

UMA ANÁLISE MOTÍVICA DA SONATA BREVE PARA PIANO  
DE OSCAR LORENZO FERNANDEZ.  
CRITÉRIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO

Maria Bernardete Castelan Póvoas

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
COMO REQUISITO A OBTENÇÃO DO TÍTULO DE  
MESTRE EM MÚSICA - ESPECIALIDADE PIANO

Orientadora: Dra. Cristina Capparelli Gerling

Porto Alegre

1990

## DEDICATÓRIA

Dedico esta pesquisa a meus pais  
Maria José Nunes Pires Castelan e  
João de Bona Castelan

"O Pai ama o filho  
e todas as coisas entregou nas suas mãos"

João 3:35

## AGRADECIMENTOS

Muitas pessoas, direta ou indiretamente, colaboraram para o desenvolvimento deste trabalho. Gostaria de deixar registrado o meu agradecimento.

Aos professores, colegas e funcionários do Mestrado por sua compreensão, disposição e bom atendimento.

Ao meu marido, João Luiz Dutra Póvoas, que digitou e imprimiu os textos desta pesquisa e pelo apoio e compreensão.

A meus filhos, Luiz Gustavo, João Guilherme e Luiz Artur, pela compreensiva renúncia enquanto estive dedicada a este trabalho, a minha gratidão.

A minha amiga Denise e seus familiares, por sua amizade, hospitalidade, colaboração e coleguismo, demonstrados em todo o tempo.

As senhoras Amália Lorenzo Fernandez e Marina Lorenzo Fernandez pela gentil atenção em conceder-me as informações através de entrevista.

A senhora Helena Lorenzo Fernandez igualmente pelas informações prestadas.

As Professoras Dilza Délia Dutra e Edemira Rodrigues, pelas revisões de português e de formatação respectivamente.

A minha professora de piano, Dirce Knijnik, pelo conhecimento, amizade, incentivo e disposição com que sempre me recebeu.

A minha orientadora, Professora Cristina Gerling Capparelli, pela proficiência intelectual, acompanhamento, confiança e atenção que me dispensou.

A minha Instituição de origem, Centro de Artes - UDESC, pela confiança que oportunizou este investimento mútuo.

Aos cidadãos brasileiros que financiaram a bolsa de estudos concedida pela CAPES.

## LISTA DE ABREVIATURAS

ac.	= acordes
apres.	= apresentação
comp.	= compasso
cont.	= contorno
d.m.	= duas mãos
inf.	= inferior
int.	= intervalo
modf.	= modificação
m.d.	= mão direita
m.e.	= mão esquerda
mat.	= material
mot.	= motivo
pd.	= padrão
reapr.	= reapresentação
rep.	= repetição
seg.	= segmento
sup.	= superior
vert.	= vertical

## SUMARIO

### RESUMO

INTRODUÇÃO .....	1
CAPÍTULO 1. O MOTIVO .....	11
CAPÍTULO 2. A MICRO E A MACRO ESTRUTURA DA SONATA BREVE	
2.1 <u>O motivo básico, suas transformações e funções (Enérgico - 1º movimento)</u> .....	18
2.1.1 A micro estrutura .....	18
2.1.1.1 Contorno horizontal - Padrões melódicos e rítmicos .....	27
2.1.1.2 Estrutura vertical .....	50
2.1.2 "Enérgico" - A macro estrutura .....	61
2.2 <u>Dissimulação do motivo básico (Sombrio - 2º movimento)</u> .....	66
2.2.1 A micro estrutura .....	66
2.2.2 "Sombrio" - A macro estrutura .....	78
2.3 <u>Condensação do motivo (Impetuoso - 2º movimento)</u> .....	84
2.3.1 A micro estrutura .....	84
2.3.2 "Impetuoso" - A macro estrutura .....	100

CAPÍTULO 3. CRITÉRIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO	
3.1	A análise no processo da interpretação .... 106
3.2	Critérios para uma interpretação da <u>Sonata Breve</u> ..... 109
3.2.1	"Enérgico" - Critérios interpretativos 110
3.2.2	"Sombrio" - Critérios interpretativos 119
3.2.3	"Impetuoso" - Critérios interpretativos 121
CONCLUSÃO ..... 126	
NOTAS DE REFERÊNCIA ..... 130	
BIBLIOGRAFIA ..... 134	
ABSTRACT ..... 138	
ANEXOS ..... 140	
	ANEXO 1: ROTEIRO ESTRUTURAL DA SONATA BREVE ... 142
	ANEXO 2: FAC-SÍMILE DA SONATA BREVE ..... 150

## RESUMO

Este estudo tem por objetivo demonstrar a estrutura motivica da Sonata Breve para piano (1947) de Oscar Lorenzo Fernandez, determinada a partir do exame de um motivo básico. São destacados seus elementos e observadas as relações entre este motivo e as linhas temáticas decorrentes de suas modificações, transformações e funções exercidas no desenvolvimento da obra. Estas questões são analisadas dentro dos contextos melódico, rítmico e harmônico.

A definição da macro estrutura da Sonata emerge como resultado da análise da sua micro estrutura.

Como referencial teórico, optou-se por realizar a análise a partir das teorias sobre "Transformação Temática" e "Variação Progressiva" de Rudolf Réti e Arnold Schoenberg, respectivamente. Quanto ao aspecto formal, este foi tratado segundo critérios que admitem ser o "Allegro" de sonata uma estrutura que segue o princípio composicional da recorrência



motívico-temática e não uma forma musical restrita.

Concomitantemente são questionados os pressupostos da "livre interpretação" enquanto método de trabalho músico-instrumental e apresentada uma proposta de critérios para uma interpretação pianística da referida obra, com respaldo na análise realizada.

A análise revelou que a natureza propulsiva do motivo básico impulsiona o desenvolvimento do discurso musical da Sonata, cuja estrutura decorre da manipulação dos seus elementos intrínsecos. O modelo é modificado, transformado e combinado com elementos derivados e recapitulados, sendo, por estas razões, além de gerador do desenvolvimento da Sonata, fator de unidade estrutural.

Em decorrência dos resultados da análise realizada, concluiu-se que o conhecimento do arcabouço estrutural de uma composição torna-se condição essencial à realização interpretativa.

A escolha da Sonata Breve ateve-se a dois aspectos: a relevância do material nela contido para o aprofundamento de questões estruturais, estéticas e musicais, e a carência de estudos analíticos sobre as composições de Lorenzo Fernandez.

## INTRODUÇÃO

No decorrer da minha experiência como pianista e professora, tive a oportunidade de trabalhar peças para piano do compositor brasileiro Oscar Lorenzo Fernandez (1898-1948). Observei que estas obras apresentam em sua estrutura elementos de ordem técnica, musical e estética que envolvem e estimulam o estudante de piano, levando-o a atingir via de regra, um desempenho instrumental gratificante. Estes resultados têm implicações diretas na realização pessoal do educando.

Entre as composições para piano de Lorenzo Fernandez destaquei a Sonata Breve, sua única obra do gênero e uma de suas últimas composições, para ser analisada e desenvolver a proposta específica desta pesquisa sobre a utilização do motivo em uma estrutura musical. No momento em que decidi incluí-la no meu repertório fez-se necessário o estudo, a compreensão e a sistematização do processo de desenvolvimento específico da estrutura desta Sonata, para posteriormente estabelecer critérios na priorização dos

eventos musicais. Observei, a partir de um estudo preliminar, que a Sonata Breve apresenta elementos técnicos, pianísticos e musicais relevantes para a exploração de questões estruturais e estéticas no contexto de uma obra musical.

Esta pesquisa teve início na consulta a fontes escritas e sonoras de informações. As primeiras incluem o manuseio de documentos e um levantamento bibliográfico da literatura disponível sobre Lorenzo Fernandez e sobre sua obra.

Em uma primeira etapa pesquisei livros e artigos com referências específicas ao compositor, à sua produção musical, às suas atividades artísticas e pedagógicas, além do seu envolvimento com escolas e movimentos culturais da época.

Foram também realizadas entrevistas com familiares de Lorenzo Fernandez para coleta de informações sobre o compositor e com profissionais da área musical para a obtenção de subsídios e opiniões sobre a proposta desta pesquisa.

Após o levantamento bibliográfico constatei, além da escassez de literatura sobre Lorenzo Fernandez, a carência de trabalhos analíticos sobre suas composições nos aspectos estrutural, técnico, estético e pedagógico. Os livros e artigos existentes, e com possibilidade de consulta, versam

sobre levantamento bibliográfico e histórico. Os textos tratam, na sua maioria, da vida e da obra de Lorenzo Fernandez dentro de uma concepção genérica de fatos, sem o aprofundamento das questões estruturais intrínsecas às composições ou aos processos composicionais nelas utilizados.

Em contato com Helena Lorenzo Fernandez, obtive informação da existência de um estudo analítico sobre a Sonata Breve, de autoria da pianista Iva Moreinos, professora da Escola Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Segundo a autora, trata-se do trabalho apresentado na Universidade acima referida, como um dos requisitos para obtenção do título de Pós-Graduação - Aperfeiçoamento em Análise Estética, constituindo-se em uma análise harmônica da Sonata. Este documento encontra-se em processo de registro na Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro, motivo pelo qual não foi possível consultá-lo.

Exceção feita a algumas citações de ordem analítica e a dados generalizados a respeito de Lorenzo Fernandez e à sua obra, não encontrei informações suficientes para subsidiar a elaboração de uma análise estrutural da Sonata breve.

Considerarei relevantes textos escritos em livros e artigos de autores tais como Eurico Nogueira França, Bruno Kiefer e Vasco Mariz, referentes a aspectos específicos da

Sonata Breve no contexto global da obra de Lorenzo Fernandez.

Escritos de Eurico Nogueira França informam sobre as datas da criação e estréia da Sonata, bem como da postura estética de Lorenzo Fernandez na última fase de criação, período em que foi composta a Sonata Breve (1947).<sup>1</sup>

Do artigo de autoria de Bruno Kiefer, destaco as observações analíticas com referências específicas à estrutura motivica da Sonata supra citada.<sup>2</sup>

Vasco Mariz, referindo-se às composições da última fase de Lorenzo Fernandez na década de 40, destacou como características comuns à Sonata Breve, ao Segundo Quarteto de Cordas e à Segunda Sinfonia, "unidade temática, exclusão de ornamentos, universalismo, (...) politonalidade e polirritmia."<sup>3</sup>

Com relação à Sonata Breve, em uma análise preliminar, observei não apenas a unidade temática mas, sobretudo, que esta unidade tem relação direta com o trabalho motivico na estrutura da obra. Assim sendo, decidi conduzir o estudo através do aprofundamento da questão "motivo", como unidade geradora do desenvolvimento da referida obra.

No intuito de obter subsídios sobre o "motivo" em uma estrutura musical e aplicá-los na análise da Sonata Breve,

fiz um levantamento das teorias analíticas existentes e específicas ao assunto em questão.

Dentro desta perspectiva e em decorrência das informações obtidas, optei por trabalhar as teorias analíticas de transformação motivica propostas por Arnold Schoenberg (1874-1951) e Rudolf Réti(1885-1957). Com o respaldo de seus conceitos, procedi à análise estrutural da Sonata Breve de Lorenzo Fernandez partindo do estudo do microorganismo - o "motivo básico". Uma vez destacados os elementos contidos no modelo e explicados os fenômenos musicais decorrentes da sua evolução, transformações e diferentes funções por ele exercidas, foi determinado o esboço arquitetônico global da Sonata.

Segundo Réti toda obra contém, intrinsecamente, duas forças capazes de dar sentido à forma musical - a externa, que diz respeito ao esboço arquitetônico de uma forma e a interna, que compreende a formação melódico-rítmica mais o esquema harmônico.<sup>4</sup> Há, contudo, (...) "outras qualidades essenciais necessárias para moldar agrupamentos musicais dentro do todo arquitetônico, (...) que nada mais são do que as relações temáticas e motivicas."<sup>5</sup>

O livro The Thematic Process in Music, de Réti, contém a argumentação que respalda as questões relativas à análise motivica da Sonata nos contextos rítmico (p. 75 - 85),

harmônico (p. 99-100) e demais aspectos como da articulação, textura e timbre abordados nos capítulos 6 (p. 139-192) e 7(p. 193-218).

O estudo do contexto melódico está baseado na estrutura motivico-temática e transformações do modelo básico, segundo a proposta analítica de Schoenberg postulada no livro Fundamentals for Beginners in Composition e nos ensaios "For a Treatise on Composition" (1913) e "Brahms the Progressive", (1947) compilados no livro Style and Idea.

A transformação motivica no contexto da Sonata Breve é igualmente abordada segundo as formulações contidas no capítulo "Various Categories of Transformations" do livro The Thematic Process in Music de Réti.

Walter Frisch declara no livro Brahms and the Principle of Developing Variation que Réti, através da análises de inúmeras obras, prova que a grande maioria das composições musicais significativas "de Bach até Debussy evoluem organicamente de um simples motivo (...) e que a 'Transformação Temática' de Réti equivale à 'Variação Progressiva' de Schoenberg."<sup>6</sup>

Segundo David Epstein, "Schoenberg manifesta sua convicção de que a unidade composicional surge dos relacionamentos entre as propriedades das formas motivicas."<sup>7</sup>

A escolha dos dois autores na fundamentação teórica desta pesquisa atem-se às seguintes razões : Rudolf Rétí, através dos postulados contidos em The Thematic Process in Music, estabelece um referencial para a investigação analítica a partir do que o compositor cria. Arnold Schoenberg, nas teorias sobre "Variação Progressiva", explica como o compositor cria, oferecendo um enfoque metodológico à sistematização do processo analítico.

A análise processou-se através de estudos realizados no fac-símile da Sonata Breve, documento autêntico legado pelo compositor.

Solucionadas as questões referentes à estrutura básica, passei à elaboração da análise da estrutura global de cada um dos movimentos da Sonata Breve. Posteriormente, apresento um estudo sobre as implicações do conhecimento da micro e da macro estrutura de uma obra na compreensão, na hierarquização dos eventos musicais e na fundamentação de critérios interpretativos para a execução instrumental.

A estrutura motívica da Sonata Breve é determinada a partir do estudo do microorganismo - o motivo básico. Destacados seus elementos e observadas as relações estabelecidas entre o motivo básico e as linhas temáticas, são analisados os procedimentos composicionais decorrentes. As modificações, as transformações e as funções exercidas



pelo motivo no desenvolvimento da obra são demonstradas dentro dos contextos melódico, rítmico e harmônico, sendo também levantadas questões referentes à articulação, ao timbre e à textura. Estes são aspectos essenciais nesta análise que busca obter uma macro visão da Sonata a partir da sua micro estrutura. A definição da estrutura global da obra em questão emerge como resultado da análise.

Este conteúdo está desenvolvido em tres (3) capítulos. O de número um (1) é introdutório ao sujeito desta pesquisa - o motivo. O capítulo dois (2) contém uma análise da micro e da macro estrutura da Sonata Breve e está subdividido em tres (3) partes. Na primeira (2.1) é apresentada uma análise do motivo como estrutura básica, suas modificações, transformações e funções no contexto do movimento inicial - o "Enérgico". A segunda parte do capítulo dois (2.2) contém o estudo do "Sombrio" - segundo movimento, e propõe a dissimulação do princípio motivico inicial, como uma reflexão entre os primeiro e terceiro movimentos. A terceira parte (2.3) contém a análise do último movimento- "Impetuoso", apresentando o retorno à idéia inicial. O terceiro capítulo desta pesquisa é uma proposta de critérios para uma interpretação pianística da Sonata Breve, baseada no conhecimento de sua estrutura. Nesta parte discuto as implicações da análise na compreensão artístico-musical da obra, cujos resultados subsidiam e fundamentam a seleção dos eventos musicais a serem priorizados na execução.

Com a análise da Sonata Breve pretendo fornecer subsídios que fundamentem o valor efetivo desta obra no repertório pianístico, contribuir na produção de literatura crítica e analítica da música brasileira e incentivar o estudo e a divulgação da literatura brasileira para piano. Busco também resgatar a obra de Oscar Lorenzo Fernandez, compositor que na década de quarenta esteve em destaque ao lado de outros renomados artistas, tais como: Francisco Mignone e Villa Lobos.

Cabe observar que no desenvolvimento desta pesquisa adoto critérios analíticos como procedimento objetivo à questão central da pesquisa. Ainda que a questão histórica não seja o foco central, cabe registrar que a Sonata Breve, em três movimentos - Enérgico, Sombrio e Impetuoso, composta em setembro de 1947, foi a última obra para piano de Lorenzo Fernandez. Dedicada à Ivy Improta foi estreada pela pianista Leonor Macedo Costa em maio de 1949, nove meses após a morte do compositor ocorrida em 27 de agosto de 1948. Única peça do gênero para piano, encerra uma produção pianística significativa de 33 obras, entre peças isoladas e coleções, que no conjunto incluem 82 composições.

Esta Sonata, juntamente com o II Quarteto de Cordas (1946) e as Primeira e Segunda Sinfonias (1947), formam o grupo de obras que representam a última fase de Lorenzo Fernandez, obras da maturidade. Foram abordadas dentro de uma

concepção mais universalista de composição, uma vez que, nesta fase, Lorenzo Fernandez atingiu a superação flagrante do folclorismo que caracterizou suas primeiras obras.<sup>8</sup> A citação direta da temática folclórica e popular, procedimento musical frequente em suas composições até a década 1920/30 foi substituída, nas últimas obras, por uma temática original. Nelas os elementos nacionalistas acontecem como que filtrados em uma linguagem pessoal.

Os sessenta e sete exemplos que ilustram a análise foram extraídos do fac-símile (f.), da edição da Peer-Southern Organization - 1968 (ed.) ou elaborados pela autora desta pesquisa (prório = pp.).

As citações extraídas de textos em língua estrangeira foram traduzidas pela pesquisadora.

## 1. O MOTIVO.

A palavra motivo tem "origem no termo latino "motivu"= que move, aquilo que pode fazer mover. Em música é um elemento melódico, em geral breve, que intervém no desenvolvimento da obra de forma fragmentária."<sup>9</sup>

Schoenberg dá a seguinte definição de motivo:

" é uma unidade que contém uma ou mais características de intervalo e ritmo. Sua presença é manifestada em seu uso constante através da peça. Sua prática consiste de repetições frequentes, algumas delas sem mudanças e, a maioria variadas. As variações de um motivo produzem novas formas do motivo que são os materiais para continuidades, contrastes, novos segmentos, novos temas ou novas secções dentro de uma peça."<sup>10</sup>

Estes conceitos foram mais tarde ampliados no livro Fundamentals, no qual Schoenberg diz que "as características do motivo são intervalos e ritmos, combinados para produzir um memorável modelo ou contorno que implica usualmente em harmonia inerente (...)"<sup>11</sup>, resultante também da consistência no tratamento motivico, suas transformações e

suas diferentes funções.

Com o objetivo de ampliar a visão conceitual e buscando compreender a função do motivo como força direcional da linha estética de uma composição musical, aplica-se a definição de Réti:

"Chamamos motivo algum elemento musical seja ele uma frase melódica ou fragmento ou até mesmo apenas uma característica rítmica ou dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada através de um trabalho ou secção, assume um papel no "design" composicional equivalente ao motivo nas artes visuais."<sup>12</sup>

O "design" diz respeito ao esboço estrutural, aos pontos que interligam os conteúdos.

Segundo Réti,

"na maioria dos trabalhos da literatura musical os diferentes movimentos de uma composição estão conectados pela unidade temática - uma unidade que é realizada não apenas por uma vaga afinidade de modo, mas pela formação de temas de substância musical idêntica."<sup>13</sup>

Independente do fato de a música ser tonal ou atonal, o que deve ser analisado quanto à inter-relação estrutural, são os fatores básicos que determinam a identidade entre os contornos, aqueles que encadeiam as relações de ordem musical e estética. Estas nada mais são do que as relações entre os

contornos melódicos, rítmicos e harmônicos comuns às linhas temáticas, tanto no sentido horizontal quanto no vertical. Neste denominador é que se situa a função do motivo, uma unidade capaz de gerar um discurso musical e consequentemente fator de unidade estrutural.

O motivo é, em uma obra musical, o fator de projeção do discurso musical preponderante. Dentro desta perspectiva é de todo indispensável que se leve em consideração as características dos componentes melódico, rítmico e harmônico contidos na célula condutora ou modelo básico. Estas características básicas proliferam no decorrer do discurso musical, manifestando-se nos planos horizontal, vertical e direcional da composição.

