



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

GERALDO MAJELA BRANDÃO RIBAS

**UMA VISÃO INTERPRETATIVA DAS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO
GUARNIERI A PARTIR DE PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E ANALÍTICOS**

UNICAMP

2017

GERALDO MAJELA BRANDÃO RIBAS

UMA VISÃO INTERPRETATIVA DAS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO
GUARNIERI A PARTIR DE PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E ANALÍTICOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em Música, na Área de Concentração: Música: Teoria, Criação e Prática.

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURÍCY MATOS MARTIN

CAMPINAS, 2017

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO GERALDO MAJELA BRANDÃO RIBAS E ORIENTADO PELO PROF. DR. MAURÍCY MATOS MARTIN.

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

R352v Ribas, Geraldo Majela Brandão, 1964-
Uma visão interpretativa das sonatinas para piano de Camargo Guarnieri a partir de pressupostos históricos e analíticos / Geraldo Majela Brandão Ribas. — Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Mauricy Matos Martin.

Coorientador: Alexandre Zamith Almeida.

Tese (doutorado) — Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Guarnieri, Camargo, 1907-1993. 2. Sonatas (Piano). 3. Música - Análise, apreciação. 4. Música - Interpretação (Fraseado, dinâmica, etc.). 5. Música - Execução - História. 6. Prática interpretativa (Música). I. Martin, Mauricy Matos, 1955-. II. Almeida, Alexandre Zamith. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: An interpretative view of Camargo Guarnieri's sonatas for piano based on historical and analytical assumptions

Palavras-chave em inglês:

Guarnieri, Camargo, 1907-1993

Sonatas (Piano)

Music appreciation

Music - Interpretation (Phrasing, dynamics, etc.)

Music - Performance - History Performance practice

(Music) Área de concentração: Música: Teoria, Criação e Prática

Titulação: Doutor em Música

Banca examinadora:

Mauricy Matos Martin [Orientador]

Fernando Crespo Corvisier

Nahim Marun Filho

Carlos Fernando Fiorini

Ângelo José Fernandes

Data de defesa: 23-02-2017

Programa de Pós-Graduação: Música

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

GERALDO MAJELA BRANDÃO RIBAS

ORIENTADOR(A): PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN

CO-ORIENTADOR(A): PROF. DR. ALEXANDRE ZAMITH ALMEIDA

MEMBROS:

1. PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN
2. PROF(A). DR(A). FERNANDO CRESPO CORVISIER
3. PROF(A). DR(A). NAHIM MARUN FILHO
4. PROF(A). DR(A). CARLOS FERNANDO FIORINI
5. PROF(A). DR(A). ANGELO JOSÉ FERNANDES

Programa de Pós-Graduação em Música na área de concentração Música:
Teoria, Criação e Prática do Instituto de Artes da Universidade Estadual de
Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

DATA: 23.02.2017

AGRADECIMENTOS

Ao concluir este trabalho, quero agradecer a todos aqueles que, de algum modo, contribuíram para a realização desta tese de doutorado, e especialmente, às seguintes pessoas e instituições:

- à Universidade Estadual de Maringá através da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Centro de Ciências Humanas e Escola de Música por permitirem dedicação exclusiva ao curso;

- aos meus colegas da Escola de Música da UEM que me apoiaram a cada renovação de meu afastamento integral para pós-graduação, a saber, os professores, Bernhard, Goreti, Hideraldo, Jairo, Marcos, Roberto, Salomão e Solange;

-ao Prof. Dr. Maurícy Matos Martin, por sua orientação tanto na prática instrumental quanto na parte escrita;

- ao Prof. Dr. Alexandre Zamith Almeida, por sua co-orientação valiosa e paciente, principalmente no último ano do curso;

- à Prof^ª Dra. Adriana Giarola Kayama, Prof^ª Dra. Denise Gracia e Prof^ª Dra. Yara Caznok e aos Prof. Dr. Emersom De Biaggi, Prof. Dr. Luiz Amato e Prof. Dr. Achille Picchi pelas disciplinas ministradas;

- ao Marcos Batistuzzi, músico amigo pelas conversas e conselhos principalmente referentes aos exemplos musicais editados;

- à minha querida esposa Rafaela por estar sempre comigo e por quem estarei sempre grato por sua dedicação não só aos inúmeros exemplos musicais editados e nas constantes formações de textos e etc, etc, mas também e principalmente pelo companheirismo e por estarmos sempre abertos um para o outro, incondicionalmente. Eternamente grato.

Resumo

O compositor brasileiro Camargo Guarnieri compôs oito sonatinas para piano num período de 54 anos, entre 1928 a 1982, que abrange boa parte da sua vida criativa. Este trabalho visa fornecer aspectos históricos e analíticos importantes para a execução interpretativa destas Sonatinas. Tomando como base o Ensaio sobre a música brasileira de Mário de Andrade (1887-1945) e nas ideias contidas no texto Análise e (ou) Performance do pianista e musicólogo John Rink, pretende-se entender as influências históricas e as técnicas composicionais do compositor para contribuir na construção interpretativa do ciclo das Sonatinas de Guarnieri.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri; Sonatinas para piano; análise; execução interpretativa.

Abstract

Brazilian composer, Camargo Guarnieri wrote eight Sonatinas for piano over a period of 54 years, from 1928 to 1982, that covers most of his creative lifetime. This thesis provides historical and theoretical information that gives insight into the interpretation of these Sonatinas. Based on *Ensaio sobre a música brasileira* [“Essay on Brazilian music”] by Mário de Andrade (1887-1945) and ideas from *Análise e (ou) Performance* [“Analysis and (or) Performance”] by the pianist and musicologist, John Rink, I intend to understand the historical influences and Guarnieri’s and compositional techniques to help build a performance of his cycle of Sonatinas.

<i>INTRODUÇÃO</i>	9
<i>1. AS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI</i>	12
1.1. Guarnieri e o Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade	17
1.2. O pianismo nas Sonatinas para piano.....	32
<i>2. A LINGUAGEM MUSICAL DAS SONATINAS PARA PIANO</i>	41
2.1. Forma	41
2.2. Ritmo.....	46
2.3. Melodia.....	48
2.4. Harmonia.....	52
2.5. Som - Textura.....	53
<i>3. ANÁLISE MUSICAL E EXECUÇÃO INTERPRETATIVA</i>	58
3.1. A análise musical para instrumentistas, segundo John Rink.....	62
<i>4. ANÁLISE DAS SONATINAS E IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS</i>	65
4.1. SONATINA Nº1 (1928).....	67
4.2. SONATINA Nº2 (1934).....	80
4.3. SONATINA Nº3 (1937).....	95
4.4. SONATINA Nº4 (1958).....	107
4.5. SONATINA Nº5 (1962).....	121
4.6. SONATINA Nº6 (1965).....	139
4.7. SONATINA Nº7 (1971).....	158
4.8. SONATINA Nº8 (1982).....	170
<i>Conclusão</i>	183
<i>BIBLIOGRAFIA</i>	188

INTRODUÇÃO

A realização deste trabalho partiu de uma necessidade que acredito ser comum entre músicos instrumentistas de procurar sistematizar de alguma forma o processo interpretativo na nossa relação com o repertório: neste caso específico, com as sonatinas para piano do compositor paulista Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), obras que já venho estudando há algum tempo. Meu interesse pelo estudo do conjunto destas obras se dá pelos estudos anteriores que realizei no mestrado – sobre as *Sonatina nº3* e a *Sonatina nº6* – e a intenção de promover uma visão mais ampla por meio de um estudo mais sistemático de todas as sonatinas, pois a concepção destas obras percorre boa parte da vida criativa do compositor. Logicamente que este estudo foi acompanhado de uma admiração crescente tanto pela obra pianística de Guarnieri quanto pelo seu modo peculiar de tratar o instrumento.

Meu primeiro contato com as *Sonatinas* de Guarnieri, assim como muitas outras do meu repertório, se deu pelo estudo prático e direto no instrumento através da execução interpretativa, a partir de uma análise muito superficial e um tanto quanto subjetiva da partitura, sob o ponto de vista de sua estrutura formal. Este primeiro contato, a princípio, revelou-se satisfatório sob a perspectiva da prática instrumental, a qual apresenta particularidades que só ela própria pode responder. Entretanto, este contato foi aos poucos se tornando limitado quanto a questões mais específicas às relações entre execução instrumental e a estrutura objetiva da obra. Isso porque acredito que a análise auxilia o intérprete na detecção de que aspectos musicais salientar em sua execução instrumental.

A partir, então, de uma análise tanto de seu conteúdo estrutural quanto de seu contexto histórico, pude perceber uma mudança de concepção interpretativa geral que corroborou e influenciou em algumas decisões interpretativas que haviam se sedimentando com o tempo de estudo. Certas especificidades do discurso musical do compositor vieram à tona e deram suporte à interpretação das obras como um todo. A minha concepção geral das peças, de certa maneira, foi afetada positivamente. Esse tipo de análise me auxiliou em muitas tomadas de decisões interpretativas práticas, mas, também, em muitas outras coisas que não se refletem de imediato na execução interpretativa, mas que auxiliam o intérprete no processo de execução instrumental, tais como saber os tipos de escalas, de acordes e da estrutura formal.

O objetivo de se fazer um estudo interpretativo extensivo à série das sonatinas para piano de Camargo Guarnieri é propor uma visão interpretativa destas obras, a partir de

pressupostos analíticos e históricos, e que tenha como meta final a proposição de subsídios e diretrizes para sua execução interpretativa.

Inicialmente, faço uma descrição sumária das sonatinas para piano do compositor paulista a partir de uma visão geral do seu conjunto, suas características gerais, incluindo observações de Verhaalen, Mendonça, Bencke e do compositor Lacerda.

Como contextualização histórica e estética (ou poética), abordo as sonatinas tendo como base o “*Ensaio sobre a música brasileira*” de Mário de Andrade. Este livro, bem como a própria figura de Mário de Andrade, foi fundamental para a carreira musical de Guarnieri, além da figura de Mário de Andrade, como o próprio compositor afirmou várias vezes em sua vida. Não foi intenção fazer uma análise crítica em relação às referências ao compositor no *Ensaio*, mas sim procurar identificar reflexos desta obra do poeta nas composições das sonatinas para piano. Vale lembrar que a composição da primeira sonatina ocorreu no mesmo ano que o compositor conheceu o poeta, ano também do lançamento do *Ensaio*. Busco uma relação entre Guarnieri e o nacionalismo musical a partir da sistematização, proposta por Mário de Andrade, da música artística brasileira concebida e desenvolvida através do “aproveitamento inteligente do nosso populário”, segundo expressão do próprio Mário. No *Ensaio*, Andrade estabelece cinco elementos da música que julga importantes para o compositor: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. Dentro destes elementos, procuro focar o que de mais importante o poeta nos chamou a atenção e que são questões básicas para o desenvolvimento do discurso musical de Guarnieri nas suas *Sonatinas para piano*.

Na sequência, analiso aspectos do pianismo no conjunto das sonatinas e suas imbricações com o pianístico e a relação de ambos os conceitos com a escrita e a escritura pianística. Nas análises de cada uma das *Sonatinas*, veremos que as observações referentes ao pianismo estão ligadas ao estilo do compositor e à maneira como ele aborda o instrumento.

No capítulo referente à análise musical e execução interpretativa, desenvolvo algumas ideias a respeito da importância relativa da análise musical para o músico intérprete visto que nem tudo o que está na grafia da partitura pode ser expresso no ato da execução interpretativa. Cito considerações de Laboissière, Picchi, Boulez, Dunsby e Whittall a respeito da relação entre análise musical e execução interpretativa e como cada um pensa essa relação.

Destaco a análise musical para instrumentistas, segundo John Rink, como um dos enfoques do meu trabalho, pois as análises das sonatinas foram baseadas em parte nos

parâmetros analíticos contidos no texto *Analysis and (or) performance*¹. Nesse texto, Rink propõe alguns parâmetros baseados no conceito de temporalidade para a análise especificamente destinada aos intérpretes instrumentistas. A partir dos parâmetros apresentados nesse texto, fazemos uma adaptação livre dos conteúdos dos tópicos na análise do conjunto das *Sonatinas para piano*, procurando ajusta-la ao contexto das obras e de seu autor.

Com isso, na medida do possível, procuramos evitar uma abordagem analítica onde prevalecesse critérios técnicos analíticos somente e que não levasse em conta aspectos inerentes especificamente às particularidades da execução instrumental propriamente dita.

Destaco três importantes trabalhos que analisam a obra completa e, especificamente, a coletânea das *Sonatinas para piano* de Guarnieri e que foram fontes importantes para meus estudos; “*Camargo Guarnieri: Expressões de uma vida*” de Marion Verhaalen, musicóloga estadunidense e amiga pessoal do compositor e de sua família, que fez uma extensa biografia sobre o compositor. “*Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música*”, outro importante trabalho biográfico e analítico organizado pelo musicólogo Flávio Silva, o qual reúne textos escritos por diversos músicos próximos ao compositor, bem como um estudo sobre a obra pianística realizado pela pianista e professora Belkiss Carneiro de Mendonça. Mais recentemente, em 2010, a pianista e professora Esther Bencke empenhou-se em importante pesquisa sobre as sonatinas para piano do compositor paulista resultando em sua dissertação de mestrado pela Universidade do Estado de Santa Catarina intitulada “*Música e Expressão do Nacional nas Sonatinas para Piano de Camargo Guarnieri*”. Essa dissertação enfoca estas obras sob o ponto de vista histórico do nacionalismo musical brasileiro e realiza uma análise de cada uma delas onde a estrutura musical é observada à luz dos elementos musicais importantes aos nacionalistas.

¹ Rink, J. Analysis and (or) performance. In: Rink, John (Ed.). *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: CUP, 2002, p.35-58.

1. AS SONATINAS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI

Camargo Guarnieri é um dos mais importantes nomes da música erudita do Brasil e da América Latina. Ferrenho defensor dos ideais estéticos nacionalistas, defendidos ao lado do escritor, musicólogo e poeta Mário de Andrade, seu principal mentor intelectual, Guarnieri produziu mais de 600 obras para as mais diversas formações instrumentais e vocais.

Sua produção pianística é igualmente grande e não menos diversificada. Escreveu para os mais diversos gêneros e formas consagrados pela tradição, tais como valsas, prelúdios (ponteios) e estudos, e o fez sempre de maneira concisa, quase todas muito curtas (inúmeras não ultrapassando uma página), mas todas mostrando total domínio no desenvolvimento das formas.

Segundo Verhaalen, musicóloga e pianista americana, autora de dois livros sobre o compositor, Guarnieri tinha uma predileção por obras curtas e muitas vezes as agrupava em coletâneas, como é o caso de seus *Ponteios*, *Estudos*, *Valsas*, *Momentos* e *Improvisos* (Verhaalen, 2001). Essa propensão para obras mais enxutas, mais concisas, se refletiu até no tratamento que faz da forma sonata: sua predileção por sonatinas ao invés de sonatas o levou a escrever oito sonatinas e apenas uma sonata para piano, obras em que o compositor parece levar até as últimas consequências a condensação de suas ideias musicais, ou seja, fazer o máximo com o mínimo.

Belkiss Carneiro de Mendonça (1928-2005), pianista e professora, relata em seu artigo sobre a obra pianística de Guarnieri, uma resposta do compositor a uma pergunta sua sobre o porquê de considerar as sonatinas como tal e não como sonatas: “Certa vez perguntei a Camargo Guarnieri o motivo por que assim as nomeara, já que, pela forma e dimensão, deveriam constar como sonatas. Recebi do compositor a explicação de que seria pelo caráter da linha melódica. Em seu entender, a sonata deveria ter um tema mais decidido, mais enérgico...” (Mendonça, 2001).

Segundo o compositor Osvaldo Lacerda, que foi um dos seus discípulos, Guarnieri escreveu na realidade nove sonatas para piano, querendo dizer com isso que nas suas oito sonatinas, Guarnieri mantém a força expressiva, originalidade e técnica composicional tal qual verificado em sua Sonata (Verhaalen, 2001). Tanto nas sonatinas quanto na Sonata, seu desenvolvimento discursivo relativo ao tratamento da forma sonata é preciso e sem delongas. As sonatinas de Guarnieri estão longe de serem obras menores, pois elas se apresentam numa complexidade crescente tanto em relação aos elementos musicais nelas contido quanto para a execução interpretativa do pianista.

O conjunto das oito sonatinas percorre praticamente toda a produção musical do compositor². Evidencia a evolução de sua linguagem principalmente no aspecto da harmonia, pois o tratamento formal no que diz respeito à forma sonata é praticamente o mesmo. Segundo Mendonça:

A magnífica produção pianística de Camargo Guarnieri mostra um refinamento artesanal superior, conscientemente elaborado, veículo de admirável sensibilidade. Apesar das evoluções e aquisições de novos recursos composicionais hauridos com o correr dos anos, sua música mantém-se homogênea. O modo de sentir e de pensar conserva-se único; a emotividade é sua linha condutora. Usando a princípio a harmonia dissonante, dentro do senso tonal, foi empregando cada vez mais o cromatismo, até sua música tornar-se atonal. Hoje possui uma linguagem própria, resultante da fusão de três etapas. (Mendonça, 2001)

Essa observação de Mendonça se refere à obra pianística de maneira geral, mas se encaixa perfeitamente às sonatinas. O emprego da atonalidade pelo compositor não deve ser interpretado no mesmo sentido da utilizada pelos compositores da segunda escola vienense, pois muitas vezes Guarnieri apenas trabalha com centros tonais diferentes para determinados trechos, utilizando muitos acordes de quartas sobrepostas, cromatismos, além de escalas de tons inteiros ou mesmo octatônicas.

Guarnieri utilizou-se da não tonalidade principalmente nas *Sonatina n°2* (1934) e nas três últimas: *Sonatina n°6* (1965), *Sonatina n° 7* (1971) e *Sonatina n°8* (1982). Interessante observarmos que na *Sonatina n°2*, composta quando ainda jovem, o compositor quebra uma sequência em relação ao tratamento harmônico que parecia ser lógico em relação às outras duas que a antecede e a sucede. Segundo Verhaalen: “...Esta segunda sonatina é um trabalho experimental datado de 1934 quando, segundo Guarnieri, ele estava atravessando um período de namoro com o atonalismo, experimentando o estilo não tonal...” (Verhaalen, 2001). A dissonância criada por esta obra, muito criticada na época, não desfigura em nenhum momento o caráter de cantiga modal da linha melódica nos dois primeiros movimentos, muito característico do compositor.

As *Sonatinas n°1*(1928), *Sonatina n°3* (1937), *Sonatina n°4* (1958) e a *Sonatina n°5* (1962) são obras tonais e por vezes modais. A primeira sonatina foi composta no ano em que o compositor conheceu Mário de Andrade e a ele foi dedicada³. A terceira contém no segundo tema do primeiro movimento uma citação direta do folclore nordestino, a Cantiga do

² A *Sonatina n°1* data de 1928 e a sua última n°8 é de 1982.

³ A *Sonatina n°1* foi uma das primeiras obras de estreia do compositor e teve crítica muito favorável tanto de Mário de Andrade quanto de Sá Pereira, renomado professor de música e crítico musical da época. Segundo o musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), esta sonatina foi a primeira que se propagou pelo repertório dos concertistas.

Cego, construída no modo lídio. Essa citação direta do folclore é a única em todo o conjunto e uma das raras vezes em que o compositor se utiliza explicitamente de um tema popular.

Podemos observar opinião semelhante em Bencke a respeito da linguagem harmônica utilizada no conjunto das sonatinas:

A linguagem musical das *Sonatinas* varia bastante, partindo do tonal (*Sonatina n.1*), passando por experiências atonais (*Sonatina n.2*), afastando-se gradualmente da tonalidade (*Sonatinas n.3, 4 e 5*) até uma linguagem diferenciada encontrada nas três últimas *Sonatinas*, na qual os elementos de fonte popular são bem menos óbvios que nas cinco primeiras. (BENCKE: 2010, p.58)

Nesse sentido, Verhaalen e Mendonça são unânimes também em relação ao desenvolvimento discursivo cada vez mais elaborado do conjunto das *Sonatinas*: segundo Verhaalen, o próprio compositor admitiu que as *Sonatinas* mostram sua evolução musical desde sua primeira sonatina até a oitava, dissonante e atonal. (VERHAALEN: 2001, p.149). Por sua vez, Mendonça considerou as cinco primeiras sonatinas mais intimistas e as três últimas “...mais incisivas, sem preocupação com a tonalidade, com novos elementos composicionais...Mostram que ele não cessou de evoluir...” (MENDONÇA: 2001, p.406).

Estas observações a respeito da evolução composicional de Guarnieri, relatadas aqui no conjunto das sonatinas para piano, logicamente entram em consonância com o que também já muito se falou a respeito da evolução do seu discurso musical observada nas outras obras do compositor durante sua vida. Essa evolução se dá muito mais no sentido de uma transformação por que passou seu discurso musical, seu tratamento dado aos elementos musicais, do que propriamente de uma evolução.

No caso deste conjunto de obras produzidas ao longo de 54 anos, a transformação de sua linguagem torna-se evidente e cada vez mais complexa. Dentro do contexto histórico na qual o compositor estava inserido, as *Sonatinas* não são obras de vanguarda, mas representam historicamente uma das facetas da nossa música do séc. XX, já que o nacionalismo musical brasileiro foi, em certo sentido, uma das tendências da nossa música contemporânea.

Ao longo desta pesquisa, tive acesso a quatro trabalhos analíticos realizados sobre o conjunto das sonatinas do compositor paulista, todos eles tendo como foco principal o tratamento dado pelo compositor à forma sonata e o discurso musical desenvolvido por ele de acordo com os preceitos históricos do nacionalismo musical brasileiro.

A Prof^a Helena Puglia Freire, da Universidade Federal de Minas Gerais, apresentou seu doutorado pela Universidade de Indiana em 1984: “*The Piano Sonatinas and*

Sonata of Camargo Guarnieri.” Nesta tese, a professora se propõe a uma reflexão sobre as ideias e o estilo composicional de Guarnieri nas *Sonatinas* e na *Sonata* para piano com o intuito de chegar a algumas conclusões a respeito de seu desenvolvimento estilístico no piano. Freire analisa as *Sonatinas* de 1 a 7 baseados nos elementos da melodia, harmonia, ritmo, textura, forma e tonalidade, além de considerações pianística. Faz um breve estudo sobre o desenvolvimento das tradições musicais no Brasil e na América Latina e suas diversas influências. Freire ainda faz um interessante agrupamento das *Sonatinas* de acordo com certas similaridades estilísticas e técnicas composicionais, tais como as *Sonatinas n°2, 6 e 7* e as *Sonatinas n°1, 3, 4 e 5*. A autora contou ainda com a preciosa colaboração do compositor para a realização de sua pesquisa.

Em 2001, surgiram dois trabalhos importantes sobre a vida e a obra de Camargo Guarnieri que, por suas extensões, se complementam: “*Camargo Guarnieri: expressões de uma vida*” de Marion Verhaalen e “*Camargo Guarnieri: o tempo e a música*” organizado pelo historiador Flávio Silva. O primeiro deles se originou da tese de doutorado na Universidade de Colúmbia, em 1971, por Marion Verhaalen sobre a obra pianística do compositor. A estadunidense Marion Verhaalen é pianista e professora de piano na Cardinal Stritch University em Milwaukee, além de compositora e grande pedagoga. Tinha uma amizade muito próxima com o compositor e sua família e suas pesquisas tiveram total respaldo de Guarnieri. É uma verdadeira biografia do compositor, com análises de suas principais obras. Na parte referente às obras para piano solo, Verhaalen faz uma análise sucinta e muito pessoal das oito *Sonatinas* e da *Sonata* para piano, entre outras. Sua análise se baseia principalmente na estrutura formal de cada uma, além de informações a respeito das edições existentes, ano de publicação e algumas gravações. O prefácio desta obra é do musicólogo José Maria Neves.

O trabalho realizado pelo historiador Flávio Silva – “*Camargo Guarnieri: o tempo e a música*” reúnem textos de músicos e musicólogos que tiveram amizade com o compositor. A pianista e professora Belkiss Carneiro de Mendonça (1928 – 2005) foi a responsável pela obra pianística de Guarnieri neste livro. Também faz uma análise sucinta de cada uma das *Sonatinas* do compositor paulista, observando a forma além de aspectos característicos de cada um dos movimentos. A pianista também teve um contato muito próximo com o compositor e chegou a gravar várias de suas obras para piano.

O mais completo trabalho realizado da coletânea das sonatinas para piano do compositor paulista é da pianista e professora Esther Bencke, uma dissertação de mestrado defendida na Universidade Estadual de Santa Catarina, intitulada “*Música e expressão do*

nacional nas sonatinas para piano de Camargo Guarnieri”. Defendida em 2010, esta pesquisa foi orientada pelo profº Dr. Acácio Tadeu de Camargo Piedade. Segundo sua autora, a “...dissertação trata da relação entre discurso nacionalista e prática composicional no contexto do nacionalismo musical brasileiro...”. Trata-se de uma importante pesquisa da área da musicologia e da etnomusicologia, com reflexos até nas práticas interpretativas. Bencke discute as origens e definições do nacionalismo, faz uma análise mais pormenorizada de cada uma das *Sonatinas* através de seus elementos estruturais de forma e conteúdo. Aborda aspectos da harmonia, do ritmo, da melodia, timbre, dinâmica, entre outros, procurando demonstrar como o compositor desenvolveu seu discurso musical diante a ideologia nacionalista.

Existem alguns outros artigos acadêmicos que abordam alguma das *Sonatinas* específicas de Guarnieri para piano, abordagens essas ora com viés analítico-interpretativo, ora abordando alguma característica histórica ou estilística. Estes trabalhos estão todos mencionados na bibliografia.

1.1. Guarnieri e o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade

Neste capítulo situaremos, dentro de uma visão panorâmica, o compositor paulista e seu conjunto das oito *Sonatinas* para piano no contexto do movimento nacionalista brasileiro. Conscientes da dimensão que representa tanto o conjunto das obras em questão quanto o movimento histórico em que elas estão inseridas, destacamos alguns pontos que julgamos importantes na relação das obras com seu contexto histórico.

Para isso, nos basearemos principalmente no *Ensaio sobre a música brasileira*⁴, publicado em 1928 pelo escritor e intelectual Mário de Andrade, e que se tornou naquela época o principal guia para aqueles que quisessem ser de fato representantes da música brasileira concebida artisticamente, segundo seu autor. Guarnieri, por sua vez, tinha total consciência das concepções musicais expostas neste livro do poeta, o que torna perfeitamente possível enxergarmos ao longo da série das *Sonatinas* as concepções estéticas do poeta no discurso musical do compositor.

A relação que faremos entre Guarnieri e o nacionalismo musical será a partir da sistematização, empreendida por Mário de Andrade, da música artística brasileira concebida e desenvolvida através do “aproveitamento inteligente do nosso populário”, segundo expressão do próprio Mário em seu *Ensaio*.

Apesar do reconhecimento de Mário de Andrade como uma das figuras mais importantes do modernismo no Brasil e a figura central do movimento nacionalista, lembramos que, na música, manifestações de enaltecimento de temas e ritmos caracteristicamente nacionais tiveram início nas manifestações musicais da época colonial, tais com as modinhas e lundus. Posteriormente, o mesmo se deu nas obras dos considerados precursores do nacionalismo musical brasileiro, tais como Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), cuja tentativa de enaltecimento nacional se deu pela exploração de ritmos sincopados de danças brasileiras, mas com forte inspiração europeia. Segundo o historiador Luiz Heitor Correa de Azevedo, estas alusões ao nacional observadas nas obras destes compositores da virada do século XIX para o XX estavam longe de atingir aquela completa integração do compositor no ambiente musical de sua terra, muito devido à longa permanência destes compositores na Europa por causa de suas formações musicais. (L. Heitor, *Música e Músicos do Brasil*, p. 32, 1950)

⁴ Para este texto, nos baseamos na 3ª edição de 1972 pela editora Martins Fontes.

Guarnieri não chegou a liderar formalmente uma escola de composição no Brasil, mas teve inúmeros discípulos compositores, além de orientar alunos de piano, principalmente em São Paulo⁵. Seu legado, não só como compositor, mas como professor e artista, influenciou uma geração recente de compositores, tais como Almeida Prado (1943 – 2010), Achille Picchi (1952), Eduardo Escalante (1937), Edmundo Villani-Côrtes (1930). Seus alunos, a maioria atuando em importantes centros culturais e acadêmicos pelo Brasil, testemunham a importância deste compositor para a história da música brasileira. Numa visão retrospectiva, a “Escola Guarnieri” de composição se projeta pelo legado de seus discípulos e pelas influências destes no meio musical brasileiro.

Guarnieri foi, desde cedo, uma das mais festejadas promessas da música brasileira da geração que sucedeu à de Villa Lobos (1887-1959), de acordo com relatos de respeitados musicólogos e críticos musicais por volta de 1930, época em que o compositor iniciava sua carreira⁶. Sua formação musical inicial foi: piano com Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966) e Ernani Braga (1868-1945) e posteriormente composição com o maestro italiano Lamberto Baldi⁷ (1895-1979). Como resultado dessas orientações, Guarnieri produziu suas primeiras obras que considerou boas para publicação: *Dança Brasileira* e *Canção Sertaneja*, ambas para piano. A partir de 1928, o compositor é apresentado a Mário de Andrade. Por ocasião do seu primeiro encontro com o poeta, Guarnieri apresenta suas primeiras composições citadas, evidenciando indiscutíveis sinais de sua capacidade e genialidade. Vale lembrar que já nesse início, Guarnieri possuía uma brasilidade instintiva que o acompanhava antes mesmo de conhecer o poeta e antes de se tornar um dos seus mais ilustres discípulos.

A partir desse primeiro encontro fica claro a progressiva importância e apreço com que o compositor passou a ter para com M. de Andrade e este em relação ao compositor, principalmente no que diz respeito às ideias sobre música e também sobre estética e as artes em geral. Mas, por outro lado, de acordo com o professor e historiador Jorge Coli⁸, Guarnieri

⁵ Achille Picchi, um de seus alunos, afirma que o próprio compositor chamava de Escola Paulista de Composição a reunião de seus discípulos: portanto, segundo Picchi “a história e os discípulos consagraram a “Escola Guarnieri.” (PICCHI: 2012)

⁶ A. L. de Sá Pereira, pianista, pedagogo, escritor e compositor em artigo de 1929 dizia a época da publicação da *Sonatina* de Guarnieri: “(...) No Brasil cabe a Villa-Lobos o título de vanguardista desse movimento nacional, em que agora, e já completo, se enfileira o jovem C. Guarnieri. (...)”(SÁ PEREIRA, 1929). O musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em artigo de 1935 enfatiza a independência criativa de Guarnieri: “(...) já se nota a sublimação do caráter nacional, tendendo para uma expressão geral e menos pormenorizadamente popular (...) ele nada tem de comum com o nihilismo transbordante de gênio de Villa-Lobos (...)” (AZEVEDO, 1950).

⁷ Acrescenta-se ainda Agostino Cantù. Vale lembrar que E. Braga e S. Pereira eram compositores partidários do movimento nacionalista.

⁸ Jorge Coli é professor titular em História da Arte e História da Cultura no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.

já trazia uma sensibilidade como artista desde cedo. Coli, estudioso da obra de Andrade, afirma a importância simbólica deste encontro, ressaltando a coincidência das obras apresentadas por Guarnieri com o lançamento de *Macunaíma* e *Ensaio sobre a música brasileira*, duas das obras mais influentes do poeta:

O encontro de Camargo Guarnieri com Mário de Andrade tem um caráter inaugural na biografia do compositor. Em 1928, é sabido, o jovem músico de 21 anos submeteu ao grande modernista duas composições: a *Dança Brasileira* e a *Canção Sertaneja*. Sua brasilidade emergente se afirma e se confirma em contato com o autor de *Macunaíma* e do *Ensaio sobre a música brasileira*, obras onde a questão da cultura nacional se exprime no registro literário e no registro teórico. Ambas datam também de 1928 – o que colore o encontro entre Mário e Guarnieri de um tom quase simbólico. Exatamente no momento em que uma orientação vigorosamente nacionalista se impunha com o *Ensaio*, o compositor moço – cujos pendores para as raízes brasileiras e populares já se haviam manifestado – descobre, à sua medida, um extraordinário mentor. (Coli, 2001)

Sem menosprezar a importância crescente da influência exercida pelo poeta na formação artística e intelectual de Guarnieri a partir desse encontro, podemos afirmar também, pela qualidade das obras que apresentou e pelas orientações iniciais recebidas de seus mestres anteriores, que o compositor já apresentava certa tendência em seu discurso musical que posteriormente só seriam aprimoradas na convivência com o poeta modernista. Questões sobre ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma, apresentadas por Mário de Andrade em seu *Ensaio*, em parte, já são observadas em ambas as obras de Guarnieri que tinha apenas 21 anos, como bem lembrou Coli.

Os acontecimentos que começavam a tomar fôlego na música brasileira na década de 20 e tendo como marco histórico a realização da Semana de Arte Moderna em São Paulo, tiveram em Mário de Andrade um dos seus principais articuladores e líderes. Por seus vastos conhecimentos das artes em geral, sociologia, antropologia, história e estética, suas convicções nesses terrenos não raro eram acompanhadas por atitudes polêmicas. Em seu *Ensaio* especificamente, o poeta defende basicamente uma identidade nacional para a música brasileira⁹. Para o poeta, a meta de todo compositor que faz arte nacional seria a utilização do folclore e da cultura popular na sua produção artística, de forma velada e/ou por assimilação inconsciente. Talvez seja esse o ponto pelo qual podemos afirmar que o compositor das *Sonatinas* mais intuitivamente coincidiu com seu mestre e que estão presentes em toda a sua criação musical. Como afirmamos anteriormente, Guarnieri tinha suas habilidades natas e,

⁹ Segundo Mário de Andrade “...os indivíduos como a Arte nacionalizada, tem que passar por três fases: 1ª a fase da *tese* nacional; 2ª a fase do *sentimento* nacional; 3ª a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem...”

portanto, não deve ter sido nada difícil para ele aprimorá-las através dos ensinamentos de Mário de Andrade. Aliás, Guarnieri sempre foi considerado pelos estudiosos de sua obra, inclusive por intérpretes que tiveram um contato pessoal e frequente com o artista¹⁰, um compositor privilegiado, dono de uma intuição artística invejável, com certa independência dos ensinamentos de seus mestres.

