8a, como fim da *Introdução* e começo da *Exposição*, no interior de ZG[2], que aqui coincide com ZG[3]. Foi interessante observar que o método possibilitou a percepção de temporalidades diferentes nas duas mãos, nos c.8-16. Na mão esquerda, o pedal sobre sol levou à percepção de um tempo estático coincidindo, assim, ZG[2] e ZG[3]. Na mão direita, as várias ZG[2] são envoltas por uma ZG[3], que levam o impulso ao ponto culminante no c.14a, e assim provocam uma vivência de direcionalidade.

Esse modo de realizar as transições de partes ou seções no *Trio*, com a ocorrência de imbricações de *Zeitgestalten* entre os instrumentos parece ser característico nesse 1º Movimento. Podem ser encontrados exemplos como esse na transição da *Exposição* para o *Desenvolvimento* (c.69-70), ou do *Desenvolvimento* para *Reexposição* (c.97-9), ou ainda, nas passagens do 1º para o 2º grupo temático (indicação *calmo* no c.16c), e do 2º grupo temático para a transição (indicação *cedez* no c.28), e assim por diante. As inúmeras indicações de dinâmica e agógica deixadas por Braga auxiliam os intérpretes a tornarem mais claras as articulações das Seções ou partes, estas não tão evidentes, sendo a sua percepção, na maioria das vezes, dificultada por meio de imbricações como anteriormente citado. Tendo Braga utilizado materiais do 1º grupo temático da *Exposição* na *Transição* e no *Desenvolvimento*, assim como, na *Reexposição*, *Retransição* e *Coda*, as suas diferentes possibilidades de análise e interpretação serão discutidas no decorrer do trabalho, em suas respectivas Seções.

▪ **ZGC[1] E ZGC[2]**

A ZGC[2] da Seção do 1º grupo temático (A) é constituída de quatro ZGC[1].

QUADRO 6 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 1º grupo temático –
ZGC[2]: c.8-29a

ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]
a1	a2	a1	Idéias Temáticas 1 e 2, da <i>Introdução</i>
c.8-16	c.16c-22	c.22-6a	c.26-9a

A primeira ZGC[1] (c.8-16) é constituída pela figuração a1 (sentido ascendente e caráter enérgico), do 1º grupo temático, apresentado pela parte de cordas e figuras de acompanhamento em acordes quebrados em tercinas, na mão direita e ostinato rítmico, na mão esquerda do piano. Na apresentação de a1 encontra-se um exemplo de estrutura do tipo pergunta-resposta¹⁵ entre os instrumentos de cordas. Nos c.10c-2, o violino formula uma pergunta no sentido ascendente, e violoncelo responde, no descendente, nos c.12c-3a. A indicação de um garfo de intensidade começando na segunda semicolcheia do c.13, em uma linha melódica que começa no sentido descendente, sugere que a voz do violoncelo esteja respondendo com uma nova pergunta, apresentando aí uma contra-dinâmica. O violino responde nos c.14c-6 finalizando esse diálogo. O ponto culminante harmônico e rítmico-métrico da primeira ZGC[1], no c.14a, coincide com o da voz do violoncelo, quando este formula a pergunta pela última vez. Sob esse aspecto, a voz do violino naqueles c.14c-6 faz parte de uma fase de afrouxamento no interior da ZGC[1], apesar do garfo de intensidade em *crescendo*.

¹⁵ Considera-se “pergunta-resposta” uma estrutura que articula segmentos antecedente e conseqüente. O segmento antecedente configura-se como um impulso melódico, rítmico, timbrístico e ou harmônico que será direcionado a um repouso pelo segmento conseqüente.

The musical score for "L'Espresso" by Luciano Berio is presented in three systems. The first system (measures 1-16) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment includes a bass line with a "calmo" marking and a treble line with a "dim." marking. The second system (measures 17-20) continues the vocal and piano parts, with a "cresc." marking in the piano treble line. The third system (measures 21-24) shows the vocal line with a "cedez a tempo" marking and the piano accompaniment with a "cedez" marking. The score is heavily annotated with rhythmic notation, including various note values, rests, and dynamic markings such as "p", "dim.", "cresc.", "calmo", and "cedez". The piano part also includes a "dim." marking in the bass line. The vocal line is marked with "arco" and "calmo". The piano part is marked with "dim." and "cresc.". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "a tempo". The score is written in a standard musical notation style, with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The vocal part is written in a single staff (treble clef). The score is heavily annotated with rhythmic notation, including various note values, rests, and dynamic markings such as "p", "dim.", "cresc.", "calmo", and "cedez". The piano part also includes a "dim." marking in the bass line. The vocal line is marked with "arco" and "calmo". The piano part is marked with "dim." and "cresc.". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "a tempo". The score is written in a standard musical notation style, with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clef). The vocal part is written in a single staff (treble clef). The score is heavily annotated with rhythmic notation, including various note values, rests, and dynamic markings such as "p", "dim.", "cresc.", "calmo", and "cedez". The piano part also includes a "dim." marking in the bass line. The vocal line is marked with "arco" and "calmo". The piano part is marked with "dim." and "cresc.". The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked "a tempo".

133

Na terceira ZGC[1] (c.22-6a), o compositor volta a utilizar o material de a1, com ponto culminante coincidindo com o do violino, na nota ré7, entre os compassos 23-4. Esse é também o ápice de toda a Seção, ou seja, de ZGC[2] (Exemplo 74).

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 22 to 24, and the second system covers measures 25 to 27. The notation includes a violin staff, a viola staff, and a piano staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'a tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf'. Above the staves, there are numerous annotations in a shorthand notation system, including numbers in boxes and symbols like 'x' and '1'.

Exemplo 74 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 1º grupo temático, figuração a1 (c.22-6a).

$$\geq$$

26

mf

stacc.

p

f

cedez

1,4

TRANSIÇÃO

Poco più mosso (c. 29-46a)

▪ **ZGC[1] E ZGC[2]**

Esta Seção é constituída de três *ZGC[1]*. Os c.29-44 correspondem aos c.10-25, ou seja, às três primeiras *ZGC[1]* do 1º grupo temático, com algumas variações.

QUADRO 7 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição, Transição* –
ZGC [2]: c.29-46a

<i>ZGC[1]</i>	<i>ZGC[1]</i>	<i>ZGC[1]</i>
a1	a2	a1
c.29-36	c.35c-41	c.41-6

Na primeira *ZGC[1]* (c.29-36), em que o piano expõe sozinho o diálogo utilizando o material de a1, diferentemente do diálogo entre as cordas na apresentação do 1º grupo temático (c.10-6b), pode-se observar um exemplo de polifonia de *ZG* entre os instrumentos, em que três forças distintas se cruzam. A *ZG[3]* do violino (c.29-35c) possui uma longa fase de afrouxamento, enquanto na do piano (c.29c-35b) predomina a fase de tensão. Na parte do violoncelo (c.29-36), por sua vez, predomina um tempo estático (Exemplo 76).

No que se refere ao violoncelo, apesar do tempo estático, sua parte adquire um papel relevante no interior da *ZGC[1]*. Este apresenta um ostinato rítmico de caráter intenso e ao mesmo tempo de serenidade, sugerindo movimento de ir e vir, ondulatório, como na mão esquerda dos c.8-16, e parece exercer um papel principal. Porém, diferentemente daqueles c.8-16, o violoncelo constitui aqui a base para o intenso diálogo estabelecido entre o piano e violino, em que as fases de tensão e afrouxamento das *ZG[3]* entre os dois instrumentos se cruzam. Talvez isso justifique a indicação de dinâmica *f* deixada por Braga apenas para o violoncelo, e *p* para o piano e violino. Assim, o ponto culminante da primeira *ZGC[1]* da *Transição* coincidiu, em nossa análise, com o do *ZG[3]* do violoncelo no c.35a, reforçado ainda pelo piano, de forma diversa ao c.14a do 1º grupo temático.

$\overline{\overline{1}} 2$
 $\overline{\overline{1}} 1$
 $\overline{1} 3$ $\times 3$
 $\overline{1} 2$ $\times 2$
 $\overline{1} 1$ $\times 1$

$\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$

$\overline{2}$ $\overline{2}$ $\times 2$
 $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$

Poco più mosso

29

p

$\overline{2} 1 \times 2 e 3$

$2 e 3$ $\overline{2} e 3$ $\times 2 e 3$ $2 e 3$ $\overline{2} e 3$

$\times 1 \overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1 \overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$

f

$\overline{3}$ $\overline{3}$
 $\overline{2}$ $\overline{2}$
 $\overline{1}$ $\overline{1}$

$\times 1$ $\overline{1} \times 1$ $\overline{1}$ $\times 2$
 $\times 1$

p

8va

31

$\times 1$ $\overline{2}$ $\overline{2}$ $\times 2$
 $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$

$\times 2 e 3$

$2 e 3$ $\overline{2} e 3$ $\times 2 e 3$ $2 e 3$ $\overline{2} e 3$

$\times 1 \overline{1}$ $\times 1 \overline{1}$ $\times 1 \overline{1}$ $\times 1 \overline{1}$

$\overline{2}$ $\overline{2}$
 $\overline{1}$ $\overline{1}$

$\times 1$ $\overline{1}$

(9)

$\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$

33

3] 2e3 >2e3
2] 1] >1 1] >1 1]

>2e3 2e3] 2e3 >2e3 2e3] 2e3
>1 1] >1 1] >1 1] >1 1]

>3
>2
>1 2] 2] >1 1] 1] >1 1]

f *p*

>1 1] 1] >1 1] >1 1]
>2 2] 2]
>3

>1 1]

2e3] 3] 2] 1] >1

35

>2e3 2e3]
>1 1] >1 1]

>2 3] 2e3 >2e3 2e3] 3] >2
>1 1] >1 1] >1 1] >1

f *p* *calmo*

>1 1] >1 >1 1] >1
>2 2] 3] 2e3 >2e3 2e3] 3]

Exemplo 76 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição, Transição* (c.29-36).

A segunda ZGC[1], do c.35c-41 (Exemplo 77), e a terceira ZGC[1], do c.41-6b (Exemplo 78),

35

p

f

p

calmo

cedez a tempo

39

cedez

Exemplo 77 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição, Transição* (c.35c-41).

41 *a tempo*

42 *grazioso*

44 *rall.*

45 *col canto*

46 *dim.*

Exemplo 78 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição, Transição* (c.41-6b).

apresentam a mesma estrutura do 1º grupo temático, com pontos culminantes que coincidem com ZG[3] do violino, nos c.39c e 43a, respectivamente, e que correspondem aos c.20c e 24a. No c. 43a encontra-se ainda o ponto mais intenso da ZGC[2] nesta Seção.

SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO

Meno (c.46b-62a)

No início do 2º grupo temático (B) encontra-se no c.46, um exemplo de modo de percepção da ZG dos instrumentos isolados, a partir da análise da estrutura camerística, ZGC. Analisando-se isoladamente a parte do violino, a semínima lá5 daquele compasso, poderia ser percebida como parte de uma fase de tensão em uma ZG que começa na pausa anterior de colcheia. (Exemplo 79).

46

rall.

dim.

2 1

3 2

1 1

1 2

3 3

Exemplo 79 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.46.

Porém, observando-se a mesma nota lá5, desta vez, no interior da grande estrutura ZGC, pode-se perceber como parte de uma fase de afrouxamento terminando uma ZG (Exemplo 80). Compreende-se, assim, a indicação *rall.* no início do compasso. O impulso da figuração b1, do 2º grupo temático começa, assim, na colcheia lá5, do 2º tempo.

46

rall.

dim.

2 1 3 2 1 2 1

1 1 3 2 1 2 1

×2 ×1

1 1 2 2 3 3

1 1 2 2 3 3

Exemplo 80 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, c.46.

