

Sonatinas

LATINO-AMERICANAS

FASCÍCULO III (1950-1958)

Guía de Estudios

SONATINAS LATINO-AMERICANAS PARA PIANO: GUIA DE ESTUDOS

Fascículo 3



Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

Cristina Capparelli Gerling (Org.)
Gabriel Henrique Bianco Navia (Ed.)

Sonatinas Latino-Americanas para Piano:
Guia de Estudos

Fascículo 3

Salvador
TeMA
2025

Este livro é uma publicação da

TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

Diretoria executiva

Presidente

Guilherme Sauerbronn de Barros

Vice-Presidente

Desirée Mayr

Secretário

André de Cillo Rodrigues

Tesoureiro

Fernando Rauber Gonçalves

Editor

Gabriel Henrique Bianco Navia

Conselho editorial

Carole Gubernikoff (UNIRIO)

Celso Loureiro Chaves (UFRGS)

Fausto Borém de Oliveira (UFMG)

Janet Schmalfeldt (Tufts University)

João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)

Jonathan Dunsby (Eastman School of Music)

José Oliveira Martins (Universidade Católica de Portugal, Porto)

Ludwig Holtmeier (Hochschule für Musik Freiburg)

Lawrence Kramer (Fordham University)

Maria Alice Volpe (UFRJ)

Maria Lucia Paschoal (UNICAMP)

Mark Evan Bonds (University of North Carolina)

Michael Klein (Temple University)

Michiel Schuijjer (Amsterdam University of Arts, Conservatorium van Amsterdam)

Miguel Roig-Francolí (University of Cincinnati)

Paulo de Tarso Salles (USP)

Paulo Costa Lima (UFBA)

Ficha técnica deste fascículo

Organizadora

Cristina Capparelli Gerling

Editor

Gabriel Henrique Bianco Navia

Autores

Cristina Capparelli Gerling

Desirée Mayr

Fernando Rauber Gonçalves

Gabriel Henrique Bianco Navia

Gabriel Neves Coelho

Guilherme Sauerbronn de Barros

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Midori Maeshiro

Silvia Hasselaar

Editoração

Gabriel Henrique Bianco Navia

Capa e contracapa

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Copyright@2025 by TeMA

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Sonatinas latino-americanas para piano [livro eletrônico] : guia de estudos : fascículo III (1950-1958) / Cristina Capparelli Gerling (org.)

;

Gabriel Henrique Bianco Navia (ed.). --
Salvador, BA : TeMA, 2025. -- (Sonatinas latino-americanas para piano ; 3)
PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-991939-4-1

1. América Latina - Música 2. Análise musical
3. Piano - Estudo e ensino 4. Piano - História
5. Sonatinas (Piano) I. Gerling, Cristina Capparelli.
II. Navia, Gabriel Henrique Bianco. III. Série.

25-282486

CDD-784.1832

Índices para catálogo sistemático:

1. Sonatinas para piano : Música 784.1832

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

SUMÁRIO

ix	Prefácio
1	A Sonatina de Alceu Bocchino (1950) <i>Desirée Johanna Mesquita Mayr</i>
12	A Sonatina nº 1 de C. Guerra-Peixe (1951) <i>Midori Maeshiro</i>
36	A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951) <i>Maria Beatriz Cyrino Moreira</i>
51	A Sonatina Española de Juan José Castro (1953) <i>Gabriel H. B. Navia</i>
65	A Sonatina nº 2 de Héctor Tosar (1953–54) <i>Silvia Hasselaar</i>
76	A Sonatina nº 2 de Luis Antonio Escobar (1955) <i>Gabriel Neves Coelho</i>
87	A Sonatina didática para piano de Victor de Rubertis (1956) <i>Cristina Capparelli Gerling</i>
100	A Sonatina de Edino Krieger (1957) <i>Gabriel Neves Coelho</i>

115	A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958) <i>Cristina Capparelli Gerling</i>
134	Entre a reverência e a ironia: a Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958) <i>Fernando Rauber Gonçalves</i>
146	A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958) <i>Guilherme Sauerbronn de Barros</i>
168	Sobre os autores

Materiais suplementares aos textos que compõem este fascículo encontram-se disponíveis no site de apoio da série e podem ser acessados por meio dos códigos QR disponíveis ao final de cada capítulo ou do seguinte link: <https://sonatinala.wixsite.com/website>

PREFÁCIO

Chegamos ao terceiro fascículo do *Guia de Estudos Sonatinas Latino-Americanas para Piano*. Tenho tido a oportunidade de trabalhar neste projeto desde seu início, e aproveito para manifestar meu profundo entusiasmo com as descobertas que temos feito até então.

Se debruçar sobre estas sonatinas e apresentá-las desta forma contribui para o desenvolvimento de uma habilidade muito necessária para o pesquisador da área musical: a capacidade de expor dados de análises em forma de um texto dinâmico que dialogue com as percepções estéticas e performáticas da obra e que possa oferecer algo da *experiência* artística deste repertório ao leitor. Nesta perspectiva, os trabalhos reunidos nos três fascículos têm desenvolvido cada vez mais esta vocação. Além do exercício sensível propiciado pela empreitada, à medida que vamos (re)descobrimos este repertório, cumprimos nossa missão de divulgar, difundir e incluir o repertório latino-americano em nossas práticas musicais.

Neste fascículo, apresentamos as sonatinas de 11 compositores de 5 países: Brasil, Argentina, Chile, Colômbia e Uruguai. São eles: Victor de Rubertis (1893–1961), Juan José Castro (1895–1968), Guido Santorsola (1904–1994), Camargo Guarnieri (1907–1993), Juan Francisco Giacobbe (1907–1990), Guerra Peixe (1914–1993), Alceu Bocchino (1918–2013), Héctor Tosar (1923–2002), Carlos Botto Vallarino (1923–2004), Luis Antonio Escobar (1925–1993) e Edino Krieger (1928–2022).

As obras selecionadas foram compostas ao longo da década de 1950, período histórico de profundas transformações sociais, políticas e econômicas, pois se encontra no íterim entre o fim da 2ª Grande Guerra, início da Guerra Fria e estopim da Revolução Cubana de 1959, que teve grande impacto na América Latina. Behague (1983) aponta que, durante este período, nosso continente se orientava em direção ao mundo mais cosmopolita enquanto as concepções nacionalistas dominantes das décadas anteriores perdiam força entre os artistas. Torna-se interessante observar que algumas das sonatinas incluídas neste fascículo foram compostas após períodos de estudos que estes compositores passaram fora de seus países de origem, como são os casos de

Vallarino (EUA), Escobar (Alemanha), Krieger (Inglaterra/EUA) e Tosar (França).

Com excessão das sonatinas didáticas de Victor de Rubertis e Juan Francisco Giacobbe, as demais obras apresentam uma estética vinculada ao *neoclassicismo*, entendendo este conceito como um grupo de técnicas composicionais modernas em que a tensão entre o “desejo de aventura” e o “gosto pela ordem” (Neves 1981, p. 167) se sintetizam numa linguagem objetiva que busca pela simplicidade e clareza, em oposição às linguagens românticas e impressionistas do final do século XIX e início do XX.

É de costume tomarmos como referência de comparação os procedimentos presentes na música de Stravinsky, Prokofiev, Bartók, Poulenc, Khachaturian, Kabalevsky, Manuel de Falla etc. No entanto, as sonatinas apresentadas neste fascículo, possuem características singulares que nos fornecem pistas de como esta linguagem “neoclássica” ganhou novos sentidos no contexto latino-americano. Neste conjunto, podemos apreciar obras de grande fôlego e maturidade composicional, como a *Sonatina Española* de Juan José Castro ou a *Sonatina n. 2* de Hector Tosar. O gosto pela sátira, um dos elementos do neoclassicismo europeu, está presente nas sonatinas de Vallarino, Guarnieri e Juan José Castro. O nacionalismo das primeiras décadas do século XX sobrevive na concepção de Juan Francisco Giacobbe em sua *Sonatina Criolla*, enquanto que, na *Sonatina n. 1* de Guerra Peixe, ganha ares notáveis de liberdade e experimentação no trabalho engenhoso com as matrizes da cultura musical recifense. A busca por um purismo das linhas está presente na célebre *Sonatina* de Edino Krieger e na *Sonatina* do colombiano Escobar.

Enfim, trata-se de um fascículo especial, fruto do empenho de músicos e musicistas, pesquisadores e pesquisadoras dedicados. Deve-se novamente frisar a iniciativa e direção deste projeto da Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, quem reúne com muita alegria e disposição o grupo que dele participa.

Boa leitura!

Maria Beatriz Cyrino Moreira (UNILA)
Foz do Iguaçu, 28 de maio de 2025

Referências

1. Behague, Gerard. 1983. *La música en América Latina: Una Introducción*. Caracas: Monte Avila Editores.
2. Neves, José Maria. 1981. *Música Contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa livraria.

A SONATINA DE ALCEO BOCCHINO

(1950)

Desirée Johanna Mesquita Mayr

1. Introdução

Alceo Bocchino, filho de pais italianos, nasceu em 30 de novembro de 1918 em Curitiba, Paraná, e faleceu no Rio de Janeiro em 2013. Bocchino foi maestro, acompanhador, pianista, compositor, arranjador, orchestrador, diretor musical de várias emissoras de TV, além de ter exercido a profissão de advogado. Estudou composição em São Paulo com Dinorah de Carvalho, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri. Foi eleito membro compositor para a Academia Brasileira de Música a convite de Villa-Lobos, e pertenceu à Academia Paranaense de Letras e a Academia Brasileira de Artes. Em 1946 instalou-se no Rio de Janeiro. Suas composições sinfônicas e camerísticas são da corrente nacionalista. Foi um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Nacional, da qual foi regente titular por 13 anos, assistente do maestro Eleazar de Carvalho na Orquestra Sinfônica Brasileira e criador da Orquestra Sinfônica do Paraná.

Bocchino compôs obras para canto e piano, como *Que coisa!* (1956), *Lamento dos Pinhais*, *A Maritia*, *Fragmento*; para violoncelo e piano, *Suite brasileira* (1959); para orquestra, como *Fantasia* (1938), *Bailado do Trigo* (1950), *Seresta suburbana* (1961), *Sinfonia Um poema para Lapa* (2000). Também harmonizou melodias folclóricas, como em *Boi Barroso para piano* (1952).

2. A Sonatina

A *Sonatina para piano* foi composta em 1950, uma de suas primeiras obras, sendo dedicada ao pianista Joel Bello Soares (1934–2024)¹. Edino Krieger a

¹ Joel Bello Soares nasceu em Alagoas e morou no Rio de Janeiro, onde tocando em um Concerto para Juventude, conheceu Alceo Bocchino e ambos se tornaram amigos. Mais tarde, Soares fixou residência em Brasília, onde lecionou na Escola de Música, mantendo sua carreira de concertista paralelamente. Aqui temos Soares tocando esta sonatina: <<https://www.youtube.com/watch?v=W3He2JofqGY>>.

Sonatinas latino-americanas para piano

considera “uma das mais significantes obras da literatura pianística do século XX no Brasil, juntamente com a Toccata de Cláudio Santoro” (*apud* Bark 2005, p. 266). Segundo Bocchino, “a *Sonatina* é uma pequena Toccata, uma *Piccola Toccata*” (*apud* Bark 2002, p. 23). O manuscrito da *Sonatina* está no acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), com uma cópia no Museu da Imagem e do Som – MIS (Curitiba) (Bark 2002, p. 23).

De acordo com Bocchino (*apud* Bark 2002, p. 288), esta *Sonatina* foi apresentada no Canadá, onde foi dito “que está mais para Hindemith, ou para um francês moderno, do que para Villa-Lobos”. Ela é dividida em três movimentos bem contrastantes: *Piccola toccata, com humor* (c. 1–81); *Invenção, Andante mosso* (c. 1–69) e *Cadenza, Tranquilo-Galhofeiro* (c. 1–91) (Quadro 1).

Sonatina	Movimentos	Dedicatória
Rio de Janeiro, 1950	I. <i>Piccola Toccata</i> (81 compassos)	Joel Bello Soares
Edição	II. <i>Invenção</i> (69 compassos) III. <i>Cadenza</i> (91 compassos)	Duração aproximada
Josely Bark, 2001		7’53’’

Quadro 1: Dados Identitários da *Sonatina* de Alceo Bocchino

2.1. Primeiro movimento

O primeiro movimento intitulado *Piccola toccata – com humor* – em métrica 2/4, com motivos acéfalos, foi composto em 29 de junho de 1950. Uma “toccata” costuma ter uma forma livre, sendo normalmente uma peça para exibir destreza. Sua forma ternária é apresentada no Quadro 2².

Seção formal	Compassos
Introdução	c. 1–6
Seção A	c. 7–29
Seção B	c. 30–51
Seção A’	c. 52–76
Codetta	c. 77–81

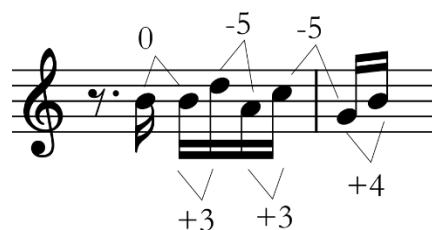
Quadro 2: Quadro geral do 1º movimento da *Sonatina* de Alceo Bocchino

² Bark (2005) propõe uma análise diferente em todos os movimentos.

2.1.1. Introdução/Seção A

A melodia no início na mão direita tem um perfil rítmico bastante intenso, em grupos de semicolcheias intercalados com pausas, recebendo um acompanhamento de mão esquerda em contrapontos mais discretos, porém provocando acentuações métricas em pontos inesperados. Essa textura cria uma vaga impressão de um baião energético e dissonante, que soa livre e solto.

Quase toda a linha principal é baseada em um motivo-gerador (Ex. 1) que tem no contorno intervalar sua principal característica: basicamente, após a repetição da nota inicial, tem-se uma alternância de terças ascendentes e quartas descendentes. O motivo sofre inúmeras manipulações ao longo da seção, sendo ora reiterado em posições métricas distintas ora fragmentado, variado e sequenciado.



Exemplo 1: Bocchino, *Sonatina*/I: Motivo-gerador do primeiro movimento (números indicam intervalos em semitons)

O movimento começa com a apresentação do motivo numa breve seção (c. 1–6), que poderia ser talvez nomeada como introdução, em crescendo, delimitada por um fechamento enfático com uma sucessão de quintas paralelas no registro grave. Ambas as mãos articulam em *staccato*, unindo-se nos compassos 5–6 melodicamente, indo para a região grave do piano. A mão direita apresenta o motivo melódico rítmico principal.

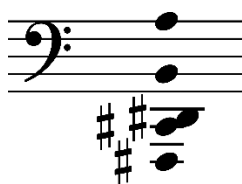
O fluxo de semicolcheias do motivo-gerador e suas variantes recomeça na mão direita no compasso 7, sendo suas notas oriundas de uma coleção que engloba a escala de Dó maior acrescida da classe de altura Fá#, enquanto, de uma maneira um tanto independente a essa lógica, a linha da mão esquerda alterna ambientes definidos pela mesma coleção e seu quase complemento, formado pelas teclas pretas, o que fornece um interessante contraste harmônico.

No compasso 15, a linha da mão direita (mantendo sempre as semicolcheias) envolve duas melodias implícitas que descrevem, cada qual, um

Sonatinas latino-americanas para piano

movimento escalar descendente (a partir da mesma coleção “Dó-maior + Fá#”), que se estabiliza no compasso 19.

No compasso 20, a linha volta ao registro agudo com nova escala implícita descendente, desta vez com as classes de altura da escala de Dó “Super-Lídia” (C–D–E–F#–G#–A–B). Nesse ponto tem lugar também na mão esquerda uma relativamente longa descida escalar, enfatizada por figuras sincopadas, empregando apenas a coleção das “teclas pretas”. O movimento conjunto de ambas as linhas procede em processo de intensificação e liquidação (no sentido schoenberguiano), atingindo o registro extremo-grave do piano no c. 29, onde um acorde enfático, apresentando-se como um B7.9 com a quinta no baixo (Ex. 2), sugere um gesto de fechamento cadencial³. O Fá# no baixo é reiterado do compasso 26 ao 29. Em termos rítmicos, a pausa presente na mão esquerda na cabeça do tempo nos compassos 21–23 dá uma sensação de perda de referencial rítmico no trecho.



Exemplo 2: Bocchino, *Sonatina*/I: conclusão da seção A (c. 29)

2.1.2. Seção B

Num contraste bastante expressivo com a seção A, tem início a seção B (c. 30), apresentando um caráter calmo e seresteiro, evocando uma cantiga de roda, com muito uso do pedal. A linha melódica principal recicla, em suas duas frases iniciais (c. 30–31, c. 32–33), o motivo-gerador do início da peça (ver comparação no Ex. 3).

³ A despeito da linguagem intensamente cromática da *Sonatina*, é possível interpretar esse acorde, em uma perspectiva global, como um dominante de Mi maior/menor, tendo em vista a cadência evocada na conclusão do segundo movimento (ver mais adiante).



Exemplo 3: Bocchino, *Sonatina*/I: comparação entre o motivo-gerador (a) e o tema da seção B (b)

No trecho seguinte (c. 34–42) a textura se torna mais complexa ritmicamente e mais dissonante, com a sobreposição de planos tonais divergentes, num crescendo de intensidade, densidade e agógica (como tercinas nos c. 36–37) que culmina com pontuações acordais bem incisivas no registro médio-agudo, funcionando como elemento articulador. A partir do compasso 39, outras vozes entram, ficando mais densa a textura coral, e, a partir do compasso 40, *poco a poco stentato*, o andamento é refreado e a intensidade original gradualmente ressurgue.

O compasso 42 é bastante incisivo com acentos em todos os acordes, levando ao retorno das semicolcheias a partir do compasso 43, que se infiltram gradualmente na textura. Já a harmonia vai se tornando mais dissonante, pois surgem acordes incongruentes. As duas mãos tocam nos extremos do instrumento, atuando em contrapontos acentuados e em dinâmica forte. No compasso 51, um acorde quartal enfático, com seis notas na pauta superior, é respondido pelo retorno do motivo-gerador em seu aspecto original na mão esquerda, dando o sinal para a recapitulação da seção A.

2.1.3. Seção A'/Codetta

Enquanto o motivo-gerador, em suas alturas originais no compasso 52, retorna duas oitavas acima na mão direita, bem como o fluxo contínuo de semicolcheias, a mão esquerda torna-se responsável por trazer novos contextos harmônicos de acompanhamento, apresentados linearmente e em trajetória

Sonatinas latino-americanas para piano

escalar descendente, o que traz novos interesses para a recapitulação da seção principal. Assim, observa-se a seguinte alternância de coleções: “Teclas pretas” (c. 52–57), “Dó Super-Lídia” (c. 58–60), “Teclas pretas” (c. 60–61), “Dó Lídia” (c. 61–64), “Teclas pretas” (c. 65–66), “Dó Lídia” (c. 66–69), “Teclas pretas” (c. 70–76).

No c. 77, inicia-se a codeta em um processo de liquidação com um pedal de Fá#, usando teclas pretas na mão esquerda e teclas brancas na mão direita, intercaladas em diminuendo. O fechamento c. 80–81 é igual ao término da introdução c. 5–6, em quintas abertas, cada uma em dinâmica forte e acentuada, novamente usadas como elemento de pontuação, aqui definitiva.

2.2. Segundo movimento

O segundo movimento é intitulado *Invenção – Andante mosso, poco rubato*, com 69 compassos, em 2/4, composto em 23 de agosto de 1950, e subdividido conforme mostra o Quadro 3.

Seção formal	Compassos
Exposição do sujeito	c. 1–2
Desenvolvimento	c. 3–24
Recapitulação em contraponto invertível	c. 24–25
Desenvolvimento	c. 25–45
Recapitulação do sujeito	c. 45–46
Desenvolvimento	c. 47–67
Cadência final	c. 68–69

Quadro 3: Quadro geral do 2º movimento da *Sonatina* de Alceo Bocchino

Uma invenção é uma peça contrapontística que se desenvolve a partir do material de um ou dois motivos. De fato, a invenção que se apresenta como o segundo movimento da *Sonatina* é quase inteiramente construída a partir dos motivos do seu sujeito e do contrassujeito (c. 1–3), ambos caracterizados especialmente por seus contornos cromáticos, como mostra o Ex. 4, numa entrada que modela claramente o gesto de abertura de várias das *Invenções a duas*

A Sonatina de Alceo Bocchino (1950)

vozes de J. S. Bach⁴. Além do cromatismo, é também marcante o intervalo de abertura do sujeito – sétima menor ascendente. Esse intervalo é variado ainda dentro do sujeito, apresentando-se ora como uma expressiva sétima diminuta (aliás, bastante recorrente na música de Bach), ora como sétima maior, que disfarça o cromatismo numa melodia composta por duas linhas. Ao final do c. 3, as duas vozes invertem as posições e iniciam uma nova apresentação dos dois temas (omitida no exemplo), transpostos uma terça menor acima.

Exemplo 4: Bocchino, *Sonatina*/II: análise do sujeito (S) e do contrassujeito (CS)

A despeito do intenso cromatismo, Bocchino emprega armadura de Sol maior/Mi menor, o que pode ser visto como mais um indício de que uma centralidade abstrata e em alto nível em Mi menor possa ser intencional, ainda que não perceptível pela escuta na maior parte da obra.

O movimento contrasta com o primeiro principalmente pelo caráter mais melodioso, bem como pela forma, pelo tratamento imitativo, andamento mais calmo, simplicidade dos motivos empregados e redução no número de motivos em atuação. É também significativo o contraste em caráter: enquanto o primeiro movimento parece modelar o gênero baião, o segundo evoca nitidamente um choro, tanto rítmica quanto melódica e expressivamente.

Após um ininterrupto trecho em alternâncias imitativas dos motivos principais e de suas variantes, tem lugar, no c. 24, uma recapitulação dos dois temas em configurações originais, porém em regiões diferentes e em contraponto invertível. É possível considerar este momento como um ponto de inflexão no movimento, porém secundário, já que, após novo trecho de elaboração polifônica, surge no c. 45 uma reexposição propriamente dita, com as duas linhas

⁴ Um aspecto curioso (e talvez proposital) do contrassujeito é que suas quatro notas iniciais formam o conhecido “Motivo Bach” em permutação: Lá–Lá# (enarmônica a Sib)–Si–Dó (ou seja, ABHC, na notação alemã).

Sonatinas latino-americanas para piano

sendo apresentadas, desta vez preservando a disposição temática e as alturas originais.

A hipótese de um plano tonal implícito é confirmada com o desfecho do movimento, c. 67–69 (Ex. 5), que desenha claramente uma cadência autêntica (imperfeita) em Mi menor. Com um toque engenhoso, Bocchino manipula o gesto cadencial de maneira que as notas finais da melodia reprisem as quatro alturas iniciais do sujeito.

alturas iniciais do sujeito

Em

B7(b9)

V

i

Exemplo 5: Bocchino, *Sonatina*/II: cadência tonal na finalização do movimento (c. 67–69)

2.3. Terceiro movimento

O terceiro movimento, intitulado *Cadenza, tranquilo* com 91 compassos, lembra, de fato, uma *cadenza* de concerto para solista, pois se apresenta como um longo improviso calcado no material do sujeito do segundo movimento, ao qual se mesclam menções ao tema da seção B do primeiro. Dentro de um concerto, uma *cadenza* é normalmente virtuosística de modo que o solista possa expressar sua maestria no instrumento a partir da manipulação de ideias contidas na obra em questão. É possível pensar, assim, que se trata de uma espécie de síntese dos movimentos precedentes, representados por duas de suas ideias mais características.

Seção formal	Compassos
Introdução	c. 1–24
Seção A	c. 25–48
Seção B	c. 49–63
Seção A	c. 64–81
Coda	c. 82–91

Quadro 4: Quadro geral do 3º movimento da *Sonatina* de Alceo Bocchino

A Sonatina de Alceo Bocchino (1950)

O início da introdução é baseado em movimentos escalares descendentes na mão esquerda, respondidos por intervenções cromáticas pela mão direita, a partir do c. 5. Uma mudança de andamento e caráter no c. 8 (*enérgico*) marca a entrada, no registro agudo, do motivo principal do sujeito do segundo movimento (em sua configuração original) com cada nota marcada, reiterado no compasso seguinte uma oitava abaixo. No c. 11, num movimento rápido, em fusas, é arpejado o Acorde Petrouchka (F# + C) seguido por um glissando, que abre caminho para um contraste textural brusco no c. 12, a partir do qual as duas mãos, em sextinas de semicolcheias, atuam intensamente e em movimento contrário (a linha do baixo ascende cromaticamente em oitavas quebradas). Aqui temos um grande crescendo, indo do pianíssimo (*ppp*) no c. 12 ao fortíssimo (*fff*) violento no c. 15. No c. 14, a ideia inicial do movimento é retomada em um novo contexto, seguindo-se um tratamento sequencial que culmina com um claro fechamento semicadencial (em relação à tonalidade de Mi menor), efetivado pelo acorde B7(b9), em fermata (c. 24). Como mostra a análise do Ex. 6, numa segunda fermata, a sétima menor (Lá) se transforma em maior (Lá#), gesto que se revela em seguida como um movimento cromático em direção a Si, nota que principia nova enunciação do motivo do sujeito, dando o início à segunda seção do movimento (c. 25), em novos andamento (*Allegretto*) e caráter (*Galhofeiro*).

24

A motivo sujeito

V

Exemplo 6: Bocchino, *Sonatina*/III: cadência tonal na finalização da Introdução e início da seção A (c. 24–25)

Inicia-se então uma passagem intensa, com o caráter rítmico remetendo à seção A do primeiro movimento, passagem na qual a ideia do sujeito é reiterada obstinadamente, em deslocamentos sucessivos e num crescendo de intensidade e tensão. Esse processo é então bloqueado nos c. 41–43 em rápido gesto liquidativo, num enérgico movimento escalar contrário de ambas as mãos. Num contraste bastante brusco, o tema “de cantiga” da seção B do primeiro

Sonatinas latino-americanas para piano

movimento retorna no c. 46, recontextualizado em Mi menor, porém sua menção é interrompida pelo retorno do clima anterior, em acelerando e um ritornelo traz de volta o clima intenso *Galhofeiro*.

Após a repetição do trecho surge uma nova seção, B (c. 50), na qual a ideia do sujeito do segundo movimento é novamente reiterada sucessivamente na mão direita, porém num contexto mais etéreo, em registro agudo. Esse clima se solda à nova recapitulação do tema “cantiga” (c. 60), agora em textura imitativa entre as duas mãos, conduzindo a uma pontuação cadencial que se apoia numa construção bicordal, mesclando as tríades tônica e dominante de Mi menor (Ex. 7).

The image shows a musical score for piano, specifically a bicordal construction at the end of section B (c. 63). The score is in 5/4 time, key of E minor. It features a treble and bass staff. A shaded area highlights a bicordal structure, with a 'V' marking the dominant triad and an 'i' marking the tonic triad. A '3' indicates a triplet. The text 'motivo "sujeito"' is written above the treble staff.

Exemplo 7: Bocchino, *Sonatina*/III: bicerde ao final da seção B (c. 63)

Após a fermata, retorna o motivo “sujeito” que traz uma recapitulação quase literal da intensa seção A. No c. 82 tem início a coda, a partir de um gesto em “cunha divergente” (Meyer 1989) que prenuncia o final apoteótico, num acorde bastante dissonante em ataque seco. Na coda, são mesclados elementos que apareceram durante toda a obra.

3. Conclusões

Essa *Sonatina* explora a versatilidade do pianista nas mudanças de caráter, ora *staccato* percussivo, ora expressivo-simples, ora com acordes intensos, criando ambientes diversos que retornam em outras roupagens. A *toccata*, com seu estilo improvisatório, a invenção demandando o equilíbrio entre as vozes, e a *candenza*, demonstrando o virtuosismo do pianista, fazem dessa obra um desafio pianístico no intuito de conseguir balancear todos os estilos obrigatórios, com suas sutilezas e mudanças. De modo geral, o caráter é mantido, como ao

A Sonatina de Alceo Bocchino (1950)

final do segundo movimento, enquanto no terceiro movimento deve-se “atacar de súbito”, conservando o mesmo estilo.

Interessante notar que os motivos do primeiro e do segundo movimentos reaparecem no terceiro, provendo uma coesão à obra. Bocchino a chama de forma cíclica (*apud* Bark 2002, p. 303). Essa conexão entre os motivos e suas variações proporciona lógica, coerência, compreensibilidade e fluência à obra. O uso das escalas pentatônica e de tons inteiros, bem como quintas abertas são recorrentes na obra. Como foi observado, diversos pontos cadenciais sugerem o que parece ser a tonalidade (abstrata) idealizada para a *Sonatina*, Mi menor.

Em termos técnicos, esta é uma sonatina com bastante dificuldades, exigindo do pianista um nível alto de precisão e apuro interpretativo.

Referências

1. Bark, Josely. 2002. *Alceo Bocchino: Sonatina para Piano: Análise Crítica Interpretativa*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Estadual de Campinas.
2. _____. 2005. Alceo Bocchino: Sonatina para Piano – Uma Abordagem Analítica-estrutural. *Anais do XV Encontro da ANPPOM*. Rio de Janeiro: ANPPOM.
3. Meyer, Leonard. 1989. *Style and Music*. Chicago: The University of Chicago Press.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA Nº 1 DE C. GUERRA-PEIXE (1951)

Midori Maeshiro

1. Introdução

Em dezembro de 1949, o compositor César Guerra-Peixe (1914–1993), incentivado pelo musicólogo Mozart de Araújo, teve a oportunidade de residir na cidade de Recife, em Pernambuco, por um período de três anos. Nesta ocasião, pôde ouvir e recolher um volume significativo de informações e registros autênticos de tradições populares e folclóricas, interpretando-as a seu modo. Dessa forma, começou um longo processo de assimilação deste rico populário recifense (Guerra-Peixe, *Memorial de atividades. V-Principais Traços Evolutivos da Produção Musical*, 1971), e na apreciação de sua obra como um todo é evidente que o contato direto com as expressões musicais daquela tradição teve papel decisivo na sua personalidade musical. É plausível afirmar que a densa experiência cultural de Guerra-Peixe em seu período recifense marcou a consolidação do estilo que acompanharia toda a sua produção composicional posterior. A respeito dessa época, ele próprio faz o seguinte relato em seu *De Guerra-Peixe com Pernambuco*¹:

A partir de 1950—residindo no Recife, Guerra Peixe tratou de início de marcar suas obras com o selo da cultura pernambucana. Pouco depois, porém, sentindo a distância que separava o seu trabalho das fontes inspiradoras, parou um tempo para pensar e se deixar influenciar pelo folclore pernambucano. De modo que não demorou muito, já estava de volta à composição; mas somente residindo em São Paulo² é que melhor pôde compreender o estilo nordestino de Pernambuco. E assim, umas obras foram feitas de modo a refletir de forma direta o folclore, outras, segundo

¹ Texto de arquivo pessoal intitulado *De Guerra Peixe com Pernambuco* (1974) ao qual recorrerei seguidas vezes no decorrer do artigo.

² Em começos de 1953 (Guerra-Peixe, *Memorial de Atividades. I - Curriculum Vitae*, 1971, V, 6).

A Sonatina nº 1 de C. Guerra-Peixe (1951)

exigências da própria forma, tais elementos aparecem não diluídos, mas de jeito variado. (Guerra-Peixe 1974, p. 3)

Guerra-Peixe divide sua produção de maneira precisa em duas grandes linhas: (a) obras diretamente *inspiradas nas fontes populares de Pernambuco* e (b) obras em que os *elementos folclóricos de Pernambuco estão presentes, porém, de maneira mais ou menos diluída* por exigência da natureza do trabalho (Guerra-Peixe 1974). O compositor considera a *Sonatina nº 1* uma obra baseada nos processos criativos da linha “b”. Ele não deixa de observar que é conceituado nos meios artísticos como um dos compositores “mais brasileiros” de todos os tempos, devido às suas pesquisas folclóricas, sobretudo em Pernambuco. E, mesmo quando pretende compor obras de caráter “paulista”, como consequência de seus estudos em São Paulo, elementos típicos do Nordeste brasileiro continuam presentes em todas as situações de criação e criatividade.

De acordo com seu *Catálogo de Obras Musicais* (Guerra-Peixe, *Memorial de Atividades*, VI, 1971), por ele organizado, sua obra se divide em três fases, como mostrado no Quadro 1.

Fases de Guerra-Peixe (1914–1993)	
1. Fase Inicial	— 1943
2. Fase Dodecafônica	1944–1948
3. Fase Nacional	1949–1993

Quadro 1: Fases composicionais de Guerra-Peixe (1971)

A *Sonatina nº 1* insere-se na sua fase mais rica (3ª fase), entendida como uma fusão das duas fases anteriores, resultado de seu processo de assimilação de conhecimentos e de experiências, absorvendo o que havia de melhor para a sua própria individualidade musical. É nesse contexto que Guerra-Peixe compõe a obra, iniciada em 1950 e publicada em 12 de outubro de 1951 (Quadro 2). Na *Sonatina nº 1* os elementos folclóricos pernambucanos estão fortemente presentes, e, de acordo com a afirmação supracitada – “de forma mais ou menos diluída por exigência da natureza do trabalho” –, os elementos rítmicos, melódicos e tímbricos do popular, recolhidos e adaptados ao seu próprio estilo são estilizados para o idioma pianístico. A obra é dedicada à pianista pernambucana Zilda Henriques Lambert, que foi aluna do professor e pianista baiano Manoel Augusto dos Santos, radicado em Pernambuco. Posteriormente, a pianista atuou como professora de piano no Conservatório Pernambucano de Música, em Recife.

Sonatinas latino-americanas para piano

Sonatina nº 1 Recife, 1951	Movimentos I — Allegro Moderato (125 compassos) II — Andante com moto (55 compassos) III — Allegro e Meno (90 compassos)	Dedicatória À pianista pernambucana “Zilda Henriques Lambert”
Edição Manuscrito		Duração aproximada 12’40”

Quadro 2: Dados identitários da *Sonatina nº 1* de Guerra-Peixe

Naquela época, ao refletir sobre o seu processo criativo Guerra-Peixe ampliou sua visão sobre a célebre “tese nacional” proposta por Mário de Andrade e deixou sua reflexão registrada em seu *Memorial de Atividades* (1971):

1º *O material* – Entenda-se como tal elementos como as constâncias melódicas, harmônicas (se houver ou subentendidas), eventual polifonia, ritmos, etc. – tudo enfim, sob uma determinada característica geral. Por exemplo: a música baseada nos Cabocolinhos recifenses há de ser necessariamente feita com elementos próprios; a baseada no Jongo paulista, será então, algo diverso, mas igualmente coerente.

2º *A seleção* – Compreende a escolha do material quanto aos seus aspectos a serem colocados em relevo, segundo como o compositor vê esta ou aquela manifestação popular em determinada obra. Por exemplo: o simples toque de um gongué (instrumento musical) poderá fornecer o principal para uma peça musical, bem assim como o baião-de-violão (pedal rítmico feito nos bordões do instrumento); ou então, noutro estilo de música, um detalhe como o acorde estupendamente prolongado dos corais populares de São Paulo, como se ouve na Folia de Reis, na Congada, Moçambique, etc. Por outro lado, resta a forma da música. Se a fonte de origem não proporciona sugestões formais adequadas à obra em vista, cabe ao compositor inventar a que seja afim com a original. É preciso que tudo concorra para a realização mais completa da obra.

3º *A elaboração* – Resume-se no equilíbrio formal, elevado a termos de valores artísticos. Estilização em alto nível, mas de modo a permitir (ou fazer pressentir) que na obra figurem, demarcadas, as características daquilo que é estilizado. Se tal não ocorre, a seleção anterior terá sido em vão. Se, como diria Mário de Andrade, esta fase é ainda a *social*, resta ao compositor saber empregar o seu talento numa elaboração condigna, mas direta. (Guerra-Peixe 1971, V, p. 8)

Se transferirmos esse processo criativo composicional descrito por Guerra-Peixe ao processo reflexivo da construção sonora da performance pianística, a questão está em *como* dar o sentido artístico a estes *elementos folclóricos de Pernambuco presentes de maneira mais ou menos diluída* do texto musical. O *que* deve ser analisado a partir da fonte do material sonoro – aquilo que é focalizado –, selecionado e elaborado a fim de interpretá-los artisticamente

ao nosso modo no piano e que seja, como Guerra-Peixe afirma, “suficientemente reconhecível ou pressentido pelo ouvinte leigo [...]. E isso é diferente do ‘copiar o folclore’” (Guerra-Peixe, *Memorial de Atividades*, 1971, V, p. 7). No presente estudo, defendo a hipótese de que a identificação com a música popular mais genuína revela a escolha dos elementos que viriam completar a totalização de ideias para a construção de sentidos de uma performance em termos análogos à construção artística de Guerra-Peixe: “se não é identificada pelo ouvinte que desconhece tal fonte de origem, pelo menos pode ser pressentida” (Guerra-Peixe, *Memorial de Atividades*, 1971, V, p. 11).

Em outras palavras, devemos nos perguntar: *como* transpor artisticamente certos elementos característicos da tradição popular – como articulação, timbre e sonoridade – para o instrumento piano? *Como* devemos conceituar, representar e comunicar os movimentos sonoros da voz ou dos instrumentos característicos, traduzindo um universo sonoro estranho ao piano? Para isso é fundamental obter informações seguras sobre os efeitos musicais autênticos que estamos tentando traduzir e se deixar imergir no respectivo âmbito cultural-experiencial, a fim de favorecer a construção de uma *imagética estilística*. O presente estudo discute a construção performativa, a partir do encontro dos sentidos advindos do esforço de abstração estrutural da obra com os sentidos advindos das experiências sensoriomotoras e afetivas do performer engajado no universo estilístico nela representado³.

2. Análise da obra pelo viés vocal-instrumental

Como podemos observar no Quadro 3, a *Sonatina nº 1* utiliza elementos folclóricos pertencentes a cantorias de violeiro (canto da viola), maracatus, polcas

³ Agradeço o convite da Dra. Cristina Capparelli Gerling para contribuir com este volume de importância inquestionável para a recuperação de um repertório tão relevante para o pianismo contemporâneo. Faço também um agradecimento especial a Jane Guerra-Peixe, por autorizar a disponibilização dos acervos particulares de Guerra-Peixe, dados que foram cruciais para a elaboração e o desenvolvimento deste estudo.

Sonatinas latino-americanas para piano

(nordestina) e choros⁴. Mas também se fazem sentir (ou pressentir) sonoridades características do *aboio*⁵ e de cantadores em *desafio* (*embolada*)⁶.