O motivo pode estabelecer a homogeneidade não apenas entre os temas de um movimento, mas também entre os movimentos de uma peça de estrutura maior ou entre peças de um opus ou série. Um modelo básico cumpre a função de fator de identidade entre estruturas musicais através da sua recorrência exata, modificada ou transformada. A este respeito Schoenberg escreveu:

"A música, na sua condição primordial, consiste das mais primitivas repetições, e o elemento que funciona como fator unificador (...) - o motivo - pode manifestar sua presença sómente através da repetição.<sup>14</sup>"

Sendo a repetição um meio e não sómente um fim,

"as formas mais artísticas obscurecem este fato por uma variedade de caminhos. (...) A repetição é o estágio inicial na técnica formal da música, a variação e o desenvolvimento seu mais alto estágio de desenvolvimento".<sup>15</sup>

Tem-se, desta forma, o caminho para a compreensão do que Schoenberg trata por "Developing Variation", cujas definições foram explicitadas no livro Fundamentals. A primeira forma de elaboração

"significa que, na sucessão das formas do motivo produzidas através da variação do motivo básico, há alguma coisa que pode ser comparada ao desenvolvimento, progresso. Mas muda do sentido subordinado, o qual não tem especiais consequências, tem sómente o efeito local de um embelezamento. Semelhantes mudanças são designadas variantes."<sup>16</sup>

Ao tratar da transformação temática, Réti esclareceu que as possibilidades são inumeráveis e que o compositor, ao utilizar-se da técnica temática, não só "inverte, aumenta, ou simplesmente varia os contornos, mas transforma-os no sentido pleno da palavra."<sup>17</sup>

Ele determina, entre as várias categorias de transformações, a inversão, a reversão e a interversão. Dentro da reversão podem ser consideradas a inversão, o movimento contrário e o retrógrado. A interversão consiste no intercâmbio entre os sons de um contorno motivico

ou temático, procedimento que resulta na produção de novas configurações.<sup>18</sup>

A utilização de um motivo básico, na condição de elemento gerador do discurso musical, requer a elaboração, associada ou não, dos fatores melódicos e rítmicos inerentes. Esta elaboração implica em repetições exatas ou desenvolvidas dos contornos básicos. Nesta segunda condição ocorrem mudanças simples ou complexas das qualidades fundamentais do modelo principal. Segundo Schoenberg

"as repetições exatas preservam todas as características e inter-relações. Transposição a diferentes graus, inversões, retrógrados, diminuição e aumento são repetições exatas se preservam rigorosamente as características e relações de notas. Repetições modificadas são criadas através de variação, fornecem variedade e produzem novos materiais para uso subsequente."<sup>19</sup>

A técnica composicional da recorrência motivica, quando adotada como princípio de construção musical, estabelece em princípio, parâmetros de ordem estética, como por exemplo a lógica estrutural estabelecida pela reedição motivica. De acordo com o desenvolvimento lógico, os procedimentos utilizados devem obedecer a uma ordem estético-estrutural.

"Conscientemente usado, o motivo deverá produzir inter-relação, coerência, lógica, compreensão e fluência. (...) Quer um motivo seja simples ou complexo, quer consista de poucas ou muitas



características, a impressão final da peça não é determinada por sua forma primária. Tudo depende do seu tratamento e desenvolvimento."<sup>20</sup>

O procedimento composicional da recorrência motivica se baseia no uso constante de um modelo básico que age como elemento determinante da unidade da composição, independente do fato de aparecer em seu estado original ou não. A recorrência de um motivo ou de suas características inerentes, assegura a manutenção da ordem e da coerência formal, criando elos que encadeiam as energias específicas de cada uma das suas qualidades, processo este que resulta na produção da forma enquanto força estético-musical.

Das diferentes combinações entre os elementos característicos que compõem o motivo proposto, depende por conseguinte, a consistência da composição. Esta consistência tem implicações determinantes na unidade e na coerência estrutural de uma forma musical.

A condição de um modelo básico ser fator de unidade estrutural, faz dele o agente causador do interrelacionamento entre contornos diferenciados na superfície, mas idênticos internamente. Esta homogeneidade pode ser determinada através da análise do processo de elaboração motivico-temática.

Referindo-se à questão da unidade estrutural, Réti comentou: "todo músico afirmará que um trabalho de alguma

qualidade deve naturalmente representar uma unidade artística."<sup>21</sup> Para ele, contudo, a questão maior está em demonstrar a unidade entre os diferentes movimentos ou partes de um movimento, suas inter-relações mais profundas, não apenas aquelas relacionadas simplesmente à afinidades de estilo, modo ou tonalidade.

Características gerais como padrões rítmicos ou desenhos melódicos podem estabelecer uma homogeneidade temática, condição essencial na determinação da unidade de uma composição.

Analisando estes conceitos, pode-se concluir que, do manejo dos elementos básicos característicos de um modelo básico inicial, em suas recorrências transformado ou não, dependerá a consistência estrutural da obra nos diferentes níveis do edifício sonoro. A partir da associação e intercâmbio entre os elementos melódico, rítmico e harmônico contidos em um motivo básico inicial, pode ser determinado o contorno de uma obra.

Da força gravitacional exercida pelo motivo depende o equilíbrio entre os dois sentidos direcionais que formam o "design" de uma composição - o horizontal e o vertical, através dos quais é gerado o material sonoro. Estes funcionam como campos magnéticos da "dinâmica", força motriz que propulsiona cineticamente uma composição.

## 2. A MICRO E A MACRO ESTRUTURA DA SONATA BREVE

### 2.1 O motivo básico, suas transformações e funções (Enérgico - 1º movimento)

2.1.1 A micro estrutura. — O "Enérgico" começa com a apresentação do primeiro contorno temático significativo, formado por dois segmentos. O segmento inicial contém dois fragmentos.

figura 1: 1º segmento

fragmentos      x                      y

Energico (♩ = 66)

*ff*

O primeiro fragmento (figura 2) é apresentado em uníssono (d.m.) e corresponde a um motivo. Este motivo inicial, sujeito desta pesquisa, é o modelo básico que, no decorrer do discurso musical do "Enérgico", aparece no estado original, modificado e transformado melódica, rítmica e harmonicamente.

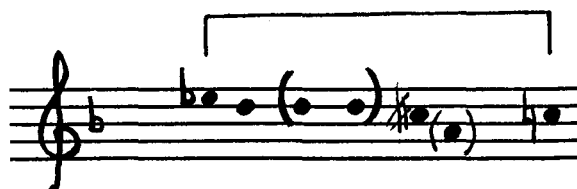
figura 2: 1º fragmento melódico



motivo básico

O segundo fragmento (figura 3) é diafônico. Inicia com o ré na mão direita, som final do primeiro fragmento, segue ao dó sustenido e, antes de ir ao dó natural passa pelo lá que interrompe o cromatismo iniciado no mi bemol do motivo básico. Na mão esquerda, a linha descendente também iniciada no mi bemol, segue do dó ao lá cromaticamente sem interrupções. Observe-se que a idéia de cromatismo está contida no modelo básico inicial e que o segundo fragmento já caracteriza uma progressão motivica daquele elemento cromático.

figura 3: cromatismo



Energico (♩ = 66)



cromatismo

O primeiro segmento, fragmentos  $\underline{x}$  e  $\underline{y}$ , funciona como proposta motivico-temática e detém as relações intervalares (figura 4) que servem de base ao segundo segmento e demais procedimentos melódicos subsequentes, presentes no contorno horizontal desta obra.

figura 4: relações intervalares - 1º segmento temático.

figura 4.a relações intervalares - 1º fragmento

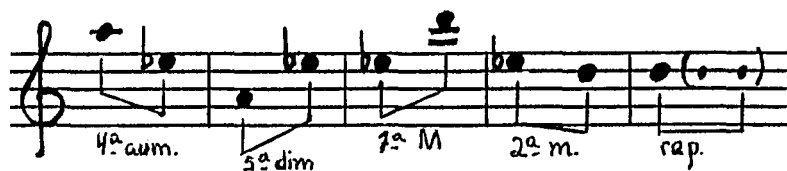
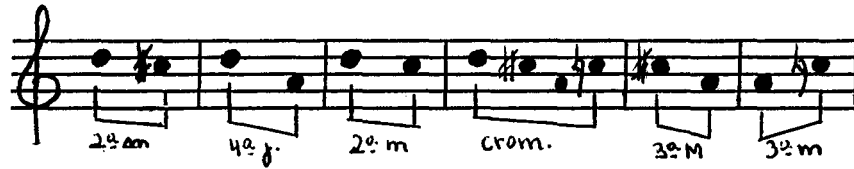


figura 4.b: relações intervalares - 2º fragmento



O segundo segmento temático - B (figura 5), se estende do segundo tempo do compasso 2 ao 4. Corresponde à conclusão da proposta inicial e contém a primeira pontuação cadencial do movimento.

A textura é mais densa em relação à primeira parte do contorno temático, devido a uma maior compactação sonora causada pela presença de acordes. Há predominância de movimento paralelo com discreta movimentação melódica, rítmica e harmônica. A densidade sonora é reiterada pela utilização dos registros médio e grave.

figura 5: comp. 2 segundo segmento temático



figura 6.c padrão 1 d modificado



Neste segmento, encontra-se também definido o fator harmônico mais constante na sonata - o acorde de sétima - manifestado tanto no sentido vertical (figura 5) quanto no horizontal (figura 7).

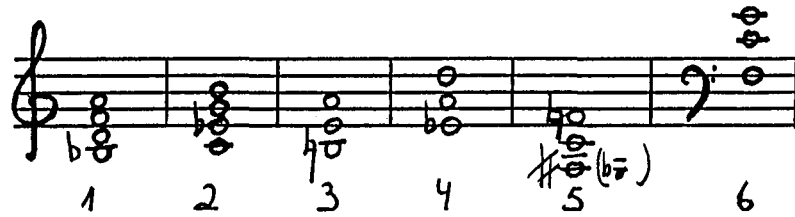
figura 7: comp. 2 segmento B ac. 7ª M



A frequente utilização da sonoridade da sétima tanto harmônica quanto melodicamente, determina-a como a cor tímbrica essencial utilizada nas formações seguintes:



figura 8: formações verticais com 7ª



- 1- acorde de sétima maior com terça maior;
- 2- acorde de sétima maior com terça menor;
- 3- sétima menor com quarta justa;
- 4- sétima maior com trítono;
- 5- oitava menor com quinta diminuta;
- 6- acorde de sétima menor sem a primeira terça.

Com relação ao tema inicial Bruno Kiefer escreveu: "O primeiro dos três movimentos da Sonata Breve, (...) é construído mediante trabalho temático, a partir de um fragmento melódico compacto de duas figuras".<sup>22</sup> O termo compacto refere-se diretamente ao conteúdo e ao caráter propulsivo do motivo básico, este capaz de gerir a própria continuidade temática e de reproduzir-se genéticamente no decorrer da Sonata.

O contorno temático inicial (comps. 1-4), resulta da conexão entre os segmentos A e B. O primeiro corresponde à proposta motivico-temática e o segundo à sua complementação,

ou seja, à resposta.

O contexto deste primeiro contorno motivico-temático representa uma síntese do "Enérgico" devido a compactação das principais configurações melódicas, rítmicas e harmônicas nele contidas. Estas configurações que são manipuladas no corpo deste movimento, contém a densidade textural e as qualidades tímbricas mais características.

figura 9 : 1º contorno temático

The image displays a musical score for the first thematic contour, consisting of two systems of piano and bass staves. The score is annotated with structural labels:

- segmentos**: A bracket above the first system spans from measure 1 to measure 6, with sub-labels **A** (measures 1-3) and **B** (measures 4-6).
- fragmentos**: A bracket above the first system spans from measure 1 to measure 3, with sub-labels **X** (measures 1-2) and **Y** (measure 3).

The first system includes dynamic markings *ff* and *f*, and a *cresc.* marking. The second system includes a *p* marking and a *cresc.* marking. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as accents and slurs.

Este primeiro contorno é reapresentado nos compassos 3-7 a uma quinta abaixo, com modificação de ordem rítmica no final do segundo segmento. Comparem-se as figuras abaixo.

figura 10: comparação entre apresentações 1ª contorno

figura 10.a: contorno rítmico 1ª contorno

comp. 2

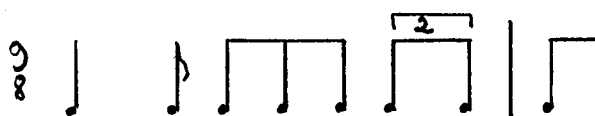
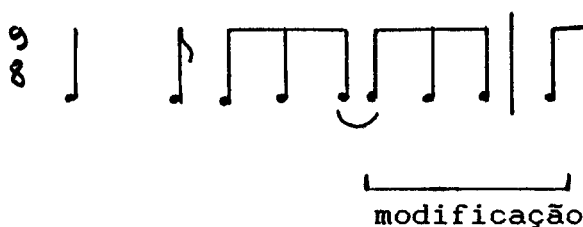


figura 10.b: modificação 1ª reapresentação 1ª contorno

comp. 6



Ocorrem mais duas apresentações do segmento A nos compassos 8 e 9 (figura 33). Os compassos 10-12 detém a extensão cadencial (comps. 13 e 14, figura 16) anterior à passagem de conexão ao segundo tema (figura 25 ).

Até este ponto da análise foram abordados o primeiro contorno motivico-temático e suas recorrências, bem como os fatores melódico, rítmico e harmônico, no contexto dos 15 primeiros compassos, parte inicial da exposição. Esta abordagem inicial possibilitou definir os elementos básicos utilizados deste ponto do trabalho em diante.

O segundo tema e demais procedimentos do plano horizontal do "Enérgico" são examinados no contexto do estudo sobre o contorno melódico-rítmico e analisados conforme os padrões de referência.

#### 2.1.1.1 Contorno Horizontal - Padrões melódicos e rítmicos.

Como referencial à análise do contorno melódico do "Enérgico" é utilizada uma tabela de padrões que tem por base o motivo inicial. Nesta tabela é destacado o motivo básico e demonstrados os padrões consequentes das possíveis permutas entre seus sons.

figura 11: padrões melódicos de referência

colunas

	a	b	c	d	e
motivo: mat	3 2 1	3 1 2	2 1 3	1 3 2	2 3 1

1 a 1 b 3 c 3 e

1 m.a 2 b 3 d

2 inv. pdt

3 3 a 3 b 1 d

3 inv. matb

matc 1 d

Na primeira coluna, à esquerda da tabela, estão representados o motivo básico e os três contornos melódicos nele contidos, e na segunda coluna vêem-se as respectivas reversões. Nas colunas tres, quatro, cinco e seis, encontram-se os padrões resultantes das permutas entre os sons do modelo básico e suas reversões, respectivamente. Nas linhas intermediárias estão outros contornos decorrentes da mudança de altura do som inicial de cada um dos padrões. Alguns deles se repetem, motivo pelo qual estão entre parênteses.

A repetição de notas, o elemento cromático e os intervalos de terça maior e de terça menor, todas relações melódicas extraídas do segmento A (figura 4) são também significativas para a análise do contexto horizontal do "Enérgico".

A fórmula rítmica do modelo básico é determinante do contorno rítmico, confirmando sua função de fator de unidade estrutural da Sonata Breve.

No capítulo sobre "conexão" em Fundamentals, Schoenberg expõe sua concepção sobre a abrangência do trabalho motivico em uma estrutura musical, quando afirma que de um mesmo motivo derivam novas configurações e que as recorrências de particularidades rítmicas de um modelo básico podem agir como elementos unificadores. Agregado ao trabalho

motívico é acrescido o inter-relacionamento harmônico que reforça a coerência global das estruturas, ou seja, das formas.<sup>33</sup>

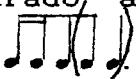




O contorno rítmico do "Enérgico" está configurado, a partir da fórmula estabelecida pelo motivo básico = . Esta fórmula serve de base para as modificações rítmicas do modelo básico e para as demais configurações melódicas do "Enérgico" através de expansão (1), contração (2) e transformação (3). O padrão rítmico do segundo fragmento motivico-temático (  ) é considerado uma transformação da fórmula do modelo básico. Os padrões que constituem o contorno rítmico deste movimento são demonstrados na tabela de padrões rítmicos de referência seguinte:

figura 12: padrões rítmicos de referência


compassos


motivo  1-3, 5-10, 25, 26-27, 30-34, 72


padrões  
1.a  13, 14, 95, 73-75


1.b  43, 48


## continuação da figura 12


1.c  72

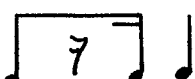
1.d  43-55


1.e  74, 90-93


2  60, 62-71, 73-83, 85-92, 95


3.a.1  1, 5, 8 9, 23, 24, 31, 32, 34-36

3.a.2  60, 62, 74-76, 78-79

3.a.3  74, 82, 83, 90

3.a.4  82-84, 87

3.b.1  15, 16, 21

3.b.2  64-66, 68, 69, 71, 95

A diferença entre os padrões 3.a.1 e 3.a.2 é de acentuação métrica. O primeiro faz parte de passagens que dependem de subdivisão ternária e o segundo obedece à métrica simples na reexposição.



figura 13: similaridade rítmica

figura 13.a - comp. 1

The musical notation for figura 13.a - comp. 1 consists of two parts. The top part is a rhythmic pattern in 6/8 time, showing a sequence of eighth notes: two eighth notes, followed by a dotted quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The bottom part is a piano accompaniment in 6/8 time, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. It features a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand, both in 6/8 time.

figura 13.b - comp. 60

The musical notation for figura 13.b - comp. 60 consists of two parts. The top part is a rhythmic pattern in 2/4 time, showing a sequence of quarter notes: a quarter note, followed by a dotted quarter note, followed by a quarter note, and finally a quarter note. The bottom part is a piano accompaniment in 2/4 time, featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand, both in 2/4 time.

figura 13.c - similaridade entre formações rítmicas

The musical notation for figura 13.c - similaridade entre formações rítmicas shows two rhythmic patterns. The first pattern is in 6/8 time, showing a sequence of eighth notes: two eighth notes, followed by a dotted quarter note, followed by two eighth notes, and finally a quarter note. The second pattern is in 2/4 time, showing a sequence of quarter notes: a quarter note, followed by a dotted quarter note, followed by a quarter note, and finally a quarter note. The two patterns are enclosed in large parentheses, indicating their similarity.

As figuras 13 a, b e c comprovam que "as circunstâncias que produzem os vários aspectos do motivo básico (...), provém das considerações de variedade, estrutura e expressividade, (...)"<sup>24</sup>

O motivo inicial é apresentado com o contorno melódico e altura originais nos compassos 1(d.m., figura 1), 3 (figura 5) e 6 (m. e.) do desenvolvimento, nos compassos 31 (d.m.) e 32 (m.e., figura 30) da passagem de conexão entre a exposição e o desenvolvimento (comp. 30, d.m., figura 23.b), e da extensão cadencial antes da coda (comps. 92 e 93, figura 17).

O modelo básico encontra-se em estado original e com a altura modificada nos compassos 2 (m.e.), 5 (d.m.) e 7-10 (m.e.), no início do desenvolvimento nos compassos 33-34 (m.e., figura 30), 60-92 da reexposição e na coda.

Seu contorno melódico é modificado, com 4ª justa descendente substituindo a 4ª aumentada nos compassos 25-27, mantendo o ritmo original.

A primeira expansão rítmica do motivo encontra-se na passagem que faz conexão entre as apresentações do primeiro e do segundo contorno motivico-temático da exposição.

figura 14: expansão rítmica do motivo básico

13

pp misterioso

Nos compassos 73-74 encontram-se outros exemplos de expansão e modificação motivica conforme demonstra a figura seguinte.

figura 15: modificação motivica

comp. 73, pd. 1c modf.      pd. mot. modf.

mot.

pd. 1a modf.

mot.

A extensão cadencial do final da recapitulação para a coda contém o motivo expandido rítmica e melodicamente,

visto que os sons originais estão distanciados entre si, caracterizando também um exemplo de fragmentação motivica.

figura 16: expansão e fragmentação motivica (comps. 92-94)

Entre os compassos 72 a 79, o contorno delineado pela mão esquerda reafirma a função de elemento propulsor do motivo, em repetições ritmicamente contraído e expandido.

figura 17: contração e expansão rítmica, comps. 72-77

(continuação da figura 17)



O motivo é ritmicamente contraído na recapitulação (m.e.) entre os compassos 60 e 67, exercendo a função de ostinato rítmico, base para o segundo tema. Nos compassos 61-64 contém os sons dó#, sol e fá# repetido (figura 18.a) e nos quatro seguintes parte do fá# ou si, intermediado por oitavas repetidas que se movimentam melodicamente (figura 18.b)

figura 18: contração rítmica

figura 18.a, comp. 60



figura 18.b, comp. 63



Nos compassos 68-71 o motivo básico é reapresentado a partir do mi, mantendo o contorno melódico original e ritmo contraído. É repetido em duas alturas e intercalado por grupos de acordes de sétima sem a terça.

figura 19: motivo básico - acs. 7ª s/3ª



Constata-se portanto, que a partir do compasso 68 é dada uma maior ênfase ao motivo básico com seu contorno melódico inicial e fórmula rítmica contraída. Continua na mão esquerda, priorizando o mi e o lá - relação de quarta justa, até o compasso 79, sempre situado na segunda parte do tempo em que se localiza. É intercalado por oitavas e acordes de sétima, contrastando ritmicamente com o contorno melódico mais lento da mão direita, desenhado por acordes a exemplo dos compassos 73 e 74 (figura 15).