▪ **ZGC[1] E ZGC[2]**

Assim como no 1º grupo temático encontra-se neste 2º, um total de 4 ZGC[1]:

QUADRO 8 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º Grupo Temático – ZGC [2]: c.46b - 69

ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]
a1	a2	a1	Idéias Temáticas 1 e 2, da <i>Introdução</i>
c.46b-52	c. 52d-6	c.56d-62	c.62b-9

A primeira ZGC[1] (c.46b-52) é formada pela figuração b1 de caráter *expressivo*. Diferentemente da estrutura do tipo pergunta-resposta em a1, do 1º grupo temático, a figuração b1 é apresentada inicialmente pelo solo do violino nos c.46b-52 com acompanhamento harmônico de piano. Ao fazer soar na mão direita as notas da linha melódica do violino e ao manter na mão esquerda quase que um diálogo em paralelo com aquele instrumento, observa-se nos c.46b-50 uma homofonia de ZG entre as três vozes. O ápice da primeira ZGC[1] na nota sol#6, entre o primeiro e segundo tempo do c.50, coincide com os pontos culminantes de ZG[3]: melódico no violino e harmônico no piano, como indicam os sinais (Exemplo 81).

Exemplo 81 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º grupo temático, b1 (c.46-52).

A homofonia de ZG acontece também na segunda ZGC[1] nos c.52d-6 entre o violoncelo – que apresenta b1 – e as duas partes do piano. Esta homofonia é interrompida pela entrada do contracanto do violino nos c.53-4, em contraponto imitativo. O violoncelo exerce aqui o papel principal, unificando, assim, os ápices das ZG[1], ZG[2] e ZG[3] deste instrumento, no compasso 54, entre o primeiro e segundo tempo, na nota ré5, com a da estrutura camerística ZGC[1].

The musical score displays measures 52 through 54. The cello part (bottom staff) is the primary focus, featuring a melodic line with triplets and slurs. The piano parts (top two staves) provide harmonic support. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'express.' and 'cedez'.

Exemplo 82 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º grupo temático, b1 (c.52d-6).

A terceira *ZGC[1]* (c.56d-62) constitui a figuração b2 de caráter *poco agitato*, realçado pelo desenho de semicolcheias no piano. Violoncelo e violino apresentam *ZG[1]* fragmentadas. Os sinais $\angle$ no c.58 vêm reforçar a percepção do ponto culminante em *ZG[2]*, no meio deste compasso. A mão esquerda do piano possui linha melódica em movimento cromático ascendente formando *ZG[1]*. Assim como ocorre em b1, também em b2, a mão direita reforça as vozes do violoncelo, no c.57, e do violino, no c.58. Não ocorre, no entanto, uma homofonia de *ZG* como em b1. O ponto culminante da terceira *ZGC[1]*, o mesmo de *ZGC[2]*, foi percebida no c.61b, na nota mi7 do violino.

The musical score for Example 83, measures 56 to 62, is presented in three systems. The first system (measures 56-58) shows the Violin and Viola parts with fragmented *ZG[1]* figures and the Piano part with a chromatic ascending line in the left hand and semiquaver patterns in the right hand. The second system (measures 59-61) continues the Piano part with a chromatic ascending line and the Violin and Viola parts with fragmented *ZG[1]* figures. The third system (measures 62-64) shows the Piano part with a chromatic ascending line and the Violin and Viola parts with fragmented *ZG[1]* figures. The score includes various musical markings such as 'poco agitato', 'a tempo', 'dim.', 'poco rall.', 'cresc.', and 'f'.

Exemplo 83 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º grupo temático, b2 (c.56d-62).

Na quarta *ZGC[1]* (c.62b-9) percebemos a volta de b1 sendo apresentado pelo violino, com contracanto do violoncelo, preparando o início do Desenvolvimento. O ápice de *ZGC[1]* aqui, coincidiu com o de *ZG[3]* da parte do violino na nota mi6. A indicação *poco rall.* e *dim.*, no c.62 conduzem o movimento de semicolcheias para o retorno das tercinas.

The musical score is written for three staves: Violin (top), Viola (middle), and Cello (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The score is divided into measures 62, 63, 64, 65, and 66. Measure 62 begins with a 'poco rall.' and 'dim.' marking. The violin part features a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes and triplets. The viola and cello parts provide a harmonic accompaniment with similar rhythmic patterns. The score concludes with a 'Tempo I.' marking and a final measure in measure 66. Various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'a tempo', 'poco rall.', 'dim.', and 'Tempo I.' are used throughout the score.

Exemplo 84 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Exposição*, 2º grupo temático, b1 (c.62b-9).

DESENVOLVIMENTO

Tempo I – Calmo (c. 69-91a)

▪ *ZGC[1] E ZGC[2]*

QUADRO 9 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento* –

ZGC[2]: c.69-91a

<i>ZGC[1]</i>	<i>ZGC[1]</i>
a1	a2
c.69-82a	c.82b-91a

Esta Seção possui duas *ZGC[1]*. Braga utiliza, aqui, materiais extraídos da *Introdução* e do 1º grupo temático, como ocorre na *Transição*. Não obstante, pode-se observar que esses materiais são utilizados de modos diferentes, não apenas quanto à maneira de distribuição entre os instrumentos, mas também quanto a diferentes formas de estruturação das *Zeitgestalten*, a partir de indicações deixadas pelo compositor.

O impulso da primeira *ZGC[1]* (c.69-82a) tem início com figuras de acompanhamento na parte do piano, que possui, na mão direita, tercinas e na mão esquerda, ostinato rítmico que passam a ser executado, respectivamente, pelo violino e violoncelo, no c.71. A figuração a1 é apresentada, inicialmente, pelo piano, depois, pelas cordas. Diferencia-se, assim, da *Exposição* em que a1 é apresentada unicamente pelas cordas, e da *Transição*, apenas pelo piano. Na estrutura do tipo pergunta-resposta, o piano começa a formular uma pergunta em 8ª, no sentido ascendente nos c.72c-4b e responde, descendentemente, nos c.74c-6a (Exemplo 85).

Diferentemente do modo de estruturação da *Exposição* (Exemplo 72) e da *Transição* (Exemplo 76), a indicação *f* no c.74c precedido de *cresc.* no c.73 levou-nos à percepção do ápice, no piano, nos três níveis de ZG[1], ZG[2] e ZG[3] nas notas si⁶ e si⁷ daquele compasso.

Em seguida, violoncelo e violino formulam, em 8^a, duas perguntas seguidas nos c.77-9b e c.79c-80b (Exemplo 86).

The image displays a musical score for Example 86, consisting of three staves. The top staff is for Violin, the middle for Viola/Cello, and the bottom for Piano. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Above the Violin staff, there are several markings: $\times 2$, $\times 1$, $\times 3$, $\times 2$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 3$, $\times 2$, $\times 1$, $\times 1$. Above the Viola/Cello staff, there are similar markings: $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$. Above the Piano staff, there are markings: $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$, $\times 1$. The Piano staff also has markings: $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$, $\times 2e3$. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat).

Exemplo 86– BRAGA, *Trio em sol menor*, 1^o mov., *Desenvolvimento*, 1^o grupo temático, a1 (c. 77-80b).

A indicação do garfo de dinâmica, no c.79c-d, tornou ainda mais clara a percepção do ponto culminante de ZG[1], ZG[2] e ZG[3] e de ZGC[1] e ZGC[2], no c.80a. A resposta, em fase de afrouxamento, prepara a entrada de a2 aparecendo a indicação *calmo* precedida por *cedez*, no compasso anterior.

Na segunda ZGC[1] (c.82b-91a), diferentemente dos c.16-22, da *Exposição* (Exemplo 73), e dos c.35-41, da *Transição* (Exemplo 78), a figuração a2, em aumentação, é apresentada predominantemente pela mão direita do piano. Esta é conduzida em progressão melódica ascendente e o ponto culminante em ZG[1], ZG[2], ZG[3] é percebido no c.88c. A mão esquerda, desde o c.82, passa a ter duas vozes que formam ZG

independentes: no baixo, figuras em mínimas, que inicialmente reforçam a voz do violoncelo, e na voz intermediária, acordes quebrados em tercinas, de caráter expressivo. Em comparação ao Exemplo 73 (c.16-22) e 77 (c.35c-41), esta ZGC[1] apresenta uma textura mais densa, a cinco vozes, utilizando o procedimento de imitação à oitava, ora entre piano e violoncelo (c.82b-4b), ora entre violino e piano (c.83d-4c). Assim como nos Exemplos 73 e 77 o ápice desta ZGC[1] coincidiu com o ponto mais intenso da parte do violino, no c.87a. Aqui, Braga deixa a indicação *f*.

Exemplo 87 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, 1º grupo temático, a2 (c.82-91a).

CODETTA

▪ ZGC[1] E ZGC[2]

QUADRO 10 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, Codetta
ZGC[2]: C. 91-100

ZGC[1]	ZGC[1]
Idéia Temática 1, da <i>Introdução</i> .	Fragmentos da Idéia Temática 1, da <i>Introdução</i> .
c.91-5	c.96-100

A *Codetta* é composta de duas ZGC[1] (c.91-5; 96-100). Na primeira ZGC[1] (c.91-5), o ápice foi percebido no c.92a (Exemplo 88).

Exemplo 88 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, Codetta (c.91-5).

Na segunda ZGC[1] (c.96-100) encontra-se um exemplo interessante de diferentes possibilidades de análise e interpretação de uma mesma *Gestalt*. Particularizam-se no modo de percepção pela localização diferenciada dos pontos culminantes na estrutura camerística.

O primeiro modo privilegia o ponto culminante no c.96b (Exemplo 89):

The image displays a musical score for a Trio in G minor, first movement, Codetta (measures 96-100). The score is written for three staves: Treble, Bass, and Piano. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked '1º Tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'cresc.'. Above the staves, there are numerous annotations in a shorthand notation, including symbols like 'x2', 'x1', 'x2e3', and '2e3', along with bracketed numbers like '[1]', '[2]', and '[3]'. These annotations likely represent specific musical concepts or fingerings discussed in the text. The score is divided into three systems, with measure numbers 96, 98, and 100 indicated at the beginning of each system.

Exemplo 89 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, Codetta (c.96-100).

o segundo, no c.97 (Exemplo 90):

$\times 2$
 $\times 1$
 $\times 2e3$

96 $\boxed{1}$ $\times 1$ *ritorna poco a poco al -*

mf

$\times 2e3$ $2e3 \boxed{3}$ $\boxed{2}$ $\times 2$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ *ritorna poco a poco al -* *cresc.*

$\times 1$ $\boxed{1}$ $\boxed{2e3}$ $\boxed{2e3}$ $\times 2e3$ $\boxed{2e3}$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$

98 $\boxed{1}$ $\boxed{1} \times 1$ **1º Tempo** $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\boxed{3}$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\boxed{3}$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$

$\boxed{12}$ $\times 2$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{12}$ $\times 2$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{12}$ $\times 2$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$

$\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$

$\times 2e3$ $2e3$ $\boxed{2e3}$ $\times 2e3$ $\boxed{2e3}$ $\times 2e3$ $\boxed{2e3}$

Exemplo 90 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, Codetta (c.96-100).

e o terceiro, no c.99a (Exemplo 91):

96

ritorna poco a poco al -

mf

ritorna poco a poco al -

cresc.

98

1º Tempo

Exemplo 91 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Desenvolvimento*, Codetta (c.96-100).

Como se pode observar, tanto no primeiro, quanto no segundo modo, o ponto culminante localiza-se no início da *Gestalt*, respectivamente, nos c.96b e c.97a, e isso faz que o *Desenvolvimento* termine em fase de afrouxamento, o que vem esmaecer o impulso inicial da *Reexposição*. Adotou-se, nesse trabalho, o terceiro modo, com o ápice situando-se no final da Seção (c.99a), levando à construção de um caráter de intensificação nesse início da *Reexposição*, e articulando, com mais clareza, a forma.