SONATINA Nº 1							
1º movimento (<i>Allegro Moderato</i> , ca. ♩ = 100)							
Emprego de elementos da Cantoria de Violeiro (canto da viola)							
Exposição		Desenvolvimento				Recapitulação	Coda
Tema A	Tema B	Segmento 1	Segmento 2	Segmento 3	Segmento 4	Tema A+B	
1–24	25–34	35–52	53–60	60–83	84–90	91–105	105–119
2º movimento (<i>Andante com moto</i> , ca. ♩ = 54)							
Emprego de elementos do Maracatu							
Introdução	Seção A1		Seção B1		Seção A2		Seção B2
1–9	10–15		16–26		27–43		44–55
3º movimento (<i>Allegro</i> , ca. ♩ = 116 e <i>Meno</i> , ca. ♩ = 96)							
Emprego de elementos da Polca Nordestina e do Choro							
Seção A1		Seção B			Seção A2		
1–41		42–61			62–90		

Quadro 3: Quadro estrutural da *Sonatina nº 1* de Guerra-Peixe

Para melhor compreensão das manifestações artísticas mais genuínas, segue a análise detalhada dos materiais folclóricos selecionados pelo compositor e suas respectivas características vocais e instrumentais tais como apresentadas (ou representadas) na obra. Antes, porém, de tecer comentários sobre estes materiais cumpre apresentar sucintamente as estratégias composicionais mais comuns do compositor, nos três movimentos da *Sonatina nº 1*:

- *Contraponto* – o caráter contrapontístico está sempre presente e dialoga estreitamente com a leitura cuidadosa de Guerra-Peixe de *Filosofia del Arte* (1945) de Hippolyte Taine, particularmente do capítulo dedicado ao caráter da obra de arte, conforme o compositor confidencia em *Carta a Mozart de Araújo* (Recife, 6 de julho de 1950, p. 2);

⁴ O termo “choro” refere um tipo específico de choro conhecido como “choro pernambucano”.

⁵ Ver Andrade 2015.

⁶ Ver Coutinho Filho 1953.

- *Ponto culminante* – em suas palavras, Guerra-Peixe explica em outra *Carta a Mozart de Araújo* (1950b) que *em toda e qualquer* – expressão por ele grifada – música “bem-feita” o ponto culminante, o clímax, se encontraria mais ou menos no início do terceiro terço da música: “Aliás, o ponto culminante absoluto é um só, situado no terceiro terço da obra. Mas cada parte pode ter o seu, na mesma proporção” (Recife, 8 de março de 1950, p. 4);
- *Melodia* – as melodias criadas pelo compositor são de estrutura escalar modal, mas de um modalismo que podemos chamar de nordestino;
- *Ritmo* – a natureza da obra justifica os padrões rítmicos empregados, independente dos padrões métricos vigentes (compassos).

2.1. O primeiro movimento

O *Allegro Moderato* é todo baseado em padrões rítmicos e contornos melódicos da cantoria de violeiro (canto de viola) e apresenta cinco elementos básicos (*a, b, c, d e e*, sinalizados no Ex. 1).

Ao longo do movimento, os cinco elementos identificados apresentam-se em diversas variações e combinações. O elemento *e* refere o movimento básico da cantoria característica do estilo de *repente* denominado *Galope à beira-mar*. Trata-se de elemento que figura também na 1ª peça, “Violeiro”, da *Suíte Nordestina nº2* (1954), considerada por Guerra-Peixe como uma obra da linha “a”, ou seja, *diretamente inspirada nas fontes populares de Pernambuco*.

Em *Tradições Musicais Populares* (1983, p. 6), Guerra-Peixe salienta que o termo *violeiro* quer dizer: “cantador nordestino que se faz acompanhar de sua viola, tal a identificação entre os dois”. E afirma que os cantadores se apresentam sempre em “parelhas”. Quando dois cantores são amigos e costumam cantar juntos, o contorno melódico tende a ser mais regular e ajustado à forma poética, que pode assim se manter a mesma. No entanto, quando se desconhecem e se confrontam em um *desafio*, cada um entoa a sua própria melodia, que, apesar de variarem nos intervalos, têm em comum a adequação à métrica e à forma da poesia – no caso do *Galope à beira-mar* estrofes de 10 versos de 11 sílabas (hendecassílabos). Em *Tradições Musicais Populares* (1983, p. 9) Guerra-Peixe denominou “cantoria” o conjunto de versos – cada uma das “linhas” com tantos “pés” –, denominou a melodia “solfa” e o trabalho por inteiro dos violeiros, “obra”.

Sonatinas latino-americanas para piano

Allegro Moderato (cca. $\text{♩} = 100$)

The musical score is for a piece in 2/4 time, marked Allegro Moderato (cca. $\text{♩} = 100$). It consists of 11 measures. The score is written for piano, with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five sections, each highlighted with a red box and labeled with a letter:

- a**: Measures 1-4. Dynamics: *f* (measures 1-2), *p* (measures 3-4). Articulation: *cresc.* (measures 3-4).
- b**: Measures 5-6. Dynamics: *f* (measure 5), *p* (measure 6). Articulation: *cresc.* (measure 6).
- c**: Measures 7-8. Dynamics: *mf* (measure 7), *f* (measure 8). Articulation: *cresc.* (measure 8).
- d**: Measures 9-10. Dynamics: *dim.* (measure 9).
- e**: Measures 11-12. Dynamics: *f* (measures 11-12).

Exemplo 1: Elementos básicos do 1º movimento da Sonatina nº 1

O compositor observa ainda a complexidade performativa da cantoria dos violeiros. Para ele a notável variedade de padrões rítmico-melódicos – que denomina “unidades” – dos violeiros nordestinos “torna difícil, para aqueles que não estão habituados a ouvir os seus detalhes, perceber a grande variedade de melodia (intervalos), de ritmo melódico (métrica, em função dos versos), de toques de viola e de andamentos” (Guerra-Peixe 1983, p. 9). Segundo a tradição, um cantador não deve fugir de certos padrões e as formas consideradas como básicas da cantoria, as quais representam a sua essência: a sextilha, o quadrão, o martelo, o beira-mar, o mote e a gemedeira⁷. Junte-se à forma a arte da improvisação; o processo de improvisação deve acontecer, obviamente, no ato da performance, de tal forma que mesmo que alguns procedimentos e padrões de combinação sejam recorrentes para cada violeiro, cada cantoria tem caráter improvisatório e se desenrola com base na habilidade de cada violeiro da parilha em criar poesia “espontaneamente” no momento da performance.

Considerando a 3ª fase da “tese nacional” proposta por Mário de Andrade, o padrão notacional da *Sonatina nº 1* estiliza a performance dos violeiros numa elaboração particular e minuciosa da complexidade da improvisação vocal-instrumental dos violeiros. Verificamos indicações precisas de acentuação, articulação e toques expressivos, procurando representar o conjunto de recursos criativos que remetem à riqueza de expressividade, timbre e colorido sonoro específico da cantoria.

Algumas perguntas se impõem e necessitam da reflexão do performer:

- Como traduzir essas características e recursos expressivos específicos na performance pianística atual?
- Como os recursos pianísticos podem representar a articulação vocal e instrumental de violeiros cantadores? Como reproduzir em um instrumento como o piano variações tímbricas e modos de articulação tão extrínsecos?
- Como realizar uma síntese aproximada do que ocorre na prática performativa do violeiro, quais as essências de suas articulações vocais e de seus toques de viola?

⁷ TV Senado, *Cantorias: documentário completo*, <https://youtu.be/u6ug_vQSk4s?si=sm51hOR-gsU8sjqT>. Acessado em 12 de julho de 2024.

Sonatinas latino-americanas para piano

Tais questões oferecem amplas possibilidades de investigação, particularmente focadas na representação da vocalização e do toque de viola. O domínio do estilo, segundo Guerra-Peixe, depende de conseguirmos “dar ao ‘acento expressivo’ aquela dose certa de intensidade, fazendo-nos identificar sua origem” (Guerra-Peixe, *Estudos de folclore e musica popular urbana*, 2007, p. 165). Além disso, o compositor também ressalta a importância de simular o caráter improvisatório da performance do cantador-violeiro no piano; ele chama atenção para o fato de fragmentos de toques de viola se introduzirem “no decorrer da cantoria, para enriquecer o canto como, ainda, pode ser realizado mais ou menos à maneira de heterofonia fortemente executada, tendo em vista atrapalhar o improviso do poeta” (Guerra-Peixe, *Tradições Musicais Populares*, 1983, p. 7).

O público que assiste à cantoria deseja ver como o poeta-cantador inventa o texto e a melodia, no momento da performance, baseando-se em sua inspiração. De acordo com a proposta composicional, se os cantadores criam sua poesia no ato da performance, a música que o pianista vai produzir deve também parecer espontânea. Neste sentido, o que estamos aqui discutindo é o papel do intérprete-pianista de fazer a música ser uma expressão autêntica e de levar o público a percebê-la como emergindo do ato da performance com a mesma espontaneidade de uma cantoria. Para tal, o performer necessita mergulhar no universo do violeiro, no “estilo nordestino”, e encontrar as devidas soluções para uma estilização pianística eficaz.

No compasso 25, entra uma melodia contrastante – trata-se do 2º tema (Ex. 2) –, que se apresenta, pela primeira vez, no baixo, para, mais adiante, ser imitada no registro agudo (c. 53). O compositor apresenta este contorno melódico mais expressivo acompanhado de uma combinação dos elementos apresentados na Seção A – logo de início (c. 25–34), por exemplo, destaca-se o elemento *b* (a figura articulada com intervalos de segundas).

Ao longo de todo este primeiro movimento da obra, Guerra-Peixe explora a representação do contraste canto-viola. Ele explica que “quando os cantadores querem descansar a voz, um deles é solista de um *ponteado*” (Guerra-Peixe, *Tradições Musicais Populares*, 1983, p. 7).

A Sonatina nº 1 de C. Guerra-Peixe (1951)

24

mf

mf

26

mf

2º Tema

Exemplo 2: 2º Tema do 1º movimento da *Sonatina nº 1* (c. 25–28)

29

f

31

mp

Exemplo 3: Representação de toque de viola na *Sonatina nº 1* (c. 30–33)

ca. ♩ = 96

Exemplo 4: Representação de toque de viola em cruzeta (Guerra-Peixe 1983, p. 3)

Sonatinas latino-americanas para piano

As apojeturas (Ex. 3, c. 30–33) representam um toque específico de viola: “em determinadas ocasiões o executante de viola percute o tampo superior do instrumento com as pontas de alguns dedos, conservada a mão à altura em que normalmente percute as cordas” (Guerra-Peixe 1983, p. 8). Em seu *Tradições Musicais Populares*, Guerra-Peixe explica que o percutir com os dedos no tampo do instrumento pode ser indicado com valor em cruzeta (Ex. 4). No entanto verificamos que na *Sonatina nº 1* ele optou pela indicação com apojeturas, que provavelmente considerou mais fiel àquele efeito percussivo no piano.

No desenvolvimento desta pequena forma sonata novas ocorrências de materiais do 2º tema marcarão sua presença: c. 64–66, em combinação com os elementos *b* e *e*; c. 68–69, em combinação com os elementos *b* e *d*; c. 84–87, em combinação com os elementos *b* e *d* e c. 100–102, em combinação com o elemento *e*. Nesta última exploração variacional do conteúdo do 2º tema, Ex. 5 (c. 100–101), o compositor tenta uma representação particularmente criativa do modo peculiar de *como* atuam os cantadores-violeiros. Guerra-Peixe propõe a experiência de dessincronia entre ciclos métricos de melodia e acompanhamento.



Exemplo 5: Desenvolvimento com construção dessincrônica de materiais do 2º tema e elemento *d* (Guerra-Peixe, *Sonatina nº 1*, c. 100–101)

Fazer soar contornos melódicos como linhas e versos da cantoria e lhes dar efeito de versos improvisados são qualidades valiosas para a construção interpretativa deste primeiro movimento. Para isto, aplicar respirações sutis – assinaladas no Ex. 6 diferenciadamente, conforme sua função – entre os “contornos-versos” pode ser um recurso expressivo poderoso, desde que o performer saiba graduar estas pequenas cesuras de acordo com a expressão vocal. Importante atentar para a duração das cesuras na construção da “solfa”, pois as cesuras que encerram os contornos – estes que o compositor entende representarem versos (da cantoria) – devem ter duração menor em relação às que finalizam cada melodia (“solfa”). Creio que o verdadeiro desafio reside na

A Sonatina nº 1 de C. Guerra-Peixe (1951)

capacidade de variar as durações dessas cesuras, combinando-as com padrões tímbricos, volume sonoro e andamento aplicados aos eventos. Cumpre ainda lembrar que o compositor emprega sinais de articulação específicos – *tenuto* e *staccato* – representativos dos contornos da cantoria, que determinam em grande parte as decisões performativas de aplicação dos recursos acima descritos.

Allegro Moderato (cca. ♩=100)

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of seven measures. The first measure starts with a forte (*f*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The third measure has a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth measure has a forte (*f*) dynamic. The fifth measure has a decrescendo (*dim.*) marking. The sixth measure has a decrescendo (*dim.*) marking. The seventh measure has a decrescendo (*dim.*) marking. Red checkmarks are placed above the staff at the beginning of measures 2, 4, and 6. A red comma is placed above the staff at the end of measure 7.

Exemplo 6: Cesuras entre “contornos-versos” (1º movimento da *Sonatina nº 1*)

Sonatinas latino-americanas para piano

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 29, features a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The right hand plays a series of chords and eighth notes. The left hand plays a bass line with a forte (f) dynamic. Red annotations include a bracket labeled '[sem pedal]' under the first two measures and another bracket labeled '[sem pedal]' under the last two measures. The second system, starting at measure 31, continues the piece. It includes a mezzo-piano (mp) dynamic marking. Red annotations include a bracket labeled '[sem pedal]' under the first two measures and another bracket labeled '[sem pedal]' under the last two measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 7: Realização de efeito percussivo (1º movimento da *Sonatina nº 1*, c. 30–33)

Outra questão é a complexidade de realizar simultaneamente dois timbres distintos num mesmo evento musical, requerendo dois procedimentos: a manutenção do *legato* da linha principal em conjunto com as apojeturas percussivas. O pedal deve ser alterado cuidadosamente seguindo as mudanças da linha melódica, mas deve-se evitar capturar até mesmo a ressonância mais tênue de apojeturas anteriores para não misturar os sons. A performance deve ser focada na manipulação do *legato* somente através da ação dos dedos (sem o uso do pedal) (Ex. 7), o que possibilita a produção de diversos efeitos tímbricos. Guerra-Peixe deixou evidente aqui que o controle sobre a manipulação do teclado pode ser uma dificuldade real, exigindo severamente as competências artísticas e a imaginação do intérprete.

2.2. O segundo movimento

A partir de 1949, Guerra-Peixe dedicou especial atenção à funcionalidade do Maracatu e aos pormenores da performance e dos padrões rítmicos dos instrumentos acompanhantes (Guerra-Peixe, *Maracatus do Recife*, 1955), quando escreveu sua *Suíte para quarteto ou orquestra de cordas* (junho de 1949). Ele a inicia com *Maracatu*. Sua aproximação desse novo campo de experiências também se revela no 2º movimento da *Sonatina nº 1*, ao recorrer ao caráter de *toada* – termo do universo do maracatu, empregado para designar a cantoria – e também a

padrões rítmicos característicos dos instrumentos de percussão desse gênero. Segundo o compositor,

nas cantigas de Maracatu, observam-se traços melódicos caracterizadores dessa música brasileira de origem negra, [...] observância de um certo sabor africanizado ao cantar as melodias, pois a interpretação que lhes é imprimida decorre da circunstância de todos ou quase todos os cantadores serem pessoas habituadas a cantar nos terreiros afro-recifenses [...] “toada” indica o conjunto de ambas as partes, isto é, texto e melodia. E desse modo é comum os populares chamarem a composição de “toada de Maracatu”. Na execução da parte musical ocorre, [...] um terceiro elemento: o “toque”, isto é, o acompanhamento realizado por instrumentos de percussão”. (Guerra-Peixe, *Maracatus do Recife*, 1955, p. 48–49)

Em 6 de fevereiro de 1949, Guerra-Peixe tentou anotar os “toques” do Maracatu e ficou perplexo diante de sua complexidade, ao contar os tempos das batidas da percussão. Segundo ele, a solução estaria em não perder de ouvido o *gongué* (Ex. 8) – mais conhecido, hoje, como *gonguê*, agogô de uma única campana metálica, com efeito sonoro de notável projeção –, “pois o gongué é o único ponto de referência rítmica. Tudo faz variações, embora uns instrumentos mais e outros menos” (Guerra-Peixe, *Carta a Mozart de Araújo*, 1950a, p. 1).



Exemplo 8: Padrão rítmico do gongué (*Maracatus do Recife*, 1955, p. 92)

Examinando suas transcrições de 22 de fevereiro de 1950, pode-se observar a rítmica do Maracatu em seus padrões mais elementares, na ótica do compositor. Seus esboços (Ex. 9) esclarecem como Guerra-Peixe percebeu e “diluiu” os elementos desse universo rítmico que desbravava à época.

Apesar da enorme variedade rítmica do maracatu, para dar coerência formal à sua obra – preocupação sempre presente em seus depoimentos – Guerra-Peixe extrai, a partir da sua coleta, os elementos unificadores. E devo ainda ressaltar que ele preza a economia de meios de expressão, utilizando-se de pouquíssimos materiais para “evocar” as características daquilo que pretende estilizar. Neste contexto, Guerra-Peixe encontra um caminho muito peculiar de fusão de recursos estilísticos quando “melodiza” os toques de percussão:

O batuque mais elementar, rebarbativo ou mesmo medíocre poderá ser transformado numa peça artística, uma vez esquecido que uma composição

Sonatinas latino-americanas para piano

musical não se resume no mero aproveitamento do material sonoro tal como se encontra na sua origem popular. Noutras palavras, dar sentido estético à matéria bruta. (Guerra-Peixe, *Tradições Musicais Populares*, 1983, p. 16)

RITMOS DO MARACATU

Nota: Os ritmos mais empregados são os números 1, 2 e 4 geralmente o ritmo 2 e 1 são tocados simultaneamente.

Respeito 2 e 2 = 400.

Maracatu (não dista)

Variz (não guarda)

Exemplo 9: Ritmos do Maracatu (Carta a Mozart de Araújo, Recife, 22 de fevereiro de 1950)

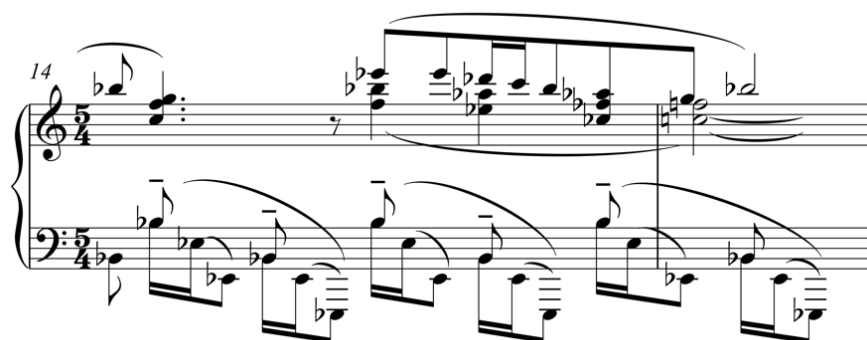
É interessante observar pela análise dos materiais, a forma como o compositor dá sentido estético pianístico à matéria bruta. O segundo movimento da *Sonatina nº 1* é inteiramente elaborado com quatro figuras rítmicas (Quadro 4).

Figura Rítmica 1		Em geral, nos apoios métricos.
Figura Rítmica 2		Modelo de ostinato insistentemente explorado ao longo de todo o 2º movimento.
Figura Rítmica 3		Variação da figura rítmica 2.
Figura Rítmica 4		Padrão rítmico do toque de gongué, ressaltando a "ressonância" da batida inicial.

Quadro 4: Figuras rítmicas do 2º movimento da *Sonatina nº 1*

No decorrer deste movimento, desenrola-se uma linha melódica baseada nas figuras rítmicas 1, 2 e 3, destacando-se conteúdos harmônicos de padrões escalares modais. Alguns exemplos são:

A partir do compasso 14 destaca-se uma melodia modal sobreposta à figura rítmica 4, inspirada no toque do gongué (Ex. 10);



Exemplo 10: Melodia modal do 2º movimento da *Sonatina nº 1* (c. 14)

A partir do compasso 27 percebemos uma melodia modal baseada nas figuras rítmicas 1, 2 e 3 (Ex. 11);



Exemplo 11: Melodia modal do 2º movimento da *Sonatina nº 1* (c. 27–29)

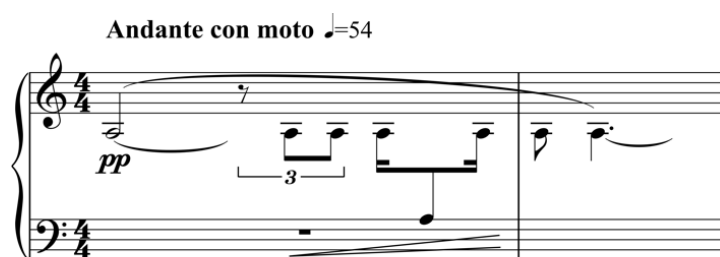
A melodia que emerge apresenta-se à feição da melopeia afro-brasileira tradicional, como também encontramos no movimento lento da “Abertura Solene” do *Exú Mirim* (composta alguns meses antes da *Sonatina nº 1*). O compositor nos apresenta suas impressões da obra, em seu *Maracatus do Recife* (1955): “de um certo sabor africanizado ao cantar as melodias” (p. 48). E completa que

à medida que [...] se vão afastando das remanescentes tradições africanas – ou africanizadas, [...] a sua música vai sendo aos poucos levada a exprimir novos estilos, caracterizando de um modo singular a musicalidade brasileira do Maracatu. (p. 123)

Sonatinas latino-americanas para piano

Essas observações nos fazem refletir e questionar *como* poderia a voz do Maracatu ressoar na performance ao piano.

Além disso, Guerra-Peixe emprega certas características rítmicas de toadas por ele anotadas (Guerra-Peixe 1983, p. 30 e 33), objetivando essências de contornos melódicos “nacionalizados”. Desse modo, ele realiza a “diluição” (1) das figuras rítmicas 2 e 3 (quialtélicas) e (2) da figura rítmica 1 (empregada em terminações de frases) para compor o principal material temático deste segundo movimento. Guerra-Peixe parece simular o momento em que os brincantes fazem um “agrado” e praticam o “toque-mudo” para a divindade Exu, momento em que processam a limpeza do terreiro; e o “toque” é repetido várias vezes, antes de começar a cerimônia (Ex. 12).



Exemplo 12: “Toque” (ostinato rítmico-harmônico) do início do 2º movimento da *Sonatina n.º 1* (c. 1)

O padrão rítmico de percussão constante parece realizar a fusão dos ritmos de maracatu transcritos por Guerra-Peixe (Ex. 9), assim como o final (c. 44–55), criando uma relação formal ao empregá-lo entre as toadas (melodias). A introdução, exclusivamente de percussão, é interrompida até que se inicia a cantoria (toada) do Ex. 13. Em seu livro *Maracatus do Recife* (1955, p. 50), ele descreve que “há momentos de música exclusivamente de percussão. Tais instantes são interrompidos e voltam a ser repetidos numerosas vezes, permanecendo os batuques e as interrupções até que seja iniciada a cantoria”.

A indicação de pedalização, a partir do compasso 46 até o final deste movimento, parece simular o momento em que o maracatu (o conjunto de brincantes) retorna para o bairro onde está sediado e, já em sua sede, finaliza a festa. É curioso notar que as indicações de pedal são extremamente raras nas partituras de obras para piano de Guerra-Peixe. Embora não haja nenhuma discussão sobre isto em seus escritos, talvez seja o caso de o compositor preferir evitar ressonâncias mais amplas para valorizar o efeito rítmico dos gêneros folclóricos abordados e seus acentos característicos, particularmente complexos.

O padrão rítmico constante iniciado no primeiro compasso (Ex. 12), tratado com variações harmônicas, também lembra os cantos de aboio – dos vaqueiros que conduzem o gado. Talvez esta referência também estivesse presente na memória do compositor, pois no mesmo período em que escreve a *Sonatina nº 1*, Guerra-Peixe havia anotado “um lindíssimo aboio paraibano, que o cantador aprendeu de sua mãe [dele], esta sertaneja criada no sertão” (Recife, 31 de agosto de 1950, *Carta a Mozart de Araújo*).

O desafio do performer de traduzir o caráter de toada e o efeito do gonguê, manipulando adequadamente o teclado com respeito a articulação, toques e dinâmica, associa-se à técnica de pedalização. Este aspecto técnico da produção tímbrica desempenha papel fundamental na obtenção do gesto sonoro mais expressivo, procedimento que favorece a criação de nuances perceptíveis na sonoridade da performance. Na cantoria, as contínuas mudanças de timbre vocal são significativas. Os cantadores ajustam seu trato vocal ou mudam o formato da boca para produzir uma variedade de timbres. Para produzir este efeito característico da vocalidade da toada, cada altura que compõe a linha melódica pode ser articulada mais claramente sem o emprego do pedal, para não misturar os sons da melodia. Este procedimento é potencializado pelo uso de um toque apropriado, o que facilita a intenção de imitar entonação, ritmo, respiração e ênfases próprios da emissão vocal. Mas eu recomendaria a aplicação do pedal apenas nas notas mais longas para gerar a ressonância característica da voz percebida nas toadas. Os modos de soltura do pedal correspondem aos resultados da expressão vocal intencionada (Ex. 13).

Em relação ao gongué, para representar o seu toque característico, conforme anotado por Guerra-Peixe em sua escrita pianística (Ex. 8), o pedal torna-se o elemento chave para variar estes efeitos tímbrico e articulatório no piano, ou seja, a ressonância da primeira nota em conjunto com o *diminuendo* no lapso entre as notas do intervalo de oitava (Ex. 14).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 13: Representação da performance vocal do Maracatu no piano (2º movimento da *Sonatina n.º 1*, c. 10)



Exemplo 14: Ressonância da nota inicial e efeito de *diminuendo* no intervalo de oitava (2º movimento da *Sonatina n.º 1*, c. 14)

2.3. Terceiro movimento

Guerra-Peixe compôs a *Sonata n.º 1* para piano (1950) poucos meses antes da *Sonatina n.º 1* e empregou no 1º movimento elementos tradicionais de *choro* e *embolada* de forma mais ou menos “diluída” – como ele entendeu sua técnica de apropriação de materiais da tradição popular. Esses elementos também estão presentes no último movimento da *Sonatina n.º 1* – além dos traços característicos do *choro*, também se fazem presentes elementos da *polca nordestina*.

O que se ouve no *Allegro* (c. 1–42) e no *Tempo primo* (c. 62–90) é uma reprodução livre do ritmo dos cantadores em desafio, que alternam o refrão com várias estrofes, geralmente em versos de seis pés. Em um andamento rápido, a voz superior inicia o refrão e é depois imitada pela inferior, seguindo-se de partes mais livres, como improvisações. O discurso apresenta os seguintes elementos rítmico-melódicos (Quadro 5).

A Sonatina nº 1 de C. Guerra-Peixe (1951)

O *repente* também marca a sua presença neste movimento final da obra e, à maneira dos repentistas, Guerra-Peixe realiza várias imitações do material em alturas distintas. O desafio colocado ao pianista é interpretar esses elementos rítmicos-melódicos de forma métrica e “rimada”, com caráter “improvisatório”, simulando uma resposta imediata e ao mesmo tempo curiosa. Enfim, “cantar” no piano como um repentista. Mas o problema está em como traduzir tais características da vocalidade do repentista para as condições físicas do piano. Como produzir as variações tímbricas e articulatórias do cantador? Que essências da expressão vocal precisam ser representadas pianisticamente?

Elemento 1 (c. 1)		Destacam-se as notas repetidas.
Elemento 2 (c. 3)		Destacam-se os intervallos de 4as.
Elemento 3 (c. 2-3)		Colcheias em <i>staccato</i> .
Elemento 4 (c. 4-5)		Desenho escalar ascendente com predominância do padrão colcheia pontuada/semicolcheia.
Elemento 5 (c. 6)		Predominância do movimento descendente.

Quadro 5: Elementos rítmico-melódicos do 3º movimento da *Sonatina nº 1*

A seção intermediária (c. 42–61), um pouco mais lenta (*Meno*), faz referência à polca nordestina e emprega apojeturas e articulação típica do choro (Ex. 15). Neste caso, a competência performativa está relacionada a como o pianista pode reproduzir no seu instrumento a articulação dos instrumentos melódicos dos tradicionais conjuntos de choro. Aqui, Guerra-Peixe trata com variações os elementos acima referidos e os combina por meio de várias técnicas composicionais, tais como: (a) por aumento e diminuição de valores rítmicos (Exs. 15 e 16); e (b) por mudança de articulação e acentos expressivos (Ex. 17).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 15: Procedimento de aumentação de valores dos elementos 1 e 2 (c. 42)

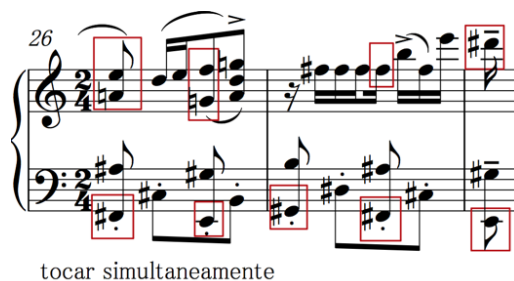


Exemplo 16: Procedimento de diminuição de valores do elemento 4 (c. 52–53)



Exemplo 17: Procedimento de mudança de articulação dos elementos 2 e 3 (c. 44)

O controle sobre a dinâmica sonora é particularmente desafiador neste último movimento. A maioria dos elementos rítmico-melódicos deve soar intensa e brilhantemente, sem prescindir de leveza e suavidade. As décimas (c. 2) representam o efeito característico das violas nordestinas, que podem soar surpreendentemente reais, mesmo em mãos menos experientes. Se estas décimas realizadas com a mão esquerda – principalmente nos c. 26–27 – não puderem ser tocadas simultaneamente, a solução será arpejá-las, tocando a nota do baixo simultaneamente com as notas da mão direita (como indicado no Ex. 18) e, imediatamente em seguida, a nota superior, suavemente, para ressoar como viola.



Exemplo 18: Intervalos de 10^a na mão esquerda (3^o movimento da *Sonatina n.º 1*, c. 26–27)

3. Considerações finais

Explorar ao piano a conceituação e a comunicação de manifestações populares sugeridas por Guerra-Peixe em suas obras “nacionalistas” requer do performer, além de conhecimento prévio de tais manifestações, não apenas talento, mas habilidades técnicas específicas. Alguns recursos notacionais empregados pelo compositor para representar atitudes de performance de brincantes, cantadores e violeiros não têm autonomia simbólica, demandando pesquisa estilística do intérprete. Outros, sinalizam procedimentos pianísticos que, muitas vezes, não conseguem traduzir satisfatoriamente os efeitos originais visados por Guerra-Peixe.

Diante da complexidade dessas questões, o compromisso mais essencial do performer deve ser investigar as experiências musicais e culturais inspiradoras das obras em questão e solucionar os problemas colocados pelo contraste radical entre as fontes sonoras originais e os recursos do piano. Acredito que os fundamentos mais efetivos para transpor tal desafio estão apresentados pela ciência cognitiva incorporada. Através do binômio ação-percepção e dos conhecimentos advindos da pesquisa aplicada em psicologia e neurociência cognitivas acerca dos modos como as experiências sensoriomotoras e afetivas orientam os modos de entendimento musical, o performer tem a seu favor uma via mais concreta para transpor as informações e sinalizações do texto do compositor para a sua própria realidade experiencial.

Refiro aqui a questão de como efetivar essa transposição, essa tradução, na forma de ações físicas ao piano resultantes de simulações mentais (imagens musicais) de experiências de performance prévias. Como já salientei, se para isso é fundamental – além do esforço de abstração estrutural da obra – que o intérprete se submeta a um processo de enculturação no âmbito cultural-experiencial que pretende traduzir, o projeto interpretativo só se completa com o entendimento de como se constrói a *imagética estilística* que orientará as ações de performance. Como adverti na introdução do presente estudo, este capítulo discute a construção performativa na *Sonatina nº 1*, a partir do encontro dos sentidos produzidos no esforço de abstração de uma estrutura musical com os sentidos advindos de imagens mentais das experiências sensoriomotoras e afetivas de um performer engajado no universo estilístico representado na obra.

É importante investigar como as representações musicais podem ser objetivadas pianisticamente, e para interpretar a *Sonatina nº 1* é igualmente

Sonatinas latino-americanas para piano

essencial entender como Guerra-Peixe concebia rítmica, melódica, harmônica e texturalmente o universo sonoro-musical tradicional que trazia para a sua poética musical. E para efetivar o encontro desses dois eixos interpretativos os pianistas precisam saber como percebem o universo representado, que aspectos expressivos pretendem priorizar e em que medida se sentem seguros para comunicar artisticamente tal narrativa por meio do seu instrumento. Explorar a fenomenologia da experiência, particularmente relacionada às dimensões dinâmica – incluindo-se os recursos expressivos mais sutis como o tímbrico, a densidade sonora ou a variedade de articulações – e agógica da performance pianística tem implicações severas na expressividade. A aplicação deliberada desses recursos aproxima o intérprete-ouvinte de simulações imaginativas de como a obra teria soado em sua idealização original, por meio da integração som-corpo, do pareamento ação-percepção dos movimentos sonoros envolvidos.

Em seu *Tradições Musicais Populares* (1983), Guerra-Peixe sugere ao compositor que pretenda elaborar trabalhos a partir da cultura nacional que “não precisa (*e nem deve*) se limitar ao mero aproveitamento do material sonoro; mas deverá alterá-lo tanto quanto o queira, ou mesmo inventar o que ache que deva fazê-lo, a fim de atender às suas necessidades expressivas e melhor manejo com sua técnica” (Guerra-Peixe, *Tradições Musicais Populares*, 1983, p. 1). No que tange à performance musical, entendo que as sugestões de Guerra-Peixe, em seu último texto sobre a tradição musical brasileira, envolvendo melodias, padrões rítmicos e harmônicos, articulações, timbres, dentre outros aspectos do discurso musical proporcionam a qualquer músico perceptivamente habilidoso melhores condições para construir seus projetos interpretativos de modo deliberado, confiante, efetivo e criativo.

Referências

1. Academia Brasileira de Música. 2005. *Guerra-Peixe, Midori Maeshiro*. ABM Digital. Rio de Janeiro.
2. Andrade, Mário de. 2015. *As melodias do boi e outras peças*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
3. Coutinho Filho, F. 1953. *Violas e repentos*. São Paulo: Saraiva.
4. Guerra-Peixe, César. 1950a. *Carta a Mozart de Araújo*. [Recife, 6 de fevereiro de 1950]. Acervo Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.

5. _____. 1950b. *Carta a Mozart de Araújo*. [Recife, 8 de março de 1950]. Acervo Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
6. _____. 1950c. *Carta a Mozart de Araújo* [Recife, 6 de julho de 1950]. Acervo Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
7. _____. 1950d. *Carta a Mozart de Araújo*. [Recife, 31 de agosto de 1950]. Acervo Mozart de Araújo, CCBB-Rio de Janeiro.
8. _____. 1955. *Maracatus do Recife*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
9. _____. 1971. *Memorial de Atividades*. [Documento apresentado à Academia Brasileira de Música, por ocasião de sua posse] Arquivo pessoal de Guerra-Peixe. Rio de Janeiro.
10. _____. 1974. *De Guerra-Peixe com Pernambuco*. Arquivo pessoal de Guerra-Peixe (4 de maio de 1974). Rio de Janeiro.
11. _____. 1983. *Tradições Musicais Populares*. Arquivo pessoal de Guerra-Peixe. Rio de Janeiro.
12. _____. s.d. *Guerra-Peixe, Relação cronológica de composições desde 1944*. Arquivo pessoal de Guerra-Peixe. Rio de Janeiro.
13. _____. 2007. *Estudos de Folclore e Música Popular Urbana*. Organização, Introdução e Notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG.
14. Taine, Hippolyte. 1945. *Filosofia del Arte*. Editora F. Sempere y Comp^a.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA CRIOLLA (INFANTIL) DE JUAN FRANCISCO GIACOBBE (1951)

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Giacobbe foi considerado um “homem renascentista”; os textos biográficos sobre o compositor enumeram diversas atuações como crítico musical, poeta, dramaturgo, educador, destacando sua imersão em variados campos do conhecimento durante o período que estudou na Europa, dentre eles história da arte, filosofia da arte, canto gregoriano, hinografia bizantina, semiografia, psicologia e matemática, entre outros¹. O compositor é considerado um representante da geração “pós-renovação” na Argentina, que levou adiante os ideais modernistas e universalistas que avançavam em diversas regiões da América do Sul na primeira metade do século XX². Autor de muitos ensaios e

¹ Tais informações abundam no relato do Dr. Ramón Torres, por ocasião da apresentação de Juan Francisco Giacobbe como novo acadêmico da Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, em 28 de outubro de 1968. Fonte: <https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://juanfranciscogiacobbe.com/PDF/curriculum/GIACOBBE-La%20Academia%20Nacional%20Ciencias_Presentacion-R.TORRES.pdf>. acessado em 07 de dezembro de 2024. Durante a pesquisa realizada para a escrita destes comentários analíticos sobre a *Sonatina Criolla* do compositor argentino Juan Francisco Giacobbe (1951), constatei a ausência de informações específicas sobre seu estilo musical. Por outro lado, é possível notar que o artista possui uma enorme produção de conhecimento, fruto de seu letramento profundo

² O grupo *Renovación* na argentina, foi criado no ano de 1929 em Buenos Aires pelos compositores Juan José Castro, José María Castro, Jacobo Ficher, Juan Carlos Paz y Gilardo Gilardi. Alguns anos depois juntaram-se ao grupo Luis Gianneo, Honorario Siccardi, Alfredo Pinto y Julio Perceval. Entre seus princípios conceituais estavam: “1o. Estimular a superação artística de cada um de seus filiados através do conhecimento e exame crítica de suas obras, 2o. Propiciar a difusão e o conhecimento das obras por meio de audições públicas, 3o Editar as obras de seus afiliados; 4o. Estender ao estrangeiro a difusão da obra que realiza o grupo ; 5o. Prestar preferentes atenção à produção geral do país facilitando seu conhecimento através dos meios ao seu alcance; 6o Abrir opinião publicamente sobre assuntos de índole artística” (tradução nossa, Scarabino 1999, p. 69). Em artigo escrito em 1957 Giacobbe indica que os nascidos entre 1900 e 1915 seriam a geração que os sucedeu (Giacobbe 1957).

A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951)

textos sobre música³, neles, Giacobbe se mostra fortemente conectado a um tipo de visão nacionalista “que permeia a política cultural do primeiro peronismo” (Corrado 2013, p. 100). Em um de seus artigos o compositor avalia a produção da música argentina entre 1947 e 1957 e a classifica como a “geração que intermedia os senadores⁴ e os jovens atuais (aquela de 1900–1915)”, que também enfrentou a polarização entre a “defesa de um folclore autóctone e de um folclore estrangeiro” e as “tendências internacionais” (Giacobbe 1957).