Na passagem entre os compassos 80 - 92 (figura 20), ocorre um jogo de sonoridades causado pela densidade textural e efeitos tímbricos. Estes efeitos são provocados pelos contrastes de registo entre as recorrências do motivo

básico duplicado nos registros médio e agudo e os acordes de sétima que as intermediam. Estes acordes de sétima em posição fundamental (m.d.) são acompanhados por oitavas ou o próprio motivo no registro grave. Há alternância entre os materiais do motivo básico e do segmento B do primeiro contorno motivico-temático.

O motivo básico é enfatizado pela duplicação (d.m.) nos registros médio e agudo nos compassos 80 e 81 a partir do dó sustenido, 85 e 86 a partir do mi, 88-91 a partir do lá. Nos demais compassos o motivo aparece repetido sómente na mão esquerda no registro grave, servindo de base ao contorno da mão direita.

figura 20: duplicação do motivo básico comp. 80

The image displays a handwritten musical score for piano, consisting of two systems of grand staff notation. The first system covers measures 80 to 87, and the second system covers measures 88 to 91. The music is characterized by a complex texture with multiple voices in both hands. Handwritten annotations include 'cresc. e ambrando per a fine' at the top left, 'molto ritardando' at the bottom center, and 'f' at the top right. A large arrow points from the first system to the second. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

(continuação da figura 20)

The musical score is handwritten and consists of three systems. The first system shows a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The second system includes a tempo change marking "cresc. e all. poco e poco." and features a 3/4 time signature. The third system continues the rhythmic development. The score is written in a single system with two staves per system, using treble and bass clefs.

Na coda final do "Enérgico" (figura 21) o modelo básico permanece contraído e duplicado no contorno desenvolvido pelas duas mãos (d.m.), contrastando em caráter, timbre e dinâmica com o contorno do segundo tema que intersecciona. Observa-se que nesta parte há supressão da barra de compasso e ausência da indicação de fórmula de compasso mas que, no entanto, o contorno rítmico obedece à métrica simples. A fórmula rítmica do motivo é retomada e expandida no final deste movimento.



figura 21: coda

*And.<sup>te</sup> (improvisal libitum)*

The musical score is divided into four systems, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with the tempo marking *And.<sup>te</sup> (improvisal libitum)* and includes the instruction *Sombrio* in the bass staff. The second system features a *rit.* marking. The third system includes a *mf* dynamic and a bracketed section labeled *fragmentação*. The fourth system starts with a *dim.* marking and includes a *morendo* instruction. The score concludes with a double bar line and a final chord.

Nesta secção o compositor explora as diferenças de carácter, de timbre e de texturas entre o motivo básico e o segundo tema, ficando evidenciadas as características de cada um deles, tanto nestes aspectos quanto no que diz respeito às peculiaridades rítmicas e melódicas dos seus contornos.

Na penúltima linha da "Coda" encontram-se formações harmônicas, assinaladas na figura 21, que têm por base o motivo inicial, ou seja, acordes que incluem sétima e quarta aumentada e outro com oitava menor e quinta diminuta. Estas formações correspondem a compactações do motivo básico. Aparecem nos compassos 17 e 20 da exposição (figura 24), e servirão de base melódico-harmônica ao terceiro movimento da Sonata Breve.

figura 22: formações verticais - motivo

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'coda' and features a treble clef. It contains two vertical chord formations: one with notes G4, B4, and D5 (with a flat over the B) and another with notes A4, C5, and E5 (with a flat over the C). The middle staff also has a treble clef and shows two vertical chord formations: one with notes G4, B4, and D5 (with a flat over the B) and another with notes A4, C5, and E5 (with a flat over the C). The bottom staff has a treble clef and shows two vertical chord formations: one with notes G4, B4, and D5 (with a flat over the B) and another with notes A4, C5, and E5 (with a flat over the C).

Nesta mesma passagem (figura 21) é utilizado o recurso composicional da fragmentação motivica na linha do baixo. O lá, que é natural no modelo básico inicial, encontra-se abaixado (lá b).

O motivo básico tem a sequência melódica alterada no compasso 4, preparando a reapresentação do tema uma quinta abaixo da primeira ocorrência. O mesmo acontece no compasso 30, anterior ao início do desenvolvimento. Em ambas as passagens destacadas, o motivo básico exerce a função de elemento de conexão.

figura 23: motivo modificado - elemento de conexão

figura 23.a

The musical score for figura 23.a consists of three staves. The top staff shows a single measure labeled 'comp. 4' with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a motif of two notes: a half note G4 (labeled 'motivo') and a half note F4 (labeled 'padrão mot.c.'). The bottom staff is a piano accompaniment in 3/8 time, starting with a piano (p) dynamic and a forte (f) dynamic. It features a triplet of eighth notes in the right hand (G4, F4, E4) and a triplet of eighth notes in the left hand (G3, F3, E3). The middle staff shows a modified version of the motif, with the G4 note lowered to F4 (labeled 'padrão 3 b'). Arrows indicate the relationship between the motifs and the piano accompaniment. The tempo marking 'a tempo' is present above the piano accompaniment.

43

figura 23.b

comp. 30

motivo padrão b

*pp* misterioso

*f*

*ff*

3 1 2

8va bas5a

Demonstradas as recorrências do motivo básico no estado original e suas modificações melódicas e rítmicas, passa-se ao estudo da transformação motivica, do qual faz parte a análise do segundo contorno temático que tem início no compasso 15 da exposição.

O segundo contorno temático tem caráter lírico, com características de melodia acompanhada, contrastando com o primeiro tema que é "Enérgico" e propulsivo. O movimento harmônico se processa através de acordes que se seguem em movimento paralelo e livremente harmonizados. Conforme se observa na figura 24, o contorno vertical é desenvolvido através de fatores harmônicos mais abertos, diferentemente do primeiro contorno temático, no qual são comuns os acordes de sétimas.

figura 24: 2º segmento temático

comp. 15

Franguello (♩ = 76)

The image displays a handwritten musical score for a piano piece, identified as 'Franguello (♩ = 76)'. The score is divided into three systems, each representing a different segment of the piece. The first system begins at measure 15, the second at measure 18, and the third at measure 21. The music is written in 2/4 time and features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. Dynamics include *pp*, *p*, and *f*. The notation includes various chords, intervals, and melodic phrases, with some notes marked with accents and slurs.

Na mão esquerda vêem-se triades maiores, menores e acordes de sétima sem a terça, a maioria deles em posição afastada e, na mão direita, acordes maiores, menores, aumentados e de sétima, a maioria deles também em posição

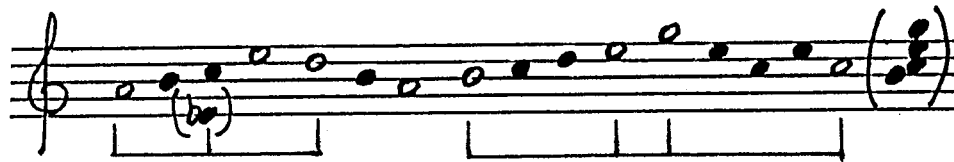
afastada. Os acordes das duas mãos se complementam formando acordes de nona, de décima-primeira e de décima-terceira.

O ritmo obedece à métrica simples e a linha melódico-temática contém três segmentos. O primeiro e o segundo contornos temáticos são confrontados no exemplo seguinte.

figura 25: comparação entre temas

figura 25 a: 2º tema

segmentos	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>C</u>
comps.	15 e 16	17-18	19-20

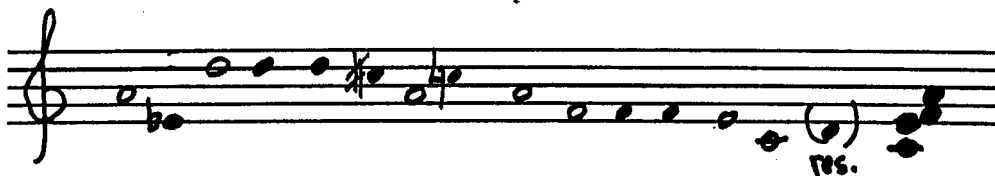


motivo básico

sétima

figura 25 b: 1º tema

segmentos	<u>A</u>	<u>B</u>
comps.	1	2



motivo básico

sétima



figura 26.e: relação 3



pd. básico 3 modf.

A respeito da relação e homogeneidade entre temas, Réti postulou: " O primeiro e o segundo sujeitos de uma sonata são usualmente considerados contrastantes, certamente não idênticos (...). Na realidade eles são contrastantes na superfície mas idênticos em substância".<sup>25</sup>

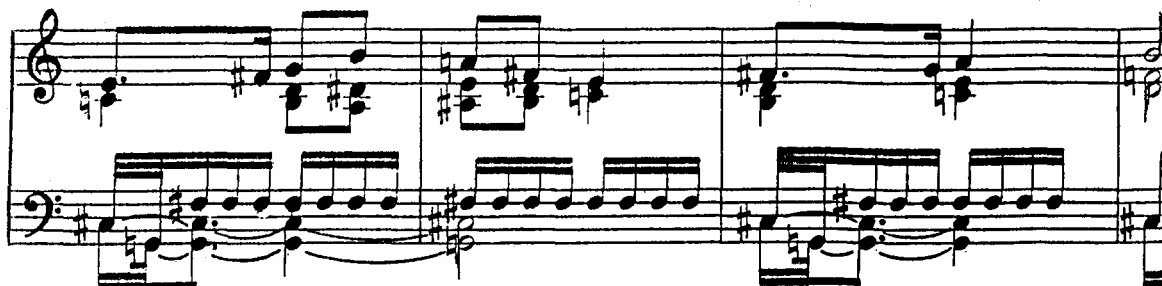
Bruno Kiefer, referindo-se à Sonata Breve, escreveu que o segundo tema do "Enérgico" "(...) contrasta sensivelmente com o primeiro, embora apareçam (...) reminiscências deste".<sup>26</sup>

Os segmentos A e B do segundo tema são literalmente reapresentados na reexposição a partir do mi, a uma terça abaixo da exposição (comps. 60-64, figura 27), contraído ritmicamente sobre uma figuração (m.e.) com características de ostinato (ver figura 19). Esta recapitulação apresenta características politonais, com trabalho sobre mi, ré e fá sustenido.



figura 27: 2º contorno temático - rit. contraído

comp.60



Nos compassos 65-71 o trabalho melódico-temático (m.d.) tem sua continuidade sobre material do segundo fragmento do segmento B modificado (ver figura 35). A linha da mão esquerda foi destacada nas figuras 18 e 19.

Muito embora o primeiro e o segundo temas sejam contrastantes entre si, constata-se que o primeiro segmento do segundo contorno temático caracteriza uma transformação do motivo inicial e que o segundo segmento representa uma inversão modificada do segundo segmento do primeiro sujeito.

A passagem entre os compassos 72 ao 79 é caracterizada por permutas entre padrões motivicos e temáticos, conforme demonstra a figura seguinte (28). Observa-se que são utilizados os padrões rítmicos 1.c, 1.a, 2, 3.a.2 e 3.a.3. e outros modificados, tais como 3, 1.c, m.c e 1.d.

figura 28: transformação motivica, comps. 72-78  
comp. 72

The musical score for comp. 72 is presented in three systems. The first system includes a violin line with annotations: *pd 3 modf.*, *pd. c modf.*, and *pd mot. c modf.*. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes marked *pesante* and a *rit.* marking. The second system shows the violin line with *2.º fragm. 2º T* and *3 modf.* annotations, and the piano part with a *rit.* marking. The third system features the violin line with *pd 4 c modf.* and *1.º fragm. 2º T* annotations, and the piano part with the instruction *cresc. e animando poco a poco*. The score is written in 2/4 time with a key signature of one flat.

2.1.1.2 - Estrutura vertical — Com relação à estrutura vertical do "Enérgico", os intervalos conversíveis de quarta aumentada, de quinta diminuta, de sétima maior e de segundas menores contidos no contorno melódico do motivo básico (figura 4.a), se ouvidos verticalmente, correspondem à base da estrutura harmônica do "Enérgico".

Esta estrutura é mesclada por acordes diferenciados com ou sem agregação de notas e contém, via de regra, a sétima, a segunda, a quarta ou a quinta. Contudo, é a sétima que nesta obra tem a função de suporte harmônico, fator este que também estabelece a unidade da Sonata Breve no sentido vertical. Acrescente-se a estas considerações a concepção de que "as características de um motivo são intervalos e ritmos combinados para produzir um memorável contorno que implica, via de regra, numa harmonia inerente"<sup>27</sup>.

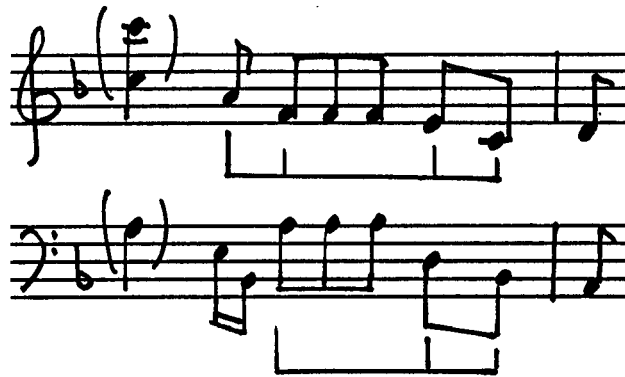
Se considerarmos o início do "Enérgico", observa-se que o ré, terceiro som do motivo, em suas repetições vem acompanhado no baixo pelo dó sustenido e em seguida pelo dó bequadro. Desta coincidência vertical, tem-se harmonicamente os intervalos de segunda menor e de segunda maior, cujas inversões são as sétimas maior e menor, respectivamente.

Esta estrutura melódico-harmônica é reiterada na continuidade do primeiro contorno temático, segmento B, não somente no sentido vertical (ver figura 5) como também no

horizontal, onde o delineamento melódico é formado por sons que compõem um acorde de sétima.

figura 29: o acorde de sétima no sentido horizontal

comp. 2: 1ª tema = segmento B



O acorde de sétima na posição fundamental integra o contorno temático da exposição, seguindo paralelamente ao movimento melódico-harmônico do segmento B nos compassos 2 e 3 (figura 5), em suas recorrências nos compassos 6 e 7 e nos compassos 10 a 12. Estes últimos caracterizam uma extensão e pontuação cadencial anterior à apresentação do segundo contorno temático.

Nos compassos 32 a 37 do desenvolvimento, o acorde de sétima faz parte do contorno temático, intensificando

a textura nas recorrências do fragmento  $\gamma$  do primeiro segmento, apresentado mais comumente em oitavas (comps. 1, 5 e 31).

figura 30: fragmento B / motivo básico

comp. 31

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system is labeled 'comp. 31'. The music is written in 6/8 time and features a complex texture with multiple voices in both hands. The right hand has a melodic line with some grace notes, while the left hand has a more rhythmic, bass-like line. The music is marked 'ff' and includes various dynamic markings and articulations. The second system continues the piece, and the third system concludes with a double bar line and a fermata.

Os compassos 31-32 caracterizam uma fusão da apresentação do primeiro contorno temático com a sua

primeira recorrência, em um encaixe do primeiro com o sexto compassos.

A sequência de acordes de sétimas (m.d.) acompanhada pelo motivo básico do compasso 7 (m.e.), é reapresentada no compasso 33. Observa-se que nesta passagem o motivo é repetido, evoluindo ascendente e paralelamente à linha melódico-harmônica dos acordes (comps. 33 e 34). O primeiro e o último acordes da sequência guardam entre si a relação de sétima.

O motivo básico segue em sua evolução até o compasso 34. Na continuidade do texto musical em foco, as oitavas da mão esquerda (comps. 35-37) que contraponteam com a linha temática, evoluem por saltos de sétimas e de segundas sobre cromatismo livre. Estas oitavas soam independentes e não como parte do contexto harmônico nos moldes tradicionais, fenômeno este evidenciado pelo afastamento de registo entre os contornos.

A estrutura melódico-harmônica baseada em acordes de sétima na primeira posição (m.d.) acompanhados por oitavas (m.e.), é mantida nos compassos 38-42 (figura 31), extensão cadencial da pontuação entre a primeira e a segunda parte do desenvolvimento. O pedal de ré que inicia neste ponto, é mantido até o compasso 58, final da secção do desenvolvimento.

figura 31: comps. 38 - 42, extensão cadencial

The musical score for piano, measures 38-42, is presented in a grand staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is characterized by a dense texture of chords, primarily triads and dyads, with a strong emphasis on the bass line. The dynamics are marked as *dim.*, *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *all.*. The piece concludes with a final cadence.

Na última parte do desenvolvimento, no sentido horizontal, são utilizados materiais dos segmentos B dos dois contornos temáticos e, no sentido vertical, a característica politonal do segmento B do primeiro tema, através do emprego de acordes de sétimas paralelas trabalhados sobre um pedal de ré.

A textura é intensificada por uma linha intermediária de quintas e de acordes de sétima sem terceira.

Observa-se que, assim como na passagem demonstrada na figura 32, em todas as partes em que os acordes de sétimas maiores e menores delineiam o contorno melódico-temático, paralelos uns aos outros, ocasionam passagens politonais. (ver figuras 9, 20, 30, 31 e 32 com textos correspondentes).

figura 32: contornos reminiscentes do 2º tema, (comps. 43-59)

The musical score consists of four systems of piano music. The first system begins with a dynamic marking of *pp* and includes a bracketed section with a right-pointing arrow above it. The second system features a *p* dynamic and includes the instruction *cresc. e anim.* followed by *poco a poco*. The third system continues the texture with various chordal and arpeggiated figures. The fourth system concludes with the instruction *Agita* and a final chord. The score is heavily annotated with fingerings (2, 7) and slurs, indicating a technically demanding piece.

Os compassos 80-92 (figura 20) apresentam um jogo de sonoridades caracterizado pelo diálogo entre o motivo básico e os fragmentos do segmento B do primeiro tema, interseccionados um pelo outro. Esta passagem é relevante



tanto no contexto do estudo referente ao contorno melódico, quanto naquele que aborda o fator harmônico sustentado por acordes de sétima.

Nos compassos 8 (figura 33), 23-25, 49-59 (figura 32), 68-69 (figura 19) e 75-80 (figura 34) são utilizados acordes de sétimas com supressão da terça. No compasso 8 estas formações harmônicas configuram-se em uma sequência descendente sobre cromatismo livre, base à segunda recorrência do fragmento B do primeiro tema. A textura é intensificada pela agregação dos intervalos harmônicos de quartas e quintas aumentadas e diminutas (comps. 8 e 9).

figura 33: acordes de 7<sup>as</sup>/ints. harmônicos agregados.

comp. 8

The image shows a musical score for measure 8. It is written for piano, with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The music is composed of several chords in the right hand, which are seventh chords with the third suppressed. The left hand plays single notes, some of which are marked with a flat. The chords in the right hand are: a B-flat major seventh chord (B-flat, D, F, A-flat), an E-flat major seventh chord (E-flat, G, B-flat, D-flat), a B-flat major seventh chord (B-flat, D, F, A-flat), and an E-flat major seventh chord (E-flat, G, B-flat, D-flat). The left hand plays notes: B-flat, D, F, A-flat, B-flat, D, F, A-flat, B-flat, D, F, A-flat, B-flat, D, F, A-flat, B-flat, D, F, A-flat.

Entre os compassos 75-80, os acordes de sétima com supressão de uma das têrcas, encontram-se no contorno da

mão esquerda, com ênfase em fragmentos do segundo tema e intercalado por reapresentações do motivo básico ritmicamente contraído. O mesmo ocorre entre os compassos 23 e 24 que fazem parte da exposição.

figura 34: acordes de sétimas com supressão de terça

comp. 75

The musical score for Figure 34, measures 75-79, is presented in two systems. The first system contains measures 75, 76, and 77. The second system contains measures 78 and 79. The music is in 2/4 time. The right hand (treble clef) plays a melodic line with a triplet in measure 78. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with a '7' marking. The tempo instruction 'cresc e animando poco a poco' is written above the left hand staff.

Assim como neste último exemplo (figura 34), nos compassos 68 e 69 os acordes de sétima (m.e.) encontram-se também em alternância com o motivo básico.

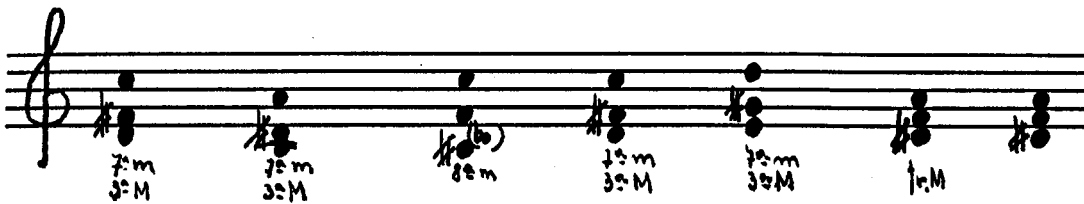
Nos compassos 63-71 da recapitulação, reminiscente do segundo tema, o compositor utiliza-se da terceira

inversão do acorde de sétima com supressão da terça em posição afastada (m.e.), fato este que resulta em uma sequência de acordes de nona.

figura 35 a: acs. 9<sup>as</sup>, comps. 65-67



figura 35 b: acs. 7<sup>as</sup> correspondentes



Outro procedimento composicional significativo, que faz parte do contorno vertical do "Enérgico", é a agregação de segundas (figura 36), quartas e quintas aumentadas e diminutas que intensificam a textura sonora (figura 33).