REEXPOSIÇÃO

PRIMEIRO GRUPO TEMÁTICO

1º Tempo (c. 99c-118a)

▪ ZGC[1] E ZGC[2]

QUADRO 11 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 1º Grupo Temático –

ZGC[2]: c. 99c-118a

ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]
a1	a2	a1	Idéias Temáticas 1 e 2, da <i>Introdução</i>
c.99c-105	c.105-11	c.111-15	c.115-18a

O caráter geral da *Reexposição* é de mais intensidade e vigor, sobretudo pelas indicações de dinâmica. O 1º grupo temático diferencia-se da *Exposição* em alguns aspectos quanto ao modo de estruturação da primeira e quarta ZGC[1]. Na primeira ZGC[1] da figuração a1 (c.99c-105), a diferença refere-se à localização do ponto culminante. Os acentos (>) deixados pelo compositor nas notas lá-fá#-sol na parte do violino (c.101), e a não indicação do garfo de intensidade no violoncelo, (c.102), diferentemente dos c.12-3, levou-nos à escolha do ponto culminante de ZGC[1] no c.101b, que não corresponde ao c.14a da *Exposição*. ZGC[1] coincide com as ZG[1], ZG[2] e ZG[3] do violino, diferentemente às do violoncelo na *Exposição*. Pensada em termos de estrutura do tipo pergunta-resposta entre os instrumentos, o violino

formula uma pergunta no sentido ascendente, (c.99c-101c), e violoncelo responde, descendentemente, (c.101c-3). O Violino apresenta uma nova pergunta nos c.103c-5b, que é respondida pelo violoncelo com material temático de a2.

The musical score is divided into two systems. The first system starts at measure 99 and ends at measure 102. The second system starts at measure 103 and ends at measure 105. The Violin part (top staff) begins with a melodic line in G minor, marked with various ornaments (x1, x2, x3) and a pizzicato section. The Violoncello part (middle staff) begins with a descending melodic line, also marked with ornaments, and includes a pizzicato section. The Piano part (bottom staff) provides a rhythmic accompaniment with various ornaments and a dim. section. The score is written in G minor (three flats) and 3/4 time.

Exemplo 92 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 1º grupo temático, figuração a1 (c. 99c-105).

Tanto na segunda ZGC[1], nos c.105-11 (Exemplo 93), quanto na terceira ZGC[1] nos c.111-15a (Exemplo 94), não foram percebidas diferenças em relação à *Exposição*. Nesta última encontra-se o único ponto culminante de toda a Seção, ZGC[2], no início do c.113. Este é, também, ápice em todos os instrumentos, isoladamente.

The musical score for Example 93 consists of two systems of staves. The first system covers measures 105 to 108, and the second system covers measures 109 to 111. The instruments are Violin (top staff), Viola (middle staff), and Piano (bottom staff). The key signature is G minor (three flats). The time signature is 3/4. The score includes various performance markings: 'calmo' (calm) in measures 105-106, 'p' (piano) in measures 106-107, 'dim.' (diminuendo) in measure 107, 'cedez' (cedez) in measure 109, and 'a tempo' in measures 110-111. The score is annotated with figured bass notation (e.g., 1, 2, 3, 1, 2, 3) and dynamic markings.

Exemplo 93 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 1º grupo temático, figuração a2 (c.105-11).

Na quarta ZGC[1] (c.115-18a), a indicação *f*, tanto para as cordas quanto para o piano, no c.115, diferentemente do *mf* no c.26 da *Exposição*, faz-nos perceber o caráter mais intenso desta *Reexposição*. Essa intensidade é reforçada pela indicação do sinal no c.117, na parte do piano, estendendo-se até o fim do compasso, culminando nas ZG[1], ZG[2] e ZG[3] no c.118a. Nas cordas pode-se perceber aí, além do ponto culminante em ZG[1], ZG[2] e ZG[3], uma imbricação de ZG e ZGC terminando o 1º grupo temático e iniciando um novo impulso que marca a *Retransição*.

Exemplo 95 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, Idéias Temáticas 1,2 da *Introdução* (c.115-8a).

RETRANSIÇÃO

Poco più mosso (c.118-35b)

▪ **ZGC[1] E ZGC[2]**

QUADRO 12 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, *Retransição* – ZGC[2]: c. 118-35b

ZGC[1]	ZGC[1]	ZGC[1]
a1	a2	a1
c.118-24	c.124c-30	c. 130-35b

Na primeira ZGC[1] (c.118-24), encontra-se uma distinção em relação à *Transição*, quanto à indicação da dinâmica do violino: *f*, no c.118a, e *p*, no c.29a. Esse sinal, aliado ao garfo de dinâmica do piano no compasso 117 e a indicação *f* também na parte do violoncelo vem reforçar ainda mais o caráter de intensificação na *Reexposição*. Nos c.120a e 2a, observa-se ainda, a utilização de notas duplas em ambas as mãos do piano, diferentemente dos c.31a-3a, da *Transição*. A escolha do ponto culminante de ZGC[1] foi direcionada ao c.122b, que não corresponde à localização do c.35a. No interior da estrutura pergunta-resposta, no c.122b, a resposta à primeira pergunta adquire maior ênfase, enquanto que no c.35 o impulso maior encontra-se na pergunta formulada pela segunda vez.

118

Poco più mosso

f

al tempo

122

dim.

calmo

f

p

The musical score for Example 96 consists of two systems of staves. The first system (measures 118-121) is marked 'Poco più mosso' and 'f'. It features a piano (p) and a forte (f) section. The tempo changes from 'Poco più mosso' to 'al tempo' and then to 'calmo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The second system (measures 122-124) is marked 'dim.' and 'calmo'. It features a piano (p) and a forte (f) section. The tempo changes from 'calmo' to 'f' and then to 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 96 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, Retransição*, (c.118-24).

Na segunda ZGC[1], nos c.124c-30 (Exemplo 97),

The musical score for Example 97, measures 124 to 130, is presented in three systems. The first system (measures 124-127) features a Treble staff with a melodic line and a Bass staff with a supporting line. The second system (measures 128-130) includes a Piano staff with a complex rhythmic pattern. The score is marked with various dynamics, including *p* (piano) and *cresc.* (crescendo). The notation includes numerous musical symbols, such as accents, slurs, and articulation marks, indicating a highly technical and expressive piece.

Exemplo 97 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, Retransição*, (c.124c-30).

e na terceira ZGC[1], nos c.130-5b (Exemplo 98) não foram encontradas diferenças em relação à Transição. O ponto culminante de toda a Seção ocorre no c.132a.

The musical score for Example 98, Braga's *Trio em sol menor*, 1^o mov., Reexposição, Retransição, (c.130-35b). The score is in G minor and 3/4 time. It features a piano (p) and a vocal line (col canto). The piano part includes a crescendo (cresc.) and a decrescendo (dim.). The vocal part includes a decrescendo (dim.) and a 'poco rit.' marking. The score is annotated with various musical symbols, including accidentals, dynamics, and performance instructions.

Exemplo 98 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1^o mov., *Reexposição, Retransição*, (c.130-35b).

SEGUNDO GRUPO TEMÁTICO

Meno (c.135b-56)

▪ **ZGC[1] E ZGC[2]**

QUADRO 13 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 2º Grupo Temático
ZGC[2]: c.135b-56

<i>ZGC[1]</i>	<i>ZGC[1]</i>	<i>ZGC[1]</i>	<i>ZGC[1]</i>
a1	a2	a1	Idéias Temáticas 1 e 2, da <i>Introdução</i>
c.135b-41	c. 141d-5	c.145d-51	c.151b-6

Na primeira ZGC[1], nos c.135b-41 (Exemplo 99),

The musical score for Exemplo 99 is presented in three systems. The first system (measures 135-141) features a piano part with a treble clef and a violin part with a treble clef. The piano part includes a key signature change to one flat and a time signature change to 3/4. The violin part has a key signature of one flat and a time signature of 3/4. The second system (measures 142-148) continues the piano and violin parts. The piano part includes a key signature change to two flats and a time signature change to 3/4. The violin part has a key signature of two flats and a time signature of 3/4. The third system (measures 149-155) shows the piano part with a key signature of two flats and a time signature of 3/4, and the violin part with a key signature of two flats and a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments, as well as fingerings and articulations. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics include 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo).

Exemplo 99 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 2º grupo temático, b1 (c. 135b-41).

e na segunda ZGC[1], nos c.141d-5 (Exemplo 100), observam-se algumas variações rítmicas na parte das cordas em relação à *Exposição* (c.46b-52; 52d-6), sem contudo apresentar alterações no modo de estruturação das ZG isoladas ou da ZGC[1].

The musical score for Example 100 is a reexposition of the 2nd thematic group from Braga's Trio in G minor, 1st movement. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'a tempo' and features a series of triplets. The second staff is also marked 'a tempo' and includes a 'dim.' (diminuendo) instruction. The third staff is marked 'p legato' and features a series of triplets. The fourth staff is marked 'dim.' and features a series of triplets. Above the staves are numerous figured bass symbols (e.g., 3|2|1, 3|2|1, 3|2|1) and dynamic markings (e.g., >1, >2, >3). The score is divided into measures, with some measures containing multiple staves for different string parts.

Exemplo 100 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 2º grupo temático, b1 (c.141d-45).

Na terceira ZGC[1], no c.145d-51 (Exemplo 101) foram notadas algumas variações que poderão trazer resultados sonoros diferenciados. A linha melódica do baixo, que começa na anacruze (última colcheia do c.145), surge agora em oitavas, adquirindo maior força, densidade e novo timbre, apesar da indicação *pp* no início do c.146. Pode-se observar, ainda, que essa anacruze não vem precedida de uma pausa de colcheia, como no c.56 da *Exposição* e que a indicação *agitato* surge logo no início do c.146 culminando a ZGC[1] no c.150b.

The musical score for Example 101, Trio in G minor, 1st movement, Reexposition, 2nd thematic group, measures 145d-51, is presented in 2/4 time. The bass line begins with an anacrusis in measure 145d, marked *agitato* and *pp*. The piano line features a *cedez* marking in measure 149. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *f* and *dim.*.

Exemplo 101 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 2º grupo temático, b2 (c.145d-51).

Na quarta ZGC[1], no c.151b-6 (Exemplo 102), a mão direita do piano começa a apresentar no c.155 semicolcheias em sextinas, preparando o início do *Episódio Novo*. Diferentemente da Exposição, encontra-se nessa quarta ZGC[1] o ponto culminante de toda a Seção, a ZGC[2], coincidindo com os de ZG[1], ZG[2] e ZG[3] nas cordas e mão esquerda do piano (c.156c).

The musical score for Example 102, measures 151 to 156, is presented in three systems. The first system (measures 151-154) is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It features a tempo change to 'a tempo' and includes various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 1, 2, 3) and articulations (e.g., >1, >2, >3). The second system (measures 155-156) is for the left hand, starting with a bass clef and a key signature of one flat. It includes a crescendo marking and a forte 'f' dynamic. The third system (measures 157-158) is for the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It includes a crescendo marking and a forte 'f' dynamic. The score is annotated with numerous fingerings, articulations, and dynamics throughout.

Exemplo 102 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição*, 2º grupo temático (c.151b-6).

EPISÓDIO NOVO

Meno mosso (c.156d-66)

▪ ZGC

Após fazer uso, nas seções anteriores, do modo de repetição de materiais extraídos, principalmente, da *Introdução* e do 1º grupo temático, Braga introduz um elemento novo antecedendo a *Coda*. Neste *Episódio Novo* encontra-se uma única ZGC. Pode-se observar, inicialmente, uma homofonia de ZG entre os três instrumentos (c.156d-64a) e, depois, uma polifonia entre piano e cordas. Esta polifonia de ZG é resultado do movimento ascendente da mão esquerda (tempos 1, 2, e 3; 3, 4 e 1), com o reforço das cordas (tempos 2 e 3; 4 e 1). Em oposição, há o movimento descendente, na mão direita do piano, nos tempos 2 e 3; 4 e 1.