Em coletânea que reúne alguns de seus ensaios, intitulada *Valoración estética de lo Argentino*, Giacobbe defende a ideia de que a arte argentina é “uma arte de aglutinação por excelência”⁵ em que diversos elementos dispersos buscam por uma estética unificada do “ser argentino”. Este amálgama da forma artística na cultura *criolla* argentina, Giacobbe interpreta como *rapsódico*. Semelhante a outros compositores argentinos que o precederam, seleciona elementos da cultura de seu país como base para uma nova sensibilidade moderna e autêntica. Um desses elementos seria a *estancia*, espaço arquitetônico construído sobre as planícies geográficas argentinas (*llanuras*), ambiente adequado, do seu ponto de vista, para a autêntica cultura pampeana florescer. Por outro lado, o compositor também afirma que uma identidade nacional só pode progredir e se consolidar a partir do choque entre nativos e estrangeiros.⁶ Para Giacobbe, entre todas as artes, a música seria aquela que alcança esta equivalência entre paisagem e estética. As *llanuras*, são descritas como “esta extensão de misteriosa amplificação dos caminhos sem solução [...]. Seus horizontes inalcançáveis e planos, os campos de verde igual e os céus de uma mutação caprichosa e rica” (Giacobbe *apud* Corrado 2013, p. 100). Desta

³ Algumas de suas publicações podem ser acessadas através do link: <https://www.juanfranciscogiacobbe.com/PUBLICACIONES/revista_ars.html>.

⁴ Por “senadores” Giacobbe se refere ao grupo *Renovación* Juan José Castro, José María Castro, Jacobo Ficher, Juan Carlos Paz, Julio Perceval y Honorio Sicardi.

⁵ No original: “Arte de aglutinación por excelencia (a estética argentina), arte de concertación por fatalidad histórica y por convergencia inmigratoria, el arte argentino y con él la educación estética que de él deriva, es un arte rapsódico” (Giacobbe, s.d., p. 2)

⁶ No original: “Y que en tales fases, todo se produce por reacción crítica y de atracción, de poder y de dominación, pero tiene que tener también, la condición de dejarse morir para renacer y de dejar de ser para ser absorbido por lo aborigen, y, lo aborigen, por su parte, tiene que tener condiciones de defensa, de resistencia, de absorción y de transformación. De este conflicto, de este estado de dualidad estética nace lo rapsódico que representa a América; rapsódico que representa la base del arte poliédrico futuro” (Giacobbe, s.d., p. 11)

Sonatinas latino-americanas para piano

combinação surge o *criollo*, “entendido como expressão histórica da estética da América”, descendente dos valores estéticos espanhóis, que se desenvolvem a partir da região do litoral, da província de Buenos Aires e dos Pampas. Dentre as expressões artísticas desta cultura *criolla* está por exemplo sua dança. Giacobbe destaca a atividade intensa dos sapateados e dos *malambos*, apontando para a destreza virtuosísticas dos pés, a predominância de um *ethos* masculino viril, em que esforço, agressão, luta e dinamismo são os vetores de uma estética que nasce em um território de vitórias e triunfos. É a partir desta breve contextualização sobre os ideais nacionalistas do compositor que podemos desvendar alguns dos sentidos desta Sonatina, que mesmo apoiada nos moldes clássicos, revela em sua forma e conteúdo traços desta tentativa de síntese moderna. O Quadro 1 traz alguns dados identitários da obra.

Sonatina Criolla (Infantil), Op. 40 1951	Movimentos I. Allegretto bien cadenciado (127 compassos)	Dedicatória Hector Julio Oliveira
Edição Ricordi Americana – Buenos Aires, 1956	II. Largamente y cantado con mucho sentimiento (43 compassos) III. Allegretto vivacemente brillante (183 compassos)	Duração aproximada 7'50"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina Criolla* de Juan Francisco Giacobbe

1. Primeiro movimento

No primeiro movimento da *Sonatina Criolla* – *Allegretto bien cadenciado* –, que está na forma sonata, o que nos chama a atenção é a ausência de uma seção de transição entre os dois temas notavelmente contrastantes (c. 1–16 e c. 17–42). Na tonalidade de Dó Maior, o primeiro tema (Ex. 1) é desenvolvido a partir de uma melodia sobre o pentacorde de Dó maior amparada pelo baixo de Alberti. É na simplicidade das notas repetidas somadas à ornamentação rítmica enriquecidas de cromatismos que o compositor confere um desvio dos delineamentos melódicos baseados nas normas clássicas. O mesmo ocorre na acentuação da terceira colcheia do baixo de Alberti. É este tratamento na forma como os elementos clássicos aparecem redesenhados que Giacobbe vai, aos poucos, incrementando a obra de características próprias que lhe dão identidade.

A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951)



Exemplo 1: Tema primário do primeiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 1–10)

O segundo tema *brillante y bien ritmado* (Ex. 2) inicia com movimentos escalares na região da dominante apoiados pelos acordes da mão esquerda em contratempo e com acentos contrastantes, remetendo ao sapateado virtuosístico indicado por Giacobbe na cultura da dança criolla. (c. 18–23).



Exemplo 2: Tema secundário do primeiro movimento da seção de desenvolvimento da *Sonatina Criolla* (c. 16–25)

No segmento seguinte, a partir do compasso 24, as frases mais longas de perfil descendente são construídas junto à indicação *con calma y muy cantado*. O trecho atinge seu ápice expressivo – *con sentimiento* – entre os compassos 34 e 36, no qual observamos as apojeturas que ornamentam as figurações melódicas, enquanto a harmonia passa por Sol menor, explorando a ideia de uma mistura modal (c. 34) até encaminhar-se ao acorde maior de Mi $\flat$ (c. 36). As terminações

Sonatinas latino-americanas para piano

descendentes dos motivos melódicos dos temas primário e secundário, (com exceção do salto de oitava do compasso 45, que antecede a resolução na dominante) se revelam como um recurso poético de muita expressividade que estará presente ao longo da obra.

Em seguida, uma curta seção de desenvolvimento evoca um estado *meditativo* baseado novamente sobre notas repetidas, no qual o material do tema primário é alterado através de procedimento de aumentação (Ex. 3). Este trecho de 12 compassos movimenta-se primeiramente pela tonalidade de Dó Maior (c. 49–60), insinua uma tonicização para a região da subdominante menor (c. 61), quando na verdade o que parece estar em proeminência é novamente a mistura modal entre Dó maior e Dó menor. A insistência no desenho melódico descendente permanece, persistindo o caráter melancólico deste material; seu registro opõe-se à concentração de material no agudo da exposição, se afastando ainda mais de seu caráter infantil e adentrando sutilmente às profundidades da experiência adulta.

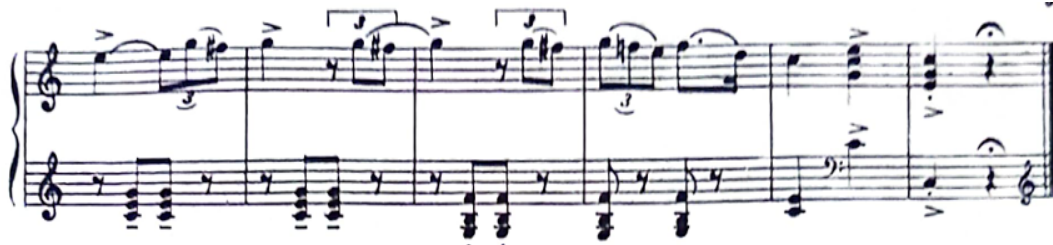


Exemplo 3: Seção de desenvolvimento do primeiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 49–60)

A recapitulação a partir do compasso 72 apresenta duas únicas novidades que revigoram a reapresentação do tema primário: a melodia transposta oitava acima nos oito primeiros compassos e a nova figuração rítmica do baixo de Alberti em semicolcheias. O tema secundário é retomado na sua completude (c. 88–113) culminando no encerramento do primeiro movimento entre os compassos 119 a 127. O material melódico desta seção de encerramento se baseia na *appoggiatura* inicial do motivo do tema primário, adaptado em tercinas (Ex. 4). O primeiro movimento da *Sonatina Criolla* corresponde com seu título de “infantil”, apresentando didaticamente elementos comumente tratados neste tipo de repertório especializado (notas repetidas, baixo de Alberti, movimentos

A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951)

escalares etc). Soma-se a este conteúdo um sutil “sabor” argentino no modo como os perfis rítmicos e melódicos são desenvolvidos, através de acentuações e delineamentos descendentes enfatizados nas partes mais lentas.



Exemplo 4: Seção de encerramento do primeiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 122–127)

2. Segundo movimento

Escrito na tonalidade de Dó menor e em forma ternária pequena “a-b-a”, o segundo movimento da *Sonatina Criolla* é curto (apenas 44 compassos) e decorre imerso numa atmosfera de lamúria. As figurações melódicas do tema *a*, podem ser interpretadas como pequenos recitativos ornamentados que caminham junto ao movimento cadenciado e vagaroso dos acordes em forma de baixo lamento. As indicações expressivas *largamente y cantado con mucho sentimiento* ou *con dolencia criolla* reforçam e indicam certa proximidade à estética barroca, especialmente às sarabandas. O acorde da subdominante na primeira inversão (c. 4) traz ares hispânicos que serão retomados no tema interior (Ex. 5).



Exemplo 5: Tema *a* do segundo movimento da *Sonatina Criolla* (c. 1–10)

Sonatinas latino-americanas para piano

Nos oito compassos seguintes (c. 9–16), o tema é reiterado e adicionado de ornamentações, finalizando com uma suspensão sobre o acorde de dominante com a décima terceira alterada. Na seção *b* (c. 17–27), o tema interior traz uma melodia em 6/8, encenando uma dança lenta de ares hispânicos, realçada pelo acréscimo do segundo grau abaixado no compasso 18. As notas repetidas continuam sendo material importante para a construção destes motivos. A cadência deceptiva que ocorre no compasso 24 desta seção (terceiro compasso do Ex. 6), alcançando o terceiro grau da tonalidade de origem (Mi $\flat$ maior), enfatiza a dramaticidade e traz nova cor ao caminho harmônico. Interessante observar que, mesmo com outra função harmônica no contexto, este mesmo Mi $\flat$ maior funcionou como instância dramática no primeiro movimento (c. 36).



Exemplo 6: Trecho da seção *b* do segundo movimento da *Sonatina Criolla* (c. 22–25)

O retorno da seção *a*, inicia com um acorde dominante com sétima no baixo invés do esperado acorde menor, seguido de um movimento para o quinto grau menor (c. 28–30, C7/B $\flat$ –Gm). Exceto por este início, não há outras variações nesta reapresentação, que finaliza numa semi-cadência em direção ao início do terceiro movimento. Para uma sonatina que se propõe infantil, o segundo movimento apresenta uma contradição em relação à expressividade sugerida pelo título da peça. À luz dos conceitos expostos no início deste texto, podemos inferir que os recursos musicais empregados neste movimento aludem à ideia de uma América hispânica fornecendo um aspecto introspectivo a este sentimento nacionalista e ao cenário *criollo* inventado, especialmente na seção *b*. Nele, Giacobbe faz soar ecos de uma cultura exótica colonizadora que, apesar de dominante, encontra determinada “resistência” para ser absorvida, assim como subjetivado nas palavras do próprio compositor:

o exótico assimilável e o aborígene assimilado. E que em tais fases, tudo se produz por reação crítica e de atração, de poder e dominação, mas tem que também, a condição de deixar-se morrer para renascer e deixar de ser para ser absorvido pelo aborígene, e, o aborígene, por sua vez, tem que ter condições de defesa, de resistência, de absorção e transformação. Deste

A *Sonatina Criolla (Infantil)* de Juan Francisco Giacobbe (1951)

conflito, deste estado de dualidade estética nasce o rapsódico que representa a América; rapsódico que representa a base da arte poliédrica futura. (tradução nossa, Giacobbe, s.d, p. 11)⁷

3. Terceiro movimento

O terceiro movimento da *Sonatina Criolla*, um *allegretto vivacamente brillante*, retoma o aspecto infantil e lúdico dos temas inspirados nas sonatinas do período clássico. Giacobbe compõe um movimento de caráter dançante, também em forma sonata. Nele, é impossível não notar um significativo aumento das indicações interpretativas na partitura, que expressam de variadas maneiras o *ethos* ritmado e *con anima* sugerido pelo compositor. Proponho uma associação deste movimento contínuo em compasso composto ao gênero do folclore argentino denominado “el gato”⁸. Sobre este gênero, Giacobbe comenta:

O ritmo do gato supera a vivacidade ginástica de todas as danças americanas. A estrutura rítmica do malambo e a variedade infinita, criativa e altamente pessoal do seu sapateado, supera a própria austeridade do sapateado andaluz, que vai superar tudo no seu gênero. A riqueza coreográfica da firmeza tem uma plasticidade cuja maldade contém germes de amor e assim acontece com todas as canções e todas as danças. (tradução nossa, Giacobbe, s.d., p. 4)

De acordo com Alberto Williams, *el gato* é cantado pelos *gauchos* em Lá ou Sib, com um acompanhamento de violão que executa os acordes de tônica e dominante, pontilhado em arpejos ou com golpes rasgueados. Seu ritmo é de 6/8 (Fig. 1)⁹.

⁷ No original: “lo exótico asimilable y lo aborigen reasimilado. Y que en tales fases, todo se produce por reacción crítica y de atracción, de poder y de dominación, pero tiene que tener también, la condición de dejarse morir para renacer y de dejar de ser para ser absorbido por lo aborigen, y, lo aborigen, por su parte, tiene que tener condiciones de defensa, de resistencia, de absorción y de transformación. De este conflicto, de este estado de dualidad estética nace lo rapsódico que representa a América; rapsódico que representa la base del arte poliédrico futuro”.

⁸ Aretz adiciona em seu célebre livro sobre o folclore argentino: “Lo mismo que la Zamba, el Gato es danza viva. [...] en nuestros días el Gato se canta y se baila junto con otras pocas danzas criollas que sortearon el correr del tiempo, mereciendo los favores de la recreación popular” (Aretz 2008, p. 192).

⁹ No original: “Los gauchos, lo cantan por lo general en la y sí bemol, con un acompañamiento de guitarra que tiene sólo dos acordes: el perfecto de la tónica y el perfecto de la dominante, sobre el ritmo uniforme de seis corcheas por compás” (Williams 1919, p. 28). “El acompañamiento del



Figura 1: Trecho da transcrição de um gato por Alberto Williams (1919, p. 27)

O tema primário do terceiro movimento (c. 1–16) se apresenta como um contínuo de sequências de 6 colcheias, formando frases melódicas que se repetem em movimento contrário das mãos. Uma série de acentos assinalam a ênfase binária rítmica, e as propostas dinâmicas encontram-se majoritariamente no intervalo entre *mf* e *ff*, postergando os pianos e *pp* para a seção de reexposição (c. 121). Chama a atenção neste movimento a já mencionada terminação descendente das melodias. A ela soma-se a percepção de um gesto rítmico completado pela mão esquerda com saltos de quinta ou oitava. Este traço parece imprimir uma identidade *groovística*¹⁰ resultante que percorre todo o movimento (ver Exs. 7 e 8).

Gato es constantemente el mismo, punteado o rasgueado y sin salir de su compás de seis por ocho" (*ibid.* 1919, p. 29).

¹⁰ Tomo a liberdade de utilizar o termo *groove*, conceito utilizado no campo dos estudos da música popular, para me referir a "determinadas características musicais que são normalmente atribuídas à 'música popular' como *swing*, *groove* e *feeling*, seriam então resultados de uma 'particularidade formativa e energética'. Nela estariam presentes a formatividade gestual, efusiva e personalizante dada pelo Princípio Audiotátil, não estando sujeita ao princípio da repetibilidade uniforme ocidental de origem cartesiana" (Caporaletti 2008, p. 111).

A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951)



Exemplo 7: Terminações descendentes no início do Terceiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 1–9)

a)



b)



Exemplo 8: Outros exemplos de terminações descendentes no terceiro movimento da *Sonatina Criolla* – a) c. 51–54; b) c. 16–19;

Sonatinas latino-americanas para piano

c)



d)



e)



Exemplo 8: Outros exemplos de terminações descendentes no terceiro movimento da *Sonatina Criolla* – c) c. 55–58; d) c. 104–106; e) c. 174–176 (cont.)

A partir do compasso 17, observamos a seção de transição (c. 17–30) para o segundo tema. Os movimentos contrários são substituídos por movimentos escalares paralelos nas duas mãos. Em seguida, as semínimas pontuadas da mão esquerda, entre os compassos 21 e 28, reforçam a marcação binária sobre a ternária comum aos ritmos populares argentinos (Ex. 9).



Exemplo 9: Transição entre primeiro e segundo tema do terceiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 20–24)

A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951)

O tema secundário (c. 31 a 54) na região da dominante, legitima a marcação rítmica binária como material composicional através do reforço das notas pontuadas na mão direita, apresentando uma expansão melódica que mantém o conceito da mesma figuração e se expande em tessitura. Destas notas pontuadas na mão direita surge uma nova melodia sinuosa, produzindo com as notas da mão esquerda uma cantoria em terças paralelas, assim como indica Aretz sobre o estilo do gato: “o gato cantado se dá preferencialmente em melodias maiores, outras vezes em melodias bimodais e somente por exceção aparece alguma composição em modo menor. Todas elas levam terças paralelas quando se cantam em dúo”¹¹. Em poucos compassos e com poucos recursos Giacobbe produz um interesse contrapontístico para este tema: a partir do compasso 43, introduz notas de aproximações que adicionam novos coloridos harmônicos na sequência (como a sétima maior em Sol (c. 43) e a nona em Ré (c. 44). Neste momento, o compositor rompe com a pureza das terças paralelas sem, contudo, perdê-las de vista, acrescentando ainda entre os compassos 47 e 53 acordes de dominantes secundárias e diminutos de aproximação. A seção de encerramento (c. 55–63) retoma o motivo inicial, finalizando na região da dominante.

A partir do compasso 64, segue-se a seção de desenvolvimento na tonalidade de Mi $\flat$ maior (Ex. 10). A passagem para um registro mais grave, junto à indicação *sottovoce un poco misterioso*, rompe com os ares exultantes do material até então desenvolvido. Entre os compassos 64 e 71, Giacobbe trabalha com recortes do motivo do tema secundário, passando pela subdominante e pela homônima menor de Mi $\flat$. Entre compassos 72 e 79, retoma-se o mesmo desenho do trecho entre compassos 8 e 12. Assim como a seção de transição no tema primário, duas sequências semelhantes são apresentadas reduzidas de tamanho, entre os compassos 79 e 84.

A seção seguinte (c. 89–120), é o momento de maior criatividade harmônica de toda a obra. A melodia com inflexões cromáticas resultante das notas pontuadas na mão direita persegue a tonicização em Mi $\flat$ menor (c. 89–96), enquanto que entre os compassos 97 e 104 o foco recai no acorde da dominante (Ex. 11). Entre os compassos 105 e 108 o motivo do tema primário é utilizado

¹¹ “El gato cantado se da preferentemente en melodías mayores, otras veces en melodías bimodales, sólo por excepción aparece alguna composición en modo menor. Todas ellas llevan paralelo de terceras cuando se cantan a dúo” (Aretz 2008, p. 193).

Sonatinas latino-americanas para piano

como material para a retransição para a seção de encerramento desta seção. Neste excerto, Giacobbe parece investir num estilo mais próximo ao romântico, explorando as sonoridades dos acordes diminutos e carregando de tensão todo o trecho até seu ápice na seção de encerramento (c. 109–120).



Exemplo 10: Desenvolvimento do terceiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 64–73)



Exemplo 11: Trecho do desenvolvimento do terceiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 89–103)

A Sonatina Criolla (Infantil) de Juan Francisco Giacobbe (1951)

É unicamente na seção de encerramento que o motivo principal é finalizado com um arpejo ascendente (c.114). A nota Si natural (c.110) prenuncia a chegada da dominante de Dó maior, anunciando a recapitulação no compasso seguinte (c. 121).



Exemplo 12: Seção de encerramento do terceiro movimento da *Sonatina Criolla* (c. 109–120)

O tema primário é integralmente reexposto entre os compassos 121 e 149. No compasso 150, a dominante da tonalidade de origem surge encaminhando os materiais do tema secundário para a afirmação de Dó maior. O tema B é também integralmente apresentado e o terceiro movimento finaliza no ápice da potência: um *sforzando* em *fortíssimo, secco*.

De maneira concisa, podemos dizer que a *Sonatina Criolla* exibe uma crescente dificuldade do ponto de vista dos recursos composicionais e expressivos empregados. O caráter fluído e ritmado do terceiro movimento exige do pianista um engajamento vigoroso e entusiasmado. Neste trabalho, espero ter ultrapassado os aspectos de aparência clássica refletidos na *Sonatina Criolla* de Giacobbe, penetrando no universo de referências do compositor. O objetivo com a análise é de avistar esta planície de horizontes ainda desconhecidos, reconhecer o novo mundo e redescobri-lo, reconquistá-lo de dentro pra fora, metáfora para a re-conhecimento do nosso vasto e rico repertório latino-americano.

Referências

1. Alcón, María Castillo. 2017. El nacionalismo Musical Argentino: *Tonada y Cueca* para clarinete y piano de Carlos Guastavino. Trabajo fin de estudios superiores de música. Conservatorio Superior de Música “Manuel Castillo”, Sevilla, España.
2. Aretz, Isabel. 2008. *El Folklore Musical Argentino*. 1a ed. Buenos Aires: Melos.
3. Caporaletti, Vincenzo. 2008. La théorie des musiques audiotactiles et ses rapports avec les pratiques d'improvisation contemporaines. *Filigrane, Jazz, musiques improvisées et écritures contemporaines*. Éditions Delatour France, n. 8.
4. Corrado, Omar. 2013. Música argentina y producción del espacio: mapa, derivas. *Revista Argentina de Musicología* 14, p. 91–130.
5. _____. 2018. Sonografía de la pampa: las *Pampeanas* (1947–1954) de Alberto Ginastera en el contexto del primer peronismo. *Revista Argentina de Musicología* 19, p. 105–141.
6. Giacobbe, Juan Francisco. 1957. Diez Años de nuestra música. *Dinamica Social*. Año VIII, n. 83–84.
7. _____. S.d. Valoración estética de lo argentino. Ensayos. Serie de conferencias y ensayos en emisión radiofónica: Disponible em: <<https://docs.google.com/viewerng/viewer?url=http://juanfranciscogiobbe.com/PUBLICACIONES/PDF/Tematica-argentina/VALORACION-ESTETICA-DE-LO-ARGENTINO.pdf>>.
8. Ovsejevich, Luis. 2009. Libro de los Premios Konex quién es quién – biografías de los premiados y los jurados – 30 años – 1980-2009. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones de la fundación Konex.
9. Jorras, Ramón. 1968. Presentación del nuevo académico JUAN FRANCISCO GIACOBBE por el Dr. Ramón Torres. Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. 28 de octubre.
10. Williams, Alberto. 1919. “Folklore Musical. El gato” *La Quena*, Año I, n. 2.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA ESPAÑOLA DE JUAN JOSÉ CASTRO (1953)

Gabriel Navia

1. Introdução

Com destacada presença na América Latina, o músico argentino Juan José Castro (1895–1968) desenvolveu uma intensa e brilhante carreira internacional como maestro e compositor (García Muñoz 1996). Foi regente titular de orquestras na Argentina, Uruguai, Cuba, Porto Rico e Austrália, além de ser convidado frequente de orquestras latino-americanas e europeias. Foi membro fundador da *Liga de compositores de Argentina* – ao lado de grandes personalidades como Alberto Ginastera –, membro titular da *Academia Nacional de Bellas Artes*, docente do *Conservatorio Nacional de Música* e diretor do *Conservatorio de Puerto Rico* – a convite de Pablo Casals. Obteve diversos prêmios ao longo de sua carreira que garantiram desde estudos na *Schola Cantorum*, sob a tutela de Vincent D’Indy, até a estreia de sua ópera *Proserpina y el extranjero* no prestigioso teatro *La Scala* de Milão.

Sua extensa obra abrange desde balés, óperas e música sinfônica até peças menores para música de câmara e piano solo (*ibid.*, p. 20). Seu estilo caracteriza-se, de forma geral, pela “presença intrínseca” do elemento nacional, tanto de origem argentina quanto espanhola, sempre de forma a evitar o emprego explícito de temas ou traços folclóricos, dando preferência a “invenções próprias, nascidas no ambiente e climas especiais de ambos os povos” (García Muñoz 1995, p. 37). Quanto a outros parâmetros balizadores, como o próprio autor afirma, sua obra permanece alheia “a qualquer doutrina e teoria, seja do dodecafonismo ou outra” (*ibid.* 1996, p. 20).

A *Sonatina Española* foi composta em Melbourne no ano de 1953 (vide Quadro 1), enquanto Castro exercia o posto de regente titular da *Victorian Symphony Orchestra*. A obra é dedicada à pianista américo-australiana Hephzibah

Sonatinas latino-americanas para piano

Menuhin¹, com quem Castro teve a oportunidade de desenvolver atividades artísticas e docentes durante sua estada na Austrália (Ogas 2010, p. 214). Como o título da obra sugere, esta sonatina em três movimentos exibe um pronunciado caráter nacionalista que se apoia sobre o folclore andaluz. Enquanto os dois primeiros movimentos dão destaque à dramaticidade do *cante jondo* flamenco², o *finale* se apresenta como uma sátira neoclássica em que o folclore espanhol é contraposto ao virtuosístico Rondó da *Sonata em Dó maior*, Op. 24, n. 1, de Carl Maria von Weber.

Sonatina Española Melbourne, 1953	Movimentos I. Allegretto comodo (166 compassos)	Dedicatória Hephzibah Menuhin
Edição Universal edition Ltd. – Londres, 1956	II. Poco lento (73 compassos) III. Allegro (346 compassos)	Duração aproximada 16'30"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina Española*

2. O elemento espanhol na obra de Juan José Castro

Castro sempre manteve uma relação bastante próxima com a cultura espanhola, fruto de sua descendência paterna galega e da forte admiração que guardava por músicos e intelectuais espanhóis, dentre eles Manuel de Falla, Julián Bautista e Federico García Lorca. Seu interesse e conhecimento sobre os cantos folclóricos hispânicos podem ser apreciados no seguinte relato sobre uma de suas viagens à Galícia:

Meu pai era galego. Faz muitos anos, viajando pela Galícia com o célebre violinista espanhol Manuel Quiroga, tive a oportunidade de ouvir, em seu próprio ambiente, uma infinidade destes cantos, uns cheios de graça, outros nostálgicos, todos ricos em expressão. Não me esqueço dos “Alaloes” cantados em campo aberto durante as tarefas agrícolas. Nem as danças populares tão típicas. (Castro *apud* García Muñoz 1995, p. 35)

Além das causas apontadas acima para a proximidade de Castro à cultura espanhola, o musicólogo Julio Ogas observa também uma forte motivação política nesta relação (2010, p. 212). Em relatos diversos, o compositor expressa

¹ Vale apontar aqui que Hephzibah Menuhin é irmã do renomado violinista Yehudi Menuhin, o qual solou sob a batuta de Castro em 1941 (García Muñoz 1996, p. 6 e 9).

² Gênero tradicional do flamenco caracterizado por sua densidade e profundidade expressiva.

seu descontentamento com a ascensão conservadora de viés fascista que toma força a partir de 1936, sob a liderança do general Francisco Franco. Por exemplo, ao se manifestar sobre sua amizade com o compositor Julián Bautista, Castro diz que “este ser delicado, modesto e abundante em simpatia, silenciou atos de inequívoca bravura que o dominaram na hora de defender causas urgentes para a saúde de seu país” (Castro *apud* Ogas 2010, p. 213). De maneira semelhante, no discurso que proferiu no funeral de Manuel de Falla, Castro destaca que

nele [em Falla], a bondade sem limites e a sensibilidade aguçada de um artista predestinado ofereciam à dor uma presa fácil. Por isso um dia abandonou sua pátria, no final de uma luta entre irmãos que o dilacerou, como dilacerou a Espanha, onde já não encontrou solidão nem paz. É por isso que ele nunca quis voltar para ela. (*ibid.*)

Para reforçar seu argumento, Ogas observa que todas as obras em que Castro utilizou a temática espanhola foram compostas após 1936, ano em que tem início a Guerra Civil Espanhola.

3. A Sonatina Española

3.1. Allegretto comodo

O primeiro movimento da *Sonatina Española*, uma típica sonata bitemática modernista com recapitulação abreviada, instaura, em seus primeiros compassos, a sonoridade andaluz ao introduzir figuras rítmicas, ornamentos e coleções modais que nos remetem imediatamente a esta tradição. Somam-se a estes elementos, a precisão rítmica e o carregado ambiente cromático, os quais conferem a esta paisagem andaluz uma seriedade austera.

O primeiro compasso da obra ratifica, ainda que prematuramente, a liberdade estética a qual o compositor se refere ao definir seu estilo: um ímpeto neoclássico que se manifesta nas sucessivas transposições da tríade inicial parece flertar com a técnica dodecafônica ao compor o agregado de doze notas já na abertura do segundo compasso. À medida que o tema primário se desenvolve (c. 1–14, vide Ex. 1), o compositor passa a dar prioridade melódica e harmônica a dois intervalos emblemáticos de coleções de tradição espanhola, a saber, a segunda menor (entre os graus $\hat{1}$ e $\flat\hat{2}$) e a segunda aumentada (em posições escalares variadas). Estes intervalos básicos compõem desde o modo frígio até modos menos comuns na tradição da música clássica europeia, os quais são

Sonatinas latino-americanas para piano

constantemente seccionados e modelados pelos procedimentos de transposição e sobreposição.

O diverso e cromático ambiente harmônico que caracteriza o tema primário apresenta-se quase que totalmente sobre um pedal de Fá#, o qual acaba estabelecendo, forçosamente, a coleção de Fá# frígio/menor como referencial, impressão que só virá a ser confirmada ao fim do movimento. Do ponto de vista temático, é o entrelaçamento, a fragmentação e a transposição de dois gestos contrastantes – um arpejado, o outro escalar – que dão unidade ao módulo.

The musical score for the first system of the primary theme of the Sonatina Española by J. J. Castro is presented in two staves. The upper staff features a melodic line with a 'Gesto arpejado' (arpeggiated gesture) and a 'Gesto escalar' (scalar gesture). The lower staff contains a harmonic line with triads (Am, Bb, B) and a 'Pedal' (pedal point) marked with a dashed line. The score is annotated with 'Agregado' (added), 'frígio' (Phrygian), 'Bb menor harmônica (modo sobre 4/7)' (Bb minor harmonic (mode over 4/7)), and dynamic markings 'p', 'mp', and 'mf'. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Exemplo 1: Tema primário da *Sonatina Española* de J. J. Castro (c. 1–10)

A partir do compasso 9, o gesto escalar conduz o tema primário, por meio de um movimento cromático ascendente, ao primeiro ponto harmônico estável (Ré# menor, c. 12), sugerindo uma pontuação formal. Esta articulação é então confirmada pela repetição do gesto melódico e subsequente repouso sobre o mesmo nível harmônico, enarmonizado como Mi♭ menor. Tal articulação é seguida por uma seção de transição (c. 14–27) caracterizada pela justaposição de gestos contrastantes que se interrompem mutuamente sem deixar que as ideias

A Sonatina Española de Juan José Castro (1953)

sejam devidamente concluídas. Esta espécie de discussão entre agentes temáticos culmina com o retorno exaltado do tema inicial (c. 21–24), o qual, emulando uma articulação cadencial, põe um ponto final no conflito. O gesto apresenta-se, primeiramente, harmonizado por tríades paralelas e, na sequência, assume a forma de um típico rasgueado espanhol (adaptado para o piano) para pontuar o fim da transição.

No compasso 28, emerge o tema secundário, *cantabile* e *dolce*, dissipando a seriedade inicial e, ao mesmo tempo, introduzindo um caráter misterioso (Ex. 2). O ritmo torna-se mais flexível, a melodia adota um perfil circular e o ambiente harmônico abandona os modos andaluzes para privilegiar a sonoridade brilhante e, de certa forma, mística do modo lídio. O centro harmônico desloca-se de Fá# para Lá, novamente ancorado pelo recurso do pedal, e o acompanhamento da mão esquerda torna-se mais rarefeito, limitando-se, inicialmente, ao arpejo de um acorde de Ré maior com sétima menor. Juntos, melodia e acompanhamento compõem uma atmosfera harmônica bimodal formada pela sobreposição das coleções lídia e dórica, apoiadas sobre o centro de Lá.

The image displays a musical score for the secondary theme of the Sonatina Española by Juan José Castro, spanning measures 27 to 35. The score is written for piano and features a treble and bass staff. Measure 27 is marked with 'cedendo un poco' and 'cantabile dolce'. A box labeled 'S' is placed above the staff at measure 28. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The melody is characterized by a circular profile, and the accompaniment in the left hand is sparse, consisting of arpeggiated chords. The score includes dynamic markings such as 'pp' (pianissimo) and 'fp' (fortissimo). The piece concludes with a final chord in measure 35.

Exemplo 2: Tema secundário da *Sonatina Española* de J. J. Castro (c. 28–35)

A circularidade que marca o gesto melódico principal do tema secundário se manifesta também no âmbito da forma, que pode ser definida como

Sonatinas latino-americanas para piano

rotacional³. Como um todo, o módulo compreende quatro rotações completas (Quadro 2), cada uma composta por dois momentos contrastantes, porém complementares: 1) exposição temática e 2) variação melódica, geralmente envolvendo também a intensificação rítmica. Esta circularidade formal acentua o caráter misterioso da seção, criando um ambiente quase labiríntico que suprime a direcionalidade harmônico-formal característica da segunda parte da exposição do *allegro* de sonata.

Rotação 1	Rotação 2	Rotação 3	Rotação 4
c. 28–35	c. 36–43	c. 44–52	c. 53–des.
Lá lídio	Mib lídio	Dó♭ → Ré♭ lídio	A la Stravinsky

Quadro 2: Processo de rotação temática do tema secundário

A primeira rotação (c. 28–35) é interrompida pela repentina e transitória transposição do tema para Mib lídio, transferindo para o plano harmônico a relação de trítono que caracteriza esta coleção. Completam esta segunda rotação (c. 36–43), o retorno a Lá lídio e uma sutil reharmonização da ideia principal. A transposição ascendente em um tom do tema principal dá início à seguinte rotação, a qual, por meio de giros melódicos entorpecentes, parece, desesperadamente, buscar uma saída deste labirinto formal. A intensificação rítmico-melódica e o suporte harmônico mais brilhante (Ré♭ lídio seguido de tons inteiros) contribuem para o caráter ansioso que se instaura a partir da sensação de aprisionamento. O tema principal retorna mais uma vez, em seu nível harmônico original (Lá lídio), agora com um marcado caráter stravisnkiano⁴, dando início à quarta rotação temática. Desta vez, o processo de intensificação

³ Lanço mão do conceito de *rotação* para caracterizar a estrutura formal do tema secundário. A partir de Hepokoski e Darcy, pode-se definir tal conceito como a reciclagem (variada ou não) de um complexo temático referencial ordenado composto por, no mínimo, dois módulos ou momentos (2006, p. 611–614).

⁴ Me refiro ao procedimento compositivo característico do estilo nacionalista de Stravinsky em que a múltipla reiteração de um padrão (seja ele rítmico ou melódico) é entrecortada por gestos acentuados e ritmicamente irregulares. A alusão à figura de Stravinsky não se limita a esta ocasião na *Sonatina Española*, mas ocorre também, de forma mais sutil, nos paralelismos rítmicos que a obra de Castro mantém com a *Sonata para Piano* (1924) de Stravinsky. Compare, por exemplo, as colcheias em compasso composto que abrem ambos os primeiros movimentos, a presença marcante de fusas e semifusas nos segundos movimentos e a relevância das semicolcheias ininterruptas para os terceiros movimentos.

A Sonatina Española de Juan José Castro (1953)

temática finalmente permite que o tema secundário se liberte deste labirinto formal, porém, aparentemente incapaz de concluir este ciclo de maneira convencional, o módulo evade a pontuação cadencial que caracterizaria o fim do tema secundário, dissolvendo-se freneticamente, e sem aviso prévio, no próprio desenvolvimento. A confirmação de que esta seção já está em curso só sucede, de fato, no compasso 70, com a emergência de motivos provenientes do tema primário.

Ao desenvolver o tema primário, Castro se serve, principalmente, do procedimento de fragmentação temática para provar combinações motivicas ainda não exploradas ao longo do movimento. Privilegiando a rotação temática expositiva, o tema secundário surge após o desenvolvimento do tema primário, pairando sobre um pedal e trazendo, novamente, seu ar misterioso. A partir do compasso 108, inicia-se uma longa retransição que retoma o desenvolvimento do tema primário, revelando, ao fim de seu argumento, por meio da insistência sobre seu gesto de abertura em fortíssimo e com suporte triádico, toda a austeridade deste material temático.

Evitando a redundância temática, a recapitulação (c. 132) se limita ao essencial para cumprir suas exigências formais. Enquanto a abreviação da primeira parte da recapitulação (tema primário e transição) não deforma sua estrutura, a abreviação do tema secundário suprime todo o processo de rotação que define sua essência na exposição, e, desta maneira, limita sua função ao plano harmônico. Curiosamente, ao estilo schubertiano, a recapitulação do tema secundário não ocorre sobre a tônica inicial (genericamente, Fá#), mas parece compensar a distância de terça ascendente que marcou a relação entre os centros harmônicos de ambos os temas na exposição (Fá#–Lá), apresentando-se em Ré lídio, uma terça abaixo da suposta tônica global, Fá#. A manutenção desta tensão harmônica sugere uma certa relutância do tema secundário de associar-se a Fá#, algo que se torna inevitável com a chegada da coda (c. 153). Esta última seção mescla elementos dos temas primário e secundário e, de forma impositiva – assim como anteriormente –, restaura o centro de Fá#. O retorno ao plano tonal inicial não logra dirimir o embate entre os materiais temáticos contrastantes que, por meio da inflexão do grau escalar 2̂ (Sol_b ou Sol#), colocam lado a lado os modos frígio e eólico (menor).

Sonatinas latino-americanas para piano

3.2. Poco lento

O segundo movimento traz, ao plano dramático da obra, um momento de introspecção marcado pela oscilação entre razão e emoção ao longo de uma grande forma ternária. Na primeira parte (c. 1–13), predomina a racionalidade formal, projetada através de uma malha contrapontística bem acabada, resultante do imbricamento planejado de três gestos temáticos.

O gesto de abertura (*a*) nos remete imediatamente ao ambiente andaluz por meio da citação de *Nana*, canção de ninar das *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla (Ex. 3). O gesto, que percorre uma tríade maior em movimento descendente, mesclando graus conjuntos e salto entre a terça e a fundamental do acorde de tônica, nos remete à linha de acompanhamento que abre a canção de Falla e embala uma dolorosa linha melódica. O caráter dramático da canção é mantido na obra para piano por meio da manutenção de um aroma frígido inebriante.