Entre os compassos 23 e 29, encontram-se agregados harmônicos formados por oitavas com adição de segundas. Estas formações verticais (m.d.) funcionam como suporte harmônico

ostinato para fragmentos do segundo tema, descritos na linha intermediária nos compassos 23 e 24. Dos compassos 25 ao 29 (figura 36), estas formações servem de base ao motivo modificado e são movimentados paralelamente às oitavas da mão esquerda. A força destas sequências reside no fato delas englobarem ao mesmo tempo o segmento B e o motivo básico em sua estrutura.

figura 36: acordes com 2<sup>as</sup> agregadas, comps. 23-28

The musical score for Figure 36, measures 23-28, is presented in two systems. The first system (measures 23-25) is in 2/4 time and features a piano (p) texture. The right hand plays chords with double sharps (2<sup>as</sup> agregadas) and a left hand plays a bass line. Dynamics include *mf*, *cresc. e animando*, and *sfz*. The second system (measures 26-28) continues with a forte (ff) texture, marked *pesante e precipitando* and *pesante*. It includes triplets and a *Bva. bassa* section. Dynamics range from *fff* to *mf*.

Acordes idênticos a estes fazem parte do movimento melódico-harmônico entre os compassos 71-77 e 79 (figura 34) e da extensão cadencial do final da recapitulação (comp. 92-94, figura 16). As formações mais frequentes destes agregados harmônicos neste primeiro movimento da

Sonata Breve são as demonstradas na figura seguinte.

figura 37: agregados harmônicos = 8as com 2as



Sendo a base harmônica determinada pela sétima, o acorde de nona e outras formações verticais decorrem da agregação de uma ou mais notas, ou são resultantes da coincidência vertical do movimento dos planos horizontais. O contorno vertical está submetido via de regra à sétima. O movimento paralelo intensifica a textura, enfatizando ao mesmo tempo os movimentos melódico e harmônico.

Em decorrência da análise realizada, constatou-se que, neste movimento de Sonata, o motivo básico corresponde ao microorganismo que contém os componentes melódico e rítmico fundamentais, determinantes dos procedimentos composicionais subsequentes. É desenvolvido, imitado, modificado, transformado e combinado livremente com elementos derivados e recapitulados. Além da função de elemento gerador da linha temática, é fator determinante da unidade e elemento propulsor da evolução cinética do "Enérgico".

2.1.2 "Enérgico"- A macro estrutura. — A análise da micro estrutura do primeiro movimento, através da demonstração dos contornos motivico-temático, rítmico e harmônico, possibilitou situar esse primeiro movimento dentro de um contexto formal e definir sua macro estrutura.

O "Enérgico" segue os princípios formais do "allegro" de sonata, apresentando secções de exposição (compassos 1-23), desenvolvimento (compassos 23-59), recapitulação (compassos 59-94) e coda (compasso 95).

Sua textura geral é densa, definida pelo tratamento melódico-harmônico e polifônico, com livre utilização de contraponto.

No decorrer das tres secções há constantes mudanças de compassos. Na exposição (comps. 1-14) observa-se a alternância das fórmulas  $6/8$  e  $9/8$ . Do compasso 15 até o 29 há alteração da métrica e do andamento, modificação esta preparada pela indicação do "rallentando" no compasso 11 e definida pela citação "tranquilo" (comps. 15) na passagem de conexão ao desenvolvimento (comp. 30, figura 14). A métrica de subdivisão ternária é retomada e mantida até o compasso 58, onde inicia a recapitulação. Esta nova secção retorna à métrica simples, com base nas fórmulas  $2/4$  e  $3/4$  que se alternam. A coda final não apresenta indicação métrica nem barra de compasso, mas detém subdivisão simples.

O princípio da recorrência temática, no caso do Enérgico é motivico-temático, e a partir da determinação dos procedimentos adotados, têm-se a delimitação das secções.

A exposição (comps. 1-30), tem o primeiro contorno temático (figura 9) apresentado nos quatro primeiros compassos e, conforme análise anterior, é motivico e prioriza os sons lá — ré. O motivo básico apareceu como parte do contorno temático (ver figura 1) e fazendo contraponto com a continuidade melódico-harmônica (comps. 2 e 3, ver figura 5 e o texto nas páginas 24-29 deste capítulo).

A primeira recorrência acontece uma quinta abaixo nos compassos 5 e 6, com uma pequena diferença no contorno rítmico (ver figura 10). A sequência ascendente de acordes de sétimas (m.d.) sobre o motivo ré, láb, sol repetido (comp. 7), antecipa duas recorrências do fragmento B (comps. 8-10). Nestes, a textura é intensificada por quartas aumentadas e diminutas e por acordes de sétimas sem terça sob a base cromática (ver figura 33 e texto correspondente).

Os compassos 10-12 completam a primeira parte da exposição e os dois seguintes, passagem de conexão entre as duas primeiras partes da exposição, caracterizam a primeira modificação rítmica do motivo (figura 14).

A segunda parte da exposição contém o segundo tema

(comps. 15-22, figura 24) e uma passagem de transição à secção do desenvolvimento. Este tema é formado por dois fragmentos, sendo o primeiro (comps. 15-16) repetido nos compassos 21 ao 22 (figura 24 e texto).

A passagem de transição (comps. 23-29) contém uma figuração de acordes formados por oitavas, quintas e segundas (m.d.), fragmentos do segundo tema, e motivo básico modificado (m.e.) e sequências descendentes paralelas destas formações verticais com oitavas.

A secção do "desenvolvimento" tem duas partes. A primeira encontra-se entre os compassos 31-42 (figura 30 e texto correspondente) e enfatiza o segmento B do primeiro contorno temático (m.d.), com base na recorrência motivica (m.e.). Os compassos 31 e 32 representam uma fusão dos seis primeiros compassos, uma espécie de encaixe do primeiro com o sexto compasso (figura 30).

Após a extensão cadencial (comps. 38-42, figura 31) segue-se a segunda parte do desenvolvimento que compreende os compassos 43 ao 59 (figura 32 e texto correspondente). São enfatizados fragmentos dos dois contornos temáticos, movimentados por acordes de sétima (m.d.) sobre pedal de ré na mão esquerda, (figura 32 e texto correspondente).

A secção da recapitulação tem três artes. A primeira



(comps. 59-73) apresenta trabalho sobre material do segundo tema (m.d.), apoiado em repetições do motivo básico intercaladas por sons repetidos e sequências (comps.60-67) de acordes de sétima sem terça (ver figuras. 27, 35, 18 e 19 com textos).

A segunda parte (comps. 73-80) tem início no ponto de elisão com o término da primeira no compasso 73. Nesta é enfatizado o motivo básico ritmicamente diminuído (m.e.), aumentado (d.m.) e modificado (m.d.). Esta parte é caracterizada pela permuta entre padrões motivicos e temáticos.

A terceira parte (comps. 80-94, ver figuras 20 e 16 com textos) tem impulso no ponto de elisão desta com a parte anterior entre os compassos 79-80. Nesta há uma maior concentração de trabalho sobre material do primeiro contorno temático. As interrupções do movimento horizontal provocadas pelas pausas têm significativa força rítmica, e imprimem a esta parte um carácter definitivamente enérgico e brilhante. Estas características são reiteradas pelo jogo sonoro, resultado da exploração dos timbres grave-médio e médio agudo.

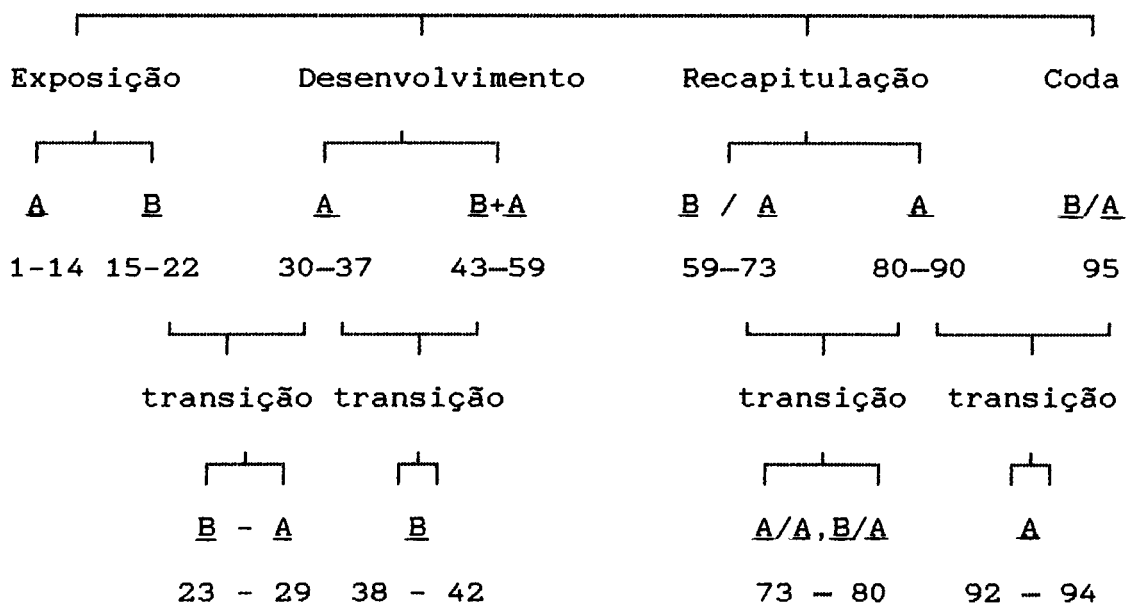
A recapitulação termina no compasso 94, após uma extensão cadencial de 3 compassos (figura 16) que prepara a coda final em termos de dinâmica (ff — pp) e de andamento.

A "Coda" final é caracterizada por contrastes de ritmo, de dinâmica, de andamento e de caráter entre a apresentação do segundo contorno temático no registro médio com acompanhamento no grave e o modelo básico nos registros médio-agudo (figura 21 com texto).

A dinâmica indicada para o contorno temático é p-mf-p, enquanto que para as chamadas do motivo básico é fff com diminuição gradativa até o ppp. A expansão rítmica do motivo, nas duas últimas apresentações auxilia o decrescendo final.

São estas as observações consideradas significativas no sentido de se obter uma visão de conjunto da macro estrutura do "Enérgico".

#### Esquema Básico do 1º movimento - "Enérgico"

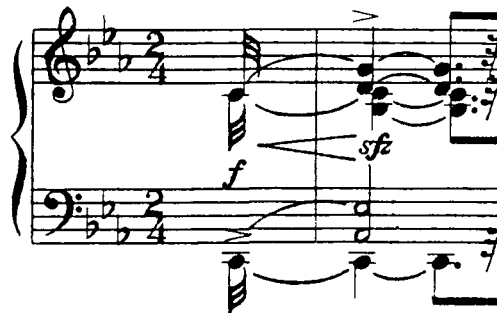


## 2.2 Dissimulação do motivo básico (Sombrio-2º movimento)

2.2.1 A micro estrutura — O "Sombrio", segundo movimento da Sonata Breve, tem estrutura motivica. No entanto, o princípio que orientou o delineamento do primeiro movimento em seu contorno horizontal, com base no motivo inicial, sobretudo em suas características melódicas é, no "Sombrio", substituído pelo direcionamento rítmico. Este é determinado pela presença constante de um fator rítmico preponderante, cuja fórmula, contida na célula inicial (figura 38), perfaz o contorno horizontal deste movimento.

A movimentação do discurso musical decorre da idéia de projeção sonora estabelecida pela configuração desta célula, que vai determinar a expansão e a movimentação dos planos sonoros.

figura 38: célula inicial



projeção



No contorno rítmico do "Sombrio" encontram-se raros padrões diferenciados, além da fórmula padrão. Observe-se que as figurações rítmicas aplicadas a todo o movimento se restringem às demonstradas na figura seguinte.

figura 39: figurações rítmicas



Com relação ao contorno melódico, os intervalos de quinta e de quarta impulsionam as linhas ascendentes, e mais comumente os de segunda as descendentes (figura 41). Partes destes contornos (figura 40) são repetidos literalmente, com mudança de altura e outros são modificados.

figura 40: contorno melódico

figura 40 a: comps.1-8



figura 40 b: comps.8-15

comps.15-16



figura 40 c: comps.17-19

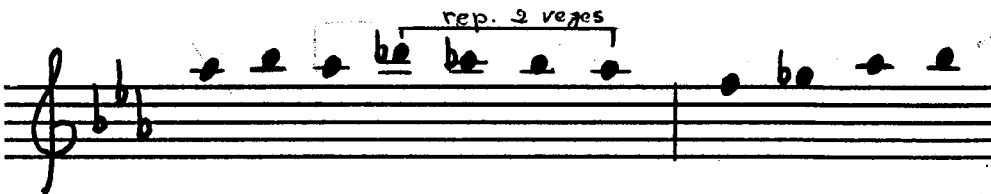
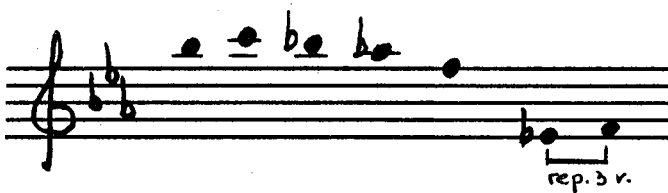


figura 40.d: comps.20-21

22-24



figura 40 e: comps.24-29



Voltando à questão do espaço sonoro, este é mais restrito dos compassos 1 ao 8 (figura 39), é ampliado deste

ponto ao compasso 27 (figuras 43 e 47), retornando à primeira disposição ate o final (figura 50).

figura 41: parte a, comps. 1-8

*Sombrio*  
*Largamente* ( $\text{♩} = 44$ )

*Largo*  
*perante o teclado*

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef and a bass clef. The melody in the treble clef features a series of wide intervals, including a major sixth and a major seventh. The bass line provides a harmonic foundation with chords and single notes. The second system (measures 5-7) continues the melodic and harmonic development. The third system (measure 8) concludes the passage with a final chord and a melodic flourish. The tempo is marked 'Largamente' (44 bpm) and 'Largo'.

Observe-se que nesta parte inicial do "Sombrio", o contorno/melódico-harmônico (comps. 1-7) é delineado por

formações verticais resultantes da sobreposição de quartas quintas (figura 42 a) e, nos compassos 6, 7 e 8, encontram-se também acordes de sexta e perfeito menor (figura 42.b)

figura 42: formações verticais, comps. 1-8

figura 42 a



figura 42 b



A partir do compasso 9, ocorre uma maior movimentação melódica dos planos intermediário e grave, ao mesmo tempo em que é explorado um espaço sonoro mais amplo.

figura 43: ampliação do espaço sonoro, comps. 9-16

(continuação, figura 43)

No contorno mais grave desta parte em destaque (comps. 8-15), vê-se uma escala descendente em oitavas (figura 44) que, considerando-se o som agudo inicial, se estende do ré 2 ao dó 1 (comps. 9-12, figura 43), sendo repetida do si ao dó (comps. 13-15) e do fá 2 ao ré (comp. 16), sempre em contraponto com os demais planos. Antecipa o movimento melódico diatônico descendente, utilizado entre o compassos 17 e 26 de forma fragmentária no contorno da mão direita.

figura 44: escala descendente, comps. 9-12



O fragmento fá, mi b, ré e dó encontra-se repetido no plano intermediário do compasso 12 com o ré bemolizado (ver figura 43).

Nos compassos 9 ao 16 o contorno melódico-harmônico é formado por fragmentos que se repetem, delineados por fatores harmônicos resultantes da sobreposição de duas quartas, por acordes perfeitos menores e por oitavas.

figura 45: cont. mel.-harm.

comps. 9-12, 13-15                      15-17

comps. 8 e 9

Na passagem que inclui os compassos 17 ao 23 (figura 46), o contorno melódico-harmônico é caracteristicamente formado por linhas descendentes, delineadas por oitavas com quartas e quintas agregadas, oitavas simples e poucos acordes perfeitos. Contudo, entre os compassos 23 ao 27 há uma maior incidência de triades menores, de sextas e de nonas.

figura 46: movimento melódico-harmônico comps. 17-28

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation is dense, featuring a variety of notes, rests, and complex chordal structures. Several chords are circled in red ink, highlighting specific harmonic points. The score includes various time signatures, such as 3/4, 2/4, and 3/8. The fourth system begins with the instruction "dim. e rall" (diminuendo e rallentando) written above the staff. The piece concludes with a double bar line and a fermata in both staves.

Observe-se que no contorno do plano intermediário dos compassos 17, 18, 20, 21 e 23 há ocorrência de acordes cuja formação é a mesma da condensação vertical do motivo básico inicial. Estes acordes estão assinalados na figura 46.

Nos compassos 19 e 22, os planos intermediário e extremo inferior estão aproximados quando o primeiro descreve um contorno reminiscente do segmento B do primeiro tema do "Enérgico".

figura 47: comparação entre contornos

figura 47 a: comp. 22



figura 47 b: segmento B do 1º tema



Com relação à linha do baixo, observa-se que é menos movimentada do que nas passagens anteriores. Serve de base aos planos médio e agudo, evoluindo através dos sons ré b - dó (comps. 17-19), mi b - ré - dó (comps. 20-22) e si b (comp. 23), retornando ao dó que será mantido como pedal até o final do "Sombrio" (ver figura 46).

Um fragmento descendente (comps. 26-27) de três acordes de nonas paralelas, antecipados e seguidos por sétimas sem a terça conduz à pontuação que marca o final da segunda parte e início da reprise de a (comps. 29-39). Este fragmento melódico-harmônico é acompanhado paralelamente por uma tríade, um acorde de sexta e dois de sétima sem a terça no plano intermediário sobre pedal de dó.

figura 48: comp. 26

The image shows a handwritten musical score for a piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The music is marked with a 'p' (piano) dynamic. The treble staff features a descending melodic line with notes such as G4, F4, E4, D4, C4, and B3. The bass staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes. There are several slurs and accents throughout the piece. At the end of the score, there is a handwritten word 'dui' and a fermata symbol. Below the main staves, there are additional handwritten notes and diagrams, possibly indicating fingerings or specific harmonic structures.

Observe-se que os compassos 26 ao 29 reforçam a pontuação que delimita o final da parte b, enfatizada pelas repetições dos contornos correspondentes. O motivo básico inicial encontra-se dissimulado na formação dos fatores harmônicos.

figura 49: motivo básico dissimulado

comp. 26

*dim. e rall*

The image shows a handwritten musical score for measures 26-29. It consists of a grand staff with a treble clef on top and a bass clef on the bottom. There are also two smaller staves below the grand staff, one in treble clef and one in bass clef. The notation is dense with notes, rests, and accidentals. The tempo marking 'dim. e rall' is written above the first staff. The score shows a complex harmonic structure with various intervals and accidentals.

Os compassos 27-30 finalizam a segunda parte (comps. 17-30) deste movimento. A reprise propriamente dita da primeira parte ocorre entre os compassos 31 e 39. Não há acréscimo de novos materiais, observando-se apenas que o

pedal de dó é enfatizado pela duplicação em oitava e que as repetições da célula inicial, suprimidas do texto reprisado, encontram-se antecipadas nos compassos 30, 31 e reiteradas nos quatro últimos (comps. 36-39).

figura 50: reprise de a

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
 - The first system begins with a piano introduction. The right hand features sustained chords and melodic fragments, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *mp*.  
 - The second system is marked *Tempo 1º*. The tempo increases, and the piano accompaniment becomes more rhythmic and active. The right hand continues with melodic and harmonic development.  
 - The third system is marked *morendo*, indicating a gradual decrescendo. The piano accompaniment remains active but softens. The system concludes with a very soft dynamic (*ppp*).

Com relação ao plano vertical do "Sombrio", constatou-se que não há um procedimento harmônico único utilizado. Os

fatores são aplicados de acordo com a cor tímbrica necessária ao encaminhamento dos planos no sentido horizontal.

As formações independentes mais frequentes foram destacadas sem serem consideradas as coincidências verticais dos planos sonoros. São as seguintes as harmonias mais comuns neste movimento da Sonata Breve: acordes formados por duas quartas e quintas agregadas (figura 42 a), acordes de sexta e perfeito menor (figura 42 b e figura 47, comps. 22 e 26), oitavas com quartas agregadas (figura 47, comps. 17-22), acordes de sétimas com quartas agregadas e de nonas (comp. 26, figura 51).

