

CATURLA FERNANDEZ GRISOLÍA GIANNEO BUCHARDO CORDERO
MAIZTEGUI GRAETZER ALIMONDA SANTORO GUASTAVINO KATUNDA
MIGNONE DE CARVALHO PLAZA

Guía de estudios

Sonatinas Latino- americanas para piano

Cristina Gerling (Org.)

Gabriel Navia (Ed.)

Fascículo II (1927-1949)

TeMA 

SONATINAS LATINO-AMERICANAS
PARA PIANO: GUIA DE ESTUDOS

Fascículo 2



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 2

Salvador
TeMA
2024

Este livro é uma publicação da
TeMA – Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical

Diretoria executiva

Presidente

Cristina Capparelli Gerling

Vice-Presidente

Guilherme Sauerbronn de Barros

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

Gabriel Ferrão Moreira

Gabriel Henrique Bianco Navia

Gabriel Neves Coelho

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Editoração

Gabriel Henrique Bianco Navia

Capa e contracapa

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Copyright@2024 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 II (1927-1949) / Cristina Gerling (org.) ; Gabriel Navia (ed.). -- Salvador, BA : TeMA, 2024. PDF

Vários autores.

Bibliografia.

ISBN 978-65-991939-2-7

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

24-196243

CDD-784.1832

Índices para catálogo sistemático:

1. Sonatinas para piano : Música 784.1832

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

SUMÁRIO

- ix **Prefácio**
- 1 **A Sonatina de Alejandro Caturla (1927)**
Gabriel Neves Coelho
- 7 **Três estudos em forma de sonatina de Lorenzo
Fernandez (1929)**
Gabriel H. B. Navia
- 14 **A Sonatina de Pascual Grisolia (1930)**
Gabriel Ferrão Moreira
- 21 **A Sonatina Venezolana de Juan Bautista Plaza (1934)**
Maria Beatriz Cyrino Moreira
- 28 **Neoclassicismo e nacionalismo na Sonatina N° 1
de Luis Gianneo (1938)**
Gabriel H. B. Navia
- 36 **A Sonatina de Carlos López Buchardo (1941)**
Cristina Capparelli Gerling
- 41 **A Sonatina de Esteban Eitler (1943)**
Gabriel Neves Coelho
- 52 **A Sonatina Rítmica de Roque Cordero (1943)**
Cristina Capparelli Gerling

- 62 **Duas homenagens a J. S. Bach: as sonatinas de Isidro Maiztegui (1944) e Guillermo Graetzer (1945)**
Gabriel H. B. Navia
- 73 **A Sonatina Nº 1 de Heitor Alimonda (1945)**
Gabriel Ferrão Moreira
- 79 **A Sonatina em Sol menor de Carlos Guastavino (1945)**
Maria Beatriz Cyrino Moreira
- 90 **A Sonatina de Eunice Katunda (1946)**
Cristina Capparelli Gerling & Gabriel Neves Coelho
- 103 **A Sonatina Infantil de Cláudio Santoro (1946)**
Gabriel Ferrão Moreira
- 111 **A Sonatina Nº1 de Cláudio Santoro (1947)**
Gabriel Ferrão Moreira
- 118 **Tres Sonatinas: sobre ritmos de la manera popular argentina (1949)**
Maria Beatriz Cyrino Moreira
- 133 **A Sonatina para piano de Dinorá de Carvalho (1949)**
Cristina Capparelli Gerling
- 145 **As Sonatinas de Francisco Mignone (1949)**
Desirée Mayr
- 162 **Sobre os autores**

PREFÁCIO

Em 2014, retornava de meus estudos nos Estados Unidos, após breve passagem pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU), para ocupar a cadeira de professor de harmonia, contraponto e análise musical na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Neste momento, tinha a plena convicção de que minha principal missão seria a de transferir aos meus novos alunos a bagagem que havia adquirido durante o mestrado e doutorado no exterior. Acreditava que meu conhecimento da obra de alguns compositores latino-americanos de renome, como Alberto Ginastera, Heitor Villa-Lobos, Astor Piazzolla, Tom Jobim e Leo Brouwer, e meu interesse em pesquisar novos repertórios seriam suficientes para que eu pudesse incorporar exemplos da música latino-americana em minhas disciplinas e, assim, alinhar seus conteúdos à vocação da universidade que me havia acolhido, a saber, a de posicionar a América Latina no centro do debate acadêmico.

Não tardou muito para que eu notasse que, de forma geral, estava equivocado quanto aos meus planos iniciais, e uma das razões para que eu tomasse consciência da situação foi justamente a escassez de materiais de qualidade disponíveis sobre grande parte do repertório latino-americano. De fato, embora haja uma produção robusta sobre compositores de renome do cenário latino-americano, produzida principalmente por pesquisadores brasileiros, o número restrito de materiais que apresentem ou reflitam de forma sistemática sobre compositores e repertórios menos representativos limita sua presença nos estudos de performance e, principalmente, em disciplinas teóricas. Neste contexto, a série de fascículos *Sonatinas Latino-Americanas para Piano: Guia de Estudos* – idealizada e organizada pela Profa. Dra. Cristina Capparelli Gerling – vem fazer uma valiosa contribuição para que uma parcela pequena, porém relevante da música latino-americana possa se tornar cada vez mais presente em nossas salas de concerto e universidades.

O *fascículo 2* aborda as sonatinas para piano compostas entre 1927 e 1949 por 16 compositores atuantes em cinco países da América Latina – Cuba, Panamá, Venezuela, Argentina e Brasil. Ao mesmo tempo que inclui obras celebradas, como a *Sonatina Rítmica* do panamenho Roque Cordero e os *Três*

Estudos em Forma de Sonatina de Oscar Lorenzo Fernandez, este volume traz à luz joias perdidas, como é o caso das sonatinas das duas compositoras brasileiras que aqui figuram, Eunice Katunda e Dinorá de Carvalho. De forma geral, nota-se uma certa preferência por uma escrita nacionalista e neoclássica arquitetada sobre escolhas harmônicas variadas que se estendem desde um tonalismo relativamente conservador até um atonalismo vanguardista, ora remetendo à música de Hindemith ou Stravinsky, ora à de J. S. Bach.

A publicação deste segundo fascículo torna evidente o aumento gradual do interesse de compositores latino-americanos pelo gênero sonatina ao longo da primeira metade do século XX, interesse este que pode ser atribuído às convenções formais associadas ao gênero sonatina, suas pequenas proporções, sua maior acessibilidade técnica ou, até mesmo, à forte influência da sonatina de Ravel. A primeira obra deste gênero foi composta na América Latina em 1918 pelo argentino José André, sendo seguida por quatro obras na década de 1920 e nove na década de 1930, atingindo um total de 26 sonatinas ao fim dos anos 1940. Apesar da gama variada de nacionalidades dos compositores que se dedicaram ao gênero – sete no total –, predominam aqueles de origem brasileira e argentina, reflexo do posicionamento de Buenos Aires, Rio de Janeiro e São Paulo como pólos culturais de destaque na região durante este período.

O presente fascículo tem como principal objetivo apresentar as sonatinas compostas entre 1927 e 1949 a pesquisadores e intérpretes por meio de textos analíticos que propiciam uma apreensão panorâmica da obra e, ao mesmo tempo, um mergulho em seus meandros. A decisão pelo formato do capítulo e o tipo de ênfase analítica dada a aspectos musicais específicos – tais como formais, harmônicos, texturais, agógicos, performáticos, dentre outros – fica a cargo de cada autor. Esta liberdade estilística nos proporciona um volume bastante eclético e vibrante, que nos surpreende a cada capítulo.

O fascículo conta também com um *site* de apoio (<https://sonatinala.wixsite.com/website>) que disponibiliza ao leitor partituras e gravações das obras analisadas, bem como notas biográficas de seus compositores. A página individual de cada compositor pode ser acessada diretamente através de *link* e *QR code* disponibilizados ao final de cada capítulo.

À guisa de conclusão, noto que ao depositar luz sobre as características e qualidades de um repertório ainda pouco explorado – em parte, até mesmo desconhecido – e ao torná-lo disponível, este fascículo celebra a música latino-

americana para piano, permitindo que professores, pesquisadores e intérpretes a incorporem às suas práticas e disfrutem de sua riqueza.

Gabriel H. B. Navia (UNILA)
Foz do Iguaçu, 19 de fevereiro de 2024

A SONATINA DE ALEJANDRO CATURLA (1927)

Gabriel Neves Coelho

O compositor, regente e multi-instrumentista Alejandro García Caturla (1906-1940) nasceu em Remedios, na província de Villa Clara, em Cuba. Realizou seus primeiros estudos musicais na sua cidade natal com Fernando Estrems e, posteriormente, com Maria Montalván, com quem garantiu uma sólida base musical. Ao se instalar em Havana para estudar Direito, recebeu aulas de harmonia e contraponto entre 1924 e 1927 com Pedro San Juan, diretor da Orquestra Filarmônica de Havana. Em 1928, viajou para Paris, onde teve a oportunidade de estudar com a renomada professora Nadia Boulanger. Ao regressar a Cuba, conseguiu conciliar a profissão de advogado e, posteriormente, juiz com a atividade musical, mantendo uma produção criativa que o possibilitou a progressivamente ganhar maior projeção nacional e internacional. Faleceu jovem, aos 34 anos de idade, assassinado por um réu de um processo judicial no qual estava atuando como juiz.

Nas obras de Alejandro Caturla se fundem as fórmulas cadenciais e modalismos característicos da música caribenha à agressividade cromática e complexidades rítmicas da vanguarda europeia de seu tempo. Desta maneira, sua arte representa uma síntese exemplar da dicotomia entre o nacional e o universal, entre tradição e inovação, empregando recursos diversos para esta integração. O piano ocupa um papel de grande relevância no seu universo musical; além de ter atuado regularmente como pianista em uma *jazz band*, a afinidade com compositores como Ignacio Cervantes e Ernesto Lecuona também aponta uma familiaridade com o *danzón* cubano. Adicionalmente, Caturla possuía um repertório amplo de tradição clássica, chegando a apresentar publicamente obras exigentes como a *Rapsódia Húngara no. 6*, de Franz Liszt, e *Triana*, de Isaac Albéniz.

A *Sonatina* de Caturla é datada de 1927, portanto concluída um ano antes de sua viagem de estudos à França. Consistindo em um único movimento, com

Sonatinas latino-americanas para piano

indicação de *Cuasi Allegro*, seu título formal é acompanhado do subtítulo poético “*Ojos que te vieron ir... cuándo te verán volver...*”, versos de inspiração popular que podem ser encontrados em *El Libro de los Cantares* (1852)¹, do poeta espanhol Antonio de Trueba (1819-1889), e que parecem ter circulado de forma autônoma, com algumas variantes, por diversos países da América Latina². A forma exterior do movimento pode ser caracterizada como uma ária da *capo*, com introdução, ainda que os procedimentos internos para a construção desta estrutura ABA remetam aos princípios da forma sonata. A combinação destas características resulta em interessante diálogo entre forma e conteúdo, como ocorre, por exemplo, no caso da recapitulação, que consistirá na repetição literal do que foi apresentado na exposição devido à estrutura de ária da *capo*, procedimento que parece estar apoiado no fato de que, apesar das estruturas triádicas frequentes, a linguagem utilizada pelo compositor caracteriza-se como predominantemente atonal.

Sonatina - <i>Ojos que te vieron ir... cuándo te verán volver...</i> Remedios, Cuba, 1927	Movimentos Cuasi allegro (84 compassos)
Edição Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba	Tempo estimado 3'20"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina* de Alejandro Garcia Caturla

Do ponto de vista interpretativo, é importante observar que, com exceção do *diminuendo* no compasso 54, não constam outras indicações de dinâmica na partitura, ainda que outras marcações, como as articulações, estejam minuciosamente anotadas. Por este motivo, torna-se especialmente necessário compreender a arquitetura musical da peça através de uma análise cuidadosa, possibilitando assim elaborar um plano dinâmico coerente e expressivo.

¹ Em *El Libro de los Cantares* (1852), os versos completos de Antonio de Trueba, assim como constam no Canto 14, “*La ausencia*”, são: “*Ojos que te vieron ir/ por esos mares afuera/ ;cuándo te verán volver/ para alivio de mis penas!*”.

² É possível conjecturar que Caturla tenha tido contato com estes versos através de algum tipo de adaptação musical. De fato, a poesia de Trueba, escrita em uma linguagem simples e acessível, se revelou apropriada, desde que veio a público, a um grande número de adaptações musicais, já observadas pelo próprio autor no Apêndice da quinta edição de *El Libro de los Cantares*, publicada em 1862.

1. Cuasi allegro

A sonatina se inicia com uma seção introdutória (c. 1–14), na qual o compositor já expõe os principais materiais temáticos, que serão desenvolvidos ao longo do movimento por meio do emprego da técnica de variação progressiva. A ideia de maior destaque é a figura em colcheias com início acéfalo (Ex. 1), que será largamente explorada nas outras seções, servindo de fio condutor.



Exemplo 1: Compassos iniciais da introdução (c. 1–4)

Tendo em mente a natureza cromática deste motivo principal, cuja estrutura dos intervalos é inversamente simétrica, é importante estar atento às subseqüentes contrações e expansões intervalares utilizadas pelo compositor ao desenvolvê-lo, cabendo ao intérprete enfatizar as nuances melódicas específicas de cada uma destas aparições.

Ainda que a introdução antecipe a apresentação do material motivico mais importante, a seção A (c. 15–54) busca cumprir o papel, dentro do contexto de uma sonatina, de expor materiais temáticos bem delineados. Desta maneira, é possível identificar uma primeira região temática (c. 15–36), cuja textura é na maior parte de melodia acompanhada, com frases regulares em um contexto predominantemente diatônico (Ex. 2).



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

A partir do compasso 20 o acompanhamento da mão esquerda também sugere harmonias triádicas bem definidas, ainda que estas estejam

Sonatinas latino-americanas para piano

propositalmente em dissonância com o material melódico, numa relação que pode ser caracterizada como bimodal.

No entanto, logo após o compositor inserir de maneira engenhosa o motivo principal, apresentado na introdução, como parte integrante da melodia (c. 21–22), o mesmo já se impõe como material proeminente da exposição. Neste sentido, a importância que este motivo tem para o compositor parece ser reforçada especialmente a partir do compasso 27, através da reiteração cada vez mais enfática da mesma ideia musical, culminando com os acordes dos compassos 33–36, que demarcam o fim da primeira região temática (Ex. 3).

Exemplo 3: Final da primeira região temática (c. 28–36)

A segunda região temática (c. 37–54) reformula a textura de melodia acompanhada em um contexto bimodal, agora introduzindo novas figuras para a mão esquerda. O material melódico é constituído de uma reelaboração diatônica, em estrutura sequencial descendente, do motivo principal apresentado na introdução (Ex. 4).

Exemplo 4: Início da segunda região temática (c. 37–41)

A Sonatina de Alejandro Caturla (1927)

Neste sentido, a inclinação tonal desta seção, sugerindo uma canção popular sem palavras, é reforçada a partir do compasso 46 pelo acompanhamento arpejado da mão esquerda baseado no ciclo de quintas.

A exposição é finalizada com um material conclusivo, mais denso e intrincado, que, devido à natureza da estrutura *Da Capo*, servirá também de conclusão para a própria sonatina (Ex. 5).

Exemplo 5: Final da seção A e início da seção B (c. 51–59)

A seção B (c. 55–84) constitui-se como o equivalente ao desenvolvimento em uma forma sonata tradicional. O compositor inicia esta seção retomando o movimento melódico sequencial descendente dos compassos 39 a 46 exatamente do ponto onde havia parado, porém agora envolto em uma textura que agrega novas figuras rítmicas, como grupos de semicolcheias e tercinas, e marcada pela prevalência de blocos de acordes que intensificam a carga dramática (Ex. 5, c. 55–58). A partir do compasso 59 inicia-se a alternância entre material livre, com direção ascendente, e as figuras sequenciais descendentes, gerando um esquema modulatório cuja estrutura geral acaba por levar a um ponto culminante nos acordes dos compassos 76–77 (Ex. 6). Após isso o movimento sequencial passa a ser claramente descendente, gerando um arrefecimento da energia musical e preparando o retorno à seção A.

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 6: Chegada ao ponto culminante da seção B (c. 70–77)

Por fim, como já foi mencionado, a estrutura *Da Capo* significa o retorno à seção A, o que implica que a recapitulação acaba por ser uma repetição literal da exposição. Para Caturla, isto foi provavelmente suficiente para atingir o senso de proporção desejado, em uma obra que não parece se fixar em padrões já consolidados de como se deveria estruturar uma sonatina. Pelo contrário, o compositor cubano resgata nesta obra, de maneira consciente ou não, a liberdade e amplitude de possibilidades que estão associados à própria origem do gênero sonata, demonstrando a capacidade de articular suas intenções de maneira concisa e direta.

Referências

1. Caturla, Alejandro Garcia. S.d. *Musica para piano*. La Habana: Ediciones del Patrimonio Musical de Cuba.
2. Trueba, Antonio de. 1862. *El Libro de los Cantares*. Madrid: Imp. de Luis Palacios.
3. White, Charles W. 2002. *Alejandro Garcia Caturla: A Cuban Composer in the Twentieth Century*. Philadelphia: Scarecrow Press.



[Material Suplementar](#)

TRÊS ESTUDOS EM FORMA DE SONATINA DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ (1929)

Gabriel H. B. Navia

1. Introdução

Os *Três estudos em forma de sonatina*, Op. 62, foram escritos em 1929 e dedicados ao pianista italiano Carlos Zecchi. Assim como o título da obra nos informa, os três estudos formam, juntos, uma típica sonatina em três movimentos, sendo, o primeiro, uma realização particular do *allegro* de sonata, o segundo, um acalanto em forma ternária e, o terceiro, um movimento rápido e festivo também em forma ternária (Quadro 1). Mario de Andrade identifica a obra como um marco na produção pianística de Lorenzo Fernandez, principalmente pela habilidade do compositor no manejo de elementos nacionais (Andrade 2006, p. 180–181). De fato, a obra se caracteriza por uma sonoridade tipicamente modernista brasileira, seja pelo uso de um diatonismo que flerta livremente com relações tonais e modais, seja pela preferência por relações quartais que colorem o ambiente harmônico da obra, ou seja ainda pela estilização de materiais melódicos e células rítmicas tipicamente brasileiras¹. Até mesmo a preferência pelo termo “estudo” para designar cada um dos movimentos da obra dá-se, segundo Eurico Nogueira França, com o objetivo de compor sua atmosfera marcadamente brasileira (França 1950).

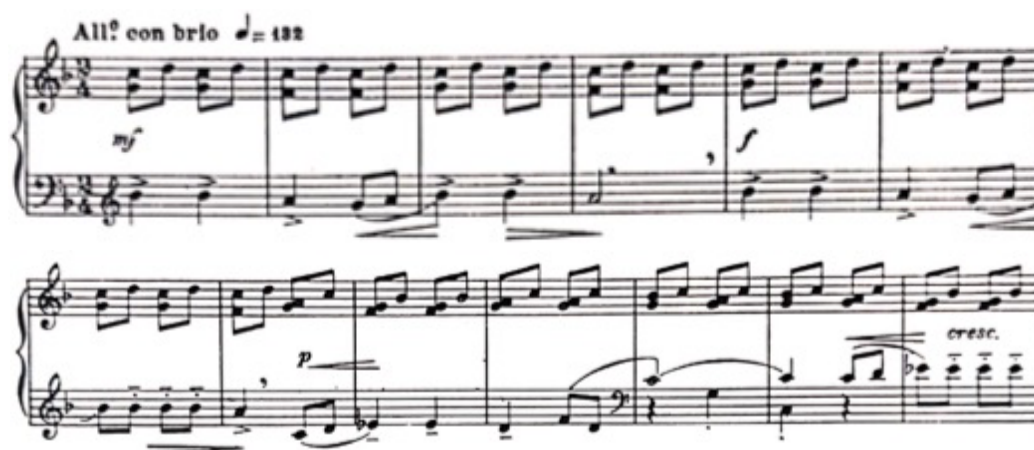
Três estudos	Movimentos	Dedicatória
Rio de Janeiro, 1929	I. Allegro con brio (197 compassos)	Carlos Zecchi
Edição	II. Moderato (76 compassos)	Duração aproximada
Ricordi & C., 1930 Ricordi brasileira, 1960	III. Allegro scherzoso (114 compassos)	9'10"

Quadro 1: Dados identitários da obra

¹ A marcada brasilidade da obra chamou a atenção de críticos da época. Vide Rangel (1996, p. 64–75) para um panorama da recepção dos três estudos à época de sua composição.

2. Allegro con brio

O primeiro movimento encontra-se na tonalidade de Fá maior e traz uma interessante realização da forma sonata². O tema principal (c. 1–21) surge em meio à compacta textura do acompanhamento, introduzindo um material de amplitude melódica bastante restrita, resultado do limitado espaço que lhe é concedido (Ex. 1). Tais características, aliadas ao andamento movido e à brevidade dos gestos melódicos, conferem ao tema principal um caráter um tanto ansioso, que só se dissipa com a chegada da transição, no compasso 22. Este novo módulo se inicia como uma espécie de conseqüente, mas prontamente se converte em um coral a quatro vozes em estilo declamatório que, com um ar misterioso, prepara a chegada do dançante tema subordinado (c. 32–62) (Ex. 2).



Exemplo 1: Tema principal (c. 1–13)

Este novo tema, que tem início em Ré menor, se constrói como uma conversa a duas vozes, conduzida pelo ritmo da embolada (Ex. 2). O alongamento do comentário da voz inferior no conseqüente encaminha sutilmente o diálogo, por meio de uma seqüência harmônica, de volta à tônica inicial, agora colorida por arcos pentatônicos em quartas paralelas. O retorno a Fá maior pontua, estranhamente, o fim da exposição, suprimindo a esperada tensão tonal comumente projetada pela confirmação de uma tonalidade secundária neste ponto da forma.

² Análises dos *Três estudos em forma de sonatina* podem ser encontradas em Rangel (1993, p. 9–33) e Gurgel; Martins (2006, p. 676–679).



Exemplo 2: Fim da transição e início do tema subordinado (c. 26–37)

A seção que se segue mescla aspectos das típicas seções de desenvolvimento e recapitulação. A imediata retomada do tema inicial, mesmo que de forma parcial e modificada, sugere o início da recapitulação. Esta, porém, não segue o curso definido na exposição, mas é amplamente expandida, por meio do desenvolvimento temático do gesto de bordadura característico do tema principal. Após atingir seu ponto culminante no compasso 99, a seção passa a liberar energia paulatinamente, conduzindo à recapitulação do tema subordinado, que agora se inicia como uma melancólica canção, mas que, aos poucos, recupera seu caráter jovial e dançante. O tema subordinado surge na tonalidade de Lá menor e, buscando repetir o curso de terça ascendente da exposição, logo se encaminha justamente à dominante da tonalidade esperada ao fim desta mesma seção na exposição, Dó maior³. Talvez por sua aparição tardia, a tonalidade de Dó maior nunca é confirmada. Ao invés disso, sua grandiosa dominante entra em colapso ao ser modalmente alterada. A obra passa por um momento de desorientação tonal, como se estivesse lamentando sua incapacidade de mover-se definitivamente a Dó maior, até que, de forma repentina, se recompõe emocionalmente e termina em Fá maior com uma breve *codetta* baseada no tema principal.

³ A partir da leitura formal que proponho da seção que sucede a exposição (desenvolvimento-recapitulação), é possível compreender este movimento como uma sonata de Tipo 1 expandido (vide Hepokoski; Darcy 2006, p. 349–350).

3. Moderato

O segundo movimento traz um acalanto⁴ em forma ternária na tonalidade de Dó maior (tonalidade evitada ao longo de todo o primeiro movimento). Na primeira parte, uma singela melodia de ritmo ternário, ancorada sobre um pedal de tônica, se cruza com o suave oscilar binário da voz central que nos remete ao movimento de uma cadeira de balanço (Ex. 3). A interrupção da melodia em sua frase cadencial (c. 10), seguida do reinício da canção, parece sugerir que a sonolência vai aos poucos alterando o estado de consciência do ouvinte, até embalar um sono profundo na próxima seção.



Exemplo 3: Início do segundo movimento (c. 1-6)

De caráter contrastante, a parte B (c. 28-43) emerge como um sonho: a baixa direcionalidade tonal, a ênfase em progressões harmônicas pouco usuais (i- \flat vii, por exemplo) e as constantes quintas paralelas entre melodia e baixo sugerem uma realidade distorcida, regida por parâmetros não convencionais (Ex. 4). O canto sofrido aliado à circularidade do acompanhamento, que parece simular o dedilhar de um violão, mantêm a brasilidade da obra, nos remetendo à sonoridade da modinha.



Exemplo 4: Início da parte B (c. 28-30)

⁴ Caracterizado por Andrade Muricy como um “devaneio langoroso e balançante” (Muricy *apud* Rangel 1993, p. 67).

O módulo se organiza como uma pequena forma ternária em que a ausência de movimento tonal das seções externas é compensada pelo maior direcionamento da seção central contrastante. O movimento se encerra com a recapitulação do acalanto, desta vez, em sua completude.

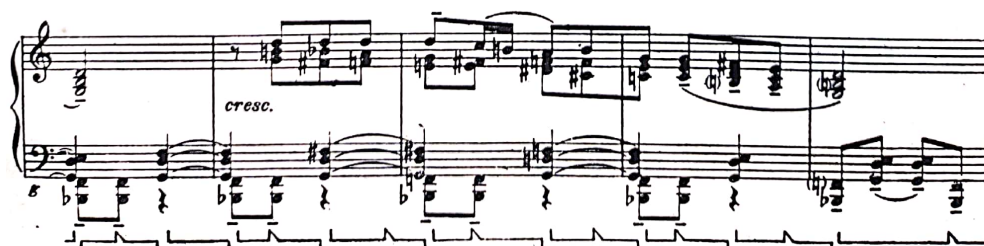
4. **Allegro scherzoso**

A obra é concluída por um festivo e virtuosístico terceiro movimento, também organizado como uma forma ternária. Porém, neste caso, trata-se de uma forma monotemática que se desdobra a partir de transformações e reambientações do tema principal. A parte A (c. 1–35) caracteriza-se por uma série de gestos curtos e ágeis em graus conjuntos que se concatenam para formar uma textura a três vozes de notável leveza. O tema principal apresenta um gesto melódico incisivo, formado por notas repetidas seguidas de graus conjuntos descendentes (Ex. 5). O tema é de natureza tonal, mas flerta com o modo mixolídio em alguns momentos, aludindo, genericamente, à tradição musical nordestina. Tal tendência mixolídia leva a parte A a se apresentar como um ciclo de quintas descendentes, que parte de Sol maior para chegar a Fá. Um recitativo entoado a melodia com certa melancolia, sobre uma base harmônica que, com alguma aspereza, sintetiza os caminhos diatônicos e cromáticos do tema principal. A seção atua como uma transição, preparando a chegada de um novo módulo.

A parte B (c. 44–91) insere um novo caráter que, aos poucos, revela sua grandiosidade por meio de uma textura carregada, do uso de registros extremos e de uma larga amplitude sonora. Este novo caráter pode ser observado também no próprio perfil melódico do tema principal, que é alargado para ocupar o âmbito de uma oitava (Ex. 6). Ao longo do trecho, a melodia se desenvolve sobre tonalidades relacionadas por terça maior, Sol maior e Si \flat maior, coloridas por paralelismos e pela livre associação a coleções de centros distintos. Após atingir a dominante de Sol maior, destacada por um grandiloquente fortíssimo (*ffff*), a parte B dá lugar a uma breve retransição que retoma as ágeis semicolcheias iniciais para preparar a recapitulação da parte A. Esta, porém, surge extremamente truncada, atuando, em última instância, como uma coda que, com um brusco movimento cadencial, define Dó maior como a tônica final da obra.



Exemplo 5: Tema principal (c. 5-19)



Exemplo 6: Tema principal expandido na parte B (c. 47-51)

Referências

1. Andrade, Mario de. 2006. *Música, Doce Música*. Rio de Janeiro: Garnier
2. França, Eurico Nogueira. 1950. *Lorenzo Fernândez: Compositor Brasileiro*. Rio de Janeiro: Rio.
3. Gurgel, Katia Suzette Braga; Martins, José Henrique. Análise e considerações técnico-pianísticas sobre os "Três estudos em forma de sonatina". In *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*, p. 675-679. Brasília: ANPPOM.
4. Hepokoski, James; Darcy, Warren. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York: Oxford University Press.

Os três estudos em forma de sonatina de Oscar Lorenzo Fernandez (1929)

5. Rangel, Nereida de Assis Nogueira de Moura. 1993. *O nacionalismo na obra pianística de Lorenzo Fernandez*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA DE PASCUAL GRISOLÍA (1930)

Gabriel Ferrão Moreira

Pascual Grisolía foi um compositor e maestro argentino que nasceu em 1904 e morreu em 1983 (Valenti Ferro 1992). Ele escreveu várias obras para piano, orquestra, banda e voz, incluindo a *Sonatina*, escrita em 1930 e dedicada à sua filha, Juanita (Quadro 1). A *Sonatina* é uma peça de três seções, 1. *Allegro*, 2. *Andantino* e 3. *Allegro* (rondó). Possui um caráter geral neoclássico, lembrando algumas das sonatinas do pianista italiano Muzio Clementi (1752–1832). A tensão entre diatonismo e cromatismo é bem balanceada na obra e relações tonais podem ser observadas com clareza.

Sonatina	Movimentos	Dedicatória
Buanos Aires, 1930	I. Allegro (108 compassos)	À Juanita, sua filha
Edição Ricordi Americana, 1946	II. Andantino (65 compassos) III. Rondo (222 compassos)	Duração Aproximada 9'30"

Quadro 1: Dados identitários da obra

1. Allegro

O movimento segue a estrutura de uma forma sonata tradicional e adota as figurações pianísticas das sonatas do classicismo europeu. A exposição (c. 1–77) inicia com o tema 1 (c. 1–9) bem estabelecido no diatonismo de Dó (Ex. 1), com o uso frequente de cromatismos, primeiramente no acompanhamento, mas posteriormente também na melodia (c. 5). A melodia inicial, completamente diatônica, é bem seccionada em porções da quadratura, o que facilita a percepção da harmonia apesar do ambiente tonal flexível que é construído. Do compasso 6 ao 9, percebemos uma mistura modal na qual são inseridas notas de Dó menor, construindo um espaço cromático propício para o início da ponte.

A ponte (c. 10–13) elabora a harmonia de Lá com sétima menor, que conduz ao Ré com sétima menor no último tempo do compasso 12 e por fim ao

Sol maior, no compasso 13, introduzindo a tonalidade do segundo tema, na dominante.

Exemplo 1: Compassos iniciais do primeiro movimento

O segundo tema (c. 13–19) tem uma música simples, estabelecida numa harmonia que oscila entre o acorde de tônica e a dominante, lembrando harmonia de danças populares latino americanas. O uso de paralelismos na melodia e harmonia também cria um contraste com o tema 1, mais neoclássico.

A ponte para o desenvolvimento (c. 20–37) tem uma divisão rítmica semelhante à primeira ponte, com ritmo de semicolcheias. A harmonia inicia enfatizando o acorde de Ré com sétima menor, a dominante do tom do segundo tema. A partir do compasso 25, a nota Dó# aumenta a polarização do acorde de Ré, aumentando a tensão da ponte e indicando seu clímax e conclusão. No compasso 29 a tríade de Ré maior é alcançada e inicia uma seção de três compassos nos quais essa é a tonalidade. No compasso 32, Sol maior volta a ser a tonalidade e pequenas codetas são apresentadas (c. 32–33). Do compasso 34 a 37, Grisolia garante a cadência autêntica perfeita sobre Sol, tonalidade que inicia a desenvolvimento.

O desenvolvimento (c. 38–77) inicia com uma apresentação fragmentada do primeiro tema da exposição em Sol maior (c. 38–40). Nos compassos 45–46, uma citação da melodia do tema é apresentada em Sol menor na voz grave, e respondida por uma versão em Sol maior na voz mais aguda. No compasso 49, a melodia do tema é apresentada em Mi menor. A adição da nota Dó# no

Sonatinas latino-americanas para piano

acompanhamento da mão direita sugere o modo dórico ou a pertinência da tonalidade de Ré maior (da qual o Mi menor seria o segundo grau). De fato, nos compassos 52 e 53, inicia um trecho episódico estabelecido em Ré maior. Do compasso 54 ao 62, vemos uma seção à guisa de ponte que permanece no eixo diatônico de Mi menor, utilizando alguns cromatismos. No compasso 62, a tríade de Mi menor é apresentada como conclusão dessa ponte, e um fragmento derivado do tema é apresentado em Mi menor e depois em Lá maior (c. 66). Seguindo isso, há uma sessão que centraliza o acorde de Ré com sétima menor (c. 69–73). No c. 77, um acorde de Si diminuto invertido prepara a chegada na reexposição em Dó maior.

Na reexposição (c. 78–112), o tema 1 reaparece, mas agora mais claro e sem os cromatismos que caracterizaram a mistura modal. A ponte é mais curta, também não é cromática e conduz para o segundo tema em Dó maior. O trecho que equivale à ponte para o desenvolvimento na exposição, aqui é um conectivo com a coda. A partir do compasso 95, o acorde de Sol com sétima menor, na mão direita em semicolcheias acompanha uma melodia diatônica na mão esquerda até o compasso 100. A ponte tem um aumento de ritmo harmônico, no qual o acorde de Ré dominante com nona menor polariza o Sol maior ainda mais (c. 101–104). As codetas sobre Sol dominante resolvem em Dó no compasso 107. Os próximos compassos apresentam codetas sobre Dó maior e movimentos harmônicos de confirmação do fim da seção.

2. Andantino

The image shows a musical score for the beginning of the second movement, 'Andantino'. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system shows the right hand playing a melodic line with triplets and the left hand playing a bass line. The second system continues the piece, featuring a 'rit.' (ritardando) section followed by a 'pp tempo' section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 2: Compassos iniciais do segundo movimento

O segundo movimento apresenta um caráter lírico e melódico. O movimento está escrito com a armadura de Sol maior, entretanto, a grande quantidade de acordes alterados, já nos primeiros compassos, mostra como a harmonia é ricamente trabalhada, expandindo as possibilidades da tonalidade (Ex. 2).

Essa seção se constitui numa forma mais flexível, mais *cantabile*, com muitos cromatismos no contraponto e dissonâncias associadas aos acordes. O tema principal (c. 1–8) inicia em Sol maior, flertando com Ré maior, pela presença constante de Dó#. A partir da segunda metade do tema, Ré maior se torna, de fato, o eixo diatônico predominante com acordes como Lá, Fá# menor e outros sendo importantes na trama harmônica. Na repetição do tema principal (c. 9) o tema se desenvolve, não para Ré maior, mas para Lá menor harmônica (c. 11–14), com muitas inflexões cromáticas, inclusive misturas modais com Lá Maior (c. 14–15). Do compasso 16 ao 22, o baixo trafega em Sol# e Mi, numa espécie de “ficando na dominante”, que eventualmente se resolve em Lá dominante (c. 22) e prepara uma segunda seção temática em Ré maior que inicia no compasso 23.