O *Ensaio sobre a música brasileira* foi publicado em 1928 e constitui-se num documento no qual o poeta expõe suas reflexões sobre a música brasileira e suas problemáticas de concepção geral. Constitui-se num livro basilar para compreendermos como, na prática, o compositor deveria conceber o elemento nacional na sua música, sob o ponto de vista do carácter, da estética e da prática. Guarnieri conhecia muito bem essa obra e a tinha como um guia. Numa carta datada de 2 de julho de 1980 endereçada ao musicólogo e pesquisador Vasco Mariz, Guarnieri confirma:

...No Brasil, o problema do nacionalismo consciente tem a sua base no livro do meu inesquecível amigo Mário de Andrade, *Ensaio sobre a música brasileira*, que todos conhecemos, onde ele, com aquela sua característica premonição, estabelece três fases...¹¹

Nesse *Ensaio*, Andrade estabelece cinco elementos da música já citados anteriormente, a saber: ritmo, melodia, polifonia, instrumentação e forma. Interessante atentarmos para cada um desses elementos, enfocando o que de mais importante o poeta nos chamou a atenção e que são questões básicas para o desenvolvimento do discurso musical de Guarnieri. Trataremos separadamente em um subcapítulo o elemento Instrumentação onde abordaremos algumas especificidades no modo como o compositor traduz ao piano alguns preceitos contidos no *Ensaio*.

Vale lembrar que estes elementos musicais foram concebidos de acordo com uma visão particular do poeta, sobre sua aplicabilidade e funcionalidade na música brasileira: questões sobre polifonia e forma, por exemplo, adquirem significados particulares, como veremos. Em outras palavras, estes elementos da música passam por uma adaptação e por uma categorização aos ideais estéticos propostos pelo poeta de necessidade de se legitimar um nacionalismo musical brasileiro.

¹⁰ Podemos citar Osvaldo Lacerda (1927-2011) e Marlos Nobre (1939) entre seus alunos compositores e ainda Belkis Carneiro de Mendonça (1928-2005) e Marion Verhalen (1930) entre as intérpretes de suas obras que o reverenciavam pelas qualidades de suas obras e de seu inegável talento.

¹¹ Trecho do anexo da carta de Camargo Guarnieri a Vasco Mariz, em “Camargo Guarnieri: o tempo e a música”, org. Flavio Silva, p.389.

Ritmo:

Neste item, M. de Andrade nos chama a atenção para o problema exclusivo da síncopa. Segundo ele, embora a síncopa seja uma constante em nossa música, ela não é imprescindível e geralmente chamamos de síncopa o que não é. (ANDRADE, 1972, p.30) Diferentemente da subdivisão dos compassos que fizeram os europeus, principalmente os portugueses, em nossa música, “...o cantador vai seguindo livremente, inventando movimentos essencialmente melódicos...sem nenhum dos elementos dinamogênicos da síncopa e só aparentemente sincopados, até que num certo ponto...coincide de novo com o metro...”. (*Ibid*, p.36) Isso significa dizer que deve existir no ritmo caracteristicamente sincopado certa flexibilidade de execução da métrica percebida pelo compositor e, de certa forma, representada graficamente na escrita musical com o intuito de se evitar a banalização, através de uma grafia rigidamente quadrada e presa à métrica. Denota certa impossibilidade da escrita em relação à prática (PICCHI, 2012). Averso à banalização da rítmica brasileira, principalmente e especificamente na utilização da síncopa, Andrade enaltece a beleza e a riqueza de possibilidades expressivas e de aproveitamento da síncopa, “...porém desprovidos de acento, respeitosos da prosódia, ou musicalmente fantasistas, livres de remelexo (“*sic*”) maxixeiro, movimentos enfim inteiramente pra fora do compasso ou do ritmo em que a peça vai...” (*Ibid.*, p.37) Um dos principais argumentos era o conflito entre o mensuralismo da música portuguesa frente aos “processos de rítmica oratória” desprovido de métrica quadrada:

...Se deu pois na música brasileira um conflito entre a rítmica diretamente musical dos portugueses e a prosódica das músicas ameríndias, também constante nos africanos aqui. E a gente pode mesmo afirmar que uma rítmica mais livre, sem medição isolada musical era mais da nossa tendência, como provam tantos documentos já perfeitamente brasileiros que exponho em seguida a êste Ensaio. Muitos dos cocos, desafios, martelos, toadas, embora se sujeitando á quadratura melódica, funcionam como verdadeiros recitativos... (“*sic*”) (ANDRADE; 1972, p.31)

Guarnieri utiliza-se de vários recursos para evitar a uniformidade ou a inflexibilidade métrica, tais como frequentes mudanças de fórmula de compassos, utilizando-se às vezes de fórmulas diferentes simultâneas (polimetria), polirritmia, diferentes agrupamentos de notas que ocorrem simultaneamente entre as vozes, entre outros recursos, dificultando nossa percepção métrica e flexibilizando a linha melódica.

Podemos observar no exemplo a seguir do segundo movimento da *Sonatina n°2*, que a linha melódica da mão esquerda (m.e.) é acompanhada pela sequência de colcheias contínuas da mão direita (m.d.). O acompanhamento da m.d. é formado por sequências de

colcheias divididas em duas vozes e agrupadas de 3 em 3 alternadamente para cada voz. Esses desenhos das colcheias se repetem até o final do movimento:

The image shows a musical score for a piano and voice. The piano part is in the upper system, and the vocal part is in the lower system. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings 'sempre pp' and 'com muita expressão'. The vocal part is in a higher register, with a melodic line that is irregular and expressive. The score is marked 'ingenuamente' and 'M^o ♩ = 80'. The piano part is in 4/8 time, and the vocal part is in 4/8 time. The piano part has a tempo of 80 beats per minute. The vocal part is in a higher register, with a melodic line that is irregular and expressive. The score is marked 'ingenuamente' and 'M^o ♩ = 80'. The piano part is in 4/8 time, and the vocal part is in 4/8 time. The piano part has a tempo of 80 beats per minute.

Exemplo 1 - *Sonatina n^o2* - II movimento, cc.1-7

Como se não bastasse o deslocamento desses agrupamentos de três colcheias pelos compassos, há alternâncias de fórmulas de compassos de 4/8 para 6/8. A irregularidade resultante da linha melódica da m.e. é proporcionada pelo caráter da própria melodia, quase sem repetição, e também pela alternância das fórmulas de compassos. O desenho melódico da m.d. reforça ainda mais a irregularidade da linha melódica da m.e. Essa perda de sentido métrico que percebemos ao ouvirmos a melodia da m.e. está de acordo com a ideia que M. de Andrade tinha de uma rítmica mais livre, uma rítmica não enquadrada rigidamente numa fórmula de compasso, mas advinda de uma prosódia que nos remete a canção popular.

Outro exemplo característico de adaptação de uma métrica a uma linha melódica é a citação direta da Canção do Cego que, como já mencionamos acima, é uma melodia folclórica nordestina e a única na coletânea das *Sonatinas* utilizada por Guarnieri, e uma das poucas de toda sua obra. Trata-se do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n^o3*. No trecho que destacamos a seguir, a partir do c. 26, observamos nos três compassos antes da entrada da linha melódica da canção, as sequências das notas sol em registros diferentes na m.d. que caberiam perfeitamente num binário composto ante o binário simples (2/2) do trecho. Essas semínimas pontuadas da m.d. são reforçadas pelas acentuações deslocadas da m.e., quebrando o sentido métrico do agrupamento de quatro em quatro das colcheias:

Exemplo 2 - Sonatina n.º3 - I movimento, cc. 26-37

O início da linha melódica da canção, a partir do c.29, onde Guarnieri se utiliza de quiálteras de três semínimas nas anacruses do tema é acompanhada pela nota pedal de dó central do piano tocada pela m.e., repetidas e acentuadas também de maneira deslocada da métrica dos compassos. Embora o compositor tenha se utilizado de figuras rítmicas um pouco diferentes da canção original como no caso da mencionadas tercinas, por exemplo, e apesar de que a linha melódica como um todo esteja enquadrada numa métrica, o efeito causado pela junção da linha melódica da canção com essas notas pedal da m. e. nos dá a sensação de uma melodia livre de uma métrica. O compositor evita assim a uniformidade rítmica na apresentação do tema da canção.

Melodia:

Segundo Andrade, as especificidades melódicas são mais difíceis do que as rítmicas ou as harmônicas e “...o compositor deve conhecer quais são as nossas tendências e constâncias melódicas (“*sic*”) ...”¹². Para ele, todo o problema girava em torno da “invenção melódica expressiva”. E essa invenção melódica expressiva deveria partir da música popular, da melódica popular, do folclore. E estabelece: “E não só empregar diretamente a melodia integral que nem faz frequentemente Luciano Gallet como a modificando num ou noutra detalhe (processo comum em Villa-Lobos), ou ainda empregando frases populares em melodia própria (L. Fernandez na “Berceuse da Saudade”)¹³.”

As peculiaridades, as “constâncias melódicas nacionais” que, segundo M. de Andrade, o músico pode lançar mão para nacionalizar a sua obra, devem partir dos vários elementos oriundos da música popular ou da música folclórica, tais como os modos escalares, saltos melódicos de terça, repetição de notas, melodias utilizando-se de movimentos escalares descendentes que, segundo Andrade, é comum nesse tipo de música.

A “dinamogenia” (“*sic*”), termo empregado por Andrade, seria então essa percepção da dinâmica de funcionamento dos elementos musicais contido nas manifestações musicais populares e que deveriam ser absorvidas através da inspiração e empregadas pelo músico.

O tratamento da melodia nas *Sonatinas* de Guarnieri nos leva a perceber uma preocupação, por parte do compositor, em alcançar a expressividade melódica defendida por Andrade. Destacamos algumas características que são comuns aos preceitos contidos no *Ensaio*. O emprego da melodia folclórica da *Canção de Cego* como 2º tema do primeiro movimento da *Sonatina n.º3* destacado anteriormente, exemplifica uma das maneiras de como M. de Andrade determinava a utilização de temas folclóricos. O modalismo empregado para esse tema (dó lídio) é moldado, como vimos anteriormente, pelo deslocamento rítmico causado pela articulação das notas da m.e. (de 3 em 3) e pela nota pedal (dó central) ainda da m.e. dando suporte harmônico. O resultado sonoro final não se resume simplesmente ao emprego de um tema folclórico único e exclusivamente, mas pela elaboração que o compositor dá na apresentação desse tema, utilizando-se de intervenções pelo ritmo, harmonia, dinâmica, entre outras, que auxiliam no seu direcionamento e no seu comportamento.

¹² *Ibid.*, p.44.

¹³ *Ibid.*, p.44.

Como elemento melódico brasileiro, M. de Andrade citava duas características, dentre tantas, que os compositores poderiam se utilizar em suas invenções: 1) a nossa predileção folclórica às frases descendentes e 2) a utilização das terças. Destacamos a seguir dois trechos abaixo em que o compositor faz uso desses elementos.

Segundo Andrade, notas rebatidas (repetidas) e as síncopas eram elementos que poderiam moldar as melodias. No exemplo a seguir, início do primeiro movimento da *Sonatina n°2*, vemos a linha melódica descendente iniciada por notas repetidas e a utilização de síncopas, ainda que de uma maneira comedida:

Alegre, com graça
M = ♩ = 144

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 1-5) shows a descending melodic line in the right hand with repeated notes and syncopation, starting with a piano (*p*) dynamic. The left hand provides a steady accompaniment. The second system (measures 6-11) continues the melodic descent, with dynamics ranging from *pp* to *mf*. The third system (measures 12-17) concludes the excerpt, with dynamics *p* and *mf*. The tempo is marked 'Alegre, com graça' and the metronome is set to 144.

Exemplo 3 - *Sonatina n°2* – I movimento, cc.1-17

O tema, a princípio em ré dórico, contém alterações de notas da escala modal, tal como aparecem nos c.7 e os Ab do c.9. A partir desse c.9 a linha melódica descendente que se iniciou com a alteração de lá bemol sofre uma modificação provocada pela sequência de notas agudas alteradas da m.e. (Bb, Ab, Gb e Fb). Essa linha melódica do tema, assim como no exemplo anterior, é apresentada em compasso binário com uma articulação ternária na m.e., camuflando o seu sentido métrico. Curiosamente, a quantidade de alterações de notas tanto na linha melódica quanto em outras vozes secundárias revela que o tratamento modal dado a essa

sonatina é distorcido pelas dissonâncias provocadas por essas alterações de notas que, auditivamente, pode nos dar uma falsa ideia de ser uma obra atonal.

Destacamos ainda o tratamento dado aos intervallos de terças, recorrentes em quase todas as sonatinas. Na *Sonatina n°6*, II movimento, diferentemente do I movimento da *Sonatina n°4* onde também temos o emprego de terças no segundo tema da obra e entremeada de ritmo sincopado, este II movimento da *Sonatina n°6* apresenta basicamente em sua linha melódica terças e décimas em ambas as mãos em movimento contrário:

The image shows a musical score for the second movement of Sonatina n°6, measures 1-16. The score is in 4/4 time and features a 'Etéreo' tempo marking with a quarter note equal to 60. The music is characterized by dissonant intervals, primarily thirds and tenths, moving in contrary motion between the hands. Dynamics range from ppp to ff. The score is divided into four systems of four measures each, with measure numbers 1 through 16 indicated.

Exemplo 4 - *Sonatina n°6* - II movimento, cc.1-16

A pianista Belkiss Carneiro de Mendonça, em comentário sobre as sonatinas para piano do compositor, afirma sobre esse movimento: ... “Em vez de dar vazão ao seu sentimentalismo, através de formas brasileiras como o romance, a canção e a modinha, Camargo Guarnieri [nele] explora os grandes efeitos de ressonância do piano... O ambiente é vago, espacial...” (MENDONÇA in SILVA, p. 410). Essa citação se dá justamente para

evidenciarmos como o compositor se utiliza de certos elementos musicais marcadamente de inspiração nacionalista, como o caso das terças, para criar uma sonoridade que nos remete indiretamente, veladamente, às terças paralelas das modinhas e canções. Nesse trecho inicial, fora de qualquer modalismo, o compositor nos apresenta a linha melódica em terças por movimentos contrários, opondo terças maiores a menores gerando fortes dissonâncias, mudanças constantes de fórmulas de compassos, contrastes dinâmicos e a transformação das terças por distensão em décimas a partir do c.12.

Polifonia:

M. de Andrade alardeava sobre o problema da utilização da harmonia. Segundo Andrade, o processo de harmonização não poderia ficar refém da harmonização oriunda da música popular, simplória, apesar das influências externas. A “música artística” requeria um desenvolvimento erudito desses processos de harmonização. A saída encontrada por ele seria a utilização da polifonia como um procedimento composicional para a nossa música artística.

Andrade via a polifonia como um direcionamento adequado para os processos de harmonização de nossa música. Segundo ele, o nosso populário estava repleto do “tonalismo harmônico europeu herdado de Portugal”. Portanto, a única saída era a polifonia:

Onde já os processos de simultaneidade sonora podem assumir maior carácter nacional é na polifonia. Os contracantos e variações temáticas superpostas empregadas pelos nossos flautistas seresteiros, os baixos melódicos do violão nas modinhas, a maneira de variar a linha melódica em certas peças, tudo isso desenvolvido pode produzir sistemas raciais de conceber a polifonia... (“sic”) (Andrade; 1972, p.52)

A ideia de polifonia empregada aqui é um tanto vaga, ou mesmo genérica, pois não é pensada como uma espécie de alusão ou volta à técnica desenvolvida em fins da Idade Média e Renascimento, mas como Picchi afirma “... de uma idéia genérica que o autor do *Ensaio*, em sua já assinalada mistura conceitual, emprega e junta a um só termo... contracanto, baixo melódico, variação na linha melódica e contraponto como procedimentos de polifonia...”¹⁴. Ainda, segundo Picchi, pode-se pensar até num “processo de polifonia livre” a maneira de Mário de Andrade. (PICCHI: 2012, p.40)

Portanto, a subdivisão do acompanhamento em linhas melódicas (vozes) e as combinações possíveis destas linhas podem gerar melodias independentes, combinando harmonicamente com a melodia principal e estabelecendo contrapontos.

¹⁴ PICCHI: 2012, p.38.

No *Ensaio*, Andrade cita, por duas vezes, o andante da *Sonatina nº 1* de Guarnieri como exemplo de processo de simultaneidade sonora a ser explorado pelos compositores. Este segundo movimento da *Sonatina nº 1*, com a indicação expressiva *Ponteado e bem dengoso*, é uma característica modinha com uma introdução, seguido de um A-B-A e terminando com o mesmo material da introdução:

Exemplo 5 - *Sonatina nº 1* – II mov., cc. 9-11

O trecho acima, dividido em quatro partes, mostra uma linha melódica acompanhada por um contracanto iniciado pela linha do tenor e passando para a linha do contralto e um baixo dando o apoio harmônico. Mais a frente, ambas as linhas do tenor e do contralto farão contraponto à linha melódica e o baixo continua como base harmônica. Não é difícil imaginarmos uma flauta sendo acompanhada por violões ou mesmo um cantor sendo acompanhado por esses instrumentos. Essa é a ideia de polifonia defendida por Mário, onde basicamente o acompanhamento estratificava-se em partes ou vozes distintas para se contrapor à melodia. Logicamente, Guarnieri ultrapassou esta limitação e, nas sonatinas posteriores, produziu uma polifonia mais trabalhada, com processos imitativos, cânones, contrapontos, *strettos*, culminando em duas fugas a duas partes (*Sonatinas nº 3 e 6*) onde as seções se apresentam de modo semelhante a uma tradicional fuga barroca.

A polifonia constitui-se talvez no elemento mais característico de toda a obra de Guarnieri, considerado por muitos como um exímio polifonista.

Forma:

Andrade via as formas consagradas pela tradição, como o *allegro* de sonata, por exemplo, com certa inutilidade à música brasileira, pois, neste caso, a forma já se apresentava saturada e dificilmente poderia o compositor nacional dar alguma nova contribuição. Andrade critica os compositores brasileiros por não se aproveitarem das formas advindas do popular: segundo ele, os inúmeros ritmos de danças populares contêm no seu embrião, possíveis formas autênticas para serem desenvolvidas na nossa música. “Sambas maxixes cocos chimarritas catiras cururus...Tudo isso está aí pra ser estudado e pra inspirar formas artísticas

nacionais.”¹⁵. Via na forma variação uma das principais características advindas do nosso populário e como embrião para a nossa música instrumental de caráter dançante:

Quanto á música pura instrumental possuímos numerosas formas embrionarias. A forma da Variação é muito comum no populario. O que carece é especificar e desenvolver nossos processos de variação. Ela ocorre de maneira curiosa nos maxixes e valsas cariocas sobretudo na maneira de tratar a flauta...Nos cocos a variação é comum... (“*sic*”)¹⁶.

A Suíte (conjunto de danças muito em moda na música barroca europeia), por não ser patrimônio de nenhum povo, poderia assumir perfeitamente feições nacionais, segundo Andrade. Para ele, a métrica binária, os ritmos, o caráter e movimentos variados das formas de danças isoladas eram ingredientes para uma suíte brasileira. Com isso, segundo Picchi, “Mário de Andrade propõe a adaptação e conformação do material europeu às necessidades do nacional...” (PICCHI: 2012, p.44) quando Andrade elege a Suíte de Danças como exemplo que se adaptaria muito bem entre os nossos compositores.

Concordamos com a crítica que Picchi faz a respeito da vagueza com que Andrade critica nossos compositores pelo seu poder de criação limitado e por não se aproveitarem do nosso populário:

...já que Mário de Andrade não estabelece limites claros entre a utilização da forma clássica e as utilizações retiradas da análise do populário. Onde se constituem os elementos estruturais fixos? Ou, será que o desenvolvimento pelos compositores dos motivos dos cocos, parlendas, pregões, etc., enquanto melodias que são do repositório popular coletivo, levariam à criação formal individual?... (Picchi: 2012, p.44).

A suíte de danças proposta por Andrade aos moldes da suíte barroca é um espelho desta, o que confere certo tradicionalismo nos compositores do movimento nacionalista, incluindo o próprio Andrade, a partir das dificuldades que estes tinham de se desvencilhar da tradição das formas musicais e da tradição da música tonal. Muitas das nossas danças folclóricas seguem uma estrutura formal baseada na tradição da música ocidental.

Embora não recomendasse e achasse uma inutilidade o emprego de certas formas tradicionais, como a forma sonata e seus derivados, Andrade não via problema o compositor nacional fazer uso delas. Na realidade, o que mais interessava para ele era como o compositor faria uso das formas tradicionais através daquilo que o populário apresentava. O que seria a

¹⁵ *Ibid.*, p.67.

¹⁶ *Ibid.*, p.66.

suíte de danças imaginada por Andrade e descrita no seu *Ensaio* senão uma adaptação da formatação europeia às nossas particularidades?

Andrade cita no seu *Ensaio* o Trio Brasileiro de Oscar Lourenzo Fernández (1897-1948) escrito em forma-sonata cíclica. Neste trio, Lourenzo Fernández se utiliza de um tema popular no qual Andrade tece elogios a maneira como o compositor o distribui dentro do seu discurso musical, citando que apesar do tradicionalismo formal da obra, ela alcançou uma “unidade indissolúvel... de lógica admirável”. (ANDRADE: 1972, p.62) Se por um lado o poeta evitava as formas tradicionais que eram, segundo ele, desvirtuadas, por outro ele não via problemas se o compositor soubesse utilizar de maneira consciente os elementos musicais oriundos do populário nas formas consagradas pela tradição.

O que podemos concluir é que embora exista uma preocupação por parte de Andrade em reestabelecer as bases da criação musical brasileira no que tange as formas musicais, suas alternativas para a criação a partir do populário nada mais são do que um aproveitamento do legado da tradição da música tonal adaptado às necessidades do nacional.

Instrumentação:

A Instrumentação, de acordo com o *Ensaio* de Mário de Andrade, versa sobre o sentido de adaptação ou aclimatização dos instrumentos como sedimentação do caracteristicamente nacional na música. Os instrumentos são tanto aqueles oriundos da tradição sinfônica (os naipes de uma orquestra sinfônica tradicional) quanto aqueles instrumentos típicos de culturas populares (instrumentos de cordas ou sopros aqui construídos ou adaptados e os diversos instrumentos de percussão utilizados em aldeias ou povoados).

Esta mimese instrumental que Andrade defende através de uma “transposição”¹⁷ instrumental, ou seja, de um instrumento rudimentar, por exemplo, para um instrumento tradicional não podem ser feitas no intuito de uma simples imitação. A preocupação de Andrade com a transposição se dá tanto no âmbito da sonoridade quanto no idiomático:

...Porquê é justamente a maneira de tratar o instrumento quer solista quer concertante que nacionalizará a manifestação instrumental. Nossos sinfonistas devem de por reparo na maneira com que o povo trata os instrumentos dele e não só aplica-la pros mesmos instrumentos como transporta-la pra outros mais viáveis sinfonicamente...Eu tenho sempre combatido os processos técnicos e o critério instrumental que enfraquecem ou desnaturam os caracteres do instrumento e o fazem sair pra fora das possibilidades essenciais dele...Uma transposição (não falo propriamente de imitação) da técnica e dos efeitos dum instrumento sobre o outro pode até alargar as possibilidades deste e pode caracterizar nacionalmente a maneira

¹⁷ Logicamente que a palavra transposição, utilizada várias vezes no *Ensaio*, tem o sentido aqui de adaptação ou aclimatização e não em relação à harmonia ou à melodia, por exemplo.

de o conceber...Ernesto Nazaret soube nalguns dos tangos dele transpor pro piano os processos flautísticos e a tecnica do cavaquinho sem que perdesse por isso o pianístico excelente da obra dele... (“sic”) (Andrade; 1972, p.58 e 60)

Ao mesmo tempo em que o poeta nos chama atenção para a adaptação erudita, por parte do compositor, da maneira peculiar com que o povo trata seu instrumento, ele também manifesta uma preocupação com os processos técnicos pelos quais essa adaptação se desenvolve, em uma referência ao tipo de tratamento ou abordagem instrumental que respeite as características próprias do instrumento.

A ideia de uma orquestra típica é vista com cuidado, pois isso facilmente incorreria no exótico, mas, ao mesmo tempo, Andrade de certa forma enaltece as características rudimentares na feitura dos instrumentos de cordas da “orquestrinha” dos colonos, conforme descrito abaixo:

Numa fazenda de zona que permaneceu especificamente caipira, tive ocasião de escutar uma orquestrinha de instrumentos feitos pelos proprios colonos. Dominavam no solo um violino e um violoncelo...bem nacionais. Eram instrumentos toscos não tem dúvida mas possuindo uma timbração curiosa meia nasal meia rachada, cujo caracter é fisiologicamente brasileiro...Ora o timbre sinfonico da tal de orquestrinha coincidia bem, com a sonoridade musical mais frequente dos solistas e dos conjuntos vocais brasileiros. (“sic”)(Andrade; 1972, p.55)

Aqui, Andrade faz uma analogia ao som anasalado característico dos conjuntos vocais brasileiros com o timbre produzido na fabricação rudimentar dos instrumentos de cordas da zona rural, o que equivaleria naturalmente a uma aproximação desses instrumentos de cordas ao anasalado da voz cantada do povo brasileiro. De certa forma, Andrade deixa transparecer o exótico quando enaltece essa sonoridade típica da orquestrinha dos colonos que ele classifica como fisiologicamente brasileira.

Com relação especificamente a utilização do piano como instrumento de sonoridade nacionalizante, veremos no próximo subcapítulo mais detalhadamente, como se deu em Guarnieri o tratamento instrumental nas *Sonatinas*, ressaltando como o compositor desenvolveu sua escrita pianística, idiomática e o que está por trás desta escrita idiomática, definida como escritura (pianismo).

1.2. O pianismo nas Sonatinas para piano

A “transposição” do idiomatismo dos instrumentos populares para o instrumental da música de concerto ocidental, na visão de Andrade, era uma das possibilidades que poderia enriquecer a composição musical caracteristicamente nacional. Como vimos anteriormente, quando o poeta fala do que ele denomina de instrumentação no *Ensaio*, as possibilidades sonoras de um instrumento se tornam ampliadas na medida em que o compositor consegue assimilar determinado tipo de sonoridade proveniente do populário e, utilizando os meios técnicos instrumentais adequados, projeta-o para determinado instrumento.

Portanto, esta espécie de assimilação inconsciente de sonoridades musicais características advindas da música popular e folclórica, tais como um cantador de rua, as sonoridades de uma flauta ou de um pandeiro numa roda de samba ou de choro, o rasgueado do violão, entre tantas outras, acaba se tornando fator determinante de interpretação e de execução para o instrumentista.

Esta “transposição” definida por Andrade implica em dois fatores que estão relacionados: através de uma escrita típica e utilizando-se dos meios técnicos apropriados para isso, o compositor transpõe para determinado instrumento um determinado tipo de sonoridade característico do populário. Esta escrita característica gera uma escritura sugestiva de sonoridade, expressiva, representativa, tornando-se importante meio à interpretação musical para o instrumentista. Este processo de escrita que gera uma escritura está implícito respectivamente na ideia de pianístico e de pianismo. Neste sentido, o conceito de pianístico, ou seja, como Guarnieri trata o piano funcionalmente, e também o conceito de pianismo, ou seja, aquilo que está por trás da escrita pianística entram em jogo como processos extensivos e complementares entre si.

Ambos os conceitos são levantados pelo compositor e pianista Achille Picchi e são pertinentes aos propósitos deste estudo interpretativo e de execução das *Sonatinas*:

...falar de pianismo é falar de escrita para piano e sua respectiva escritura pianística, isto é, aquilo que se esconde por detrás dessa escrita que é o êmulo da execução por um executante que naturalmente domine todas as técnicas mecânicas de seu instrumento. Assim, a *escrita* (grifo do autor) pianística diz respeito à ideia de escrever de maneira típica, apropriada, idiomática a execução pelo piano, envolvendo os recursos técnico-instrumentais (toque, dedilhado ao teclado, o uso dos pedais) como expressivos e decorrentes. Diz igualmente respeito à exequibilidade dessa escrita, contando com a tradição do instrumento, mesmo que não paradigmática. A *escritura* diz respeito à intenção de escrita pianística, isto é, o que representa de um ponto de vista que vai do instrumental sugestivo (timbres) até o estilo composicional (uso de clichês, ou constâncias técnicas), além de tentativas relacionais do instrumento, enquanto escrita, com outras ideias musicais, às vezes extramusicais. Explicitando melhor, diríamos que escrita está para técnica assim

como escritura está para a expressão pianística, de forma que a escrita não representa exatamente o potencial expressivo do instrumento. Indo mais além diríamos que a escrita pode ser decodificada sem o concurso da escritura; já para a escritura é necessário que se realize uma análise. (PICCHI: 2010, p.27 e 28)

Ter pianismo implica em ser pianístico. O pianismo é extensivo ao problema de ser pianístico. Daí a afirmação de serem complementares, mas ao mesmo tempo distintos: “...o pianístico como o mecânico e funcional e o pianismo transcendendo à mecânica e indo da escrita decodificada para a escritura, como recurso estilístico composicional...” (PICCHI: 2010) É possível relacionarmos o pianístico com a escrita e o pianismo com a escritura.

Com o passar do tempo, a escrita pianística acompanhou a evolução do instrumento, ou seja, os compositores cada vez mais foram incorporando ao teclado recursos técnico-estilísticos novos, desenvolvendo assim cada vez mais a escrita do instrumento. Segundo Picchi, os compositores incorporaram cada vez mais o gesto instrumental na escrita, e assim, ampliando a escritura: ...“a composição incorporava cada vez mais a escritura à escrita em forma de gesto composicional.” (PICCHI, 2010, p.29) O gesto está ligado à escrita, ao código, à imagem que se tem da grafia musical:

Pode-se remeter tanto ao gesto físico como ao mental. Sendo o físico basicamente a expressão do intérprete, isto é, o compositor enquanto intérprete da obra realiza um posicionamento pianístico, ou um grupo de posições geográficas e a transfere para a codificação; sendo o mental se remete tanto à referência ao gesto físico quanto ao caminho sonoro, ou seja, o pensamento propriamente musical ou estilístico musical, se isto representar uma constância composicional. (ZAGONEL, 1992 apud PICCHI, 2010)

Dessa forma, pode se estabelecer uma correlação entre o gesto físico com o gesto mental, ou seja, a escrita com a escritura como complementares: da escrita enquanto representação surge a escritura enquanto organização do pensamento musical. O pianismo como processo diz respeito então à ligação entre a escrita (código) e a escritura (pensamento e intenção).

A observação do fenômeno do pianismo, segundo Picchi, leva em consideração dois fatores: o estilo do compositor através de costumes de escrita e escritura e, também, pelo uso funcional da escrita pianística. Estes fatores se traduzem na maneira como o compositor aborda o instrumento, o qual se pode até distinguir se uma obra para piano foi escrita por um compositor pianista ou foi escrita por um compositor não pianista.

Existe uma maneira ou intenção como Guarnieri trata a sonoridade do piano nas *Sonatinas* que valoriza as concepções interpretativas e que eram também importantes como elemento afirmador de estilo nas obras dos compositores nacionalistas.

No caso específico do tratamento do piano por Guarnieri podemos observar um compositor pianista escrevendo para o seu instrumento e, portanto, conhecedor da técnica instrumental pianística e da melhor forma de atingir a sonoridade de que precisava. Vemos, no conjunto das *Sonatinas*, uma íntima interpretação do compositor, ora mais explícita, ora mais velada, dos elementos musicais provenientes do popular e do folclórico no seu discurso musical. Digamos: uma adaptação de atmosferas dentro de uma unidade formal que é a forma sonata. Além disso, observamos nesta coletânea uma constância no desenvolvimento do seu discurso musical traduzindo-se num estilo musical próprio. Tanto as inspirações advindas do populário quanto o uso de clichês ou constâncias técnicas dizem respeito ao seu pianismo.

Segundo o musicólogo Ênio Squeff, em seu comentário sobre a *Sonatina nº6*, por exemplo, enfatiza suas feições nacionalistas veladas:

Esse compositor persiste nos procedimentos que o caracterizam como “nacionalista”. Mas o caráter “nacional” desta sua *Sonatina* de número seis, escrita em 1965, estimula a pensar que o contraponto politonal do processo ideológico dos outros tempos cedeu a uma textura complexa, onde a feição do “choro” do primeiro movimento, ainda que indelével (bastando que se atente para as acentuações exatas no segundo tempo das colcheias), já não é mais tão explícita quanto antes. O abandono do princípio-primário cedeu, enfim, ao nacionalismo virtual: o nacional está aqui permeado pelo universo musical contemporâneo. (Squeff apud Verhaalen, 2001)

Esta observação sobre a velada feição de choro do movimento inicial é uma questão do pianismo implícito numa escrita pianística. Na escrita do trecho inicial da *Sonatina nº6* abaixo, dissonante e a duas vozes em contraponto, podemos observar que, nos deslocamentos das frases ao longo dos compassos, existem sequências rítmico-melódicas sincopadas provocadas pelas sequências melódicas da m.d. com as síncopas da m.e que sugerem algo familiar ao choro, como nos cc.5-7:

Gracioso (♩ = 72)

Exemplo 6 - *Sonatina nº6* - I movimento, cc.1-10

E, ainda neste exemplo, os saltos melódicos seguidos de movimentos descendentes da m.d. nos c. 8-10, sobretudo pelo fato de o ápice melódico se dar no contratempo, é uma peculiaridade comum na nossa música popular, como vimos anteriormente ao falarmos da melodia. No exemplo acima, o choro não explícito, escondido em uma textura complexa, é também um dos exemplos de assimilação inconsciente a que M. de Andrade falava em relação à última fase de interiorização do folclore pelo artista.

