

## **A Sonata-Fantasia, Op. 44 de Henrique Oswald: um caso de sonata bidimensional**

*Henrique Oswald's Sonata-Fantasia, Op. 44:  
a case of bidimensional sonata*

**Norton Dudeque**

*Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** Neste texto abordo a *Sonata-Fantasia* Op. 44 de Henrique Oswald sob o ponto de vista de sonata bidimensional. Obras em forma sonata, mas compostas por vários movimentos executados de maneira contínua, são organizadas e compostas por seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação, como em uma forma sonata, que são apresentadas de maneira consecutiva em um único movimento. Para elucidar esta intenção do compositor, toma-se como fundamentação teórica principal a teoria de sonata bidimensional de Vande Moortele, e na análise considera-se aspectos formais, temático-motívicos e tonais.

**Palavras-chave:** Henrique Oswald. Sonata-fantasia. Forma sonata. Sonata Bidimensional. Análise musical.

**Abstract:** In this text I approach Henrique Oswald's *Sonata-Fantasia* Op. 44 from the point of view of a two-dimensional sonata. Works in sonata form, but composed of several movements performed continuously, are sometimes organized, and composed of sections of exposition, development and recapitulation, as in a sonata form, which are presented consecutively in a single movement. To elucidate the composer's intention, Vande Moortele's two-dimensional sonata theory is taken as the main theoretical foundation, and the analysis considers formal, thematic-motivic and tonal aspects.

**Keywords:** Henrique Oswald. Sonata-Fantasia. Sonata form. Two-dimensional sonata. Music analysis.



## 1. Introdução

A *Sonata-Fantasia* Op. 44, para violoncelo e piano, de Henrique Oswald (1852–1931), composta em 1916, foi estreada em agosto do mesmo ano, em um concerto do Trio Barrozo-Milano-Gomes no salão do *Jornal do Commercio* no Rio de Janeiro. No concerto foram estreadas além da *Sonata-Fantasia* o *Trio* Op. 45. Henrique Oswald, no início do século XX, foi um dos agregadores da vida musical e artística no Rio de Janeiro. De acordo com Martins, sua casa era frequentada pelos seus amigos e colegas compositores, Alberto Nepomuceno, Francisco Braga, Lorenzo Fernandes, Luciano Gallet, Frutuoso Viana e Heitor Villa-Lobos; intérpretes como Magdalena Tagliaferro e Guiomar Novaes, além de artistas internacionais que passavam em turnê pelo Rio de Janeiro. Entre estes podemos citar Arthur Rubinstein, Alexandre Brailowski, Pablo Casals, e entre os anos de 1917 e 1918 também estiveram o poeta francês Paul Claudel e o compositor Darius Milhaud (Martins 1995, p. 94). Há uma forte sugestão de que Oswald teria dedicado a *Sonata-Fantasia* a Pablo Casals. Martins relata que “Maria Isabel Oswald Monteiro afirma que, ao ouvir um recital do violoncelista Pablo Casals, Oswald ficou impressionado. Prometeu-lhe uma sonata. Somente em 1916 estaria pronta a *Sonata-Fantasia* em um só movimento segmentado. A obra difere substancialmente da *Sonata em Ré menor*, Op. 21, de 1898, destinada à mesma organização instrumental” (Martins 1995, p. 134, nota 166). No entanto, a obra não contém dedicatória.

A *Sonata-Fantasia* é uma das obras da maturidade do compositor e apresenta um alto grau de experimentalismo em relação à forma musical. A abordagem para a forma musical nesta obra sugere o interesse do compositor por algumas das inovações musicais do século XIX e do início do XX. Uma destas inovações se refere às obras que projetam uma forma sonata, que é composta de diferentes movimentos que são executados de maneira contínua. Em termos de forma musical, o exemplo “clássico” é a *Sonata em Si menor* para piano (1853) de Franz Liszt (1811–1886), que é uma referência possível para a *Sonata-Fantasia* de Oswald.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Em uma correspondência de Milhaud para a esposa de Oswald datada de 26 de julho de 1919, o compositor francês narra suas saudades das reuniões na casa de Oswald e menciona o repertório tocado: “os Guerra tocando a música moderna francesa... Gallet que toca a Sonata de Liszt” (vide Martins 1995, p. 99 e p. 135, nota 175).

Oswald residiu em Florença, Itália, por cerca de 30 anos e ali teve sua principal formação musical.<sup>2</sup> Seu principal professor foi Giuseppe Buonamici (1846–1914), quem estudou com Hans von Bülow (1830–1894) entre 1868 e 1870 no conservatório de Munique, Alemanha. No início de 1886, Buonamici promoveu um encontro entre Oswald e Liszt. Um relato da mãe de Henrique Oswald, Carlota Cantagali, registrado em seu diário, descreve alguns aspectos do encontro:

23, sábado – Henri foi passar a noite com Buonamici, a fim de conhecer o grande mestre Liszt. Ele teve a felicidade de ouvi-lo tocar, ficando encantado [...].

24, domingo – Henri foi almoçar com Liszt, que quis ouvir três composições de Henri, e, após, como recompensa, Liszt executou para Henri quatro de suas obras (citado em Martins 1995, p. 54).

Além do contato pessoal com Liszt, também é importante notar que Oswald conheceu algumas obras de Liszt a ponto de executá-las em concerto com Buonamici. Em 7 de janeiro de 1886 eles interpretaram *Les préludes* de Liszt, arranjado para dois pianos pelo compositor (Borém, 1994, p. 76). Esta obra de Liszt, baseada na forma sonata, é discutida por Kaplan que também aborda *Tasso*, *Orpheus* e *Prometheus* sob a ótica da forma sonata e ainda observa que *Die Ideale*, assim como a *Sonata em Si menor*, “combinam o esquema de sonata com o design de três ou quatro movimentos contínuos” (Kaplan 1984, p. 145).