Esse segundo tema tem uma harmonia mais clara: uma estrutura harmônica de exposição (I–II_m) e resposta (II_m – I) com as respectivas dominantes alteradas para os graus principais (c. 23–30). A harmonia então segue para a subdominante (Si menor) e estaciona no Mi menor, aumentando a expectativa da chegada da dominante (c. 34–39), o que não se concretiza, já que no compasso 40 um acorde quartal encerra o tema.

O primeiro tema retorna no compasso 44, aqui com o sentido tonal menos ambíguo já que um arpejo de Sol maior é tocado ao início. Entretanto, o tema aqui explora mais regiões harmônicas: já no compasso 46 Mi menor é apresentado, nos compassos 47 e 48 as tensões de Lá dominante hexafônica são apresentadas. O acorde de Lá, com baixo em Sol, é resolvido no compasso 49 e uma repetição do tema é apresentada a partir do compasso 50. No compasso 56, o acorde de medianta cromática Dó bemol dá a ênfase para o fechamento da seção. No compasso 60, o acorde de Ré com sétima menor introduz dissonâncias que serão resolvidas dos compassos 62–64. No compasso 62 a sonoridade hexafônica está sobre Sol maior; no compasso 63 se escuta o diatonismo com inflexões cromáticas que soou sempre no tema 1, só que agora na mão esquerda. Por fim, o último acorde, um Sol maior com sétima maior, pontua, numa posição

bastante aberta, a região aguda, dissolvendo a densidade cromática nos graves e fazendo repousar a escuta.

3. Rondó

Exemplo 3: Compassos iniciais do terceiro movimento

O terceiro movimento é um rondó. O refrão é uma melodia a duas vozes, acompanhada por acordes repetidos (Ex. 3). A melodia (c. 1–5) recebe a adição de outra voz (c. 6–16). Termina retomando o fragmento melódico inicial a uma voz (c. 17–21). O rondó inicia com seu tema (c. 1–20) no estilo do trabalho harmônico que veio sendo feito na peça. A tonalidade está bem estabelecida em Dó maior, especialmente pelas oposições diatônico-cromáticas que estabelecem as relações tonais entre tempos fortes e fracos, ficando os tempos fortes responsáveis por explicitar as tríades principais e os tempos fracos os cromatismos. O tema inteiro tem a nota Dó grave como pedal, com a construção de algumas linhas melódicas que a prolongam, especialmente por grau conjunto. A estrutura dessa seção temática apresenta a repetição da ideia principal duas vezes, no primeiro compasso e no compasso 17. Entre as duas apresentações da ideia básica uma seção episódica é apresentada. A partir do compasso 20, cromatismos derivados de Dó menor (mistura modal) e de Lá menor harmônica surgem e em alguns compassos claramente sequestram a centralidade da harmonia (c. 22 e 24, p. ex.). Nos compassos 30 e 31, notas da escala de Lá menor melódica também aparecem dando ênfase à sonoridade meio diminuta do sétimo grau (Sol#). No compasso 32, o nível de complexidade cromática sobe, com a inserção da nota Dó# (transicionando de Lá menor melódica para Lá

maior). Do compasso 33 ao 35, notas do diatonismo de Lá são utilizadas, dando especial ênfase a sonoridades sobre a tríade diminuta de Sol#. Essa sonoridade “dominante” se confirma na chegada do compasso 37: o acorde diminuto se resolve sobre a tríade de Lá maior, o que faz cessar a harmonia cromática por um compasso. O que se segue são compassos nos quais uma harmonia sobre Sol# alterna com o acorde de Lá maior (c. 38–42). Aqui o acorde de Sol# não é mais diminuto, mas o grau de dissonâncias, associado ao movimento de sensível no baixo na resolução para Lá, reforça a percepção de que seja um acorde de preparação à Lá Maior. A centralidade de Lá maior permanece agora como um espaço para cromatização mais intensa, inclusive no próprio acorde de Lá maior. No compasso 44, o baixo da tríade maior dá espaço para uma melodia grave que apresenta a nona menor (Si \flat) e o trítone (Ré#). Dos compassos 45–48, harmonias cromáticas carregam harmonias sobre a nota Mi que se escuta no baixo. Essas harmonias resolvem novamente sobre a tríade perfeita de Lá Maior. A partir do compasso 49, inicia uma seção com codetas cromáticas em estilo imitativo. Do compasso 55 ao 60, uma seção que se assemelha a uma transição para retornar ao tema principal tem agora acompanhamento homofônico. Do compasso 58 ao 60, a mão esquerda prolonga um acorde de Sol dominante, enquanto a melodia se fragmenta, rompendo o fluxo para o retorno da parte A.

Do compasso 61 ao 81, a seção A é repetida. No compasso 82, inicia a segunda copla, que polariza Lá bemol dos compassos 81 a 93. A partir do compasso 92, estruturas harmônicas que polarizam Mi bemol surgem, e daí até o compasso 100 diversos acordes vão sendo utilizados enquanto as notas de Mi bemol vão sendo mantidas em pontos fortes da melodia. No compasso 101, a tríade de Sol maior parece pontuar uma divisão importante. A partir dele a mão direita volta ao padrão rítmico anterior (semicolcheias) e a condução de vozes apresenta o acorde de Ré menor que é transmutado para Ré diminuto com baixo em Lá \flat . Esse acorde é invertido no compasso 104 e se torna um Sol# meio diminuto. No compasso 108 o acorde de Mi bemol reaparece e no compasso seguinte é transformado em Mi bemol dominante, resolvendo em Lá bemol maior no compasso 110. Esse acorde prepara o retorno do tema em Lá bemol maior do início da copla. No compasso 121, a tríade amentada de Ré bemol é introduzida e suas notas são reinterpretadas com a inserção do baixo em Sol (c. 123), fazendo soar uma dominante alterada de Dó. Esse acorde prepara o retorno do tema A.

Sonatinas latino-americanas para piano

O tema inicia no compasso 124, com algumas variações melódicas. No compasso 143, inicia a última copla, que trabalha sobre uma constante mistura modal entre Dó maior e menor. No compasso 168 inicia um trecho onde tensões harmônicas são construídas sobre a nota Sol, semelhante ao que foi feito na primeira copla sobre Mi dominante. No compasso 172 essas harmonias resolvem sobre a tríade de Dó maior e iniciam as coplas cromáticas em estilo imitativo. Após esse trecho, uma seção de fragmentação do material motivico parece conduzir a uma conclusão, mas energia é inserida pela flutuação harmônica proposta aqui. Uma polarização da tríade de Si bemol, seguida pela mesma estratégia em Lá dominante (c. 177–178) é um exemplo da dinâmica que se segue e que vai conduzir a música por muitos compassos ainda. No compasso 182, essa estratégia cai sobre Sol dominante que resolve em Dó menor no c. 185. Aqui são feitos os arpejos com semicolcheias utilizados na copla 2. Aqui diversos acordes dentro do campo harmônico de Dó são utilizados, Lá menor (c. 187–188), Mi menor (c. 189–190), Dó maior (c. 191). Do compasso 192 ao c. 207, várias estratégias harmônicas são utilizadas para a polarização de Lá maior-menor. Do c. 208 ao 210, a tríade de Mi menor permanece na mão direita enquanto melodias em Mi menor melódica são tocadas pela mão esquerda. No compasso 212, outras harmonias despontam, configurando um contraponto cromático descendente na voz mais aguda: Mi bemol menor (c. 212–213), Lá meio diminuto (c. 214), Ré menor (c. 215–216). Do compasso 217 ao 221 a cadência final é estabelecida: o acorde de Ré menor com sétima maior e Ré menor com sétima menor se sucedem antes da sonoridade dominante alterada do compasso 219, que resolve em um Dó maior com sexta adicionada, bastante cheio nos últimos compassos.

Referências

1. Valenti Ferro, Enzo. 1992. *100 años de música en Buenos Aires: De 1890 a nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones de Arte Gaglianone.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA VENEZOLANA DE JUAN BAUTISTA PLAZA (1934)

Maria Beatriz Cyrino Moreira

A *Sonatina Venezolana* de Juan Bautista Plaza é uma das peças mais conhecidas do compositor venezuelano. Compreendida como uma obra de caráter indubitavelmente nacionalista, foi escrita e dedicada ao pianista chileno Claudio Arrau (cf. Quadro 1). Durante uma de suas turnês sul-americanas em 1934, Arrau resolveu prolongar sua estadia em Caracas e realizar um concerto dedicado às peças venezuelanas recém compostas. O primeiro a escrever sobre esta sonatina, o compositor José Antonio Calcaño, afirmou que a obra poderia quase ser confundida com um tema folclórico, tamanha era a estilização de elementos da música popular venezuelana, especialmente do gênero *zoropo* (Labonville apud Calcaño 2007, p. 162).

Sonatina Venezolana Caracas, 1934	Movimento <i>Allegro Vivo</i> (132 compassos)	Dedicatória Cláudio Arrau
Edição G. Schirmer, 1942		Duração aproximada 4'00"

Quadro 1: Dados identitários da obra

Esta Sonatina possui um caráter “neo-clássico”, principalmente em relação à sua forma de duas partes, provavelmente baseada em Domenico Scarlatti e Padre Antonio Soler (Calvo-Alvarez 1996, p. 22). O próprio Plaza se refere a Scarlatti como uma de suas referências na escrita desta obra (Labonville 2007, p. 163).

Em que pese as discussões acerca do caráter nacionalista que norteiam os debates sobre as obras dos compositores e compositoras latino-americanos, é possível reforçar o interesse estético desta obra pianística de Plaza a partir de um olhar que considera a sonoridade como um resultado da interação entre elementos rítmicos e melódicos do *zoropo* e da forma sonata. Além da evidente sintetização dos elementos rítmicos da música popular venezuelana, a

Sonatinas latino-americanas para piano

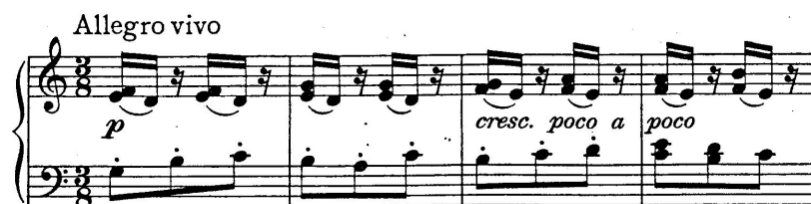
aproximação com a linguagem dos gêneros populares está também na forma como essa sonatina não apresenta momentos de silêncio ou rupturas significativas entre as seções, dando-nos a sensação do *groove* característico observado na performance dos músicos populares. A textura da peça é marcada por esta continuidade, este espaço denso habitado por padrões rítmicos que se entrelaçam através de relações contrapontísticas bem elaboradas. O *joropo venezolano*, um gênero popular bastante sincopado, que “nunca se mantém estático” e usa a “hemíola como um traço característico que cria o sabor específico desta dança venezuelana”, é habitualmente executado pela seguinte formação instrumental: *arpa*, *cuatro* e *maracas* (Calvo-Alvarez 1996, p. 16–19). De acordo com Ramón y Rivera, as características rítmicas da Sonatina são “sem dúvidas muito próximas às características rítmicas do ‘golpe’, do ‘corrido’, etc. Ainda de acordo com este autor, a maneira como Plaza consegue trabalhar com tamanha riqueza rítmica numa peça tão curta, agrupando mais de 10 fórmulas rítmicas somente na sua primeira parte é admirável (Ramón y Rivera apud Labonville 2007, p. 163).

Com o andamento *allegro vivo*, a Sonatina inicia repentinamente com a apresentação do tema principal construído sobre um padrão rítmico de sobreposições do ternário e binário que guarda semelhanças com o padrão do *joropo oriental* (Exs. 1 e 2). A diferença é que temos na mão esquerda a marcação de todos os tempos do compasso, ora utilizando-se de articulações em *staccato*, ora evidenciando finais e inícios de ciclos com dobramentos de oitavas. A isso soma-se a sonoridade suspensa da região da dominante, Sol maior. Este contínuo textural se mantém até o compasso 16 com uma breve alteração rítmica sincopada entre os compassos 9 e 10, recurso que será utilizado durante toda a peça por Plaza.

The image shows a musical score for three instruments: Maracas, Cuatro, and Bajo, in 3/4 time. The Maracas part consists of a series of quarter notes. The Cuatro part features a complex rhythmic pattern with chords and rests. The Bajo part consists of a series of quarter notes.

Exemplo 1: Padrões rítmicos do Joropo oriental em $\frac{3}{4}$ (Hernandez; Casacio 2021, p. 3)

A Sonatina Venezolana de Juan Bautista Plaza (1934)



Exemplo 2: Tema inicial da *Sonatina Venezolana* (c. 1–4)

Num segundo momento contrastante, a partir do compasso 17, há uma significativa alteração dos elementos rítmicos: ao padrão da mão esquerda é incluída uma figura sincopada enquanto a mão direita executa breves desenhos melódicos de contornos mais notáveis e independentes, direcionando-se para a região de Lá menor (Ex. 3). Este contraste entre estes dois momentos iniciais pode estar inspirado nas duas formas assumidas pelo *joropo*, “golpe e psajem”, que, segundo Katrin Lengwinat,

os *llaneros* costumam denominar de *joropo* e *pasaje*. Ambos se dançam, mas se diferenciam pelo seu caráter, tema e grau de variabilidade. Um ‘*pasaje*’ geralmente é mais introspectivo, mais romântico e suave, com frases melódicas mais espalhadas¹. (Lengwinat 2015, p. 18)



Exemplo 3: Material contrastante do tema primário (c. 18–29)

É interessante notar como, apesar de apoiada em um padrão repetitivo, a mão esquerda causa um efeito contrapontístico notável junto à mão direita. Sobre

¹ “Básicamente se distinguen dos formas: golpe y pasaje, que los *llaneros* suelen denominar *joropo* y *pasaje*. Ambos se bailan, pero se diferencian por su carácter, temas y grado de variabilidad. Un *pasaje* por lo general es más introspectivo, más romántico y suave, con frases melódicas más desplegadas [...]”. (Lengwinat 2015, p. 18)

esta variedade de contornos melódicos, vale a pena citar a menção de Ramón y Rivera sobre a intermitência melódica correspondente ao movimento destas frases nas músicas populares dançáveis como nos “golpes” e nas “pasajes”. De acordo com o autor, “por vezes a melodia desaparece num arpejo ou numa passagem puramente rítmica, para emergir novamente numa frase mais proeminente”² (Ramón y Rivera apud Labonville 2007, p. 163).

Entre os compassos 31 e 39 constrói-se a seção de transição para a chegada do tema subordinado. Esta seção de grande intensidade rítmica é marcada pela resultante melódica entre padrões da mão esquerda e direita. Na gravação que tomamos como referência³ o resultado é uma voz mais aguda (semínima + colcheia), uma textura melódica intermediária alocada nas quatro semicolcheias do compasso e os baixos dobrados em oitavas (Ex. 4). Interessante notar que assim como a seção que apresenta o tema principal, desta transição emana um clima de suspensão/tensão crescente que se dissipará no próximo trecho, a partir do compasso 46, no qual terá início o tema subordinado.



Exemplo 4: Motivo elaborado na seção de transição, com destaque para a melodia resultante das notas tocadas pela mão esquerda e direita (c. 31–34)

No tema subordinado nota-se novamente uma resultante entre mão esquerda e mão direita; na própria notação percebemos o desdobramento das quatro vozes. Este trecho da obra apresenta certa dificuldade técnica para o intérprete, uma vez que uma grande variedade de combinações rítmicas é apresentada entre os compassos 46 e 56 (Ex. 5). Importante frisar também que as vozes soprano e contralto entre os compassos 50–54 propiciam um divertido e atrativo diálogo melódico de sensação quase improvisativa, tomando a nota Si (a

² “the melody at times almost disappears into an arpeggio or into a simple section that is purely rhythm, to emerge afterward in a phrase (where it is) prominent [...]”

³ <https://www.youtube.com/watch?v=3p4wfWjwyv4>.

A Sonatina Venezolana de Juan Bautista Plaza (1934)

terça maior da tonalidade desenvolvida no trecho) como base, quase como um grande ornamento (Ex. 6).



Exemplo 5: Combinações rítmicas (Calvo-Alvarez 1996, p. 23)

Exemplo 6: Tema subordinado (c. 48-59)

A partir do compasso 57, Plaza finaliza esta primeira grande seção atingindo a nota mais aguda desta primeira parte no compasso 59, articulando a cadência autêntica perfeita em Sol maior no compasso 61, que coincide com o início da seção de fechamento: uma *codetta* que estende o acorde de Sol maior num movimento pendular de cruzamento de mãos (esquerda sobre direita, Ex. 7).

Exemplo 7: *Codetta* com gesto de cruzar as mãos

Sonatinas latino-americanas para piano

Curioso notar que o início da seção de desenvolvimento a partir do compasso 67 se constrói retroativamente, isto é, elaborando os materiais que acabaram de surgir na seção de fechamento. Além disso, Plaza simula uma preparação para Dó maior que é evitada, mantendo a ausência da tônica na obra. Em seguida, a partir da manutenção deste movimento pendular de cruzamento das mãos e, criando a sensação de tensão crescente, encaminha uma nova frase para a tonalidade de Si menor, no compasso 81.

A partir do compasso 83 podemos intuir que dá-se início ao processo da recapitulação mesmo que ainda de maneira ambígua. Plaza recorre ao material que foi utilizado na primeira seção (c. 17), mantendo inclusive a mesma extensão desta formulação (14 compassos, c. 83–96) e a mesma indicação expressiva; *piano* e *marcado el canto*.

A partir do compasso 97 e após um cadência que resolve na tonalidade de Mi menor, temos a seção de transição também semelhante em material e duração (15 compassos) à sua aparição anterior. Nos chama a atenção a ênfase dada ao segundo tempo do compasso no padrão rítmico da mão esquerda, marcado por uma colcheia pontuada articulada com a nota seguinte (Ex. 8). Tanto o apoio neste tempo como a articulação são evidentes na gravação que tomamos como referência.



Exemplo 8: Articulação no padrão de mão esquerda

Após a transição o material do tema primário é retomado encaminhando-se para Dó Maior; a melodia antes apresentada pela mão esquerda entre os compassos 46 e 49 se apresenta agora na mão direita, acrescida por blocos de acordes em oitavas entre os compassos 112 e 115. Entre os compassos 116 e 122, Plaza distribui em forma de pergunta e resposta entre as mãos direitas e esquerda, a frase melódica apresentada entre os compassos 50 e 56. Este trecho inicia em dinâmica *fortíssimo* e parece celebrar a chegada à tonalidade original de maneira festiva e triunfante.

Retomando a ideia de que podemos interpretar a *Sonatina Venezolana* através de uma leitura que coloca em evidência a interação entre elementos rítmicos/melódicos e desdobramento da forma sonata, poderíamos concluir que Plaza consegue emular o ambiente sonoro de uma festa popular, onde o ritmo contínuo propulsionado pelo grupo de *joropo* e sintetizado nas diversas formulações rítmicas e contrapontísticas ao piano embaralha-nos os sentidos e altera nossa percepção de começo, meio e fim. Uma festa regada à música e dança que, assim como a experiência similar no tempo real, só nos faz tomar consciência dos eventos ocorridos, longo tempo após sua finalização.

Referências

1. Calvo-Alvarez, Victor Hugo. 1996. Juan Bautista Plaza's piano music exemplified by his Sonatina Venezolna and Cuatro Ritmos de Danza. Doctoral Essay (DMA). Miami: University of Miami.
2. Labonville, Marie Elizabeth. 2007. Juan Bautista Plaza and musical nationalism in Venezuela. Bloomington: Indiana University Press.
3. Lengwinat, Katrin. 2015. Joropo llanero tradicional en Venezuela. *Revista Música Enclave*, v. 9, n. 1. Disponível em: <<http://www.musicaenclave.com/articlespdf/joropollanero.pdf>>. Acesso em: 26 de dezembro de 2023.

Gravações

1. <<https://www.youtube.com/watch?v=3p4wfWjwyv4>>



[Material Suplementar](#)

NEOCLASSICISMO E NACIONALISMO NA SONATINA Nº 1 DE LUIS GIANNEO (1938)

Gabriel H. B. Navia

Luis Gianneo foi um compositor argentino de grande relevância para a cena musical de seu país. Fundou a *Orquesta Joven Argentina* da *Radio El Mundo* e a *Orquesta Joven* da *Radio Nacional*. Dirigiu o Conservatório Nacional e integrou a comissão artística da Academia de Belas Artes. Em 1949, tornou-se professor de harmonia, instrumentação e composição do, então recém-criado, *Conservatorio de Música y Drama de La Plata*, a convite de Alberto Ginastera. Destacam-se entre seus principais alunos Rodolfo Arizaga, Virtú Maragno, Pedro Ignacio Calderón e Ariel Ramirez.

A Sonatina no. 1 de Luis Gianneo foi composta em 1938, durante sua estadia na França, e dedicada ao renomado pianista chileno, Claudio Arrau. A obra contém três movimentos que se caracterizam pelo equilíbrio entre uma ambientação neoclássica e uma constante tendência nacionalista, que, com certa recorrência, traz ao primeiro plano materiais temáticos e células rítmicas de caráter folclórico¹. Grosso modo, os três movimentos que compõem a obra estão alicerçados sobre uma concepção expandida de tonalidade e formalmente organizados como 1) uma forma sonata, 2) um minuetto e 3) um rondó. Ao longo da obra, Gianneo demonstra uma escrita inspirada artisticamente que se desenvolve sobre um rigor técnico estimável, evidente em seu tratamento formal e sua atenção à questão da unidade temática (Quadro 1).

Sonatina Paris, 1938	Movimentos I. Allegro (132 compassos)	Dedicatória Claudio Arrau
Edição Editorial Argentina de Música, 1945	II. Tempo di Minuetto un poco Mosso (111 compassos) III. Allegro vivo (202 compassos)	Duração Aproximada 9'10"

Quadro 1: Dados identitários da obra

¹ Vide Loyola (2004), Corrado (2007) e Moretti (2019) para estudos sobre manifestações do neoclassicismo e do nacionalismo na obra de Gianneo.

1. Allegro

O primeiro movimento da obra está na tonalidade de Lá menor (amplamente concebida) e organiza-se como uma sonata monotemática em que apenas o tema subordinado é recapitulado após a seção de desenvolvimento². Como afirmam James Hepokoski e Warren Darcy, esse tipo de estrutura formal “parece ter afinidades com as formas menos elaboradas de danças binárias do século XVIII, particularmente aquelas nas quais as duas partes estruturais são concluídas de maneira similar (embora em tonalidades diferentes) com materiais que rimam” (2006, p. 355). Domenico Scarlatti foi, provavelmente, um dos principais precursores desta estrutura formal, mais tarde, explorada por diversos compositores do alto classicismo e romantismo³. Algumas das sonatas de Scarlatti não só evitam a recapitulação daquilo que a teoria formal atual entende como o tema principal ou primário, mas, assim como a Sonatina no. 1 de Gianneo, são também monotemáticas. Desta forma, além de notarmos que a não recapitulação do tema principal na sonatina de Gianneo parece servir uma função estrutural, evitando o que poderia ser interpretado como uma redundância formal, é importante observar que sua escolha evita a realização formal mais convencional para alinhar-se com uma opção que remonta aos primórdios da forma sonata.

O caráter de toda a primeira parte da exposição (c. 1–29) é marcado por uma certa inquietude e ansiedade que derivam da sequência ininterrupta de semicolcheias e da instabilidade harmônica que caracteriza a maior parte da seção. A primeira frase da obra (c. 1–4) consiste em um gesto introdutório que atua como uma grande anacruse, conduzindo ao tema principal (c. 5) (Ex. 1). Além de instaurar o caráter ansioso do trecho, este gesto apresenta também um elemento essencial para a unidade da obra: o intervalo de segunda menor. Neste momento inicial, o intervalo de semitom define a relação entre as coleções apresentadas por cada uma das mãos (Si bemol menor pela mão esquerda e Lá menor pela direita) e permite o ajuste melódico necessário para que a voz inferior

² James Hepokoski e Warren Darcy classificam este tipo de forma sonata como Sonata de Tipo 2.

³ Vide, por exemplo, o primeiro movimento da *Sonata em Mi^b Maior*, K. 282, de Mozart e o Quarteto nº 12 de Schubert, *Quartetsatz*.

possa servir como suporte harmônico do gesto cadencial em Lá menor que marca o início da próxima frase⁴.



Exemplo 1: Gesto de abertura (c. 1–4)

O tema principal surge em um ambiente harmônico estável e, ao mesmo tempo, estático (Ex. 2). De perfil melódico simples, este material se destaca principalmente por sua rítmica incisiva, parecendo fazer alusão a um canto folclórico que emerge após o breve gesto introdutório, tirando proveito da momentânea estabilidade harmônica. Este suposto canto, porém, não se manifesta em seus moldes tradicionais, mas ganha um ar satírico ao justapor luz e sombra em uma leitura tipicamente neoclássica do *chiaroscuro*. Note que este procedimento resulta precisamente da ressignificação do intervalo de segunda menor, que agora passa a alterar livremente a terça de Lá, definindo a qualidade da tríade de tônica. A partir do compasso 10, o tema principal parece se dissolver gradativamente em uma transição que passa a explorar ambientes harmônicos distantes entre si, conduzindo, por meio de uma intensificação retórica, à semicadência que pontua o fim da primeira parte da exposição (c. 29).

Exemplo 2: Tema principal (c. 5–12)

⁴ O ajuste melódico a que me refiro envolve a substituição da nota Fá, que completaria o tetracorde descendente $\hat{8}\rightarrow\hat{7}\rightarrow\hat{6}\rightarrow\hat{5}$ em Si bemol menor, nos compassos 3 e 4, pela nota Mi. Ao mesmo tempo que gera uma escala de tons inteiros, o deslize melódico acomoda a coleção da mão esquerda à suposta coleção de Lá menor apresentada pela mão direita.

Amplamente baseado no tema principal, o tema subordinado mantém boa parte de seus elementos rítmicos e melódicos mais característicos (Ex. 3). Porém, as novas indicações de dinâmica e sonoridade (*piano* e *dolce*), aliadas à sua nova figura de acompanhamento, alteram sutilmente o caráter do tema subordinado, sugerindo um olhar irônico à sua contraparte temática. Este momento inicial de ironia é seguido por um passeio por cenas de diferentes épocas e regiões que, em última instância, nos remetem à dualidade entre o universal e o nacional que caracteriza a obra. A passagem evoca, primeiramente, o estilo flamenco (c. 40–46) – por meio do uso do modo frígio e de figurações típicas da guitarra espanhola – e, na sequência, um retorno ao alto classicismo (c. 50–55), caracterizado pelo uso de um quase “baixo de Alberti” e por uma escrita ao estilo brilhante. O tema subordinado é concluído no compasso 56 por uma cadência autêntica perfeita (CAP) na tonalidade de Fá maior, claramente articulada, e é seguido por uma breve seção de fechamento (c. 56–63).



Exemplo 3: Tema subordinado (c. 29–36)

O desenvolvimento elabora elementos de ambos os temas em uma textura a duas vozes, principalmente. A manutenção de semicolcheias ininterruptas ao longo de praticamente toda a seção como figuração de acompanhamento recupera, de modo geral, o caráter ansioso do tema primário. Nos compassos 102 a 109, a sobreposição da tríade de Si maior e do gesto melódico inicial do tema subordinado em Mi menor marca o fim do desenvolvimento, preparando o retorno do próprio tema subordinado. Agora bastante abreviado, este tema conduz discretamente o retorno à tonalidade inicial (c. 119), que se impõe não por meio de cadência, mas por um longo e insistente pedal de tônica. A ausência de uma CAP obscurece a divisão formal entre tema subordinado e tema de fechamento, sugerindo uma fusão entre as áreas limítrofes dos dois módulos.

2. Tempo di Minuetto un poco Mosso

O segundo movimento apresenta uma dança tipicamente argentina disfarçada (formal, harmônica e tematicamente) de minueto clássico. O movimento está em Dó maior, tonalidade relativa com relação ao primeiro movimento, e se desenvolve sobre a estrutura ternária Minueto–Trio–Minueto.

A referência à música folclórica argentina surge já nos compassos iniciais com acordes principalmente quartais em posição fechada evocando a sonoridade de rasgueios ao violão. Este gesto de abertura prepara a entrada do material temático principal do minueto, uma melodia simples e desprestenciosa, composta apenas por graus conjuntos e reforçada por quartas paralelas em grande parte de sua extensão. Nesta seção, a figuração binária do acompanhamento impõe uma hemíola de breve duração (c. 5–7) que alude ao típico *trés contra dos*, tão característico da música latino-americana (Ex. 4).



Exemplo 4: Início do segundo movimento (c. 1–10)

O intervalo de segunda menor revela sua relevância no segundo movimento pela primeira vez no compasso 15 ao transformar o esperado acorde de tônica, Dó maior, em Dó# menor. Gianneo retém a única nota comum entre os dois acordes (Mi) na melodia, deslizando os outros dois membros do acorde de Dó maior ascendentemente em um semitom (Dó–Dó# e Sol–Sol#)⁵. Essa transformação cromática conduz – não por meio de uma cadência, mas, de fato, por um suave deslize – a um momento formal que, em última instância, cumpre a função de uma seção central contrastante. O tema inicial é recapitulado a partir

⁵ Na teoria Neo-Riemanniana, essa transformação é conhecida como *slide*.

do compasso 27⁶, movendo-se novamente para a seção em Do# menor no compasso 37, que agora atua como uma breve transição para o Trio.

Na tonalidade de Lá menor, o Trio (c. 45) introduz uma textura essencialmente polifônica, explorando principalmente a técnica do contraponto invertível entre as duas mãos (Ex. 5). A seção recupera dois elementos marcantes do primeiro movimento: 1) o efeito *chiaroscuro* e 2) a referência ao flamenco, por meio do motivo introduzido no compasso 52 (uma bordadura $\flat\hat{6}-\hat{5}$ em Ré menor)⁷. Ambos os elementos são retomados na recapitulação do material melódico inicial do Trio, mas, nesta ocasião, o significado do motivo espanhol é revelado. Nos compassos 72–79, emerge uma dança tipicamente argentina que substitui o material anteriormente apresentado nesta seção e inclui o suposto motivo espanhol como gesto de finalização de sua ideia básica. A dança conduz à dominante de Lá menor para preparar a recapitulação do Minueto. Enquanto a recapitulação temática ocorre como esperado (ao menos inicialmente), Gianneo lança mão novamente do duplo deslize de semitom para transformar agora o acorde esperado de Lá menor em Lá \flat maior (c. 80 e 82).



Exemplo 5: Início do Trio (c. 45–54)

⁶ É interessante notar que o gesto introdutório é retomado nos compassos 23–26 sobre a dominante que prepara a recapitulação da parte A.

⁷ Este motivo, que aparece explicitamente pela primeira vez no compasso 48, finalizando a primeira ideia melódica do Trio, é derivado do gesto introdutório da peça (c. 1–2).

3. Allegro vivo

O último movimento é um vivo rondó em cinco partes em que a tendência nacionalista que caracteriza a obra como um todo parece se potencializar perante sua roupagem neoclássica (Ex. 6). Ao longo do movimento, percebe-se com maior clareza a presença de materiais temáticos de sonoridade folclórica, a rítmica do três contra dois e a emulação da guitarra argentina. Tais elementos nacionalistas são envoltos em um ar marcial-satírico⁸, tipicamente neoclássico, caracterizado pelo uso recorrente de chamadas de trompas e da citação da canção folclórica francesa *Malbrough s'en va-t-en guerre*, mais especificamente, do famoso verso “ninguém pode negar”. A ambientação neoclássica se completa com passagens escritas ao estilo brilhante e momentos harmônicos complexos, em certos casos associados ao intervalo de segunda menor que dá unidade à obra.



Exemplo 6: início do terceiro movimento (c. 1-4)

Referências

1. Belen Hernandez, Maria. 2020. *Life and Legacy of Luis Gianneo: A Comprehensive Study of His Compositions for Violin*. Tese de Doutorado (DMA). Colorado: University of Northern Colorado.
2. Corrado, Omar. 2007. Neoclasicismo y objetividad en la música argentina de la década de 1930. *Revista Argentina de Musicología*, v. 8, p. 17-67.
3. Loyola, M. E. 2004. *Reminiscencia nacionalista en las obras neoclásicas para piano de Luis Gianneo*. Mendoza: Editorial Universidad Nacional de Cuyo.

⁸ O ar marcial evocado neste movimento pode ser uma referência à iminência da segunda guerra, que, inclusive, o fez regressar à Argentina, após estar por cinco anos na França.

4. Moretti, Agustín. *Identificación de herramientas neoclásicas en la sonatina para flauta y piano de Luis Gianneo*. EUniversidad Nacional del Litoral; Argentina. 2019. Trabalho em Anais
5. Pickenhayn, J. O. 1980. *Luis Gianneo*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA DE CARLOS LÓPEZ BUCHARDO (1941)

Cristina Capparelli Gerling

Carlos López Buchardo (1881–1948), compositor conhecido principalmente por suas *Escenas Argentinas* para orquestra, escreveu sua *Sonatina* em um movimento em 1941. Publicada em 1949, a obra aponta para a absorção dos elementos da música francesa do final do século XIX, especialmente nos traços característicos de passagens com um pianismo sutil e delicado, e nas suas nuances dinâmicas. As harmonias tendem a delinear sequências de mediantes cromáticas, ainda que o movimento permaneça na órbita de uma tonalidade firmemente estruturada, como é o caso de tantas obras de Claude Debussy (1862–1918) e de Maurice Ravel (1875–1937). Ao fazer esta conexão, esclareço que se trata de processos evocativos, são ecos de uma linguagem de inescapável influência na geração de um compositor que, na sua juventude, estudou em Paris.

Sonatina Buenos Aires, 1941	Movimento Allegro moderato (185 compassos)	Dedicatória ---
Edição Ricordi Americana, 1949		Duração aproximada 6'30"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina* de Carlos López Buchardo

Tendo Mi maior como centro tonal claramente definido, a *Sonatina* de López Buchardo se organiza na forma sonata ao conferir ênfase ao tema principal característico e reiterado, enquanto que as seções contrastantes são expostas com inventividade mais do que rigor formal. A primeira ideia é exposta de modo a assinalar a ocorrência da exposição (c. 1–72), do desenvolvimento (c. 73–140), e da recapitulação (c. 140–185). A escrita pianística arpejada, que caracteriza a primeira ideia, confere o ambiente de constante ondulação pelo teclado, e que se presta a ser contrapontado em toda sorte de movimentações contrárias e oblíquas (veja o Ex. 1).

Sonatina

Carlos Lopez Buchardo

The image shows the first 12 measures of the Sonatina by Carlos López Buchardo. The score is in 2/4 time and D major. It begins with the tempo marking 'Alegro moderado' and the dynamic 'pp' (pianissimo). The instruction 'muy ligado' (very legato) is written above the first few measures. The piece starts with a whole rest in the right hand and a quarter note in the left hand. The first phrase (measures 1-4) is followed by a second phrase (measures 5-8) and a third phrase (measures 9-12). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. A 'Dos Red.' (second ending) is indicated at the end of the first phrase. Measure numbers 5 and 9 are clearly marked at the start of their respective lines.