A fuga da *Sonatina nº3* é outro exemplo de adaptação de elementos musicais provenientes do popular ou do folclórico em uma técnica de composição tradicional, só que desta vez o compositor o faz de maneira mais explícita. Esta fuga a duas vezes apresenta seções bem delineadas em relação ao esquema básico de uma fuga: uma exposição seguida de três episódios e três reexposições intercaladas, uma ponte e uma reexposição final, ou seja, ela respeita as alternâncias de exposições e episódios e as relações de 5^{as} entre as exposições, além de outras características. Seu caráter ritmicamente sincopado sugere um choro ou mesmo algo em torno de um tango brasileiro:

Exemplo 7 - *Sonatina n°3* - III mov., cc.11-19

Ambos os exemplos citados são detalhes do pianismo existentes em Guarnieri e que representam o seu estilo composicional e a sua maneira de abordar o instrumento. Inúmeros exemplos podem ser destacados no conjunto das *Sonatinas* em que o compositor, implícita ou explicitamente, cria seu pianismo através de elementos musicais que remetem a música popular ou folclórica nacional, ou mesmo, constâncias ou costumes de escrita que leva a uma escritura. Para o pianista, obviamente, estas ambiências sonoras acabam se tornando um detalhe interpretativo importante, pois irão determinar a sua maneira de execução, influenciando em detalhes, tais como, utilização dos pedais, da dinâmica, do andamento e do timbre.

A utilização do *tresillo*¹⁸ que, por si só, constitui-se numa rítmica sincopada, é muito comum na música de Guarnieri e é encontrado abundantemente nas suas *Sonatinas* para piano. Este padrão rítmico que é uma característica do seu pianismo está intimamente ligado às danças e ritmos característicos brasileiros, tais como o tango brasileiro (maxixe), o choro, o samba, a milonga rio grandense, a catira, o caterete, constituindo-se numa constante no seu estilo composicional:

¹⁸ Fórmula rítmica derivada do ritmo da habanera e especialmente presente na música cubana e que influenciou um conjunto de gêneros musicais tanto na América central como na do sul. Basicamente constitui-se da divisão rítmica proporcionada pela proporção 3:3:2.

c. 13

Exemplo 8 - Sonatina n°1 - III mov. cc.13- 14

c. 30

con simplicia

Exemplo 9 - Sonatina n°3 - I mov. cc. 30- 32

c. 38

p

Exemplo 10 - Sonatina n°4 - III mov. cc. 38-41

Os trechos acima são três situações onde o *tresillo* se manifesta como uma maneira do compositor pontuar determinado tema, ou seção, constituindo uma forma de variar e manter a atenção no seu discurso. Unidades de tempo irregulares, como observamos nos exemplos acima, a utilização de fórmulas de compassos irregulares tais como 5/8 ou 7/8, ou mesmo subdivisões binárias escritas como se fossem ternárias são elementos constantes da sua escrita que levam a uma escritura pertinente à dança ou a ritmos característicos, ou mesmo como elemento dinâmico do seu discurso musical, caracterizando-se como estilo composicional.

Outra característica de seu pianismo particular é observada na maneira como ele finaliza muito dos seus movimentos, principalmente os primeiros e terceiros. Guarnieri quase sempre desloca a acentuação natural do compasso através de acordes ou golpes de oitavas em regiões extremas do teclado:

c. 127

sempre

ff

Exemplo 11 - Sonatina n^o2 - III mov., cc. 128-129

ff

Exemplo 12 - Sonatina n^o4 - I mov., cc.162-163

c. 216

f

ff

f

ff

Exemplo 13 - Sonatina n^o4 - III mov., cc.216-217

c. 153

cresc.

ff

ff

Exemplo 14 - Sonatina n^o5 - III mov., cc.151-153

c. 149

Exemplo 15 - *Sonatina n°6* - I mov., cc. 149-151

c. 123

Exemplo 16 - *Sonatina n°7* - I mov., cc. 123-124

c. 116

Exemplo 17 - *Sonatina n°7* - III mov., cc. 116-117

c. 89

Exemplo 18 - *Sonatina n°8* - I mov., cc. 89-90

c. 48

Exemplo 19 - *Sonatina n°8* - II mov., cc. 48-49

c. 55

The image shows a musical score for a piano piece, labeled 'c. 55'. It consists of two staves, treble and bass clef, with a 3/2 time signature. The score is divided into three measures. The first measure has a dynamic marking of *p* (piano) and contains a half note in the treble and a half note in the bass. The second measure has a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and contains a half note in the treble and a half note in the bass. The third measure has a dynamic marking of *ppp* (pianississimo) and contains a half note in the treble and a half note in the bass. The final measure has a dynamic marking of *fff* (fortississimo) and contains a half note in the treble and a half note in the bass. The score ends with a double bar line.

Exemplo 20 - Sonatina nº8 - III mov., cc.55-57

Interessante notarmos, nos exemplos acima, que a tensão nas cadências finais ou conclusivas dos movimentos, que na sua maioria estão em dinâmicas e tessituras extremas, é aumentada ainda mais com o deslocamento que estes ataques produzem em relação às métricas em que estão inseridas. Como podemos observar, estes deslocamentos são provocados ou por síncopa ou por contratempo ou por mudanças de fórmula de compasso. O gesto musical provocado pela escrita em *stacatto*, produzindo uma sonoridade propositalmente seca, deve ser executado estritamente no tempo para, justamente, produzir o efeito do deslocamento métrico, como uma quebra definitiva no discurso musical. Nestes casos, a escrita pianística leva a uma escritura estilística própria do compositor, cujo efeito está em percebermos a cadência final ritmicamente fora da pulsação normal do compasso.

2. A LINGUAGEM MUSICAL DAS SONATINAS PARA PIANO

De maneira geral, dentro do universo que compõe suas oito *Sonatinas* para piano, Guarnieri se mantém coerente quanto à estrutura formal da sonata e apresenta certa complexidade crescente no tratamento instrumental do ponto de vista técnico e crescente também principalmente quanto ao tratamento dispensado à melodia e à harmonia, sendo a dissonância a principal característica destes.

Neste capítulo, abordaremos como se desenvolve a linguagem musical nas *Sonatinas* para piano de Guarnieri a partir de cinco elementos musicais: forma, ritmo, harmonia, melodia e som (textura e dinâmica). Alguns destes elementos já foram abordados no primeiro capítulo, enfocados de acordo com o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de Mário de Andrade. Aqui, estes mesmos elementos serão analisados segundo o entendimento do intérprete de como estes fenômenos influenciam na formação da concepção interpretativa das obras.

De maneira geral, analisaremos como cada elemento se apresenta ao longo do conjunto das *Sonatinas*. O compositor mantém as mesmas características no uso de cada um dos elementos ou há alguma transformação (evolução) na linguagem musical? Há alguma padronização ou utilização de elementos comuns em cada uma das sonatinas? Como se apresentam caracteristicamente estes elementos?

Estas e outras questões mais específicas, referentes a estes elementos da linguagem musical utilizada pelo compositor no conjunto das 8 *Sonatinas*, serão importantes para os aspectos interpretativos e constituem uma introdução ao capítulo referente à análise das sonatinas propriamente dita.

2.1. Forma

Como vimos anteriormente, M. de Andrade via a sonata e todos os seus derivados (a sinfonia, o concerto, etc) com certa inutilidade para a música nacional devido ao fato de as formas consagradas pela tradição se apresentarem já saturadas e sem possibilidade do compositor brasileiro dar novas contribuições. Isso não impediu que Guarnieri explorasse estas formas à sua maneira nas mais diversas combinações instrumentais.

Em 1933, Guarnieri compõe a *Sonata nº2 para violino e piano*. Tornaram-se conhecidas as cartas de 1934 trocadas entre Andrade e Guarnieri a respeito desta obra especificamente. Andrade faz duras críticas no que diz respeito a diversos fatores técnicos,

de criação, estéticos, de concepção geral, entre outros. Em uma dessas cartas, datada de 22 de agosto de 1934, Andrade critica o compositor quanto a sua maneira de tratar as formas estereotipadas:

...Você repare agora no seu desleixo formalístico (também a forma por si pode ser uma criação *inspirada*, vinda do subconsciente...), suas peças instrumentais pra piano são todas um dormir na rede numa forma já estereotipada que você jamais se preocupou de transformar. Um eterno ABA que está na *Canção Sertaneja*, como na *Toada* ou na *Dança Selvagem*. Pra você um *allegro* de sonata tem que ter a forma fixa, e nem ao menos você se amola em utilizá-la, transformá-la, de forma que, sendo a mesma de todos, tenha a modalidade sua... Você dorme nas formas já feitas... (SILVA: 2001, p.217)¹⁹

No trecho acima, Andrade se referia ao conjunto da obra que Guarnieri havia produzido até aquele momento e não especificamente a *Sonata nº2 para violino e piano* por ele composta em 1933. Como vimos anteriormente no seu *Ensaio* a respeito de como Andrade via a questão da forma musical e como ela deveria ser tratada pelo compositor brasileiro, aqui fica claro a sua crítica no intuito de propor uma transformação que fosse de encontro às formas estereotipadas, colocando a necessidade de Guarnieri imprimir sua própria marca.

O fato de Guarnieri ter escrito nove obras para piano estritamente na forma sonata (oito sonatinas mais a sonata), sem contar as formas derivadas, atestam que o compositor preferia partir das formas tradicionais, já que, para ele, o respeito às formas clássicas era imprescindível à criação.

As *Sonatinas* para piano de Camargo Guarnieri contêm certas feições neoclássicas no sentido de obedecer aos princípios de equilíbrio formal através de uma economia de meios, a citação ou alusão a ambiências sonoras nacionais e a técnicas composicionais tradicionais, tais como a fuga, a predominância de uma textura polifônica, entre outros atributos. A tradicional alternância de movimentos rápido-lento-rápido observadas em todas as *Sonatinas* demonstra sua preocupação em seguir certa uniformidade de padrão típico do classicismo. Segundo Verhaalen: “Escrevendo em uma forma que lhe é tão natural, Guarnieri demonstra toda sua maestria para aliar o conteúdo nacional às formas clássicas.” (VERHAALLEN, 2001).

Na estrutura formal dos primeiros movimentos dispensado às *Sonatinas*, vimos que o compositor as desenvolve respeitando a ordem das seções nos primeiros

¹⁹ Trecho da carta retirado do livro organizado por Flávio Silva. As palavras em itálico estão como apresentadas no livro.

movimentos, ou seja, exposição de dois ou três temas contrastantes seguido de um desenvolvimento, uma reexposição e uma coda:

Exposição - A		Desenvolvimento - B				Reexposição - A		
Tema A	Tema B	Tema A	Tema C	Tema A	Transição	Tema B	Tema A	Coda
01-33	33-61	62-77	78-87	88-104	105-109	109-122	122-138	138-145

Tabela 1 – Sonatina n°1

Exposição			Desenv.	Reexposição	
Tema A	Tema B	TR		Tema A	Tema B
01-26	27 - 46	47 - 51	52 - 87	87 - 108	109 - 118

Tabela 2 – Sonatina n°2

Exposição			Desenv.	Reexposição			
Tema A	TR	Tema B		Tema A	TR	Tema B	Coda
01-22	22-29	29-43	43-92	92-114	114-119	119-133	134-139

Tabela 3 – Sonatina n°3

Exposição				Desenv.		Reexposição				Coda
Tema A	TR	Tema B	TR		TR	Tema A	TR	Tema B	TR	
01-27	27-33	33-48	48-51	52-85	86-93	93-119	119-125	125-140	140-143	144-163

Tabela 4 – Sonatina n°4

Exposição			Desenv.	Reexposição		
Tema A	TR	Tema B		Tema A	Tema B	Coda
01-29	30-33	33-56	56-87	87-106	106-133	133-144

Tabela 5 – Sonatina n°5

Exposição			Desenvolv.	Reexposição		
Tema A	TR	Tema B		Tema A	Tema B	Coda
01-28	28-32	32 - 57	57 - 90	91-116	116 - 143	143 - 151

Tabela 6 – Sonatina n°6

Exposição						Reexposição					
Tema A	Tema B	TR	Tema C	Tema D	TR	Tema A	Tema B	Tema C	Tr	Tema D	Coda
1-15	15-26	26-35	35-46	47-60	60-62	62-81	81-94	94-97	98-101	102-113	114 - 124

Tabela 7 – Sonatina n°7

Exposição				Reexposição		
Tema A	Tr	Tema B	Tr	Tema A	Tr	Coda
01-13	13-19	19-43	44-45	46-75	75-78	78 - 90

Tabela 8 – Sonatina nº8

Como observamos nas estruturas formais de cada um dos primeiros movimentos, com exceção das *Sonatinas nº7* e *8* que não apresentam a seção de desenvolvimento caracterizada, as demais sonatinas têm a exposição, o desenvolvimento e a reexposição, seguida de pequena coda. Em suas seções internas, há sonatina com 3 temas (*Sonatina nº7*) e sonatinas onde nem todos os temas reaparecem na reexposição (*Sonatina nº8*) ou aparecem invertidos (*Sonatina nº1*). O tamanho dos temas geralmente exige certo esforço para ser dimensionado, pois suas melodias são contínuas e muito variadas.

Os segundos movimentos, todos em andamento lento, seguem, às vezes, a estrutura ternária A-B-A (*Sonatinas nº1, 4 e 6*), um A-A' (*Sonatinas nº2, 7 e 8*) ou melodia que não se repete (*Sonatinas nº3 e 5*). Quase todas exploram uma melodia acompanhada (canção) com exceção aos andamentos lentos das *Sonatinas de nº 6* e de *nº7*: a seção B do segundo movimento da *Sonatina nº6* explora a caixa de ressonância do piano através de acordes dissonantes nas extremidades do teclado em *fff* com ampla utilização dos pedais, além de explorar um coral de terças e décimas na seção A. No segundo movimento da *Sonatina nº7* o compositor explora uma linha melódica desprovida de qualquer tipo de material que caracterize acompanhamento, diferentemente do que ocorrem nos outros segundos movimentos.

A	B	C	B	A	Coda
01-08	08-16	16-20	20-28	28-34	34-38

Tabela 9 – Sonatina nº1 – II mov.

A	A'	Coda
01-19	19-32	32-37

Tabela 10 – Sonatina nº2 – II mov.

A	Coda
01-33	33-35

Tabela 11 – Sonatina nº3 – II mov.

A	B	A	Coda
01-17	18-37	38-50	51-57

Tabela 12 – *Sonatina nº4* – II mov.

A
01-16

Tabela 13 – *Sonatina nº5* – II mov.

A	B	A
01-29	29-56	57-84

Tabela 14 – *Sonatina nº6* – II mov.

A	TR	A'	Coda
01-18	19-20	21-37	38-48

Tabela 15 – *Sonatina nº7* – II mov.

A	TR	A	Coda
01-15	16-26	27-42	43-49

Tabela 16 – *Sonatina nº8* – II mov.

Os terceiros movimentos são mais livres: às vezes inspirados pelo ritmo de uma dança ritmada (A-B-A), como nas *Sonatinas nº1* ou *3*, ou fugas, como nas *Sonatinas nº3* e *6*, ou ainda obedecendo a um esquema formal de um rondó, como nas *Sonatinas nº 2*, *4* e *5*.

A	B	A'	Coda
01-32	33-57	58-73	74-83

Tabela 17 – *Sonatina nº1* – III mov.

A	B	A	C	A	Coda
01-25	26-42	43-56	57-94	95-118	119-129

Tabela 18 – *Sonatina nº2* - III mov.

Seções	Exp.	1º Eps.	Reexp.I	2º Eps.	Reexp.2	3º Eps.	Reexp.3	Ponte	Reexp. Final
Compassos	01-11	11-19	20-30	30-40	41-52	52-64	65-74	75-81	82-90

Tabela 19 - *Sonatina nº3* - III mov. – Fuga

A	B	A'	C	A''	B	Tr	A	Coda
01-37	38-62	63-90	90 - 136	137-173	174-191	192-197	198-207	207-217

Tabela 20 - *Sonatina n°4* - III mov.

A	B	A'	C	A	C'	Coda
01-34	34-62	62-78	78-109	109-137	137-145	145-153

Tabela 21 - *Sonatina n°5* - III mov.

S	Exp.	1° Eps.	Reexp.I	2° Eps.	Reexp.2	3° Eps.	Reexp.3	4° Eps	Ponte	Reexp. Final	Coda
Cc	01-11	11-16	16-27	27-35	35-45	45-54	54-64	64-73	74-80	81-97	98-114

Tabela 22 - *Sonatina n°6* - III mov. - Fuga

A	Tr	B	A	Coda
01-43	44-45	46-89	90-107	108-117

Tabela 23 - *Sonatina n°7* - III mov.

A	B	A	Coda
01-17	17-34	34-50	51-58

Tabela 24 - *Sonatina n°8* - III mov.

As tabelas acima serão novamente expostas nas análises, ordenadas conforme seu movimento equivalente. Além disso, serão acrescentadas de outros elementos, tais como subseções de cada tema acompanhadas dos números de compassos e os centros harmônicos mais importantes.

2.2. Ritmo

A questão do ritmo em Guarneri está diretamente relacionada mais com a construção da linha melódica dos temas do que propriamente com o desenvolver um ritmo de dança característico. Embora haja no conjunto das *Sonatinas* menção a certos ritmos de dança e ostinatos rítmicos frequentes, a melodia se desenvolve em pé de igualdade com o ritmo.²⁰ Com exceção da *Sonatina n°1*, que apresenta em seus três movimentos certa

²⁰ Na música tradicional ocidental, é sabido que ritmo, melodia e harmonia estão intimamente relacionados ou conjugados para dar significado ao discurso musical. Neste tipo de música, toda melodia apresenta um ritmo implícito e, de certa forma, também uma harmonia implícita. Fica claro que a divisão

uniformidade métrica, em todas as outras o compositor se vale de vários recursos para evitar a inflexibilidade métrica dos temas e seus desenvolvimentos, principalmente nos temas dos primeiros movimentos.

A *Sonatina n.º2*, apresenta de forma bem clara, uma polimetria muito característica em Guarnieri que se apresenta de forma velada no primeiro movimento e de forma explícita no último movimento. A polimetria velada ocorre em praticamente todas as sonatinas para piano, mas este terceiro movimento da *Sonatina n.º2* é o único em que o compositor apresenta esta polimetria explicitamente, utilizando-se de duas fórmulas de compassos, binário simples para a m.d. e ternário simples na m.e.. Abaixo, mostramos um exemplo de polimetria implícita seguido de outro exemplo com polimetria explícita:

Alegre, com graça
M = ♩ = 144

Exemplo 21 - *Sonatina n.º2* - I mov., cc.1-5

Depressa, Espirituoso (M ♩ = 152)

Exemplo 22 - *Sonatina n.º2* - III mov., cc. 1-3

No exemplo 21, temos, na m.e., agrupamentos de seis colcheias divididas de três em três, conforme articulação a partir da nota dó, que se repete, formando um ostinato. O desenho deste ostinato vai de encontro à linha melódica da m.d., onde o desenho em pares das colcheias obedece à divisão normal do compasso. Já no exemplo 22, a polimetria apresenta-se graficamente pela utilização do binário da m.d. contra o ternário da m.e.. Mesmo aqui, o compositor ainda utiliza-se de um ternário na m.e. agrupado como se fosse

destes três elementos aqui se dá para fins analíticos, com o intuito de estudar particularidades inerentes a cada um destes elementos.

um binário composto, justamente pela caracterização de um ostinato marcado pelas semínimas pontuadas dos baixos.

As mudanças frequentes de fórmulas de compassos são também comuns, mas estas mudanças, de certa forma, são sentidas muito mais no aspecto melódico dos temas, pois alteram o sentido das frases e geram certa assimetria no discurso das mesmas: o segundo tema da *Sonatina n°4*, por exemplo, formado por uma linha melódica em terças, utiliza-se de 2/4, 3/4, 9/16 e 5/8. O sentido das frases como perguntas e respostas ou antecedente e conseqüente acaba sendo mais livre, não encaixando a uma métrica quadrada. Isso ocorre também logo no início do primeiro tema da *Sonatina n°5*, onde o tema é construído em quatro fórmulas de compassos: o compositor se utiliza desse recurso com muito mais frequência nas três últimas sonatinas.

De modo geral, Guarnieri evita em seu discurso musical a uniformidade métrica e a utilização banal da rítmica em função de um discurso onde as frases dos temas apresente flexibilidade no seu desenvolvimento, o que vai se refletir na agógica da execução instrumental.

2.3. Melodia

Lembramos que a melodia ou a linha melódica não anda sozinha sem o amparo do ritmo e da harmonia que lhe dê um sentido. Portanto, observações das características da linha melódica, seus contornos e direcionamentos, não podem prescindir de intervenções harmônicas ou rítmicas importantes e que dão suporte à melodia.

Nas *Sonatinas* para piano de Guarnieri a linha melódica de alguns dos temas é moldada pelas flexibilizações que ocorrem no ritmo. As assimetrias rítmicas proporcionadas pela polimetria e pela utilização de diferentes fórmulas de compassos proporcionam uma linha melódica caracteristicamente livre, contínua e quase sem repetições, o que dá um ar de espontaneidade ao discurso musical.

Com exceção da *Sonatina n°1*, *Sonatina n°3* e parte da *Sonatina n°4*, que apresentam linhas melódicas e temas mais padronizados ou dentro de uma métrica uniforme, onde podem ser identificadas facilmente perguntas e respostas ou frases antecedentes e conseqüentes, as demais apresentam assimetrias, como podemos observar nos exemplos abaixo, onde destacamos apenas as linhas melódicas.

O exemplo 23 mostra o tema em desenvolvimento contínuo, cujas notas não se repetem, uma sucessão de figuras disposta de maneira variável e alternância dos

compassos 4/8 e 6/8. Nestas condições, há uma liberdade discursiva, pois estão ausentes a repetição ou motivos que se destacam pela repetição:

Exemplo 23 - *Sonatina n°2* - II mov., m.e. cc.1-18

Este é o tema do segundo movimento da *Sonatina n°2*, executado pela m.e. ao mesmo tempo que se desenvolve na m.d. um ostinato agrupado de maneira deslocada dos compassos (ver anexos). No exemplo 21 a regularidade métrica do tema inicial desta mesma sonatina apresenta-se camuflada pelos agrupamentos deslocados da m.e. e no exemplo 22 o mesmo ocorre na polimetria. Em ambos os casos, na junção das partes, fica enfraquecida o sentido métrico da linha melódica, deixando o discurso melódico mais fluído e flexível, nada preso às constâncias métricas rígidas.

No exemplo 24, o tema inicial da *Sonatina n°5* há alternâncias de fórmulas de compasso simples: 5/4, 2/2, 3/2 e 3/4. Essas mudanças constantes de fórmulas de compasso são utilizadas para acomodar a estrutura das semi-frases, que tem número de notas desiguais entre si, dentro dos compassos:

Exemplo 24 - *Sonatina n°5* - I mov., m.d. cc.1-9

No trecho acima, apresentamos duas frases completas: a primeira abrangendo quatro semi-frases (cc.1-5) e a segunda duas frases (cc.5-9). Assim, as duas primeiras semi-frases do tema (cc.1 ao ré do c.3) resolvem nas duas semi-frases seguintes (anacruse do c.3 até o c.5) formando então a primeira frase. A semi-frase seguinte, uma 4ª abaixo da

frase inicial (cc.5-6) tem seu complemento na semi-frase seguinte a partir da nota si (anacruse do c. 6 até o mi inicial do c.9). Portanto esse padrão irregular de frases e semi-frases com as constantes mudanças de fórmula de compassos dá uma liberdade ou espontaneidade que caracterizam o tema, o que deverá refletir na sua execução.

O exemplo 25, referente ao primeiro tema da *Sonatina nº6*, apresenta uma linha melódica nos primeiros nove compassos dentro de uma métrica regular, mas a maneira como o compositor agrupa as notas através de articulações que atravessam a divisão natural do grupo das quatro colcheias faz com que o sentido métrico se torne algo difícil de ser notado:

The image shows a musical score for Example 25, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 1 (labeled 'c. 1') and ends at measure 5. The second staff starts at measure 6 and ends at measure 9. The third staff starts at measure 10 and ends at measure 13. The music is written in a treble clef with a 2/4 time signature. It features a melodic line with various articulations, including slurs and accents, and dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte). The phrasing is irregular, with slurs crossing the natural 4-beat divisions, making the metric sense difficult to discern.

Exemplo 25 - *Sonatina nº6* - I mov., m.d. cc.1-13

A partir do c. 10 onde se iniciam as alternâncias de fórmulas de compassos, a percepção métrica se perde de vez. Logicamente outros fatores entram em jogo aqui, tais como as articulações de fraseado e o movimento sincopado da m.e. (ver anexo), que não aparecem no exemplo, o que contribui para a assimetria da linha melódica.

A mesma coisa ocorre na frase inicial da *Sonatina nº7*, ex. 26. Seu tema inicial apresenta-se em alternância de diferentes fórmulas de compassos (2/2, 3/2 e 5/4).

Exemplo 26 - Sonatina nº7 - I mov., m.d. cc.1-12

Com exceção dos cc. 5-7, onde o motivo inicial é exposto com certa uniformidade, toda a linha melódica restante é fragmentada e formada por saltos. As frases irregulares aqui se tornam mais evidentes pelas notas acentuadas e pela destituição de sentido tonal do trecho.

O mesmo ocorre no exemplo 27 onde os dez primeiros compassos em 2/2 apresenta uma única linha melódica não acompanhada. Esta linha melódica mostra certo padrão nos quatro primeiros compassos devido ao desenho melódico onde as intervenções da m.e. ocorrem nas mudanças de compassos. A partir do c.5, a linha melódica passa a ser agrupada em frases de tamanhos diferentes, com pequenas intervenções da m.e. nos contratempos:

Exemplo 27 - *Sonatina n°8* - I mov., cc.1-11

Como vimos, para falar sobre o desenvolvimento melódico nas *Sonatinas* para piano de Guarnieri se torna imprescindível levarmos em consideração os aspectos rítmicos embutidos na melodia, pois esses aspectos dão a natureza irregular, assimétricas das frases, características de seu estilo. Essas frases assimétricas, de certa forma, coincidem com o exposto no *Ensaio*, mencionado no capítulo 1 sobre a ideia de ritmo, onde, segundo Mário de Andrade, a música popular brasileira ou mesmo a música folclórica tem processos de rítmica oratória desprovidos de métrica quadrada e, com isso, os compositores brasileiros deveriam se inspirar na prosódia do canto. Independente deste fato, esta flexibilidade melódica se torna um fator importante no entendimento de como essas frases deverão ser executadas pelo instrumentista.

2.4. Harmonia

O desenvolvimento da harmonia nas sonatinas para piano de Guarnieri, ou seja, as transformações harmônicas verificadas no seu discurso musical sugerem uma ampliação dos elementos utilizados²¹ e, conseqüentemente, um aumento progressivo da dissonância.

Freire (1984) separa sua análise harmônica das *Sonatinas* para piano em dois grupos: sonatinas n°1, 3, 4 e 5 onde as relações tonais ainda são mais evidentes, com uso

²¹ Elementos da harmonia tais como: tipos de acordes utilizados, tipos de escalas, diatonismo, cromatismo, progressões, entre outros.

mais intenso do modalismo e, num segundo grupo²² as *Sonatinas n° 2, n°6 e n°7*, onde seu estilo é atonal livre, com muita utilização do cromatismo, mais preocupado com o desenvolvimento intervalar e para além da funcionalidade harmônica. (FREIRE, 1984, p.137)

As análises das *Sonatinas* para piano feitas por Verhaalen (2001), Mendonça (2001) e Bencke (2010) corroboram a percepção de um distanciamento gradativo da tonalidade até precisamente a *Sonatina n°5*, quando o compositor transforma sua linguagem harmônica através de um atonalismo livre a partir da *Sonatina n°6*, acompanhado por uma utilização mais ampla da tessitura instrumental.

De fato, suas três últimas sonatinas apresentam-se mais complexas em termos harmônicos e estruturais em relação às anteriores: utilização mais acentuada do cromatismo, de acordes por superposição de quartas e quintas e, também, segundas e nonas. Isso, de certa forma, faz da dissonância um elemento comum no seu discurso, permitindo que outros elementos da estrutura musical reforcem pontos culminantes ou de relativo repouso.

2.5. Som - Textura

O emprego de uma textura polifônica é evidente em quase todos os movimentos de todo o conjunto das *Sonatinas*. É uma polifonia ora despreziosa, livre, sem a preocupação contrapontística de produzir processos fugados, como no segundo movimento da *sonatina n°8* e no primeiro movimento da *Sonatina n°5* apresentados abaixo, ora mais rebuscados onde podemos presenciar processos imitativos, contrapontos, *strettos*, culminando, como vimos, em dois movimentos estritamente fugados nas *Sonatinas n°3 e 6*.

Onde há melodia acompanhada, por exemplo, esse acompanhamento se dá como mencionamos acima, por divisão em vozes distintas, como no caso do II movimento da *Sonatina n°8*. Aqui, são visíveis as três vozes: baixo sincopado, as mínimas pontuadas e a linha melódica:

²² A pesquisadora não inclui a última *Sonatina* de Guarnieri, a de n° 8, provavelmente por questão de tempo da publicação da obra com a conclusão de sua tese.

Exemplo 28 - Sonata n.º 8 - II movimento, cc.1-3

De certa forma, essa divisão nas vozes dos baixos deixa mais claro ao instrumentista a possibilidade de diferenciação de toques para uma hierarquização sonora do trecho.

Na *Sonatina n.º 5*, início do I movimento, temos o tema inicial na m.d. acompanhado por outra linha melódica independente na m.e.. Esse tipo de escrita a duas vozes é muito comum entre os movimentos das sonatinas, em que a segunda voz, normalmente tocada pela m.e, é praticamente um contracanto da melodia principal, além de dar suporte harmônico a ela:

Exemplo 29 - Sonata n.º 5 - I movimento, cc.1-3

Nas *Sonatinas n.º 3* e *n.º 6* o discurso polifônico se materializa em fugas a duas vozes nos últimos movimentos de ambas: na terceira o tratamento modal dado à linha melódica está ancorado por funções harmônicas tonais enquanto que na fuga da sexta sonatina há uma perda do sentido funcional harmônico devido à própria linguagem utilizada:

Embora concebidas em períodos distintos dentro da produção do compositor²³ e, portanto, sujeitas às diferenças no tratamento dos elementos musicais, estas fugas se desenvolvem de maneira equilibrada nas alternâncias entre suas seções, ou seja, entre os episódios e as reexposições.

Os três movimentos da *Sonatina n° 2* assemelham-se a invenções a duas vozes, pois seus temas, principalmente no primeiro e no terceiro movimento, utilizam-se de notas simples e raramente aparecem blocos de acordes. Os principais temas desta sonatina são acompanhados por ostinato em uma das vozes.

Em muitos momentos, mudanças na textura passam a ser um elemento de contraste entre os temas ou entre as seções. A *Sonatina n° 4* é um bom exemplo de mudança de textura para caracterizar seus temas. Se observarmos seus dois temas no primeiro movimento verificaremos que o tema inicial (cc.1-25) é essencialmente rítmico enquanto que o segundo tema (cc. 33-48) é melódico. No terceiro movimento desta mesma sonatina, um rondó, as seções são caracterizadas por fortes mudanças rítmicas entre as seções intermediárias B, C e D. A seção que se repete, a seção A, inicia-se como melodia acompanhada, volta como em processo imitativo e reaparece mais uma vez como melodia acompanhada, mas com modificações.

Dinâmica

De maneira geral, Guarnieri recorre com frequência à utilização de diversos tipos de sinais de dinâmica e de articulação de notas no desenvolvimento do seu discurso musical.

Intensidades mais extremas, como *pp* ou *ppp* e *ff* ou *fff* são encontrados com mais frequências nas últimas sonatinas, coincidentemente onde o compositor mais se utiliza das regiões extremas do piano. Nestas *Sonatinas* estas intensidades extremas ocupam trechos mais extensos, como é o caso, por exemplo, do segundo tema do primeiro movimento da *Sonatina n° 6* onde o *f* percorre 25 compassos (cc.32-56) ininterruptos, ou 30 compassos em *f* ou *ff* (cc.35-64) do primeiro movimento da *Sonatina n°7*. Logicamente que sonoridades intensas ocorrem em todas, mas, no caso das outras sonatinas, ocorrem em trechos passageiros apenas para destacar pontos culminantes. Longos *pp* ou *ppp* ficam reservados para os movimentos intermediários.

Os sinais de articulação, tais como *staccatos*, *legatos*, *tenutos* (-), *marcados* (>), *sforzatos* e *martelatos* (^), além das chaves de aumento de diminuição gradativa de

²³ A fuga da *Sonatina n°3* data de 1937 e a da *Sonatina n°6* é de 1965.

intensidade, diferenciam temas, marcam frases e seções, enaltecem pontos culminantes, destacam determinada nota, grupo de notas ou acorde(s).

Dentre todos esses tipos de sinais de articulação utilizados por Guarnieri o que mais chama nossa atenção são as ligaduras de fraseados de diversos tamanhos, que podem abranger de duas notas até uma frase inteira com grande número de notas. Estas ligaduras são usadas exaustivamente em todas as *Sonatinas* e é um dos elementos que mais dificultam a lógica da execução das diferentes frases, pois requer um entendimento textual da partitura para percebermos a trama das frases interligadas umas com as outras, moldando certo diálogo entre elas. Além disso, requerem uma coordenação entre as mãos do pianista, pois geralmente, elas se apresentam assimétricas ou em defasagem umas com as outras devido à independência das vozes pela escrita polifônica.

3. ANÁLISE MUSICAL E EXECUÇÃO INTERPRETATIVA

A execução interpretativa de uma peça musical é para o músico intérprete o processo final e o objetivo mais importante advindos da sua relação com o texto musical (partitura) e também resultado de suas decisões interpretativas. Fatores históricos, relações entre os signos musicais e, ainda, questões próprias referentes à execução instrumental são facetas que devem também ser levadas em consideração na execução interpretativa.

Laboissière afirma a importância dos signos musicais na reflexão sobre interpretação:

...o conhecimento dos signos musicais apresentados em forma gráfica ou sonora – e suas características –, conduz o pensamento por um caminho lógico, se bem que subjetivado, o que faz a “diferença” na compreensão e na interpretação da música. Nesse caso não tem como se falar de música somente como “algo sensível”, mas entender a lógica dessa linguagem, absorver as causas desse “algo sensível”, os meios para o seu conhecimento e dominar a técnica necessária para gerar o gesto correspondente à sua expressão. É então que se determinam momentaneamente a apreensão, a idéia, a crença da completude na realização interpretativa daquela obra, exatamente pela diversidade que os signos comportam, em razão de não serem totalizantes e unívocos como significação musical. (LABOISSIÈRE: 2007, p.46 e 47)

Na afirmação acima, Laboissière sugere que a compreensão dos signos musicais é um primeiro passo no qual o intérprete vai se basear para suas decisões interpretativas já que eles podem conter ambiguidades na sua interpretação de intérprete para intérprete. Embora os signos possam representar na partitura algo sistematizado, ordenado, onde os elementos musicais estão dispostos de acordo com as intenções do compositor, sua realização final acaba sendo subjetivada pelo intérprete. Mas a decodificação da partitura musical não deixa de ser o começo do processo interpretativo.