Oswald, com uma sólida formação pianística, certamente conheceu a *Sonata em Si menor* de Liszt. Esta obra é inovadora na sua organização formal, pois apresenta uma forma composta pelas seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação, como em uma forma sonata, apresentadas de maneira contínua em um único movimento. Ademais, é uma obra que também pode ser entendida como composta por vários movimentos e que delineiam um ciclo sonata em quatro, ou três, movimentos.

Anteriormente a Liszt, Franz Schubert já havia experimentado com este tipo de disposição da forma sonata em sua *Fantasia em Dó maior (Wanderer Fantasie)* d. 760 (1822), uma das peças de concerto favoritas de Liszt. A peça de Schubert segue um esquema que tem uma primeira seção em Dó maior, uma seção lenta em Dó sustenido menor–Mi maior, um *scherzo* em Lá bemol maior, e

---

<sup>2</sup> Para um relato biográfico sobre Henrique Oswald vide Martins 1995, e Borém 1994.

um *finale*, que recapitula elementos temáticos do primeiro movimento em fugato, em Dó maior (Hamilton 1996, p. 11).

William S. Newman em seu monumental trabalho sobre sonatas descreve no volume *The Sonata Since Beethoven* (1969), algumas características da peça de Liszt. Ele relata que “A Sonata em Si de Liszt não é uma simples “forma sonata”, mas uma forma de função dupla, porque os seus vários componentes também servem como movimentos (não separados) do ciclo completo” (Newman, 1969, p. 134). Mais adiante, Newman elabora uma tabela com a organização da forma sonata da obra de Liszt (Newman 1969, p. 375). Na primeira linha da Fig. 1, abaixo da indicação de compassos, está a interpretação da forma sonata em um movimento com suas respectivas seções, na segunda linha está o ciclo de forma sonata com seus quatro movimentos, as linhas seguintes dizem respeito ao andamento e métrica, principais tonalidades e material temático.

Franz Liszt's Sonata in B Minor

Ms. nos.	25	50	75	100	125	150	175	200	225	250	275	300	325	350	375	400	425	450	475	500	525	550	575	600	625	650	675	700	725	750	760			
One-mvt. "sonata form"	Exposition:				Development (sectional):												Recapitulation:		Coda (return of all themes)															
	M.	T.	S.	K.	Coda new (z)												fugue (w/x)	M. T.	S. K.															
Four-mvt. cycle	i (incomplete "sonatina form"):																ii (A-B-A slow mvmt.):			iii (scherzando fugue)	iv (finale: incomplete "sonatina form"):													
	Exposition		S.	K.	Recapitulation		K.	Coda  "A" "B"		T."A"	Coda  fugue		M. T.	S. K.	Coda (return of all cyclic themes)																			
	M.	T.			T. M.																													
Main tempos and meters	S/F									S				F	(F)																			
	♩	♩	♩	♩						3				♩	(♩)																			
			2							4																								
Main tonal centers	→b		D	D	D	(B/b)	→F#							b♭	→b																			
Main thematic elements (see Ex. 45)	vw/x	vw	v	y	v	xx	wxw		wx	vwy	x/w	z	x	y	z	zv	w/x	w	w/xvww&w	xy	w	vw	yz	xwv										

Figura 1: Tabela de Newman sobre a Sonata de Liszt (fonte: Newman 1969, p. 375)

Alternativamente à interpretação de Newman, Hamilton (1996) observa outras duas interpretações, a de Longyear (em 1973) que também advoga pela função dupla, mas em três movimentos em um, e a de Winklhofer (em 1980) que a interpreta como um movimento em forma sonata. As análises de Newman e Longyear concordam que se trata de uma forma sonata em um único movimento ou uma unidade em vários movimentos, porém, quatro movimentos para Newman e três para Longyear. Já Winklhofer não reconhece esta subdivisão e tampouco considera a fuga como um *scherzo*, reconhecendo, portanto, uma forma sonata em um único movimento (vide Hamilton 1996, p. 32).

Na análise de Newman, todas as unidades formais funcionam no nível de seções da forma sonata, mas também como movimentos de uma sonata em

quatro movimentos, ou seja, um ciclo sonata. Esta observação levou Vande Moortele a elaborar aspectos da sua teoria da forma sonata bidimensional, que é definida como:

[...] a combinação dos movimentos de um ciclo sonata e das seções de uma forma sonata no mesmo nível hierárquico de uma composição de movimento único. Inclui todas as seções essenciais da forma sonata e todos os movimentos do ciclo sonata, mas estes podem interagir de várias maneiras. (Vande Moortele 2009, p. 23)

