

FELIPE DEFENSOR MARTINS

**FORMA E RELAÇÕES DE REVISÃO NO PRIMEIRO MOVIMENTO DA
SINFONIA Nº2 DE M. C. GUARNIERI**

Versão corrigida

(Versão original disponível na biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria e Análise Musical.

Orientador: Prof. Dr. Paulo de Tarso Camargo
Cembraia Salles

SÃO PAULO

2021

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

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Martins, Felipe

Forma e relações de revisão no primeiro movimento da Sinfonia nº 2 de M. C. Guarnier / Felipe Martins; orientador, Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles. - São Paulo, 2021.

225 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Forma musical. 2. Camargo Guarnieri. 3. Relações de revisão. 4. Neoclassicismo. I. Camargo Cambraia Salles, Paulo de Tarso . II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

FOLHA DE AVALIAÇÃO

Nome: MARTINS, Felipe Defensor

Título: Forma e relações de revisão no primeiro movimento da *Sinfonia n°2* de M. C. Guarnieri

Dissertação apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Teoria e Análise Musical.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pelo carinho e por me darem as condições de me dedicar à pesquisa.

Aos meus amigos Luis, Iwan e Lucas, pelos inúmeros debates que mantiveram fresco por tantos anos meu amor pelo conhecimento.

À minha companheira Sarah, por ser minha companheira.

Ao meu professor Leandro Cabral, por me abrir as portas do mundo da música.

Ao meu professor Ciro Visconti, por me despertar o amor pela teoria musical.

Ao meu professor Silvio Moreira, pela inabalável disposição para a filosofia.

Ao meu orientador, Paulo de Tarso, por me receber na academia.

Aos participantes dos grupos de estudo, por cultivarem lugares onde o pensamento é prioridade e onde posso, todas as semanas, recuperar minhas energias.

RESUMO

Esta dissertação consiste em uma análise do primeiro movimento da *Sinfonia n°2* de M. C. Guarnieri a partir da conjugação de duas correntes da nova *Formenlehre* - a teoria das funções formais de W. E. Caplin (1998, 2013) e a Teoria da Sonata de J. Hepokoski e W. Darcy (2006) – com o método analítico utilizado por Straus (1990) em *Remaking the Past*. A sonata tipo 3 foi o tipo formal de referência para a análise. Essa estrutura é apropriada por Guarnieri de maneira pós-tonal, por vezes se utilizando das estratégias de revisão musicais elaboradas por Straus (1990). Os elementos musicais da peça se relacionam por uma densa trama de conexões melódico-motívicas, que foi explicitada durante a Parte II de forma pormenorizada. As diversas projeções em diferentes níveis da estrutura musical (elaborações) das classes de intervalo 1 e 5 têm um papel proeminente nessa trama. Nessas elaborações, a relação revisionária de centralização é frequentemente aplicada sobre a classe de intervalo 1, assim como a relação revisionária de marginalização sobre a classe de intervalo 5, o que sugere um vínculo da peça com a tradição similar àqueles observados por Straus em seu estudo. Também foi observado que o aspecto rotacional da sonata é explorado de maneira peculiar por Guarnieri. Ao final da análise de cada tema ou seção foi elaborado um breve comentário analítico indicando possibilidades interpretativas consonantes com a segunda etapa do método da Teoria da Sonata, a da interpretação hermenêutica.

Palavras-chave: Forma musical. Relações de revisão. Camargo Guarnieri. Neoclassicismo.

ABSTRACT

This dissertation analyses the first movement of the Symphony n° 2 by M. C. Guarnieri by combining two trends from the new *Formenlehre* - W. E. Caplin's (1998, 2013) theory of formal functions and J. Hepokoski's and W. Darcy's (2006) Sonata Theory - with the analytical method employed by Straus (1990) in *Remaking the Past* (1990). The Sonata Type 3 was the referential formal type for the analysis. That structure is appropriated by Guarnieri in a post-tonal manner, making use, at times, of the musical revisionary ratios developed by Straus (1990). The work's musical elements are connected by a dense mesh of melodic-motivic relations, which was described in detailed fashion in Part II. The numerous projections (composing-out) of the pitch-classes 1 and 5 in different levels of the musical structure play a prominent role in that relational mesh. In those elaborations pitch-class 1 frequently undergoes the centralization revisionary ratio, while pitch-class 5 goes through the marginalization ratio. We also observed that the rotational aspect of the sonata is explored in a peculiar way by Guarnieri. After the analysis of each theme or section is a brief analytical commentary indicating hermeneutic interpretive possibilities, in line with the second stage of the Sonata Theory analytical method.

Keywords: Musical form. Revisionary ratios. Camargo Guarnieri. Neoclassicism.

LISTA DE FIGURAS

Exemplo 1 - Uma possibilidade de funções formais em A_P	76
Exemplo 2 - Possível cadência no c. 15	80
Exemplo 3 - Análise harmônica de A_P	88
Exemplo 4 - Primeiros compassos de AP	89
Exemplo 5 - Escalas cromáticas intercaladas no c. 6	90
Exemplo 6 - Escalas cromáticas intercaladas no c. 8	90
Exemplo 7 - Arpejos quartais descendentes dos c. 6 e 9.....	92
Exemplo 8 - Transformação do motivo de A_P	92
Exemplo 9 - Acompanhamento intermitente no c. 5.....	93
Exemplo 10 - Harmonia e funções formais em A_T , c. 15-25	98
Exemplo 11 - Harmonia e funções formais em A_T , c. 26-36	99
Exemplo 12 - Harmonia e funções formais em A_T , c. 37-46	100
Exemplo 13 - Ci. 1 no contraponto da viola nos c. 15-22.....	108
Exemplo 14 - Escala cromática na apresentação de A_t	108
Exemplo 15 - Ci. 5 nos c. 38-45.....	109
Exemplo 16 - Relação entre c. 6,8 e 23,29	111
Exemplo 17 - Interpolações no tema subordinado	113
Exemplo 18 - Tema subordinado sem interpolações.....	117
Exemplo 19 - Estrutura de agrupamento de A_s	118
Exemplo 20 - AS - redução da seção de fechamento	119
Exemplo 21 - redução harmônica dos c. 74 a 93.....	122
Exemplo 22 - Ostinatos de A_s	123
Exemplo 23 - Harmonia dos c. 94-98.....	123
Exemplo 24 - (025) em A_s	123
Exemplo 25 – Acompanhamento com condução semitonal no c. 128.....	132
Exemplo 26 – Passos de semitom na condução de vozes no c. 131-144	132
Exemplo 27 - Processo semitonal no final de B_P	133
Exemplo 28 - Final de B_P	134
Exemplo 29 - Terminação conclusiva de A_s	136
Exemplo 30 - Terminações inconclusivas de B_s	136
Exemplo 31 - Terminação em $B_s.1.2$	137
Exemplo 32 - "Terças caipiras" no c. 174	138

Exemplo 33 - Redução harmônica do 193-203	139
Exemplo 34 - Acompanhamento dos c. 211-218	139
Exemplo 35 - Acompanhamento dos c. 219-239	140
Exemplo 36 - Cadência monofônica semitonal no fim de B.....	140
Exemplo 37 - Harmonia na retransição	141
Exemplo 38 - Ci. 1 e 5 nas bordaduras do c. 193-194.....	141
Exemplo 39 - Ci. 1 e 5 no início da retransição	142
Exemplo 40 - Ci. 1 no c. 251-255.....	142
Exemplo 41 - Elaboração nas variações de A_S em B_S (esboço)	146
Exemplo 42 - Contraponto entre A_P e A_S em A'	148
Exemplo 43 - Trecho semitonal nos c. 334-335.....	149
Exemplo 44 - Escalas semitoniais nos c. 320-330.....	150
Exemplo 45 - Tímpano nos c. 320-330	150
Exemplo 46 - Último trecho de A'_P	151
Exemplo 47 - Redução harmônica do FEsE.....	152
Exemplo 48 - Transposição do motivo de A_S na coda	157
Exemplo 49 - Cadência final	158
Exemplo 50 - Semitons nas variações de A_S na coda.....	159
Exemplo 51 - Motivo de A_P no tímpano da coda	159
Exemplo 52 - Pedais na coda.....	162
Exemplo 53 – Acordes iniciais e finais dos movimentos e seu superconjunto	163

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estrutura de agrupamento da Sinfonia n °1, Op. 21, i de L. v. Beethoven	30
Figura 2 - Cadeia temporal da Sinfonia n°1, Op. 21, i de L. v. Beethoven	31
Figura 3 - Funções formais na Sinfonia n° 1, Op. 21, i de L. v. Beethoven.....	32
Figura 4- Trajetória genérica da sonata	55
Figura 5 - Estrutura de agrupamento de AP	83
Figura 6 - Geração de ciclos a partir de classes de intervalo.....	96

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Fatores que participam da oposição entre firme e frouxo	34
Tabela 2 - Hierarquia das funções formais	36
Tabela 3 - 'Tipos' formais vs. 'funções' formais.....	44
Tabela 4 - Correspondência entre rótulos de Hepokoski e Darcy e funções formais temáticas	53
Tabela 5 - Nivelamento de padrões para a CM	57
Tabela 6 - Organização formal da <i>Sinfonia n^o2</i> , de M.C. Guarnieri	73
Tabela 7 - Tonalidades do 1 ^o mov. da <i>Sinfonia n^o2</i>	74
Tabela 8 - Resumo do candidatos à fechamento formal.....	81
Tabela 9 - Funções formais de A _P	83
Tabela 10 - A _P nos c. 1-22 como pequeno ternário	85
Tabela 11 - Funções formais em At.....	101
Tabela 12 – Estrutura de agrupamento de As.....	116
Tabela 13 - Funções formais em As	116
Tabela 14 - Estrutura de agrupamento de B _P	130
Tabela 15 - Organização formal de B _P .2	131
Tabela 16 - Estrutura de agrupamento de B _S	138
Tabela 17 - Segmentação formal temática de A'	147
Tabela 18 - Correspondência entre exposição e recapitulação	147
Tabela 19 - Forma de B's	147
Tabela 20 - Estrutura de agrupamento da coda	156

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

A _P	Tema principal
A _T	Transição
A _S	Tema subordinado
B _P	Desenvolvimento do tema principal
B _S	Desenvolvimento do tema subordinado
CAP	Cadência autêntica perfeita
c.	Compasso(s)
ci.	Classe de intervalo
ccj.	Classe de conjunto
FE _x E	Fechamento exposicional essencial
FE _s E	Fechamento estrutural essencial
FTG	Funções temporais generalizadas
P	Tema primário
S	Tema secundário
C	Seção de fechamento
TR	Transição

SUMÁRIO

Introdução	23
PARTE I: Metodologia e revisão teórica	25
1. <i>Formenlehre</i> : o estudo da forma.....	26
1.1. A “teoria” das funções formais de W. E. Caplin.....	27
1.1.1. O que são funções formais?	28
1.1.2. Critérios para determinação da função formal	33
1.1.3. Algumas funções formais.....	34
1.1.4. Desvios frasais	39
1.1.5. Tarefas formais	40
1.1.6. Tipos formais	43
1.1.7. Aplicação da teoria das funções formais na Sinfonia nº2	44
1.1.8. Funções formais e percepção musical.....	49
1.2. A Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy	52
1.2.1. A forma das sonatas	52
1.2.2. A trajetória de uma sonata	54
1.2.3. Aplicação da Teoria da Sonata nesta dissertação.....	64
2. <i>Remaking the Past</i> de Joseph N. Straus.....	65
3. Análise harmônica.....	70
PARTE II: Análise	73
4. O primeiro movimento como um todo	73
5. Exposição (A).....	74
5.1. Tema principal (Ap)	75
5.1.1. Forma	77
5.1.2. Relações intervalares entre alturas	86
5.1.3. Material melódico-motívico.....	89

5.1.4.	Caráter	93
5.1.5.	Comentário analítico	94
5.2.	Transição (A_T).....	97
5.2.1.	Forma	101
5.2.2.	Relações intervalares entre alturas	105
5.2.3.	Material melódico-motívico.....	107
5.2.4.	Caráter	110
5.2.5.	Comentário analítico	110
5.3.	Tema subordinado (A_S).....	114
5.3.1.	Forma	114
5.3.2.	Relações intervalares entre alturas	120
5.3.3.	Material melódico-motívico.....	121
5.3.4.	Caráter	125
5.3.5.	Comentário analítico	126
6.	Desenvolvimento (B).....	128
6.1.	Desenvolvimento de A_P	129
6.1.1.	Forma	129
6.1.2.	Relações intervalares entre alturas	131
6.1.3.	Material melódico-motívico.....	132
6.1.4.	Caráter	134
6.2.	Desenvolvimento de A_S e retransição	135
6.2.1.	Forma	135
6.2.2.	Relações intervalares entre alturas	137
6.2.3.	Material melódico-motívico.....	141
6.2.4.	Caráter	142
6.3.	Comentário analítico	143
7.	Recapitulação (A')	146

7.1. Forma	146
7.2. Material melódico-motívico	149
7.3. Relações intervalares entre alturas	150
7.4. Caráter	152
7.5. Comentário analítico	153
8. Coda (C)	155
8.1. Forma.....	155
8.2. Relações intervalares entre alturas.....	156
8.3. Material melódico-motívico.....	158
8.4. Caráter.....	159
8.5. Comentário analítico.....	160
9. Breve comentário sobre os demais movimentos	163
CONSIDERAÇÕES FINAIS	165
REFERÊNCIAS	170
Apêndice A – REDUÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO	173
Apêndice B – REDUÇÃO DO SEGUNDO MOVIMENTO	192
Apêndice C – REDUÇÃO DO TERCEIRO MOVIMENTO.....	198

INTRODUÇÃO

A *Sinfonia n°2* de M. C. Guarnieri foi composta em 1945 para participar do Concurso Internacional Sinfonia das Américas, no qual foi vencedora do Prêmio Reichold, o segundo lugar dentre as mais de oitocentas obras participantes, algumas de grandes compositores como Villa-Lobos e Lorenzo Fernandez. A peça é dedicada ao próprio Villa-Lobos e tem como subtítulo “Uirapuru”, o lendário pássaro amazônico que deu o título ao bailado do mesmo compositor. Some isso ao notório vínculo de Guarnieri com o nacionalismo e o enfoque de qualquer análise sobre a *Sinfonia n°2* parece estar dado de saída: o seu nacionalismo. Essa é, sem dúvida, uma abordagem válida, relevante e viável e a que mais frequentemente é encontrada em análises de obras do compositor. Este estudo, no entanto, toma um caminho diferente. Explorarei duas outras facetas notórias de Guarnieri que se revelam nesta obra: a sua relação íntima com tradição da música da chamada prática comum e a sua relação com a forma musical. A *Sinfonia n°2* é um dos mais inequívocos exemplares do que se chama (geralmente de maneira vaga) de neoclassicismo. Me opondo a esse uso frequentemente impreciso e por vezes pejorativo do termo, minha análise se orienta tendo em vista mostrar muito de o quê, exatamente, é clássico nessa peça e de que maneira esses elementos são transformados para justificar o prefixo neo-. Faço isso, em grande parte, ao comparar a peça de acordo com o modelo (ou tipo) formal da sinfonia clássica como descrito por Caplin (1998, 2013) e Hepokoski e Darcy (2006). Em especial, pretendo investigar a relação com a forma clássica, devido: (1) ao manifesto interesse de Guarnieri por ela (“Sou um brahmsiano, a forma é minha alucinação” (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 447); (2) à relação, em específico, das Sinfonias n° 1 e 2 com a forma clássica (Tacuchian (2001, p. 456) as coloca com um “culto à forma”); e (3) à recente disponibilidade de novas ferramentas desenvolvidas pela “nova *Formenlehre*”. Na relação da *Sinfonia n°2* com a sinfonia clássica, também observo certas maneiras peculiares de apropriação da tradição da prática comum por meio das relações de revisão de Straus (1990). Por fim, ofereço de modo informal uma incipiente interpretação hermenêutica, que coloca em cores mais vigorosas as relações criadas pela análise, atendendo minimamente, dessa maneira, ao segundo estágio do método analítico da Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy. A análise ela mesma é pormenorizada, praticamente compasso-por-compasso, e as relações numerosas, o que fez com que esta dissertação tivesse que se restringir apenas ao primeiro

movimento. O estilo “formalista” (para usar outro termo frequentemente empregado de forma vaga) e a grande extensão conferem, devo reconhecer, considerável aridez ao texto. Espero que a exposição dessa densa (e surpreendente, aos meus olhos) trama de relações de musicais compense esse aspecto inevitável.

PARTE I: METODOLOGIA E REVISÃO TEÓRICA

Uma escuta superficial da *Sinfonia n.º2* é suficiente para se estabelecer que: (1) a obra aparenta se tratar, de fato, de uma Sinfonia, em sentido amplo, apesar de (2) não se tratar de uma peça tonal. Uma audição mais atenta pode, em vez de negar essa impressão inicial, reforçá-la. A disposição e caráter dos movimentos, a configuração temática, a instrumentação e outros elementos apontam, de fato, para a prática tonal. Outros traços fundamentais, como um sentido de direcionalidade harmônica, estão, no entanto, ausentes. Uma análise superficial revela que, apesar do diálogo intenso que Guarnieri estabelece com a prática comum – de uma maneira que pode ser considerada neoclássica – a obra não pode ser considerada, de forma alguma, tonal. Não há, no entanto, como em alguns de seus contemporâneos, uma negação ativa e absoluta da tonalidade. A situação aqui é de pós-tonalidade, termo usado para descrever as diversas práticas harmônicas que surgiram no séc. XX e que, sem serem tonais, também não são atonais. Essas práticas harmônicas não podem ser satisfatoriamente compreendidas pelos critérios da tonalidade e, assim, exigem novas ferramentas tanto do ouvinte quanto do analista. Não é o caso, no entanto, de se descartar por completo ferramentas analíticas próprias da música tonal. Intitular uma peça de “Sinfonia” na década de 1940 é uma primeira indicação de que há um vínculo, potencialmente profundo, com a prática comum que pode justificar a aplicação desse tipo de ferramentas¹. Veremos que os procedimentos tonais não são abandonados por completo e, mesmo quando não se fazem presentes, estão frequentemente sendo referenciados e apropriados de maneira da pós-tonal.

Portanto, a conjugação de abordagens referentes tanto à pós-tonalidade quanto à prática comum é um caminho promissor para a análise de uma peça inserida nesse contexto e que sendo, sem dúvida moderna, não parece deixar de ser uma sinfonia. Dessa forma, o arcabouço teórico desta dissertação terá duas frentes. Na primeira delas, abordaremos os aspectos referentes à prática comum a partir de duas referências da (“nova”) *Formenlehre*: a “teoria” das funções formais de W. E. Caplin e a Teoria da

¹ Gonçalves (2009, p. 14) assume uma postura similar: “Em relação ao Segundo Concerto para Piano, entendo que a própria escolha do gênero e título desta obra significa um compromisso (ou um confronto) com uma tradição musical, na medida em que esta opção resulta em uma série de expectativas prévias que influem na apreciação da obra”.

Sonata de James Hepokoski e Warren Darcy. Abordaremos essas referências no capítulo 1. Na segunda frente, teremos como principal referência o *Remaking the Past* de Joseph N. Straus (1990). Abordaremos essa frente no capítulo 2. Ambas pressupõem um ferramental analítico que será tomado como dado nesta dissertação. No caso da *Formenlehre*, o primeiro capítulo de *Analyzing Classical Form* (Caplin, 1998), “A Review of Harmony”, contém uma síntese dessas ferramentas e, no caso de *Remaking the Past* (Straus, 1990), estão pressupostos alguns conceitos básicos de análise pós-tonal, expostos de forma sintética em *An Introduction to Post-tonal Theory*, também de Straus (2005).

Após a revisão teórica dos capítulos 1 e 2, os capítulos 2 a 8 trazem a análise propriamente dita, onde as ferramentas levantadas foram aplicadas no primeiro movimento da *Sinfonia nº2* de M. C. Guarnieri. O capítulo 9 comenta brevemente algumas questões relativas aos demais movimentos. Para facilitar a leitura da análise, foi fornecida uma redução da grade orquestral dos três movimentos, constante nos apêndices. Essas reduções também estão disponíveis digitalmente em formato MusicXML, MuseScore e PDF no *link*:

<https://drive.google.com/drive/folders/1NfXTKXqwd2uSpqU34O12fLFbybiMm53p>

1. *FORMENLEHRE*: O ESTUDO DA FORMA

Nas últimas décadas, publicações como *Classical Form*, de W. E. Caplin (1998), e *Elements of Sonata Theory*, de Warren Hepokoski e James Darcy (2011) deram nova vida ao tradicional campo da *Formenlehre*, a disciplina da musicologia que trata do “estudo” ou “ensino” da forma. Seu apogeu se deu com a música de concerto do séc. XVIII, e a ele seguiu um longo período de relativo abandono devido a uma série de razões, como esclarece Caplin (1998, p. 3):

[...] essas [razões] incluem a influência da crítica de Heinrich Schenker da forma como sendo uma manifestação em primeiro plano de processos contrapontísticos mais fundamentais; a aceitação de uma atitude historicista de que a música do século XVIII é mais bem analisada por teorias do século XVIII; e a desconfiança por parte da “nova musicologia” em relação a modelos de organização musical sistemáticos e classificatórios.

Esse período de abandono compreende, inclusive, quase todo o século XX. Assim, não é surpresa que não tenha se desenvolvido um corpo teórico robusto que lide

com a forma nesse período². Nesse contexto, uma estratégia comum para o estudo da forma de repertórios posteriores ao do séc. XVII - e que será adotada nesta dissertação – é a adaptação das teorias desenvolvidas pela “nova *Formenlehre*”. Como exemplo temos Janet Schmalfeldt (2011) que aborda a música romântica utilizando W. E. Caplin, J. Hepokoski e W. Darcy como referência, Walter Everett (2009) e Drew Nobile (2020) que abordam o *rock* americano partindo das funções formais de Caplin e Moortele (2009, 2013) que busca desenvolver um modelo teórico para certos recortes do repertório romântico a partir da prática analítica de Schmalfeldt e da teoria de Caplin. Outro exemplo, particularmente relevante para esta dissertação, é a pesquisa de Mueller (2018) sobre três peças de Stravinsky que podem ser tidas, assim como a *Sinfonia n°2* de Guarnieri, como neoclássicas.

Buscarei nesta dissertação, da mesma forma, adaptar a teoria das funções formais desenvolvida por Caplin e a Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy para que seja possível sua aplicação na *Sinfonia n°2*. A revisão teórica desses dois autores será feita separadamente a seguir, nos capítulos 1.1 e 1.2.

1.1. A “teoria”³ das funções formais de W. E. Caplin

No cerne do trabalho de Caplin está o conceito de função formal. Suas duas principais publicações, no entanto, não nos fornecem uma definição clara do conceito. Em *What Are Formal Functions?* (2009) o autor reflete sobre as funções formais sem, no entanto, as definir de forma categórica. É possível, no entanto, inferir tal definição a partir do mesmo, o que buscarei fazer a seguir, como ponto de partida.

² A questão da forma foi sem dúvida, abordada pelo pensamento do séc. XX. O que não foi desenvolvido, mais precisamente, foram teorias que fornecessem ferramentas especialmente voltadas para análise da forma na música do séc. XX, da mesma maneira que se desenvolveram teorias para a análise, por exemplo, da sua harmonia.

³ É importante reconhecer que a pesquisa de Caplin não consiste, como o próprio autor reconhece, em uma teoria, em sentido forte: “A abordagem da forma clássica dada aqui é uma “teoria” apenas em um sentido informal (apesar de não menos rigorosa em sua intenção). Princípios são derivados de observações empíricas e são largamente descritivos. Nenhuma tentativa é feita de fundamentar os conceitos em um sistema mais amplo de matemática, lógica, cognição, ou similar, e nenhuma prova é oferecida para muitas das afirmações aqui feitas. Para alguns estudiosos, o que é apresentado aqui não contaria, de fato, nem como uma teoria legítima (tradução própria)” (CAPLIN, 1998, p. 5). No entanto, o termo “teoria das funções formais” continuará sendo utilizado, por conveniência, nesta dissertação.

1.1.1. *O que são funções formais?*

Para iniciar sua reflexão sobre as funções formais, Caplin (2009, p. 23), começa com uma reflexão sobre como uma análise musical, em geral, procede:

A maioria das descrições de forma começa segmentando a música em extensões de tempo distintas e contínuas em múltiplos níveis em uma estrutura hierárquica. Podemos considerar essa representação [...] como sendo a análise da “estrutura de agrupamento⁴”, com a noção de agrupamento se relacionando com a nossa habilidade cognitiva de agrupar⁵ (como os psicólogos gostam de dizer) a música em unidades de tempo discretas.⁶

Como um próximo passo, segundo Caplin, é desejável “indicar como essas extensões de tempo se relacionam além das suas conexões puramente hierárquicas”. Para isso, frequentemente cada uma das unidades da estrutura de agrupamento é rotulada de acordo com um “esquema de letras” de forma a mostrar as semelhanças de “conteúdo motivico” entre elas. Um exemplo de tal classificação, aplicada à Sinfonia nº1 de L. v. Beethoven, é dada pela Figura 1 (CAPLIN, 2009, p. 23).

A desvantagem de uma análise desse tipo, ainda segundo o autor, é que está ausente nela qualquer representação explícita da relação da estrutura hierárquica com a “temporalidade” musical, um aspecto fundamental, segundo Caplin, do que entendemos por forma musical. Agindo sobre essa ausência, a teoria das funções formais tem como objetivo diferenciar a maneira pela qual cada uma dessas unidades formais⁷ expressa seu “caráter temporal único”. Para Caplin, “central para a nossa experiência de tempo em geral é nossa habilidade de perceber que algo está começando, que estamos no meio de algo, e de que algo acabou” (CAPLIN, 2009, p. 23). Essa habilidade permite que classifiquemos cada extensão de tempo de uma música como um “começo”, “meio” ou “fim”, conferindo o “caráter temporal único” – que Caplin denomina também de “função

⁴ “*Grouping structure*” no original.

⁵ “*Chunk*” no original. A tradução “agrupar”, além de tornar o trecho redundante, faz o termo parecer mais geral do que de fato é. Um *chunk* é um agrupamento especificamente cognitivo. O *A Dictionary of Psychology* define o termo como “O agrupar de um número de itens de informação de forma que eles sejam processados cognitivamente como uma única entidade (tradução própria) (COLMAN, 2005, p. 224). O exemplo por excelência de “*chunking*” na música talvez seja o processo pelo qual agrupamos uma série de notas que soam simultaneamente na entidade “acorde”.

⁶ Todas as citações de W. Caplin, J. Hepokoski, W. Darcy e J. Straus foram traduzidas do inglês por mim.

⁷ Assim como Caplin usaremos daqui para frente o termo “unidade formal” como sinônimo de “unidade da estrutura de agrupamento”.

temporal geral - mencionado anteriormente. Essa classificação temporal, como age sobre as unidades em uma estrutura de agrupamento, é também hierárquica. Na Figura 2 se pode ver novamente a análise da *Sinfonia nº1*, mas com os rótulos de letras substituídos pelas funções temporais gerais de cada unidade. A função temporal geral do trecho destacado na figura (c. 77-80) é, portanto, a de “‘começo’ do ‘meio’ do ‘fim’ do ‘começo’ do movimento todo”. As funções temporais gerais, por sua vez, podem ser expressas pelos compositores de diferentes maneiras; e são justamente essas diferentes maneiras de manifestação que Caplin denomina de funções formais. Na Figura 3 podemos ver as funções formais da Sinfonia nº 1. Tomando como exemplo novamente os c. 77-80 podemos ver que possuem a função formal de “continuação”, ou, dito de outra forma, sua função temporal geral (“começo” do “meio” do “fim” do “começo”) é expressa pela função formal “continuação”. Deve-se ter em mente, no entanto, que outras funções formais (como a de “consequente”) poderiam também ser apropriadas para o trecho. (CAPLIN, 2009, p. 25).

Figura 1 - Estrutura de agrupamento da Sinfonia n.º1, Op. 21, i de L. v. Beethoven

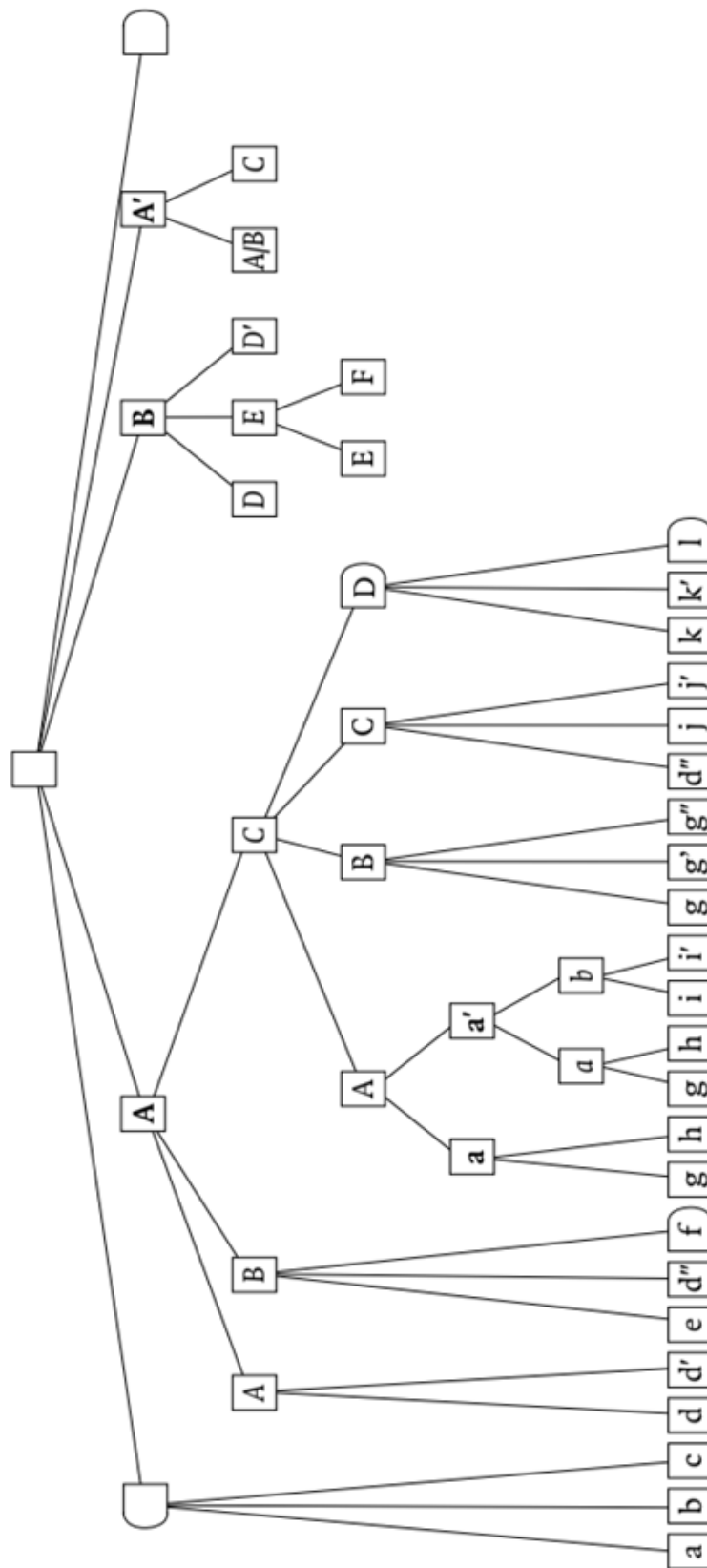
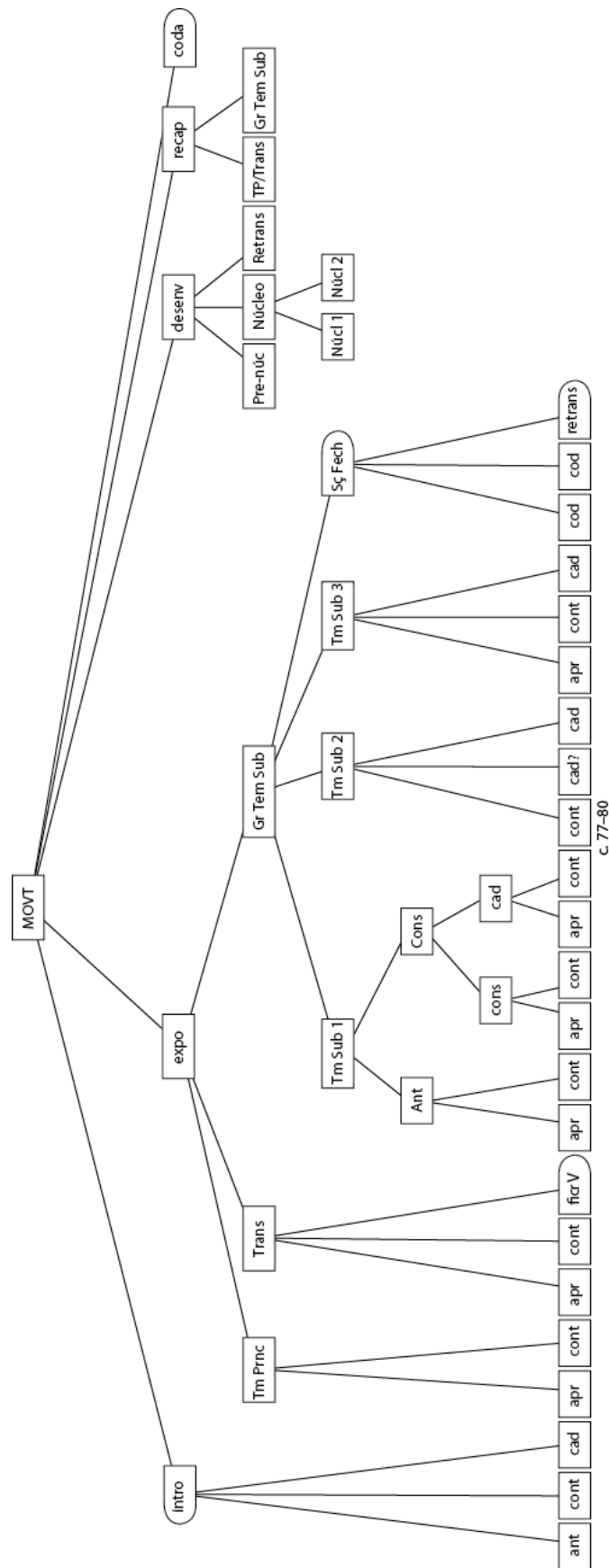


Figura 3 - Funções formais na Sinfonia nº 1, Op. 21, i de L. v. Beethoven.



c. 77-80

1.1.2. Critérios para determinação da função formal

Esclarecido o conceito de função formal surge, conseqüentemente, a questão da determinação das funções formais específicas. Quais são as características que diferenciam as funções entre elas? O que faz, por exemplo, com que um tema principal não seja a mesma função formal do que um núcleo de desenvolvimento? Caplin (2009, p. 34–39) identifica certos critérios que cumprem esse papel, que variam de acordo com o nível hierárquico das funções às quais dizem respeito.

Em níveis hierárquicos menores, Caplin destaca inicialmente o tipo de progressão harmônica. Segundo o autor “em geral, progressões prolongacionais engendram um sentido de iniciação formal, as sequenciais expressam funções mediais, e as progressões cadenciais criam fechamento formal” (CAPLIN, 2009, p. 34). Em segundo lugar, são mencionados certos “processos de estrutura de agrupamento” (CAPLIN, 2009, p. 34), em especial o de fragmentação, que pode sinalizar funções mediais, e seu inverso (o qual Caplin não nomeia) que pode indicar funções iniciais. Em níveis hierárquicos maiores, a tonalidade - propriamente articulada por cadências - passa a ser um critério relevante. Diferentes tonalidades são relacionados a funções distintas:

Assim dentro de uma exposição, a função tema principal conclui com uma cadência de algum tipo no tonalidade⁸ principal, semi ou autêntica; a função transição desestabiliza esse tonalidade, normalmente por modular para um novo tonalidade; e a função de tema subordinado requer confirmação cadencial autêntica desse novo tonalidade. (CAPLIN, 2009, p. 37)

Além da tonalidade, há uma miríade de outros fatores, que são agrupados e relacionados, por Schoenberg (apud CAPLIN, 2009, p. 37) pela oposição formal entre firme e frouxo⁹. A Tabela 1 esquematiza esses fatores de acordo com a sua contribuição para situar uma unidade formal dentro do espectro formado por essa oposição.

⁸ *Key*, no original. Muitas vezes o termo é traduzido por “tonalidade”, o mesmo que traduz a palavra “*tonality*”. Dependendo do contexto, no entanto, os termos podem não ser sinônimos. Schoenberg (2002, p. 27–28), por exemplo, diferencia claramente os termos *Grundton* e *Tonalität*, que foram traduzidos para inglês como *key* e *tonality*. Sendo Schoenberg o proponente das primeiras ideias relacionadas às funções formais, poder-se-ia esperar que Caplin também adotasse uma distinção entre os termos. O autor, porém, parece usá-los como sinônimos. Em todo o caso, traduziremos *key* como “tonalidade” e *tonality* como “tonalidade”. Algumas das outras traduções possíveis para o termo *key* seriam: chave, clave ou região.

⁹ Caplin utiliza os termos “*tight-knit*” e “*loose-knit*”, que podem ser traduzidos por “amarrado-justamente” e “amarrado-frouxamente”. Tais termos já são, no entanto, traduções do alemão *fest* e *locker*. Considero que a tradução direta do alemão para “firme” e “frouxo” é mais concisa e elegante, ao mesmo tempo que

Tabela 1 - Fatores que participam da oposição entre firme e frouxo

	FIRME			FROUXO
Tonalidade	Tom principal (I)	Tom subordinado (V)	Tons distantes (III, bVI)	Modulante
Harmonia	Prolongamento do I	Prolongamento do I ⁶	Prolongamento do V	Sequencial
	Diatônica		Mistura modal	Cromática
Cadência	Cadência autêntica perfeita	Semi-cadência	Evasão cadencial	Sem cadência
Estrutura de agrupamento	Simétrica (4+4)	Simétrica (6+6)		Assimétrica (4 +3 + 5)
Eficiência funcional	Eficiente	Redundante (via extensões, etc.)		Ambígua
Material motivico	Uniforme			Diverso
Convencionalidade temática	Período	Sentença		Tipos não-convencionais

Fonte: (CAPLIN, 2013, p. 204).

1.1.3. Algumas funções formais

Nesse tópico, definiremos brevemente as principais funções formais. Para uma definição resumida feita pelo próprio Caplin, o leitor pode se referir à subseção *Some Basic Formal Functions: an Overview de Classical Form* (CAPLIN, 1998, p. 9–21) ou ao restante do livro para a conceituação completa. O glossário de termos de *Classical Form* (CAPLIN, 1998, p. 253–258) e de *Analyzing Classical Form* (CAPLIN, 2013, p. 703–715), de onde retirei diretamente algumas das definições, é outra ótima fonte de consulta.

Assim como Caplin, dividirei as funções temáticas de acordo com seus níveis hierárquicos. Ao nível inferior ao intratemático, o qual Caplin não nomeia, daremos o nome de atômico, já que suas funções formais são indivisíveis e constituem todas as demais. Aqui devemos adicionar que além das funções formais que se associam às funções temporais gerais de começo, meio e fim, Caplin também concebe funções formais

mantém o significado original. É interessante notar que o próprio Schoenberg traduz seu *fest* por *stable* (estável). Caplin não se satisfaz com a tradução, já que “a metáfora de estabilidade é mais tradicionalmente associada com questões de harmonia e tonalidade do que com forma” (CAPLIN, 1998, p. 261), apesar de usar a “metáfora da estabilidade” em sua própria explicação da oposição entre *tight-knit* e *loose-knit* ao declarar que “não é fácil fornecer definições simples, além de notar que a organização firme (*tight-knit*) promove estabilidade estrutural enquanto a organização frouxa (*loose*) promove instabilidade estrutural” (CAPLIN, 2013, p. 203).

de enquadramento, que se associam às funções temporais gerais de antes-do-começo e depois-do-fim¹⁰.

1.1.3.1. *Funções atômicas*

No nível inferior da cadeia temos quatro funções atômicas que se combinam para formar as funções de nível mais alto, são elas: ideia básica, continuação, ideia cadencial e ideia contrastante. A elas são somadas mais duas funções de enquadramento: introdução temática e codeta. São definidas como tal:

- a) Ideia básica: uma unidade de 2 compassos¹¹, com função inicial. que prolonga a harmonia da tônica.
- b) Continuação: uma unidade de 2 compassos, com função medial. Deve possuir uma ou mais das seguintes características: harmonia sequencial, aumento na atividade rítmica, aumento no ritmo harmônico, fragmentação das unidades da estrutura de agrupamento.
- c) Ideia cadencial: uma unidade de 2 compassos, suportada por uma progressão cadencial.
- d) Ideia contrastante: uma unidade de 2 compassos, de caráter contrastante em relação à ideia básica que a antecede, e que fecha com uma cadência fraca ou forte.
- e) Introdução temática: “uma unidade curta, raramente com mais de dois compassos, mas às vezes de apenas um ou dois acordes” (CAPLIN, 2013, p. 714) e que prolonga a tônica. Tem função de antes-do-começo.
- f) Codeta: Uma função pós-cadencial que segue uma cadência autêntica perfeita durando entre um único acorde e uma frase de 4 compassos. É suportada por uma harmonia que prolonga a tônica.” (CAPLIN, 2013, p. 704)

¹⁰ Para aqueles músicos para qual tal proposta pareça à primeira vista, algo absurda, talvez os exemplos de uma introdução como tendo uma função “antes-do-começo” e uma coda como sendo uma função “depois-do-fim” possam esclarecer intuitivamente a ideia.

¹¹ “*Measure*” no original. A tradução em inglês para o termo “compasso” é *bar*, no entanto. O termo *measure* é mais geral, e se refere a uma extensão de tempo com a mesma duração de um compasso. Essa extensão, no entanto, não precisa estar contida dentro de um mesmo compasso. Em uma peça a unidade de compasso tenha quatro tempos, por exemplo, os terceiro e quarto tempos de um compasso junto com o primeiro e segundo tempos do seguinte formam uma *measure*, mas não uma *bar*.

Tabela 2 - Hierarquia das funções formais

Função formal	Função temporal geral	Nível hierárquico
Ideia básica	Início	Atômico
Continuação	Meio	
Ideia cadencial	Fim	
Ideia contrastante	Fim	
Codeta	Depois-do-fim	
Introdução temática	Antes-do-começo	Intratemático
Antecedente	Início	
Apresentação		
Meio contrastante	Meio	
Continuação	Meio*	
Consequente	Final	
Seção de fechamento	Depois-do-fim	
Ficar na dominante	Depois-do-fim	
Tema principal	Início	Temático
Transição	Meio	
Tema interior	Meio	
Tema subordinado	Fim	
Introdução lenta	Antes-do-começo	Seção
Exposição	Início	
Desenvolvimento	Meio	
Recapitulação	Fim	
Coda	Depois-do-fim	

Fonte: elaboração própria.