Exemplo 1: compassos iniciais (1–12) da *Sonatina* de Carlos López Buchardo

Adicionalmente, a escrita arpejada produz um ambiente sonoro muito fluido, e na sua contínua movimentação resulta em um cenário de encantamento, e até mesmo uma tênue incerteza métrica. Ainda que a primeira frase deixe claro – Mi/tônica no baixo e primeiro tempo do c. 1, Si/dominante no baixo e primeiro tempo do c. 5, e que Mi/tônica retorne no baixo e primeiro tempo do c. 10 –, os segmentos frasais mais longos se alternam com segmentos mais curtos. Nas combinações com contratempos e síncopes, produzem um fraseado ligeiramente irregular que contribui para um discurso musical menos previsível e flutuante (Ex. 1).

Na Exposição, este elemento de leveza, aliado ao alto grau de linearidade no desenho da primeira ideia (c. 1–40), demanda a determinação do pianista para levar as frases sempre adiante com refinada elegância. Como pode ser visto no Ex. 1, enquanto a mão direita mantém um desenvolvimento melódico mais estável, mais sequencial e linear, a movimentação da mão esquerda percorre

Sonatinas latino-americanas para piano

quatro oitavas no teclado (c. 1–2), e no prosseguimento apresenta variações nos padrões convencionais de arpejos entremeadas de segmentos menos comuns.

O Quadro 2 explicita a organização formal da Sonatina em um único movimento constituído por três seções convencionais de exposição (c. 1–72), desenvolvimento (c. 73–139) e recapitulação (c. 140–169) seguida de coda (c. 161–185).

Exposição			Desenvolvimento	Recapitulação e Coda
(c. 1–40)	(c. 40–49)	(c. 49–72)	(c. 73–140)	(c. 140–185)
<i>Primeira ideia</i>	<i>Transição</i>	<i>Segunda ideia</i>		
- Mi Maior	- Passagem de significativa expressividade melódica no campo harmônico da dominante	- <i>Scherzando</i> iniciando em Dó# menor dança em terças com regularidade métrica até a transição	c. 73: Primeira ideia claramente exposta	c. 155–160: Retorno da primeira ideia
- Delicada imprevisibilidade na escrita arpejada		- c. 69-72 na Dominante, V ⁷	c. 85–95: Pedal sobre Si (Si menor e Mi menor) com novas figurações	c. 161–170: Usando o material da primeira ideia, passagem de intensa expressividade e com aumento da ideia principal como na primeira transição
- a b a			c. 100–130: Figurações em tons menores e sequências de medianas cromáticas	<i>Coda</i> c. 171–185: Retorno da primeira ideia para os arpejos finais e a reiteração de Mi Maior
			Trabalho pianístico baseado na primeira ideia	
			c. 131–139: Transição	
I V	V/V V	Modulante e Cromático		I V I

Quadro 2: Estrutura formal da *Sonatina* de Carlos López Buchardo

Desde o início, o compositor deixa bem clara sua aderência à tonalidade de Mi maior e utiliza as funções harmônicas que concorrem para solidificar a centralidade de Mi, bem como seu encaminhamento para a dominante Si (c. 31–40). A transição para a segunda ideia é articulada pelo principal contorno da primeira ideia em aumento e firmemente ancorada no campo harmônico de Si. Trata-se de uma frase muito expressiva e, em proporção à escrita antecedente, a figuração rítmica torna-se muito clara, sendo que o discurso musical mais assertivo delinea uma passagem marcante no seu forte lirismo.

Nesta seção, (c. 49–68), o discurso musical prossegue modulando por várias tonalidades menores tão rapidamente acessadas quanto deixadas. Um novo desenho baseado em terças descendentes na voz superior inicia a nova

seção, passando brevemente por Dó# menor (c. 49–50). Nas rápidas passagens por tons menores relacionados, ou distantes, uma mudança substancial tanto no campo harmônico quanto na figuração pianística pode ser constatada. Dançante, e com uma métrica regular, duas configurações baseadas em terças sucessivas (c. 49–59; e 60–69) articulam a formação dos segmentos frasais modulantes. Ainda assim, os contornos arpejados não deixam de ocorrer (c. 51–53; 55–57), bem como vários outros volteios característicos que recordam a preponderância da primeira ideia. Entre os c. 69–72, um movimento escalar em Si maior, baseado em terças divididas entre as duas mãos, anuncia a volta da primeira ideia ao cadenciar em Mi maior e ao trazer de volta o desenho original no c. 73.

Assim como na exposição, a primeira ideia se apresenta para, em seguida, se encaminhar até a dominante (Si, c. 85). A partir desse evento, o compositor propõe várias segmentações da primeira ideia sobre um pedal de Si (c. 89–95). Com o cruzamento de mãos a partir do c. 100, osurgimento de figurações apoiadas em medianas cromáticas (c. 110–115) e de passagens com mãos muito próximas em figurações delicadas, o desenvolvimento apresenta sua face mais suave e remissiva da música francesa da virada para o século XX.

Em compensação, um *Lento* (c. 131–139) traz o discurso musical novamente para o ambiente austral da América Latina através do arpejamento organizado em quintas e quartas ascendentes como em um lento sequenciamento do grave ao agudo nas cordas de uma guitarra.

Com a volta dos contornos originais da primeira ideia (c. 140), a recapitulação atinge seu ápice na passagem denominada *Mais lento* (c. 161–170) com a reapresentação da memorável melodia lírica e apaixonada em Mi maior. Esta passagem eleva o tom de expressividade da equivalente nos c. 40–49 da exposição porque na finalização da *Sonatina* a escrita pianística é mais expansiva, e os acordes são adensados por dobramentos. O movimento finaliza em um tom celebratório e intenso que, ao prestar homenagem aos compositores franceses da geração anterior, deixa um legado pianístico reunindo a elegância da música francesa e o livre trânsito do vernáculo argentino. Na terminação (c. 171–185), os arpejos de Mi maior conferem uma doçura que remete ao início da obra, demonstrando a aderência às estruturas cíclicas no qual a *Sonatina* se apoia.

Referências

1. Salgado, Suzana. 2001. Carlos López Buchardo. In Sadie, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 15, p. 176. 2 ed. Londres: Macmillan.
2. https://es.wikipedia.org/wiki/Carlos_L%C3%B3pez_Buchardo, acessado em 27-02-2023.
3. <https://www.anba.org.ar/academico/lopez-buchardo-carlos/>, acessado em 21-05-2023.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA DE ESTEBAN EITLER (1943)

Gabriel Neves Coelho

Esteban Eitler (1913–1960) nasceu em Bolzano, hoje na região do Tirol italiano, quando a cidade fazia parte do território do Império Austro-Húngaro. Vindo de uma família musical, cedo iniciou seus estudos de violino, violoncelo e piano, e aos 9 anos passou a receber formalmente aulas de flauta com seu pai, professor do instrumento no conservatório local. Em 1928, transferiu-se com a família para a Hungria, ingressando no ano seguinte na Academia Real Franz Liszt, em Budapeste. No ano de 1934, aos 21 anos de idade, lhe foi outorgado o diploma de virtuose em flauta por esta instituição, e entre 1933–35 já atuava profissionalmente como flautista na Rádio Budapeste e na Orquestra de Concertos de Budapeste.

O ano de 1936 marcou sua transferência para Buenos Aires, Argentina, aos 23 anos de idade, fugindo do regime ditatorial de Miklós Horthy (Glocer 2021, p. 136). Neste país desenvolveu grande parte de sua carreira profissional, posteriormente naturalizando-se cidadão argentino. Em 1941, deu início à sua atividade como compositor e, dois anos mais tarde, junto a Juan Carlos Paz, participou da fundação da *Agrupación Nueva Música*, que tinha o objetivo de difundir a produção de compositores contemporâneos. Em 1952, transferiu-se com sua segunda esposa e filhos para Santiago, no Chile, onde permaneceriam até 1957, ano em que mudariam mais uma vez para São Paulo, Brasil, onde Esteban Eitler veio a falecer três anos mais tarde, aos 47 anos de idade.

Músico versátil, incursionando frequentemente pela música popular e *jazz*, era dotado de um estilo composicional eclético, explorando o pós-impressionismo, o politonalismo, o atonalismo e o dodecafonismo, além de ter incorporado, especialmente em suas primeiras composições, elementos da música folclórica andina. Apesar de ter deixado um amplo catálogo de obras para diferentes formações, o compositor comentou sobre sua relação com a atividade criativa em entrevista a um jornal brasileiro, afirmando que para ele o ato de compor não vinha carregado de sofrimento, drama ou necessidade espiritual, mas era um momento de “recreação, diversão, afastamento do trabalho, às vezes brincadeira, outras vezes poesia sentimental, sonhar feliz,

Sonatinas latino-americanas para piano

alternando com jogos, despreocupado, busca de distração” (Eitler 1947 conforme Esteban Eitler: flautista).

Sonatina 1943 Buenos Aires, 1943	Movimentos I. Lento(105 compassos)	Dedicatória A mi Valeria
Edição Ediciones Musicales “Politonía”, 1945	II. Movido (48 compassos) III. No muy rápido, alegre (142 compassos)	Duração Aproximada 12’00”

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina 1943* de Esteban Eitler

O caráter geral da *Sonatina 1943*, dedicada à sua primeira esposa, Valéria Pudil Rumler, contrasta com a leveza e luminosidade frequentemente associada ao gênero, bem como com outras obras anteriores do próprio Eitler. Tendo em vista que esta sonatina foi composta em plena Segunda Guerra Mundial por um imigrante europeu vivendo então há 7 anos na América do Sul, seu peso dramático parece refletir de maneira bastante direta os acontecimentos históricos do período, especialmente no primeiro movimento, que abre com a indicação de *doloroso y abatido*.

A obra se destaca pelo refinamento formal, com uma busca rigorosa por coerência interna na construção de seus três movimentos, ainda que este rigor seja contrabalançado por uma atmosfera onírica que, em certos momentos, parece flertar com o surrealismo. Se por um lado a influência de Bartók transparece no uso de paralelismos e estruturas espelhadas do movimento inicial, a diversidade de recursos composicionais empregados ao longo da obra aponta para outras influências não tão facilmente identificáveis. Outro elemento a ser destacado é a maneira como o compositor desenvolve sua linguagem harmônica. Como procedimento geral para a construção da obra, observa-se relações policordais, isto é, a construção de blocos de pelo menos 2 acordes oriundos de campos harmônicos distintos, bem como processos politonais/polimodais, nos quais são utilizadas diferentes tonalidades ou modos simultaneamente. Assim, os acordes não formam progressões, mas sucessões, sem que seja possível definir funcionalidades. Desta maneira, surge uma obra pantonal, na qual as constantes variações e transposições dos materiais musicais apontam para diversos centros tonais.

I. Lento

A exposição (c. 1–40) apresenta duas regiões temáticas de caráter e textura contrastantes. A primeira região temática (c. 1–24) inicia utilizando um sistema com 4 pautas para obter uma textura caracterizada pela justaposição de camadas sonoras sustentadas pelo pedal direito (Ex. 1). Uma destas camadas será predominantemente harmônica, iniciando com a sobreposição de um acorde de Ré maior, a princípio sem terça, e de Fá menor. Este acorde assumirá importância central no decorrer do movimento, sendo, principalmente, um elemento estrutural que pontua seções importantes da obra. A outra camada, em constante alternância com a primeira, contém o principal motivo melódico do movimento, com indicação de *doloroso* e *abatido*. A este motivo também é dado especial destaque no decorrer da obra, sendo quase sempre executado em oitavas pelas duas mãos.

Exemplo 1: Início da primeira região temática (c. 1–6)

A abordagem harmônica de Eitler é um procedimento a ser destacado, sendo muitos dos blocos policordais montados a partir de relações de mediante entre os acordes, que, ao serem sobrepostos, geram sonoridades dissonantes devido aos intervalos de segunda menor e maior resultantes, bem como suas inversões. No entanto, em outros momentos estes intervalos dissonantes ganham maior força e independência, se tornando elementos geradores de outras tantas estruturas ao longo do movimento, tanto melódicas como harmônicas, caracterizando o método composicional como de variação progressiva. Por fim, no fechamento da primeira região temática ocorre a fusão das camadas sonoras

Sonatinas latino-americanas para piano

observadas acima (c. 17–24), onde a principal ideia melódica é harmonizada por acordes dissonantes (Ex. 2).



Exemplo 2: Fechamento da primeira região temática (c. 17–22)

Na segunda região temática (c. 25–40), com indicação de *Más movido*, uma melodia em Mi dórico é tocada em oitavas compostas, com indicação dinâmica de *mp*, criando assim uma espécie de moldura melódica que será preenchida harmonicamente por delicados arpejos em semicolcheias com indicação de *pp*, textura esta que exige uma criteriosa distribuição das notas entre as duas mãos (Ex. 3).

Exemplo 3: Início da segunda região temática, a partir do *Más movido* (c. 23–30)

Logo em seguida, o mesmo material é ouvido mais uma vez em textura coral construída novamente a partir de blocos policordais, nos quais duas tétrades distintas são tocadas em cada uma das mãos, em uma estrutura espelhada (c. 33–40). Por fim, a exposição é finalizada através da reiteração do bloco policordal de Ré maior/Fá menor, agora apresentado em arpejos

ascendentes, seguido por uma longa linha melódica, executada em oitavas pelas duas mãos, na qual o motivo inicial é variado, servindo de transição para o desenvolvimento (c. 41–49).

O desenvolvimento (c. 49–82), delimitado tanto no início quanto no fim pelo bloco policordal de Ré maior/Fá menor, desenvolve e mescla os materiais apresentados na exposição através de processos tais como transposição, aumento, diminuição e inversão, explorando especialmente os materiais da primeira região temática. Destaca-se a seção em *stretto* (c. 66–73), onde o motivo inicial da obra é apresentado, ainda que com modificações, em todas as vozes e em rápida sucessão, antes de cada aparição do motivo ser finalizada (Ex. 4). Tendo em mente a predominância de estruturas homofônicas e paralelismos ao longo do movimento, a cerrada textura contrapontística desta passagem constitui uma espécie de “ilha polifônica”, que exige novamente um cuidadoso planejamento da distribuição das notas entre as mãos por parte do intérprete.

Exemplo 4: Seção onde o motivo inicial é explorado em *stretto* (66–73)

Por fim, provavelmente devido à larga utilização dos materiais da primeira região temática ao longo do desenvolvimento, o compositor parece optar por uma recapitulação condensada (c. 82–105). Desta maneira, o fim do desenvolvimento e a reapresentação da primeira região temática (c. 82–89), que retorna agora transmutada em acordes dissonantes com dinâmica *ff* e indicação de *impetuoso* (Ex. 5), parecem não ter limites claramente definidos, com o início da recapitulação soando como uma espécie de clímax dramático, de caráter conclusivo, do próprio desenvolvimento.

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 5: Início da recapitulação condensada do primeiro tema (c. 82–85)

Já na recapitulação da segunda região temática (c. 90–101), na qual o material melódico reaparece transposto e com nova textura, caracterizada por sonoridade quartal na mão direita, e acompanhada por uma figura em ostinato rítmico na mão esquerda (Ex. 6), a impressão é de representar um material conclusivo que serve de transição para o segundo movimento. De fato, o conteúdo harmônico do acompanhamento da mão esquerda antecipa, ainda que de forma incompleta, o acorde inicial do movimento seguinte (vide Ex. 7).



Exemplo 6: Início da recapitulação do segundo tema (c. 90–92)

Uma *codetta* (c. 102–105) retoma a atmosfera inicial do movimento, agora de maneira conclusiva, sobrepondo blocos policordais e gestos melódicos oitavados. Contrariando as expectativas, porém, não é o bloco de Ré maior/Fá menor que encerra o movimento, mas sim a transposição desta estrutura uma 3ª maior acima, gerando um bloco policordal de Fá# maior/Lá menor de caráter suspensivo que corrobora a ideia de que esta recapitulação condensada opera como uma transição para o próximo movimento.

II. Movido

Nesta sonatina, o peso dramático do movimento inicial é contrabalançado pelos movimentos subsequentes. Desta maneira, a escrita rítmico-melódica deste movimento intermediário, com indicação inicial *con ritmo, pero suavemente*, parece sugerir uma dança em 5/8, em forma ABA', com caráter

consideravelmente mais leve e conciso. Harmonicamente, o conceito de blocos policordais é dissolvido em gestos mais amplos, aproximando-se de processos politonais (Ex. 7).

Exemplo 7: Início do segundo movimento (c. 1–8)

A seção A (c. 1–18) inicia com uma breve introdução de dois compassos que apresenta um interessante padrão de acompanhamento em arpejos pela mão esquerda, que exige boa dose de flexibilidade lateral do punho. A partir do compasso 3, dá-se a entrada da melodia principal, dobrada em terças, cujo caráter é, ao mesmo tempo, caloroso e evasivo. Do ponto de vista harmônico, o acompanhamento consiste em acordes relacionados por uma segunda menor, que, fundidos através do uso do pedal de sustentação, remetem aos blocos policordais do primeiro movimento. A partir do compasso 11, ocorre a adição de uma voz intermediária no contratempo, caracterizada por intervalos harmônicos descendentes de 2ª maior, que geram maior atividade musical e tensão harmônica, reforçadas pela indicação *con impaciencia* a partir do compasso 15.

Já a seção B (c. 19–34) é um pouco mais animada, caracterizando-se pela textura contrastante, de natureza predominantemente rítmica (Ex. 8). Os gestos pianísticos intercalando as mãos, que tocam sonoridades distintas, ressaltam as figuras rítmicas em 2+1 e 1+1, provavelmente remetendo a um instrumento percussivo diferente do piano. Enquanto a mão direita toca acordes na região intermediária, baseados na escala de tons inteiros, a mão esquerda insiste em intervalos de quinta justa na região grave. Mesmo com este caráter percussivo, é importante observar as nuances de articulação, tais como as ligaduras que

Sonatinas latino-americanas para piano

conectam a mão direita e esquerda, bem como os sinais de *staccato* e *tenuto*, que contribuem para um maior refinamento musical da seção. A partir do compasso 27 há a indicação de *apurando*, momento no qual surge uma melodia predominantemente em *staccato*, também baseada na escala de tons inteiros, que está deslocada em relação ao acompanhamento da mão esquerda, que consiste em um pedal de 5a aumentada.

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked "ANIMANDO MÁS (♩ = 168)" and "mf". It features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece with similar notation, showing a continuation of the melody and accompaniment.

Exemplo 8: Início da seção B, a partir do *Animando Más* (c. 17–24)

A seção A' reapresenta o material inicial de maneira resumida (c. 35–48), agora em andamento mais lento e com caráter mais intimista, encerrando o segundo movimento com um acorde de Dó Maior com adição de sétima e nona, que, harmonicamente, serve de ponto de transição para o terceiro movimento.

III. No muy rápido, alegre

O caráter brilhante e espirituoso deste último movimento, de proporções consideravelmente mais amplas que o movimento intermediário, serve de contrapeso na estrutura geral desta sonatina. Disposto em um esquema ABA', explora com maior profundidade processos politonais e pantonais, utilizando-se somente ocasionalmente de blocos policordais.

O gesto introdutório, com caráter de "chamada" (c. 1–4), consiste na nota Dó em oitava seguida por três acordes (A \flat 7, D e B \flat m) fundidos pelo pedal de sustentação (Ex. 9). Com a entrada da melodia no compasso 5, com indicação *con clara impertinencia y arrogancia*, a oitava em Dó assume o papel de nota pedal, alternada pelo mesmo grupo de acordes apresentados na introdução, ainda que

não necessariamente na mesma sequência, e que cumprem a função de acompanhamento. A linha melódica da mão direita transita de maneira ágil pela região aguda do piano, à maneira de uma flauta ou violino, exigindo um toque leve, porém articulado, passeando por diversas tonalidades e modos (c. 5–20).

III.

NO MUY RÁPIDO, ALEGRE (♩ = 132)

mp

p Con cierta impertinencia y arrogancia

8... 8... 8... 8... 8...

Exemplo 9: Início do terceiro movimento (c. 1–11)

Após um movimento sequencial descendente (c. 17–20), que finaliza essa primeira região temática, o compositor dá continuidade apresentando um segundo material musical (c. 21–38), no qual a linha melódica, dobrada primeiro em terças e depois em tríades invertidas na região média do piano, é sustentada pelo mesmo padrão de acompanhamento da seção anterior, porém resultando aqui em sonoridades mais quentes devido à textura (Ex. 10).

Após a reiteração do gesto introdutório de “chamada” (c. 39–42), há um retorno do primeiro material (c. 43–57), que através de um ritmo harmônico mais ativo a partir do compasso 51, com mudanças de acordes a cada tempo, contribui para gerar maior energia e direcionamento, culminando em um brilhante gesto conclusivo, em arpejos descendentes, baseado nas harmonias dos compassos iniciais (c. 58–64). Vale observar que a nota S_{1b} oitavada, que finaliza os arpejos descendentes e é sustentada ao longo dos últimos 4 compassos desta seção A, tem um papel de conexão ao se tornar a nota pedal da seção seguinte, sendo importante estar atento e sensível ao *decay* do som, para que a transição seja sutil e fluida.

Sonatinas latino-americanas para piano



Exemplo 10: Início do segundo material temático da seção A (c. 21–32)

Portanto, a seção B, em andamento lento e com indicação de *muy expresivo y apasionado* (c. 65–80), compartilha do mesmo procedimento de construção sobre notas pedais (Ex. 11). Aqui a textura musical é preenchida por tríades à distância de quarta aumentada em relação ao baixo, sendo que as notas superiores das tríades realizam movimento interno de bordadura superior, em terças. Sobre este acompanhamento desenvolve-se uma melodia *cantabile*, com características fortemente modais, remetendo ao modo eólio, cuja tessitura sugere novamente a flauta ou violino. A partir do compasso 73 a melodia é novamente dobrada em terças, finalizando a seção com sonoridade misteriosa que remete à música cigana. Do ponto de vista interpretativo, é importante ao longo desta seção dosar a profundidade do pedal de sustentação, para que a ressonância criada não afete a transparência dos níveis sonoros.



Exemplo 11: Início da seção B (c. 65–68)

Por fim, a seção A' (c. 81–142), com indicação de *ALEGRE (Como antes)*, inicia recapitulando o material melódico da primeira parte, agora tocado pelas duas mãos em movimento paralelo, à distância de uma oitava (c. 81–100).

Nestas passagens um pensamento horizontal, focando na plasticidade do fraseado, ajuda a manter a sincronia entre as mãos em andamento rápido. A isto segue-se uma seção que recapitula o gesto introdutório, em *ff*, seguido da recapitulação do segundo material temático da seção A (c. 101–116) em *pp*, como uma espécie de reminiscência. Uma seção de transição (c. 117–124), construída com fragmentos do material melódico principal, encaminha o movimento para uma brilhante coda (c. 125–142) sobre uma nota pedal em Dó, na qual o compositor utiliza novamente figurações arpejadas, escalas e acordes baseados no material harmônico da introdução do movimento.

Referências

1. Esteban Eitler: flautista. Disponível em: <https://www.estebaneitler.com.br>. Acesso em: 12 mar. 2023.
2. Fugellie, Daniela. 2014. Esteban Eitler: Músico del Cono Sur. In *La Clásica*. Disponível em: <http://www.la-clasica.cl/esteban-eitler-musico-del-cono-sur>. Acesso em: 3 dez. 2022.
3. Glocer, Silvia. 2021. *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933–1945)*: tomo I. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
4. Guestrin, Néstor. 2015. Esteban Eitler: de Juan Carlos Paz a Violeta Parra. *Blog Del Sur Música*. Buenos Aires, 06 mar. 2015. Disponível em: <http://delsurmusica.blogspot.com>. Acesso em: 3 dez. 2022.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA RÍTMICA DE ROQUE CORDERO (1943)

Cristina Capparelli Gerling

1. Introdução

Composta em 1943, esta é a primeira obra que o compositor panamenho Roque Cordero (1917–2008) escreveu depois de iniciar seus estudos com Ernst Krenek já nos Estados Unidos. Intitulada como *Sonatina Rítmica*, a obra mantém elos perceptíveis com o sistema tonal, principalmente nas ligações de longo alcance. O complemento empregado no título, "*Rítmica*", encontra amplo respaldo nos elementos proeminentes na configuração e no agrupamento dos valores musicais dos três movimentos. Por outro lado, seus contornos melódicos no primeiro e no terceiro movimento, introjetam uma boa dose de cromatismo no modo menor. Ainda assim, constatada a centralidade de MI como âncora para os dois movimentos exteriores, concordamos com a qualificação de “livre tonalidade” atribuída por Ronald R. Sider (1967, p. 224–233) no seu estudo sobre as primeiras obras do compositor.

Roque Cordero confirma sua resolução de fazer com que esta *Sonatina* trafegue por caminhos menos percorridos pelo uso reiterado de duas claves de Fá e, portanto, do registro médio grave do instrumento em passagens definidoras do primeiro e do terceiro movimentos. No segundo movimento, o compositor inverte as mãos e posiciona a mão esquerda estaticamente na clave de sol, enquanto a direita, cruzada por cima da esquerda, entoia uma melodia expressiva na clave de Fá, e no registro médio grave. Já no movimento final, as mãos percorrem a extensão do teclado com passagens arrojadas, sejam estas arpejadas, com notas repetidas ou escalares. Demandando um nível considerável de virtuosismo, ao imprimir um caráter brilhante e impetuoso, a *Sonatina Rítmica* se destaca das obras miniaturizadas e de cunho eminentemente didático.

Como pode ser visto no Quadro 1, a *Sonatina Rítmica* se apresenta em três movimentos. O primeiro, enérgico e contrastante, está configurado na forma allegro de sonata, o segundo movimento se distingue pela calma e pelo ostinato

A Sonatina Rítmica de Roque Cordero (1943)

da mão esquerda, enquanto o terceiro, um Rondó, retoma o dinamismo das figurações pianísticas virtuosísticas.

Sonatina Rítmica Panamá, 1943	Movimentos I. Presto con fúria (133 compassos)	Dedicatória ---
Edição Pan American Union, Washington D.C.	II. Adagietto (41 compassos) III. Allegro deciso (140 compassos)	Duração aproximada 7'40"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina Rítmica* de Roque Cordero

1. Primeiro movimento: *Presto con furia*

Disposto em 133 compassos, o primeiro movimento segue o modelo convencional de um *Allegro* de sonata como exemplificado no Quadro 2. As duas ideias A e B alternam-se, sendo que a primeira se apresenta como impetuosa, com configuração de notas repetidas e de dissonâncias mais marcantes, enquanto a segunda ideia dança de maneira mais lenta, dolente, e mais descontraída. Bem caracterizadas na seção de exposição, no decorrer do Desenvolvimento as duas ideias contrastantes quanto ao caráter, figurações rítmicas, armaduras de compasso e registros instrumentais, entram em uma disputa acirrada. Como determina a disposição formal tradicional, cabe à primeira, mais propulsiva e enérgica, ganhar a disputa entre as duas ideias e predominar nas configurações da recapitulação.

Como representado no Quadro 2, a alternância entre ideias é mais lenta na exposição (c. 1–36) e na recapitulação (c. 105–133), e mais intensa na parte mediana (c. 37–85), o desenvolvimento. No decorrer do movimento, Cordero mantém o arcabouço tonal tradicional, assim na exposição fica estabelecida a relação de quinta entre Mi e Si, e na recapitulação, as duas ideias contrastantes no desenho e andamento, retornam na tônica, Mi.

Primeiro Movimento		
Exposição (c. 1–36)	Desenvolvimento (c. 37–85)	Recapitulação (c. 86–133)
A: 6/16 <i>Presto con furia</i> 1–25, divisão ternária do pulso, B: <i>Meno mosso</i> (26–36), divisão binária do pulso	A: <i>Presto</i> (37–54) B: <i>Meno mosso</i> (55–63) A & B: <i>Presto/Meno mosso</i> em alternância cerrada (64–80) Transição (81–85)	A: <i>Tempo I (Presto)</i> (86–105) B: <i>Meno Mosso</i> (106–120) <i>Coda (Presto):</i> 121–133
Mi para Si	Mi–Rém	Mi–Mi

Quadro 2: Disposição formal e tonal das ideias no primeiro movimento da *Sonatina Rítmica* de Roque Cordero

O andamento muito rápido da primeira ideia é ativado pela repetição de notas compartilhadas entre as duas mãos. A divisão ternária do pulso, ainda que desafiada pelo cromatismo compartilhado entre as mãos, caracteriza fortemente a primeira ideia da Sonatina desde a primeira apresentação, e em todos os seus retornos. Roque Cordero alterna os compassos 6/16, 9/16 e 3/16 já nos compassos de abertura. O compasso 6/16 é usado como elemento estável, o compasso 9/16 amplia o contorno melódico e o 3/16 determina o final de cada semifrase como nos compassos 1–7 do Ex. 1.

A subdivisão ternária do pulso adquire um papel determinante na primeira ideia da exposição que pode ser organizada em: c. 1–7, apresentação; c. 8–15 passagem intermediária estável quanto ao agrupamento de compassos 6/16 marcados na esquerda com apoios regulares e a ausência de compartilhamento do material entre as mãos. Ao articular um 9/16, o c. 16 aciona a dominante Si, e no c. 17 cadencia em Mi trazendo de volta os compassos de abertura com sua característica marcante e inconfundível. Antes de passar para a segunda ideia, o compositor ainda acrescenta novos elementos, a saber, duas passagens escalares em movimento contrário (c. 21). A dominante, Si, é alcançada pela figuração de notas repetidas compartilhadas entre as mãos em um movimento melódico cromático e descendente de Lá (c. 22) para Fá# (c. 26). A conclusão da primeira ideia ocorre no c. 25.

SONATINA RÍTMICA

ROQUE CORDERO
1943

Presto con furia $\text{♩} = 164$

Exemplo 1: Os compassos iniciais do primeiro movimento (c. 1–11)

Deixando a atmosfera veloz e saltitante da primeira ideia, na segunda o compositor mantém a divisão ternária do pulso, mas usa a colcheia como unidade de tempo (vide Ex. 2). O andamento torna-se substancialmente mais lento (*Meno mosso*). O sapateado da primeira ideia é sucedido por uma dança calma e expressiva. Os contornos melódicos plangentes, inicialmente centrados em Si menor, tendem a se derramar para além das barras de compasso (c. 26–31). Ainda que o caráter e as figurações permaneçam muito semelhantes, a partir do c. 32, o material musical desliza para um semitom abaixo e, brevemente, se apoia em Si \flat menor como centro tonal (c. 32–35).

Como pode ser visto no Ex. 2, o segundo desenho temático, a ideia B deste movimento, contrasta em caráter e em andamento com o primeiro. A partir do c. 37 há uma intercalação das duas ideias contrastantes através da colagem de fragmentos menores, uma alternância que caracteriza o desenvolvimento (c. 37–85). Os c. 41 a 54 pertencem à primeira ideia bem caracterizada nos seus padrões rítmicos. Nesta passagem o ostinato da mão direita monopoliza a atenção (c. 44–46). A alternância de compassos binários, ternários e unários é o elemento característico entre os c. 47–54. Outro ponto digno de nota é o fato da segunda ideia vir apresentada na seção de desenvolvimento (c. 55–63) por nove

Sonatinas latino-americanas para piano

compassos, somente dois a menos do que na sessão de exposição. O ponto mais estável desta seção ocorre a partir do c. 55 quando a primeira ideia apresenta suas características mais marcantes entre os c. 41–54 e a segunda ideia segue em Ré menor entre os c. 55–63, trazendo em seguida mais um trecho com a rápida intercalação das duas ideias (c. 64–80).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The top system includes a tempo marking 'Meno mosso' with a quarter note equal to 140 (♩ = 140). Dynamic markings include *p*, *mp* (with '(molto rit.)' below it), *mf*, and *expressivo*. The score features various rhythmic patterns and melodic lines across both the piano and bass staves.

Exemplo 2: A Segunda Ideia do Primeiro Movimento (c. 24–31)

Sem indicação de mudança de andamento, do c. 63 para o 64, não só a primeira ideia, o *Presto* retorna, mas também as intercalações das duas seções principais. A partir do c. 69, o compositor demanda mudanças rápidas de andamento e de caráter a cada compasso como explicitado no Ex. 3.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The score is characterized by frequent changes in tempo and dynamics. Tempo markings include ♩ = 140, ♩ = 16½, and ♩ = 10½. Dynamic markings include *p* and *sfz*. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across both the piano and bass staves.

Exemplo 3: Primeiro movimento da *Sonatina Rítmica*, seção de desenvolvimento, c. 68–75 e a alternância entre fragmentos da primeira e da segunda ideia

Sucedendo a uma transição (c. 76–85) já caracterizada pela primeira ideia, a Recapitulação tem início no c. 86. É nessa seção que a segunda ideia é apresentada com o maior número de compassos (c. 106–120). Cabe, no entanto, à primeira ideia emprestar sua inconfundível conformação para a coda (c. 121–133), que reafirma também a primazia de Mi como referência tonal. O aspecto mais marcante da finalização do primeiro movimento da *Sonatina Rítmica* centra-se na volta da segunda ideia em Mi menor, o que comprova a aderência à ideia de uma tonalidade flexível porém inescapável. Na coda (c. 121–133), Mi reina como centro tonal para finalizar o movimento.

2. Movimento lento: *Adagietto*

O padrão adotado por Roque Cordero no segundo movimento – *Adagietto* – evoca recursos composicionais utilizados pelo veneziano B. Marcello (1686–1739), em especial o Adagio do *Concerto em Ré Menor para oboé*, obra que foi transcrita para órgão por seu contemporâneo alemão, J. S. Bach (BWV 974). Assim como Bach se apropriou da obra do italiano, seria lícito imaginar que Cordero tenha se inspirado na ideia de uma voz que canta uma ária plangente. Sobre um padrão rigoroso em ostinato, a melodia se concretiza em melismas lentos e expressivos (vide Ex. 4).

Trata-se de um movimento desenhado como um A (c. 1–13) B (c. 14–23) A (c. 24–35) sem rupturas, no qual as mãos cruzadas, a direita sobre a esquerda, mantém uma escrita muito homogênea e de deliberada placidez. O ostinato da mão esquerda permanece em um padrão de lenta oscilação na repetição das alturas Sol, Lá \flat e Fá \sharp . Entre os c. 14–23, portanto na seção mediana do movimento, o padrão de ostinato é modificado para abranger outras alturas ainda próximas e, conservando a calma e a deliberação, chega até a terça superior Si \flat e ao trítone inferior Dó \sharp . Por sobre esta ampliação do ostinato dos compassos centrais, a mão direita entoia um recitativo mais apaixonado e atinge um patamar mais elevado de carga emocional. O final retorna ao clima inicial e ao ostinato sobre Sol, o movimento vai morrendo suavemente no mesmo tom do início a partir do c. 35. Na comparação com os dois movimentos exteriores, no *Adagietto* o compositor deixa transparecer uma busca pela reflexão e introspecção.

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic in the bass clef and a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the treble clef. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic and a tempo change to *a tempo*. The third system includes a *molto rit. a tempo* marking and a piano (*p*) dynamic. The score contains various musical notations, including slurs, accents, and triplets.

Exemplo 4: Compassos iniciais do *Adagietto*, c. 13–24

3. Terceiro movimento: *Allegro deciso*

Contrastando com a ideia estática do movimento lento, o terceiro movimento – *Allegro deciso* – adota procedimentos composicionais semelhantes ao primeiro, mas com maior número de variantes nas configurações. As ideias de cada uma das seções deste rondó se apresentam como pequenos conjuntos ou mosaicos de figurações, como pode ser visto no Ex. 5. Estas configurações tendem a formar arcos no seu movimento ascendente e descendente.