Uma distinção importante entre as duas concepções trata da exatidão da equivalência entre seções e movimentos da forma sonata. Para Newman há uma precisão entre as seções da forma sonata e os movimentos do ciclo sonata. Já para Vande Moortele não existe esta exatidão, e, de fato, ele argumenta que apesar de ser possível, é mais frequente que um movimento de um ciclo sonata como uma seção pode coincidir em parte ou se sobrepor com partes de várias seções consecutivas. Portanto, “a projeção de uma forma sonata e de um ciclo sonata um sobre o outro em uma forma sonata bidimensional é, em outras palavras, uma projeção vaga: seções e formas podem coincidir, mas não necessariamente” (Vande Moortele 2009, p. 22). Isto quer dizer que tanto a forma sonata pode conter unidades formais que não fazem sentido dentro do ciclo sonata, quanto o ciclo sonata pode conter unidades que não fazem sentido na forma sonata. Por fim, somente um número limitado de unidades formais se adequam completamente tanto no ciclo sonata quanto na forma sonata, e ao analista, cabe desvendar a função destes segmentos, seções etc. Vale comparar a tabela de Newman com uma Tabela elaborada por Vande Moortele para a mesma obra de Liszt (Fig. 2, vide Vande Moortele 2009, p. 23). Na primeira linha está a organização da forma sonata simples e na linha mais abaixo encontra-se a organização em movimentos do ciclo sonata. Note-se a diferença na determinação das seções. Por exemplo, Vande Moortele identifica a introdução nos c. 1 a 7, Newman não a menciona; a exposição para Vande Moortele está entre os c. 8 e 204, e para Newman entre 25 e 275, e assim por diante. Mas mais interessante é a percepção de Vande Moortele não encontrar equivalência funcional em alguns segmentos como no caso do movimento lento (central), nos c. 331 a 452, e no retorno da introdução, nos c. 453 a 459.

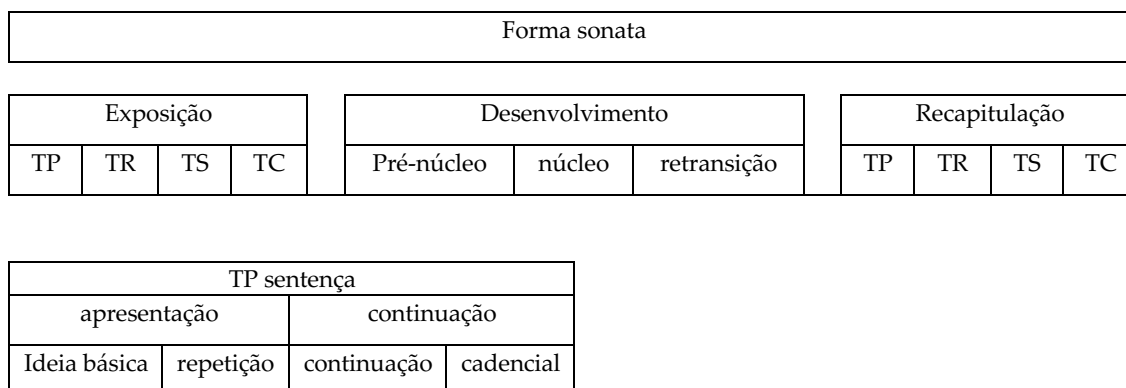
INTRODUCTION	EXPOSITION <b>b – D – (F#)</b>	DEVELOPMENT	
1–7	8–204	205–330	331–452
SONATA-FORM FIRST MOVEMENT <b>B</b>			SLOW MOVEMENT <b>F#</b>

INTRODUCTION RETURN	RECAPITULATION <b>b<sub>b</sub> – b – B</b>	CODA <b>B</b>	
453–459	460–532	533–672	673–760
	SCHERZO ⇒ FINALE <b>b<sub>b</sub>                      b – B</b>		

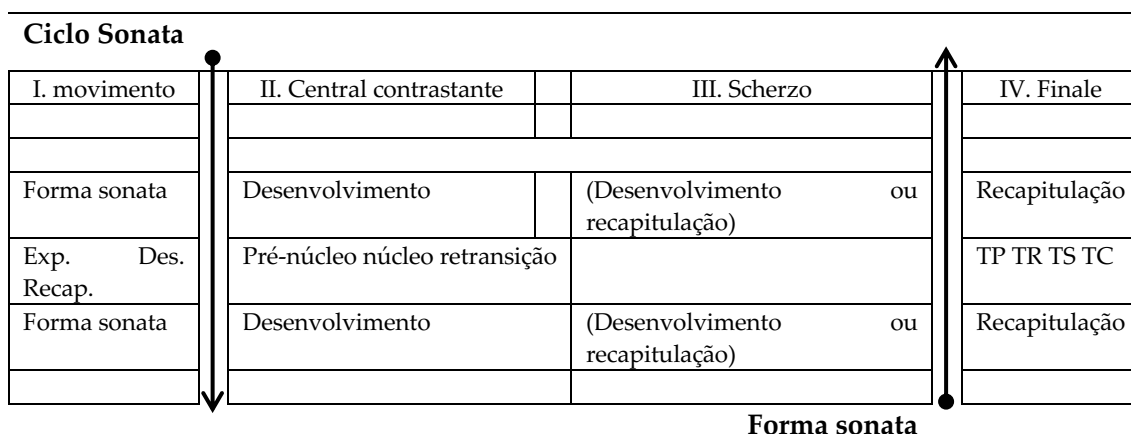
**Figura 2:** Interpretação da organização formal da Sonata de Liszt, forma e ciclo (fonte: Vande Moortele 2009, p. 23)

Além disso, cabe esclarecer o entendimento de níveis hierárquicos distintos entre a forma sonata simples e a sonata bidimensional. Aliás, forma musical, de maneira geral, é hierárquica. No caso da forma sonata temos como primeiro nível a forma em si (forma sonata), em seguida as seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação. O detalhamento de cada uma destas seções corresponde a um nível abaixo. Assim, se uma exposição é organizada com o Tema principal (TP), como uma sentença, com suas frases de apresentação e continuação, em um nível, e seus elementos detalhados, ideia básica, repetição da ideia básica, frase de continuação e frase cadencial, em outro nível abaixo. O mesmo poderia ser pensado para a transição (TR), Tema secundário (TS) e Tema conclusivo (TC), cada qual com sua especificidade e diferentes níveis hierárquicos de acordo com sua organização interna. Um simples diagrama pode ilustrar tais níveis na organização da forma sonata (vide Fig. 3).