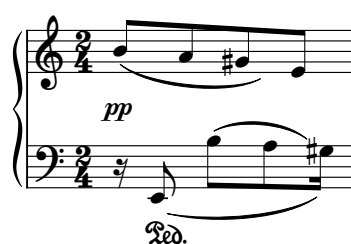
Sonatina Española, Castro

Poco lento (♩ = 56)



Nana, Falla

Calmo e sostenuto (♩ = 42)



Exemplo 3: Comparação entre citação e trecho original de *Nana*, de Manuel de Falla

Após a repetição variada do gesto de abertura e sua transposição para a voz do contralto, emerge o segundo gesto temático (c. 3–5) que compõe a malha contrapontística da primeira parte (vide Ex. 4). Este gesto se diferencia do primeiro por seu direcionamento ascendente, ritmo anacrústico e ênfase no procedimento de repetição. O retorno do gesto de abertura, no compasso 5, e sua repetição subsequente, conduzem a uma surpreendente cadência em $\text{Si}\flat$ maior (c. 7). Tal articulação marca o fim do que virá a ser, com a conclusão da parte A, a exposição de uma forma binária com recapitulação.

A Sonatina Española de Juan José Castro (1953)

A

Gesto temático *a* Repetição variada Gesto temático *b*

p Gesto temático *c*

4

Gesto *a* (invertido) *poco cresc.* *(ben legato)* *poco cresc.*

7

SCC Gesto temático *c*

poco f *p* *f* *mf*

Cadência autêntica em B♭

Exemplo 4: Gestos temáticos principais da parte A do segundo movimento da *Sonatina Española* (c. 1–9)

Após uma breve cesura, inicia-se a seção central contrastante (c. 8–12), trazendo ao patamar melódico aquilo que, no primeiro compasso, parecia não passar de um acompanhamento à linha principal. Sua maior relevância formal neste momento nos leva a classificá-lo como gesto temático *c*, o qual se distingue dos demais por inserir uma marcada angulosidade melódica e aceleração do movimento linear descendente. O retorno do gesto *a* em forma invertida encaminha o fim da seção com a chegada ao acorde de Ré♭ maior (c. 12), “tonicizado” via quinta descendente (♯5–1̂) de corte frígio. A recapitulação se apresenta de forma abreviada (c. 12–14), limitando-se a duas iterações do gesto de abertura em Ré♭ com o suporte de Si♭ frígio.

Apesar de sua estrutura binária cíclica, a parte B (c. 14–59) abandona a racionalidade formal inicial, permitindo uma expressão temática livre, não balizada pelos limites do consciente. A alteração do estado de consciência parece emergir gradualmente de lugares profundos até se materializar por completo em uma seção central contrastante de caráter improvisativo e declamatório (c. 26–

Sonatinas latino-americanas para piano

43). O ambiente andaluz se acentua com a inicial ênfase sobre o modo frígio e a subsequente condução melódica melismática de grande carga dramática, típica do *cante jondo* (Ex. 5).

The musical score for piano, measures 24-30, is presented in two systems. The first system (measures 24-27) begins with a box labeled 'SCC' above measure 24. The music is in 3/8 time and features a melismatic passage. The melody is characterized by long, flowing lines with many accidentals, typical of the 'cante jondo' style. The key signature has two flats. The score continues through measure 30, showing a continuation of the melismatic texture with various articulations like 'dolce' and 'comodo'.

Exemplo 5: Escrita melismática que caracteriza a seção central contrastante da parte B (c. 24–30)

Um momento de aparente lucidez pontua o fim do longo e doloroso solo que caracteriza a seção central contrastante. O surgimento repentino do gesto temático *c* e seu breve desenvolvimento (c. 40–42) remetem à racionalidade da parte A. Porém, o gesto é imediatamente obliterado pelo retorno da sonoridade profunda que abre a segunda parte do movimento. Tal recapitulação temática estabelece o tipo cíclico desta forma binária e, tomando o mesmo trajeto que conduziu ao abandono da consciência formal inicial, tenta agora recuperá-la. A recapitulação do gesto de abertura no compasso 52 sugere que a tentativa foi bem sucedida, porém tal impressão se prova falsa com o retorno do discurso melismático.

A recapitulação da parte A se concretiza, finalmente, no compasso 60, exibindo, imediatamente, renovada racionalidade por meio da reorganização da malha contrapontística e da reelaboração de seus gestos temáticos. A coda (c. 65–fim) torna explícito o embate entre razão e emoção – consciente e inconsciente, mente e espírito –, colocando lado a lado seus principais representantes temáticos.

3.3. Allegro

O último movimento contrapõe a tradição espanhola ao virtuosismo exacerbado do Rondó da *Sonata em Dó maior*, Op. 24, n. 1, de Carl Maria von Weber para compor uma sátira que tem como alvo o regime nazifascista instaurado na Espanha pelo franquismo a partir de 1939⁵. Castro abre o movimento sobrepondo dois materiais temáticos contrastantes: a citação quase literal da melodia de não menos que os 33 compassos iniciais do Rondó de Weber e um tema dançante tipicamente espanhol (Ex. 6). Em lugar de buscar maneiras de acomodar ou suavizar as incongruências entre tais materiais temáticos, o compositor as amplifica propositadamente, primeiro, posicionando os materiais em tonalidades diametralmente opostas – Dó maior e Fá# maior – e, segundo, sobrepondo a métrica binária do Rondó à ternária do tema espanhol. A distância de trítono entre os dois centros tonais e a sobreposição métrica produzem cruzamentos nos âmbitos tonal e formal absolutamente irreconciliáveis que parecem aludir à incompatibilidade entre os ideais do povo espanhol e o regime nazifascista, simbolizado através da obra daquele que, graças à sua ópera *Der Freischütz*, tornou-se um dos primeiros representantes do nacionalismo austro-germânico.

Este último movimento da *Sonatina Española* possui a forma de um rondó de cinco partes em que, curiosamente – talvez para evitar maiores redundâncias e para enfatizar o embate entre o folclore espanhol e o nacionalismo germânico –, o refrão central encontra-se ausente (vide Quadro 3). Seguindo a estrutura de seu intertexto referencial, o Rondó de Weber, o tema principal se apresenta como uma forma binária com recapitulação de grandes proporções. Após a exposição do tema espanhol (c. 1–21), o Rondó toma a frente para construir uma seção central contrastante (c. 22–58) que conduz, eventualmente, a uma semicadência em Dó menor (c. 52–55), preparando o retorno do tema principal na tonalidade do próprio Rondó weberiano. Porém, contradizendo tal proposição tonal, o tema espanhol retorna em sua tonalidade original (c. 59), Fá#, trazendo, desta vez, uma inflexão mixolídia mais acentuada. Tal retorno temático ocupa agora a mão direita, suprimindo, assim, não apenas a tonalidade do Rondó, mas também seu material melódico.

⁵ Esta interpretação toma como fonte de inspiração a leitura semiótica da obra realizada por Julio Ogas. Vide Ogas 2010, p. 193–217.

Sonatinas latino-americanas para piano

A	⇒ B	A	C	A ⇒ Coda
c. 1–98	c. 99–144	X	c. 144–207	c. 208–346
Folclore espanhol/ Rondó de Weber	Referência ao segundo movimento (sonoridade andaluz)		Nova referência a Weber (caráter militar)	Intensificação do embate entre folclore espanhol e nacionalismo germânico

Quadro 3: Estrutura formal do terceiro movimento da *Sonatina Española*

Exemplo 6: Início do terceiro movimento da *Sonatina Española*

Após amplo desenvolvimento temático, a primeira grande seção parece dissolver-se no que, retrospectivamente, pode ser concebida como a parte B (c. 99–144) deste rondó. A ausência de uma cadência que demarque os limites de cada uma das grandes seções nos leva a conferir o papel de articulador formal à emergência de materiais temáticos do segundo movimento (Ex. 7). A citação da canção de Falla e a eventual recuperação do gesto temático *b* trazem, ao último movimento, o aroma frígido e o caráter dramático do *cante jondo* que marcaram, em momentos diversos, os movimentos anteriores. Apesar do destaque temático conferido aos materiais do segundo movimento, os arroubos do Rondó vão aos poucos dominando o plano melódico até assumirem o seu total controle no início da parte C (c. 144–207).

Esta seção traz à tona uma nova citação do Rondó de Weber (Ex. 8) (c. 147–159), que desta vez assume um acentuado caráter militar, representado não

A Sonatina Española de Juan José Castro (1953)

apenas por um tema de perfil nacionalista e uma forte precisão rítmica, mas, principalmente, por chamadas de trompa (c. 161–163; 188–192) e graves profundos que remetem a verdadeiros bombardeios (c. 168–170; 176–177). A soma destes elementos ao longo da parte C parece compor uma representação burlesca dos campos de batalha da Guerra Civil Espanhola.

⇒ B

97 8..... Gesto temático *a* (segundo mov.)
espressivo
102 *sostenuto* (*legato*)

Exemplo 7: Citação de gesto temático *a* do segundo movimento

147 *p*
151 *cantabile*
155 *cantabile*

Exemplo 8: Material temático da parte C (c. 147–158)

Sonatinas latino-americanas para piano

A obra termina com a recapitulação do refrão (A, c. 208), mas sem minimizar o embate ideológico travado ao longo do movimento. Nesta última seção, fragmentos de seus materiais temáticos principais são postos lado a lado de forma a intensificar o conflito entre a tradição espanhola e o nacionalismo germânico. Ao estilo de um fandango, este processo de intensificação se materializa também no plano rítmico-melódico, conduzindo a uma seção final de virtuosismo extremo. O fim desta grande sátira retoma a oposição tritônica Dó/Fás, aproximando, jocosamente, as duas coleções nos planos vertical e horizontal. O retorno a Fás não é casual, mas, em observância à convenção da monotonalidade, corresponde à recuperação do centro melódico-harmônico do primeiro movimento.

Assim, a *Sonatina Española* é uma obra de fôlego que exige do intérprete não apenas um grande virtuosismo técnico, mas também uma alta capacidade de compreensão estrutural e expressiva. Nela, Castro nos conduz com uma técnica compositiva irretocável por uma excursão a realidades hispânicas diversas, que envolvem desde o flamenco andaluz até o franquismo nazifascista, sem deixar de passar pela obra de seu estimado e fraternal amigo, Manuel de Falla.

Referências

1. Garcia Muñoz, Carmen. 1995. Juan José Castro. Su pensamiento, sus escritos. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"*, n. 14, p. 27–70.
2. _____. 1996. Juan José Castro (1895–1968). *Cuadernos de Música Iberoamericana*, v. 1, p. 3–24.
3. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth Century Sonata*. New York: Oxford University Press.
4. Ogas, Julio. 2010. *La música para piano en Argentina (1929–1983). Mitos tradiciones y modernidades*. Madrid: Instituto complutense de ciencias musicales.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA Nº 2 DE HÉCTOR TOSAR (1953–54)

Silvia Hasselaar

1. Introdução

A *Sonatina nº 2* foi composta em 1953–54 em três movimentos, o primeiro *Allegro Moderato*, o segundo, *Lento*, e o terceiro em dois andamentos, *Presto* e *Allegro Giocoso, non troppo mosso* e dedicada a Renée Pietrafesa (Batlle 1967, p. 20). Publicada em 1959, pela Ricordi Americana, em Buenos Aires, foi estreada no dia 22 de setembro de 1955, no Ciclo de Música Americana da Associação Cristã de Jovens, em Montevideu, com o autor ao piano.

Tosar era amado e admirado no Uruguai e, quando faleceu em Montevideu, em 17 de janeiro de 2002, os uruguaios sentiram como “um duro golpe” (Aharonián 2002, p. 1). Escrito dois meses após a morte do músico, essas palavras dão uma pequena dimensão do carinho que os uruguaios nutriam por “um dos compositores considerados mais importantes do continente” (Aharonián 2002, p. 1). Nutrida de um pianismo desafiador, essa sonatina de três movimentos (Quadro 1) revela traços musicais de caráter contemporâneo, ao mesmo tempo que nos remonta a modelos conhecidos e visitados do classicismo com seus temas claros, fragmentos contrapontísticos em profusão e temas nostálgicos envolvidos de caráter. A energia que brota das semicolcheias alternadas nos faz querer brincar com as mãos nos acentos de pontuação rítmica precisa e eletrizante do terceiro e último movimento. É uma música que desafia e acolhe ao mesmo tempo.

Em plataforma conhecida de música, a *Sonatina nº 2* é exibida em duas versões. A primeira gravação, em CD, se assoma com o pianista uruguaio Luis

Sonatinas latino-americanas para piano

Batlle Ibañez em 2009¹. E no mesmo local há uma gravação de 2017 do pianista, humorista e escritor Léo Maslíah².

Sonatina nº 2 Montevideu, 1953–4	Movimentos I. Allegro Moderato (104 compassos) II. Lento (89 compassos) III. Preto – Allegro Giocoso, non troppo mosso (139 compassos)	Dedicatória Renée Pietrafesa
Edição Ricordi Americana, 1959, Buenos Aires		Duração aproximada 10'00"

Quadro 1: Dados Identitários da *Sonatina nº 2* para piano de Héctor Tosar

Na época da composição da *Sonatina nº 2* (1953–54), Tosar estava vivenciando um momento histórico sentido pela maioria dos compositores latino-americanos, na busca por estabelecer a linguagem de suas obras nas fontes musicais de seu país de origem. Uma identidade folclórica própria, aliada à uma linguagem musical moderna inspirada no exemplo de Bartók (Aharonián 1991, p. 31). Essa atração pelo exemplo do compositor húngaro exemplifica-se na música de Tosar pela articulação acentuada e nos ritmos eletrizantes do terceiro movimento. Já para a melodia inicial do tema do segundo movimento, a inspiração remete para características do folclore uruguaio. Mas sobretudo, a *Sonatina nº 2* expressa uma ligação com tendências neoclássicas ou universalistas pela utilização de esquemas formais convencionais refletidos em uma linguagem pós-tonal (Hasselaar 2006, p. 30). A obra se aproxima de procedimentos da música pós-tonal na recorrência dos conjuntos referenciais que resultam numa ‘tonalidade’ pela fixação dessas sonoridades características. Esta predileção do compositor pela conservação de centros referenciais foi mencionada por Tosar em entrevista em 1960³, nela o compositor diz que do ponto de vista técnico, ele não era um serialista dogmático e que dentro das séries precisava encontrar centros tonais – “minhas séries (conjuntos) eram reduzidas a quatro ou cinco notas porque me custava trabalhar com séries cromáticas inteiras, pois essas me

¹ *Sonatina nº 2*, de Héctor Tosar, por Luis Batlle Ibañez: <<https://www.youtube.com/watch?v=-lCrxFY-Gws>> (Acesso em 06.01.2025).

² *Sonatina nº 2*, de Héctor Tosar, por Leo Maslíah: <<https://www.youtube.com/watch?v=cE9z18nCW3c>> (Acesso em 06.01.2025).

³ Esta entrevista foi concedida por Tosar a Pablo Mané Garzón (Kröger 1997, p.104).

resultavam pesadas e ameaçadas pela rigidez” (Kröger 1997, p. 104). Em 1992, ou seja, trinta e dois anos depois dessa entrevista à Neffer Kroger, Tosar apresentou um trabalho manuscrito com a síntese dessas experiências teórico-analíticas que ele chamou de Los Grupos de Sonidos. Neste trabalho, o compositor explicita as inquietudes e buscas em torno da problemática da altura dos sons e descreve os vários processos de decomposição pelo qual passou a música tonal até chegar ao serialismo de Schoenberg. Para Tosar, “as duas tendências conhecidas por tonalidade e atonalidade podem e devem ser usadas e combinadas entre elas para maior benefício da expressão musical” (Tosar 1992, p. 17). O grupo de sons ou conjuntos de alturas funcionam à Tosar como “um princípio de estabilidade tonal, uma maneira de resolver o problema da tonalidade” e ele apresenta doze grupos de três sons que denomina Trífono. O detalhamento desse conceito chamado pelo compositor de ‘Total Cromático’ pode ser verificado em (Hasselaar 2006, p. 43–44). Abaixo, mostro o Total cromático através de quatro transposições do Trífono V



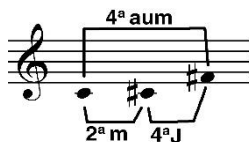
Exemplo 2: Total cromático gerado por quatro transposições do Trífono V

Tosar rejeitava a ideia de atonalismo total, ou seja, uma música sem notas, coleções, alturas ou formas que pudessem estabelecer vínculos referenciais e expressivos na sua obra. Em entrevista a Aharonián (1967, p. 25), Tosar afirma que sempre buscou um meio de alcançar a comunicação e expressividade em suas músicas e que essa expressividade poderia vir de uma melodia, de uma cor sonora ou simplesmente das formas.

Na análise da *Sonatina* n^o 2, a tonalidade é entendida no sentido de cor sonora da obra ou conjunto sonoro, cuja recorrência proporciona sua estrutura formal. No decorrer dos três movimentos desta sonatina, o idioma sonoro baseia-se em coleções referenciais da música tonal e pós-tonal, pois o compositor combina o livre cromatismo com coleções diatônicas, octatônicas, pentatônicas e de tons inteiros, promovendo a interação entre essas várias formações. Os procedimentos contidos não são os da harmonia funcional, mas se relacionam pela recorrência de um grupo de notas que fixa a sonoridade característica da obra. Verificou-se, através do processador de notas (PCN) de Jmary Oliveira (2001) que auxiliam na análise dos conjuntos, que o grupo dos sons 3-5 (016), ou

Sonatinas latino-americanas para piano

seja, um grupo de notas constituído por uma 4ª aumentada, uma 4ª justa e uma 2ª menor constitui-se no elemento sonoro mais presente na obra⁴.



Exemplo 3: Conjunto 3-5 (016)

2. Allegro Moderato

A obra se divide em três movimentos, sendo o primeiro movimento composto de cento e quatro compassos em 4/4 e 2/4 e andamento *Allegro Moderato*. A estrutura formal do movimento delineada por frases claras, constituídas por motivos distintos, está dividida entre Exposição (c. 1–35), Desenvolvimento (c. 36–67) e Reexposição (c. 68–104). As intenções de fraseado da linha melódica da mão direita (c. 1–10) no Primeiro Grupo Temático (doravante, 1º G.T.) ficam claras quando a tocamos separadamente da intervenção incisiva das duas vozes do acompanhamento. O ritmo sincopado da mão esquerda “rouba a cena” constantemente da melodia, numa luta que abranda na entrada da transição e final do 1º G.T. A curta transição de oito compassos traz consigo, no compasso 13, a revelação do ritmo característico do 2º G.T.: . Do compasso 11 ao 14, há uma construção imitativa em tercinas que saem do *pp* e culminam *f* no compasso 14. O compositor projeta uma onda em tercinas que saem do registro grave e alcançam o forte no agudo C5. A seção finaliza a partir de um alargamento rítmico e mudança de fórmula de compasso para 2/4. Esse espaçamento do registro em bordadura das tercinas entre os compassos 15–17 é utilizado para alargar e contribuir no retardando escrito do final da transição. A entrada do 2º G.T. é melódica e *cantabile* e as colcheias com intervalos espaçados do acompanhamento nos remetem ao balançar suave e acolhedor de uma canção  ar.

A técnica primorosa;  imposição de Tosar mostra e pontua com clareza as partes da obra através do ritmo. Primeiro, na inserção do inciso rítmico característico do 1º G.T., , e retorno deste material temático dentro do

⁴ O PCN encontra-se disponível em <<https://jamyary.ufba.br/>>. Acesso em 12 de agosto de 2024.

desenvolvimento com o retorno da melodia do primeiro tema, ou seja, o compositor se abstém de recolher material temático do segundo grupo dentro da parte central do movimento. Expande em dobro a seção da transição dentro do desenvolvimento para dezesseis compassos e pontua o local de troca de seção através das conhecidas tercinas em bordaduras e repetição do motivo do compasso 13. Essas observações expressam a minha percepção como pianista e de como enxergo a presença de um pensamento composicional formal voltado à tradição do neoclassicismo, inserido numa linguagem moderna, que transmite segurança no estudo da obra e consequente maior facilidade de memorização. Tosar é um “craque” no equilíbrio das figuras rítmicas alternadas entre as duas mãos numa textura contrapontística que se propaga na direção horizontal e garante a fluência do discurso. A finalização do movimento se dá com a Reexposição no segundo grupo temático (c. 68) seguindo uma alternativa formal da sonata⁵. E a Coda intercala, de dois em dois compassos, tanto os motivos do segundo tema (c. 18 = c. 85) quanto os motivos do primeiro tema (c. 1 e 2 = c. 86 e 87).

Há uma tendência do compositor, em todos os movimentos, em colocar duas vozes na mesma pauta, uma das vozes, geralmente em destaque em sua figura rítmica fazendo um padrão escalar em *legato*. Essa voz em destaque pode vir num padrão escalar octatônico (b) tons inteiros (c) ou cromático (d). Na volta orbitam fragmentos articulados em intervalos em sua maioria cromáticos. Na mão oposta o tema se articula em pequenos seguimentos. Outra característica da sonatina é a predileção por intervalos quartais (a) como mostrado na melodia principal do 1º G.T.

De uma maneira geral, o pianista precisa ficar atento à movimentação constante das mãos nos saltos com troca de direção assim como na fragmentação motívica com indicações de dinâmica e acentos, no adensamento das vozes e polirritmia com mudança de direção, contraponto imitativo e tudo isso misturado numa linguagem pós-tonal, sem referência auditiva da harmonia funcional.

⁵ James Webster (2001, p. 695) mostra que o desenvolvimento temático contínuo combina com a inclinação da não repetição, diminuindo a importância da reexposição. O principal tema pode não aparecer novamente na recapitulação, em exemplo temos Chopin, Sonata op. 58, 1º movimento.

Sonatinas latino-americanas para piano

(a) Musical notation showing a scale with intervals of 4^a (quarta) and 4^a (quarta) with dynamics 4^a j and 4^a dim.

(b) Musical notation showing a scale with intervals of 4^a (quarta) and 4^a (quarta) with dynamics 4^a j and 4^a dim.

(c) Musical notation showing a scale with intervals of 4^a (quarta) and 4^a (quarta) with dynamics 4^a j and 4^a dim.

(d) Musical notation showing a scale with intervals of 4^a (quarta) and 4^a (quarta) with dynamics 4^a j and 4^a dim.

Exemplo 4: Intervalos quartais (a); padrão octatônico escalar (b); padrão escalar de tons inteiros (c); padrão escalar cromático (d)

3. Lento

O segundo movimento contempla uma canção expressiva dolente nos seus vinte e dois compassos iniciais. No compasso 23, aparece um tema em andamento *Poco più animato e rubato* com manipulações motivicas contrapontísticas que remetem a um estilo *fugal*, articulado em intervalos de 2^a menor (Ré#–Mi), 3^a menor (Fá–Ré) e (Mi♭–Dó) e o tema se completa com giros melódicos envolvendo estes três primeiros intervalos. Essa parte central contempla trinta e sete compassos (c. 23–60) e no final do compasso 60, o tema dolente, que evoca manifestações populares à tendência nacionalista, apregoada por Ayestarán (1958) como “folclore imaginário”, volta completando o movimento em dinâmica *ppp*. Em destaque mostro a melodia acompanhada que tem um papel a desempenhar no contexto do neoclassicismo musical e o esquema formal do segundo movimento: A (c. 1–22) – B (c. 23–59) – A’ (c. 60–89).

A Sonatina n. 2 de Héctor Tosar (1953–54)

II

Lento (♩ = 56)

pp

P ma molto

cantabile

mf

dim.

mf

mp

Exemplo 5: Tema dolente destacado em vermelho do segundo movimento (c. 1–22)

O segundo movimento é o mais curto e os primeiros vinte e dois compassos iniciais são tecnicamente mais fáceis comparados com os outros dois movimentos desta sonatina. Cheio de expressividade, esse tema iniciado no final do compasso 3 revela sons que evocam nostalgia e dor advindos do fundo da

Sonatinas latino-americanas para piano

alma do compositor e o pianista saboreia cada intervalo melódico, cada frase lindamente desenhada para finalizar com um segunda menor corrosiva e ferina no final do compasso 20. O baixo se estabelece impassível, abstrato, no fundo das sonoridades sombrias do grave e fica monotonamente circulando, nos vinte compassos, entre um intervalo harmônico de quarta justa e uma sétima maior. Composta de frases curtas e bem desenhadas, a parte central é mais movida num *Poco piu animato e rubato* e parece como se fosse acordada do transe dos primeiros vinte compassos. Mas, entre os compassos 23 e 60, o pianista vai encontrar problemas que instigam o seu controle motor pela alternância das vozes em várias direções, em outras, a escolha do dedilhado é fulcral para compor o fraseado em legato. A volta do tema inicial no compasso 60.4 agora vem transformado com um acompanhamento mais movimentado em semicolcheias arpejadas em largos intervalos, enquanto o canto dolente vem adornado com apojeturas em saltos acrobáticos que desafiam os melhores pianistas.

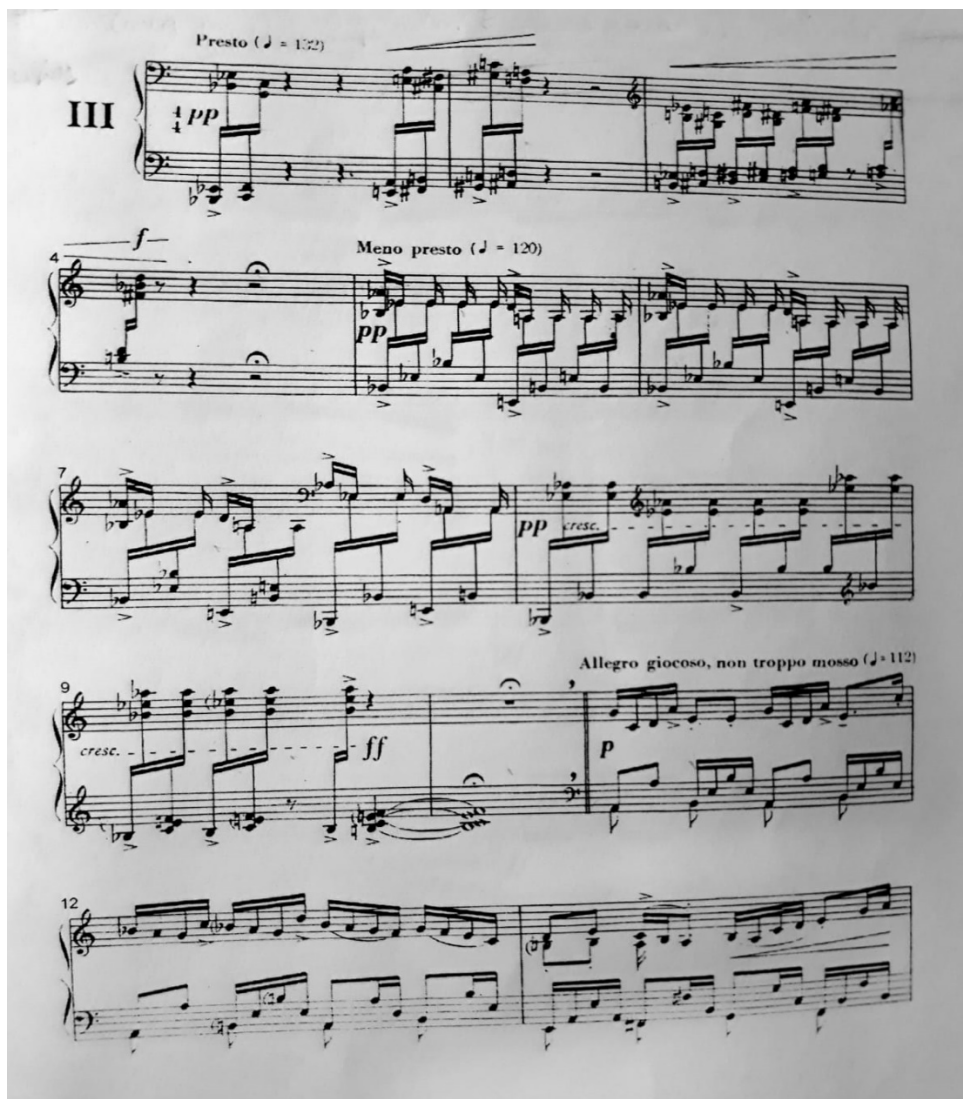
4. Presto

Tecnicamente, o terceiro movimento é o mais laborioso dentre os três e os desafios impostos pelo compositor ao pianista em termos de precisão rítmica vem adicionados a saltos e deslocamentos constantes das mãos. De dimensão maior em relação aos outros dois movimentos, o terceiro movimento contém 138 compassos e revela sonoridades inusitadas associadas ao caráter espanhol num virtuosismo instrumental empolgante (Hasselaar 2006, p. 96). É dividido em seções principais, A e B, que são intermediadas por várias subseções contrastantes ensejando o retorno de A' e B' e finaliza com uma breve Coda. A organização formal do terceiro movimento compreende: Introdução (c. 1–10); A (c. 11–20), b (c. 21–27), c (c. 28–43); B d (c. 44–49), e (c. 50–55), f (c. 56–63), g (c. 64–75), h (c. 76–85), i (c. 86–89), j (c. 90–97); Reexposição (c. 98–106), A' (c. 107–116) b' (c. 117–122), c' (c. 123–128); B' (c. 129–134); Coda (c. 135–139); ou A B A' B'.

Os cento e trinta e nove compassos deste movimento são divididos em variadas indicações de andamento, respectivamente, *Presto* (semínima = 132), *Meno presto* (semínima = 120), *Allegro giocoso, non troppo mosso* (semínima = 112), *Semplice e tranquillo* (semínima = 120), *Non troppo mosso* (semínima = 132), *Piu mosso* (semínima = 152) e *Presto* (semínima = 176) agregados de indicações

A Sonatina n. 2 de Héctor Tosar (1953–54)

massivas de dinâmica e principalmente de acentos que são colocados em locais inesperados, deslocando metricamente o tempo para compor o intuito de inspiração do compositor. Esse controle do compositor com todos os elementos agregados na partitura mostra intenções claras e seguras para o pianista poder se expressar, como sinalizado no exemplo a seguir:



Exemplo 6: Mostra (c. 1–13) da página inicial do 3º movimento dividida em três andamentos, *Presto*, *Meno Presto* e *Allegro giocoso, non troppo mosso*, com massivas marcações de dinâmica e acentos com deslocamentos métricos

A escrita pianística ainda revela formações escalares presentes neste terceiro movimento com a total confluência da 2ª *Sonatina* com o neoclassicismo. As formações escalares estão presente em grande número com sonoridades advindas da escala pentatônica, dos doze sons, cromática, tons inteiros, octatônica, formações escalares modais e diatônica menor. Exemplo disso está

Sonatinas latino-americanas para piano

contido na seção B (c. 44–97), onde o compositor utiliza no compasso 56 na m.d. as tríades de Si $\flat$ maior seguidas de Dó $\flat$ maior enarmônico de Si maior, enquanto a m.e. executa um padrão semelhante com tríades de Si menor e Dó maior. A politonalidade resultante tende a esconder que cada uma das linhas também alude a aspectos melódicos e rítmicos da música espanhola. Outra observação deste trecho é que a politonalidade permite uma profunda renovação do idioma musical dentro da sonatina (incluindo uma sistemática exploração do cromatismo) com a preservação dos princípios básicos do diatonismo. A seguir, o exemplo do compasso 56 é exposto:

Modo Árabe

Dó $\flat$ M/Si $\flat$ M

Si $\flat$ M

56

Modo Frigio

Dó M

Si m

Exemplo 7: Sequência de acordes triádicos de Si menor e Dó maior na m.e., formando o modo frígio, e Si $\flat$ maior e Dó $\flat$ maior/Si maior, formando o modo árabe

Concluo dizendo que a *Sonatina nº 2* traz forte representação do neoclassicismo na América Latina dentro do século XX e faz jus a Héctor Tosar como um compositor de alto nível técnico (Hasselaar 2006). E essa análise tem o intuito de contribuir com mais uma possibilidade de abordagem no campo pianístico, ampliando e cumprindo um papel importante de aumentar as pesquisas em música erudita no Brasil.

Referências

1. Aharonián, Coriún. 2006. Héctor Tosar (1923–2002) Muerte de um gran compositor. *Revista Musical Chilena*, v. 56, n. 197, p. 1–4.

A Sonatina n. 2 de Héctor Tosar (1953–54)

2. _____. 1991. *Héctor Tosar: compositor uruguayo*. Montevideo: Trilce.
3. Hasselaar, Silvia Cristina. 2006. *Sonatina nº 2 de Héctor Tosar: uma visão histórica e Analítica*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em <<http://hdl.handle.net/10183/6411>>.
4. Ibáñez, Luis Batlle. 2009. *Sonatina Nº 2 · Héctor Tosar · Composiciones para Teclado*. Ediciones Tacuabé SRL.
5. _____. 1967. Algunas Palabras sobre la Segunda Sonatina de Tosar. *Revista Clave*, n. 55.
6. Messing, Scott. 1988. *Neoclassicism in music From the Genesis of the Concept Through the Schönberg/ Stravinsky Polemic*. Ann Arbor: UMI Rearch Press.
7. Lagarmilla, Roberto. 1970. *Músicos Uruguayos*. Montevideo: Medina.
8. Straus, Joseph Nathan. 1990. *Introduction to Post-Tonal Theory*. New Jersey: Prentice hall, Englewood Cliffs.
9. Salgado, Susana. 1980. *Breve História de la Musica Culta en el Uruguay*. 2a ed. Montevideo: Monteverde y Cía.
10. _____. *Hector Tosar*. 2001. In Sadie, Stanley (ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited.
11. _____. *Montevideo*. 2001. In Sadie, Stanley (ed), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited.
12. Taruskin, Richard. 1993. Back to whom? Neoclassicism as Ideology. *19th Century music*, v. 16, n. 3.
13. Tosar, Héctor. 1992. *Los Grupos de Sonidos*. Montevideo: Biblioteca de la Escuela Universitaria de Música, manuscrito.
14. Webster, James. 2001. *Sonata Form*. In Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, p. 753–755. New York: Macmillan Publishers Limited.
15. Whittal, Arnold. 2001. *Neoclassicism*. In Sadie, Stanley (Ed.), *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: Macmillan Publishers Limited.

[Material Suplementar](#)



A SONATINA Nº 2 DE LUIS ANTONIO ESCOBAR (1955)

Gabriel Neves Coelho

O compositor colombiano Luis Antonio Escobar (1925–1992) nasceu em Villapinzón, povoado situado ao norte da capital Bogotá, nos limites entre o departamento de Cundinamarca e do vizinho Boyacá. Tendo perdido sua mãe aos dois anos de idade, e sob rigorosa educação paterna, foi enviado após a escola primária ao colégio franciscano San Joaquín, em Cali, onde teve a oportunidade de travar suas primeiras e decisivas experiências formais com a música, cantando obras sacras de compositores como Giovanni Pierluigi da Palestrina e Tomás Luis de Victoria em formações corais, e tendo contato com o violino e o harmônio. Por volta dos 15 anos de idade passa a se dedicar, de maneira autodidata, ao estudo do piano, instrumento com o qual logrou ser admitido no Conservatório de Música da Universidade Nacional, em Bogotá. Nesta instituição, recebeu aulas de piano do professor espanhol Pedro Villá e de composição do professor Egisto Giovanetti, produzindo suas primeiras obras estudantis.

Em 1947, após aproximadamente dois anos e meio de estudos no Conservatório Nacional, o jovem Escobar recebe uma generosa bolsa de estudos que lhe permite escolher qualquer instituição de ensino musical no exterior para continuar sua formação; ele opta pelo Peabody Conservatory, em Baltimore, nos EUA, onde estuda sob orientação do compositor Nikolas Nabokov. No entanto, devido a dificuldades financeiras e maior afinidade com a cultura musical europeia, acaba por solicitar a transferência para a Alemanha, onde foi admitido na classe do professor Boris Blacher na Hochschule für Musik, em Berlim. Segundo o compositor, o encontro com Blacher foi decisivo na sua trajetória formativa, pois demonstrou ser um excelente professor: “em poucas aulas progredi o que não havia conseguido em anos. Ao ler uma partitura, ele ia diretamente ao problema e conseguiu me transmitir uma técnica muito precisa” (Romano 2001). Em 1954, após o término do período de estudos na Europa, Escobar regressa a Bogotá, onde consolida seu nome como compositor, ainda que

A Sonatina N° 2 de Luis Antonio Escobar (1955)

posteriormente tenha conciliado a composição com a atividade pedagógica, investigações musicológicas da música pré-colombiana e colonial, e a diplomacia, atuando entre 1967–1970 como cônsul da Colômbia em Bonn, na então Alemanha Ocidental, e, anos depois, como adido cultural em Miami, nos EUA, onde veio a falecer. Escobar foi casado com a pianista e compositora Amparo Ángel, que realizou a gravação de toda sua produção pianística.

De maneira geral, a obra de Escobar é marcadamente neoclássica, buscando articular uma mensagem nacionalista, de cunho modernista, por meio de técnicas e formas historicamente consolidadas. Nesse contexto, a *Sonatina N° 2*, composta em 1955¹ (Quadro 1), um ano após o retorno dos estudos na Europa, pertence ao que Romano (2001) define como a sua primeira etapa profissional, caracterizada por uma atitude engajada tanto no âmbito da composição quanto da pedagogia musical. Já reconhecido na Colômbia, é possível identificar nas obras desse período que as suas próprias vivências da juventude servem como fontes de inspiração, provavelmente motivado pelo reencontro com suas raízes culturais após quase uma década longe da sua terra natal. Nesse sentido, observa-se por um lado a influência da cultura campesina *cundiboyacense*² (Duque 2015), especialmente aquela vivenciada durante sua infância, e, por outro lado, da música polifônica renascentista, que, como vimos acima, ele teve contato desde o período de estudos com os franciscanos no colégio San Joaquín, em Cali. Naturalmente, estes elementos são processados e fundidos na sua música através da utilização dos consideráveis recursos composicionais adquiridos principalmente durante seus anos de estudo com Blacher na Alemanha.

Sonatina N° 2 Bogotá, 1955	Movimentos I - Allegro (140 compassos) II - Andantino (42 compassos) III - Allegro (89 compassos)
Edição Pan American Union, 1955, EUA	Tempo estimado 9'30"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina N° 2* de Luis Antonio Escobar

¹ Esta obra é a segunda de quatro sonatinas para piano atribuídas a Escobar, cujas respectivas análises farão parte de fascículo posterior desta série de “Guias de estudos”.

² A cultura *cundiboyacense* abrange os departamentos colombianos de Cundinamarca e Boyacá.

1. Allegro

O movimento inicial da *Sonatina N° 2*, com indicação de *Allegro*, propõe em sua fórmula de compasso a equivalência entre o ternário simples e binário composto ($3/4 = 6/8$). Como veremos abaixo, este jogo métrico está diretamente relacionado à maneira com que o compositor articula a forma sonata, na qual as regiões temáticas são distinguidas muito mais por suas figurações rítmico-melódicas do que por tonalidades, já que a sua harmonia expandida, com cromatismos, dissonâncias e modulações inesperadas, não chega a apresentar articulações cadenciais bem definidas.