1.1.3.2. *Funções infratemáticas*

As funções atômicas se combinam entre si para originar as funções infratemáticas, cujos termos correspondem a vários dos utilizados tradicionalmente no estudo da forma. Elas são definidas como tal:

- a) Apresentação: uma unidade de 4 compassos com função formal inicial, formada de uma ideia básica e sua repetição¹².
- b) Exposição (seção A): Uma função infratemática inicial que consiste em uma unidade temática completa terminando com uma cadência autêntica perfeita. A primeira unidade de uma forma pequeno ternário.
- c) Continuação: uma unidade de 4 compassos com função formal medial e conclusiva, formada de uma continuação e uma ideia cadencial¹³.
- d) Antecedente: uma unidade de 4 compassos com função formal inicial, formada por uma ideia básica, seguida de uma ideia contrastante levando à uma cadência fraca.
- e) Consequente: uma unidade de 4 compassos com função formal conclusiva, formada por uma ideia básica seguida de uma ideia contrastante levando a uma cadência forte.
- f) Meio contrastante: uma função infratemática medial que afrouxa a organização formal predominante, enfatiza a dominante da tonalidade principal e termina com uma semicadência (ou chegada de dominante). A segunda unidade da forma pequeno ternário. (CAPLIN, 2013, p. 254)
- g) Recapitulação (seção A'): uma função infratemática que representa um retorno (geralmente ajustado e alterado) de uma exposição [infratemática, seção A] anterior. A terceira unidade de uma forma pequeno ternário. (CAPLIN, 2013, p. 256)

¹² Caplin não utiliza o termo “apresentação” se referindo a uma função formal infratemática, mas sim a uma unidade da estrutura de agrupamento, a frase de apresentação. No entanto, além de ser uma unidade da estrutura de agrupamento, a frase de apresentação “cumprir uma função formal distinta, também denominada apresentação” (CAPLIN, 2013, p. 46). É a essa função que me refiro na definição acima. Como é composta por duas funções atômicas (de ideia básica) é coerente situá-la no nível hierárquico superior, o infratemático.

¹³ Assim como no caso do termo “apresentação”, “continuação” não é utilizado explicitamente para se referir a uma função infratemática mas sim em “frase de continuação” para se referir a uma unidade da estrutura de agrupamento. Aqui, no entanto, há também uma função atômica denominada “continuação” (vide **Error! Reference source not found.** e Caplin (2013, p. 47-48, 705)). A frase de continuação, além de ser uma unidade da estrutura de agrupamento, possui um conteúdo funcional determinado: é composta por uma função (atômica) de continuação seguida de uma função cadencial. Apesar de Caplin não mencionar explicitamente tal função, proponho aqui que se considere uma função infratemática de continuação como sendo a composição dessas duas funções atômicas (semelhante ao que foi feito com a função infratemática de apresentação). Além de, efetivamente, existir tal unidade infratemática com conteúdo funcional determinado, considerar uma função como essa fornece uma consistência sistemática desejável à teoria (no mínimo como se encontra exposta nesta revisão): ela nos permite considerar, sem ter que admitir uma exceção, que as funções formais formam uma hierarquia aninhada.

- h) Seção de fechamento: uma função pós-cadencial “que segue uma cadência autêntica perfeita”. Consiste em um grupo de codetas, frequentemente tendo fragmentação e dinâmica recessiva (CAPLIN, 2013, p. 704).

1.1.3.3. *Funções temáticas*

Poderia se esperar que no próximo nível hierárquico estivessem os dois tradicionalíssimos conceitos formais de sentença e período. Afinal, um período é composto de um antecedente e de um conseqüente e uma sentença é composta de uma frase de apresentação seguida de uma frase de continuação. Esses são, no entanto, tipos (e não funções) formais. Tratarei de tipos formais na subseção 1.1.6. Cada uma das funções temáticas pode ser composta de diversas maneiras a partir das funções infratemáticas, por isso, não é possível descrevê-las somente em função das unidades de nível inferior. Em vez disso, as funções temáticas são definidas por características formais de uma ordem diferente, ilustrando o fato de que os critérios de determinação de funções formais mudam de acordo com o nível hierárquico em que se encontram. Algumas das funções temáticas são as seguintes:

- a) Tema principal: “função formal temática inicial, que traz as principais ideias melódico-motívicas do movimento, estabelece e confirma a tonalidade principal, e define um padrão de firmeza formal” (CAPLIN, 2013, p. 709).
- b) Transição: função formal temática medial, que desestabiliza a tonalidade principal e afrouxa a organização formal. (CAPLIN, 2013, p. 714)
- c) Tema subordinado: uma função temática conclusiva que “confirma uma tonalidade subordinada por fechá-lo com uma cadência autêntica perfeita. Ele afrouxa a organização temática para solidificar o novo tonalidade em relação aa tonalidade principal” (CAPLIN, 2013, p. 713)
- d) Núcleo de desenvolvimento: “uma unidade temática de um desenvolvimento [enquanto função de seção] consistindo em um modelo relativamente largo (4-8 c.), uma ou mais repetições sequenciais, fragmentação, uma semicadência (ou chegada de dominante) concludente e um ficar na dominante pós-cadencial.”

- e) Pré-núcleo: a função formal inicial de um desenvolvimento¹⁴.

1.1.3.4. *Funções de seção*

Por fim, as funções temáticas se agrupam em funções de seção, que normalmente coincidem com as seções de uma peça musical. Aqui também se irá notar que os critérios são de uma ordem ligeiramente diferente dos anteriores:

- a) Exposição: função inicial que “apresenta a maioria do material melódico motivico que é usado ao longo do movimento todo e estabelece o seu conflito tonal fundamental. A exposição contém três funções temáticas principais: tema principal, transição e tema subordinado” (CAPLIN, 2013, p. 263).
- b) Desenvolvimento: função medial localizada entre a exposição e a recapitulação. Pode conter um pré-núcleo, um ou mais núcleos, e uma retransição (CAPLIN, 2013, p. 706).
- c) Recapitulação: função final que “resolve os principais processos tonais e melódicos deixados incompletos nas seções anteriores. Também dá simetria e equilíbrio à forma como um todo por reafirmar material melódico-motívico da exposição.” (CAPLIN, 2013, p. 475)
- d) Introdução lenta: função de enquadramento de “antes-do-começo” e que precede uma exposição (CAPLIN, 2013, p. 713).
- e) Coda: função de enquadramento de “após-o-fim” que contém um ou mais temas de coda que reforçam ainda mais a tonalidade principal e podem cumprir certas tarefas compensatórias (CAPLIN, 2013, p. 704).

1.1.4. *Desvios frasais*

São comuns os casos nos quais compositores empregam unidades cujas durações não correspondem com aquelas das definições de função formal. Caplin (2013, p. 123) considera que, para isso, utilizam quatro procedimentos de desvio frasal (*phrase*

¹⁴ A reticência nessa definição se deve ao fato de que um pré-núcleo pode ser estruturado formalmente de várias maneiras.

*deviation*¹⁵): extensão, expansão, compressão e interpolação. A extensão consiste em trazer mais material do que o estritamente necessário para se expressar uma função formal. Um caso típico acontece quando há repetições extras de funções formais¹⁶. A expansão ocorre quando a duração de uma função formal é estendida além do que é previsto em sua definição. Esse procedimento é comum em continuações de temas subordinados, que são estendidas como forma de dar mais peso retórico para a cadência que virá a fechar uma recapitulação ou exposição. A compressão é o processo contrário da expansão: uma função formal tem a duração encurtada em relação ao previsto em sua definição. A interpolação, por fim, acontece quando há uma inserção de material novo, o qual não é relacionado com o que o cerca e nem partilha de suas funções formais. A impressão que se tem é que tal material não participa de forma decisiva da sintaxe musical. Em alguns desses casos, mas nem sempre, é possível construir uma versão com duração normativa do trecho que possui o desvio, pela retirada ou adição de material. Tal versão mantém o sentido temporal da passagem, sua sintaxe de funções formais, mas, é claro, provavelmente perde muito de seu caráter expressivo e, portanto, não deve ser vista de forma alguma como uma alternativa ou correção ao que de fato se dá na partitura, apenas como uma demonstração da existência de processos de desvios frasais.

1.1.5. *Tarefas formais*

À certas funções, especialmente as temáticas, Caplin associa certas tarefas, as quais denomina também “funções”. Já comentamos algumas delas na subseção 1.1.3.3. As descreveremos a seguir de forma mais completa. Para evitar eventuais confusões, usaremos o termo “tarefa” quando nos referirmos a esse conceito daqui para a frente. Aproveitarei também para comentar brevemente alguns aspectos harmônicos de cada uma dessas unidades, os quais serão úteis ter em vista durante a análise.

- a) Tema principal: O tema principal tem como tarefa apresentar o principal material melódico-motívico da sonata em um contexto estável do ponto de vista da tonalidade e da estrutura frasal. A estabilidade tonal é atingida com o tema começando e terminando na tonalidade principal e sempre fechando com um dos

¹⁵ O autor enfatiza que o termo “desvio” não tem qualquer significado pejorativo nesse contexto, apenas serve para indicar a diferença entre a unidade realizada e aquela definida.

¹⁶ Veremos um exemplo desse procedimento em nossa análise da transição do primeiro movimento.

três tipos de cadência. A estabilidade de estrutura frasal¹⁷ é atingida por meio de uma organização firme em relação às funções de transição e tema subordinado. (CAPLIN, 2013, p. 287).

b) Transição: a transição, por sua vez, deve desestabilizar a tonalidade principal para que a tonalidade subordinada possa rivalizá-lo durante a exposição. A transição também torna a forma mais frouxa, confere mais continuidade rítmica e impulso ao movimento e, especialmente em seu final, liquida o material melódico-motívico para “abrir caminho” para o tema subordinado. A harmonia alvo da transição é a dominante, normalmente da tonalidade subordinada, mas ocasionalmente da tonalidade principal. No primeiro caso diz-se que a transição é modulatória, enquanto no segundo diz-se que ela é não-modulatória - a modulação para a tonalidade subordinada será direta e acontecerá no início do tema subordinado, nesse caso. Essa dominante é frequentemente alcançada por uma semicadência, apesar de chegadas de dominantes não-cadenciais ocasionalmente ocorrerem. (CAPLIN, 2013, p. 308–309)

c) Tema subordinado: o tema subordinado deve, em primeiro lugar, contrastar com o tema principal. Deve, também, tornar a organização ainda mais frouxa, especialmente através de extensões e expansões, e confirmar a tonalidade subordinada com uma cadência autêntica perfeita. (CAPLIN, 2013, p. 353).

d) Desenvolvimento (B): o desenvolvimento tem como tarefa gerar o maior grau de instabilidade tonal e de estrutura-frasal, motivando a restauração dessa estabilidade com a retomada do tema principal. (CAPLIN, 1998, p. 139). O desenvolvimento é, sabidamente, a região menos convencional de uma peça. Mesmo assim é possível observar algumas tendências composicionais. A organização tonal, por exemplo, é um aspecto formal relativamente convencional (CAPLIN, 2013, p. 421). Na citação abaixo Caplin comenta essa organização:

A maioria das seções de desenvolvimento então gasta algum tempo explorando as regiões tonais do “modo menor” da tonalidade principal e eventualmente retorna aa tonalidade principal, terminando lá com harmonia dominante. As regiões do modo menor de uma tonalidade principal em modo maior são, em

¹⁷ Sinônimo de estrutura de agrupamento.

ordem de importância, a submediante (IV), a mediante (III), a mediante (VI) e a supertônica (II). As regiões do modo menor de uma tonalidade principal são a subdominante (IV) e a dominante (V) (CAPLIN, 2013, p. 421)

Um desenvolvimento que termina em uma dessas tonalidades de desenvolvimento deve possuir uma retransição, uma função formal que tem como tarefa modular de volta para o tonalidade que inicia a exposição. (CAPLIN, 2013, p. 423)

a) Recapitulação (A'): Como função formal, sua tarefa é resolver os processos tonais e melódicos que ficaram “incompletos” em seções anteriores. Ela também dá simetria e equilíbrio ao movimento como um todo ao retomar o material-melódico motivico da exposição. Na recapitulação de uma sonata, as funções temáticas são preservadas em relação à exposição. Suas tarefas, no entanto, são completamente diferentes (CAPLIN, 2013, p. 475):

- Tema principal: Aqui, a principal tarefa dessa função é sinalizar o sentido de “retorno” ao retomar o material melódico motivico e a tonalidade principal¹⁸. (CAPLIN, 1998, p. 16)
- Transição: na recapitulação, a transição continua tendo como tarefa desestabilizar a tonalidade principal, mas desta vez isso é feito não para levar a tonalidade subordinada, mas sim para evitar uma monotonia tonal, fazendo com que o tema subordinado “soe fresco”. (CAPLIN, 1998, p. 161)
- Tema subordinado: na recapitulação, a tarefa do tema subordinado é resolver o conflito de tonalidades ao ser retomado transposto para a tonalidade principal. Sua organização frouxa agora serve para dar a tonalidade principal o “maior poder de expressão” de todo o movimento. (CAPLIN, 1998, p. 163)

b) Coda: Caplin considera que a coda, sendo uma função opcional, não tem nenhuma tarefa no sentido de “completar a forma”. Ela tem, no entanto, uma série de “tarefas compensatórias”, que dão ao compositor uma última chance de “compensar vários eventos e procedimentos” que “não puderam ser

¹⁸ O retorno da tonalidade principal nem sempre acontece na recapitulação do tema principal, no entanto, ocasionalmente essa tarefa é cumprida pelo tema subordinado.

completamente tratados” nas seções anteriores (CAPLIN, 2013, p. 521). Entre elas, estão:

- Conferir um caráter circular à forma como um todo ao relembrar ideias do tema principal;
- Retomar material da exposição que foi excluído da recapitulação;
- Fazer referência a ideias da seção de desenvolvimento;
- Construir uma curva dinâmica conclusiva diferente (ou que supere) a da recapitulação (CAPLIN, 2013, p. 521).

1.1.6. *Tipos formais*

Como dito, na subseção 1.1.3.3, Caplin distingue entre funções formais e tipos formais. Enquanto uma função formal pode ser composta por encadeamentos diferentes de funções de níveis hierárquicos inferiores, um tipo formal é caracterizado por um encadeamento específico de funções formais. A Tabela 3 dá alguns exemplos de tipos formais associados com suas funções. A distinção decisiva talvez seja, no entanto, o fato de que uma função formal sempre tem uma função temporal geral associada a ela, enquanto um tipo formal não (CAPLIN, 2009, p. 32). Por exemplo: a função formal tema principal está associada à função temporal geral de “início”, enquanto o tipo formal sentença pode estar associado tanto à função temporal geral “início” (e.g., em um tema principal) como a de meio (e.g., em uma transição) como à conclusiva (e.g., em um tema subordinado).

A principal vantagem em nos focarmos na função formal, e não no tipo, é que os tipos formais consagrados (como a sentença, o período e o pequeno ternário) não dão conta da diversidade de combinações de funções formais (CAPLIN, 2009, p. 31). É possível, por exemplo, conceber uma função temática “híbrida” composta por uma apresentação (normalmente associada ao tipo formal sentença) e um conseqüente (normalmente associado ao tipo formal período). Caplin (1998) dedica o capítulo 5 (p. 59-70) de seu *Classical Form* às funções temáticas híbridas, comuns no repertório clássico.

Tabela 3 - 'Tipos' formais vs. 'funções' formais

TIPOS FORMAIS	FUNÇÕES FORMAIS
<i>Tipos de movimento completo</i>	
Sonata	Introdução Exposição tema principal transição tema subordinado seção de fechamento Desenvolvimento Recapitulação Coda
Rondó de cinco partes	Tema Principal Complexo de temas subordinados Tema Principal Tema Interior Tema Principal Coda
Grande Ternário	Tema Principal Tema Interior Tema Principal
Concerto	Ritornello de abertura Exposição Ritornello do tema subordinado Desenvolvimento Recapitulação Ritornello de fechamento
<i>Tipos temáticos</i>	
Sentença	apresentação continuação cadencial
Período	antecedente consequente
Pequeno ternário	exposição (A) meio contrastante (B) recapitulação (A')
Tema híbrido	antecedente [do período] continuação [da sentença] cadencial [da sentença]

Fonte: (CAPLIN, 2009, p. 33).

1.1.7. Aplicação da teoria das funções formais na Sinfonia nº2

Neste ponto, após abordadas as principais ideias da teoria de Caplin, devemos refletir sobre a forma como ela pode se adaptar à peça que é objeto desta dissertação. Ao mencionar as “multiplicidades temporais” que são expressas pelas funções formais, Caplin. (2009, p. 25, meu grifo) diz:

Eu sugeriria que a habilidade de um compositor em realizar de forma convincente esses tipos de multiplicidades temporais explica a habilidade de ouvintes experientes (isto é, aqueles que estão familiarizados com o conjunto de convenções composicionais que o gênero compreende) de discernir rapidamente onde uma passagem particular se encontra dentro da extensão temporal geral de uma obra.

A percepção das funções formais depende, portanto, de um ouvinte iniciado em determinado gênero. Nessa linha, as funções formais identificadas por Caplin dizem respeito a um gênero específico, a saber, o da música instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven, como fica claro no trecho a seguir:

Ainda que extraordinariamente individualísticas em melodia, ritmo, e expressão dramática, obras nesse estilo então baseadas (*grounded*) em um conjunto altamente sofisticado de convenções composicionais, que são identificadas aqui como funções formais. (CAPLIN, 1998, p. 3)

Sendo assim, um outro “estilo” deve poder contar com funções formais diferentes. Portanto, ao utilizar a proposta teórica de Caplin outro repertório devemos nos perguntar quais são as funções formais que o integram. Em outras palavras, devemos indagar qual é o “conjunto de convenções” (CAPLIN, 2009, p. 25) pelo qual “os compositores realizam de maneira convincente” (CAPLIN, 2009, p. 25) as funções temporais gerais de uma obra. De maneira mais fundamental, devemos antes nos perguntar se tais convenções de fato existem. Tais questões se tornam mais prementes quando tratamos de um repertório vinculado ao modernismo, que por vezes tem como uma de suas bandeiras a negação da tradição da prática comum, uma tradição marcada por um conjunto restrito e uniforme de convenções composicionais. Agravando a questão, está o fato de que o modernismo não é simplesmente a erosão do sistema tonal e das funções formais da prática comum, mas é também o período em que, pela primeira vez na história da música de concerto ocidental, não há um sistema composicional único e compartilhado¹⁹. Assim, a própria ideia da existência de um corpo coletivo de convenções composicionais que possa servir de base para a identificação de qualquer função formal

¹⁹ Como coloca Robert P. Morgan (1992, p. 47): “O que diferencia esse ponto de inflexão musical de seus precedentes não é o fato de que um velho sistema se extinguiu [...] mas sim que nenhum novo análogo se ofereceu como substituto.”

passa a estar em questão. De uma maneira mais radical, há ainda aqueles modernistas que buscaram negar a própria noção de forma enquanto equilíbrio, proporção e diferenciação.

Por essas razões, pode-se imaginar que abordar uma peça como a *Sinfonia n.º2* de Guarnieri pela perspectiva das funções formais seja uma tentativa fadada ao fracasso ou, no mínimo, a resultados muito pouco reveladores. Há dois fatores relevantes que apontam no sentido contrário, no entanto. Em primeiro lugar, há uma manifesta preocupação formal na obra de Guarnieri. O próprio compositor declara: “Sou um brahmsiano: a forma é minha alucinação.” (apud SILVA, 2001, p. 447). Essa posição nos dá, de saída, a esperança de que haja, em primeiro lugar, uma forma razoavelmente coerente e clara a ser encontrada em suas composições. Dessa maneira, (concordando com Caplin quando diz que temporalidade é um aspecto fundamental do que entendemos por forma em música) pode-se supor que há certa coerência na maneira como essa temporalidade se expressa por meio de funções formais na obra de Guarnieri. Em segundo lugar, a peça em questão, apesar de modernista, é tida como neoclássica. Sendo assim, tem um vínculo (potencialmente íntimo) com o repertório clássico analisado por Caplin. A própria escolha da denominação “Sinfonia” aponta para tal. Podemos levantar, então, uma segunda hipótese: as funções formais da peça, caso existam, possivelmente guardam certa semelhança com aquelas identificadas por Caplin.

Se desejássemos prosseguir de forma rigorosa a partir desse ponto, o passo seguinte seria determinar quais são as funções formais vigentes na *Sinfonia n.º2*. Porém, isso exigiria que se analisasse um número relevante de peças do “estilo” (seja lá qual ele fosse) no qual a peça de Guarnieri está inserida, para determinar se: (1) as convenções necessárias para a formação de funções formais estão presentes e, em caso positivo, (2) quais são elas. Mueller (2018), em sua dissertação sobre as obras para piano de Stravinsky, segue esse caminho e consegue identificar algumas funções específicas a esse repertório, em especial certas funções conclusivas, as quais denomina de “encerramentos” (*endings*) ao invés de cadências. Podemos nos perguntar, no entanto, se o número de peças analisadas por Mueller para inferir suas funções formais constitui uma amostra suficiente para que se denomine certas recorrências ali observadas de “convenções composicionais”. Seja como for, o presente estudo seguirá um caminho diferente, já que a análise de um número suficiente de obras a fim de identificar suas funções formais excederia o escopo aceitável de uma dissertação de mestrado.

Como alternativa, partiremos da hipótese de que é possível flexibilizar e adaptar as definições das funções formais do repertório clássico estudado por Caplin para a *Sinfonia n°2*, uma peça neoclássica. Veremos que essa adaptação se dará, em certos casos, orientada pelas relações de revisão conceituadas por Straus (1990, *passim*). Essa flexibilização, justamente por não poder se apoiar em critérios definidos de antemão, terá inevitavelmente algo de imprecisão e subjetividade. É plenamente possível, e até esperado, que outros ouvintes (e pesquisadores) identifiquem uma organização formal diferente da que virá a ser proposta. Não obstante essa inevitável subjetividade, tentarei sempre me manter orientado por certos critérios. Em primeiro lugar, irei utilizar, tanto quanto possível, somente as funções formais previstas por Caplin. Em segundo lugar, considerarei que a peça em questão se conforma ao tipo formal “sonata”. Isso implica que ela deve, a princípio, seguir uma certa sintaxe de funções formais. A saber, deve possuir três seções (exposição, desenvolvimento e recapitulação); a primeira seção por sua vez, deve possuir três funções temáticas (tema principal, transição, tema subordinado); o tema principal, por sua vez, deve possuir três funções temporais gerais, uma inicial, uma medial e outra conclusiva; a função inicial, por sua vez, pode ser cumprida pelas funções formais de apresentação ou antecedente; e assim por diante. Dado o tipo formal do movimento, iremos preferir as interpretações que melhor expliquem o conteúdo musical de cada um de seus trechos como cumprindo as funções formais esperadas dentro desse tipo. Veremos, no entanto, que em vários momentos as funções de Caplin ou nos darão descrições pouco convincentes ou ambíguas. Nesses casos, seguiremos o conselho do próprio autor e indicaremos, tanto quanto possível, as ambiguidades. Por vezes, abandonaremos a terminologia de Caplin por inteiro e descreveremos a organização formal a partir da estrutura de agrupamento^{20,21} em especial na análise do desenvolvimento e da coda, .

Como último tópico desta subseção, comentarei a adaptação de dois critérios de determinação de funções formais particularmente relevantes: as progressões harmônicas e as cadências. Outras adaptações menos abrangentes serão comentadas na

²⁰ Com isso permanecemos ainda orientados, de certa maneira, pelo método de Caplin, já que o mesmo sugere que a descrição da estrutura de agrupamento é um primeiro passo para análises formais em geral (CAPLIN, 2009, p. 21-23).

²¹ Ao fazê-lo, estaremos no orientando, de forma livre, no conceito de “forma multivalente” de James Webster. (WEBSTER, 2009, *passim*). Isto é, entenderemos que o estabelecimento de fronteiras formais é determinado pela interação de uma multiplicidade de fatores, que se dão em diversas “dimensões” musicais. Exemplos de dimensões possíveis são a textura, a dinâmica, a harmonia e a instrumentação.

ocasião de sua aplicação durante a análise. Com raras exceções, não há progressões harmônicas, como definidas por Caplin, na peça de Guarnieri. Para lidar com isso, adotaremos duas medidas. Primeiro, iremos procurar encontrar outros elementos musicais que possam colaborar com as progressões para sinalizar os sentidos de começo, meio ou fim. Mueller (2018) adota uma estratégia semelhante ao propor “um método para identificar funções formais nas obras de Stravinsky onde as progressões harmônicas não são claras, recorrendo assim a outros elementos da composição musical”. Em particular, experimentarei conceder ao material melódico-motívico, para o qual Caplin admite apenas um “papel mínimo” (CAPLIN, 2009, p. 37) na determinação de suas funções formais, uma importância maior. Em segundo lugar, tentaremos estender a gama de conjuntos que podem constituir uma progressão harmônica.

As cadências, como definidas por Caplin²², são outro elemento ausente em Guarnieri. Rodrigues (2001, p. 113) coloca da seguinte forma, ao se referir às esparsas “polarizações” na obra sinfônica de Guarnieri:

Normalmente estes pontos não são alcançados pelos caminhos comuns da música tradicional, como certas fórmulas harmônicas cadenciais, nem mesmo onde é mais frequente encontrá-las, ou seja, nos finais de obra.

Da mesma forma como será feito com as progressões harmônicas em geral, admitiremos uma concepção mais ampla de cadência para que se encontre certos eventos harmônicos que exerçam um papel similar ao da cadência no repertório de Caplin. Logo em seguida da citação acima, Rodrigues (2001, p. 113) afirma:

Fugindo das fórmulas cadenciais, o procedimento mais frequente do compositor é aproximar-se através de progressões por graus conjuntos, na maioria das vezes descendente, que podem ser cromáticas, diatônicas, ou a combinação de ambas.

Tal possibilidade será considerada, assim como a da presença de diversas notas adicionais, além daquelas das tétrades, sobre os graus da escala.

²² Um ponto particularmente restritivo da definição de cadência empregada por Caplin é que a dominante deve aparecer inicialmente em posição fundamental e assim permanecer até a chegada da tônica (CAPLIN, 2013, p. 4).

1.1.8. *Funções formais e percepção musical*

Como conclusão para a revisão teórica de forma, gostaria de refletir brevemente sobre como a percepção de funções formais pode influenciar a escuta musical. A princípio, o sistema desenvolvido por Caplin pode parecer ter apenas uma finalidade taxonômica. No entanto, o objetivo de Caplin não é simplesmente classificar as extensões de tempo de uma obra de forma a diferenciá-las de maneira sistematicamente consistente. Para compreender esse fato, será útil perceber que uma análise de funções formais compreende três etapas, cada qual nos fornece um entendimento melhor do material musical analisado. São elas: (1) a classificação das extensões de tempo da música em uma estrutura de agrupamento, (2) a atribuição de funções temporais gerais às unidades dessa estrutura e (3) a determinação das funções formais específicas pelas quais a peça expressa as funções temporais gerais²³. Em primeiro lugar, ao determinarmos a estrutura de agrupamento de uma obra somos forçados a realizar uma das tarefas fundamentais da análise, que é justamente dividir (em outras palavras, analisar), a superfície musical em uma estrutura hierárquica. Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 13), ao cunhar o termo “estrutura de agrupamento” afirmam:

[...] quando um ouvinte interpreta uma estrutura de agrupamento para a peça, ele já andou um bom caminho em direção a “dar sentido” à peça: ele sabe quais são as unidades, e quais unidades se juntam e quais não. Esse conhecimento por sua vez se torna um insumo importante para construir outros, mais complicados, tipos de estrutura musical. Esse agrupamento pode ser visto como o componente mais básico do entendimento musical.

Deve-se, claro, considerar a possibilidade de que os autores estão exagerando sobre a relevância do conceito que estão cunhando para a música como um todo, mas, mesmo assim, é difícil imaginar como a compreensão musical não possa depender, em larga medida, da interpretação de sua estrutura em função de uma classificação que agrupe as extensões de tempo da superfície musical em unidades de acordo com certas similaridades. Além disso, mais do que criar tais grupos, a estrutura de agrupamento os relacionada de uma maneira hierárquica. Essa organização é vista por muitos também como fundamental para nossa percepção da música. Lerdahl e Jackendoff (1983, p. 13)

²³ Ao dividir dessa forma não pretendo sugerir que essas etapas acontecem necessariamente nessa ordem, mas apenas que é necessário que elas tenham sido realizadas em algum momento da análise.

afirmam “a mais fundamental característica de grupos musicais é que eles são ouvidos de uma maneira hierárquica. Um motivo é ouvido como parte de um tema, um tema como parte de grupo de temas, e uma seção como parte da peça.”, Becker e Becker (apud COHN; DEMPSTER, 1992, p. 156) colocam sucintamente: “a música é hierárquica”. Cohn e Dempster (1992, p. 162) mostram que, mesmo dada uma definição matemática restritiva do conceito de hierarquia, os modelos de condução de vozes schenkerianos são “corretamente entendidos como hierárquicos²⁴”.

Conceber uma estrutura de agrupamento que segmente e relacione as extensões de tempo de acordo com uma hierarquia não é, porém, uma característica exclusiva da teoria das funções formais. A contribuição mais específica dessa teoria começa a ser vista quando devemos relacionar essa estrutura de agrupamento às funções temporais gerais. Aqui há uma influência ainda mais concreta na percepção musical. Ao nos propormos a ouvir um determinado trecho como “começo”, “meio” ou “fim” mudamos a relação temporal que estabelecemos com tal trecho. Nossa expectativa quanto à completude do trecho muda, por exemplo. Ouvir um começo é confirmar a expectativa de um fim anterior, que completa uma unidade, e, ao mesmo tempo, perceber a possibilidade de uma nova unidade (potencialmente completa). Ao ouvirmos um “meio” cria-se a expectativa de que um “fim” venha a completar essa unidade emergente, e, ao completá-la, criar a expectativa de que uma nova unidade comece. Somado a isso deve-se lembrar que essas funções estão organizadas de acordo com uma estrutura hierárquica recursiva, o que confere um caráter único a cada uma de suas unidades. Em suma, ao nos perguntarmos “Qual é a função temporal geral desse trecho?” (ou, em outras palavras, “Esse trecho é um começo, um meio ou um fim?”) nos deparamos com questões fundamentais relacionadas à nossa percepção de tempo. Dito isso, é necessário conceder que talvez a “fenomenologia” proposta por Caplin seja algo “subdesenvolvida”, como Hepokoski (2009, p. 41) afirma. No entanto, isso pede pelo aprofundamento das questões levantadas aqui, não pelo seu abandono. A tentativa de aplicação do modelo de Caplin em repertórios diversos, como a que proponho aqui, pode ajudar nessa verificação de robustez da teoria. Durante minha análise, peço que o leitor tenha em mente as questões acima, isto é, esteja consciente da função temporal geral que proponho para cada trecho.

²⁴ Cohn argumenta, no entanto, que disso não decorre o fato de que a música tonal, ela mesma, é hierárquica. O autor propõe mais à frente no texto que o conceito mais amplo de rede (*network*) é mais apropriado para se pensar as relações musicais tonais.

Encorajo-o, também, a se perguntar como a classificação dada se relaciona com a sua escuta prévia da obra. Provavelmente haverá divergências. Nesse caso, convido-o a tentar escutar a obra segundo as funções propostas na análise, e determinar, então, se tal exercício pôde revelar uma nova escuta para o trecho.

Por fim, como última etapa, se deve atribuir funções formais a cada uma das unidades para as quais foram encontradas as funções temporais gerais. Isso é equivalente a perguntar: como o compositor expressou o sentido de começo, meio ou fim, nesse trecho? No contexto da prática comum, o compositor poderia ter escolhido como forma de expressar a primeira função temporal geral de “início” de uma peça, por exemplo, uma sentença, um período ou um pequeno ternário. Pode ter decidido, ainda, preceder essa função com uma função de enquadramento como uma introdução lenta. Cada uma dessas formas de expressão possuiria também uma sequência pré-definida de encadeamento de suas funções formais e, conseqüentemente, de suas funções temporais gerais. No nosso caso, no entanto, por não se tratar de uma peça nesse contexto, as questões devem ser de uma natureza ligeiramente diferente. Devemos nos perguntar durante a análise, por exemplo, se os recursos empregados no que será chamado de função formal “tema principal” são semelhantes o suficiente com a definição dada por Caplin de “tema principal” para que se possa estabelecer uma analogia entre os dois. Como exemplo concreto disso, podemos tomar a decisão de rotular o evento harmônico do c. 15 do primeiro movimento da *Sinfonia n.º2* como uma cadência. Obviamente essa não é uma cadência no sentido de Caplin. No entanto, considerei que no contexto harmônico da peça esse é um evento análogo a uma cadência e, portanto, promove fechamento formal. Essa é uma analogia válida? Em quais aspectos essa cadência difere da de uma peça no estilo clássico? É possível ouvir, de fato, o encerramento de uma unidade formal no c. 15? Se sim, isso se deve apenas à cadência? Espero que essas perguntas, as quais pretendo que norteiem a minha análise, ajudem a esclarecer a maneira pela qual um tipo de temporalidade (aquele captado pelas funções formais) é expresso na *Sinfonia n.º2* e também a forma pela qual essa expressão se relaciona com as funções formais da tradição clássica.

1.2. A Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy

O sistema analítico da Teoria da Sonata tem como objetivo "facilitar as questões de significado musical e cultural" (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 604), por meio de um estilo de análise musical que entende a forma como um fenômeno "dialógico". A forma enquanto diálogo implica que devemos, em um primeiro momento, comparar em uma análise musical técnica as peças particulares com as diversas opções composicionais convencionais de seu gênero, que existem em diferentes graus de disponibilidade, ou "normatividade". As congruências e incongruências em relação a esse "pano-de-fundo" do gênero serão o elemento fundamental para guiar o segundo passo do método: a interpretação hermenêutica (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 9 - 12). Grande parte do *Elements of Sonata Theory* é dedicado à caracterização, em termos técnicos, do gênero da sonata do séc. XVIII. Em outras palavras, é reconstituído o pano de fundo genérico contra o qual devemos interpretar as obras particulares desse gênero. Durante a realização dessa tarefa, os autores, com a sua típica "linguagem vetorizada" (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 603), discutem e indicam caminhos de interpretação hermenêutica nos numerosos exemplos de cada conceito. Além disso, dedicam algumas seções do texto (com destaque para "A Sonata como Metáfora para a Ação Humana" o último trecho do capítulo 11 (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 251-254)) especificamente para apresentar possibilidades hermenêuticas mais gerais. Abaixo serão delineados de forma sumária os principais pontos da caracterização que Teoria da Sonata faz da sonata do séc. XVIII e início do XIX. Conforme for requerido pela análise, alguns desses conceitos serão aprofundados durante ela própria.

1.2.1. A forma das sonatas

Uma das principais peculiaridades da concepção da sonata por Hepokoski e Darcy é dada na seguinte citação:

A forma sonata não é nem um conjunto de regras "de livro-texto" nem um esquema fixo. Ao invés, é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis em sua realização - um campo de permissivas e restritivas linhas gerais aplicadas na produção e interpretação de um formato [*shape*] composicional familiar. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 15)

Evidenciado aqui está o aspecto dialógico da forma, comentado anteriormente. A forma surge no diálogo entre a obra particular e “constelação” de “procedimentos normativos” que estão disponíveis em um determinado momento histórico. Tais procedimentos, do ponto de vista composicional eram “um sistema ordenado de opções genericamente disponíveis” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p.47) para cada trecho de uma sonata. Os autores expõem essas opções como um conjunto nivelado de padrões (*defaults*) para cada um dos eventos musicais relevantes. Assim, a opção composicional mais comum seria um padrão de primeiro nível (*first-level default*) enquanto as demais opções seriam classificadas, progressivamente, de acordo com sua disponibilidade. Ocasionalmente, no entanto, um compositor poderia empregar um recurso não usual, que não correspondesse a nenhuma dessas opções, em o que Hepokoski e Darcy denominam de “deformação”²⁵ da norma (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 10). Quanto menos usual a escolha, mais ela convida a uma interpretação hermenêutica atenta, já que indica que o compositor, ao rejeitar os procedimentos automáticos, desejava expressar algo específico.

Os autores segmentam a forma sonata em zonas ou espaços-de-ação (*action-spaces*), que podem corresponder às seções em sentido usual (e.g. exposição, desenvolvimento e recapitulação) ou a unidades menores como (mas não restritas a) temas. Os autores fixam certos rótulos para as principais zonas de uma sonata. Grosso modo a Tabela 4 ilustra a equivalência entre esses rótulos e os termos que Caplin utiliza para designar unidades (ou funções) formais. Durante a análise iremos utilizar, na maior parte do tempo, os rótulos de Caplin. Quando estivermos tratando de questões mais estritamente relacionadas à Teoria da Sonata empregaremos, ocasionalmente, as siglas de Hepokoski e Darcy.

Tabela 4 - Correspondência entre rótulos de Hepokoski e Darcy e funções formais temáticas

Caplin	Hepokoski e Darcy
Tema principal	Tema primário (P)
Transição	Transição (TR)
Tema subordinado	Tema secundário (S)
Último tema subordinado	Tema de fechamento (C)

Fonte: elaboração própria

²⁵ Os autores fazem questão de ressaltar que deformação, nesse contexto, não tem nenhuma conotação pejorativa. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 11)

Em um nível superior ao dos temas, as diferentes configurações das zonas em uma peça dão origem a cinco tipos de sonata. Sua organização vai, grosso modo, do tipo mais simples (Tipo 1) ao mais complexo (Tipo 5). O Tipo 3 será o que nos interessará, já que é, claramente, o que mais se adequa ao primeiro movimento da *Sinfonia n.º2*. Os autores o descrevem como: "as estruturas "de livro-texto" [*textbook*] padrão, com exposições, desenvolvimento e recapitulações que normalmente começam com P na tônica" (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 376). Continuarei a revisão abaixo, portanto, apresentando os demais aspectos da sonata me restringindo à sonata Tipo 3^{26, 27}.

1.2.2. A trajetória de uma sonata

A trajetória genérica de uma sonata é convenientemente resumida pelos autores nos dois gráficos da

Figura 4. Este subtópico tratará resumidamente de cada uma das etapas dessa trajetória, em ordem cronológica, como forma de apresentar o a descrição do gênero na Teoria da Sonata.

Em seu nível mais abrangente, a sonata é composta de uma estrutura de promessa, a exposição, que é respondida por uma estrutura de realização (*accomplishment*), a recapitulação. Tal realização é, em seu ponto culminante, o fechamento estrutural essencial (FEsE) (*essential structural closure, ESC*) - a primeira cadência autêntica perfeita (CAP) satisfatória na tonalidade principal durante a recapitulação de S. O correspondente a esse evento na exposição é o fechamento exposicional essencial (FExE) (*essential expositional closure, EEC*), a "mais importante meta genérica e tonal da exposição" (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 117). Entre a

²⁶ Grande parte dessas características, no entanto, são comuns a mais tipos de sonata.

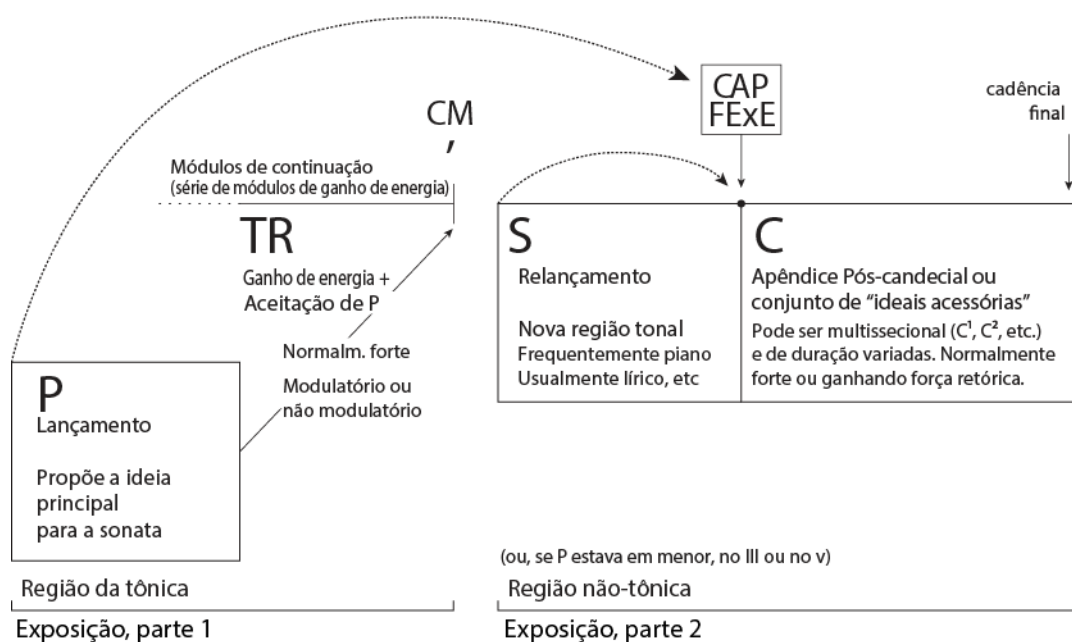
²⁷ Os demais tipos de sonata são:

- a) Tipo 1: "são aquelas que contêm apenas uma exposição e uma recapitulação, com nenhum elo ou apenas um elo mínimo entre elas. Essas foram referidas como "sonatas sem desenvolvimento" (ou exemplos (*instances*) de "forma exposição-recapitulação", "forma sonata de movimento lento" ou "sonatina")." (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 344)
- b) Tipo 2: "estruturas "binárias" (ou "variantes de binárias) nas quais o que outros chamaram de "recapitulação" começa não com o estabelecimento do tema primário (P) mas substancialmente após esse ponto, mais comumente no ou perto do tema secundário (S)." (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 376)
- c) Tipo 4: "os diferentes tipos de sonata-rondó" (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 376)
- d) Tipo 5: "abarca certas adaptações concerto-sonata" (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 377)

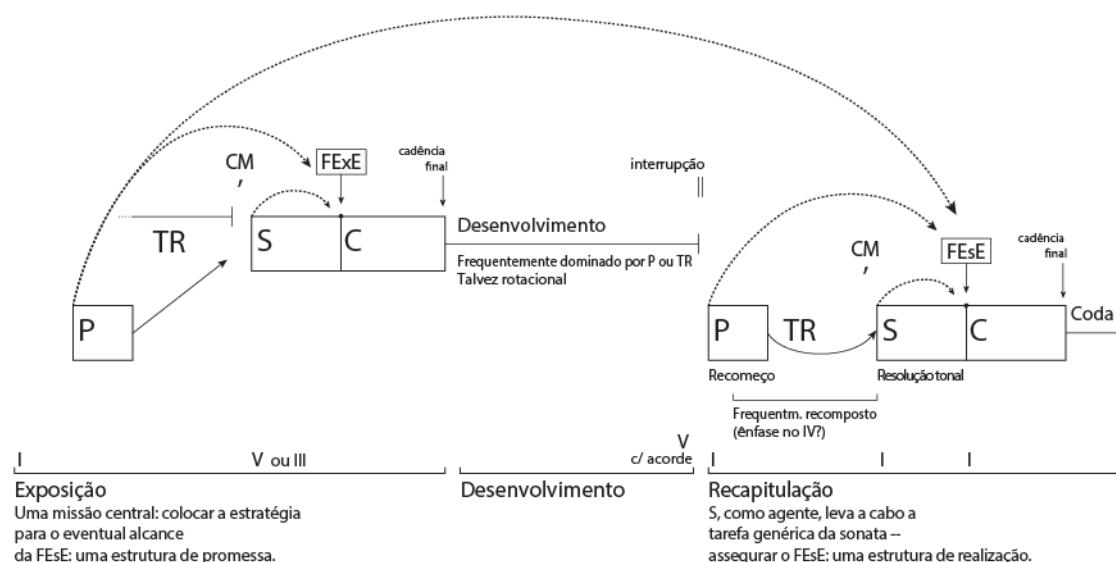
estrutura de promessa da exposição e da estrutura de realização da recapitulação há o desenvolvimento que, em seu término, promove uma interrupção (sinalizado como “||” no gráfico) dos processos harmônicos e retóricos iniciados na exposição, para que a recapitulação possa os reiniciar, dessa vez em direção ao FESE.