Além disso, a interpretação dos signos musicais sofre influências as mais diversas, pois eles podem surgir contextualizados de acordo com determinada época ou mesmo estar inseridos a correntes musicais as mais diversas. Segundo o pianista e compositor Achille Picchi:

O código musical, embora estrito em muitas de suas atribuições significativas, de certa forma evolui para *conceituações* contextualizadas. Assim, as idéias estético-musicais de determinadas épocas ou correntes musicais podem retransformar sinais dinâmicos, linhas de fraseado, pontos de expressão que, considerados fora desse universo, se tomam por diferença interpretativa. É o caso, por exemplo, da ausência de marcação de linhas de fraseado em algumas obras do período barroco. Intérpretes são levados a pesquisar os modos de

execução da época através de relatos e métodos e assim recriar o processo fraseológico assumido como padrão, que é a base fundamental de reconhecimento estilístico. O que pode acontecer não só com a época, mas dentro da obra de apenas um compositor (o caso de Bach, por exemplo, é típico). A verdade interpretativa é, dessa forma, construída. E essa construção transforma-se em padrão distintivo do verdadeiro e do falso *aplomb* da interpretação da obra. (PICCHI: 2008, p.128)

Fatores históricos e estéticos musicais são elementos que podem perfeitamente influenciar a maneira como interpretamos os signos musicais, os mesmos signos utilizados nas diferentes épocas da história da música pelos mais diferentes compositores. Portanto, interpretação não deixa de ser também uma recriação do texto musical. Mesmo que o código musical possibilite ao compositor expor suas ideias de maneira sistematizada, sua realização prática depende de inúmeros fatores extra-musicais.

Com isso, acreditamos que nem tudo de uma obra musical possa ser explicado ou compreendido através da análise: tanto a obra em si quanto sua interpretação, e mesmo a execução instrumental passam por questões subjetivas inerentes, entre outras, à intuição artística. Por outro lado, a partitura musical, como resultado de uma realização concreta e intencional do compositor e sendo um recurso de expressão o mais próximo e exato possível do seu pensamento musical, deverá ser sempre um dos pontos de partida para qualquer tomada de decisão interpretativa. Seja por parte do analista musical ou do intérprete instrumentista.

Pierre Boulez (1925-2016), conhecido maestro e compositor francês e também grande pensador musical, escreveu livros e inúmeros artigos sobre os mais diversos vieses musicais. O compositor expõe sobre a análise musical propriamente dita e as etapas necessárias ao processo analítico de maneira geral:

[...] os constituintes indispensáveis de um método analítico ativo: deve-se partir de uma observação tão minuciosa e exata possível dos fatos musicais que nos são propostos; em seguida, deve-se encontrar um esquema, uma lei de organização interna que dê conta, com o máximo de coerência, destes fatos; vem, enfim, a interpretação das leis de composição deduzidas dessa aplicação particular. Todas essas etapas são necessárias; seria entregar-se a um trabalho de técnico inteiramente secundário não prosseguir até a etapa capital: a *interpretação* das estruturas; a partir daí, e daí somente, poderemos nos certificar de que a obra foi assimilada e compreendida. (BOULEZ, 1981, p.16)

Boulez fala claramente sob o ponto de vista específico dele como compositor e, por extensão, do compositor analista, já que um método analítico ativo deve conter “uma lei de organização interna que dê conta” dos fatos musicais contidos na partitura. Por fim, segundo Boulez, a interpretação das estruturas musicais seria então o objetivo principal de

todo esquema analítico e também de todo o processo analítico. Por outro lado, esta afirmação de Boulez não contempla o ponto de vista específico do intérprete instrumentista que, por natureza, apresenta no seu fazer musical questões específicas referentes à execução instrumental que a análise, por si só, não dá conta, tais como a maneira como projetamos a sonoridade de uma determinada passagem ou acorde, por exemplo. Questões acústicas e de performance (gestos de execução, por exemplo) não podem ser contempladas numa análise, mas influem na execução instrumental como um todo e, conseqüentemente, na execução interpretativa.

Sob o ponto de vista do intérprete, reiteramos que acreditamos que essa interpretação das estruturas musicais promovida pelo processo analítico tenha sua importância no campo da execução instrumental. Por outro lado, a finalidade da análise difere entre um analista e um intérprete, ou até mesmo entre um compositor: se para um as palavras têm que dar conta do resultado de sua análise, para outro o resultado sonoro deve advir de alguma forma de sua abordagem analítica, ou mesmo, sua análise deve influir positivamente nas suas tomadas de decisões interpretativas na execução instrumental.

A análise musical em si é uma disciplina autônoma e, por si só, quando bem realizada e fundamentada, tem sua importância dentro da musicologia. Segundo Dunsby e Whittall, dois dos maiores especialistas em análise musical da atualidade, a análise musical:

...não é somente uma disciplina de pleno direito, mas faz parte de um todo maior chamado musicologia, o estudo sério da música, e porque “estudo” é uma atividade intelectual, há sempre a impressão de que está sempre na contramão de certos aspectos da música como uma arte criativa e de *performance*, com a inspiração do compositor, com a intuição, estética e recepção crítica do ouvinte, e com as reações instintivas e interpretativas do executante. Muitos que estão envolvidos no ensino da música concordarão que os aspectos relativamente intelectuais e não intelectuais da sua disciplina são aspectos criativos, e de fato complementares. Necessita-se que não haja conflitos irreconciliáveis, mas sim uma interação proveitosa... (DUNSBY & WHITTALL: 2011, p.19)²⁴

Acreditando na autonomia dessa disciplina e enfatizando sua importância, tanto Dunsby quanto Whittall vêm como necessárias as interações de um trabalho extremamente intelectual com questões mais instintivas e interpretativas da execução instrumental e até da composição, entre outras. A experiência sonora da execução instrumental na mente do intérprete ou mesmo em seu ouvido interno provavelmente vai amparar os rumos de sua

²⁴ Tradução de Norton Dudeque, 2011.

análise e vai diferenciar o seu modo de fazer daquele do analista, na qual a sua percepção sonora da partitura como uma estrutura real estará sujeita às suas técnicas de análise.

Recentemente, a relação entre análise e execução interpretativa enquanto atividades autônomas têm sido repensada e reconsiderada principalmente por musicólogos com forte ligação com a prática instrumental e também por músicos instrumentistas que sentem uma necessidade maior de refletirem de maneira mais sistematizada sobre suas escolhas interpretativas. Aos poucos, a importância dada à análise musical sobre a execução interpretativa deixa de ser de subordinação desta em relação àquela: a constatação de que ambas são atividades igualmente complementares e independentes permite resultados mais interessantes e criativos oriundos desta importante interação entre a escrita musical e a execução instrumental.

A “intuição informada”, termo cunhado por John Rink e que deriva de um engajamento entre análise e execução interpretativa contém dois vieses que são caros a esta relação: a importância da intuição musical como algo original à criação artística e, igualmente, a importância da informação contida no texto musical como intenção composicional.

...Propus igualmente o termo ‘Intuição informada’, que reconhece a importância da intuição no processo interpretativo e também reconhece que existe considerável conhecimento e experiência por trás disso – em outras palavras, que a intuição não necessariamente surge do sentimento e nem de mero capricho. (RINK: 2002, p.36)²⁵

Para o intérprete o importante é saber lidar com a dinâmica que existe entre a sua intuição e o pensamento consciente que caracteriza o ato analítico. Neste processo entre o pensamento intuitivo e o consciente, o histórico de aprendizagem e vivências musicais e não musicais do intérprete, entre outros fatores, influi positivamente no resultado de sua execução e na sua lida com os elementos paramétricos de sua análise.

²⁵ “I also proposed the term ‘informed intuition’, which recognises the importance of intuition in the interpretative process but also that considerable knowledge and experience generally lie behind it – in other words, that intuition need not come out of the blue, and need not be merely capricious.” Tradução deste autor.

3.1. A análise musical para instrumentistas, segundo John Rink

John Rink, em seu artigo intitulado “*Analysis and (or?) performance*”, explora a análise musical voltada especificamente à execução instrumental, ou seja, ao intérprete e a dinâmica existente entre pensamento intuitivo e o consciente que caracterizam o ato da análise em relação a performance. (RINK: 2002, p.35)

Segundo Rink, o contorno (*shape*)²⁶ e não a estrutura é o mais importante para o executante, pois ele, apesar de ser algo um tanto quanto vago, é concebido temporalmente, ao contrário da estrutura (RINK: 2002, p.36). A temporalidade na música é algo inerente à execução. A música é percebida através do tempo, assim como a forma, diferentemente da sua estrutura que é fixa. Ainda segundo Rink, “...A temporalidade jaz no coração da execução e é portanto fundamental à análise do executante. Sua meta principal é descobrir o contorno da música, tanto quanto os meios de projetá-la, por contraposição a estrutura...”²⁷

Para Rink, “...a partitura não é “a música”; a “música” não se restringe à partitura...”²⁸ Assim, os elementos analíticos podem ser influenciados de certa forma por considerações sobre estilo, gênero, tradição de execução interpretativa, técnica, instrumento e as qualidades artísticas do intérprete. Portanto, segundo Rink, nem sempre as decisões impostas pela análise devem ser levadas em consideração e a “intuição informada” deve guiar ou ao menos influenciar o processo analítico. (RINK: 2002, p.39)

Outro fator importante inerente ao processo analítico diz respeito aos eventos musicais propriamente dito e a maneira de narrar o que é mais importante, ou o que deve ser destacado do discurso musical que seja relevante à execução instrumental. Entra em jogo neste processo uma das coisas mais delicadas e difíceis de realizar que consiste na escrita da análise propriamente. É muito comum a descrição excessiva dos eventos musicais ao tomar partido de alguma decisão interpretativa importante.

Rink enfatiza que sem uma descrição gramatical e uma identificação geral ou específica da função dos elementos musicais dificilmente se teria uma interpretação viável e isto se dá à primeira vista pela “intuição informada” mencionada acima. Posteriormente,

²⁶ A palavra inglesa *shape* deve ser entendida aqui como contorno, desenho, como algo que tem uma forma particular, inerente à própria obra, diferentemente da palavra *form* que designa algo pré-estabelecido, como é o caso da forma sonata, por exemplo.

²⁷ “...Temporality lies at the heart of performance and is therefore fundamental to ‘performer’s analysis’. Its primary goal is to discover the music’s ‘shape’, as opposed to structure, as well as the means of projecting it... » (RINK : 2002, p.39). Tradução deste autor.

²⁸ “...The score is not ‘the music’; ‘the music’ is not confined to the score...” (RINK : 2002, p.39)

um exame mais pormenorizado de como os vários elementos opera na peça requer algo além dessa intuição.

De qualquer forma, determinar quais são os aspectos da música que devem ser destacados ou colocados em evidência e aqueles que devem ficar em segundo plano é a função básica da análise e, para tanto, deve entrar em jogo a razão, a experiência e a intuição do intérprete.

Como forma de atender às necessidades dos intérpretes quanto à maneira de expor o que acontece na música de forma mais consciente e que esteja de acordo ou o mais próximo possível com a natureza prática da execução instrumental, Rink elenca seis parâmetros de análise como forma de enriquecer o processo analítico. Estes parâmetros analíticos estão baseados na temporalidade e no contorno musical como fundamentais para uma investida analítica:

- Identificação de planos tonais básicos e divisões formais: a forma da música e seus alicerces tonais em termos diacrônicos, revelando as principais seções e subseções, plano tonal e outros aspectos relevantes. O sentido de forma enquanto processo é o que realmente interessa ao intérprete.

- Gráficos de tempo: gráficos de flutuação de tempo podem ser úteis aos intérpretes enquanto eles constroem a sua interpretação. Determinar as divisões do tempo numa peça destacando nuances de aceleração ou *ritardandos* que ocorrem durante a execução. Embora seja um tipo de análise um tanto quanto inexata, pelo registro manual do contorno dos tempos, seria o mais próximo possível de como a música é ouvida pelo intérprete, uma imagem do processo temporal. Os processos diacrônico e sincrônico sintetizados nos gráficos estão na maneira como os intérpretes geralmente concebem a música.

- Gráficos de dinâmica: da mesma forma que os gráficos de tempo, o gráfico de flutuação de dinâmica é um diagrama onde ambos o diacronismo e o sincronismo, inerentes à execução, estariam delineados. As principais indicações de dinâmica seriam dispostas de acordo com os compassos, projetando um contorno no tempo (uma curva de intensidade) através de uma representação gráfica com pontos culminantes e de declínios.

- Análise do contorno melódico e dos motivos / ideias: de certa forma, a ideia aqui não é detectar motivos ou o conjunto de notas da melodia na partitura. A representação musical no ouvido interno do intérprete é pouco semelhante à partitura e à medida que se constrói a interpretação, a notação se transforma numa série de atos físicos correspondendo a imagens mentais de diversos tipos. O contorno da linha melódica se desenvolve na mente dos intérpretes como uma linha desenhada num papel, que pode ser contínua ou não, com altos e baixos de acordo com os registros, que desenharam a trajetória melódica.

- Preparação a uma redução rítmica: Rink sugere aqui uma espécie de técnica de redução rítmica para auxiliar na percepção relacionada às estruturas de frase, períodos ou seções. Desta técnica reducionista surgiria um diagrama que mostraria o nível de extensão, contração, elisão dessas frases, períodos ou seções dentro do discurso musical.

- Renotação da música: consiste de artifícios de se reescrever certas passagens onde sutilezas rítmicas, nuances de dinâmica, ritmos ocultos, por exemplo, são especialmente difíceis de serem notadas pela partitura. Até mesmo a distribuição das partes entre as mãos do pianista, esta notação alternativa pode ser proveitosa.

Por fim, Rink enfatiza que a análise tem sua utilidade, mas também suas limitações – seja ela realizada de maneira intuitiva ou deliberada – e que a música, enquanto manifestação artística está acima de qualquer modo de abordagem que tenha por finalidade única e exclusivamente em compreendê-la. Saber projetá-la é o que importa e o sucesso da execução instrumental é medido pelo intérprete e a plateia, não tanto pelo rigor de sua análise ou acuidade técnica, mas por síntese musicalmente coerente e convincente dos elementos musicais em jogo.

4. ANÁLISE DAS SONATINAS E IMPLICAÇÕES INTERPRETATIVAS

A partir de elementos formais básicos em relação às sonatinas, procedemos nossa abordagem com base em aspectos interpretativos que julgamos importantes como norteadores de uma visão interpretativa pessoal, levando em consideração particularidades inerentes à execução instrumental.

As análises apresentadas neste trabalho estão baseadas nos principais tópicos levantados por John Rink em seu texto intitulado “*Analysis and (or?) performance*”, conforme o conceito de temporalidade proposto por esse autor. A partir dos tópicos apresentados e explicados no sub item do capítulo II (A análise musical para instrumentistas, segundo John Rink), esta análise promove uma adaptação livre dos tópicos contidos nesse texto, procurando ajusta-la ao contexto da obra e de seu autor.

Este capítulo está dividido em tópicos pelos quais serão realizadas as abordagens de aspectos interpretativos de cada um dos movimentos das oito *Sonatinas para piano*. São eles: Estrutura Formal, Aspecto Melódico, Rítmico, Tempo, Dinâmica e Pianismo. Antes das observações relativas a cada um desses itens, apresentamos para cada uma das sonatinas analisadas, um texto com algumas informações preliminares sobre aspectos gerais relevantes e que caracterizam a Sonata em questão como um todo.

Dentro de Estrutura Formal, elaboramos tabela onde delimitamos:

- seções: a exposição, o desenvolvimento e a reexposição e seus respectivos compassos;
- subseções: estão relacionadas aos temas e seus complementos, a transição quando houver e a coda e seus respectivos compassos;
- centros: os centros estão relacionados as notas predominantes na subseção ou seção em que está inserida, de acordo com o conceito de centricidade desenvolvido por J. Straus em *Introduction To Post-Tonal Theory*.

Na maioria dos casos, os compassos que abrangem as extensões das seções e subseções terminam nos mesmos compassos que se iniciam as seções ou subseções seguintes. Isso se dá por causa do sentido de conclusão das mesmas. Em alguns casos, as conclusões dessas seções ou subseções se dão nos compassos anteriores ao início das seções ou subseções subsequentes.

Em relação ao Aspecto Melódico – Rítmico procede-se à análise dos aspectos rítmico-melódicos de temas, motivos, frases, semi-frases e demais partes complementares com o intuito de destacar detalhes relevantes entre esses elementos e estabelecem-se

relações hierárquicas de importância para a execução interpretativa. Aspectos harmônicos, quando importantes, podem estar relacionados também a esses parâmetros.

Tempo e Dinâmica – Em relação ao tempo, verificamos como o andamento se comporta no decorrer de cada um dos movimentos e as principais mudanças que ocorrem entre as seções e subseções dos temas e entre os temas, bem como se essas mudanças influenciam os demais parâmetros analíticos. Em relação à dinâmica, averiguamos as principais mudanças nos níveis de intensidade entre seções, subseções e temas. Verificamos ainda se há relações entre as oscilações de tempo e de dinâmica e quais outros elementos musicais podem estar colaborando com essas mudanças.

Pianismo – analisam-se aspectos da escrita pianística que promovem uma escritura estilística própria do compositor, tais como elementos de influência externa, constâncias ou costumes de escrita, ambiências sonoras (efeitos) que acabam sugerindo detalhes de interpretação importantes para o pianista. Esse viés analítico torna-se interessante e necessário para a execução interpretativa por conter detalhes expressivos que podem estar por trás da própria escrita pianística, ou seja, determinados detalhes interpretativos podem ter sua explicação não advinda de uma análise estrutural apenas, mas através da história ou estilo de uma determinada época ou compositor.

Por se tratar de um conjunto de obras que apresentam basicamente as mesmas características formais e estruturais, é possível, e até esperado, que este estudo analítico reconheça particularidades comuns entre as sonatinas. Nesse caso, evitamos a repetição desses detalhes que já foram motivo de destaque anterior ou, ainda, que não apresentam relevância aos objetivos propostos nesse trabalho.

Em relação ao cruzamento de informações analíticas entre cada um dos parâmetros analisados, informamos que particularidades inerentes a um determinado parâmetro podem ser melhor explicado em outro parâmetro se a relação entre ambos forem muito próximas: por exemplo, se determinado padrão rítmico estiver forte relação com questões de dinâmica, esse padrão rítmico pode ser melhor observado sob o ponto de vista da dinâmica e/ou vice-versa.

4.1. SONATINA Nº1 (1928)

Composta em 1928 e dedicada a Mário de Andrade, esta obra inaugural do conjunto das oito *Sonatinas* para piano é uma das primeiras obras pianísticas do compositor, juntamente com a *Dança Brasileira* e *Canção Sertaneja*. De todo o conjunto, esta obra tem dimensões modestas em relação a todas as outras *Sonatinas* analisadas.

De maneira geral, as dimensões desta primeira sonatina quanto à tessitura instrumental e à dinâmica permanecem em torno do *Sol1* e *Lá5* e entre o *p* e o *f* respectivamente, e em alguns momentos alcançando sonoridades mais extremas como *pp* e *ff* (fortíssimo principalmente no final do terceiro movimento e pianíssimo apenas nos últimos compassos do 1º e 2º movimentos). Considerando que boa parte do movimento fica entre *p* e *f*, além de mostrar uma preferência por sonoridades mais moderadas e tessitura reduzida – Guarnieri demonstra equilíbrio na utilização de sonoridades mais amplas, dadas as características comedidas.

Nos três movimentos predominam diferentes acentos, principalmente *martelatos* (^), *marcados* (>) e *tenutos* (-). A variedade e a constante utilização destes recursos constitui importante meio de expressividade para o compositor diferenciar e caracterizar seus temas, além de diferenciar vozes. Esta é uma característica geral sua e que o acompanhará por todo o ciclo das *Sonatinas*.

Nos primeiro e segundo movimentos especificamente, é interessante observarmos como o compositor flexibiliza a pulsação da execução através das mudanças metronômicas frequentes. Além de aumentar as possibilidades expressivas e de contraste nos movimentos, requer do pianista certo controle na caracterização desses diferentes estados de ânimo.

Como já mencionamos, em nenhum momento há marcação de pedal nesta e em todas as outras *Sonatinas*. As notas pedais, principalmente nos primeiro e terceiro movimentos, foram um dos parâmetros para a decisão da utilização do pedal tonal e do *sustain* (pedal direito). Isto vai servir igualmente na utilização dos pedais nas outras *Sonatinas*.

(I movimento) - *Molengamente***Estrutura Formal**

Seções	Exposição - A		Desenvolvimento - B			Reexposição - A			
Compassos	01-61		62-104			109-138			
Subseções	Tema A	Tema B	Tema A	Tema C	Tema A	Transição	Tema B	Tema A	Coda
Compassos	01-33	33-61	62-77	78-87	88-104	105-109	109-122	122-138	138-145
Centros	<i>D-C</i>	<i>D-G</i>	<i>D-F</i>	<i>F</i>	Desenv. escalar de tons inteiros		<i>G</i>	<i>D-G-C</i>	<i>C</i>
Expressividade	molengamente	Com alegria	molengamente	Marcado o canto			Com alegria	molengamnte	

Tabela 25 – Estrutura formal da *Sonatina nº1* – I mov.

Este primeiro movimento, escrito na forma sonata, apresenta seções bem definidas, temas cujas melodias se desenvolvem em pares, ou seja, em frases antecedentes seguidas por consequentes (perguntas e respostas) e onde os centros seguem basicamente o sentido tonal modal. Seus dois temas apresentam-se sobre ostinatos ritmicamente contrastantes entre si: o ostinato será uma característica comum nos acompanhamentos dos temas das sonatinas de maneira geral. O desenvolvimento apresenta ainda um terceiro tema contrastante em relação aos temas anteriores. Na reexposição o tema A e o tema B aparecem trocados em relação à exposição.

Aspecto Melódico – Rítmico

Podemos observar nos exemplos a seguir que os andamentos alterados através das mudanças metronômicas, o contorno melódico das frases, as diferentes indicações expressivas entre elas, o uso de sinais de dinâmicas diferentes e a regularidade rítmica do Tema A em relação ao sincopado dos Temas B e C caracterizam os níveis de contrastes entre eles: o Tema A tem caráter mais lírico e *cantabile* em relação ao Tema B que se apresenta mais marcado e ritmado e o Tema C mais movimentado melodicamente:

Molengamente ($\downarrow = 63-72$) Bem fora o canto

c. 2 *mf*

sempre ligado e piano

Dm⁶ G⁶ C⁶

Exemplo 32 – Tema A - *Sonatina n°1* - I movimento, cc.2-9

c. 34 *Um pouco mais depressa* ($\downarrow = 96$)

com alegria

G⁶ D⁶ G⁶ D⁶ G⁶

Exemplo 33 – Tema B – *Sonatina n° 1* - I movimento, cc.34-38

c. 78

marcado o canto

C⁷ F⁶ C⁷ F

Exemplo 34 – Tema C – *Sonatina n° 1* - I movimento, cc.78-81

Existem mudanças metronômicas na apresentação de cada tema, como podemos observar nos exemplos acima. Colaboram ainda para estas mudanças outros elementos tais como os *legatos* das frases do Tema A, formados quase exclusivamente por graus conjuntos. A estabilidade harmônica proporcionada pelo repetido ostinato dão à linha melódica um caráter mais lírico e *cantabile*. Nos Temas B e C os *marcados* e *tenutos* exigem maior vigor na execução, principalmente nas síncopas e contratempos ocasionados pelos acentos no final de cada compasso do Tema B. Além disso, um ritmo harmônico mais rápido, ainda nos Temas B e C, faz com que estes Temas sejam mais movidos em relação ao Tema A.

O aumento do número de vezes que há na apresentação dos Temas B e C em relação ao Tema A nos permite perceber que, além de colaborar para uma maior intensidade sonora, exige do pianista um grande controle sonoro para projetar as diferentes vozes da polifonia, além de um tratamento e planejamento dos planos sonoros.

Tempo e Dinâmica

Em relação ao tempo, a mudança na velocidade dos tempos por mudanças metronômicas entre os temas tem sua importância não apenas por permitir flexibilização na pulsação, mas também por caracterizar os diferentes estados de ânimo ou de humor entre eles. Como vimos, essas mudanças estão associadas aos contornos melódicos, às mudanças na rítmica, aos sinais de dinâmica e às mudanças harmônicas:

Seções	Exposição - A		Desenvolvimento - B				Reexposição - A		
Compassos	01-61		62-104				109-138		
Subseções	Tema A	Tema B	Tema A	Tema C	Tema A	Transição	Tema B	Tema A	Coda
Compassos	01-33	33-61	62-77	78-87	88-104	105-109	109-122	122-138	138-145
Dinâmica	<i>p-mf</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>			<i>f</i>	<i>p-mf</i>	<i>p-pp</i>
Tempo	♩ = 63-72	♩ = 96	♩ = 63-72				♩ = 96	♩ = 63-72	

Tabela 26 - Tempo e dinâmica da Sonatina nº1, I mov.

A tabela acima mostra que a única mudança na velocidade do tempo que se destaca é na apresentação do Tema B. Interessante notar que não existe uma preparação da passagem do tempo mais lento (Tema A) para o tempo mais rápido (Tema B). Em ambas as vezes que isso ocorre, precisamente nos c. 33 e 109, o compositor escreve “*com alegria*” e, além de mudar a indicação metronômica, ele introduz imediatamente o ostinato do Tema B, repentinamente mudando o humor do trecho. O inverso, do rápido para o mais lento, ou seja, no retorno do Tema B para a volta ao Tema A, ocorre sempre por *rallentando*.

Em relação à dinâmica notamos que, para os Temas A e C, o nível permanece em torno do *mf* e o Tema B em *f*. *Crescendos* e *decrescendo* estão associados à frases ascendentes e descendentes para qualquer um dos três temas. A tabela acima mostra a movimentação apenas no que se refere aos graus dinâmicos, não mencionando as inúmeras chaves de aumento e diminuição de intensidade associadas às variações agógicas:

De maneira geral o *mf* é o eixo dinâmico pelo qual o movimento se desenvolve. Observamos que a intensidade sonora deste movimento permanece em torno do *mf* e *f*, sendo que o *f* está relacionado ao Tema B. Na prática, são níveis de sonoridade que são próximos e, portanto, deve-se cuidar para não criar súbitos contrastes dinâmicos.

Pianismo

A utilização de ostinatos na apresentação dos temas A e B desta *Sonatina* é um procedimento composicional fundamental ao pianismo deste movimento. Estes ostinatos têm características comuns, tais como seu movimento quase que ondular, as semínimas pontuadas na linha superior, além das notas mais graves que caracterizam a linha do baixo pela qual os centros harmônicos se deslocam. Estas notas mais graves, caracterizando-se como notas pedal, produzem maior efeito no ostinato do tema B (cc.33-60). Aqui, a utilização do pedal tonal possibilitaria o prolongamento da sonoridade das notas pedais do baixo, dando mais liberdade na utilização do pedal *sustain* nas frases da m.d., principalmente no trecho entre os cc. 53-60 onde a m.d. executa duas vezes com sobreposição de sinais de articulação (*marcados e tenutos*):

The image shows a musical score for piano and right hand. The piano part (bottom staff) has a rhythmic ostinato of eighth notes with a 'ped. sustain' marking at the beginning and 'ped. tonal' markings below the notes. The right hand part (top staff) has a melodic line with 'marcados' (accents) and 'tenutos' (tenuto marks) above the notes. A 'rall un pouco' marking is placed above the right hand part towards the end of the excerpt. The measure number 'c. 56' is written above the first measure of the piano part.

Exemplo 35 - *Sonatina nº1*- I mov., cc. 56-60

No trecho acima, o gesto de escrita para piano com os *marcados* das notas pedais e as terças sincopadas, por exemplo, nos remetem a uma escritura que lembra uma típica escrita violonística, algo com característica de sonoridade de um violão através das terças caipiras, tão comum ao estilo do compositor.

A partir do c.89, na seção de desenvolvimento, uma mudança repentina de escrita quebra momentaneamente a textura do movimento como um todo: a textura passa a ser coral, onde uma variante do tema A é apresentada sob uma escala de tons inteiros. Existe, portanto, uma interrupção passageira na utilização dos ostinatos dos temas A e B que são preponderantes neste movimento para a entrada dessa variante de A:

Exemplo 36 - Sonatina n°1- I mov. – cc.88-96

A utilização da escala de tons inteiros nessa variante do tema A em textura coral muda momentaneamente o caráter do movimento, até então marcada pelos constantes ostinatos de ambos os temas. Repentinamente, por oito compassos, a harmonia com tendência modal passa para outra em tons inteiros, uma das características peculiares da música do século XX e, em particular, aos compositores impressionistas que tinham uma predileção por sonoridades resultantes da melodia baseada na relação escalar de tons inteiros.

(II movimento) - *Ponteado e bem dengoso*

Estrutura Formal

Seções	A	B	C	B'	A	Coda
Compassos	1 – 8	8-16	16 - 20	20 – 28	28 – 34	34 - 38
Tonalidade	<i>e</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B – (C – F) – B</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
Expressividade	Ponteado e bem dengoso	Cantando amplamente			Ponteado e bem dengoso	

Tabela 27 - Estrutura formal da Sonatina n°1 - II mov.

O segundo movimento foi concebido em típica forma ternária de canção e tem uma escrita polifônica. A seção A se apresenta como uma introdução e encerramento da canção com andamento ligeiramente mais movido do que as seções intermediárias, como veremos mais adiante.

A funcionalidade harmônica está presente em todo este movimento e, sendo assim, consideramos as notas na tabela acima como tonalidades e não dentro do conceito de centricidade, como fizemos nos outros movimentos.

Aspecto melódico – Rítmico

Este movimento está concebido inteiramente em linhas (vozes): a linha superior onde a melodia principal é ouvida, a linha do contralto que na maior parte das vezes faz contraponto com a linha superior, o tenor que complementa as vozes e muitas vezes, com suas síncopas, provoca apojeturas e retardos na harmonia e os baixos com sua condução harmônica.

A linha melódica desta canção, apresentada nas seções B, C e B', tem como elemento principal o seguinte motivo rítmico-melódico:



Exemplo 37 – *Sonatina n.º1*- II mov. - Motivo rítmico-melódico principal

Anacrústico, este motivo é o elemento motor de expressividade de toda a parte central deste movimento. Recaem sobre ele dois diferentes sinais de articulação (*tenutos* e *marcados*) e de dinâmica (*mf* e *ff*), reforçando sua importância como elemento condutor de expressividade da linha melódica.

Dinâmica e Tempo

A extensão dinâmica deste movimento permanece em níveis intermediários, como no movimento anterior. O *ff* do c.24 a 25 está associado muito mais a uma intensidade melódica, de carga expressiva, do que propriamente harmônica, ainda que o surpreendente dó maior tenha aparecido no c.24, dando novo sentido a melodia. Na tabela abaixo, expomos o percurso da dinâmica e as mudanças ocorridas em relação ao tempo:

Seções	A	B	C	B'	A	Coda
Compassos	1 – 8	8 - 16	16 - 20	20 – 28	28 – 34	34 - 38
Tonalidade	<i>e</i>	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B – (C – F) - B</i>	<i>e</i>	<i>e</i>
Dinâmica	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>ff-f-mf</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>
Tempo	♩ = 80	♩ = 63			♩ = 80	

Tabela 28 - Dinâmica e Tempo - *Sonatina n.º1*, II mov.

De acordo com a tabela acima, observamos que as mudanças na intensidade dinâmica estão associadas às mudanças de andamento: nas seções intermediárias B, C e B' a intensidade dinâmica é ampliada na medida em que o andamento torna-se mais lento, reforçado ainda pelos *rallentandos* e fermatas que ocorrem no decorrer das seções. Com isso, uma grande expressividade da linha melódica torna-se preponderante para a execução interpretativa dessas seções. Por sua vez, a seção A, com um andamento ligeiramente mais rápido e uma intensidade mais reduzida, apresenta-se como elemento de introdução e de conclusão do movimento.

Pianismo

De todos os segundos movimentos das sonatinas para piano de Guarnieri, este é o mais diretamente saudosista no sentido de conter fortes referências a elementos musicais oriundos da música popular sem uma eruditização excessiva no tratamento desses elementos.

O compositor, em uma nota interpretativa escrita na própria partitura sobre este movimento, esclarece como deve ser concebida a agógica da peça e o seu caráter: “Esta modinha deve ser tocada sem rigor no tempo, mas bem cantada a melodia, e os contracantos imitando o bordonejo do violão”.

O próprio compositor menciona como ele quer que soe este movimento, ou seja, de acordo com uma modinha. Alguns fatores da escrita pianística levam a uma escritura que nos remete à expressividade característica da modinha ou mesmo de uma seresta:

- mudança de tessitura melódica: seção A (*Si1* ao *Lá3*) e seções B, C e B' (*Mi3* ao *Lá5*). Funcionando como uma moldura ao tema da modinha, os cc. 1-8 e 28-38 da seção A e da Coda respectivamente introduzem e encerram a canção. A execução da melodia nos graves nesta seção, de acordo com os dizeres “*Bem fora o bordonejo*”, dá a dica de diferenciação timbrística em relação à melodia que se inicia no c.8, ou seja, a sugestão de uma sonoridade violonística dessa seção A deve-se contrapor a cantoria sugerida pela linha melódica a partir do c.8;

- aumento de linhas melódicas: Seção A (cc.1 a 8) a três vezes e seções B, C e B' (cc. 8 a 27) a quatro vezes. Nas seções centrais B, C e B' as quatro vezes estão intimamente interligadas entre si. Nestas seções centrais o mais importante de ser destacado é o diálogo entre a linha superior e os contracantos das vozes intermediárias.

(III movimento) - *Bem depressa*

Estrutura Formal

Seções	A	B	A'	Coda
Compassos	1 - 32	33 - 57	58 - 73	74 - 83
Centros	A	A-C	A	A
Expressividade	Bem depressa			

Tabela 29 - Estrutura formal da *Sonatina n.º1* - III mov.