A primeira região temática (c. 1–33) é escrita em compasso binário composto (Ex. 1a). Em um primeiro plano sonoro, são apresentadas duas frases curtas em oitavas paralelas (c. 1–11), enquanto outro plano sonoro secundário, de características percussivas, tece breves comentários (c. 4–5 e c. 10–11). Como é possível observar abaixo, tanto a textura quanto o caráter incisivo deste início guarda bastante similaridade com a abertura da *Sonata N° 7, Op. 83* do compositor russo Sergei Prokofiev (Ex. 1b), composta em 1942, que pode ter servido de inspiração para o compositor colombiano³.



Exemplo 1a: Início do primeiro movimento da *Sonatina N° 2* de Luis Antonio Escobar (c. 1–9)

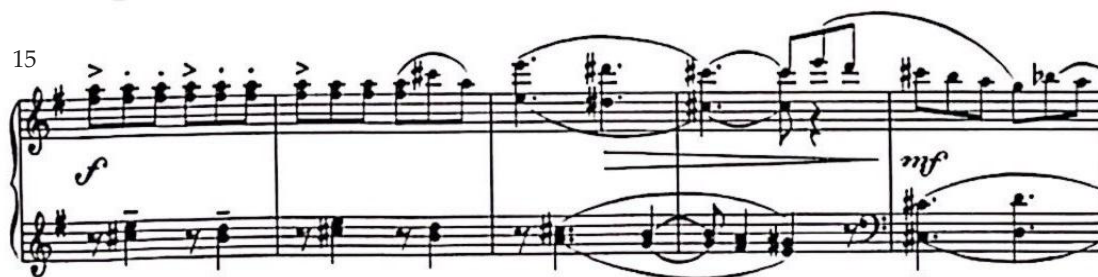
³ Gerling (2016) chama a atenção para o fato de que a utilização de figurações em uníssono, especialmente abrindo uma obra musical, teve forte apelo retórico para os compositores desta época, sendo um traço em comum entre várias sonatas e sonatinas para piano escritas em meados do séc. XX.

A Sonatina Nº 2 de Luis Antonio Escobar (1955)



Exemplo 1b: Início do primeiro movimento da *Sonata Nº 7, Op. 83* de Sergei Prokofiev (c. 1–10)

A partir do compasso 12 o discurso musical se projeta em um arco consideravelmente mais longo, que se estende até o fim da primeira região temática, no compasso 26. Inicia com o gesto anacrústico (c. 11–12) com indicação de *crescendo* que, após o acúmulo de tensão causado pelas terças repetidas em *staccato* na mão direita (c. 15–16), culmina nas oitavas descendentes tocadas pela mão direita entre os compassos 17 e 18 (Ex. 2).



Exemplo 2: Ponto culminante da primeira região temática (c. 15–19)

Após o ponto culminante da frase, inicia-se um *diminuendo* gradual que, associado a um padrão melódico caracterizado por gestos sequenciais descendentes tocados pela mão direita (c. 19–21), cujo contorno melódico vai se dissipando (c. 22–26), leva a um arrefecimento da energia inicial, encaminhando a seção para uma passagem de transição que reaproveita células motivicas já apresentadas (c. 27–33). Nesse sentido, cabe ao intérprete o papel de realizar um planejamento cuidadoso do direcionamento das frases, relacionando-as de maneira orgânica com as indicações de dinâmica meticulosamente definidas pelo compositor, para que haja coerência na arquitetura musical.

Sonatinas latino-americanas para piano

A transição para a segunda região temática é obtida por Escobar de maneira sutil a partir do já mencionado jogo de equivalência entre o 6/8 e o 3/4, assim como através do recurso da nota pedal em Fá#, que atua como uma espécie de “pedal na dominante”. Portanto, esta segunda região temática, em compasso ternário simples e bastante abreviada, é construída justamente sobre esta nota pedal, ainda que a melodia na mão direita, caracterizada pela textura em notas duplas (c. 34–42) e energia rítmica que evoca a sonoridade de gêneros populares (Ex. 3), explore um ambiente harmônico marcado por intervalos dissonantes em relação a este baixo. Por fim, a nota pedal na mão esquerda é resolvida no pentacorde descendente em Si menor no compasso 43, que já representa o início da seção de fechamento (c. 43–58), na qual o compositor retoma de maneira variada células motivicas já apresentadas através da alternância e por vezes justaposição de figurações rítmicas de ambas as métricas (6/8 e 3/4), encerrando assim a exposição.



Exemplo 3: Início da segunda região temática (c. 30–39)

O desenvolvimento se destaca por explorar predominantemente os materiais da primeira região temática (c. 61–99). Este fato irá justificar a decisão do compositor de recapitular apenas a segunda região temática, trazendo equilíbrio à forma geral do movimento. O ponto culminante da seção ocorre na passagem a partir do compasso 91, cuja indicação de *crescendo* direciona a frase ao acorde de Si maior no segundo tempo do compasso 95, cuja chegada é enfatizada pela indicação de *sf* e pelo gesto arpejado da mão esquerda (Ex. 4).



Exemplo 4: Passagem culminante do desenvolvimento, seguido da recapitulação da segunda região temática (c. 91–100)

Como já foi mencionado, o compositor opta por recapitular somente a segunda região temática (c. 100-123), que é expandida com o intuito de gerar maior equilíbrio para a forma geral. Além disso, a ambientação harmônica é mais branda e introspectiva devido ao fato do compositor explorar o material dentro do contexto de uma escala de Si menor natural, dando à nota pedal em Si na mão esquerda a função de tônica, gerando uma atmosfera mais conclusiva para esta seção recapitulada. Nesse sentido, a digressão harmônica em Fá# Maior entre os compassos 110 a 112 pode ser interpretada como uma breve pontuação na dominante de Si menor, como também uma alusão retrospectiva à nota pedal em Fá# da exposição. Após a repetição do material da segunda região temática em Si menor natural entre os compassos 113 a 117, e a recapitulação variada do material inicial da seção de fechamento, o movimento se encaminha para uma coda (c. 124–140) que retoma motivos da primeira região temática, especialmente o gesto percussivo dos compassos iniciais. Ao fim, após diversas incursões harmônicas ao longo do movimento, o compositor decide encerrá-lo com um aceno conclusivo em Sol Maior, que, apesar de estar coerente com a armadura, soa um tanto inesperado, ainda que seja possível afirmar que cumpre o papel de tornar a transição para o segundo movimento, em Ré menor, um pouco mais natural.

2. Andantino

O interesse de Escobar pela escrita contrapontística, e mais especificamente pelos mestres polifônicos renascentistas, se faz especialmente aparente neste segundo movimento, com caráter melancólico, transitando de maneira volátil entre diferentes modos menores.

A primeira seção (c. 1–20) inicia e termina em Ré menor, ainda que durante o percurso musical se insinue em direção a diferentes centros tonais. Nos compassos iniciais, uma expressiva melodia *cantabile*, predominantemente em graus conjuntos, é apresentada na mão direita, enquanto a mão esquerda realiza uma figuração de acompanhamento caracterizada por um padrão pulsante em colcheias (c. 1–5, Ex. 5) que explora a expressividade da condução de vozes por padrões descendentes de suspensão. Nos compassos 6 a 8, os papéis se invertem, com a linha melódica principal passando para a mão esquerda e as figuras de acompanhamento ficando a cargo da mão direita.



Exemplo 5: Início do segundo movimento (c. 1–2)

A partir do compasso 12, o compositor passa a desenvolver os gestos melódicos iniciais em uma textura a 3 vozes, pendendo para Mi menor, cuja fluidez de condução das partes melódicas faz referência ao estilo polifônico renascentista⁴, sendo esta percepção corroborada pela sonoridade modal que permeia o movimento (Ex. 6).

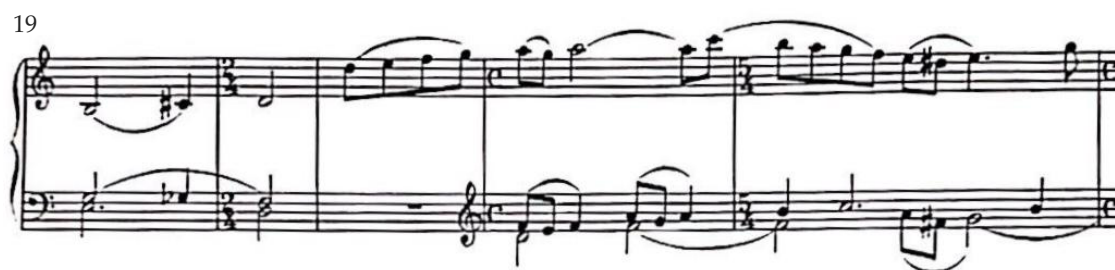
⁴ O interesse de Escobar pela música renascentista se faz ainda mais evidente no manejo polifônico de suas obras corais, como as *cánticas* e *madrigales*, que gozam de popularidade no ensino musical colombiano (Duque 2015).

A Sonatina Nº 2 de Luis Antonio Escobar (1955)



Exemplo 6: Início da textura polifônica (c. 11–14)

No entanto, após um gesto cadencial (c. 18–19), ainda em Mi menor, ocorre um retorno repentino para Ré menor (c. 19–20) através de movimento cromático das vozes, preparando para a próxima seção (Ex. 7).



Exemplo 7: Transição para o início da segunda seção (c. 19–23)

Esta segunda seção (c. 21–31), ainda que também desenvolva as ideias através de uma textura a 3 vozes, é construída a partir de material novo, tendo como característica principal o uso de gestos melódicos de bordadura inferior. A polifonia é ainda menos rigorosa, sendo abundante o uso de figurações em 3as paralelas entre as vozes, o que exige cuidado e planejamento na definição de dedilhados por parte do intérprete para que a articulação em *legato* seja realizada de maneira fluida e consistente.

Entre os compassos 32 a 38 ocorre a repetição, em *f* e com diversas notas alteradas, da passagem a três vozes apresentada na primeira seção (ver Ex. 6). Após isto o movimento se encaminha para sua conclusão (c. 39–42) através da repetição quase literal dos compassos 6 a 8, nos quais a melodia principal fica a cargo da mão esquerda, encerrando assim o movimento em Lá menor.

3. Allegro

O terceiro movimento, *Allegro*, estrutura-se numa forma ABA. Nele, o compositor propõe novamente a equivalência entre 3/4 e 6/8, ainda que ao longo do movimento sejam exploradas diversas fórmulas de compasso tendo a colcheia como denominador.

A seção A (c. 1–46) está organizada em três frases de caráter agitado, quase impetuoso, cujas finalizações funcionam para o intérprete como pontos estratégicos de descanso. A primeira frase (c. 1–13), com textura compacta e explorando ritmicamente a ambiguidade métrica proposta na fórmula de compasso inicial, é apresentada através de um progressivo crescendo partindo de *mp* (c. 1) e que chega ao *ff* ao fim do compasso 9.

The image displays a musical score for the beginning of the third movement, *Allegro*, spanning measures 1 to 14. The score is written for piano in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It is organized into three systems. The first system (measures 1-3) begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody in the right hand starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) at measure 1 and *mf* (mezzo-forte) at measure 3. The second system (measures 4-8) continues the melodic and rhythmic development. Measure 4 is marked with a '4' above the staff. The right hand features a series of beamed eighth notes. A *cresc.* (crescendo) marking is present at measure 7, leading to a *f* (forte) dynamic at measure 8. The third system (measures 9-14) shows a change in texture. Measure 9 is marked with a '9' above the staff. The right hand has a half note G4, followed by a half rest. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *ff* (fortissimo) at measure 9, *p* (piano) at measure 10, and *mp* (mezzo-piano) at measure 13. The score concludes with a fermata over a half note G4 in the right hand at measure 14.

Exemplo 8: Início do terceiro movimento, *Allegro* (c. 1–14)

No entanto, dentro do contexto impetuoso no qual a frase inicial se projeta, sua finalização soa como um breve momento de hesitação (c. 10–13) devido ao *p* súbito e o uso da fermata no compasso 13, associado também a uma textura mais esparsa em razão da interrupção da figuração em colcheias da mão

A Sonatina Nº 2 de Luis Antonio Escobar (1955)

esquerda (Ex. 8). A partir do compasso 14, retoma-se o caráter motórico, ainda que com pequenas variações do material já apresentado, logrando obter nesta segunda tentativa uma frase de fôlego relativamente mais longo, que se estende até o compasso 32, onde ocorre novo ponto de repouso, porém sem o recurso da fermata (c. 31–32). Por fim, uma terceira frase (c. 33–46), no mesmo espírito das anteriores, conclui delicadamente a seção A através de um acorde de Fá maior em *staccato* e indicação de *pp*.

A seção B, *Più Lento* (c. 51–89), que remete à atmosfera geral do segundo movimento, explora uma textura contrapontística predominantemente a duas vozes alternada com breves passagens em estilo coral. As frases iniciam com gestos melódicos solos, porém são os blocos cordais que pontuam as finalizações (Ex. 9).

51 *Più Lento*

p *legato*

56 *cresc. poco*

Exemplo 9: Início do *Più Lento* (c. 51–59)

Uma das características mais marcantes desta seção é a maneira como o compositor explora diferentes fórmulas de compasso tendo a colcheia como valor rítmico de referência. Desta maneira, as mudanças de métrica ocorrem a cada compasso, criando padrões sequenciais, ainda que estes não sejam totalmente regulares. No entanto, levando em conta a expressividade inerente à passagem, sugere-se evitar uma organização excessivamente métrica dos ritmos, sendo importante observar que as ligaduras ultrapassam com frequência as barras de compasso, além dos gestos melódicos não coincidirem entre as duas mãos. Outro aspecto interessante desta seção a ser ressaltado é a utilização do recurso de inversão dos papéis entre as mãos; desta maneira, a passagem entre

Sonatinas latino-americanas para piano

os compassos 51 a 59 é repetida de maneira praticamente literal entre os compassos 60 a 68, ainda que a inversão dos materiais musicais entre as mãos crie por si só um resultado sonoro variado. Por fim, ao final da seção B há a indicação de retorno *Da capo*, ou seja, uma repetição literal da seção A, que encaminha o movimento para uma breve *codetta*, intitulada pelo compositor de *Finale*, encerrando a obra de maneira decisiva.

Em suma, foi possível observar que, apesar de sua relativa concisão, é uma obra que demonstra uma rica variedade de recursos técnicos, texturas e atmosferas ao piano, reflexo da confluência eclética de diferentes inspirações e modelos composicionais deste que é um dos mais destacados compositores colombianos da segunda metade do séc. XX. Do ponto de vista pedagógico, ainda que cada um de seus três movimentos apresente demandas técnicas e musicais distintas, é uma obra bastante apropriada para pianistas que estejam realizando a transição do nível intermediário para o nível avançado e que busquem desenvolver diferentes facetas interpretativas, além de ser uma peça de concerto bastante efetiva.

Referências

1. Duque, Ellie Anne. 2015. *Luis Antonio Escobar: Neoclasicismo y nacionalismo, gratos de oír*. Disponível em: <<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/luis-antonio-escobar-neoclasicismo-y-nacionalismo-gratos-de-oir>>. Acesso em: 01 jul. 2024.
2. Gerling, Cristina Capparelli. 2016. Intertextuality, Narrativity and Tradition: 8 Brazilian Piano Sonatas. *Musica Theorica*, v. 1, n. 1, p. 1–36.
3. Romano, Ana María. 2001. *Luis Antonio Escobar: Compositor colombiano*. Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. Disponível em: <<http://lablaa.org/blaavirtual/musica/blaaaudio/compo/escobar/indice.htm>>. Acesso em: 29 mar. 2025.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA DIDÁTICA PARA PIANO DE VICTOR DE RUBERTIS (1956)

Cristina Capparelli Gerling

1. Introdução

No decorrer do século XIX, Mozart, Haydn e Beethoven foram sendo gradualmente conduzidos aos níveis mais elevados no panteão dos compositores consagrados, eventualmente se tornaram os modelos a serem espelhados explícita ou implicitamente nas composições musicais do século XX. Da minha infância, lembro-me de uma gravura acima do piano de casa que continha a representação de uma cadeia de montanhas de alturas variadas. Em cada uma delas pairava o nome de um compositor. Bach estava situado na elevação mais alta, e quase encoberta por nuvens. Em alturas decrescentes, se seguiam os nomes de Beethoven, Mozart e Haydn. Os românticos do século XIX, muito numerosos, se situavam em níveis descendentes.

Muito jovem aprendi a reconhecer os ícones que representariam algo de muito valioso na minha trajetória profissional. Nesse sentido, passei por uma preparação tão longa quanto cuidadosa, estudei séries infindáveis de escalas, arpejos, estudos e, com certeza, sonatinas. Os compositores destinados para jovens pianistas, Clementi, Diabelli, Dussek e Kuhlau, não faziam parte da gravura mencionada, eram rotulados como clássicos menores. No entanto, as suas sonatinas tornaram-se parte integrante do pianismo romântico, e da sólida preparação para interpretar aqueles compositores situados nos pontos mais altos da cordilheira da música ocidental.

A descrição deste percurso contém muitos pontos em comum, não só com pianistas, mas também com compositores. Alunos iniciantes de piano necessitam um repertório preparatório, assim como muitos compositores dão sua contribuição apropriada, tanto do ponto de vista musical quanto pianístico, com obras para este público. Em 1956, alguns compositores argentinos assumiram essa missão, e suas sonatinas estão publicadas pela Ricordi de Buenos Aires.

2. *Sonatina (Homenaje a Muzio Clementi)*

Victor de Rubertis¹ (1893, Itália–1961, Argentina) muito jovem deixou sua Itália natal e radicou-se na Argentina. Nesta composição, revela uma estreita ligação com sua herança cultural ao dialogar com um dos seus mais ilustres predecessores, o mais famoso compositor de sonatinas de todos os tempos: Muzio Clementi (1752–1832).

Como se viu ao longo do século XX, compositores alinhados ao neoclassicismo musical renderam homenagens aos seus predecessores. Essa tendência, tão presente no século passado, cumpriu uma importante finalidade, permitiu a adoção de estilos composicionais anteriores sem que o compositor fosse considerado anacrônico. Trata-se de uma volta ao passado com a proteção e o conhecimento do tempo presente². Portanto, não se trata de um pastiche, nem de uma mera imitação. Ao contrário, trata-se de uma introjeção de elementos melódicos, harmônicos e rítmicos que realçam o diálogo entre o presente e um passado idealizado³.

Para efeito de comparação, as seis Sonatinas op. 36, de Clementi podem ser apontadas como referências para Rubertis. No Ex. 1, a seguir, vemos a Exposição do Primeiro Movimento da *Sonatina op. 36*, em Fá maior⁴.

Como pode ser visto no Ex. 1, o homenageado Clementi apresenta a Ideia Temática Principal na tônica (Fá maior) nos compassos 1–12. O segmento temático mais reconhecível retorna nos c. 9–12 para confirmar seu *status*, ao mesmo tempo em que transiciona para a Segunda Ideia Temática na dominante (Dó maior, c. 13–30). É possível observar como Clementi reitera os segmentos rítmico-melódicos em registros mais amplos no instrumento, contribuindo para que o Primeiro Movimento da *Sonatina, Op. 36, n. 4* adquira maior envergadura instrumental e também uma extensão temporal atrativa.

¹ Victor (Vittorio) de Rubertis foi um professor argentino, crítico musical e compositor de origem Italiana. Nascido em Lucito, província de Campobasso, Itália, 1893, graduou-se no Conservatório Reale di Musica San Pietro a Majella de Nápoles. Em Buenos Aires, fundou o boletim *La Silurante Musicale*, em 1933. São de sua autoria a *Teoria Completa De La Musica e Nociones Elementales De Armonía*, ambos publicados pela Ricordi. Rubertis faleceu em Buenos Aires em 1961.

² Vide Gerling 2006.

³ Vide Gerling 2005.

⁴ A numeração das Sonatinas de Clementi varia de acordo com as suas várias edições. Os números aqui listados são os da edição Schirmers, 1946.

A sonatina didática para piano de Victor de Rubertis (1956)



Exemplo 1: Exposição da *Sonatina*, Op. 36, n. 4 de Muzio Clementi (c. 1–33)

Na sua Sonatina publicada pela Ricordi Americana (Buenos Aires, 1956) em Fá maior, com três movimentos – Allegro, Andantino e Vivace –, Rubertis adota o modelo como o próprio título da composição já explicita (veja o Quadro 1). Homenagens entre compositores agregam uma longa e respeitada história, e como principal função, permitem profícuos diálogos entre o presente e o passado⁵.

⁵ Vide Straus 1990.

Sonatinas latino-americanas para piano

Sonatina (<i>Homenaje a Muzio Clementi</i>)	Movimentos I. Allegro (52 compassos) II. Andantino (40 compassos) III. Vivace (117 compassos)	Dedicatória - - -
Edição Ricordi Americana – Buenos Aires, 1956		Duração aproximada 4'30"

Quadro 1: Dados Identitários da *Sonatina em Fá maior (Homenaje a Muzio Clementi)* de Victor de Rubertis

Ainda que distintos movimentos de vanguarda tenham surgido e florescido no século XX, a maioria dos instrumentistas, regentes e cantores, sobretudo os pianistas, desenvolveram carreiras sólidas através da performance, quase que exclusiva, de compositores de séculos precedentes. Com isso, monumentos musicais que entronizam um passado idealizado foram se estabelecendo como norma. Ao reconhecerem a inutilidade da luta contra a superação de heróis eternizados, os compositores descobriram que a homenagem, o empréstimo, ou seja, o reconhecimento e as referências aos compositores do passado podem ser usados com vantagem na construção de uma identidade atual. É nesse cenário que Victor de Rubertis, emigrado para a Argentina, mostra não só seu conhecimento, mas seu vínculo com um passado irretocável. Ele se coloca em diálogo aberto e transparente com o mais famoso compositor de obras didáticas da sua Itália natal. Surge assim a sua *Sonatina em Fá maior*.

3. Primeiro Movimento (*Allegro*)

Como explicitado no Quadro 2, o Primeiro Movimento da *Sonatina em Fá maior* de Rubertis contém uma breve Exposição, c. 1–20; uma seção intermediária de Desenvolvimento, c. 21–32; e uma Recapitulação, c. 33–52.

Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação
Fá maior – Dó maior	Sequencial/ tons vizinhos e tonalidades menores	Fá maior
c. 1–20	c. 21–32	c. 33–52

Quadro 2: Disposição formal do Primeiro Movimento da *Sonatina em Fá* (Homenaje a Muzio Clementi)

A sonatina didática para piano de Victor de Rubertis (1956)

Rubertis adota caminhos mais compactos e de menor âmbito registral na sua homenagem ao predecessor. Tendo por base uma economia de materiais, o Primeiro Movimento da *Sonatina em Fá* (*Homenaje a Muzio Clementi*) é compacto, a Exposição contém 20 compassos (c. 1–20), o Desenvolvimento se processa entre os c. 21–32, e a Recapitulação ocorre entre os c. 33–52. No entanto, o movimento apresenta um notável equilíbrio quanto às dimensões de cada seção, como pode ser visto no Ex. 2.

The image displays the musical score for the first movement of the *Sonatina em Fá* by Victor de Rubertis, specifically measures 1 through 24. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of 120 beats per minute. The key signature is one flat (F major). The score is divided into five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). Measure numbers 1, 5, 10, 15, and 20 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamics such as *f* (forte), *legato*, *p* (piano), and *sempre p* are indicated. Fingerings are shown with numbers 1 through 5. The notation includes slurs, ties, and repeat signs. The overall structure shown is the Exposition, which concludes at measure 24.

Exemplo 2: Exposição do Primeiro Movimento da *Sonatina em Fá* (Homenaje a Muzio Clementi) de Victor de Rubertis (c. 1–24)

Sonatinas latino-americanas para piano

Um exame do Quadro 3 mostra que, ao contrário do que ocorre na sonatina do compositor homenageado, o estabelecimento da tônica Fá maior e o encaminhamento para a dominante se processa em um breve período de 8 compassos. Salienta-se, portanto, a brevidade da Primeira Região Temática em Fá maior (c. 1–8).

c. 1	2	3	4	5	6	7	8
I	I V/IV	IV ⁶ ^{o7}	V	I IV	I ⁶ I	V/V	V

Quadro 3: Encaminhamento da tônica para a dominante nos primeiros 8 compassos da Exposição da *Sonatina em Fá maior* (Homenaje a Muzio Clementi)

Após o claro enunciado de Fá maior no c. 1, o compositor demonstra sua individualidade e inventividade ao buscar em um período ainda mais distante – o Barroco, a figuração conhecida por *passus duriusculus*. Trata-se de uma figura de retórica muito utilizada como recurso expressivo, a exemplo da conhecida ária de Purcell⁶. A figura se desenvolve através do encaminhamento descendente da tônica à dominante por semitons Fá–[Mi]–Mi^b–Ré–Ré^b–Dó no baixo (Ex. 2, mão esquerda, c. 1–4). Ou seja, Rubertis engendra uma passagem delicadamente cromática, e que a diferencia do tratamento harmônico diatônico na obra do homenageado⁷. Com esse recurso, o compositor argentino demonstra igualmente seu domínio da escrita contrapontística combinada com o estilo convencional das sonatinas.

De maneira sutil, mas bem perceptível, a figuração utilizada para a Segunda Ideia Temática sobre Dó (c. 9–20) difere daquela em Fá (c. 1–8), e cumpre as exigências de uma segunda área temática (veja Ex. 2, c. 9–20). Assim, ao aplicar um novo desenho à dominante, Rubertis delineia um desenho proporcionalmente distinto na segunda seção da Exposição (c. 9–16). Esta passagem direta de Fá – Tonalidade Principal, para Dó – Tonalidade Secundária aponta para uma economia de materiais. Nesse contexto, salienta-se a maneira pela qual o compositor equilibra as figurações da segunda ideia (c. 12, 14, 16, e 17) ao usar segmentos de semicolcheias nas duas mãos intercaladas como

⁶ Henry Purcell (1659–1695): *Dido and Aeneas*, Z. 626: *Thy hand, Belinda*.

⁷ Segundo suas próprias reminiscências, Clementi teve acesso ao *Cravo Bem Temperado* na casa do seu patrono inglês Peter Beckford. Apesar de não publicadas, cópias circulavam entre compositores e colecionadores. Vide Gerling; Barros 2021.

A sonatina didática para piano de Victor de Rubertis (1956)

variedade de movimentação. A preparação para a cadência na dominante também se apoia em formulações melódicas da segunda ideia temática (c. 17–20). No decorrer da Exposição, as formulações melódicas e rítmicas produzem um efeito tão clássico, e tão orgânico, que poderíamos realmente pensar que se trata de uma obra de dois séculos atrás.



Exemplo 3: Seção de Desenvolvimento do Primeiro Movimento da *Sonatina* (Homenaje a Muzio Clementi) de Victor de Rubertis (c. 25–32)

Como mostra o Ex. 3, a seção de Desenvolvimento se destaca por ressaltar tríades menores próximas de Fá, a saber, Sol menor (c. 22) e Dó menor (c. 24); mas também maiores, Mi $\flat$ maior (c. 26), e Lá $\flat$ maior, mais distantes. A última mencionada tipifica uma sonoridade Napolitana, $\flat$ II 6 (c. 27) que prepara a cadência em Sol menor, segundo grau de Fá maior (c. 28). Neste contexto, o discurso harmônico em combinação com acordes alterados utilizados na seção de Desenvolvimento demonstra uma vitalidade sonora pouco usual no contexto de uma sonatina do século XVIII. Uma sequência baseada no círculo de quintas (c. 29–32) conduz o discurso musical de volta para o desenho original em Fá maior, assinalando a Recapitulação (c. 33). Ressalta-se que o cromatismo da exposição reflete de forma ampliada no desenvolvimento através do emprego do círculo de quintas com sequências melódicas. O compositor aplica as regras da condução harmônica tão prevalentes no Barroco quanto nas sonatinas do homenageado.

Na Recapitulação, Rubertis apresenta as duas ideias temáticas características em Fá maior, a primeira nos c. 33–40, e a segunda nos c. 41–52. Para isso, realiza os devidos ajustes e assegurar primazia da tonalidade de Fá maior. Como um todo, o movimento se destaca pela homogeneidade registral, a

Sonatinas latino-americanas para piano

proximidade e o diálogo entre as duas mãos, bem como a manutenção de equilíbrio nas disposições formais e pianísticas.

4. Segundo Movimento (*Andantino*)

O Segundo Movimento está organizado em três períodos que formam um breve esquema ternário, como pode ser verificado no Quadro 4.

A (c. 1–16)	B (c. 17–24)	A' (c. 25–40)
Sib maior	Fá maior	Sib maior
Melodia na mão direita	Melodia na mão esquerda	Melodia na mão direita

Quadro 4: Organização tonal e formal do Segundo Movimento da *Sonatina* (Homenaje a Muzio Clementi) de Victor de Rubertis

Como pode ser visto no Quadro 4, os três períodos se encontram claramente assinalados com pausas e fermatas. A primeira cadência (c. 15–16) confirma a finalização da parte A em Sib maior através de uma cadência autêntica. Já a parte mediana – B se encerra com uma cadência à dominante do relativo menor – Sol menor, precedida de uma sonoridade de sexta aumentada (c. 23–25).

Na seção B (Ex. 4, c. 17–25), o compositor aplica o conceito de variedade ao usar a alternância entre os materiais, o principal e o secundário entre as mãos direita e esquerda. Assim, nos compassos intermediários da seção B, e ao contrário das duas seções exteriores A e A', a mão esquerda assume a condução melódica enquanto a direita toca o acompanhamento.

O esmero na elaboração harmônica que Rubertis dedica a este movimento pode ser percebido na utilização de uma bordadura cromática Fá–Sol $\flat$ –Fá, (c. 3 e 8, mão esquerda não exemplificados) como preparação para introduzir o Fa $\sharp$ enarmônico de Sol $\flat$ na frase consequente de A (mão esquerda, c. 11–12). Neste movimento harmônico, explica-se o encaminhamento da parte B cuja primeira frase termina em Sol menor (ii⁶, c. 20) e a segunda frase em um acorde de Ré maior, dominante de Sol menor, cuja sensível é Fa $\sharp$ (c. 24).

A sonatina didática para piano de Victor de Rubertis (1956)



Exemplo 4: Seção B do *Segundo Movimento* da *Sonatina* (Homenaje a Muzio Clementi) de Victor de Rubertis (c. 16–25)

O retorno da parte A' do Segundo Movimento mantém os contornos melódicos muito próximos aos da primeira ocorrência, mas a mão esquerda (c. 25–31) busca a variedade na unidade ao manter a figuração de três colcheias precedidas de pausa, como faz a mão direita da parte B (c. 17–24).

Ressalto o conteúdo expressivo do movimento expresso de frases bem tramada e ornadas com detalhes cromáticos que realçam o plano tonal de longo prazo firmemente diatônico.



Exemplo 5: Clementi, Terceiro movimento da *Sonatina*, Op. 36, em Sol maior (c. 1–8)

Antes de prosseguir para o Terceiro Movimento da sonatina de Rubertis, aponto para o Ex. 5 contendo os oito compassos iniciais do Terceiro e último movimento da *Sonatina*, Op. 36, em Sol maior (c. 1–8). Tanto o compasso ternário composto quanto a quadratura das frases tão frequentemente utilizada por Clementi nos últimos movimentos de suas sonatinas, fazem parte dos elementos composicionais compartilhados por Rubertis. O compasso ternário composto, em combinação com o andamento rápido, enseja o agrupamento de cada quatro compassos em um hipercompasso, ou seja, um termo que reflete o ritmo executado pelo instrumentista mais do que as subdivisões em compassos da partitura (Rothstein 1989).

5. Terceiro Movimento (*Vivace*)

The musical score is for a piece titled 'Vivace' in 3/8 time, with a tempo marking of ♩. = 84. It is written for piano and consists of 32 measures. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-8) begins with a piano introduction marked *mf* and *legato*. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns and rests, while the left hand provides a steady bass line. The second system (measures 9-16) continues the melodic development. The third system (measures 17-24) introduces a piano (*p*) section with a more complex melodic line and dynamic markings including *cresc.*, *dim.*, and *pp*. The fourth system (measures 25-32) concludes the piece with a final melodic flourish. Fingerings and articulations are indicated throughout the score.

Exemplo 6: Exposição das seções A e B do Rondó, último movimento da *Sonatina* (Homenaje a Muzio Clementi) de Victor de Rubertis (c. 1–32)

O Terceiro Movimento se caracteriza como um Rondó que se expressa através de uma graciosa Tarantela (veja o Ex. 6). Com 117 compassos, o Rondó excede o número de compassos dos dois primeiros movimentos combinados. No entanto, assim como nos Rondós do compositor homenageado frequentemente escritos em ternário composto, a execução pianística demanda um agrupamento em hipercompassos, ou seja, a execução de frases e não de compassos. Com isso, o andamento rápido transforma cada quatro compassos em semifrases de 12/8, e o equilíbrio com relação aos dois movimentos precedentes se mantém.

Tendo exercitado parcimônia na forma sonata do Primeiro Movimento, o compositor encontra forte motivação para resgatar os volteios da rápida dança ternária do seu país natal. Nesse sentido, talvez não seja coincidência que no último movimento, Rubertis nos apresente uma escrita mais diatônica do que nos dois movimentos precedentes.

A sonatina didática para piano de Victor de Rubertis (1956)

Tendo por base as recorrências e os contrastes, proponho a seguinte organização para o movimento (veja Quadro 5):

Disposição formal do Terceiro Movimento – Rondó	
Compassos	Seção e Região Tonal
1–16	A – Fá maior
17–32	B – Dó maior
33–40	Transição
41–56	A' – Fá maior
57–72	B' – Dó maior
73–80	Transição
81–96	A'' – Fá maior
97–112	B'' – Fá maior
113–117	Coda – Fá maior

Quadro 5: Disposição formal do Rondó, último movimento da *Sonatina em Fá maior* de Victor de Rubertis

O refrão contém 16 compassos regularmente organizados em duas frases que, por sua vez, se subdividem em duas semifrases, ambas com pergunta e resposta, como no esquema apresentado no Quadro 6, a seguir:

Rondó							
a			b			a'	b'
c. 1	–	4	5	–	8	9	– 12 13
I	–	V	V	–	I	I	– V V – I

Quadro 6: Organização harmônica do Refrão no Terceiro Movimento da *Sonatina em Fá maior* de Victor de Rubertis

Os episódios, respectivamente B, B' e B'', se mantêm calcados em elaborações melódicas e rítmicas muito semelhantes, B e B' podem ser identificados por iniciarem em Fá maior (c. 17 e c. 57, respectivamente) e prosseguirem para Dó maior. No decorrer da composição, o jogo harmônico se mantém na órbita da tônica e da dominante. No último episódio, B'', Fá maior recebe o desenho característico da seção B na tônica para encerrar esta galante composição.

Teórico e professor, na sua atividade didática, Rubertis ofereceu materiais didáticos tanto na teoria musical quanto na composição. Nesta sonata, designada como uma homenagem, e voltada para alunos menos avançados, ele demonstra

Sonatinas latino-americanas para piano

uma técnica composicional esmerada. O compositor que usa um sistema do passado para criar uma obra nova com forte traço pedagógico. Com tantos méritos, a sonatina de Rubertis se constitui em excelente alternativa às sonatinas clássicas do final do século XVIII e início do XIX tanto por sua qualidade de elaboração composicional quanto pelo nível de demanda pianística apropriado para um iniciante. Como assinalado, Rubertis usa o aparato convencional das sonatinas clássicas para ressaltar a importância da escrita pianística bem delineada na formação do instrumentista desde os seus primeiros contatos com o instrumento.

Na troca de ideias e apontamentos, no grupo de pesquisa que dá origem ao projeto Sonatinas Latino-Americanas e à sua publicação em fascículos⁸, Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) aponta que Rubertis, um eminente teórico e professor, ao compor esta homenagem, ilustra para seus alunos a possibilidade de compor “à maneira de” outras épocas e autores, demonstrando que composição não é apenas inspiração e estilo, mas também competência técnica. Com isso, Rubertis desenvolveu um recurso didático, um encorajamento para que alunos de composição pudessem experimentar suas ideias musicais a partir de modelos confiáveis.

Ainda da troca de ideias no grupo, Gabriel Neves Coelho (UAM) aponta para o polígrafo do *Royal Conservatory of Music* do Canada e sua utilidade para uma tomada de decisão quanto ao nível de dificuldade da obra. Na minha experiência, sugiro a equivalência com o nível 3 do referido polígrafo, creio se tratar de uma excelente introdução ao gênero sonatina. Rubertis usa o aparato convencional das sonatinas clássicas para ressaltar a importância da escrita pianística bem delineada na formação musical de alunos desde os primeiros contatos com o instrumento.

⁸ O Projeto de Sonatinas Latino-americanas e a publicação dos fascículos contendo análises e comentários deste gênero no decorrer do século XX surgiram do Prêmio TeMA Senior em 2022. Trata-se, portanto, de um projeto apoiado e estimulado pela TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical.

Referências

1. Gerling, Cristina C. 2005. Ecos da Sonatina de Ravel nas sonatinas para piano de compositores brasileiros. In: *Brasil Musical*, v. 1, p. 43–65. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.
2. _____. 2006. A Sonata para piano de José Alberto Kaplan e a tradição da escrita pianística. *Claves*, v. 1, p. 73–90. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/claves/article/view/2682/2315>>.
3. _____. 2012. A intertextualidade como ferramenta composicional e analítica: uma retrospectiva. In: Volpe, Maria Alice Volpe. *Teoria, música e crítica na atualidade*, v. II, p. 135–144. Rio de Janeiro: Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ.
4. _____.; Barros, G. A. S. 2021. Clementi, Bomtempo and the Classical Sonata: Beyond the Viennese Court. In: Gentil-Nunes, Pauxy (Org.); Coelho de Souza, Rodolfo (Ed.); Navia, Gabriel (Ed.). *Teoria Musical no Brasil: Diálogos Intercontinentais*, p. 49–73. Disponível em: <<https://ppgmufjrj.files.wordpress.com/2021/12/serie-congressos-da-tema-iv-edicao-completa.pdf>>.
5. Rothstein, William. 1989. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. New York: Schirmer Books.
6. Royal Conservatory of Music. 2022. Piano Syllabus. Canada, online edition. Disponível em: <<https://rcmusic-kentico-cdn.s3.amazonaws.com/rcm/media/main/about%20us/rcm%20publishing/piano-syllabus-2022-edition.pdf>>, acesso em 17/03/2025.
7. Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past: Tradition and Influence in Twentieth-Century Music*. Cambridge: Harvard University Press.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA DE EDINO KRIEGER (1957)

Gabriel Neves Coelho

Ainda que a lista de obras para piano de Edino Krieger (1928–2022) seja pouco extensa, a sua *Sonatina* ocupa posição de destaque na literatura pianística brasileira. Em dois movimentos, é caracterizada pela orientação neoclássica combinada a um nacionalismo musical que se manifesta de forma bastante sutil e pessoal (Gandelman; Barancovski 1999, p. 52). Esta visão é compartilhada pelo musicólogo José Maria Neves, que descreve o compositor não propriamente como um nacionalista, mas como um “neoclássico de tendência nacional” (Neves 2008, p. 215). Como veremos, é justamente na naturalidade e amplitude com que Krieger conseguiu amalgamar diferentes influências estéticas, filtrando-as através de seu temperamento musical e articulando-as dentro da estrutura formal, que parece residir muito do encanto da obra, que sintetiza em vários aspectos o estilo de seu segundo período composicional.