Figura 4- Trajetória genérica da sonata

a. Apenas a Exposição: a Trajetória Essencial da Sonata (até o FExE)



b. A estrutura completa: a Trajetória Essencial da Sonata (até o FESE)



Fonte: (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 49)

As exposições, especificamente, têm uma forma com duas facetas. Há uma forma tonal - que diz respeito à convencional trajetória harmônica (no nível dos temas): afirmar a tonalidade principal²⁸, se mover em direção a um tonalidade secundário e, posteriormente, afirmá-lo por meio de uma FESE; há também uma forma retórica, que diz respeito aos “fatores personalizados de desenho [*design*] e expressão *ad hoc*: configuração modular e textural, seleção e arranjo de tópicos musicais, variedades de pontuação estrutural, e assim por diante.” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 23). É a forma retórica da exposição que servirá como referência para as demais seções da sonata. Dito nos termos de Hepokoski e Darcy, a exposição estabelece a rotação referencial. Uma rotação é uma disposição (ordenada temporalmente) de temas e outros elementos retóricos que é retomada uma ou mais vezes durante uma música. A forma retórica da exposição estabelece a disposição ordenada de temas e demais parâmetros cujo retorno será esperado na recapitulação e (em um menor grau) no desenvolvimento.

Quanto à forma retórica, há uma primeira categorização fundamental a ser feita: há exposições contínuas e exposições de duas partes. O que as diferencia é a presença de uma cisura média (*medial caesura*), evento musical que, enquanto conceito, é central na Teoria da Sonata. As exposições de duas partes são divididas justamente pela cisura média (CM), enquanto nas contínuas essa divisão está ausente. A cisura média consiste, de maneira mais típica, em uma “breve pausa ou lacuna reforçada retoricamente”, separando a exposição nas zonas da tonalidade principal e da tonalidade subordinada. Mais comumente, essa pausa é atingida após uma semicadência na tonalidade subordinada. Essa cadência, em geral, marca o fim de um processo de ganho de energia na transição (TR) e é reforçada ritmicamente, harmonicamente e/ou texturalmente (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 56). A cisura promove a perda de energia necessária para o surgimento de um tema secundário (S) que, usualmente, começa em dinâmica *piano* (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 24-25). Como os demais eventos musicais dentro da Teoria da Sonata, diferentes tipos de cisuras médias estão disponíveis

28 Uso aqui o termo de Caplin por ser menos ambíguo. Hepokoski e Darcy se referem simplesmente à “tônica” ao tratarem da tonalidade principal (*home key*) de uma peça.

em graus diferentes de normatividade. A Tabela 5²⁹ lista o nivelamento de padrões para a tonalidade e tipo de cadência das cisuras médias.

Tabela 5 - Nivelamento de padrões para a CM

Padrão de	Sonata maior	Sonata menor
1º nível	V: SC	III: SC
2º nível	I: SC	i: SC
3º nível	V: CAP	III: CAP
4º nível	I: CAP	I: CAP

Fonte: elaboração própria.

Apesar da cisura média ser, mais usualmente, uma pausa “literal” em todas as vozes da instrumentação, não é difícil encontrar exemplos onde ela é preenchida de certas maneiras convencionais. Nessas ocasiões, caberá a esse preenchimento (*caesura-fill*) promover a perda de energia necessária para a entrada de S. Normalmente ele consiste em uma única voz sustentada ou em uma descida linear dessa voz do quinto para o primeiro grau da tonalidade subordinada. Por vezes, no entanto, o preenchimento é mais longo e trabalhado - com dois, três, ou mais compassos - denominado de preenchimento expandido (*expanded caesura-fill*), que também se dá a certos tratamentos padronizados (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 41 - 42). Eventualmente o material que segue uma CM, ainda que claramente articulada, não é S propriamente dito. Nesses casos, na terminologia da Teoria da Sonata, ocorre uma proposta de CM, que é recusada (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 45) em favor de uma posterior CM efetiva. Para além desse procedimento, no entanto, temos uma alteração mais radical (uma deformação) da CM: a cisura média bloqueada (*blocked medial caesura*):

Nesses casos a TR energética procede normativamente [...] até o que parece prometer ser um gesto de CM padrão. Logo antes da esperada articulação do acorde da CM, no entanto, a música *forte* parece encontrar um bloqueio dinâmico (como o topar com uma parede) talvez em um acorde pré-dominante ou talvez com a chegada de um 6/4 cadencial. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 47)

²⁹ Utilizamos a convenção adotada pelos autores (e por Caplin) de rotular cadências com G: TC, onde “G” é o grau do tonalidade no qual a cadência ocorre e “TC” é o tipo da cadência (CAP, CAI, ou SC). V: SC, portanto, indica uma semicadência no tonalidade da dominante.

Dessa maneira, é necessário que um elo (*link*) musical conecte o ponto da cadência bloqueada até o início de S propriamente dito.

Terminada a discussão sobre a CM, passemos à caracterização das zonas propriamente ditas. Ao tema primário (P) é relegada a tarefa de “começar o processo da sonata” em sua trajetória rumo ao FExE e, além, ao FEsE. O impulso inicial de P pode ser dado de várias maneiras, “muitas tópicas características são apropriadas para o tema-P”, assim como diversos recursos convencionais, como o “*triple-hammer-blow*”, gestos de fanfarra e “ideias musicais *all’unisono*” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 65). A organização formal de P também é diversa, todos os tipos formais temáticos descritos por Caplin (cuja terminologia para tal é adotada, ainda que com modificações, por Hepokoski e Darcy) estão disponíveis, em graus diferentes de normatividade³⁰. Dessas configurações, os autores destacam alguns casos especiais. Um deles será particularmente interessante para a análise da *Sinfonia n°2*, o de P como uma “antecedente grandiosa” (*grand antecedente*). Nas palavras de Hepokoski e Darcy:

Esse tipo-P consiste em uma longa, frequentemente multimodular frase antecedente (uma que contenha algumas subfrases ou módulos temáticos conectados, produzindo um antecedente maior-que-o-normal) que termina no ponto da I: SC com floreios grandiosos, retóricos, às vezes até a maneira de uma CM. A sua duração e abrangência sugerem um ambicionar por proporções monumentais. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 77)

Esse tipo de P é seguido de uma conseqüente grandiosa que, eventualmente, trará consigo a zona TR (nesse caso, a TR será do tipo conseqüente dissolvente, a ser tratada a seguir).

Seguindo P, a próxima zona da exposição de sonata é TR, a transição³¹. A ela cabe a tarefa de “trazer a ideia inicial, P, ao momento de relançamento em S (pressupondo

³⁰ Os autores não os classificam, no entanto, em uma relação de padrões, como fizeram com as opções de CM. Para fins hermenêuticos, a seguinte ressalva é fundamental: “O tipo estrutural que o compositor seleciona para P não é uma escolha neutra: é um fator importante para a personalidade e drama de cada obra individual. P pode ser formatado (*shaped*) com um período simples, uma sentença, uma única frase, ou uma estrutura mais complexa”. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 69)

³¹ Apesar de adotarem o termo “transição”, os autores advertem quanto às implicações problemáticas do termo. Em primeiro lugar, é necessário notar que para Hepokoski e Darcy, a zona TR não é necessariamente modulatória, o que pode ser sugerido pela conotação usual do termo. Além disso, ele pode sugerir que há uma separação clara entre P e a transição e, assim, dar ênfase à questão da localização ou existência dessa fronteira, o que os autores consideram um pseudo-problema. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 94). Os autores sugerem que algo como “módulos de continuação pós-P” seria uma expressão menos problemática para rotular a zona TR.

uma exposição de duas partes)” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 93). Há certos recursos retórico-musicais que são associados com as transições: “atividade sequencial, energia retórica acumulativa, um ímpeto em direção à dominante estrutural”. Ao identificarmos esses recursos, é certo que já estamos em uma transição. No entanto, nem sempre eles podem ser identificados em toda uma unidade formal distinta (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 94). Quando o emprego desses recursos demarca claramente uma unidade formal distinta de P, estamos lidando com uma transição não-fusional (*non-merged*). Quando, por outro lado, a retórica-TR se estabelece durante uma unidade formal que teve um início apropriado para a zona P, dizemos que TR é do tipo fusional e (geralmente) rotulamos o começo da unidade em questão como o começo, também, de TR³². Os autores discutem também discutem a relação de similaridade entre P e TR. O grau de similaridade motivico, tópico e de outros parâmetros pode ser usado para classificar as TR's em uma gradação entre desenvolvimentais (aquelas que se assemelham fortemente a P) e independentes (aquelas que diferem em caráter de P) (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 95-96). Das transições não-fusionais, as que mais interessam para a análise da *Sinfonia n°2* são as de tipo “dissolventes”:

[...] uma estratégia frequentemente encontrada é começar uma repetição, complemento, ou reprise temática que depois de muito se ramifica em uma auto evidente elaboração de TR. O que é "dissolvido" no caminho é a expectativa de completude temática normativa, que poderia ter sido realizada pelo alcance da cadência prevista pelo modelo iniciado em P. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 101)

Seguindo a CM (assumindo uma exposição de duas partes) se inicia a parte 2 da sonata, que pode ser ocupada completamente pelo tema secundário (S) ou, mais usualmente, estar dividida entre este e uma seção de fechamento (C)³³. O evento que marca essa divisão é o FExE, a “meta” estrutural mais importante da exposição. Apesar do rótulo de “secundário”, cabe a S o papel mais “privilegiado” da exposição: o de “pavimentar o caminho musical” para o fechamento exposicional essencial

³² Temos aqui um caso, nos termos de Caplin, de uma reinterpretação retrospectiva. As transições do tipo dissolvente, a serem lidados a seguir, são exemplos desse fenômeno. (CAPLIN, 2013, p. 318-319)

³³ Aqui está outra divergência relevante quanto ao modelo de Caplin. Em Berge (2009, p. 29-31) Caplin argumenta quanto à possibilidade de se distinguir de forma teoricamente consistente entre uma zona de fechamento e os demais temas subordinados. Hepokoski oferece um contraponto tanto nos primeiros subcapítulos do capítulo sete do *Elements of Sonata Theory* (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 117 - 124) quanto na própria resposta ao texto do Caplin no livro de Berge (2009, p. 41-45).

(HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 117). Uma ressalva importante que os autores fazem é a de que, ao contrário do colocado por várias outras descrições da sonata (em especial aquelas “características em meados do séc. XIX”³⁴) não é produtivo pensar em P e S como “opostos polares”. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 145 - 146). A relação entre essas duas zonas é mais complexa do que a expressão sugere. Para nossa análise, no entanto, devemos levar em conta que, independentemente da sua pertinência para o repertório clássico, o postulado de que deveria haver uma oposição entre os temas primário e secundário ainda é, em grande parte, considerado válido e a situação era provavelmente a mesma durante o período da composição da *Sinfonia n°2*³⁵. Assim como em P, a zona S pode assumir uma variedade de organizações formais, tendo disponíveis, a princípio, qualquer um dos tipos formais descritos por Caplin. Também como em P, é possível observar certas “categorias heurísticas” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 132) recorrentes, das quais os autores listam algumas: “galante energético”, “cantabile”, “forte”, “derivação contrastante”, entre outras (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 132 - 136).

Seguindo S, temos C, a zona de fechamento³⁶. Esse trecho pode ter proporções modestas – consistindo em uma ou mais reafirmações da cadência do FExE – ou assumir um caráter mais ambicioso, independente, constituindo o que Hepokoski e Darcy denominam de “C discursiva”. Os autores, assim como nas outras zonas, identificam alguns tipos recorrentes de C, dos quais nos interessarão principalmente dois: o “módulo-codeta” e o “módulo-crescendo”³⁷. Os nomes são autoexplicativos: o primeiro diz respeito a uma série de codetas pós-cadenciais e o segundo a um trecho que promove um aumento progressivo na dinâmica rumo ao final da peça.

³⁴ Como a de A.B. Marx, na qual a famosa distinção metafórica entre um tema P “masculino” e um tema S “feminino” foi proposta de passagem.

³⁵ Além disso, como apontado por Straus (1990, p. 112): “Com o surgimento de uma linguagem tonal menos nítida e o abandono dos contrastes texturais claros que reforçavam a polarização harmônica, a força gerativa da harmonia foi atenuada [no séc. XIX]. Enquanto as fronteiras entre áreas tonais se esmaeciam elas se tornavam menos eficazes em delimitar as seções formais. Ao mesmo tempo, e parcialmente em compensação, o contraste temático cresceu em importância.” É razoável imaginar que esse processo que se deu ao longo do romantismo tenha influenciado o pensamento sobre a sonata no séc. XX.

³⁶ Que pode ou não coincidir com uma função formal pós-cadencial de Caplin.

³⁷ Módulo é o termo que Hepokoski e Darcy (2006, p. 69) usam para se designar “qualquer das pequenas unidades elementares (*building blocks*) dentro de um obra, indo desde cada uma das ideias básicas de Caplin, até qualquer unidade ligeiramente maior sem grande contraste interior até, por vezes, uma frase consistente ela mesma.”

A zona do desenvolvimento segue a da exposição. Como na discussão sobre TR, somos advertidos quanto ao uso do termo “desenvolvimento”. Assim como Caplin, os autores distinguem entre: (1) um processo de desenvolvimento motivico dos materiais da exposição e (2) a unidade formal “desenvolvimento” que segue a exposição e que, com alguma frequência, traz material temático novo, não derivado da seção anterior. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p.195 - 196). A caracterização harmônica feita pelos autores é semelhante a de Caplin. Harmonicamente, um desenvolvimento costuma visitar uma variedade de “áreas tonais, usualmente por meio de sequências ou outras mudanças alavancadas”, sendo que a tônica é frequentemente visitada cedo. Algumas dessas áreas são afirmadas por uma cadência³⁸, enquanto outras são “atravessadas fluidamente”. Em peças em tonalidade maior, era comum que se explorasse as “mais ‘dramáticas’ regiões em modo-menor”, como a submediante e mediante, como forma de “contraste expressivo”. A última tarefa do desenvolvimento é “preparar para o retorno dramatizado da tônica (retransição), usualmente lançando mão de uma dominante [...] quase sempre da tônica vindoura”. Frequentemente, essa dominante é reforçada por um “travar na dominante (*dominant-lock*³⁹)” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 196 - 197).

Se posicionando contra uma tendência de teóricos do meio e fim do séc. XIX, Hepokoski e Darcy afirmam que a forma “retórico/temática”⁴⁰ do desenvolvimento não era simplesmente de “fantasia livre”, mas que operava, ainda que de modo menos restrito, sob um pano de fundo genérico, assim como as demais zonas. Algumas configurações, portanto, eram mais normativas e comuns do que outras. Por exemplo: “Desenvolvimento baseados em P em TR são muito mais comuns que aqueles baseados em S e C - e dos dois últimos, aparições de C são muito mais frequentes que as de S” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 205). Além disso, a maioria dos desenvolvimentos traz os materiais temáticos na ordem em que apareceram na exposição. A descrição dos autores dá grande atenção para as diferentes relações entre a forma retórica do desenvolvimento e a rotação referencial da exposição. Não revisaremos essa descrição, no entanto, já que o primeiro movimento da *Sinfonia n°2* corresponde claramente a uma exposição de rotação completa (*full-rotational*), isto é, uma onde são retomados materiais tanto da primeira parte da

³⁸ O que qualificaria essas áreas como uma tonalidade de desenvolvimento, nos termos de Caplin.

³⁹ Semelhante ao “ficar na dominante” de Caplin.

⁴⁰ O termo usado pelos autores é “*rhetorical/thematic layout*”, e parece cumprir a mesma função de “forma retórica” durante os capítulos que lidavam com zonas da exposição.

exposição (P e TR) quanto da segunda (S/C), na mesma ordem da rotação da exposição. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 206 - 207). Os autores, de forma mais geral, também descrevem quatro tipos de zonas que podem ser encontradas em desenvolvimentos: (1) um elo [*link*] opcional a partir da última zona da exposição, (2) uma zona de preparação, (3) a ação (ou grupo de ações) central e (4) a saída ou retransição. O elo parece “preceder o nosso sentido do ‘desenvolvimento ele mesmo’, que começaria com a segunda zona, se presente, ou com a terceira, na ausência da segunda.” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 229-230). A zona de preparação é geralmente baseada em P e, como fica claro pelo nome, tem um caráter preparatório em relação à próxima⁴¹. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 229). A ação central, por sua vez, é o auge do desenvolvimento. Ela caracteristicamente envolve “humores tais quais inquietação repentina; rompantes *Sturm und Drang*; momentos mais quietos, reativos; episódios de efeitos-especiais; e assim por diante.” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 230). Uma opção recorrente nessa zona é o uso da técnica de modelo-sequência descrita por Caplin⁴². De fato, é provável que a maioria dos núcleos de desenvolvimento caplinianos se encaixem na zona de ação central de Hepokoski e Darcy. A última zona disponível é a de saída ou retransição, que “tipicamente envolve a música que circunda a preparação para e/ou execução de um travar na dominante-estrutural” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 230).

Seguindo o desenvolvimento, temos a recapitulação, cuja denominação sugere “uma reciclagem pós-desenvolvimento de todos ou da maior parte dos materiais da exposição, começando novamente com o módulo que lançou a exposição” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 231). Nessa zona é promovida a última rotação da sonata, com a opção de alteração (dentro de certas restrições) das ordens dos módulos, especialmente, de S e C. A ela, cabe trazer o “evento mais significativo da sonata”: o fechamento estrutural essencial (FEsE) (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 232). Assim como Caplin, Hepokoski e Darcy dão atenção para a correspondência entre os compassos da exposição e os da recapitulação:

Muitas recapitulações começam por reafirmar todo ou a maioria do material da exposição de P. [...] usualmente os momentos iniciais da recapitulação correspondem compasso-a-compasso a aqueles da exposição [...] nos referimos a tais [...] como compassos de correspondência. [...] Na maioria dos

⁴¹ É provável que boa parte dos pré-núcleos de Caplin se encaixem nessa categoria.

⁴² Hepokoski e Darcy enfatizam que, no entanto, essa não é, de forma alguma, a única opção.

casos depois de alguns compassos desses compassos de correspondência [...] o compositor vai normalmente fazer com que a música "saia da estrada", se afaste do padrão fornecido na exposição. Nesse ponto, a música será recomposta em direção à CM e ao tema S. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 239)

Na maioria dos casos, essas recomposições têm como principal objetivo permitir a transposição do material de S para a tonalidade apropriada. Uma vez atingida essa tarefa, é comum que a música passe novamente a corresponder compasso-a-compasso (salvo transposições e alterações de registro) à recapitulação. Os autores promovem uma discussão ampla sobre outros conceitos relacionados às recapitulações que ou serão demasiado específicos para nossa aplicação (a problematização do “Princípio da Sonata”, por exemplo) ou tratam de casos que não se assemelham à *Sinfonia n°2*. Portanto, não os abordaremos aqui.

As unidades descritas até o momento (exposição, desenvolvimento e recapitulação), com suas respectivas zonas temáticas, compõem o que os autores denominam espaço-sonata. Isto é, são as zonas que normativamente compõem uma peça no gênero-sonata e que podem ser consideradas como fazendo parte do seu espaço genérico propriamente dito. Há, no entanto, material musical que não se coloca no espaço-sonata. Este estará nos chamados espaços para-genéricos. Os dois principais espaços para-genéricos são a introdução e a coda⁴³ (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 281). Como a *Sinfonia n°2* não possui uma introdução, trataremos apenas da coda. Assim como para Caplin, para Hepokoski e Darcy a coda não cumpre nenhuma função essencial na forma da sonata, ela só pode ser justificada pelo fato do compositor “querer dizer algo mais”⁴⁴ (SCHOENBERG, p. 185 apud HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 282). Os autores entendem, de novo coincidindo com Caplin, que seu início se dá, de maneira geral, no ponto onde a música da recapitulação deixa de corresponder a da exposição. Até o final do séc. XVIII, as codas tendiam a ser breves, por vezes não mais que um ou dois acordes que reiteravam a cadência. Após esse período, codas mais longas e autônomas (denominadas codas discursivas) foram se tornando mais comuns, especialmente nas mãos de Beethoven. O material da coda é, caso não seja apenas uma reiteração da

⁴³ Que correspondem às correspondentes funções de enquadramento no nível das sessões de Caplin.

⁴⁴ Caplin inicia seu capítulo sobre as codas com a mesma citação. No caso da Teoria da Sonata, esse desejo expressivo tem potencialmente grandes implicações hermenêuticas, o que, é claro, está ausente na pesquisa de Caplin.

cadência do final de C, frequentemente derivado de P, implicando no começo de uma nova rotação temática. Em codas discursivas, por vezes, há também a presença de material de S seguindo o material de P, promovendo uma nova rotação completa.

1.2.3. *Aplicação da Teoria da Sonata nesta dissertação*

De forma similar à situação relativa à teoria de Caplin, como não estamos lidando com o repertório que a Teoria da Sonata tem como objeto, a aplicação de seu método nesta pesquisa não será possível e, portanto, adaptações serão necessárias. Em primeiro lugar deve-se notar que, obviamente, o “pano de fundo” da sonata clássica não está presente na contemporaneidade de Guarnieri da mesma forma que o estava durante o séc. XVIII e XIX. Assim, se estivéssemos replicando a metodologia analítica proposta por Hepokoski e Darcy, o primeiro passo deveria ser descobrir e descrever detalhadamente o pano de fundo musical relevante para uma sinfonia da década de 1940. Tal requisito é idêntico ao que identificamos em relação à aplicação da teoria das funções formais e, da mesma forma, se encontra fora do que seria o escopo aceitável para uma dissertação de mestrado. Não obstante, esse pano de fundo incluiria de forma proeminente, sem dúvida, a sonata sobre a qual Hepokoski e Darcy se debruçam, mas também (em graus diferentes de importância) toda a tradição romântica do séc. XIX, as dezenas de movimentos musicais que surgiram nas primeiras décadas do século e as principais correntes musicais ativas no Brasil na época da composição da *Sinfonia n°2*. Ao se ocupar, quase exclusivamente, da relação com a sonata oitocentista esta pesquisa diverge, novamente, da metodologia de Hepokoski e Darcy.

Mesmo não se vinculando à sua metodologia analítica, *Elements of Sonata Theory* será uma referência bibliográfica central para este estudo por conter uma descrição minuciosa do gênero da sonata clássica, se somando àquela fornecida por Caplin. Além disso, sem a pretensão de dar o passo hermenêutico necessário como segunda etapa da Teoria da Sonata, também serão indicadas possibilidades de interpretação de significado ao longo da análise, à maneira que é feito por Hepokoski e Darcy durante o seu estudo. Essas indicações serão feitas, em sua maior parte, nos últimos subtópicos referentes a cada unidade temática, intitulados “comentários analíticos”.

2. REMAKING THE PAST DE JOSEPH N. STRAUS

Revisados dois modelos teóricos relacionados à sonata clássica, passemos agora a uma referência que lida com a relação desse repertório com a contemporaneidade do início e meados do séc. XX, o *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, de Joseph N. Straus. Nas primeiras linhas do prefácio, Straus coloca o objetivo do livro:

Na primeira metade do século XX, a vida musical estava dominada em um grau sem precedentes pela música do passado. As músicas daquele período estavam repletas de referências, claras ou ocultas, à música mais antiga. Este livro desenvolve um *framework* crítico para interpretar essas alusões em trabalhos por Stravinsky, Schoenberg, Bartók, Webern e Berg. Exemplos emblemáticos do modernismo musical, eles estavam entre os compositores de sua era mais bem equipados para lidar de maneira bem-sucedida com uma potencialmente esmagadora tradição musical. (STRAUS, 2005, p. vii)

A meta, portanto, é ir em direção a uma teoria da influência musical do cânone da música de concerto da prática comum sobre os compositores do séc. XX. Para atingir esse objetivo, Straus distingue entre três modelos de influência artística, dois deles tradicionais – o da “influência enquanto imaturidade” e o da “influência enquanto generosidade” – e um terceiro mais recente, o da “influência enquanto ansiedade”, baseado na teoria literária de Harold Bloom. Sumariamente, podemos caracterizar os modelos da seguinte forma:

- a) Influência enquanto imaturidade: a influência é aqui vista como susceptibilidade de um artista em formação à imitação de modelos de seus professores ou figuras mais próximas. Conforme o artista amadurece, essa suscetibilidade diminui e, eventualmente “eles adquirem uma voz única e pessoal” (STRAUS, 2005, p. 9)
- b) Influência enquanto generosidade: aqui, a influência é vista como “enriquecendo um artista, tanto no período de sua formação quanto no de maturidade artística”. A suscetibilidade, é, então, “não um sinal de incapacidade, mas de valor – quão mais completamente a tradição for assimilada, melhor é o artista.” (STRAUS, 2005, p. 10)
- c) Influência enquanto ansiedade: a influência é uma relação profundamente ambivalente entre o artista contemporâneo e a

tradição. Ausente em b) está a outra faceta desta ambivalência: a relação conflituosa dos artistas atuais para conquistarem espaço frente a um espaço de obras densamente populado pela tradição. Nessa luta entre as obras, a obra atual deve conquistar seu espaço pela apropriação belicosa da tradição.

Segundo a teoria da influência enquanto ansiedade, uma obra é tão melhor quanto conseguir subjugar as obras do passado. Esse subjugar se dá por meio da “desleitura” (*misreading*). A desleitura é a necessária apropriação e falsificação dos predecessores para os fins do novo artista, para que as suas obras possam triunfar na luta pela existência no “superpopulado” (BLOOM apud STRAUS, 1990, p. 13) espaço das obras. Straus observa que esse terceiro modelo de influência se traduz com particular facilidade da literatura para a música e, em particular, para a música de Bartók, Stravinsky, Schoenberg, Berg e Webern. O autor identifica recursos musicais pelos quais são empreendidas as desleituras. *Remaking the Past* “fornece um mapa das desleituras, um sumário das estratégias para refazer o passado.” (STRAUS, 1990, p. 16). Essas estratégias são as manifestações especificamente musicais do que, em Bloom, são as “*revisionary ratios*” (que traduziremos por “relações revisionárias” ou “relações de revisão”). Straus (1990, p. 17) faz uma breve relação delas, reproduzida abaixo:

- a) **Motivização:** o conteúdo motivico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.
- b) **Generalização:** Um motivo de uma obra anterior é generalizado na classe de conjunto não-ordenada da qual ele é um membro. Essa classe de conjunto é, então, empregada na nova obra de acordo com as normas de uso pós-tonais.
- c) **Marginalização:** elementos musicais que são centrais para a estrutura da obra anterior (como cadências dominante-tônica e progressões lineares que se estendem por um intervalo de tríade) são relegadas para a periferia da nova obra.
- d) **Centralização:** elementos musicais que são periféricos na estrutura da obra anterior (como áreas tonais remotas e combinações não-usuais de notas resultado de ornamentação linear) movem-se para o centro estrutural da nova obra.

- e) Compressão: elementos que ocorrem diacronicamente na obra anterior (como duas tríades em uma relação funcional uma com a outra) são comprimidos em algo sincrônico na nova obra.
- f) Fragmentação: elementos que ocorrem junto na obra anterior (como a fundamental, terça e quinta de uma tríade) são separados na nova obra.
- g) Neutralização: elementos musicais tradicionais (como acordes de sétima dominantes) são furtados de sua função costumeira, particularmente de seu impulso de progressão. O progresso à frente é bloqueado.
- h) Simetrização: progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente orientadas a uma meta (*goal-oriented*) são feitas de tal forma a ficarem inversamente ou retrogradamente simétricas e são, portanto, imobilizadas.

Além dessas, Straus reconhece que as próprias categorias de Bloom se mostram “suficientemente gerais para ter alguma aplicabilidade para a música” (STRAUS, 2005, p. 17). Em particular, a relação de *kenosis* será pertinente para esta pesquisa. Sobre a *kenosis*, Straus comenta:

Uma *kenosis* ocorre na poesia quando o poeta sucessor pega imagens de um predecessor e as esvazia de todo o excesso: "O poeta sucessor, aparentemente esvaziando a si mesmo de seu próprio impulso poético, sua divindade imaginativa, parece se humilhar como se estivesse deixando de ser um poeta". Em certos casos, elementos que na obra anterior erram carregados de elevada emoção são tratados de maneira seca ou austera na nova obra. Como resultado, se faz com que a obra precursora pareça inflada e autoindulgente por comparação. (STRAUS, 2005, p. 57)

Straus se refere nesse trecho, em particular, à desleitura que Stravinsky faz da canção “*Wiegenlied im Sturm*” Op. 54, No. 10, de Tchaikovsky, ao esvaziá-la de seus (supostos) excessos românticos. Korsyn, outro autor que procura adaptar a teoria de Bloom para a música, comenta que Bloom “associa a *kenosis* com a figura de linguagem da metonímia. A metonímia substitui um aspecto ou atributo pela coisa ela mesma (‘Casa Branca’ por ‘presidente’, ‘Coroa’ por ‘rei’).” (KORSYN, 1991, p. 48). A metonímia promove um processo menos ostensivo do que o descrito por Straus. Proponho que considerar uma relação de revisão metonímica que não seja tão radical quanto à descrição

anterior da *kenosis*, pode ser proveitoso analiticamente. Dessa forma, o esvaziamento promovido em relação ao passado não deve ser, necessariamente, de todos os traços estilísticos considerados excessivos, mas pode ser, mais sutilmente, o uso parciais, metonímico, de um procedimento convencional. A transformação histórica da cadência, enquanto procedimento de encerramento formal nos dá um exemplo emblemático desse procedimento. A cadência autêntica clássica é um evento no qual vários requisitos devem ser atendidos: a penúltima harmonia deve ser um representante do quinto grau, a harmonia da tônica deve ser uma tríade, ambas essas harmonias devem estar em posição fundamental, a harmonia de chegada deve se manter por uma duração mínima antes de ser abandonada, etc. Além disso, é frequente que, além de atender aos requisitos mínimos, o sentido de cadência seja reforçado de diversas maneiras, sendo a reafirmação pós-cadencial a mais evidente delas. Dessa forma, é possível entender o evento cadencial clássico como mais determinado do que o estritamente necessário ou, de maneira negativa, como “óbvio” ou “primário”. De fato, uma estratégia pedagógica frequente é entender que os compositores, ao longo do séc. XIX e além, buscaram recursos de fechamento formal mais sutis, justamente como forma de se distanciar dessa obviedade da cadência clássica. Pouco a pouco, se foi percebendo que não era necessária a congruência de todos esses fatores para que se garantisse um encerramento formal. Alguns dos requisitos que antes eram apenas partes do evento cadencial foram começando a ser tomados por seu todo. As harmonias não necessitavam mais estar em posição fundamental e nem serem tríades, bastava que fossem representantes da tônica e dominante. Em outros casos, as dominantes não precisavam mais conter todas as três notas do acorde sobre o quinto grau, bastava a sensível e, eventualmente, nem ela era necessária. A tônica também, por sua vez, não precisava mais ser uma tríade, podendo a ela ser adicionadas alturas cada vez mais diversas. Esse processo não aconteceu exclusivamente com a cadência, mas com diversos eventos musicais que participavam, da mesma forma, da percepção de função formal. Esse esvaziamento metonímico de alguns desses elementos (e.g. da função formal de continuação) é um processo que poderemos observar ao longo da análise da *Sinfonia n.º2*. Daremos, assim como Straus, um nome específico ao processo musical que corresponde à essa forma particular de *kenosis*: “relaxamento”.

Será útil também associar, como Straus faz em diversos momentos do livro, o procedimento composicional de elaboração (*composing-out*) às relações revisionárias.

Esse procedimento ocorre quando uma entidade musical é projetada em níveis diferentes da estrutura. (STRAUS, 2005, p. 103) Um motivo, por exemplo, está sendo elaborado ao aparecer tanto como intervalo melódico entre duas notas adjacentes quanto como índice de transposição entre duas frases ou unidades formais. Uma elaboração, quando operada sobre certos conjuntos harmônicos tradicionais (em especial à tríade), estará frequentemente associada à relação de revisão de fragmentação, já que poderá dispô-lo diacronicamente, e não da maneira sincrônica apropriada a uma peça tonal.

Straus afirma que o uso das relações de revisão constitui uma “prática comum do séc. XX” (STRAUS, 1990, p. 17). Essa afirmação, dada sem base além dos exemplos analisados no restrito repertório abordado pelo livro, deve sem dúvida ser problematizada, especialmente ao tratarmos da obra de um compositor latino-americano. Devemos nos questionar se a “ansiedade” causada pela presença sem precedentes da “música do passado” era tão relevante para Guarnieri quanto para Schoenberg, Stravinsky, Bartók, Webern e Berg. A tradição da prática comum exercia uma presença ameaçadora sobre Guarnieri? A discordância de Guarnieri com Mário de Andrade em relação ao uso das formas clássicas indica, no mínimo, que o compositor não nutria uma relação de indiferença com esse aspecto da tradição. Em correspondência Mário de Andrade viria a criticar o compositor por seu uso das formas clássicas:

Você se deixa levar demais pelas formas existentes. Você ainda não criou uma forma sua, ou formas livres suas. [...] suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede numa forma já estereotipada que você jamais se preocupou de transformar. Um eterno ABA que está na *Canção sertaneja*, como na *Toada* ou na *Dança selvagem*. Pra você um allegro de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em sutilizá-la, transformá-la, de forma que, sendo a mesma de todos, tenha a modalidade sua. (ANDRADE, 1934 apud SILVA, 2001, p. 216-217)

No entanto, como afirma Rodrigues (2014, p. 125), Guarnieri continuou firme em sua convicção sobre as formas tradicionais. Veremos durante a análise que o seu uso na *Sinfonia n°2*, composta mais de dez anos depois da crítica de Mário de Andrade, corrobora essa afirmação. Veremos que é possível também entender, nas linhas de Straus, o uso das formas clássicas em Guarnieri como uma apropriação revisionária e não como vinda da “preguiça ou falta de imaginação composicional” (STRAUS, 1990, p. I) de um “eterno dormir na rede”. No primeiro movimento da *Sinfonia n°2*, ao menos, a forma

sonata está presente em uma desleitura tão radical quanto as promovidas pelos compositores estudados por Straus, em linha com a famosa citação de Guarnieri:

... [a forma não] me prende, ao contrário, uso-a a serviço de minha imaginação e de minha expressão. O que vale na forma é o seu aspecto geral, mas dentro dela recrio sempre novas propostas. (GUARNIERI apud SILVA, 2001, p. 447)

A posição acima ressoa particularmente bem com Straus quando afirma que nas desleituras do séc. XX, “mesmo quando elementos tradicionais estão presentes, é a estrutura pós-tonal que geralmente tem prioridade” (STRAUS, 2005, p. vii).

É certo que Guarnieri não possuía uma relação casual com a tradição, mas seria necessário exceder o escopo desta dissertação em uma análise da música e dos textos de Guarnieri para que se pudesse determinar com alguma assertividade sob qual das teorias das influências essa relação melhor se encaixa⁴⁵. De qualquer modo, ao fazermos uso da pesquisa de Straus teremos a possibilidade de observar as várias relações de revisão⁴⁶ operadas durante o primeiro movimento da *Sinfonia n.º 2* e considerar as possibilidades de interpretação que seu uso sugere.

3. ANÁLISE HARMÔNICA

As teorias de forma usadas como referência desta dissertação já levam em consideração os métodos de análise harmônica consagradas. Convenientemente, seguirei essa prática, com as adaptações descritas a seguir. Sempre que possível, analisarei as harmonias por meio de cifras em numerais romanos que os relacionam com graus de uma tonalidade, como Caplin e tantos outros autores. Irei adotar (ao contrário de Caplin) a convenção de cifrar acordes menores com números romanos minúsculos e acordes maiores com números romanos maiúsculos. Notas não pertencentes às tríades ou tétrades serão cifradas como superescritos entre parênteses ao lado direito do numeral romano (e.g., I^{7(#11)}). Haverá diversos momentos, no entanto, nos quais não será possível identificar uma dada entidade harmônica como derivada de um grau de uma tonalidade,

⁴⁵ Como exemplo de trabalhos nessa linha, temos Gerling (2004), que analisa a fuga da *Sonatina para piano n.º 3* como uma recomposição da *Fuga em Mi Maior* (BWV 855) de J.S. Bach sob a ótica da influência da ansiedade.

⁴⁶ Como um exemplo dessa presença em outro compositor, temos SALLES (2020, p. 72) observando a simetrização na *Sinfonia n.º 1* de Villa-Lobos.

seja pelas notas envolvidas não formarem um acorde sobre um grau de uma escala, seja pela ausência de uma tonalidade hierarquicamente superior ao qual uma cifra da entidade possa se referir. Nesses casos, irei adotar duas táticas: (1) quando ainda for possível analisar a entidade como uma tríade ou téttrade, utilizarei a cifragem alfanumérica, mas (2) quando não for possível tal associação, cifrarei-a com sua forma normal e, opcionalmente, também com sua forma prima. Dessa maneira, pretendo evidenciar a coexistência de três tipos de entidades harmônicas – (1) córdicas e tonais, (2) córdicas e não-tonais e (3) não-córdicas e não-tonais – ao reservar um tipo de cifragem para cada. É relevante notar tal coexistência em uma peça neoclássica, já que cada tipo de entidade se vincula com a tonalidade da prática comum de uma maneira diferente. Como alternativa à combinação dos métodos de cifragem, poderia ter sido adotada a notação com números inteiros para toda a peça. No entanto, acredito que tal prática dificultaria a leitura mais do que a combinação de cifras escolhida e, por adotar de saída a equivalência enarmônica, não deixaria claro funções harmônicas que eventualmente podem estar presentes.

Em diversas passagens não foi possível encontrar uma “justificativa” para uma determinada sucessão de acordes não-funcional utilizando-se das ferramentas básicas de teoria pós-tonal que integram a bibliografia desta dissertação. Nesses casos, optei por meramente mencionar a sucessão. Acredito que, mesmo sem dar uma justificativa analítica para tais sucessões, a sua menção pode facilitar análises posteriores.

PARTE II: ANÁLISE

4. O PRIMEIRO MOVIMENTO COMO UM TODO

Tomaremos o tipo formal sonata como base para a nossa análise do primeiro movimento da *Sinfonia n°2*. Estaremos, assim, em linha com a expectativa de uma sinfonia clássica, com a prática composicional de Guarnieri¹ e com as análises realizadas por Rodrigues (2001) e Tacuchian (2001). Estão presentes as três seções obrigatórias na forma – exposição (A, c. 1-119), desenvolvimento (B, c. 120-254) e recapitulação (A', c. 255-339), além de uma coda (C, c. 320 ao 350). A Tabela 6 esquematiza essa organização e identifica suas funções formais temáticas e de seção. Usaremos a seguinte convenção de siglas para nos referir às unidades formais da peça: como primeira letra, em maiúsculo, virá o rótulo da seção e como segunda letra, em subscrito, virá o rótulo do tema. Por exemplo: A_P se refere à exposição (A) do tema principal (P) e B_S se refere ao desenvolvimento (B) do tema subordinado (S).

Tabela 6 - Organização formal da *Sinfonia n°2*, de M.C. Guarnieri

Seção	Função formal	Sigla	C.
Exposição (A)	Tema principal	A _P	1 - 15
	Transição	A _T	15 - 45
	Tema subordinado	A _S	46 - 119
Desenvolvimento (B)	Desenvolvimento de A _P	B _P	120 - 173
	Desenvolvimento de A _S	B _S	174 - 254
Recapitulação (A')	Tema principal	A _P	255 - 277
	Transição	A' _T	277 - 300
	Tema subordinado	A' _S	300 - 340
Coda (C)	Tema da coda	C ₂	340 - 350

Fonte: elaboração própria.

¹ Segundo Rodrigues (2001, p. 126): “Guarnieri preferia manter a forma Sonata como referência dos movimentos iniciais de todas as suas composições que portassem os nomes de: sonata, quarteto, concerto e sinfonia”.

A tonalidade (em um sentido pós-tonal) do movimento é dó menor, como anunciada pelo arpejo triádico inicial, enquanto a tonalidade subordinada é si maior. Guarnieri escolhe, assim, uma tonalidade subordinada pouco convencional. Veremos ao longo da análise, no entanto, que a relação entre os temas principal e subordinado é uma das muitas elaborações do intervalo de semitom que permearão, das mais variadas maneiras, todo o movimento². Esse intervalo rivalizará com o de quinta, e suas classes de intervalo (1 e 5, respectivamente) estarão interagindo a todo momento, tanto na superfície musical quanto em planos mais abstratos.

Tabela 7 - Tonalidades do 1º mov. da *Sinfonia n°2*

Exposição		Recapitulação	
A _P	A _S	A _P	A _S
Dó menor	Si maior	Dó menor	Dó maior

Fonte: elaboração própria.

Tematicamente, o primeiro movimento tem dois temas bem demarcados, o principal e o subordinado. A transição, apesar de constituir, enquanto função formal temática, uma unidade formal separada, tem todo seu material melódico-motívico derivado do tema principal. Será dado um desenvolvimento separado para o tema principal e para o tema subordinado, como indicado na Tabela 6.

Passemos agora, à análise detalhada do movimento. O texto da análise será segmentado de acordo com a organização formal: cada seção corresponderá a um tópico do texto, que será composto de subtópicos para cada um dos temas. Estes, por sua vez, possuirão uma introdução e subtópicos para análise da forma, harmonia, material melódico-motívico e caráter. Por fim, haverá uma subseção para comentários analíticos.

5. EXPOSIÇÃO (A)

A seção de exposição (A, c.1 – 119) possui dois ou três temas cumprindo somados as funções de tema principal, transição e tema subordinado, como esperado na forma sonata. É apresentado nessa seção o conflito tonal entre a tonalidade principal (dó menor) e a tonalidade subordinada (si maior), que se relacionam de maneira não

² Como observado por Straus (1990, p. 105-106), Stravinsky em seu *Octeto* também se aproveita da elaboração de um motivo semitonal como relação entre os temas de uma forma sonata.

convencional³ pelo intervalo de semitom. Esta seção apresentará todo o material melódico-motívico que será desenvolvido em uma intrincada trama de relações. As ci. 1 e 5 figurarão de forma proeminente nessa trama, servindo como ponto de partida para uma interpretação da relação da *Sinfonia n.º2* com a tradição da prática comum.

5.1. Tema principal (A_P)

A estrutura formal do tema principal (A_P) do primeiro movimento da *Sinfonia n.º2* é ambígua, no tópico 5.1.1 discuto as diversas possibilidades de concepção formal do trecho. A harmonia deste tema é a que mais aproxima da tonal, em grande parte devido às duas progressões harmônicas (com diversas dissonâncias adicionadas) que terminam nos c. 5 e 15. Nos demais momentos, predominam harmonias não-funcionais. Nos c. 10-13, por exemplo, há tétrades sem funcionalidade cujas fundamentais se deslocam por grau conjunto. O caráter agitado do tema é condizente com a indicação “Energico (sic)” da partitura. Um vigoroso ff em uníssono nas cordas abre o trecho, iniciando um fluxo quase ininterrupto de colcheias que se estenderá do começo ao fim do tema. Esse contínuo será pontuado por um acompanhamento intermitente no piano, metais e contrafagote. Serão apresentados neste tema elementos melódico-motívicos que permearão todo o movimento: a classe de intervalo 1, a classe de intervalo 5, os tricordes quartais, a ideia básica do tema principal e o acompanhamento de textura intermitente.

³ Leia-se: “não convencional” à descrição da sonata de Hepokoski e Darcy e Caplin como referência. É dessa maneira que o termo deve ser entendido durante esta análise. Como estamos lidando com uma sonata do séc. XX, esse “não convencional” é muito menos significativo do que o seria caso estivéssemos analisando uma peça clássica ou romântica e pode, em certos casos, se referir até a um procedimento que é recorrente na prática sinfônica do séc. XX.

Exemplo 1 - Uma possibilidade de funções formais em Ar

Apresentação

I.b. I.b. Ext. Id.

Interpolação

Id.

Continuação

Cont. I. cad.