O ponto culminante desta ZGC foi percebido no c.159b, esse também ponto culminante das ZG de cada um dos instrumentos isolados. Nessa Seção predomina, assim, uma longa fase de afrouxamento, preparando a *Coda*.

156 1e2

Meno Mosso x1e2

cedez cedez

161

allarg. allarg.

a tempo a tempo

165 1e2

dim. rall.

dim. poco rall.

p

Exemplo 103 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, Episódio Novo* (c.156d-66).

CODA

Allegro (c.167-72)

▪ ZGC

Para finalizar o 1º Movimento, Braga utiliza inicialmente materiais do 1º grupo temático, apresentados em intervalos de 15ª entre violino e violoncelo, compondo uma única ZGC. Em nossa análise, o ponto culminante máximo da Seção encontra-se no c.171c, no acorde de ré maior com sétima (dominante de sol) e constituindo-se também, o ápice de todo este 1º Movimento. Como observou Wieland, nem sempre a indicação de dinâmica mais intensa de um Movimento precisa significar o seu ponto culminante: apesar de *ff* estar indicado no c.170d, o ápice desta Seção e de todo o Movimento foi percebido no c.171c. As razões para essa opção são:

- Dominante de sol – razão harmônica – cadência conclusiva c.170d-71.
- Tem acentos ^.
- Mão esquerda tem queda de 8ª.
- Textura acórdica

- = estancamento das semicolcheias fluidas das cordas.

Exemplo 104 – BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, Coda, Allegro* (c. 167-72).

EPÍLOGO

Andante (c.172-80)

No *Epílogo*, o compositor repete literalmente as alturas e durações da *Introdução*. Algumas diferenças encontradas referem-se a indicações de dinâmica e articulação, tanto na parte do piano, quanto das cordas e fazem-nos perceber modos distintos de análise e interpretação das ZG entre estas duas Seções. Exercendo funções temporais distintas – de começo e fim do 1º Movimento – a *Introdução* apresenta ambiência distinta do *Epílogo*. Se a *Introdução* tem um caráter de vagueza em busca de uma definição, como discutido no início desta análise, no *Epílogo*, ao contrário, começa assertivo e encaminha-se à uma indefinição, finalizando o 1º Movimento. Pode-se observar tal fato quando Braga indica, por exemplo, a dinâmica *f p* nas cordas, no c.172, diferentemente do *f pp* do c.1, ou quando indica, pela primeira vez nesse movimento, no piano, sinais de articulação e a indicação *mf* (c.173), sugerindo um caráter expressivo, diferente daquele vago que se percebe na *Introdução*. Ou ainda, quando passa a dinâmica *mf* para *p* no c.174 e depois para *pp*, no c.176 e no penúltimo compasso aparece um *dim*.

▪ ZG e ZGC

Todos esses fatores levaram à escolha do ponto culminante no piano em ZG[1], ZG[2] e ZG[3], no início do *Epílogo* (c.172) encontrando-se também aí o ápice da ZGC de toda a Seção.

O 1º Movimento do *Trio em sol menor* termina, assim, com uma longa fase de afrouxamento, diferentemente da *Introdução*, cujo ponto culminante foi percebido no meio daquela Seção, no c.5c. Interessante observar, ainda, as indicações de articulações também na parte das cordas, diferentes da *Introdução*, cujos gestos conduzem ao ponto culminante no c.176b, em ZG[1] ZG[2] e ZG[3], em diferenciação ao c.5c.

1e2 11e2 x1e2

Andante

172

fp

mf

p

dim.

pp

dim.

176

1e2e3 x1e2e3 1e2e3

174

Exemplo 105 - BRAGA, *Trio em sol menor*, 1º mov., *Reexposição, Coda, Andante* (c.172-80).

QUINTA PARTE

**Encarte: análise das Zeitgestalten
em partitura editada e manuscrito
original**

**"ANÁLISE DAS ZELTSGESTALTEN DOS QUATRO MOVIMENTOS DO *TRIO*
EM SOL MENOR DE FRANCISCO BRAGA"**

"MANUSCRITO DO TRIO EM SOL MENOR DE FRANCISCO BRAGA"
facsimile (Fonte A')

Trin e Br. Bragaleiro (Manus. Bragaleiro) (Manus. Bragaleiro) (Manus. Bragaleiro) (Manus. Bragaleiro)

I

Erna para Piano, Violino e Violoncello

Francisco Braga

Violino

Violoncello

Piano

Andante

cello

acell.

All. non troppo

2

cello

arco

calmo

din

f

resc.

3

2

1485 43

Handwritten musical score for piano and violin, featuring multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols, clefs, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- ceder a tempo*
- a tempo*
- ceder*
- stan.*
- ceder poco più mosso*
- calmo*
- ceder*
- ceder*

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of 19th-century musical manuscripts. It includes various musical notations such as notes, rests, and clefs, along with dynamic markings like *p* (piano) and *f* (forte).

grazioso
grazioso
rall
col canto
rall
espressivo
poco rit.
espress.
Alleno
col canto
a tempo
poco agitato
aceler.
agitato
dim.
a tempo
poco rall.
dim.
a tempo
cresc.

The musical score is written for piano and voice. It consists of several systems of staves. The piano part is written in the lower staves, and the voice part is written in the upper staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated by words like *grazioso*, *rall*, *espressivo*, *poco rit.*, *espress.*, *Alleno*, *a tempo*, *poco agitato*, *aceler.*, *agitato*, *dim.*, *poco rall.*, and *cresc.*. The score is written in a cursive, handwritten style.

This page contains a handwritten musical score for piano and violin. The score is written on ten systems of staves. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The music is in 2/4 time and features a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Dynamics such as *dim.*, *mf*, *f*, *cresc.*, and *decres.* are used throughout. Tempo markings include *a tempo*, *Tempo I*, *rit.*, and *Calmo*. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Handwritten musical score for a string ensemble, featuring multiple staves with complex notation, including slurs, ties, and dynamic markings. The score is written in a cursive, handwritten style. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, ties, and dynamic markings like *dim*, *cresc*, *arco*, *calmo*, and *a tempo*. There are also some handwritten annotations and corrections, such as the letter 'X' and the word 'cresc' written over a slur. The score is organized into several systems, with some systems containing multiple staves. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a musical composition.

This page contains a handwritten musical score for a multi-staff instrument, likely a piano. The notation is in a 19th-century style, featuring various time signatures and dynamic markings. The score is organized into several systems, each with multiple staves. Key performance instructions and markings include:

- Top System:** Starts with a *cedez* marking. The first staff has a *grazioso* marking. The second staff has an *a tempo* marking and a *p* (piano) dynamic.
- Second System:** The first staff has a *cedez a tempo* marking. The second staff has a *col cant* marking.
- Third System:** The first staff has an *a tempo* marking. The second staff has a *poco più mosso* marking.
- Fourth System:** The first staff has an *a tempo* marking. The second staff has a *poco rall* marking. The third staff has a *poco più mosso* marking.
- Fifth System:** The first staff has a *dim.* (diminuendo) marking. The second staff has a *calmo* marking.
- Sixth System:** The first staff has a *cedez* marking. The second staff has a *cedez* marking.
- Seventh System:** The first staff has a *cresc.* (crescendo) marking.

The score concludes with a final system of two staves. The handwriting is in dark ink, and the paper shows signs of age and wear.

This page contains a handwritten musical score for piano and voice. The score is written on ten systems of staves. The first system shows a piano introduction with a *cres.* (crescendo) marking. The second system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The third system features a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The fourth system includes a *a tempo* marking. The fifth system includes a *col canto* (con canto) marking. The sixth system includes a *dim.* (diminuendo) marking. The seventh system includes a *a tempo* marking. The eighth system includes a *agitato* marking. The ninth system includes a *agitato* marking. The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. There are also some large, stylized markings, possibly indicating page numbers or section breaks, such as '16' and '17'.

Handwritten musical score on page 8, featuring multiple systems of staves with musical notation, dynamics, and tempo markings. The score includes the following markings and features:

- Tempo and Performance Markings:** *cresc.*, *a tempo*, *Meno mosso*, *allarg.*, *a tempo*, *all.*, *poco rall.*, *all.*
- Dynamics:** *dim.*, *cresc.*, *mol.*
- Handwritten Annotations:**
 - A large handwritten number "19" is written over the middle section of the score.
 - A large handwritten "3" is written at the bottom right, near the end of the piece.
 - A circled handwritten "280" is written at the bottom right, below the "3".
- Staff Details:** The score consists of several systems of staves, likely for piano and violin/viola. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The notation is dense, with many beamed notes and rests. A marking "Andte" is visible between the second and third staves. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

Handwritten musical score for the second system, beginning with a large Roman numeral "II". It includes parts for Violino (Violin), Violoncello (Cello), and Piano. The tempo/mood is marked "Allo spintoso". The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Performance markings include "a tempo", "cresc.", and "poco rit".

Handwritten musical score for "L'Espresso" by Debussy. The score is written on ten systems of staves, with the piano part on the left and the violin part on the right. The tempo is marked "a tempo" at the beginning. The score includes various performance markings such as "poco rit.", "rit.", "a tempo", "p", "f", "Cresc.", "Decis.", "Cantabile", and "Ceder a 2^o viol.". The score is written in a fluid, handwritten style, with many corrections and annotations. The piece concludes with a "Fim" (Fin) marking.

This is a handwritten musical score for piano and voice, consisting of nine systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs. Performance markings are written above or below the staves, including *cedez*, *dim*, *col. canto*, *a tempo*, *allarg.*, *1^a Vez*, *2^a Vez*, *rit.*, *Pizz.*, and *D.C. al. S.*. The score is written in a cursive, handwritten style. A large, stylized signature or flourish is visible at the bottom of the page, below the final system of staves.

Lundin

12

Violino *Larghetto*

Violoncello *molto espressivo*

Piano *Larghetto* *calmo e legato*

espressivo

cresc.

dim. *dolce*

dolce

This is a handwritten musical score for a piece titled 'Lundin'. The score is written on ten systems of staves. The first system shows the Violino (Violin) part in G major, marked 'Larghetto'. The second system shows the Violoncello (Cello) part, marked 'molto espressivo'. The third system shows the Piano part, marked 'Larghetto' and 'calmo e legato'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'cresc.' (crescendo), 'dim.' (diminuendo), and 'dolce' (softly). The handwriting is in ink on aged paper.

Handwritten musical score on page 13, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance instructions. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. Key performance instructions and dynamics include:

- a tempo* (multiple occurrences)
- dim.* (diminuendo)
- cresc.* (crescendo)
- rit.* (ritardando)
- rall.* (rallentando)
- codex* (multiple occurrences)
- grazioso*
- rubato*
- espressivo*
- 8^a* (multiple occurrences)

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript. There are several large, stylized markings or signatures interspersed throughout the notation, particularly in the middle and lower sections of the page.

Handwritten musical score on ten systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- lento* (top system)
- ceder* (top system)
- dim.* (top system)
- ceder* (second system)
- dim.* (second system)
- Tempo I* (third system)
- allarg.* (fourth system)
- Tempo I* (fourth system)
- legato* (fourth system)
- con* (fifth system)
- espressivo* (fifth system)
- ceder* (fifth system)
- ceder* (seventh system)
- ceder* (eighth system)

Handwritten numbers 32, 2, 33, 3, and 3/4 are present on the right margin, likely indicating measure counts or section markers.