A Sonatina Rítmica de Roque Cordero (1943)

Exemplo 5: Variedade de figurações pianísticas no terceiro movimento da *Sonatina Rítmica* (c. 104–121)

Ao retomar o ímpeto do primeiro movimento, no terceiro e último, o compositor incrementa o nível de virtuosismo instrumental nas demandas da escrita pianística. No primeiro movimento, as notas repetidas ocorrem por alternância entre as mãos, e no segundo as notas repetidas ocorrem lenta e solenemente. No terceiro, como pode ser visto no Ex. 5, as notas repetidas ocorrem menos por alternância entre as mãos, e mais como repetição de notas simples, em oitavas ou em acordes de três sons somente na mão direita.

Terceiro Movimento						
INTRO	A	B	A	C	A	CODA
1-2	3 - 26	27 - 61	62 - 86	87 - 112	113-137	138-140
Mi	Fá/ Si \flat	Sol /Dó	Dó/Ré \flat /Sol	Sol \flat Si \flat	Mi La \flat /Re \flat	Mi

Quadro 3: Disposição formal do Terceiro Movimento

Como explicitado no Quadro 3, o compositor mantém a ideia de uma tonalidade elástica e fluida. O movimento que inicia ancorado em baixos graves e longos sobre Mi (c. 1-13) percorre sonoridades ancoradas em Fá, Si \flat , Sol, Dó, Ré \flat e Sol, retornando para Mi no c. 113. Para terminar, Cordero colore o desenho inicial com tons de Lá \flat , Ré \flat , Fá e finalmente cadência do baixo Si (c. 139) para restabelecer a tônica novamente em Mi (c. 140). Os acordes repetidos formam um elo com o rasgueado da guitarra espanhola, e incluem no rondó que finaliza a obra sonoridades que recordam sua herança ibérica.

No decorrer de sua vida, Roque Cordero referiu-se às *circunstâncias extraordinárias* que lhe permitiram sobrepujar condições familiares muito modestas e humildes. Foram estas circunstâncias que lhe permitiram tomar contato com a música de concerto, estudar instrumentos musicais, deixar seu país e obter um sucesso duradouro e memorável nos Estados Unidos ao longo de sua produtiva carreira como compositor. Na sua primeira obra para piano, o compositor, como tantos outros latino-americanos, escreve passagens de intensa bravura como em uma *Toccata* fulgurante e desafiadora, mas nomeia sua obra como uma despretensiosa Sonatina. Trata-se de uma peça que exige fôlego e um elevado nível de competência instrumental.

A Sonatina Rítmica de Roque Cordero (1943)

The image displays three systems of musical notation for a piano and guitar. The first system shows the piano part with a 'cresc.' marking and a 'mf' dynamic. The second system features the guitar part with 'f' and 'sfz' markings, and the piano part with 'mf' and 'sfz' markings. The third system continues the piano part with 'f' and 'mf' markings, and the guitar part with 'sfz' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 6: Configurações pianísticas no terceiro movimento (c. 108–118)

Referências

1. Sider, Ronald Ray. 1967. *The Art Music of Central America: Its Development and Present State*. Doctoral Dissertation. Rochester: Eastman School of Music, University of Rochester.
2. Labonville, Marie. 2011. Roque Cordero (1917–2008) in the United States. Paper presented at the *Latin American Music Center's Fiftieth Anniversary Conference "Cultural Counterpoints: Examining the Musical Interactions between the U.S. and Latin America."* Bloomington: Indiana University. Disponível em <<https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/15513>>; acesso em 11 de junho de 2023.



[Material Suplementar](#)

DUAS HOMENAGENS A J. S. BACH: AS SONATINAS DE ISIDRO MAIZTEGUI (1944) E GUILLERMO GRAETZER (1945)

Gabriel H. B. Navia

1. Introdução

Muitos compositores do século XX se voltaram para a música barroca em busca de uma alternativa estética às principais tendências composicionais que emergiam na época. A aproximação ao universo barroco se deu, principalmente, por meio do contato com a obra de J. S. Bach e da compreensão técnica de seu estilo. De fato, o domínio do contraponto, da escrita motívica e da técnica de variação, por exemplo, passaram a ser parte obrigatória da formação de qualquer compositor. Como se sabe, a aplicação criativa de tais recursos e a alusão a traços estilísticos bachianos tiveram resultados bastante variados, como podemos ver ao compararmos, por exemplo, o satírico *Octeto para instrumentos de sopro* de Stravinsky, o barroco neo-romântico das *Bachianas Brasileiras* de Villa-Lobos e a proposta de modernização do tango de Astor Piazzolla.

Duas sonatinas para piano escritas entre 1944–45 por compositores atuantes na Argentina se remetem diretamente ao estilo de J. S. Bach. A primeira é de autoria de Isidro Buenaventura Maiztegui Pereiro (1905–1996) e data de 1944. Natural de Gualegay, Argentina, Maiztegui desenvolveu a maior parte de sua carreira na região de Buenos Aires, tendo atuado também em Madrid, por cerca de 17 anos, e em outras regiões da Argentina, como Cuyo. Ao longo de sua carreira, exerceu diversas atividades musicais, tais como a de regente coral e orquestral, diretor do arquivo musical do Teatro Colón e professor do Instituto de Arte Lírica de Buenos Aires. No campo da composição, se destacou principalmente por suas trilhas para o cinema.

A segunda sonatina foi composta em 1945 por Guillermo Graetzer (1914–1993), compositor judeu natural de Viena que, em 1939, imigrou para Buenos Aires em fuga das forças nazistas. Dentre seus principais mentores, estão Ernst Lothar Von Knorr, Hans Boettcher, Paul Hindemith e Paul Pisk (discípulo de

Arnold Schoenberg). Ao chegar a Buenos Aires, Graetzer pôde se aproximar de Juan Carlos Paz, graças à recomendação de Pisk, e prontamente passou a integrar a vanguarda musical argentina. Graetzer fez contribuições significativas no campo da pedagogia musical: 1) fundou o *Collegium Musicum de Buenos Aires* (1946) – uma escola livre de música inspirada nos conservatórios de seu tempo de juventude de Viena –, 2) foi professor de composição, orquestração e regência coral na *Universidad de La Plata* e 3) publicou obras didáticas importantes¹.

2. A Sonatina de Isidro Maiztegui

A Sonatina de Isidro Maiztegui foi composta em 1944 e publicada apenas em 1985, em cópia manuscrita, pela *Editorial Argentina de Compositores* (EAC)². De modo geral, a obra transmite uma certa sensação de tranquilidade, ao percorrer caminhos bastante familiares aos nossos ouvidos. Tal sensação emerge de relações tonais relativamente próximas e estáveis, harmonias consonantes, estruturas temáticas que enfatizam a relação por graus conjuntos e formas bem delineadas em uma atmosfera neobarroca (ver Quadro 1).

Sonatina Buenos Aires, 1944	Movimentos I. Allegro (75 compassos)	Dedicatória ---
Edição Editorial Argentina de Compositores, 1985	II. Lento (36 compassos) III. Rondó (91 compassos)	Duração aproximada 8'20

Quadro 1: Dados identitários da obra

2.1. Allegro

O primeiro movimento estrutura-se como uma típica forma sonata, na tonalidade de Mi maior. Seu tema principal nos remete a uma *allemande* do século XVIII e introduz prontamente o caráter tranquilo que permeia a obra como um todo. A melodia caminha com grande fluência por graus conjuntos em uma sequência de terças descendentes que conduz a uma semicadência no compasso 4 (Ex. 1). A transição (c. 5–12) emerge como um conseqüente, mas logo introduz

¹ Um guia prático para composição e improvisação instrumental (1980), um manual de execução de ornamentos na obra de J. S. Bach (1956) e uma adaptação do *Método Orff* em espanhol adequado à sua região (1961; 1983). Vide referências bibliográficas.

² Uma cópia digitalizada desta Sonatina está disponível em <<https://sonatinala.wixsite.com/website/maiztegui-sonatina>>.

cromatismos que trazem um colorido moderno à tão familiar paisagem inicial. Este módulo é pontuado por um gesto cadencial que contrasta com o material que o precede, ao substituir a linearidade dos graus conjuntos pela angulosidade de grandes saltos melódicos, anunciando o fim da primeira parte da exposição.

Allegro ♩ = 100

3

Exemplo 1: Tema principal (c. 1–4)

O tema subordinado (c. 13–29) recupera a fluência melódica do tema principal e, para a surpresa do ouvinte, parece ainda flertar com a tonalidade inicial (Ex. 2). Afinal, a coleção de alturas de Mi maior segue em vigor e a presença dos acordes F#m e B7 sugere uma progressão por quintas descendentes (ii–V7) em Mi. O desenvolvimento harmônico do tema nos revela, entretanto, que seu conteúdo inicial deve ser interpretado como um enlace dórico em F# menor. O tema caracteriza-se por um gesto descendente em graus conjuntos de início sincopado que, após apresentado em Mi maior, passa a ser transformado e reharmonizado. Por caminhos harmônicos tortuosos, este tema conduz a um gesto cadencial que retoma a angulosidade intervalar da cadência anterior e, assim, marca o fim da exposição.

O desenvolvimento apresenta, primeiramente, o movimento descendente do tema subordinado, agora na tonalidade de Si maior. Em pouco tempo, este material temático dá lugar ao motivo saltitante do gesto cadencial que, ora em diálogo com material derivado do tema principal, ora aludindo a uma sonoridade jazzística, predomina até a conclusão da seção. Na recapitulação, ambos os temas são reexpostos na tonalidade inicial, incluindo modificações pontuais para ajustes cadenciais ou para a dramatização final do movimento.

2

Exemplo 2: Tema subordinado (c. 13–20)

2.2. Lento

No segundo movimento, suspensões e figurações melódicas tipicamente pré-clássicas envoltas em uma textura contrapontística explicitam a referência à música barroca. Trata-se de uma grande forma ternária caracterizada por um adensamento textural em sua seção central que resulta em uma trama contrapontística a 3 vozes.

A primeira parte (c. 1–15) apresenta-se na tonalidade de Dó maior, mas exibe uma constante tendência harmônica à tonalidade principal do primeiro movimento, Mi maior (III). Com uma melodia bastante linear acompanhada por terças paralelas, a seção nos remete à sonoridade meditativa de alguns movimentos lentos de J. S. Bach em que o canto paira sobre um caminhar a passos regulares (Ex. 3). Do ponto de vista formal, a parte A pode ser compreendida como uma pequena forma ternária (aba') demarcada por articulações cadenciais frustradas na tonalidade de Mi maior. A tendência à nova tonalidade se materializa no compasso 15 com uma cadência autêntica perfeita que marca o início da parte B.



Exemplo 3: Início do segundo movimento (parte A, c. 1-4)

A nova seção (c. 15-27) surge ao estilo de uma invenção a três vozes, como se o monólogo reflexivo inicial desse lugar a um intenso diálogo que passa a desenvolver as ideias expostas na primeira parte (Ex. 4). Após transitar pelas regiões de Lá maior e Lá menor, o diálogo se direciona a Dó maior, preparando o retorno da primeira parte.



Exemplo 4: início da parte B (c.14-17)

A recapitulação da parte A é truncada. Ela se resume à representação de sua primeira seção, que, desta vez, articula a cadência em Mi maior anteriormente frustrada. A articulação cadencial pontua o fim da forma ternária, marcando o início de uma coda que retoma a densidade contrapontística da parte B e abandona a compacta “mão de sonatina” que caracteriza a obra até o momento para substituí-la por uma escrita organística.

2.3. Allegretto Grazioso

O terceiro movimento é um jubiloso rondó em Lá maior que alude diretamente à sonoridade de movimentos barrocos festivos. Em contraste, porém contribuindo para o estabelecimento do caráter jubiloso, nota-se, pela primeira vez, elementos que nos remetem à música tradicional argentina, como a sobreposição de articulações binárias e ternárias na primeira parte bem como os ritmos dançantes das seções B (c. 16–29) e C (c. 44–61). A parte A se apresenta extremamente estável do ponto de vista harmônico e temático, atuando como uma pomposa abertura. Já as duas seções complementares se encarregam da apresentação das danças folclóricas, inserindo evidente contraste rítmico e harmônico (ver Ex. 5a–c).

Exemplo 5a: Parte A

Exemplo 5b: Início da parte B

Exemplo 5c: Parte C

3. A Sonatina de Graetzer

Composta em 1945, a Sonatina de Graetzer possui três movimentos que, em seu conjunto, transfiguram o gênero “sonatina” para compor uma homenagem a J. S. Bach através da estilização de três gêneros barrocos: a invenção a duas vozes, o andante declamatório e a giga. Ao longo da obra, Graetzer colore a evidente ambientação barroca com um tratamento harmônico tipicamente hindemithiano (Quadro 2).

Sonatina Buenos Aires, 1945	Movimentos I. Allegro Moderato (44 compassos)	Dedicatória ---
Edição Ricordi Americana	II. Andante (63 compassos) III. Allegro <i>non troppo</i> (104 compassos)	Duração aproximada 11'30"

Quadro 2: Dados identitários da obra

3.1. Allegro moderato

O primeiro movimento está na tonalidade de Lá menor e, embora priorize a métrica quaternária, apresenta-se sem fórmula de compasso definida, permitindo uma maior flexibilidade nos processos de abreviação e expansão temática³. Sua estrutura formal combina aspectos da forma sonata com características da invenção a duas vozes e pode, assim, ser concebida como uma estrutura híbrida que ora enfatiza seus traços barrocos e ora dá preferência ao gênero de tradição clássica.

O material temático principal é introduzido pela mão direita: um movimento escalar ascendente de caráter incisivo, seguido, imediatamente, por sua imitação real – quase canônica – apresentada pela mão esquerda (Ex. 6). A aproximação dos gestos iniciais resulta em “sujeitos” de inícios idênticos, mas de continuações essencialmente distintas. A segunda apresentação do par temático conduz a um enfático gesto cadencial em oitavas (c. 11–15) que confirma a tonalidade de Lá menor e, por meio de um processo de abreviação métrico-motívica, prepara a introdução de uma nova ideia temática.

³ De fato, nenhum dos movimentos da obra recebe uma fórmula de compasso.



Exemplo 6: Tema principal (c. 1-3)

De caráter lírico (destacado pelo compositor pelas indicações de *piano*, *dolce* e *legato*) e conteúdo harmônico contrastante, esta nova ideia melódica, marcada pela figura de colcheia pontuada e semicolcheia, parece almejar o *status* de um tema secundário (de uma forma sonata, ver c. 15-31) (Ex. 7). Apesar de preservar a relação contrapontística a duas vozes, o estilo imitativo que caracteriza a primeira seção é abandonado em prol de uma relação de melodia e acompanhamento. O tema se desenvolve em agrupamentos de dois compassos, principalmente, até que, por meio de um insistente crescendo se dirige a um gesto cadencial, novamente em oitavas, marcado pelo arpejo de acordes em terças maiores que cortam a oitava simetricamente até aterrizarem em um profundo Fá# (c. 31).



Exemplo 7: Gesto cadencial e início de tema de caráter lírico (c. 13-19)

A seção seguinte atua como um compacto desenvolvimento (c. 32-37): ela retoma o material temático inicial – porém agora invertido e, inicialmente, em Mi menor –, o desenvolve brevemente e articula seu fim, recuperando o gesto cadencial do tema subordinado, desta vez, com as mãos defasadas. A recapitulação (c. 38-44) se apresenta de forma abreviada, limitando-se à reexposição do tema principal (com as mãos invertidas). Ao finalizar o movimento somente com a reapresentação do material temático de perfil

imitativo e, conseqüentemente, suprimir o tema subordinado desta seção, Graetzer realça os traços de invenção da forma em detrimento daqueles da sonatina, enfatizando a ambientação barroca que persistirá nos movimentos seguintes.

3.2. Andante

O segundo movimento é um andante em forma ternária que soma a expressividade de alguns andantes barrocos a uma marcha excêntrica tipicamente modernista. Ao longo de toda a primeira parte (c. 1–20), uma angulosa melodia paira sobre um acompanhamento seco que caminha a passos constantes e precisos ao redor de Si bemol maior – uma espécie de ponto focal de uma tonalidade amplamente concebida (Ex. 8). Dois grandes arcos melódicos formam juntos uma estrutura periódica que organiza toda a primeira seção da obra.

Exemplo 8: Início do segundo movimento

A parte B (c. 21–34) substitui, inicialmente, o caráter marcial por uma atmosfera mais rarefeita, caracterizada principalmente por acordes esparsos e saltos de grande amplitude (Ex. 9). Conforme a seção se desenvolve, aspectos da marcha inicial passam a ressurgir, conduzindo, eventualmente, à recapitulação da parte A.

Exemplo 9: Parte B (c. 22–30)

Contrastando com a comum estratégia de obras deste período de se abreviar a seção de recapitulação – utilizada inclusive no primeiro movimento desta sonatina – a parte A tem seu antecedente expandido substancialmente: Graetzer se aproveita da estrutura de sentença deste segmento para alongar quase que livremente sua frase de continuação. O fim do movimento é marcado pelo retorno da ideia inicial na mão esquerda e pela diluição do preciso pulso marcial.

3.3. Allegro non troppo

O terceiro movimento é uma ágil, e não menos excêntrica, giga a duas vozes em estilo imitativo que retoma a tonalidade de Lá menor do primeiro movimento. A peça se constrói formalmente pela alternância e interação entre uma seção que enfatiza a dança em si – caracterizada por um material temático que combina um gesto de abertura em arpejos com um gesto conclusivo em graus conjuntos – e um fugato cromático, onde o compositor pode exibir todo o seu domínio técnico.



Exemplo 10: Início do terceiro movimento (c. 1–3)

Por meio desta breve apreciação analítica das duas obras, torna-se evidente como Maztegui e Graetzer associam o gênero sonatina ao estilo bachiano, estabelecendo um diálogo fluido e dinâmico entre universos marcadamente contrastantes.

Referências

1. Graetzer, Guillermo. 1956. *La ejecución de los adornos en las obras de J. S. Bach*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
2. _____. 1961. *Introducción a la práctica del Orff-Schulwerk*. Buenos Aires: Barry.
3. _____. 1980. *La música contemporánea: guía práctica a la composición e improvisación instrumental y un apéndice con 8 pequeñas piezas ilustrativas*. Buenos Aires: Ricordi.
4. _____. 1983. *Guía para la práctica de "Música para niños" de Carl Orff*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
5. Haas, Michael. 2015. A South American Story of Music Exile: Guillermo Graetzer (Wilhelm Grätzer). In *Forbidden Music (blog)*. Disponível em <<https://forbiddenmusic.org/2015/01/23/a-south-american-story-of-music-exile-guillermo-graetzer-wilhelm-gratzer/>> (acesso em 10 de julho de 2023).



[Material Suplementar](#)
(Isidro Maiztegui)



[Material Suplementar](#)
(Guillermo Graetzer)

A SONATINA Nº 1 DE HEITOR ALIMONDA (1945)

Gabriel Ferrão Moreira

Essa curiosa sonatina foi composta em 1945. Possui uma feição neoclássica, altamente imitativa – portanto mais barroca – e com elementos de sonoridade modal. Há um quê de sonoridade infantil na peça, mas é complexa; assemelha-se a essa fusão “ingênua” do diatonismo modal com a complexidade moderna de algumas peças de temática infantil de Villa-Lobos (como as Cirandas, ou alguma das peças das Proles do Bebê). Entretanto, dentro do formato sonatina, essa verve lúdica e exploratória que também se soma ao imaginário temático do *infantil*, acaba por ter que lidar com questões do desenvolvimento formal que dispersam bem essa energia ao longo da peça. Apesar de diatônica, é toda entrecortada por sonoridades cromáticas, e seu diatonismo modal finda não estabelecendo tonalidade alguma para a peça. Notamos passagens em imitação ao longo de todos os três movimentos. Apresenta um número reduzido de referências explícitas ao nacionalismo, mas é saliente a presença do modo mixolídio e da sua variação com quarta aumentada, típica da música folclórica do nordeste do Brasil. A obra foi dedicada à pianista Magdalena Tagliaferro (1893–1986), com quem Alimonda estudou em sua juventude. A dedicação dessa obra à sua célebre professora nos ajuda a pesar a importância da peça para Alimonda, já que Tagliaferro era uma importante pianista da geração anterior, parte do panteão do pianismo brasileiro.

Sonatina Brasil, 1945	Movimentos I. Allegro moderato (107 compassos)	Dedicatória Magdalena Tagliaferro
Edição Manuscrita	II. Andante muito expressivo e um pouco livre (74 compassos) III. Allegretto allá rondó (202 compassos)	Duração Aproximada 8'00"

Quadro 1: Dados identitários da obra

Os três movimentos da peça são: 1. *Allegro moderato*, 2. *Andante muito expressivo e um pouco livre* e 3. *Allegretto*. Cada um dos movimentos é bastante

particular e corresponde muito bem ao dinamismo agógico e de andamento de uma sonatina. Entretanto, certos aspectos principais aqui citados são mantidos, garantindo assim coesão retórica ao longo de toda peça.

1. Primeiro movimento

O primeiro movimento (Ex. 1) é bastante jovial e leve, apesar do forte uso de cromatismos e aspecto *fugato*. A predominância das estruturas à duas vozes – assemelhadas mais à uma lúdica invenção que a uma fuga intrincada – permite essa translucidez, juntamente ao frescor do frequente uso de modos diatônicos, em especial, o mixolídio.

Sonatina N° 1
à Magdalena Tagliaferro
(1945) Heitor Alimonda

Allegro moderato

The musical score for the first movement of Sonatina N° 1, à Magdalena Tagliaferro, by Heitor Alimonda (1945). The tempo is marked *Allegro moderato*. The score is in 4/4 time and features a mixolydian mode. The first measure starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second measure has a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano with treble and bass staves.

Exemplo 1: Compassos iniciais do primeiro movimento

Essa construção depende, bastante, da forma criativa com a qual Alimonda elaborou agregados diatônicos e cromáticos; ora lacônicos ora mais “esparramados”. Vejamos como o compositor trabalhou em cada seção desse primeiro movimento.

A exposição (c. 1–24) inicia com a apresentação de um tema imitativo em Fá lídio $\flat 7$ (c. 1–2, seguido de uma melodia em Dó lídio $\flat 7$, correspondente a ida à dominante típica de formas imitativas. Com a mescla das duas escalas ele obtém a criação de uma sonoridade cromática. A partir do c. 5 a mão esquerda

faz melodias diatônicas em Dó nos lembrando um contraponto de uma invenção contra a primeira voz, que permanece evocando as melodias em lídio $\flat 7$ (Fá e em Dó, gerando o atrito cromático, sem abandonar a proximidade diatônica). No compasso 12 encontramos um momento de repouso tanto no nível das ideias como da sonoridade: a terça maior Dó–Mi. O baixo eventualmente faz o movimento Dó–Sol–Dó, sugerindo uma progressão I–V–I, numa sombra tonal a qual ele não dá muito atenção. Nos compassos a seguir (c. 15–24) temos a manutenção desse baixo sugestivo sob uma melodia cromática formada pela mistura livre das duas coleções lídio $\flat 7$ que vimos no começo da seção, com resultado cromático. A exposição termina com Dó–Mi à mão esquerda, deixando bem claro a intenção do compositor de usar a candura da terça como uma pontuação cadencial.

A seção de desenvolvimento (c. 25–67) inicia, nos compassos 25–29, sobre o modo eólio de Dó. Não se trata da tonalidade de Dó Menor, mas sim do uso de suas notas, sem o estabelecimento de progressões harmônicas tonais. A partir do compasso 30, o ambiente harmônico se complexifica, com a fusão dos modos que apareceram na exposição e outras estruturas que geram, progressivamente, conjuntos harmônicos mais dissonantes. Nos compassos 33 e 34, existe uma polarização de Fá e um retorno à sonoridade lídio $\flat 7$ em Dó.

Na Reexposição (c. 68–107), o tema é apresentado novamente, de forma integral. O compasso 92 traz um novo material melódico desenhado pelo modo mixolídio, sempre invadido por notas cromáticas que geram a sonoridade imprecisa do trecho. Enfim, nos três últimos compassos do movimento vemos uma terceira reexposição breve do tema de abertura.

2. Segundo Movimento

O segundo movimento (Ex. 2) contrasta com o primeiro em dinâmica, textura e agógica. Como era de se esperar, é um movimento lento, *cantabile* e cromaticamente mais desafiador, uma vez que as referências diatônicas não estão presentes: o cromatismo livre é assumido de forma aberta. O movimento começa com uma monodia que valoriza intervalos de segunda menor e trítonos (c. 1–8). É possível perceber essas sonoridades acontecendo ao longo de toda a peça. Após o fim da monodia há uma sobreposição de duas vozes, na qual intervalos de segunda são apresentados harmonicamente.

Andante muito expressivo e um pouco livre 5

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a treble clef and a bass clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Andante muito expressivo e um pouco livre'. The first system starts with a *ppp* dynamic. The second system starts at measure 10 and includes dynamics such as *poco cresc.*, *mf*, *p*, *f*, and *sfz*. The key signature changes to one flat (Bb) in the second system.

Exemplo 2: Compassos iniciais do segundo movimento

No compasso 24, a monodia inicial retorna com uma variação. A sobreposição de duas vozes chega mais cedo agora (c. 26), intensificando a densidade da harmonia cromática. Logo depois o jogo de duas vozes recebe a adição de uma terceira voz intermediária e independente, que também valoriza intervalos de semitom e tom (c. 31). No c. 34, é iniciada uma reiteração rítmica da nota Ré, a qual é finalizada por um motivo que engloba intervalos de semitom descendentes e o trítono. No compasso 41, uma estrutura muito semelhante é feita sobre a nota Fá com paralelismo de sexta menor e conduzida paralelamente. No compasso 44 a estrutura rítmica é agora repetida sobre a nota si bemol, com o intervalo de classe 2 (Dó–Si \flat) e conduzida de forma paralela. No compasso 47, inicia-se um contraponto a duas vozes mais rarefeito e menos intenso. Diversos intervalos constituem as duas vozes ali escritas. No c. 54, a ideia de semínimas contra semínimas é repetida. De certa forma essa estrutura quase homofônica gera um contraste com o primeiro movimento, mais imitativo e menos diretor com relação às dissonâncias harmônicas. No c. 62 e 63 temos, melódica e harmonicamente, os graus conjuntos cromáticos e o trítono, resumindo o conteúdo harmônico preferido de Alimonda para esse movimento. No compasso 64, temos a repetição da monodia inicial, com uma rearmonização na mão esquerda.

3. Terceiro Movimento

O *allegretto* retoma a temática infantil, diatônica e imitativa do primeiro movimento (Ex. 3). Alimonda o inicia aqui com uma sonoridade diatônica na mão direita que é imitada pela mão esquerda à guisa de um *stretto*. Percebemos aqui um ambiente infantil semelhante ao das peças para piano fáceis de Villa-Lobos (Como “Uma, duas angolinhas” do *Ciclo Brasileiro*). Lembra também o início de uma pequena invenção a duas vozes. Ainda assim, trata-se de um movimento com muitas características de um rondó, onde as estruturas temáticas diatônicas dos primeiros compassos são como um tema que surge em meio a secções episódicas mais cromáticas. No tema, os cromatismos são mais tímidos, com uma inserção eventual e não muito insistente. Os dois primeiros compassos do tema poderiam ser considerados escritos sobre S^1_b lídio, enquanto os próximos dois compassos, em Fá lídio, numa transposição a dominante que não nos surpreende aqui. No compasso 7, a ideia inicial é transmutada da versão diatônica para uma versão com os intervalos cromáticos preferidos do compositor ao longo da peça (semitom). A partir do compasso 16, um trecho claramente diatônico tem início, em Fá. Ele inicia com dois compassos de D^1 mixolídio e depois dois compassos de F^1 jônio, gerando assim um cromatismo por sobreposição de dois eixos diatônicos distintos. No compasso 20 novos cromatismos são inseridos e no c. 24 a ideia inicial retorna, com variações. No c. 34, a sonoridade de D^1 lídio surge e no c. 37 inicia o gesto de finalização da peça, um uníssono que aparenta estar no eixo diatônico de Lá, mas que – além da segunda menor persistente na armadura (nota si bemol) também vai recebendo seus cromatismos nos compassos a seguir. No c. 42, vemos o início de um motivo que resume boa parte do conteúdo intervalar relevante na peça, semitom e trítono. No c. 47, o uníssono retorna e após a repetição dos primeiros 17 compassos (seção A), o compositor termina o movimento – e a peça – apresentando o tema em modo menor (S^1_b menor), seguido de um gesto uníssono cadencial e um acorde final que resume os intervalos mais importantes da peça, a segunda menor e trítono.

Exemplo 3: Compassos iniciais do terceiro movimento

A Sonatina nº 1 de Alimonda é uma peça com linguagem harmônica desafiadora, mas bastante acessível. Com exceção de algumas seções com semicolcheias e fusas, sua escrita rítmica é de fácil leitura e execução, e alcança a sonoridade pós-tonal por meios bastantes próximos daqueles usados nas peças tonais, como escalas diatônicas ou escalas cromáticas derivadas dessas. Sua sonoridade agradável, enérgica e ao mesmo tempo contida – bastante balanceada e equilibrada – junto a uma boa fusão de elementos modernistas e clássicos (fusão própria de uma estética neoclássica) pode ajudar estudantes que estão sendo introduzidos a esse repertório a enfrentarem seu estudo.

Referências

1. Barros, Guilherme Antônio Sauerbronn de. 1998. *O Pianista Brasileiro: Do "Mito" do Virtuoso à Realidade do Intérprete*. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música.
2. Strauss, Joseph Nathan. 2013. *Introdução à teoria pós-tonal*. São Paulo: Editora Unesp.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA EM SOL MENOR DE CARLOS GUASTAVINO (1945)

Maria Beatriz Cyrino Moreira

A *Sonatina em Sol Menor* é uma das obras mais conhecidas e reconhecidas do compositor Carlos Guastavino. A obra, que contém três movimentos, foi composta em 1945, tendo sua estreia realizada cinco anos mais tarde pelo pianista tcheco Rudolf Firkušny no Teatro Colón (vide Quadro 1). A pesquisadora Silvina Luz Mansilla, autoridade no que se refere à obra e à vida do compositor argentino, dedicou uma seção de sua tese de doutorado a esta sonatina, afirmando ser esta uma obra representativa do modernismo, com elementos semelhantes aos da linguagem neoclassicista europeia (Mansilla 2007). A autora também destaca a relação pessoal de Guastavino com o compositor espanhol Manuel de Falla através de cartas que ambos trocaram no período entre 1944 e 1945. Em uma destas cartas, escrita no ano de 1945, Guastavino menciona sua *Sonatina*: “[...] Notará isso no segundo e terceiro movimentos, sobretudo no último, completamente novo, onde cuidei da harmonização buscando seguir seus conselhos” (Mansilla 2007, p. 85). Em resposta a Guastavino, De Falla atesta a influência de Ravel nesta obra de Guastavino: “Se você decidir vir, não deixe de trazer a Sonatina de Ravel (já que você me disse que ela lhe serviu de modelo) bem como o tratado de composição que tem lhe servido em seus estudos e em suas consultas” (ibid.).

Sonatina em Sol menor Cordoba, 1945	Movimentos I. Allegretto (133 compassos)	Dedicatória Juan Carlos Legarre
Edição Ricordi Americana – Buenos Aires, 1950	II. Lento muy expressivo (41 compassos) III. Presto (140 compassos)	Duração aproximada 9'00"

Quadro 1: Dados identitários da obra

1. Allegretto

O primeiro movimento da *Sonatina em Sol Menor*, um *allegretto*, inicia com uma sentença na qual uma ideia básica se repete na região da tônica. Logo de

Sonatinas latino-americanas para piano

início, o intérprete pode perceber a continuidade e a fluência com que é construída esta primeira ideia melódica, que consiste em duas vozes que gradativamente se expandem em tessitura num gesto de intensa carga dramática (Ex. 1).

Allegretto (♩ = 160)

PIANO

CARLOS GUASTAVINO

Exemplo 1: Primeiros compassos do tema principal (c. 1–9)

Na continuação, a partir do oitavo compasso, Guastavino apresenta uma progressão sobre os graus iv, V7 e \flat VI, fazendo emergir a coloração harmônica do modo menor ao mesmo tempo em que se encaminha para a região da relativa maior (Si bemol maior). Neste momento apresenta-se a sobreposição das figuras da mão direita e esquerda em métricas distintas (6/8 e 3/4), resultando na característica hemíola que acompanha boa parte da produção de Guastavino inspirada nos gêneros populares argentinos. A partir do compasso 13, há uma segunda ideia construída sobre uma melodia em terças. O acompanhamento em oitavas e quintas justas nos faz recordar elementos da *Sonatina* de Ravel (Ex. 2).

10.

Exemplo 2: Hemíolas entre mão esquerda e direita (c.10–13) e início da segunda ideia em terças (c.13–14)

Destacam-se as adições de nonas, sextas e sétimas maiores nos acordes da sequência que se encaminha para Dó menor, entre os compassos 15 e 18. O trecho entre os compassos 21 e 24 utiliza as mesmas figurações do exemplo acima e

A Sonatina em Sol menor de Carlos Guastavino (1945)

explora a sonoridade da subdominante menor, levando o tema de encerramento à finalização no compasso 28, através de uma cadência autêntica perfeita.

Entre os compassos 29 e 50, Guastavino elabora uma transição que explora o material da ideia básica através da técnica de fragmentação dos motivos, atingindo a região da dominante no compasso 35 com uma tríade de ré maior - uma semicadência - desestabilizando a tonalidade original. Entre os compassos 36 e 42, o compositor insere pequenos trechos espaçados do mesmo motivo avançando para o início do tema secundário no compasso 43 a partir da introdução de um novo material. A estrutura deste segundo tema mantém a mesma do tema principal; uma sentença com a continuação repetida. Os arpejos apresentados no início da peça se mesclam às melodias em terças do segundo tema de aspiração raveliana mencionado anteriormente. Em seguida, após uma cadência para a região da dominante, uma nova ideia contrastante que explora um brilhante pedal em Lá é apresentada na continuação, a partir do compasso 51 (Ex. 3).

The image shows a musical score for piano, measures 50 to 60. The score is written in G minor (one flat) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 50, marked with a handwritten '50.8' and a 'rit.' (ritardando) hairpin. The music features a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of 'a tempo'. The second system starts at measure 60, marked with a handwritten '60.' and an '8' above the first measure. This system includes a 'un poco marcato' (un poco marcato) marking and a piano (*p*) dynamic. The score shows a transition from a more lyrical, arpeggiated texture to a more rhythmic, accented texture.

Exemplo 3: Ideia contrastante do tema secundário

Guastavino interpola concisamente o material do primeiro tema entre os compassos 57 e 58, retomando-o também no encaminhamento sutil para a seção de desenvolvimento, entre os compassos 65 a 69. Neste trecho, o quinto grau com sexta acrescentada se transforma em primeiro grau menor, gerando uma transição branda para a próxima seção.