The musical score is written for piano in 2/2 time. It is divided into three main sections: Apresentação, Interpolação, and Continuação. The Apresentação section (measures 1-11) consists of four phrases: two identical phrases (I.b.), an extended phrase (Ext.), and an identical phrase (Id.). The Interpolação section (measures 12-15) is a single phrase (Id.). The Continuação section (measures 16-20) consists of a continuation phrase (Cont.) and a first cadence (I. cad.). The score includes treble and bass staves with various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

5.1.1. *Forma*

O tema principal possui uma estrutura formal complexa. A primeira dificuldade em sua análise formal é na determinação dos seus limites. Onde ele termina, afinal? Abaixo, veremos que há sinais de fechamento formal nos c. 6, 12, 15, 22 e, no limite, no c. 46 (elidindo com o tema subordinado). Não estamos, contudo, de posse de um aparato teórico que nos permita decidir inequivocamente por nenhum deles e, além disso, é questionável se tal decisão teria alguma relevância analítica. Mesmo assim, considerar essas diferentes possibilidades nos dará a oportunidade de discutirmos pontos pertinentes à análise. Em primeiro lugar, a própria dificuldade de apontar um término formal nos indica que estamos lidando com um trecho frouxo. Veremos que este tema é mais frouxo, inclusive, do que o tema subordinado, o que vai contra a expectativa de uma sonata clássica.

5.1.1.1. *Possíveis fronteiras formais*

Consideremos, então, os possíveis fechamentos formais indicados acima, separadamente.

- a) c. 6: no c. 5 temos uma progressão cadencial levando a um acorde (dó – mi – sol – sib) que pode ser interpretado como representante da tônica, especialmente se desconsiderarmos o solb que inicia a figura das madeiras. A harmonia, no entanto, é de dó maior, e não menor, e tanto o sib quanto o solb sugerem esse dó como um dominante secundário e não como uma tônica. Além disso, essa harmonia é abandonada prontamente em favor dos tricordes quartais das madeiras. Outro problema é que a unidade que seria supostamente fechada por essa cadência tem apenas 6 compassos, o que destoia das extensões das unidades formais do restante da peça. Como parâmetros contribuindo para que ouçamos essa “cadência” temos o crescendo e a breve saturação⁴ pelo motivo de

⁴ Tais processos de repetição insistente são apropriados, em um sentido clássico, para promover um crescimento da expectativa de mudança, como observado por Meyer (1956, p.135-136).

quartas ascendentes que a antecede. Curiosamente, essa unidade teria uma organização melódico-motívica periódica, com ideias básicas nos c. 1 e 3 e ideias contrastantes nos c. 2 e 4-5.

- b) c. 12: A textura é semelhante aos do c. 5 e 15. Harmonicamente, no entanto, temos a progressão $Ebm(maj7) - Dbmaj7 - Cmaj7(9)$ que chega a um dó maior com sétima maior (mais estável que os demais) por graus conjuntos. Além disso, os c. 10 e 11 trouxeram uma fragmentação (em relação ao c. 9) e atividade sequencial⁵ (melódica), o que pode contribuir para que exerçam uma função formal de meio. Da mesma forma, a desfragmentação⁶ que advém do reestabelecimento de uma unidade de um compasso no c. 12 (repetida no c. 13) ajuda na percepção de uma função de início. Esse fechamento, contudo, parece ser muito enfraquecido pelo fato de que a música que o segue não contrasta com o que a antecedeu, diferentemente do que acontece nos c. 6 e 15.
- c) c.15: Similar ao (suposto) fechamento do c. 6, com duas relevantes diferenças: a harmonia de dó agora é reafirmada, e não abandonada pelo compasso seguinte; e a breve saturação que antecede a cadência vem acompanhada de uma fragmentação em relação aos dois compassos anteriores (c.12-13, com fragmentação no c. 14), conforme o Exemplo 2. A recapitulação da melodia do primeiro compasso também contribui de forma relevante para que concebamos os c 1-14 como uma unidade que termina (elidida) no c. 15. Veremos mais à frente que essa recapitulação é semelhante à que ocorreria em uma transição dissolvente, aumentando ainda mais a pertinência de se ouvir uma fronteira temática nesse ponto⁷.

⁵ Uso aqui o termo “atividade sequencial” em distinção à sequência de Caplin, propriamente dita. Uma sequência, nesse último sentido, deve ser uma transposição não só da melodia, mas também da harmonia e de todo o material de acompanhamento (CAPLIN, 2013, p. 44). Pode-se entender que um processo de relaxamento está em operação: o todo da sequência é tomado por uma de suas partes, a transposição melódica.

⁶ Me refiro aqui ao processo contrário da fragmentação, isto é, o aumento na duração das unidades da estrutura de agrupamento. Caplin (2009, p. 35) reconhece a importância formo-funcional desse processo, em especial a sua capacidade de sinalizar o sentido de início.

⁷ Ainda que a ouçamos retrospectivamente, quando ouvirmos no c. 22 material mais tipicamente transicional.

Também é importante notar que a reutilização do material do (suposto) fechamento formal do c. 6 faz com que esses dois pontos se fortaleçam mutuamente enquanto fechamento. Ao ouvir um evento similar no c. 15 podendo servir, novamente, como fronteira formal, nossa avaliação do potencial do c. 6 é refeita.

- d) c. 22: o evento harmônico que marcaria esse fechamento é bem mais fraco do que os considerados acima. Não há uma progressão cadencial, mas apenas uma discreta volta à tônica⁸. Além disso, o acompanhamento da viola não possui alturas da suposta harmonia de chegada. É a partir do c.22, no entanto, que o material melódico para de corresponder de forma mais direta ao dos 6 primeiros compassos. A partir do c. 23, temos uma abrupta mudança de textura e caráter, o que também contribui para que ouçamos ali o começo de uma nova unidade formal.
- e) c. 34: aqui também temos um candidato a fechamento que não possui uma progressão harmônica clara o antecedendo. O que joga a seu favor é sua estabilidade em relação à música que o circunda e, principalmente, a reafirmação dessa chegada dois compassos depois, dessa vez antecedida de uma progressão por graus conjuntos ascendentes, novamente de maneira típica de Guarnieri. Além disso, sib é o grau dominante de mib, que seria a tonalidade subordinada mais usual para uma sonata em dó menor. Esse sib, no entanto, é menor e não maior, como seria necessário em uma semicadência em mib. Discutiremos esse fechamento mais detalhadamente no tópico 5.2, onde veremos que há relações menos evidentes que o tornarão relevante analiticamente.
- f) c.46: é difícil negar que o começo do tema subordinado se dá no c. 46. A questão aqui é se houve um evento, cadencial ou não, marcando o encerramento da unidade anterior. Não há uma progressão cadencial, mas é possível observar um [2,4,7,9] (uma “tétrade quartal”) que antecede a chegada do si do começo do tema

⁸ Talvez análogo a uma “chegada de dominante” (*dominant arrival*) na teoria de Caplin.

subordinado. Se considerado funcionalmente como um mi, lá, dó*, sol, ele cumpre a função de dominante de si maior, com sol como sensível de fá# e dó* como sensível de ré#. Veremos na análise do tema subordinado (tópico 5.3) que há outros eventos de encerramento que parecem ter uma harmonia de mi como dominante, ainda que de maneira sutil, e como isto pode apontar para uma equiparação pós-tonal do passo harmônico de quinta ao de quarta.

Exemplo 2 - Possível cadência no c. 15

Fonte: elaboração própria.

A Tabela 8 a seguir resume as considerações feitas sobre os diferentes candidatos a fronteira formal.

Analisados os candidatos a eventos de fechamento formal, consideremos agora as principais possibilidades de combinação desses encerramentos no delineamento da forma do tema principal. Como tanto Caplin (2013, p. 117) quanto Hepokoski e Darcy (2006, p. 112; HEPOKOSKI, 2010a, p. 161) advertem, o objetivo não é, em última instância, escolher alguma dessas interpretações como definitiva. Em uma situação extrema como a colocada pelo primeiro movimento da *Sinfonia n°2*, se deve ressaltar a ambiguidade formal do tema principal. Ambiguidade essa que promove, como dito acima, um afrouxamento da organização formal que se opõe à justeza formal normativa do tema principal. Não menos relevante é notar como, apesar de não ter escolhido nenhum dos tipos formais convencionais ao classicismo, a forma construída por Guarnieri se assemelha em vários aspectos a tipos formais diferentes.

Tabela 8 - Resumo do candidatos à fechamento formal

C.	Progressão cadencial			Méritos	Deméritos
	Pré-dom.	Dominante	Tônica		
6	iv7	V7 ^(b5, b9, b13)	I7 ^{(b5)?}	<ul style="list-style-type: none"> • Presença das três funções harmônicas • Auge de crescendo • Breve saturação antecede a cadência 	<ul style="list-style-type: none"> • 1º grau maior • 5ª rebaixada no 1º grau • Harmonia é logo abandonada • Si_b e sol_b como dissonâncias na tônica
12	biii ^(maj7)	bII ^(maj7)	I ^(maj7, 9)	<ul style="list-style-type: none"> • Típico encerramento guarnireniano • Fragmentação precedente • Atividade sequencial precedente • Desfragmentação posterior 	<ul style="list-style-type: none"> • 1º grau maior • Dominante e pré-dominante fracas tonalmente • Música que segue a cadência não contrasta
15	bVI7	V7 ^(#11, b13)	I7 ^(b13, 9)	<ul style="list-style-type: none"> • Presença das três funções harmônicas • Auge de crescendo • Fragmentação precedente • Atividade sequencial precedente • Harmonia de dó é confirmada pelo arpejo do c.15 • Reafirma o fechamento do c.5 	<ul style="list-style-type: none"> • 1º grau maior • 13ª menor adicionada ao 1º grau
22	-	-	i	<ul style="list-style-type: none"> • Mudança textural à partir de 23 • Momento onde o trecho deixa de corresponder ao início do movimento 	<ul style="list-style-type: none"> • Não há progressão cadencial • Acompanhamento não pertence à harmonia
34	-	-	v/bIII	<ul style="list-style-type: none"> • Estabilidade relativa • Reafirmação no c. 37 • Dominante menor, e não maior 	<ul style="list-style-type: none"> • Não há progressão cadencial • Dominante da tonalidade subordinada usual
46	-	Tetracorde quartal sobre mi - [2, 4, 7, 9]	Bmaj7	<ul style="list-style-type: none"> • Sem dúvida onde começa o desenvolvimento • Final de processo de saturação 	<ul style="list-style-type: none"> • Dominante quartal • Dominante pouco clara enquanto harmonia • Ausência de pré-dominante

Fonte: elaboração própria.

5.1.1.2. *A_P do c. 1 ao 44, se fundindo com transição*

Como veremos no tópico 5.2.3, há uma continuidade motívica nos c. 1 - 44: não há nada no material motívico de uma suposta transição que não possa ser derivado com facilidade do tema principal. Tacuchian (2001, p. 454) afirma, inclusive, que o trecho dos c. 15-46 é um desenvolvimento do tema anterior e, provavelmente por isso, considera, assim como Rodrigues (2001, p. 62) que o movimento possui apenas dois temas. Contribuindo para essa visão, sem dúvida, está o fato de que não há nenhum fechamento formal inequívoco até o c. 46. Esse último ponto é crucial caso queiramos concordar com a segmentação proposta por esses dois autores e ao mesmo tempo nos manter dentro do referencial teórico desta dissertação, já que o material melódico-motívico, por si só, não determina a existência de um tema de transição. Em Caplin, esse não poderia *a priori* ser o caso, já que nenhuma função formal é definida pelo material melódico-motívico, e em Hepokoski as transições que lidam predominantemente com material do tema principal recebem uma categoria própria, a de transição desenvolvimental⁹. Se considerarmos que há um tema de transição na *Sinfonia n°2*, então esse deve ser, sem dúvida, de tipo desenvolvimental, mas isso não exclui a possibilidade de sua autonomia.

5.1.1.3. *A_P separado de A_S*

A divisão proposta no tópico acima deixa de lado um aspecto fundamental, no mínimo para Caplin, de uma exposição de sonata, a saber, a existência de três funções formais temáticas distintas, em grande parte, por critérios harmônicos: um tema principal que afirma a tonalidade principal, uma transição que a desestabiliza e modula e um tema subordinado que afirma a tonalidade subordinada¹⁰. Consideramos nos tópicos abaixo as diversas organizações formais possíveis que preservam a existência dessas três funções em unidades formais distintas.

⁹ A ocorrência de uma transição desenvolvimento aqui corresponde a um procedimento mais geral e recorrente nas obras de Guarnieri, apontado por Rodrigues (2001, p. 32): “Ao contrário do discurso musical de Villa-Lobos, formado pela contínua sucessão de novos elementos temáticos, na música de Guarnieri, um novo tema é exposto somente após um exaustivo trabalho de tratamento temático de seu antecessor.”

¹⁰ Em Hepokoski e Darcy, conforme visto na revisão teórica, não há o requisito da modulação

5.1.1.3.1. *A_P do c.1 ao 15, como sentença*

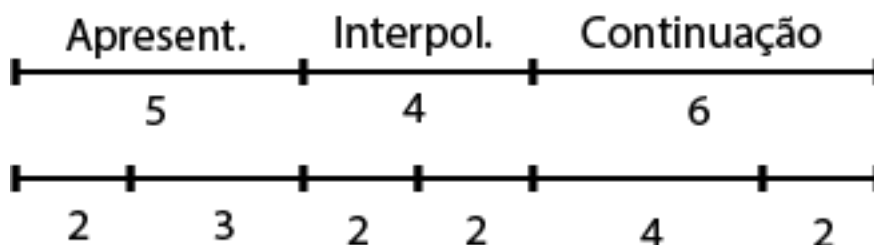
Procurando corresponder à expectativa de se encontrar uma unidade relativamente justa para esse tema, uma primeira aproximação pode tentar encontrar um tipo formal convencional. O candidato imediato é a sentença, devido à ideia básica dos c. 1 e 2 e sua repetição variada a partir do c. 3. É possível também selecionar uma harmonia razoavelmente tonal nos c. 1 – 5 que funcione como prolongamento de tônica e, após uma intensa atividade rítmica, há algo como uma progressão cadencial levando a uma cadência no c. 15. Uma segmentação segundo esse raciocínio é a da Tabela 9.

Tabela 9 - Funções formais de A_P

Função formal			Comp.
Temática	Infratemática	Atômica	
Tema principal (A _P)	Apresentação	Ideia básica	1 - 2
		Repetição	2 - 5
	Interpolação	Ideia	6 - 7
		Repetição	8 - 9
	Continuação	Continuação	10 - 13
		Ideia cadencial	14 - 15

Fonte: elaboração própria.

Figura 5 - Estrutura de agrupamento de AP



Fonte: elaboração própria.

Há consideráveis dificuldades com essa interpretação, no entanto. Em primeiro lugar, para termos uma ideia básica capliniana, deve haver uma harmonia que prolonga a tônica, porém é questionável se os dois primeiros compassos de fato cumprem esse requisito, especialmente devido ao baixo que desce por semitom. Também seríamos forçados a não ouvir o evento do c.6 como uma cadência¹¹, mas ali temos uma progressão

¹¹ Alternativamente, poderíamos entender o evento como uma cadência que não conclui um tema. Um exemplo emblemático desse tipo de evento são as que acontecem no final do primeiro módulo de temas que começam com o que Hepokoski e Darcy chamam “*loops mozartianos*” (HEPOKOSKI, DARCY, p. 80-86).

tão cadencial quanto a do c. 15, a qual estamos considerando como cadência legítima. A existência de uma função de continuação também é questionável. Das suas características há apenas duas que, possivelmente, estariam presentes: a harmonia sequencial e a fragmentação. Porém não encontramos uma harmonia sequencial genuína, apenas uma sequência melódica¹². A fragmentação, por sua vez, não ocorre de forma progressiva e em sua última ocorrência é tímida (a unidade de um compasso dos c. 12-13 é fragmentada em uma unidade de dois tempos no c. 14).

Mesmo com as dificuldades acima, das possibilidades de tipo convencionais, essa me soa a mais convincente. Ainda que não decidamos por ouvir uma sentença (e devemos enfatizar que decidir por um tipo convencional ou outro não é necessário) a análise acima nos permite observar quais aspectos dos c. 1-15 são semelhantes a esse tipo formal. A convencionalidade temática de uma sentença seria conveniente, também, para se atribuir uma organização justa ao tema principal, oposto ao subordinado. No entanto, veremos que o oposto (que parece ser a interpretação mais convincente) também dará oportunidades de interpretação interessantes. Estabelecer uma fronteira temática no c. 15, independentemente do tipo formal que se atribua ao trecho do c.1-15, é uma possibilidade interessante por si só, já que permite que ouçamos uma transição dissolvente a partir do 16.

5.1.1.3.2. *A_P do c.1 ao 12, como sentença*

Praticamente todas as observações feitas acima valeriam caso considerássemos que o evento do c. 12 e não o do c. 15 é que conclui o tema principal. Nesse caso, no entanto, teríamos a dificuldade adicional de atribuir uma função ao trecho dos c.13-15, o que esta análise não foi capaz de fazer. No entanto, ainda que de forma não tão significativa, essa interpretação contribui para as possibilidades que conferem ambiguidade ao trecho e, por isso, deixo ela aqui indicada.

5.1.1.3.3. *A_P do c.1 ao 22*

Consideremos, brevemente, a possibilidade de um tema principal nos c. 1 – 22. Como temos uma recapitulação do motivo inicial no c. 16 e uma (breve) volta à tônica

¹² Em um possível relaxamento metonímico.

no c. 22, há duas opções de tipo formal convencional: período ou pequeno ternário. É comum, no gênero orquestral, que uma recapitulação em *forte* do tema principal, como a do c. 24, sinalize o começo de transições (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 95), o que sugere, de fato, uma fronteira formal no c. 22 com um pós-cadencial no c. 23. Essa interpretação perde muita força, no entanto, se considerarmos a tradição das transições dissolventes. Além disso, observar um período como tipo formal dos c. 1-22 é pouco convincente já que o primeiro suposto encerramento formal, no c. 22, soa menos conclusivo que o do c.15. Podemos nos perguntar, ao invés disso, pela função temporal generalizada: é possível entender essa suposta consequente como expressando uma função de final? A resposta parece ser uma sólida negativa, ainda que Caplin não nos forneça um aparato teórico para tornar mais preciso tal impressão. Os c. 15 – 22 soam muito mais como um trecho que “muda de ideia no meio do caminho” (para usar a mesma expressão de Hepokoski e Darcy (2006, p. 228)) correspondendo, assim a uma transição dissolvente. Por último, poderia se considerar a possibilidade dos c. 15 – 22 representarem uma seção A’ de um pequeno ternário. A segmentação, então, seria a da Tabela 10. Aqui valem os mesmos méritos da interpretação acima, somados ao fato de que a unidade do c. 6 pode ser concebida, com a devida liberdade, como seção A. No entanto, a ausência de uma cadência forte e de um sentido de conclusão no c. 22 geram as mesmas dificuldades da interpretação anterior e parecem, em última instância, colocar essa possibilidade como pouco concebível. Adicionalmente, a falta de ênfase na dominante e a presença de uma cadência tão ou mais forte do que a do c. 5 no c. 15 enfraquecem muito a hipótese dos c. 6 – 15 serem entendidos como um B.

Tabela 10 - A_P nos c. 1-22 como pequeno ternário

Função formal		Comp.	C. Inic.	C. Fin.
Temática	Infratemática			
Tema principal	A	1 - 6	1	6
	B	6 - 16	6	16
	A'	16 - 22	16	22

Fonte: elaboração própria

5.1.1.4. Conclusão

Mesmo com as relações com os tipos descritos, a construção formal *sui generis* do primeiro tema deve ser enfatizada e, talvez, colocada em primeiro plano: a ambiguidade formal é o que marca a forma do tema principal, mais do que qualquer um

dos tipos e funções formais consideradas. Durante a análise, por conveniência iremos considerar o tema principal como a unidade dos c. 1-15 e a transição como a dos c. 16-46, o que não implica em uma escolha exclusiva por essa segmentação formal. Quando for necessário lembraremos as segmentações alternativas propostas acima.

Mesmo sem corresponder a nenhum tipo formal, as tarefas formais do modelo de Caplin são parcialmente cumpridas pelo tema principal: é apresentada uma parte relevante do material melódico-motívico e há uma conclusão com uma cadência na tonalidade principal (se entendermos aqui por “cadência” alguns dos encerramentos analisados no tópico 5.1.1.1). A tarefa de estabelecer um padrão de justeza, no entanto, não é atendida.

5.1.2. *Relações intervalares entre alturas*

O tema inicia com um arpejo da tríade de dó menor, a tonalidade do movimento. Na repetição da ideia básica do c. 3 esse arpejo é adaptado para a harmonia de fá maior. A ideia cadencial do c. 5 traz uma breve progressão $iv^7 - V^7 - I$, reforçando (ou confirmando?) a tonalidade principal. O acorde para o qual a cadência ocorre, no entanto, é um acorde maior. Uma confirmação cadencial minimamente firme, que tenha a harmonia de dó menor como alvo, será dada apenas no c. 15. A presença da harmonia de dó menor nesses dois momentos chave – e de uma forma tão caracteristicamente clássica em sua abertura, como arpejo tríadico ascendente – contribui para a decisão de ter dó menor como “tonalidade” do movimento.

Seguindo esse trecho relativamente tonal a ideia de dois compassos da interpolação traz uma série de arpejos de tricordes da ccj. (027)¹³, conforme o Exemplo 3. Em retrospecto, pode-se ver que o compasso anterior já possui dois tricordes dessa mesma ccj., também assinalados no exemplo. Essa cadeia de tricordes quartais irá se relacionar pelos índices de transposição 8, 9 e 5, que participam de forma relevante da trama motívico-intervalar da peça (cf. tópico 5.1.3). A repetição nos c. 7-8 tem em seu primeiro tempo um acorde que pode tanto ser interpretado como uma tétrede de dó maior com quarta adicionada, quanto como uma união do tríplice [5,7,0] da ccj. (027) com a

¹³ Ou, sem se valer da teoria dos conjuntos, de “tríades” quartais.

quinta $mib - sib$ [10,3]. Esses dois conjuntos possuem a $ci. 5$, um elemento motivico-intervalar que será recorrente, de maneira proeminente. Reforçando esse destaque, essa quinta é realizada como o intervalo entre as duas vozes mais graves. Disposições de vozes que privilegiem a $ci. 5$ serão recorrentes ao longo da peça, como veremos. No trecho dos $c. 10 - 12$ temos uma progressão que se aproxima por grau conjunto de um acorde maior com sétima maior e nona sobre dó. No tópico anterior (5.1.1), argumentamos como a desfragmentação e a queda de dinâmica do trecho podem contribuir com esse movimento harmônico para promover um fechamento formal. No $c. 13$ a harmonia do acompanhamento é o pentacorde [5,6,8,11,2], o qual não parece exercer função harmônica alguma.

Mais uma breve progressão cadencial – $VI^7-V^7-I^7$ - acontece nos $c. 14-15$, levando a uma cadência sobre outro acorde de dó, dessa vez maior com sétima menor, nona maior e uma décima terceira menor.

Exemplo 3 - Análise harmônica de A_p

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 1-6):** Begins with a C major triad (i⁶). Measure 2 contains a Db7 chord with a tritone substitution T₈ [5,7,0] and a tritone substitution T₉ [1,3,8]. Measure 3 contains a Dbm7 chord with a tritone substitution T₈ [6,8,1] and a tritone substitution T₉ [11,1,6]. Measure 4 contains a Db7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [6,8,1]. Measure 5 contains a Dbm7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [6,8,1]. Measure 6 contains a Db7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [6,8,1].
 - **System 2 (Measures 7-11):** Measure 7 contains a Db7 chord with a tritone substitution T₈ [7,9,2] and a tritone substitution T₉ [10,0,5]. Measure 8 contains a Dbm7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [10,0,5]. Measure 9 contains a Db7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [10,0,5]. Measure 10 contains a Dbm7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [10,0,5]. Measure 11 contains a Db7 chord with a tritone substitution T₈ [1,3,8] and a tritone substitution T₉ [10,0,5].
 - **System 3 (Measures 12-14):** Measure 12 contains a Cmaj7 chord with a tritone substitution T₈ [5,7,0] and a tritone substitution T₉ [3,10]. Measure 13 contains a V7 chord with a tritone substitution T₈ [5,7,0] and a tritone substitution T₉ [3,10]. Measure 14 contains a V7 chord with a tritone substitution T₈ [5,7,0] and a tritone substitution T₉ [3,10].
 Roman numerals IV⁶ and i⁶ are also present above the first system.

5.1.3. Material melódico-motívico

O tema principal inicia uma riquíssima rede de relações motívicas que se estenderá por toda a obra. Como é típico de Guarnieri, quase todo o material musical estará implicado nessa rede. Nas palavras de Rodrigues (2001, p. 146):

Nas sinfonias, mais que em outras obras, a elaboração temática é prioritária no ato da composição e são os primeiros movimentos o lugar que o compositor reserva para o nível mais alto desta elaboração. Pode-se dizer que o compositor chega aos limites do seu trabalho temático nos movimentos iniciais das suas duas primeiras sinfonias, nas quais, quase todos os acontecimentos musicais são de natureza temática, tudo se explica tematicamente.

Portanto, não é possível identificar quase nenhum material convencional, uma relevante diferença entre a peça (e a prática de Guarnieri como um todo) e o legado da tradição clássica¹⁴. Os dois primeiros compassos já inauguram de forma determinante a rede de relações temático-motívicas ao estabelecerem três de suas unidades elementares: a célula motívica do primeiro compasso, o arpejo tríadico ascendente¹⁵ e a classe de intervalo 1.

Exemplo 4 - Primeiros compassos de AP



Fonte: elaboração própria.

¹⁴ Segundo Rodrigues (2015, p. 110) “...a música de Guarnieri se mostra tecnicamente diferenciada, em relação aos demais compositores brasileiros de seu tempo, sobretudo quanto ao uso dos elementos melódicos de origem temática. Como na tradição clássica, o compositor utilizava poucos temas, mas explorava-os de tal maneira, e a seus derivados, que quase não havia lugar para elementos sem qualquer parentesco temático em seu discurso musical. Por outro lado, ao contrário da tradição clássica, sua música praticamente não dava espaço para aquilo que Charles Rosen denominou “material convencional”, ou seja, material sem alguma relação temática que na prática tonal, geralmente, era constituído por escalas e arpejos. “Mesmo nos pontos específicos da estrutura formal em que os materiais não temáticos costumemente estão presentes, tal como nas codas, por exemplo, a música de Guarnieri está impregnada de elementos temáticos.”

¹⁵ Como observado por Ciro Visconti durante a banca de defesa desta dissertação, as quatro primeiras notas são exatamente o motivo de muitos dos inícios dos contrapontos da Oferenda Musical de J.S. Bach, inclusive quanto à tonalidade, essa relação é sugestiva dado o vínculo de Guarnieri com a técnica do contraponto. Além disso, Villa-Lobos (a quem a *Sinfonia n°2* é dedicada) utiliza o mesmo motivo (transposto por T11, um índice da ci. 1) no Prelúdio da Bachiana 4 (que foi orquestrada apenas 3 anos antes da sinfonia de Guarnieri). No contexto dessas relações, é interessante notar que as notas iniciais da escala semitonal a ser comentada em seguida têm as alturas B-A-C-H da famosa assinatura musical de J.S.Bach.

Essa classe de intervalo (daqui em diante, ci.) se apresenta, inicialmente, de duas formas. Como intervalo melódico entre as alturas sol e láb do primeiro compasso e entre cada um dos pares de colcheias subsequentes; e como índice de transposição entre cada um desses pares de colcheias, conforme o Exemplo 4. A segmentação desses pares é sugerida pela própria composição, que os separa por largos saltos. Se continuarmos entendendo as notas mais graves como um registro à parte, podemos ver uma linha de baixo por semitons descendentes que se estende pelos quatro primeiros compassos da peça, indo de dó à sol, ou seja, da tônica à dominante¹⁶.

Logo em seguida há mais ocorrências marcantes do da ci. 1. No c.7 ocorre um procedimento similar a esse zigue-zague que intercala sequências de notas em dois registros diferentes. Duas escalas cromáticas (e, portanto, ligadas à ci. 1), uma ascendente e outra descendente, são intercaladas, conforme o Exemplo 5¹⁷. Esse mesmo processo é retomado no c. 9 (Exemplo 6), dessa vez estendido por mais um tempo. Mais do que isso, os c. 8 e 9 (com exceção da extensão) são T11 (portanto, com índice de transposição da ci. 1) dos c. 6 e 7.

Exemplo 5 - Escalas cromáticas intercaladas no c. 6



Fonte: elaboração própria.

Exemplo 6 - Escalas cromáticas intercaladas no c. 8



Fonte: elaboração própria.

Para além das relações acima, a ci. 1 satura de uma forma bem mais concreta a superfície musical do tema principal. Nos 5 primeiros compassos, dos 36 intervalos não-

¹⁶ Esse tipo de perfil melódico descendente é recorrente nos Ponteiros de Guarnieri e pode ter origem em aspectos da música folclórica brasileiro, como aponta Pereira (2017, p. 73)

¹⁷ Rodrigues (2001, p. 64) denomina esse procedimento de “expansão melódica” e observa que ele está presente em várias das sinfonias, especialmente em primeiros temas.

ordenados entre alturas (consecutivas) na melodia, 15 são o intervalo 1. Isto é, quase a metade dos intervalos escolhidos por Guarnieri são um semitom ascendente ou descendente. Dos c. 10 ao 14, a proporção de ocorrência é similar: 21 dos 45 intervalos não-ordenados são de um semitom. Uma proporção similar se manterá nos c. 16 - 22.

A ci. 1, portanto, está presente de forma destacada em todas as unidades musicais do tema principal. Esse fato se torna ainda mais relevante se levarmos em conta que é esse intervalo que relaciona os temas principal (em dó) e subordinado (em si), e que articula os centros tonais mais relevantes de cada um dos movimentos (dó, si e sib, respectivamente), em um processo de elaboração. Ao longo do primeiro movimento veremos que esse intervalo continuará a ser explorado, enriquecendo a rede de relações entre as diferentes unidades formais. Ele é, no entanto, apenas um dos motivos implicados nessa rede. Passaremos agora aos demais.

O arpejo triádico ascendente, primeiro motivo da peça, tem como intervalos ordenados +3 e +4. Veremos que esse também é um motivo relevante, ao comentá-lo em relação aos tricordes quartais dos c. 6 e 8. Além disso, essa tríade somada à nota seguinte, láb, forma uma téttrade de láb maior com sétima maior. As téttrades (não-funcionais) serão talvez tipo de conjunto harmônico mais recorrente na peça, como também observou Rodrigues (2001, p. 115) ao dizer que “o compositor opta com frequência por acordes menos dissonantes, como os acordes de sétima”. Essa téttrade de láb também integra uma célula maior, a do primeiro compasso, que será retomada com variações diversas, a começar pela ideia básica da transição.

Outros elementos melódico-motívicos relevantes são inaugurados logo em seguida pelos arpejos quartais dos c. 6 e 8 (Exemplo 7). São eles: o intervalo de 5 semitons entre as notas consecutivas de cada arpejo, as hemíolas (de grupos com três notas contra uma divisão rítmica de quatro) e o contorno melódico de dois saltos descendentes seguido de um salto ascendente. Voltaremos a comentar esses elementos conforme forem sendo referenciados ao longo da peça.

É digno de nota o fato de que Guarnieri não só inaugura esses novos elementos, como o faz já referenciando os motivos apresentados anteriormente. Conforme o Exemplo 7, podemos ver que os c. 6 e 8 se relacionam por T11, retomando o motivo da ci. 1. Além disso, os índices de transposição entre cada um dos trios de colcheias dos c. 6 e 8 são T8 e T9, respectivamente. Esses índices, em ordem inversa, são

os complementares dos intervalos 3 e 4 que estão entre as alturas da tríade de dó menor que abre o movimento. Em outras palavras, enquanto o arpejo de dó menor sobe 3 e então 4 semitons, cada um dos arpejos quartais é transposto, na direção oposta, 4 e então 3 semitons. Uma consequência dessa disposição é o fato de que as alturas iniciais de cada um dos tricordes formam um conjunto da classe (037), a classe das tríades consonantes. No c. 6, esse conjunto é das alturas de si menor, enquanto no c. 8 ele é das alturas de sib menor. Si bemol e si alturas serão os centros (um inicial e outro final) dos dois movimentos seguintes. Também é interessante percebermos como há uma progressiva transformação do motivo inicial no motivo quartal. No c. 4, a semínima ligada é substituída por uma colcheia e a transposição das notas lá^b, sol^b e fá enquanto o dó permanece estático transforma os intervalos de terça maior e quarta aumentada em intervalos de quarta justa (Exemplo 8). Transformações semelhantes acontecerão na transição (c. 38 – 45) e no desenvolvimento (c. 162 – 171).

Exemplo 7 - Arpejos quartais descendentes dos c. 6 e 9

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 8 - Transformação do motivo de A_P

Fonte: elaboração própria.

O elemento motivico que resta ser comentado são os acordes intermitentes que aparecem pela primeira vez no acompanhamento do c. 5 (Figura 4-1). É interessante notar seu número de repetições (três), sua rítmica e articulação. Esses serão elementos a serem referenciados posteriormente. É interessante notar que tal articulação é um elemento típico não só da *Sinfonia n^o2* mas da prática composicional de Guarnieri em geral, quando o compositor emprega uma textura puramente homofônica, seus acordes são “curtos,

pontuando trechos de maior importância musical como finais ou inícios de frases” (RODRIGUES, 2001, p. 113).

Exemplo 9 - Acompanhamento intermitente no c. 5



Fonte: elaboração própria.

5.1.4. *Caráter*

Guarnieri indica o caráter “Energico (sic)” no início da partitura. A melodia do tema principal é rápida, tortuosa e de caráter instrumental, com muitos saltos e cromatismos. Há também a notável descida do ponto culminante inferior da melodia, semitom por semitom. É interessante notar que tanto o perfil descendente da melodia quanto a “sinuosidade da linha melódica” já foram apontados por Rodrigues (2001, p. 43) como traços estilísticos da obra de Guarnieri e, como o mesmo autor observa, haviam sido identificadas por Mário de Andrade (apud Rodrigues, p. 43) como recorrências na música popular brasileira. Pereira (2017, p. 68-83) identifica diversos exemplos de melodias com perfis descendentes nos Pontos de Guarnieri. A dinâmica *ff*, a abertura com um arpejo menor e as bruscas mudanças de instrumentação situam a sinuosidade do tema principal em um ambiente de desassossego e turbulência, compatível com a indicação da partitura e com o que seria esperado enquanto caráter expressivo de uma sonata clássica em modo menor. Contribuindo ainda mais para esse caráter, há um fluxo quase ininterrupto de colcheias, do qual estão excluídos apenas alguns tempos dos primeiros compassos. Tal fluxo se estende para além do tema e é pontuado pelos acordes intermitentes, dissonantes e repentinos (em sua maioria tétrades), no piano, metais e contrafagote, adensando ainda mais a sua atmosfera. A escolha de um caráter agitado e vigoroso para o tema principal é comum em *allegros* de sonatas bitemáticas. Esse contrasta, geralmente, com um tema subordinado lírico e suave em caráter, como será o caso nesta sonata. Veremos que o caráter nacional é outra forma pela qual esses temas contrastam. Apesar de, como observa Rodrigues (2001, p. 103) haver certa similaridade entre a rítmica do tema principal e a rítmica sincopada dos “chorinhos populares”, o caráter brasileiro será muito mais evidente no tema subordinado. Os cromatismos e largos

saltos que dão um caráter “instrumental” ao A_P também contrastarão com o aspecto cantante de A_S .

5.1.5. *Comentário analítico*

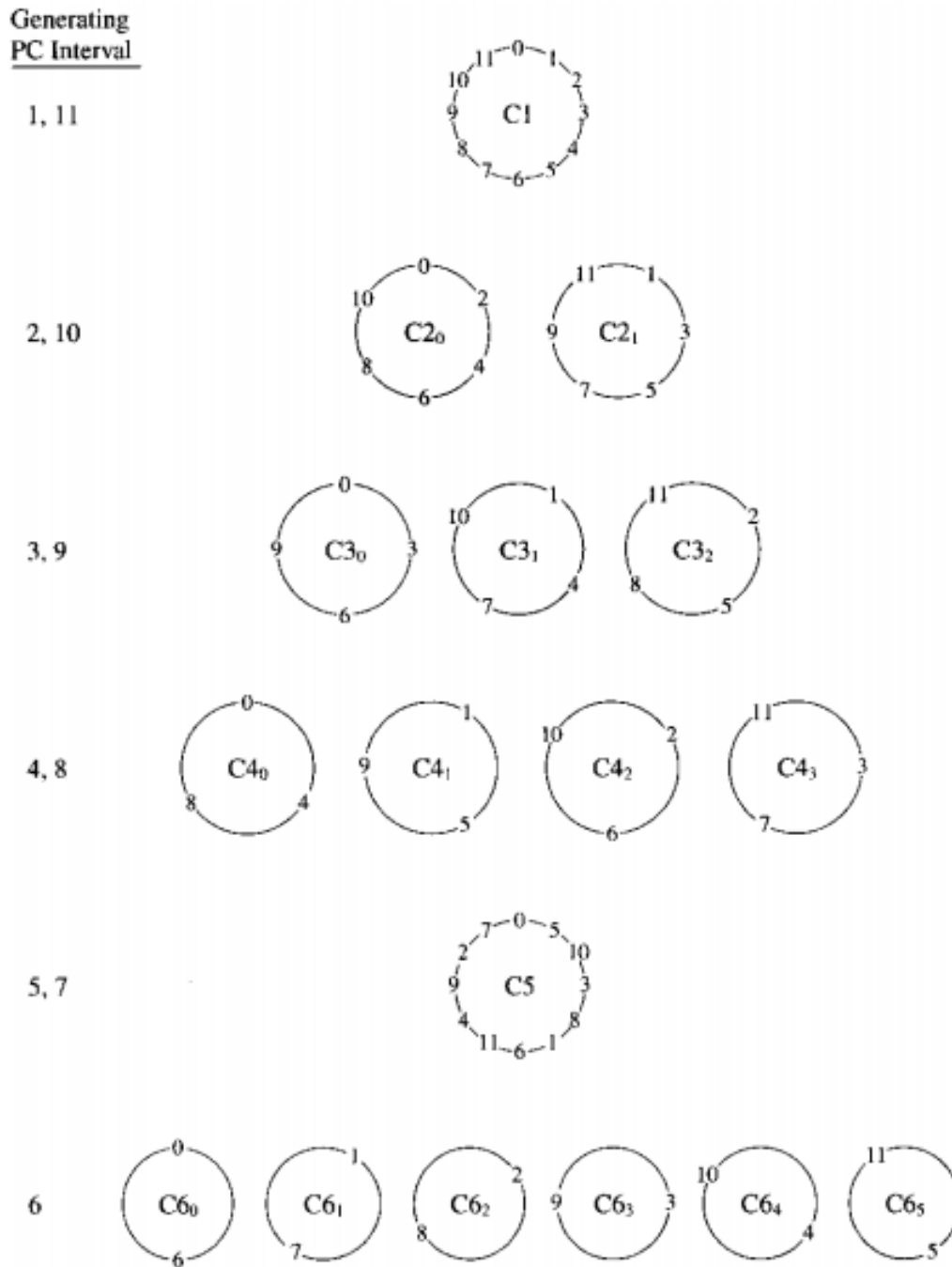
Pela maneira como satura a superfície melódica do tema principal, pelas relações entre regiões tonais dentro do primeiro movimento e entre os três movimentos da *Sinfonia n°2* pode-se ver que a ci. 1 é um elemento motivico recorrente e relevante para a peça. O restante da análise mostrará como ela será, mais do que isso, o elemento motivico mais proeminente do movimento. Se entendermos esse fato como em diálogo com a tradição tonal, parece que o papel fundamental da quinta (enquanto ci. 5) na prática comum é tomado (ou no mínimo rivalizado) pela ci. 1 na *Sinfonia n°2*. Como tal, a ci. 1 já tinha, é claro, um papel central na música tonal: era a classe de intervalo da sensível melódica. Aqui, no entanto, a relação de revisão de neutralização é aplicada à função de sensível. Muito da responsabilidade por podermos denominar essa peça (ou qualquer outra) como pós-tonal está justamente no fato de que uma neutralização da sensível faz com que os semitons cromáticos e diatônicos não se diferenciem funcionalmente, como acontece neste primeiro tema. Nesta peça os representantes da ci. 1 tem papéis radicalmente diferentes, dois dos quais são relacionar os centros tonais temáticos (substituindo a ci. 5) e conferir, por recorrência, coerência às melodias, dois papéis que essa classe dificilmente poderia assumir em uma peça tonal. Veremos que a ci. 1 será explorada de diversas outras maneiras ao longo do primeiro movimento (inclusive enquanto sensível melódica).

Não obstante a importância de sua rival, a ci. 5 também é um elemento relevante no tema principal, e o continuará sendo ao longo do movimento. Também com sua função tradicional consideravelmente neutralizada, sua principal recorrência é enquanto intervalo melódico e harmônico dos tricordes quartais. Essa função não deixa de estar presente, mas em harmonias que, apesar de tetrádicas, não formam progressões funcionais e cadências no sentido clássico. A ci. 5 – passando pela relação de revisão de neutralização – é posta em pé de igualdade com a ci. 1. Esses dois elementos motivicos interagem e se revezam na ocupação do espaço melódico e harmônico no tema principal e, como veremos, também no restante da peça. A presença de ambos ocorre tanto de maneira mais concreta, na superfície musical – por exemplo, na recorrência da ci. 1

enquanto intervalo melódico não-ordenado – quanto de maneira mais abstrata, em níveis hierárquicos superiores, como no índice de transposição dos c. 6-7 em relação aos c. 8-9 ou na relação de semitom entre tema principal e tema subordinado. Com essa interação em mente, é oportuno lembrarmos da transformação gradual do motivo A_P no motivo quartal nos c. 4-6 (cf. 5.1.3). Essa transformação é uma indicação musical da intercambialidade dessas duas classes de intervalo. A peça nos dá como que uma prévia do tipo de interação que ainda está por vir. Um processo semelhante de transformação do motivo de A_P em elementos quartais irá se repetir na transição e no desenvolvimento.

Em uma peça que se insere em um momento histórico (e em um estilo) que articula a relação da tradição tonal com as práticas pós-tonais emergentes, é possível interpretar esse uso da ci. 1 e da ci. 5 como sendo uma alegoria de cada um dos elementos dessa articulação. O intervalo de quinta (ou seu inverso) representa a tradição tonal, com seus passos harmônicos fortes, progressões e harmonias consonantes, enquanto o semitom representa os cromatismos e dissonâncias que viriam a se emancipar com a erosão da prática comum. É interessante notar que as ci. 1 e 5 são as únicas que são capazes de gerar, por repetição sucessiva, ciclos com o total cromático (conforme a Figura 6).

Figura 6 - Geração de ciclos a partir de classes de intervalo



Fonte: (STRAUS, 2005, p. 155)

Essa propriedade exemplifica a capacidade gerativa de diversidade desses intervalos. Em parte, é essa fecundidade, essa promoção da pluralidade, essa abertura de possibilidades, que permite que esses intervalos sejam (de certa maneira) as bases e os representantes da oposição histórica entre tonalidade e pós-tonalidade. É a partir dessa capacidade do semitom, por exemplo, que podemos pensar em uma “harmonia cromática” que se opõe à uma “harmonia diatônica” permitida pela capacidade análoga

do intervalo de quinta. A própria peça parece comentar essa característica, já que nas primeiras aparições da ci. 5, nos c. 6 e 8, ela já se manifesta como intervalos de quartas descendentes consecutivos, em um processo (potencialmente) cíclico. Mesmo com essa sucessão sendo interrompida pelas transposições, há um preenchimento do total cromático¹⁸ pelo superconjunto desses tricordes. De forma análoga, o total cromático também é preenchido pela escala cromática alternada do c. 9, mostrando o mesmo potencial gerador na ci. 1.