Aspecto Melódico – Rítmico

Na seção A, eminentemente rítmica, o *tresillo* aparece como ritmo motor. Como vimos anteriormente, este padrão rítmico baseado na proporção 3:3:2 como se fossem uma alternância de dois compassos de subdivisão ternária com um de subdivisão binária é comum nas sonatinas. Nos cc.1-4 as quintas e quartas da m.e. marcam o padrão rítmico do *tresillo*:

Exemplo 38 - Padrão rítmico, *Sonatina n.º* - III mov., cc.1-4

O mesmo vale para a sequência descendente de quintas entre os cc.5-12 onde os *sfz* também destacam o padrão rítmico do *tresillo* mencionado anteriormente:

Exemplo 39 - Padrão rítmico, *Sonatina nº1*- III mov., cc.5-6

Esse padrão fica ainda mais evidente a partir do c.13 com as terças alternadas:

Exemplo 40 - Padrão rítmico, *Sonatina nº1*- III mov., cc.13-16

A seção B, a partir do c. 33, o tema principal do movimento se inicia a quatro partes (vozes): a melodia da parte superior em *martelato*, a parte intermediária formada pelas semicolcheias alternadas entre a *m.d.* e a *m. e.*, as colcheias em *tenuto* e as quintas em mínimas do baixo (notas pedal):

Exemplo 41 - Tema da seção B, *Sonatina nº1*- III mov., cc.35-38

Conforme acima, a hierarquia resultante da junção das três partes mencionadas é, em primeiro plano, a linha melódica em *martelato* apoiada as quintas do baixo e as colcheias em *tenuto* e, em segundo plano, o pequeno cromatismo das semicolcheias

intermediárias misturadas pelo pedal *sustain*. Esse tipo de sonoridade perdura por toda a seção B.

Dinâmica e Tempo

Como dissemos anteriormente, este movimento tem características de uma dança ritmada, parecendo-se até mesmo com uma tocata, por seu caráter fortemente articulado das semicolcheias ininterruptas. Sua dinâmica, com sonoridade entre o *f* e o *ff*, além dos diversos acentos, acompanha o tempo, que não se altera, como observamos na tabela abaixo:

Seções	A	B	A'	Coda
Compassos	1 - 32	33 - 57	58 - 73	74 - 83
Centros	A	A-C	A	A
Dinâmica	<i>f</i>	<i>f-ff</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>
Tempo	Bem depressa ♩ = 106			

Tabela 30 - Dinâmica e Tempo - *Sonatina n°1*, III mov.

Fora os dois únicos momentos em que há um *rall* (cc. 17 e 57), o andamento constante em *f* imprime certa tensão que não se arrefece até o final, tendendo a um final brilhante. Neste sentido, é interessante observarmos o que ocorre especificamente entre os cc.53-57: o gradual aumento no número de vozes neste trecho é equilibrado pela diminuição súbita da intensidade sonora para *p* após um *sfz* no c. 53 seguido de novo aumento de intensidade. O *stretto*, a partir do c. 55, inesperadamente desemboca numa outra diminuição de intensidade com *rall* que ocorre no c. 57:

Exemplo 42 - *Sonatina n°1*- III mov., cc.53-57

Contrariando a expectativa de um aumento no volume sonoro no trecho acima, por causa principalmente dos *marcatos*, o compositor diminui surpreendentemente o nível de tensão sonora por duas vezes para a retomada da seção A, no c. 58. Isso produz

interessante contraste e permite uma distensão ou afrouxamento no impulso das repetidas semicolcheias em relação aos *marcados* das colcheias. Por isso, um corte de sonoridade para a retomada da seção A, a partir do c.58, dá um novo folego para um final vibrante de grande intensidade sonora.

Ainda na seção B, o compositor explora três tipos de acentos: *martelatos* (^), *marcados* (>) e os *tenutos* (-), além das semicolcheias repetidas que não levam acento nenhum. Estes acentos ocorrem simultaneamente em pares, mas nunca os três aparecem ao mesmo tempo. Por isso, a dificuldade nesta seção B está em diferenciar os níveis sonoros, como observamos no trecho abaixo:

The musical score for Example 43 is a piano piece in 2/4 time, spanning measures 49 to 52. It is written for both the right and left hands. The right hand features a complex rhythmic pattern of repeated eighth notes, often beamed together, with various accents (caret (^) and greater-than (>) symbols) placed above the notes. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes, also with accents. The piece begins at measure 49 and concludes at measure 52. The dynamics are marked as piano (p) at the start and fortissimo (ff) in the final measures. The notation includes slurs, ties, and specific articulation marks to guide the performer.

Exemplo 43 - *Sonatina n°1* - III mov., cc.49-52

A diferenciação de toque se torna necessária para se evitar que eles se igualem na execução quando sobrepostos: semicolcheias menos intensas em relação aos *martelatos* e *marcados*, o primeiro mais marcado que o segundo. Além disso, outro problema surge para o pianista no trecho acima e em quase toda a seção B: a saturação da sonoridade, pois o compositor se utiliza amplamente da região central, o que pode anular o efeito dos diferentes sinais de articulação.

Pianismo

Segundo Bencke (2010, p.73), este movimento sugere uma Catira, dança do folclore brasileiro de influência sertaneja, onde o ritmo é marcado pela batida dos pés e das mãos dos dançarinos, ou até mesmo, segundo Mendonça (2000, p.406), um Cateretê paulista.

Este movimento, pela sua característica regularidade rítmica, é constituído por pulsos ininterruptos de semicolcheias. Estas semicolcheias produzem uma rítmica percussiva fortemente acentuada e se apresentam de diversas formas, tais como em quintas na m.d. e alternâncias das semicolcheias entre a m. e. e m. d. do pianista:

Exemplo 44 - *Sonatina nº1* - III mov – cc.5,13,38

A regularidade destes padrões rítmicos mostrados acima representa o motor deste movimento: repare que os dois primeiros trechos obedecem ao padrão rítmico derivado do *tresillo* que, como vimos, constitui-se numa rítmica sincopada muito comum na música de Guarnieri e, o terceiro trecho (c.38), o cromatismo das semicolcheias dá sustentação à melodia sincopada. As notas pedal que observamos nos exemplos ocorrem em quase todo o movimento: elas podem ser sustentadas com a utilização do pedal tonal, pois proporciona maior liberdade no uso do *sustain* para as articulações que ocorrem na linha melódica e dá condução harmônica ao discurso.

4.2. SONATINA Nº2 (1934)

Dedicada à pianista brasileira radicada em Londres Vanya Elias-José, esta obra é a mais curta sonatina de todo o conjunto. Ela se destaca das suas vizinhas *Sonatinas n.º1* e *n.º3* devido ao seu material harmônico e melódico tendendo a um pós-tonalismo: segundo Verhaalen, neste trabalho experimental o compositor passava por um “período de namoro com o atonalismo, experimentando o estilo não tonal.” (VERHAALLEN: 2001, p.154)

Esta obra é representativa de um período em que Guarnieri flertava com obras atonais de compositores da segunda escola vienense, entre outros. Numa declaração sua a musicóloga Marion Verhaalen, o compositor afirmou que por volta de 1934 sentiu que o atonalismo não lhe interessava e que começou escrever obras livres de sentido tonal, de tonalidade indeterminada, mas não atonais. Essa *Sonatina n.º2* dessa época comprova esses argumentos, pois existem muito trechos em que não é possível estabelecer a funcionalidade harmônica. Há uma diferença na sua linguagem harmônica em relação à *Sonatina n.º1* e também a *Sonatina n.º3*.

Com isso, essa obra apresenta sonoridade típica proveniente de influências características da música do século XX tais como cromatismo, escalas de tons inteiros, agrupamentos de escalas octatônicas, centros harmônicos ambíguos, modalismos, além de compassos irregulares, polimetria e muitas frases assimétricas.

Apresenta-se bastante reduzida em tessitura, pois toda ela está escrita na clave de sol e também em textura por causa do reduzido número de notas nos três movimentos, com ausência quase que total de acordes: o primeiro movimento é um diálogo a duas vozes. O segundo e terceiro movimento apresentam-se a três vozes, mas soam como se estivessem em apenas duas vozes, pois duas delas aparecem ora alternadas (2º movimento) ou utilizando-se de mesma nota (3º movimento).

(I movimento) *Alegre, com graça*

Estrutura Formal

S.	Exposição			Desenvolvimento	Reexposição		
Cc.	1 – 46			52 – 87	87 - 116		
Sub.	Tema A	Tema B	Transição		Tema A'	Tema B'	Coda
Cc.	01/26	27-46	47-52		87-108	109-116	117-118
Ce.	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>C</i>		<i>C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>

Tabela 31 - Estrutura formal da *Sonatina n°2* - I mov.

Um dos mais curtos primeiros movimentos de toda a série das oito *Sonatinas*, seu caráter breve é sentido pelo número reduzido de notas, projetada apenas em duas linhas e por uma diminuição no tamanho das seções em relação a outras *Sonatinas*. Este movimento apresenta dois temas contrastantes: o tema A marcado pelo ostinato da m.e e o tema B, a duas vozes, de caráter mais movido e apresentando uma polifonia se comparado ao tema anterior, homofônico. A seção do desenvolvimento trabalha processos imitativos de material proveniente do Tema A e apresenta quase sem modificação o Tema B numa região mais aguda sem desenvolvê-lo. A reexposição é ainda mais breve: os dois temas são reapresentados incompletos.

De maneira geral, as dimensões reduzidas desta obra, inclusive no aspecto da dinâmica, com níveis sonoros em torno do *p* e *f* e os andamentos rápidos impostos ao primeiro e terceiro movimentos, respectivamente ♩ - 144 e ♩ - 152, dão certo caráter de leveza a obra como um todo, devendo o interprete evitar maiores contrastes dinâmicos e até mesmo de andamento entre as seções como um todo.

Aspecto Melódico - Rítmico

O tema A é composto de seis frases que se correspondem em pares como pergunta e resposta ou antecedente e conseqüente: para cada frase o compositor estabelece os níveis dinâmicos. O ostinato que acompanha estas frases do tema A determina o centro em *dó* pela repetição desta nota por todo tema A e, além disso, esse ostinato projeta agrupamento de notas em tons inteiros: *si-lá-sol-fá* e *sib-láb-solb-fáb*. Estas notas superiores do ostinato irão coincidir em diferentes pontos das frases da linha melódica, gerando, de maneira implícita, uma polimetria em relação às frases do tema A. Existe aqui o contraste entre a subdivisão ternária do ostinato com a subdivisão binária do tema:

Alegre, com graça
 M = ♩ = 144
 c. 01

9

16

23

pp *p* *p*

mf *p*

mf *p*

p *dolce*

Exemplo 45 - Sonata n°2- I mov., cc.1-27

A partir do c.21 as notas superiores do ostinato projetam também um cromatismo que culmina na nota *sol* do c.27: é o novo centro da harmonia do tema B. Portanto, é muito importante que estas notas superiores do ostinato sejam ouvidas juntamente com a linha melódica do tema A pois elas terão relação com o tema B, onde as notas *si-lá-sol-fá* serão ouvidas ora alteradas em bemol, ora não, como veremos a seguir.

Ainda no exemplo acima, é interessante notar a quebra no desenho do ostinato que ocorre nos cc. 8 e 9: o *mib* e o *réb* fazem parte da linha descendente em tons inteiros do ostinato, mas, também, este gesto melódico descendente e acentuado guarda semelhança com o que ocorrerá no tema B nos c.35-38, m.d.. Portanto, é importante destacar na execução essa quebra na regularidade do ostinato.

O tema B, um contraponto a duas vozes, com centro em *sol*, contrasta com o anterior não apenas por sua textura, mas também pela dinâmica um pouco mais forte. É apresentado a partir do c. 27 em duas partes: um par de frases de quatro compassos cada e um par de frases de seis compassos cada:

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system, starting at measure 27, is marked 'dolce' and shows a melodic line in the right hand with a 'cresc.....' marking at the end, and a bass line in the left hand. The second system, starting at measure 35, is marked 'f' and features a triplet in the right hand. The third system, starting at measure 41, continues the melodic and harmonic development with various rhythmic patterns and accidentals.

Exemplo 46 - Sonatina nº2- I mov., cc.27-46

O que caracteriza as duas primeiras frases é sua centricidade em *sol* e a relação enquanto frases complementares entre si: além do *fá#*, notas da tríade de *sol* aparecem em pontos importantes da estrutura. O segundo grupo de frases tem como característica principal as terças melódicas entre ambas as mãos: cada uma delas começa por uma imitação e termina em notas contíguas em movimento contrário. Aqueles agrupamentos de notas em tons inteiros apresentado pelo ostinato do tema A (*si-lá-sol-fá* e *sib-láb-solb-fáb*) aparecem aqui entre as duas vozes e constituem materiais escalares que se opõem.

A transição, a partir do c. 47, é um trecho de seis compassos aonde o desenho de três colcheias descendentes vai se ampliando em tamanho até se transformar em um desenho de oito colcheias descendentes acompanhadas por mudanças métricas a cada compasso. O importante nessa transição é o efeito tanto sonoro quanto de suspensão

métrica ante a entrada da seção de desenvolvimento. A utilização do pedal *sustain* em toda essa transição, sem interrupção, no sentido de se fazer misturar propositalmente a sonoridade das escalas seria uma sugestão como efeito de passagem da seção expositiva para a seção de desenvolvimento.

Prevalece, na seção de desenvolvimento, um processo imitativo a duas vozes onde estão em jogo elementos do tema A. As dissonâncias intervalares de sétimas e segundas maiores e menores e os motivos rítmico-melódicos em tons inteiros constituem o material sonoro mais importante a ser destacado até o c.76. O tema B, a partir do c. 77, reaparece em *p* somente, incompleto e em uma oitava acima, sem desenvolvimento.

Tempo e Dinâmica

Existe um gradativo crescendo de intensidade sonora que perpassa toda a seção expositiva e culmina no desenvolvimento nos cc.71-76 em *ff*, a parte mais intensa do movimento. Na reexposição ocorre outro crescendo de menor intensidade que vai do tema A para o tema B, subitamente terminando em *ff* na Coda de dois compassos, conforme tabela:

S.	Exposição			Desenvolvimento	Reexposição		
Cc.	1 – 46			52 – 87	87 - 116		
Sub.	Tema A	Tema B	Tr		Tema A'	Tema B'	Coda
Cc.	1-26	27-46	47-52		87-108	109-116	117-118
Exp.	Alegre, com graça	<i>dolce</i>					
Tp.	♩ = 114						
Din.	<i>p-mf</i>	<i>p-f</i>		<i>mf-ff-p</i>	<i>p-mf</i>	<i>f</i>	<i>p-f-ff</i>

Tabela 32 - Tempo e Dinâmica - *Sonatina n°2*, I mov.

Portanto, esses são os dois únicos momentos de maior contraste: o compositor utiliza-se de *cedendo* e *accelerando* para reforçar contrastes dinâmicos antes das reexposições do tema B em *p* (c.77) e em *f* (c.109) respectivamente.

Outra sugestão de utilização do pedal *sustain* seria enfatizar o *cresc. e accelerando sempre* que há entre os cc.103-107: o efeito do aumento gradativo da velocidade e da intensidade sonora no desenho cromático tanto da m.d. quanto da m.e. seria valorizado pela utilização desse pedal:

c. 103

Tempo Primo (♩ = 144)

cresc. - - - - *e* - - - - *accelerando* - *sempre* - - - - *Lunga* *f*

(Ped. sustain)

Exemplo 47 - *Sonatina n°2*- I mov. – cc.103-110

Ademais, a sonoridade desse cromatismo proporcionado pelo contorno das notas de ambas as mãos prolongado pelo pedal *sustain* daria um efeito de *cluster* e reforçaria o súbito silêncio da fermata e a retomada do tema B em *f* a partir do c.109.

Pianismo

Um aspecto rítmico importante nesta *Sonatina* como um todo é que seus três movimentos contém ostinatos. Neste primeiro movimento, vimos que as notas superiores do ostinato, na apresentação do tema A, projetam escalas em tons inteiros e cromatismo que nos remetem a um tipo de sonoridade característica da música do início do séc.XX (ver exemplo 45). Além disso, a linha melódica do tema é modal. A utilização do pedal *sustain* auxiliaria na projeção da sonoridade dessas notas superiores do ostinato para destacar as escalas de tons inteiros e o cromatismo junto à linha melódica das frases da m.d.. Utilizamos o trêmulo de meio pedal para não misturar as notas da linha melódica e para que as notas superiores do ostinato saiam mais ligadas. Portanto, as escalas de tons inteiros, o cromatismo e o modalismo presentes na seção do tema A são elementos importantes para ser evidenciados na execução.

Na transição, cc.47-51, existe, a cada compasso, uma mudança nas fórmulas de compassos para acomodar um gradativo aumento no número de notas da escala de *dó*, provocando momentaneamente a perda do sentido métrico do trecho. Aqui a utilização do pedal *sustain*, da mesma forma que na apresentação do tema A, estaria de acordo com o tipo de sonoridade difusa que se quer na execução das escalas descendentes.

(II movimento) *Ingenuamente*

Estrutura Formal

S.	A	A'	Coda
Cc.	1-19	19-32	32-37
Ce.	A	A	A

Tabela 33 - Estrutura formal da *Sonatina n°2* - II mov.

Esta é uma “cantilena expressiva”, segundo Mendonça (2001). Tendo como centro o *lá*, seu tema é uma linha melódica contínua que se desenvolve por 18 compassos. O ostinato da m.d. que acompanha todo o desenvolvimento melódico também é contínuo e imutável no seu gesto rítmico-melódico. A ausência de uma seção contrastante imprime serenidade ao caráter do movimento.

Aspecto Melódico - Rítmico

O maior problema deste movimento está em dar significado à linha melódica da m.e. pois, por se tratar de uma melodia contínua, quase sem repetições, torna-se difícil estabelecer pontos de apoio ou de referência para dar sentido musical. O ostinato da m.d., além das alternâncias das fórmulas de compassos 4/8 e 6/8 que ocorrem por todo o movimento colaboram na percepção dessa linha melódica vaga. Mas, se observarmos bem no contorno da linha melódica da m.e. podemos estabelecer pontos de apoio que dê sentido a ela e que reflita na inflexão das notas na execução instrumental. De acordo com a tabela acima, a nota *lá* é o centro do tema e é por meio dela que podemos estabelecer frases para essa linha melódica, ou seja, o *lá* deve ser o ponto de referência para que sintamos os inícios ou os finais dessas frases. Repare nos trechos abaixo que as notas *lá* no final de cada trecho são antecedidas por semitons, atingem o primeiro tempo dos compassos e têm o valor maior ou igual as que suas vizinhas:

nº 3

nº 4

nº 5

nº 6 *mf* *cedendo* *p*

Início da seção

Exemplo 48 – Sonatina nº2- II mov. – cc.1-18

Todos os trechos acima estão na clave de sol. As frases nº 1, 2, 3 e 5 terminam em *lá*, o que dá a elas uma ideia de conclusão, já que o *lá* é o centro. Além disso, elas estão em um *decrescendo*, o que reforça seu sentido de completude. Já as frases de nº4 e de nº6 não terminam em *lá*, precisando das frases seguintes para se completarem. Além disso, elas estão numa região pouco mais aguda do que as suas complementares, o que reforça a ideia de antecedente e consequente: a frase nº5 na região mais grave reforça a ideia de frase complementar, ou consequente, à frase anterior nº4, que tem suas notas mais agudas. A frase nº6 por si só é conclusiva de toda a seção A, pois ela termina na nota inicial do retorno da primeira frase (seção A'). Dessa forma, a nota *lá* deve estabelecer a agógica na execução da linha melódica do movimento e, com isso, tem sua importância como norteadora na interpretação dessas frases assimétricas.

Tempo e Dinâmica

A dinâmica em *sempre pp* contribui com o caráter estático deste movimento, reforçado ainda pelo andamento. O mais importante aqui para o pianista está em manter a regularidade do ostinato da m.d. em *pp* ao mesmo tempo que a linha melódica na m.e. em *p* oscila entre pequenos *crescendos* e *decrecendo*, de acordo com o sentido das frases destacadas acima de acordo com seu contorno melódico. Uma pequena oscilação no tempo pode ser evidenciada pelos *cedendo* que existem nos cc.18 e 31, respectivamente auxiliando na articulação das seções.

Pianismo

Como sugestão, este pequeno movimento, muito próximo a uma cantilena, como bem lembrou Mendonça, pode ser melhor interpretado utilizando-se do pedal *sustain* para auxiliar principalmente na projeção da sonoridade de tons inteiros da m.d.

Para se evitar que as frases da m.e. sejam prejudicadas pelo excessivo uso deste pedal, o trêmulo ou até mesmo o meio pedal faria com que o cromatismo das notas mais agudas da m.d. (em *tenutos*) sejam projetadas e ressoem por mais tempo, já que essas notas são levemente mais destacadas que as demais. A correta articulação destas notas culmina no c.35 onde a última colcheia da sequência (*si4*) é sustentada até o acorde final, concluindo, então, o desenho cromático projetado por tais notas. Além do cromatismo esse ostinato da m.d. projeta também uma sonoridade proveniente do agrupamento de notas em tons inteiros o que está de acordo com um dos tipos de sonoridade que caracteriza a música feita no séc.XX.

(III movimento) *Depressa, Espirituoso*

Estrutura Formal

S.	A	tr	B	A'	tr	C	A	tr	Coda
Cc.	1-23	24-25	26-42	43-52	53-56	57-94	95-116	117-118	119-129
Ce.	<i>C</i>		<i>D e F#</i>	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>C</i>		<i>C</i>

Tabela 34 - Estrutura formal da *Sonatina n°2* - III mov.²⁹

²⁹ Determinamos que a contagem dos compassos deste movimento seja feita pela pauta superior da m.d. por causa das duas fórmulas de compasso utilizadas simultaneamente.

Este movimento apresenta-se como um Rondó polimétrico, sendo a única vez nas *Sonatinas* para piano em que Guarnieri se utiliza de duas fórmulas de compassos diferentes de maneira sincrônica, embora sejam compassos com unidades de tempo idênticas.

Os cc.24-25, cc.53-56 e também cc.117-118 podem ser considerados como pequenas transições justamente porque estes trechos quebram o desenho rítmico-melódico que vinha sendo desenvolvido nos compassos anteriores e servem para anunciar a entrada da nova seção, já que também eles se utilizam do mesmo desenho rítmico-melódico dela. Para o pianista essas transições podem servir como pontos de flexibilização no andamento justamente para a preparação à nova seção, devendo, com isso, serem destacadas através de discreto *rallentando*: um leve ralentando no c.24 na preparação para a entrada da seção B, no c.56 antes da seção C e no c.118 antes da Coda, respectivamente.

As seções A e A' caracterizam-se pelo ostinato da m.e.. As seções B e C apresentam praticamente o mesmo tema variado. Na coda, a partir do c.119, reaparece o tema da seção C em acordes seguido do tema inicial da seção A.

Aspecto Melódico - Rítmico

Para o pianista, o mais importante nas duas primeiras seções deste movimento (seções A e B) está em tentar delimitar suas frases e relaciona-las umas as outras em termos hierárquicos, dado a natureza fragmentária das linhas melódicas, como veremos abaixo. No caso da seção B, esta delimitação de frases se dá com mais facilidade, pois a própria sequência das notas permite sua identificação.

A seção A deste rondó apresenta polimetria entre ambas as mãos: um binário na m.d. contra um ternário na m.e.. Estas métricas geram instabilidade na linha melódica formada por saltos e por sequências em graus conjuntos. Devido à natureza fragmentada dessa linha melódica não é possível entendê-la formalmente em frases. Com exceção dos quatro primeiros compassos que reúne as características formais de uma frase, a linha melódica da seção A, a partir do c.4 foi dividida em trechos de acordo com seu gesto rítmico-melódico, ou seja, separamos a linha melódica de acordo com seus movimentos ascendentes, descendentes, saltos e sequências em graus conjuntos. Com isso, considere a seção A subdividida em 7 pequenos trechos. A primeira frase é composta por duas semifrases que delimitam a nota *dó* como principal centro do movimento:

Depressa, Espirituoso (M $\text{♩}=152$)

Exemplo 49 - Sonatina n°2- III mov. cc.1-3

O segundo trecho se constitui de saltos ascendentes de 7^a seguidos de movimentos descendentes de 2^a, atingindo o *sol*5 no c.13, nota mais aguda da seção:

Exemplo 50 - Sonatina n°2- III mov. cc.4-13

O terceiro trecho é formado por saltos descendentes de 4^a:

Exemplo 51 - Sonatina n°2- III mov. cc.13-14

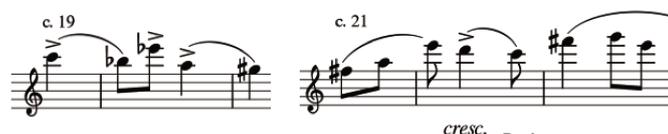
O quarto trecho caracteriza-se por graus conjuntos descendentes:

Exemplo 52 - Sonatina n°2 - III mov. cc.15-16

O quinto trecho é semelhante ao terceiro trecho (saltos descendentes de 4^{as}):

Exemplo 53 - Sonatina n°2 - III mov. cc.17-19

Os dois últimos trechos misturam saltos ascendentes e descendentes com graus conjuntos: no exemplo abaixo, o trecho da esquerda é descendente e o da direita, ascendente:



Exemplo 54 - Sonatina nº 2- III mov.
cc.19-21 e 21 a 23

Portanto, nos trechos acima, onde destacamos somente a m.d., nos orientamos dividindo os trechos de acordo com suas configurações melódicas. Assim, procuramos dar um sentido fraseológico para a execução de toda essa seção, caracterizada, como vimos, pela fragmentada linha melódica e também pela polimetria entre ambas as mãos. Delimitar esta seção a partir do desenho melódico desses trechos permitiu uma interpretação fraseológica mais clara.

A seção B tem como centros o *ré* na m.d.(que não aparece no exemplo abaixo) e o *fá#* na m.e.. Este *fá#* será o referencial para a demarcação das frases da linha melódica da m.e.. As cinco frases desta seção estão divididas da seguinte maneira:

Exemplo 55 - Frases da Sonatina nº2- III mov., cc.20-35 (m.e.)

As frases 1 e 2 começam e terminam em *fá#*. A frase nº5 também termina em *fá#* e é a repetição da frase nº1, dando o sentido conclusivo à seção.

A característica principal desta seção em relação a seção anterior é a inversão da linha melódica para a m.e. enquanto que a m.d. passa a realizar um desenho arpejado.

Como na seção anterior, deve-se hierarquizar a condução das vozes: m.e. em evidência e em *f*; as semínimas pontuadas da m.d. (*tenutos*) em segundo plano; como pano de fundo as colcheias arpejadas da m.d.

A seção C apresenta-se sem a intervenção da polimetria, em compasso binário simples. Esta seção se desenvolve a partir dos elementos temáticos já apresentados nas seções anteriores. O tema principal desta seção está na m.e.. Guarda semelhança com a frase inicial do segundo movimento e com o tema da seção B:

Exemplo 56 - Sonatina nº2- III mov., cc. 57-61

Esta seção é contrastante por sua regularidade métrica em relação às seções anteriores, embora o compositor descaracterize alguns compassos binários através de acentos deslocados. As colcheias em *staccato* imprimem leveza às frases da seção.

Tempo e Dinâmica

Neste terceiro movimento o nível de intensidade na dinâmica gira em torno do *f*, principalmente entre as seções B e C onde aparecem *sff* em algumas notas e *ff* apenas onde aparecem os trinados, contrastando com a seção A, em *p* e *mf*. O andamento, bem mais rápido que o primeiro movimento, não oscila em nenhum momento: interessante notar que alguns compassos antes dos retornos do tema da seção A (c.43 e c.95 contados pelos compassos da m.d.) há um crescente aumento na atividade melódica e na dinâmica, principalmente os trinados antes do c.95 sem nenhuma indicação de flexibilização na pulsação. O mesmo ocorre na Coda (cc.119-129), onde um *crescendo sempre*, compassos antes do final, termina em *sfff*. Essa não oscilação no andamento imprime dinamismo ao movimento como um todo e caracteriza bem a indicação expressiva *Depressa, Espirituoso*.

Pianismo

Em que pese o fato da agógica ser muitas vezes uma questão interpretativa pessoal do intérprete, a ausência de *rall.* ou *riten.* ou qualquer outros sinal de flexibilização

da pulsação faz com que a ideia de se manter um andamento ou pulsação regular do início ao fim do movimento seja importante para a execução. Sugerimos anteriormente uma relativa flexibilização nos compassos de transição (cc.24-25, cc.53-56 e também cc.117-118) como forma de destacar ou preparar a entrada das diferentes seções. Portanto, com exceção desses compassos de transição, a ausência de qualquer sinal que modifique o andamento nas demais seções do andamento, demonstra a necessidade de uma execução sem sublinhar ou fazer sobressair qualquer outra passagem ou gesto de escrita, mesmo as de maior ímpeto, como é o caso do exemplo abaixo. Trata-se especificamente das passagens para os compassos cc.43 e 95, ou seja, final das seções B e C respectivamente, para o retorno da seção A:

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system starts at measure 39 and ends at measure 42, featuring a triplet of eighth notes in the right hand. The second system starts at measure 43 and ends at measure 45, marked with a dynamic of *sf* followed by *p*. The third system starts at measure 90 and ends at measure 94, featuring trills in both hands. The fourth system starts at measure 95 and ends at measure 97, marked with a dynamic of *ff* followed by *p*. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo 57 - *Sonatina n.º* - III mov. cc.39-45 e 90-97

Em ambas as passagens existem um movimento melódico ascendente em direção ao *dó* do início do tema da seção A. Há também um aumento do nível sonoro. A chegada abrupta do tema da seção A sem nenhuma preparação, torna-se fator importante a ser levado em consideração na execução instrumental: deve-se ser executado sem quebra no andamento. Aqueles compassos de transição de que comentamos acima seriam, portanto, os únicos momentos de flexibilização da pulsação na execução.

Outra característica do pianismo neste movimento diz respeito em como estão distribuídas as vozes, ou seja, a textura. Embora em muitos momentos, é apresentada a três vozes, o seu efeito soa quase como se fosse a duas vozes. Isso se dá pelo fato de que nos momentos onde as três vozes aparecem, duas delas se utilizam quase das mesmas notas, como podemos notar nos trechos que destacamos a seguir:

Depressa, Espirituoso (M ♩=152)

The image displays two musical excerpts from the third movement of Sonata n°2. The first excerpt, measures 1-4, is in 2/4 time, marked *mf*. The right hand (treble clef) begins with a triplet of eighth notes (F4, G4, A4) and continues with a melodic line. The left hand (bass clef) starts with a half note (F3). The second excerpt, measures 26-31, is also in 2/4 time, marked *f*. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes. The left hand (bass clef) provides a bass line with eighth notes. Both excerpts show a melodic ascent towards the starting note of section A.

Exemplo 58 - Sonata n°2- III mov. – cc.1-4 e cc.26-31

Portanto, embora a escrita apresente vozes a serem destacadas, o resultado prático para a execução instrumental corresponderia a um movimento a duas vozes, salvo em um único momento onde podemos observar realmente três vozes distintas, como é o caso dos cc.81-94, onde aparecem os trinados. Isso possibilita uma execução mais ágil e ao mesmo tempo mais leve, sob o ponto de vista da execução instrumental.

4.3. SONATINA Nº3 (1937)

Dedicado ao pianista Alonso Anibal da Fonseca e estreada pelo pianista Arnaldo Estrela (1908-1980) na Escola de Música da UFRJ em 24/04/1941, esta *Sonatina (in the G-clef)* – como caracterizada pelo compositor) se comparada com a anterior, retorna a uma linguagem tonal com fortes traços de modalismo. Foi composta pouco antes de o compositor fazer sua primeira grande viagem de estudos para a França, onde estudaria com Charles Koechlin, em 1938.

Em alguns aspectos, esta obra apresenta semelhanças com a anterior: toda escrita na clave de sol, o registro instrumental predominante é médio e agudo (*fá2 a sol5*) e uma escrita não sobrecarregada. As articulações de notas e estruturas rítmicas sincopadas conferem a ela uma atmosfera característica do nacionalismo musical brasileiro.

Existe homogeneidade entre os valores rítmicos utilizados nos movimentos da *Sonatina*: no 1º movimento predominam as colcheias e no 2º e 3º, quase que totalmente colcheias e semicolcheias, proporcionando uma execução mais fluída.

Com relação à dinâmica, a obra como um todo se situa predominantemente entre *p* e *f* oscilando frequentemente por sonoridades intermediárias e raramente atingindo extremos tais como *pp* e *ff*.

O terceiro movimento é uma fuga a duas vozes onde as seções se apresentam de modo similar a uma tradicional fuga barroca. O compositor voltará a usar esta técnica composicional na *Sonatina nº6*, como veremos mais adiante.

De maneira geral, esta *Sonatina* estabelece a nota fá como eixo central nos três movimentos: o 1º e 3º movimentos oscilam entre fá maior e fá lídio, o 2º movimento caracteriza-se pela tonalidade homônima menor, estabelecendo-se como o movimento contrastante.

Lembramos que esta sonatina utiliza-se no segundo tema do primeiro movimento no modo lídio, uma Cantiga de Cego, tema folclórico nordestino contido no *Ensaio* de M. de Andrade.

(I movimento) *Allegro*

Estrutura Formal

S.	Exposição			Desenvolvimento	Reexposição			
Cc.	01/43			43-92	92-133			
Sub.	Tema A	TR	Tema B		Tema A	TR	Tema B	Coda
Cc.	1 – 22	22 - 29	29 - 43		92 – 114	114 - 119	119 - 133	134 – 139
Ce.	<i>F</i>	<i>G</i>	<i>C lídio</i>	<i>F – G – Eb – C</i>	<i>F</i>	<i>G - C</i>	<i>F lídio</i>	<i>F</i>

Tabela 35 - Estrutura formal da *Sonatina n°3 - I mov.*

Este movimento apresenta dois temas contrastantes: o tema A formado basicamente por colcheias em *staccato*, fortemente rítmico e o tema B é uma melodia acompanhada (canção de cego). No desenvolvimento, este mesmo tema reaparece na m.e. entre os cc. 66-77 em novos arranjos e novas harmonizações e também a partir do c.82. A reexposição, a partir do c.92, é uma repetição quase que literal da seção expositiva, com pequenas modificações e a Coda anuncia o motivo arpejado da fuga do terceiro movimento.