Handwritten musical score on page 15. The score consists of several systems of staves. The first system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic line. Dynamics such as *cresc.* and *dim.* are present. Performance instructions include *Delic.*, *Deliciss.*, and *rall.*. The second system features a grand staff (treble and bass) with a *cresc.* marking and a section labeled *col canto* with vocal staves. The third system shows a single staff with a *cresc.* marking. The fourth system includes a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more complex, rhythmic line. A large, stylized handwritten number '35' is written across the middle of the page, overlapping several staves. A circular library stamp is visible on the right side of the page, partially overlapping the staves.

IV

16

Alliegretto

Violino

Violoncello P¹

Piano

Allegretto

dim.

arco

Pizz.

Cresc.

arco

cello

Pizz.

702

mf

alleg.

a tempo

2

3

Handwritten musical score on page 17, featuring multiple staves with musical notation and performance instructions. The score includes various dynamics and articulations:

- cresc.* (crescendo)
- Pizz.* (Pizzicato)
- arco* (arco)
- arco* (arco)
- cresc.* (crescendo)
- dolce* (dolce)
- dolce* (dolce)
- rall.* (rallentando)
- dim.* (diminuendo)
- rubato* (rubato)
- rubato* (rubato)
- dim.* (diminuendo)
- poco rit.* (poco ritardando)

Handwritten musical score on page 18, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance instructions. The score includes the following markings and annotations:

- Staff 1:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Staff 2:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Staff 3:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Includes the instruction *a tempo* and a handwritten 'X' above a measure.
- Staff 4:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Includes the instruction *cresc.* and a handwritten '3' above a measure.
- Staff 5:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Includes the instruction *rit.* and a handwritten '3' above a measure.
- Staff 6:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Includes the instruction *a tempo* and a handwritten '3' above a measure.
- Staff 7:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Includes the instruction *arco* and a handwritten '3' above a measure.
- Staff 8:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Includes the instruction *cresc.* and a handwritten '3' above a measure.
- Staff 9:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).
- Staff 10:** Musical notation with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Additional markings include *rit.* (ritardando), *a tempo*, *cresc.* (crescendo), *arco*, *pizz.* (pizzicato), and *loco*. The score is written in ink on aged paper.

Handwritten musical score on page 19. The score consists of multiple staves, likely for a piano and voice or another instrument. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. Key markings and annotations include:

- dim.* (diminuendo) at the top right.
- cresc.* (crescendo) in the middle right section.
- rit.* (ritardando) in the lower middle section.
- Poco Meno* (Poco Meno) in the lower middle section.
- a tempo* (a tempo) in the bottom section.
- rubato* (rubato) in the bottom section.

The score is written in a fluid, handwritten style, typical of a composer's draft or a personal manuscript.

640.595 / 19.10.84 D

L'Espresso

rit. a tempo

rit. a tempo

Tempo I

Tempo I

cresc.

poco rit. a tempo

Handwritten musical score for the opera *L'Espresso* by Giuseppe Verdi. The score is written on ten systems of staves, with piano (piano) and vocal parts. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include:

- rit.* (ritardando)
- dim.* (diminuendo)
- a tempo*
- cresc.* (crescendo)
- arco* (arco)
- p* (piano)
- calmo* (calmo)
- rit.* (ritardando)
- dim.* (diminuendo)
- a tempo*
- cresc.* (crescendo)
- arco* (arco)
- p* (piano)
- calmo* (calmo)

The score is written in a clear, legible hand, with some corrections and annotations visible. The overall structure suggests a complex musical scene with multiple characters and instruments.

Handwritten musical score on page 22. The score consists of approximately 10 systems of staves. The notation is dense, featuring many beamed notes and complex rhythmic patterns. Key markings and annotations include:

- Top system:** Starts with a *p* (piano) dynamic and a *rubato* tempo marking.
- Second system:** Includes a *dim.* (diminuendo) marking.
- Third system:** Features a *dim.* marking and a *arco* (arco) instruction.
- Fourth system:** Contains *dim.*, *poco rit.* (poco ritardando), *a tempo*, and *dim. - f* markings.
- Fifth system:** Includes a *cresc.* (crescendo) marking and a *rall.* (rallentando) instruction.
- Sixth system:** Features a *rall.* marking and a *2^a rall.* (second rallentando) instruction.
- Seventh system:** Includes a *dim.* marking and a *rall.* instruction.
- Eighth system:** Contains a *dim.* marking and a *rall.* instruction.
- Ninth system:** Features a *rall.* marking and a *a tempo* instruction.
- Tenth system:** Includes a *rall.* marking and a *a tempo* instruction.

There are several large, stylized handwritten numbers or symbols at the bottom of the page, including a large '5' and a '50'.

cresc. accel. *cresc. accel.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A liberdade [da Interpretação]
precisa ser dirigida, projetada.
(Boulez, 1996, p.49).

O presente trabalho lidou com dois aspectos distintos: analítico-interpretativo e editorial. A existência de uma questão editorial foi percebida no decorrer do estudo do *Trio em sol menor* de Francisco Braga, após constatar versões conflitantes entre as duas Fontes, B1 e B2 (partitura e partes impressas) encontradas, e posteriormente, entre as três Fontes: A' (cópia eletrostática do manuscrito original de Francisco Braga), B1 e B2.

Algumas correções foram realizadas na Fonte A', e a nova edição foi, então, adotada para a análise das *Zeitgestalten*. Uma nova perspectiva se abriu para um trabalho futuro de edição crítica utilizando-se as três Fontes.

Para a pesquisa referente ao assunto analítico-interpretativo, objetivo principal desse trabalho, o encontro realizado na Alemanha com a Profa. Dra. Renate Wieland, autora do método pesquisado, durante o mês de janeiro de 2008, foi bastante frutífero tendo sido discutidos especialmente os aspectos gerais que envolvem a análise das *Zeitgestalten* em obras camerísticas, além do aprofundamento no 1º mov. do *Trio em sol menor*.

De volta ao Brasil, além da escrita da tese, um trabalho analítico-interpretativo foi desenvolvido com um *Trio* formado por estudantes de música de nível superior visando, principalmente, compreender os alcances e os resultados do método de Uhde e Wieland na área de música de câmara. Confrontou-se a prática musical ao instrumento, com a discussão teórica das *Zeitgestalten*. Por apresentar o método um caráter móvel e experimental, muitas vezes, com correções a serem realizadas, fez-se em vários momentos a seguinte pergunta: o que veio primeiro, a análise ou a prática? Teria sido a análise a determinar a prática, ou a prática teria determinado a análise? Com isso, o que se pode verificar é, que existe, sim, uma interdependência entre teoria e prática musical, tal qual defendem Uhde e Wieland, podendo elas ser

percebidas como parte de um único processo interpretativo. Alfred Mann (1990, p.633) assim comenta, a respeito, em sua resenha sobre o método *Denken und spielen*: “É uma exposição, não de aspectos mecânicos, mas de idéias, idéias que pretendem ‘preencher a lacuna ainda existente entre teoria musical e prática artística’ (prefácio).”¹⁶

O que chama a atenção, em especial, no 1º mov. do *Trio em sol menor* de Francisco Braga é a ampla utilização do modo de repetição do mesmo material temático a1, que em nossa análise forma uma ZG[2], presente tanto na *Exposição e Transição*, quanto no *Desenvolvimento*, ou seja, praticamente em todo o 1º Movimento. Algumas dessas ZG[2] foram definidas pelo compositor, sugerindo modos distintos de análise e interpretação de um mesmo material. Quanto às ZG não definidas pelo compositor, uma ampla discussão foi estabelecida nesse trabalho apresentando-se as diferentes possibilidades de análise por nós encontradas. Desse modo, o método experimental de análise de Uhde & Wieland ajudou a alcançar um resultado sonoro dinâmico, e diferenciado de uma mesma Gestalt, a partir da compreensão de sua função dentro do processo musical.

Vale ressaltar que o método de Uhde e Wieland possibilitou uma análise das ZG diferente do esquema formal, principalmente nas articulações entre partes e seções, em que foram observadas imbricações de *Zeitgestalten*.

A tentativa de uma empreitada inédita não só no Brasil, mas também, até onde se tem conhecimento, na Alemanha, mostrou resultados muito positivos. É possível afirmar após essa investigação analítica e prática, que o procedimento metodológico de Uhde e Wieland se aplica, sim, a repertório camerístico, auxiliando na percepção de camadas de *Zeitgestalten*, tanto em texturas homofônicas, quanto polifônicas e na articulação de pausas musicais, em suas diferentes funções temporais. Auxilia ainda, no reconhecimento do papel principal ou secundário dos instrumentos participantes, e da estrutura do tipo pergunta-resposta, no diálogo estabelecido entre as suas vozes, levando os intérpretes a descobrirem por meio de experiências a estrutura contida

¹⁶ “It is an exposition not of mechanics but of ideas, ideas intended to ‘bridge the remaining gap between musical theory and artistic practice’ (preface)” (MANN, 1990, p. 633).

no texto musical de seus respectivos instrumentos; primeiro individualmente, depois do conjunto como um todo.

Quanto aos pontos culminantes nas estruturas camerísticas (ZGC) coincidem, geralmente, com a culminação de todos os instrumentos, no mesmo ponto, ou ainda, com o da ZG do instrumento que exerce nesse contexto o papel principal.

Embora o método fragmente as frases e a forma, a sua dimensão experimental faz com que esses fragmentos sempre pertençam a uma *Zeitgestalt* maior, partindo das *Mikrozeitgestalten* dos instrumentos isolados à Macroforma do conjunto. A análise minuciosa aqui apresentada não se trata de um estudo para aplicação mecânica do método, mas de um estudo reflexivo, tendo por base a própria fundamentação teórica de Uhde e Wieland (1989). Como escreve Mann (1990, p.633), são “Idéias...” Idéias que auxiliam o intérprete no processo de criação, visando trazer para a realidade da Execução todos os aspectos que foram descobertos. Diferentemente de uma interpretação “ao gosto do intérprete” ou “ao acaso”, o método possibilita que a Execução seja fundamentada no texto musical, partindo da intuição do intérprete.

O método não é restritivo, não indica uma única possibilidade interpretativa, e não fixa “verdades”. Sendo ele móvel, abre um campo de possibilidades interpretativas que sempre terá laços com a liberdade de escolha e com a criatividade dos intérpretes.

É possível afirmar, ainda, que o método experimental desenvolvido no final do século XX por um pianista e uma filósofa de origem alemã, se aplica, perfeitamente, a obras escritas no Período Romântico Brasileiro como o *Trio em sol menor* de Francisco Braga. Assim, o presente trabalho levou-nos, também, a concordar com Strawinsky, segundo o qual,

Toda a música não é senão uma sucessão de impulsos que convergem para um ponto definido de repouso”[sendo isso] “tão verdadeiro para o canto gregoriano como para uma fuga de Bach, tão verdadeiro na música de Brahms como na de Debussy.(STRAWINSKY, 1996, p.41, apud Fukuda, 2002, p.217)

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, A. de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 2.v. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro / Sala Cecília Meireles, 1967.
- BLUME, F. *Classic and Romantic Music: a Comprehensive Survey*. New York, Norton, 1970.
- BOULEZ, P. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1966.
- CAMPANHÃ & TORCHIA. *Música e Conjunto de Câmara*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1978.
- CATÁLOGO COMEMORATIVO DO CENTENÁRIO DE NASCIMENTO DE FRANCISCO BRAGA (1868-1945). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional – Divisão de Educação Extra Escolar, 1968.
- COOPER, M.; THOMPSON, K.; CHARLTON, D. Massenet, Jules. In: THE NEW GROVE dictionary of music and musicians. London: Macmillan, 1980. p.806.
- CORRÊA, S.N.A. *Catálogo de Obras: Francisco Braga*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- ESTRELA, A. “Música de Câmara no Brasil” (1940). In: *Boletim Latino-Americano de Música*. Rio de Janeiro, (Tomo VI) abril/1946.
- FUKUDA, M. *A Idéia de Zeitgestalt como meio de expressão para a Interpretação Musical*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica,SP. São Paulo,2002.
- HANSLICK, E. *Do belo musical*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1992.
- HEITOR, L. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1956.
- HELFFER, C. “A. Webern Variations op.27”. In: *Quinze Analyses musicales: De Bach à Manoury*. Genève: Contrechamps Editions, 2000. p.141-56

JUSTI, L. *A prática de música de câmara com piano no Rio de Janeiro (1850 a 1925)*. 1996. Dissertação de (Mestrado) – Escola de Música -Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro,1996.