5.2. Transição (A_T)

Consideraremos a transição (A_T) como a unidade que compreende os c. 16-45. Sua forma não é convencional e caso a associemos a alguma função formal essa teria uma organização muito frouxa. Um aspecto relativamente claro de sua forma é a possibilidade de concebê-la como uma transição dissolvente, com o início da atividade transicional marcado pela afirmação *forte* do c. 23. Harmonicamente, consiste em grande parte das várias progressões sequenciais que compõem o que poderiam ser consideradas como frases de continuação. Por meio dessas sequências, como esperado na forma sonata, esse tema desestabiliza a tonalidade principal para que a tonalidade subordinada possa emergir como rival. O material melódico-motívico é inteiramente derivado do tema principal, ocorre algo como uma nova rotação do material dos c. 1-15. O caráter agitado do trecho também está em continuidade com o de A_P.

¹⁸ Considerando que algumas alturas são repetidas.

Exemplo 10 - Harmonia e funções formais em A_T, c. 15-25

Apresentação

The musical score is divided into two main sections: **Apresentação** (measures 15-20) and **Inter polação** (measures 21-25).
Apresentação: Measures 15-20. The first system (measures 15-16) is marked "i. b.". The second system (measures 17-20) is also marked "i. b.". The bass clef part shows a sequence of chords: B \flat , A $^\circ$, G, G \flat , Am, and Gm.
Inter polação: Measures 21-25. The first system (measures 21-22) is marked "i. b.". The second system (measures 23-25) is marked "i".
Intervallic Analysis: A bracket labeled "(027)" spans measures 23-25. Above this bracket, the analysis shows: [10,0,5] T^{10} [8,10,3] T^{11} [7,9,2] T^{11} [6,8,1].

Exemplo 11 - Harmonia e funções formais em A_T, c. 26-36

The musical score is presented in two systems. The first system, starting at measure 26, is labeled 'Continuação' and features a melodic line with a key signature of one sharp (F#) and a 2/2 time signature. The harmony includes chords F#, E, Bbm, Am, G#m, and Gm. A trill is marked with a 'T^{tr}' and a bracketed interval [10,0,5]. A measure rest is indicated as '(027)'. The system concludes with a trill marked 'F#^(b13)' and a 'b: V' label. The second system, starting at measure 31, is divided into 'Continuação' and 'Interpolação' sections. The 'Continuação' section includes chords Bm, i, E, IV, (Fmaj7), and Am. The 'Interpolação' section includes chords F#, V, C, D, E, F, G, and Am. The melodic line in the second system features several triplet markings.

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 12 - Harmonia e funções formais em A_T, c. 37-46

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 37-46, features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is marked with a bracket labeled "Interpolação" (measures 37-41) and another bracket labeled "Continuação" (measures 42-46). The piano accompaniment has a bracket labeled "Ideia cadencial" (measures 44-46). Below the piano part, the chords F# and V are indicated. The second system, measures 44-46, shows a continuation of the piano accompaniment with a triplet of eighth notes in the right hand. The chords C#sus4 and Esus4 are indicated below the piano part. At the bottom right, the Roman numerals II, IV, and I are shown with arrows indicating their positions relative to the music.

5.2.1. Forma

Ao analisar a forma do tema principal (5.1.1) discutimos a possibilidade de que esse fosse considerado como indo até o c. 45 e cumprindo, assim, tanto a função de tema principal quanto a de transição. Consideraremos aqui a possibilidade de que a transição seja desempenhada por um tema separado. Fôssemos interpretá-la identificando funções formais, uma organização possível seria a da Tabela 11. Como se pode ver, há um aspecto sentencial, embora a organização formal seja não convencional. Há uma frase de apresentação (com uma repetição adicional da ideia básica), seguida de uma frase de continuação¹⁹ (grandemente estendida e entrecortada por duas interpolações). O Exemplo 10, Exemplo 11 e Exemplo 12 mostram a distribuição das funções formais em uma redução para duas pautas do trecho.

Tabela 11 - Funções formais em At

		Função formal		Comp.
Temática	Infratemática	Atômica		
Transição	Apresentação	Idea básica	15 - 16	
		Repetição	17 - 19	
		Rep.	20 - 22	
	Interpolação			23
	Continuação	Contin.	24 - 28	
		Contin.	29	
		Contin.	30 - 33	
		Interpolação	34	
		Contin.	35 - 36	
		Interpolação	37	
		Contin.	38 - 44	
	Id. cad.	45		

Fonte: elaboração própria.

Essa abordagem, no entanto, traz diversas dificuldades. Em primeiro lugar, é necessário questionar se a função da unidade composta pela ideia básica e suas repetições é de fato a de apresentação, já que a harmonia do trecho não parece prolongacional. Para isso se deve interpretar essas harmonias como vizinhas ao dó do c. 17 e de seu breve retorno no c. 20, sem dúvida uma possibilidade não muito convincente. De um ponto de

¹⁹ Consideramos aqui que as várias unidades atômicas que cumprem a função de continuação se agrupam em uma função infratemática de continuação. Seria possível, provavelmente, considerar ao invés disso que a função infratemática de continuação é cumprida somente pela última continuação atômica e a ideia cadencial que a segue.

vista melódico, no entanto, a proposta é mais plausível: há uma unidade de dois compassos que é repetida, ainda que variada e, adicionalmente, é empregado um recurso de afrouxamento comum²⁰, a adição de uma repetição adicional da ideia básica. Dado que a transição deve ser, em geral, uma unidade temática mais frouxa, a aplicação de tais recursos é esperada.

A insistência na identificação de funções formais levaria à identificação de uma frase de continuação extremamente frouxa, com duas interpolações²¹ (c. 23 e 29). Ainda que a atribuição desse tipo formal seja (novamente) pouco convincente, não é difícil identificar no trecho a função temporal generalizada de meio, como também ocorreria em uma função de transição. A forte presença de harmonias sequenciais provavelmente contribui de forma relevante, assim como em uma transição clássica, para essa sensação. Aqui ela está aliada às frequentes mudanças de instrumentação e textura que (agora ao contrário de uma sonata clássica) talvez contribuam em pé de igualdade para a expressão de uma função medial. É interessante notar que o intervalo das progressões sequenciais é alterado diversas vezes. Como se pode ver nos Exemplos 10 a 12 entre o c. 24 e o 28, a harmonia sequencial desce por graus conjuntos: Am - Gm, F# - E. Essa sequência é interrompida, no entanto, no c. 29, onde há um retorno do material da interpolação do c. 23. Sua harmonia, no entanto, não continua a sequência iniciada no c. 24, mas inaugura uma nova, pela transposição de semitom de tricordes quartais ([10,0,5] - [9,11,4] - [8,10,3] - [7,9,2]). Uma interrupção do mesmo tipo acontece entre os c. 30-33, pela sequência de quartas ascendentes F# - Bm - E - Am e novamente nos c. 35-36 com a sequência por graus conjuntos C - D - E - F - G - Am. Cada uma dessas sequências seria, por si só, apropriada para seguir concluir a apresentação dos c. 15 - 22. A sua justaposição confere um grande grau de redundância²² formal para o trecho, e seria responsável por uma organização frouxa resultante. Os c. 34 e 37 não correspondem minimamente à definição de alguma função formal, e por isso foram considerados interpolações entre as continuações justapostas. A última frase de continuação (c. 38-44)

²⁰ Um outro exemplo do uso de tal recurso pode ser encontrado na recapitulação da transição da *Sonata para piano N° 12 em Fá*, K. 332, de W. A. Mozart.

²¹ A harmonia sequencial da primeira interpolação permite que ela seja entendida também como uma frase de continuação. A brevidade das unidades da sua estrutura de agrupamento em relação às frases que a segue, no entanto, desencoraja essa interpretação.

²² O termo redundância aqui não tem nenhum significado pejorativo. “Redundância formal” meramente indica aqueles casos onde há material adicional além do que seria estritamente necessário para expressar uma dada função formal.

não traz harmonia sequencial, mas a função de continuação é expressa pelo aumento na atividade rítmica. Por fim, é difícil encontrar uma ideia cadencial distinta. O melhor candidato para tal são os c. 43 – 45, que terminariam com uma cadência elidida com o começo do tema subordinado no c. 46 (cf. 5.2.2).

Mesmo com as dificuldades delineadas acima, a transição do primeiro movimento corresponde a quase todas as tarefas formais previstas pelo modelo de sonata de Caplin (cf. 1.1.3). A tonalidade principal é desestabilizada por meio das diversas progressões harmônicas sequenciais, a estrutura frasal é desestabilizada pelos diversos recursos de afrouxamento e o material-melódico motivico até então apresentado é liquidado tanto pelas repetições do motivo do tema principal quanto pela frase de continuação. É difícil dizer, contudo, que o tema enseja maior atividade rítmica e ímpeto, dado o fluxo intenso de colcheias que já marca o tema principal. Parece que tal vigor rítmico é mantido, ao invés de ser ampliado.

A Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy, no entanto, parece nos oferecer um modelo mais apropriado para a situação. Com ela não precisaríamos atribuir uma função formal específica aos diversos trechos identificados na segmentação da Tabela 11 e, mesmo assim, reconheceríamos o seu papel funcional: o de módulos de continuação acumuladores-de-energia (cf. Figura 6). Esse ganho de energia é obtido pelos recursos de retórica-TR que aqui não são tão diferentes dos da sonata clássica. Nas palavras de Hepokoski e Darcy (p. 94):

[Em composições Allegro] TR sugere a expectativa pós-P de um normativo ganho de energia retórico, uma passagem de verve rítmica e ação harmônica aumentada, indo em direção e finalmente realizando a CM. Em Allegros orquestrais, o estabelecimento de TR [...] é frequentemente marcado com uma forte entrada *tutti*. (HEPOKOSKI, DARCY, p. 94)

A atividade harmônica foi comentada anteriormente e a “verve rítmica” ainda que não seja necessariamente maior que a de A_P , está sem dúvida presente. A afirmação *forte* de P (c. 24) não ocorre em seu começo, mas marca talvez o momento que

reinterpretamos retrospectivamente o c. 15 como o começo de transição²³. Casos similares de “afirmação *forte* postergadas” são comuns no repertório clássico²⁴.

Mas talvez o aspecto formal mais marcante da relação de At com a tradição clássica seja a sua semelhança com o modelo de “transições dissolventes” identificado por Hepokoski e Darcy (2006, p. 101-102). Nelas, a cadência final do tema principal é seguida de um retorno para o seu material melódico inicial que se “dissolve” em uma transição ao dar lugar a retórica-TR característica. Esse processo é claramente observado com o retorno de A_P no c. 15 e com a dissolução ocorrendo a partir do c. 23 ou 24. De fato, as afirmações *tutti* postergadas são frequentemente encontradas em transições dissolventes. Em um contexto clássico, seria pertinente nos perguntarmos se uma determinada transição dissolvente se trata de uma “reafirmação dissolvente” ou de uma “consequente dissolvente”. Na ausência das convenções cadenciais do classicismo, temos menos recursos para decidir entre essas e, portanto, a questão perde consideravelmente sua relevância. Mesmo assim, a ideia de que a transição pode ser uma reafirmação do tema principal pode nos incentivar a procurar outras semelhanças entre os temas, o que se mostrará pertinente no decorrer da análise.

Seria difícil, também, ignorar a questão da cisura média ao considerar uma transição pela perspectiva de Hepokoski e Darcy. Há uma CM (ou algo análogo) neste movimento? Certamente não uma que não esteja preenchida, já que não há em nenhum momento uma pausa completa na orquestra. Nesse caso, dado que o c. 46 traz, sem dúvida, o tema subordinado, somos convidados a procurar nos compassos anteriores algum sinal de uma CM. A repentina queda para *piano* a partir do 38 faz com que os c. 38 – 45 sejam candidatos para uma cisura média estendida, ainda que uma com um crescendo não usual em seu final. Essa semelhança, por sua vez, nos leva a perguntar pela necessária cadência precedendo a cisura. O único candidato que parece ter a ênfase necessária é o lá#-dó#-fá no c. 35, que é repetido no c. 37. Ele é enarmônico da tríade de sib menor, homônima de sib, a dominante da relativa maior, a tonalidade subordinada mais comum em sonatas menores. Essa relação é evocada de maneira muito tênue, no entanto, já que no c. 37 o lá#-dó#-fá é retomado sobre um acorde de fá# maior, fazendo

²³ Cf. (HEPOKOSKI; DARCY, 2011, p. 94–95) e (CAPLIN, 2013, p. 318–319) sobre a questão da reinterpretação retrospectiva no início de uma transição.

²⁴ Cf. Hepokoski e Darcy, 2011, p. 113 e 114.

com que soe a harmonia de fá# maior com sétima maior. Como alternativa, poderia se entender ainda a situação aqui é mais semelhante a uma cisura medial bloqueada, onde um fluxo em direção à cadência e à CM é interrompido com a chegada prematura e repentina de uma dinâmica *piano* (mais característica de S) inaugurando um necessário trecho de conexão à S que, nesse caso, seria do c. 38 ao 45.

A Teoria da Sonata nos permite também observar um último aspecto formal interessante na transição. O trecho do c. 38 ao 45, que tratamos acima, é similar em vários aspectos aos c. 13-15 do tema principal. Da mesma forma, é possível encontrar semelhanças entre as partes iniciais desses temas: os c. 1-12 do tema principal e os c. 16-37 da transição. Trataremos dessa correspondência com mais detalhe no tópico sobre o material melódico-motívico, por enquanto basta notar que, do ponto de vista formal, ela promove uma rotação em pequena escala dos materiais do tema principal, uma rotação interna à primeira parte da exposição. Veremos ao longo da análise que essa ocorrência será apenas uma das várias maneiras pela qual o princípio rotacional é explorado durante o movimento.

5.2.2. *Relações intervalares entre alturas*

A transição se abre com um arpejo de dó maior (c. 15), homônimo ao arpejo que abre o tema principal. Dois compassos depois, assim como no tema principal, o arpejo é repetido em fá, sua subdominante maior, e então transposto três vezes por semitom descendente, primeiro para fá^b e em seguida para mi^b e ré. A harmonia de ré dura dois compassos e então retorna para dó, novamente menor, assim como no tema principal. Como visto na análise da forma, é possível considerar que essas harmonias prolongam o I. O salto para o IV é típico de harmonias prolongacionais e podemos considerar que os acordes mi, mi^b e ré preenchem e ornamentam a volta do IV para o I. Essa análise considera que as notas do contraponto feito pela viola (com exceção daquelas que estão nos primeiros tempos de cada compasso) não participam da harmonia do trecho²⁵. Mais sobre esse contraponto será dito no tópico seguinte (5.2.3). Os Exemplos 10 a 12 contém a análise harmônica do trecho e do restante da transição, e ilustram o texto desta subseção.

²⁵ Não parece haver grande discordância entre as duas linhas, no entanto.

Dando prosseguimento ao tema, o c. 23 traz quatro arpejos triádicos nos trompetes: Bb, A°, G e Gb. A primeira e segunda e a terceira e quarta fundamentais são relacionadas por T11, relação essa que fica ainda mais forte quando o trecho é retomado no c. 29, onde cada uma das tríades arpejadas (Bbm, Am, G#m e Gm) é T11 da anterior. A sequência tem suporte de uma harmonia de tricordes quartais, começando no conjunto [10, 0, 5] e sendo transposta por junto com as fundamentais dos arpejos. Ao comentar a harmonia da *Sinfonia nº 3* de Guarnieri, Rodrigues (2001, p. 115) menciona a recorrência de acordes formados pela combinação da sobreposição de terças e de quartas, como os do trecho em questão, nas sinfonias de Guarnieri. Esse procedimento é evidenciado aqui pela divisão das camadas da sobreposição de terças e quartas em dois registros distintos.

A primeira frase de continuação (c. 24-28) traz algumas repetições do motivo do primeiro compasso de Ap, harmonizadas por uma progressão sequencial – Am, Gm, F#, E – cujos dois primeiros acordes estão em contraponto com arpejos das tríades aumentadas de sol e de fá, respectivamente, também derivados do tema principal. Junto com a passagem para a próxima repetição (em fá# maior, c. 26) surge um acompanhamento ligeiramente contrapontístico, executado pelas trompas, fagote e contrafagote. O lá natural do segundo e terceiro compassos desse acompanhamento destoa do fá# maior e do mi maior que soam sobre ele. Decidi não o incluir na cifragem, mas seu efeito harmônico é considerável.

A terceira frase de continuação (c. 30-33) traz mais uma sequência harmônica – F#(6)²⁶, Bm, E7, Am – dessa vez com salto de quarta entre as fundamentais. A nota ré do baixo, sexta menor de fá#, se mantém entre os três primeiros acordes, se tornando terça de Bm e sétima de E7. Entre o E7 e o Am há um breve Fmaj7, de caráter ornamental. O passo F#-Bm (b: V-i) do começo deste trecho é o primeiro evento que pende o centro para a tonalidade subordinada, si maior. A harmonia final da terceira frase de continuação (c. 35-37) pode ser vista, de maneira similar, como dominante de si. A chegada nessa harmonia (c.37) é enfatizada por ser o ponto de chegada de uma longa sequência ascendente de tríades. É interessante notar que as alturas dos baixos²⁷ dessa sequência

²⁶ É questionável que fá# seja ouvido como a fundamental desse acorde, dado o destaque para a nota ré como baixo. Como a interpretação de fá# como fundamental coincide com a sequência harmônica seguinte, a considereei mais interessante. Caso haja discordância nessa interpretação, ainda sim a sequência harmônica de quartas (o principal ponto para o qual chamo a atenção nesse trecho) permanece presente a partir do Bm.

²⁷ Também das fundamentais, com exceção do próprio F#.

sobem seguindo um modo de dó mixolídeo, dado a associação desse modo com a música nordestina e a sua recorrência no nacionalismo de Guarnieri.

Como comentado no tópico anterior (5.2.1) a chegada à harmonia de fá# maior pode ser interpretada como a semicadência que antecede uma cisura média preenchida nos c. 38-45. Como alternativa, podemos considerar ainda que a transição de Guarnieri não confirma a nova tonalidade por meio de uma das cadências usuais (i.e., CAP, SC ou CAI). Restam duas opções, então: (1) há uma modulação direta no c. 46 ou (2) a passagem da harmonia [2,4,9] para o si maior com sétima maior do c. 46 é uma cadência plagal, com um acorde quartal de mi [2, 4, 9] resolvendo no si menor que abre o tema subordinado. A cadência dessa segunda opção seria reforçada pelo passo mi - si dado pelo baixo no tímpano.

5.2.3. *Material melódico-motívico*

O material melódico-motívico da transição é praticamente todo derivado do tema principal. A categoria de transição desenvolvimental de Hepokoski e Darcy é particularmente pertinente aqui. O aspecto mais óbvio da relação melódico-motívico entre tema principal e transição é dado pelas diversas repetições variadas da ideia básica (ou do primeiro compasso) de A_P. A primeira delas ocorre logo de saída, no c. 15 (cf. 5.2.1). Os primeiros nove compassos da transição (15-22) guardam ainda uma relação com o ci. 1 similar à de A_P. Se tomarmos os intervalos ordenados do contraponto realizado pela viola, veremos que 30 dos 50 são da ci. 1 (cf. Exemplo 14). Na melodia desse mesmo trecho essa ci. está presente no intervalo entre as fundamentais da sequência de acordes²⁸ fá, fáb, mi, mi^b e ré. O baixo desse trecho, executado pelo violoncelo e dobrado, oitava acima, pelas trompas, também caminha por semitom descendente. (c. 17; 19-20). Esse mesmo intervalo também relaciona as notas do início de cada um dos compassos do 15 ao 21, seja na melodia, contraponto ou ambos. Essas notas, adicionadas a mais algumas outras executadas em tempos fortes, formam, à maneira dos c. 1 - 5, uma sequência descendente de semitons²⁹ seguindo a mudança do ponto culminante inferior de ambas as linhas, conforme o Exemplo 14.

²⁸ A proporção da ci. 1 nos intervalos não-ordenados na melodia é de 13/50, menor, mas ainda relevante.

²⁹ Com exceção do movimento sol-fá no ponto culminante da viola nos c. 16-17.

Exemplo 13 - Ci. 1 no contraponto da viola nos c. 15-22

● Intervalos ordenados da ci. 1

Fonte: elaboração própria.

A relação motívica entre A_T e A_P é talvez menos óbvia durante os arpejos nos trompetes, nos c. 23 e 29. No entanto, pode-se ver que esses são retrógrados dos arpejos quartais dos c. 6 e 8, se substituirmos o primeiro intervalo de quarta por um de terça (cf. Exemplo 16). Também possuem a mesma rítmica de hemíolas de colcheias, mas repetida um número diferente de vezes, já que os compassos têm durações distintas. Além disso, ocupam posições análogas em relação à música em seu entorno, ambos se encontram em compassos que contrastam em textura e caráter com aqueles que os cercam. Veremos que esses elementos motívicos serão retomados, também, nos ostinatos do tema subordinado. Outra relação entre tais arpejos e o tema principal é o seu índice de transposição, T_{11} , que os liga ao motivo da ci. 1 tão presente em A_P .

Exemplo 14 - Escala cromática na apresentação de A_t

Fonte: elaboração própria.

A última unidade formal (c. 38-45), por sua vez, parece ser a mais idiossincrática do ponto de vista melódico-motívico. Não é difícil relacioná-la, no entanto, com a frase de continuação do tema principal. Além de ocuparem a mesma função formal, tem a mesma textura: pequenos fragmentos à maneira de arpejos distribuídos de forma alternada e intermitente entre vários dos instrumentos da orquestra. O contorno anguloso, repleto de saltos, é também similar. Além disso, 43 dos 88 intervalos melódicos do trecho dos c. 38-45 são da ci. 5, uma predominância intervalar semelhante àquela observada no tema principal em relação à ci. 1, e dessa vez durante um trecho mais longo. As relações acima somadas às semelhanças entre os trechos dos c. 1-5 e dos c. 15-22 reforçam a interpretação dos c. 15-47 como desenvolvimento e reafirmação expandida dos c. 1 – 14, já que os c. 15-22 e 38-45 (início e final da transição) podem ser vistos como um desenvolvimento dos c. 1-5 e 12-15 (início e final do tema principal). Há uma rotação temática interna à primeira parte (P e TR) da sonata: os c. 1 – 11 seriam retomados nos c. 16-37 e os c. 12-15 nos c. 38-45, como dito anteriormente (5.2.1).

Exemplo 15 - Ci. 5 nos c. 38-45

The image shows two staves of musical notation in 3/2 time. The first staff begins at measure 38 and the second at measure 42. Blue dots are placed above the notes in both staves to indicate intervals of the fifth (ci. 5). The notation includes various note values and accidentals, with a key signature of one sharp (F#).

Fonte: elaboração própria.

Por fim, um último detalhe melódico-motívico. O primeiro tempo do trecho final da transição (c. 38-45) é uma variação do motivo do tema principal, de forma similar ao c. 35-36. Logo em seguida, nos dois próximos compassos, temos uma série de figuras descendentes que têm o contorno inverso ao início desse motivo. Eventualmente, essas figuras deixam de aparecer e dão lugar a um trecho mais saturado pelos saltos da ci. 5. É como se o motivo de A_P se transformasse, progressivamente, no motivo quartal. Já havíamos observado esse processo durante o tema principal (Exemplo 8), e veremos que algo semelhante ocorrerá na passagem do desenvolvimento do primeiro para o segundo tema (c. 158-171). É interessante observar como, no caso da transição e do desenvolvimento, a passagem entre os temas coincide com essa transformação das duas unidades motívicas que inauguraram a peça, o motivo de A_P e os tricordes quartais.

5.2.4. *Caráter*

O caráter “enérgico” do tema principal se estende para dentro da transição. Começando a partir da queda de dinâmica na entrada do contraponto entre flauta e viola, os c. 15 - 37 promovem um ganho de energia, o principal requisito retórico de uma zona-TR³⁰. Esse ganho não é obtido, no entanto, sem que haja flutuações na densidade textural e na dinâmica, que contribuem para promover a sensação de desorientação que é típica de uma transição de sonata. Como visto no tópico 5.2.1, o ganho de energia é interrompido antes que se possa chegar a uma cisura média clara, estabelecendo uma situação semelhante a uma cisura medial bloqueada. Dessa maneira, o c.38 traz uma nova queda repentina de dinâmica, iniciando um elo entre o bloqueio e o tema subordinado. Como aqui o tema subordinado não está, como é mais comum, em *piano*, o trecho dos c. 38-45 promove um crescendo até o *ff* do tema subordinado.

5.2.5. *Comentário analítico*

Na transição, a interação entre a ci. 1 e a ci. 5 continua nos dando oportunidades para aprofundar as suas alegorias com a contemporaneidade e a tradição. Por exemplo: o papel de predominância melódica da ci. 1 no tema principal (correspondendo a quase metade dos intervalos) é tomado pela ci. 5 no último trecho da transição (c. 38 – 45, correspondendo a 43 dos 88 intervalos). Novamente, é como se nos estivesse sendo dito que o intervalo melódico de semitom – tradicionalmente central enquanto sensível, mas agora marginalizado - é intercambiável com o intervalo melódico de quarta ou quinta.

Há outro caso marcante de “intercambialidade”. Como comentado anteriormente (cf. 5.2.3) os tricordes quartais dos c. 6 e 8 são retomados retrogradados e substituídos por tríades na transição (c. 23, 29). O Exemplo 16 indica essa relação. Essa substituição evidencia o *status* igualitário dessas entidades no regime pós-tonal da peça. As tríades, ainda que presentes, não são mais insubstituíveis como eram no sistema tonal. A relação de revisão de marginalização dessa sonoridade ao longo de toda a peça faz com que a ccj. (037) - 3-11 seja só mais uma entre outras. É como se Guarnieri nos dissesse:

³⁰ Cf. Hepokoski e Darcy (2010, p. 23)

“Vejam, onde vai um tricorde quartal também pode ir uma tríade, e vice-versa”. Não que haja uma equivalência musical entre os dois, mas como a predominância funcional da quinta não está vigente, a tríade se torna um entre outros conjuntos harmonicamente disponíveis.

Exemplo 16 - Relação entre c. 6,8 e 23,29

Retrogradação e troca entre terça e quarta

The musical score consists of four measures, each with a treble and bass staff. Measure 6 shows a quartal triad in the treble staff and a triad in the bass staff. Measure 8 shows a triad in the treble staff and a quartal triad in the bass staff. Measure 23 shows a quartal triad in the treble staff and a triad in the bass staff, with the triad labeled (027). Measure 29 shows a triad in the treble staff and a quartal triad in the bass staff, with the triad labeled (027). Brackets above the measures indicate retrograde and exchange relationships between the quartal triads and triads.

Fonte: elaboração própria.

Como reforço, tricordes quartais soam harmonicamente como acompanhamento nos c. 23 e 29, relembrando a sua aparição original nos c. 6 e 8. Esse conjunto tríade-mais-tricorde é, ainda, transposto por semitons sucessivos, retomando a ci. 1 como mais um elemento evidenciador da pós-tonalidade e a colocando em interação direta com a ci. 5. A inversão e substituição por tríades ainda cumpre o papel de dar aos arpejos o mesmo contorno ascendente do motivo de A_P , permitindo que os ouçamos como variações um do outro. O c. 24, inclusive, continua a sequência de transposições do arpejo triádico. A sequência descendente dó-si-sib do c. 23 é completada pelo lá menor do c. 24, que dessa vez já é o começo do motivo de A_P . Ao mesmo tempo, o cânone do c. 24 continua, na voz inferior, a sequência de transposições por semitom, mas no sentido contrário, indo a uma tríade de si menor. É como se o sib anterior houvesse se dividido em duas tríades, uma um semitom acima e outra um semitom abaixo. De forma

semelhante (mas sem a divisão em dois), no c. 30 a tríade de fá# (maior, ao invés de menor) continua a sequência de transposições por semitom das tríades menores sib – lá – láb – sol do c. 29. A recorrência de variações do trecho dos tricordes quartais, durante a transição, reforça ainda mais a ideia de que ela pode ser ouvida como uma reafirmação expandida do tema principal e, assim, reforça também o aspecto rotacional (interno) do trecho.

O arpejo inicial, dó - mi^b – sol, é uma das mais claras alusões à tradição clássica de toda a peça. O primeiro compasso poderia ser nota-por-nota o início de uma sinfonia do classicismo vienense. Ele é triádico, sobre a harmonia da tônica e ascendente, “abrindo o espaço melódico” (CAPLIN, 2013, p. 39) à maneira de uma ideia básica. A insistência na retomada desse gesto para muito além das possíveis fronteiras do tema principal, somada à pouco usual rotação interna dos materiais de A_P durante a transição, sugere interpretações interessantes. Poderíamos ver uma referência a uma profunda e generosa relação dessa obra com a tradição clássica, em uma opção por continuar trabalhando o motivo tradicional, mesmo depois que seu papel habitual já foi cumprido. Ou, pelo contrário, pode-se ver aqui a expressão de uma dificuldade em se desvencilhar do passado, em um exemplo da ansiedade da influência evidenciada por Straus (1990). Um gesto triádico, que parecia haver sido superado logo no sexto compasso em favor dos tricordes quartais tipicamente pós-tonais, não só retorna no início de uma transição dissolvente, mas permanece sendo reafirmado obsessivamente até uma violenta última tentativa (malsucedida) nos c.38-45, onde a ci.5 consegue finalmente predominar de maneira pós-tonal, abrindo lugar para um antídoto mais duradouro à obseção do motivo de A_P: o tema subordinado. Tema subordinado esse que, com seu caráter cantante e mixolídeo, sugere, à maneira nacionalista, que uma solução mais efetiva para o dilema da influência pode ser encontrada em outra tradição, na tradição nacional e popular.

Exemplo 17 - Interpolações no tema subordinado

46

50

Interpolação

54

58

Interpolação

62

66

Interpolação

70

Extensão

5.3. Tema subordinado (As)

O tema subordinado do primeiro movimento (As) se estende do c. 46 ao 119 e tem como tonalidade si maior. Essa tonalidade subordinada está um semitom abaixo da tonalidade principal, em outra elaboração da ci. 1, elemento motivico que permeia toda a peça. A ci.5 também é elaborada enquanto intervalo entre a primeira parte do tema e sua repetição. Ao contrário do tema principal, a organização formal do trecho não é ambígua e é possível associar certos tipos formais a ele. Os c.98 – 119 podem ser interpretados como um longo pós-cadencial, como o início do desenvolvimento ou como fusão de ambos. O caráter do tema subordinado contrasta fortemente com o do tema principal. No entanto, há diversas relações motivicas do tema subordinado com o material musical dos demais temas. Seu acompanhamento, por exemplo, é fortemente relacionado com material do tema principal, em especial com o arpejo tríadico e a ci. 1.

5.3.1. *Forma*

A estrutura de agrupamento do tema subordinado possui três partes, a exposição de uma melodia abca (c. 46-73), sua repetição variada (c. 74-98) e uma terceira parte com função pós-cadencial (c. 98-119). A Tabela 12 ilustra essa organização. Se tomarmos a melodia como principal delimitadora da forma (em uma relação de revisão de relaxamento), é possível entender cada uma das partes como um pequeno ternário. A parte A e A' do pequeno ternário corresponderiam à extensão de tempo das partes 'a' da melodia (c. 46-53, 68-73) e o meio contrastante corresponderia à extensão de tempo da parte 'bc' da melodia (c. 54-67). Contribuindo para essa interpretação temos o fato de que as unidades 'a' da melodia terminam na tônica, enquanto as unidades 'b' e 'c' terminam em graus da tríade sobre a dominante (fá# (c. 56) e dó# (c. 65), respectivamente), no caso da unidade 'c' essa 'ida' à dominante é reforçada pelo chegada de um fá# no baixo (c. 65). Como estamos tomando a melodia como predominante delimitadora da forma, faz sentido que as CAP das partes A e A' encontre um análogo nas terminações melódicas na tônica, assim como a ênfase na dominante e a frequente SC que encerra o meio contrastante seja análoga às terminações em graus da dominante. Também é possível relacionar a 1ª e 2ª partes com o antecedente e consequente de um período. Devemos notar que as definições de pequeno ternário e antecedente em Caplin são incompatíveis,

a princípio. O fechamento por CAP de um pequeno ternário não é apropriado para função de antecedente, já que ele não poderia ser um fechamento fraco oposto a um forte no consequente. Para continuar com essa interpretação devemos, portanto, atribuir relevância para outros fatores além do tipo de cadência na determinação da força de encerramento formal. No trecho em questão, é útil considerarmos a textura e a harmonia. No fechamento do c. 72, a harmonia da tônica é desestabilizada logo no segundo tempo pelo ostinato de resposta em sol, enquanto a textura é adensada no compasso seguinte pela escala ascendente que leva à consequente. Já no c. 98, temos o movimento plagal mi-si e a continuidade do ostinato com si como pedal reforçando a chegada nessa harmonia, além de uma redução de textura e atividade rítmica, que contribuem para o estabelecimento de uma fronteira formal mais forte que do antecedente. A reafirmação da chegada melódica ao si pelas trompas no trecho pós-cadencial também contribui, retrospectivamente, para o aumento da força dessa chegada. Nessa interpretação de funções formais o que temos, em suma, é um período determinado harmonicamente e texturalmente composto de pequenos ternários determinados melodicamente. A Tabela 13 ilustra essa organização. Dada a magnitude da adaptação das funções formais necessária para torná-la possível, é compreensível que determinado ouvinte prefira a segmentação menos comprometida da Tabela 12. Daqui para a frente, por praticidade, nos referiremos às partes do tema subordinado como antecedente e consequente, quando não dito o contrário.

Independentemente da relação com as funções formais, o encerramento formal do consequente é relevante pois parece ser a única cadência com força suficiente para promover o EExE³¹. De fato, é ali que considero que ele acontece, também pois a seção que a segue, à qual atribuí uma função formal pós-cadencial, pode ser facilmente considerada como uma zona C já que prolonga a harmonia da tonalidade subordinada. É necessário conceder que, apesar de soar como o único candidato viável, o encerramento do c. 98 é algo perturbado pelo fato da harmonia de si maior estar soando desde o c. 94. Podemos considerar, no entanto, que esse chegada é um adiantamento em relação ao momento efetivo do estabelecimento da harmonia no c. 98.

³¹ O encerramento do antecedente é mais fraco, como argumentado anteriormente, e dificilmente se poderia considerar o consequente como compondo uma zona C, especialmente dado material do trecho pós-cadencial.

Cada uma das unidades infratemáticas dos pequenos ternários pode ser, ainda, subdividida separando um trecho melódico de uma interpolação que reafirma o ostinato de acompanhamento, em estilo de pergunta-e-resposta. Podemos ver essa alternância no antecedente na redução do Exemplo 17 (o mesmo procedimento acontece no consequente). É possível construir, como usual em ocorrências de interpolações, uma versão do trecho que preserva a função formal, mas suprime o material interpolado, conforme o Exemplo 18³².

Tabela 12 – Estrutura de agrupamento de As

1ª parte	a	46 - 53
	b	54 - 59
	c	60 - 67
	a	68 - 73
2ª parte	a	74 - 81
	b	82 - 86
	c	87 - 93
	a	94 - 98
3ª parte	1ª parte	98-111
	2ª parte	111-119

Fonte: elaboração própria.

Tabela 13 - Funções formais em As

Antecedente (pequeno ternário)	Apresentação (A)	46 - 53
	Meio contrastante (B)	54 - 59
		60 - 67
	Recapitulação (A')	68 - 73
Consequente (repetição do pequeno ternário)	Apresentação (A)	74 - 81
	Meio contrastante (B)	82 - 86
		87 - 93
	Recapitulação (A')	94 - 98
Seção de fechamento	Codetas (trompas)	98-111
	Codetas (madeiras)	111-119

Fonte: elaboração própria.

A partir do c. 98 até c. 119, temos um trecho que pode ser entendido como uma longa seção de fechamento com duas partes, como a primeira função formal do

³² O acompanhamento foi suprimido do exemplo.

desenvolvimento³³, ou como uma fusão dessas funções. Na primeira interpretação, teríamos uma série de codetas executadas pelas trompas e acompanhadas pelo fagote nos c. 98-111. Nos c. 111-119, o prolongamento da harmonia de si se daria pelo pedal inferior nas cordas e tímpano e pelo pedal superior em si na nota inicial da célula repetida em oitavas pelas madeiras. Em favor da segunda interpretação pode-se dizer que a figuração com hemíolas e sequências no fagote (c. 98-111) desestabiliza a harmonia de si (ainda que a tenha como nota recorrente), de tal forma que essa harmonia não é mais ouvida como sendo prolongada. O mesmo argumento valeria para as hemíolas das cordas nos c. 118-119. Nos c. 112-116, a desestabilização seria promovida pelas alturas lá, sol# e mi. Por fim, poderia se considerar que os elementos a favor de um entendimento ou outro fazem com que o trecho promova a fusão de ambas as funções: ele seria tanto uma seção de fechamento do tema subordinado quanto uma unidade inicial do desenvolvimento. Essa dupla função poderia ser responsável, inclusive, pela duração desproporcional do trecho, em relação ao tema subordinado propriamente dito.

Exemplo 18 - Tema subordinado sem interpolações

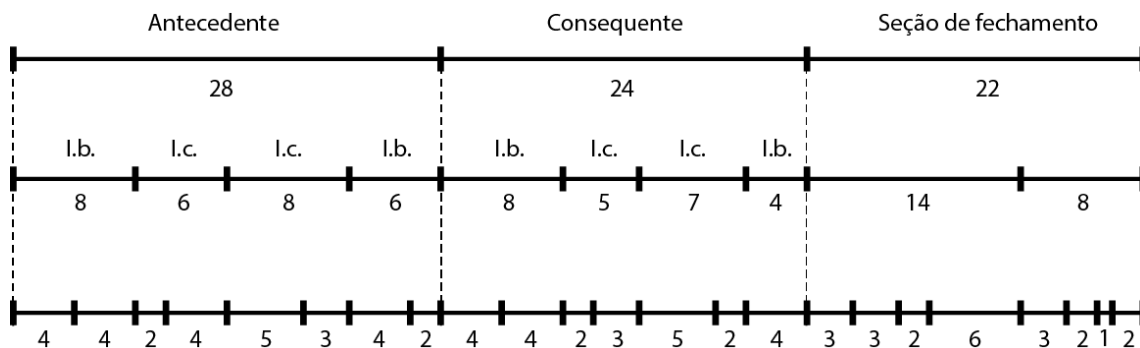
Fonte: elaboração própria.

Quanto às tarefas formais, o contraste com o tema principal é cumprido. Ele é atingido por meios melódicos, harmônicos, rítmicos e outros (mais detalhes no tópico 5.3.4). No entanto, apesar do afrouxamento promovido pelas diversas interpolações, é difícil afirmar que o tema é mais frouxo do que o principal, como seria esperado. Há três fatores principais possivelmente contribuindo para essa conclusão: (1) a ambiguidade na delimitação das unidades formais do tema principal não está presente, (2) a centricidade

³³ Caso não a entendêssemos como função formal, um rótulo menos problemático seria o de “elo”, proposto por Hepokoski e Darcy, a primeira zona disponível em um desenvolvimento. A ele seguiria, sem dúvida, o início das “ações centrais” no c. 120.

de si é marcada de forma mais assertiva pelos pedais e pelo superconjunto melódico mais restrito e (3) o tipo formal do tema subordinado é mais convencional. Os demais critérios de afrouxamento do espectro firmeza-frouxidão parecem se equivaler entre os temas principal e subordinado. É difícil dizer, em particular, se a estrutura de agrupamento (esquemática no Exemplo 19) é mais ou menos simétrica do que a de AP. No nível mais baixo, parece haver pouca simetria, mas quando as unidades são consideradas de acordo com sua função atômica, certo equilíbrio começa a ser visto (na sequência 8, 6, 8, 6 do antecedente, por exemplo). De qualquer forma, pelos três pontos delineados acima, a tarefa de afrouxamento da forma não parece ser cumprida.

Exemplo 19 - Estrutura de agrupamento de As



Fonte: elaboração própria.

Exemplo 20 - AS - redução da seção de fechamento

98

104

113

Célula da melodia de AS

Detailed description of the musical score: The score consists of two systems of two staves each. The first system (measures 98-103) starts with a bass clef on the left and a treble clef on the right. The time signature is 3/2. The second system (measures 104-109) continues with the same clefs and a 2/2 time signature. The third system (measures 110-113) features a treble clef on the left and a bass clef on the right, with a 3/4 time signature. A specific melodic cell is highlighted with a box and labeled 'Célula da melodia de AS', showing a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'p.' and 'pp.'.

5.3.2. *Relações intervalares entre alturas*

O antecedente e conseqüente do tema subordinado marcam dois momentos de relações intervalares. No antecedente, a melodia é acompanhada por um ostinato executado, inicialmente, por piano, viola e violoncelo, como se pode ver no Exemplo 17. A cada cinco tempos, a nota si é repetida como pedal inferior, conferindo um caráter prolongacional para o trecho. Esse pedal só é perturbado no antepenúltimo compasso do trecho (c.71) pela nota mi que, ao voltar para si no compasso seguinte, repete o passo de 5 semitons da “cadência plagal” que inaugurou o tema. O caráter prolongacional do trecho é reforçado por outro pedal de si, na primeira nota de cada grupo de três colcheias que compõem o ostinato do acompanhamento. As outras duas notas do grupo são transpostas sucessivamente por T11 à cada repetição da célula, conforme o Exemplo 23. Além de promover a centricidade em si, o ostinato enfatiza a predominância dessa nota sobre a nota dó, a tonalidade principal, ao utilizar todas as notas do total cromático exceto ela. Para que dó aparecesse, precisaríamos de mais um passo no processo de transposição por T11, fazendo com que a última terça fá - réb fosse transposta a dó - mi. A importância dessa ausência e desse passo faltante são evidenciadas na ida para o desenvolvimento: nos c. 118-119 o ostinato é retomado, não mais como acompanhamento, e, dessa vez, a transposição adicional é feita para que sua nota final elida com a volta da harmonia da tônica que, de maneira tradicional, inicia o desenvolvimento.

Nas interpolações, uma versão variada do ostinato vem ao primeiro plano: o ritmo e a ideia de transposições por semitom se mantêm, mas desta vez, enquanto as duas notas inferiores continuam descendo por T11, a nota superior vai sendo transposta por T1 (cf. Exemplo). Na primeira das interpolações (c. 50-53) esse processo se inicia com o conjunto [2,4,7], enquanto na segunda (c. 56-59) o conjunto inicial é o [9,11,2], T7 em relação ao anterior. Na terceira e quarta interpolações (c. 65-67 e c. 72-73), o [2,4,7] retorna como ponto de partida.

No conseqüente, (c. 74-98) o ostinato de acompanhamento passa para o piccolo, flauta, oboé e clarinete. Ele é estendido por mais 5 tempos, mantendo o ritmo e esquema de transposição citado anteriormente e, a partir daí, passa a ser repetido de forma contínua do começo ao fim do tema. A esse ostinato é adicionado uma camada de acompanhamento homofônico de tétrades não-funcionais. Exceto durante as interpolações, esse acompanhamento é composto de tétrades maiores com sétima maior

transpostas paralelamente por T1 ou T11. Nas interpolações, as tétrades se movem em blocos para formar um contracanto, por vezes imitativo, para a melodia dos violinos. Durante alguns desses contracantos, a qualidade das tétrades varia. O Exemplo 22 mostra a redução harmônica do acompanhamento homofônico do consequente, até o c. 93. Como se pode ver no Exemplo 24, na ideia básica final (c. 94-98) o acompanhamento tetrádico inicia como um si maior com sétima menor, mas logo no segundo tempo as notas ré#, lá e fá# deixam de ser executadas. Resta soando um pedal em si no baixo, somado à última nota da melodia (dó#) que permanece sustentada nos violinos. O c. 97 traz um arpejo da tríade de mi maior que, assim como no c. 71, participa de um gesto plagal, retornando ao centro si. Os c. 98-119, se entendidos como um pós-cadencial, prolongam a harmonia de si, primeiro pela ênfase dada à nota si na melodia das trompas, e, a partir do c. 107, pelo pedal do tímpano e cordas.