Sonatinas latino-americanas para piano

A partir do compasso 69, o compositor utiliza novamente o material do tema primário em três trechos subsequentes que expressam um teor dramático contundente, característico das seções de desenvolvimentos de suas Sonatinas para piano apresentadas neste fascículo. Tais sequências atravessam novamente as tonalidades de Si bemol maior e Sol menor, culminando na tonalidade de Dó Maior no compasso 79. A chegada neste ponto é enfatizada pelas notações de *ritardando* e *pianíssimo súbito*. Ao reaproveitar os materiais melódicos e inseri-los em locais distintos da narrativa formal, Guastavino demonstra sua maestria na elaboração de conclusões harmônicas inesperadas. Isto pode ser exemplificado pelos trechos entre os compassos 84 e 90: através da fragmentação da ideia básica do tema principal ele nos encaminha para a distante tonalidade de Lá bemol por meio de uma cadência plagal. Esta tonalidade tem um grande impacto sonoro para o intérprete, que pode reconhecer este como o ápice do primeiro movimento (Ex. 4). Um corte súbito sinalizado pela fermata antecede a recapitulação do tema principal, que é iterado integralmente entre os compassos 92 e 103.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system is marked 'allarg.' and the second system is marked '1. Tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'corto'. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The first system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system shows a similar structure, but with a fermata over the first measure of the right hand, followed by a 'corto' marking. The score is numbered 90 at the beginning of the second system.

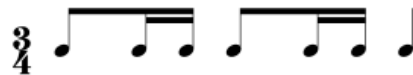
Exemplo 4: Fragmentação da ideia básica que leva à recapitulação do tema principal (c. 85–95)

No entanto, ao invés de encaminhar-se para a região de Si bemol, o acorde de Dó menor do compasso 103 assume sua função de subdominante menor renunciando o tema “raveliano” na tonalidade de origem, Sol menor. Esta segunda ideia é fragmentada em três trechos distintos (c. 104–105; c. 106–107 e c. 108–111), que passam pelas tonalidades de Ré menor, Lá bemol maior e Mi bemol maior, simulando um retorno à Sol menor que não vem a se concretizar no compasso 109. Em contraposição ao que se previa para a finalização, a

continuação (a partir do c. 112) ainda não confirma a tonalidade original. Abre-se alguns compassos de finalização que retomam a mesma textura do início: arpejos expandidos que resgatam a tonalidade de Sol menor através de uma cadência autêntica perfeita.

II. Lento muy expresivo

Silvina Luz Mansilla, em sua tese, descreve a relação do segundo movimento desta Sonatina com o padrão rítmico do “estilo”, “um tipo de canção própria da região pampeana, de base ternária e com subdivisão binária” (Mansilla 2007). A autora exemplifica o padrão da seguinte maneira:



Exemplo 5: Padrão rítmico do “estilo” (Mansilla 2007, p. 192)

Mansilla indica que esta ideia rítmica já tinha sido utilizada na canção do compositor intitulada “Pueblito, mi pueblo” e se tornaria recorrente nas obras consequentes de Guastavino. Foschiera e Barbeitas também discutem os elementos do gênero presentes na *Sonata n. 1* para violão de Guastavino. Os autores mencionam que o *estilo* pode ser confundido com o *triste*, o *yaraví* e a *tonada*. O que o difere é que ele “é utilizado para acompanhar versos regulares e possui uma estrutura geral formada por três partes contrastantes: uma introdução, geralmente com um caráter Andante ou allegretto, uma parte A, lenta e que carrega o ritmo típico do estilo, e uma parte B tão rápida, ou quase tão rápida, quanto a introdução” (Foschiera; Barbeitas 2017). Este gênero, assim como a milonga campera, é utilizado para acompanhar os declamadores de poesias e narrativas (*payadores*).

De fato, Guastavino inicia seu 2º movimento com uma introdução de quatro compassos, que contradiz as marcações do *estilo*: trata-se de uma introdução lenta, marcada por uma métrica ternária composta, junto a uma melodia em sextas delineada entre a voz tenor e contralto. O movimento “*Lento muy expresivo*” está na tonalidade de Mi bemol, confirmada apenas nos compassos 12 e 13. Antes disso, o tema primário aparece na tônica mas se desenvolve sob um *loop* de acordes V7-I com o baixo na quinta, reforçando a nota

pedal “Si bemol” durante toda a seção. O ritmo do *estilo* aparece na mão esquerda no compasso 5 e é transferido para a mão direita no compasso 7 na melodia do soprano e com uma ligeira variação rítmica. Interessante notar que os arpejos presentes no primeiro movimento também são um elemento pianístico bastante explorado neste movimento. Em seguida, no compasso 14, temos o que seria a parte B do *estilo*, que sugere uma figuração mais rítmica, apesar da continuidade dos desenhos melódicos em oitavas na mão direita. A primeira parte deste segundo tema, entre compassos 14 e 17, começa e termina na tonalidade de Mi bemol, mas não antes de passar pelo segundo grau, (Fá maior) que funciona como dominante do quinto grau da tonalidade de Mi bemol. É interessante notar como Guastavino desloca o ritmo do *estilo* e o faz passear pelas 4 vozes; primeiramente se apresentando na melodia principal entre soprano e contralto, em seguida sendo reforçada pelo tenor (c. 16) e terminando com contralto e baixo numa melodia em terças com a sétima menor, sugerindo uma sonoridade mixolídia. O tema principal desta parte B é repetido entre os compassos 18 e 20, acrescidos de acordes dominantes com diversas extensões, como nonas, nonas bemóis e décimas terceiras.

Feita esta apresentação de introdução – Parte A e Parte B, Guastavino abre uma nova seção a partir do compasso 22, na qual diluirá as características rítmicas apresentadas até o momento e apresentará dois segmentos em dinâmica *pianíssimo*; um deles na tonalidade de Ré bemol maior e outro em Si Maior, todos elaborados sobre sequências harmônicas do tipo II–V7–I.

Podemos considerar que o ápice da peça se dá no momento subsequente, no momento da transformação do acorde de Si Maior no compasso 25 em que um acorde dominante leva a uma cadência deceptiva sobre a tonalidade de Sol maior. A partir desta alteração brusca de coloração harmônica, indica-se a notação de “acelerando” na partitura, ampliando-se a extensão e a densidade dos acordes da mão direita e do acompanhamento da mão esquerda. Num gesto composicional bem dosado, Guastavino chega ao ápice de energia do movimento entre os compassos 28 e 29, sobre uma sequência de dominantes com diversas extensões; a mesma explorada nos compassos 19 e 20. Aos poucos esta melodia se dilui num movimento cadencial estendido a partir do compasso 31, e, sob um pedal em Si_b vai retomando – sem cesuras ou cortes abruptos – o material melódico trabalhado na introdução. Ao ser recuperada neste momento, a introdução assume função transitória de retorno para a parte A, justamente por ter surgido naturalmente da decomposição melódica da seção anterior. O que

seria um retorno à Parte A se converte em uma seção de fechamento, na qual a tonalidade de Mi bemol maior é confirmada e está presente em todos os compassos. Podemos dizer que o segundo movimento vem reforçar a ideia de sutileza, clareza e contenção presente nesta sonatina, demonstrando o cuidado de Guastavino com a forma e sua extraordinária habilidade para trabalhar com pequenos motivos melódicos e convertê-los em grandes agentes transformadores.

III. Presto

O terceiro movimento da *Sonatina em Sol Menor* é bastante contrastante e explora muitas das ideias rítmicas já trabalhadas nas partes anteriores. Podemos compreender este movimento em duas partes que se encaixam numa forma do tipo Introdução – Parte A e Parte B com repetição, sendo que na segunda vez que esta sequência é executada, ela recupera elementos da parte A e B desenvolvendo-os e expandindo-os. A introdução de 16 compassos explora duas espécies de centros tonais, Ré e Sol, servindo-se de diversas formações de acordes, dentre elas uma destacada sonoridade quartal. Os motivos alternam a métrica binária (acéfala) e a métrica ternária, material recorrente nas sonatinas de Guastavino. A predominância dos acompanhamentos arpejados se mantém como nos outros movimentos, bem como o emprego das melodias em terças na mão direita (Ex. 6).



Exemplo 6: Modelo melódico e ritmo trabalhado em toda a Introdução (c.1–4)

Nos oito primeiros compassos do primeiro tema, a melodia em terças sugerida pelos motivos da introdução é variada ritmicamente, novamente alternando entre uma métrica ternária e outra binária. Destaque para as “duínas” que farão parte do material composicional da Parte B (Ex. 7). Estes motivos

Sonatinas latino-americanas para piano

também lembram aqueles presentes no primeiro movimento (a partir do compasso 13).



Exemplos 7: motivos do primeiro tema (c. 21–22)

Após estes oito compassos, no compasso 25, percebemos uma continuação estendida que utiliza motivos melódicos que lembram bastante o ritmo do *bailecito*, gênero predominante na primeira sonatina da obra *3 Sonatinas em Movimentos de Danças* do compositor. A finalização desta primeira parte acontece através de uma cadência perfeita no compasso 36.

Em seguida, inicia-se o que denomino de “Parte B” deste movimento, no qual as dúns assumem o formato em que transcorre a melodia na mão direita. Destacam-se neste trecho as figurações dos arpejos que resultam em hemíolas, causando um efeito de sobreposição métrica sobre o fraseado da mão direita, isto é: a frase iniciada no compasso 37 na mão direita parece transcorrer de maneira fluída até o compasso 42 (término na dominante), sendo acompanhado por estes pequenos impulsos sugeridos pelas 3 notas na mão esquerda (Ex. 8). Na harmonia, uma sequência toniciza Si bemol maior e logo retorna ao tom original através de uma cadência $\flat VI-ii-V-i$. Os compassos 43 e 44 parecem ser uma interpolação que simula a adequação do fraseado e dos arpejos na métrica original. A partir do compasso 45, o efeito das hemíolas retorna e segue uma frase de 4 compassos que chega à tonalidade de Mi bemol maior, para em seguida, através de fragmentações deste segundo tema, alcançar, no compasso 53, um acorde de Lá dominante que prepara o Ré Maior do início da seção de introdução. A repetição da introdução, a partir do compasso 57, acontece com algumas variações como a utilização das oitavas na mão esquerda, a eliminação do arpejo que acompanha o motivo em terças, substituído pelas dúns dispostas em oitavas (Ex. 9).

A Sonatina em Sol menor de Carlos Guastavino (1945)



Exemplo 8: trecho da Parte B (c.38–41)



Exemplo 9: Retorno da introdução com a presença das duínas (c.58–61)

O trecho entre os compassos 72 e 90 parece ser o clímax deste movimento. Interessante perceber que Guastavino recorre à linguagem romântica em seus momentos de “ápice de energia”, desobrigando-se a manter o tipo de movimento enérgico explorado até então. Os arpejos da mão esquerda desenhavam movimentos ascendentes e cada vez mais amplos e a melodia principal vai se ampliando em tessitura. O compositor mescla na melodia os motivos da parte A e da parte B, alcançando novamente o acorde da dominante da tonalidade original no compasso 90 (Ex. 10).

Segue uma espécie de seção de transição no compasso 91 até o compasso 117. Nos primeiros 8 compassos uma melodia cromática em terças se distende sobre o centro tonal de Ré. O motivo melódico se assemelha ao elaborado a partir do compasso 25, que associamos anteriormente ao gênero argentino *bailecito* (Ex.11).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system is marked 'enérgico' and features a rhythmic pattern in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes. The second system is marked 'casi glisando' and 'f', showing a glissando effect in the right hand and a bass line with eighth notes. The third system is marked 'molto riten.' and 'allarg.', showing a deceleration in the right hand with eighth notes and a bass line with eighth notes.

Exemplo 10: Clímax do terceiro movimento (c. 71–85)

The image shows a section of musical notation for piano. The right hand starts with a piano dynamic 'p' and a tempo marking 'poco a poco a tempo'. The left hand has a 'cresc.' marking. The music features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, both with a gradual increase in volume and tempo.

Exemplo 11: Seção de “transição” (c. 91–94)

A partir do compasso 99, temos uma alternância entre dois acordes – C#7 e D7(#9) – baseados no mesmo motivo melódico. Através de uma passagem cromática entre os compassos 104 e 105, o mesmo segmento é repetido agora entre os acordes de A7 e D7. Esta seção finaliza numa extensão do acorde dominante da tonalidade original (Sol menor) para então desembocar no trecho da cadência final, no qual o tema da introdução retorna de maneira “rítmica e vigorosa” e em dinâmica *fortíssima*. A estrutura de acordes quartais se estabelece na mão esquerda, levando a mão direita a explorar toda a extensão do registro

A Sonatina em Sol menor de Carlos Guastavino (1945)

médio-agudo do instrumento, trazendo a tonalidade homônima como responsável por esta finalização estonteante.

Referências

1. Foschiera, Marcos Matturro; Barbeitas, Flávio Terrigno. 2017. Conexões folclóricas: gênero Estilo na obra Sonata n.1 de Carlos Guastavino. In *XXVII Congresso da Associação de Pesquisa e Pós-graduação em Música*. Campinas: ANPPOM.
2. Mansilla, Silvina Luz. 2007. *Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino*. Tese de Doutorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letra.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA DE EUNICE KATUNDA (1946)

*Cristina Capparelli Gerling
Gabriel Neves Coelho*

A produção de Eunice Katunda¹ compreende um período de quarenta anos, entre 1943 e 1983, e inclui obras tonais, modais, atonais livres e dodecafônicas, algumas delas de cunho abstrato e modernista bem como outras francamente nacionalistas e com fortes alusões ao folclore brasileiro. Essa variedade de estilos na sua produção se explica porque na sua juventude e primeira maturidade a compositora se deixou influenciar por dois músicos e compositores com posicionamentos artísticos muito antagônicos: o brasileiro Camargo Guarnieri (1907–1993) e o alemão H. J. Koellreutter (1915–2005). Katunda, aluna de composição de Guarnieri desde 1941, ao retornar para o Rio de Janeiro em 1946, bandeou-se para o grupo *Música Viva*, capitaneado por Koellreutter. Formidável pianista que era, estreou muitas obras de integrantes do grupo, incluindo suas próprias, principalmente em transmissões radiofônicas.

No decorrer da década de 1940, Camargo Guarnieri sentiu que o nacionalismo musical que alicerça sua produção, e de seus contemporâneos, estava perdendo terreno para o dodecafonismo propagado por Koellreutter. Esta rivalidade foi se agravando, tendo tomado contornos dramáticos em 1950 com a publicação da *Carta aberta aos críticos e músicos do Brasil*. Nesse documento, Guarnieri denuncia os processos composicionais europeus – dentre esses o dodecafonismo ensinado aos jovens compositores brasileiros, que para ele se constituía em um afastamento e eventual perda do folclore nacional como esteio composicional no nosso país. Dentre os fortes impactos produzidos pela *Carta*,

¹ Eunice do Monte Lima (Rio de Janeiro, 1915 – São José dos Campos, 1990) foi uma compositora, regente, pianista e professora brasileira. Casou-se com o matemático Omar Catunda em 1934, aos 18 anos, mudando-se logo após para São Paulo. Em 1964, já separada, troca o “C” de Catunda por “K” para dissociar seu sobrenome do ex-marido (Holanda, acessado em 04-05-2023).

Eunice Katunda retornou para o lado nacionalista e passou a defender fortemente o seu primeiro mentor, Camargo Guarnieri.

Nesse contexto, propomos que a *Sonatina para piano* (1946) de Eunice Katunda espelha a contenda entre Guarnieri e Koellreutter ao sintetizar alguns dos elementos e recursos utilizados tanto pelos nacionalistas brasileiros quanto pelos progressistas europeus. O Quadro 1 apresenta dados identitários da obra.

Sonatina para piano Rio de Janeiro, 1946 (rev. 1965)	Movimentos I. Introdução – Calmo – Animado (81 compassos)	Dedicatória ---
Edição Manuscrito	II. Andante calmo (48 compassos) III. Animado (68 compassos)	Duração aproximada 10'00"

Quadro 1: Dados identitários da *Sonatina para piano* de Eunice Katunda

Trata-se de uma obra que trafega voluntariamente entre acenos para uma centricidade tonal de longo prazo e uma atonalidade áspera e dissonante no curto prazo, ambos temperados por um pianismo exuberante. A aderência aos processos contrapontísticos estritos é digna de nota, tendo em vista que em 1948 ela estreou com sucesso o *Ludus Tonalis*² (1942) de Hindemith em Milão, na Itália, portanto dois anos após a composição da *Sonatina*. Sabendo que Katunda viajou para a Europa por incentivo de Koellreutter, e sabendo do envolvimento da compositora com o grupo *Música Viva*, é possível aventar que a compositora já tivesse tido a oportunidade de consultar a partitura do *Ludus*, ou de outras obras baseadas em recursos composicionais adotados pelo modernismo europeu da primeira metade do século XX. Evocando, à sua maneira, o movimento de “retorno a Bach” tão influente a partir dos anos 1920, o estilo tão marcantemente polifônico e neobarroco dos movimentos rápidos da *Sonatina* aponta para esta direção. No entanto, o movimento “de retorno a Bach”³ também não deixou Guarnieri impune, como mostra a sua *Sonatina no. 3*, sendo a Fuga do último movimento um palimpsesto da Fuga em Mi Menor BWV 855, do *Cravo Bem*

² Formado por 25 movimentos organizados em Prelúdio, Fugas, Interlúdios e Poslúdio, a obra *Ludus Tonalis*, do compositor Paul Hindemith, foi escrita em 1942, e por seu conteúdo polifônico tem sido descrita como o *Cravo Bem Temperado* do século XX.

³ Movimento inicialmente marcado pela adoção de processos composicionais neobarrocos na composição da *Sonata para piano* (1924), de Igor Stravinsky.

Temperado. Portanto, a complexidade da adoção de modelos composicionais dá margem para ponderações analíticas profícuas também nesta obra.

No decorrer dos dois movimentos rápidos, há uma proliferação de movimentações contrárias das vozes, que formam verticalidades baseadas em segundas menores e maiores, sétimas, nonas, trítonos, e quartas justas. É possível observar como o discurso musical destaca Dó# em inícios e em finalizações de frases e períodos ao longo dos três movimentos. Em algumas passagens são estabelecidos relacionamentos de longo alcance entre Dó#, Sol# e Ré#, tanto no primeiro quanto no terceiro movimento, assim como é possível sentir uma discreta presença de Fá# menor no segundo movimento. No entanto, como as formações dissonantes permanecem ativas na duração de cada um dos movimentos, a pontuação e a delimitação das frases é articulada mais pelo jogo entre valores mais longos e mais curtos inseridos nos desenhos contrapontísticos, bem como pelo direcionamento ascendente e descendente das passagens, do que por relações tonais explícitas. Ao contrário, a compositora mantém uma ambivalência entre definições tonais e sua negação através da arquitetura dos intervalos dissonantes reiterados. Além disso, com exceção da Introdução, a compositora praticamente não especifica um plano dinâmico para a obra. Por este motivo, assim como na interpretação de Bach ou outros compositores barrocos, torna-se muito importante compreender a arquitetura musical da peça para que se possa elaborar um plano dinâmico que seja expressivo e musicalmente coerente⁴.

Disposto em 81 compassos, o primeiro movimento tem início com uma seção introdutória ao estilo de uma majestosa sarabanda na sua imponência e marcha deliberada por todo o teclado. Como pode ser observado no Ex. 1, a *Introdução – Calmo* (c. 1–12), que caminha em passos lentos (c. 1–2), vai ganhando impulso ao agregar colcheias (c. 2–9) e semicolcheias (c. 10–12) até formar o principal contorno temático do *Animado*, com início no compasso 13. Esse elemento se caracteriza pela bordadura Dó#–Si (mão esquerda em oitavas no registro grave do piano, c. 10–12). Apesar da ambivalência tonal, Dó# é uma âncora, um ponto de partida e de retorno para este e os demais movimentos.

⁴ A Sonatina - *Ojos que te vieron ir... cuándo te verán volver...* (1927), do cubano Alejandro Caturla, cuja análise está contemplada no presente fascículo, compartilha desta mesma ausência de indicações dinâmicas, ainda que se trate de uma obra mais curta, em um único movimento.

Na seção introdutória, a compositora expõe os principais elementos que serão utilizados no decorrer da *Sonatina*, elencados no Quadro 2. O elemento *a*, que associamos à sarabanda nas suas várias elaborações, terá uma função importante também no segundo e terceiro movimentos. O elemento *b*, que inicia com quatro notas repetidas seguidas de uma caída mais rápida igualmente terá um papel relevante não só neste primeiro movimento, mas também no decorrer da obra, especialmente como o tema principal do terceiro movimento. Quanto ao elemento *c*, a compositora o emprega na direção ascendente, como visto no Quadro 2, mas também de maneira descendente. Emprega-o também em aumentação, diminuição, ampliação e compressão no segundo movimento (seção *Muito lentamente*, c. 28–30).

Sonatina para Piano

Eunice Katunda (1946)

Introdução - Calmo

5

9

12





I

Animado

Exemplo 1: Introdução do primeiro movimento (c. 1–12)

Sonatinas latino-americanas para piano

O elemento *d* é uma bordadura que vai sendo ampliada (c. 10–12) até originar o tema do *Animado*. É significativo que a configuração de bordadura (c. 13) está apoiada na quádrupla repetição de Dó#, e que prossiga com um movimento descendente. Ou seja, o elemento *b* acrescido de bordaduras inferiores e superiores forma o elemento *d* tal como utilizado como o principal contorno melódico-rítmico no *Animado*. Dessa forma, pode-se afirmar que existe proximidade entre os quatro elementos explicitados no Quadro 2. Combinados e reelaborados, fornecem parte muito significativa do material utilizado na construção da *Sonatina*. Esse nível de economia de materiais, e de elaboração de poucos elementos para construir e unificar uma obra, aproxima mais a compositora dos processos associados à Segunda Escola de Viena do que dos compositores brasileiros do modernismo nacionalista.

Elementos da Introdução elaborados no decorrer da <i>Sonatina</i> para piano de Eunice Katunda	
a) 	b) 
c) 	d) 

Quadro 2: Elementos *a*, *b*, *c*, e *d*, extraídos da Introdução (c. 1–12) que elaborados unificam os três movimentos

No *Animado* (a partir do c. 13), Dó# e Sol# vão exercer o papel de pilares tonais de longo prazo, formando um arcabouço de um *Allegro* de sonata articulado através de uma textura de invenção a duas vozes (veja Quadro 3). Mantendo um estilo de escrita bem humorada, o resultado sonoro produz um ambiente irrequieto e empolgado.

Como explicitado no Quadro 3, após a introdução, a disposição formal do primeiro movimento segue o padrão de um *Allegro* de sonata organizado em exposição (c. 13–33), desenvolvimento (c. 34–58), e recapitulação (c. 59–81). Percorrendo toda a extensão do teclado, a compositora não economiza nas configurações escalares, nos saltos, e nas rápidas trocas na direção das melodias,

como pode ser conferido no Ex. 2. Em acréscimo, essas configurações encontram uma forte base em recortes, aumentações e diminuições dos elementos *a*, *b*, *c*, e *d*, já apontados. Na nossa percepção, o aspecto de maior demanda na execução da obra fica por conta dos constantes saltos à distância de mais de duas oitavas em rápida velocidade e, frequentemente, com localização variada quanto aos registros do instrumento (c. 24–29). O pianista experiente vai levar em conta a acentuação *off-beat* da mão esquerda como condução para o baixo grave, criando assim um “*swing*” a ser explorado, pois parece ajudar a amenizar estas dificuldades, ou pelo menos deixar os saltos mais orgânicos.

Disposição formal do primeiro movimento			
Introdução (c. 1–12)	Exposição (c. 13–33)	Desenvolvimento (c. 34–58)	Recapitulação (c. 59–81)
Como uma imponente sarabanda.	Invenção a duas vozes (c. 13–16, m. d.) Compassos. 17–20 (m.e.) em cânone à oitava, com a m. d. apresentando um contra-sujeito. Pequena transição (c. 21–23). 2ª ideia (c. 24–33). A partir do compasso 30 as duas ideias se apresentam em superposição, formando uma breve conclusão da seção.	Elaborações sobre as duas ideias principais com contraponto invertido e imitativo. Teclas brancas x teclas pretas (c. 34–38), gerando ambiente sonoro bitonal ou politonal. Elaboração sobre o pedal Dó# (c. 43–49), seguido de uníssono (c. 49), e sequências bitonais (c. 50–58) que elaboram as duas ideias principais.	Duplo retorno da primeira ideia iniciando na m. e. (c. 59–65) seguida de transição (c. 67–69). 2ª ideia (c. 70–78). Coda sobre a 1ª ideia (c. 79–81).
→ Dó#	Dó# → Sol#	Bitonalidade/passagens em Sol Maior → Sol#	Dó# → Sol# → Dó#

Quadro 3: Disposição formal do primeiro movimento

Compactuando com o estilo de invenção como veículo para demonstrar competência no manejo do contraponto imitativo e invertido, bem como no emprego de uníssonos e pedais tonais, o desenvolvimento (c. 34–58) estrutura-se

Sonatinas latino-americanas para piano

como um elaborado episódio de uma obra polifônica. Como pode ser visto ainda no Ex. 2, o desenvolvimento inicia com um jogo de imitação entre teclas brancas (m.d.) e teclas pretas (m.e.) nos compassos 34–37. É digno de nota o nível de manipulação dos elementos utilizados em combinação com aumentações e diminuições, bem como a recombinação de elementos entre si.

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The first system starts at measure 22. The second system starts at measure 25. The third system starts at measure 29. The fourth system starts at measure 31. The fifth system starts at measure 33. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A 'rall. molto' marking is present in the fifth system, followed by an 'a tempo' marking. The key signature is one sharp (F#).

Exemplo 2: Final da exposição e compassos iniciais do desenvolvimento do primeiro movimento (c. 22–37)

Seguindo os preceitos formais, na recapitulação as duas ideias principais reaparecem, incluindo o fato da segunda ideia retornar no mesmo ambiente tonal da exposição e na mesma superposição com a primeira ideia (Ex. 3, c. 74–78). A primeira ideia toma a dianteira e articula a finalização do movimento sobre Dó#, que sem ser maior, menor ou modal, serve de pilar para um encaminhamento Fá#–Sol#–Dó# no último compasso (c. 81).

A Sonatina de Eunice Katunda (1946)

Exemplo 3: Final do primeiro movimento, com as duas ideias principais em superposição (c. 74–81)

Como podemos observar no Ex. 4, os elementos constitutivos do primeiro movimento, em especial o *d* e o *b*, são metamorfoseados no segundo movimento – *Andante Calmo* – para evocar uma atmosfera de noturno, com delicadas nuances e coloridos arrefecidos. Assim, tanto a bordadura que tem *Dó#* como pivô, quanto as quatro notas repetidas seguidas da caída melódica, são exploradas na abertura deste movimento central, no qual a compositora também parece “jogar” conscientemente com a ambiguidade métrica, transitando sutilmente entre 6/8 e 3/4.

Sonatinas latino-americanas para piano

Andante Calmo

Exemplo 4: Início do segundo movimento (c. 1–9)

Como exemplificado no Quadro 4, a organização do movimento pode ser entendida como:

Disposição formal do segundo movimento				
A			B	
a	a'	a''	b	a+b
1–8	9–16	17–27	28–40	41–48

Quadro 4: Divisão formal do segundo movimento

Duas transposições e/ou elaborações definem o início de cada um dos três grupos de frases da seção A, respectivamente: a (c. 1–8), a' (c. 9–16) e a'' (c. 17–27). É digno de nota que no compasso 7, mão direita, e compasso 8, mão esquerda, as linhas descendentes se originam da segunda parte do elemento *b*, isto é, sem as notas repetidas. Este desenho melódico coincide com segmento semelhante usado no terceiro movimento. Na sequência, a seção B retoma contornos melódicos decididamente ancorados no elemento *c* em várias transposições, mas articulando as quartas ascendentes e descendentes em contraponto, principalmente por movimento contrário, com contornos

característicos de *b*. A partir do compasso 41, *b*, *c* e *d* retornam em superposição para terminar este movimento com um gesto arpejado alusivo ao pianismo romântico (c. 47–48).

No terceiro movimento, Katunda imagina sua Fuga seguindo um padrão flexibilizado, como mostra o Ex. 5. Aqui, não podemos deixar de observar que as notas repetidas seguidas de um gesto descendente, e nomeadas nesta análise como elemento *b*, fazem uma alusão ao primeiro movimento da *Sonatina n.º 3* de Camargo Guarnieri, composta em 1937. Nesse contexto, é importante mencionar que, além de sua aluna de composição, Eunice Katunda foi uma pianista que o compositor paulista tinha na mais alta conta, e a quem confiou a performance de muitas de suas obras.

Exemplo 5: Início do terceiro movimento, com a primeira exposição da Fuga (c. 1–13)

Diferentemente do primeiro movimento, a textura contrapontística predominante deste último movimento é de 3 vozes, portanto gerando outros tipos de desafios pianísticos, especialmente na distribuição da voz intermediária entre as duas mãos. Como explicita o Ex. 5, a exposição ocorre entre a anacruse

Sonatinas latino-americanas para piano

para o compasso 1 e 11. Entre os compassos 1 e 3, o tema na voz superior (m.d., c. 1) cede a vez para uma segunda entrada na voz inferior (m.e., c. 2). Duas novas entradas se sucedem, uma no compasso 6 (m.d.) respondida por outra no compasso 7. A partir da última entrada (c. 10), o discurso musical prossegue para uma transição (c. 12–15) no qual o material temático, a métrica e a ideia de linearidade sofrem uma significativa modificação de padrão.

Uma segunda exposição tem início no compasso 16, sendo que o elemento *a* recebe um destaque melódico significativo, em contraponto com recortes do tema principal. O contorno característico deste tema principal retorna parcialmente nos compassos 18–19 e na sua integridade e tom original na mão esquerda (c. 20–21). A partir do compasso 23, o contorno melódico característico do elemento *a* se junta ao *b*, ou seja, o segmento inicial da Introdução (1º mov., c. 1–2) é expandido e se liga ao tema principal da Fuga (3º mov., c. 26–27). Verticalidades quartais de três sons construídos sobre o fragmento da introdução, em ação desde o compasso 23 (m.d.), vão se tornando mais esparsos, até uma parada no compasso 30, quando a mão esquerda apresenta uma elaboração do tema principal em um segmento cadencial que encerra a seção (c. 31).

Disposição formal do terceiro movimento			
Exposição 1 c. 1–11	Exposição 2 c. 16–30	Exposição 3 c. 33–49	Exposição 4 c. 55–65
Transição c. 12–15	Transição c. 30–32	Transição c. 50–54	Coda 66–68

Quadro 5: Divisão formal do terceiro movimento

Assinalando uma nova exposição, o tema principal retorna no seu contorno mais reconhecível no compasso 32, sendo respondido por duas entradas sucessivas com o tema elaborado por supressão da sua finalização característica (c. 32 e 33). Entre os compassos 36 e 49, a cabeça do tema bem como outros segmentos reconhecíveis retornam com frequência, assim como o elemento *a*, que retorna nas vozes mais graves. A partir do compasso 50, o tema principal deste terceiro movimento apresenta um retorno simultâneo a duas

vozes, à distância de sétima e dinâmica *ff*, demarcando claramente o fim da seção.

A quarta e última exposição replica a primeira (c. 56–60), como uma espécie de recapitulação. No entanto, a partir do compasso 61 há uma mudança na elaboração dos materiais, preparando a coda. No compasso 64, o elemento *a* é contrapontado com as notas repetidas, o elemento *b*, seguido de elaborações já empregadas em outras seções. No compasso 67, a passagem em uníssono leva para a conclusão do movimento (c. 68). O acorde final, não obstante a reiteração de Dó#, contém as alturas Si–Fá# organizadas em quartas simultâneas, gerando ambiguidade tonal que é empregada de maneira consciente para encerrar a obra.

Em suma, os comentários analíticos aqui apresentados apontam que a formidável pianista Eunice Katunda não poupou esforços para escrever uma obra que de diminutivo tem somente o título. Além disso, o alto grau de elaboração da Sonatina demonstra uma compositora com amplo domínio dos recursos técnicos e expressivos, e, acima de tudo, capaz de sintetizar de maneira individual as duas principais correntes composicionais de seu tempo.

Referências

1. Gerling, Cristina Capparelli. 2004. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina nº 3. *Debates (UNIRIO)*, v. 7, p. 99–109.
2. Gerling, Cristina Capparelli. 2005. Ecos da Sonatina de Ravel nas sonatinas para piano de compositores brasileiros. In: *Anais do Colóquio Brasil Musical*, v. 1, p. 43–65. Curitiba: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.
3. Gerling, Cristina Capparelli. 2022. As três primeiras sonatinas de Guarnieri. In: *Sonatinas Latino-Americanas para Piano: Guia de Estudos*, fascículo 1, p. 12–30. Salvador: TeMA.
4. Holanda, Joana Cunha. 2015–23. Eunice Katunda (Verbetes). In: *Enciclopédia. Instituto Piano Brasileiro*. <http://www.institutopianobrasileiro.com.br/enciclopedia/Eunice-Katunda> Acesso em: 04 mai. 2023.
5. Neves, José Maria. 2008. *Música contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

Sonatinas latino-americanas para piano

6. Souza, Iracele Aparecida Vera Lívero. 2009. *Louvação a Eunice: Um estudo de análise da obra para piano de Eunice Katunda*. Tese de doutorado. Campinas: UNICAMP.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA INFANTIL DE CLÁUDIO SANTORO (1946)

Gabriel Ferrão Moreira

A Sonatina Infantil é uma peça em três movimentos curtos (vide Quadro 1). Foi escrita por Cláudio Santoro em 1946 e dedicada à Letícia, filha do compositor. De todo repertório dedicado à forma sonata, é a única peça composta para iniciantes (Maibrada 2007). A única versão gravada que pôde ser acessada durante a escrita desse texto foi a que o filho do compositor, Alessandro Santoro, publicou em seu canal do *Youtube*¹. Sua linguagem é de um atonalismo livre, com seções diatônicas e com o uso frequente de acordes quartais e intervalos de segunda e sétima (classe 2)². Tem três seções: 1. Allegro (14 compassos), 2. Lento (9 compassos) e 3. Allegro/ronda (28 compassos).

Sonatina Infantil Brasil, 1946	Movimentos I. Allegro (14 compassos)	Dedicatória À filha, Letícia
Edição Tipografado, sem editora	II. Lento (9 compassos) III. Allegro/Ronda (28 compassos)	Duração Aproximada 1'50"

Quadro 1: Dados identitários da obra

1. Allegro

Podemos reconhecer estruturas “quartais” na melodia dos primeiros compassos (Fá–Dó–Sol) e (Dó–Sol–Ré) (vide Ex. 1). A seção inicia com o intervalo de quinta justa da “tonalidade” da clave. Os três primeiros compassos estão

¹ Link: [Claudio Santoro \(1919-1989\) - Sonatina Infantil \(1946\) \[first recording\] \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...). Acessado em 21/12/2023.