2.2.2 "Sombrio" - A macro estrutura. — A análise da estrutura básica dos planos sonoros deste segundo movimento da Sonata Breve, o "Sombrio", a partir da célula motivico-rítmica inicial, demonstrou que no plano formal sua estrutura é composta de tres subsecções : a + a', b e retorno à a, que formam um texto musical único. Foram também considerados o delineamento dos contornos, a abrangência dos espaços sonoros e os fatores harmônicos utilizados.

A parte a está contida entre os compassos 1 e 16. A parte b inclui os 13 compassos seguintes (17 ao 29) e o retorno a a deste ponto ao compasso 39.

Tanto com relação à expansão dos espaços sonoros, quanto ritmicamente (figura 38), o "Sombrio" está orientado com base na célula inicial. Neste aspecto, destaca-se a sua função de motivo condutor do movimento. Este procedimento influi diretamente no caráter, imprimindo ao "Sombrio" tensão e dramaticidade, características reiteradas pela repetição obstinada do fator rítmico preponderante (ver figuras 38 e 39). Observa-se também que a qualidade melódico-harmônica do primeiro movimento foi mantida no "Sombrio", ao mesmo tempo em que o paralelismo não é procedimento de destaque neste movimento.

A densidade textural está definida pelo tratamento harmônico e polifônico dos planos horizontais.

Ritmicamente o movimento detém subdivisão com base na indicação métrica inicial binária simples, apresentando mudanças para ternária simples (comps. 3, 6, 12, 18 e 19, 21-23, 26, 30 e 37) e para quaternária (comps. 29 e 38).

A armadura tonal, os sons utilizados na linha superior da parte a (comps. 1-8, figura 39) e da sua reprise (comps. 31-4) sobre o pedal de dó, determinam este som como nota de polarização. No entanto, observa-se que nestas passagens, a sustentação vertical intermediária insiste na quinta harmônica lá b - mi b, o que estabelece uma ambiguidade tonal. Nesta parte, as repetições da célula inicial e a



discreta movimentação melódica, imprimem à passagem um caráter estático, contido.

Os compassos 8 ao 16 são considerados uma reprise de a, isto é, uma repetição modificada dos oito primeiros compassos. Observa-se que há expansão melódica (de dó 1 ao sol 4) e expansão do espaço sonoro. Além da abertura na reginação utilizada, há definição de um novo plano sonoro, com o desenvolvimento de uma nova linha no baixo (m.e.) que faz contraponto com as outras, intensificando a densidade textural (figura 43).

O caráter é menos estático em relação à parte inicial, devido a maior movimentação dos planos intermediário e grave, e a disposição dos contornos em movimento contrário. Observa-se que não há repetição da célula inicial na mesma proporção da passagem entre os compassos 1 ao 8. Este procedimento é substituído pela recorrência desta célula enquanto parte do contorno melódico. Ainda que este contorno seja invariavelmente dependente do padrão rítmico inicial, na passagem em destaque o interesse musical está direcionado mais ao delineamento melódico dos planos.

A parte b (figura 46) encontra-se entre os compassos 17 e 29 (ver figuras 47-50 com textos correspondentes). Constata-se a ocorrência de contornos reminiscentes do fragmento y do primeiro tema e de acordes considerados

condensação vertical do modelo básico (figuras 47 e 48).

A célula inicial, reapresentada entre os compassos 29 e 30, marca o retorno à reprise de a. Esta inclui a duplicação em oitava do dó pedal.

A delimitação das partes que formam este movimento atem-se a dois aspectos = ao delineamento horizontal dos planos e às características das formações verticais. Em a o contorno mais agudo tem impulso no intervalo de quinta ascendente (vide figuras 41 e 40.a), seguindo neste sentido depois no descendente; em b (figura 46) este contorno tem direcionamento descendente, salvo nos compassos 19, 22, 23, 26-29. O plano mais grave em a descreve contorno descendente, em graus conjuntos e em terças, enquanto que em b este contorno é ascendente, menos movimentado, com saltos que enfatizam a sétima maior entre os primeiros tempos dos compassos 17, 18, 20 e 21 e menor entre os compassos 23 e 24.

No plano vertical as formações mais frequentes são = em a : agregados de duas quartas e acordes perfeitos menores, sobre quintas e baixos em oitavas; em b: oitavas com quartas agregadas e acordes menores e maiores sobre formações verticais do motivo básico (comp. 17-23), acordes de nona sobre sétimas sem a terça com base no pedal de dó (comp. 26). Observa-se que o espaço sonoro explorado é mais amplo em b.

Estas particularidades em destaque, permitiram seccionar o "Sombrio" em partes, possibilitando uma melhor compreensão do texto musical. As partes a e b estão interligadas uma a outra no início do compasso 17, considerado como ponto de elisão.



O contorno harmônico global é desenvolvido em função do delineamento dos planos horizontais. Os acordes são utilizados por suas características tímbricas e de acordo com a textura necessária à descrição das intenções do texto musical. Este contorno passa por acordes maiores, menores, de sextas, de sétimas com e sem terça e demais formações resultantes da coincidência vertical dos planos sonoros. Constata-se que não há um procedimento harmônico definitivo utilizado do início ao final do movimento.

Constatou-se que a passagem cujo caráter dramático atinge maior tensão, é sustentada pela coincidência do acorde fá - lá - dó com o de sétima ré b - fá - dó e pela tríade duplicada mi b - sol b - si b, sobre pedal de dó (comps. 23-26, ver figura 46). Desta forma, a qualidade menos dissonante destes acordes ganha destaque dentro do contorno vertical de imprevisibilidade harmônica do "Sombrio". A relação dó (pedal), sol b, ré b é remanescente do motivo básico inicial.

Reportando-nos à definição de motivo postulada por Réti, dentro da concepção do princípio motivico, uma

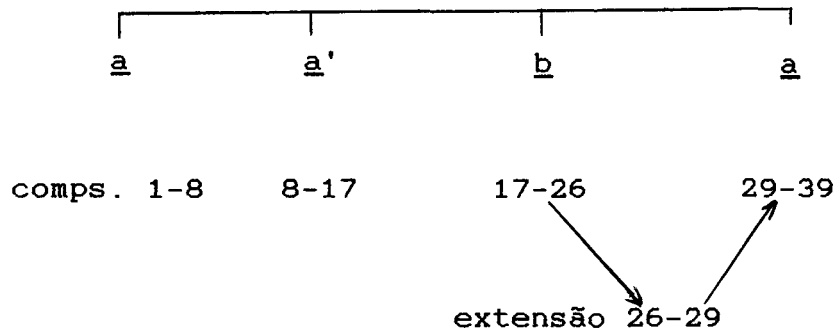
característica é suficiente para que se identifique um fator comum entre partes, secções ou movimentos de uma estrutura maior. Neste contexto incluem-se os elementos reminiscentes, sejam eles de natureza melódica, rítmica ou harmônica.

O "Sombrio" é considerado um momento de reflexão entre o primeiro e o terceiro movimentos da Sonata Breve, na medida em que características do "Enérgico" como densidade textural, ambiguidade tonal, contorno melódico-harmônico e caráter dramático coexistem neste segundo movimento, mesmo que no contexto do andamento lento orientado pela indicação "largo".

O princípio motivico inicial está dissimulado, uma vez que o fator básico que identifica este procedimento composicional, no "Enérgico" é considerado tanto sob o ponto de vista melódico quanto rítmico, enquanto que no "Sombrio", a configuração de destaque que promove o direcionamento construcional, é um modelo rítmico que resulta da aceleração do motivo básico inicial:  (comps. 60 ao final do "Enérgico"). A fórmula  é encontrada nos compassos 91-94 (figura 16).

Desta análise concluiu-se que a estrutura global deste segundo movimento é definida por um contorno horizontal seccionado, um esquema rítmico obstinado e um plano harmônico independente.

## Esquema básico do IIº movimento - "Sombrio"

2.3 Condensação do motivo (Impetuoso - 3º movimento).

2.3.1 A micro estrutura — O "Impetuoso" começa com a apresentação de um contorno melódico curto em graus conjuntos, a partir do ré a uma só voz. No segundo compasso, este elemento é imitado partindo do ré e nos terceiro e quarto compassos do sol. Neste último, tem início uma terceira linha, completando quatro entradas.

figura 51: contorno melódico, comps. 1-5

Impetuoso

*p*

*cresc. poco a poco*

Observe-se que esta linha melódica inicial tem origem no segundo contorno temático do "Enérgico", primeiro movimento desta Sonata.

figura 52: origem 1º contorno melódico

figura 52.a - 2º cont. temático do "Enérgico" transposto



figura 52.b - 1º contorno - "Impetuoso"



O contorno rítmico da introdução (figura 53.b) tem por base um padrão decorrente da fórmula do motivo básico inicial, (figura 53.a), configurando-se em uma expansão rítmica da fórmula do motivo.

figura 53: origem contorno rítmico

figura 53.a - formação rítmica do motivo básico

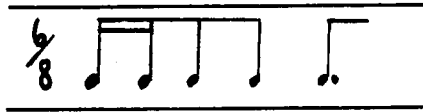


figura 53.b - formação rítmica da introdução



No "Impetuoso", a configuração harmônica preponderante se forma da coincidência vertical, a partir do movimento paralelo das vozes iniciado no compasso três. Neste compasso configuram-se as sétimas, e do compasso 5 em diante agregam-se quartas a estas sétimas.

figura 54: formação da configuração harmônica, comps. 3-5



Esta formação harmônica é considerada uma compactação vertical do motivo básico modificado e será denominada acorde-motivo deste ponto da análise em diante.

figura 55: acordes-motivo

figura 55.a - ac.mot.



figura 55.b - mot. modf.



Do compasso 4 ao 13 a mão esquerda é trabalhada em oitavas, dispostas em fragmentos ascendentes do contorno melódico do início deste movimento (figura 56, comp. 5 em diante), interrompidos por uma sequência diatônica ascendente de dois compassos (7 e 8), seguido por fragmentos diatônicos ascendentes (comps. 9-13). Estes fragmentos têm cinco sons nos compassos 9-11, e três sons nos compassos 12 e 13. No compasso 13 o desenho melódico e rítmico (figura 55) delineado por estes acordes, determina o ostinato que será realizado (m.e.) no "Allegro pesante".

O contorno da mão direita contém sequências ininterruptas ascendentes e descendentes de acordes-motivo (comps. 7-13, figura 56). Estas sequências seguem até o final da "Introdução", paralelamente às oitavas da mão



esquerda nos compassos 7 e 8. Do compasso 9 em diante estão dispostas em movimento contrário aos fragmentos ascendentes delineados pela mão esquerda.

No compasso 13 os quatro últimos acordes (m.d.) são sincopados com as oitavas da mão esquerda, antecipando o deslocamento de acentuação, característico do contorno melódico-rítmico do "Allegro pesante".

figura 56: disposição dos contornos, comps. 5 ao 13

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. Each system has a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system includes the handwritten instruction *crec. animando un poco*. The second system begins with a *ga* marking. The third system concludes with the instruction *all. poco a poco*. The notation features various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes beamed together. The score illustrates the relationship between the melodic lines of the right and left hands across the specified measures.

Na introdução estão enunciadas a configuração harmônica baseada na sétima e o fator rítmico que determina o caracter propulsivo de todo o movimento, definido pelo ritmo obstinado e ininterrupto que é mantido pelo contorno da mão esquerda do início ao final do "Impetuoso", do compasso 14 em diante.

O "Allegro pesante" tem início com a apresentação de um contorno melódico-harmônico (m.d.) mais elaborado ritmicamente, em relação a estes aspectos na introdução. Este contorno sincopado, é delineado pela formação vertical antecipada na introdução, isto é, sétima com quarta agregada.

figura 57: 1º contorno do Allegro pesante, comps. 14-19

8va bassa

8va bassa

Observe-se que o ostinato (m.e.) que serve de base ao contorno temático é formado por uma sequência melódica de três sons idêntica a do início da introdução.

figura 58: comparação entre contornos

figura 58.a - comp. 1



figura 58.b - comp. 14



Uma sequência de acordes (m.d.) paralelas às oitavas (comp. 20) faz conexão da parte inicial do "Allegro Pesante" com a sua reprise, uma quarta acima (comps. 21-27). Esta apresenta uma diferença com relação à altura entre o ostinato da mão esquerda e a linha da mão direita. Na primeira parte o ostinato da mão esquerda e a linha da mão direita (som extremo superior) iniciam no ré, portanto relação de oitava, enquanto que na recorrência esta relação é de quinta.

figura 59: diferença altura ostinato/cont. melódico-harmônico.

figura 59.a - comp. 14

figura 59.b - comp. 21

Nesta primeira parte do "Allegro pesante" (comps. 14-27) e em sua recorrência (comps. 65-77), a escrita rítmica e as articulações indicadas caracterizam-nas como passagens polirrítmicas, apesar de estarem ancoradas na métrica simples do compasso binário 2/ .

figura 60: dissimulação de polirritmia

Estas duas passagens estão conectadas por uma sequência diatônica de oitavas (m.e.), paralelas a outra de acordes de sétimas, com formação idêntica à dos acordes dos seis compassos anteriores. Estas formações harmônicas continuam a ser utilizadas (m.d.) em sequências melódico-diatônicas ascendentes entre os compassos 27-33, interceptadas a cada dois compassos por uma sincopação, enunciada anteriormente na primeira parte do "Allegro-pesante". Este contorno é repetido quatro vezes em alturas diferentes.

Do compasso 27 ao 34, os contornos são repetidos a cada dois compassos. Se forem consideradas as primeiras notas de cada um dos grupos articulados, tem-se o padrão 3.b modificado do modelo básico, delineado nos compassos 28, 30 e 32 no contorno da mão esquerda.

figura 61: motivo básico dissimulado

figura 61.a: comp. 28 - padrão 3.b.modf.



figura 61.b: comp. 30 - padrão 3.b. modf.



figura 61.c: comp. 32 - padrão 3.b. modf.



Nesta passagem está contida uma progressão que tem impulso no seccionamento das sequências diatônicas e no alargamento do espaço sonoro, sobre base rítmica obstinada, com acentuação irregular.

figura 62: progressão e expansão do espaço sonoro



(continuação figura 62)

The image shows three systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The first system is marked '8va' and the second 'va'. The third system includes markings 'loco' and 'sfz'. The music features dense chordal textures and rhythmic patterns.

Esta espiral sonora propulsiona o texto musical ao ponto de maior contraste tímbrico da sonata antes do final, ocasionado pela distância entre o acorde no agudo e os baixo.

Do compasso 34 em diante, a qualidade tímbrica da combinação entre os planos sonoros coloca em destaque os acordes-motivo, condensação vertical do modelo básico inicial, apresentados em alturas diferentes da original, repetidos em diferentes oitavas a exemplo dos compassos 34-37, 49-52, ou na mesma altura como nos compassos 38-45.

## figura 63: acordes-motivo

figura 63.a: comps. 34, 36, 38, 40, 42-45, 49 e 51

ac.-motivo



modelo básico

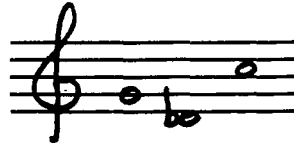
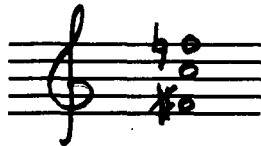
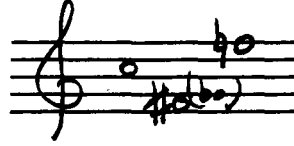


figura 63.b: comps. 35, 37, 39, 41, 50 e 51

ac.-motivo



modelo básico



As agregações de uma quinta à linha do baixo (comps. 38-41) e de mais uma sétima aos acordes de nona (comps. 42-45), provocam sonoridades equivalentes a "clusters", blocos sonoros enfatizados pelas indicações de "sforzzato".

## figura 64: blocos sonoros

comps. 38, 40, 49 e 51

39, 41, 50, 52

42-45



O contorno da mão esquerda (comps. 34-46, 48-53) mantém o ritmo obstinado de colcheias contínuas sobre pedais de dó ou de sol, intercaladas por saltos de sexta menor, de quinta diminuta e de segundas menores.

Os compassos 46-48 prenunciam um novo contexto melódico-harmônico que será desenvolvido entre os compassos 53-64. Estes últimos são precedidos pela reprise dos compassos 34-36. Na passagem entre os compassos 48-53, o primeiro acorde-motivo de cada compasso encontra-se no registro médio, ao invés de estar situado no registro agudo. Esta nova configuração modifica a qualidade tímbrica desta passagem em relação à primeira que abrange um espaço sonoro mais amplo.

No compasso 53 tem início o novo contexto melódico-harmônico (figura 65), formado por acordes de sétimas maiores sobre acordes de sétimas sem a terça e pedal de lá. A configuração deste contorno tem origem na segunda parte do desenvolvimento do "Enérgico" que engloba os compassos 43-59 (figura 32), reminiscente do segundo tema. Há ocorrência de acordes motivo nos compassos 59, 61-64 (m.d.), assinalados na figura seguinte.

figura 65: 2º contorno melódico-harmônico

The image displays a handwritten musical score for piano, organized into four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is dense, featuring a variety of note values, rests, and complex chordal structures. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes dynamic markings such as *dim. sempre* and *all. sempre*. The fourth system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

A passagem entre os compassos 58 ao 64, reúne as formações verticais mais frequentes na Sonata Breve ou seja acordes de sétima, de sétima sem a terça, de nona (3ª inversão do acorde de sétima) e acordes-motivo. O motivo básico encontra-se dissimulado entre as notas dos acordes tanto no sentido vertical quanto no horizontal. O lá pedal iniciado no compasso 54 vai a mi bemol (comps. 62-64) que segue ao ré (comps. 63-65), configurando-se o motivo como suporte a esta passagem cadencial.

figura 66: formações harmônicas/motivo básico

The image displays a musical score for Figure 66, consisting of two systems of piano and bass staves. The first system shows a piano staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern. The second system continues the piano staff with chords and a bass staff with a rhythmic pattern. The score includes dynamic markings such as *sfz* and *dim. sempre e allarg. un poco*. A bracketed section in the bass staff is labeled "padrão 3".

padrão 3

Os primeiros 13 compassos do 'Allegro pesante' são repetidos literalmente (comps. 65-77) , seguidos por uma sequência de sétimas ascendentes (m.d.) em movimento contrário às oitavas descendentes (m.e., comp. 78-79, figura 67), que antecede ao final deste terceiro movimento. Entre os compassos 80 e 81 constata-se a única apresentação do motivo básico com seu contorno melódico original, no contexto do "Impetuoso". Ao ré, último som do modelo básico (comp. 81), é acrescida uma quinta, o lá. Este acorde, teve seu impulso no mi bemol, uma sétima abaixo. O caráter suspensivo desta sétima projeta a resolução final ao ré no grave (comp. 82), após uma incursão ao lá com ré e mi agregados. A configuração final é uma réplica do motivo básico modificado.

figura 67: passagem conclusiva-"Impetuoso", comps. 80-82

The musical score consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 80 shows a series of chords in the right hand, with a 'V' marking under the first two. Measure 81 shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Measure 82 concludes with a final chord in the right hand and a bass line. A diagram below the score shows a bass clef staff with notes G2, B1, and D2, with arrows pointing to the corresponding notes in the main score's bass line.

padrão 3 a 2

A análise da micro estrutura do "Impetuoso" revelou que este movimento da Sonata Breve apresenta um esboço estrutural transparente, característica evidenciada tanto pela utilização dos conteúdos melódicos, rítmicos e harmônicos definitivos, quanto pelos parâmetros de articulação, de textura e de timbre. Desta forma, os recursos são apresentados e reafirmados através de repetições exatas, transpostas e modificadas.

O motivo básico inicial condensado verticalmente, serviu de base ao desenvolvimento melódico-harmônico de todo o movimento.

2.3.2 "Impetuoso" - A macro estrutura --- Com respaldo na análise elaborada do "Impetuoso", constatou-se que este terceiro movimento da Sonata Breve, apresenta uma introdução de treze compassos em estilo imitativo (figura 51 - 53 e 56 c/textos) e uma segunda secção denominada Allegro pesante, que pode ser dividida em tres subsecções: a - b -a (figura 57-67).

Ritmicamente obedece à métrica simples do compasso "alla breve" (2/2) em andamento rápido. As raras alterações ocorrem nos compassos 20 e 71. A indicação metronômica da introdução não é a mesma que orienta o 'Allegro pesante',

secção de andamento menos rápido do que o indicado para a introdução.

O delineamento rítmico é caracteristicamente propulsivo e obstinado (figura 55), provocado pelo movimento ininterrupto de colcheias na mão esquerda iniciado na 'Introdução' (comp. 13). Este contorno ostinato sofre alterações de andamento que auxiliam na preparação e caracterização de passagens de significativo destaque. Estas alterações são orientadas por expressões como: caminhando um poco (comp. 7), all. poco a poco (comp. 13) que prepara o início do 'Allegro Pesante' (comp. 14), dim. sempre e all. um poco (comp. 62) extensão de b e conexão desta parte com a reprise de a (comp. 65) e poco a poco (comp. 74) que prepara o precipitato (comp 78) final.