5.3.3. *Material melódico-motívico*

A melodia do tema subordinado traz material melódico-motívico novo e contrastante em relação ao tema principal. A predominância de passos de graus conjuntos e terças, a ausência de cromatismos diretos e a tessitura reduzida são algumas das maneiras pelas quais esse contraste se dá. A textura e o acompanhamento também diferem largamente em relação a Ap. No entanto, praticamente todos os elementos musicais desse tema têm estrita relação motívica-intervalar com o material dos temas anteriores. Guarnieri continua, aqui, a forjar a rede de relações motívicas que permeia toda a obra. A começar pela própria melodia do tema (que não deixa de ser, sem dúvida, um elemento de contraste), que retoma nas suas primeiras notas os três ataques do acompanhamento intermitente ouvido pela primeira vez no c. 5. Essa rítmica com três repetições irá se tornar, especialmente no desenvolvimento, saliente na rede de relações motívicas.

Exemplo 22 - redução harmônica dos c. 74 a 93

74 E^{maj7} T₁₁ Eb^{maj7} T₁₁ D^{maj7} T₁₁ Db^{maj7} T₁₁ C^{maj7} T₁₁ Bb^{maj7} C^{maj7} E^{maj7} Bb^{maj7} F#^{maj7} Ab^{maj7} C^{maj7} Bb^{maj7} E^{maj7} F#⁷

84 G#m7 F#^{maj7} G#m7 F#m7 G#m7 G#m7 F#^{maj7} Bb^{maj7} A^{maj7} Eb^{maj7} Bb^{maj7} D#m7 E7 C#⁷ Bb^{maj7} T₁₁ F#⁷ E^{maj7} Ab^{maj7} C^{maj7} Bb^{maj7} F#⁷

89 T₁₁ G#m7 F#^{maj7} G#m7 F#m7 G#m7 G#m7 F#^{maj7} Bb^{maj7} A^{maj7} Eb^{maj7} Bb^{maj7} D#m7 E#m7 D#m7 E#m7 C#^{maj7} D#m7 C#^{maj7} B

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 23 - Ostinatos de As

Durante a melodia do antecedente

Durante as interpolações do antecedente

Durante o consequente

Extensão das transposições

Detailed description: This block contains three musical staves in bass clef. The first staff, labeled 'Durante a melodia do antecedente', shows a sequence of notes with two transposition arrows labeled T₁₁. The second staff, labeled 'Durante as interpolações do antecedente', shows a similar sequence with two transposition arrows labeled T₁. The third staff, labeled 'Durante o consequente', shows a longer sequence of notes with three transposition arrows labeled T₁₁. A bracket below the third staff is labeled 'Extensão das transposições'.

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 24 - Harmonia dos c. 94-98

94

B: I IV₄⁶ I

Detailed description: This block shows a musical score for measures 94-98. It consists of three staves: a vocal line in treble clef, a piano accompaniment in treble clef with triplets, and a bass line in bass clef. The harmonic progression is indicated below the staves as B: I, IV₄⁶, and I.

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 25 - (025) em As

(025)
[1,3,6]

4

T₁

[2,4,7]
(025)

Detailed description: This block shows two systems of musical notation. The first system has a treble clef staff with triplets and a bass clef staff. A circled note in the treble staff is labeled with '(025) [1,3,6]'. The second system, starting at measure 4, has a treble clef staff with a triplet and a bass clef staff. A circled note in the bass staff is labeled with '[2,4,7] (025)'. An arrow labeled T₁ points from the circled note in the first system to the circled note in the second system.

Fonte: elaboração própria.

Comentamos na subseção anterior (5.3.2), que tanto o conjunto da ccj. (025) quanto o ostinato que serve de acompanhamento ao tema subordinado passam por uma série de transposições por semitom (vide Exemplo 23). No ostinato, enquanto a nota si permanece como pedal superior³⁴, o par de notas restante é transposto por T11 a cada repetição do grupo de três colcheias. Já no contracanto, além da transposição das duas notas mais graves, há também uma transposição da nota superior no sentido contrário, por T1. Esse esquema de transposições faz referência clara às transposições por semitom presentes no tema principal (comentado na subseção 5.1.3). As transposições do contracanto, em especial, repetem de forma idêntica o esquema de transposição da escala cromática alternada dos c. 6 e 8 (Exemplo 5) mas tendo um par de notas, e não uma única nota, como o elemento transposto por T11. O contorno e rítmica dessas duas unidades, além de seu conteúdo intervalar, fazem também referência a elementos motivicos anteriores. Em ambos os casos, há uma hemíola com grupos de três colcheias oposta a uma divisão rítmica simples, assim como nos arpejos quartais dos c. 6 e 8 e nas figurações dos trompetes dos c. 23 e 29. Além disso, o contorno descendente desses grupos de três colcheias é o mesmo dos arpejos dos c. 6 e 8 e, conseqüentemente, o inverso do contorno da figuração dos trompetes.

A ci. 1 também está presente na camada harmônica tetrádica do conseqüente. No Exemplo 22 podemos ver como a maioria dos passos harmônicos é de T11 ou T1. Além disso, a tétrede maior com sétima maior, que predomina como qualidade córdica durante o trecho, possui um intervalo de 11 semitons entre suas notas extremas, intervalo esse que é ocasionalmente reforçado pela melodia na sétima, como no c. 73. A ci. 5 também se faz presente. Ela está nas cadências, como comentado no tópico 5.3.2, nos c. 46 e 72, é o intervalo entre baixo e “fundamental” dos acordes quartais e o si no qual eles resolvem, e no c. 97 o acorde de mi soa como “dominante” de forma menos clara (com um si no baixo e um dó# adicional). A ci. 5 também relaciona as “tonalidades” do antecedente e conseqüente, marcados por suas harmonias iniciais, si maior (c. 46) e mi maior (c. 74).

Mais algumas relações se revelam se voltarmos a observar a melodia do tema subordinado. Podemos ver que o segmento melódico do c. 60, nas trompas, inicia com a

³⁴ Há uma exceção, nos c. 60 e 61, onde o ostinato inicia três semitons acima (em ré) e é transposto abaixo por semitom três vezes, até chegar nas notas si, lá# e fá# e retomar o padrão habitual.

sequência de notas si, lá#, fá#. Essas são as mesmas três notas que iniciam o ostinato de acompanhamento e serão também as três notas iniciais do tema do segundo movimento. Na melodia, elas são imediatamente repetidas, transpostas por T10. Si, lá# e fá# e sua transposição por T10 voltarão a aparecer na segunda parte do pós-cadencial, nos c. 112 a 117, onde serão repetidas insistentemente, em um processo de saturação³⁵. Pereira (2017, p. 98-100) observa que esse é um motivo usado recorrentemente por Guarnieri, em especial em seus *Ponteios*. O autor, inclusive, o denomina de “Motivo Guarnieri”. É notável que esse seja também o motivo inicial do tema do segundo movimento da *Sinfonia n.º2*.

5.3.4. *Caráter*

Como ocorre frequentemente em sonatas, o caráter do tema subordinado contrasta com o do tema principal. De uma forma mais evidente, esse contraste se dá na dimensão melódico-motívica. A melodia do tema subordinado é cantante, predominam graus conjuntos e saltos de terça, opostos aos saltos largos que conferem um caráter instrumental à melodia do tema principal.³⁶ As tessituras também contribuem para marcar essa diferença. No caso do tema subordinado, a extensão da melodia é de uma 10ª (de sol# a si), enquanto no tema principal ela é de duas oitavas mais um semitom (de sol₂ a lá₄). A coleção de notas dos temas é mais uma face desse contraste: enquanto no tema principal a coleção utilizada é a cromática, no tema subordinado temos uma coleção diatônica (com exceção do lá# dos c. 60 e 63). Outra forma clara pelas quais os temas contrastam é na sua rítmica. As tercinas de mínima do tema subordinado se opõem às colcheias de A_P. Além disso, a começar pelas próprias tercinas, A_S é muito mais polirrítmico do que o tema principal. O ostinato de acompanhamento dura 2 tempos e meio, ultrapassando os 2 tempos de cada compasso, e é formado por uma hemíola de 3

³⁵ Como apontado por Leonard Meyer (1956, p. 135-138), os processos de saturação são recorrentes no repertório clássico e têm como função promover um crescimento da expectativa de mudança. Nesse caso, esse recurso é particularmente pertinente, ao anunciar a volta marcante do motivo do tema principal no início do desenvolvimento. Observaremos um processo semelhante, dessa vez com o próprio motivo do tema principal, ao final do desenvolvimento, prevendo o início da recapitulação.

³⁶ A forma binária (A-B-A’), comum em canções, de cada uma das partes do tema reforça a sua associação com a música vocal.

colcheias superposta a uma divisão binária dos tempos. A textura dos temas também é distinta: no tema principal predomina a monofonia, enquanto no subordinado a textura é composta de diversas camadas.

Há também um contraste no nível da significação musical. No tema subordinado o caráter nacional e popular da música de Guarnieri fica mais evidente. A coleção diatônica³⁷ da melodia de A_s, comentada acima, é utilizada predominantemente na rotação mixolídia, o que no contexto no qual a obra de Guarnieri se insere é uma referência à música nordestina. Os abundantes acordes paralelos do contracanto do conseqüente (infratemático, c. 74 a 98) podem ser considerados, por sua vez, uma referência às “terças caipiras” (RODRIGUES, 2015, p. 121) tão caras a Guarnieri. A evocação do pequeno ternário, frequentemente associado à canção na música de concerto, também contribui para nos situar em uma esfera de significado distinta do tema principal.

Apesar dos contrastes comentados acima, é importante notar que o caráter agitado e enérgico dos temas anteriores não é completamente suprimido no tema subordinado. O fluxo constante de colcheias que vem da longa frase que fecha a transição é, em certa medida, herdado pelo ostinato de acompanhamento. Ostinato que confere considerável ambigüidade a um possível caráter lírico que se queira atribuir à A_s. Essa ambigüidade é ainda mais intensa no conseqüente, onde o ostinato se torna presença contínua e o ambiente harmônico é adensado. Portanto, seria simplista dizer que o primeiro movimento segue, sem ressalvas ou ambigüidade, a oposição dinâmico-lírico, tão comum às sonatas românticas.

5.3.5. *Comentário analítico*

Quanto à presença da ci. 1 enquanto elemento motivico, valem as mesmas observações feitas nas sessões anteriores. Em suma, o seu uso recorrente e em funções privilegiadas indica uma equiparação (ou predominância?) desse intervalo-símbolo da pós-tonalidade sobre a tradicional quinta da prática comum. O uso da quarta, e não da quinta, enquanto penúltima harmonia das cadências do antecedente (c. 72) e conseqüente

³⁷ Como dito anteriormente, estamos desconsiderando o lá# que aparece apenas uma vez na melodia. Substituindo o lá mais por ele, teríamos uma outra coleção diatônica, que estaria sendo utilizada na rotação jônica, que também é comum (ainda que menos característica) nos gêneros nordestinos.

(c. 98), aponta para a sua intercambialidade com a quarta em um contexto pós-tonal e, mais ainda, para a generalização³⁸ da quinta enquanto intervalo ordenado no par quarta/quinta, quando aplicada a equivalência de inversão.

Se o que foi persistente no tema principal e na transição foi o motivo inicial da peça, aqui no tema subordinado a insistência que chama atenção é a do ostinato do acompanhamento. É interessante notar que, de uma forma sutil, ele é uma intrusão do tema principal em uma área que, tradicionalmente, é reservada para material exclusivamente contrastante. Inicialmente (c. 45) ele surge como uma continuação da longa frase da cisura medial bloqueada executada pelas cordas (c. 38-44). Também possui a rítmica de hemíolas inaugurada pelos tricordes quartais do início do movimento (c. 6). Assim, a interpretação dada à invasão do material do tema principal na transição como indicativa de uma relação ou de generosidade ou de ansiedade (mas nunca de indiferença) frente a tradição (cf. 5.1.5) pode ser mantida e reafirmada aqui. Mesmo assim, é no tema subordinado que ocorre uma convincente, ainda que tardia, superação do motivo de A_P . Depois da transição tentar desesperadamente (e falhar em) se livrar da dominação do tema principal, esse sucesso é alcançado por um tema subordinado que aponta para o popular e o nacional (cf. 5.3.4) e que é de forma contranormativa menos frouxo – portanto mais estável – que o principal. Caso quiséssemos, poderíamos ver aqui um elogio ao nacionalismo: a peça nos diz que ele é a solução mais duradoura e estável que pode ser proposta para o dilema da influência colocado por Bloom e Straus. Porém, mesmo essa solução ainda não é definitiva e sem contradições, como a persistência sutil do tema principal através do ostinato nos lembrará até o fim da exposição.

Outra relação entre o ostinato de acompanhamento e a primeira parte da exposição pode ser feita por intermédio do aspecto cíclico. De uma maneira mais evidente, todo ostinato é um ciclo, pois é re-ciclado a cada nova repetição. O ostinato do tema subordinado em particular também evidencia, por ser polirrítmico, uma ciclicidade da métrica. Como a duração do ostinato não é congruente com as divisões rítmicas, ficam evidenciados dois ciclos distintos: da duração do ostinato e da duração do compasso.

³⁸ A generalização aqui não corresponde exatamente à relação de revisão proposta de Straus, mas sim ao processo mais geral de tomar um ente musical de forma mais abstrata, aplicando nele alguma das equivalências OPTIC. A generalização, como descrita por Straus, seria o caso extremo desse processo: nela todas as equivalências OPTIC são aplicadas para se chegar à classe de conjunto. Temos aqui, portanto, um caso menos radical de generalização.

Esses ciclos, que se iniciam juntos, vão se defasando progressivamente até que voltam a coincidir. Tem origem, assim, um terceiro ciclo de coincidência-defasagem, que abarca os dois anteriores. Dessa maneira, o ostinato, assim como algumas das elaborações das ci. 1 e 5 durante o tema principal, materializa uma ciclicidade. Lembremos que uma dessas elaborações era justamente pelos tricordes quartais dos c. 6 e 8. A rítmica desses tricordes, com suas hemíolas de três colcheias sobre uma divisão binária é retomada, por sua vez, no ostinato de A₅. Como vimos, polirritmias evidenciam o aspecto cíclico, e, portanto, as hemíolas dão mais uma dimensão para a ciclicidade tanto dos tricordes quartais quanto do ostinato.

6. DESENVOLVIMENTO (B)

O desenvolvimento é, sabidamente, a seção cuja organização formal é a menos convencional na sonata. Assim, não é surpresa que aqui não sejam encontrados análogos a funções formais. Como alternativa, foi feita uma proposta de segmentação com base na estrutura de agrupamento³⁹, considerando os fatores musicais mais salientes em cada trecho⁴⁰. A divisão de nível mais alto é entre a primeira parte da seção, que desenvolve material do tema principal, e a segunda, que desenvolve material do segundo, como observado por Rodrigues (2001, p. 66). Temos, portanto, mais uma rotação da forma durante esta seção. Analisaremos o desenvolvimento de cada um dos temas em separado, como foi feito com as unidades temáticas da exposição. O comentário analítico, contudo, será feito para a seção como um todo.

³⁹ Como se trata de um trecho muito mais extenso, não será viável promover a crítica de cada uma das possibilidades plausíveis de função formal, como foi feito no tema principal. Essa tarefa, no entanto, seria proveitosa no sentido de nos indicar, com mais precisão, os limites da aplicação das funções formais em peças como a *Sinfonia n.º2*.

⁴⁰ A escolha de quais fatores musicais seriam mais salientes foi feita informalmente, sem um modelo teórico específico. Acredito que ela é suficientemente clara para não gerar controvérsias, mesmo assim, é plenamente possível que outros ouvintes ouçam a segmentação do trecho de maneira diferente.

6.1. Desenvolvimento de A_P

6.1.1. *Forma*

Como nesta seção não dispomos dos rótulos das funções formais, foi adotada a numeração nivelada da Tabela 14 para as unidades formais. Alguns esclarecimentos sobre notação são necessários. As unidades atômicas estão indicadas por um rótulo da forma xy^z onde ‘x’ é uma letra, ‘y’ um numeral e ‘z’ um conjunto de plicas⁴¹ (simbolizadas por ‘). Há três possibilidades genéricas para a letra indicada por x: “p” indica uma variação do motivo do tema principal, “s” indica uma variação do motivo do tema subordinado e outras letras indicam material que não é variação de um ou outro. O numeral (y) e as plicas (z) indicam variações diferentes para uma mesma letra, sendo que a mudança de numeral indica uma variação mais significativa entre as duas. Por exemplo: p1 e p2 são ambas derivadas do motivo do tema principal, mas constituem variações distintas. Outro exemplo: p5’ é mais semelhante a p5 ou a p5’’ do que a p6. Segmentamos o desenvolvimento do tema principal (B_P), em duas partes, $B_{P.1}$ (c. 120-143) e $B_{P.2}$ (c.144-172). A divisão entre as duas unidades é dada pela significativa mudança de textura ao seu final e pelo término da relativamente coesa segunda unidade da primeira parte, $B_{P.1.2}$. Essa última, além disso, é a primeira ocorrência da versão do tema principal que aparecerá mais tarde em contraponto com a recapitulação do tema subordinado. A primeira unidade da primeira parte, $B_{P.1.1}$, consiste em seis variações do motivo de A_P aumentado ritmicamente, agrupadas duas a duas de acordo com a instrumentação e textura. Elas, junto com a unidade inicial de $B_{P.1.2}$, somam oito variações seguidas do motivo de A_P , repetição que contribui para gerar a expectativa por mudança, satisfeita a partir de $B_{P.1.2.2}$ (c.137). A segunda parte do desenvolvimento do tema principal ($B_{P.2}$, c. 144-173) é composta por duas unidades de organização formal semelhante. Ambas possuem disposição temática ABAB’ (como é comum em períodos), conforme a Tabela 15.

⁴¹ Plicas é a nome dado ao símbolo que se costuma ler como “linha”, quando acompanha um outro símbolo alfabético. Por exemplo, p’’, que lemos como “p-duas-linhas” tem duas plicas e g’ (g-linha) tem uma plica.

Tabela 14 - Estrutura de agrupamento de B_p

Rótulo					Comp.		
B_p - Desenvolvimento de A_p	B_{p.1}	B_{p.1.1}	B_{p1.1.1}	p1	120 - 121		
				p1'	122 - 123		
			B_{p1.1.2}	p2	124 - 125		
				p2'	126 - 127		
			B_{p1.1.3}	p3	128 - 129		
				p3'	130 - 130		
		B_{p.1.2}	B_{p1.2.a}	p4	131 - 133		
				p4'	134 - 136		
			B_{p.1.2.2}	a1	137 - 138		
				a2	139 - 140		
			B_{p.1.2.3}	a1	141 - 142		
				a2	143 - 143		
			B_{p.2}	B_{p.2.1}	B_{p.2.1.1}	p5	144 - 145
						p5'	146 - 147
	B_{p.2.1.2}	p6			148 - 150		
		p6'			150 - 151		
		p6''			152 - 154		
	B_{p.2.1.3}	p5			154 - 156		
		p5'			156 - 158		
		B_{p.2.1.4}			p6''	158 - 160	
	p6'''			160 - 161			
	B_{p.2.2}	B_{p.2.2.a}		B_{p.2.2.1}	p7	162 - 163	
					p7'	164 - 165	
		B_{p.2.2.2}		b	166 - 166		
		B_{p.2.2.b}		B_{p.2.2.3}	p7	167 - 168	
					p7'	169 - 170	
			B_{p.2.2.4}	b'	171 - 171		
	B_{p.2.2.5}	b''	172 - 173				

Fonte: elaboração própria.

Tabela 15 - Organização formal de B_p.2

Rótulo				Comp.
ABAB'	AB	A	p5	144 - 145
			p5'	146 - 147
		B	p6	148 - 150
			p6'	150 - 151
			p6''	152 - 154
	AB'	A	p5	154 - 156
			p5'	156 - 158
		B'	p6'''	158 - 160
			p6''''	160 - 161
ABAB'	AB	A	p7	162 - 163
			p7'	164 - 165
		B	b	166 - 166
	AB'	A	p7	167 - 168
			p7'	169 - 170
		B'	b'	171 - 171
			b''	172 - 173

Fonte: elaboração própria.

6.1.2. Relações intervalares entre alturas

Com exceção, talvez, dos c. 145-148 e 154-158, onde a nota ré é enfatizada por um arpejo e por um pedal (que lembra os acordes intermitentes do tema principal), a harmonia do desenvolvimento de A_p não parece fixar um centro tonal. As mudanças entre acordes (na maioria tétrades e tríades) distantes tonalmente são incessantes. Da mesma forma, não parece haver nenhuma progressão funcional na seção. Apesar disso, a seção começa com uma breve passagem pela tônica da tonalidade principal, uma escolha convencional, até para uma sonata clássica⁴².

⁴² "O visitar cedo a tônica [...] era uma expectativa padrão, apesar de nunca um requisito, nas aberturas de desenvolvimentos" (HEPOKOSKI, DARCY, p. 208). "Não é incomum que a tônica original seja visitada cedo." (HEPOKOSKI, DARCY, p. 196).

O desenvolvimento do tema principal é marcado pelos arpejos monofônicos da variação aumentada do tema principal. Eles delineiam a seguinte série pós-tonal de tríades (as cifras em parênteses indicam tríades em contraponto): Cm | B \flat + | Am | (F | F \sharp) B | E | (C \sharp m) | Dm | F | (C | Cm) Dm | B \flat | B \flat m⁴³. Dos c. 128 ao 143 temos duas texturas de acompanhamento, um diádica e outra tetrádica, que privilegiam a condução por semitons, conforme o Exemplo 26 e o Exemplo 27. Os c. 162 – 171 são compostos principalmente por conjuntos arpejados integrantes das ccj. (016) e (027). Esses conjuntos e as suas relações privilegiam as ci. 1 e 5 (cf. Exemplo 29) como veremos no subtópico seguinte (6.1.3).

Exemplo 26 – Acompanhamento com condução semitonal no c. 128

128

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 27 – Passos de semitom na condução de vozes no c. 131-144

131

Fonte: elaboração própria.

6.1.3. *Material melódico-motívico*

A seção de desenvolvimento é saturada, de forma evidente, pelos motivos do tema principal, em sua primeira parte, e pelos do subordinado, em sua segunda. Em B_P, variações da aumentação do gesto triádico inicial da peça são os elementos melódicos

⁴³ Não foi possível encontrar um critério que reja a progressão, seja tonal ou pós-tonal. Tentativas futuras nesse sentido, por outros ouvintes, são bem-vindas.

mais salientes praticamente a todo momento. Em seu último trecho (c. 162-173) as aumentações são trabalhadas de tal forma a também relacionar de forma singular as ci. 1 e 5. O primeiro elemento do trecho, o arpejo executado pelo fagote e flauta, já havia sido derivado logo antes pelo processo semitonal ilustrado no Exemplo 28. O ré menor que foi enfatizado pelas trompas é transformado no c. 158 pela extensão do seu intervalo superior em um semitom, resultando em um ré – fá – sib. No c. 160 esse conjunto é novamente transformado, com o ré indo a ré^b (inclusive melodicamente) para formar um ré^b – fá – sib. Esse conjunto é, por sua vez, transposto dois semitons abaixo para o si – mi^b – lá^b do c. 162, sendo que ambos os semitons foram percorridos melodicamente.

Exemplo 28 - Processo semitonal no final de B_P

Fonte: elaboração própria.

A partir do c. 162, a cada repetição da figura, as duas notas superiores são transpostas por um semitom, enquanto a nota inferior, si, se mantém como um pedal, em um processo similar ao do ostinato do tema subordinado. Como estamos prestes a entrar no desenvolvimento desse tema, tal referência é particularmente pertinente. A transposição de semitom também relaciona as ocorrências dessa figura nas duas vozes do trecho, uma executada por flauta e fagote e outra pelo clarinete. A ci. 5 também se faz presente, em especial nos diversos intervalos melódicos de quarta ascendente (em azul no Exemplo 29). Em dois momentos ocorrem dois saltos consecutivos desses, dando origem a mais uma ocorrência de tricordes quartais na peça. O trecho é concluído no c. 171 com uma expansão da figura do c. 166, onde predominam os saltos de quarta ascendente. As relações observadas estão todas ilustradas no Exemplo 29. É interessante que essa interação entre a ci. 1 e a ci. 5 aconteça no trecho que separa os desenvolvimentos dos temas principal e subordinado, já que algo similar ocorreu na transição: os c. 38-45 promoveram uma progressiva variação do motivo de A_P até um trecho onde predominavam os saltos melódicos de quarta (cf. 5.2.3).

Exemplo 29 - Final de B_p

Fonte: elaboração própria.

A ci. 1 se faz presente para além do trecho acima. Os acompanhamentos das unidades B_p.1.1.3 (c. 128-130) e B_p.1.2 (c. 131-143) privilegiam a condução de vozes por semitom, como dito anteriormente (cf. Exemplo 26 e Exemplo 27). Em B_p.1.1.3, as duas vozes caminham em um zigue-zague que lembra as escalas cromáticas alternadas do tema principal (Exemplo 5), enquanto em B_p.1.2 temos uma série de conjuntos, predominantemente tétrades, que hora são transpostos por semitom, hora tem algumas de suas vozes caminhando pelo mesmo intervalo.

6.1.4. *Caráter*

O desenvolvimento parte de uma dinâmica *forte* anunciada pela saturação motívica do fim da exposição. Contrastando com o lançamento temático da exposição, o *forte* aqui é combinado com uma rítmica mais lenta, uma aumentoção do motivo de A_p. A partir daí, a dinâmica *forte* é decrescida levemente para que a unidade B_p.1.2 (c.131-137) traga o auge dinâmico do desenvolvimento do tema principal. Esse trecho tem o caráter *Sturm und Drang* similar a um núcleo de desenvolvimento. A próxima unidade (B_p.1.2) alterna entre duas dinâmicas radicalmente diferentes: os fortíssimos das trompas e os trechos em *piano* das flautas. Uma sucessão similar ocorrerá no desenvolvimento do tema subordinado, mas com as dinâmicas na ordem inversa. Durante a exposição, ouvimos uma instabilidade textural similar na transição. Essa instabilidade dinâmica parece contribuir para a sensação de inquietude que é comum nessas zonas da sonata.

Podemos nos perguntar se, de forma mais geral, a instabilidade dinâmica não é um recurso que contribui para a sensação da função temporal geral de meio. Nesta peça, no mínimo, ela está fortemente presente em duas unidades que expressam função temporal geral. Seguindo essa alternância de dinâmica, por fim, o último trecho em *piano* da flauta dá lugar a B_p.2.2 que mantém a dinâmica reduzida, mas altera o caráter pelas inserções contrapontísticas. Essa unidade culminará no mi_b agudo sustentado pelos violinos, que adentrará a próxima unidade temática, ambientando-a.

6.2. Desenvolvimento de A_s e retransição

6.2.1. Forma

Assim como no desenvolvimento do tema principal, não há funções formais em operação nesta unidade. Portanto, propomos, da mesma maneira, uma segmentação com base na estrutura de agrupamento, ilustrada na Tabela 16.⁴⁴ Aqui também há uma divisão em duas partes, B_s.1 (c. 174-201) e B_s.2 (c. 201-239). No nível atômico destacamos apenas três unidades (e suas variações): “s1”, as diversas transposições da primeira frase do tema subordinado; “s2”, codetas baseadas em um fragmento do tema subordinado; e “c”, uma nova unidade que serve de complemento conclusivo para s1. Durante todo B_s, teremos a sensação de que um fechamento formal será alcançado, mas, em gestos análogos a desvios cadenciais, um fechamento satisfatório será postergado até o fim do desenvolvimento. As três primeiras ocorrências da unidade c, que servem como terminação para as unidades s, cumprirão o papel de prometer um encerramento formal. Na primeira terminação, o mi que concluiria⁴⁵ a melodia será elidido com o começo de uma nova unidade, na qual ele já não será mais consonância (c. 182), como que em uma cadência de engano. Em c’, a dinâmica da nota final da melodia (mi_b) será repentinamente reduzida para *pp* e elidida com o começo de uma nova unidade, colocando-a em segundo plano. Por fim, na terceira ocorrência, (c’’, c. 219-223) o si que finalizaria a melodia é simplesmente omitido (como em uma cadência evadida). Mesmo sem terminações

⁴⁴ Para evitar o uso de um número não razoável de plicas, as substituímos pelo sufixo “.x” onde x é um numeral. No caso de s1.4, por exemplo, leia-se “s1-quatro-linhas”, no de s1.5, “s1-cinco-linhas”, e assim por diante.

⁴⁵ Devemos reparar que as alterações do desenvolvimento fazem com que ouçamos o centro da melodia uma quinta abaixo de sua nota inicial, e não mais uma terça como acontecia na exposição.

conclusivas com as unidades c, as unidades s ainda poderiam oferecer um fechamento minimamente satisfatórios, por si mesmas, caso se encerrassem à maneira do final do tema subordinado (Exemplo 30), com a repetição da última nota no tempo forte do último compasso. No entanto, quando s aparece desacompanhado de uma frase que o continue, uma conclusão como a do exemplo não se materializa. Nos c. 185, 193 e 205 a repetição da última nota não acontece (Exemplo 31), nos deixando com terminações em tempo fraco que, somadas aos inícios de unidades que logo seguem, resultam inconclusivas. No caso de B_p.1.2, apesar da repetição da nota fá# acontecer, as dissonâncias que a acompanham a desestabilizam e, na repetição final da sequência fá#-ré-fá#, o fá# é novamente omitido (Exemplo 32). A tão esperada conclusão da melodia só será dada no fim do desenvolvimento propriamente dito (isto é, antes do início da retransição), após uma grande extensão da segunda parte da melodia levar a uma cadência melódica por semitom. Sugiro que a ausência de fechamento melódico do desenvolvimento contribui para a instabilidade formal que é esperada de um desenvolvimento. Dessa maneira, ela é análoga à ausência de fechamento cadencial enquanto recurso de afrouxamento no repertório clássico e, junto com a instabilidade dinâmica comentada no subtópico anterior, contribui para a expressão da função temporal generalizada de meio. As divisões da estrutura de agrupamento de B_s são acompanhadas, grosso modo, pelas fronteiras das melodias descritas acima, reforçadas todas por mudança de instrumentação, textura e/ou dinâmica.

Exemplo 30 - Terminação conclusiva de A_s

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 31 - Terminações inconclusivas de B_s

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 32 - Terminação em B_s.1.2

The musical score consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 214. The top staff features a melodic line with two triplet markings over groups of three notes. The middle staff provides a bass line with sustained notes and some melodic movement. The bottom staff features a complex accompaniment with sustained chords and a triplet marking over a group of three notes.

Fonte: elaboração própria.

A forma da retransição (B_R), por sua vez, tem como primeira parte uma repetição tripla de uma unidade composta por um fragmento do tema principal seguido de um fragmento do tema subordinado (B_R.1.1, c. 239-250). Colocados nessa ordem, constituem como que uma rotação temática em miniatura. Mais relevante do que a sua ordem, no entanto, é a sua simultaneidade: pela primeira vez na peça teremos versões dos dois temas soando em contraponto⁴⁶. Esse recurso será retomado no tema subordinado e na coda, para grande efeito formal. A segunda parte da retransição (B_R.1.2, c.250-254) consiste em uma nova variação do motivo de A_P, dessa vez no ritmo em colcheias original, acompanhada de um pedal em sol e um acorde sustentado do conjunto dó#-fá#-si. O pedal em sol, dominante da tonalidade principal dó, é análogo a um ficar na dominante normativo em finais de desenvolvimento de sonatas clássicas.

6.2.2. Relações intervalares entre alturas

Como visto no subtópico acima, não foi possível encontrar uma justificativa para a sucessão de níveis de transposição do motivo do tema principal durante a primeira parte do desenvolvimento. O mesmo não acontece no desenvolvimento do tema subordinado, as transposições do motivo do tema subordinado são feitas de tal forma que os centros de suas melodias comentam a estrutura tonal da peça. No comentário analítico sobre o desenvolvimento (tópico 6.3) analisaremos essa configuração.

⁴⁶ Aqui ocorre o que Rodrigues (2001, p. 69) denomina de “simultaneidade temática”, um procedimento frequente nos desenvolvimento e codas de Guarnieri.

Tabela 16 - Estrutura de agrupamento de B_S

Rótulo				Comp.		
B _S - Desenvolvimento de A _S	B _{S.1}	B _{S.1.1}		s1	174 - 178	
		B _{S.1.1}		s2	178 - 181	
		B _{S.1.2}		s1.1	182 - 185	
				s1.2	186 - 188	
				s1.3	189 - 192	
		B _{S.1.3}		s1.4	193 - 197	
	s2'			197 - 201		
	B _{S.2}	B _{S.2.1}	B _{S.2.1.1}		s1.5	201 - 204
			B _{S.2.1.2}		s3	204 - 205
					s3'	206 - 207
					s3''	208 - 210
		B _{S.2.2}		s1.6	211 - 215	
		B _{S.2.2}		s3'''	216 - 218	
		B _{S.2.3}	B _{S.2.3.1}		s1.7	219 - 223
B _{S.2.3.1}			s2''	223 - 226		
B _{S.2.3.2}			s1.8	227 - 231		
			s2'''	231 - 239		
B _R - Retransição	B _{R.1}	B _{R.1.1}		p1	239 - 241	
		B _{R.1.1}		s4	241 - 243	
		B _{R.1.2}		p1	243 - 245	
				s4'	245 - 246	
		B _{R.1.3}		p1	246 - 248	
				s4''	248 - 250	
	B _{R.2}		p2	250 - 251		
			p2'	251 - 253		
			p2'	253 - 254		
			p2'	253 - 254		

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 33 - "Terças caipiras" no c. 174

The image shows a musical score for 'Terças caipiras' in 3/2 time. The top staff is a treble clef with a melody consisting of eighth and quarter notes, including several triplet markings. The bottom staff is a bass clef with a bass line of chords, primarily octaves and dyads, with a sharp sign at the end of the phrase.

Fonte: elaboração própria.

Assim como em B_P, os acompanhamentos assumem uma variedade de configurações harmônicas que se alteram, grosso modo, de maneira congruente com a estrutura de agrupamento. Nos c. 174-181 (B_{S.1.1}), o acompanhamento consiste em terças

paralelas que caminham por grau conjunto, uma ocorrência das típicas “terças caipiras” de Guarneri (Exemplo 33). A partir do c. 182 e até o c.193 se juntam às díades uma variação da melodia executada pelos fagotes e flautas no último trecho de B_P (B_P2.2, c. 162-173), executado em *pizzicato* nos violoncelos, contrabaixos e violas. Nesse trecho, as díades mudam seus intervalos para quartas (c. 182-185) e então para sétimas (c.189-192). Do c. 193 ao 204 o acompanhamento consiste em uma série de conjuntos não-funcionais, alguns dos quais tétrades, conforme a redução do Exemplo 34. Nos c. 201-203 (B_S.2.1.1) e nos c. 204-209 (B_S.2.1.2), o acompanhamento consiste em um único acorde sustentado, um si-ré#-lá nos c.201-203 e um dó# menor com sétima menor nos c.204-209. Na próxima unidade (B_S.2.2, c. 211-218) a camada inferior de acompanhamento consiste em tríades consonantes paralelas, enquanto os clarinetes fazem uma longa descida semitonal, conforme o Exemplo 35. Em seguida (B_S.2.3.1, c. 219-226), a descida semitonal se torna uma linha semitonal oscilante entre lá# e fá e a ela se junta um pedal da terça si-ré. A textura é adensada ainda mais a partir do c. 227, com a adição de mais uma linha semitonal em contraponto em terças com a primeira e de quintas paralelas como camada inferior (Exemplo 36). Após a célula s3”, o c. 239 nos traz uma cadência monofônica por semitom de dó para si, comentando as tonalidades principal e subordinada (Exemplo 37).

Exemplo 34 - Redução harmônica do 193-203

193

198

Ebmaj7 Fm7 Eb7(b9) Bbm7(11)

[3,5,6,10,0] [5,7,8,0,2] [6,8,10,1,3] [8,10,0,3,5] [9,11,3]

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 35 - Acompanhamento dos c. 211-218

211

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 36 - Acompanhamento dos c. 219-239

219

Musical score for Example 36, measures 219-230. The score is in 3/2 time. The treble staff features a melody of eighth notes, with groups of three notes beamed together. The bass staff follows a similar eighth-note pattern. The lower bass staff contains sustained chords, each marked with a circled '8' and a slur, indicating octaves.

231

Musical score for Example 36, measures 231-236. The treble staff continues with eighth-note groups of three. The bass staff has a more active line with eighth notes. The lower bass staff shows sustained chords with some changes in voicing, including a chord with a flat sign.

237

Musical score for Example 36, measures 237-239. The treble staff concludes with eighth-note groups of three. The bass staff has a more active line with eighth notes. The lower bass staff shows sustained chords, ending with a final chord marked with a circled '8' and a slur.

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 37 - Cadência monofônica semitonal no fim de B

235

Musical score for Example 37, measures 235-239. The treble staff features a melody of eighth notes, with groups of three notes beamed together. The bass staff follows a similar eighth-note pattern. The score ends with a final note and a fermata.

Fonte: elaboração própria.

A harmonia da retransição (Br, c. 239-254) consiste praticamente apenas na reiteração do motivo do tema principal transposto para si menor, intercalado com uma variação do motivo do tema subordinado harmonizado em blocos (Exemplo 38). Os

outros elementos relevantes são os pedais dos c. 250-254. O inferior, como dito anteriormente, faz referência a um ficar na dominante clássica. O superior, por sua vez, é composto por dó#, fá# e si, três notas que se relacionam por semitom com a harmonia de dó menor do início da recapitulação.

Exemplo 38 - Harmonia na retransição

239

The musical score for Example 38 consists of two staves in 2/2 time. The upper staff shows chords with triplets of eighth notes. The lower staff shows a melodic line with a long note in the third measure.

Fonte: elaboração própria.

6.2.3. Material melódico-motívico

O material melódico-motívico mais evidentemente trabalhado em B_s é, obviamente, o próprio motivo inicial do tema subordinado. Além de figurar de maneira evidente nas diversas variações de sua melodia, os três ataques iniciais são trabalhados especificamente nos *f*'s e *ff*'s que os metais, tímpano e piano executam em resposta à melodia. Além disso, as ci. 1 e 5 continuarão sendo exploradas. No *pizzicato* dos c. 182-193, podemos observar uma presença semelhante dessas duas classes de intervalo àquela na unidade B_p.2.2, de onde esse trecho foi derivado (cf. Exemplo 29, anterior). No trecho seguinte, há mais uma das sínteses dessas classes em uma única figura musical. As madeiras executam uma série de bordaduras semitonais que são transpostas progressivamente por 5 semitons, de forma que suas notas iniciais, além de se relacionarem pela ci. 5, formam dois tricordes quartais, conforme o Exemplo 39.

Exemplo 39 - Ci. 1 e 5 nas bordaduras do c. 193-194

193

The musical score for Example 39 shows a single staff in 2/2 time. It includes interval analysis labels such as (027) [0, 2, 7] and (027) [3, 5, 10], and interval arrows labeled T5.

Fonte: elaboração própria.

Como abordado no subtópico anterior, a ci. 1 é explorada nos c. 211-233: seu acompanhamento traz duas longas linhas semitonais de contraponto, sendo que a partir do 228 é adicionada uma terceira (cf. Exemplo 35). Na retransição, por fim, a ci. 5 é retomada pela harmonização em acordes quartais do motivo de A_S , enquanto a ci. 1 está presente na breve figura do clarinete baixo, lembrando o ostinato de A_S , e nas transposições da última parte, em um esquema parecido com o da unidade $B_P.2.2$, conforme (Exemplo 40 e Exemplo 41). O recurso mais evidente e significativo do ponto de vista melódico-motívico durante a retransição é, claro, a utilização simultânea dos motivos do tema principal e subordinado, como já mencionado anteriormente.

Exemplo 40 - Ci. 1 e 5 no início da retransição

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 41 - Ci. 1 no c. 251-255

Fonte: elaboração própria.

6.2.4. *Caráter*

Na primeira parte ($B_S.1$, c. 174-201) do desenvolvimento do tema subordinado, temos um esquema dinâmico como que inverso em relação à B_P . Ao invés de partir de um *forte* que decresce, partimos de um *piano* que cresce lentamente até

culminar na unidade B_S.1.3, assim como a primeira parte de B_P culminou em B_P1.2. Em ambas as partes, temos uma alternância de dinâmicas *forte* e *piano* seguindo essa unidade culminante mas, enquanto em B_P a unidade *f* era a primeira (c.144-148,154-148) aqui as unidades em *piano* (c. 205, 207, 209-210) as antecedem. Seguindo esses trechos de correspondência, B_S traça uma nova curva dinâmica levando ao decrescendo da cadência monofônica do c. 239. A retransição, por fim, traz um *crescendo* para levar ao nível dinâmico do início da recapitulação.

6.3. Comentário analítico

As várias recorrências das ci. 1 e 5 fortalecem a hipótese da sua importância, levantada na análise da exposição. Nela também levantamos a relevância de sua capacidade de geração de diversidade por meio de ciclos: as ci. 1 e 5 são únicas capazes de gerar o total cromático a partir de repetição sucessiva. A ciclicidade do total cromático pode lembrar outro aspecto musical da peça, em evidência durante o desenvolvimento: o da forma rotacional⁴⁷. Uma das inovações da Teoria da Sonata de Hepokoski e Darcy foi a ênfase nesse aspecto da forma das sonatas. Os autores sugerem que o revisitar, em ordem, do material temático referencial é um princípio normativo da sonata clássica e que sua influência “se estendeu ao longo do século XIX e além” (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 613). Na *Sinfonia n°2* podemos observar um exemplo claro dessa persistência. De uma maneira mais evidente, o primeiro movimento se trata de uma sonata com três rotações completas - exposição, desenvolvimento e recapitulação – uma a mais do que seria estritamente necessário, até em uma sonata clássica. Para além disso, a retransição do desenvolvimento coroa a segunda rotação com um manejo temático peculiar. Em primeiro lugar, temos a rotação em miniatura promovida logo no seu começo (c. 239-242), onde os motivos de A_P e A_S são trazidos na ordem referencial. Mais importante que isso, no entanto, é o uso simultâneo que a retransição faz dos temas. Ao final da rotação do desenvolvimento, as duas partes da rotação referencial são fundidas, como que em um esquema dialético de tese-antítese-síntese. À oposição⁴⁸ entre tema principal e

⁴⁷ O aspecto cíclico da forma rotacional não deve ser confundido com o uso mais comum do termo “cíclico” no estudo da forma musical, isto é, em referência à sonata cíclica, um modelo de sonata no qual temas de um movimento são reaproveitados em outros. Para uma apresentação mais completa do aspecto cíclico da forma rotacional, conferir Hepokoski e Darcy (2006, p. 613-614).

⁴⁸ Hepokoski e Darcy alertam quanto à propensão de se conceber, de maneira geral, S como oposto a P. Em nosso caso, no entanto, é oportuno considerá-la como oposição no contexto da metáfora da tese-antítese-

subordinado é dada uma esperança de reconciliação. Na recapitulação, essa síntese será retomada, incorporando-a, de certa maneira, à rotação referencial e sugerindo profundas repercussões interpretativas. A síntese temática entre os temas principal e subordinado remete ao manejo das ci. 1 e 5 feito na exposição. Da mesma forma que seu uso sugere que, nesta peça, elas estão em pé de igualdade, a síntese temática do final do desenvolvimento sugere que - superando a oposição dramática da sonata clássica - os temas principal e subordinado também estão no mesmo patamar. Seguindo essa síntese, como um último toque de estrutura rotacional, o tema principal volta a predominar na última unidade (BR.2), dessa vez em seu ritmo original. A referência rotacional aqui é ao início do próprio desenvolvimento, que começou com a aumentação de Ap: o último gesto do desenvolvimento desfaz essa aumentação, dando um fechamento cíclico para a seção como um todo e nos preparando para uma nova rotação da sonata.