KIEFER, B. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1977.

KURTH, E. Musikpsychologie. Bern, 1947. In: UHDE, J.& WIELAND, R. *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*. Kassel: Bärenreiter, 1988, 2.Aufl.1989

LACERDA, O. *Teoria Elementar da Música*. São Paulo: Ricordi Brasileira S.A., 1961.

MANN. A. Resenha [*Denken und spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*]. *Notes, Second Series*, v.46, nº 3, p.632-33, março 1990. Disponível em: <http://www.jstor.org>. Acesso em: 3/6/2008.

PARANHOS, U. *História da Música*. (Música Brasileira) Vol. 1º. São Paulo: Mangione, 1940.

STERN, I. “Isaac Stern wird 75”. In: Fono Forum, Euskirchen: Reiner H. Nitschke Verlag – Gmbh, s.32-36, Juli, 1995.

STERN, I. “Lehrer aus Leidenschaft”. In: Fono Forum, Euskirchen: Reiner H. Nitschke Verlag – Gmbh, s.36-39, Juli, 1999.

STRAVINSKY, I. *Poética Musical em seis lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1942/1996.

TACUCHIAN, R. “Reavaliando o Romantismo Musical Brasileiro”. In: *Brasiliiana*, nº 14, p.2-7. Rio de Janeiro: Academia brasileira de Música, maio/2003.

UHDE, J.& WIELAND, R. *Denken und Spielen: Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*. Kassel: Bärenreiter, 1988, 2.Aufl.1989.

VOLPE, M.A. *Música de Câmara do Período Romântico Brasileiro: 1850-1930*. 1994. Dissertação (Mestrado)— Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 1994.

VOLPE, M.A. “Algumas Considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil”. In: *Brasiliana*, nº 5, p.36-46. Rio de Janeiro: Academia brasileira de Música, maio/2000.

WIELAND, R. “Die Entdeckung der inneren Geschichte”. In: *Üben & Musizieren*, 1/06, p.22-8. Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG., fevereiro/março/2006.

WIELAND, R.&UHDE, J. *Forschendes üben*. Kassel: Bärenreiter, 2002.

OBRAS DE REFERÊNCIA

ENCICLOPÉDIA DE MÚSICA BRASILEIRA: ERUDITA, FOLCLÓRICA E POPULAR. São Paulo, Art Editora, 1998.

HERZFELD, F. *Das Lexikon der Musik*. Frankfurt/M, Berlin, Wien: Ullstein, 1965.

IRMEN, F. *Langenscheidts Taschenwörterbuch der Portugiesischen und Deutschen Sprache*. Berlin/München/Wien/Zürich: Langenscheidt, 1980.

LAMB, M.A. *English-Portuguese Dictionary*. Great Britain: Collins Clear-Type Press, 1978.

SADIE, S. *The new dictionary of music and musicians*. London: Macmillan, 1980.

SADIE, S. “Piano” *The new Grove Dictionary of musical Instruments*, 1988.

WAHRIG, G. *Deutsches Wörterbuch*. Mosaik Verlag, 1980.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ACQUARONE, F. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, Paulo de Azevedo, s.d.

- ANDRADE, A. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 2.v. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ Sala Cecília Meireles, 1967.
- BETTENCOURT, G. *Temas de Música Brasileira*. Rio de Janeiro: A Noite, 1946.
- FUKUDA, M. *A Expressão nas obras para piano do século XIX: Dinâmica ou Agógica Musical?* 2005. Monografia. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- GROUT, D.J.& PALISCA, C.V. *História da Música Ocidental*.
- HINSON, M. *The Piano in Chamber Ensemble*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1996.
- JENSEN, W. *Reclams Kammermusikführer*. Stuttgart: Philipp Reclam, 1993.
- JUNQUEIRA, M.F.P. *A Escola de Música de Luigi Chiaffarelli*. 1982. Tese (Doutorado) – Universidade Mackenzie. São Paulo, 1982.
- LIMA, J.C. C. *Araújo Viana: Vida e Obra*. Porto Alegre: Divisão de Cultura – Diretoria de Artes, 1956.
- MELO, G. *A Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.
- NEVES, J.M. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.
- ROWEN, R.H. *Early Chamber Music*. New York: Da Capo Press, 1974.
- SCHLOHAUER, R.B.Q. *A presença do piano na Vida Musical Carioca no Século Passado*. São Paulo, 1992. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.
- STRATTON, G. & FRANK, A. *The Playing of Chamber Music*. London: Messrs Bradford & Dickens, (s.d.)
- SMALLMAN, B. *The Piano Trio*. New York: Oxford University Press Inc., 1990.
- ULRICH, H. *Chamber Music*. New York&London: Columbia University Press, 1966.
- VOLPE, M.A. “Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística”. In: *Revista Música*, São Paulo, v.5, nº 2, p.133-51, 1994.

WIELAND, R. “Traum und Wirklichkeit”. In: *Üben & Musizieren*, Mainz: Schott Music GmbH & Co. KG., v.1/06, p.60-3, fevereiro/março/2006.

WÖRNER, K.H. *Geschichte der Musik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980.

DISCOGRAFIA

BRAGA, F., VELASQUEZ, G. Anselmo Zlatopolsky, violino, Iberê Gomes Grosso, violoncelo, Alceo Bocchino, piano. Rio de Janeiro: Projeto *Documentos da Música Brasileira*, da Rádio MEC, 1979.

BRAGA, F., GNATALLI, R., LACERDA, O., PRADO, A. *Trio Brasileiro* (CD). Gilberto Tinetti, piano, Erich Lehninger, violino, Watson Clis, violoncelo. São Paulo: Laboratório de Acústica Musical e Informática ECA/USP, março-setembro 2003.

FONTES PRIMÁRIAS

Documentos

BRAGA, F. *Trio para piano, violino e violoncelo* (partitura e partes). Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, 1937. 56p. [Fonte B1 e B2]

BRAGA, F. *Trio para piano, violino e violoncelo* (partitura). Cópia eletrostática do manuscrito original ms [Fonte A’]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 24p. [Fonte A’].

BACH, J.S. *Suíte Francesa IV, Courante* (partitura) piano. München-Duisburg: G.Henle Verlag, 1956.

FRANCK, C. *Sonata para piano e violino* (partitura). München: G.Henle Verlag, 1975.

MENDES, G. *Um Estudo? Eisler e Webern caminham nos mares do sul...*(partitura) piano. In: *Cadernos de Estudo* n.3, p.121-24, outubro/1990.

WEBERN, A. *Variationen op.27* (partitura) piano. Wien: Universal Edition, Copyright renewed, 1965.

Instituições

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina

Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

Biblioteca do Centro Cultural de São Paulo

Fara ciansoBis gns e Bisgnl eg

pOp

The musical score is for a piece titled "Francisco Braga" by Francisco Braga. It consists of three staves, each with a unique notation system. The first staff, labeled "Bisogni", uses a system of horizontal lines with vertical strokes and rests, and includes a dynamic marking of *p*. The second staff, labeled "Signes", uses a system of horizontal lines with vertical strokes and rests, and includes a dynamic marking of *p*. The third staff, labeled "Cians", uses a system of horizontal lines with vertical strokes and rests, and includes a dynamic marking of *p*. The score is divided into three measures, each with a different set of musical notations. The first measure features a series of vertical strokes and rests, with a dynamic marking of *p*. The second measure features a series of vertical strokes and rests, with a dynamic marking of *p*. The third measure features a series of vertical strokes and rests, with a dynamic marking of *p*. The score is written in a style that is both abstract and rhythmic, with a focus on the visual arrangement of the musical elements.

The image displays a musical score for 'The Wind' by Gustav Mahler, featuring three staves: Bgm (Bass Guitar), Blg (Bass Line), and cns (Cello/Double Bass). The score is written in a complex, modern style with various musical notations and performance instructions.

Bgm Staff: The Bgm staff is marked with a 'Bgm' label. It contains several measures of music, including a measure with a '3' over a '2' over a '1' and a 'x1' multiplier, and another measure with a '3' over a '2' over a '1' and a 'x2' multiplier. The staff ends with a 'cede,' instruction.

Blg Staff: The Blg staff is marked with a 'Blg' label. It contains several measures of music, including a measure with a '3' over a '2' over a '1' and a 'x1' multiplier, and another measure with a '3' over a '2' over a '1' and a 'x2' multiplier. The staff ends with a 'cede,' instruction.

cns Staff: The cns staff is marked with a 'cns' label. It contains several measures of music, including a measure with a '3' over a '2' over a '1' and a 'x1' multiplier, and another measure with a '3' over a '2' over a '1' and a 'x2' multiplier. The staff ends with a 'cede,' instruction.

Performance Instructions: The score includes various performance instructions, such as 'cede,' (cede), 'x1' (multiply by 1), 'x2' (multiply by 2), 'x3' (multiply by 3), and 'x2e3' (multiply by 2 and 3). There are also dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation markings like 'acc' (accent) and 'stacc' (staccato).

Musical score for the piece "n l' Tro do droppo" by Giuseppe Verdi. The score is written for a vocal ensemble (V, Bg, Blg) and a cns (cello/contrabasso) part. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "accell." and "cizz". The lyrics are in Italian: "n l' Tro do droppo".

$\times 1$
-- $\boxed{1}$ -- -- $\boxed{1}$

$\boxed{2}$ $\boxed{1}$
 $\times 1$ $\boxed{1}$
 $\times 2$ $\times 1$
 $\boxed{3}$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$

Bgn $\square$ *arl s*

$\times 2 e 3$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\boxed{2 e 3}$ $\boxed{3}$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$ $\times 3$ $\times 2$ $\times 1$

Blg $\square$ *cizz* $\square$ *arl s* *cal* $\square$ *o*

$\times 3$ $\times 2$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 2$ $\times 1$ $\times$ $\times 2$ $\times 1$

cns $\square$ *di* $\square$

$\times$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\boxed{3}$

$\times 2 e 3$ $\boxed{2 e 3}$ $\times 2 e 3$ $\boxed{2 e 3}$ $\times 2 e 3$ $\boxed{2 e 3}$

$\boxed{3}$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$
 $\times 1$
 $\boxed{1}$ $\times 2$ $\times 1$ $\boxed{1}$

Bgn $\square$

$\boxed{1}$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$ $\times$ $\times 2$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$

Blg $\square$

$\times 2$ $\times 1$ $\times 2$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$

cns $\square$ *cresc.*

$\times 1$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\times$ $\boxed{1}$ $\times$ $\boxed{1}$

$\times 2$ $\times 2$

[illegible]

$\overline{\overline{1}}1$ $\times 1$
 $\overline{\overline{2}}2$ $\times 2$
 $\overline{\overline{1}}1$ $\times 1$ $\overline{\overline{1}}1$ $\times 1$
 Bg p *stacc.*
 $\overline{2}$ $\times 2$
 $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{\overline{1}}1$
 Bl g
 $\overline{3}$ $\times 3$
 $\overline{2}$ $\times 2$
 $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{2}$ $\overline{2}$ $\times 2$ $\overline{2}$ $\overline{2}$ $\times 2$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ *cede,*
 cns p
 $\times 1$ $\overline{2}$ $\overline{3}$