**Figura 3:** Exemplo de hierarquia na forma sonata

A forma sonata bidimensional, ou seja, a obra que contempla “a combinação dos movimentos de um ciclo sonata e das seções de uma forma sonata no mesmo nível hierárquico de uma composição de movimento único” (Vande Moortele 2009, p. 23), e se, hipoteticamente, houvesse uma correspondência perfeita entre as funções nos dois níveis, poderíamos encontrar uma representação no diagrama da Fig. 4. Assim, no ciclo sonata em quatro movimentos, o primeiro corresponderia a uma forma sonata simples, com suas seções de exposição, desenvolvimento e recapitulação. Já o segundo movimento poderia corresponder ao desenvolvimento da forma bidimensional, o mesmo com o terceiro movimento. Porém, o terceiro também poderia configurar o início da recapitulação. Por fim, o quarto movimento corresponderia à recapitulação da forma sonata.



**Figura 4:** Comparação entre ciclo sonata e forma sonata

Naturalmente, como já mencionado, o hipotético não é o mais frequente que ocorre, muito embora haja casos em que esse equilíbrio entre funções se aproxime do modelo ideal.

Não correspondência funcional formal também é abordada por Vande Moortele que refina dois conceitos introduzidos por Dahlhaus (1988, p. 207–208): “identificação” e “interpolação”. A ideia de “identificação” refere-se àqueles pontos na forma onde a mesma unidade formal atua simultaneamente no ciclo sonata e como uma unidade na forma sonata.<sup>3</sup> “Interpolação” por sua vez, refere-

<sup>3</sup> Cabe notar que Alban Berg em 1918 divulgou uma análise para ilustrar a estreia da *Kammersymphonie* Op. 9 de Schoenberg onde ele expressa sua ideia a respeito desta obra como uma forma sonata. Berg escreveu: “também parece possível reduzir a forma desta sinfonia à de

se àqueles movimentos inseridos na forma sonata geral (aquela formada por vários movimentos) e que não apresentam correspondência funcional com a forma sonata simples. Portanto, a forma sonata geral é suspensa enquanto a interpolação esteja ocorrendo (Vande Moortele 2009, p. 25–26). Com mais estas duas possibilidades de seções com função específica ou sem correspondência de função, as complexidades na percepção da forma de sonatas bidimensionais multiplicam-se. De fato, como observa e resume Vande Moortele:

Uma de suas características mais marcantes é a alta frequência de interações complexas entre os diferentes níveis da hierarquia formal. Mais especificamente, os elementos de uma forma sonata de movimento único e os elementos de um ciclo sonata de vários movimentos, que normalmente operam em diferentes níveis hierárquicos, residem em um mesmo nível hierárquico em uma forma sonata bidimensional. Ao analisar formas sonatas bidimensionais e teorizar sobre elas, não é suficiente ser capaz de distinguir entre componentes funcionais específicos, como “tema principal” ou “exposição”. É também necessário diferenciar claramente os níveis hierárquicos a que pertencem estes componentes, e poder referir-se a esses níveis como um todo, independentemente de qualquer realização específica na forma de uma unidade formal concreta. (Vande Moortele 2009, p. 14)

A visão de Hepokoski acerca de forma sonata torna-se relevante quando temos possibilidades distintas de percepção de níveis hierárquicos na sonata bidimensional. Para Hepokoski, a forma musical é resultado da compreensão de que uma forma musical é, na sua essência, um diálogo no processo entre uma obra e as práticas composicionais genéricas e normativas. Hepokoski e Darcy esclarecem que

A forma sonata não é um conjunto de regras de “livro didático” nem um esquema fixo. Pelo contrário, é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis na sua realização – um campo de orientações facilitadoras e restritivas aplicadas na produção e interpretação de uma forma composicional familiar. Existindo em qualquer momento, sincronicamente, como uma constelação mapeável (embora exibindo variantes de um local para outro, de um compositor para outro), o gênero foi sujeito a uma transformação diacrônica contínua na história, mudando através de nuances incrementais de década para década. (Hepokoski e Darcy 2006, p. 15)

---

um primeiro movimento grande, amplamente expandido, de forma sonata, onde se considera o Scherzo simplesmente como uma inserção entre a Exposição e o Desenvolvimento, e a Seção Lenta como uma inserção entre o Desenvolvimento e Recapitulação” (Berg 1993, p. 243, *Berg Guides*).

Esta concepção de forma sonata exclui noções mais tradicionais de forma musical, tais como, “forma conformacional”, isto é, a ideia de que uma obra musical deve ser adaptada a uma forma pré-estabelecida; e, “forma generativa” que propõe que a forma musical é um desenvolvimento de processos temático-motívicos e contrapontísticos (Hepokoski 2009, p. 71–72). Ambas as concepções são contraditórias com a teoria de Hepokoski e Darcy que defende que a forma sonata é dialógica e, portanto, não é um esquema fixo ou um conjunto de regras. Ao se referir à “alta frequência de interações complexas entre os diferentes níveis da hierarquia formal”, Vande Moortele, também está se referindo às várias possibilidades de interpretação dos níveis hierárquicos e da própria interpretação de uma sonata bidimensional. Este é o caso da *Sonata-Fantasia* de Oswald: uma sonata bidimensional onde pode-se interpretar a forma de acordo com suas unidades formais baseadas na retórica de forma sonata.<sup>4</sup>

## 2. Análise

Na *Sonata-Fantasia* op. 44 de Henrique Oswald nota-se uma forte unidade temática que é resultado da coerência temática da obra revelada através de um minucioso trabalho de derivação motívica. A linguagem harmônica é refinada e complexa apresentando relações e flutuações harmônicas derivadas da harmonia romântica de tradição francesa e germânica. Naturalmente, o aspecto formal da obra é importante e é discutido na análise que segue, juntamente com os aspectos mencionados acima.