De maneira geral, a pulsação da execução instrumental deste movimento é dada pelas repetições das colcheias que ocorrem por todas as seções. O único material contrastante será a execução do tema B (canção do cego) e suas variantes na seção de desenvolvimento e na reexposição por causa dos fraseados da linha melódica da canção que quebra a repetição contínua das colcheias.

Aspecto Melódico - Rítmico

De maneira geral, o pianista precisa cuidar de alguns aspectos que são muito importantes neste movimento: a pulsação, marcada pela articulação constante das colcheias que prevalecem em todo o movimento; a textura, onde o número de linhas ou vozes varia constantemente; a dinâmica e quatro tipos de articulação de nota que se interagem: *legato*, *stacatto*, *tenuto* e *marcato*.

O tema A se constitui de uma frase curta inicial (cc.1-2) que é base para todo o restante da subseção (cc.1-22):

Allegro ($\text{♩}=84$)

c. 1

Exemplo 59 - Sonatina n°3- I mov. – cc.1-2

Observamos no trecho inicial que há uma preocupação com as articulações de notas, pois não há uma nota em que o compositor não tenha especificado sua articulação. O mais importante está em diferenciar principalmente os *marcados*, mais fortes, dos *tenutos*, menos forte e estes dos *staccatos*, mais leves. Articulações ocorrem também simultaneamente, como no exemplo abaixo a partir do c. 12, por onde a textura passa de duas para quatro vozes:

c. 12

Exemplo 60 - Sonatina n°3- I mov.- cc.12-15

Esta subseção do tema A é formada pelo desenvolvimento melódico do tema inicial e se constitui em progressões ascendentes e descendentes derivadas da frase inicial: elas ocorrem entre os cc.3-5, 8-11, 12-15, 16-19. Elas se constituem no principal gesto rítmico-melódico do discurso musical desta subseção, ou seja, pequenos *crescendos* e *decrescendos* deverão estar de acordo com as progressões ascendentes e descendentes respectivamente.

A subseção do tema B, por sua vez, contrasta com a anterior principalmente porque o fluxo das constantes colcheias é interrompido na m.d. para dar lugar a uma cantiga (Cantiga de Cego), embora as colcheias continuem constantes na outra mão:

Exemplo 61 - Sonatina nº3- I mov.- cc.29-33

Neste tema, todo ele a três vezes, um dos aspectos interessantes a ser destacado é a relação rítmica dos *dós* (nota pedal) com a melodia: além de a nota *dó* ser o centro da harmonia, ela acaba quebrando a relação métrica de quatro colcheias por unidade de tempo estabelecida desde a seção anterior. Com isso a execução da linha melódica da canção se torna mais flexível ou menos monótona em relação a sua métrica.

Outro aspecto a ser levado em consideração diz respeito ao contraste deste tema B em relação à subseção do tema A no que diz respeito às notas em *legato*, principalmente na voz intermediária e na linha melódica do tema.

Na seção de desenvolvimento (cc.43-92), o importante está em diferenciar a sonoridade que caracterizou o tema A do tema B e que foi apresentado na seção da exposição. Desse modo, o pianista deve ressaltar os diferentes sinais de articulação nas ininterruptas colcheias que caracterizam o tema A do *cantabile* do tema B que ocorre com nova roupagem harmônica e rítmica, especificamente entre os cc.66-77 onde novamente os *legatos* estão em evidência.

Tempo e dinâmica

A dinâmica permanece entre o *p* e o *f* por todas as seções da *Sonatina*.

As diferentes articulações de notas muitas vezes incidem também sobre a métrica dos compassos, mudando suas características. Abaixo mostramos um trecho onde essas articulações quebram o sentido métrico dos compassos:

Exemplo 62 - Sonatina nº3- I mov. - c.58 e 59

Observamos no exemplo acima o quanto as articulações de notas, incluindo os acentos, modificam as características métricas do compasso, sendo o principal fator a se levar em consideração na execução interpretativa. Muitas vezes essas articulações induzem a uma rítmica oculta que acaba se tornando importante na execução de determinados trechos. No exemplo acima, a uniformidade na articulação de notas do c.58 é quebrada pelas diferentes articulações do compasso seguinte. Existe uma rítmica implícita importante a ser destacada provenientes das acentuações alternadas da m.e. com a m.d. no c.59:



Acentuações que deslocam o sentido métrico do grupo de quatro colcheias, como exemplificado acima, são muito comum nesse primeiro movimento e se constituem importante elemento de contraste às ininterruptas repetições dessas figuras.

Pianismo

Na Cantiga de Cego do tema B o compositor sugere na escrita pianística uma sonoridade que lembra um canto de lamento, característico dos cânticos de pedir esmolas, cantigas tristonhas e monótonas (ALVARENGA, 1950). A nota pedal que aparece repetidamente no baixo (*dó* na exposição e *fá* na reexposição) é uma clara alusão a instrumento de corda, no caso provavelmente a um bordão de viola caipira, ligeiramente acentuada: na partitura essas notas são marcadas em *tenuto*:

Exemplo 63 - *Sonatina n^o3*- I mov. – cc.26-33

No trecho acima, antes da entrada do tema da Cantiga de Cego, vemos a partir do c.26, as sequências das notas *sol* em registros diferentes na m.d., algumas delas em apojeturas. Essas apojeturas sugerem também sonoridade caracteristicamente violonística como que introduzindo a entrada da cantiga: além disso, ambas, tanto a nota *sol* da m.d. quanto o *dó* a partir do c.30 da m.e., pontuam os centros harmônicos do trecho.

(II movimento) *Com tenerezza*

Estrutura Formal

S.	A	Coda
Cc.	01/33	33-35
Ce.	<i>F</i>	<i>F</i>

Tabela 36 - Estrutura formal da *Sonatina n^o3* - II mov.

Como no segundo movimento da *Sonatina* anterior, este segundo movimento da *Sonatina n^o3* apresenta uma linha melódica contínua, só que desta vez esta linha melódica está amparada fortemente por um acompanhamento que dá o suporte harmônico. O centro situa-se em *fá*, mas com clara alusão a tonalidade de *fá* menor devido aos acidentes característicos desta tonalidade que persistem por todo o movimento: *sib*, *mib*, *láb* e *réb*.

Aspecto Melódico - Rítmico

A característica deste movimento está na linha melódica e o seu desenrolar contínuo de frases que não se repetem. Esta linha melódica continuada é caracterizada predominantemente por saltos ascendentes (considerando as apojeturas), seguidos por movimentos descendentes, como podemos observar no seguinte trecho:

The image shows a musical score for Example 64, consisting of two staves of music. The first staff begins with the tempo marking 'Con tenerezza (♩=60)' and the instruction 'c. 1'. The music is in 4/4 time and features a melodic line with various intervals and phrasing. Below the staff, there are several double-headed arrows pointing left and right, indicating melodic contours. The dynamic marking 'p molto espressivo' is placed below the first staff. The second staff starts at measure 9 and continues the melodic line. It includes a 'cresc.' (crescendo) marking at the beginning and an 'mf' (mezzo-forte) marking later. Similar to the first staff, it has double-headed arrows indicating melodic contours.

Exemplo 64 - *Sonatina n.º3*- II mov. – cc.1-13 (m.d.)

Para o intérprete, a expressividade dessa linha melódica está justamente nesses desenhos melódicos descendentes antecidos dos saltos: como afirmava Mário de Andrade, é uma peculiaridade este constante movimento descendente da linha melódica na nossa música popular ou folclórica, como já mencionamos anteriormente. Guarnieri tinha uma predileção por frases descendentes que se materializou muito claramente neste movimento. Portanto os desenhos melódicos descendentes se constituem no elemento mais importante para ser explorado enquanto elemento expressivo da melodia.

Pianismo

Uma modinha com nostálgicos devaneios, afirma Verhaalen (2000, p.158): esta afirmação representa bem o caráter deste segundo movimento. Guarnieri capta na sua escrita pianística, no que diz respeito ao modo como são divididas as vozes, uma sonoridade que lembra alguns instrumentos de uma roda de choro, como, por exemplo, uma flauta e um violão: a maneira como estão escritos as partes de cada uma das claves do piano faz lembrar uma flauta e um violão, respectivamente a clave de *sol* e a de *fá*. Principalmente a escrita da m.e., dividida em duas vozes, é caracteristicamente violonística. Portanto, a sugestão dessas sonoridades instrumentais torna-se fator interpretativo importante, advindo de sua escritura particular, para a execução instrumental.

(III movimento) *Bem rítmico* (two-part fugue)

Estrutura Formal

S.	Exp.	1º Eps.	Reexp.I	2º Eps.	Reexp.2	3º Eps.	Reexp.3	Ponte	Reexp. Final
Cc.	01-11	11-19	20-30	30-40	41-52	52-64	65-74	75-81	82-90
Ce.	<i>F - C</i>		<i>D - A</i>		<i>C - G</i>		<i>Bb - F</i>		<i>F</i>

Tabela 37 - Estrutura formal da *Sonatina n.º3* - III mov.

O terceiro movimento constitui-se de uma fuga a duas vozes em andamento moderadamente rápido e apresenta seções bem delineadas: uma exposição seguida de três episódios e três reexposições intercalados, uma ponte e uma reexposição final. De maneira geral, a utilização de diferentes articulações de expressão entre sujeitos, contrassujeito e episódios enriquece a interação contrapontística entre ambas as vozes da fuga e possibilita variações no fluxo melódico. A ênfase nessas articulações de expressão e também na dinâmica, como veremos a seguir, serão importantes elementos a serem evidenciados na execução instrumental, pois irão caracterizar as seções entre si e estabelecer o diálogo entre elas.

Aspecto Melódico – Rítmico

O mais importante nesta fuga é dar a devida diferenciação entre o tema (sujeito) e os episódios intercalados a ele. O tema da fuga é apresentado numa sucessão quase que ininterrupta de semicolcheias em *staccato* e disposto de tal maneira que podemos ouvi-lo como uma grande e única frase. No trecho abaixo, o sujeito da fuga é apresentado pela m.d.:

Exemplo 65 - *Sonatina nº3*- III mov. – cc.5-11

As sucessivas reexposições temáticas são invariáveis quanto à maneira como são reexpostos sujeito e contrassujeito. No exemplo acima podemos observar que o contrassujeito, executado pela m.e., é articulado em pequenos grupos de notas em *legato*.

Por sua vez, são os episódios que dão os elementos de maior contraste ao discurso das seções entre si. Os episódios aliviam a rigidez provocada pelo ritmo das sucessivas reexposições temáticas. No exemplo abaixo, destacamos trecho do primeiro episódio:

Exemplo 66 - *Sonatina nº3*- III mov. – cc.13-16

O primeiro episódio se destaca pelo diálogo entre as vozes: a rítmica sincopada que aparece na voz superior no c.13 completa-se com os contratempos provocados pelas colcheias na voz inferior do c.14. Ambas devem ser destacadas das demais.

O segundo episódio desenvolve basicamente a estrutura rítmica anacrústica das quatro semicolcheias iniciais do tema. Este episódio se destaca pela alternância e o contraste de articulações de notas entre *staccato* e *legato*:



Exemplo 67 - Sonatina n°3- III mov. – cc.30-35

O terceiro episódio deve-se destacar o resultado rítmico proporcionado pelos saltos da linha melódica da voz superior em sequência que ocorrem nos cc.53, 55 e 57. Estes saltos reforçam os efeitos de síncope proporcionados pelas notas mais agudas. No exemplo abaixo, destacamos essas notas colocando as hastes para cima, evidenciando a estrutura rítmica sincopada:



Exemplo 68 - Sonatina n°3- III mov. – cc.52-54

Portanto, devemos ressaltar na execução o caráter distensivo, ou seja, de diminuição de tensão e, conseqüentemente, de leveza dos episódios, em oposição às sucessivas reexposições temáticas, mais incisivas.

Dinâmica

Na fuga, a dinâmica apresenta-se de maneira escalonada, estendendo-se gradativamente do *p* ao *ff* final: a elevação de intensidade dinâmica se dá a cada nova reexposição do sujeito:

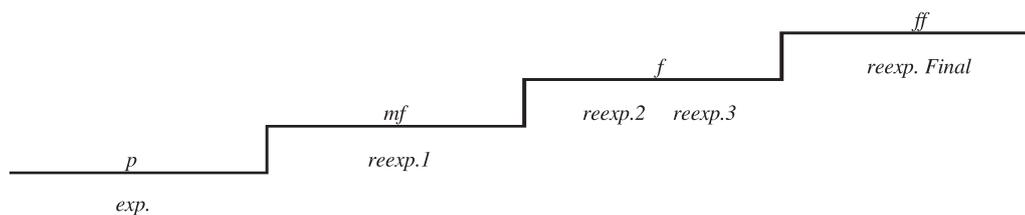


Tabela 38 - níveis dinâmicos da fuga da Sonatina n°3

Esta escala crescente de intensidade provoca um aumento no nível de tensão entre as seções, principalmente a cada nova reexposição do sujeito. Embora os episódios acompanhem essa gradação de intensidade, seus elementos rítmicos, melódicos e de articulação, como vimos, colaboram para que essas seções sejam as seções contrastantes da fuga.

Pianismo

As articulações de notas que ocorrem nos episódios, principalmente *legatos* e *staccatos*, além de estruturas rítmicas sincopadas, imprimem um ritmo gíngado característico a esta fuga.

De acordo com o âmbito de registro desta *Sonatina* que utiliza apenas a clave de sol, a fuga está construída dentro da reduzida extensão que abrange *fá2* e *dó5*, o que lhe confere um caráter leve e alegre. Portanto, sua escrita sincopada leva a uma escritura caracteristicamente típica da música brasileira.

Destacamos ainda uma particularidade inerente ao próprio tema da fuga que pode muito bem ser levado em consideração na execução instrumental: como vimos, no exemplo 64 o tema da fuga é formado, quase na sua totalidade, por ininterruptas semicolcheias em *staccato*. Em alguns pontos, podemos sentir certos padrões rítmicos subjacentes à sequência de semicolcheias proporcionados pelos saltos da linha melódica do tema. Estes saltos delineiam certas estruturas rítmicas sincopadas que são típicas da música brasileira. No exemplo abaixo, destacamos essas estruturas rítmicas implícitas colocando as hastes para baixo nas notas equivalentes:

Ben ritmico ♩=84
c. 1

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Ben ritmico ♩=84' and 'c. 1'. It consists of two staves: a treble staff with a whole rest and a bass staff with a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction 'sempre staccato' is written above the bass staff. Red brackets and dots are placed under the bass staff to highlight specific rhythmic intervals. The second system continues the piece, featuring a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The instruction 'p' (piano) is written above the bass staff. Red markings are also present in the bass staff of the second system.

Exemplo 69 - Sonatina nº3- III mov. – cc.1-6

No c.5 as ligaduras entre as notas descendentes por grau conjunto também destacam estruturas rítmicas ocultas das sequencias de semicolcheias de tema. Os saltos intervalares colaboram para dar uma diferenciação rítmica às reiteradas semicolcheias. Embora não estejam na partitura, essas estruturas subjacentes deveriam ser levadas em consideração na execução interpretativa.

4.4. SONATINA Nº4 (1958)

Esta *Sonatina* foi dedicada ao maestro Italiano Tabarin (1897-1992) e foi estreada pelo pianista Gilberto Tinetti (1932) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 10 de outubro de 1961.

Pouco mais de duas décadas separam esta *Sonatina* da anterior. Em termos pianísticos, esta obra, mais extensa que as anteriores, apresenta maior dificuldade técnica nos movimentos rápidos. Há passagens rápidas nos primeiros e terceiros movimentos que exigem maior precisão rítmica entre ambas as mãos do pianista: o entrosamento da rítmica da m.e. com as da m.d. no tema A primeiro movimento e os saltos em movimentos contrários a partir do c.181 do terceiro movimento.

Prevalecem em todas as seções dos três movimentos figurações melódicas descendentes, as quais, como vimos nas *Sonatinas* anteriores e também no subcapítulo referente ao compositor e o *Ensaio* de Mário de Andrade, é uma constância melódica em todo o conjunto e uma das principais características do tratamento melódico em Guarnieri. Principalmente no primeiro e terceiro movimentos, a linha melódica é essencialmente modal.

Em relação à textura, esta *Sonatina* ainda que tenha um tratamento linear como as anteriores, apresenta um discurso um pouco mais homofônico, ou seja, o discurso polifônico observado até aqui dá lugar a uma predominância melódica da m.d. sobre a m.e.. A m.e. assume o papel de complemento ao discurso realizado pela m.d. em quase toda a obra.

De maneira geral, apresenta oscilações de andamento, principalmente no primeiro movimento, onde estão associadas à mudança de caráter dos temas. A extensão dinâmica aparece mais ampla do que nas obras anteriores, principalmente no segundo e terceiro movimentos (*pp* e *ff*).

A tessitura utilizada também é mais ampla e a clave de fá aparece nos três movimentos. Lembramos que as *Sonatinas* n^{os} 2 e 3 são totalmente escritas em clave de sol. Mesmo assim, nesta *Sonatina* n^o 4 o compositor utiliza-se muito mais da região média aguda do piano do que da região mais grave: os três movimentos iniciam-se na clave de sol. Com isso, a maneira como Guarnieri trata o instrumento sugere até aqui certo comedimento quanto ao uso da técnica pianística ou mesmo no tratamento sonoro do piano, longe ainda dos gestos de escrita das *Sonatinas* posteriores, onde a utilização das extremidades do teclado se faz com mais contundência.

(I movimento) *Com Alegria***Estrutura Formal**

S.	Exposição				Desenv.	Reexposição					
Cc.	1-48				52-85	93-140					
Sub.	Tema A	Tr	Tema B	Tr		Tr	Tema A	Tr	Tema B	Tr	Coda
Cc.	1/27	27-33	33-48	48-51		86-93	93-119	119-125	125-140	140-143	144-163
C.	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>Cm-Ab-D</i>	<i>G</i>	<i>C</i>	<i>D</i>	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>C</i>
Esp.	Com alegria		Poco meno		(Tempo I) Com alegria - Poco meno		(Tempo I) Com Alegria		Poco meno		(Tempo I) Com Alegria

Tabela 39 – Estrutura formal da *Sonatina nº4* – I mov.

O compositor reitera neste movimento a forma sonata, com seus temas e seções bem definidos. Basicamente uma mudança expressiva de andamento vai diferenciar as características entre os temas A e B, como mostra a tabela acima: *Com Alegria* para o tema A e *Poco Meno* para o tema B. A indicação metronômica de ♩ = 120 além de estar relacionada a subseção do tema A é a principal pulsação que caracteriza o movimento como um *allegro* de sonata.

Além da mudança de andamento que está ligada mais a mudança de caráter dos dois temas, outros elementos entram em ação na diferenciação deles nesta *Sonatina* e que são importantes para a execução: o fluxo de semicolcheias da linha melódica da subseção do tema A dando a essa subseção um forte caráter rítmico, contra a melodia em terças da subseção do tema B mais *cantabile*, como veremos.

Aspecto Melódico - Rítmico

O tema A tem forte apelo rítmico se comparado ao o caráter melódico-expressivo do tema B: as frases do tema A são acompanhadas por intervenções rítmicamente sincopadas da m.e.. Por isso, o importante para a execução deste tema A será enfatizar o entrosamento da rítmica da m.e. com as frases da m.d. as quais sugerimos, pelo seu desenho melódico, destacar as notas mais agudas. No exemplo abaixo, destacamos a parte do piano e a rítmica implícita no desenho melódico da m.d. e da rítmica da m.e:

Com alegria ($\text{♩} = 120$)

c. 1

m.d.

m.e.

Exemplo 70 - *Sonatina n^o4*- I mov. – cc.1-5

No exemplo acima, ambas as linhas abaixo da escrita do piano representam um padrão rítmico implícito na escrita pianística: na m.d. destacamos a primeira nota de cada grupo de semicolcheias. O movimento descendente de cada grupo de quatro semicolcheias gera um padrão rítmico implícito sentido pela nota mais aguda de cada grupo. Na m.e. o padrão rítmico implícito surge da primeira de cada grupo de duas semicolcheias, já que para a sua execução naturalmente existe um apoio maior para a primeira do que para a segunda semicolcheia. No andamento rápido, como é o caso aqui (semínima = 120), esta rítmica implícita fica ainda mais evidente.

No trecho seguinte, podemos estabelecer outro entrosamento das rítmicas implícitas de ambas as mãos que ocorre entre os cc.11-15. Assim como no exemplo anterior, na m.d. esta rítmica é estabelecida pelas notas mais agudas dos grupos de semicolcheias e na m.e. através do ritmo sincopado da m.e.:

c. 11

m.d.

m.e.

Exemplo 71 - *Sonatina n^o4*- I mov. – cc.11-15

No último trecho a seguir, ainda fazendo parte do tema A, temos a rítmica implícita mais claramente evidenciada por causa dos saltos da m.d. com as estruturas rítmicas da m.e.:

Exemplo 72 - *Sonatina n°4*- I mov. – cc.17-21

O primeiro padrão rítmico que destacamos acima (ex.69) repete três vezes, entre os cc.1-8. O segundo (ex.70) duas vezes seguidas (cc.11-15) e o terceiro padrão (ex.71), quatro vezes (cc.16-24), formando assim, estruturas rítmicas reincidentes. Destacamos esses padrões implícitos na escrita como importantes para a execução instrumental porque por mais que executemos as sequencias de semicolcheias com o mesmo peso, as notas mais agudas se destacam, principalmente no trecho onde os saltos são mais evidentes, como no exemplo 71 acima.

O pianista tem nesses padrões rítmicos destacados a motilidade, ou mesmo um guia, para a execução das semicolcheias da m.d. junto às intervenções sincopadas da m.e.. A precisão e o equilíbrio na execução dessas estruturas rítmicas que se formam são importantes, pois existe uma dificuldade na execução dessas passagens por causa justamente do entrosamento das semicolcheias, principalmente em uma pulsação rápida, como é o caso do início deste movimento.

O tema B, por sua vez, mais lírico, apresenta-se em terças, as características terças caipiras do compositor. Aqui o mais interessante são as relações dialógicas entre o motivo rítmico-melódico ascendente com as semi-frases em terças descendentes que seguem ao motivo. Destacamos as sete frases curtas onde, em cada uma dela, existe a relação antecedente – conseqüente ou pergunta – resposta:

c. 33

frase 1

c. 35

frase 2

c. 37

frase 3

c. 39

frase 4

c. 41

frase 5

Exemplo 73 - *Sonatina n°4- I mov. - cc.33-48*

Conforme a divisão acima, o diálogo é estabelecido entre um motivo rítmico-melódico que se repete e os desenhos das terças descendentes. As mudanças frequentes de fórmulas de compassos fazem com que ouçamos as respostas de maneira diferente das perguntas: algumas são mais longas e outras mais curtas.

Pianismo

O caráter sincopado do tema A, como vimos acima, proveniente da escrita das semicolcheias, gera uma escritura onde está implícito o jogo rítmico oriundo da interação de ambas as mãos do pianista, sendo um importante elemento interpretativo. O destaque das notas mais agudas evita que as ininterruptas semicolcheias da m.d. sejam executadas com o mesmo peso, mesmo que o compositor não tenha utilizado acentos nessas notas mais agudas. Portanto, acreditamos que tais destaques devem ser encarados de maneira natural na execução.

No caso do tema B, o pianismo de Guarnieri aparece implícito em uma escritura que gera uma escritura expressiva que nos remete às terças caipiras, comentadas anteriormente no subcapítulo 1.1: o uso das terças para criar uma sonoridade de inspiração nacionalista que nos reporta indiretamente às terças paralelas das modinhas e canções. As mudanças métricas constantes na linha melódica das terças do tema B conferem a elas flexibilidade de execução, a qual deve se refletir na expressividade da própria execução

instrumental. Portanto, uma leve flexibilização da pulsação na execução dessas terças do tema B enfatizaria maior expressividade ao trecho.

Tempo e Dinâmica

S.	Exposição				Desenv.	Reexposição					
Cc.	1-48				52-85	93-140					
Sub.	Tema A	Tr	Tema B	Tr		Tr	Tema A	Tr	Tema B	Tr	Coda
Cc.	1-27	27-33	33-48	48-51		86-93	93-119	119-125	125-140	140-143	144-163
Tp.	$\downarrow = 120$	<i>Dim. e rall.</i>	<i>Poco meno</i>	<i>Accel.</i>	$\downarrow = 120$ <i>Poco meno</i>	<i>Accel.</i> <i>Poco a poco</i>	$\downarrow = 120$			<i>Accel.</i>	$\downarrow = 120$
Din.	<i>p - mf - f</i>	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>p - f - mf - p</i>		<i>p - f</i>				<i>f - ff</i>

Tabela 40 - Tempo e Dinâmica da *Sonatina n°4*, I mov.

De acordo com a tabela acima, além de observarmos a diferença de andamento entre o tema A e o tema B, existe maior contraste na dinâmica no tema A (*p* ao *f*) em relação ao tema B (*p*).

Há uma utilização maior de subseções transitivas entre os temas e entre as seções, conforme podemos notar na tabela acima. As transições desta *Sonatina* são utilizadas para conectar as diferenças de andamento que existem entre os dois temas, através de *rallentandos* ou *accelerandos*. Portanto, cabe a essas transições o momento de mudanças de caráter que o executante deve imprimir à execução para diferenciar as partes deste primeiro movimento.

As lacunas na tabela acima significam a ausência de marcações tanto de andamento quanto de dinâmica na partitura. Por se tratar de partes equivalentes, as indicações da seção de Exposição são as mesmas para a Reexposição.

(II movimento) *Melancolico*

Estrutura Formal

S.	A	B	A'	Coda
Cc.	01-17	18-37	38-50	51-57
Ce.	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>F</i>	<i>F</i>

Tabela 41 - Estrutura formal da *Sonatina n°4* – II mov.

De acordo com Mendonça (2001) este movimento é um “romance sem palavras”, enfatizando seu caráter terno e nostálgico. Assim como na *Sonatina nº1*, Guarneri volta a explorar aqui a forma ternária da canção, ou seja, um A-B-A’. Seu centro harmônico gira em torno de *F*. Embora a tonalidade de *fá* maior se faça presente, ela é camuflada e não expressa na armadura de clave.

Aspecto Melódico - Rítmico

Como vimos nas *Sonatinas* anteriores, mudanças de fórmulas de compassos e de métrica proporcionam maior flexibilidade ao discurso musical e, conseqüentemente, melodias e rítmica menos regulares ou menos simétricas.

Interagem neste movimento três tipos de fórmulas de compassos: 4/8, 3/4 e 3/8, ou seja, métricas quaternárias alternando-se com ternárias. Na execução das frases, a interação dos compassos quaternários com os ternários, tanto na seção A quanto na B, contribui para um discurso mais livre, o que pode sugerir uma interpretação com características próximas a uma improvisação, já que auditivamente o discurso musical não fica refém da rigidez de uma única métrica.

A influência que as mudanças métricas exercem sobre o discurso das frases fica evidenciada na seção A. Existe uma relação entre os cc.1-4 com os cc.9-13. Eles se assemelham como mostra o exemplo abaixo:

The image shows a musical score for a piece titled "Melancólico" with a tempo marking of ♩ = 72. It consists of two systems of music. The first system, labeled "c. 1", is in 4/8 time and features a melody with circled phrases and chords labeled I, 16, b5, VII, and III7. The second system, labeled "c. 9", is in 3/4 time and features a melody with circled phrases and chords labeled Cm, 3, VI, VI, IV°, and III7. Arrows indicate the relationship between the circled phrases in the two systems.

Exemplo 74 - *Sonatina nº4*- II mov. – cc.1-5; cc.9-13

Podemos observar que esta semelhança se dá por correspondência de notas e o sentido harmônico é ligeiramente modificado. Seria como se o compositor reescrevesse ou readaptasse as frases dos quatro primeiros compassos de cc.1-4 para os cc.9-13, expandindo-os em cinco compassos. Este é um exemplo onde as mudanças métricas junto com variações melódicas podem ser traduzidas na interpretação através de uma execução mais flexível, já que disfarçam uma rigidez na pulsação: embora o trecho deva ser executado dentro de uma pulsação, esta é disfarçada pela mudança métrica e variações na linha melódica. Com isso, poderia o executante se aproveitar da interação entre esses elementos que entram em jogo no discurso musical para simular uma maior liberdade na agógica.

Dinâmica

S.	A	B	A'	Coda
Cc.	01-17	18-37	38-50	51-57
Din.	<i>p - f</i>	<i>pp - mf - ff - f - p - pp</i>	<i>p - f</i>	<i>pp - ppp</i>

Tabela 42 – Dinâmica da *Sonatina n°4*, II mov.

De acordo com a tabela acima, a seção B apresenta maior contraste dinâmico em relação às seções A e A'. Embora não seja mostrado na tabela, a seção B (cc.18-37) apresenta também maior densidade de notas em relação à seção A', evidenciando assim o caráter mais expansivo dessa seção intermediária.

(III movimento) *Gracioso*

Estrutura Formal

S.	A	B	A'	C	A''	B'	Tr	A	Coda
Cc.	01-37	38-63	63-90	90 - 136	137-173	174-191	192-197	198-207	207-217
Ce.	<i>C - D</i>	<i>G - B A# - C G# - B</i>	<i>B - D</i>	<i>D - Eb</i>	<i>C</i>	<i>C - E D - F</i>	<i>F - C</i>	<i>C</i>	<i>C</i>

Tabela 43 - Estrutura formal da *Sonatina n°4* – III mov.

O rondó contém seções com características distintas. Em cada uma de suas seções, Guarnieri explora elementos musicais comuns ao seu estilo, tais como, o tratamento polifônico, os intervalos de terças e o *tresillo*, sendo estes elementos que criam contrastes entre as seções.

A textura predominante é apresentada em três vozes em quase todo o movimento. As vozes abaixo da linha melódica desenvolvem-se como acompanhamento, dado seu caráter repetitivo e também como suporte harmônico a melodia, exceto na seção B onde ocorre o inverso: neste caso a m.d. funciona com a linha melódica e acompanhamento ao mesmo tempo e a m.e. desenvolve uma segunda voz à melodia.

As terças caipiras, recorrentes em quase todas as *Sonatinas*, são transformadas em décimas na seção B, resultado das notas agudas da m.d. com as notas dos baixos da m.e. (c.38 e seguintes). Na seção B' (c.174 e seguintes) essas terças estão dispostas entre os polegares do pianista.

O *tresillo*, padrão rítmico formado por duas subdivisões ternárias com uma binária (3-3-2) é encontrado ainda na seção B e B': ambas as seções desenvolvem a mesma melodia, mas são variações uma da outra.

A seção C tem caráter fortemente rítmico e sugere a rítmica do baião.

Se o fluxo constante de semicolcheias foi uma das características marcantes do primeiro movimento, neste terceiro movimento as colcheias irão determinar a velocidade da execução, pois elas são predominantes em todas as seções.

Aspecto Melódico - Rítmico

O principal elemento a ser destacado na seção A (cc.1-37) é de natureza rítmico-melódica: trata-se de intervenções de desenhos melódicos deslocados dentro dos compassos e também de deslocamento de frases nos compassos. Nos trechos a seguir, o desenho rítmico-melódico da m.d. agrupada de três em três quebra a divisão das quatro colcheias da m.e.:

c. 8

Exemplo 75 - *Sonatina n°4*- III mov. – cc.8-10; cc.32-35; cc.70-72

No segundo e terceiro trechos acima, ambas as mãos desenvolvem desenhos de três colcheias articuladas em *legato* com defasagens entre elas. Dessa forma, os trechos assinalados acima constituem momentos de movimentação rítmico-melódica diante da regularidade rítmica que caracteriza o tema dessa seção A.

Na seção B (cc.38-62) destacamos as notas agudas da m.d. com as da m.e., formando os intervalos de décimas que depois, se transformam em terças na segunda repetição da seção (cc.174-191), executadas pelos polegares de ambas as mãos. Em ambas as seções, que são equivalentes, a rítmica do *tresillo*, como já comentamos, é amplamente explorada. A seção B está dividida em três frases de oito compassos cada. Estas frases se iniciam a cada novo centro harmônico, de acordo com a tabela 43 da estrutura formal: a primeira frase se inicia no c.38 com centro em *sol*, a segunda a partir do c.46 com centro em *lá#* e a terceira frase no c.54 com centro em *sol#*:

início da 1ª frase

início da 2ª frase

↓

c. 46

início da 3ª frase

↓

c. 54

Exemplo 76 - *Sonatina nº4*- III mov. – cc.38-39; cc.45-47; cc.53-55

Estes compassos que iniciam cada uma das três frases acima são importantes pontos de referências da seção, já que elas sinalizam cada um dos centros e estabelecem o ritmo harmônico e são realçados ainda pelo nível da dinâmica como podemos observar nos *crescendos* que antecedem o início de cada frase.

A seção B' é caracterizada pelo movimento contrário a partir das terças executadas pelos polegares. Tem a mesma configuração fraseológica da seção B. O que podemos acrescentar nesta segunda versão da seção B é o *rall* que antecede a frase iniciada no c.182 em *Poco meno*:

c. 182

Poco meno

Exemplo 77 - *Sonatina nº4*- III mov. – cc.181-183

Com a densidade de notas aumentada em relação a sua seção B correspondente, a diminuição do andamento como indicado aqui se faz necessário devido aos saltos de notas empreendidos pela m.e. do pianista.

A seção C, dividida em duas partes (cc.90-111 e cc.112-136), é marcada pela rítmica do ostinato que predomina em toda a seção:



Exemplo 78 - Sonatina nº4- III mov. – cc.90-92

Como podemos observar acima, existem três vozes com articulações distintas entre si e onde se lê *bem ritmado*: a linha melódica, a nota pedal em ré que dura apenas um tempo do compasso e a rítmica das colcheias em *stacatto*. Estas vozes se estendem até o c.110.

A partir do c.112 a segunda parte da seção C mantém a mesma rítmica e a seção passa a se desenvolver numa região mais grave se comparada a primeira parte da seção. As três vozes aqui se desenvolvem de maneira diferente: as duas primeiras formam uma polifonia quase em contraponto entre si e a voz inferior estabelece a rítmica e a base harmônica. A seguir, destacamos um trecho desta segunda parte da seção C:

Exemplo 79 - Sonatina nº4- III mov. – cc.120-124

Pelo tipo de textura apresentada nessa seção C onde existem vozes com articulações diferentes, a não utilização do pedal *sustain* é importante, principalmente se

ele já estiver sendo utilizado nas seções anteriores. Uma sonoridade mais seca e que privilegie os *staccatos* e sua rítmica deve ser considerada na execução.