$\overline{\overline{2}}2$
 $\overline{\overline{1}}1$
 $\overline{\overline{3}}3$ $\times 3$
 $\overline{\overline{2}}2$ $\times 2$
 $\overline{\overline{1}}1$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{2}$ $\overline{2}$ $\times 2$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$
 Poco pi mo
 Bg p
 $\overline{2}$ $\times 2$ $e3$ $2e3$ $\overline{2}e3$ $\times 2e3$ $2e3$ $\overline{2}e3$
 $\times 1$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$
 Bl g
 $\overline{3}$ $\overline{3}$ $\times 1$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 2$ $\times 1$
 $\overline{2}$ $\overline{2}$ $\overline{1}$ $\overline{1}$
 cns *8va*

$\lceil \times 1$ $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{1}$ $\times 2$ $\times 1$ $\lceil 1$ $\times 1$

Bg $\lceil \times 2e3$ $2e3 \lceil$ $\lceil 2e3$ $\times 2e3$ $2e3 \lceil$ $\lceil 2e3$

$\times 1 \lceil$ $\lceil 1$ $\times 1 \lceil$ $\lceil 1$ $\times 1$ $\lceil 1$ $\times 1 \lceil$ $\lceil 1$

Blg

$\frac{2}{1}$ $\frac{2}{1}$ $\times 1$ $\lceil 1$

cns (8)

$\frac{1}{2}$ $\times 1$ $\lceil 1$

$\frac{3}{2}$ $\lceil 2e3$ $\times 2e3$ $\frac{2}{1}$ $\lceil 1$ $\times 1$ $\lceil 1$ $\lceil \times 1$ $\lceil 1$

Bg $\lceil \times 2e3$ $2e3 \lceil$ $\lceil 2e3$ $\times 2e3$ $2e3 \lceil$ $\lceil 2e3$

$\times \lceil$ $\lceil 1$ $\times 1 \lceil$ $\lceil 1$ $\times \lceil$ $\lceil 1$ $\times \lceil$ $\lceil 1$

Blg

$\times 3$ $\times 2$ $\times 1$ $\frac{2}{1}$ $\frac{2}{1}$ $\times 1$ $\lceil 1$ $\lceil 1$ $\times \lceil$ $\lceil 1$

cns *p*

$\times 1$ $\frac{1}{2}$ $\frac{1}{2}$ $\times 1$ $\lceil 1$ $\times \lceil$ $\lceil 1$

$\times 1$ $\times 2$ $\times 3$

45

Vln.

Vcl.

Pno.

rall.

Meno

expressivo

dim.

49

Vln.

Vcl.

Pno.

poco rit.

col canto

a tempo

52

Vln.

Vcl.

Pno.

express.

Handwritten musical notation for measures 52-54, featuring Vln., Vcl., and Pno. staves with various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 1, 2, 3) and articulations (e.g., accents, slurs, ties).

54

Vln.

Vcl.

Pno.

cedez

Handwritten musical notation for measures 54-56, featuring Vln., Vcl., and Pno. staves with various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 1, 2, 3) and articulations (e.g., accents, slurs, ties).

85

Vln.

Vcl.

Pno.

88

Vln.

Vcl.

Pno.

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

x2 -- 2 --
 x1 -- 1 --

x3 3
 x2 2
 x1 1

ORImpo

IV

Bg

B1 g

cns

x1 1
 x2 x1 1
 x1 1
 x2 x1 1
 x1 1
 x2 x1 1
 x1 1
 x2 x1 1
 x1 1

x2e3 2e3 x2e3 2e3 x2e3 2e3

x1
 x3
 x2
 x1

2 1
 2 1

x1 1

cizz
 arls

2e3 2e3
 1 1

x1 1 1
 x1 1

x3
 x2
 x1

x1 1
 x2 x1 1
 x1 1

cizz

x1 1
 x2 x1 1
 x1 1

x2e3 2e3 x2e3 2e3 x2e3 2e3

--- 1 --- 1 3 2 1

Bgn

1 1 x1 cede,

3 3 2 2 1 1 x1 1

Bl g

a te po

x2 x1 1 x1 cede, a te po 1

cns

x1 1 x2 1 2 3 1 2 3 x 1 1 x 1 1

x2 x1 x3 x2 x1 1 1

Bgn

x2 x1 2 2 1 2 1 x2 x1

Bl g

cede,

x3 x2 1 2 x1

cns

col canto

x1 1 1 x1 x1 1 2 x1 1 x2 x3

The musical score is for the piece "The Wind" by John Williams, featuring three parts: Bg (Background), Blg (Bass Line), and cns (Cello/Double Bass). The score is written in a system with three staves. The Bg staff is in the treble clef, the Blg staff is in the bass clef, and the cns staff is in the bass clef. The music is in 3/4 time, as indicated by the 3/4 time signature at the beginning. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Bg part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Blg part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The cns part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The score is divided into measures by vertical bar lines. The Bg part starts with a treble clef and a key signature of one flat. The Blg part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The cns part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Musical score for the first system, featuring three staves: Bg (Bassoon), Blg (Bassoon), and cns (Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff Bg: Includes a dashed line with a bracket labeled "1" at the beginning. Notes are marked with "x1", "x3", and "x2".

Staff Blg: Includes notes marked with "x1", "x3", "x2", and "x1".

Staff cns: Includes notes marked with "x1", "x3", "x2", and "x1". A "cresc." marking is present.

Additional markings include "1", "2", "3", "x1", "x2", "x3", and "1" throughout the system.

Musical score for the second system, featuring three staves: Bg (Bassoon), Blg (Bassoon), and cns (Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Staff Bg: Includes notes marked with "x1", "x2", and "x3".

Staff Blg: Includes notes marked with "x1", "x2", and "x3". A "di." marking is present.

Staff cns: Includes notes marked with "x1", "x2", and "x3".

Additional markings include "1", "2", "3", "x1", "x2", "x3", and "1" throughout the system.

11

$\times 2$
 $\times 1$

$\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

Bgn

agitato

$\times 2$
 $\times 1$

$\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 1$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

B1 g

$\times 2$
 $\times 1$

$\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 1$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

agitato

$\times 1$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\times$

cns

$\times 1$
 $\times 2$
 3

$\begin{matrix} 1 \\ 2 \\ 3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 3 \\ 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\times$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 2$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 1$

$\begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix}$

Bgn

$\times 1$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 2$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 1$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

B1 g

$\times 2$
 $\times 1$

$\begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 2 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 1$

cns

$\times 1$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\begin{matrix} 1 \\ 1 \end{matrix}$

$\times 2$
 $\times 1$ $\boxed{1}$ $\overline{12}$
 $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$

Bgn *cresc.*

$\times 2$
 $\times 1$ $\boxed{1}$ $\overline{12}$
 $\times 1$ $\boxed{1}$

B1 g *cresc.*

$\times 2$
 $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\overline{2}$
 $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 2$ $\overline{12}$ $\times 2$ $\overline{12}$ $\times 1$

cns *cresc.*

$\times 1$ $\times 2$ $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$

$\times 2$
 $\times 1$ $\boxed{1e2}$
 $\times 3$ $\boxed{3}$
 $\times 2$ $\boxed{2}$
 $\times 1$ $\boxed{1}$

Bgn $\boxed{1}$ $\boxed{1do}$ $\boxed{o}$ $\boxed{o}$ $\times 1$

$\times 3$ ***p*** $\boxed{3}$
 $\times 2$ $\boxed{2}$
 $\times 1$ $\boxed{1}$ *cede,*

B1 g $\times 1$

$\overline{12}$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ $\times 1$ $\boxed{3}$ $\boxed{3}$
 $\times 1$ $\boxed{2}$ $\boxed{2}$ $\boxed{1}$ $\boxed{1}$ $\times 1$

cns *cede,* ***p***

$\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\times 1$ $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\boxed{3}$ $\times 1$

$$\begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline 1 \\ \hline \end{array} \qquad \begin{array}{|c|} \hline 2 \\ \hline 1 \\ \hline \end{array}$$

$\times 2$
 $\times 1$

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in three systems. The first system features a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is written on a single staff, with a fifth finger (5) indicated for a specific note. The second system continues the melody, with a first finger (1) indicated for a specific note. The third system shows the melody and a bass line. The bass line is written on a single staff, with a first finger (1) indicated for a specific note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

2] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

164

Vln.

3

dim.

3

Vcl.

a tempo

3

3

3

Pno.

a tempo

dim.

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1e2] 1e2

3] 3] x1] 1] x1] 1] x1] 1]

166

Vln.

Allegro

f

rall.

3] 2] x1] 1] x1] 1] x1] 1]

Vcl.

f

3] 2] x1] 1] x1] 1] x1] 1]

Pno.

poco rall.

f

3] 2] x1] 1] x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

1] 2] x1] 1] x2 x1] 1] x1] 1]

×2
×1

2
1

×1

1

×1e2
×3
×2
×1

×2
×1

2
1

2
1

×3
×2
×1

pp

×1
×2

1
2

1
2

×1
×2
×3

1e2 1e2

×1e2

3
2
1
n dat deT

3
2
1

p

3
2
1

p

3
2
1

3
2
1

×3
×2
×1

1

×1

p

1
2
3

1
2
3

×1
×2
×3

$\begin{matrix} \boxed{3} & \times 3 \\ \boxed{2} & \times 2 \\ \boxed{1} & \times 1 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \boxed{2} & \boxed{2} \\ \boxed{1} & \boxed{1} \end{matrix}$

Bgn

B1 g

cns

$\begin{matrix} \boxed{2} & \boxed{2} & \times 2 & \boxed{3} \\ \boxed{1} & \boxed{1} & \times 1 & \boxed{2} \\ & & & \boxed{1} \end{matrix}$

$\begin{matrix} \boxed{1} & \times 1 \\ \boxed{2} & \times 2 \\ \boxed{3} & \times 3 \end{matrix}$

1e2

$\begin{matrix} \times 2 \\ \times 1 \end{matrix}$
 $\begin{matrix} \boxed{3} \\ \boxed{2} \\ \boxed{1} \end{matrix}$

Bgn

B1 g

cns

$\begin{matrix} \boxed{1e2e3} & \times 1e2e3 & 1e2e3 \end{matrix}$

$\begin{matrix} \boxed{1} & \times 1 & \boxed{1} & \times 1 & \boxed{1} & \times 1 & \boxed{1} \\ & \boxed{2} & \boxed{2} & \times 2 & & & \boxed{2} \\ & & & & & & \boxed{3} \end{matrix}$

2
1

II

3
2
1

x1

11

x3

x2

x1

2
1

Allegretto spiritoso

Violino

p

3
2
1

x1

11

x3

x2

x1

Violoncello

p

3
2
1

Piano

1
2
3

x1

11

2
1

x2

x1

3
2
1

3
2
1

x1

11

poco rit. a tempo

Vln.

6

2
1

1e2 x

3
1e2

3
2
1

Vcl.

x3

x1e2 x1e2

3
1e2

3
2
1

x1

Pno.

cedez

a tempo

p

x1
x2
x3

1
2

1
2

x1
x2

1
2
3

[illegible]

III Lundú

Violino

Violoncello

Piano

Larghetto

molto espressivo

p *calmo e legato*

Violin (Vln.) part: Treble clef, key of B-flat major. It consists of three measures of whole rests.

Viola (Vcl.) part: Bass clef, key of B-flat major. It consists of three measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) followed by a quarter rest. The second measure has a quarter note (F-flat), an eighth note (E-flat), and a quarter rest. The third measure has a quarter note (D-flat), an eighth note (C-flat), and a quarter rest.

Piano part: Treble and Bass clefs, key of B-flat major. It consists of three measures of music. The first measure has a triplet of eighth notes (B-flat, A-flat, G-flat) in the right hand and a quarter note (F-flat) in the left hand. The second measure has a quarter note (E-flat) in the right hand and a quarter note (D-flat) in the left hand. The third measure has a quarter note (C-flat) in the right hand and a quarter note (B-flat) in the left hand.