### 2.1. Aspectos formais

A obra se caracteriza pela apresentação de grandes seções de maneira ininterrupta, em um movimento único. Cada seção corresponde a uma seção da forma sonata, assim: *Andante* (exposição), *Allegro Agitato* (desenvolvimento) e *Andante* (recapitulação). Porém, a relação formal para a sonata bidimensional se

---

<sup>4</sup> Outras obras que apresentam uma abordagem semelhante para a forma sonata, àquela de Liszt na sua *Sonata em Si menor* para piano, podem ser encontradas, do próprio Liszt, nos poemas sinfônicos *Tasso* (1847–54) e *Die Ideale* (1856–57), em *Don Juan* Op. 20 (1888–89) e *Ein Heldenleben* Op. 40 (1897–98) de Richard Strauss (1864–1949), e em *Pelleas und Melisande* Op. 5 (1902–03) e na *Kammersymphonie* Op. 9 (1906) de Arnold Schoenberg (1874–1951), e na *Sonata-Fantasia* op. 44 de Henrique Oswald.

dá ao percebermos que cada seção é caracterizada como um movimento distinto e com uma hierarquia própria dentro da obra completa. Assim, temos dois níveis distintos. O primeiro refere-se à forma sonata simples com as diferentes trocas de andamento: *Andante–Allegro Agitato–Andante* que correspondem à exposição–desenvolvimento–recapitulação. O segundo nível diz respeito à seção de desenvolvimento que, por sua vez, também é organizada como uma forma sonata. A troca de andamento nesta seção também estabelece uma relação hierárquica: *Allegro Agitato* (exposição)–*Andante* (interpolação)–*Allegro* (desenvolvimento)–*Allegro Agitato* (recapitulação). A Tab. 1 mostra esta relação, com os dois níveis hierárquicos da sonata bidimensional:

I.	<i>Andante</i>	<i>Allegro Agitato</i>				<i>Andante</i>
	Exposição	Desenvolvimento	Interpolação	Desenv.	Desenv.	Recapitulação
	TP TR TS TC					TP TR TS TC
II.		( <i>Allegro Agitato</i> )	<i>Andante</i>	<i>Allegro</i>	<i>Allegro Agitato</i>	
		Exposição		Desenvolvimento	Recapitulação	
		TP TR TS			TP TR TS	

**Tabela 1:** Organização formal da *Sonata-Fantasia* Op. 44, níveis I e II

Também pode-se entender o porquê da designação da obra como *Sonata-Fantasia*: Sonata pela sua estrutura formal baseada na forma sonata; e Fantasia pelo caráter episódico que a obra toma na sua organização de seções que se sucedem.<sup>5</sup>

Um mapeamento da tonalidade no decorrer da obra é importante para especificar o relacionamento tonal que faz parte da retórica da forma sonata nos dois níveis hierárquicos. O Ex. 1 apresenta de maneira resumida as principais regiões tonais, indicando sua relação com os temas (TP, TS, TC) e transição (TR)

<sup>5</sup> Vale mencionar outras obras intituladas *Sonata-Fantasia*. Villa-Lobos compôs sua *Sonata Fantasia* n. 1 (*Desespérance*) para violino e piano em 1912 e contém os andamentos de *Andante cantabile*, *Allegro andante*, *Allegro com fuoco*, *Andante–Allegro Final*, todos unidos em um único movimento. A *Sonata Fantasia* n. 2, para violino e piano, de 1914 contém quatro movimentos separados (Museu Villa-Lobos 2021, p. 97). Para descrições concisas destas duas *Sonatas-Fantasia* de Villa-Lobos vide Tarasti 2021, p. 427–429. A *Sonata-Fantasia*, para violino e piano de Paulo Florence (1864–1949) composta em 1923 também apresenta vários andamentos distintos em um movimento único.

e sua localização na obra.<sup>6</sup> Observe-se que a seção de desenvolvimento, como visto acima, é também organizada como uma forma sonata, daí a identificação de regiões tonais nela. Assim, temos na exposição da forma sonata, nível I, o TP(I) em Mi bemol maior e sua repetição em Lá bemol maior, uma TR(I) modulante, o TS(I) em Si bemol maior e sua repetição em Lá bemol maior, e o TC(I) em Si bemol maior. A recapitulação, nível I, corresponde ao procedimento normativo, ou seja, TP(I) na tônica, Mi bemol maior e repetição em Lá bemol maior, TR(I) modulante, TS(I) em Mi bemol maior e sua repetição em Ré bemol maior, e TC(I) em Mi bemol maior. Na seção de desenvolvimento (nível I), forma sonata no nível II, tem na sua exposição o TP(II) em Lá menor, segue TR(II) modulante, TS(II) em Lá bemol maior e com sequências em Dó menor e Mi maior. O desenvolvimento modulante, e a recapitulação com TP(II) em Lá menor, TR(II), e TS(II) em Fá maior seguido de sequências em Lá menor e Dó sustenido menor.