A ciclicidade da estrutura rotacional, além de conferir coerência pelas retomadas que promove, também permite que a cada volta sejam exploradas as diversas possibilidades musicais de seu material. A ciclicidade da forma rotacional é, assim como a dos intervalos 1 e 5, geradora de diversidade. É a rotação da recapitulação que permite que o tema subordinado surja na tonalidade principal, que a transição seja ajustada para não modular⁴⁹ e que o fechamento exposicional essencial se torne um fechamento estrutural essencial, cumprindo a promessa da estrutura da sonata. As rotações do desenvolvimento e da coda – quando adotadas, como no caso da *Sinfonia n°2* – trazem mais oportunidades para que se revelem outras facetas do material referencial, reforçando a capacidade geradora do princípio rotacional. Guarnieri, sabidamente entusiasta da polifonia, aproveitará essas oportunidades não só de maneira harmônica e formal, como é mais comum, mas também de maneira contrapontística. A retransição do desenvolvimento nos dá a primeira indicação de que os temas principal e subordinado foram compostos de tal maneira que as rotações da sonata pudessem revelar as possibilidades contrapontísticas de um com o outro. Rodrigues coloca que o “trabalho preliminar” de escolha e estudo de materiais melódico-motívicos que fossem apropriados

síntese. Além disso, vimos durante a análise que os temas principal e subordinado são, no caso específico da *Sinfonia n°2*, de fato, opostos em muitos aspectos.

⁴⁹ No caso de uma TR modulante.

para tal manejo constituía uma verdadeiro “ritual prévio” para Guarnieri (RODRIGUES, 2001, p. 8, 24). O mesmo autor comenta que:

A adoção da polifonia como solução técnica principal fez com que Guarnieri, no ato da composição, passasse a priorizar o tratamento temático, ou seja, a manipulação dos elementos temáticos de acordo com as múltiplas possibilidades oferecidas pelas leis do contraponto. O tratamento temático, por sua vez, teria início na criteriosa escolha de temas que se sujeitassem às mais diversas transformações e associações. (RODRIGUES, 2001, p. 8, 24)

No caso da *Sinfonia n°2*, é o aspecto rotacional da forma clássica por excelência, a sonata, que permite que a textura dos temas passe de uma homofonia na exposição para uma polifonia na retransição e, como veremos, também no final da recapitulação. Há uma síntese curiosa, portanto, também entre essas duas texturas e as respectivas técnicas de composição às que historicamente estão associadas. Se quiséssemos estender a metáfora do ciclo, é possível observar que, de um ponto de vista do desenvolvimento histórico do gênero, é o constante re-ciclar da forma por diferentes compositores e obras que permite que o próprio fenômeno da forma surja, se entendermos forma aqui como pano de fundo genérico, ao estilo de Hepokoski e Darcy. São também esses reiterados ciclos do gênero que permitem que se crie uma “tradição” sobre a qual se podem estabelecer relações de revisão. A relação de relaxamento, em particular, é claramente dependente desse processo. A revisita de um mesmo recurso musical e uma decorrente transformação em convenção são condições para que essa recurso possa ser apropriado de maneira metonimicamente parcial.

As muitas afirmações do tema principal e subordinado em diferentes níveis de transposição estabelecem outra relação interessante com a tradição. Tal procedimento pode soar familiar a ouvidos clássicos, já que se assemelha ao recurso de modelo-sequência que constitui o cerne dos núcleos, a função formal mais recorrente em desenvolvimentos (CAPLIN, 2013, p. 420). Não temos aqui um modelo-sequência autêntico, no entanto. Para tal seria necessário que a harmonia e todo o material de acompanhamento fossem transpostos junto com as melodias. Dessa maneira, a parte (transposição da melodia) é tomada pelo todo (processo de modelo-sequência), em uma relação de revisão de relaxamento. Da mesma forma, o processo de postergar um fechamento formal – e, conseqüentemente, afrouxar a forma – por meio de desvios cadenciais é metonimicamente referenciado nas melodias não concluídas nas unidades

atômicas “c”, durante B_S. Em outra relação de revisão, Guarneri fragmenta as tríades da tonalidade principal e subordinado e as elabora enquanto os centros do tema subordinado. O Exemplo 42 ilustra a maneira pela qual isso acontece. Os três primeiros centros são uma elaboração da tríade de dó menor, a tonalidade principal da peça, enquanto o terceiro, quarto e quinto formam a tríade de si maior, a tonalidade subordinada. Além dessa fragmentação, se juntarmos o centro restante, mi, aos dois primeiros temos o acorde de dó maior, que se opõe ao dó menor fragmentado nos três primeiros centros, comentando a dualidade maior-menor fundamental ao tonalismo. Se, ao contrário, juntarmos o mi restante aos últimos dois centros obteremos um tricorde quartal (fá# - si - mi), fundamental na trama harmônica da peça. Por fim, se tomarmos o superconjunto das seis alturas obtemos o [11,0,3,4,6,7], um conjunto formado pela superposição de três pares de notas separados por semitom. Isso não só comenta a importância do semitom como elemento recorrente em diversos níveis hierárquicos, mas também o faz lembrando um dos processos pelo qual se pode gerar as estruturas centrais do tonalismo, a tríade e a téttrade: a superposição de terças.

Exemplo 42 - Elaboração nas variações de A_S em B_S (esboço)

The musical notation shows a bass clef staff with a sequence of notes and rests. The staff is divided into two sections: 'Tom principal' and 'Tom subordinado'. The 'Tom principal' section consists of three measures with notes G2, G2, and G2. The 'Tom subordinado' section consists of three measures with notes G2, A2, and B2. A bracket below the first three measures is labeled 'Dó menor e dó maior'. A bracket above the last three measures is labeled 'Tom subordinado'.

Fonte: elaboração própria.

7. RECAPITULAÇÃO (A')

7.1. Forma

A segmentação formal da recapitulação não difere de forma significativa daquela da exposição (cf. Tabela 17). Até o c. 287, abarcando o tema principal e boa parte da transição⁵⁰, há uma correspondência exata entre as duas seções. A partir do c. 289 são comprimidos alguns compassos da exposição e outros passam por mudanças harmônicas

⁵⁰ Caso se considere que ela constitui uma unidade formal independente.

significativas, até as sessões voltarem a se corresponder de maneira direta nos dois últimos tempos do c. 42 (cf. Tabela 18).

Tabela 17 - Segmentação formal temática de A'

Seção	Função formal	Comp.
Exposição (A')	Tema principal	255 - 270
	Transição	270 - 299
	Tema subordinado	300 - 307
		308 - 312
		313 - 340

Fonte: elaboração própria.

Tabela 18 - Correspondência entre exposição e recapitulação

C. da exposição	C. da recapitulação	Correspondência
1 – 34	255 – 288	Repetição exata
35 – 37	Suprimidos	-
38-41	289-299	Repetição adaptada

Fonte: elaboração própria.

Na recapitulação do tema subordinado, no entanto, ocorre uma adaptação menos trivial. Assim como na exposição, temos duas unidades temáticas análogas a um pequeno ternário, justapostas de tal forma que podemos considerá-las como compondo um período, conforme a Tabela 19.

Tabela 19 - Forma de B's

Função formal (temática)	Função formal (infratemática)	C.
Antecedente (pequeno ternário)	Apresentação	300-307
	Meio contrastante	308-312
		313-319
Consequente (repetição do pequeno ternário)	Apresentação	320-325
	Meio contrastante	326-329
		330-335
	Recapitulação	336-340

Fonte: elaboração própria.

Nesta seção, a unidade que corresponde à recapitulação do pequeno ternário é omitida, no entanto, resultando em algo análogo a um pequeno ternário truncado. Essa alteração, além de promover um sentido de incompletude que contribui para a expectativa de um consequente, termina com a melodia no segundo grau de sol mixolídio, o modo

para a qual a melodia foi transposta. Esse grau, ao participar da dominante de sol, marca uma pontuação formal fraca análoga a uma semicadência que encerra um antecedente, fazendo com que a forma de A's se assemelhe mais a um período composto do que a de seu correspondente na exposição.

Apesar dessa congruência um tanto evidente entre as unidades formais da exposição e recapitulação do tema subordinado, a correspondência entre seus compassos é menos direta do que parece a uma primeira vista. O antecedente da recapitulação corresponde mais diretamente ao consequente da exposição, e não ao seu antecedente. O acompanhamento adensado pelas tétrades paralelas é o recurso mais saliente que promove essa correspondência. Veremos (cf. 7.4) que mesmo com essa alteração na correspondência, o processo de adensamento textural entre as partes do tema será repetido. O tema subordinado é seguido imediatamente pela coda, suprimindo um trecho que corresponderia à seção de fechamento (ou elo para o desenvolvimento) do c. 98-119.

Exemplo 43 - Contraponto entre A_P e A_S em A'

320

327

333

7.2. Material melódico-motívico

A seção de recapitulação não introduz nenhum elemento melódico-motívico novo, mas trabalha os materiais anteriores de algumas maneiras inéditas. O principal exemplo é, sem dúvida, a ocorrência da variação do desenvolvimento do tema principal (c. 131-144, originalmente) em contraponto com o tema subordinado em sua segunda parte (c. 320 – 340, Exemplo 43). Ele é transposto um semitom abaixo, em relação à sua aparição original no desenvolvimento (Bp.1.2, c. 131-143), estabelecendo mais uma relação regida pela ci. 1. Como veremos posteriormente (tópico 7.5), o uso do tema principal desta maneira terá implicações interessantes.

Exemplo 44 - Trecho semitonal nos c. 334-335



Fonte: elaboração própria.

Na recapitulação as ci. 1 e 5 voltam a despontar de quase todas as maneiras pelas quais o fizeram na exposição. Além disso, podemos observar alguns novos manejos. O mais relevante deles é o uso de um passo harmônico de semitom para marcar o ponto do FESE (c. 340, redução harmônica no Exemplo 48). Aqui, a tônica dó menor é alcançada pela descida a partir da tétrede maior com sétima maior de réb. Logo antes, no c. 334-335, a ci. 1 é evidenciada pelos trinados (em semitom) seguidos de uma figuração descendente exclusivamente semitonal (Exemplo 44). No conseqüente, também evidenciando a ci. 1, uma das vozes do contraponto faz uma descida semitonal de mi \flat a sol do c. 320 ao 324 e, em seguida, nos c. 326-330 outra voz realiza uma subida semitonal (Exemplo 45). A ci. 5, por sua vez, é reforçada pelo insistente pedal em hemíolas do tímpano, que tem mi \flat -si \flat como intervalo final (c. 320-334, Exemplo 46). Ritmicamente, o tímpano retoma o padrão de 5 tempos contra uma divisão de compasso de 4 tempos, que estava presente no ostinato da exposição do tema subordinado e na primeira parte de sua recapitulação.

Exemplo 45 - Escalas semitonais nos c. 320-330

320

325

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 46 - Tímpano nos c. 320-330

320

325

Fonte: elaboração própria.

7.3. Relações intervalares entre alturas

Em uma recapitulação de sonata, talvez a questão harmônica mais importante seja a das alterações que permitem que o tema subordinado surja na tonalidade principal. No caso deste movimento, as alterações ocorrem nos c. 288-299. A chegada enfatizada no acorde de *sib* menor não está mais presente, sendo substituída pelo *lá* diminuto do c. 288 que, ao não ser reiterado, dificilmente pode ser considerado uma meta harmônica relevante. Os c. 289-299 trazem uma recomposição da harmonia do trecho correspondente na exposição e terminam, da mesma forma, com a repetição tripla da figura destacada no Exemplo 47.

Exemplo 47 - Último trecho de A'p

Fonte: elaboração própria.

Mais do que isso, porém, no caso da *Sinfonia n.º2* devemos entender como a recapitulação do tema subordinado se situa na tonalidade principal, já que não ocorre uma mera transposição entre os trechos correspondentes nas duas sessões. Em primeiro lugar, deve se ter em mente que, mesmo que os eventos a seguir não caracterizem satisfatoriamente o tema como “em dó”⁵¹, a prioridade de dó é afirmada, indubitavelmente, durante a coda. Adiar essa confirmação é um recurso, ainda que incomum, recorrente na sonata clássica⁵². A favor de dó como a tonalidade do tema subordinado, deve-se notar que essa é a harmonia que inicia o tema (c. 300): um dó maior com sétima maior. Além disso, ela é recorrente como acompanhamento, estando nos c. 308 e 324-326. Mais importante que isso, no entanto, é o término do tema em uma tríade de dó menor, no c. 340. A progressão que leva a esse fechamento não é uma que se qualificaria como progressão cadencial, nos termos de Caplin, mas a textura, a coincidência com o fim da frase melódica e o fim do encadeamento harmônico contribuem para que se ouça um encerramento formal. É importante notar, no entanto, que a melodia não é transposta para ter o seu centro⁵³ em dó. No antecedente, ela é transposta (assim como o ostinato em hemíola) para ter seu centro em sol e no

⁵¹ O que é razoável que aconteça, já que estamos lidando com um sentido de tonalidade um tanto distante do estrito e definido de forma um tanto vaga.

⁵² Cf. Hepokoski e Darcy (p. 177-178) sobre essa questão.

⁵³ Leia-se: transpostas de tal maneira que, se soassem sem acompanhamento, seu centro seria dó. O centro de uma melodia pode, obviamente, ser alterado pelo contexto musical.

consequente para tê-lo em mi \flat . Ambos os centros, no entanto, pertencem à tríade de dó menor, de forma que podemos observar aqui mais um caso de elaboração pós-tonal, no sentido de Straus, da tríade da tonalidade deste movimento. As notas mi \flat e sol também são elaboradas enquanto nota inicial e final da escala semitonal do contraponto do c. 320-324 e 326-331.

Exemplo 48 - Redução harmônica do FESE

336

Ebmaj7 Eb7 [9, 0, 2] [8, 11, 1] Cm

Fonte: elaboração própria.

As harmonias do acompanhamento e do ostinato do antecedente, diferentemente do caso do consequente, são transposições por terça menor descendente do trecho correspondente na exposição, salvo algumas diferenças nas sétimas dos acordes e nas qualidades de intervalos pelos quais os blocos de acordes caminham. No consequente o acompanhamento harmônico tem três momentos: (1) c. 320-330, tétrades não-funcionais de qualidades variadas com fundamentais caminhando por grau conjunto; (2) c. 331-335 conjuntos da classe (02369) - 5-31, que são transpostos por T2 sucessivamente, gerando um ganho de energia que é dissipado pela descida semitonal dos agudos no c. 335 e (3) c. 336-339, os tetracordes enlaçados por semitons descendentes que trazem o tema subordinado e o espaço-sonata ao seu fim. A redução harmônica do trecho é dada pelo Exemplo 48.

7.4. Caráter

Até o ponto do tema subordinado, o caráter da recapitulação coincide com o da exposição. A partir daí, como dito anteriormente (cf. 7.1), o antecedente retoma a textura com a qual havia começado o consequente do trecho correspondente na exposição. Mas, mesmo com essa mudança, é repetido o processo de adensamento textural do antecedente para o consequente. Dessa forma, a textura na recapitulação - já começando do nível de densidade com o qual havia encerrado a exposição - leva o adensamento a um novo patamar, como se a recapitulação tivesse pego o processo de onde havia parado na

exposição e o levado um passo adiante. Especificamente, esse adensamento textural ocorre com a adição: do tema principal em contraponto, do ostinato dos tímpanos e do reforço da melodia pelas cordas em oitavas. Esse processo de adensamento tem implicações interessantes, como veremos no tópico seguinte.

7.5. Comentário analítico

Hepokoski e Darcy (2013, *passim*) sugerem que a sonata é, em última instância, uma estrutura teleológica. A estrutura de promessa da exposição nos coloca rumo à estrutura de realização da recapitulação, mais especificamente, em direção ao FEsE (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 19-20). Essa promessa é, em grande medida, de uma realização da “presença da tônica”:

[...] a tonalidade não existe ainda para aquela frase como uma realidade plenamente atualizada, não importa o quão conceitualmente saturada ela possa estar com promessa. Uma presença segura da tônica da frase vem a ser apenas no momento de sua cadência. [...] O que é verdade da frase é também verdade das estruturas maiores construídas com a concatenação de frases. No nível superior de um movimento, uma sonata está almejando a realização da presença da tônica. (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 250)

A afirmação da presença da tônica é, frequentemente, associada metaforicamente a uma capacidade dessa tonalidade em converter o tema subordinado na recapitulação. A sonata é concebida, nessa visão, como um conflito dramático entre tônica e dominante no qual, invariavelmente, a tônica emerge vitoriosa. Em uma outra concepção, pode-se entender que a recapitulação não promove o triunfo de uma das tonalidades, mas sim uma reconciliação entre os temas principal e subordinado que, antes separados pela modulação⁵⁴ da transição, aparecem reunidos na mesma região tonal. Visto dessa maneira, o *telos* da sonata pode ser considerado essa reunião: a música caminha em direção ao FEsE, que firma a presença da tônica no tema subordinado e, assim, o reconcilia com o tema principal.

No primeiro movimento da *Sinfonia n°2*, no entanto, essa reconciliação tradicionalmente apenas tonal, ganha novas dimensões. Guarnieri ruma a uma conciliação

⁵⁴ No caso de uma transição modulante.

dos temas, um enquanto contraponto do outro. Mais do que isso, a reconciliação contrapontística que ocorre na recapitulação do tema subordinado não seria possível sem a transformação pela qual o tema principal passou durante a sonata. A aumentação no começo do desenvolvimento, as transposições dos c. 131-136 e, finalmente, a versão do tema que surge em B_F.1.2b - o auge da primeira parte do desenvolvimento - são o rumo que o tema principal teve de tomar até chegar à sua versão que permite a reconciliação-*telos* da sonata. Portanto, não é só o tema subordinado que teve que ser “convertido” para a tonalidade principal. O tema principal, antes referência fixa e imutável durante todo o espaço-sonata, também teve de passar por uma metamorfose. A prioridade do tema principal é desafiada e ele, de certa maneira, é colocado em pé de igualdade com o tema subordinado. Da mesma maneira, o uso pós-tonal da quinta e do semitom, durante a exposição e desenvolvimento, colocou esses dois intervalos-símbolo da tonalidade e pós-tonalidade em um mesmo patamar, mesmo dentro da estrutura formal que historicamente é a representante, por excelência, da primazia da quinta. A mais importante afirmação dessa equiparação está, porém, na recapitulação: o FESE, a meta última da sonata, é alcançado por um passo harmônico de semitom e não de quinta, assim como o fechamento melódico do desenvolvimento foi dado por um passo melódico de semitom. A quinta passa, justamente no ponto formal culminante da sonata, por uma relação de revisão de marginalização, à medida em que o semitom é privilegiado em um processo de centralização.

A teleologia da sonata é reforçada, também, pelo manejo textural na recapitulação. Como vimos anteriormente, a primeira parte da recapitulação do tema subordinado retoma a textura da segunda parte da exposição do mesmo tema. Retoma também o processo de adensamento entre as partes que já havia ocorrido na exposição, como que se o estivesse pegando de onde parou e o levando adiante. Esse “pegar de onde parou” evidencia que esse “parar” deve ser em relação a uma meta, em direção à qual esse “além” está mais próximo. Straus (1990, p. 109-110) observa algo similar, mas no âmbito da tonalidade, na Sonata para Piano de Bartók. Lá, a exposição do tema subordinado inicia um esquema de transposições por quinta que é bruscamente interrompido. Na recapitulação, esse esquema é retomado no nível transpositivo que seria o passo seguinte à interrupção. Também, é relevante notarmos que esse processo de adensamento textural progressivo é levado a cabo na região mais privilegiada da sonata, os arredores do fechamento estrutural essencial, o que o dá mais ênfase. O FESE, no

entanto, não acontece na densidade e turbulência alcançadas por esse processo, já que alguns compassos antes (a partir do c. 336) a textura é dissipada e a dinâmica reduzida. Um fechamento formal apoteótico é, dessa maneira, deixado para a coda.

8. CODA (C)

8.1. Forma

Com a necessária expansão dos eventos que podem sinalizar um fechamento formal⁵⁵, podemos identificar a presença de duas unidades com função formal de tema da coda, seguidos, de maneira classicamente normativa, por uma seção de fechamento composta de codetas. No nível infratemático, não encontramos análogos a funções formais, portanto, segmentamos as unidades desse nível em diante levando em conta somente a estrutura de agrupamento. Seus rótulos seguem a numeração progressiva da Tabela 20. As unidades atômicas foram rotuladas por similaridade motívica⁵⁶. “p” e “s” indicam similaridade motívica com os temas principal e subordinado, respectivamente, “ps” indica similaridade com ambos e “x” indica um novo elemento motívico.

A coda do primeiro movimento, também, cumpre alguma das tarefas formais que Caplin denomina de “compensatórias”⁵⁷: ela “desenha uma nova curva dinâmica”, “promove um desenho circular ao recapitular ideias do tema principal” e “faz referência a ideias da seção de recapitulação” (CAPLIN, 2013, p. 521). É interessante notar que a função temporal generalizada de depois-do-fim é expressa pela reafirmação da tonalidade de dó, com a ênfase nessa harmonia como começo (e final elidido) de várias das unidades formais (cf. tópico 8.2), constituindo uma espécie de prolongamento dessa harmonia.

⁵⁵ As “chegadas de tônica” dos c. 350 e 364 são os eventos que devemos considerar como promovendo fechamentos formais, nesses casos. No c. 350, o *láb* do baixo e o *si* da soprano contribuem, enquanto sensíveis, para uma possível função de dominante que antecede a tônica. No caso do c. 364, a harmonia [*fá*, *lá*, *si*, *fá#*, *sol*] é bem mais dificilmente considerada como uma representante da dominante.

⁵⁶ Com exceção das codetas dos c. 364 e 370.

⁵⁷ As tarefas formais da coda devem necessariamente ser compensatórias (CAPLIN, 2013, p. 519), já que os processos formais “essenciais” (ou genéricos, nos termos de Hepokoski e Darcy) não poderiam ser realizados por funções de moldura (ou fora do espaço-sonata, nos termos de Hepokoski e Darcy).

Tabela 20 - Estrutura de agrupamento da coda

Função formal ou numeração da estrutura de agrupamento			Comp.
Temática	Infratemática	Atômica	
Tema da coda (C1)	C1.1	p	340 - 341
		s	342 - 343
	C1.2	p	344 - 345
		s'	346 - 347
	C1.3	s''	348 - 349
	Tema da coda (C2)	C2.1	ps
ps			352 - 353
C2.2		s'''	354 - 355
		s'''	356 - 357
C2.3		s''''	358 - 360
		s''''	361 - 363
Seção de fechamento (C3)	C3.1	Codetas (x)	364 - 367
	C3.2	Codeta (p + x)	368 - 370

Fonte: elaboração própria.

Ao contrário do que era típico nas codas clássicas, a coda da *Sinfonia n°2* não consiste em uma rotação incompleta, baseada apenas em P (HEPOKOSKI, DARCY, 2006, p. 284), mas em uma retomada simultânea (em contraponto) de P e S. É interessante notar que, em uma escala muito reduzida, P e S são trazidos na sua ordem original: P na primeira unidade atômica (c. 340-341) e S na segunda (c. 342-343), constituindo uma rotação em miniatura como aquela que ocorreu na retransição do desenvolvimento.

8.2. Relações intervalares entre alturas

A textura da coda é predominantemente contrapontística e, portanto, não há tanta pertinência em apontar nela simultaneidades harmônicas. Alguns processos harmônicos são relevantes, no entanto.

- a) A célula “s” do Exemplo 49 inicialmente começando na nota dó, é transposta para começar em fá (c.346) e então em sol (c. 350). A transposição para fá faz referência à prática convencional de se explorar a região da subdominante em codas. As alturas fá e sol, também, são enfatizadas como pedais inferior (fá) e superior (sol) durante os C2.2 (c. 354-357).

b) Como apontado anteriormente, a tonalidade de dó menor é enfatizada como começo das unidades C1 (c. 340), C2.1 (c. 350), C2.2 (c. 354), C2.3 (c. 358) e C3 (c.364), e também como última harmonia do movimento.

c) O último passo harmônico do movimento é próximo de uma cadência clássica. Um sol monofônico sustentado por um compasso inteiro é seguido de um acorde de dó menor. Esse acorde, no entanto, tem a sétima maior, impedindo uma CAP clássica (Exemplo 50).

Exemplo 49 - Transposição do motivo de A₅ na coda

342

347

350

T5

T7

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 50 - Cadência final

368

Fonte: elaboração própria.

8.3. Material melódico-motívico

A coda lida contrapontisticamente com os motivos iniciais dos temas principal e subordinado, como já indicado sumariamente pela Tabela 20. Assim como no desenvolvimento, sua primeira unidade atômica é uma aumento do motivo triádico, mas, dessa vez, já utilizando a versão do tema principal que serve de contraponto sintético na recapitulação do tema subordinado. Sua segunda unidade atômica é, por sua vez, uma transposição do motivo inicial do tema subordinado para dó, finalmente nos dando uma afirmação da melodia desse tema na tonalidade principal. As transposições subsequentes para fá e para sol se relacionam ambas pela ci. 5 com a tonalidade dó. Essa relação é reforçada pela posição dos pedais inferiores e superiores de C.2.3 (358-363) como uma quinta abaixo e uma quinta acima, respectivamente, em relação a dó. A unidade C.2.1 nos traz um novo contraponto entre os motivos de A_P e A_S , mas, dessa vez, com uma terceira voz que consiste em uma variação não aumentada do motivo de A_P , adensando ainda mais a trama e mostrando novas formas de contraponto entre os temas. As unidades restantes de C.2 contam com novas variações do motivo de A_S emolduradas pelos pedais. Em tais variações, assim como nas que as antecederam, a ci. 1 é recorrente como intervalo melódico de semitom, como indicado no Exemplo 51. Os semitons herdados do tema principal pelas suas variações reforçam essa recorrência. Sua afirmação mais significativa, no entanto, talvez seja na harmonia final, enquanto intervalo entre dó e si. Dó e si, esses, que são as tonalidades principal e subordinada do movimento. Um último elemento motívico interessante é a derradeira retomada do ritmo do início do motivo inicial da peça pelos tímpanos nos c. 364-365 (Exemplo 52).

Exemplo 51 - Semitons nas variações de A_S na coda

342

350

354

358

Fonte: elaboração própria.

Exemplo 52 - Motivo de A_P no tímpano da coda

364

Fonte: elaboração própria.

8.4. Caráter

Desse ponto de vista retórico, estamos lidando com uma coda apoteótica, como as descritas por Hepokoski e Darcy (2006, p. 287-288) em linha com a “função compensatória” de “desenhar uma nova curva dinâmica” identificada por Caplin (2013, p. 521). O crescendo construído lentamente a partir do c. 340 culmina na dinâmica máxima da obra com o *tutti* orquestral que afirma o dó menor com sétima maior que encerra o movimento. Reforçando o caráter *crescendo*, temos a longa escala ascendente indo de mi_b ao dó duas oitavas acima do c. 340 ao 350, a saturação dos motivos do tema principal e subordinado e os pedais que emolduram os c. 354-363.

8.5. Comentário analítico

A retransição da recapitulação coroou o fim da segunda rotação temática tanto com uma rotação em miniatura, quanto com uma conciliação contrapontística sintética dos temas. As primeiras unidades da coda trarão novamente essa ideia. A alternância entre os fragmentos do motivo do tema principal e subordinado retorna e é dado um próximo passo nessa interação nos c. 350-353, onde os temas aparecem novamente em contraponto, somados a uma terceira voz com A_P em seu ritmo original, sem aumentação. A ciclicidade da rotação é novamente evocada e, dessa vez, ao se realizar novamente o trecho de síntese contrapontística ao final da rotação referencial, é como se este fosse incorporado a ela. Além disso, assim como na acumulação textural teleológica da recapitulação (cf. 7.5), onde o processo de adensamento textural foi levado um estágio adiante em relação à exposição, aqui a compressão sintética vai ser levada um passo além, alcançando sua máxima intensidade no acorde final, dó-mib-sol-si, a ser comentado a seguir.

A razão de ser da coda, segundo a famosa citação de Schoenberg (apud CAPLIN, 2013, p. 519), não poderia ser outra que dar ao compositor a chance de “dizer algo mais”, e, nesse espírito, a *Sinfonia n°2* nos dá alguns últimos brilhantes comentários sobre a tradição da sonata. O motivo de A_S aparece pela primeira vez na coda (c. 342) transposto para ter sua nota inicial em dó. Em seguida, é transposto para fá (c. 346), de volta para dó (c. 348) e então para sol (c. 350). Tônica, subdominante e dominante, as funções harmônicas fundamentais do tonalismo, estão aí comentadas de maneira pós-tonal. Reforçando esse comentário, os c. 340-350 nos trazem uma longa escala ascendente que culmina em um dó, que permanece como pedal superior por quatro compassos. Em seguida, o pedal de dó é substituído por dois outros: um pedal superior em sol e um inferior em fá (Exemplo 53)⁵⁸. Tônica, subdominante e dominante se fazem novamente presentes. O pedal inferior, no entanto, não é o tradicional pedal de dominante, mas sim um de subdominante. É como se a peça nos dissesse (assim como fez com as ci. 1 e 5) que uma função é intercambiável com a outra. A relação de quinta acima e quinta abaixo é, à maneira pós-tonal, colocada como equivalente. As tradicionais funções harmônicas,

⁵⁸ Pedais superiores e inferiores simultâneos já haviam sido utilizados no final da retransição. Além das óbvias semelhanças melódico-motívicas, essa é mais uma forma de relação desse trecho com a coda.

assim, são neutralizadas em sua relação simétrica com a tônica. Retrospectivamente percebemos que, inclusive, o acorde quartal, tão recorrente na peça, tem uma disposição simétrica similar entre as suas quartas. Ele, assim como os pedais da coda, corporifica as funções tonais tradicionais pela relação de revisão de compressão da quinta, ao mesmo tempo que neutraliza, em outra relação revisionária, tanto a quinta quanto a funcionalidade tonal que ela representa. Straus (1990, p. 17) define a relação de simetrização como aplicável às formas musicais⁵⁹, mas aqui podemos observar talvez um caso no qual a simetrização se dá sobre alturas. Elas também são “imobilizadas”, e assim o “impulso de progressão” da quinta é (metaforicamente) bloqueado pela sua disposição simétrica em relação a uma nota central.

Como chave de ouro pós-tonal, os pedais que emolduram o dó nos levam ao acorde final, que não é uma tríade de dó menor, mas sim um dó menor com sétima maior. Se ainda nos lembrarmos, as quatro primeiras alturas da peça formavam um acorde maior com sétima maior. Se considerarmos essa relação cíclica (rotacional?) de final-referenciando-começo, temos mais um comentário à dualidade maior-menor. Mais importante que isso, o si dessa sétima maior marca a presença da tonalidade subordinada no momento derradeiro da peça, onde a tríade da tonalidade principal deveria despontar como exclusiva vitoriosa. Não há superação da tonalidade rival⁶⁰, mas sim uma aceitação sintética, que já havia sido promovida, tematicamente, pelo contraponto entre os dois temas. Tudo isso acontece durante uma coda apoteótica, discursiva, perfeitamente apropriada para concluir em termos clássicos o primeiro movimento de uma obra grandiosa e que guarda uma relação tão singular com a tradição quanto a *Sinfonia n°2*.

⁵⁹ Cf. tópico 2 da dissertação, em especial a **Error! Reference source not found.**

⁶⁰ Algo muito similar pode ser observado na Sinfonia em Dó de Stravinsky, segundo a análise de Straus (1990, p. 98-103). O conflito tonal da peça é estabelecido entre os centros dó e mi e seu último acorde, após uma aparente “vitória” de dó, é o ambíguo mi-sol-si-dó.

Exemplo 53 - Pedais na coda

350

53

355

358

Fonte: elaboração própria.

9. BREVE COMENTÁRIO SOBRE OS DEMAIS MOVIMENTOS

Não foi realizada uma análise pormenorizada dos demais movimentos da *Sinfonia n°2*, embora este fosse o objetivo inicial desta pesquisa. A densidade e interesse das relações do primeiro movimento pediram uma análise que tomasse a totalidade desta dissertação. A análise dos demais movimentos, contudo, foi iniciada e, como primeiro passo, havia sido feita uma redução de ambos de maneira similar à feita para o primeiro. Disponibilizo essas reduções no apêndices B e C. Também, comento abaixo rapidamente duas relações intervalares mais abrangentes entre os movimentos. Em primeiro lugar, devemos reparar que o semitom relaciona as principais tonalidades dos três movimentos. O primeiro movimento está em dó menor, enquanto o segundo, apesar de começar centrado em ré#, termina com o centro em si e tem si como primeira⁶¹ e última notas. O último movimento começa, por sua vez, centrado em sib. Há, portanto, um caminho de semitons consecutivos, dó-si-sib, percorrido pelas tonalidades dos movimentos. Esse caminho vai da tônica, passando pela sensível e chegando na sétima rebaixada, tão característica dos modos que Guarnieri utilizava para expressar o “nacional” em sua música. O si media o caminho entre sib e dó, também, se tomarmos o superconjunto dos acordes finais de cada movimento, ilustrado no Exemplo 54. Esse superconjunto é [sol, sib, si, dó, mi♭], um acorde simétrico cujo eixo passa por si, mapeando sib sobre dó e -comentando ao duas outras notas da tríade da tonalidade da sinfonia - mi♭ sobre sol.

Exemplo 54 – Acordes iniciais e finais dos movimentos e seu superconjunto

The image contains two parts. On the left, a musical staff in treble clef shows three chords: the first chord is labeled '1º mov' and is in D minor (D, F, A); the second is labeled '2º mov' and is in C major (C, E, G); the third is labeled '3º mov' and is in B-flat major (Bb, D, F). On the right, a chromatic circle diagram titled 'Superconjunto' shows the 12 notes of the circle: C, C#, D, Eb, E, F, F#, G, Ab, Bb, B. A dashed line representing the axis of symmetry passes through the notes Si (B) and Ré (D). The notes on the axis are circled. The notes on the axis are B, C, C#, D, Eb, E, F, F#, G, Ab, Bb, B.

Fonte: elaboração própria.

⁶¹ Em uma ocorrência marcante do motivo -1, -4, que inicia o ostinato de A_S no primeiro movimento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Retomo, nesta última seção, os principais resultados desta pesquisa.

No primeiro capítulo da revisão teórica foram abordadas duas “teorias” da nova *Formenlehre*, a “teoria” das funções formais de William Caplin (1.1) e a Teoria da Sonata de James Hepokoski e Warren Darcy (1.2). Foram feitos resumos das descrições de ambas da forma sonata. No caso de Caplin, adicionalmente, propus uma definição do conceito de função formal, com base no texto *What are Formal Functions?* (CAPLIN, 2009), como primeiro passo para a sua generalização para além do repertório tratado pelo autor. As pesquisas em forma de ambos os autores se debruçam sobre o repertório clássico de meados do séc. XVIII até as primeiras décadas do séc. XIX. Por isso, refleti sobre as adaptações que seriam necessárias para a aplicação das ferramentas por eles desenvolvidas na peça que é objeto desta dissertação. Concluí que uma aplicação rigorosa do método de ambos requereria uma análise de um corpo vultoso de obras no estilo da *Sinfonia n° 2*, o que excederia o escopo aceitável desta dissertação. Portanto, optei por adaptar as teorias mencionadas, de maneira a tornar mais gerais os conceitos já elaborados, apostando no vínculo que uma obra tida como neoclássica possa ter com o repertório do qual Caplin, Hepokoski e Darcy tratam.

O segundo capítulo da revisão teórica tratou do ferramental desenvolvido por Joseph Straus em *Remaking the Past* (1990). Foi feito um breve resumo do pano de fundo teórico que sustenta as relações de revisão musicais que Straus propõe. Foi proposta, também, uma relação de revisão adicional, a de “relaxamento”, que se relaciona à *kenosis* de Harold Bloom e, de maneira mais geral, à figura de linguagem da metonímia.

Terminada a revisão teórica, passou-se à análise. Revisarei abaixo seus principais resultados em quatro aspectos, que foram comentados ao longo do capítulo 2: forma, material melódico-motívico, relações de revisão e interpretação hermenêutica.

Quanto à forma, vimos que o tipo formal sonata, com as devidas adaptações, pôde ser utilizado como tipo do primeiro movimento da *Sinfonia n°2*. As seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação estão inequivocamente delineadas. Na exposição, temos a presença de uma segmentação ambígua: é possível entender os c. 1-45 como um único tema que cumpre os papéis de tema principal e transição ou como dois temas independentes, um para cada uma dessas funções formais (cf. 5.1.1.2 e 5.1.1.3).

Harmonicamente, os temas cumprem as tarefas de afirmar a tonalidade principal (c. 1-16 ou 1-22), desestabilizá-la (c.22-45 ou 16-45) e confirmar a tonalidade subordinada (c. 46 em diante). Tematicamente, no entanto, os c. 1-45 não se distinguem. No nível dos temas, as organizações formais são variadas. O tema principal tem uma organização ambígua, há diversas opções caso tentemos associá-lo a tipos ou funções formais (cf. 5.1.1). A transição, pela perspectiva das funções formais, tem uma organização frouxa, marcada pela redundância formal de reiteradas funções de continuação (cf. 5.2.1). O tema subordinado, por sua vez, possui a organização mais justa dos três, invertendo a tendência clássica. Parte dessa justeza se dá pela possibilidade de associá-lo aos tipos formais de pequeno ternário e período composto (cf. 5.3.1). O desenvolvimento é segmentado de forma clara pelo material melódico-motívico entre desenvolvimento do primeiro tema (B_P) e desenvolvimento do segundo tema (B_S) e é encerrado por uma retransição que coloca em contraponto os dois temas (cf. 6.1.1 e 6.2.1). Não foi possível encontrar análogos às funções formais durante o desenvolvimento, portanto realizei sua segmentação informalmente com base na estrutura de agrupamento (cf. Tabela 14 e Tabela 16). A recapitulação da exposição é exata até logo antes do tema subordinado. A partir desse ponto, há uma correspondência direta entre exposição e recapitulação que é interrompida na segunda parte do tema subordinado, onde uma versão do tema principal surge em contraponto com B'_S . A coda apoteótica dos c. 340-370 traz, assim como a retransição, um encerramento com os temas principal e subordinado em contraponto. A coda e retransição, portanto, trazem estruturas rotacionais adicionais às três rotações da exposição, desenvolvimento e recapitulação. Podemos considerá-las como promovendo rotações em miniatura ou rotações contrapontísticas sintéticas (cf. 8.1). Nesse sentido, a peça tem uma notável estrutura penta-rotacional. Também, vimos que o tema principal/transição possui uma rotação interna, de escopo mais limitado, dos materiais do c. 1-15. A aparição dos temas na síntese contrapontística, mencionada acima, aponta para a interpretação de uma mudança mais radical na estrutura da sonata: a estrutura de promessa harmônica, normativa na sonata clássica, se torna, na *Sinfonia n°2*, uma estrutura de promessa em outras instâncias. À teleologia da sonata é dada uma dimensão contrapontística e textural, conforme o tópico 7.5.

Quanto ao material melódico-motívico, vê-se que as classes de intervalo 1 e 5 aparecem de maneira destacada em diversos níveis ao longo da peça, desde a superfície musical até as relações intervalares mais abrangentes. Nos níveis superiores, a tonalidade

principal (dó menor) se relaciona com a tonalidade subordinada (si maior) por esse intervalo. As partes da exposição e recapitulação formam pares separados por semitom (si - dó e mi - mi^b). Tonalidades de destaque nos três movimentos delineiam uma sucessão de dois semitons, si - si^b - dó (cf. capítulo 9). Na superfície musical, a ci. 1 satura todo o espaço melódico (c. 1-22, 5.1.3) ou é o principal intervalo de algumas das vozes (e.g. Exemplo 5, Exemplo 6, Exemplo 35, Exemplo 44). O mesmo acontece com a ci. 5 (e.g. saturação da superfície no c. 37-45 e predominância nos tricordes quartais arpejados dos c. 6 e 8). A ci. 1 também figura na superfície, diversas vezes, como índice de transposição de unidades musicais relevantes (e.g. entre c. 6-7 e 8-9, no ostinato de A_S, no tricordes quartais dos c. 23, 29). Em alguns momentos notáveis, essas duas ci. são combinadas em uma mesma figura e compõem juntas o conteúdo intervalar de um trecho ou voz (e.g. c. 23 e 29, Exemplo 28, Exemplo 39). Vários dos encerramentos formais, também, contam com essas ci. de forma privilegiada, em especial a cadência monofônica que termina o desenvolvimento (Exemplo 37), e o que identificamos como o fechamento estrutural essencial do movimento, no c. 340 (Exemplo 50).

Observei, também, diversas das relações de revisão musicais de Straus (1990, *passim*) em operação. A quinta passa frequentemente pela relação de revisão de neutralização (e.g. nas diversas ocorrências de tricordes quartais) e pela de marginalização, na medida em que o semitom é centralizado (e.g. como intervalo que relaciona tema principal e subordinado). Aliás, devemos necessariamente chamá-lo de semitom, pois nesta peça ele não aparece como prima aumentada ou segunda menor, já que sua função é neutralizada. Além disso, passa por uma relação de revisão de generalização fazendo com que a ci. 1 surja das mais diversas maneiras durante o movimento. A relação de revisão de relaxamento, proposta na revisão teórica, foi observada em operação em alguns momentos, com destaque para os parcialmente determinados modelos-sequência do desenvolvimento (cf. 6.3).

Ao final da análise dos temas da exposição (5.1.5, 5.2.5, 5.3.5) e das seções de desenvolvimento (6.3), recapitulação (7.5) e coda (8.5), foram indicados alguns caminhos possíveis para interpretações hermenêuticas, a partir dos dados levantados nas análises. Foi levantada a possibilidade de se interpretar as ci. 5 e 1 como, respectivamente, representantes da tradição tonal e da prática pós-tonal. A neutralização da quinta, e seu uso intercambiável com o semitom, colocaria esses dois intervalos-símbolo em pé de igualdade, apontando para a disponibilidade da tonalidade da prática comum para uma

apropriação neoclássica, sem que essa assuma a predominância sobre a estrutura pós-tonal. Nesse contexto, aludi, também, à capacidade exclusiva dos semitons e quintas de gerar, por repetição sucessiva, o total cromático. Essa ciclicidade dos intervalos foi relacionada, metaforicamente, à ciclicidade do aspecto rotacional da sonata, que é explorado de maneira intensa durante o primeiro movimento. Ambos esses ciclos são capazes de gerar diversidade musical: um pela disponibilização das doze alturas e outro por abrir a possibilidade de variação a cada nova recorrência rotacional dos temas. Durante a análise da transição, foi levantada a possibilidade de se dar relevância à persistência do motivo triádico do tema principal, para além das fronteiras do próprio tema principal. Seria essa continuidade uma indicação de uma relação generosa com a tradição, seguindo o modelo da “influência como generosidade, ou de uma relação de insistência obsessiva e conflituosa com o passado, à maneira da “influência como ansiedade”? No segundo caso, pode-se ver a sua tão aguardada superação ser alcançada por um tema subordinado de caráter popular e cantante como um elogio ao nacionalismo neoclássico: incorporar o elemento nacional à tradição da música de concerto é uma solução duradoura para o dilema da influência. Na retransição do desenvolvimento, se ouve a primeira indicação da síntese contrapontística que Guarnieri irá promover na recapitulação do tema subordinado. Neste último, a aparição em contraponto dos dois temas aponta para abertura de uma nova dimensão na estrutura de promessa da sonata. A promessa de reconciliação tonal se torna também uma promessa de reconciliação temático-contrapontística. O que possibilita essa reconciliação são as transformações temáticas geradas pela própria estrutura rotacional da sonata. Essa reconciliação é, em termos mais amplos, uma reconciliação da técnica homofônica com a técnica polifônica, uma reconciliação possibilitada pela apropriação pós-tonal e neoclássica delas⁶². A coda prolonga e reafirma a síntese contrapontística do final da recapitulação e nas transposições de A₅. Os simétricos pedais superior de sol e inferior de fá dão mais uma afirmação da neutralização pós-tonal da quinta, nos dizendo que uma quinta acima é o mesmo que uma quinta abaixo. Por fim, o acorde final da peça, um dó menor com sétima

⁶² Observado do ponto de vista da ansiedade da influência, pode-se ver Guarnieri orgulhosamente (ansiosamente?) promovendo um *tour de force* sintético, que estende a sonata para onde não seria possível em sua concepção clássica, em uma relação de revisão de *clinamen* que amplia os objetivos da forma sonata e apropria de maneira virtuosística as duas grandes técnicas de composição da prática comum.

maior, permanece como uma última afirmação da presença desse semitom-símbolo do pós-tonal, em síntese com a entidade tonal por excelência, a tríade.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Joel Miranda Bravo de. **Simetria intervalar e rede de coleções: análise estrutural dos Choros nº 4 e Choros nº 7 de Heitor Villa-Lobos**. 2014. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/D.27.2014.tde-02022015-144058. Acesso em: 2018-10-23.