Sonatina Rio de Janeiro ¹ , 1957	Movimentos I. Moderato (147 compassos) II. Allegro (79 compassos)
Edição Irmãos Vitale S/A, 1971	Tempo estimado 5'45"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina* para piano de Edino Krieger

A *Sonatina* foi concluída em 1957, quando Krieger se aproximava dos 30 anos de idade, e um ano após período de estudos com Sir Lennox Berkeley em Londres como bolsista do Conselho Britânico. Neste ponto de sua carreira, Krieger já havia se distanciado da técnica dodecafônica, cultivada por seu mestre Hans-Joachim Koellreutter junto ao círculo de jovens compositores brasileiros do

¹ Ainda que o local de composição da *Sonatina* não esteja especificado no catálogo das obras para piano realizado por Gandelman e Barancovski (1999), Edino Krieger descreve o processo de criação em entrevista a Cadão Volpato para o Museu da Imagem e do Som (Krieger 2012), comentando que o mesmo ocorreu no Rio de Janeiro, logo após o retorno de temporada de estudos na Inglaterra.

grupo *Música Viva*, tendo tido a oportunidade de estudar entre 1948–49 com Aaron Copland no Berkshire Music Center, em Tanglewood, e, em seguida, com Peter Menin na Juilliard School of Music, em Nova York. De fato, Krieger relata que estas experiências, especialmente o estudo intensivo com Menin, foram muito importantes para sua decisão de enveredar pelo neoclassicismo (Krieger 2012)², postura estética que manteve de maneira consistente até o início da década de 1960. Portanto, o contato com o compositor Lennox Berkeley durante o período de 1955–56 parece representar uma etapa de um processo iniciado anos antes de busca por uma voz pessoal amparada pelos princípios neoclássicos e associada a uma concepção nacionalista nova e aberta.

1. Aspectos gerais

Certos traços estilísticos das obras para piano de Krieger, especialmente durante seu segundo período composicional, foram identificados em trabalho abrangente realizado por Gandelman e Barancovski (1999). Dentre os aspectos mais gerais, destacam-se a objetividade, a contenção expressiva, a transparência da textura, a clareza de motivos e ideias, assim como a inclinação para a escrita polifônica e imitativa. Além disso, segundo as autoras, nas obras deste período convivem elementos tonais e modais de maneira natural e equilibrada, mantendo a preferência, já observada no período dodecafônico, em desenvolver construções intervalares, tanto melódicas como harmônicas, utilizando-se principalmente de intervalos de quartas e quintas. Do ponto de vista rítmico, os elementos característicos da música brasileira, como os acentos deslocados e motivos sincopados, se encontram consideravelmente diluídos, sendo esta impressão corroborada pelo próprio compositor (Krieger 2012). No que diz respeito ao emprego de formas clássicas, Krieger trata-as com liberdade, como é possível constatar na presente análise da *Sonatina*, na qual outras características mais específicas do estilo do segundo período composicional de Krieger serão identificadas e discutidas abaixo, de maneira contextualizada.

Segundo o pianista brasileiro Alexandre Dossin, que dedicou sua tese de doutorado à obra para piano de Edino Krieger e realizou a gravação de diversas

² Edino Krieger comenta que o próprio Koellreutter sugeriu que, durante sua temporada de estudos nos EUA, escolhesse professores que não estivessem ligados à técnica dodecafônica, como forma de ampliar seus recursos composicionais (Krieger 2012).

Sonatinas latino-americanas para piano

peças para piano do compositor, o título "Sonatina" reflete não somente a sua concisão, mas também a simplicidade da textura quando comparada às duas sonatas para piano, datadas de 1954 e 1956, respectivamente (Dossin 2001, p. 65). O mesmo autor também observa que Krieger preferiu manter a tradição de escrever os andamentos em italiano ao invés das indicações "nacionalistas", em português (Dossin 2001, p. 65), o que representaria o desejo de realizar uma produção musical que fosse capaz de circular sem maiores barreiras em âmbito internacional.

2. Moderato – Più mosso

O primeiro movimento tem características de forma sonata, com duas regiões temáticas de caráter bastante contrastantes. A primeira região temática (c. 1–18), com indicação de *Moderato*, inicia com um caráter lírico e expressivo em ambiente modal-tonal. A linha melódica, em *legato cantabile* e acompanhada por um baixo Alberti deslocado metricamente, parece remeter ao violino ou até mesmo à flauta (Ex. 1), e é construída sobre o modo dórico, primeiramente em Lá (c. 3–9), modulando em seguida para Mi dórico (c. 10–18). A impressão de uma escrita violinística é sustentada por Gandelman e Barancovski (1999), que observam que a experiência instrumental inicial do compositor deu-se justamente no violino³, cuja influência faz-se bastante presente nas suas obras para piano (1999, p. 29). A atmosfera geral do início é mantida ao longo dos compassos 1 ao 17, sendo esta seção concluída por um gesto cadencial em Mi entre os compassos 17 e 18 (ver Ex. 2).

³ Krieger conta em entrevista que iniciou seus estudos de violino com seu pai aos 7 anos de idade (Krieger 2012).



Exemplo 1: Início da primeira região temática (c. 1–10)

A leveza e transparência geral da textura desta seção inicial, privilegiando a região médio-aguda do piano, bem como a objetividade e contenção expressiva, obtida em grande parte através da utilização do modo dórico, parecem evocar de maneira sutil o neoclassicismo francês,⁴ ainda que com uma luminosidade tipicamente brasileira. Além destas características, a inclinação neoclássica de Edino Krieger também se manifesta no já citado uso da figuração do baixo Alberti e, de maneira mais pontual, no uso do *trilo*, cuja primeira aparição ocorre entre os compassos 15 a 17, remetendo à ornamentação barroca, especialmente à literatura para cravo (Gandelman; Barancovski 1999, p. 39). Esta ornamentação constitui parte integral da melodia, prolongando a nota Dó# e servindo de elemento conector com a seção subsequente (Dossin 2001, p. 67), como é possível observar no exemplo abaixo (Ex. 2):



Exemplo 2: Transição entre o Moderato e o Più mosso (c. 16–19)

⁴ O impacto da influência da música francesa da *belle époque*, e mais especificamente da *Sonatine* de Ravel, sobre diversos compositores latino-americanos pode ser constatada nas análises de diferentes sonatinas para piano contempladas nos fascículos 1 e 2 desta série de Guias de Estudo.

Sonatinas latino-americanas para piano

Da mesma maneira, o longo movimento descendente e em graus conjuntos da linha do baixo, se deslocando progressivamente da região intermediária para a região grave do piano (Ex. 3), cumpre o papel de encaminhar a música da leveza geral do *Moderato* para a textura consideravelmente mais densa e pesada da segunda região temática, com indicação de *Piú mosso*, especialmente a partir do *crescendo* entre os compassos 16 a 18, cuja marcação é direcionada especificamente para a mão esquerda (ver novamente o Ex. 2, acima). Em outras palavras, a música passa da atmosfera lírica e introspectiva da seção inicial para o caráter enérgico e incisivo da segunda região temática (c. 18–29), agora em Si menor, na qual a influência do estilo neoclássico de Hindemith⁵ é um traço marcante (Gandelman; Barancovski 1999; Dossin 2001).



Exemplo 3: Esquema do movimento descendente, em graus conjuntos, da linha do baixo (c. 1–18)

A mudança de andamento entre diferentes seções é um recurso empregado de maneira bastante efetiva por Krieger, que, na visão de Gandelman e Barancovski (1999), está diretamente relacionado à sua busca por clareza formal nas obras. Naturalmente, também implica em mudanças de caráter musical, gerando maior dinamismo para a estrutura geral, ainda que possa se tornar um aspecto desafiador para o intérprete, que precisa administrá-las sem prejudicar o discurso musical e a coerência formal. Nesse sentido, estas autoras aconselham que “nas formas longas a escolha de andamentos deve levar em conta as mudanças que ocorrem nas diversas seções de cada movimento, de forma a possibilitar a realização da expressividade inerente a cada uma delas e dos contrastes implicados, quando for o caso” (Gandelman; Barancovski 1999, p. 52).

⁵ Gandelman e Barancovski (1999, p. 28) comentam que a música de Paul Hindemith despertava particular interesse em Edino Krieger, que se sentiu atraído pelo estilo do compositor alemão após a audição da sinfonia *Mathis der Maler*. Neste sentido, é importante também ressaltar que a música de Hindemith foi largamente circulada e estudada pelos membros do grupo *Música Viva*, do qual Krieger fez parte enquanto aluno de Koellreutter.

No contexto desta segunda região temática, outros elementos musicais também contribuem para criar contraste, como a utilização de articulações curtas e acentos, bem como o uso consistente do gesto enfático em quartas justas (curta-curta-longa), que parece poder remeter tanto ao gesto característico de instrumentos de cordas (Dossin 2001) quanto ao “toque” característico da família dos metais (ver novamente Ex. 2, c. 18–19), e que terá papel importante na construção do movimento. Acrescem-se a estes a textura mais densa, com a sugestão de diferentes planos sonoros, e o nível dinâmico entre *f-ff*, evocando uma textura orquestral cuja imagem sonora precisa ser transmitida pelo intérprete (Ex. 4).



Exemplo 4: Clímax da segunda região temática e retorno ao *Tempo I* (c. 24–31)

Como é possível observar trecho acima, nos compassos 24 e 25 temos um exemplo interessante das já citadas figuras rítmicas brasileiras diluídas na linguagem neoclássica, com a textura cordal contendo ritmos sincopados justapostos ao gesto enfático em quartas justas (curta-curta-longa), sendo este o clímax desta segunda região temática, que é rapidamente arrefecido para o retorno do primeiro tema, com indicação de *Tempo I*, obtido através de uma transição bastante expressiva, que demarca o fim da exposição.

Do ponto de vista da estrutura geral deste movimento, a repetição literal de boa parte do material da primeira região temática (c. 30–42) ilustra a liberdade com que o compositor lida com a forma sonata, já que em uma primeira audição o retorno do mesmo material cria interessante ambiguidade, podendo soar como um retorno *Da capo*, repetindo a exposição, ou até mesmo sugerir uma forma

Sonatinas latino-americanas para piano

ABA⁶. No entanto, a partir do compasso 42 inicia-se de maneira mais clara o desenvolvimento propriamente dito dos materiais apresentados na exposição (Ex. 5).



Exemplo 5: Início do desenvolvimento dos materiais apresentados na exposição (c. 42–48)

Portanto, é possível delimitar uma primeira seção que compreende os compassos 42 ao início do 53, na qual o compositor cria variedade ao explorar novas texturas através o material da primeira região temática. Assim, por exemplo, o que havia sido o delicado gesto inicial de duas semínimas repetidas se transforma em um gesto áspero de dois acordes repetidos sem a 3a, pontuando as figuras sequenciais descendentes em oitavas paralelas⁷ construídas a partir do contorno melódico inicialmente apresentado nos compassos 3 a 5. Harmonicamente, a utilização das sequências tem função modulatória, partindo de Si dórico a partir do compasso 42 e chegando ao que pode ser caracterizado como um Sol frígio (c. 53), devido à presença da nota Lá $\flat$.

A partir do compasso 53 é possível identificar uma segunda seção do desenvolvimento, que se estende até o compasso 73 e que por sua vez explora as possibilidades dos materiais da segunda região temática através de elaborados recursos contrapontísticos (Ex. 6). Assim como foi possível observar na

⁶ Dossin (2001) sugere que o retorno dos materiais principais em pontos estruturais leva a uma forma rondó latente, que também pode ser observada em outras obras de Edino Krieger baseadas em formas “clássicas”.

⁷ Gandelman e Barancovski (1999) comentam que na escrita pianística de Krieger os paralelismos são bastante comuns, principalmente de oitavas paralelas, que são utilizadas por vezes dentro do processo de variação dos materiais ou como recurso timbrístico, aludindo geralmente à orquestração para conjunto de cordas.

rebuscada escrita polifônica da *Sonatina* de Eunice Katunda, composta em 1946 e analisada no segundo fascículo deste Guia de Estudos, a abordagem contrapontística de Krieger aponta aqui mais uma vez para um conhecimento aprofundado da obra de Hindemith, cujo contato inicial provavelmente se deu durante os estudos com Koellreutter e o contato com os membros do grupo *Música Viva*, do qual Katunda também fez parte.



Exemplo 6: Segunda seção do desenvolvimento, de caráter predominantemente contrapontístico (c. 53–61)

No entanto, a partir do compasso 59, agora em Si menor, a sisuda escrita polifônica ganha ares de brasilidade, com a textura a três vozes evocando o espírito de um “desafio” típico da música nordestina, com uma nota pedal na voz intermediária dando sustento à escrita imitativa entre a voz superior e inferior, resultando em uma passagem intrincada que exige bastante destreza por parte do intérprete.

Uma terceira seção do desenvolvimento, claramente delimitada pela indicação de *Poco meno mosso*, compreende os compassos 74 a 81, explorando novamente o primeiro tema (Ex. 7). Em métrica ternária, tanto seus gestos melódico-harmônicos quanto sua textura e seu caráter dramático parecem recorrer, ainda que brevemente, à veia seresteira do compositor, que escreveu diversas obras inspiradas na música urbana carioca. É interessante observar que os acordes repetidos, que acompanham a expressiva melodia de caráter vocal, parecem decorrer de uma transformação da nota pedal da seção anterior. Aqui,

Sonatinas latino-americanas para piano

como Gandelman e Barancovski sugerem, o uso dosado de rubato poderá favorecer uma realização mais expressiva deste tipo de passagem (1999, p. 51). Por fim, vale destacar novamente a presença do *trilo* na região aguda com finalização descendente (c. 80–81) com a função de prolongamento, contribuindo para a conexão com a seção subsequente, e que neste ponto do desenvolvimento soa como uma espécie de reminiscência do *trilo* utilizado na transição entre a primeira e segunda região temática.



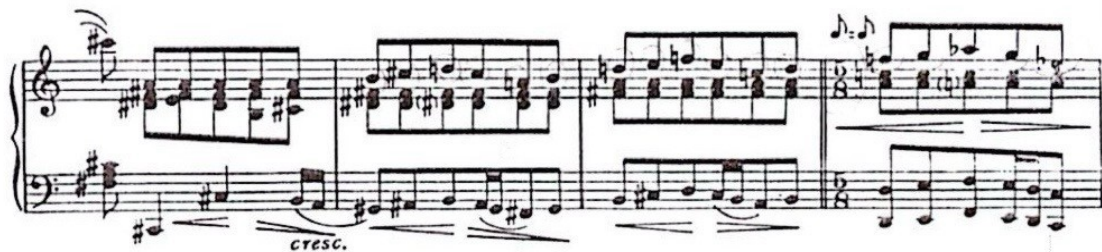
Exemplo 7: Terceira seção do desenvolvimento, com indicação de *Poco meno mosso* (c. 74–81)

Contrastando com a carga dramática do *Poco meno mosso*, a seção seguinte, com indicação de *Animado*, inicia explorando através de um caráter lúdico os mesmos materiais do primeiro tema (c. 82–94). Assim, nesta quarta seção do desenvolvimento o compositor joga com diferentes elementos musicais, tais como a angularidade melódica obtida pela mudança de registros, a maior diversidade de articulações, bem como aproveitando a energia rítmica gerada pelas figuras sincopadas (Ex. 8). No entanto, o ímpeto musical das frases é interrompido por digressões baseadas em uma versão mais curta do mesmo gesto de *trilo* com finalização descendente acompanhado da indicação de *poco rit.*, nas quais uma expressiva voz interna é tocada pela mão esquerda (c. 87 e 94).



Exemplo 8: Início do *Animado* (c. 82–90)

A partir do compasso 95, ainda no contexto do *Animado*, há uma mudança de textura (Ex. 9), com o motivo apresentado pela voz interna nos compassos 87 e 94 ganhando proeminência através do recurso do paralelismo entre a voz superior e inferior, preenchidas por 3as harmônicas repetidas, e da própria repetição do motivo em movimento sequencial ascendente (c. 95–99).



Exemplo 9: Início da seção que direciona o desenvolvimento para o seu clímax (c. 95–102)

Por sua vez, a partir do compasso 100 o paralelismo passa a ser realizado inteiramente pela mão direita, através de tríades invertidas acompanhadas por oitavas sincopadas na mão esquerda. Nesta seção, que essencialmente continua desenvolvendo a mesma ideia do Exemplo 9, a marcação de *cresc.* e o movimento gradual em direção à região aguda leva o desenvolvimento a um imponente clímax no início do compasso 105, cuja chegada é reforçada pela indicação de *poco allargando e crescendo* (Ex. 10). Aqui cabe ao intérprete dosar a chegada ao ponto climático, para que a dinâmica *ff*, marcada para as duas mãos, seja proporcional à leveza geral do movimento.

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 10: Ponto climático do desenvolvimento (c. 103–106)

Assim, encerra-se o desenvolvimento dos materiais apresentados na exposição, passando-se a partir do compasso 104 a um processo composicional híbrido, já que ao mesmo tempo que revisita seções bem definidas do próprio desenvolvimento, não as repete literalmente, abrindo espaço para variações e reordenamento na sequência das ideias musicais. Desta maneira, os compassos 104 a 117 fazem referência à seção de caráter mais lúdico do *Animado* (ver novamente o Ex. 8), que ganha aqui um significado um tanto burlesco ao reaparecer logo após o clímax. Após uma sutil transição, o compositor revisita também a seção *Poco meno mosso* (ver novamente o Ex. 7), que no desenvolvimento ocorreu anteriormente ao *Animado*, e que agora serve para dissipar a energia e encaminhar o movimento para a recapitulação quase literal da primeira região temática, retornando ao *Tempo I* (c. 125–140).

Por fim, o movimento encerra com uma *Codetta* (c. 141–147) que reitera o primeiro tema através de uma textura imitativa, ainda que no último compasso escutemos de maneira derradeira o gesto em quartas justas (curta-curta-longa), agora com caráter conclusivo, fechando assim o movimento em um Mi aberto que, no plano tonal, serve de transição para o próximo movimento.

3. Allegro

O segundo movimento pode ser considerado como uma forma livremente seccionada, com caráter de toccata, construído a partir de duas ideias principais bastante concisas, desenvolvidas através de repetição, transposição, variação e justaposição (Gandelman; Barancovski 1999, p. 48). A primeira delas é uma ideia rítmico-melódica cromática, de caráter motórico, inicialmente apresentada como textura a duas vozes distribuídas entre as mãos (c. 1), para a qual o compositor anota a indicação de fluentemente e sempre legato (Ex 11a). Ainda que cada voz

A Sonatina de Edino Krieger (1957)

apresente valores rítmicos distintos, o entrelaçamento rítmico entre elas resulta numa movimentação constante em semicolcheias, caracterizando uma espécie de moto perpétuo (Ex. 11b), sendo esta versão simplificada também utilizada em diferentes contextos ao longo do movimento.



Exemplo 11a: Primeiro motivo principal



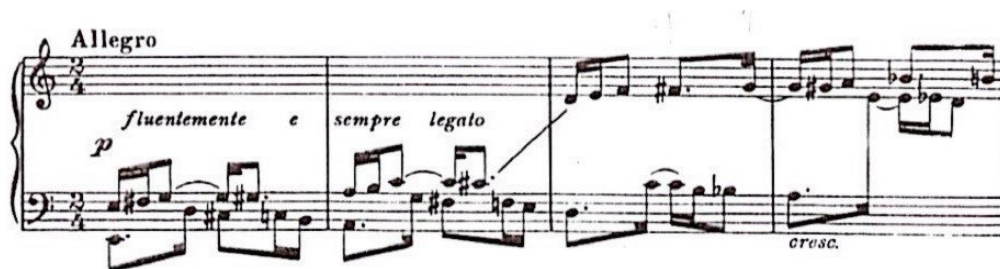
Exemplo 11b: A mesma ideia apresentada em semicolcheias contínuas

A segunda ideia principal ocorre pela primeira vez entre os compassos 16–17 (Ex. 12) e é construída sobre um Mi eólio:



Exemplo 12: Segundo motivo principal

O movimento inicia utilizando a primeira ideia principal (c. 1–13), em grande parte desenvolvida através do uso de padrões sequenciais e variação do material (Ex. 13). Primeiramente ocorre um movimento ascendente com *crescendo* em direção ao *f* do início do compasso 7, seguido de movimento descendente em *diminuendo* com as duas mãos em movimento paralelo à distância de oitava (c. 7–13).



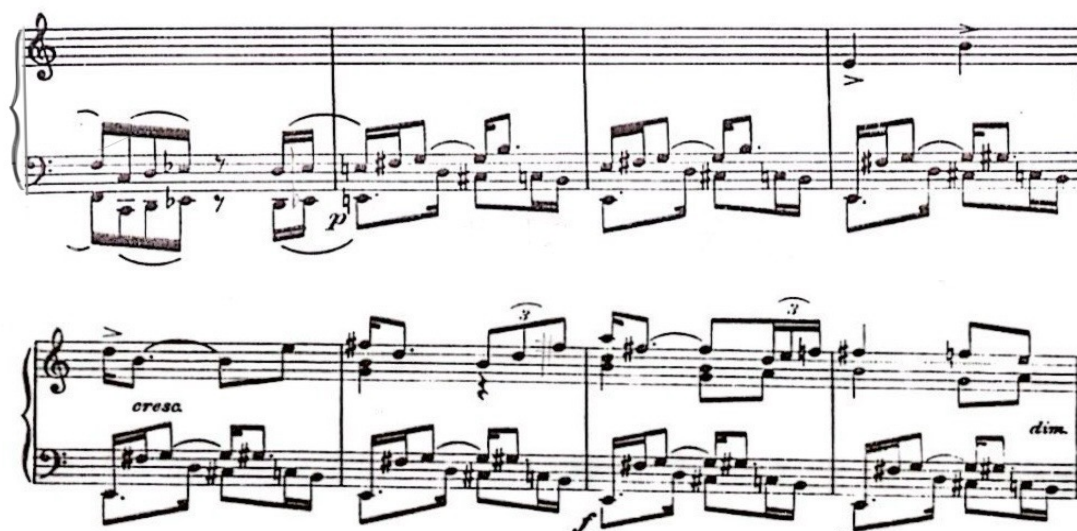
Exemplo 13: Início do segundo movimento (c. 1–4)

Vale destacar nesta seção o interesse rítmico criado entre os compassos 11 a 13 ao utilizar somente as três notas iniciais do motivo para finalizar a sequência

Sonatinas latino-americanas para piano

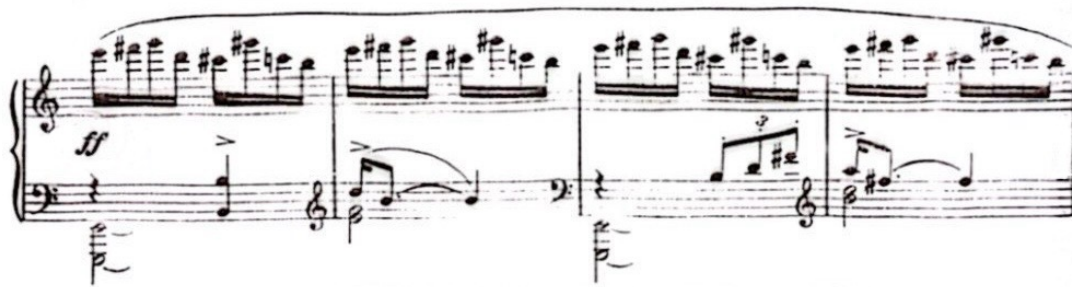
descendente, resultando em células em hemíola, ou seja, deslocadas metricamente do binário simples.

A partir do compasso 14 (Ex. 14), a primeira ideia principal (ver novamente Ex. 11a), antes distribuída entre as duas mãos, assume o papel de um acompanhamento em ostinato realizado somente pela mão esquerda, liberando assim a mão direita para que se ocupe de uma linha melódica de caráter decisivo e angular (Dossin 2001), que desenvolve a segunda ideia principal (ver novamente Ex. 12) principalmente através de transposições e variações do material, e que é adornada por uma voz intermediária que realiza uma espécie de contracanto (c. 14–33).



Exemplo 14: Material melódico acompanhado da figuração em ostinato tocada pela mão esquerda (c. 13–20)

Entre os compassos 34 a 51 há um retorno quase que literal do material inicial, ainda que a figuração descendente em hemíola ao final da seção seja estendida, com a última célula (c. 50–51), em aumento e com indicação de *poco rit.*, servindo de ponto estratégico de repouso. A partir do compasso 52, com indicação *a tempo*, a figuração ascendente de semicolcheias em *crescendo*, apoiada sobre a expressiva repetição de uma nota pedal Mi em oitava pela mão esquerda, levará ao ponto climático do movimento entre os compassos 59 e 66 (Ex. 15). Nele, as duas ideias principais se justapõem em *ff* ainda sobre a nota pedal em Mi, com a mão esquerda encarregada agora da segunda ideia principal enquanto que a mão direita repete em ostinato a primeira ideia principal na sua forma em semicolcheias contínuas (ver Ex. 11b).



Exemplo 15: Início do ponto climático do segundo movimento (c. 59–62)

Da mesma maneira, após as figurações descendentes em 10as paralelas (c. 67–71), o compositor conclui a obra com uma brilhante *Codetta*, que sintetiza, de maneira justaposta, as ideias centrais utilizadas na construção do movimento (c. 72–79).

Como foi possível observar ao longo desta análise, o poder de síntese desta *Sonatina* revela um compositor já em plena maturidade, capaz de filtrar diferentes influências estéticas e projetá-las dentro do contexto formal de maneira engenhosa e inspirada. Além disso, a obra apresenta bastante desenvoltura na escrita idiomática, explorando grande variedade de texturas pianísticas ao longo dos dois movimentos. Por estes e outros motivos, a obra já entrou há algumas décadas para o seletor cânone pianístico brasileiro, podendo ser considerada uma das sonatinas latino-americanas de maior popularidade entre professores, intérpretes e o público geral, sendo tocada com frequência em recitais, concursos de piano, além de contar com inúmeras gravações de qualidade que poderão servir de referência sonora à leitura desta análise.

Referências

1. Dossin, Alexandre. 2001. Krieger's Sonatina. In *Edino Krieger's Solo Piano Works from the 1950s: A Dialectical Synthesis in Brazilian Musical Modernism*, p. 65–72. Tese de Doutorado (Doctor of Musical Arts). Austin: The University of Texas.
2. Gandelman, Saloméa; Barancovski, Ingrid. 1999. Edino Krieger – Obras para piano. *DEBATES – Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, n. 3. Recuperado de <<https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4162>>.
3. Krieger, Edino. 2012. *Notas contemporâneas: Edino Krieger – Auditório 1ª Parte*. [Entrevista cedida a Cadão Volpato.] São Paulo: Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneas-edino-krieger-auditorio-1a-parte>>. Acesso em: 10 jul. 2024.

Sonatinas latino-americanas para piano

4. _____. 2012. *Notas contemporâneas: Edino Krieger – Auditório 2ª Parte*. [Entrevista cedida a Cadão Volpato.] São Paulo: Museu da Imagem e do Som. Disponível em: <<http://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneas-edino-krieger-auditorio-2a-parte>>. Acesso em: 10 jul. 2024.
5. Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa.
6. Scotland, Tony. *Lennox Berkeley (1903–1989)*. Disponível em: <<https://www.lennoxberkeley.org.uk/biography-by-tony-scotland>>. Acesso em: 14 jun. 2024.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA Nº 4 DE CAMARGO GUARNIERI (1958)

Cristina Capparelli Gerling

1. Introdução

Escrever sobre a *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (1908–1993) demanda reconhecer e assimilar a presença do contraponto e do tematicismo como os principais esteios da composição. Os dois pilares construtivos remetem à inabalável profissão de fé que o compositor devotou ao neoclassicismo musical do século XX. Revestidos por inflexões modais, o contraponto cria uma variada coleção de figurações irrequietas enquanto o tematicismo assegura as questões de ordem, inteligibilidade e unidade. Nesta vertente do neoclassicismo musical, Guarnieri mantém um ambiente sonoro que dialoga com alguns dos seus compositores preferidos, a saber, o J. S. Bach das Invenções e Sinfonias para teclado, o Schumann das múltiplas vozes e das figuras sincopadas, e o Poulenc das harmonias amarguradas, sobretudo no Segundo Movimento da obra em análise. Acrescente-se a isso um pianismo desafiador como pano de fundo para a mais genuína expressão da brasilidade modernista expressa através da estilização da rítmica das nossas danças regionais, tal como proposto por seu mentor Mário de Andrade.

A *Sonatina nº 4*, dedicada ao músico Italiano Tabarin, fundador do Conservatório Musical de Santos e amigo pessoal do compositor, foi publicada nos Estados Unidos em 1973 (*Associated Music Press*) e no Brasil em 1977 (*Ricordi Brasileira*). À exceção de tantas das suas obras, tem sido gravada por vários artistas brasileiros e estrangeiros, muitas delas disponíveis nas plataformas digitais e listadas parcialmente (veja *QR code*) neste texto. Como nas oito Sonatinas escritas entre 1928 e 1982, esta Sonatina de 1958 segue o padrão de três movimentos, o primeiro e o terceiro em andamento mais rápido e o segundo, mais lento (veja Quadro 1).

Sonatinas latino-americanas para piano

Sonatina nº 4 São Paulo, 1958	Movimentos I. Com Alegria (163 compassos)	Dedicatória Ítalo Tabarin
Edição Associated Music Press – Estados Unidos, 1973; Ricordi – Brasil, 1977.	II. Melancólico (57 compassos) III. Gracioso (217 compassos)	Duração aproximada 13'00"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina nº 4* para piano de Camargo Guarnieri

2. Primeiro Movimento

O Quadro 2, a seguir, expõe a organização formal do Primeiro Movimento nos seus 163 compassos. Guarnieri segue rigorosamente o formato acadêmico da forma sonata bitemática organizada em três seções, Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação. O rigor formal é temperado pelo ambiente modal, sobretudo o modo Lídio.

Primeiro Movimento		Exposição	Desenvolvimento	Recapitulação	Coda
	<i>Região temática</i>	A B	A A + B	A B	(A)
	<i>Compassos</i>	1–25 34	51 75	92 126	144–163
		(trans.) 25–35		(trans.) 117–125	
	<i>Centro tonal</i>	Modo Lídio Dó Sol	Dóm La ^b Fám Predominância de sonoridades subdominantes (bemóis)	Modo Lídio Dó	Modo Lídio Dó

Quadro 2: Divisão Formal do Primeiro Movimento da *Sonatina nº 4* para piano de Camargo Guarnieri

Como ilustrado no Ex. 1, contendo os 25 primeiros compassos da Exposição, a Primeira Região Temática se distingue por seu movimento contínuo, como um moto perpétuo, e no qual cabe à mão direita propulsionar uma figuração pianística constante e graciosamente animada. A mão esquerda provê uma pontuação, inicialmente em contratempo (c. 1–8), que deixa o movimento menos previsível, mais leve e rodopiante.

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

Com Alegria (♩=120)

11

16

21

Exemplo 1: Compassos iniciais do Primeiro Movimento da *Sonatina nº 4* (c. 1–25)

De maneira discreta ainda que eficiente, as notas mais graves da mão esquerda vão, à médio prazo, formando conexões por graus conjuntos a saber, Sol³–Lá³–Si³ (c. 1–8). Na sequência, Si³–Dó⁴–Ré⁴ (c. 9–15) dão prosseguimento a esta movimentação linear do baixo. Entremeados de breves ornamentos cromáticos, desde o início (c. 1–15), o baixo delineia o pentacorde Sol–Lá–Si–Dó–Ré. Este pentacorde confere a estabilidade para que a mão direita dance em volteios igualmente estruturados entre Sol e Ré no registro médio e agudo do instrumento. As figurações de semicolcheias executam movimentos

Sonatinas latino-americanas para piano

descendentes seguidos de saltos cada vez mais direcionados para o agudo do instrumento. Como mostra o Ex. 1, o ponto mais alto é atingido (c. 21–25) no delineamento da bordadura Sol⁶–Lá⁶–Sol⁶. Outra característica da Primeira Ideia Temática é a reiteração do Fá[#], o que confirma o modo Lídio em Dó.

Em acréscimos ao movimento linear de curto e médio prazo na voz superior da Primeira Região Temática (c. 1–25), enquanto a mão direita delineia padrões téticos, a esquerda inicia um padrão rítmico percussivo que, inicialmente, se caracteriza por evitar os tempos fortes iniciais de cada compasso (c. 1–8) e tão assinalados pela mão direita. A partir do c. 9, no entanto, a escrita da mão esquerda se adensa com figurações direcionadas do grave para o agudo, e passa a marcar os tempos fortes iniciais e intermediários. Ganhando cada vez mais impulso, a esquerda tenta eclipsar a movimentação da direita em dinâmica e em força motriz. O resultado mostra um crescimento ininterrupto da figuração rítmica, gradualmente tornada ruidosa ao ser imaginariamente acrescida de instrumentos de sopro e percussão como em uma manifestação musical nordestina.

Sublinhando o alinhamento de Guarnieri com as manifestações musicais tradicionais, sugiro que, no seu conjunto rítmico, melódico e harmônico, a Primeira Região Temática emula um maracatu, a dança afrobrasileira com registro mais antigo no país (1711). Segundo o percussionista Gregory Beyer, estudioso das manifestações musicais brasileiras, sobretudo seus ritmos, trata-se de uma estilização de um *Maracatu do Baque Virado*, uma versão urbana do maracatu de Pernambuco. Nas suas palavras: “A base do maracatu tem quatro pulsos, o acento no primeiro pulso está no pulso mesmo, e no segundo, terceiro, e quarto o acento recai na segunda subdivisão, na segunda semicolcheia [e assim por diante] [...]. Os ‘acentos’ indicados na melodia na mão direita [me] parecem uma variação de maracatu. O mesmo vale para a mão esquerda”¹.

Com relação à Segunda Região Temática, faz-se necessário observar que as terças características da melodia dos compassos 33–51 da Exposição (veja Ex. 2) já ocorriam, ainda que com outra função, desde o início do movimento como parte da figuração da mão esquerda. Nos compassos iniciais da Primeira Região Temática, as terças encontram-se associadas aos intervalos de quinta. Como

¹ Agradeço ao Dr. Greg Beyer (Northern Illinois University) pelos esclarecimentos prestados quanto à figuração rítmica em questão e sua proximidade com o maracatu. Vide <<https://www.arcomusical.com/>> e <<https://www.gregbeyer.com/>>.

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

explicitado no Quadro 2, nas duas passagens de transição entre A e B / A' e B' (t* c. 25–35 e t* c. 117–125, respectivamente), as terças assumem o comando da figuração e migram da mão esquerda para a direita, enquanto os segmentos escalares trocam de lugar e se localizam na mão esquerda. Neste processo, as terças adquirem maior relevo, e em vez de elemento subsidiário, alcançam o status de principal configuração da Segunda Região Temática. De fato, nesta Sonatina o compositor elabora as seções de transição entre a primeira e a segunda região temática, tanto na Exposição quanto na Recapitulação justamente para possibilitar uma ressignificação de elementos composicionais. Mas, o faz de tal maneira que as texturas se suavizam, ainda mais que a manutenção do registro médio e médio-agudo do instrumento confere uma homogeneidade sonora ao discurso musical.

Identificadas como “terças paulistas” (Verhaalen 2001, p. 160), e “toada de viola tocada a duo” (Mendonça 2001, p. 408), a mão direita executa uma formação melódica alusiva às manifestações rurais do estado natal do compositor. Responsáveis pela identidade da Segunda Região Temática (c. 33–51), as terças da mão direita conduzem expressivamente o discurso musical, enquanto a mão esquerda utiliza os breves segmentos escalares da seção A para reforçar o sentido de unidade. Como explicitado no Ex. 2, desde a transição para B (c. 27), os segmentos utilizados na mão esquerda têm forte associação com os contornos escalares descendentes da mão direita de A (c. 35, 37, 39, 44, 46). Nos demais compassos (34, 36, 38, 40, 42, 43, 45, 47, 48, 49), os elementos constitutivos da mão esquerda se mantêm semelhantes em função, composição intervalar e rítmica a elementos também empregados na seção A.

É relevante comentar que, mesmo com o emprego de materiais semelhantes, as duas regiões temáticas se expressam de maneira inconfundível. Na consistência dos materiais utilizados, o compositor alcança um nível de contraste muito equilibrado entre as duas ideias principais do movimento.

Sonatinas latino-americanas para piano

The image displays a musical score for piano, specifically the second thematic area of the first movement of Sonatina n.º 4, spanning measures 26 to 50. The score is written for both hands on a grand staff. It begins at measure 26 with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music features a series of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) at measure 27. At measure 30, the tempo changes to *Poco meno* and the dynamics shift to *dim. e rall.* (diminuendo e rallentando) and *p* (piano). The key signature changes to one flat (Bb) at measure 31. The score continues with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. At measure 46, the tempo changes to *accel.* (accelerando). The score ends at measure 50 with a final chord and a repeat sign.

Exemplo 2: Segunda Área Temática do Primeiro Movimento da *Sonatina n.º 4* (c. 26–50)

A seção de Desenvolvimento (c. 51–92) elabora os elementos das duas regiões temáticas já utilizados na Exposição através de sonoridades bemolizadas, e que se tornam mais insistentes pelo adensamento das texturas, incremento do virtuosismo instrumental, bem como pela ampliação dos registros percorridos no instrumento. A escrita pianística atinge um nível mais desafiador tanto pelos novos e alargados âmbitos intervalares quanto pela movimentação propulsiva e contínua nas duas mãos. As elaborações contrapontísticas, que ensejam as trocas

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

de materiais composicionais entre a mão direita e a esquerda, caracterizam fortemente a seção como pode ser verificado nos c. 52–59 e a partir do c. 60. Inserido entre material fortemente reconhecível da Primeira Ideia Temática, na seção de Desenvolvimento um novo contorno melódico contrastante é apresentado na mão direita (c. 60–75) e livremente replicado na mão esquerda (c. 76–87). Trata-se de uma passagem constituída nomeadamente por quartas e quintas e em menor frequência, terças. Por seu caráter decidido e percussivo, é nesta passagem que virtuosismo pianístico se torna mais explicitamente pronunciado. (veja Ex. 3).

The image displays a musical score for the development section of the first movement of the Sonatina nº 4 by Camargo Guarnieri, specifically measures 51 through 70. The score is written for piano and is divided into four systems. The first system begins at measure 51 and includes the tempo marking 'Tempo I (♩=120)'. The key signature is B-flat major (two flats). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Dynamic markings include 'p' (piano) at measure 51, 'mf' (mezzo-forte) at measure 56, and 'f' (forte) at measure 66. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) are clearly distinguished throughout the passage.