² Intervalos de classe 2 são aqueles que podem ser reduzidos ao intervalo de dois semitons, segundo Joseph Straus em seu *Introduction to Post-Tonal Theory* (2016). A segunda maior possui dois semitons, e a sétima menor pode se transformar em uma segunda maior, portanto ambos intervalos pertencem à classe de intervalos 2. A categoria “classe de intervalos” será usada ao longo do texto com esse sentido.

praticamente dentro do diatonismo de Dó, polarizando a nota Dó³, mas sem sugerir progressões harmônicas. Esse diatonismo sem centro tonal e acompanhamento sugere uma melodia infantil, apontando para uma referência semiótica que simpatiza com o título da peça. Após ela, no compasso 3, Santoro introduz o intervalo de semitom em movimento contrário, contrastando com os intervalos abertos e consonantes dos compassos anteriores, inaugurando a segunda voz da textura polifônica. Do ponto de vista harmônico, no compasso 3 são explorados intervalos dissonantes de classe 2 (Ré³-Mi³ e Ré²-Dó⁴) intercalados por um intervalo de classe 4 (Dó^{#3}-Fá³). Esses primeiros compassos funcionam como *exordium* da narrativa musical; como um espaço para a apresentação dos principais assuntos que serão tratados ao longo da música. De um lado, temos a simplicidade diatônica quase infantil, de outro, elementos cromáticos que dialogam com a linha diatônica, complexificando a textura e estilizando a peça. Essa estética de fusão diatônico-cromática para o piano foi usada por Villa-Lobos em algumas peças de temática infantil, como as duas *Proles do Bebê*, mas, principalmente, as *Cirandas*.

SONATINA - INFANTIL

I **C. Santoro**

Allegro 



Exemplo 1: Compassos iniciais do primeiro movimento

No compasso 4, a mão esquerda volta a priorizar estruturas quartais, por meio do intervalo (Mi^{b2}-Si^{b1}), como no primeiro compasso, mas já “infectada” pelos intervalos dissonantes de classe 1, aparecidos ao compasso 3 – pela nota Ré², que funciona, nesse contexto, como bordadura de Mi^b, suavizando sua apresentação e polarizando-a (Si^b funciona como grau dominante de Mi^b, enquanto Ré é a sensível). No compasso 5, continua a polarização de Mi^b, com uma melodia que apresenta dominante e sensível e nova “tônica” numa

sequência que quase recorre a um acorde completo e sua resolução: Si \flat –Ré–Mi \flat . O acercamento diatônico de Mi \flat fica mais claro no fim do compasso 5 e início do 6, quando Lá \flat 1 se apresenta como nota mais grave e antecipa a chegada de Mi \flat , no compasso 6. Ali, as terças maiores se apresentam como harmonia preferida: as duas mãos apresentam Lá \flat 1–Si \flat 3 seguido de Mi \flat 3–Fá \sharp 3, ainda fora de contexto diatônico. A preferência pelas terças, ao longo do terceiro movimento, é o arcabouço diatônico do equilíbrio diatônico-cromático proposto logo no primeiro movimento. O repouso sob a nota Sol no compasso 7 – mantida desde o compasso anterior – contra Lá \flat no baixo gera novamente a sonoridade dissonante de classe 1. No compasso 8, estruturas de semitom (classe 1) e quartais (classe 5) se alternam, com a valorização do intervalo descendente Sol \flat –Fá, apresentado nas duas mãos (compassos 7 e 8), sendo finalizado ora quarta acima na mão esquerda (Fá1–Si \flat 1) ora quarta abaixo na mão direita (Fá3–Dó3). O conectivo entre o compasso 9 e o 10 é justamente a quarta justa ascendente (Lá1–Ré2) e a segunda menor (Ré2–Mi \flat 2). No compasso 10, as estruturas quartais da mão direita já antecipam o retorno do diatonismo em Dó, próprio da volta ao tema dos primeiros dois compassos (c. 11–12), agora nas duas mãos, em uníssono. Para finalizar a seção I, acordes com coleções quartais são apresentados (c. 13–14): Fá \sharp 2–Dó \sharp 3–Si \flat 3 e Si \flat 2–Mi \flat 3–Lá3. É interessante perceber o deslocamento em quartas das ‘fundamentais’ dos acordes. O fim da seção apresenta o intervalo de classe 2 (Fá1–Sol3), intervalo dissonante suave que aparenta ser um subconjunto da sobreposição de quartas, que sempre resulta em segunda maior em seu vetor intervalar.

Durante todo primeiro movimento, percebemos uma construção textural e rítmica bifásica: um diatonismo lacônico, cheio de frescor, que não se manifesta tonal e um cromatismo que o comenta, sem ferir o jocoso e saltitante aspecto diatônico da melodia.

2. Lento

O início apresenta, em uníssono, os principais intervalos da peça (c. 1–3) (vide Ex. 2). Essa apresentação, sem acompanhamento, lembra do início da música. Essa melodia em 6/8 lembra uma melodia de uma parlenda ou cantiga de roda atonal. Na anacruse, a bordadura Fá–Sol \flat ainda nos assegura a importância dos intervalos de classe 1, os chamados intervalos dissonantes

fortes³, embora sua articulação em piano e bordadura suavize a apresentação. O salto de Sol \flat para Si no compasso 1 reforça a sonoridade quartal que é reiterada no movimento descendente Dó \sharp –Sol \sharp –Ré \sharp logo após. O trecho é finalizado sobre Lá, no compasso 3.

lento \bullet

Exemplo 2: Compassos iniciais do segundo movimento

No compasso 4 inicia-se outra seção, na qual tricordes Mi 1 –Ré 3 –Sol 3 são ouvidos duas vezes. Esses tricordes parecem ser reminiscência da sobreposição das quartas, uma vez que a nota faltante – Lá, entre Mi e Ré – é a última nota da seção anterior, tocada em uníssono. O acorde a seguir (c. 4) Fá 1 –Ré 3 –Sol 3 aparenta ser apenas fruto da movimentação oblíqua das vozes: entretanto, possui o mesmo conteúdo intervalar do acorde anterior – uma quarta e uma segunda maior – mostrando o domínio da harmonia e a concatenação dos aspectos verticais e horizontais por Santoro. Entre esse acorde e a próxima manifestação harmônica quartal temos uma inesperada tríade de Sol Maior (c. 4), que, no contexto, não assume papel funcional algum, sendo uma sonoridade livre, no máximo evocativa. O próximo acorde é Ré $\sharp 2$ –Sol $\sharp 2$ –Dó $\sharp 3$, de sonoridade e apresentação evidentemente quartal. No compasso a seguir ele é modulado pela aparição da melodia Dó 4 –Si $\flat 3$, um eco do final do compasso 2 e do compasso 5. Ainda no compasso 5 um acorde quartal meio tom acima do anterior iniciado em Ré \sharp , Mi 3 –Lá 3 –Ré 4 , ressonância do acorde parecido apresentado no compasso 3, sem a nota Lá. No compasso 6, a melodia alcança a nota Sol 4 , estendendo o acorde anterior a mais uma quarta. O acorde seguinte ainda no c. 6 possui a

³ Vincent Persichetti, em seu livro *Twentieth Century Harmony* (1961), cria uma tabela de consonâncias e dissonâncias relativas para as classes de intervalos. Nessa tabela, considera os intervalos de Classe 1 (segunda menor e sétima maior) os mais dissonantes.

mesma estratégia quartal apesar de apresentação diferente – com a última nota do tricorde abaixo – Si²–Ré^b4–Sol^b4. No compasso 7 o acorde quartal Si^b2–Mi^b3–Lá^b3 encerra a apresentação de acordes quartais. A partir dele os intervalos de classe 2 (segundas e sétimas) dominam como no contraponto das colcheias no mesmo compasso. No compasso final (8) a melodia reforça a importância dos intervalos de 4as e 2as: Lá–Mi^b que tinham sido tocadas simultaneamente no compasso anterior são apresentadas melodicamente. Já a segunda Dó–Si^b, apresentada no compasso 2, aqui é reiterada duas vezes. O último “arpejo” apresenta o conjunto quartal Lá1–Ré2–Sol2, interpolado pela nota Mi entre Ré e Sol, enfatizando a importância desses intervalos na música.

Esse segundo movimento soa mais soturno que o primeiro, e, apesar do compasso de dança, cumpre bem com seu papel de segundo movimento, em contraste ao primeiro.

3. Allegro

Allegro ♩ = (Ronda)

Exemplo 3: Compassos iniciais do terceiro movimento

Esse *allegro*, bastante acelerado, tem um estilo imitativo que sugere uma brincadeira infantil, como pega-pega (Ex. 3). A melodia, como nos outros dois movimentos, inicia sem acompanhamento. Ela se apresenta como o “sujeito” que brinca e, também, como sujeito da invenção. A melodia inicia com um motivo onde segunda menor e quarta justa interagem (Lá3–Sol#3–Ré#3). Esse motivo é repetido uma vez com a adição da nota Dó#3, reforçando o intervalo de segunda maior entre Ré# e Dó#, bem como iniciando uma compensação melódica do

motivo inicial, com ascensão de quartas justas seguidas de uma terça menor (Dó³–Fá³–Si³–Ré⁴), que iniciará o próximo motivo, no compasso 3.

No compasso 4 o sujeito dos compassos 1–4 é transferido para mão esquerda e transposto (T³–transposição de três semitons), enquanto a melodia feita pela mão esquerda, que agora funciona como uma espécie de contrasujeito, reforça os intervalos de classe 2 (segunda maior e sétima menor) em conjunto com a mão direita (c. 4–5). Nos compassos 6 e 7 a melodia escolhida para a mão direita começa enfatizando harmonicamente os intervalos consonantes imperfeitos (3as e 6as) entre as notas Lá³–Fá⁴ e Lá³–Dó⁴, para voltar a reforçar em tempos fortes os intervalos de classe 2 (Ré³–Dó⁴ e Fá³–Sol³).

Percebemos no início desse terceiro movimento a presença das consonâncias imperfeitas (intervalos de classe 3 e 4) pela aparição ocasional de acordes nos compassos 3–4 (Fá³–Si³–Ré⁴ – Si menor) e compassos 6–7 (Lá²–Ré³–Fá³ – Ré menor). Esses acordes são um respiro diatônico no meio da densidade cromática da seção, que já é apaziguada pela quantidade inferior de dissonâncias fortes. No fim do compasso 7 e compasso 8, a mão esquerda faz uma figura divergente (Mi^b³–Ré^b³–Si^b²–Lá^b²–Sol²) que consiste em uma sonoridade parcialmente pentatônica de teclas pretas, formada interiormente por dois intervalos de classe 2 (Mi^b–Ré^b) e (Si^b–Lá^b) separados por intervalo de terça menor.

Nos compassos 9 e 10, uma díade de segunda maior (Ré²–Mi²) e apresentada em contraste com a terça maior (Fá³–Lá³). Nesses compassos a sonoridade percussiva oblitera a percepção de um acorde de Ré menor com 9^a, o acorde sugerido pela mão esquerda nos compassos 6 e 7. No compasso 11, as notas que compõe a quinta justa (Si²–Fá³) interagem com os intervalos principais da peça de forma particular. A nota Si interage com a figura da mão esquerda (Dó²–Ré^b²) formando intervalos de classe 1 e 2, enquanto o Fá³ forma o intervalo de terça menor com Mi^b³. Nos compassos 14–15 a mão esquerda reapresenta o conjunto quase-pentatônico dos compassos 7–8, com outra disposição melódica, contraposto ao intervalo de 3a menor Ré⁴–Fá⁴. O subconjunto pentatônico agora enfatiza os intervalos de segunda (Sol²–Lá^b²) e (Mi^b²–Ré^b²) separados pela quarta justa descendente (Lá^b²–Mi^b²). Após isso, no compasso 16, o tema inicial dos compassos 1–4 retorna, agora em uníssono.

Após essa recapitulação, inicia-se uma seção de acordes que reforçam o valor das sétimas menores e terças menores (c. 21 e 22) (vide Ex. 4). No compasso 24, um acorde sobrepõe um intervalo de quarta justa a uma terça menor, numa

configuração altamente cromática. No compasso 25, uma breve citação do início do tema (“pega-pega”) é apresentada meio tom abaixo, finalizando uma seção do terceiro movimento.



Exemplo 4: Seção de acordes e pontuação formal (c. 21–28)

De fato, o trecho que se segue tem características de coda, com intensa fragmentação motivica e abandono da citação do tema. Parece que a brincadeira está ficando mais séria, mais intensa. No compasso 29, a melodia de a colcheias delineia dois intervalos de segunda separados por uma terça (vide compasso 17). No compasso 31, a sonoridade quartal retorna com o acorde (Dó4–Fá4–Si♭4), enquanto o intervalo de segunda menor (classe 1) gera um encrespamento da textura (Dó4–Ré♭4). Nos compassos 33–34, a figura Mi–Si–Lá em uníssono reorganiza a matriz quartal, e sua resolução em Sol# parece evocar o tema e sua segunda menor descendente. No compasso 36, um insuspeito acorde de Si♭ menor, flerta com o intervalo de segunda maior melódica que a voz mais aguda apresenta. Eventualmente (c. 3) o próprio acorde se transfigura, tendo sua fundamental elevada meio tom. Essa cromatização encontra certo repouso agora no pré-anunciado acorde de Fá sustenido menor do compasso 38. Nos compassos 39–40 um trecho diatônico culmina numa nota cromática (Si natural), que antecede a aparição do último acorde quartal, após o qual a música termina com pontuações graves da nota Lá, de forma semelhante ao desfecho da seção anterior à coda (c. 26–27). Ao fim da brincadeira, todos descansam.

Referências

1. Maibrada, Heloísa A. 2007. *Musical integration: the stylistic evolution of the music of cláudio santoro as observed in his works for piano*. Tese de doutorado. Maryland: University of Maryland.
2. Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony: Creative Aspects and Practice*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.
3. Straus, Joseph. 2016. *Introduction to post-tonal theory*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA Nº 1 DE CLÁUDIO SANTORO (1947)

Gabriel Ferrão Moreira

A Sonatina nº 1 de Cláudio Santoro foi escrita em 1947 em Paris. É uma peça de grande riqueza rítmica e complexidade harmônica, onde o plano tonal tradicional da sonatina é transposto com precisão para o ambiente pós-tonal engendrado pelo compositor. Possui três movimentos: Allegretto, Adagio e Presto (ver Quadro 1).

Sonatina No 1 Paris, 1947	Movimentos I. Allegretto (92 compassos)	Dedicatória ---
Edição Editora Savart, 1986	II. Adagio (32 compassos) III. Presto (66 compassos)	Duração Aproximada 4'25"

Quadro 1: Dados identitários da obra

1. Allegretto

Esse movimento possui grande intensidade rítmica e exige clareza interpretativa e precisão (Ex. 1). O uso de subconjuntos diatônicos de distintas transposições gera um colorido pós-tonal claro e afiado. Dos compassos 1 ao 13 Santoro apresenta o tema inicial. Nos três primeiros compassos (c. 1–3) ele utiliza um subconjunto diatônico que polariza Lá¹ – conjunto [4, 6, 9, 11] de forma prima (0257)² – ordenado por quartas. Enquanto isso, apresenta uma oposição tritonal na mão esquerda (037), formando o acorde de Mi bemol maior e fragmentos dessa escala diatônica até o c. 4. Neste mesmo segmento percebemos notas do diatonismo de Lá, já que a ideia inicial se “dissolve” na escala diatônica

¹ “Polarização” é o processo de dar importância a alguma nota por meio de destaques feitos por repetição da mesma ou por sua ausência intencional, num contexto onde seria evidente sua presença (Salles 2009).

² A terminologia de análise desse artigo é baseada na teoria dos conjuntos, que procura organizar conjuntos de notas no contexto pós-tonal (Straus 2016).

Sonatinas latino-americanas para piano

descendente (Lá–Sol#–Fá#–Dó#–Mi). A partir do compasso 5, há uma mistura na melodia entre os dois conjuntos principais; durante esse novo trecho que vai até o compasso 9 percebemos a mistura desses dois eixos diatônicos com predominância de Mi bemol, com eventuais granulações em segundas menores (como as frequentes oposições entre Ré e Réb, Dó e Dó#, etc). Do ponto de vista temático, podemos dizer que o primeiro tema está estruturado da seguinte forma (Ex. 2): c. 1–4 (ideia básica e ideia contrastante), c. 4–5, gesto virtuosístico interpolado, c. 6–10, gesto de continuação (caracterizado, principalmente pela fragmentação temática) e c. 10–12, repetição do gesto de continuação com ênfase (oitava acima na melodia e exploração dos graves no piano).

Allegretto

Ideia básica Ideia contrastante Gesto

virtuosístico Continuação

Repetição da Continuação

Exemplo 1: Primeiro tema

No desenvolvimento interno do primeiro movimento (c. 14–41) o compositor utiliza fragmentos do tema e de intervalos (segundas, quartas...) e faz um jogo com acentuação e troca de fórmula de compassos, com sequências e transposições. Nos c. 42–55 o tema principal reaparece transposto um tom

abaixo, com algumas alterações. Nos c. 56–70 ocorre o segundo desenvolvimento interno. Esse é semelhante ao primeiro, encerrado pelo gesto pianístico “arpejo” ascendente e descendente. Na coda (c. 71–92) (Ex. 2), fragmentos do tema principal são tocados. No compasso 72 ele inicia polarizando Fá e no c. 74 polarizando Dó. Fragmentos do tema são apresentados, valorizando os intervalos harmônicos de maior ocorrência ao longo da peça.



Exemplo 2: Início da coda

2. Adagio



Exemplo 3: Compassos iniciais do segundo movimento

O segundo movimento da Sonatina tem uma estrutura homofônica mais regular, onde notas longas da mão esquerda sustentam melodias em um 6/8 dançante, embora soturno pelo franco uso de dissonâncias (Ex. 3). Esse

movimento é estruturado como uma forma ternária ABA, como é de se esperar pela prescrição formal. É o movimento com menor número de compassos da peça, o que o equilibra em duração com os outros dois, já que é o mais lento.

A seção A (c. 1–5) inicia com a apresentação da estrutura quartal FP (027) na melodia, em semelhança estrutural com o primeiro tema do Allegretto. No compasso 2 a mão direita transpõe (027) um tom abaixo a transformando em um acorde cheio em mínima. No mesmo compasso, a mão esquerda adiciona a nota Lá \flat , inserindo mais uma quarta ao agregado e um intervalo de classe 1 contra o Sol 3 da mão direita; ambos gestos reforçam a importância estrutural do intervalo de classe 1 na peça como um todo e nessa seção (o intervalo de classe 1 havia sido explorado no primeiro compasso – Mi 2 da mão esquerda contra Ré \sharp^3 da direita). A pontuação Lá \flat 1 e Lá \flat 0 na mão esquerda também reforça a importância estrutural dessa classe de intervalos. No compasso 3 o conjunto (027) é transposto tom abaixo e sustentado harmonicamente no compasso a seguir, onde a música restante apresenta conjuntos quartais como acordes a partir de Si \flat , Lá e Fá (c. 4). A presença desses intervalos de semitom e quartas geram uma dinâmica de abertura e fechamento de intervalos, de consonância e dissonância relativas, o que é muito interessante para manter o aspecto dramático de cantilena atonal do movimento.

Na Seção B (c. 5–16), os intervalos de classe 2 recebem destaque e conjuntos que os possuem também reforçam intervalos quartais. É o caso da melodia dos compassos 7 e 9. O repouso da melodia do c. 7 é promovido pela classe 2 e o repouso do c. 9 é o conjunto quartal (027) adicionado da nota Fá \sharp , formando intervalo de classe 2 com o Mi do Tenor (0247). Nos compassos 11 e 12 a estrutura Mi \flat –Fá obtida nos registros extremos da peça e repetida duas vezes, reforçando a classe 2 como harmonia principal desse tema. No c. 11 essa estrutura se alterna com a do c. 9 (0247), também reforçando o intervalo 2, mas de forma mais preenchida (menos lacônica). Assim como no Allegretto, o conjunto (037) – tríades – aparece em diferentes contextos na peça, jamais sugerindo progressões harmônicas ou funções. Podemos ver, por exemplo, uma tríade de Mi maior na voz interna do c. 11. A estrutura 0247 do c. 11 é transposta semitom abaixo e com inserção de uma quarta acima. É transposto de forma não paralela terça menor abaixo e por fim semitom acima, onde um repouso relativo se apresenta. Após uma figura que propõe um clímax rítmico harmônico, nos c. 15–16, ainda em forte, acordes quartais se sucedem, de forma recessiva, um

pentacorde (02357), um tetracorde (0257) e um tricorde; o final dessa seção está no tetracorde inicial (027).

A coda do movimento (c. 17–34) inicia com figuras rítmicas dispersas, enfatizando os intervalos principais do adágio: segundas menores e quartas justas (c. 17). No c. 18, o dó da mão esquerda e contraposto ao dó# da mão direita que inicia o tricorde (027), bastante utilizado até aqui. Do c. 18 para o c. 19, a quinta justa descendente em uníssono Mi^b–Lá^b reforça também o aspecto quartal (classe 5) da seção. No c. 21 o tricorde 037 – formando um inusitado Ré maior – é seguido pelo tetracorde quartal a partir de Ré, com uma oscilação de segunda menor no baixo (Fá#–Fá). No c. 22 o pentacorde 02357 reaparece e no 23, um intervalo classe 5 (Mi–Lá) surge na região mais aguda da peça. No c. 24, a mão direita apresenta quartas paralelas até o momento inauditas. Enquanto isso, na mão esquerda, a melodia progride por quartas ascendentes, delineando novamente o acorde de Ré maior e apontando o fragmento cromático (1). O c. 25 epitomiza a presença de segundas menores e da quarta justa; as primeiras na mão esquerda estruturam a melodia, a segunda, sustentada pela mão direita. O c. 120 apresenta uma estrutura curiosíssima: a figura em semicolcheias na mão esquerda possui simetria com eixo em Fá²: a nota separa dois trítomos (as quartas aumentadas Fá#–Dó e Sol–Ré^b) distantes de semitom. Nos compassos a seguir, figuras com semitons e quartas se sucedem de forma não circunscrita a algum motivo específico. Entretanto, é curioso notar, no c. 32 que a mão direita alterna, por movimento contrário de semitom duas estruturas de classe 5. No c. 33 o conjunto 027 aparece duas vezes, e no compasso final, o tricorde aparece novamente, concluindo o movimento.

3. Presto

A seção se estrutura como uma alternância constante entre momentos de um moto perpétuo – acompanhamento sem melodia na mão esquerda – e trechos nos quais uma melodia atonal livre se sobrepõe ao acompanhamento do piano (Ex. 4). Nos compassos 1–4 as notas nas cabeças de tempo delineiam os intervalos estruturantes da peça como um todo: classe 5 e classe 1. No c. 4 o segundo tempo apresenta a coleção quartal (027), utilizada bastante na peça. Nesses primeiros compassos um novo tricorde resume essas características harmônicas gerais, o (016).



Exemplo 4: Compassos iniciais do terceiro movimento

No compasso 5, inicia uma melodia – semelhante a um cantochão atonal – em clave de fá e é acompanhada pelo baixo em colcheias que delineia tricordes quartais e tricordes quarta + segunda menor. Dos c. 8–14 há um interlúdio entre melodias que se assemelha à introdução do compasso 1 ao 4, apresentando um acompanhamento que estabelece o clima harmônico voltado para os intervalos principais. Do c. 14 ao 25 a melodia aparece novamente, agora constituída por saltos, em contraste à melodia anterior. Entretanto os intervalos harmônicos da melodia e da harmonia reforçam as segundas e quartas sobrepostas. Do compasso 26 ao 28 temos um novo interlúdio. A melodia que começa no c. 29 articula agora graus conjuntos e saltos, priorizando, além dos intervalos anteriores, as terças. Elas também aparecem na harmonia do acompanhamento, escritas, às vezes como quartas diminutas. No c. 34, a seção é concluída com tricordes quartais à mão direita, em configurações que ainda dão destaque às terças. No c. 36 inicia a recapitulação da seção A. No c. 40 inicia nova melodia, onde intervalos de segunda menor, terça menor e quarta justa continuam presentes. No c. 60 inicia seção de acompanhamento à guisa de coda. No c. 63 um acorde sobrepõe os principais intervalos da peça.

Referências

1. Salles, Paulo de Tarso. 2009. *Villa-Lobos: processos composicionais*. Campinas: Editora da Unicamp.
2. Straus, Joseph N. 2016. *Introduction to post-tonal theory*. Nova Iorque: W. W. Norton & Company.



[Material Suplementar](#)

TRES SONATINAS: SOBRE RITMOS DE LA MANERA POPULAR ARGENTINA (1949)

Maria Beatriz Cyrino Moreira

Ao unir três Sonatinas dentro de uma mesma obra, Guastavino nos oferece duas possibilidades de interpretação: podemos intuí-la ao mesmo tempo como movimentos de uma forma Sonata ou como partes de uma Suíte de Danças (Quadro 1). Nessas peças, apreciamos a destreza do compositor na escrita da linguagem pianística que mantém o caráter pulsional dos ritmos populares argentinos. Guastavino não cria figurações “estilizadas” para sugerir tais gêneros, mas as integra como elementos motivicos fundamentais para o desdobramento da forma sonatina. Assim como sua “Sonatina em Sol menor”, estas obras podem dissimular uma aparente simplicidade, mas trazem diversos desafios técnicos ao intérprete.

Tres Sonatinas: sobre ritmos de la manera popular argentina Buenos Aires, 1949	Movimentos I. Movimiento – Allegro decidido (148 compassos) II. Retama – Allegretto (134 compassos) III. Danza – Allegro deciso (192 compassos)	Dedicatória I. Isidro Maiztegui II. María Inés Gomez Carrillo III. Rudolph Firkusny
Edição Ricordi Americana – Buenos Aires, 1950		Duração aproximada 14’35”

Quadro 1: Dados identitários da obra

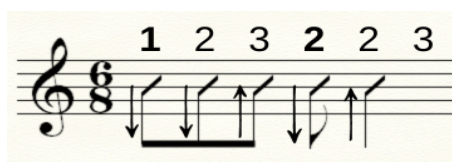
1. Movimiento

A primeira Sonatina, intitulada “Movimiento”, possui a indicação de *allegro decidido* e remete ao gênero latino-americano chamado *bailecito*. O *bailecito* é uma dança cadenciada de par de origem boliviana que ficou popular nas cidades do norte da Argentina, como Tucumán, Salta e Santiago del Estero. O título “*movimiento*” provavelmente remete ao termo hispânico para se referir aos “passos” característicos de uma dança, sendo cada um deles um “*movimiento*” distinto. De acordo com a pesquisadora Silvina Luz Mansilla, o *bailecito* e o *gato* “aludem ao aspecto rítmico que distingue essas espécies no âmbito rural:

Tres Sonatinas: sobre ritmos de la manera popular Argentina (1949)

repetição da figuração ternária, ritmos com hemíolas e combinação de compassos 6/8 e 3/4. No caso do Bailecito, este está frequentemente em tempo moderato, em tonalidade menor e indicando influência da pentatônia característica do noroeste argentino. O Gato por sua vez é mais vivo e frequentemente emprega o modo maior” (Mansilla 2007, p. 143)¹.

Apesar de ser difícil encontrar estudos mais detalhados sobre o gênero, estão disponíveis na internet diversos registros áudio-visuais em que músicos ensinam o padrão rítmico do bailecito (Ex. 1). Em um desses vídeos, podemos observar um modelo deste padrão sendo executado em um *charango* (instrumento de origem Boliviana), exemplificado da seguinte maneira:



Exemplo 1: Levada de bailecito no charango². Os golpes de mão direita no instrumento envolvem o seguinte padrão: baixo, baixo, cima, baixo e cima.

O tema primário desta Sonatina (Ex. 2) possui um caráter vivo e vigoroso, é apresentado na tonalidade de Lá menor (c. 1 a 12) e possui semelhanças com o padrão rítmico apresentado acima.



Exemplo 2: Trecho do tema primário da Sonatina “Movimiento” (c. 6–8)

¹ “[...] aluden al aspecto rítmico que distingue a esas especies en el ámbito rural: repetición de la figuración de pie ternario, ritmos hemiolados y combinación de los compases de 6/8 con 3/4. En el caso del Bailecito, con frecuencia está en un tempo moderato, tratado en tonalidad menor o acusando influencia de la pentatonía característica del noroeste argentino. El Gato en cambio es más vivaz y frecuentemente emplea el modo mayor” (Mansilla 2007, p. 143).

² <https://www.youtube.com/watch?v=1z36eAsT3s4>. Acessado dia 3 de julho de 2023.

Além disso, este tema pode ser entendido como uma “estrofe” de 12 compassos com 3 segmentos distintos do tipo “pergunta-resposta-resposta”, estrutura semelhante às de alguns gêneros populares argentinos. O tema inicia com um movimento entre os acordes iv–i e possui uma ideia básica composta (c. 1–4), seguida de continuação (c. 5–12). Entre os compassos 9 a 12 – a extensão da continuação –, Guastavino emprega a sobreposição da métrica ternária e binária (Ex. 3), apresentando a resposta melódica na mão esquerda junto a um aumento da atividade rítmica e harmônica que nos leva a uma semicadência.



Exemplo 3: Sobreposição da métrica ternária e binária (c. 9–12)

Em seguida, o tema é rerepresentado num registro agudo e rearmonizado pelo compositor por meio de uma sequência de acordes dominantes com extensões totalizando 8 compassos e finalizando numa cadência autêntica perfeita (B \flat 7–B7–Em) sobre o quinto grau menor (Mi menor).

O tema secundário, disposto sobre o quinto grau menor, exibe seu caráter contrastante através de uma melodia *cantabile* que parece ecoar à distância. Para reforçar esta ideia de contraposição, Guastavino recorre à sonoridade modal (dórica), nos levando ao tema de encerramento logo após uma cadência perfeita na tonalidade original, entre os compassos 29 e 30 (Lá menor). Nota-se que ambos temas primário e secundário exploram o intervalo de quarta ascendente em seu motivo principal. O tema de encerramento recupera a tonalidade de Mi menor insistindo na sonoridade do modo dórico com a inclusão do acorde de IV7 (Lá maior com sétima menor) a partir do compasso 39. Nesta finalização, observa-se a importância do recurso rítmico que desloca o acorde do quarto tempo do compasso composto (6/8), antecipando-o, como demonstrado no exemplo abaixo:



Exemplo 4: Antecipações rítmicas características (c. 39–42)

A seção de desenvolvimento é elaborada entre os compassos 46 e 97. Inicia com uma textura *fugatto* que explora o mesmo contorno melódico do tema principal e atravessa uma série de progressões harmônicas que não se resolvem, nos conduzindo a um dos momentos mais belos da seção: o compasso 54. Nele, atinge-se a tonalidade de Fá maior, numa seção de clara sensibilidade melódica e harmônica, que se estende até a retomada, entre os compassos 59 e 61, da mesma ideia temática apresentada no tema primário (entre compassos 9 e 12). Nela, reaparece a sobreposição das métricas binárias e ternárias e a troca das funções das mãos, com a direita marcando o pulso ternário. Outra seção de transição (compasso 62 a 68), nos leva ainda mais longe através de uma série de progressões II–V7–I que culminam na distante tonalidade de Lá bemol maior. Este pode ser considerado um segundo clímax da seção, que reavê o desenho motivico do tema secundário. Mas a luminosidade harmônica que advém destas duas tonalidades (Fá maior e Lá bemol maior) dura pouco; em seguida, Guastavino emprega o recurso de transformação do modo maior para o modo menor (Ex. 5), dissipando toda a energia acumulada de maneira súbita, em dinâmica *pp* na tonalidade de Lá bemol menor.



Exemplo 5: transformação do Lá bemol maior em Lá bemol menor (c. 69–72)

O trecho que precede o compasso 72 parece ser o ápice da seção de desenvolvimento e é um dos momentos mais românticos da peça: nele, o material

do tema de encerramento é retomado e se direciona para o quinto grau menor da última tonalidade (Mi bemol menor) no compasso 80. Este movimento transcorre com uma belíssima melodia entrelaçada entre a voz soprano e o tenor que exploram os intervalos de sextas e terças. Uma interessante característica desta seção até a recapitulação é a parcimoniosa e sutil entrada da voz grave na textura, reforçando o pedal de Si bemol sobre uma harmonia que irá novamente lançar-se na contenda entre modo maior e modo menor. O acorde suspenso de Si bemol manifesta-se no compasso 91 numa dinâmica pianíssimo perdurando até o compasso 97. Entretanto, assim como um personagem intruso na narrativa, tão breve quanto se revelou desaparece do enredo, marcando o corte súbito narrativo para a recapitulação no compasso 98. A cadência E7–Am abre a recapitulação de forma potente, retomando o caráter vigoroso do tema inicial.

O tema primário é repetido sem nenhuma alteração até o compasso 116, no qual observa-se uma breve tonicização de Mi bemol antes de se confirmar o retorno à tonalidade original. Não chegamos ao fim dos *movimientos* no grande salão. O baile acaba de maneira melancólica, com a abertura de uma seção cadencial que se estende através de ecos do motivo melódico do tema secundário construídos sobre um pedal de Lá, como vemos no exemplo abaixo:



Exemplo 6: Início da seção de encerramento – baixo (c. 122–125)

Os baixos são solenemente situados no tempo 2 e 3 do compasso binário composto, fazendo alusão à sonoridade dos tambores graves que marcam estes tempos nas danças argentinas. Até então, o senso de verticalidade e os apoios rítmicos bem definidos (inclusive pela notação minuciosa de acentos e *staccatos* de Guastavino na partitura) são desmantelados pelos arpejos que lembram os toques dos instrumentos de cordas dedilhadas e pelas indicações das dinâmicas pianíssimos: os bailarinos que ocupam o espaço desta dança trançam as pernas, cansados, seus passos convidam aos sons “errôneos” dos intervalos de segundas menores. A partir do compasso 134, após uma tonicização de Ré menor, o

compositor recorre novamente à textura acordal do tema de encerramento da exposição. Na cadência final, a partir do compasso 141, a terça maior no acorde de Lá reforça a utilização de Guastavino dos pares “maior/menor” como um de seus recursos composicionais mais significativos.

2. Retama

De acordo com o dicionário da *Real Academia Española*, “Retama” é um tipo de arbusto da família das papilionáceas, de pouca altura, com folhas muito escassas e flores amarelas. Encontradas na península ibérica em regiões desérticas, são muito utilizadas como combustível para acender o fogo. Esta imagem sugerida pelo título da Sonatina combina com o gênero escolhido por Guastavino para a criação desta obra; a *zamba* argentina. Na Argentina, a *zamba* está sobretudo presente na porção noroeste do país, local em que predomina um clima frio e seco, favorecendo paisagens desérticas. A *zamba* é uma dança de pares e possui suas origens na *zamacueca* peruana. Por este motivo, o reconhecimento da estrutura formal de uma *zamba* por parte do intérprete pode ser importante para a construção de uma compreensão da obra, dado que, embora Guastavino não siga estritamente esta forma, dialoga em muitos momentos com ela. A estrutura de uma *zamba* consiste em uma introdução de 8 compassos (podendo chegar até 10), uma primeira unidade chamada “estrofa” de 12 compassos que se repete, seguida de outra do mesmo tamanho (12), chamada “estribillo” (Ex. 7).