6

Vln.

Vcl.

Piano

cedez

cedez

8

Vln.

Vcl.

Piano

p espressivo

p

cedez

$\times 2$
 $\times 1$
 $\times 3$
 $\times 2$
 $\times 1$

$\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$

$\overline{3}$
 $\overline{2}$
 $\overline{1}$

Vln. *f* 3 3 3 3 *dim.*

$\times 3$
 $\times 2$
 $\times 1$

$\overline{3}$ $\overline{3}$
 $\overline{2}$ $\overline{2}$
 $\overline{1}$ $\overline{1}$

Vcl. *f* 3 3 *dim.*

$\times 1$ $\overline{1}$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$ $\times 2$ $\times 1$

Piano *f* *dim.*

$\times 1$
 $\times 2$
 $\times 3$

$\overline{1}$
 $\overline{3}$
 $\overline{2}$
 $\overline{1}$

$\times 1$

Vln. *dolce*

$\overline{2}$ $\overline{1e2}$
 $\overline{1}$

Vcl. *p*

$\overline{12}$
 $\overline{11}$

$\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$

dolce

Piano *p*

$\overline{1}$
 $\overline{2}$

$\times 1$ $\overline{1}$ $\times 1$ $\overline{1}$

42

Vln.

Vcl.

Piano

allarg.

44 **Tempo I.**

Vln.

Vcl.

Piano

legato

47

Vln.

Vcl.

Piano

49

50

Vln.

Vcl.

Piano

51

53

Vln.

Vcl.

Piano

×1
×3
×2

1̣ 1̣ ×1

1̣ ×1 2̣ 1̣ 2̣ 1̣

×3
×2
×1

×2
×1

×2
×1

×1e2 1e2 1 2 ×1 1 ×1

56

Vln.

Vcl.

Piano

×1

2̣ 1̣ 2̣ 1̣

×3
×2
×1

×1

×1
×2
×3

×2
×1
×3
×2
×1

2 1 1e2

62

Vln.

dim.

dolciss.

Vcl.

×3
×2
×1

2 1 1e2

dolciss.

Piano

×3
×2
×1

2 1 1e2

col canto

Ped. *

1 1 2 2

×1

2 1 3 1e2

64

Vln.

×1e2

8va

Vcl.

rall.

×1e2

3 1e2

Piano

×2
×1

1 1

3 2 1

pp

1 1

×1
×2

1 2 3

2
1

IV

1e2e3^x

1e2e3^x

Allegretto

Violino

f

1e2e3^x

1e2e3^x

Violoncello

1e2e3^x

3
2
1

x1

1

x2
x1

2
1

Piano

f

1
2
1e2e3^x

x1

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

1e2e3^x

3

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

1

x

8

Vln.

Vcl.

Pno.

f

Technical notation for measures 8-10, including fingerings (e.g., 2, 1, x2, x1) and articulation marks.

11

Vln.

Vcl.

Pno.

f

dim.

p

Technical notation for measures 11-13, including fingerings (e.g., x3, x2, x1, 3, 2, 1) and articulation marks.

[illegible]

28

Vln.

Vcl.

Pno.

$\times 1e2$ $\mid$ $\times$

$\times$ $\mid$ $\overline{1e2}$

$\times$ $\mid$ $\overline{1e2}$

$\times$ $\mid$ $\overline{1e2}$

$\times 2$ $\mid$ $\overline{2}$

$\times 1$ $\mid$ $\overline{1}$

$\times 1$ $\mid$ $\overline{1}$

cresc.

cresc.

$\times 2$

$\times 1$

$\times 3$

$\times 1e2$

$\times 3$

$\times 1e2$

$1e2$ $\mid$ $\overline{1e2}$

$1e2$ $\mid$ $\overline{1e2}$

31

Vln.

Vcl.

Pno.

f

Pizz.

arco

p

f

arco

Pizz.

$\times 3$

$\times 2$

$\times 1$

$\overline{3}$ $\mid$ $\overline{2}$ $\mid$ $\overline{1}$

$\overline{3}$ $\mid$ $\overline{2}$ $\mid$ $\overline{1}$

$\times 1$

$\overline{1}$

$\overline{1}$ $\mid$ $\overline{2}$ $\mid$ $\overline{3}$

$\times 1$ $\mid$ $\overline{1}$ $\mid$ $\times$ $\mid$ $\times 1$ $\mid$ $\times 2$

×1

3
2
1

×3
×2
×1

1 ×1

64

Vln.

Vcl.

Pno.

dim.

pp

rall.

a tempo

1e2 × 1e2 ×1e2 3 3 ×3
1 1 1 ×2
1 1 1 ×1

1e2 × 1e2 × 1e2 3 3 ×1e2 1e2 ×1e2 1e2 ×1e2

1e2 × 1e2 × 1e2 ×1e2 1e2 ×1e2

×3 3 3 ×1e2 1e2 ×1e2

68

Vln.

Vcl.

Pno.

rit.

pp

rit.

1 1 ×1 2 2 ×2
1 1 ×1 1 1 ×1 1 1 ×1

1e2 ×1e2 1e2 × 1e2 × 2
1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

1e2 ×1e2 1e2 × 1e2 × 2
1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

1e2 ×1e2 1e2 × 1e2 × 2
1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

×3 2 2 ×2
1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

1e2 ×1e2 1e2 × 1e2 × 2
1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

×3 2 2 ×2
1 1 ×1 1 ×1 1 ×1

×2
 ×1 | 1 | --- | 1 |
 ×3 | 3 | | 3 |
 ×2 | 2 | | 1e2 |
 ×1 | 1 | | |

80

Vln. arco *p*

Vcl. arco

Pno. *p*

×3 | 3 | | 3 |
 ×2 | 2 | | 1e2 |
 ×1 | 1 | | |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×3 | 3 |
 ×1e2 | 1e2 |
 ×1 | 1 |

83

Vln. *pp*

Vcl. *pp*

Pno. *dim.* *pp*

×3 | 3 |
 ×1e2 | 1e2 |
 ×1 | 1 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

×1 | 1 |
 ×2 | 2 |
 ×3 | 3 |

92

Vln.

Vcl.

Pno.

p

fp

p

pp

cresc.

95

Vln.

Vcl.

Pno.

cresc.

rit.

dim.

Poco meno

rit.

dim.

dolce

p

98

Vln.

Vcl.

Pno.

p

dim.

a piacere

dim.

a tempo

pp

102

Violin (Vln.) and Viola (Vcl.) parts are in G minor. The Piano (Pno.) part is in G minor. The score includes measures 111, 112, 113, and 114. Measure 111 starts with a forte (f) dynamic. Measure 112 includes a ritardando (rit.) marking. Measure 113 includes an a tempo marking. Measure 114 starts with a forte (f) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. The Piano part includes a complex rhythmic pattern in measure 114.

Vln.
 ×2] 2
 ×1] 1
 ×2] 1e2
 ×1]

 Vcl.
 ×2] 1e2
 ×1]

 Pno.
 ×2] 2 ×1] 1 ×2] 2 1 ×] 1 ×] 1 ×] 1 ×] 1e2
 ×1] 2 ×1] 1 1 2 1 2 ×1] 1 ×1] 1 ×] 1 ×] 1e2

117

Al - lar - gan - do **ff**

Vln.
 ×3 3
 ×1e2 1e2

 Vcl.
 1e2]

 Pno.
 ×1] 3
 ×3]

121 **Tempo I.**

f **f**

Tempo I.

p **f** **p** **f**

125

Vln.

Vcl.

Pno.

dim.

p

129

Vln.

Vcl.

Pno.

dim.

f

p

×1 | 1 - - - - -

132

Vln.

f

cresc.

f

Vcl.

Pno.

p

f

131

136

Vln.

Pizz.

f

p

arco

Vcl.

Pizz.

f

p

arco

Pno.

poco rit.

cresc.

f

a tempo

p

dim.

139

Vln.

Pizz.

p

Vcl.

Pizz.

p

Pno.

×1- $\overline{1}$ - - - - - $\overline{1}$

142

Vln.

arco

f

p

Vcl.

arco

f

Pno.

145

Vln. *dolce* *f*

Vcl. *dolce* *f*

Pno.

× 2

× 1

149

Vln. *p*

Vcl. *p* Pizz.

Pno. *dim.* *cresc.*

1 1

153

Vln. *p*

Vcl. *p* arco *p*

Pno. *cresc.* *p*

×1

157

Vln. *p* *calmo*

Vcl. *calmo* *p*

Pno.

-- 1e2 ----- 2
1

160

Vln. *rit.* *dim.* *a tempo*

Vcl. *rubato* *p*

Pno. *rit.* *a tempo*

164

Vln. *p* *rubato*

Vcl.

Pno.

168

Vln.

Vcl.

Pno.

dim.

×1e2

1e2

172

Vln.

Vcl.

Pno.

f

dim.

f

dim.

p

pizz.

arco

poco rit.

p

dim.

177

2
1

Vln.

Vcl.

Pno.

a tempo

sempre pp

pp

181

V

Vln.

Vcl.

Pno.

p

×1

184

cedez *rall.* *a tempo*

Vln.

Vcl.

Pno.

cedez *rall. loco*

f

188

dim.

Vln.

Vcl.

Pno.

dim.

8va

1 1

192

Vln. *rall.* *Pizz.* *a tempo* *arco*

Vcl. *Pizz.* *arco* *Pizz.* *arco*

Pno. *8va* *rall.* *a tempo* *p*

195

Vln. *Pizz.* *arco* *Pizz.* *arco* *Pizz.* *arco* *Pizz.*

Vcl. *Pizz.* *arco* *Pizz.* *arco* *Pizz.* *arco* *Pizz.*

Pno.

198

Vln. *arco* *p* *mf* *f* *poco rit.*

Vcl. *arco*

Pno. *p* *mf* *f* *poco rit.*

×2
×1 1̣ - - - - -

201 *a tempo*

Vln. *ff* *p* *1e2* *1e2*

Vcl. *ff* *3* *2* *1* *×1*

Pno. *q tempo dim.* *p* *3* *2* *1* *×1* *1* *×2* *1* *2* *1*

1̣ 2̣ 3̣ × 1̣ × 1̣ × 1̣ 2̣ 1̣ × 1̣ 2̣ × 1̣ 2̣ × 1̣

$$-\sqrt{1}-\sqrt{1}$$

Violin (Vln.) part: Starts with a measure rest, then plays a melodic line with dynamics *poco accel.* and *rall.*. It includes a *Tempo I.* marking and a forte (*f*) section. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Viola (Vcl.) part: Starts with a measure rest, then plays a melodic line with dynamics *dim.* and *f*. It includes a *Tempo I.* marking and a forte (*f*) section. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Piano (Pno.) part: Features a continuous accompaniment pattern of eighth notes. Dynamics include *poco accel.*, *rall.*, and *dim.*. The right hand has a *Tempo I.* marking and a forte (*f*) section. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4.

Violin (Vln.) part: Starts at measure 222 with a treble clef and key signature of one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes with accents, marked with *cresc.* and *accel.* dynamics. The part concludes with a double bar line and repeat dots.

Viola (Vcl.) part: Starts at measure 222 with an alto clef and key signature of one sharp (F#). The melody features a series of eighth notes with accents, marked with *cresc.* and *accel.* dynamics. The part concludes with a double bar line and repeat dots.

Piano (Pno.) part: Starts at measure 222 with a grand staff (treble and bass clefs) and key signature of one sharp (F#). The left hand plays a series of chords with accents, marked with *cresc.* and *accel.* dynamics. The right hand plays a series of chords with accents, marked with *cresc.* and *accel.* dynamics. The part concludes with a double bar line and repeat dots.

Rehearsal marks and dynamics are indicated throughout the score, including *ff* (fortissimo) and various articulation marks.