ALMEIDA, M. Z. **Chôro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri**: Formalismo estrutural e presença de aspectos da música Brasileira. 2000. Universidade Estadual de Campinas, 2000.

CALLENDER, Clifton; QUINN, Ian; TYMOCZKO, Dmitri. Generalized voice-leading spaces. **Science**, Vol. 320 n. 5874, 2008. DOI: 10.1126/science.1153021.

CAPLIN, William E. **Classical Form**: a Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York: Oxford University Press, 1998.

CAPLIN, William E. What Are Formal Functions? *In*: **Musical Form, Forms & Formenlehre**. Leuven: Leuven University Press, 2010. p. 19–68.

CAPLIN, William Earl. **Analyzing Classical Form**: An Approach for the Classroom. New York: Oxford University Press, 2013. 736 p.

COHN, Richard; DEMPSTER, Douglas. Hierarchical Unity, Plural Unities: Toward a Reconciliation. *In*: BERGERON, Katherine; BOHLMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and Its Canons**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 220.

COLMAN, Andrew M. **A Dictionary of psychology**. 4. ed. Oxford: Oxford University Press, 2005.

GONÇALVES, Fernando. **Neoclassicismo e nacionalismo no segundo concerto para piano e orquestra de Camargo Guarnieri**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, 2009. 155 p.

HEPOKOSKI, James; DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**. Oxford: Oxford University Press, 2006.

HEPOKOSKI, James. Comments on William E. Caplin's Essay "What Are Formal Functions?" In: *Musical Form, Forms & Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press, 2010a.

HEPOKOSKI, James. Comments on James Webster's Essay "Formenlehre in Theory and Practice" In: *Musical Form, Forms & Formenlehre*. Leuven: Leuven University Press, 2010b.

KOBAYASHI, Ana Lúcia M. T.; KERR, Dorotéa M. **A pesquisa sobre Camargo Guarnieri nos programas de pós-graduação em música no Brasil**. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA, Anais [...]. Curitiba: UFPR, 2007. p. 30–37.

KORSYN, Kevin. **Towards a New Poetics of Musical Influence**. *Music Analysis*, vol. 10, no. 1/2, 1991, pp. 3–72. Disponível em: www.jstor.org/stable/853998. Acesso em: 25 de maio de 2021.

LERDAHL, Fred.; JACKENDOFF, Ray S. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge: MIT Press, 1982. 384 p.

MORGAN, Robert P. Rethinking Musical Culture: Canonic Reformulations in a Post-Tonal Age. In: BERGERON, Katherine; BOLHMAN, Philip V. (org.). **Disciplining Music: Musicology and Its Canons**. Londres: The University of Chicago Press, 1992. p. 44–63.

RODRIGUES, Lutero. **As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias**. 2001. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2001.

RODRIGUES, Lutero. **As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri**. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 107–140, 2015.

SILVA, Flávio. **Camargo Guarnieri - O tempo e a música**. São Paulo: Funarte, 2001.

STRAUS, Joseph N. **Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition**. *Notes*, Boston: Harvard University Press, 1990.

STRAUS, Joseph Nathan. **Introduction to post-tonal theory**. 3. ed. : Prentice Hall, 2005.

TACUCHIAN, Ricardo. O Sinfonismo Guarnieriano. In: **Camargo Guarnieri - O Tempo e a Música**. 2001. p. 447–463.

APÊNDICE A – REDUÇÃO DO PRIMEIRO MOVIMENTO

♩ = 112

First system of musical notation, measures 1-4. The music is in 3/2 time. The melody consists of eighth and quarter notes, with some ties. The bass line is mostly rests with some chords.

Second system of musical notation, measures 5-7. Measure 5 starts with a '5' above the staff. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords and some eighth notes.

Third system of musical notation, measures 8-9. Measure 8 starts with an '8' above the staff. The melody has a chromatic descent. The bass line has chords and eighth notes.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. Measure 10 starts with a '10' above the staff. The melody continues with eighth notes. The bass line has chords and eighth notes.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. Measure 13 starts with a '13' above the staff. The melody has a chromatic ascent. The bass line has chords and eighth notes.

Sixth system of musical notation, measures 16-19. Measure 16 starts with a '16' above the staff. The melody has a chromatic descent. The bass line has chords and eighth notes.

20

Musical notation for measures 20-22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and ties. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

23

Musical notation for measures 23-25. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, showing a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, featuring a rhythmic accompaniment with chords and rests.

26

Musical notation for measures 26-28. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

29

Musical notation for measures 29-30. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, showing a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, featuring a rhythmic accompaniment with chords and rests.

31

Musical notation for measures 31-33. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, containing a melodic line with slurs and triplets. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

34

Musical notation for measures 34-35. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature, showing a melodic line with slurs. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, featuring a rhythmic accompaniment with chords and rests.

36

Musical notation for measures 36-38. Measure 36: Treble clef, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 37: Treble clef, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 38: Treble clef, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

39

Musical notation for measure 39. Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

41

Musical notation for measure 41. Treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

43

Musical notation for measures 43-44. Measure 43: Treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 44: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

45

Musical notation for measures 45-47. Measure 45: Treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 46: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 47: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

48

Musical notation for measures 48-51. Measure 48: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 49: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 50: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 51: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

52

Musical notation for measures 52-54. Measure 52: Treble clef: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 53: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2. Measure 54: Treble clef: A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef: G2, B1, D2, E2, G2.

55

Musical notation for measures 55-58. Measure 55 features a treble clef with a triplet of eighth notes (F#4, G4, A4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (F#2, G2, A2). Measures 56-58 continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

59

Musical notation for measures 59-61. Measure 59 has a treble clef with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a bass clef with a triplet of eighth notes (B2, C3, D3). Measures 60-61 continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

62

Musical notation for measures 62-65. Measure 62 has a treble clef with a triplet of eighth notes (E4, F4, G4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (E2, F2, G2). Measures 63-65 continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

66

Musical notation for measures 66-68. Measure 66 has a treble clef with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) and a bass clef with a triplet of eighth notes (A2, B2, C3). Measures 67-68 continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

69

Musical notation for measures 69-72. Measure 69 has a treble clef with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a bass clef with a triplet of eighth notes (B2, C3, D3). Measures 70-72 continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

73

Musical notation for measures 73-76. Measure 73 has a treble clef with a triplet of eighth notes (E4, F4, G4) and a bass clef with a triplet of eighth notes (E2, F2, G2). Measures 74-76 continue the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

75

Musical score for measures 75-77. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 75 features a treble staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#) and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#). Measures 76 and 77 continue the melodic and harmonic patterns with similar triplet figures.

78

Musical score for measures 78-80. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 78 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#). Measures 79 and 80 continue the melodic and harmonic patterns with similar triplet figures.

81

Musical score for measures 81-83. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 81 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#). Measures 82 and 83 continue the melodic and harmonic patterns with similar triplet figures.

84

Musical score for measures 84-86. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 84 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#). Measures 85 and 86 continue the melodic and harmonic patterns with similar triplet figures.

87

Musical score for measures 87-89. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 87 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#). Measures 88 and 89 continue the melodic and harmonic patterns with similar triplet figures.

90

Musical score for measures 90-92. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 90 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#, G#, A#). Measures 91 and 92 continue the melodic and harmonic patterns with similar triplet figures.

93

Musical score for measures 93-95. Measure 93 features a treble clef staff with eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 94 continues the treble staff with eighth notes and the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 95 shows the treble staff with a quarter note and the bass staff with a triplet of eighth notes.

96

Musical score for measures 96-98. Measure 96 has a treble staff with eighth notes and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 97 features a treble staff with a quarter note and a bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 98 shows the treble staff with a quarter note and the bass staff with a triplet of eighth notes.

99

Musical score for measures 99-101. Measure 99 features a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 100 continues the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 101 shows the bass staff with a triplet of eighth notes.

102

Musical score for measures 102-106. Measure 102 features a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 103 continues the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 104 shows the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 105 features a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 106 shows the bass staff with a triplet of eighth notes.

107

Musical score for measures 107-111. Measure 107 features a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 108 continues the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 109 shows the bass staff with a triplet of eighth notes. Measure 110 features a treble clef staff with eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 111 shows the treble staff with eighth notes and the bass staff with a triplet of eighth notes.

116

Musical score for measures 116-118. The piece is in 2/2 time. Measure 116 features a treble clef with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 117 continues with a treble clef containing a series of eighth notes (B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 118 has a treble clef with a series of eighth notes (C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4, D4, C4) and a bass clef with a half note (F#3).

119

Musical score for measures 119-123. The piece is in 3/2 time. Measure 119 has a treble clef with a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 120 has a treble clef with a series of eighth notes (A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 121 has a treble clef with a series of eighth notes (D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 122 has a treble clef with a series of eighth notes (E3, D3, C#3, B2, A2, G#2, F#2, E2) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 123 has a treble clef with a series of eighth notes (F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G#1, F#1) and a bass clef with a half note (F#3).

124

Musical score for measures 124-130. The piece is in 3/2 time. Measure 124 has a treble clef with a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 125 has a treble clef with a series of eighth notes (A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 126 has a treble clef with a series of eighth notes (D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 127 has a treble clef with a series of eighth notes (E3, D3, C#3, B2, A2, G#2, F#2, E2) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 128 has a treble clef with a series of eighth notes (F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G#1, F#1) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 129 has a treble clef with a series of eighth notes (G#2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1, G#1) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 130 has a treble clef with a series of eighth notes (A2, G#2, F#2, E2, D2, C#2, B1, A1) and a bass clef with a half note (F#3).

131

Musical score for measures 131-134. The piece is in 3/2 time. Measure 131 has a treble clef with a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 132 has a treble clef with a series of eighth notes (A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 133 has a treble clef with a series of eighth notes (D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 134 has a treble clef with a series of eighth notes (E3, D3, C#3, B2, A2, G#2, F#2, E2) and a bass clef with a half note (F#3).

135

Musical score for measures 135-138. The piece is in 3/2 time. Measure 135 has a treble clef with a series of eighth notes (F#4, G#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 136 has a treble clef with a series of eighth notes (A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4, E4) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 137 has a treble clef with a series of eighth notes (D4, C#4, B3, A3, G#3, F#3, E3, D3) and a bass clef with a half note (F#3). Measure 138 has a treble clef with a series of eighth notes (E3, D3, C#3, B2, A2, G#2, F#2, E2) and a bass clef with a half note (F#3).

139

Musical score for measures 139-142. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The melody in the Treble staff consists of quarter notes and half notes, with a slur over measures 140 and 141. The Middle staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes in chords. The Bass staff has a simple bass line with quarter and half notes.

143

Musical score for measures 143-148. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#). The melody in the Treble staff includes a key signature change to two sharps (F# and C#) in measure 143, then returns to one sharp. The Middle staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes in chords, with rests in measures 145-148. The Bass staff has a simple bass line with quarter and half notes.

149

Musical score for measures 149-155. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the Treble staff consists of quarter and eighth notes, with a slur over measures 150 and 151. The Bass staff has a simple bass line with quarter and half notes.

156

Musical score for measures 156-161. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the Treble staff consists of quarter and eighth notes, with a slur over measures 157 and 158. The Bass staff has a simple bass line with quarter and half notes.

162

Musical score for measures 162-167. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The melody in the Treble staff consists of quarter and eighth notes, with a slur over measures 163 and 164. The Bass staff has a simple bass line with quarter and half notes.

169

Musical score for measures 169-176. Measure 169 features a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 170 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 171 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 172 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 173 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 174 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 175 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 176 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet.

177

Musical score for measures 177-184. Measure 177 features a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 178 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 179 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 180 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 181 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 182 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 183 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 184 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet.

185

Musical score for measures 185-190. Measure 185 features a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 186 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 187 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 188 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 189 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 190 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet.

191

Musical score for measures 191-198. Measure 191 features a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 192 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 193 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 194 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 195 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 196 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 197 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet. Measure 198 has a melodic line with a slur and a flat, and a bass line with a triplet.

195

Musical score for measures 195-196. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 195 features a treble staff with eighth-note triplets and a bass staff with a triplet of quarter notes. Measure 196 continues with similar triplet patterns in both treble and bass staves.

197

Musical score for measures 197-198. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 197 has eighth-note triplets in the treble and a single quarter note in the middle. Measure 198 features eighth-note triplets in the treble and a triplet of quarter notes in the middle.

199

Musical score for measures 199-203. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measures 199-200 show eighth-note triplets in the treble and quarter notes in the middle. Measures 201-203 feature quarter-note triplets in the treble and sustained bass notes in the bass staff.

204

Musical score for measures 204-208. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measures 204-206 feature quarter-note triplets in the treble and quarter notes in the middle. Measures 207-208 show quarter-note triplets in the middle and sustained bass notes in the bass staff.

213

Musical score for measures 213-216. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The top staff features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff contains complex chordal textures with many beamed notes and slurs.

221

Musical score for measures 221-224. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The top staff features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff contains complex chordal textures with many beamed notes and slurs.

229

Musical score for measures 229-232. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The top staff features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff contains complex chordal textures with many beamed notes and slurs.

236

Musical score for measures 236-239. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The top staff features a melodic line with triplets and slurs. The middle staff provides harmonic support with chords and single notes. The bottom staff contains complex chordal textures with many beamed notes and slurs.

243

Musical score for measures 243-250. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). It features a series of chords, some with a triplet of eighth notes. The middle staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes and a triplet. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#), showing a melodic line with eighth notes and a triplet.

251

Musical score for measures 251-254. The top staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#), featuring a series of chords. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes and a triplet.

255

Musical score for measures 255-258. The top staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes.

259

Musical score for measures 259-261. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes.

262

Musical score for measures 262-263. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes.

264

Musical score for measures 264-266. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (Bb), showing a melodic line with eighth notes.

267

Musical score for measures 267-269. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is in bass clef with the same key signature. Measure 267 features a melodic line in the upper staff and a bass line with rests and chords in the lower staff. Measure 268 continues the melodic line with a slur over the final two notes. Measure 269 shows a change in the lower staff, with a treble clef and a melodic line.

270

Musical score for measures 270-273. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). Measure 270 features a melodic line in the upper staff and a bass line with eighth notes in the lower staff. Measure 271 continues the melodic line with a slur. Measure 272 shows a change in the lower staff, with a 3/4 time signature and a melodic line. Measure 273 continues the melodic line in the upper staff and the bass line in the lower staff.

274

Musical score for measures 274-276. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of two flats. The lower staff is in treble clef with the same time signature and key signature. Measure 274 features a melodic line in the upper staff and a bass line with eighth notes in the lower staff. Measure 275 continues the melodic line with a slur. Measure 276 shows a change in the lower staff, with a melodic line.

277

Musical score for measures 277-279. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of two flats. The lower staff is in treble clef with the same time signature and key signature. Measure 277 features a melodic line in the upper staff and a bass line with chords and rests in the lower staff. Measure 278 continues the melodic line with a slur. Measure 279 shows a change in the lower staff, with a melodic line.

280

Musical score for measures 280-282. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef with the same time signature and key signature. Measure 280 features a melodic line in the upper staff and a bass line with chords and rests in the lower staff. Measure 281 continues the melodic line with a slur. Measure 282 shows a change in the lower staff, with a melodic line.

283

Musical score for measures 283-285. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature and a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef with the same time signature and key signature. Measure 283 features a melodic line in the upper staff and a bass line with chords and rests in the lower staff. Measure 284 continues the melodic line with a slur. Measure 285 shows a change in the lower staff, with a melodic line.

285

Musical score for measures 285-287. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 285 features a treble staff with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#2, G#2, A2). Measure 286 has a treble staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 287 has a treble staff with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (F#2, G#2, A2).

288

Musical score for measures 288-290. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 288 has a treble staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 289 has a treble staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 290 has a treble staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2).

291

Musical score for measures 291-293. The system consists of a single bass clef staff. Measure 291 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 292 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 293 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2).

294

Musical score for measures 294-296. The system consists of a single bass clef staff. Measure 294 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 295 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 296 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2).

297

Musical score for measures 297-299. The system consists of a single bass clef staff. Measure 297 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 298 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 299 has a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2).

299

Musical score for measures 299-301. The system consists of three staves: a bass clef staff, a treble clef staff, and a bass clef staff. Measure 299 has a bass clef staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2), a treble clef staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass clef staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 300 has a bass clef staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2), a treble clef staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass clef staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2). Measure 301 has a bass clef staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2), a treble clef staff with a quarter note (F#4), a quarter note (G#4), and a quarter note (A4), and a bass clef staff with a quarter note (F#2), a quarter note (G#2), and a quarter note (A2).

302

Musical score for measures 302-304. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody in the Treble staff consists of eighth and quarter notes with slurs and grace notes. The Middle staff features a triplet of eighth notes in the first measure and a triplet of quarter notes in the second measure. The Bass staff contains a sequence of chords, with a triplet of eighth notes in the final measure.

305

Musical score for measures 305-308. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody in the Treble staff continues with eighth and quarter notes, including slurs and grace notes. The Middle staff has a long note with a slur in the first two measures, followed by a triplet of eighth notes in the fourth measure. The Bass staff features a sequence of chords, with two triplet markings over eighth notes in the first and second measures.

309

Musical score for measures 309-312. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody in the Treble staff continues with eighth and quarter notes, including slurs and grace notes. The Middle staff has a long note with a slur in the first two measures, followed by a triplet of eighth notes in the first measure of the third measure. The Bass staff features a sequence of chords, with triplet markings over eighth notes in the second, third, and fourth measures.

313

Musical score for measures 313-316. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The melody in the Treble staff continues with eighth and quarter notes, including slurs and grace notes. The Middle staff features a triplet of eighth notes in the first measure, followed by a triplet of quarter notes in the second measure. The Bass staff contains a sequence of chords, with triplet markings over eighth notes in the first, second, third, and fourth measures.

317

Musical score for measures 317-320. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4. Measure 317 features a melodic line in the upper treble staff with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords and triplets. Measure 318 continues the melodic line with a triplet in the lower treble staff. Measure 319 shows a melodic line with a triplet in the lower treble staff and a bass line with a triplet. Measure 320 features a melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

320

Musical score for measures 320-323. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4. Measure 320 features a melodic line in the upper treble staff with a triplet, and a bass line with a triplet. Measure 321 continues the melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. Measure 322 features a melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. Measure 323 features a melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

324

Musical score for measures 324-327. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The time signature is 4/4. Measure 324 features a melodic line in the upper treble staff with a triplet, and a bass line with a triplet. Measure 325 continues the melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. Measure 326 features a melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. Measure 327 features a melodic line with a triplet in the upper treble staff and a bass line with a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

328

Musical score for measures 328-331. The score is written for four staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 328 features a long melodic line in the upper treble staff and a bass line in the lower bass staff. Measure 329 continues the melodic line. Measure 330 includes a triplet of eighth notes in the upper treble staff and a bass line. Measure 331 features a triplet of eighth notes in the upper treble staff and a bass line. The grand staff shows chordal accompaniment with a bass line.

332

Musical score for measures 332-335. The score is written for four staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff. The key signature is one flat (B-flat). Measure 332 features a triplet of eighth notes in the upper treble staff and a bass line. Measure 333 continues the melodic line. Measure 334 includes a triplet of eighth notes in the upper treble staff and a bass line. Measure 335 features a triplet of eighth notes in the upper treble staff and a bass line. The grand staff shows chordal accompaniment with a bass line.

335

Musical score for measures 335-339. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 335 features a whole note chord in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Bass staff. Measures 336-339 show a melodic line in the Treble staff with triplet markings and a bass line in the lower Bass staff with triplet markings and a long slur.

340

Musical score for measures 340-345. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 340 features a whole note chord in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Bass staff. Measures 341-345 show a melodic line in the Treble staff and a bass line in the lower Bass staff with triplet markings and a long slur.

346

Musical score for measures 346-350. The score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. Measure 346 features a whole note chord in the Treble staff and a triplet of eighth notes in the Bass staff. Measures 347-350 show a melodic line in the Treble staff and a bass line in the lower Bass staff with triplet markings and a long slur.

351

Musical score for measures 351-353. The top staff features a melodic line with a slur. The middle staff contains two triplet chords. The bottom staff shows a bass line.

354

Musical score for measures 354-356. The top staff features a melodic line with a slur. The middle staff contains four triplet chords. The bottom staff shows a bass line with a slur.

363

Musical score for measures 363-365. The top staff features a melodic line with a slur. The middle staff shows a bass line with a slur. The bottom staff shows a bass line with a slur.

APÊNDICE B – REDUÇÃO DO SEGUNDO MOVIMENTO

$\text{♩} = 112$

6

11

16

21

25

p

3

3

30

30

34

34

37

37

40

40

42

42

46

Musical score for measures 46-51. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A fermata is placed over the final note of measure 51.

52

Musical score for measures 52-57. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 56. A fermata is placed over the final note of measure 57.

58

Musical score for measures 58-61. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 58. A fermata is placed over the final note of measure 61.

62

Musical score for measures 62-65. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music continues with complex rhythmic patterns. A fermata is placed over the final note of measure 65.

66

Musical score for measures 66-71. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 66-71 show a complex texture with overlapping lines and various rhythmic patterns. Measure 71 ends with a double bar line.

72

Musical score for measures 72-75. The system consists of two staves: Treble and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 72-75 continue the musical development with intricate melodic and harmonic lines. Measure 75 ends with a double bar line.

76

Musical score for measures 76-78. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 76-78 feature a prominent melodic line in the Treble staff and complex chordal textures in the Middle and Bass staves. Measure 78 ends with a double bar line.

79

Musical score for measures 79-82. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measures 79-82 show a continuation of the musical themes, with a notable triplet in the Middle staff in measure 81. Measure 82 ends with a double bar line.

82

Musical score for measures 82-84. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the Treble staff features eighth and quarter notes with various accidentals. The Bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and some eighth notes. The lower Bass staff contains a single note with a long sustain line.

85

Musical score for measures 85-87. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the Treble staff continues with eighth and quarter notes. The Bass staff features a consistent accompaniment of chords. The lower Bass staff has a simple bass line with quarter notes.

88

Musical score for measures 88-90. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the Treble staff includes a triplet of eighth notes in measure 89. The Bass staff continues with chordal accompaniment. The lower Bass staff has a bass line with quarter notes.

91

Musical score for measures 91-93. The system consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one sharp (F#). The melody in the Treble staff features quarter and eighth notes. The Bass staff provides a complex accompaniment with many chords. The lower Bass staff has a bass line with quarter notes and a long sustain line.

209

Musical score for measures 209-213. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the treble and a complex accompaniment in the bass with many chords and triplets.

214

Musical score for measures 214-217. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the treble with triplets and a complex accompaniment in the bass with many chords and triplets.

218

Musical score for measures 218-224. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the treble with triplets and a complex accompaniment in the bass with many chords and triplets.

225

Musical score for measures 225-229. The top staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the bottom staff with many chords and triplets.

230

Musical score for measures 230-238. The top staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the bottom staff with many chords and triplets.

239

Musical score for measures 239-243. The top staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the bottom staff with many chords and triplets.

APÊNDICE C – REDUÇÃO DO TERCEIRO MOVIMENTO

$\text{♩} = 240$

1 2 3 4 5 6

7 8 9 10 11

12 13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25

Musical score for measures 25-27. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 25 features a melodic line in the treble staff with notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F#5, G5, and a whole rest. The bass staff has a whole rest. Measure 26 has a whole rest in both staves. Measure 27 is a 5/4 measure with a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

28

Musical score for measures 28-31. The system consists of two staves. Measure 28 has a whole rest in both staves. Measure 29 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. Measure 30 has a whole rest in both staves. Measure 31 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

32

Musical score for measures 32-34. The system consists of three staves: two treble clef staves and one bass clef staff. Measure 32 has a complex chordal texture in the top treble staff and a whole rest in the other two staves. Measure 33 has a whole rest in all three staves. Measure 34 has a complex chordal texture in the top treble staff and a whole rest in the other two staves. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

35

Gran Cassa

Musical score for measures 35-37. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 35 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. Measure 36 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. Measure 37 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. Measure 39 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. Measure 40 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. Measure 41 has a complex chordal texture in the treble staff and a whole rest in the bass staff. The system ends with a double bar line and a repeat sign.

41

Musical score for measures 41-43. The piece is in 3/4 time. Measure 41 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a single note. Measure 42 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a single note. Measure 43 has a treble clef with a series of chords and a bass clef with a single note.

44

Musical score for measures 44-46. The piece is in 3/4 time. Measure 44 features a treble clef with a series of chords and a bass clef with a single note. Measure 45 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 46 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords.

47

Musical score for measures 47-49. The piece is in 3/4 time. Measure 47 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 48 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 49 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords.

50

Musical score for measures 50-52. The piece is in 3/4 time. Measure 50 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 51 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 52 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords.

53

Musical score for measures 53-55. The piece is in 3/4 time. Measure 53 features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 54 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords. Measure 55 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a series of chords.

55

Musical score for measures 55-56. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The time signature changes from 3/2 to 2/2 and then to 5/4. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, rhythmic accompaniment in the lower staff.

57

Musical score for measures 57-58. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The time signature changes from 5/4 to 3/4 and then to 3/2. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, rhythmic accompaniment in the lower staff.

60

Musical score for measures 60-61. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef, and the lower staff is in bass clef. The time signature changes from 3/2 to 3/4. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, rhythmic accompaniment in the lower staff.

63

Musical score for measures 63-65. The system consists of four staves. The upper staff is in treble clef, and the lower three staves are in bass clef. The time signature changes from 3/2 to 3/4 and then to 2/2. The music features a melodic line in the upper staff and a complex, rhythmic accompaniment in the lower staves. A dynamic marking of *p* is present in the second staff.

68

Musical score for measures 68-70. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 2/2 to 3/4 and back to 2/2. Measure 68 is in 2/2, measure 69 is in 3/4, and measure 70 is in 2/2. The music features complex chordal textures and melodic lines in the upper staves, and sustained bass notes in the lower staves.

71

Musical score for measures 71-73. The score is written for four staves: Treble 1, Treble 2, Bass 1, and Bass 2. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 2/2 to 3/4 and back to 2/2. Measure 71 is in 2/2, measure 72 is in 3/4, and measure 73 is in 2/2. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in measure 71. The music features complex chordal textures and melodic lines in the upper staves, and sustained bass notes in the lower staves.

74

Musical score for measures 74-75. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex chordal textures and melodic lines. A fermata is placed over the final measure of the system.

76

Musical score for measures 76-78. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex chordal textures and melodic lines. A fermata is placed over the final measure of the system. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 78.

79

Musical score for measures 79-81. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The music features complex chordal textures and melodic lines. A fermata is placed over the final measure of the system. A trill is marked with 'tr' in measure 79. A 7/8 time signature change is indicated in measure 81.

82

Musical score for measures 82-83. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the middle and bottom staves, including chords and eighth notes.

84

Musical score for measures 84-85. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the middle and bottom staves, including chords and eighth notes.

87

Musical score for measures 87-91. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the middle and bottom staves, including chords and eighth notes. There are triplets and an 8-measure rest indicated.

92

Musical score for measures 92-93. The system consists of two staves. The top staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The music features a melodic line in the top staff and a complex accompaniment in the bottom staff, including chords and eighth notes. There is a triplet in the top staff.

98

Musical score for measures 98-100. The score is in 2/2 time and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 98 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle and Bass staves are silent. Measure 99 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle and Bass staves are silent. Measure 100 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Bass staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The dynamic marking *mf* is present in measure 100.

101

Musical score for measures 101-103. The score is in 2/2 time and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 101 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle and Bass staves are silent. Measure 102 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle and Bass staves are silent. Measure 103 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Bass staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4.

104

Musical score for measures 104-106. The score is in 2/2 time and consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. Measure 104 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle and Bass staves are silent. Measure 105 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle and Bass staves are silent. Measure 106 features a melodic line in the Treble staff with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Middle staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4. The Bass staff has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and a half note G4.

107

Musical score for measures 107-110. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 107 features a complex chordal texture in the Treble staff with a melodic line in the Middle staff. Measure 108 continues the chordal texture. Measure 109 shows a change in the Middle staff's melodic line. Measure 110 concludes the system with a final chord in the Treble staff.

110

Musical score for measures 111-114. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 111 features a complex chordal texture in the Treble staff with a melodic line in the Middle staff. Measure 112 continues the chordal texture. Measure 113 shows a change in the Middle staff's melodic line. Measure 114 concludes the system with a final chord in the Treble staff.

115

Musical score for measures 115-118. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 115 features a complex chordal texture in the Treble staff with a melodic line in the Middle staff. Measure 116 continues the chordal texture. Measure 117 shows a change in the Middle staff's melodic line. Measure 118 concludes the system with a final chord in the Treble staff.

119

Musical score for measures 119-122. The score is written for three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 119 features a complex chordal texture in the Treble staff with a melodic line in the Middle staff. Measure 120 continues the chordal texture. Measure 121 shows a change in the Middle staff's melodic line. Measure 122 concludes the system with a final chord in the Treble staff.

124

Musical score for measures 124-127. The piece is in 3/2 time. The melody in the treble clef consists of eighth and quarter notes, with a key signature of one flat. The bass clef accompaniment features a steady eighth-note pattern with occasional rests and a key signature change to two sharps in the final measure.

128

Musical score for measures 128-131. The melody in the treble clef features a sequence of quarter notes and a half note, with a key signature of two sharps. The bass clef accompaniment includes chords and eighth-note patterns, with a key signature change to one flat in the final measure.

132

Musical score for measures 132-136. The melody in the treble clef includes eighth notes and quarter notes, with a key signature of one flat. The bass clef accompaniment features a complex pattern of chords and eighth notes, with a key signature change to two sharps in the final measure.

137

Musical score for measures 137-139. The melody in the treble clef is mostly rests, with a few eighth notes in the final measure. The bass clef accompaniment consists of eighth notes and quarter notes, with a key signature of one flat.

140

Musical score for measures 140-143. The melody in the treble clef features eighth notes and quarter notes, with a key signature of one flat. The bass clef accompaniment includes a sequence of eighth notes and quarter notes, with a key signature change to two sharps in the final measure.

143

Musical notation for measures 143-145. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/2. Measure 143 features a treble staff with eighth and quarter notes and a bass staff with a half note. Measure 144 is a whole rest in both staves. Measure 145 features a treble staff with eighth and quarter notes and a bass staff with a half note.

146

Musical notation for measures 146-148. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 2/2. Measure 146 features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a half note. Measure 147 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Measure 148 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note.

149

Musical notation for measures 149-152. The system consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The time signature is 3/2. Measure 149 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Measure 150 is a whole rest in both staves. Measure 151 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Measure 152 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Trills are indicated above the bass staff in measures 151 and 152.

153

Musical notation for measures 153-155. The system consists of four staves: two treble staves and two bass staves. The time signature is 3/2. Measure 153 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Measure 154 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Measure 155 features a treble staff with quarter notes and a bass staff with a half note. Trills are indicated above the bass staff in measures 154 and 155.

157

Musical score for measures 157-160. The score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a complex melodic line with many accidentals. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with two triplet markings (indicated by a '3' above a bracket). The third staff is in bass clef and contains a melodic line with a long slur. The fourth staff is in bass clef and contains a harmonic line with long slurs.

161

Musical score for measures 161-164. The score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb). It contains a complex melodic line with many accidentals. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a triplet marking (indicated by a '3' above a bracket). The third staff is in bass clef and contains a melodic line with a long slur. The fourth staff is in bass clef and contains a harmonic line with long slurs.

165

Musical score for measures 165-167. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Treble. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 165 features a complex chordal texture in the upper staves. Measure 166 shows a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note. Measure 167 features a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note.

168

Musical score for measures 168-171. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Treble. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 168 features a complex chordal texture in the upper staves. Measure 169 shows a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note. Measure 170 features a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note. Measure 171 features a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note.

172

Musical score for measures 172-175. The score is written for three staves: Treble, Bass, and Treble. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. Measure 172 features a complex chordal texture in the upper staves. Measure 173 shows a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note. Measure 174 features a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note. Measure 175 features a melodic line in the upper staves and a bass line with a long note.

176

Musical score for measures 176-180. The score is written for four staves. The top staff is a treble clef with a whole rest in each of the first four measures, followed by a half note G4, quarter notes A4 and B4, and a quarter note A4. The second staff is a treble clef with a key signature of two flats. It contains chords and triplets. The third staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing a triplet of eighth notes and a half note. The fourth staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing whole notes. The dynamic marking *mf* is placed above the second staff in the fifth measure.

181

Musical score for measures 181-187. The score is written for two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing eighth notes and quarter notes with triplets. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing eighth notes and quarter notes.

188

Musical score for measures 188-191. The score is written for two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing quarter notes and eighth notes with triplets. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing quarter notes and eighth notes.

192

Musical score for measures 192-195. The score is written for two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats, containing eighth notes and quarter notes with triplets. The bottom staff is a bass clef with a key signature of two flats, containing whole notes and quarter notes.

197

Musical score for measures 197-204. The score is written for three staves. The first staff uses a bass clef and a 3/2 time signature, then changes to a treble clef and a 2/2 time signature. It features a melodic line with two triplet markings. The second and third staves use a bass clef and a 3/2 time signature, then change to a 2/2 time signature. The second staff contains a sustained bass line with a key signature change to one sharp (F#) in the final measure. The third staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

205

Musical score for measures 205-210. The score is written for three staves. The first staff uses a treble clef and a 2/2 time signature, featuring a melodic line with two triplet markings. The second and third staves use a bass clef and a 2/2 time signature. The second staff contains a sustained bass line with a key signature change to one flat (Bb) in the final measure. The third staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

211

Musical score for measures 211-214. The score is written for three staves. The first staff uses a treble clef and changes time signatures from 3/2 to 2/2. It features a melodic line. The second and third staves use a bass clef and change time signatures from 3/2 to 2/2. The second staff contains a sustained bass line with a key signature change to one flat (Bb) in the final measure. The third staff contains a rhythmic accompaniment with eighth and quarter notes.

216

Musical score for measures 216-222. The score is written for three staves: Treble, Treble, and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 2/4. Measure 216-222 shows a sequence of notes in the upper staves and a triplet of eighth notes in the bass staff.

223

Musical score for measures 223-227. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4, then 2/2, 5/4, 3/2, and 2/2. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

228

Musical score for measures 228-233. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/4, 2/2, 3/4, and 2/2. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

234

Musical score for measures 234-237. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/2. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

238

Musical score for measures 238-243. The score is written for two staves: Treble and Bass. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 3/4 to 2/2, 3/2, and 2/2. The music features complex rhythmic patterns and chromatic movement.

242

245

249

252

Gran Cassa

255

Musical score for measures 255-257. The score is in 2/2 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat).

258

Musical score for measures 258-260. The score is in 2/2 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat).

261

Musical score for measures 261-262. The score is in 2/2 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower staff provides a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat).

263

Musical score for measures 263-264. The score is in 5/4 time and consists of three staves. The upper staff features a melodic line with eighth notes and rests, while the lower two staves provide a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat).

265

Musical score for measures 265-266. The score is in 3/4 time and consists of two staves. The upper staff features a melodic line with quarter notes and rests, while the lower staff provides a bass line with chords and rests. The key signature has one flat (B-flat).

268

Musical score for measures 268-270. The piece is in 3/4 time. Measure 268 features a treble clef with a half note G4 and a bass clef with a complex chord of G4, B4, D5, and F#5. Measure 269 has a treble clef with a half note A4 and a bass clef with a complex chord of A4, C5, E5, and G#5. Measure 270 has a treble clef with a half note B4 and a bass clef with a complex chord of B4, D5, F#5, and A5. The key signature has one flat (Bb).

270

Musical score for measures 270-272. The piece is in 3/4 time. Measure 270 has a treble clef with a half note C5 and a bass clef with a complex chord of C5, E5, G#5, and B5. Measure 271 has a treble clef with a half note D5 and a bass clef with a complex chord of D5, F#5, A5, and C6. Measure 272 has a treble clef with a half note E5 and a bass clef with a complex chord of E5, G#5, B5, and D6. The key signature has one flat (Bb).

272

Musical score for measures 272-274. The piece is in 3/4 time. Measure 272 has a treble clef with a half note F#5 and a bass clef with a complex chord of F#5, A5, C6, and E6. Measure 273 has a treble clef with a half note G5 and a bass clef with a complex chord of G5, B5, D6, and F#6. Measure 274 has a treble clef with a half note A5 and a bass clef with a complex chord of A5, C6, E6, and G#6. The key signature has one flat (Bb).

274

Musical score for measures 274-275. The piece is in 3/4 time. Measure 274 has a treble clef with a half note B5 and a bass clef with a complex chord of B5, D6, F#6, and A6. Measure 275 has a treble clef with a half note C6 and a bass clef with a complex chord of C6, E6, G#6, and B6. The key signature has one flat (Bb).

275

Musical score for measures 275-277. The piece is in 3/4 time. Measure 275 has a treble clef with a half note D6 and a bass clef with a complex chord of D6, F#6, A6, and C7. Measure 276 has a treble clef with a half note E6 and a bass clef with a complex chord of E6, G#6, B6, and D7. Measure 277 has a treble clef with a half note F#6 and a bass clef with a complex chord of F#6, A6, C7, and E7. The key signature has one flat (Bb).

278

Musical score for measures 278-279. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature. It contains a melody starting with a half note G4, followed by a quarter rest, then quarter notes A4, B4, C5, and D5. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature, featuring a rhythmic accompaniment of eighth notes and chords. The key signature has one flat (Bb).

280

Musical score for measures 280-283. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature. There are measure rests in both staves for measures 281 and 282. The key signature has one flat (Bb).

284

Musical score for measures 284-287. The system consists of three staves. The upper staff is in treble clef with a 3/2 time signature. The middle staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature. The key signature has one flat (Bb). Measures 285 and 286 contain measure rests in the upper and middle staves.

288

Musical score for measures 288-292. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). Measures 289 and 290 contain measure rests in the upper staff.

293

Musical score for measures 293-296. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. The key signature has one flat (Bb). Measures 294 and 295 contain measure rests in the upper staff.

300

Musical score for measures 300-304. The treble clef staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass clef staff contains a bass line with rests and some chordal figures.

305

Musical score for measures 305-308. The treble clef staff continues the melodic line with slurs and ties. The bass clef staff has rests and some chordal figures.

309

Musical score for measures 309-313. The treble clef staff features a more active melodic line with slurs. The bass clef staff has rests and some chordal figures.

314

Musical score for measures 314-317. The treble clef staff shows a melodic line with a long slur. The bass clef staff has rests and some chordal figures.

318

Musical score for measures 318-321. The treble clef staff continues the melodic line with various rhythmic values. The bass clef staff has rests and some chordal figures.

322

Musical score for measures 322-325. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff has rests and some chordal figures.

326

Musical notation for measures 326-328. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 5/4 time signature. It begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. A fermata is placed over the G4. The lower staff is also in treble clef with a 5/4 time signature. It contains a complex chordal texture with many accidentals, including sharps and naturals, and some rests.

329

Musical notation for measures 329-332. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 5/4 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and rests. The lower staff is in bass clef with a 5/4 time signature. It contains a single melodic line with long note values and a fermata at the end. The dynamic marking *mf* is written below the first staff.

333

Musical notation for measures 333-338. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 3/2 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and rests. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature. It contains a complex chordal texture with many accidentals and rests.

339

Musical notation for measures 339-342. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 3/2 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and rests. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature. It contains a complex chordal texture with many accidentals and rests.

343

Musical notation for measures 343-346. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a 3/2 time signature. It contains a melodic line with many accidentals and rests. The lower staff is in bass clef with a 3/2 time signature. It contains a complex chordal texture with many accidentals and rests.

345

Two staves of music. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a half note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E.

347

Two staves of music. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The bottom staff is in bass clef and contains two measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E.

350

Three staves of music. The top staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains three measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The third measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The middle staff is in bass clef and contains three measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The third measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The bottom staff is in bass clef and contains three measures of music. The first measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The second measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E. The third measure has a whole note chord (B-flat, D, F) followed by a half note G, a quarter note F, and a quarter note E.

354

Musical score for measures 354-357. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a percussion staff with a double bar line and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the top staff with a long note in measure 354, followed by eighth notes and triplets in measures 355 and 356. The second staff has a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 356. The third staff has a bass line with eighth notes and a triplet in measure 356. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The fifth staff has a percussion line with eighth notes and rests.

358

Musical score for measures 358-361. The score is written for five staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat. The third staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fourth staff is a bass clef with a key signature of one flat. The fifth staff is a percussion staff with a double bar line and a key signature of one flat. The music features a melodic line in the top staff with a long note in measure 358, followed by eighth notes and a triplet in measure 359. The second staff has a melodic line with eighth notes and a triplet in measure 359. The third staff has a bass line with eighth notes and a triplet in measure 359. The fourth staff has a bass line with eighth notes. The fifth staff has a percussion line with eighth notes and rests.

361

Musical score for measures 361-364. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with two triplet markings. The second staff is also in treble clef and contains a more complex melodic line with slurs. The third staff is in bass clef and contains a chordal accompaniment with a triplet marking. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is a percussion line with a double bar line and rests.

365

Musical score for measures 365-368. The score consists of five staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a long slur. The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with a triplet marking. The third staff is in bass clef and contains a chordal accompaniment with a triplet marking. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is a percussion line with a double bar line and rests.

369

Musical score for measures 369-372. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with two triplet markings. The second staff is in treble clef and contains a more active melody. The third staff is in bass clef and contains a bass line with a long note. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is a percussion line with a double bar line and rests.

373

Musical score for measures 373-376. The score is written for five staves. The top staff is in treble clef and contains a melody with two triplet markings. The second staff is in treble clef and contains a more active melody. The third staff is in bass clef and contains a bass line with a long note. The fourth staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff is a percussion line with a double bar line and rests.

377

Musical score for measures 377-380. The score is written for five staves: Treble clef, two Treble clefs, Bass clef, Bass clef, and a percussion line. The first staff (Treble clef) contains whole notes with a key signature change from one flat to two flats. The second staff (Treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet. The third staff (Bass clef) has a bass line with a triplet of eighth notes. The fourth staff (Bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (Percussion) shows a simple drum pattern with quarter notes and rests.

381

Musical score for measures 381-384. The score is written for five staves: Treble clef, two Treble clefs, Bass clef, Bass clef, and a percussion line. The first staff (Treble clef) features a melodic line with eighth notes and a triplet. The second staff (Treble clef) contains a complex melodic line with many accidentals and a triplet. The third staff (Bass clef) has a bass line with a triplet of eighth notes. The fourth staff (Bass clef) contains a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff (Percussion) shows a simple drum pattern with quarter notes and rests.

389

Musical score for measures 389-393, consisting of four staves. The first staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and quarter notes, including slurs and ties. The second staff is in treble clef and contains a bass line with chords and rests. The third staff is in bass clef and contains a bass line with chords and rests. The fourth staff is a grand staff (treble and bass clefs) containing a melodic line with slurs and ties. The score concludes with a double bar line.