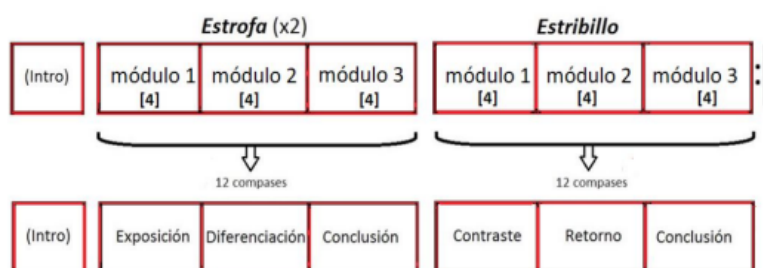


Figura 1. Roles funcionales de los módulos en la estrofa y el estribillo de la Zamba.

Exemplo 7: Modelo de Martínez (2018, p. 265)³

³ Ver Martínez 2018, p. 262–276.

O tema primário desta sonatina possui uma pequena introdução (c. 1–2). Pensando em uma estrutura dividida em três momentos distintos, poderíamos imaginar que os compassos 3–5 são apresentação do material temático principal, os compassos 6–8 são a “diferenciação” desta mesma unidade e os compasso 9–10 a conclusão, como demonstrado no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for piano, titled 'Allegretto (♩ = 72)'. The score is in 6/8 time and G major. It is divided into three sections: 'Introdução' (measures 1-2), 'exposição da estrofe' (measures 3-5), 'diferenciação' (measures 6-8), and 'conclusão' (measures 9-10). The tempo markings are 'p un poco ten.' and 'a tempo'. The score is in 6/8 time and G major.

Exemplo 8: Semelhança com a estrutura da zamba argentina (c. 1–10)

Se pensarmos que a partir do compasso 11 temos mais uma “unidade” ou seja, o estribilho, podemos dividir toda esta estrutura da seguinte maneira: Compassos 11 e 12 seriam a unidade que retoma o tema inicial de maneira variada (pois toniciza Si bemol maior no compasso 12) e, a partir do compasso 13, teríamos uma espécie de “retorno” ao momento de “diferenciação”, recriado por Guastavino numa métrica ternária. Esta seção segue até o compasso 16; em seguida, do compasso 17 a 25, além de termos uma transição para o tema secundário, estaríamos então na conclusão do estribilho.

Além da estrutura formal, é indicado que o intérprete também conheça as fórmulas rítmicas básicas realizadas pelo *bombo leguero* na zamba argentina, instrumento tocado com duas baquetas que alternam os ataques na pele (*parche*) e no aro, produzindo diferentes sonoridades. Abaixo, temos alguns exemplos nos quais o som agudo do aro é representado com o “x” na cabeça da figura musical e o som grave com a cabeça preenchida (Ex. 9). Neste exemplo, é

possível observar a semelhança rítmica com o tema principal da Sonatina e as variações que incorporam o compasso acéfalo, figurações que aparecerão em abundância no acompanhamento realizado pela mão esquerda durante toda a peça⁴.



Exemplo 9: Exemplos de padrões rítmicos executados pelo bombo leguero na zamba

A partir do compasso 26, segue um tema secundário na dominante de caráter contrastante que se destaca pelo pedal na nota Si. Este tema também parece dialogar com a estrutura ternária formal: compassos 28 ao 31 uma primeira pergunta, compassos 31 a 33 uma resposta e compassos 33 a 35 a conclusão. Destaque especial para o emprego dos baixos por Guastavino de maneira sutil e clara: o Si mais grave simula o terceiro tempo marcado pelo toque grave do bombo leguero no *parche* (Ex. 10).



Exemplo 10: Notas pedais simulando os ataques graves do bombo leguero (c. 31–32)

Na seção do desenvolvimento, a partir do compasso 41, observamos a maneira com que Guastavino combina habilidosamente o motivo melódico do

⁴ Exemplos retirados do vídeo explicativo “Zamba en Bombo Leguero – Tutorial 6 – Ritmos de Folclore Argentino” – Canal do Youtube La bomba del tiempo - https://www.youtube.com/watch?v=0wNALT_iMMI. Acessado dia 21 de junho de 2023.

Sonatinas latino-americanas para piano

tema primário com o acompanhamento do tema secundário através de duas sequências que passam por Mi maior e Si maior (Ex. 11):



Exemplo 11: motivo melódico que retoma o tema primário em amarelo (figuração do acompanhamento do tema secundário em azul)

A partir do compasso 45, dá-se o ápice da obra no sentido da expansão textural e do acompanhamento preenchido se aproximando de um movimento valseado. Assim como na Sonatina anterior, Guastavino constrói um discurso harmônico aparentemente simples, sobre cadências II–V7–I nas tonalidade de F# maior e Mi maior. No compasso 53, utiliza novamente do recurso da transformação do acorde de F# maior com sétima menor em F# menor (Ex. 12):



Exemplo 12: Transformação F# maior para F# menor (c. 52–53)

A partir do compasso 60, o compositor explora a dominante da tonalidade original na sua versão suspensa que se encaminha para um acorde dominante com a nona e décima terceira menor no compasso 63, para então encaminhar-se de maneira dramática e melancólica para a recapitulação.

Entre os compassos 65 e 73, a recapitulação segue a exposição. Entretanto, dois compassos são adicionados ao tema (c. 75–76). Trata-se de uma tonicização breve da região de Lá bemol: breve porque logo em seguida (c. 77) a tonalidade de Mi menor é evocada através de uma sequência harmônica que, eventualmente, nos leva a sua confirmação no compasso 77. Assim como na Sonatina anterior, Guastavino optou por estender a conclusão da Sonatina. Através de uma transição que inicia no compasso 80, ele nos dá a impressão de evocar a

sonoridade hispânica por meio dos acordes de F \sharp menor e Sol \sharp maior com sétima menor, que juntos compõem uma coleção de notas de tradição húngara (com duas segundas aumentadas). Esta seção segue até o compasso 89, com um pedal na dominante do tom original.

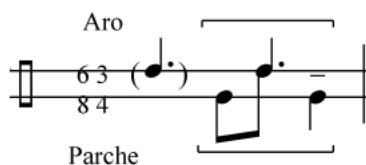
Enquanto a armadura de clave se modifica para a tonalidade de Mi maior, Guastavino insere quatro compassos que parecem romper o devir da forma criando um novo cenário florescente para a sequência na qual retomará materiais do tema secundário. Assim como na primeira Sonatina, a partir do compasso 94, pede-se ao intérprete a execução “harmoniosa e delicada”; arpejos, acordes quebrados e textura se ampliam para representar este “florescimento” das *retamas* num clima desértico. Esta seção, segue até o compasso 118 sugerindo uma sonoridade impressionista. A partir do compasso 119, Guastavino nos oferece uma seção final na qual cria um singelo lirismo sem perder o motor rítmico explorado até então, recriando o principal motivo melódico da peça junto a um belo contracanto executado pela mão esquerda, que antecipa as notas dos tempos “fortes” dos compassos. A peça finaliza na tonalidade sugerida nesta nova seção de maneira *expressiva* e *allargada*, instruções precisas indicadas da partitura.

3. Danza

A terceira Sonatina faz referência a um dos mais importantes gêneros populares argentinos: a chacarera. A chacarera é uma dança que também mescla os compassos 6/8 e 3/4 e faz parte da família da zamacueca. Seu ritmo é semelhante a outros gêneros que encontramos no repertório para piano argentino, como o *gato* e o *malambo*. Se caracteriza por ser uma dança enérgica, sincopada, com sapateado masculino, se contrapondo à zamba, que é considerada um gênero mais reflexivo, de maior relação com o texto que lhe acompanha. Há um padrão básico que representa a identidade rítmica do gênero (Ex. 13). O *bombo leguero* atua como principal articulador deste padrão: os sons agudos do aro do instrumento marcam o binário composto enquanto os sons graves produzidos pelo toque na pele (*parche*) marcam os dois últimos tempos do compasso ternário. Importante dizer que, os acentos da chacarera ocorrem nestes segundo e terceiro tempos, sendo o terceiro um pouco mais longo e acentuado que o segundo. A

Sonatinas latino-americanas para piano

forma da chacarera constitui-se de introdução, um A ou B de 8 ou 12 compassos e interlúdios que se intercalam a estas estrofes, de duração de 6 ou 8 compassos.



Exemplo 13: Esquema básico do ritmo de chacarera apresentado por Mola (2016, p. 7)

Esta Sonatina começa com uma introdução de 14 compassos e, apesar de indicar a armadura de clave da tonalidade de Dó menor, ao trabalhar com intervalos de quartas justas tanto na conformação dos acordes como nas sequências harmônicas (e.g., c. 6), acaba por ampliar as cores harmônicas, sugerindo uma sonoridade hispânica ao explorar a sequência dos acordes de Lá bemol e Sol maior com sétima menor, preparando o tema primário. Observamos a detalhada notação de Guastavino dos acentos e articulações; logo nos primeiros compassos, é possível notar o terceiro tempo acentuado (Ex. 14) e alongado no acompanhamento executado pela mão esquerda, fazendo alusão à característica da chacarera mencionada anteriormente.

a Rudolf Firkušný

III. Danza

Allegretto (♩. = 96)

f

La ley prohíbe
fotocopiar esta obra

Exemplo 14: Introdução – terceiro tempo longo (c. 1-5)

Assim como na primeira Sonatina *Movimiento*, o tema primário desta peça inicia no IVm (Fá menor) da tonalidade principal. Apesar da melodia delinear claramente a tonalidade de Dó menor, a harmonia oscila num bailado entre as sonoridades do “IVm” e o “IIIm7(b5) grau meio nos dois primeiros segmentos do tema e entre os acordes “bVI” e “IVm”, desta vez concluindo este primeiro inciso. A partir do compasso 23 o tema se repete com um novo desenho melódico na

mão esquerda, alternando as métricas entre binário composto e em ternário (Ex. 15 e Ex. 16).



Exemplo 15: Exemplo das alterações da figuração do acompanhamento da mão esquerda (c. 16–21)



Exemplo 16: Repetição do tema com figuração do acompanhamento distinta (c. 22–26)

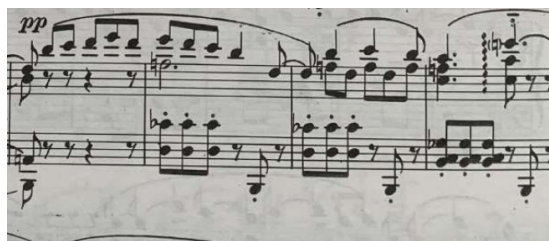
Logo depois, na continuação da sentença (c. 27–30) há duas tonicizações breves de Mi bemol maior e Sol maior através de duas sequências do tipo II–V7–I. Entre os compassos 31 e 38, observamos um pequeno trecho que inicialmente sugere uma transição, mas que acaba assumindo a função de um interlúdio, como em uma chacarera. Nele, o pequeno motivo de três notas repetidas do tema primário é explorado na mão esquerda num movimento descendente escalar que culmina no retorno do tema no compasso 39. A repetição de todo o tema primário, entre os compassos 39 e 54, acontece acrescida de embelezamentos: a melodia principal é dobrada em terças e enriquecida pelos ornamentos e um contracanto é inserido a partir do compasso 47. Por outro lado, há a presença definitiva do acorde de Dó menor no acompanhamento, alterando a oscilação entre os acordes de função subdominante da primeira apresentação.

O tema secundário, na dominante, inicia no compasso 55 e se estende por 8 compassos. Trata-se de um tema que possui um *aire de bailecito* dada a continuidade da melodia em 6/8 e o acompanhamento ternário simples com uma harmonia que intercala os acordes de tônica e dominante (Ex. 17).



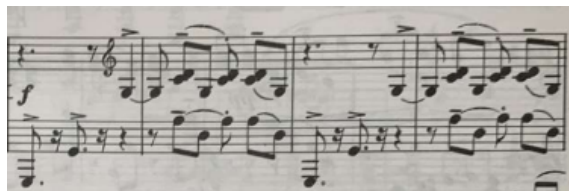
Exemplo 17: Início do tema secundário com “aire de bailecito” (c. 55–57)

Um segundo material é apresentado entre os compassos 62 e 65, servindo como uma espécie de introdução para um segundo momento contrastante no qual a melodia pré-anunciada do bailecito retorna, retomando o aspecto do acompanhamento e a acentuação no terceiro tempo do compasso com o baixo pedal na nota sol, completando assim a presença deste recurso – o pedal – nas três sonatinas (Ex. 18).



Exemplo 18: retorno da melodia “bailecito” com baixo pedal (c. 66–69)

Destaque para a finalização desta seção antes da abertura do desenvolvimento, entre os compassos 90 a 94: o material da introdução reaparece, lembrando-nos da essência rítmica da chacarera: o terceiro tempo acentuado e longo (Ex. 19).



Exemplo 19: Reaparecimento do introdução (c. 90–94)

Na seção do desenvolvimento (a partir do compasso 97), Guastavino recupera os materiais do tema primário, fragmentados em curtos incisos de dois compassos que chegam até a distante tonalidade de Sol bemol maior no

compasso 106. O trecho seguinte (c. 108–114) culmina na tonalidade de Lá maior através de uma cadência incompleta.

Interessante notar outro aspecto em comum entre as três sonatinas: em todas elas encontramos um momento em que o compositor decide diluir os aspectos mais característicos da dança/gênero com o qual está trabalhando numa textura mais romântica, menos sincopada, na qual os elementos parecem se dissolver numa trama de maior apelo lírico. No caso da Sonatina *Danza*, este trecho pode ser percebido entre os compassos 116 e 133. Nela, o compositor passa pela tonalidade de Si maior (c. 123) e Mi maior (c. 130), finalizando a seção na tonalidade de Dó# menor com pequenos incisos baseados no motivo do tema primário.

Na recapitulação, a partir do compasso 134, Guastavino reapresenta apenas os oito compassos do tema primário, e logo em seguida, retoma o tema secundário ao qual estamos nos referindo como “bailecito”. Na sequência, os 4 primeiros compassos (c. 142–145) são transpostos um semitom acima (c. 146–148), deixando os primeiros sinais de que a finalização da peça acontecerá em um tom mais festivo e espirituoso.

O material utilizado entre os compassos 151 e 157 é enriquecido com uma variante de extensões do acorde de Sol maior. A seção de encerramento, em Dó maior, indica ao intérprete a execução “bem rítmica” reforçando a marcação dos três tempos no baixo com intervalos de quintas e oitavas. Na mão direita, a textura triádica em movimentos paralelos enfatiza esse aspecto rítmico (Ex. 20).



Exemplo 20: Sessão de encerramento (c. 158–161)

Este material se une a uma engenhosa sobreposição da mesma melodia (c. 166–174) mencionada anteriormente e do tema principal presente nos acordes da mão esquerda, que assumem seu aspecto anacrúsico resultando numa rica textura polifônica. Assim como na Sonatina anterior, Guastavino opta por terminar na tonalidade homônima (Dó maior), explorando o recurso do baixo

pedal e da textura de acordes fechados sobre uma dinâmica que vai do piano ao pianíssimo.

Estas Sonatinas apresentam para o ou a intérprete uma enorme riqueza melódica e rítmica, os levando a uma verdadeira viagem pela música popular argentina. Guastavino demonstra sua maturidade na criação de melodias extremamente cantáveis que ao mesmo tempo propõem ao artista o desafio de compreender sua imbricação aos acompanhamentos construídos com base na polirritmia característica dos gêneros em que se baseia.

Referências

1. Mansilla, Silvina Luz. 2007. *Circulación, recepción y mediaciones en la producción musical de Carlos Guastavino*. Tese de Doutorado. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
2. Martínez, Alejandro. 2018. Un modelo formal-funcional de la zamba. In: Alessandroni y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical. Investigación, interpretación y prácticas educativas. Actas del 13.º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música* (p. 262–276). Buenos Aires: SACCoM.
3. Mola, Sergio Javier. 2016. Análisis del aspecto rítmico en la melodía y en el acompañamiento de la chacarera. In *VIII Jornadas de investigación en disciplinas artísticas y proyectuales*. La Plata: Facultad de Bellas Artes.



[Material Suplementar](#)

A SONATINA PARA PIANO DE DINORÁ DE CARVALHO (1949)

Cristina Capparelli Gerling

1. Introdução

Dinorá de Carvalho¹ iniciou sua carreira composicional produzindo peças para piano alinhadas ao ambiente sonoro de Paris do final do século XIX. Após seus estudos na França, e logo após seu retorno ao Brasil, em 1924 apresentou uma composição de cunho nacionalista para Mário de Andrade que, muito entusiasmado, encaminhou-a para o maestro e professor de composição, Lamberto Baldi (1895–1979). Assim como os bons escritores são bons leitores, Baldi ensinava seus alunos a analisar obras mestras de compositores do cânone ocidental para que servissem de modelo. É oportuno ressaltar que, no Brasil, o modelo de sonatina com as duas mãos na clave de sol, tal como na *Sonatine* de Ravel (1905), encontrou uma calorosa acolhida e, no decorrer do século XX, foi adotado por Guarnieri, Mignone e Fernandez, só para citar uma, dentre as múltiplas instâncias de influência de outros compositores sobre os brasileiros (Gerling 2005)².

Um antecedente de influência musical pode ser constatado na produção de Camargo Guarnieri. Por influência do seu mestre Lamberto Baldi, tomou a

¹ Dinorá de Carvalho (Uberaba, 1 de junho de 1895 – São Paulo, 1980) foi uma pianista e compositora brasileira. Radicada em São Paulo após seu período de estudos na França, atuou inicialmente como pianista solista. Muito ativa no meio musical paulista como compositora e regente, foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Música, tendo criado e dirigido a Orquestra Feminina de São Paulo, primeira do gênero na América do Sul. Nesta capacidade foi a primeira mulher a reger no Teatro Municipal de São Paulo (1939). Na sua carreira docente, foi professora de vários músicos, dentre esses J.A.R. de Almeida Prado. Ao longo da sua vida, recebeu vários prêmios. Suas 160 obras estão no acervo do CDMC da UNICAMP.

https://pt.wikipedia.org/wiki/Dinor%C3%A1_de_Carvalho, acessado em 10 de maio de 2023.

² Guarnieri reger algumas obras de Dinorá de Carvalho como regente de coros em São Paulo nos anos 1930. No final dos anos 1940, quando Dinorá escreve a sua *Sonatina*, Guarnieri já havia se firmado como um compositor em plena ascensão, e a *Sonatina* n° 3 havia sido publicada nos Estados Unidos em 1945.

Sonatinas latino-americanas para piano

Fuga em Mi Menor (BWV 855) do *Cravo Bem temperado* de J. S. Bach como um palimpsesto para a Fuga da sua Sonatina n° 3 (Terceiro movimento)³. Dinorá utiliza elementos fortemente remissivos do *Primeiro Movimento* da obra mencionada na sua *Sonatina*. Dentre esses, não só a adoção da clave de sol e do registo médio/agudo para as duas mãos, mas principalmente a forte presença de um motivo de notas repetidas seguido de caída melódica. Assim como no modelo adotado, na sua escrita rigorosamente contrapontística com elevada ocorrência de movimentos contrários entre as vozes, faz uso de notas pedais, imitações mais ou menos cerradas, e de passagens sequenciais. Seguindo a disposição formal inequívoca da uma sonata de pequeno porte, o ambiente sonoro é dissonante ainda que hajam sessões contendo melodias alusivas às canções infantis. A compositora, seguindo a trilha dos seus contemporâneos, anota, meticulosamente, um jogo de articulações muito precisas. Ao disciplinar as figurações rítmicas e os contornos melódicos, enquadrando-os no rigor do contraponto e da polifonia, demonstra ter absorvido o ideário preconizado por Mário de Andrade (1928) na composição da sua *Sonatina*.

2. Comentário analíticos

Conforme explicitado no Quadro 1, a *Sonatina* para piano de Dinorá de Carvalho foi escrita em 1949 com dedicatória para seu marido, Andrade Muricy. A compositora acrescenta um n° 1 no título da página interna, mas no seu catálogo, contendo cerca de 160 obras publicado pelo Ministério das Relações Exteriores em 1977, não há outra sonatina para piano.

Sonatina	Movimentos	Dedicatória
São Paulo, junho de 1949	I. Allegro spiritoso (120 compassos)	Andrade Muricy
Edição	II. Lamentoso (30 compassos)	Duração aproximada
Manuscrito (cópia da autora)	III. Allegro (144 compassos)	

Quadro 1: Dados Identitários da *Sonatina* (para piano) de Dinorá de Carvalho

Como mostra o Quadro 1, a obra está organizada em três movimentos, e adota o formato de dois movimentos rápidos circundando um movimento lento e expressivo. A execução da peça requer a união da precisão rítmica à maleabilidade da ginga. Requer também um alto grau de agilidade de executar

³ Vide Gerling 2004.

A Sonatina para piano de Dinorá de Carvalho (1949)

notas repetidas em rápida sucessão, em acréscimo a um bom discernimento para diferenciar as múltiplas vozes, ou seja, familiaridade e domínio da escrita polifônica. Assim como em tantas das suas obras para piano compostas após sua volta da França para o Brasil, Dinorá de Carvalho procura exprimir através das figurações rítmicas um caráter de brasilidade explícita, tal como preconizado pelos compositores ativos nas décadas medianas do século XX.

3. O primeiro movimento

Sonatina N° 1
à Audrade Muricy Dinorá de Carvalho (1949)

Allegro spiritoso $\text{♩} = 84$

The musical score is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf sempre staccato*. The second system includes a *cresc.* marking. The third system has a measure rest at the beginning. The fourth system has a measure rest at the beginning and a dynamic marking of *f*.

Exemplo 1: Compassos iniciais da Sonatina de Dinorá de Carvalho (c. 1–13)

Como pode ser visto no Ex. 1, o processo de apresentação da primeira ideia, de feitura eminentemente contrapontística, é ativado por meio de uma sequência descendente e de imitação no material melódico-rítmico.

Disposição Formal do primeiro movimento					
Exposição		Desenvolvimento	Recapitulação		Coda
1–28	29–50	51–66	67–93	94–110	111–120
A	B	A + B	A	B	A

Quadro 2: Disposição formal do primeiro movimento da *Sonatina* de Dinorá de Carvalho

Como explicitado no Quadro 2, as duas ideias temáticas da exposição (c. 1–49) articulam a ordenação formal do primeiro movimento de um *allegro* de Sonata. A primeira ideia (A), com seu contorno mais assertivo e ritmicamente mais ativo, assume a liderança em cada uma das seções deste movimento. Cabe à segunda ideia, cantada e mais suave, fornecer o contraste e equilíbrio para o movimento. Quanto à organização métrica, a partir do c. 12, a compositora abandona a mínima como unidade de tempo proposta inicialmente (c. 1) e adota a semínima nesta função até o final do movimento.

Por sua vez, na exposição a primeira ideia (c. 1–29) se articula através de cinco configurações que serão reelaboradas no decorrer do movimento.

- 1) A primeira configuração transcorre a duas vezes nos c. 1–8 na métrica 2/2 e se caracteriza pela formação de notas repetidas.
- 2) Com a entrada de mais duas vezes, a segunda configuração (c. 9–11) amplia a duração dos valores na voz mais aguda para dar lugar à célula imitativa na voz intermediária, o que resulta na métrica 5/4.
- 3) A terceira configuração (c.12–15), basicamente a três vezes, comprime a ideia característica das notas repetidas para caber na métrica 4/4, o que torna a imitação mais cerrada.
- 4) Após uma ligeira transição (c. 16), a última configuração da primeira ideia inicia por amenizar a ênfase nas notas repetidas nos c. 17 a 20. Sobre um pedal de Dó, um contorno reminiscente dos c. 9 a 11 canta a três vezes. Entre os c. 20 e 22, cessa o pedal e as três vezes levam adiante vários dos contornos já empregados, incluindo as notas repetidas.

A Sonatina para piano de Dinorá de Carvalho (1949)

- 5) Entre o c. 23 e 28, uma quinta configuração funciona como uma transição para a segunda ideia da exposição da *Sonatina*.

Quanto ao ambiente tonal da exposição, as elaborações temáticas descendentes nas duas mãos afirmam (c. 1–3) e negam (c. 4–8) as alternativas modais de Mi menor. Na segunda configuração da ideia principal (c. 9–17), o desenho de notas repetidas e de sequências descendentes é transposto para uma terça maior ascendente. Assim, o ambiente tonal soa mais próximo de Sol Maior (c. 9–17). No entanto, os desenhos são livremente ornamentados por várias intercorrências cromáticas que alargam o conceito de um modo estritamente definido. Nos c. 17 e 19, um breve pedal sobre Dó confere uma estabilidade tonal à passagem e se mantém na sua órbita como centro de referência até o c. 20, quando se encaminha por graus conjuntos no baixo para a transição no campo harmônico de Fá. A partir do c. 23, o discurso musical apresenta uma transição para a segunda ideia que inicia na anacruse para o c. 29.

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts at measure 25. The key signature has one flat (B-flat). The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic line in the bass. There are dynamic markings 'dim.' and 'mais tranquilo' in measure 27. The score ends at measure 38.

Exemplo 2: Final da transição para a segunda ideia do primeiro movimento da *Sonatina* de Dinorá de Carvalho (c. 27–38)

Sonatinas latino-americanas para piano

Contrastando com a primeira, a densidade da textura é arrefecida na segunda ideia temática (c. 29–49). Como pode ser visto no Ex. 2, a melodia acompanhada que caracteriza a segunda ideia se aproxima de cantigas infantis rimadas ou canções de roda (c. 28–38). Tendo por base o modo mixolídio, a canção se desenvolve principalmente por graus conjuntos ou saltos de pequena amplitude. Trata-se de uma melodia atrativa, e que se aproxima do nosso cancionero folclórico. Podendo ser igualmente constatado no Ex. 2, as dissonâncias ocorrem através de cromatismos utilizados nas duas vozes da mão esquerda, e salienta um baixo apoiado em graus conjuntos Dó–Si–Sib–Lá–La#–Si–Dó como *cantus firmus*. Seguindo uma breve digressão (c. 38–42), a segunda ideia retorna com a melodia característica na mão esquerda, mantendo o modo mixolídio (c. 43–51).

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of staves. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 51 and ends at measure 66. The melody in the right hand is characterized by stepwise motion and small intervals, typical of the mixolydian mode. The left hand provides a harmonic accompaniment, often using chords that support the cantus firmus mentioned in the text. The score includes various musical notations such as accidentals, slurs, and dynamic markings. A 'rall.' marking is present at the end of the section, around measure 66.

Exemplo 3: Seção de desenvolvimento da *Sonatina* para piano de Dinorá de Carvalho (c. 51–66)

A Sonatina para piano de Dinorá de Carvalho (1949)

Quase que sem uma transição, o desenvolvimento (c. 51–66) transcorre através de elaborações que mesclam os elementos mais característicos das duas principais ideias, apoiado em um ambiente tonal colorido por harmonias bemolizadas, ou seja, a compositora utiliza uma gama variada de subdominantes abaixadas que tornam essa passagem mais estável se comparada à exposição. Como demonstra o Ex. 3, as variadas sonoridades resultantes das regiões subdominantes e mediantes alteradas rodeando o campo harmônico de $Mi\flat$, perfazem a paleta sonora que leva à recapitulação. A partir do c. 62, as elaborações retornam para as teclas brancas, quase que com exclusividade, e a recapitulação tem início com a anacruse para o c. 68.

A volta da primeira ideia, sem modificações quanto à exposição, assinala a recapitulação (c. 68–110), e a reapresentação das frases com os necessários ajustes de disposição do ambiente tonal. Dessa forma, a segunda ideia canta a melodia característica tendo por base o Sol mixolídio (c. 94–103).

Exemplo 4: Compassos finais do primeiro movimento da *Sonatina* (1949) de Dinorá de Carvalho

Como mostra o Ex. 4, (c. 111–121), as notas repetidas seguidas de segmentos descendentes ou ascendentes retornam na Coda para realizar uma elaboração final. Apesar de uma pequena pincelada de $Dó$ mixolídio (c. 111), a

Sonatinas latino-americanas para piano

passagem final (c. 112–120) mantém-se inteiramente nas teclas brancas do instrumento, assim como a passagem equivalente no final do desenvolvimento se apoia em sonoridades bemolizadas (c. 51–62). Em um gesto definidor, a compositora termina o movimento com as duas mãos na clave de Fá e no registro grave do piano. Como em tantas obras do século XX, depois de passar por vários campos sonoros e várias instâncias de livre cromatismo, a última cadência deixa claro o encadeamento Dominante-Tônica em Dó (c. 120–121).

4. O segundo movimento

Disposição formal do segundo movimento		
A	A'	Coda
1–26	1–11/27	28–30

Quadro 3: Disposição formal do segundo movimento da *Sonatina* de Dinorá de Carvalho

Ainda que o segundo movimento faça uma menção explícita às danças lentas, podendo ser descrito como um lundu, sua melodia queixosa e expressiva compete com vantagem com as demais canções que a compositora exhibe no seu catálogo. Um ostinato rítmico, com variações melódicas e figurações sincopadas, apresenta uma formação escalar híbrida de Mi menor, e que sustenta uma melodia atraente na sua languidez (Ex. 5). A calma do movimento estruturado como A (c. 1–26), A' (c. 1–11/27) e Coda (c. 28–30) quebra o ímpeto quase que irrefreável dos dois movimentos exteriores da *Sonatina*. Como expresso no espaçamento gráfico da cópia manuscrita que tivemos acesso, há razão para acreditar que o segundo movimento (*Lamentoso*) deve ser executado sem pausa entre o primeiro movimento.

6

Lamentoso

The musical score consists of four systems of two staves each (bass and treble). The first system starts with a piano (p) dynamic and a 'Lamentoso' marking. The second system begins at measure 4. The third system begins at measure 8 and contains a triplet in the bass line. The fourth system begins at measure 11 and includes a first ending bracket.

Exemplo 5: Compassos iniciais do segundo movimento da *Sonatina* (1949) de Dinorá de Carvalho

5. O terceiro movimento

O terceiro movimento, escrito inteiramente na divisão ternária do pulso, recebe a armadura de compasso de um binário simples (Ex. 6). Trata-se de um movimento com intensa atividade motórica, e de elevada demanda pianística, perpassando os 144 compassos alusivos a uma tarantela. No entanto, os padrões irregulares da métrica quebram a expectativa de regularidade, mas não a constante propulsão e rapidez da dança italiana. A subdivisão ternária enseja frequentes trocas de acentuação bem como o aumento e diminuição de tempos na disposição dos compassos. O cromatismo é um elemento de permanência na duração do movimento.

Allegro 7

Exemplo 6: Compassos iniciais do terceiro movimento da *Sonatina* (1949) de Dinorá de Carvalho

Escrito como um Rondó, o início da seção A se caracteriza por pontuações com formações triádicas a partir do baixo Fá (mão esquerda) no primeiro e no quarto compasso de cada apresentação de uma passagem livremente cromática na mão direita. A meta sonora da passagem parece ser a ocorrência de Re^b Maior no c. 161, e que antecede a segunda parte de A, qual seja, a apresentação de livre cromatismo e contraponto imitativo nas duas mãos. A seção B se caracteriza pelo incremento no nível de virtuosismo, pela presença de figurações em terças, em passagens da mão direita (c.26-35), e da mão esquerda (c. 36-47) em um zigzague muito animado em toda a extensão do teclado.

Disposição formal do terceiro movimento da <i>Sonatina</i> para piano de Dinorá de Carvalho								
A		B	A'	C	A''		B	Coda
1-16	16-21	22-47	48-65	66-90	91-104	105-109	110-138	139-144

Quadro 4: Disposição formal do terceiro movimento da *Sonatina* (1949) de Dinorá de Carvalho

Como explicitado no Quadro 4, a primeira seção retorna bem próxima da exposição inicial (c. 48), mas a figuração da mão direita, antes pontuada por acordes na mão esquerda, nesta instância é executada, com poucas exceções, por um movimento de uníssono entre as mãos. Além do uníssono, as tríades que pontuam a seção de abertura, nesta apresentação intermediária designada por A' (c. 48-65), são articuladas pelas duas mãos e, ao interromperem a ideia do uníssono, fazem soar dissonâncias ásperas. Seguindo a disposição de um Rondó, a seção C (c. 66-90) se destaca por apresentar uma escrita de mãos intercaladas em movimentos angulares nas suas subidas e descidas pelo teclado, e que são interrompidas por compassos em uníssono (c. 74; 80; 85; 90). A'' e B retornam respectivamente nos c. 91 e 110 conservando uma escrita muito próxima da primeira exposição. A partir do c. 139, um último movimento descendente em uníssono encaminha este movimento tão ebuliente para uma sonoridade ancorada em Fá.

Esta *Sonatina* mostra uma compositora inserida no movimento nacionalista modernista brasileiro, a mesma que em 1974 escreveu no mesmo estilo decidido e enfático uma poderosa sonata para piano, *Quedas do Iguaçu*.

Referências

1. Carvalho, Flávio Cardoso de. 1996. *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa*. Dissertação de Mestrado. Campinas: UNICAMP.
2. Gerling, Cristina Capparelli. 2004. Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina n.º 3. *Debates* (UNIRIO), v. 7, p. 99-110. Disponível em:

Sonatinas latino-americanas para piano

<<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4036/3597>>

3. Rocha, Marina Figueira. 2022. *Sonata N.1 de Dinorá de Carvalho: Aplicação de Ferramentas Analíticas como Processo de Planejamento da Performance*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP.
4. https://pt.wikipedia.org/wiki/Dinor%C3%A1_de_Carvalho, verbete acessado em 06/06/2023.



[Material Suplementar](#)

AS SONATINAS DE FRANCISCO MIGNONE (1949)

Desirée Johanna Mayr

Francisco Mignone nasceu em São Paulo em 1897 e faleceu em 1986, aos 88 anos de idade no Rio de Janeiro. Mignone foi professor de regência do Instituto Nacional de Música, assim como pianista e compositor. Entre os anos de 1920 e 1930, compôs música popular sob o pseudônimo de Chico Bororó, tocando em rodas de choro. Fundou o Conservatório Brasileiro de Música. José D'Assunção Barros (2013, p. 52) comenta que Mário de Andrade considerou Mignone o mais capaz entre os músicos brasileiros para chegar diretamente ao povo sem ser banal, considerando a naturalidade com que compunha. Mignone conquistou um lugar de destaque no nacionalismo musical brasileiro, por mesclar a música erudita com a música popular. De acordo com José Eduardo Martins (1990, p. 109), “Mignone é sucessão de muitas influências e ao mesmo tempo um dos mais originais compositores brasileiros”, sendo “profundamente timbrístico”, sugerindo que este gosto pelo som inusitado tenha vindo da influência de Debussy.

As quatro *Sonatinas para Piano* foram escritas no ano de 1949 em um curto espaço de tempo, tendo como elemento unificador o caráter nacionalista representado pelos aspectos melódicos e rítmicos característicos. Mignone utiliza uma rica variedade de nuances rítmicas e melódicas, incorporando a linguagem da música popular. A sensação é, muitas vezes, de um improviso bem organizado.

A editora brasileira Ricordi publicou as quatro sonatinas com o dedilhado marcado pelo próprio compositor, demonstrando sua preocupação com a qualidade sonora dos elementos da textura musical. Percebemos um piano menos virtuosístico, mas, muitas vezes, voltado para uma sonoridade ampla, fazendo uso de todo o teclado. De acordo com a pesquisadora Cristina Capparelli Gerling (em <https://www.ufrgs.br/gppi/primeira-sonatina-francisco-mignone/#more-1699>), alguns pontos em comum nas quatro sonatinas são:

Sonatinas latino-americanas para piano

- Escrita pianística idiomática
- Esquema formal variado que tende a ampliar os conceitos formais convencionais
- Figurações melódico-rítmicas características da música urbana brasileira
- Caráter percussivo incrementado pelo intenso uso de dissonâncias
- Frequentes mudanças de métrica,
- Uso de polirritmia e síncofes
- Harmonização dissonante de melodias diatônicas, muitas vezes em virtude da oposição das teclas pretas contra brancas. O emprego desse jogo enseja passagens politonais ou bitonais.
- Acordes paralelos, expandidos e/ou alterados.