Pianismo

Algumas observações referentes ao pianismo são importantes neste terceiro movimento, principalmente quando nos remete a sugestões interpretativas importantes para a execução instrumental. É o caso, por exemplo, das apojaturas da m.e. logo no início do movimento. Estas apojaturas são constantes na seção A (cc.1-37), pois incidem na nota pedal, que é o centro da harmonia da seção:



Exemplo 80 - *Sonatina nº4*- III mov. – c.1

As reiteradas aparições da apojatura sobre o *do* podem nos remeter ao mesmo efeito das apojaturas utilizadas antes da entrada do tema B do primeiro movimento da *Sonatina nº3* analisada anteriormente. Lá sugerimos que a nota pedal que aparece repetidas vezes no baixo, é uma alusão ao bordão de viola caipira. O mesmo pode-se dizer das apojaturas do início deste terceiro movimento. Essas apojaturas sugerem sonoridade caracteristicamente violonística e, portanto, devem ser destacadas juntamente com as notas da melodia, realçando o efeito do semitom entre as notas *si* e *do*.

Outro aspecto do pianismo a ser evidenciado seria o padrão rítmico do *tresillo* através da linha melódica formada por intervalos de décimas e terças, intervalos equivalentes, respectivamente nas seções B e B', inspirações advindas do populário e empregadas aqui como material contrastante entre as seções do rondó.

A rítmica do baião sugerida na seção C é mencionada também por outros estudiosos desta obra confirmando um tipo de escritura que nos remete ao folclore nordestino.

Assim, o compositor em um único movimento explora vários elementos na sua escrita pianística portadores de sonoridades sugestivas que nos remetem a tipos de escrituras que nos dão novas possibilidades de leitura dessa escrita.

4.5. SONATINA Nº5 (1962)

Dedicado ao pianista norte-americano Joseph Richard Battista (1918-1968), esta *Sonatina* foi escrita como peça de confronto para o III Concurso de Piano Eldorado de 1962.

Esta obra é uma das mais longas de todo o conjunto das *Sonatinas* e apresenta uma dissonância pouco mais acentuada em relação às *Sonatinas* anteriores de números 1, 3 e 4. O uso de intervalos mais dissonantes, tais como segundas maiores e menores, sétimas, acordes alterados, com nonas, faz com que esta *Sonatina* esteja a meio caminho da atonalidade livre desenvolvida nas três *Sonatinas* posteriores. A tonalidade assim como a modalidade são ambíguas, ou seja, muitas vezes podemos identificar determinados acordes mas não sua funcionalidade para o trecho onde está inserido. Os modos escalares são muitas vezes misturados.

Guarnieri volta a desenvolver aqui um discurso mais linear se comparado com a obra anterior, com mudanças muito mais frequentes de fórmulas de compassos em seus três movimentos, a utilização mais extensa do teclado e amplitude dinâmica igualmente mais ampla.

(I movimento) *Com Humor*

Estrutura Formal

S.	Exposição			Desenv.	Reexposição		
Cc.	01/56			56-87	87-133		
Sub.	Tema A	TR	Tema B		Tema A	Tema B	Coda
Cc.	01/29	30-33	33-56		87-106	106-133	133-144
Ce.	A		B		A	A	A
Esp.	Com Humor		dolce		Com Humor	Dolce ma sonoro	

Tabela 44 - Estrutura formal da *Sonatina n°5* - I mov.

O primeiro movimento desta *Sonatina n°5* apresenta-se formalmente um pouco mais desenvolvido do que as *Sonatinas* anteriores, pois tanto o tema A quanto o tema B apresentam-se mais extensos.

Em termos interpretativos, o caráter melódico da subseção do tema A se manifesta na linearidade das frases de ambas as mãos que se dialogam em oposição a subseção do tema B onde o caráter mais ritmado, principalmente pelo desenho repetitivo do acompanhamento da m. e. faz lembrar o *tresillo*. Mesmo com tais diferenças na caracterização de ambos os temas, esta obra, talvez por sua linearidade pouco mais proeminente, tenha um apelo melódico maior, exigindo do intérprete uma ênfase na expressividade das linhas melódicas de ambos os temas e também na interação entre frases da m.d.com a m.e..

Outro aspecto que deve ser levado em consideração na execução instrumental e que está intimamente ligado ao contorno melódico das frases e semi-frases está na utilização do pedal *sustain* em alguns trechos e sua não utilização em outros, de acordo com a linearidade intrínseca contida no discurso musical. Por causa disso, veremos que o pedal assume nesta obra papel importante, principalmente como elemento de contrastes entre temas e/ou subseções.

Aspecto Melódico – Rítmico

A subseção do tema A (cc.1-29) se destaca por sua linearidade, onde a linha melódica da m.d. se desenvolve paralelamente ao contracanto da m.e.. Esta interação entre ambas as mãos é importante para a execução interpretativa do trecho. Abaixo destacamos separadamente as três principais frases do tema A. As duas primeiras frases começam e terminam nas mesmas notas: a primeira frase tem a nota *lá* como início e término e a segunda tem a nota *mi*. A primeira é constituída por quatro semi-frases e a segunda por duas semi-frases:

com humor (♩ = 176)

c. 1

1ª frase

2ª frase

p

cresc.

f

p

Exemplo 81 - Sonatina n°5- I mov. – cc.1-9

Independente das semi-frases da m.d., as articulações de notas ligadas da m.e. respeitam desenhos descendentes, sempre a partir da nota mais aguda, conforme observamos no exemplo acima. Se estabelece então uma importante interação entre as semi-frases da m.d. com as articulações da m.e. que devem ser ouvidas independentes uma das outras. Lembramos que este contracanto da m.e. é também o suporte harmônico para as semi-frases da linha melódica e, no caso do trecho destacado, está claramente em *lá* maior.

A terceira frase (cc.9-12), quase idêntica à primeira, uma oitava mais grave, tem na m.e. semi-frases fazendo um cânone com a m.d., diferentemente do que vinha ocorrendo anteriormente:

3ª frase

c. 9

p

cresc. sempre

Exemplo 82 - Sonatina n°5- I mov. – cc.9-12

Como podemos observar no exemplo acima, o cânone entre as duas vozes reforça a importância em se destacar o que tem de mais característico na subseção do tema A, ou seja, a interlocução entre as vozes. Portanto, é necessário que o *legato* das semi-

frases e dos contracantos sejam, de fato, bem delineados, separados pelas articulações das frases (respirações). Nesse sentido, é importante a não utilização do pedal *sustain*, pelo menos na apresentação das três frases iniciais, pois o controle de toque se torna mais preciso.

Outro momento da subseção do Tema A em que é muito clara a importância das articulações de frases e semi-frases sem a utilização do pedal *sustain* se dá entre os cc.20-27. Este trecho de oito compassos encerra esta subseção do tema A, pois delimita o centro na nota *lá* por causa das sucessivas repetições das primeiras notas do tema inicial que ocorrem nos cc.20, 23, 25 e 27. Destacamos aqui a importância dos *staccatos* da m.e. em contraste com as notas em *legato*:



Exemplo 83 - *Sonatina n°5*- I mov. – cc.23-27

Como podemos observar no trecho acima, a m.e. desenvolve um ostinato que entra em contraste com as sucessivas entradas do tema na m.d. em *legato*. Importante destacar aqui a repetição do desenho rítmico-melódico da m.e.: as notas *mi* e *lá* que se alternam com as notas *ré* e *lá* grave em *stacatto* tem forte caráter rítmico diante da melodia da m.d..

Os trechos entre os cc.13-19 e entre cc.28-32 funcionam como de passagem e por isso a utilização do pedal *sustain* é recomendável, pois dá efeito contrastante ao que vem antes e o que vem depois: o trecho entre cc.13-19, por exemplo, é constituído por sequências ascendentes e descendentes quase todo em *legato* e a utilização do pedal respeitando as notas ligadas da m.e., por exemplo, serve para contrastar dos trechos sem pedal que destacamos acima. Já os cc.28-32 são, por natureza, transição para a o tema B, podendo a utilização do pedal se dar de novo como uma sinalização de mudança de atmosferas entre as seções do movimento como um todo.

A subseção do tema B se inicia no c.33 e termina no c.56 e, diferentemente do que ocorre no tema A, o tema B caracteriza-se basicamente por uma melodia acompanhada. Além disso, esse segundo tema destaca-se pelo aspecto rítmico da m.e.,

constituída em duas vozes, ambas proeminentemente rítmicas, como podemos observar no exemplo abaixo:

Exemplo 84 - *Sonatina n.º5*- I mov. – cc.33-36

No exemplo acima, destacamos apenas as duas primeiras frases do tema B. Os dois primeiros compassos mostram que a rítmica da m.e. é construída por arpejos ascendentes agrupados de três em três, quebrando o sentido métrico dos compassos binário e ternário e a voz inferior apresenta-se em notas repetidas ritmicamente. Este padrão rítmico da m.e. repete-se como um ostinato por quase toda a subseção do tema B, sendo, portanto, a rítmica que mais caracteriza o tema: esse caráter fortemente rítmico é sentido pelas sucessivas pausas de colcheias na m.e., antecedida pelos *marcados* no baixo. Esta rítmica da m.e. pode ser reforçada com a utilização do pedal *sustain* entre a mínima pontuada e colcheia do baixo e evitando-o nas pausas.

Na seção de desenvolvimento (cc.56-87) destacamos o caráter fortemente percussivo entre os cc.60-71 do caráter rítmico-melódico que ocorre entre os cc.76-86, este proveniente do tema B. No caso do primeiro trecho (cc.60-71) existe uma incidência grande de acordes dissonantes e de sinais de acentuação (*marcados e tenutos*), além do nível dinâmico mais intenso (*f - ff*), que faz com que esse trecho seja o de maior intensidade sonora de todo o movimento. A sonoridade dos intervalos de segundas maiores e menores entre m.d. e m.e é o mais importante a ser destacado. Além disso, o contorno melódico da m.d. indica a característica fortemente rítmica do trecho, como podemos observar nos trechos a seguir.

Destacamos abaixo a rítmica proveniente de ambos os sinais de dinâmica (*marcados e tenutos*) que há no trecho abaixo:

Exemplo 85 - *Sonatina n.º* - I mov. – cc.59-62

Notamos que, no primeiro trecho, a angulosidade das colcheias da m.d. com suas notas marcadas entram em conflito com a pulsação das semínimas pontuadas da m.e.. No trecho seguinte a sequência dos compassos 2/4 – 5/4 – 3/4 – 2/4 gera uma variação da rítmica do *tresillo*. Essa rítmica é destacada através dos intervalos de segundas entre ambas as mãos:

Exemplo 86 - *Sonatina n.º* - I mov. – cc.64-67

No trecho a seguir, as terças da m.d. destaca outra rítmica sincopada:

c. 68

Exemplo 87 - Sonatina n°5- I mov. – cc. 68-69

O tema B, além da exposição, é apresentado mais três vezes durante o movimento: entre os cc.76-86, a partir do c.106 e também a partir do c.119 e a cada repetição o compositor mostra uma versão diferente, prevalecendo a rítmica do *tresillo*. Abaixo expomos apenas os compassos iniciais dessas três versões do tema B:

c. 76 *a tempo*
p (expressivo)

cresc.

c. 106
p (Ma sonoro)

Exemplo 88 - Sonatina nº5- I mov. – cc.76-80; cc.106-108; cc.119-121

No primeiro trecho destaca-se a relação da linha superior com a voz intermediária sobressaindo os intervalos de segundas. No trecho seguinte, a voz principal é a intermediária onde se destacam as décimas: nessa versão a voz intermediária está distribuída entre ambas as mãos do pianista. O terceiro trecho apresenta certa semelhança com a primeira vez que este tema aparece na seção de exposição. O tema aparece transitando entre oitavas diferentes do piano e onde o acompanhamento também transita entre diferentes oitavas, numa variação da versão inicial. Apesar de que nas três versões a intensidade dinâmica seja a mesma (*p*), o contorno melódico e como esse contorno está envolvido na trama das vozes torna-se importante fator na execução interpretativa.

Com exceção de cinco compassos da reexposição, mais precisamente entre os cc.95-99, não há neste primeiro movimento da Sonatina repetição de material já exposto utilizando-se das mesmas notas. O fluxo musical se desenvolve sempre de maneira variada para temas e demais passagens, mesmo quando reexpostos. Através de uma escrita predominantemente linear, esta variedade na utilização dos materiais torna a execução desta obra bem dinâmica no sentido de realçar a cada nova variação de elementos já apresentados, vozes, harmonias, texturas novas.

Pianismo

Já expusemos sobre o emprego do pedal *sustain* e sua utilização ou não em relação aos dois temas apresentados nessa *Sonatina*. Lembramos que na coda, a partir do c.133, o tema A reaparece numa nova versão, diferente do tratamento estritamente linear apresentado anteriormente. A m.e. nessa versão final percorre algumas notas arpejadas e também acordes, com uma função mais harmônica à linha melódica da m.d. Portanto, a utilização do pedal *sustain* nesse trecho final seria interessante no sentido de destacar esses acordes e arpejos da harmonia e também sinalizar a chegada da coda, diferenciando-a das demais seções e subseções do movimento.

Outro fator a ser levado em consideração diz respeito à escritura pianística: o tema A apresenta-se no modo mixolídio em *lá* e “relembra a música do nordeste”, conforme frisou Mendonça (2001) ou tem “um apelo nordestino bem claro, conforme salienta Bencke (2010). Como sabemos, o modo mixolídio é muito empregado na música da região nordeste do Brasil e é comum em diversos ritmos, tais como no baião ou no frevo, por exemplo. A maneira como é apresentado no tema A através de um arpejo ascendente seguida de uma terça menor descendente traz uma forte alusão ao tema do Baião, canção de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira que fez sucesso no ano de 1944 e que se tornou uma espécie de *leit motiv* nas criações de inspiração nordestina por parte de muitos compositores tanto populares quanto eruditos. Logicamente que não existe uma influência direta da canção de Gonzaga na concepção desta *Sonatina* de Guarnieri, mas sua menção aqui se dá pela sonoridade que lembra ou nos remete a característica melódica nordestina. A menção deste motivo inicial que ocorre também entre os cc.20-27 juntamente com o desenho rítmico-melódico (ostinato), a qual destacamos anteriormente, sugere uma lembrança tanto da canção quanto da rítmica do baião.

(II movimento) *Muito calmo*

Estrutura Formal

S.	A
Cc.	01-16
Ce.	<i>E</i>

Tabela 45 - Estrutura formal da *Sonatina n° 5*, II mov.

Mendonça (2001) comenta em sua breve análise deste segundo movimento que esta obra foi executada nos Estados Unidos pelo pianista norte-americano Joseph Battista, a quem Guarnieri a dedicou, e que o pianista Eugene Liszt, ao ouvi-la, afirmou: “Nunca se escreveu tanta música com tão pouca nota.”³⁰ Tal afirmação demonstra o grau de expressividade deste breve movimento, talvez um dos menores segundos movimentos de todo o ciclo juntamente com o segundo movimento da *Sonatina n° 2*. Este caráter expressivo, que mais se parece com um lamento, escrito em breves dezesseis compassos, torna este movimento um tanto quanto complexo para a execução interpretativa

³⁰ MENDONÇA: 2001, p.408.

exatamente pela sua brevidade, onde quase num único fôlego o pianista precisa saber controlar vários elementos expressivos importantes ao discurso musical: agógica, dinâmica e as articulações de notas, tais como os *legatos*, *tenutos*, *marcados* e as respirações de frases.

Mendonça afirma que a imprecisão tonal não permite a sensação de repouso (MENDONÇA: 2001, p.408) e, com isso, nos dá uma dica de que a harmonia constitui um dos mais importantes elementos expressivos para a interpretação deste movimento.

Aspecto Rítmico-Melódico

Este movimento guarda certa semelhança de execução com o segundo movimento da *Sonatina n.º3* no que diz respeito à distribuição das vozes e a importância da relação entre linha melódica e baixos. Podemos estabelecer três vozes que atuam em oitavas diferentes do teclado: levando em consideração o centro em *mi*, a linha melódica gira em torno do *mi3* e *mi4* e constitui-se quase sempre da melodia formada pela rítmica da colcheia seguida da semínima pontuada, como no exemplo abaixo:

Muito calma (♩ = 106)
c. 1

The musical score is for a piano piece in 4/4 time, marked 'Muito calma' with a tempo of 106 beats per minute. It is labeled 'c. 1'. The score is divided into three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a 'terno' marking. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. Red dots highlight specific notes in both hands across the three systems.

Exemplo 89 - *Sonatina n.º5*- II mov. – cc.1-3

A linha intermediária é formada quase que exclusivamente por colcheias e se constitui das notas que formam o recheio harmônico da melodia. Para efeito de execução instrumental, não estamos levando em consideração as colcheias que coincidem com as notas da linha melódica, mas apenas aquelas que estão destacadas no exemplo acima de vermelho. Incluímos ainda nesse recheio harmônico as colcheias mais agudas da m.e. por estar na tessitura da linha intermediária: auditivamente, tem seu som confundido com ela. Esta linha intermediária gira em torno do *mi2* e *mi3*. Os baixos, por sua vez, constituem apenas pelos intervalos de semitom das colcheias e semicolcheias seguidas das semínimas, desenhando um cromatismo descendente. Sua tessitura está em torno do *mi1* e *mi2*.

A divisão a três vozes acima permite hierarquizar o nível de intensidade em três planos, como indicado no exemplo: o primeiro e o segundo planos sonoros mais

evidentes e o terceiro plano como pano de fundo harmônico. Mas para a execução instrumental o importante é a relação entre os dois primeiros planos, ou seja, as bordaduras da linha melódica junto com os semitons descendentes dos baixos.

Segundo Bencke (2010), este movimento pode ser dividido em duas frases: a primeira que compreende os cc.1-8 e a segunda frase entre os cc.9-16. Ainda, segundo Bencke, a primeira frase apresenta-se de um modo geral ascendente e a segunda, descendente. O que estabelece a divisão entre as duas frases exatamente no c.8 é justamente a cadência para *f#m* e que perdura até o compasso seguinte, diferentemente das tonalidades passageiras que ocorrem a cada tempo do compasso em quase todo o movimento. Como essa divisão em duas frases incide no meio do movimento onde há uma permanência maior na tonalidade de *f#m* e a existência de um ponto culminante, ainda que discreto, podemos determinar que entre os cc.8-9 seja o limite em termos de dinâmica e de tensão do discurso musical, devendo o pianista construir seu discurso sonoro baseado nessa divisão de forças que ocorre entre o desenho da linha melódica com o encaminhamento harmônico.

(III movimento) *Com alegria*

Estrutura Formal

S.	A	B	A'	C	A	Coda
Cc.	01/34	34-62	62-78	78-109	109-137	137-153
Ce.	A	D	A	F#	A	F# - A
Exp.	Com Alegria (<i>con spirito</i>)	Súbito (<i>scherzando</i>)	(<i>con spirito</i>)		Tempo Primo (<i>con spirito</i>)	<i>marcato</i>

Tabela 46 - Estrutura formal da Sonatina nº5 - III mov.

Assim como no terceiro movimento da *Sonatina nº2*, este movimento é também um Rondó. Cada uma das três seções A, B e C tem características diferentes no que se refere a textura e também em relação a expressividade interpretativa: as seções A e A' apresentam uma linha melódica acompanhada numa nota pedal de *lá* e tem um caráter mais *cantabile* (*con spirito*); a seção B tem notas repetidas em staccato, rítmica baseada no *tresillo* e certa espirosidade jocosa (*súbito scherzando*); a seção C é mais impetuosa e mais virtuosística e se constitui em alternância de oitavas na m.d. com acordes de quartas na m.e. com apojeturas.

As mudanças no nível da dinâmica que ocorrem de uma seção para a outra colaboram para caracterizar as seções entre si. Elas estão associadas às mudanças em

textura e aos sinais de expressão, segmentando a escrita musical, ou seja, o discurso musical apresenta-se entrecortado por essas mudanças, como veremos.

Aspecto rítmico-melódico

O tema inicial da seção A abrange os cc.1-8 e constitui-se de duas frases: a primeira frase entre os cc. 1-5 e a segunda entre cc.5-8. O que caracterizam essas frases, além de seu desenho melódico, são as notas pedais em *lá*, tanto da m.e. quanto as tocadas com o polegar da m.d.:

The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system is labeled 'c. 1' and '1ª frase'. It features a tempo marking 'Com alegria (♩ = 112)' and a dynamic marking 'p (com spirito)'. The music is in 3/4 time. The right hand plays a melodic line with eighth notes and slurs, while the left hand plays a steady bass line of quarter notes (F#2, C3, F#2, C3). The second system is labeled '2ª frase' and starts at measure 5. It continues the melodic and bass patterns from the first phrase, ending at measure 8. Brackets above the staves clearly delineate the two phrases.

Exemplo 90 - Sonatina nº5- III mov. – cc.1-8

Se observarmos o trecho acima veremos que os *lás*, principalmente aqueles tocados pelo polegar da m.d., mantêm-se constantes por toda a extensão do tema e juntamente com as quartas melódicas tocadas pela m.e., produzem uma dissonância característica com esses *lás*, principalmente o *sol#*. A utilização do pedal *sustain* a cada tempo do compasso, ou seja, a cada duas semínimas, faz com que a sonoridade desses *lás* seja levemente mantida por toda a execução do tema. Lembramos que é típico do compositor a nota pedal, as vezes lembrando um bordão de instrumento de corda ou mesmo para criar algum tipo de efeito de sonoridade, como é o caso aqui.

A seção B apresenta-se subitamente com uma textura diferente da seção anterior, além de ser toda segmentada: a polifonia e as ligaduras de notas entre as vozes da seção anterior dá lugar a um *súbito* (*scherzando*) em *staccato* com característica mais rítmica e de leveza. No exemplo abaixo, focalizamos a passagem da seção A para a seção

B, que começa no c.34, onde o enfoque principal está em evidenciar o contraste proporcionado pelas diferentes articulações de notas:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 31, is in 2/4 time and features a melodic line in the right hand with slurs and a bass line with sustained notes. The second system, starting at measure 34, is in 3/4 time and marked '(stesso tempo)'. It features a rapid, rhythmic pattern in the right hand and a bass line with sustained notes. The dynamic marking 'p' and the instruction 'Súbito (scherzando)' are present in the second system.

Exemplo 91 - Sonatina nº5- III mov. – cc.31-37

Esta seção, por ser toda segmentada, apresenta quatro pequenos trechos de diferentes características expressivas: o primeiro a partir do c.34, o segundo a partir do c.38, o terceiro iniciando no c.47 e o quarto no 54. Abaixo destacamos apenas os três primeiros compassos de cada um deles:

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 34, is in 3/4 time and marked 'c. 34 (stesso tempo)'. It features a rapid, rhythmic pattern in the right hand and a bass line with sustained notes. The dynamic marking 'p' and the instruction 'Súbito (scherzando)' are present. The second system, starting at measure 38, is in 2/4 time and marked 'c. 38'. It features a melodic line in the right hand and a bass line with sustained notes. The dynamic marking 'mf' is present.

c. 47

c. 54

Exemplo 92 - *Sonatina n°5*- III mov. – cc.34-36; cc.38-40; 47-49; 54-56

Todos os trechos acima diferenciam-se em relação ao nível da dinâmica e na textura e cada um apresenta uma característica distinta em termos interpretativos e expressivos: do *staccato* do primeiro passamos a expressividade melódica do segundo, que passa ao caráter ritmado do terceiro e chega a forte dissonância do quarto, terminando com a volta do *p súbito* do primeiro trecho a partir do c.58. Existe, na sequência desses quatro trechos, um *crescendo* de intensidade implícito que vai do *p súbito* e atinge o *ff rude* para retornar ao *p súbito* novamente (c.58). Em cada um deles cabe ressaltar os elementos que mais os identificam: o caráter leve dos *staccatos* do primeiro, a linha melódica das notas mais agudas do segundo, a rítmica produzida pelos arpejos e acordes da m.e. no terceiro e as fortes dissonâncias de segundas menores no quarto trecho. Em todos eles existe a rítmica do *tresillo* presente, ora mais explícito ora menos. Outro detalhe importante é que a passagem de um trecho ao outro, todos separados por uma barra dupla, deve ser feita sem interrupção, enfatizando assim o contraste entre eles, diferentemente do que ocorre no final do quarto trecho para a volta do primeiro, mais especificamente no c.57 para o c.58 onde existe uma pausa de semínima. Isso indica o quão importante é para esta seção evidenciarmos os contrastes repentinos entre os referidos trechos.

c. 37

Exemplo 93 - *Sonatina n^o III mov.* – cc.37-41

c. 48

c. 54

Exemplo 94 - *Sonatina n^o5- III mov.* – cc.48-52 e 54-57

A seção C que se inicia no c.78 tem outro tipo de escrita que dá uma outra característica ao Rondó: a alternância de oitavas na m.d. com acordes de quartas na m.e.

com apojeturas é a seção mais impetuosa, que requer uma interpretação mais veemente por parte do instrumentista. Esta seção está dividida em três partes que são recorrentes entre si: cada uma das partes formam o que poderíamos chamar de diálogo entre duas frases. Destacamos abaixo apenas a primeira parte da seção onde, de um lado temos a impetuosidade das oitavas da m.d. entre os cc.78-83 e, por outro lado, a ressonância da última oitava (*lá#*) por quatro compassos e meio que corresponde a uma resposta das oitavas em *f* e o comentário das notas intermediárias a oitava:

♩ = ♪
c. 78

(Simili)

The musical score consists of four systems of piano music. The first system is marked 'f' and includes the instruction '(Simili)'. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings. The first system shows a 7/8 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 7/8 time signature. The second system shows a 3/2 time signature, followed by a 3/4 time signature, and then a 7/8 time signature. The third system shows a 7/8 time signature, followed by a 3/2 time signature, and then a 7/8 time signature. The fourth system shows a 7/8 time signature, followed by a 3/2 time signature, and then a 7/8 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Exemplo 95 - Sonatina nº5- III mov. – cc.78-87

São exatos cinco compassos correspondendo a uma frase e mais cinco correspondendo à outra frase. O *ff* do c.83 se refere a dinâmica da oitava da m.d. para que ela ressoe pelos quatro compassos e meio seguintes e não que os compassos seguintes (cc.83-87) tenham que ser executados em fortíssimo. Isso não ocorre entre os cc.101-105, onde a indicação *ff rude* destina-se efetivamente as notas inferiores tocadas pela m.d. entre os referidos compassos. A impetuosidade da seção C é utilizada para terminar o movimento.

Pianismo

A utilização específica do pedal *sustain* e também a sua não utilização neste movimento como um todo será importante como recurso interpretativo no sentido de reforçar as características inerentes a cada uma das seções do Rondó. Isso porque existem elementos da escrita, diferentes estados de espírito, mudanças de humor que ocorrem na passagem de uma seção para outra, ou mesmo dentro de uma mesma seção, que devem ser levados em consideração na execução interpretativa.

Vimos que as notas pedal da seção A requer a utilização do pedal *sustain* para, justamente com a melodia, manter o efeito da sonoridade dessas notas em ação. A seção B, como vimos anteriormente, apresenta-se segmentada em trechos onde é possível estabelecer a sua utilização ou não. A seção C é outro momento em que é recomendável a utilização desse pedal pela própria vitalidade com que as oitavas se apresentam, não utilizando-o entre os cc.83-87, 91-95 e 101-108 para não cortar o efeito das ligaduras das oitavas da m.d. e as pausas da m.e.

O *tresillo* utilizado na seção B, lembrando uma embolada segundo Mendonça ou um sutil ritmo de samba segundo Verhaalen constitui-se num dos clichês recorrentes principalmente em movimentos rápidos e está relacionado, como é o caso aqui, ao efeito da síncope sobre as estruturas rítmicas.

Dinâmica

S.	A	B	A'	C	A
Cc.	01/34	34-62	62-78	78-109	109-137
Din.	<i>p-f-mf-f</i>	<i>p-mf-f-ff-p</i>	<i>p</i>	<i>f-ff</i>	<i>p-f-mf</i>

Tabela 47 - Dinâmica da *Sonatina n°5*, III mov.

De maneira geral este Rondó apresenta-se com mais contrastes na dinâmica, tanto entre as seções quanto no interior delas propriamente dita. Como pudemos observar anteriormente, as mudanças no nível dinâmico estão associadas às mudanças texturais e de indicações expressivas. O primeiro nível na dinâmica indicada em cada uma das seções na tabela acima representa efetivamente o nível dinâmico que se inicia a seção. Na seção B, como podemos ver acima, cada nível dinâmico assinalado representa a mudança de um segmento da seção (mudanças de textura).

As seções A e A' tem o menor nível dinâmico do movimento ao passo que a seção C juntamente com a coda apresentam o maior nível dinâmico.

4.6. SONATINA Nº6 (1965)

A *Sonatina nº6* foi dedicada ao pianista Caio Pagano (1940) e estreada por ele no mesmo ano de 1965 em São Paulo. Esta *Sonatina* tornou-se um dos marcos na produção musical do compositor e também no conjunto das *Sonatinas para piano*. Segundo Mendonça, “O caráter atonal dessa *Sonatina* demonstra uma grande evolução na criação do compositor.”³¹ Verhaalen afirma:

Esta sonatina estabelece uma nova fase na intensidade emocional de Guarnieri... Em contraste com a textura clássica da *Sonatina nº5*, esta peça combina a maior densidade da trama com a severidade da linguagem... Em todos os seus aspectos, essa peça é uma grande obra. Na verdade é uma sonata, por sua extensão e pela seriedade de seu conteúdo. Ela representa um dos mais avançados pensamentos do compositor até a data em que foi escrita.³²

Bencke diz que a obra ...“inaugura o segundo grupo (das *Sonatinas*) ... e reflete uma mudança na escrita do compositor...”³³

As críticas acima, unânimes em destacar a transformação ocorrida no âmbito da linguagem musical de Guarnieri a partir desta obra, refletem também na execução interpretativa uma mudança de atitude em relação ao tratamento pianístico e também ao pianismo. Esta *Sonatina* apresenta uma linguagem harmônica menos definida pela utilização mais acentuada de dissonâncias e pela perda de sentido de funcionalidade harmônica. Esta obra está muito próxima do atonalismo, mas seus movimentos estão estruturados por diferentes centros bem definidos: o 1º movimento tem o *dó* como centro; o 2º movimento, também estruturado em *dó*, explora a bimodalidade (confronto entre terças maiores e menores no tema inicial); no 3º movimento, uma fuga, a nota *mi* é o centro.

Há uma abordagem muito mais extensa do teclado do piano através de uma maior utilização das extremidades do teclado e também de passagens de notas com utilização mais extensa das mãos (o que também ocorre na *Sonatina nº7*), a utilização de um toque mais percussivo para trechos mais ritmados e trabalho motívico onde intervalos dissonantes, tais como segundas, sétimas e nonas formam passagens de difícil execução para ambas as mãos, seja por meio de acordes ou por meio de frases entrecortadas.

³¹ Mendonça: 2001, p.408.

³² Verhaalen: 2001, p.164.

³³ Bencke: 2010, p.140.

No aspecto do pianismo vemos que Guarnieri se utiliza de elementos advindos do populário de maneira bem mais discreta, que não são tão evidentes como nas *Sonatinas* anteriores, mas suas constâncias rítmico-melódicas, tais como mudanças frequentes de fórmulas de compasso, escrita linear constante, utilização de ostinatos, propiciam uma escritura onde o caráter sugestivo, de ambientação, estão presentes.

(I movimento) *Gracioso*

Estrutura Formal

S.	Exposição			Desenvolv.	Reexposição		
Cc.	01-57			57-90	91-142		
Sub.	Tema A	TR	Tema B		Tema A	Tema B	Coda
Cc.	01-28	28-32	32-57		91-116	116-143	143 - 151
Ce.	<i>E</i>		<i>C#-A-E</i>	<i>E-D</i>	<i>E</i>	<i>C#-A-E</i>	<i>E</i>
Esp.	gracioso		rude	expressivo	gracioso	violento	violento

Tabela 48 - Estrutura formal da *Sonatina nº6* - I mov.

Em que pese ser uma obra reveladora em termos melódicos e harmônicos, Guarnieri mantém respeito à forma sonata na concepção estrutural desta *Sonatina*. O compositor estava desenvolvendo uma linguagem harmônica cada vez mais alheia ao sistema tonal na época da sua composição: Guarnieri já vinha produzindo obras complexas em termos harmônicos, tal como sua *Seresta para piano e orquestra* (1965). Mesmo que tenha tomado algumas liberdades estruturais quanto a forma, tais como a ausência ou a troca na ordem da disposição dos temas na seção de reexposição e a ausência de alguma seção tal como a falta de uma seção de desenvolvimento nas *Sonatina nº7* e na *Sonatina nº8* analisadas mais adiante, Guarnieri manteve-se fiel ao formalismo neste primeiro movimento.

Nesta *Sonatina nº6*, ambos os temas são contrastantes: o compositor também deixa claro os contrastes nos indicadores expressivos, como podemos observar na tabela acima: *Gracioso* para o tema A e *rude* para o B.

As questões fraseológicas, tais como perceber perguntas e respostas (diálogos entre frases) não se dão de maneira clara ou são praticamente inexistentes, tanto nesta *Sonatina* quanto na seguinte, pois o compositor passa a construir suas frases pensando no desenvolvimento intervalar a partir de um motivo, o qual funciona como verdadeiro núcleo para a construção de novas frases. Com isso, o devido destaque aos motivos e tudo aquilo

que está fortemente ligado a eles passa a ser importante para a execução interpretativa como elemento condutor do discurso musical.

O contrapontismo relativo ao tema A faz com que ambas as mãos do pianista enfrente movimentos assimétricos, saltos, grandes movimentos convergentes nunca antes desenvolvidos nas *Sonatinas* anteriores.