Nível I

Exposição

	TP	Rep. TP	TR	TS	Rep. TS	TC
	1	15	27	33	44	55

Desenvolvimento

Nível II

	TS	TR	TS	TP	TR	TS
	76	109	121	157	187	219
			125			231
			129			235
						239

Recapitulação

	TP	Rep. TP	TR	TS	Rep. TS	TC
	258	272	284	289	301	312

**Exemplo 1:** Organização tonal da *Sonata-Fantasia* Op. 44, níveis I e II

<sup>6</sup> Abreviaturas: TP: tema principal; TR: transição; TS: tema secundário; TC: tema conclusivo. A adição de um algarismo romano indica o nível da sonata bidimensional sendo considerado, por exemplo, TP(I) indica tema principal nível I, TP(II), tema principal no nível II etc.

## 2.2. Aspectos temático-motívicos

A elaboração temática desenvolvida pelo compositor visa a unidade da obra, um aspecto que se contrapõe ao caráter episódico geral. Se por um lado, a elaboração temática é coerente mostrando a lógica do trabalho motivico, por outro, as diversas seções da forma sonata sugerem uma atmosfera idílica, de fantasia, e, portanto, mais livre. Mas o que prevalece é a derivação motivico-temática coesa. Nos Exs. 2a–e, os temas principal e secundário da forma sonata são mostrados com a indicação dos níveis hierárquicos da sonata bidimensional. Assim, o TP(I) compreende duas figuras motivicas, a primeira (*a*) composta por um grau conjunto descendente seguido de salto de 5ª justa ascendente e grau conjunto descendente; a segunda (*b*) é formada por graus conjuntos descendentes (Ex. 2a). O TS(I) é composto por três figuras motivicas (*c*, *d*, *e*) formadas por bordadura superior e inferior (*c*), por um arpejo de tríade (*d*) e por notas de passagens (*e*) (Ex. 2b). E o TC(I) apresenta a figura motivica (*c*) sobreposta a uma figura de bordadura inferior no violoncelo (*f*), e a figura motivica *d* sobreposta a graus conjuntos descendentes no violoncelo (Ex. 2c). Na seção de desenvolvimento (nível I), ou exposição (nível II), o TP(II) é baseado na sua maior parte na figura *h*, que é derivado do TP(I) figura *a*, onde o intervalo original de 5ª ascendente é modificado para uma 4ª ascendente (Exs. 2d e 3a). Também o intervalo de 6ª maior descendente do TP(I) é modificado na derivação para uma 3ª maior ascendente (Sol#–Si#=Dó) (vide Ex. 3a). O TS(II) na figura *i* é sobreposta a uma figuração em semicolcheias no violoncelo, porém a figura *i* é derivada da figura *c* do TS(I) (vide Exs. 2e e 3b). Estas derivações temáticas mostram a conexão lógica das ideias musicais preservando a distinção e conexão, ao mesmo tempo, das funções formais em níveis hierárquicos distintos. Por exemplo, a derivação de TP(II) e TS(II) a partir de TP(I) e TS(I) é um procedimento normativo da forma sonata e característico da seção de desenvolvimento. Ademais, Oswald organiza estes temas desenvolvidos como TP e TS de uma nova forma sonata, no nível II. Estes exemplos resumem os principais motivos, e figuras motivicas que norteiam a organização dos temas da forma sonata.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Cervini (2001) na sua análise da *Sonata-Fantasia* Op. 44 elabora quadros que mostram estes motivos e suas diferentes apresentações no decorrer da obra (vide Cervini 2001, p. 75–83). No

a) TP (I) <sub>1</sub>

b) TS (I) <sub>33</sub>

c) TC (I) <sub>55</sub>

d) TP (II) Desenv. (I) <sub>76</sub>

e) TS (II) <sub>121</sub>

Exemplo 2a-e: Temas e figuras motivicas na *Sonata-Fantasia* Op. 44

a)

b)

Exemplo 3a-b: Temas e figuras motivicas na *Sonata-Fantasia* Op. 44

entanto, os dois exemplos apresentados neste texto me parecem suficientes para observar o trabalho motivico do compositor.

### 2.3. Aspectos harmônicos e tonais

Uma característica que permeia o aspecto harmônico na obra refere-se ao enfraquecimento das funções tonais principais de tônica e dominante. Estas funções tonais são enfraquecidas por meio do acréscimo de cromatismos, notas ornamentais e dissonâncias que geram ambiguidade tonal. Já no momento inicial da obra (c. 1–3), na apresentação do TP(I), ocorre uma ambiguidade que enfatiza a relativa da tônica, Dó menor, enfraquecendo a própria tônica, Mi bemol maior. O primeiro acorde já apresenta ambiguidade por apresentar uma 5ª aumentada (IV<sup>5+</sup>), segue um acorde que é uma dominante individual do vi (Dó menor) seguido da mesma harmonia em outra inversão, mas com a sensível de Dó, Si $\flat$ . Porém, a resolução não ocorre em Dó menor, mas sim uma cadência de engano para Lá bemol (IV de Mi bemol maior e VI de Dó menor). A tônica, Mi bemol maior, é alcançada (c. 3) sem nenhuma preparação de tensão e resolução (dominante–tônica) e, portanto, perdendo sua ênfase funcional tradicional (Ex. 4a).

a) TP(I)

Mib: IV<sup>5+</sup> v<sup>7</sup>/vi v<sup>2</sup>/vi IV<sup>6</sup><sub>4</sub> I