As constantes sincopações, os deslocamentos de acentuação e as articulações indicadas, criam contornos rítmicos de permanente polirritmia (figura 61).

Da sobreposição dos contornos da introdução emerge o fator vertical, formado por uma sétima com quarta agregada (figura 54 e 55), utilizado no discurso melódico-harmônico do início ao final do movimento descrito pela mão direita. Esta formação, considerada como acorde-motivo modificado (comps. 5-33, 65-80), no decorrer do "Impetuoso", assume a formação compactada do motivo básico original, ou seja, um acorde

formado por uma sétima maior com quarta aumentada ou quinta diminuta (comps. 15, 16, 18, 19, 22, 25, 34-46, 49-53, 59, 61-67, 69, 70, 73 e 76).

Também na introdução é determinado o acompanhamento delineado por oitavas nos compassos 14 ao 34 e 65 ao 80, baseado numa sequencia diatônica de três sons em ostinato (comps. 14-19, 21-26, 65-70, 72-78) ou mais extensos (comps. 20, 26, 34, 71, 77-80).

As subsecções do 'Allegro pesante' que têm início no compasso 14, estão delimitadas com base nas mudanças no delineamento do contorno horizontal.

A parte a (comps. 14-34) se caracteriza pela apresentação de um contorno melódico sincopado sobre ostinato de tres sons (comps. 14-19, exs. 57-61), interligado à sua reprise em altura diferente (comps. 21-27, figura 60) por uma sequência diatônica do fator harmônico-motívico (m.d.) sobre oitavas em movimento paralelo (m.e. - comp. 2).

Nos compassos 27-34 os elementos rítmicos e melódicos apresentados anteriormente são reiterados em sequências diatônicas de acordes-motivo (m.d.) com oitavas em movimento contrário (m.e.), intercaladas por interrupções rítmicas (m.d.) de acordes sincopados. Este esquema é repetido quatro vezes em progressões ascendentes no contorno da mão direita e

descendentes no delineamento da mão esquerda, determinando a ampliação do espaço sonoro (figura 61 com textos). Esta passagem configura a conexão entre a primeira parte, na qual os contornos ininterruptos diatônicos e os melódico-harmônicos têm sua movimentação dentro de um espaço sonoro mais restrito, e a seguinte, onde estas particularidades não são definitivas.

A parte considerada b contém duas subdivisões  $b^1$  e  $b^2$ . A primeira é caracterizada por um contorno melódico-harmônico configurado por repetições de acordes-motivo em saltos de oitavas do registro agudo para o médio (m.d.), sobre baixo obstinado de oitavas repetidas na mesma altura intercaladas por saltos (comps. 34-38). Este material é reiterado com mudanças no esquema rítmico e na disposição dos acordes entre os compassos 38-46, e reprisado mais adiante com mudança de registro do primeiro acorde de cada compasso para o registro médio entre os compassos 49 e 53 (figura 63-64 c/textos correspondentes).

Ainda neste primeiro contorno, as acentuações rítmicas entre os planos coincidem nas segundas partes dos compassos onde há a indicação sfz, nos pontos em que a articulação prevê "legatos" entre os acordes acentuados (vide comps. 34-44, 49-51), descritos como blocos sonoros (figura 64).

O segundo desenho melódico-rítmico ( $b^2$ ), antecipado



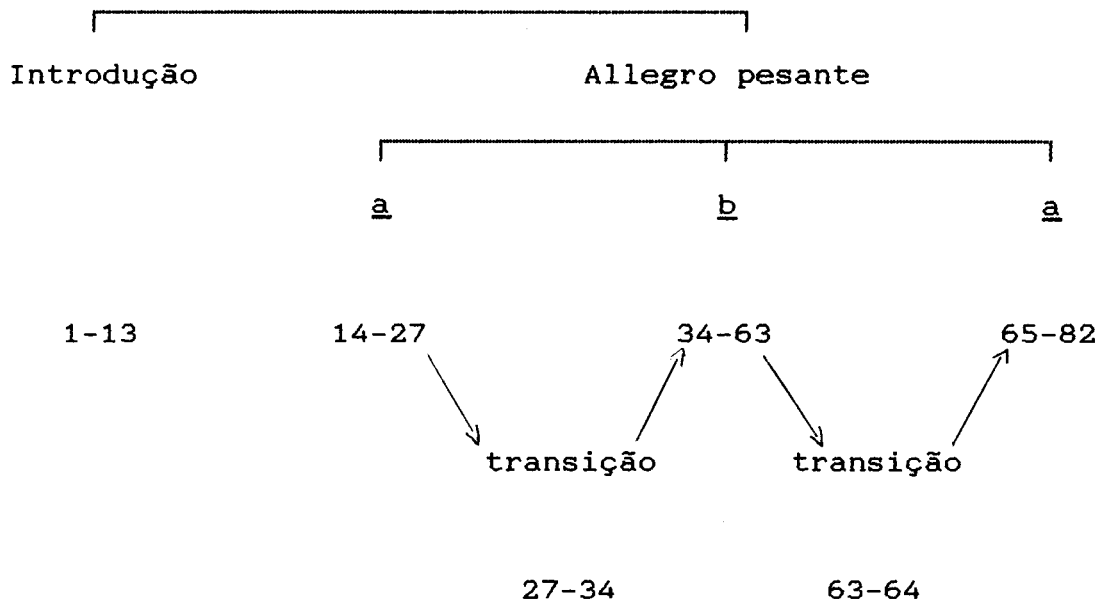
nos compassos 48-49, é desenvolvido entre os compassos 53 e 64 (figuras 65 e 66 com textos correspondentes). Este contorno é reminiscente do segundo tema do "Enérgico", com delineamento melódico descrito por acordes de sétima, da mesma forma como na segunda parte do desenvolvimento (comps. 43-58). A linha desenvolvida pela mão esquerda é igualmente importante tanto melódica quanto harmonicamente. O material descrito ganha especial relevo pelo fato de o lá pedal ser mantido até o compasso 62. Entre os compassos 62-64, segue ao mi b e ao ré, completando o motivo básico, como suporte cadencial na passagem de conceção à reprise de a (figura 66). No contorno da mão direita encontram-se as formações verticais que têm por base a sétima, definidas no "Enérgico" como os fatores preferenciais utilizados no desenvolvimento melódico-harmônico da Sonata.

A última parte do "Impetuoso" (comps.65-82), repete literalmente os compassos 14-26, concluindo após apresentar uma sequência em movimento contrário. Esta conclusão é determinada por uma recorrência do motivo básico com o contorno melódico original e outra modificada.

A conclusão estrutural da Sonata foi solucionada portanto, no próprio motivo, impulsionado em sua modificação rítmica, aliada à sua característica melódico-suspensiva, com apoio no ré dobrado em uníssono no baixo (comp. 82, figura 67), em um repouso absoluto atingido por movimento descendente

amplo e definitivo, após a última recorrência de um motivo modificado (padrão 3.a<sup>a</sup>).

Esquema básico do IIIº movimento - "Impetuoso"



### 3. CRITÉRIOS PARA UMA INTERPRETAÇÃO

3.1 A análise no processo da interpretação. — A interpretação de uma expressão artística através da execução de obras musicais significativas, insere-se no processo do desenvolvimento pianístico como a meta da evolução técnico-instrumental. Segundo esta perspectiva, através do processo da montagem de uma execução instrumental, o músico busca o enriquecimento dos meios de expressão através do aprimoramento na interpretação.

A execução instrumental é o canal mecânico condutor dos meios interpretativos. Deve refletir a imagem sonora que o intérprete recria de uma composição e representar um pensamento musical construído a partir do conhecimento particular do compositor.

Através da partitura o artista expõe suas intenções musicais por meio dos símbolos, descritos em um esboço que prevê uma realização dentro de um tempo e de um espaço sonoro. A concretização final de um projeto musical

necessita do elemento intermediário, o intérprete = elo entre a obra de arte e a sua condição de perenidade universal. A composição musical é um arcabouço simbólico que se torna essência por meio da decodificação em ação sonora. Encara-se desta forma o compromisso do intérprete, o de recriar uma obra artística baseado no conhecimento e não na intuição, fundamentado na consciência adquirida das qualidades técnicas e estruturais do fato musical. Este conhecimento pode ser desenvolvido e operacionalizado por meio da investigação analítica.

"A palavra Arte que se diz em grego Tekhné, é raiz da palavra francesa technique (técnica). Arte e Técnica estão organicamente confundidas em uma obra, são uma para a outra um alimento mútuo e essencial. É sempre possível deixar-se invadir por uma determinada obra sem querer analisar o estado em que ela nos mergulha. Mas este estado dependerá sempre de uma combinação entre a emoção do artista criador e os meios técnicos pelos quais ele consegue comunicá-la. (...) Ter consciência disso é ir mais longe na realidade profunda da obra".<sup>29</sup>

Tem-se observado que no processo de ensino musical, especificamente pianístico, as questões interpretativas são em parte resolvidas mais pela repetição do que pela consciência e domínio técnico-estrutural de uma composição.

A preocupação com o processo e não com o produto, com o desenvolvimento e a vivência do indivíduo e não com a comunicação de uma forma de arte, enfatiza os aspectos da espontaneidade e da sensibilização, desconsiderando a

questão do conhecimento do contexto estrutural de uma obra.

A compreensão da técnica correspondente aos resultados sonoros desejados, como etapa integrante da evolução de um trabalho, é quase sempre negligenciada.

Do processo de recriação e de interpretação de uma composição musical fazem parte questões de ordem técnico-mecânicas e um posicionamento estético. As primeiras dizem respeito aos meios através dos quais os movimentos musculares resultam na realização das últimas, o que significa que estes aspectos são interdependentes e essenciais. Por esta razão, na escolha dos critérios de trabalho, a condição primordial para assegurar um maior rendimento do estudo é a objetividade. Na busca desta objetividade surge a indagação: qual o melhor caminho e maneira de atingi-la?

É através da análise, processo por meio do qual o intérprete decodifica o texto e cujos resultados têm implicações diretas na compreensão do material expressivo e na aquisição do domínio técnico-musical. Estes são aspectos decorrentes do processo analítico, fundamentais para que a execução de uma obra seja consciente. É também condição essencial para que a interpretação se constitua de resultados musicais que assegurem a comunicação dos objetivos artísticos pretendidos pelo intérprete, quer

como representante, quer como copartícipe do autor.

Dentro desta perspectiva o "acompanhamento analítico das estruturas musicais (...) possibilita resultados concretos apreciáveis na correta colocação dos problemas que a elaboração e a percepção estética propõem."<sup>29</sup>

Superado o preconceito de que deva ser a técnica a única questão a ser resolvida em detrimento da questão musical, as etapas para a montagem de uma interpretação são mais facilmente determináveis dentro de um processo de trabalho. "Sempre que somos bem sucedidos na compreensão da música no seu mais interno mecanismo temático, o conteúdo estrutural e estético - dramático da música torna-se incomparavelmente mais transparente".<sup>30</sup>

A análise tem por meta o conhecimento das estruturas musicais, objetivando a busca de solução para as questões técnico-musicais e a seleção dos eventos na execução de uma peça.

3.2 Critérios para uma Interpretação da Sonata Breve. — A partir do conhecimento do esboço estrutural de cada um dos movimentos da Sonata Breve, houve condições de se optar por direcionamentos interpretativos, destacando-se as passagens e os elementos considerados de maior relevância. Os

critérios adotados na interpretação pianística desta composição estão fundamentados no conhecimento da micro e da macro estrutura correspondentes, processo este que permitiu selecionar e priorizar os eventos musicais.

Na realização musical desta Sonata são considerados três aspectos: o contorno da linha horizontal, o encaminhamento vertical e o movimento rítmico. O primeiro diz respeito a todo o delineamento motivico-temático e ao seu caráter melódico-harmônico; o segundo ponto tem por base a característica harmônica baseada no acorde de sétima como a cor sonora preponderante. O terceiro aspecto a ser considerado é aquele que propulsiona os demais elementos, o direcionamento rítmico. Do desmembramento ou agregação destes contornos, considerando-se as características específicas de cada um dos elementos, obtem-se o conjunto das idéias musicais da obra.

3.2.1 "Enérgico" - Critérios Interpretativos. — No "Enérgico", os quatro compassos iniciais detêm os materiais melódico, rítmico e harmônico característicos da Sonata. Por configurar uma síntese do material sonoro gerador de toda a composição, necessita uma execução brilhante e decidida. Todos os planos são importantes. O fortíssimo inicial deve ser mantido até o compasso quatro. A dinâmica piano, (p) indicada para o ré do baixo no compasso 4, é consequência da

diminuição natural de sonoridade do acorde de mi b-sol-si-ré executado em fortissimo (figuras 1, 7 e 9).

Os compassos 5 e 6 são uma repetição dos compassos 1 e 2 uma quinta abaixo com uma modificação rítmica no compasso 6 em relação ao 2. A segunda repetição do acorde dó - mi b - si b (m.d.) sobre ré no baixo (m.e., comp. 6) do segundo tempo (acorde), é alongado pela ligadura em mais uma colcheia. Esta extensão desloca a continuidade do discurso, ao mesmo tempo em que o impulsiona. Por configurar uma diferença entre os contornos das passagens em destaque (ver figura 10), esta modificação que deve ser realçada através de uma execução rítmica precisa.

O caráter inicial deve permanecer, mas com a sonoridade mais reduzida (f.), possibilitando uma retomada do crescendo no compasso 7 que culmina nos três compassos seguintes (8 - 10). Esta sequência de acordes de sétimas maiores (m. d.) obedece à subdivisão rítmica ternária: do compasso 6/8, enquanto que o motivo básico ré-lab-sol (m.e.) tem subdivisão binária. Esta polirritmia deve ser enfatizada, tanto nesta passagem como na dos compassos 33 e 34, (figura 30) que apresenta desenho rítmico idêntico, por meio da realização das articulações indicadas.

O segundo segmento motivico-temático é reiterado nos compassos 8 ao 10. As linhas extremas são destacadas



naturalmente. Cabe então tirar proveito da sonoridade das quartas aumentadas e quintas diminutas que proporcionam um clima de maior tensão a esta passagem, final da exposição do primeiro tema (ver figura 33 e texto correspondente).

Os compassos 12 e 13 preparam a entrada do segundo tema. Embora a dinâmica indicada seja pianíssimo (p.p.), o motivo básico lá-mib-ré deve ser destacado (figura 14).

O segundo tema apresentado nos compassos 15 ao 22 (figura 24) tem características de melodia acompanhada. Os acordes em posição afastada e com valores mais longos e regulares dão o suporte harmônico, no qual todos os componentes fazem parte dos pilares sonoros em igualdade de condições. Há expansão das linhas melódica, harmônica e rítmica com relação à primeira parte da exposição (comparem-se os compassos 1-10 com os compassos 15-22). Estas diferenças, somadas à indicação da dinâmica piano, auxiliam na mudança do clima musical em relação à exposição do primeiro contorno temático.

O destaque sonoro da linha melódica está evidenciado na escrita da linha superior. É oportuno que nos compassos 15-16 e 21-22 se dê destaque ao modelo básico que se encontra dissimulado, num claro exemplo de transformação motivica (ver exs. 24, 25 e 26 com textos correspondentes). Propõe-se uma execução transparente em toque legato. Cabe um

trabalho de pedal cuidadoso, no sentido de serem ouvidos todos os sons de cada harmonia sem no entanto misturá-los uns com os outros.

A passagem que abrange os compassos 23 ao 29, uma transição, mostra fragmentos do segundo contorno motivico, modificado de maneira a acelerar o movimento direcional ao desenvolvimento. Prepara-se a secção do desenvolvimento através da aceleração do andamento. observe-se que nesta parte ocorrem modificações rítmicas de elementos do segundo tema (comps. 23 e 24 m.e.) e melódicas do motivo básico (comps. 25 e 27 m.e., figura 36 e texto). As orientações de dinâmica, o carater diferenciado entre os elementos motivico-temáticos (m.e.) e os acordes (m.d.), auxiliam a realização sonora desta passagem. Considera-se de extrema importância as interrupções indicadas pelas pausas (comps. 26 - 29) que imprimem a esta passagem um carater suspensivo e de imprevisibilidade. Técnica é aconselhável a utilização do antebraço nas sequências paralelas (d.m.) em fortissimo que, com o auxílio de um único pedal até a pausa de semicolcheia, soarão como blocos sonoros (figura 36).

O conteúdo motivico do compasso trinta prepara o desenvolvimento. É fundamental que se obedeça à dinâmica que vai do pianissimo ao fortissimo do compasso seguinte, criando um clima de expectativa, e preparando a próxima

secção.

A partir do compasso 32 - desenvolvimento (comps. 31-59), todo o contorno da mão direita é delineado por acordes de sétima em estado fundamental, formado pelo delineamento de repetições do fragmento  $\gamma$  em quatro linhas e em movimento paralelo. Este procedimento melódico-harmônico, adotado até o final desta secção, determina estes acordes como cor essencial. A densidade sonora destas formações, encadeadas paralelamente e executadas de maneira a não distinguir um ou outro som, mas sim a sonoridade compacta dos acordes, faz com que o contorno horizontal seja destacado. No entanto, a linha da mão esquerda que inicia no compasso 33 e segue até o 36 (figura 30), deve soar independente porque apresenta uma projeção ascendente do modelo básico em oitavas, seguida de um harpejo e de saltos de sétimas e de segundas que constituem uma linha melódica não ouvida anteriormente. O contraponto melódico e rítmico resultante dos movimentos dos planos deve ser enfatizado, valorizando por conseguinte a execução.

O caráter a ser imprimido à execução pianística deve ser o mesmo aconselhado para a primeira parte da exposição, isto é, com vigor, enfatizando o direcionamento melódico e rítmico, bem como as acentuações diferenciadas entre os contornos.

A partir do compasso 37 ao 42 (figura 31), os acordes de sétima (m.d.) em movimento paralelo, juntamente com as oitavas (m.e.) devem soar em colunas. O ré pedal que inicia no compasso 38 segue até o 58. A dinâmica determinada para este pedal é sempre menos intensa do que a indicada para as outras linhas. Este detalhe deve ser observado, sobretudo do compasso 43 em diante, até o final do desenvolvimento, o que valoriza a independência dos planos sonoros.

A segunda parte desta secção (figura 32), conforme observado nesta análise, mescla elementos do segmento A do segundo tema e do segmento B do primeiro no plano superior (comps. 43-59, figura 32 com texto). O plano sonoro intermediário é mais estático até o compasso 51 onde há indicação do crescendo e "animando poco a poco". Deste ponto em diante há mais movimento deste contorno melódico-harmônico, cujo interesse musical merece destaque porque, apesar de não ser ritmicamente contrastante com a linha superior, o é melodicamente. A execução das inflexões próprias a cada um dos contornos, possibilita uma realização mais apropriada à passagem.

Outra questão a ser observada é a dos registros. Nesta parte do desenvolvimento, onde a dinâmica indicada é piano (p), os contornos então configurados nos registros grave e parcialmente no registro médio (comp. 43-50). A expansão sonora da parte superior e da intermediária ocorre

do registro médio para o agudo após mudança de dinâmica que vai culminar no fortissíssimo (fff) do compasso 59. Este direcionamento acontece como consequência da lógica interna do contorno melódico-harmônico que evolui ascendentemente.

A dinâmica, crescendo, é portanto auxiliada pela intensificação da linha intermediária e ascendência do movimento melódico-harmônico desta e da linha superior.

No compasso 59 ocorre o que se considera ponto de tensão máxima e, para que este seja mais fácil e gradativamente alcançado, é aconselhável iniciar a trajetória a partir do compasso 48. Inicialmente com aumento da sonoridade no plano superior (m.d.), no plano intermediário (m.e.) do compasso 53 em diante e no pedal de ré a partir do compasso 55. Este procedimento, auxiliado por uma pedalização com aproveitamento dos harmônicos, resultará em uma grande massa sonora apropriada à função desta parte do desenvolvimento, que é atingir o ponto de tensão máxima que prepara a apoteose da recapitulação.

Na recapitulação, apesar da indicação 'Agitato', este caráter é imprimido apenas à linha da mão esquerda até o compasso 71, dado o contraste entre esta que enfatiza o modelo básico (figuras 18 e 19) e a linha da mão direita que delinea o segundo contorno temático (figura 27).

O contraste entre as linhas deve ser enfatizado através de uma interpretação que coloque em destaque a característica melódica do contorno superior (m.d.) e a função rítmica propulsiva do contorno da mão esquerda, este com base no motivo inicial e repetições de acordes de sétima sem a terça.

A pedalização desta primeira parte da recapitulação deve ser feita de maneira a realizar a pontuação da linha da mão direita, permitindo, ao mesmo tempo, a condução do contorno da mão esquerda sem interrupção do compasso 60 até o 71.