Nas Sonatinas, diversas dificuldades técnicas são abordadas pelo autor, o que as fazem se aproximar da estética de Ravel. O uso intenso do *tresillo* (e do *cinquillo*) é típico em todas as quatro sonatinas. O uso de notas ornamentais rápidas é idiomático no ciclo. Além destes, o recurso de inserir nas melodias trechos ritmados com notas repetidas acaba se transformando em um importante e característico catalisador rítmico.

A manifestação natural do improvisador nato que percorre com virtuosismo quase todo o teclado está muitas vezes presente. Chama a atenção no ciclo, assim como em toda a obra para piano de Mignone, a quantidade de incisos e desenhos repetitivos que podem ser curtos ou mais desenvolvidos, tornando-se quase onipresentes.

Quem ouviu Mignone, seja executando uma obra escrita ou divagando sobre um tema, deve ter notado aquele seu típico movimento de mão *nonchalante* e descontraída ao realizar essas notas ornamentais que povoam segmentos extensos de sua obra. É, pois, o insistir nesse tipo de movimento e na enorme gama de recursos que dele sabe tirar que se evidencia as características do compositor: espontaneidade, grande abertura das mãos, mãos alternadas, busca por nuances de timbre, naturalidade pianística, abruptas transformações de texturas, improvisações e, principalmente, preocupação pelo artesanato e refinamento do resultado sonoro.

1. Primeira Sonatina

Primeira sonatina para piano Brasil, 1949	Movimentos I. Andante moderato (59 compassos) II. Allegro moderato (126 compassos)	Dedicatória ---
Edição Ricordi brasileira, 1952		Duração Aproximada 4'30"

Quadro 1: Dados identitários da Primeira Sonatina de Francisco Mignone

A primeira sonatina é dividida em dois movimentos: *Andante Moderato* (c. 1–59) e *Allegro Moderato* (c. 60–146). A obra inicia com uma total independência entre as mãos, ambas na clave de sol. Enquanto a mão direita toca uma melodia “flutuante” deslocada do tempo forte, dando a impressão de estar em Lá eólio, a mão esquerda é não funcionalizada. A parte inferior apresenta um padrão formatado em unidades de três colcheias: as duas notas primeiras sequenciadas e a terceira nota descendo cromaticamente a cada figura, de tal maneira que evidencia um contorno quase cromático (Dó–Si–Lá–Láb–Sol–Fá#) (Ex. 1).

The image shows a musical score for the first movement of the first sonatina by Francisco Mignone. The score is in 4/4 time and marked 'Andante Moderato' with a tempo of quarter note = 126. The right hand plays a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand plays a descending ternary pattern of eighth notes. The score includes dynamic markings like 'p' and 'molto espressivo e molto legato'. A label 'padrão ternário descendente' points to the left hand's pattern.

Exemplo 1: Sonatina no. 1, primeiro movimento, de Francisco Mignone (c. 1–2)

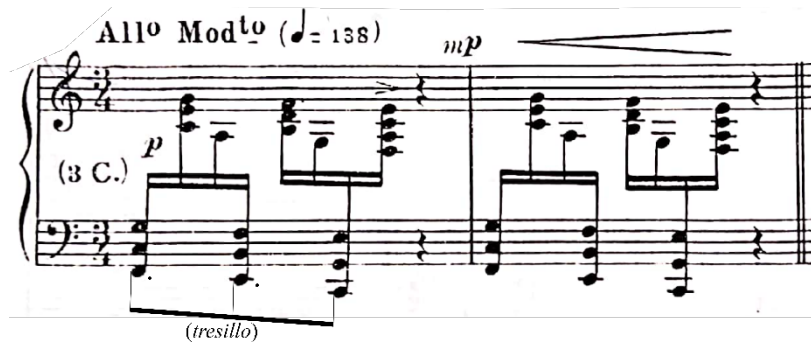
Já se percebe desde o início uma dualidade entre o compasso quaternário e o inciso de três notas. O movimento da parte inferior continua, de dois em dois compassos, descendo, enquanto o ápice agudo é obtido no c. 11 na parte superior com um Lá⁵, e o ápice grave no mesmo compasso com o Lá^{#2}. O Sib surge na melodia como uma inflexão mixolídia. Esta primeira sessão compreende o trecho c. 1–16.

A segunda seção (c. 17–35) inicia com uma mudança de textura e acordes mais estáveis em relação ao ambiente harmônico, repetindo a primeira seção de forma reformulada. A melodia flutuante, ligeiramente modificada, é dobrada em oitavas, uma oitava abaixo pela mão direita. O movimento de colcheias, em grupos de três, presente na primeira seção na mão esquerda, se encontra agora na voz intermediária (ao estilo de Thalberg) e a mão esquerda tem um acorde

por compasso em posição aberta. Mignone tinha mãos grandes e era muito fácil para ele tocar acordes de grande amplitude. O movimento da voz intermediária converte-se em quiálteras no c. 21 com acompanhamento de acordes quartais em semínimas. No c. 22, em *crescendo* pouco a pouco, a complexidade métrica aumenta com o início de uma escala em semibreves em oitavas no baixo entrando adiantada por apojetura, e mínimas em escala ascendente em quiálteras na mão esquerda. As quatro partes se encontram em um acorde dissonante no c. 26. A dualidade métrica 4x3 entre as mãos continua no c. 27, com quiálteras em 4/4 (mão esquerda) em conflito com 9/8 na mão direita. Um esforçando no c. 30 leva a uma textura mais diluída, *afretando* pouco a pouco, atingindo no c. 34 uma pontuação incisiva, com um acorde de sétima diminuta a partir de Fá no registro agudo. Este é seguido por tercinas em semicolcheias alternadamente ascendentes e descendentes (à maneira de um *fill* [preenchimento], na terminologia de Hepokoski e Darcy, 2006) com o movimento das três notas (c. 17) sendo retomado em forte, alargando e muito ritardando no c. 35, preparando a volta da melodia inicial, agora variada, no c. 37.

Na terceira seção (c. 37–59), em forte, a melodia retorna, embelezada por notas de passagem. O acompanhamento da mão esquerda é formado por acordes de três notas, descrevendo movimento escalar ascendente, em configuração rítmica de *tresillo*, gerando um interessante efeito de polirritmia com a mão direita. Os acordes passam a ter quatro notas no c. 41, em pianíssimo, levando a volta da melodia original no compasso seguinte, dessa vez em dobramento de oitavas. A densidade do acompanhamento vai se diluindo, chegando ao c. 46 em quiálteras com dez colcheias, lembrando vagamente movimentos de ondas, sugerindo uma possível inspiração de Debussy. Conforme o movimento em arco termina, as partes vão ficando mais próximas uma da outra. Depois do acorde de Dó maior no c. 56 mantido como pedal até o fim, a mão esquerda toca o movimento de três notas que permeou toda a obra na parte superior.

O segundo movimento começa com quatro compassos de introdução, com semicolcheias alternadas entre as mãos (Ex. 2), de tal forma que a mão esquerda enfatiza a célula rítmica característica de danças brasileiras tais como o baião, o xaxado, o coco, a congada, e tantas outras que têm o *tresillo* como figuração rítmica básica.



Exemplo 2: Sonatina no. 1, segundo movimento, de Francisco Mignone (c. 60–61)

Estes quatro compassos formam uma pequena introdução de dois primeiros compassos em $\frac{3}{4}$ com uma pausa no último tempo, e os dois seguintes em $\frac{2}{4}$. No c. 65 começa o tema (c. 65–71) em ritmo de cateretê na mão direita com nota repetida e a mão esquerda com acorde de três notas no *tresillo* de baião com acento no último contratempo. Esse é um exemplo de figuração melódico-rítmica característica da música regionalbrasileira. O uso de notas repetidas revela uma técnica empregada por Mignone, provavelmente associando a música vocal, em que o texto é o elemento mais prominente (Ex. 3).



Exemplo 3: Sonatina no. 1, primeiro movimento, de Francisco Mignone (c. 64–66)

Um modelo de segmentos frasais de dois compassos é usado em sequência do c. 72 ao c. 79 em Dó maior, com ritmos contrastantes nas partes central (movimento cromático) e inferior (pedal em Sol) em contraponto rítmico. Uma nova ideia inicia no c. 81, desta vez acordes fechados de semicolcheias na mão esquerda, contra semicolcheias melódicas na mão direita. O contraponto rítmico em três vezes retorna no c. 89. Duas vezes tocam simultaneamente em semicolcheias em movimento contrário no c. 97, em pianíssimo, o que é pontuado por acordes ao final de cada sequência de três compassos, em dinâmica forte. Acordes ornamentais, característicos da música de Mignone, são usados a partir do c. 104 nas duas vozes, e o retorno do tema do c. 65 acontece no c. 108, uma oitava abaixo. A mão esquerda toca terças em *tresillo* próximas às notas da mão direita. A melodia é rearmonizada cromaticamente, numa textura com tessitura

bem estreita, o que contrasta com a tessitura ampla que vimos em várias partes anteriores. Os acordes alternados entre as mãos, como apresentado na introdução do movimento, retornam no c. 116 logo após o tema, em uma tessitura estreita dada a proximidade das mãos, e com compassos de acordes homofônicos pontuando em $\frac{3}{4}$ nos c. 119 e c. 123. A partir do c. 124, num contraste evidente ao trecho anterior, as mãos dobram em terças separadas por quatro oitavas até o c. 131, onde o acompanhamento da mão esquerda do 1º movimento retorna e depois acompanha o motivo de dois compassos do c. 72 nos trechos dos c. 133–4, 135–6, 137–8 e 139–40. A obra conclui com alternância de arpejos descendentes e ascendentes em semicolcheias, seguindo-se três ataques de acordes densos em mínimas construídos por várias sobreposições de terças: os primeiros dois com todas as notas da escala e o último com uma incisiva tríade de Dó maior. Percebemos a intenção de unificar os dois movimentos com o retorno do acompanhamento do início do primeiro movimento.

2. Segunda Sonatina

Segunda sonatina para piano Brasil, 1949	Movimentos I. Muito simples (60 compassos)	Dedicatória ---
Edição Ricordi brasileira, 1952	II. Allegro ma non troppo (68 compassos)	Duração Aproximada 4'10"

Quadro 2: Dados identitários da Segunda Sonatina de Francisco Mignone

Formada por dois movimentos: *Muito simples* (em 4/4, com 60 compassos) e *Allegro ma non troppo* (em 2/4, com 68 compassos). A estrutura ternária do primeiro movimento é apresentada no Quadro 3.

A seção A inicia em textura monofônica, com as duas mãos apresentando em oitavas uma melodia na escala pentatônica de $L\acute{a}b$ (Ex. 4).

No c. 3, a introdução de um $R\acute{e}b$ parece contextualizar o ambiente no modo lídio. No entanto, como no compasso seguinte, a linha melódica apresenta $R\acute{e}b$ (redirecionando a percepção para o modo jônico ou mixolídio), podemos retroativamente interpretar a nota anterior como uma simples bordadura cromática de Mib . Na entrada da subseção b (c. 6), o dobramento é substituído por uma textura de melodia acompanhada (embora as duas linhas prossigam isorritmicamente), quando o surgimento de um $Sol\flat$ parece confirmar o modo jônico como ambiente harmônico. No entanto, essa impressão é novamente

desafiada nos c. 9 e 11, respectivamente, com uma nova sucessão Ré–Ré \flat e com o surgimento de Sol \flat na melodia (Ex. 5)¹.

Seções		Compassos	Ambiente harmônico
Nível 1	Nível 2		
A	a	1–6.3	A \flat pentatônico/jônio/lídio
	b	6.4–10.1	A \flat jônio/lídio
	a'	10.2–15.1	A \flat jônio/mixolídio
	b'	15.2–19	A \flat jônio/lídio
B		20–40	A \flat jônico/mixolídio
A'	a	41–46.3	A \flat jônio/lídio
	b	46.4–49	A \flat jônio/lídio
	a'	50–55.1	A \flat jônio/mixolídio
	b'	55.2–58	A \flat jônio/lídio
Coda		59–60	A \flat jônio/lídio

Quadro 3: Sonatina no. 2 de Francisco Mignone, primeiro movimento

Exemplo 4: Sonatina no. 2, primeiro movimento, de Francisco Mignone (c. 1–5)

Exemplo 5: Sonatina no. 2, primeiro movimento, de Francisco Mignone (c. 9–11)

¹ Possivelmente Mignone está tomando como base o modo jônico para explorar com alguma liberdade as cores dos outros dois modos maiores, o lídio e o mixolídio.

Nesse momento, podemos suspeitar de que o estabelecimento dessas ambiguidades é uma estratégia composicional para a peça. A melodia principal é retomada na subseção a' (c. 10), seguida por uma retomada variada da subseção b (c. 16) e uma conclusão da seção A, em cadência plagal menor (evidenciada pela nota F \flat na linha do baixo).

A seção B (c. 20–40) apresenta uma textura homofônica, com acordes na mão esquerda em trajetória escalar descendente, a partir do contorno harmonizado da ideia principal de A. O trecho serve de introdução para o tema que inicia em anacruse para o c. 25 em L \flat jônico, estruturado como um período (antecedente c. 24–31, e consequente c. 32–40). Os acordes continuam no acompanhamento da mão esquerda, alternando trajetórias descendente e ascendente, porém mantendo-se com a melodia em um âmbito estreito, visto que ambas as mãos estão escritas na clave de sol. A mesma ideia da seção A é mantida, alternando L \flat jônico e mixolídio, retomando assim o caráter ambíguo inicial. Isso também se evidencia no c. 35, com o ressurgimento da dualidade Ré–Ré \flat .

Esse trecho leva à recapitulação da seção principal (c. 41–60), que se diferencia de A apenas pelo fato da melodia e seu dobramento se apresentarem ainda mais separadas por oitavas do que na versão original, numa exploração dos extremos do teclado. Outra diferença sutil a se destacar é o uso da dinâmica *pp*, no lugar do original *p*, e a indicação “ainda mais ligado”. À guisa de coda, após a retomada da cadência plagal IVm–I, Mignone acrescenta um acorde formado por duas nonas maiores sobrepostas.

O segundo movimento tem um caráter de choro em formato semelhante ao de uma invenção a duas vozes no estilo bachiano, e com a ideia básica construída com inflexões semitonais de notas do arpejo de Mi \flat menor, com o uso por Mignone de notas ornamentais. Enquanto isso, a mão esquerda toca acordes arpejados em colcheias, em moção contrária à da melodia, produzindo uma sensação de ondulação (Ex. 6).



Exemplo 6: Sonatina no. 2, segundo movimento, de Francisco Mignone (c. 9–11)

No c. 5, o ritmo harmônico se intensifica e uma terceira voz é adicionada, aumentando a complexidade. No c. 7, início da segunda frase, muda a textura, com ambas as mãos atuando na clave de sol, estreitando o âmbito entre as vozes. No c. 9, o ritmo harmônico novamente se intensifica (dois acordes por tempo), ao mesmo tempo que se instaura um ambiente de bitonalidade. O cromatismo se intensifica na parte melódica no c. 13, frase três (as mudanças de textura ajudam a segmentar a melodia em frases). O retorno do tema inicial acontece no c. 17, com nova mudança de textura, seguindo-se a retomada da frase dois no c. 26. No entanto, a esperada recapitulação da terceira frase é substituída por uma espécie de fragmento cadencial que fecha a seção A. A seção B começa em piano súbito, com notas repetidas (procedimento típico de Mignone), elemento provavelmente derivado da frase dois (c. 33–34). Um compasso com sequências de semicolcheias em movimentos contrários nas duas mãos conecta o fragmento dos c. 33–34 à sua repetição (c. 36–37). Uma retransição de quatro compassos (ostinato de quatro notas na mão direita, contra de três na mão esquerda) prepara a recapitulação A' (c. 42). Essa seção tem a estrutura de cânone, com a proposta sendo apresentada no registro grave e a resposta três oitavas acima, com defasagem de um tempo. No c. 47.2, retorna o motivo do c. 6 com novo acompanhamento, e com um tempo suprimido. No c. 50, muda-se a textura e tem início a coda que é baseada no tema do choro inicial, com a mão esquerda apresentando acordes curtos a cada tempo. No c. 53, as duas mãos se juntam em semicolcheias, criando um efeito de intensificação, logo interrompido por uma fermata sobre a nota Lá \sharp_3 desacompanhada na mão direita. Segue-se um trecho com alternâncias de fragmentos de escalas simétricas (octatônica, cromática e tons inteiros). No c. 62, o clímax acontece com a retomada do motivo da frase dois (c. 9–12), acompanhado por acordes em cluster agudo. A sonatina finaliza com três compassos em alternâncias de quartas justas e aumentadas, levando ao extremo grave do instrumento.

3. Terceira Sonatina

Terceira sonatina para piano Brasil, 1949	Movimentos I. Andantino (88 compassos)	Dedicatória ---
Edição Ricordi brasileira, 1952	II. Allegretto (167 compassos)	Duração Aproximada 9'16"

Quadro 4: Dados identitários da Terceira Sonatina de Francisco Mignone

A terceira sonatina também tem dois movimentos, *Andantino* (88 compassos) e *Allegretto* (167 compassos), podendo ser considerada a mais densa e mais complexa das quatro, em virtude do resultado sonoro e da construção do segundo movimento. O primeiro movimento inicia a seção A com um tema de 8 compassos, desacompanhado, sendo construído a partir de intercâmbio modal parcimonioso. Inicia ambigualmente, pois poderia estar em Mi mixolídio, eólio, dórico ou jônico, mas no c. 3, a introdução de um Sol \sharp reduz as opções para dórico ou eólio. O Dó \sharp que aparece no c. 5 define o tema em dórico, mas no c. 7, o surgimento do Dó \flat conduz a percepção para o modo eólio. A expectativa é que a melodia conclua no centro Mi, mas um Mi \sharp substitui essa nota, sendo reinterpretado como sensível de Fá \sharp – pista que pode ser importante para o futuro (Ex. 7). O motivo sincopado é característico da música brasileira, assim como o idioma modal (especialmente tratado em intercâmbio, uma prática recorrente nas sonatinas de Mignone).



Exemplo 7: Sonatina no. 3, primeiro movimento, de Francisco Mignone (c. 1–8)

O complemento do tema inicia no c. 9, com trítonos verticais na voz intermediária, sobrepostos a intervalos melódicos de quartas e quintas na mão esquerda – gerando um contexto polimodal/atonal – e com a síncope em cânone com a mão direita. A melodia parece centrada em Dó \sharp lócrio, mas o ambiente

criado é outro. O surgimento de um Sol# no c. 13 leva o tema para Dó# frígio. O deslocamento do tema no c. 14 é uma tendência de Mignone como visto tantas vezes nas sonatinas. O surgimento da métrica binária, em 2/4, no c. 16 quebra o movimento, levando a acordes quartais na mão direita (o centro aparenta Fá#) no c. 17 e uma linha de baixos com quintas melódicas, que se transformam em acordes de quintas no c. 18. Já no c. 20, a mudança no caráter para doce e expressivo traz o centro de volta para Mi, retomando a ideia do c. 2, novamente com o intervalo de trítono, e o ostinato na mão esquerda, que se mantém por quatro compassos na clave de sol – evidenciando a proximidade entre as mãos. O trecho do c. 20–22 é sequenciado no c. 23–25, com mão direita em movimentos escalares e, em seguida vez com acordes quartais e um pedal em Si. A partir do c. 26, os trítonos são substituídos por um acompanhamento em quintas alteradas no grave (Fá–Dó / Mi–Si), em conflito com a melodia, cujo centro é agora Fá# como no c. 17. Com a mão esquerda novamente na clave de fá, as quintas continuam, sob uma linha bastante cromática na mão direita. No c. 32, o centro parece retornar a Dó#, com quartas verticais na mão esquerda. Os acordes seguintes são encadeados por movimentos bem parcimoniosos, em duas camadas harmônicas. Mignone utiliza o intervalo de quartas ora harmonicamente ora melodicamente, fazendo bastante uso de sequências.

O andamento passa para *Animando* no c. 36, com movimentação mais horizontal das partes (acordes quartais na mão direita e quintas harmônicas na esquerda), em movimentos contrários e cromáticos. A mão esquerda atinge o extremo grave do teclado do piano no c. 40. A seção B inicia no c. 42, com caráter vivo e mudança de dinâmica para forte. Um contraste textural torna a seção bem percussiva, com a mão direita tocando acordes construídos apenas com as teclas pretas em alternância com a mão esquerda, com acordes formados por teclas brancas (c. 42–55). A seção B' começa no c. 56 com uma sonoridade stravinskiana, selvagem, em fortíssimo (Ex. 8). A melodia implícita do c. 42, é aqui retomada e recontextualizada com outra textura. Temos o uso dos extremos, e o baixo dobra a melodia em espelho não estrito.

O antecedente vai do c. 56 ao c. 59 (com dobramento real, com todas as notas acentuadas no c. 58) e o consequente, a partir do c. 60. No c. 63, temos o retorno das quintas arpejadas no baixo com acordes na parte superior gerando um contexto bitonal – uma tonalidade em cada mão.

Sonatinas latino-americanas para piano

Poco meno (♩ = 132 a 138)

ff e sciolagem

Exemplo 8: Sonatina no. 3, primeiro movimento, de Francisco Mignone c. 56–59

O *poco meno* do c. 69, retoma o c. 26 mas com outra textura, em ostinato. As notas repetidas lembram a quarta sonatina – talvez uma referência (ver especialmente o c. 36) – uma das características de Mignone. O retorno de A' acontece no c. 78 com uma sequência de acordes dominantes B \flat 7.9, A7.9, B \flat 7.9, e C7.9, com as nonas do acorde formando 3as com as notas da melodia (que está em Mi dórico). O movimento termina com acordes quartais, que em sequência, apresentam as terças menor e maior em relação ao centro Mi.

O segundo movimento desta sonatina é em forma de tema com variações. O tema se apresenta como uma melodia em Dó maior, cuja harmonização por acordes dissonantes e cromáticos na mão esquerda, parece obscurecer a diatonicidade melódica, com ambas as partes na clave de fá, conforme mostra a Ex. 9. Seguem-se ininterruptas nove variações, apresentando diversos recursos, tais como polirritmia, ostinato, melodia dobrada à distância de intervalo dissonante, evocação de gêneros populares (samba e baião), um cânone e, no final, uma variação em estilo de tocata. As exigências pianísticas desta obra são maiores do que em todos os movimentos das demais sonatinas.

Allegretto (♩ = 116)

mp

monotono e persistente

pp e secco

Exemplo 9: Sonatina no. 3, segundo movimento, de Francisco Mignone (c. 1–3)

A primeira variação (c. 9) – contraste rítmico – mantém a melodia, agora uma oitava acima, embelezada por arpejos ascendentes acordes em

semicolcheias, enquanto a mão esquerda toca tercinas em padrões com contorno descendente, de tal maneira que os encontros das duas mãos sempre articulam um intervalo harmônico de sétima maior.

A segunda variação (c. 17), em andante, inicia com apenas a parte inferior com ornamentos, tocando intervalos dissonantes de nona menor. Quando a parte superior entra no c. 19, o intervalo de nona é tocado melodicamente, com a apoijatura acentuada, usando as notas da própria melodia. Observa-se um contraste de dinâmica, enquanto a mão esquerda toca piano, a mão direita toca forte, marcado.

Na terceira variação (c. 28), a melodia está no baixo, marcado com acentos. Acordes são formados com a entrada de notas na mão esquerda, e a mão direita toca acordes arpejados agudos com pausa na cabeça do compasso. A interpretação requer destreza do(a) pianista.

Na variação quatro (c. 46), ambas as mãos estão na clave de sol. A melodia se apresenta na região média, sendo tocada em um intervalo de nona com a mão esquerda. As partes externas tocam juntas, não estritamente espelhadas. Essa variação em 3/8 é bastante desafiadora.

Na variação cinco (c. 63), as mãos tocam juntas, em fusas, bem articuladas, com a melodia presente na primeira nota de cada grupo na mão direita. No final, as mãos se unem nos extremos (c. 79–80).

A variação seis (c. 81) é calma, e as vozes entram em cânone com um compasso de separação, ambas na clave de sol.

A variação sete (c. 90), a quatro vozes, é um *allegro*, com a melodia na parte mais aguda, deslocada, com intervalo de quinta com o baixo. As partes internas se espelham.

Na variação oito (c. 111), andantino expressivo, a melodia é tocada com um outro ritmo, em terças na parte superior e inferior, formando acordes, com muita presença de ornamentos e deslocamentos.

Na última variação (c. 123), as mãos se sobrepõem com terças dissonantes, iniciando no c. 123 e indo até o fim com acordes de Dó, Ré# menor, Ré menor, Dó maior, Mi \flat , e o intervalo de nona, Ré–Mi. Inicia em piano, *allegro moderato* com indicação de muito ritmado e sem acelerando, mas no c. 139 vai a *molto vivo*, e com um crescendo iniciando no c. 142 que leva a um *fff* no c. 159, *stretto*.

4. Quarta Sonatina

Quarta sonatina para piano	Movimentos	Dedicatória
Brasil, 1949	I. Allegretto non troppo (91 compassos)	---
Edição Ricordi brasileira, 1952	II. Allegro com umore (48 compassos)	Duração Aproximada 3'50''

Quadro 5: Dados identitários da Quarta Sonatina de Francisco Mignone

A quarta sonatina possui dois movimentos, *Allegretto non troppo* e *Allegro con umore*, apresentando um caráter leve e terno. O primeiro é estruturado como um ternário A–B–A' seguido por uma coda. A ideia básica da seção A (c. 1–35) é construída a partir de um dos padrões rítmicos mais característicos da nossa música, o *cinquillo*, em $Mi\flat$ maior. O tema é dobrado em terças diatônicas abaixo pela mão esquerda, resultando em uma textura bem leve, porém ritmicamente intensa. O tema é organizado como proposta e resposta: antecedente (a unidade de dois compassos é rearmonizada nos dois subsequentes na mão direita) e consequente (unidade de dois compassos repetidos). As mãos estão bem próximas, ambas na clave de sol. As frases apresentam um padrão regular com quatro compassos cada. No c. 20, é introduzida a primeira nota não diatônica, um $Mi\sharp$, funcionando como uma sensível provisória de Fá, sem que isso acarrete modulação, no entanto. O tema é recapitulado no c. 24, em pianíssimo súbito e *molto legato*, em contraste com o forte dos dois compassos anteriores. A textura é variada em relação ao original, tornando o *cinquillo* mais evidente. A linha melódica passa a ser dobrada em quartas na mão direita, enquanto o acompanhamento, em semicolcheias, alterna intervalos de segundas e quartas harmônicas, criando um novo ambiente harmônico, embora ainda diatônico. A Ex. 10 compara os dois momentos.

Exemplo 10: Sonatina no. 4, primeiro movimento, de Francisco Mignone – (a) c. 1–2; (b) c. 24–25.

Aos poucos, a partir do c. 29 quando a mão esquerda retorna para a clave de fá, o acompanhamento vai deixando o registro agudo e se dirigindo para o grave, no c. 32 descendo uma oitava. No c. 35 surge claramente um acorde dominante alterado – com nona menor (Dó \flat), quinta diminuta (Fá \flat) – e décima terceira (Sol) acrescentada, preparando a seção B (c. 36–72).

Esta, em contraste à seção principal, expõe uma atmosfera misteriosa em Mi \flat dórico, com uma melodia com inflexões jazzísticas e ostinato no acompanhamento da mão esquerda, explorando o registro extremo grave, com ambas as mãos estão na clave de fá. O motivo de notas repetidas, acéfalo. Depois de dois compassos de introdução, na anacruse para c. 38, entra o antecedente do tema central em *mf*, e no c. 41, o consequente. Interessante que a mão direita é escrita na clave de fá, mas é bem aguda para a clave. A mão direita vai subindo e a partir do c. 43, passa para a clave de sol. O ostinato se mantém c. 36–53 reforçando o centro em Mi \flat como pedal. Como na primeira seção, o tema de B é recapitulado em outra textura contrastante (Ex. 11) no c. 55 em uma polirritmia mais intensa, com o modo mais obscuro já que o modo está só na mão esquerda.

Exemplo 11: Sonatina no. 4, primeiro movimento, de Francisco Mignone – (a) c. 38; (b)

55

A linha da melodia vai gradualmente para o agudo, enquanto o ostinato fica no grave, com a exploração de todo o teclado do piano. No c. 65, acontece um clímax no registro superagudo, e a partir daí, começa a descer. No c. 72, temos um acorde de Si \flat menor com nona na mão direita sobreposto ao ostinato, em pianíssimmo. Nos c. 73–85, a seção A é recapitulada mantendo a textura original em pianíssimmo, porém encurtada para treze compassos, em Mi \flat maior. No c. 86, temos uma coda baseada na seção B, como um novo acompanhamento, desta vez em acordes em bloco. Volta para Mi \flat dórico. No c. 89, os acordes de Fá \flat dominante e Ré diminuto com alteração (quinta justa acrescentada), atuam como elementos cadenciais, resolvendo em Mi \flat maior com sexta.

O segundo movimento se estrutura como uma pequena forma ternária, sendo bem simples se comparado ao primeiro movimento. Na verdade, dá a

Sonatinas latino-americanas para piano

impressão de ser uma improvisação sobre ritmos brasileiros, com um caráter algo divertido, como uma espécie de samba sofisticado, iniciado com uma alternância de nonas (e, em seguida, décimas) em semicolcheias na mão esquerda, criando um efeito introdutório para o tema que surge na mão direita no c. 3 (Ex. 12). Este acompanhamento apresenta um nível alto de dificuldade de execução.

Allegro con umore (♩ = 104)
mp ritmadissimo e sem correr

mf

Exemplo 12: Sonatina no. 4, segundo movimento, de Francisco Mignone (c. 1–3)

O tema tem um caráter de melodia folclórica, sob o qual o acompanhamento parece estar metricamente deslocado. Após a frase inicial, com a ideia básica, a segunda (c. 7) apresenta o padrão de nota repetida (Lá4), um elemento – como pudemos observar – recorrente em outras sonatinas de Mignone. Neste caso, porém, a repetição da nota é seguida por um salto ascendente de terça (c. 11), ao contrário de outras situações, nos quais o intervalo é descendente. O trecho do c. 7–9 é então sequenciado nos c. 10–12. A mão esquerda mantém o ostinato até a entrada da seção central contrastante, B (c. 16). Os intervalos melódicos de nona passam a ser ascendente, formatados ritmicamente no padrão de *cinquillo*. As notas são apresentadas em *staccato*, com pausas entre elas. A mão direita toca acordes em espaçamento fechado, muito ritmados, em piano. O c. 16 é repetido, como o acompanhamento em ostinato. O motivo da mão direita passa então para a mão esquerda no c. 18 e segue em ostinato até o c. 21, quando as duas linhas se cruzam.

A seção principal retorna em modo menor no c. 29, desta vez com apenas um compasso de introdução. O material da seção B retorna na coda, de maneira semelhante ao que acontece no primeiro movimento, no c. 44.

Referências

1. Barros, José. 2013. Francisco Mignone e sua obra orquestral nacionalista. *Revista Música e Linguagem*, v. 1, n. 3, p. 38–56.
2. Martins, José Eduardo. 1990. A Pianística Multifacetada de Francisco Mignone. *Revista Música*, v. 2, p. 89–113.
3. Mignone, Francisco. *Sonatas e Sonatinas para Piano* (Coleção Mignone, Vol. 4: Sonatas e Sonatinas). Intérpretes: Esther Naiberguer, Heitor Alimonda, Miriam Ramos, André Carrara e Estela Caldi. São Paulo: Paulus, 004840, 2017, 1 CD.
4. Mignone, Francisco. 2022. *Piano music*. Intérprete: Clélia Iruzun. Londres: Lorelt, LNT 124. 1 CD.
5. Mignone, Francisco. 2023. *Piano Music of Francisco Mignone*. Intérprete: Martin Jones. Monmouth: Nimbus Records, NI 8113. 1 CD.
6. Mignone, Francisco. 1989. *Brasil Piano*. Intérpretes: Luiz de Moura Castro e Bridget de Moura Castro. Barcelona: Ensayo, ENY-CD-9705. 1 CD.
7. Mignone, Francisco. 1959-1960. *French & Brazilian Piano Music*. Intérprete: Elizabeth Powell. Monmouth: Lyrita Recorded Edition, REAM.2111. 2 CDs.
8. Mignone, Francisco. 1999. *Le Piano Latino-Américain Vol. 2*. Intérprete: Irma Ametrano. Manado: Mandala, B00004Y9VY. 1 CD.



[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, Jarmy 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 Ferrão Moreira (gfmoreira88@gmail.com) é Doutor em Música (Musicologia) pela Universidade de São Paulo e Mestre em Música (musicologia-etnomusicologia) pela Universidade do Estado de Santa Catarina e possui graduação em Licenciatura em Música pela mesma universidade (2008). Seu mestrado e doutorado abordam aspectos de representação tópica e construção harmônica da linguagem musical de Heitor Villa-Lobos. Atualmente é professor de disciplinas de teoria e análise musical na Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). Dedicar-se à pesquisa dos procedimentos harmônicos na música de concerto de compositores latino-americanos dos séculos XX e XXI, buscando um mapeamento dessas práticas musicais na região. Desenvolve pesquisas paralelas na área de teoria das formas musicais e sua aplicabilidade a repertório popular\folclórico latino-americano e utilização de softwares livres de música no contexto da universidade pública. Em 2014 fundou o Núcleo de Pesquisa em Música Latino-Americana (NUPEMLA), grupo de pesquisa vinculado ao CNPq o qual presidiu por três anos. Orientou dissertações de mestrado pelo programa do Mestrado Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da UNILA (IELA), sempre em temas vinculados à relação da música latino-americana e seus contextos sociais de produção, difusão e consumo, em perspectiva interdisciplinar com a história e a antropologia.

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 e da forma de alguns gêneros da música popular latino-americana. Gabriel Navia tem apresentado trabalhos em congressos nacionais e internacionais, incluindo a *EuroMAC 9* (França, 2017), a *SMT Conference* (EUA, 2021; 2022) e as *Jornadas Interamericanas de Teoría Musical* (Uruguai, 2021; Colômbia, 2022). Suas mais recentes publicações apareceram em *Musica Theorica* (2020; 2021), *The Sage International Encyclopedia of Music and Culture* (2019), *Revista Vórtex* (2020) e *The Routledge Companion to Music Theory Pedagogy* (2020). Desde 2014, atua como professor de violão e disciplinas teóricas na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Gabriel é editor-chefe da revista *Musica Theorica*, publicação da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical (TeMA).

Professor adjunto na Universidade do Estado do Amazonas (UEA), em Manaus, o pianista **Gabriel Neves Coelho** (gabriel.neves.coelho@gmail.com) 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.

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 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.



TeMA 

ISBN: 978-65-991939-2-7

CD



9 786599 193927