Exemplo 4a: Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 1–3

Ao final da seção de apresentação do TP(I) ocorre uma preparação cadencial que poderia confirmar a tônica. No entanto, esta confirmação novamente não ocorre. A cadência inicia com uma dominante da dominante (c. 10) que prepara a dominante principal. Porém, esta é enfraquecida por apresentar sua 5ª aumentada e, inicialmente, na primeira inversão seguida do vi<sup>7</sup>, segue a dominante com a 5ª aumentada em estado fundamental e sucedida por nova dominante individual de Ré bemol. Finalmente, não ocorre nenhuma cadência confirmadora da tônica. O trecho termina com um acorde de 7ª meio-diminuta (sobre  $\hat{3}$ ) que não resolve na tônica. A falta de resolução na tônica e as sequências de dominantes, individuais e principais, tornam o trecho e a

apresentação do TP(I) instável. O segmento que reapresenta o TP(I) em Lá bemol maior repete a mesma característica de instabilidade tonal (Ex. 4b).

b)

Mib:  $v^7/V$   $V^6_{3+}$   $vi^7$   $V^{5+}$   $V^6/VII$   $vii^{\circ}$   $vii^{\circ}$   
iii iii

**Exemplo 4b:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 10–14

Também ilustrativa de cadência “enfraquecida” é o final da obra nos c. 322–332. A progressão, iniciando no c. 322, é composta em Mi bemol maior:  $IV^7-\flat VI-V^{5+}-I$ , sendo que a conexão entre  $\flat VI$  e  $V^{5+}$  se dá por enarmonia entre  $Sol\flat$  e (=)  $F\sharp$ , este resolvendo na terça do acorde de tônica.

A seção de transição, por sua vez, é mais estável pois promove a modulação de Mi bemol maior para Si bemol maior de maneira direta. O Ex. 4c mostra um resumo harmônico da passagem que inicia com uma tonicalização de Sol maior (c. 26.3–27.1) mas que imediatamente enfatiza Si bemol maior por meio de sua dominante (c. 27). A modulação se completa, após uma sequência de acordes cromáticos não funcionais (c. 30), com a progressão de  $vi^{6/5}-bII^6$  (por enarmonia de  $D\flat=Si\flat$ )– $V^2-I^6$  (c. 31–32). Também é importante que a cadência nos c. 31–32 caracterizam uma cesura medial (CM) enfraquecida, mas marcada pela indicação de *poco rit.*

c) TR

Sol:  $v$   $I$   $Sib: v$   $IV^6$   $V^6/VII$   $vii^{\circ}$   $IV^6_4$   $vii^{\circ}$   $vii^{\circ}$   $vii^{\circ}/vi^6_5$   $vi^6_5$   $bII^6$   $V^2$   $I^6$

(passagem não funcional)

CM

*poco rit.*

**Exemplo 4c:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 27–32

O TS(I) é apresentado inicialmente em Si bemol maior, confirmado no c. 32 pela progressão  $V^2-I^6-V^2$ . Apesar da confirmação tonal, o TS(I) continua com uma passagem cromática não funcional, ela apresenta uma sequência de trítomos que desestabilizam a passagem nos c. 34–35. Posteriormente, há um retorno

cadencial, mas para Sol menor por meio da progressão ii–vii<sup>o</sup>/vi–vi nos c. 36–37 (Ex. 4d). A reapresentação do TS(I) é em Lá bemol maior, mas que retorna a Si bemol maior para o TC(I).

d) TS(I) 32

Sib: v<sup>2</sup> I<sup>6</sup> v<sup>2</sup> vii<sup>0</sup>/V (passagem não funcional) ii vii<sup>0</sup>/vi vi

**Exemplo 4d:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 32–37

A modulação entre o final do TC(I) e o desenvolvimento (ou exposição do TP(II)) é importante e afirmativa. O trecho inicia em Mi bemol maior passando em seguida por Mi bemol menor (i<sup>7</sup>) e prolongando sua dominante com a sétima maior (V<sup>7+</sup>) entre os c. 68–71. A partir do c. 72 inicia o prolongamento da dominante de Lá menor, a tonalidade principal da forma sonata (II). Este é um ponto crucial na obra pois valida, através de uma cadência afirmativa e com um prolongamento de V (V<sup>7</sup>–V<sup>13</sup>–V<sup>11/9</sup>–V), a articulação entre os níveis I e II da sonata bidimensional. Portanto, corroborando a interpretação da obra como uma forma sonata bidimensional (Ex. 4e).

e) 65

Mib: I i<sup>7</sup> v/v v<sup>7+</sup> lá: v<sup>7</sup> v<sup>13</sup> v<sup>9</sup><sup>11</sup> v i

Allegro agitato TP(II)

**Exemplo 4e:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 65–76

Ao final do desenvolvimento (II) uma seção cumpre duas funções: 1. É um falso retorno do TP(I), e 2. é a retransição que conduz à recapitulação (II). A passagem inicia no c. 180 com uma apresentação do TP(I) em Mi bemol maior,

ênfático pela nota pedal Mi bemol no baixo e uma ênfase na tríade de subdominante, Lá bemol maior no c. 182. O segmento que segue é harmonicamente não funcional, mas preserva a nota pedal e introduz a modulação enarmônica que ocorre no c. 186 (Lá<sup>b</sup> = Sol<sup>#</sup>). A cadência final da retransição, já em Lá menor, conclui com vi<sup>6</sup>-V<sup>6/5</sup>-i, nos c. 186–187 (vide Ex. 4f).

**Exemplo 4f:** Redução harmônica, *Sonata-Fantasia* Op. 44, c. 180–187

O intervalo de trítono é enfatizado em diversas passagens, em particular quando do TS(I) (na mão esquerda) entre os c. 34–35, 46–47 e 61–62 (vide Ex. 4d), que produz um efeito de suspensão tonal por meio de uma sequência de acordes não funcionais. Aliás, uma das características da seção *Andante* (exposição I), um centro tonal relativamente indefinido pelo uso de uma linguagem harmônica complexa e que, encontrará um contraste com a seção *Allegro Agitato*, que apresenta definição tonal, a diferencia da prática normativa da forma sonata, ou seja, a seção de desenvolvimento geralmente é modulante e não tonalmente estável. Também é importante notarmos que os dois grandes centros tonais da obra se encontram à distância de trítono — Mi bemol maior e Lá menor — fato que sugere a importância deste intervalo na obra.