Exemplo 3: Desenvolvimento do Primeiro Movimento da *Sonatina nº 4* (c. 51–70)

Sonatinas latino-americanas para piano

Guarnieri usa também os registros do piano para confirmar e contrastar as regiões temáticas. Assim, na Recapitulação o retorno de A tem seu início tético sobre um acorde completo de Dó maior (c. 93) e notado com o uso das duas claves, Fá e Sol. Com isso, amplia as possibilidades tímbricas do trecho ao utilizar o registro mais grave do instrumento. Nos compassos seguintes, A se mantém inteiramente na clave de Sol, como na Exposição. Já a seção B retorna (c. 124) igualmente sobre o modo Lídio em Dó, porém se adapta para desempenhar a função de recapitulação através da escrita em duas claves no registro médio e grave do instrumento. A Coda reitera a primazia de Dó como apoio para o material da Primeira Região Temática (c. 144–163), e recebe uma elaboração digna de um final brilhante e vigoroso. Disposto entre o agudo e o grave, o Primeiro Movimento termina com uma celebração do virtuosismo instrumental.

3. Segundo Movimento

Verhaalen (2001, p. 161) descreve o Segundo Movimento (lento) como uma *Modinha* e Mendonça (2001, p. 408), como um *Romance sem Palavras*. Seja qual for a denominação, inicialmente (A1, c. 1–5) o movimento apresenta inequívocas características vocais na melodia de graus conjuntos na voz superior, acompanhada por arpejos descendentes na esquerda. A essa apresentação suave, se segue uma complementação tendente ao estático na mão direita. Na esquerda, os arpejos descendentes de pequeno âmbito vão traçando uma linha cromática no médio prazo (c. 5–9). A movimentação retoma com ânimo por um compasso (c. 9) quando um arpejo ascendente monopoliza o teclado sobre uma sonoridade de Ré⁹ e traz de volta a delicada canção (m.d., c. 9–13).

No prosseguimento, a escrita pianística se modifica e se reveste de um caráter instrumental improvisatório e definitivamente pianístico na densidade e nas figurações rapidamente arpejadas (c. 16–17). No entanto, a figuração do arpejo descendente que dá sustentação à ideia principal permanece audível e ativa. Cabe então uma indagação: como classificar os acontecimentos musicais a partir do compasso 14? Contrário a Freire (1984, p. 75), que assinala uma nova seção no compasso 15, proponho que o ímpeto improvisatório, aliado ao uso persistente da figura arpejada descendente, arquitetam um desdobramento composicional contínuo, apesar de algumas interrupções dramáticas no seu

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

percurso. Entendo que a figura arpejada descendente serve de alicerce para a continuidade formal, apesar das mudanças de humor e sentimento expressas na figuração pianística. Como pode ser verificado no Quadro 3, ofereço uma sugestão de subdivisão do Segundo Movimento levando em conta principalmente elementos de sustentação para sua performance.

A1 (c. 1–13)	A2 (c.14–23)	A3 (c. 23–37)	A4 (c. 38–49)	Coda (c. 50–57)
Tema Principal com o acompanhamento do arpejo descendente	Livre improvisação sobre a figura do arpejo descendente	Interlúdio com a figura do arpejo descendente reelaborada	Retorno do Tema Principal e reiteração do arpejo descendente	Breve retorno e finalização da figuração principal

Quadro 3: Subdivisão das Seções do Segundo Movimento da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri

A partir do c. 14 (A2, Quadro 6) as melodias se tornam mais contínuas e insistentes, os registros se ampliam, a urgência expressiva é incrementada pelos lentos arpejos descendentes que se acoplam a rápidos rasgueados ascendentes, bem como no adensamento das texturas. Ainda que os padrões previamente utilizados entre os compassos 1 e 13 entrem em competição com novas e eloquentes formações melódicas (a partir do c. 14), a figura arpejada descendente que concretiza, por assim dizer, a melancolia do movimento, se faz presente na duração do movimento (veja Exs. 4 e 5).

Sentimental e dolente nos seus volteios melódicos, o movimento exhibe seus aspectos mais líricos e com maior carga dissonante nos compassos medianos. Após os arroubos apaixonados dos c. 14–23, o compositor nos oferece uma passagem intermediária: um Interlúdio no qual a figuração do arpejo descendente reelaborada, ainda que ativamente presente (A3, c. 23–37), cria um ambiente estático. É como se no Interlúdio, o pianista, tivesse que improvisar sobre figurações reiteradas enquanto espera a volta de um cantor distraído. (c. 30–37).

Sonatinas latino-americanas para piano

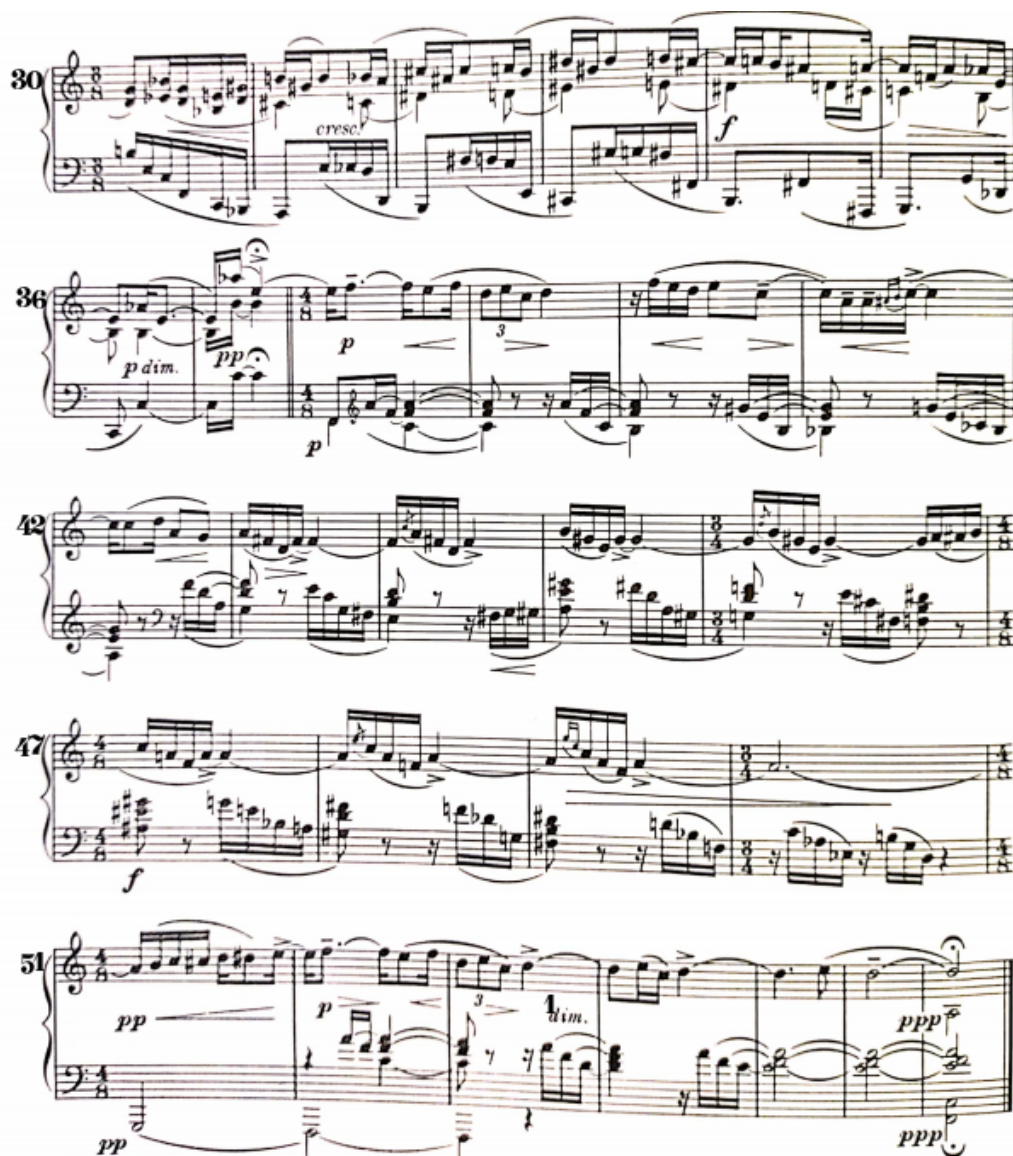
The image displays a musical score for the piece 'Melancolico' by Camargo Guarnieri, measures 1 through 24. The title 'Melancolico' and tempo marking '(♩=72)' are at the top. The score is written for piano in 4/8 time. It features a melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure numbers 6, 10, 15, and 19 are clearly marked. Dynamics include piano (p), forte (f), piano-piano (pp), mezzo-forte (mf), and fortissimo (ff). Performance instructions like 'cresc.' (crescendo) and 'r.h.' (right hand) are present. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and articulation marks.

Exemplo 4: Segundo Movimento da Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (c. 1–24)

A ideia principal, o segmento mais reconhecível, retorna como se o cantor reencontrasse sua melodia (A4, c. 38). No entanto, mal se passam cinco breves compassos, e no compasso 43 o discurso musical perde seu alento, desiste da continuidade. Em uma passagem análoga ao início (A1, c. 5–9) figuras arpejadas de pequeno porte divididas entre as duas mãos retornam sinuosamente (c. 43–50) como alguém que dá voltas sem sair do lugar. Em uma última tentativa, após um segmento escalar ascendente (Coda, c. 51), há uma retomada da melodia

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

principal (c. 52–55), mas a energia se dissipa (c. 55–57). Interpreto a melancolia atribuída pelo compositor como se houvesse várias tentativas sem sucesso para encontrar um prosseguimento para uma canção terna e nostálgica que desiste antes de acabar.



Exemplo 5: Segundo Movimento da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (c. 30–57)

Como analista, proponho o surgimento do movimento lento da *Sonatina nº 4* como uma improvisação gravada, e posteriormente anotada. Guarnieri, exímio improvisador, escreve flexivelmente sem preocupação com demarcações entre seções. Assim, introjeta o material inicial ao longo do movimento como recurso para manter não só a unidade, mas também o tom melancólico e nostálgico. Testemunhei seu gosto pela improvisação espontânea e descontraída

Sonatinas latino-americanas para piano

em saraus domésticos. Nessas ocasiões, sentava-se ao piano e nos apresentava movimentos lentos de intensa expressividade. Justifica-se, portanto, sugerir uma origem baseada no improviso. Neste caso, a ideia do abandono do rigor formal acadêmico que define suas composições, pode não só ser hipotetizada como a inventividade resultante aplaudida.

4. Terceiro Movimento

O Terceiro e último movimento se organiza como um Rondó/Sonata exemplificado no Quadro 4:

Seção	A	B	A'	C	C'	A''	B'	A'''	Coda
	<i>Exposição</i>			<i>Desenvolvimento</i>		<i>Recapitulação</i>			
Modo Lídio	Dó	Sol	Ré/si	ré	Mib	Dó			Dó
Compasso	1–35	38	63	90	112	137	174	198	211–217

Quadro 4: Divisão Formal do Terceiro Movimento – Rondó da Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri

Como pode ser verificado no Ex. 6, o compositor mais uma vez adota um esquema formal claro e tecnicamente irrepreensível. No entanto, a escrita pianística deste Rondó-Sonata expressa um elevado teor de bom humor alusivo à escrita dos compositores clássicos, sobretudo Haydn, a quem Guarnieri tanto admirava.

Segundo os moldes formais explicitados no Quadro 4, na Exposição (c. 1–89), o compositor apresenta um Refrão, um Episódio e o retorno do Refrão estruturados no modo Lídio em Dó, Sol e Ré, respectivamente.

O refrão A (*alla breve*, c. 1–35) cria uma identidade própria e definida, além de reunir elementos significativos dos dois movimentos anteriores. Dentre esses elementos, ressaltam-se as figurações escalares descendentes e as tríades arpejadas. A mão direita apresenta padrões modais ascendentes e descendentes em graus conjuntos. Já a mão esquerda usa os cinco dedos em formações triádicas reminiscentes do Baixo de Alberti tão prevalente nas obras do século XVIII. No caso do Terceiro Movimento, os padrões estão entremeados com notas cromáticas entre Dó⁴ e Lá⁴ (c. 1–10). Ou seja, o compositor quebra a hegemonia das teclas brancas do padrão de acompanhamento pseudoclássico ao utilizar as teclas pretas contíguas para produzir variedade na figuração. Nesse processo, a

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

teclas pretas contíguas para produzir variedade na figuração. Nesse processo, a mão esquerda mantém Dó⁴ como nota pedal sobre o qual sonoridades maiores e menores, bem como imprevisíveis diminutas e aumentadas, são apresentadas. O refrão se apresenta como uma passagem do classicismo musical salpicado por cromatismos provocativos. Com isso, há um que de zombaria ou troça estilística introjetada na passagem, que se convicentemente executado deverá contaminar o episódio seguinte com seu irresistível bom humor. É como se o compositor tivesse propositalmente se divertido ao escrever “notas erradas”.



Exemplo 6: Refrão do Terceiro Movimento – Rondó da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (c. 1–12)

No prosseguimento, o Primeiro Episódio tem início no c. 38 após uma cadência ii–V–I em Sol (c. 35–38). Abandonando os padrões escalares de curto prazo, mas mantendo um contorno melódico formado principalmente por graus conjuntos no médio prazo, na seção B (c. 38–62), Guarnieri adota o padrão do tresilho claramente enunciado nas passagens melódicas da mão esquerda e adornado por figuras arpejadas na distância de oitava na mão direita. Na combinação entre as linhas melódicas das duas mãos, as décimas paralelas tornam-se o esteio da passagem (c. 38–60).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 7: Primeiro Episódio (B) do Terceiro Movimento – Rondó da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (c. 38-49)

Nesta seção, as figurações rítmicas entre direita e esquerda, ainda que diversas, seguem o mesmo padrão da divisão desigual dos tempos no compasso, o que aproxima esta seção das danças brasileiras e latino-americanas pelo uso do tresilho. Assim como as sonatas clássicas contêm canções e danças introjetadas nos seus movimentos, Guarnieri retoma a figuração tresilhada para dançar o Primeiro Episódio (c. 38–62).

No retorno da seção A' (veja Ex. 8), o contrapontista Guarnieri adota o contorno melódico inicial como ponto de imitação canônica entre as duas mãos (c. 63–72). Nesta instância, a melodia orbita ao redor de Ré /Si com inflexões do modo Lídio. Entre os compassos 70–72, tríades descendentes se sucedem em defasagem entre as mãos criando uma rápida transição para o retorno do material inicial do movimento. A partir do c. 71, a figuração característica de A é retomada, e Ré, ora no modo lídio, ora no mixolídio, e intensamente adornado por cromatismos, assume a função de tônica.

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)



Exemplo 8: Retorno do Refrão A' do Terceiro Movimento – Rondó da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (c. 63–74)

Como explicitado no Quadro 6, os Episódios C e C' são análogos à seção de Desenvolvimento em um Rondó-Sonata. Assim como no Primeiro Movimento, o compositor cria novos contornos melódicos nesta dupla seção. Com figurações melódicas assemelhadas, tais como na sequência de terças descendentes, C e C' se diferenciam tonalmente, sendo que C (c. 90–111) dança um baião sobre Ré mixolídio, e que se mantém diatônico até a transição para C' (c. 110). Além disso, C está escrito na clave de sol, tem a textura mais esparsa e até mesmo mais delicada (veja Ex. 9). As terças descendentes conferem autenticidade à melodia com forte caracterização nordestina.



Exemplo 9: Episódio C do Terceiro Movimento – Rondó da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (c. 91–98)

Sonatinas latino-americanas para piano

Dando prosseguimento à seção de Desenvolvimento, o Episódio, C' transcorre em $Mi\flat$ (c. 112–136). Guardando forte aproximação com a passagem precedente tanto no contorno melódico quanto na marcação rítmica da mão esquerda, em C' o compositor utiliza uma transposição por meio tom, de Ré para $Mi\flat$ como recurso contrastante no discurso musical. Nesta passagem, o caráter adquire uma feição mais sombria e misteriosa em consequência da escrita na clave de Fá para mão esquerda e do registro médio na direita. O baião (Seção C', Ex. 10) adquire uma feição mais severa e pesada pela escolha de um registro mais grave do instrumento e alusões pentatônicas da melodia executada principalmente por teclas pretas. O compositor mostra duas possibilidades de elaboração, ambas em alusão à música nordestina: uma leve (C), outrar mais séria, ou mesmo solene (C'). Combinados, C e C' introjetam um novo nível de contraste ao Terceiro Movimento.



Exemplo 10: Episódio C' do Terceiro Movimento – Rondó da *Sonatina n° 4* de Camargo Guarnieri (c. 112-124)

O Ex. 11 apresenta a escrita em espelho, e em configuração rítmica tresilhada adotada no *Ponteio 47* do quinto e último volume (publicado em 1961), composto, portanto, em data próxima à da *Sonatina n° 4*. A escrita deste *Ponteio* demanda um nível muito avançado de virtuosismo instrumental.

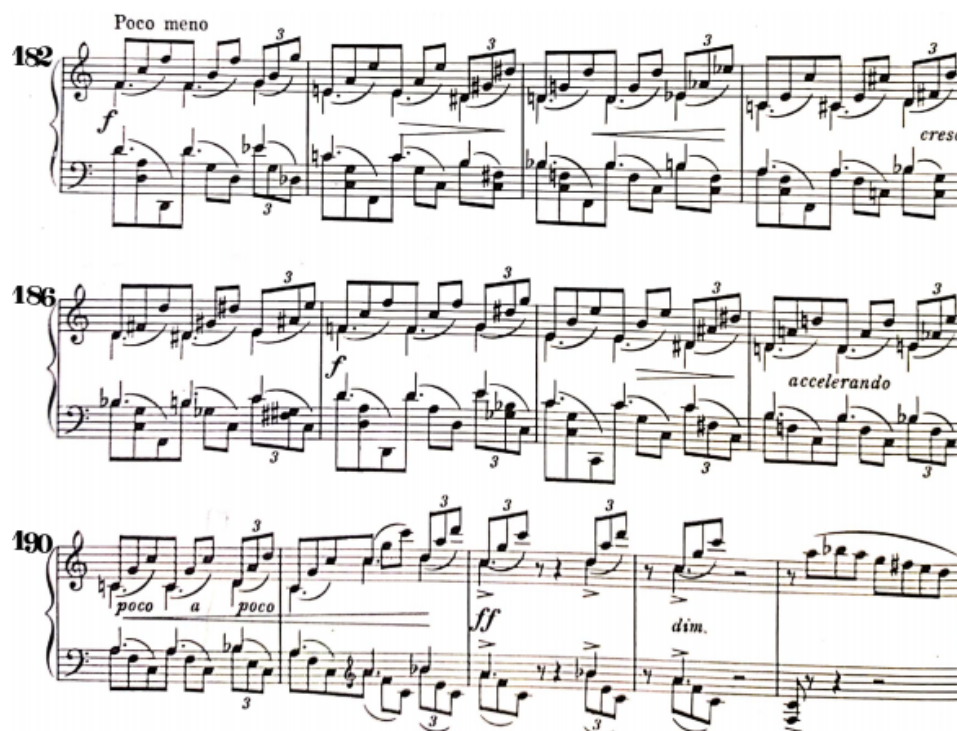
Na seção B' da Recapitulação, as décimas paralelas do Episódio B (Exposição, c. 38–61) retornam como terças paralelas (c. 182–194) aninhadas em

A Sonatina nº 4 de Camargo Guarnieri (1958)

uma passagem de escrita espelhada e de demanda instrumental substancialmente incrementada com a ampliação registral e o aumento de velocidade. Trata-se de uma citação intratextual, isto é, entre duas obras de um mesmo compositor, o *Ponteio 47* e o Terceiro Movimento da *Sonatina nº 4*. Como mostra o Ex. 12, a disposição rítmica tresilhada do contorno melódico faz com que o compositor reafirme seu compromisso com o nacionalismo modernista.



Exemplo 11: Início do *Ponteio 47* de Camargo Guarnieri, escrita em espelho (c. 1–5)



Exemplo 12: Finalização do Episódio B' do Terceiro Movimento – Rondó da *Sonatina nº 4* de Camargo Guarnieri (c. 182–194)

Sonatinas latino-americanas para piano

Considerando este Rondó como um amálgama entre rondó e sonata, A''–B'–A''' retornam não só ordenadamente, mas conservam suas características definidoras da Exposição. Feitos os ajustes necessários para que a Recapitulação (c. 137–211) se mantenha na esfera do modo lídio em Dó, o fator de diversidade fica por conta da seção B, sobretudo no direcionamento das figurações da mão direita. Na Exposição, o compositor emprega arpejos descendentes no âmbito da oitava. Na Recapitulação, a figuração é invertida e os arpejos se tornam ascendentes ainda que a mão direita mantenha o mesmo âmbito. Já a mão esquerda recebe um forte realce na sua figuração (c. 174–181). O registro grave, remanescente da seção C' do Desenvolvimento (c. 112–135), e o adensamento da textura definem mais vivamente o tresilho espelhado e com significativa demanda pianística (B', c. 182–193).

O último retorno de A''' (c. 198) é abreviado com relação à Exposição. Na finalização desta seção, o compositor, atento às exigências e aos acabamentos formais, apresenta fragmentos de A (c. 205–206) no ambiente sonoro do Desenvolvimento do primeiro movimento e também da seção C' através das terças candentes e das harmonias bemolizadas que permanecem durante a Coda para pontuar e contrastar com a finalização resplandecente em Dó⁶.

Apesar do título expressar uma obra de menor envergadura, a *Sonatina n.º 4* de Camargo Guarnieri pode ser considerada, de fato, uma Sonata por sua extensão, seu nível de elaboração composicional, suas demandas pianísticas e sua qualidade artística. A obra foi composta em um momento gratificante e produtivo na vida do compositor. Em 1957, Guarnieri havia recebido a Medalha Ricordi, e por um primeiro prêmio de composição, recebeu um Diploma de Honra da cidade de Caracas, na Venezuela. Em 1958, integrou o júri do Concurso Tchaikovsky em Moscou, quando o pianista norte-americano Van Cliburn obteve o primeiro prêmio. Ou seja, ele compôs esta obra enquanto atingia um muito almejado patamar de distinção no nível internacional. Em breve, seria convidado para dirigir o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Suas composições eram publicadas, seu nome era respeitado. Creio que a obra em questão reflete esta situação de reconhecimento externo bem como sua maturidade composicional. Guarnieri soube arquitetar um equilíbrio emocional ímpar entre danças, canções, elementos de brasilidade, uma criação pianística mordaz e por vezes esfuziante, temperada por um extraordinário nível poético no movimento lento. Esta é uma das obras mais gravadas do compositor.

Referências

1. Freire, Helena. 1984. *The Piano Sonatinas and Sonata of Camargo Guarnieri*. Dissertação de Doutorado. Indiana: Indiana University.
2. Gerling, C.C. 2005. Ecos da Sonatina de Ravel nas sonatinas para piano de compositores brasileiros. In: Zélia Chueke (ed.), *Brasil Musical, Anais do Colóquio Brasil Musical*, p. 43–65. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.
3. _____. 2004. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina nº 3. *Debates* (UNIRIO), v. 7, p. 99–110. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4036/3597>>.
4. Mendonça, Belkiss Carneiro. 2001. A Obra pianística. In: Flávio Silva, *Camargo Guarnieri: O tempo e a música*, p. 401. Rio de Janeiro: FUNARTE.
5. Verhaalen, Marion 2001. *Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*. São Paulo: Edusp.



[Material Suplementar](#)

ENTRE A REVERÊNCIA E A IRONIA: A SONATINA, OPUS 9 DE CARLOS BOTTO VALLARINO (1958)

Fernando Rauber Gonçalves

1. Introdução

Se a atitude modernista em relação ao passado musical é carregada de ambivalência, oscilando entre a reverência e a sátira (Strauss 1990), temos na *Sonatina* de Carlos Botto Vallarino (1923–2004) um fascinante exemplo desse tensionamento. Compositor e pedagogo de destaque na cena musical chilena, Carlos Botto deixou sua marca nas principais instituições de ensino musical do país e, ao longo de sua profícua carreira, foi agraciado com muitos prêmios e distinções (Del Río 1998). Pianista e compositor, obteve muito cedo o reconhecimento de seus pares pela sua originalidade e disciplina composicional, manifestada no domínio da elaboração contrapontística e ecletismo das linguagens harmônicas empregadas (Riesco 1964).

A *Sonatina*, Op. 9 para piano foi escrita em 1958 (Quadro 1), após um período de dez meses de estudos (1956–1957) com Luigi Dallapiccola na *Julliard School of Music* (Botto 1960). Estruturada em dois movimentos, *Allegro Moderato Molto* e *Allegretto Mosso*, um dos méritos desta obra reside no equilíbrio atingido pelo compositor entre um desenho formal diretamente derivado dos moldes da sonata clássica e os percursos inusitados dos materiais musicais, marcados por justaposições estilísticas e mudanças surpreendentes. O embate entre a nostalgia do passado e manipulação inesperada dos recursos sonoros resulta em uma música mordaz e imediatamente atrativa, na qual confluem ecos do neoclassicismo entreguerras, da tradição pianística clássico-romântica e da música francesa do *fin de siècle*.

**Entre a reverência e a ironia:
A Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958)**

Sonatina para piano, Op. 9 Chile, 1958	Movimentos I. Allegro moderato molto (125 compassos)	Dedicatória Ariadna Colli
Edição Instituto de Extension Musical (Universidad de Chile) – Chile, 1958	II. Allegretto mosso (129 compassos)	Duração aproximada 6'15"

Quadro 1: Dados identitários da obra

2. *Allegro Moderato Molto*

Os escritos encontrados sobre a obra do compositor são unânimes em apontar a predileção do compositor pelo piano, bem como seu fascínio pelo universo pedagógico, no qual esteve imerso durante toda sua trajetória profissional (Riesco *op. cit.*, Del Río 1982; 1998). Neste primeiro movimento, o aspecto pedagógico transparece tanto na tentativa de moderação das dificuldades técnicas quanto na cuidadosa e consistente indicação de aspectos interpretativos e expressivos. O esquema abaixo (Quadro 2) sintetiza a estrutura do movimento:

Exposição (c. 1–40)	Desenvolvimento (c. 41–69)	Recapitulação (c. 70–125)
1ª Região temática (c. 1–11) Transição (c. 12–14) 2ª Região temática (c. 15–39) <i>Codetta</i> (c. 33–39)		1ª Região temática (c. 70–77) Transição (c. 78–81) 2ª Região temática (c. 82–98) <i>Retransição</i> (c. 99–102) 1ª Região temática (c. 103–116) <i>Coda</i> (c. 117–125)

Quadro 2: Estrutura do *Allegro Moderato Molto*

Os quatro compassos iniciais da obra (Ex. 1), sob a indicação expressiva *robusto e molto legato*, curiosamente nos remetem não ao piano mas possivelmente a uma escrita para cordas. Em específico, aludem a um estilo de desenvolvimento característico de *Brahms*, no qual uma ideia melódica incipiente (c. 1), aqui enfatizando a tríade de Fá Menor passa por um desenvolvimento em *variação progressiva*, ampliando aos poucos o seu âmbito de forma orgânica. Esta ideia é reforçada no segundo compasso, e, em seguida (c. 3–4), seu espaço é expandido,

Sonatinas latino-americanas para piano

ampliando o gesto ascendente que logo após se contrai em direção ao Dó central, o limite inferior da ideia inicial. O baixo, por sua vez, se movimenta de forma vagarosa, expandindo o registro na direção descendente e estabelecendo um claro centro em Fá.



Exemplo 1: Compassos 1–4 do 1º movimento da *Sonatina*, Op. 9

Os sete compassos subsequentes (c. 5–11) contradizem o garbo inicial, transitando agora no terreno hesitante de *pianos* e *pianíssimos*, constituindo uma continuação expressivamente inusitada em relação a imponência afirmativa da primeira apresentação do tema inicial. Apesar deste contraste, há uma continuidade em relação à proposta inicial, não só em relação ao material motivico da mão direita, que segue suas *variações em desenvolvimento* (Frisch 1990, Schoenberg 1975) mas principalmente no seguimento do processo de expansão registral, tanto em direção ascendente (na mão direita) quanto descendente (no baixo executado pela mão esquerda). Este baixo descendente percorre a escala completa de Fá menor, com uma breve inflexão frígia¹ (G $\flat$ →F). Uma vez completado este percurso, adentramos em uma breve transição (c. 12–14), organicamente derivada do material inicial e que nos conduz a uma segunda região temática. Este sentido transitório é pontuado não só pelo *quasi rallentando* (c. 12) mas também pela estagnação do desenvolvimento motivico – substituído pela ênfase em notas repetidas – e pelo processo de contração registral nos compassos 12 a 14, estabelecendo um âmbito progressivamente mais restrito.

¹ Como mencionamos uma inspiração *Brahmsiana*, não podemos deixar de apontar que a mesma inflexão ocorre na famosa introdução da Sonata para Clarinete/Viola e Piano, Op. 120 N° 1 em tonalidade idêntica – Fá menor, prefigurando o uso recorrente da sexta napolitana no decorrer do movimento.

**Entre a reverência e a ironia:
A Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958)**

Em contraste com o fluir contínuo da primeira seção, o primeiro tema desta segunda região possui um perfil melódico/rítmico nitidamente delineado. Com a indicação *molto cantabile*, este tema exhibe uma simplicidade infantil, caracterizada pelos intervalos predominantemente adjacentes e pelo embalo do movimento de balanço da mão esquerda (Ex. 2). A possível referência ao universo das cantigas infantis é reforçada pelo fato de que Vallarino havia composto, pouco antes, a obra *Entretemimientos pedagógicos para la Enseñanza del Piano em los Niños* (1955) - uma coleção de 155 peças pedagógicas - como trabalho de conclusão no Conservatório Nacional de Música. Neste tema “infantil”, o centro tonal é deslocado para Lá bemol, em clara alusão ao esquema tradicional de relações tonais da sonata clássica:

17
molto cantabile e legato
mp
mano sinistra quasi non legato e p
col Ped. molto misurato

21
p non leg.

Exemplo 2: Início do “tema infantil” (c. 17–22)

No entanto, se até o momento operávamos no território da reverência ao passado, é a partir daqui que adentramos o território das *deformações* e *desleituradas*. Através de sucessivas variações *deformativas* do tema infantil, sua simplicidade e expressividade ingênua é descaracterizada. Este movimento nos parece ter o intento de extrapolar as expectativas previamente criadas, liberando o compositor – após o *alerta* ao ouvinte – para atuar com maior liberdade no manejo dos materiais. Como pontua Joseph Strauss, ambientes triádicos na música do século XX se tornam espaços propícios para conflitos dessa natureza:

As tríades tornam-se o foco de um conflito entre o antigo e o novo. Compositores do século XX entrelaçam a sonoridade mais característica e fundamental da música do período tonal comum em uma nova rede de relações estruturais. Eles reinterpretem a tríade, buscando neutralizar suas

Sonatinas latino-americanas para piano

implicações tonais e redefini-la dentro de um contexto pós-tonal². (Strauss 1990, p. 74)

A primeira deformação atua no contorno, ampliando de forma exacerbada os intervalos antes adjacentes, criando uma espécie de paródia expressionista do tema antes tão restrito e *símplice*. Em relação ao aspecto tonal, há uma desconfiguração do centro de Lá bemol, e estes quatro compassos constituem uma passagem transitória que realizam uma espécie de modulação irônica para Lá maior. A segunda variante, ainda que centrada ao redor da nota Lá e de sua quinta justa, Mi, se afasta do universo diatônico e adentra o mundo mais psicologicamente complexo do cromatismo – em nova negação da tópica infantil evidenciada também pela indicação expressiva *dolente* (Ex. 3).

25

p non leg.

mp

non. leg

29

piu. espressivo (dolente)

Exemplo 3: Primeira (c. 25–28) e segunda (c. 29–32) deformação do *tema infantil*

O caráter irônico persiste em uma série de movimentos cadenciais desajustados em torno da nota Lá (c. 33–40). Este “desajuste” advém do uso de aproximações cromáticas diversas ao redor da tríade de Lá, gerando sonoridades contrastantes e inesperadas, contextualmente instáveis em relação a tríade de Lá maior recorrente. Desta forma, há uma substituição do tradicional término da exposição por uma modalidade mais satírica, cumprindo no entanto o mesmo aspecto modelar da sonata clássica, qual seja, o de concluir o afastamento tonal da exposição.

² No original: “The triads become the locus of a conflict between old and new. Twentieth-century composers enmesh the most characteristic and fundamental sonority of common-practice music in a new network of structural relations. They misread the triad, striving to neutralize its tonal implications and to redefine it within a post-tonal context” (Strauss 1990, p. 74).

**Entre a reverência e a ironia:
A Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958)**

Este fechamento da exposição prepara o terreno para a intensificação dos conflitos instaurados, que atingem seu clímax durante a seção de desenvolvimento (c. 41–69). Esta seção de desenvolvimento é caracterizada por manipulações que caracterizaremos como *deformações progressivas* – em contraste à variação progressiva mais tradicional da primeira região temática. Esta oposição se torna especialmente clara quando a seção de desenvolvimento se inicia justamente com o retorno do material motivico inicial, agora corroído pelo cromatismo e desprovido de suas referências triádicas.

Sem exceção, cada compasso da seção de desenvolvimento opera alguma forma de deformação a partir das características do primeiro e segundo temas, e frequentemente a justaposição dos dois temas. O Ex. 4 exhibe algumas destas transformações, agrupadas em dois eixos paradigmáticos.

Tema I



Tema II



Exemplo 4: Transformações e deformações motivicas na seção de desenvolvimento
(c. 41–69) da *Sonatina*, Op. 9

Sonatinas latino-americanas para piano

No primeiro tema, as variações ocorrem predominantemente através da contração ou expansão dos seus intervalos, e na dimensão do ritmo pelo acréscimo ou subdivisão. A combinação destes dois fatores – melódicos e rítmicos – resulta em diferentes graus de distorção, descaracterizando a sugestão triádica original e intensificando – como pontuou Joseph Strauss – o papel da tríade como o foco do conflito entre o *novo* e o *antigo*, aqui manifestado na manipulação temático-motívica para além dos limites usuais dos procedimentos da tradição clássico-romântica. Já no segundo motivo, o *tema infantil*, as modificações também operam por vias semelhantes, com uso intenso de fragmentações, aumento do leque de configurações harmônicas e diminuição ou aumentação rítmica para manipular o caráter e conteúdo expressivo.

Esta seção de desenvolvimento por fim desemboca no *Tempo Primo* do compasso 70, *Tempo primo* (Ex. 5), com o retorno do tema inicial próximo de sua forma original, porém enfatizando inicialmente a tríade Lá $\flat$ menor.

68 *pp* *quasi rall.* *f* *robustos e molto legato* Tpo. I
senza. Ped
72 *mf subito*
Ped.

Exemplo 5: Recapitulação do tema inicial nos compassos 68–73 do 1º movimento da *Sonatina*, Op. 9

Esta recapitulação temática desvinculada do retorno concomitante do centro tonal primário seria considerado, nos moldes da sonata clássica, uma *falsa recapitulação*. No entanto, na sonatina de Carlos Botto, o papel da resolução tonal de longo prazo é mais nostálgico do que estruturante, constituindo um embate entre o *novo* e o *antigo*, ou seja, entre o molde tradicional da sonata e sua releitura neoclássica. Em lugar do plano harmônico, o aspecto temático adquire a primazia, e um dos pontos que suporta esta conclusão é a rearticulação, na

**Entre a reverência e a ironia:
A Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958)**

recapitulação, do segundo grupo temático (c. 82–98) em um centro tonal mais afastado, em vez do esperado retorno a Fá menor³.

Após todas justaposições tonais do desenvolvimento, não podemos deixar de considerar a solução do compositor como satisfatória: ainda que a recapitulação não se dê imediatamente à tonalidade original, temos um retorno efetivo a um *ambiente de centricidade tonal*, em contraste com a ambiguidade tonal, por vezes politonal que caracteriza a seção de desenvolvimento. O papel efetivo de recapitulação é também reforçado pela rearticulação de toda estrutura original: tema inicial (acrescido de ecos do segundo tema) (c. 70–77), transição (c. 78–81) e segundo tema (c. 82–98).

Tais estratégias de adequação da forma sonata em função do emprego materiais musicais mais heterogêneos é uma estratégia comum aos compositores do século XX, como bem pontua Joseph Strauss ao apontar os tensionamentos entre moldes *antigos* e suas releituras:

Para um compositor do século XX, a forma sonata é um artefato histórico, um molde predeterminado refinado pela prática e pela contemplação. Existe, portanto, uma dicotomia inevitável entre forma e conteúdo nas sonatas do século XX. A organização musical subjacente existe em relação conturbada com a forma tradicional. Um sentido de tensão está sempre presente⁴ (Strauss 1990, p. 98).

Ainda assim, é preciso reconhecer que, apesar do breve desvio, há um claro sentido de plano harmônico de longo prazo, concretizado com o retorno efetivo do primeiro tema em Fá menor. Este retorno é seguido por uma pequena *coda* que, similarmente ao fechamento da exposição, também *satiriza* a cadência clássica e seus ritos.

³ Charles Rosen ressalta que a rearticulação do segundo grupo temático na tonalidade principal como uma das estratégias centrais na resolução do plano tonal da sonata clássica (Rosen 1988, p. 287).

⁴ No original: “For a twentieth-century composer, the sonata form is a historical artifact, a predetermined mold refined by extensive practice and contemplation. Inevitably, then, there is a dichotomy between form and content in twentieth-century sonatas. The underlying musical organization exists in an uneasy relationship with the traditional form. A sense of tension is always present”.

2. *Allegretto Mosso*

Nesta sonatina, não há presença de um movimento lento. Em seu lugar, o compositor opta por suceder o movimento inicial com um *finale* em andamento vivo, escrito em uma espécie de forma *ritornello*. Assim como no movimento inicial, há uma predileção por ideias musicais curtas, quase prototípicas, formadas por fragmentos motivicos curtos que são entrelaçados, variados e desenvolvidos de forma contínua, quase caleidoscópica. Os três primeiros compassos do movimento demonstram este processo, formando uma ideia prototípica inicial a partir da manipulação de agrupamentos de intervalos de segunda em grupos de duas ou quatro notas:



Exemplo 6. Compassos 1–6 do 2º movimento da *Sonatina*, Op. 9

O desenvolvimento subsequente desta ideia delineia uma primeira seção nos compassos 1–9, constituindo o tema recorrente do movimento. Do ponto de vista harmônico, é estabelecido um nítido centro tonal em Dó, com o emprego de uma deformação modernista da cadência IV (c. 1–6) – V (c. 7) – I (c. 8–9). Essa deformação advém do uso de sugestões politonais, com a justaposição de diferentes transposições do motivo inicial consistentemente restritas à mão esquerda – evidenciando a intencionalidade da estratégia poética. Esse recurso ao politonalismo por justaposições diatônicas é bastante presente no movimento, constituindo um eco claro do neoclassicismo sarcástico de Stravinsky e Prokofiev.