Após as sequências diatônicas paralelas descendentes nos compassos 71 e 72 (d.m.), tem início uma passagem com características de "stretto", que segue até o compasso 79 (figura 17). Esta passagem é marcada pela reprodução do modelo básico em permutas entre padrões motivicos e temáticos. É importante que os contrastes entre o motivo ritmicamente contraído e suas expansões e modificações sejam compreendidos. A habilidade da execução, baseada na análise do motivo e suas modificações, dá condições de se atingir uma realização transparente e inteligível dos contornos.

Deste ponto em diante as pausas passam a ser mais frequentes e de fundamental importância para a caracterização do texto musical.

Para a pedalização desta passagem, deve-se ter em mente a linha que rege a base no baixo dos compassos 70 ao 79, no sentido de auxiliar o direcionamento musical desta parte.

Na execução da parte que abrange os compassos 80 ao 92, deve-se realizar as interrupções expressas na escrita, sem no entanto deixar de se manter ao mesmo tempo o encadeamento das linhas (ver figura 20 com texto) ou seja, a que direciona a base nos baixos, a intermediária descrita por acordes de sétima mais o motivo no baixo e a superior que insiste no motivo básico.

A realização dos compassos 88-90 requer que o acorde mib-sol-sib-ré (m.d.) do início de cada um deles não seja mantido juntamente com o baixo (m.e.), que deve soar por dois tempos. O mesmo não ocorre no compasso 91, no qual o acorde permanece soando, o que intensifica a sonoridade, de apoio ao ré, nota de polarização. É importante que se crie um clima de expectativa e de conclusão entre os compassos 90-91, intenção musical esta que será invertida nos compassos seguintes (comps. 92-94, figura 16). Apesar das indicações "allargando" e diminuindo, a disposição e valores do motivo básico dão a esta passagem uma função suspensiva.

Na coda final (figura 21) deve ser enfatizado o contraste entre o segundo tema e o motivo básico, não apenas

pela disposição dos mesmos em termos de registro, mas sobretudo pelo caráter distinto entre ambos. Um legato absoluto, através da substituição dos dedos, deverá ser aplicado como recurso técnico-sonoro, além de ser importante explorar a questão da polifonia nesta passagem, através da realização de cada uma das linhas com suas inflexões musicais próprias.

Após esta análise tem-se conhecimento dos materiais e a compreensão dos mecanismos utilizados na construção do "Enérgico". A partir deste processo, conclui-se que na interpretação deste movimento deve ser levado em conta o aspecto da variedade, enfatizando as modificações, transformações do modelo básico e explorando os meios expressivos tais como os contrastes de textura, de densidade e de timbre, as acentuações, as acelerações e contenções do movimento direcional, bem como as características melódicas, rítmicas e harmônicas.

3.2.2 "Sombrio" - Critérios interpretativos. — De acordo com a análise anterior, para a realização musical do "Sombrio" devem ser considerados o direcionamento dos contornos e as características melódico-harmônicas e rítmicas que definem a estrutura de cada uma das partes que compõem este movimento, ou seja, a, a', b e a.



Com relação à questão levantada inicialmente, o contorno horizontal é seccionado e esta condição, evidenciada pela intersecção de pausas a cada dois sons, deve ser enfatizada, dada a sua importância na caracterização da expressão dramática, meditativa e ao mesmo tempo do clima de tensão próprios do "Sombrio". A pedalização adequada é um dos fatores mais significativos na caracterização dos aspectos aos quais nos referimos acima. Nos compassos 1-11, 13, 15-17 e 27-28 faz-se necessária a troca do pedal onde estão situadas as pausas, enquanto a mão esquerda sustenta a linha intermediária. Aliado este procedimento à precisão rítmica e à observação das indicações de expressão e dinâmica, obtem-se os resultados musicais mais apropriados, garantindo uma execução fiel do texto.

Para uma melhor adequação do uso do pedal nos compassos 9 e 10 (ver figura 46), é necessário que os acordes dó, mi b, si b da linha intermediária, após serem executados pela mão esquerda, sejam sustentados pela mão direita até a troca do pedal após a execução do dó (comp. 9) e do sol (comp. 10) no baixo (m.e.). Nos compassos 18, 21, 23 e 26 (figura 46), os baixos devem ser sustentados com trocas de meio pedal nas mudanças de acordes.

Na passagem entre os compassos 24 e início de 26, as trocas devem ser feitas exatamente nas pausas. O efeito

sonoro resultante da mistura momentânea dos acordes mi b, sob b, si b (d.m.) com fá - l b - dó e ré - fá - dó sobre o pedal de dó (figura 46), provoca um efeito tímbrico cuja qualidade sonora intensifica este ponto de tensão máxima e de dramaticidade.

Na reprise de a (figura 50), devido a duplicação do dó pedal, a completa realização do texto musical só é possível se as teclas correspondentes aos sons lá e mi do plano intermediário, forem pressionadas sem soar antes da troca do pedal.

Os procedimentos aconselhados têm suporte no texto musical, e foram indicados buscando uma maior caracterização do contorno melódico seccionado e esquema rítmico obstinado.

A sonoridade resultante da coincidência vertical dos planos horizontais não interfere na qualidade tímbrica dos fatores harmônicos, na medida em que estes direcionamentos horizontais sejam compreendidos independentemente. Desta forma, a densidade textural característica acontecerá como consequência natural e não como objetivo primordial da ação interpretativa. Esta deve ficar totalmente à disposição do fato estético-musical.

3.2.3 "Impetuoso" - Critérios interpretativos. - Conforme demonstrou a análise deste terceiro movimento, constatou-se que ele contém uma estrutura transparente, caracterizada pelo manuseio de elementos definitivos, isto é, não há grande variedade de padrões utilizados.

O interesse musical do "Impetuoso" está concentrado na densidade textural e na exploração tímbrica. A primeira é ocasionada pelo uso constante de oitavas (m.e.), em ritmo obstinado de colcheias que apoiam o contorno melódico-harmônico delineado por acordes de três e quatro sons, destacadamente por acordes-motivo. A questão tímbrica diz respeito à exploração do espaço sonoro através da manipulação do texto em toda a extensão do teclado, aliada às acentuações indicadas.

A questão da articulação é outro aspecto a ser considerado como determinante, uma vez que a execução fiel das indicações resultará no jogo rítmico proposto pelo texto musical, além de ressaltar os diversos jogos tímbricos.

A realização musical da 'Introdução' (comps. 1-13, figuras 51-56 com textos) requer o domínio necessário para que o intérprete controle a questão da dinâmica que vai do piano ao fortíssimo. Observe-se que os contornos têm encaminhamento ascendente do compasso 1 ao 9 e descendente deste ponto ao final da Introdução. No entanto a

tensão sonora deve ser mantida em ascendência, para a completa caracterização desta parte na sua função preparatória ao 'Allegro pesante'.

Para a execução do 'Allegro pesante', parte a (comps. 14-27, figuras 57-59 ), aconselha-se observar todas as acentuações indicadas para o contorno melódico harmônico, ao mesmo tempo em que devem ser exploradas as inflexões internas com relação à linha melódica paralela descrita pelos acordes-motivo. A articulação do ostinato (m.e.) de três em três colcheias, se observadas, caracterizarão satisfatoriamente a polirritmia (figura 60) constante. Este procedimento ressaltará a característica percursiva do texto musical.

Com relação à transição entre os compassos 27 e 34 (figura 62 com textos), aconselha-se igualmente a realização das articulações indicadas, levando-se em conta a gradativa ampliação do espaço sonoro e a dissimulação do motivo básico no contorno delineado pela mão esquerda nos compassos 28, 30 e 32 (figura 61 com textos). A expansão da espiral sonora será melhor caracterizada através da contenção de dinâmica, que deve ser mais retida no início da passagem em destaque, evoluindo até o fortíssimo no compasso 34, ponto de expansão máxima do espaço sonoro. Este efeito poderá ser obtido por meio de inflexões ascendentes a cada dois compassos.

Na parte b<sup>1</sup> o contorno melódico-harmônico sincopado é delineado por acordes-motivo resultantes do padrão original (comps. 34-53, figuras 63-64 com textos). Esta linha deve ser destacada, procedimento este que pode ser auxiliado pelas repetições dos sons no delineamento da mão esquerda. Observe-se, no entanto, que os planos devem soar em bloco quando das acentuações indicadas pelo sforzatto (sf, figura 66 com texto).

Dos compassos 53 ao 64 (figura 65), o contorno melódico-harmônico reminiscente da segunda parte do desenvolvimento do "Enérgico", embora não contraste ritmicamente com o anterior, tem caráter mais dolente. A ênfase a esta observação proporciona à passagem em destaque um interesse especial, sobretudo pelo fato de o contorno da mão esquerda manter caráter propulsivo, fato este que resulta no contraste entre os dois contornos.

O motivo básico que se encontra na linha da mão esquerda entre os compassos 62 ao 64, deve ser enfatizado, muito embora não haja indicação do autor. Esta passagem prepara a reprise de a (comps. 65-78).

Quanto à execução desta parte, devem ser observadas, além das considerações feitas a respeito dos compassos 14 ao 34, a questão da dinâmica indicada e a aceleração do andamento. Estes artifícios, uma vez explorados, asseguram o

clima e a amplitude sonora próprios à conclusão definitiva do "Impetuoso" e conseqüentemente da Sonata Breve.

Os cinco último compassos contém a conclusão (comps. 78-83). Dos compassos 78 ao 80, a seqüência em movimento contrário de oitavas descendentes com acordes, expandem o espaço sonoro, preparando as recorrências finais do motivo básico em sua forma melódica original e modificada (figura 68 com texto). Por esta razão, a seqüência deve ser executada com vigor e determinação, criando um clima ideal para a execução final do motivo básico que deve ser brilhante.

Este movimento é na verdade uma grande preparação à conclusão da Sonata. Dentro desta perspectiva o intérprete deve realizar uma execução que explicita esta condição e seu caráter suspensivo, considerando as questões estruturais de cada um dos direcionamentos, o horizontal e o vertical, como parte de um todo orgânico.

## CONCLUSÃO

Como resultado deste estudo concluiu-se que a Sonata Breve é construída segundo o princípio composicional da recorrência motivico-temática. Este processo construcional é determinado pela manipulação do motivo básico, apresentado no início do primeiro movimento, o "Enérgico".

O discurso musical adquire impulso no direcionamento melódico ascendente e suspensivo do motivo básico lá - mi b - ré, projetado a partir da sétima maior, adotada como cor timbrica essencial do contorno melódico-harmônico.

O modelo básico promove a evolução da obra, imprimindo suas características básicas na formação temática e estrutural. Isto significa que o desenvolvimento da composição é decorrente da reprodução dos materiais melódico, rítmico e harmônico inerentes ao motivo, através de suas recorrência no estado original, modificado e transformado. Desta elaboração resultam os temas e demais figurações da composição.

Do manejo dos elementos característicos do motivo básico em suas recorrências, transformado ou não, é determinada a consistência estrutural da Sonata com relação aos planos horizontal, vertical e cinético. Esta consistência é reiterada pela sua maciça presença na forma original, modificada e transformada no primeiro movimento - "Enérgico". O motivo é dissimulado no segundo movimento - "Sombrio" e simplificado através de sua condensação vertical no Impetuoso. Este é o roteiro básico que determina sinteticamente a trajetória do discurso musical da Sonata Breve.

A metamorfose motivica aliam-se as diferentes funções que este modelo básico assume no decorrer do desenvolvimento global da Sonata, sendo responsável por aspectos de ordem estética, ou seja, variedade textural, tímbrica e de articulações, influenciando direta e conseqüentemente na questão da expressividade. Isto significa que a reprodução do material motivico se processa não sómente no contexto temático, mas que no processo de utilização do princípio composicional da recorrência motivica, os elementos básicos são empregados nos diferentes níveis do edifício sonoro.

A exploração do espaço sonoro agregam-se efeitos promovidos por procedimentos tais como expansão e contração melódica e rítmica, polirritmias e acentuações.



O motivo delinea a temática da sonata, determinando e reafirmando sua função de mantenedor da unidade estrutural. Assim sendo, define a Sonata Breve como uma obra cíclica, na medida em que seus contornos e suas características permeiam-na por inteiro formando um elo de ligação entre as partes, secções e movimentos.

Os primeiro e terceiro movimentos apresentam evidente polarização no ré, determinando-o como tônica central, além da armadura tonal. No entanto, esta composição deve ser classificada tecnicamente no limiar entre o tonal e o atonal. Tonal, porque as funções não estão totalmente descaracterizadas, e atonal, porque não obedece aos parâmetros tradicionais de movimento e de resolução harmônica.

O delineamento melódico está construído em sólidas bases tonais, mas apoiado em um contorno harmônico livre.

A análise do contorno harmônico demonstrou que a ocorrência de acordes de nona e demais agregados harmônicos está invariavelmente submetida ao acorde de sétima maior com terceira maior ou menor, a cor tímbrica essencial. Este delineamento vertical é composto por formações verticais ancoradas na sétima e agregados harmônicos que intensificam a textura caracteristicamente densa, reiterada por paralelismos melódico-harmônicos, configurando passagens

politonais.

Com respaldo nas constatações anteriores, conclui-se que o desenvolvimento da Sonata Breve se processa a partir da idéia musical propulsora, o motivo básico, que exerce a função de centro gravitacional gerador de toda a força dramática, da energia artística e estética desta composição.

Constatou-se que a compreensão do texto musical através do processo analítico, é essencial à decodificação do texto musical e que o nível do desempenho instrumental, tanto no aspecto técnico quanto no musical, depende do nível de entendimento das questões técnico-estruturais.

## NOTAS DE REFERÊNCIA

1. FRANÇA, Eurico Nogueira. Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro. Rio de Janeiro, [s.n.], 1950.
2. KIEFER, Bruno. Oscar Lorenzo Fernandez: Música para Piano Solo, Canções para Voz e Piano. Revista de música Latino Americana. Austin, University of Texas, v. 7, n.1, p.93, jan. 1986.
3. MARIZ, Vasco. Vida musical. Porto, Aillaud & Lellos, 1950, p. 135.
4. RETI, Rudolf. The thematic process in music. London, Faber, 1951, p. 109
5. —. id. ibid. p. 111 ... "other essential qualities necessary to mold musical groups into an architectural whole. (...) These necessary qualities are none other than the thematic and motivic affinities".
6. FRISCH, Walter. Brahms and the principle of developing variation, Los Angeles, University of California Press, 1984, p. 22. "Réti offers dozens of analyses to prove that each great work of music, from Bach through Debussy, evolves organically from a single motive kernel underlies and thus unifies all the ostensibly contrasting themes of a piece. Thematic transformation is Réti's equivalent for Schoenberg's developing variation".
7. EPSTEIN, David. Beyond Orpheus: studies in musical structure. Cambridge, MA: The MIT Press, 1980, p. 208.

(...) "his conviction that compositional unity arises from relationships among properties of these motive-forms."

8. FRANÇA, op. cit. p. 10.
9. BUARQUE DE HOLANDA, A. - Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987, p. 949.
10. SCHOENBERG, Arnold. Models for beginners in composition. New York, G. Schirmer, 1980, p. 15. "Motif is a unit which contains one or more features of interval and rhythm. Its presence is manifested in its constant use throughout a piece. Its usage consists of frequent repetitions, some of them unchanged, most of them varied. The variations of a motif produce new motif-forms which are the material for continuations, contrasts, new segments, new themes, or even new sections within a piece".
11. —. Fundamentals of musical composition. London, Faber, 1983, p. 9. "The features of a motive are intervals and rhythms, combined to produce a memorable shape or contour which usually implies an inherent harmony".
12. RÉTI, op. cit. p. 11. "We call motif any musical element be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmical or dynamic feature which, by being constantly repeated and varied throughout a work or a section, assumes a role in the compositional design somewhat similar to that of a motif in the fine arts".
13. —. op. cit. p. 5. "In great works of musical literature the different movements of a composition are connected in thematic unity= unity that is brought about not merely by a vague affinity of mood but by forming the themes from identical musical substance".
14. SCHOENBERG, Arnold. Style and idea. For a treatise on Composition. Berkeley, University of California Press, 1975, p. 265. "Music in its primal condition consists of most primitive repetition; and the element which function as a unifying factor (...) - the motive - can manifest its presence only through repetition".
15. —. op. cit. p. 265. "The more artistic forms do indeed

obscure this fact in a great variety of ways, (...) repetition is the initial stage in music's formal technique, and variation and development its higher developmental stages".

- 16.—. Fundamentals, p. 8. "This means that in the succession of motive-forms produced through variation of the basic motive, there is something which can be compared to development, to growth. But changes of subordinate meaning, which have no special consequences, have only the local effect of an embellishment. Such changes are better termed variants".
17. RETI, op. cit. p. 67. "The possibilities are innumerable and every ingenious composer constantly invents new methods. In short, the thematic technique no longer inverts, augments, or simply varies the shapes, but transforms them in the full sense of the word".
- 18.—. op. cit. ps. 68 e 72.
19. SCHOENBERG, Fundamentals, p. 9. "Exact repetitions preserve all features and relationships, transpositions to a different degree, inversions, retrogrades, diminutions and augmentations are exact repetitions if they preserve strictly the features and note relations. Modified repetitions are created through variation. They provide variety and produce new material (motive-forms) for subsequent use".
- 20.—. op. cit. p. 9. "Consciously used, the motive should produce unity, relationship, coherence, logic, comprehensibility and fluence (...). However everything depends on its use. Whether a motive be simple or complex, whether it consists of few or many features, the final impression of the piece is not determined by its primary form. Everything depends on its treatment and development".
21. RÉTI, op. cit. p. 4. "Every musician will assert that a work of any quality most naturally represent on artistic unit"...
22. KIEFER, op. cit., p.93.

23. SCHOENBERG, Fundamentals. p. 16. "Common content, rhythmic similarities and coherent harmony contribute to logic. Common content is provided by using motive forms derive from the same basic motive. Rhythmic similarities act as unifying elements. Coherent harmony reinforces relationship".
24. —. p. 58. "The circumstances which produces these various aspects of the basic motive - its variations and developments - derive from considerations of variety, struture, expressiveness".
25. RÉTI, op. cit. p. 4. "The first second subjects of a sonata are usually considered as contrasting, certainly not as identical (...) In reality, however, they are constrasting on surface but identical in substance".
26. KIEFER, op. cit. p.93.
27. SCHOENBERG, Fundamentals. p.9. "The features of a motive are intervals and rhythms, combined to produce a memorable shape or contour which usually implies on inherent harmony".
28. SEIXO, Maria Alzira, et alli. Semiologia da música, Trad. de Maria Vieira de Carvalho. Lisboa, Vega, p. 12.
29. BARRAUD, Henry, Para compreender as músicas de hoje. Tradução de J. J. de Moraes e Maria Lucia Machado. São Paulo, Perspectiva, 1975, pag. 15.
30. RÉTI, op. cit. p. 3.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.W. Filosofia da nova música. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ALMEIDA, Renato. História da música brasileira. Rio de Janeiro, F. Briguet, 1942, p. 421-470.
- . História da música brasileira. Rio de Janeiro, F. Briguet, 1926.
- ANDRADE, Mário de. Música doce música. São Paulo, Livraria Martins, 1963. p. 179-181
- . Pequena história da música. Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.
- AQUARONE, F. História da música brasileira. Rio de Janeiro, Paulo de Azevedo, 1940, p. 262-267.
- BANDEIRA, Antonio Rangel. Caixa de música. Os cadernos de cultura. Rio de Janeiro, Serviço de Documentação: 69-89, 1957.
- BARRAUD, Henry. Para compreender as músicas de hoje. Tradução de J. J. de Moraes e Maria Lucia Machado. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BERRY, Wallace. Structural functions in music. New York, Dover, 1987.

- CASCUDO, Luiz da Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1959.
- DUNBSBY, Jonathan et alii. Music analysis in theory and practice. London, Faber, 1988.
- EPSTEIN, David. Beyond Orpheus. Massachusetts, Lithograph Corporation, 1980.
- FERNANDEZ, Amália Lorenzo. Pesquisa bibliográfica. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música. Entrevista. 17.11.88.
- FERNANDEZ, Marina Lorenzo. Pesquisa bibliográfica. Rio de Janeiro, Conservatório Brasileiro de Música. Entrevista. 17.11.88.
- FERNANDEZ, O. Lorenzo. Música brasileira - expressão definida de um povo. Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, 9: 52-61, 1943.
- FILHO, Caldeira. A aventura da música. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1968, p. 130-132.
- FRANÇA, Eurico Nogueira. O espírito neo-romântico. Revista brasileira de música, Rio de Janeiro, 5 (2): 21-24, 1938.
- . Lorenzo Fernandez, compositor brasileiro. Rio de Janeiro, s.Ed., 1950.
- . A música do Brasil. Rio de Janeiro, MEC. INL. 1957, p.121-124.
- . A música no Brasil. cadernos de cultura. Rio de Janeiro, 49-51, 1957.
- FRISCH, Walter. Brahms and the principle of developing variation. Los Angeles, University of California Press, 1984.
- FUBINI, Enrico. La estética musical del siglo XVIII a nuestros dias. Barcelona, Barral, 1971.