A exposição da forma sonata (II, *Allegro Agitato*) (ou seção de desenvolvimento I) é organizada em grande parte pelas relações tonais mediânticas. Assim, temos TP(II) em Lá menor–episódio em Dó maior (c. 113–120)–TS(II) em Lá bemol maior (c. 121–124), e sequência em Dó maior (c. 125–128). Já na recapitulação (II), O TP(II) é reexposto em Lá menor (c. 187–218), seguido de episódio em Lá maior (c. 223–230), TS(II) em Fá maior (c. 231–234), e pela sequência em Lá maior (c. 235–238).

Por fim, cabe ressaltar que a forma sonata (I) é tonalmente instável, mas respeita a prática normativa ao apresentar o TP(I) na tônica, o TS(I) na dominante, o TC(I) na dominante, e na recapitulação os temas cumprem com a

reapresentação na tônica. Assim, temos as relações tonais apresentadas de forma esquemática na Tab. 2.

I.	Andante	Allegro Agitato				Andante
	Expos.	Des.	Interp.			Recap.
	TP (Mi bemol) TS (Si bemol) TC (Si bemol)					TP (Mi bemol) TS (Mi bemol) TC (Mi bemol)
II.		(Allegro Agitato)	Andante	Allegro	Allegro Agitato	
		Expos.		Des.	Recap.	
		TP (Lá menor) Episódio (Dó maior) TS (Lá bemol, Dó maior)			TP (Lá menor) Episódio (Lá maior) TS (Fá maior, Lá maior)	

Tabela 2: Relações tonais entre os temas na *Sonata-Fantasia* Op. 44

### 3. Considerações finais

A *Sonata-Fantasia* Op. 44 de Henrique Oswald é um exemplo conciso de sonata bidimensional. Determinante para esta interpretação é a organização formal tanto da forma sonata principal (nível I) quanto da seção de desenvolvimento, a sonata nível II. A articulação interna dos TP(I), TS(I) e TC(I) se dá, harmonicamente, em conformidade com a prática tradicional da forma sonata, muito embora, as características harmônicas e tonais tenham o objetivo de diluir funções tonais. Já a sonata nível II contrasta àquela do nível I pela apresentação de harmonias claras e de funções harmônicas e tonais bem definidas. No aspecto temático-motívico as derivações e ligações entre os diferentes temas de ambos os níveis comprovam a busca pela coerência e concisão. Portanto, o compositor modifica, deforma, em parte, a prática composicional normativa da forma sonata. Ademais, ao compor sua *Sonata-Fantasia* como uma sonata bidimensional, Oswald faz uma referência inequívoca à *Sonata em Si menor* de Liszt, o exemplo clássico deste tipo de obras.

Finalmente, a forma sonata ocupa um lugar importante na música do romantismo brasileiro, tanto na sua apresentação normativa e tradicional quanto nas suas modificações (“deformações”) características do romantismo musical. São exemplos que se aproximam da tendência normativa a *Sinfonia em Sol menor*, e o primeiro movimento do *Quarteto de cordas* n. 3 de Nepomuceno, naquela que modifica a forma sonata estão os poemas sinfônicos de Leopoldo Miguéz, e a

*Sonata-Fantasia* Op. 44 de Oswald como exemplo de sonata bidimensional, entre outras obras.

## Referências

1. Berg, Alban. 1993. Chamber Symphony Guide. *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, v. XVI, n. 1–2, p. 236–268.
2. Borém de Oliveira, Fausto. 1994. Henrique Oswald: A Biography of a Forgotten Brazilian Master. *Latin American Music Review*, v. 15, n. 1, p. 75–92.
3. Caplin, William E. 1998. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press.
4. Cervini, Lucia. 2001. Interpretação em Henrique Oswald: transformações entre o allegro agitato da sonata op. 21 e a sonata-fantasia op. 44 para violoncelo e piano, Dissertação de mestrado, IAR: UNICAMP.
5. Dahlhaus, Carl. 1988. Liszt, Schönberg und die große Form: Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, *Die Musikforschung*, v. 41, p. 202–213.
6. Hamilton, K. *Liszt: Sonata in B Minor*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
7. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press.
8. Hepokoski, James. 2009. Sonata Theory and Dialogic Form. In: P. Bergé (Org.); *Musical Form, Forms, Formenlehre*, p. 71–89, Leuven: Leuven University Press.
9. Kaplan, Richard. 1984. Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th-Century Music*, v. 8, n. 2, p. 142–152.
10. Martins, José Eduardo. 1995. *Henrique Oswald: Personagem de uma Saga Romântica*. São Paulo: Edusp.
11. Museu Villa-Lobos. 2021. *Villa-Lobos: sua obra*, 4. ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos.
12. Newman, W. S. 1969. *The Sonata Since Beethoven*. New York: W. W. Norton.
13. Tarasti, Eero. 2021. *Heitor Villa-Lobos: vida e obra (1887–1959)*. Tradução de Paulo de Tarso Salles, Rodrigo Felicíssimo, Claudia Sarmiento. São Paulo: Editora Contracorrente.

14. Vande Moortele, Steven. 2009. *Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky*. Leuven: Leuven University Press.