Nos compassos 10 a 26, a centricidade em Dó (maior) é plenamente estabelecida, assim como a continuidade do jogo politonal: os temas apresentados na mão direita são constituídos exclusivamente pela coleção de alturas de Dó maior, dispostas de forma escalar (por ex., nos c. 10–14) ou por arpejos (c. 19–20), enquanto que, em simultâneo, a mão esquerda provoca inflexões politonais mordazes, enfatizando tríades como Si maior, Sol# menor, Mi♭ maior e Fá# maior – a famosa relação bitonal em *Petrushka*. Unindo estes

**Entre a reverência e a ironia:
A Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958)**

dois temas, há uma pequena ponte entre os compassos 15 e 18, que introduz uma ideia de alternância rítmica entre a mão direita e esquerda, reaproveitada no decorrer do movimento em outras passagens de sentido transitório.

Nos compassos 27–29, temos o retorno do tema inicial em Lá (menor) de forma sintética, replicando apenas os compassos 1–3, o cerne do seu elemento gerador. Esta recorrência pontua uma estratégia formal que irá se desenrolar de forma consistente ao longo do movimento, caracterizada pela recorrência deste tema em diferentes centros tonais. Em vez de reforçar um centro predominante, estes retornos temáticos estabelecem novos centros tonais, em alusão à estratégia harmônica da *antiga* forma *ritornello* da música barroca, caracterizada pela recorrência de um tema central em tonalidades próximas. O estabelecimento destes novos centros com o *ritornello* do tema inicial são sempre seguidos por *couplets*, que não só apresentam ideias contrastantes mas também incorporam ou expandem ideias previamente apresentadas, em um processo de concatenação temática bastante singular, no qual o compositor busca equilibrar um plano tonal de longo alcance – que abordaremos mais adiante – com uma enorme variedade temática.

No segundo *couplet*, centrado em Lá (c. 30–43), encontramos um primeiro exemplo do reaproveitamento de ideias secundárias. Inicialmente, são apresentadas duas: uma figuração com arpejos triádicos (c. 30–31) e um tema *cantabile* (c. 34–36). A primeira ideia, derivada das figurações triádicas do primeiro *couplet* (c. 19–21), não constitui um elemento novo, mas uma derivação de material anterior. Já o tema *cantabile*, embora inédito, remete à temática infantil do primeiro movimento, evidenciada pelo uso de intervalos adjacentes, âmbito melódico reduzido e ênfase na tríade. No término deste *couplet*, uma ponte politonal (c. 37–42) desconfigura o centro em Lá, preparando uma incursão a um novo centro, retomando a ideia de alternância rítmica dos compassos 15–18.

O novo *ritornello* do tema inicial (c. 44–46) estabelece novo centro em Mi (menor), e o *couplet* que se segue (c. 47–68) demarca um novo ponto formal na música. Neste momento, todos os temas e fragmentos característicos já foram apresentados, e o que ocorre agora é uma expansão e desenvolvimento, caleidoscópico, de todas ideias prévias: a figuração das escalas (c. 51 e c. 60–62), os arpejos triádicos (c. 48–49 e c. 52–56), o “tema infantil” (c. 63–69) e o jogo de alternâncias de rítmicas. Nesta seção, temos um exemplo do pleno domínio

Sonatinas latino-americanas para piano

composicional e inventividade formal do autor. As diversas ideias que haviam sido apresentadas de forma incipientes nos *couplets* anteriores agora retornam e são expandidas e desenvolvidas em seu pleno potencial. Esta seção se une com uma longa transição (c. 69–90) que enfatiza os jogos rítmicos e a instabilidade, tanto no aspecto harmônico – com uso intenso do politonalismo – quanto no aspecto temático – pela rotação frequente e nervosa dos temas, sempre fragmentados em unidades curtas. Consideramos que essa seção demarca também o ápice climático do movimento.

A partir dos compassos 91–94, o retorno do tema inicial (em Fá) inicia a outra etapa na construção formal, cujo objetivo principal consiste em retornar gradualmente ao centro em Dó (maior). Esta estratégia de retorno se evidencia nos compassos (c. 108–115), com um retorno modificado dos sete compassos iniciais e de sua cadência distorcida IV – V – I. Com esta “cadência”, retornamos claramente ao ponto de partida, o centro tonal Dó, agora mais claramente delineado e sem o obscurecimento politonal do início. Este retorno não se dá só no plano harmônico, mas também no plano temático, com um retorno quase idêntico da seção inicial.

Em síntese, temos nesse movimento uma estratégia formal bastante singular. Sob o aspecto temático e formal, predomina a ideia do *ritornello* e do uso de *couplets* que introduzem e amalgamam ideias temáticas secundárias de forma progressiva. Do ponto de vista harmônico, há uma alusão às formas tonais, com uso tanto de centros tonais por proximidade quanto um esquema de afastamento e retorno (vide Quadro 3). De especial interessante é o equilíbrio que o compositor alcança entre a unidade e variedade, através de um plano em três etapas: a) apresentação e reforço (por recorrências) dos diversos temas ao longo dos *ritornellos* iniciais; b) desenvolvimento e expansão dos temas até um clímax, que mobiliza recursos harmônicos (politonalismo) e temáticos (fragmentação e rotação) para intensificar a ideia de estabilidade; c) estabilização temática e retorno gradual ao centro inicial, garantindo uma conclusão satisfatória.

**Entre a reverência e a ironia:
A Sonatina, Op. 9 de Carlos Botto Vallarino (1958)**

Dó maior →	Lá menor →	Mi menor →	instável →	Fá, Lá♭, Ré♭ →	Dó maior
(c. 1–26)	(c. 27–42)	(c. 43–68)	(c. 69–90)	(c. 91–114)	(c. 115–129)
Ritornello I + <i>couplet</i>	Ritornello II + <i>couplet</i>	Ritornello III + <i>couplet</i>	<i>couplet</i>	Ritornellos IV/V + <i>couplet</i>	Ritornello V

Quadro 3: Esquema formal e harmônico do segundo movimento

Porém, como nos alertou Joseph Strauss, a atitude modernista é profundamente ambivalente, e toda reverência ao passado pode descambar rapidamente para o deboche. É nesse espírito que, ao término do movimento, o compositor faz questão de satirizar as convenções que o guiaram, contradizendo todo esforço da cuidadosa construção harmônica com um último acorde politonal, carregado de ironia.

Referências

1. Botto, Carlos. 1960. *Cronicas de Viaje*. Revista Musical Chilena 71, p. 101–105.
2. Del Rió, Inés Grandela. 1982. *Carlos Botto Vallarino: Compositor y Maestro*. Revista Musical Chilena 157, p. 65–106.
3. _____. 1998. *Carlos Botto Vallarino: Premio Nacional de Arte em Música, 1996*. Revista Musical Chilena 187, p. 11–20.
4. Frisch, Walter. 1990. *Brahms and the Principle of Developing Variation*. California: University of California Press.
5. Riesco, Carlos. 1964. *Impresiones sobre la música de Carlos Botto*. Nova Revista Musical Chilena 89, p. 79–86.
6. Rosen, Charles. 1988. *Sonata Forms*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company, Inc.
7. Schoenberg, Arnold. 1975. *Style and Idea: Brahms the Progressive*. Berkeley: University of California, p. 398–441.
8. Strauss, Joseph. 1990. *Remaking the past: musical modernism and the influence of tonal tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

[Material Suplementar](#)



A SONATINA EN SOL MAYOR DE GUIDO SANTÓRSOLA (1958)

Guilherme Sauerbronn de Barros

1. Introdução

Guido Antonio Santórsola di Bari Bruno nasceu no dia 18 de novembro de 1904 na cidade de Canosa di Puglia, Itália. Uruguaio de adoção, desenvolveu a maior parte de sua carreira musical no Uruguai, atuando como compositor, violinista, violista e regente.

Nascido na Itália, sua família se mudou para São Paulo em 1909. Recebeu iniciação musical de seu pai, Enrico, e logo ingressou no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, recebendo aulas de violino de Zaccaria Autuori e estudando contraponto, harmonia e composição com Agostino Cantù e Lamberto Baldi.

Posteriormente foi para a Europa estudar violino com Gaetano Fusella (1876–1973) em Nápoles e Alfred Mistowski no Trinity College, em Londres.

Retornando ao Brasil, fundou o Instituto Musical Brasileiro, e foi violista do Quarteto Paulista e na Orquestra Municipal do Rio de Janeiro. Foi professor de violino, viola e harmonia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo antes de se mudar para Montevideu em 1931. Mais tarde, Santórsola fundou e conduziu as orquestras da Sociedade de Cultura Artística Uruguaia e do Instituto Cultural Brasil-Uruguai. Foi violista no Quarteto Kleiber, e professor no Instituto de Estudos Superiores da Escola Normal de Música de Montevideu.

Santórsola compôs uma ampla variedade de trabalhos que exibem aspectos melódicos e energia rítmica da América Latina. Seu estilo musical inicialmente foi influenciado pelo contraponto Barroco, pela música folclórica brasileira e uruguaia e, posteriormente, pelo dodecafonismo e o serialismo. Escreveu peças para orquestra e trabalhos vocais, concertos, música de câmara e muitas composições famosas para violão. Embora não fosse violonista, Santórsola produziu muitas obras para este instrumento a partir do contato com violonistas brasileiros.

Faleceu em Montevideu no dia 24 de setembro de 1994.

2. Análise da *Sonatina en Sol Mayor*

Composta em 1958 e dedicada a “Safy”, a *Sonatina en Sol mayor* para piano de Guido Santórsola não conta com gravações comerciais ou amadoras disponíveis. Não foram encontradas informações sobre sua estreia ou execuções posteriores da obra. Em função da data que consta no manuscrito (de excelente qualidade gráfica), supõe-se que foi composta em Montevideu, onde vivia o compositor.

Embora essencialmente tonal, no tocante às cadências que definem pontos de articulação formal, a obra apresenta situações harmônicas complexas, construídas contrapontisticamente, através de cromatismos e do uso de relações modais. Neste sentido, o conceito de tonalidade está presente, porém ampliado, como ocorre em parte considerável do repertório neoclássico do século XX.

Sonatina en Sol mayor 1958	Movimentos I. Allegro cantabile (141 compassos)	Dedicatória “Safy”
Edição Manuscrito – Montevideu, 1958	II. Lento (148 compassos) III. Allegro (286 compassos)	Duração aproximada 14’00”

Quadro 1: Dados identitários da obra

2.1. *Allegro cantabile*

2.1.1. Primeira Seção Temática

No início da peça, impera uma atmosfera impressionista. A melodia, um tanto estática, “flutua” sobre uma camada ondulante de tercinas no acompanhamento. O Primeiro Tema (Ex. 1) é claramente estruturado na forma de uma sentença (c. 1–8), com uma ideia básica (c. 1–2) transposta um tom abaixo¹ nos dois compassos seguintes, sucedida por uma continuação que conclui numa Cadência Autêntica Perfeita (CAP) em Sol maior (c. 7–8).

¹ Esta transposição contribui para criar a atmosfera impressionista mencionada.

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 1: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 1–9

Já nos primeiros compassos chama a atenção o uso de uma figura não convencional sobre as notas Sol5 e Fá5 no soprano, que, segundo o compositor indicam uma inflexão do tempo. A explicação encontra-se na bula, ao final da partitura: “A pequena ‘cobrinha’ significa uma pequena preparação, uma leve ampliação do tempo para proporcionar uma certa elegância ao fraseado musical, depois da qual seguirá ‘il tempo giusto’”. Além desta informação, constam os seguintes esclarecimentos (Fig. 1):

Aclaraciones:

Las alteraciones grandes (# b) valen para todos los sonidos que abarquen.

La pequeña viborita (~~~~~) quiere significar una pequeña preparación, un leve ensanchar del tiempo, para proporcionar una cierta elegancia al fraseo musical, después de la cual seguirá “il tempo giusto” (el justo tiempo).

Dos líneas oblicuas (//) indican una pequeña parada para seguir el discurso musical.

Los sonidos entre paréntesis pueden obviarse.



Figura 1: Bula explicativa dos sinais de interpretação não convencionais utilizados pelo compositor

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)

Voltando às características do primeiro tema, a regularidade métrica e harmônica é enriquecida por uma série de sonoridades que fogem a um contexto tonal estrito, através de uma linha do baixo que caminha cromaticamente do Ré⁴ ao Ré³, ensejando a formação de acordes estranhos ao contexto diatônico de Sol maior. Esta característica irá aprofundar-se à medida que a peça progride, através de transposições do material melódico e da construção de situações harmônicas elaboradas contrapontisticamente.

A partir da anacruse do compasso 9 tem início uma seção que desenvolve o material temático inicial (Ex. 2). Diferentemente do início da peça, neste trecho o baixo não desce cromaticamente, mas prossegue em direção ao campo de Ré menor (c. 12–14). Após a repetição transposta da ideia básica, tem início a "continuação" da sentença, apoiada sobre um baixo cromático que resolve numa escala de Fá com sétima maior (F7M) na primeira inversão (c. 16).



Exemplo 2: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 9–16

A partir do compasso 17, as variações do tema inicial se tornam mais radicais, com a ideia básica finalizando em intervalos de sétima (c. 17–18; c. 19–20). Todavia, após afastar-se progressivamente da configuração original do tema inicial, a conclusão desta seção no compasso 24 se dá sobre o mesmo G que iniciou a peça, reiterada nos dois compassos seguintes (c. 25–26) (Ex. 3).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 3: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 17–24

2.1.2. Transição

A partir do compasso 26, tem início a seção de transição para a segunda seção temática (Ex. 4). Através de um trabalho de dissolução do tema, no compasso 28 torna-se difícil reconhecer o vínculo do material com o tema inicial. O elemento escalar, que aparecera pela primeira vez no compasso 16 e novamente nos compassos 24 e 26, conduzirá àquilo que identificamos como Segundo Tema, cujo início se dá no compasso 32.



Exemplo 4: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 26–31

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)

2.1.3. Segunda Seção Temática

A mudança textural para uma escrita mais vertical, a articulação em *staccato* e a interrupção com pausas de colcheia que separam o material motivico em pequenos blocos (c. 32–33), produzem um forte contraste com o primeiro tema (Ex. 5).



Exemplo 5: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 32–33

Além dessas características, a segunda região temática apresenta considerável instabilidade harmônica. O estabelecimento de um centro tonal para o trecho somente ocorrerá no compasso 40, sobre uma tríade de D, V grau com respeito à tonalidade inicial, Sol maior (Ex. 6). Entre os compassos 40 e 51 reconhecemos uma Codetta, que fecha a seção de Exposição desta sonatina.



Exemplo 6: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 37–42

2.1.4. Seção de Desenvolvimento

A seção de Desenvolvimento pode ser subdividida em três grandes subseções: a primeira, em que predomina o material escalar, contraposto a um desenho cromático na mão esquerda (Ex. 7), derivado do material da segunda região temática e no qual predominam intervalos de terça (anacruse do c. 52–65);

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 7: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 55–57

uma segunda seção, elaborada a partir do material temático inicial, seguida de um *stretto* e de um breve retorno do material escalar (Ex. 8), que funciona como elemento de ligação entre as modulações (anacruse do c. 66–77);



Exemplo 8: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 70–72

uma terceira seção, da anacruse do compasso 78 ao compasso 87, em que ocorre uma intensa diluição do material temático e cuja função identificamos como sendo de retransição, preparando a Reexposição (Ex. 9).



Exemplo 9: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 84–89

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)

2.1.5. Seção de Reexposição

A Reexposição transcorre sem maiores surpresas. A conclusão da seção temática inicial, que na Exposição se dava em Sol maior (c. 24–26), na Reexposição conclui na Subdominante Dó maior (c. 109–111). A segunda seção temática (c. 117–136) inicia uma 4ªJ acima da sua primeira ocorrência na Exposição e finaliza em Sol maior com uma breve Coda do compasso 136 ao compasso 141. (Ex. 10) O movimento termina delicadamente, com a nota Sol em *ppp* nos registros extremos do piano.



Exemplo 10: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 1º movimento, c. 135–141

Segue um quadro-síntese do movimento:

Exposição			Desenvolvimento			Reexposição			
Primeira seção temática	transição	Segunda seção temática	Primeira seção	Segunda seção	Retransição	Primeira seção temática	transição	Segunda seção temática	Coda
c. 1–26	c. 26–31	c. 32–51	c. 52–65	c. 66–77	c. 78–87	c. 88–111	c. 112–116	c. 117–129	c. 129–141

Quadro 2: Principais seções e subseções do 1º movimento

Sonatinas latino-americanas para piano

2.2 Segundo movimento

O compasso em $\frac{3}{4}$ confere ao segundo movimento da *Sonatina en Sol Mayor* um caráter de valsa. Porém, não para dançar, mas para sonhar... pode-se dizer que uma atmosférica onírica perpassa o movimento, que alterna trechos sombrios e densos com passagens luminosas e até grandiosas.

De um ponto de vista formal, tem como principal característica a alternância de dois materiais melódico-harmônicos contrastantes, que constituem o que designaremos como tema da Parte A e tema da Parte B. Os materiais são desenvolvidos textural e ritmicamente ao longo do movimento, em apresentações alternadas dos materiais de A e B. É possível traçar um paralelo entre a forma deste desenvolvimento e a forma sonata, mas não em termos estritos, na linha do que Charles Rosen define em “The Classical Style” como “Estilo Sonata” ou “Pensamento Sonata”. Tal concepção enfatiza a lógica da relação harmônica entre as partes da obra, possibilitando o advento de formas híbridas, como o Rondó-Sonata, Minueto-Sonata etc.

Seguindo esta linha de raciocínio, do início até o compasso 47, identificamos a função formal de Exposição. Entre os compassos 48 e 72 é possível reconhecer uma seção de Desenvolvimento. A partir do compasso 73, até o final, identificamos a Reexposição, por conta das características harmônicas do trecho que segue até o final da peça.

2.2.1 Parte A – Primeira Subseção (Exposição)

Com indicação “*mf, quasi recitativo*”, um motivo musical sinuoso de caráter atonal (c. 1–3), baseado em intervalos quartais e relações cromáticas se dirige a um arpejo da tétrade de C7 (s11, 9) que encerra este primeiro gesto musical (c. 1–6). Uma fermata prolonga a ressonância do acorde, acompanhada da indicação do uso do pedal de sustentação do piano. O caráter “*quasi recitativo*” da frase é reforçado pela indicação de “*rall...*” na execução do arpejo (Ex. 11).

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)



Exemplo 11: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 1–6

O mesmo gesto (motivo sinuoso quartal, seguido de acorde sustentado) configura a segunda frase, mas dessa vez o acorde final é um B7 (#11, 9). Assim como a primeira frase, a segunda se estende por 6 compassos. Uma terceira variante do gesto inicial (c. 13–18) conclui em um acorde de Fm7 (#11, 9) que encerra a primeira subseção (Ex. 12).



Exemplo 12: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 7–20

2.2.1.1 Parte A – Segunda Subseção

Na subseção seguinte, vinculada à anterior pela identidade sonora, configura-se uma ampliação do gesto inicial que, além da textura contrapontística, traz ainda uma aceleração rítmica decorrente da presença de semicolcheias. A partir do compasso 19, tem início um desenho imitativo das mãos direita e esquerda, baseado em uma figura arpejada de dois compassos; o contraponto se intensifica a partir do compasso 22, até a ocorrência de não mais duas, mas quatro vozes no compasso 27. No compasso 28, um arpejo de Eb7 (#11, 9) resgata a sonoridade característica do final do gesto musical inicial da peça. Uma breve linha sem acompanhamento (c. 31–33) conduz ao acorde de Db que marca início da segunda seção do movimento (Ex. 13).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 13: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 19–33

2.2.2 Parte B

A tríade de D $\flat$ ouvida no compasso 34 modifica radicalmente a atmosfera da peça. O contorno melódico diatônico também contrasta com a melodia “atonal” característica da seção anterior, trazendo uma ambiência sonora impressionista, fortalecida pela alternância da tríade de D $\flat$ (c. 34 e 36) e do agregado de tons inteiros (c. 35 e 37), que produz uma sensação de “balanço”, de ondulação (Ex. 14).



Exemplo 14: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 34–37

Nos quatro compassos seguintes, o mesmo D $\flat$ alterna-se com B $\flat$ m7 (9) até desembocar em um G7 ($\flat$ 9) que resolve em C (c. 38–47). Este Dó maior, que aparece discretamente, após um início que não permitia definir com precisão um

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)

centro tonal, desempenhará até o final do movimento uma função resolutive, consagrando-se como legítimo centro tonal (Ex. 15).

Neste sentido, numa avaliação retroativa, a primeira parte da seção B (c. 34–43) tem a função de preparação para Dó maior, cuja centralidade será mantida até o final do movimento.



Exemplo 15: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 38–47

2.2.3 Parte A' (Desenvolvimento)

Uma anacruse rítmica de três colcheias repetidas prepara o retorno (variado) do gesto inicial “quase recitativo” (c. 48 a 54): três colcheias repetidas, seguidas de um arpejo quartal, perfazendo um âmbito de 9ª entre a nota mais grave e a mais aguda (Ex. 16).



Exemplo 16: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 47–54

A melodia sinuosa do início do movimento é agora acompanhada por uma tríade, cuja indicação de ataque é “f, seco”. O caráter “marcato”, que convive com a indicação de “quasi recitativo”, será mantido na continuação, a qual, através de uma “liquidação” do material (dissolução+condensação) encaminha-se para

Sonatinas latino-americanas para piano

o retorno da melodia “impressionista” de B, dessa vez sobre o acorde de E (c. 56–63) (Ex. 17).



Exemplo 17: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 54–63

2.2.4 Parte B'

Mi maior se mantém como centro tonal “passageiro” por dez compassos (c. 63–72), sendo sucedido pelo retorno a Dó maior no compasso seguinte (c. 73). A melodia característica da parte B ganha destaque na região aguda e pela maior densidade textural do acompanhamento em arpejos e pelo uso abundante do pedal de ressonância. Uma “filtragem” dessa sonoridade encorpada prepara o retorno do tema inicial, sobre o acorde de C (Ex. 18).



Exemplo 18: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 64–76

2.2.5 Parte A'' (Reexposição)

O gesto inicial do Movimento retorna no compasso 73, agora sobreposto a um acompanhamento de acordes repetidos em semínimas (Ex. 19).



Exemplo 19: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 70–81

Elementos tanto de A como de B se combinam nesta seção final do movimento, culminando no trecho de maior densidade textural e maior amplitude tessitural (c. 85–112). O trecho que segue do compasso 113 a 119 replica o motivo inicial do movimento e prepara a seção final.

2.2.6 Parte B'' (Coda)

O trecho final, delimitado pelo retorno do tema da parte B, (c. 120–148) pode ser interpretado como uma Coda, por combinar vários elementos dissolutivos do material, tais como dinâmica em “diminuendo” progressivo (*p*, *pp*, *ppp*, *una corda*), notas progressivamente mais longas (mínimas pontuadas ligadas a cada dois compassos), movimento descendente em direção à região grave do piano, uso do pedal de ressonância, gerando um campo harmônico complexo e difuso. O mesmo arpejo de C7(#11, 9) que abria o movimento agora o encerra (Ex. 20).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 20: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 2º movimento, c. 120–148

Segue um quadro-síntese do movimento:

Exposição		Desenvolvimento		Reexposição	
Parte A	Parte B	Parte A'	Parte B'	Parte A''	Parte B''
c. 1–33	c. 34–47	c. 48–63	c. 63–73	c. 73–119	c. 120–148

Quadro 3: Seções e subseções do segundo movimento

2.3 Terceiro Movimento

Assim como em muitas outras peças do repertório clássico e neoclássico, o Terceiro Movimento desta sonatina resgata materiais apresentados nos movimentos anteriores, reconfigurados para adequar-se ao caráter Allegro com que o compositor finaliza a obra. Neste caso, trata-se do motivo de notas repetidas que apareceu brevemente na seção de Desenvolvimento do Segundo Movimento e também na segunda região temática da Exposição do Primeiro Movimento. No terceiro e último movimento da sonatina, as notas repetidas constituem o seu principal material temático.

O caráter do terceiro movimento é identificado pelo compositor como “*spiritoso*”, contrastando tanto com o primeiro movimento “*Allegro cantabile*” como com o segundo “*quasi recitativo*”. O acompanhamento persistente, praticamente um ostinato rítmico, com articulação *staccato* reforça o clima jocoso e nervoso do movimento.

Assim como no segundo movimento, embora não se trate de uma forma sonata em sentido estrito, a forma como se organizam as seções e o desenrolar do percurso harmônico permitem identificar, também no terceiro movimento, um “estilo sonata” que organiza o movimento.

2.3.1 Parte A (Exposição)

Os primeiros quatro compassos apresentam um gesto inicial enfático, em dinâmica decrescente (de *f* a *pp*), finalizando na nota Ré, V grau da tonalidade principal, Sol maior, em uníssono nos registros extremos do teclado. Após uma suspensão em fermata, tem início o Tema, propriamente dito. Com quadratura regular, apresenta uma estrutura de período, cujo antecedente apresenta duas semi-frases de quatro compassos cada, seguidas de uma prolongação cadencial de seis compassos, perfazendo um total de quatorze compassos; o consequente consiste em duas semi-frases de quatro compassos acrescidas de uma breve extensão cadencial de quatro compassos. O período, como um todo, soma vinte e seis compassos (c. 5–29). Iniciando com um acorde de Em com a sétima no baixo, o antecedente finaliza no V grau, B (c. 5–12); o consequente inicia idêntico, mas conclui em G (c. 19–26) (Ex. 21).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 21: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 1–31

Além do já mencionado motivo de notas repetidas em semicolcheias, do ponto de vista melódico a apresentação tem como destaque a insistência sobre a nota Si, terceiro grau melódico da tonalidade principal, Sol maior. Somente ao final da segunda semi-frase do consequente (c. 23–26) a melodia abandona a nota Si, passa pela nota Lá e conclui no primeiro grau melódico, Sol, apoiado sobre as notas que completam a tríade de tônica, Si e Ré, na mão esquerda. A confirmação da cadência conclusiva ocorre nos quatro compassos seguintes, que insistem na nota Sol (c. 26–29).

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)

2.3.2 Parte B

A partir do compasso 29, tem início a transição para a Parte B: um desenho escalar em movimento contrário é sucedido por uma subida em 5^{as} paralelas que culmina numa variação do tema, reforçada por uma estrutura cordal em 5^{as} que forma o acorde de F7M, o qual também pode ser interpretado como Am com a sexta no baixo.

Algumas características, como a estrutura de período e a quadratura dão lugar a uma sucessão modulante de frases, intercaladas por glissandos, apoiados em um ostinato rítmico em colcheias que perpassa praticamente todo o Terceiro Movimento. Digna de nota é a elisão conectando as duas semifrases, que resulta na contração de um compasso (c. 38–44), se compararmos o tema na Parte B com sua versão original, na Parte A (c. 5–12; c. 19–30). Em termos harmônicos, a frase de sete compassos conclui no acorde de B7(b5), que prepara a chegada em E no compasso 50 (Ex. 22).



Exemplo 22: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 32–51

A centralidade em Mi maior será mantida até o compasso 106, trecho em que identificamos o início da única seção que não é repetida no movimento, a qual designaremos como parte C, e que funciona como Desenvolvimento.

Sonatinas latino-americanas para piano

2.3.3 Parte C (Desenvolvimento)

O trecho entre os compassos 106 e 151 ocupa uma posição central no movimento, consistindo na seção em que ocorre o maior afastamento harmônico em relação às tonalidades relativas de Sol maior e Mi menor que predominam na peça. Tendo iniciado em E (c. 106), a primeira conclusão cadencial se dá em F (c. 114–116) (Ex. 23).



Exemplo 23: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 106–116

A harmonia dirige-se a seguir a E $\flat$ m (c. 122–123), passando pelo seu homônimo maior E $\flat$ (c. 134–136), até concluir este trecho digressivo com um retorno a Sol maior no compasso 140 (Ex. 24)



A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)



Exemplo 24: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 115–140

Segue-se uma dissolução que prepara o retorno ao gesto inicial do tema inicial do movimento (Ex. 25).



Exemplo 25: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 140–151

2.3.4 Parte A' (Reexposição)

O movimento é como que reiniciado no compasso 152, com o mesmo gesto inicial, porém ampliado (Ex. 26).

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 26: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 152–162.

O tema, propriamente dito, mantém a estrutura de período e conclui em Sol maior, como no início do movimento (c. 163–187). Após uma breve transição, tem início a parte B’.

2.3.5 Parte B’

Em relação à sua primeira ocorrência, o retorno da parte B aparece transposto uma 3ª acima e esta relação intervalar será mantida até o final da peça (c. 196 a 263). Desse modo, a parte B da Exposição, que concluía em Mi maior, agora conclui em Sol maior, confirmando este como centro tonal do movimento e de toda a sonatina. Uma Coda, baseada no motivo temático inicial de notas repetidas, finaliza a obra (c. 264–286) (Ex. 27).



Exemplo 27: Santórsola, *Sonatina en Sol Mayor*, 3º movimento, c. 280–286

Segue um quadro-síntese do movimento:

A Sonatina en Sol Mayor de Guido Santórsola (1958)

Exposição			Desenvolvimento	Reexposição			
Parte A	transição	Parte B	Parte C	Parte A'	transição	Parte B'	Coda
c. 1–29	c. 29–37	c. 38–106	c. 106–151	c. 152–187	c. 187–195	c. 196–263	c. 264–286

Quadro 4: Seções e subseções do Terceiro Movimento

3. Conclusões

A Sonatina em Sol Mayor de Santórsola é um exemplo claro da riqueza e da maestria dos compositores de música clássica na América Latina. A obra combina expressividade, rigor técnico e simplicidade, sendo musicalmente acessível, porém tecnicamente exigente. Seu intérprete precisa ter recursos técnicos para realizar contrastes de caráter bastante acentuados, conferindo fluidez ao primeiro movimento, densidade ao segundo e humor ao terceiro. Internamente, cada um desses movimentos traz, por sua vez, contrastes intensos de dinâmica, ritmo e articulação.

Um forte *drive* rítmico perpassa a obra, especialmente no primeiro e no terceiro movimentos, aproximando-a da linguagem musical de Kabalevsky e Kachaturian. O tratamento harmônico em diversos momentos remete a Poulenc e aos impressionistas. Apesar destas relações com as matrizes europeias, a verve latina pulsa no lirismo e na rítmica que Santórsola tão bem soube explorar e valorizar.

Referências

1. Caplin, William. 2013. E. *Analyzing classical form: an approach for the classroom*. Nova Iorque: Oxford University Press.
2. Rosen, Charles. 1972. *The Classical Style – Haydn, Mozart, Beethoven*. Nova Iorque: W.W. Norton & Company.



[Material Suplementar](#)

SOBRE OS AUTORES

Cristina Capparelli (ccgerling@gmail.com) é professora titular da UFRGS. Diplomou-se no Conservatório Musical de Uberlândia, tendo posteriormente estudado com Isabel Mourão, Daisy de Lucca, Dirce Knijnick e Camargo Guarnieri. É mestre pelo *New England Conservatory*, na classe de Victor Rosenbaum e doutora pela *Boston University*, na classe de Bela Nagy e Anthony Di Bonaventura. Como solista, atuou sob a regência de renomados maestros e gravou inúmeros CDs de obras de compositores brasileiros, incluindo a obra completa para piano dos compositores Bruno Kiefer, Alda Oliveira, Jamarj Oliveira, bem como a obra completa para violoncelo e piano de Camargo Guarnieri, em parceria com a violoncelista Tania Lisboa. Por duas vezes recebeu o *Prêmio Açorianos* por melhor gravação de música erudita. Desde 2012, trabalha com o psicólogo Roger Chaffin sobre a memorização de músicos e os resultados vêm sendo divulgados em artigos publicados e, principalmente, em um número expressivo de teses e dissertações de seus orientandos sobre a temática. Por três vezes foi apoiada pela *Comissão Fulbright* para estudos pós graduados e para realizar pesquisas nos EUA. É pesquisadora apoiada pelo CNPq e seus artigos têm sido publicados no *Journal of Music Education* e *Journal of Research of Music Education*. Foi editora convidada da *Revista Hodie*, da *Revista Em Pauta*, e da *Frontiers in Psychology-Performance Science*. Com comprovada dedicação à análise musical, em 2021 recebeu o prêmio Sênior pelo conjunto da obra da TeMA (Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical). Este prêmio apoia e possibilita a publicação de suas pesquisas sobre a música para piano latino-americana, neste primeiro fascículo voltado para as *Sonatinas latino-americanas para piano* (1918–1938).

Desirée Mayr (dmayr@uneb.br) é professora na Universidade Estadual da Bahia, e violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Ela fez mestrado, doutorado, com um período sanduiche com bolsa da CAPES na Universidade de Durham na Inglaterra, e pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRJ, onde ministrou disciplina de análise de obras românticas brasileiras. Desirée tem Licenciatura em Performance de Violino pela *Associated Board of the Royal Schools*

of Music, bacharelado em violino pela UFRJ, bacharelado em matemática e física pelo *King's College*, Universidade de Londres, e complementação pedagógica pela Universidade Cândido Mendes. De 2020 a 2023, Desirée obteve bolsa de viagem da *Society for Music Theory* e em 2022 da *International Musicology Society*. Desirée frequentemente participa de congresso internacionais onde apresenta os resultados de sua pesquisa, publica artigos científicos como para o *Music Theory and Analysis* e capítulos de livro como o “Análise Neo-riemanniana na música de Leopoldo Miguéz: Primeiro movimento da Sonata para Violino Op. 14 como um estudo de caso” em *Transformational analysis in practice: Music-analytical studies on composers and musicians from around the world*, editado pela *Vernon Press*. Ela é responsável pelo grupo de Interculturalismo Global e Periferias Musicais da *Society for Music Theory*.

Gabriel Navia (gabrielbianconavia@gmail.com) é doutor em teoria e análise musical pela *University of Arizona* e mestre em performance musical (violão) pela mesma universidade. Durante o seu doutorado, dedicou-se ao estudo da forma sonata na música de Franz Schubert e, atualmente, dedica-se ao estudo teórico-analítico de repertórios tonais diversos dos séculos XIX–XXI, nos âmbitos da música de concerto e popular. Gabriel Navia tem apresentado trabalhos em congressos nacionais e internacionais, incluindo a *EuroMAC 9* (França, 2017), a *SMT Conference* (EUA, 2021; 2022; 2023; 2025) e as *Jornadas Interamericanas de Teoría Musical* (Uruguai, 2021; Colômbia, 2022; Costa Rica 2024). Suas mais recentes publicações apareceram em *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture* (2019), *The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy* (2020), *Musica Theorica* (2020; 2021; 2024), *Revista Vórtex* (2020), *Sonatinas Latino-Americanas para Piano: Guia de Estudos* (2022; 2024), *Teorias estrangeiras no Brasil: Migração, Enculturação e Aculturação* (2024) e *Questões Interpretativas na Música Brasileira* (2025). Desde 2014, atua como professor de violão e disciplinas teóricas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). É editor-chefe da revista *Musica Theorica*, publicação da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA). Em 2024, recebeu o prêmio TeMA Jovem Pesquisador pelo conjunto de sua produção na área de Teoria e Análise Musical.

Professor adjunto na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em Manaus, o pianista **Gabriel Neves Coelho** atua principalmente como camerista e

recitalista. É graduado em Música pela UFRGS, onde estudou sob orientação da Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling, e Mestre em Piano Performance pela Universidade de Wisconsin, onde estudou com a pianista venezuelana Judit Jaimes. Em 2015 finalizou seu doutorado na Universidade do Oregon (EUA) sob orientação do pianista brasileiro Alexandre Dossin. Interessado na música dos séculos XX e XXI, concluiu sua tese sobre a coleção *Játékok* (Jogos), do compositor húngaro Gyorgy Kurtág. Atualmente é coordenador do projeto de extensão Laboratório de Práticas Pedagógicas do Piano, pela UEA, onde vem desenvolvendo intensa atividade de ensino e pesquisa no âmbito da pedagogia do piano. A partir de 2025 passou a integrar o corpo docente do Programa Profissional de Pós-Graduação em Música da UEA.

Guilherme Sauerbronn de Barros (guisauer@gmail.com) cursou graduação em Música - Bacharelado em Piano na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO (1994), Mestrado em Música - Piano na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ (1998) e Doutorado em Musicologia na UNIRIO (2005). É professor titular na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC e Vice-Coordenador do PPGMUS/UDESC. Tem vasta experiência como camerista e desenvolve pesquisa nas áreas de análise e interpretação musical. Gravou, juntamente com o violoncelista Hugo Pilger, o CD *A Integral para Violoncelo e Piano de Ernst Mahle*, premiado em 2019 no Prêmio Açorianos (RS) nas categorias: melhor CD erudito, melhor intérprete, melhor compositor. É editor da revista *Orfeu*, do PPGMUS-UDESC e Vice-Presidente da TeMA - Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical. Publica regularmente artigos e capítulos sobre teoria e análise musical, com ênfase em análise schenkeriana.

Maria Beatriz Cyrino Moreira (biacyrinom@gmail.com) é pianista e pesquisadora e atua como docente no Curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). É professora colaboradora do Programa de Pós-graduação em Música da Unicamp e atual editora executiva do periódico *Música Popular em Revista*. É graduada em Música pela UNICAMP com habilitação em piano erudito e música popular, mestre e doutora pela mesma instituição. Na pós-graduação, dedicou seus estudos à música popular brasileira, principalmente à produção musical realizada entre os anos de 1960–1970. Em 2020, finalizou seu período de pós-doutorado no departamento de

Música e Musicologia da Sorbonne Université (Paris-França), dedicando suas pesquisas à relação entre os saberes da música de concerto e da música popular a partir da teoria da formatividade audiotátil.

Midori Maeshiro (mdrmaeshiro@gmail.com) é doutora em Música pela UNICAMP (2007), é professora associada de piano da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição, onde desenvolve pesquisa em performance musical, tanto no viés pedagógico quanto no cognitivo, além de participar em projetos de pesquisa desenvolvidos na Universidade de Tsukuba (Japão). Iniciou seus estudos musicais em Osaka (Japão), especializando-se na Itália, Estados Unidos e Brasil. É detentora de 12 primeiros lugares em concursos nacionais e internacionais de performance pianística, e tem se apresentado em concertos no Brasil, Japão, Estados Unidos e Europa.

Silvia Cristina Hasselaar (silvia.hasselaar@ufsm.br) é natural de Matão (SP). Graduiu-se em Música pela Universidade Estadual de Campinas em 1986, Mestrado em Música/Piano pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1994 e Doutorado em Práticas Interpretativas pelo Programa de Pós-graduação Mestrado e Doutorado pela UFRGS em 2006. Sua dissertação de Mestrado versou sobre “Glauco Velasquez: Elementos característicos da sua Produção Pianística e Catálogo Completo de Obras” e, no doutorado, abordou a utilização da Teoria dos Conjuntos na “Sonatina nº 2 de Héctor Tosar: uma visão Histórica e Analítica”. Atualmente é professora de Piano e Piano Funcional no Bacharelado em Música da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Foi coordenadora do Curso de Extensão em Música da UFSM por 10 anos de 2009 a 2019. Chefe de Departamento em duas gestões 2009/2010 e 2021/2023. Integra a Comissão do Festival Internacional de Inverno da UFSM e a Comissão do Curso de Extensão em Música da UFSM.