- GERLING, Cristina C. Performance analyses for pianists: a critical discussion of selected procedures. Boston, University, 1985. (Dissertação de Doutorado Mimeo).
- HEITOR, Luiz. Música no Brasil. Rio de Janeiro, Casa do Estudante, 1950. p. 306-318.
- . 150 anos de música no Brasil. Rio de Janeiro, Olympio, 1956, p. 313-330.
- HENRY, Earl. Music theory. New Jersey, Prentice Hall, 1985, p. 91-339.
- KIEFER, Bruno. História da música brasileira. Porto Alegre, Movimento, 1986, p. 140.
- . A modinha e o lundú. Porto Alegre, Movimento, 1977, p. 49.
- . Oscar Lorenzo Fernandez: Música para piano solo, canções para voz e piano. Revista de música Latino-Americana, Austin, 7 (1): 93, Jan. 1986.
- KNELLER, George Frederick. Arte e ciência da criatividade. 5. ed. Tradução de J. Reis., São Paulo, Ibrasa, 1978.
- LAMA, Dulce Martins. Lorenzo Fernandez; Um neoclássico no movimento modernista. Revista brasileira de música. Rio de Janeiro, 12: 67-75, 1982.
- MARIZ, Vasco. A canção de câmara no Brasil. Porto, Progredior, 1950, p. 91-103.
- . A canção brasileira. Rio de Janeiro, INL. Nova Pró-Memória, 1985.
- . Dicionário bio-bibliográfico musical. Rio de Janeiro, Kosmos, 1948, p.77-79.
- . História da música no Brasil. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira INL/MEC, s.d.

- . Vida musical. Porto, Aillaud & Lellos. 1950, p. 135-141.
- MEYER, Leonard B. Explaining music. essays and explorations. Chicago, University of Chicago, 1978.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Fondements d'une semiologie de la musique. s. l. Danel Loos, 1976.
- . et alii. Semiologia da música. Tradução de Mário Vieira de Carvalho. Lisboa, Vega, 1988.
- NEVES, José Maria. Música brasileira contemporânea. São Paulo, Ricordi Brasileira, 1981, p. 60-63.
- PERLE, George. Serial composition and atonality. Los Angeles, University California, 1981.
- REIS, Mercedes de Moura et alii, Bibliografia musical brasileira. Rio de Janeiro, MEC.INL, 1952.
- RETI, Rudolf. The thematic process in music. London, Faber, 1951.
- ROSEN, Charles. El estilo clásico. Madrid, Alianza, 1986.
- . Sonata forms. New York, W.W. Norton, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. Fundamentals of musical composition. London, Faber, 1983.
- . Style and idea. Berkeley, University of California, 1984.

## ABSTRACT

The aim of this study is to show the basic motivic structure as it supports and determines the Sonata Breve (1947) of Oscar Lorenzo Fernandez.

The component parts of the motive are defined and relationships between motives and resulting themes are not only determined but related as well to the overall development of the melodic, rhythmic and harmonic contents of the work. The understanding of the structure of the Sonata as a whole emerges as a result of the analysis of the transformations of the motive in its diverse guises.

The theoretical foundation is given by Rudolf Reti in his work entitled "The Thematic Process in Music", and by Arnold Schoenberg in the books "Fundamentals of Musical Composition", "Models for Beginners in Composition" and in some articles of "Style and Idea".

Formally the Sonata Breve is written as a three

movement sonata, following the principle of motivic and thematic recurrence.

As part of this study interpretive criteria are pointed at as a result of analytical conclusions and its interpretation is understood as a result of this process.

The choice of the work is due to two main points, first the intrinsic artistic qualities of the Sonata Breve itself and second, the lack of analytical studies on the music of Brazilian composer Oscar Lorenzo Fernandez (1898-1948).

ANEXOS

## ANEXO 1

## ROTEIRO ESTRUTURAL DA SONATA BREVE

## Roteiro do 1º movimento: "Enérgico"

## Exposição

(compassos 1 - 30)

## 1º contorno temático

compassos 1 - 15, segmentos A e B

compassos	conteúdo	base
1 - 4	Apres. 1º tema motivico	lá - ré
5 - 7	1ª recorrência 1º tema,	ré - sol
7	sequência ascendente de acordes de sétima/mot. básico;	
8-9 e 10	2 recorrências do segmen- to <u>B</u> , acordes de 7ª sem a 3ª, 4ªs. aumentadas, 5ªs. diminutas;	fá - si
10 - 12	extensão cadencial,	fá - si
13 - 14	conexão para 2º cont.temá- tico, expansão rítmica do motivo básico;	

2º contorno temático  
 compassos 15 - 25, segmentos A e B

compassos	conteúdo	base
15 - 20	1ª apresentação 2º tema	lá
21 - 22	recorrência segmento <u>A</u>	lá
23 - 28	transição= m.d.:rep.e seqs. acs.(8ªs. + 2ªs. agregadas) m.e: fragmentos segm. <u>A</u> - 2º tema e mot.básico modifica- do, aceleração rítmica.	lá-fá-sib

Desenvolvimento

(compassos 30 - 59)

1ª PARTE

compassos 30-38

30	comp. de ligação=mot.básico, modf. motivo, arp.,	lá - ré
31 - 38	material do 1º contorno melódico. m.d.: 4 reprises segmento <u>B</u> em difs. alturas, intensificação linha horizon <u>ta</u> tal por acordes de sétima. m.e.: linha asc. mot. básico	

compassos	conteúdo	base
	saltos 2 <sup>as.</sup> , 7 <sup>as.</sup>	
38 - 42	extensão - ré pedal.	ré

2<sup>a</sup> parte

43 - 59	Linha sup.=mat.segmento <u>A</u>	ré
	2 <sup>o</sup> tema + mat. segmento <u>B</u>	
	1 <sup>o</sup> tema, pedal de ré.	

## Recapitulação

(compassos 59 - 94)

1<sup>a</sup> parte

59/72 - 73	1 <sup>o</sup> e 2 <sup>o</sup> contornos temáticos acelerados um contra o outro.	mi-lá-mi
------------	---	----------

2<sup>a</sup> parte

73 - 80	Desenvolvimento/ transição contração e expansão mot., 1 <sup>o</sup> fragmento 2 <sup>o</sup> tema.	sib-mi-lá-ré
---------	---	--------------



## 3ª parte

compassos	conteúdo	base
-----------	----------	------

80 - 94	mot. dobrado registro médio agudo, mat. segmento <u>B</u> 1º <u>te</u> ma registro médio-grave. Jogo de sonoridades=contrastes tímbricos.	
---------	---	--

92 - 94	Extensão cadencial, expansão e fragmentação motivica.	
---------	---	--

## Coda

95	Supressão da barra de compasso. 2º cont. temático <u>re</u> gistro médio + contraponto linha do baixo, motivo <u>bási</u> co dobrado (médio-agudo). No final expansão rítmica <u>motí</u> vo básico.	lá - ré
----	--	---------

## Roteiro 2º Movimento - "Sombrio"

Parte a

1-8	Célula inicial, incidência de 4ªs. agregadas sobre 5ªs.	dó
-----	---	----

compassos	conteúdo	base
	e pedal de dó. Impulso melódico na 5ª, espaço sonoro=registro grave-médio.	dó

Parte a'

8-16(17)	Célula inicial transposta contorno vertical de 4ªs. agregadas e acs. m. sobre sétimas c/ e s/ 3ª e baixo em oitavas, em mov. mel. desc./ abertura do espaço sonoro=regs. grave-médio-agudo.	sol
----------	---	-----

Parte b

17-29	Contorno melódico-harmônico: 8ªs. c/4ªs ou 5ªs agregadas, acs. maiores e menores, nonas sobre fator vert. mot. básico, 10.ªs., 6ªs., baixo em 8ªs., movimento restrito do baixo+pedal de dó.	ré b-dó mi b-ré dó
-------	--	--------------------------

Parte a

29-39	Material idêntico aos 8 comps. iniciais, duplicação em oitava do pedal de dó.	dó
-------	---	----

## Roteiro 3º movimento - "Impetuoso"

## Introdução

(compassos 1-13)

compassos	conteúdo	base
1 - 4	contorno estilo imitativo, sequências diatônicas, acorde motivo modificado.	ré
	Allegro Pesante	ré
	<u>a</u>	
	(comps. 14-34)	
14-20	cont. melódico-harmônico acs. mot., sincopação (m.d.) ostinato (m.e.),	
20	sequência diatônica paralela: acs. mot. / oitavas,	
21-26	reprise (14-20),	dó
27-34	transição = seqs. diats. acs.-mot. (m.d.), 8ªs (m.e.).	dó/ré b
	<u>b</u>	
	(comps. 34-64)	dó/sol

compassos	conteúdo	base
	<u>b<sup>1</sup></u>	
34-37	Cont.melódico-harmônico=acs. mot.sincopados, deslocamento oit.+ acs.9ª, 8ªs.repetidas;	
38-46	cont.melódico-harmônico=acs. mot. sincs. s/desl. + acs.9ª reps. 8ªs. intensificação blocos sonoros = notas + sfz,	
46-48	antecipação cont. <u>b<sup>2</sup></u> ,	
49-53	reprise de 34-37.	
	<u>b<sup>2</sup></u>	
	(comps. 55-64)	
53-59	Cont. melódico-harmônico re- miniscente 2º t.: acs.7ª, 9ªs (sfz), acs.7ª sem 3ª + lá pedal,	lá  ré
59-62	acs. 7ª + acs. 9ª (sfz),	
63-64	fragm. ostinato.	

compassos

conteúdo

base

a

(compassos 65-82)

65-77	Reprise literal de <u>a</u> ,
78-80	seq. diatônica mov. contr.= acs.-mot. modf./8as.,
80	motivo básico cont. mel. original, ritmo modf.,
81-90	mot. básico modf.

FAC-SIMILE DA SONATA BREVE

Esta reprodução, em um só exemplar, está sendo reproduzida pela BIBLIOTECA NACIONAL, para exclusiva utilização em pesquisas e Informação pessoal, sem qualquer intuito de lucro, nos termos do art. 49, I e II, da Lei 5988 de 12-12-73.

Para Luiz Augusto da Fonseca

Amargoso -  
10 de Junho de 1942

Sonata Breve

*(mod. viv.)* Para Piano

*Andante* (♩ = 66)

*Obra de Fernanda*  
(1942)

3. *mi poco rit. e pesante*

*a tempo*

*crac.*

M<sup>o</sup> 186.1  
F-V-41

*dim. e allarg.*

*(m.c.) pp misterioso*

*8' bass...*

*tranquillo (♩=76)*

*pp*

*pp*

*ritard.*

*mf cresc. e animato.*

*pp*

*8' bass*

Handwritten musical score system 1, featuring treble and bass staves. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes the instruction *perande precipitante*. The system concludes with two triplet markings over the final notes.

Handwritten musical score system 2, featuring treble and bass staves. The music is marked with dynamics *fff*, *ff*, *mf*, *pp*, and *f*. It includes the instruction *pp misterioso* and a *rit.* marking. The system ends with a *plena* marking and a dashed line.

Handwritten musical score system 3, featuring treble and bass staves. The music is marked with a forte dynamic (*ff*) and includes the instruction *croce.*

Handwritten musical score system 4, featuring treble and bass staves. This system contains complex chordal textures and arpeggiated figures.

Handwritten musical score system 5, featuring treble and bass staves. The music is marked with a dynamic of *di. ff.*



Handwritten musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with 7 and 2 markings above notes. A dynamic marking 'p' is present, followed by a crescendo hairpin and the instruction 'all.' (allegro). The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 2, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with 2 markings above notes. A dynamic marking 'p' is present. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 3, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with 2 markings above notes. A dynamic marking 'p' is present. The instruction 'cres. animando poco a poco' is written in the right hand. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 4, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with 2 markings above notes. A dynamic marking 'p' is present. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 5, continuing the piece. It features a grand staff with treble and bass clefs. The music includes complex rhythmic patterns with 2 markings above notes. A dynamic marking 'p' is present. The system concludes with a double bar line.

*Andato (♩ = ♩)*

This system contains two staves. The upper staff is a piano part with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The lower staff is a violin part with a melodic line. The tempo is marked *Andato* with the instruction  $(♩ = ♩)$ . There are dynamic markings such as *ff* and *82*.

This system continues the piano and violin parts from the first system. The piano part features a series of chords and arpeggios. The violin part has a melodic line with some slurs. There is a *meno* marking in the violin staff.

*cresc. molto e all. un poco*

This system shows a change in tempo and dynamics. The tempo is marked *cresc. molto e all. un poco*. The piano part has a more active rhythmic pattern. The violin part has a melodic line with a *6* marking. The system ends with a  $\frac{3}{4}$  time signature.

This system features a piano part with a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The violin part has a melodic line with some slurs. There are dynamic markings such as *ff*.

This system concludes the piece. The piano part has a complex rhythmic pattern. The violin part has a melodic line with a *6* marking. The system ends with a  $\frac{2}{4}$  time signature.

Handwritten musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes a first ending bracket labeled '1' and a second ending bracket labeled '6'. The tempo marking *meno mosso* is written above the staff. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 2, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The tempo marking *dim.* is written above the staff. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 3, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The tempo marking *rit. e animato per a fine* is written above the staff. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 4, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The system includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The system concludes with a double bar line.

*cresc. e coll. poco a poco.* WEGO 11-A

The first system of the handwritten musical score consists of two staves, piano and bass. The piano staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. It features a series of chords and melodic lines with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The bass staff starts with a bass clef and contains a similar rhythmic accompaniment. Handwritten annotations include 'cresc. e coll. poco a poco.' at the top and 'f' (forte) in the piano staff. A small box labeled 'WEGO 11-A' is located in the upper right corner of the system.

The second system continues the musical notation from the first system. It maintains the two-staff structure with piano and bass clefs. The piano staff shows further development of the melodic and harmonic material, with some notes beamed together. The bass staff provides a steady accompaniment. There are no new annotations in this system.

*all. e dim.* *marcato*

The third system of the score shows a change in tempo and dynamics. The piano staff is marked with a forte 'f' dynamic and includes the instruction 'all. e dim.' (allegretto e diminuendo). The bass staff also has a forte 'f' dynamic. The tempo is marked 'marcato'. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as 'ff' and 'p'.

*And<sup>te</sup> (un poco ad libitum)*

The fourth system begins with a tempo change to 'And<sup>te</sup> (un poco ad libitum)'. The piano staff starts with a piano 'p' dynamic and includes the instruction '(b) Sombrio'. The bass staff continues with its accompaniment. The tempo is slower and more flexible than the previous sections.

The fifth system continues the musical notation. The piano staff has a piano 'p' dynamic and includes the instruction '(b) Sombrio'. The bass staff provides accompaniment. The system concludes with a final cadence in both staves.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ppp*. There are also some handwritten annotations like "2 7 7" above the notes.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music includes various note values, rests, and dynamic markings such as *dim.*, *pp*, and *ppp*. The word *ritardando* is written above the treble staff. There are also some handwritten annotations like "2 7 7" above the notes.

A set of empty musical staves, consisting of two staves (treble and bass clef) with no musical notation.

A set of empty musical staves, consisting of two staves (treble and bass clef) with no musical notation.

A set of empty musical staves, consisting of two staves (treble and bass clef) with no musical notation.

A set of empty musical staves, consisting of two staves (treble and bass clef) with no musical notation.

# Sonata Breve

WES 1111-9

II

## Sombrio

*Larghetto* (♩ = 44)

*Largo* *perante* *con* *rubato*

Handwritten musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *crac.* and *f*. The notation is dense and expressive, with some notes written in a slightly slanted or shorthand style.

Handwritten musical score system 2, continuing the piece. It features complex rhythmic patterns and chordal structures in both hands. The notation includes many accidentals and slurs, indicating a technically demanding passage.

Handwritten musical score system 3, showing further development of the musical ideas. The bass line is particularly active, with many sixteenth and thirty-second notes. The treble clef part has some boxed-in sections, possibly indicating specific fingering or articulation.

Handwritten musical score system 4, the final system on the page. It concludes with a series of sustained chords and melodic fragments. The notation is highly detailed, with many slurs and dynamic markings throughout.

*dim. e rall*

The first system of handwritten musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is written in a 3/4 time signature. The upper staff contains a melodic line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The dynamic marking *dim. e rall* is written above the staff. The system concludes with a double bar line and a common time signature 'C'.

The second system continues the musical piece with two staves. The notation is dense with many beamed notes and rests, creating a complex rhythmic texture. The dynamic marking *p* is visible at the beginning of the system. The system ends with a double bar line.

*1<sup>o</sup> Tempo*

The third system is marked *1<sup>o</sup> Tempo*. It consists of two staves with complex rhythmic patterns. The notation includes many beamed notes and rests. The system ends with a double bar line.

*ritardando*

The fourth system is marked *ritardando*. It consists of two staves with complex rhythmic patterns. The notation includes many beamed notes and rests. The system ends with a double bar line.

The fifth system is the final system on the page. It consists of two staves with complex rhythmic patterns. The notation includes many beamed notes and rests. The system ends with a double bar line.





*ill-pevole (♩=92)*

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The tempo is marked as *ill-pevole* with a quarter note equal to 92 (♩=92). The first staff contains a melodic line with notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *mf*. The second staff contains a bass line with chords and notes. There are some handwritten annotations above the notes, possibly indicating fingerings or articulation.

Handwritten musical score for the second system. It continues the piece with two staves. The notation is similar to the first system, with a treble and bass clef. The dynamics and tempo markings are consistent. The piece concludes with a double bar line and a 4/4 time signature.

*(♩=♩)*

Handwritten musical score for the third system. It features a change in tempo, marked as *(♩=♩)*. The notation includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with chords. The tempo is slower than the previous system. The key signature remains the same.

Handwritten musical score for the fourth system. It continues the piece with two staves. The melodic line in the treble clef staff is more active, with many notes and rests. The bass line provides harmonic support with chords and notes.

Handwritten musical score for the fifth system. It concludes the piece with two staves. The music ends with a final cadence in the bass clef staff. There are some handwritten notes and markings at the bottom of the page.

LIBRERIA  
 N. 151/76 p

Handwritten musical score system 1, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including *mf* and *f*, and some articulation marks like accents and slurs.

Handwritten musical score system 2, consisting of two staves. The notation continues with intricate rhythmic patterns. A prominent *fff* dynamic marking is present in the middle of the system. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score system 3, consisting of two staves. This system is characterized by a high density of notes, particularly in the upper staff, with frequent use of slurs and accents. Dynamic markings such as *mf* and *f* are interspersed throughout the system.

Handwritten musical score system 4, consisting of two staves. The notation shows a continuation of the complex rhythmic and melodic lines. There are several *f* and *mf* markings, along with various articulation symbols.

Handwritten musical score system 5, consisting of two staves. This system features a mix of rhythmic values and dynamic markings, including *f* and *mf*. The piece ends with a final cadence and a double bar line.

*dim. poco a poco*

Handwritten musical notation for the first system. The treble clef staff contains a melodic line with notes, rests, and slurs. The bass clef staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *f* and *p*. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The notation includes various rhythmic values and articulation marks. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the third system. This system introduces more complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *sfz*. The melodic line features more intricate phrasing and slurs. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fourth system. The notation shows a mix of note values and rests, maintaining the piece's dynamic and melodic flow. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical notation for the fifth system, the final system on the page. It features various musical notations, including slurs and dynamic markings like *sfz*. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings like *p* and *f*, and some performance instructions like *dim.* and *all.* are visible.

Handwritten musical score system 2, continuing the piece. It includes the instruction *dim. sempre e all. un poco* written above the staff. The notation shows complex rhythmic patterns and articulation marks.

Handwritten musical score system 3, featuring the instruction *All. pesante* above the staff and *p cresc. poco a poco* below it. The music is characterized by a slower tempo and a more somber mood.

Handwritten musical score system 4, showing further development of the musical themes. It includes various rhythmic figures and dynamic markings.

Handwritten musical score system 5, the final system on the page. It features a variety of rhythmic patterns and concludes with a final cadence. There are some markings like *(=)* and *(+)* at the end.

Handwritten musical score for the first system. The treble staff contains notes with accents and slurs. The bass staff contains chords and notes. Dynamic markings include *cresc.* and *fz*.

Handwritten musical score for the second system. The notation continues with notes and chords. A dynamic marking of *pp* is visible.

Handwritten musical score for the third system, concluding with a double bar line and a fermata. A handwritten "2x" is written at the end of the system.

Handwritten signature and date: *Frankfurt, 24-9-47*

Handwritten performance instructions:

- I - Tempo 3/30
- II - Tempo 3/30
- III - Tempo 3'

12