Aspecto rítmico-melódico

Reproduzimos a seguir o motivo rítmico-melódico inicial que é a base da construção temática da subseção do tema A:



Exemplo 96 - *Sonatina n.º 6*- I mov. – motivo inicial

Em relação ao tema A, Bencke afirma:

“...A textura é um contraponto a duas vozes. A já citada estrutura em quartas somada à fluidez da melodia, gerada pelas conexões entre os fragmentos (quando uma voz parece ter um relativo repouso, a outra leva a mais um fragmento) além da escassez de cadências são responsáveis pela indefinição da tonalidade...” (BENCKE: 2010, p.141)

Interessante notarmos no comentário acima que a subseção do tema A, embora construído de acordo com as relações intervalares do motivo rítmico-melódico inicial das quartas, é de um fluxo melódico constantemente em movimento, pois as entradas de fragmentos temáticos a todo o momento não permite a sensação de pontos de repouso na linha melódica ou pontos cadenciais. Destacamos abaixo os quatro compassos iniciais da *Sonatina* e as respectivas relações intervalares oriundas do tema inicial:

Gracioso (♩=72)

c. 1

The image shows a musical score for a piece titled 'Gracioso' with a tempo of quarter note = 72. It is marked 'c. 1' for the first measure. The score is in 2/2 time and consists of two systems of staves. The first system shows measures 1 and 2, with a forte (f) dynamic in the first measure and piano (p) in the second. The second system shows measures 3 and 4, with a forte (f) dynamic in the third measure. The melody is marked with accents and slurs, and the bass line provides harmonic support with chords and moving lines.

Exemplo 97 - Sonatina n.º 6 - I mov. – cc.1-4

Embora possamos sentir um relativo repouso quando a melodia atinge a nota *si* no c.2, antes de um novo impulso ascendente para atingir o *fá* e o *mi* agudos do c.4, a m.e. faz suas intervenções utilizando-se do desenho do motivo rítmico-melódico inicial. Podemos reparar ainda que essas intervenções da m.e. iniciam sempre em partes fracas do compasso, antecedido de pausas. Para a execução instrumental, os constantes gestos ascendentes da m.e. nos contratempos fazem com que não exista a sensação de repouso nessa frase inicial, jogando o fluxo melódico sempre para frente.

O exemplo acima pode ser imaginado como uma frase, dividida em duas semi-frases: a primeira até a nota *si* do c.2 e a segunda até a nota *mi* do c.4, ou seja, a frase começa em *mi* e termina em *mi*. Mas é muito difícil sentirmos essa frase como tal por dois motivos: não existe uma harmonia definida para as suas notas e a nota *mi* do c.4 está cadencialmente enfraquecida. Por isso também que as conexões que se dão entre os fragmentos provenientes do motivo inicial proporcionam fluidez ao discurso musical, não deixando que os pontos de relativo repouso do discurso musical sejam sentidos claramente.

Existe nos quinze compassos iniciais da subseção do tema A uma crescente movimentação em contraponto entre a m.e. e m.d., onde pequenos gestos melódicos descendentes da m.d. convergem com as frequentes aparições do motivo rítmico-melódico em movimento ascendente da m.e.. O clímax é atingido no c.15 quando se inicia por dois compassos e meio e atingindo as extremidades do piano, um grande gesto de movimento

contrário entre ambas as mãos em *ff*. Destacamos este clímax desta subseção a partir do compasso anterior:

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems. The first system begins at measure 14, marked 'c. 14'. It features a dynamic marking of *ff* (fortissimo) starting in the second measure. The music is in 2/2 time. The first system shows parallel motion in both hands in the first measure, which then transitions to contrary motion in the second measure. The second system continues the piece with similar melodic patterns and dynamics.

Exemplo 98 - Sonatina n^o6 - I mov. - cc.14-20

Notamos, no exemplo acima, que o movimento paralelo que existe no c.14 por saltos de quintas em ambas as mãos, se transforma em movimento contrário no compasso seguinte, fazendo com que a m.e. tenha que saltar quase cinco oitavas na velocidade de uma colcheia e, além disso, atingindo um intenso *ff*: A partir daí, *dó0* e *dó6* do c.15 terminam em *ré#3* e *sol#3* no c.17, em um grande *diminuendo*. Em termos dinâmicos é importante pensarmos que o *p* do primeiro compasso culmina nesse c.15, ou seja, os constantes *crescendos* e *decrescendos* que há nesses quinze compassos iniciais devem ser gradativamente mais intensos. Além disso, os cc.18-20 estão em relativo repouso: conforme exemplo acima, o desenho melódico de ambas as mãos em contraponto repete-se duas vezes numa extensão de pouco mais de uma oitava. Portanto, a última cisão que há entre as ligaduras no c.17 separando as duas últimas colcheias de ambas as mãos das frases anteriores (*ré# - lá* bequadro na m.e. e *sol# - ré* na m.d.) poderia muito bem ser destacada através de um pequeno *rall* para a entrada do c.18 pois, assim, se evidenciaria a momentânea calma dos compassos seguintes.

A subseção do tema B tem características diferentes da subseção do tema anterior: apresenta-se mais percussivo, principalmente por causa das ritmadas tríades da m.d. O tema está com o centro em *dó#* entre os cc.32-43, em *lá* entre os cc.44-46 e em *mi*

entre os cc.50-53. A seguir, destacamos apenas a sua primeira aparição, com o centro em *dó#*:

c. 32

Exemplo 99 - *Sonatina n°6* - I mov. – cc.32-35

O que auxilia a expressão *rude* para este tema, além da sonoridade das tríades e dos *marcados* do grave, são as dissonâncias entre o *dó#* do tema e o *dó* da nota fundamental da tríade e o *si* da semínima seguinte, ou seja, uma relação de semitons. Ao longo da exposição da subseção do tema B, praticamente todas as notas do tema na m.e. tem uma relação de segunda menor com as tríades tocadas pela m.d.:

c. 32

Exemplo 100 - *Sonatina n°6* - I mov. – cc.32-38

De acordo com o exemplo acima, a dissonância provocada pelas relações de segundas menores e o deslocamento das tríades nos compassos e em relação à linha melódica do baixo caracterizam um resultado sonoro fortemente percussivo.

A seção de desenvolvimento está dividida em três partes que estão bem delineadas na partitura por mudanças na textura: do cc.57-65 temos nove compassos de grande desenvolvimento polifônico iniciado em estilo imitativo; do cc.66-80 temos um

elemento melódico novo em uma textura mais homofônica em relação ao trecho anterior; para finalizar a seção de desenvolvimento, temos entre os cc.82-90 a volta do tema B um pouco modificado.

No caso do primeiro trecho, entre cc.57-65, a polifonia inicia-se com um processo imitativo entre ambas as vozes e em movimento contrário até o c.61, onde a partir do c.62 as vozes assumem desenhos totalmente livre uma da outra. Nos nove compassos que compõem esse trecho, o tipo de escrita totalmente linear, onde não há como estabelecer relações harmônicas e os grupos de notas ligadas que são independentes entre si fazem com que o único momento de relativo repouso seja sentido no c.66. O exemplo abaixo, destacamos dois compassos antes da entrada do c.66, a partir do qual se inicia um elemento melódico novo e onde se estabelece uma melodia acompanhada:

The image shows a musical score for Example 101, starting at measure 64. It consists of two staves: a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The right hand has a melodic line with slurs and a fermata over the final measure. The left hand has a bass line with slurs and a fermata over the final measure. The score is marked 'mf' and 'espressivo'.

Exemplo 101 - *Sonatina n°6* - I mov. – cc.64-66

No trecho acima, fica evidente a mudança na textura ocorrida no c.66: a m.e. passa a tocar notas repetidas, com movimentos repetidos e, ainda, estabelecendo um possível centro em *ré*. Nos compassos seguintes a esse exemplo, o desenho rítmico-melódico dos cc.66-67 se repete mais duas vezes em notas diferentes. Portanto, o c.66, em *mf* e *espressivo*, quebra o discurso polifônico dos nove compassos anteriores e estabelece uma nova relação de forças, o que na prática pode sugerir uma leve mudança no andamento para menos, mesmo porque existem alguns saltos realizados tanto pela m.e. quanto pela m.d. que se repetem em vários momentos desse trecho fazendo com que seja necessário uma redução na pulsação para que seja evidenciado melhor tais saltos e a indicação *espressivo* que perdura até o c.80.

Pianismo

No capítulo referente ao pianismo guarnieriano, destacamos através de um comentário do musicólogo Ênio Squeff, a velada feição de choro que surge da escritura da subseção do tema A desta mesma *Sonatina n°6*, principalmente das síncopas da m.e. entre

os cc.5-7 ou dos saltos melódicos seguidos de movimentos descendentes da m.d. nos cc.8-10. Portanto, não vamos repeti-los aqui, mas destacaremos outro momento em que Guarneri, através de sua escrita, cria uma escritura típica do universo popular.

Trata-se de dois trechos da subseção do tema B que são equivalentes entre si:

Exemplo 102 - *Sonatina n.º 6* - I mov. – cc.47-49 e cc.54-56

Em ambos os trechos acima, as apojeturas da m.d. em quartas nos remete a uma escrita típica de instrumento de corda dedilhada que, no caso, poderíamos associar a um violão. Inclusive as notas da m.d. nos dois trechos estão dentro de uma tessitura violonística. Acordes de quartas, como já destacamos, são comuns na escrita de Guarneri, mas os acordes rapidamente arpejados são muito comuns na maneira com que os violonistas seresteiros articulam acordes do violão ou da viola caipira. Semelhante articulação de acorde de quartas sobrepostas ocorre no III movimento da *Sonatina n.º 2* que analisamos anteriormente.

Dinâmica

S.	Exposição			Desenvolv.	Reexposição		
Cc.	01-57			57-90	91-142		
Sub.	Tema A	TR	Tema B		Tema A	Tema B	Coda
Cc.	01-28	28-32	32-57		91-116	116-143	143 - 151
Din.	<i>f-p-ff-f-p</i>		<i>f</i>	<i>mf-f-mf-f</i>	<i>f-p-ff</i>	<i>ff-fff</i>	<i>fff</i>

Tabela 49 - Dinâmica da *Sonatina n.º 6*, I mov.

De acordo com a tabela acima, o contraste entre ambos os temas fica evidente: na subseção do tema A predomina maior contraste de intensidade do que a subseção do tema B, onde o *f* prevalece. Na reexposição, o tema B volta com o nível de intensidade redobrado, culminando na coda em *fff*.

Assim como no terceiro movimento da *Sonatina n°5*, o final do primeiro movimento dessa *Sonatina n°6* apresenta-se como um dos momentos mais intensos de todo o ciclo, onde o compositor alia intensidade sonora com passagens virtuosísticas: a partir do c.116 o tema B retorna em oitavas na m.d. em *ff* contra intrincadas tríades na m.e. culminando com uma grande cadência em rápidas oitavas que se inicia no c.131 até *fff* do c. 138. Esse é um dos poucos momentos em todo o ciclo onde existe de fato uma passagem que exige do pianista grande agilidade técnica para a execução rápidas das oitavas, onde o processo imitativo impõem movimentos contrários e saltos para ambas as mãos, percorrendo grande extensão do teclado.

(II movimento) *Etéreo*

Estrutura Formal

S.	A	B	A
Cc.	01-29	29-56	57-84
Ce.	<i>C</i>	<i>E</i>	<i>C</i>

Tabela 50 - Estrutura Formal da *Sonatina n°6*, II mov.

A partir desta obra, Guarnieri muda a sua maneira de conceber os segundos movimentos de suas *Sonatinas para piano*, ou seja, através da utilização mais contundente, mais incisiva da dissonância, o compositor procura manter sua emotividade pela exploração sonora do instrumento.

Destacamos anteriormente um comentário de Mendonça a respeito deste segundo movimento onde ela relata que o compositor explora os grandes efeitos de ressonância do piano ao invés do sentimentalismo das formas brasileiras do romance ou de uma canção, verificado nos segundos movimentos das *Sonatinas* anteriores. Aqui o compositor explora a dissonância das terças maiores com menores que se transformam em décimas e acordes de quartas sobrepostas tocadas em grande intensidade em regiões extremas do teclado.

A palavra *etéreo* dada a este movimento sinaliza uma importante característica expressiva da maneira como deve soar o piano. A partir da exploração dos pedais, tanto o *sustain* quanto o tonal, a interpretação ganha força quando equilibramos a sonoridade dos registros do instrumento através desses pedais.

Dinâmica

S.	A	B	A
Cc.	01-29	29-56	57-84
Din	3 ^a - <i>pp-ppp-pp</i> 10 ^a - <i>f-ff-f</i>	<i>p-mf-p-pp-f-pp-ppp-ff-fff-ff-fff</i>	3 ^a - <i>pp-p-pp-ppp</i> 10 ^a - <i>f-ff</i>

Tabela 51 - Dinâmica na *Sonatina n.º6*, II mov.

Na tabela acima, destacamos na seção A e sua repetição, dois planos sonoros: o das terças em *pp* e o das décimas em *f* e *ff* que se inicia a partir da anacruse do c.12. Já na seção B as mudanças na dinâmica se dão de maneira mais homogênea de acordo com a sequência apresentada na tabela acima. Deve-se destacar que os níveis sonoros mais intensos entre ambas as seções podem ser diferenciados, ou seja, o *ff* da seção A é diferente do *ff* da seção B. Vejamos.

Destacamos no exemplo abaixo, trecho da seção A onde os dois planos sonoros atuam juntos: com a ação do pedal *sustain* pode-se controlar estes dois níveis sonoros distintos pois ele serve apenas para manter a sonoridade das décimas nas ligaduras de notas, deixando as mãos livres para a execução das terças:

The image shows a musical score snippet for 'Sonatina n.º6' in 4/4 time, starting at measure 12. The score is written for piano and features two staves. The dynamics are marked as follows: *f* (forte) in the first measure, *ppp* (pianississimo) in the second measure, *f* in the third, *pp* (pianissimo) in the fourth, *f* in the fifth, *ff* (fortissimo) in the sixth, *pp* in the seventh, and *pp* in the eighth. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs, illustrating the interplay between the two sound planes mentioned in the text.

Exemplo 103 - *Sonatina n.º6* - II mov. – cc.12-18

Dentro do contexto onde prevalece o *pp*, como é o caso dessa seção, deve-se cuidar para que não haja um excesso de força na execução das décimas em *f* e *ff*.

A seção B, a partir do c.29, apresenta o seguinte tema em três níveis sonoros:

p, f e ff:

The image displays three musical excerpts from a piano sonatina. The first excerpt, labeled 'c. 29', is in 3/4 time and features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides harmonic support with chords. The second excerpt, labeled 'c. 41', is also in 3/4 time and marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand has a more rhythmic, eighth-note melody, and the left hand continues with chords. The third excerpt, labeled 'c. 47', is in 3/4 time and marked with fortissimo (*ff*). It features a complex texture with overlapping chords in both hands, some marked with accents (>).

Exemplo 104 - Sonatina nº6 - II mov., cc.29-31; cc.41-42; cc.47-49

A partir do c.45 inicia-se o trecho mais intenso do movimento. O último trecho destacado no exemplo acima é o tema da seção B: ele é apresentado em *ff* nos graves e, ao mesmo tempo, na região média-aguda do teclado, aparecem grandes acordes de quartas sobrepostas.

Os *ff* e *fff* mostrados na tabela 51 na seção B é o trecho de maior contraste dinâmico do movimento como um todo. Nesse trecho seria interessante priorizar a intensidade sonora na melodia dos baixos, mais do que os acordes de quartas na região média-aguda. A utilização do pedal tonal para os acordes dos baixos e pedal *sustain* para os acordes quartais torna-se interessante para o controle de intensidade entre os diferentes registros, inclusive para a realização dos *cresc.* A seguir, como sugestão, reproduzimos o trecho com a utilização de ambos os pedais:

Exemplo 105 - Sonatina nº6 - II mov., cc.47-56

Os *cresc.* colocados nos cc.49 e 54 podem ser realizados pelos acordes de quartas com apojeturas através do pedal *sustain*, como indicado acima. O *cresc.* do c.54 indicado para as mínimas dos baixos na realidade começa no c.52 e tem como objetivo o *fff* do c.56. A percepção desse *crescendo* de uma mínima a outra, entre os cc.54-55, pode ganhar força com a realização de *crescendos* nos acordes de quartas descendentes em colcheias com apojeturas.

(III movimento) *Fuga*

Estrutura Formal

S.	Exp.	1º Eps.	Reexp.I	2º Eps.	Reexp.2	3º Eps.	Reexp.3	4º Eps	Ponte	Reexp. Final	Coda
Cc.	01-11	11-16	16-27	27-35	35-45	45-54	54-64	64-73	74-80	81-97	98-114
Ce.	E-B		F#-C#		G#-D#		Bb-F		C	E-E	E

Tabela 52 - Estrutura Formal da Sonatina nº6, III mov.

Assim como no terceiro movimento da *Sonatina n°3*, este terceiro movimento constitui-se de uma fuga a duas vozes em andamento moderadamente rápido e um pouco mais extensa que a anterior e também apresenta seções bem delineadas: uma exposição seguida de quatro episódios e três reexposições intercaladas, uma ponte onde é apresentado o tema do segundo movimento, uma reexposição final ampliada em oitavas em ambas as mãos e uma coda onde o compositor desenvolve por aumentação o motivo rítmico-melódico do c.4 do tema.

O contraste de textura homofônica/polifônica entre o 2º e 3º movimentos respectivamente e as ligações motivicas existentes entre ambos (o tema da fuga deriva-se do motivo anunciado no c.6 do segundo movimento; a volta do tema do segundo movimento no final da fuga) além de dar maior unidade a obra, nos permite fazer um paralelo com o gênero prelúdio coral e fuga.

Verhaalen (1971) num comentário sobre a textura e o controle da linguagem empregada na *Sonatina n°6*, declara que esta obra “é muito similar em impacto à *Seqüência, Coral e Ricercare para Orquestra de Câmara*”, obra de Guarnieri composta um ano depois da *Sonatina n°6*. (VERHAALEN: 1971, p.204)

Aspectos Melódicos – Rítmicos

No exemplo abaixo, destacamos as duas frases do tema que podem ser subdivididas em duas semi-frases cada uma. As quatro semi-frases são contrastantes entre si: elas alternam saltos melódicos e graus conjuntos. Assim, o contraste proporcionado pelos saltos, em oposição aos graus conjuntos, reforça o equilíbrio de ambas as frases agindo como antecedente e consequente:

Frase 1

Humorístico (♩ = 92)

Frase 2

semi-frase semi-frase semi-frase

Frase 2

semi-frase contrassujeito

contrassujeito

Exemplo 106 - Sonatina n°6 - III mov., cc.1-11

A frase acima é da exposição inicial e começa na nota *mi* e, a partir dela, as sucessivas reexposições temáticas obedecem ao círculo de quintas. Portanto, o pianista deverá ter em mente as notas das sucessivas reexposições como guias, como âncoras, nas intercalações entre reexposições e episódios: *si* (c.6) – *fá#* (c.16) – *dó#* (c.22) – *sol#* (35) – *ré#* (c.40)– *sib* (c.54) – *fá* (c.59) até atingir o *dó* no c.66.

O contrassujeito, por sua vez, tem o mesmo desenho rítmico-melódico a cada nova reexposição temática. Em quase todas as reexposições a relação da primeira nota do tema com a primeira nota do contrassujeito é de um intervalo de 5^a. Essas relações intervalares também poderão auxiliar e orientar o pianista durante a execução dessa fuga porque a natureza dissonante das relações intervalares entre as vozes e também entre as notas do tema e contrassujeito fazem com que o instrumentista facilmente se perca durante a execução.

Ao contrário do que ocorre nos episódios em relação ao tema da fuga da *Sonatina* n°3 onde eles proporcionam mais leveza às sucessivas reexposições temáticas, os

episódios da fuga dessa *Sonatina n°6* aumentam sucessivamente o nível de tensão da fuga. Isso é importante fator de interpretação e que deve ser levado em consideração na execução. Há dois motivos rítmico-melódicos que são amplamente utilizados e desenvolvidos nos episódios que são geradores de tensão às sucessivas reexposições do tema:

Fuga

c. 1 *Humorístico* (♩ = 92)

c. 4

Exemplo 107 - *Motivos rítmico-melódicos da fuga da Sonatina n°6 - III mov., c.1-2 e c.4*

O 1º episódio (cc.11-16) utiliza-se do motivo do c.4 em sequência descendente por tons inteiros na voz superior, tendo como base harmônica do trecho a tríade aumentada *mib – sol – si* (*sol* como nota pedal). :

The musical score for Exemplo 108 consists of two systems. The first system shows measures 11-15, with a treble clef and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a bass line with slurs. The second system continues the piece with similar notation.

Exemplo 108 - *Sonatina n.º 6* - III mov., cc.11-15

No 2º episódio (cc.27-35) o ritmo harmônico se intensifica a partir do c.28 onde seqüências ascendentes provenientes do motivo temático inicial se deslocam da métrica binária:

The musical score for Exemplo 109 consists of two systems. The first system shows measures 27-33, with a treble clef and a 2/4 time signature. The right hand has a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a bass line with slurs. The second system continues the piece with similar notation.

Exemplo 109 - *Sonatina n.º 6* - III mov., cc.27-33

No 3º episódio notamos um aumento ainda maior da tensão harmônica pela projeção do acorde diminuto (*si-ré-fá-sol#* ou *láb*) sobre o motivo inicial em *stretto*:

c. 45

Exemplo 110 - Sonatina n°6 - III mov., cc.45-50

O 4º episódio é o de maior tensão de toda a fuga, onde há uma momentânea paralisação na intensa atividade das vozes. Observamos a reutilização do acorde diminuto, agora sobre o dó (dó-mib ou ré#-solb ou fá#-lá) no motivo inicial também em *stretto*:

c. 66

Exemplo 111 - Sonatina n°6 - III mov., cc.66-73

Portanto, como podemos observar nos trechos acima relativos aos quatro episódios da fuga, existe um gradativo aumento de tensão que deve-se contrapor a cada nova reexposição temática e que devem ser levados em consideração na execução instrumental. As reexposições temáticas, por sua vez, seriam os momentos de distensão desses sucessivos aumentos de tensão.

Em relação ao aspecto da métrica, a alternância de fórmulas de compassos nos primeiros dois movimentos imprime certa irregularidade à métrica e, por decorrência, às frases. A fuga, por sua vez, está composta do início ao fim numa métrica binária, mas seu tema compõe-se de duas frases assimétricas entre si. A utilização dessas assimetrias dentro de uma métrica regular e o uso de certas estruturas rítmico-melódicas que se deslocam impõem momentâneas irregularidades à métrica binária.

A frase inicial do tema da fuga (cc.1-3) apresenta-se assimetricamente à frase seguinte, pois suas semi-frases podem ser sentidas sob métrica ternária, deslocando-se do sentido métrico binário. Tal assimetria é quebrada pelas semi-frases subsequentes (cc.4-5), onde as estruturas rítmicas são sentidas dentro da métrica binária:

Exemplo 112 - Sonatina nº6 - III mov., cc.1-5

Esta assimetria provocada pela primeira frase proporciona certa irregularidade à linha melódica do tema e, no decorrer da fuga, contrasta com a regularidade rítmica proporcionada pelo contrassujeito e ocasiona momentâneas perdas do sentido métrico binário.

Dinâmica e Tempo

S.	Exp.	1º Eps.	Reexp.I	2º Eps.	Reexp.2	3º Eps.	Reexp.3	4º Eps	Ponte	Reexp. Final	Coda
Cc.	01-11	11-16	16-27	27-35	35-45	45-54	54-64	64-73	74-80	81-97	98-114
Din.	<i>f</i>		<i>f</i>		<i>f</i>		<i>f</i>	<i>f-fff</i>	<i>pp</i>	<i>f-ff</i>	<i>fff-ff-fff-ffff</i>
Tp.	♩ = ♩120								♩ = 60	♩ = 120	
Exp.	Humorístico <i>Molto ritmato</i>								Lento	<i>Grandioso</i>	

Tabela 53 - Dinâmica e Tempo - Sonatina nº6, III mov.

Conforme tabela acima, observamos que desde a exposição inicial até o 4º episódio o nível de intensidade da dinâmica permanece em *f*, somente atingindo o *fff* ao final do quarto episódio. A ponte, com a inserção do tema do 2º movimento, produz uma grande articulação pela interrupção do discurso de ambas as vozes, produzindo grande efeito de contraste entre o quarto episódio e reexposição final, sendo uma preparação para a retomada de fôlego para a execução dessa última reexposição.

A coda (cc.98-114), por suas dimensões, mostra-se como uma grande cadência finalizadora da fuga. A complexidade da sua execução se dá, além da dificuldade técnica na sua realização, pelo controle de intensidade em *fff* das diversas vozes envolvidas. Sua escrita apresenta uma sobreposição de materiais harmônicos contrastantes: no registro grave temos arpejos em quartas que se deslocam descendentemente por tons inteiros e as notas-pedal no extremo grave atingindo o *mi* no c.109. As oitavas da m.d. projetam uma escala octatônica, uma cromática e um arpejo descendente em terças de um acorde diminuto destacado pelas oitavas acentuadas:

The image shows a musical score for Example 113, consisting of a piano and violin part. The piano part is written in 2/4 time and features a complex texture. The right hand has a series of chords, each with an accent (>) and a slur, creating an octatonic scale. The left hand has arpeggiated chords in quartas, moving downwards by whole tones. The violin part has a melodic line with accents and slurs. The score includes dynamic markings like *fff* and accents (>).

Exemplo 113 - *Sonatina nº6* - III mov., cc.98-101

A grande dificuldade nesse trecho consiste justamente em destacar essas oitavas em *marcato*, dado o nível de intensidade e a rapidez na execução. Sugerimos aqui que uma execução agrupada de cinco em cinco semicolcheias, que é a distância de um acento ao outro, seja feita através de uma leve sustentação dessas oitavas marcadas pelo acento.

4.7. SONATINA Nº7 (1971)

Esta obra foi dedicada à pianista e professora goiana Belkiss Spenziari Carneiro de Mendonça (1928-2005) e estreada por ela em 17 de junho de 1990 em Goiânia. Mendonça, que considerava esta obra uma verdadeira sonata por suas dimensões, um pouco mais longa que a *Sonatina nº6* e tão desafiadora quanto, confirma o domínio por parte do compositor da técnica da linguagem musical e a libertação do tonalismo.

Como na *Sonatina* anterior e de maneira mais contundente, esta obra tem forte apelo motivico, ou seja, está construída por motivos rítmico-melódicos que dominam o discurso musical e que devem ser destacados na execução interpretativa, principalmente no primeiro movimento onde os temas estão a eles subordinados. Persistem uma linguagem atonal livre, uso extensivo do teclado, tratamento percussivo do piano em algumas passagens, principalmente no terceiro movimento, no qual, diferentemente de todos os movimentos do ciclo, há uma ininterrupta alternância de movimentos entre ambas as mãos, à semelhança de uma tocata.

Também em relação ao conjunto das *Sonatinas*, esta obra é a mais despojada de elementos caracteristicamente nacionalistas no aspecto de seu pianismo. Alguns dos elementos musicais que são trabalhados nas obras anteriores e que fazem parte do seu estilo composicional estão aqui presentes, tais como mudanças frequentes de fórmulas de compassos, utilização constante de sinais de articulação como *legatos* e *staccatos* e acentos, mas referências ao populário são quase inexistentes. Bencke ainda chama atenção em relação à quase inexistência desse aspecto nesta *Sonatina*: ...“Nesta *Sonatina*, os elementos de fonte popular são muito mais sutis, restringindo-se principalmente à rítmica de baião presente no primeiro movimento.” (Bencke: 2010, p.163) Esta rítmica de baião não é tão evidente auditivamente mas tem sua semelhança numa análise rítmica mais pormenorizada.

Seu maior distanciamento em relação ao seu discurso nacionalista verificado nesta *Sonatina* através de uma linguagem musical cada vez mais transformadora e conquistadora de novas possibilidades composicionais e produzindo um caráter agressivo mais contundente, mostra um compositor que, ainda assim, não perdeu o poder da expressividade melódica.

(I movimento) *Rítmico e Enérgico***Estrutura Formal**

S.	Exposição						Reexposição						
Cc.	01-62						62-113						
Sub.	Tema A	Tema B	Tr	Tema C	Tema D	Tr	Tema A	Tema B	Tema C	Tr	Tema D	Coda	
Cc.	01-15	15-26	27-35	35-46	47-60	60-61	62-81	81-94	94-97	98-101	102-113	114-124	
Exp.	Rítmico e Enérgico	Robusto		Rude			Rítmico e Enérgico	Robusto	Rude				

Tabela 54 - Estrutura formal da *Sonatina nº7* - I mov.

A análise da estrutura formal deste primeiro movimento pode gerar controvérsias. Verhaalen afirma que o compositor parece não seguir a forma típica de *allegro* de sonata, mas na sua análise ela expõe este movimento em forma ternária, ou seja, dividindo-o em exposição – desenvolvimento – reexposição.

Guarnieri não respeita a ordem das tradicionais seções de uma *allegro* de sonata. O compositor omite a seção de desenvolvimento e apenas reexpõe os quatro temas: na reexposição, a subseção do tema A é reapresentado na mesma altura de nota com que é exposto, com apenas algumas modificações, e o restante (subseções dos temas B, C e D) o compositor transpõe cada um deles. Na coda, o compositor reexpõe os quatro primeiros compassos do tema A e encerra o movimento utilizando-se de materiais do motivo rítmico-melódico inicial com as quartas ritmadas do tema B.

As subseções dos temas C e D trabalham com materiais semelhantes, tais como repetições de notas que ocorrem na m.d. além de uma rítmica parecida na m.e., podendo ser interpretadas como uma única seção. A única justificativa para a divisão do trecho em duas subseções é o novo material temático que aparece a partir do c.47 até o c.60.

Com exceção da subseção do tema A na qual observamos uma polifonia complexa entre ambas as mãos com frases angulosas e entrecortadas, as subseções restantes têm forte característica percussiva, sendo exploradas repetições de notas com predominância de *marcatos* e *staccatos*.

Aspecto Melódico – Rítmico

A subseção do tema A (cc.1-15) apresenta um contorno melódico baseado em relações intervalares do motivo rítmico-melódico inicial, ou seja, os intervalos de quinta aumentada e segundas menores que formam um cromatismo:

Rítmico e enérgico ($\text{♩} = 92$)
c. 1

Exemplo 114 - *Sonatina n°7* - I mov., c.1

A partir desses intervalos principais, temos uma subseção onde saltos se misturam com pequenas sequências em graus conjuntos proporcionando passagens desconfortáveis para ambas as mãos: saltos de 4^{as} (inversão da 5^a), 7^{as} e 9^{as} (derivadas da 2^a) se misturam com intervalos contíguos formando frases fragmentadas e assimétricas. Destacamos no próximo exemplo, trecho onde é possível estabelecer diálogo entre essas fragmentadas frases da subseção, criando perguntas e respostas às sequências de notas:

c. 5

Exemplo 115 - *Sonatina n°7* - I mov., cc.5-11

As indicações de dinâmica nos auxiliam a perceber os diálogos entre as frases nos cc.5-7. Nos compassos seguintes o contorno da linha melódica proporciona sequências onde é possível estabelecer relações de diálogo. A percepção dessas frases e a criação do diálogo entre elas são necessárias para a execução, pois a notação não esclarece essas relações, já que as ligaduras são fragmentadas e não estão de acordo com as frases da linha melódica, como podemos observar no exemplo acima. Isso vale também na reexposição da subseção de A nos cc.62-81.

Embora exista uma independência de vozes nessa subseção, a predominância melódica é da m.d., ficando à m.e. uma leve proeminência rítmica devido às intervenções constantes de pausas de colcheias.

A subseção do tema B (cc.15-26) apresenta-se toda segmentada e com caráter fortemente rítmico em relação à subseção anterior. A segmentação ocorre através de repetição de acordes de quartas em métricas diferentes seguido de outra parte um pouco mais melódica:

Exemplo 116 - Sonatina nº7 - I mov., cc.15-22

No trecho acima, notamos sua segmentação em três partes: as duas primeiras partes constituem-se de acordes quartais. Separada por uma pausa de semínima no c.19, a terceira parte constitui-se de uma linha melódica na qual predominam saltos de quartas na m.d. acompanhada por acordes na m.e.. Trecho semelhante ocorre nos compassos seguintes. Interessante notar que a rítmica, a partir do c.17, é formada por acordes na m.e. que acompanham e marcam as mudanças nos grupos de notas na m.d.: entre os cc.17-18 os

acordes da m.e. marcam as mudanças de acordes da m.d. e entre os cc.19-22 os acordes da m.e. marcam as mudanças nos grupos de notas ligadas da m.d.. Portanto, esses detalhes fazem com que essa subseção tenha um apelo rítmico forte, percussivo e de contraste de intensidade pelas indicações da dinâmica.

Na transição (c.27-37), o caráter rítmico persiste onde acordes quartais da m.e. acompanham as mudanças de articulação e os acentos da m.d..

A percussividade domina as subseções C (cc.35-46) e D (cc.47-60) por causa da predominância de notas repetidas em ambas as partes. Além das notas repetidas, as dissonâncias dos intervalos de segundas e seus derivados de sétimas e nonas são constantes. Abaixo, destacamos três trechos de cada uma delas, sendo os dois primeiros da subseção C e o terceiro da subseção D:

The image displays three musical excerpts from the first movement of Sonata n.º 7. The first excerpt, labeled 'c. 35', shows a piano accompaniment in 2/2 time with a forte (*f*) dynamic and a 'rude' marking. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of chords. The second excerpt, labeled 'c. 39', is in 3/2 time and features a melodic line with slurs and accents in the right hand, and a rhythmic accompaniment in the left hand. The third excerpt, labeled 'C. 48', is in 2/2 time and features a melodic line with slurs and accents in the right hand, and a rhythmic accompaniment in the left hand. All excerpts are marked with a forte (*ff*) dynamic.

Exemplo 117 - Sonata n.º 7 - I mov., cc.35-36; c.39; cc. 48

Existe uma diferença entre as duas subseções: na primeira existe uma forte relação acordal entre ambas as mãos, onde as notas repetidas tocadas pela m.d. faz com

que a mão posicione-se entre as notas tocadas pela m.e. Na segunda subseção o compositor explora três planos sonoros distintos. A pulsação ininterrupta das colcheias é o elemento rítmico que liga uma subseção a outra e todo o jogo discursivo realizado por ambas as mãos deve estar atrelado à pulsação contínua dessas colcheias.

Esta última subseção é mais intensa que a anterior e as relações intervalares de segundas entre diferentes oitavas do piano é o que se tem de mais característico a ser ouvido.

Dinâmica e Tempo

S.	Exposição						Reexposição					
Cc.	01-62						62-113					
Sub.	Tema A	Tema B	Tr	Tema C	Tema D	Tr	Tema A	Tema B	Tema C	Tr	Tema D	Coda
Cc.	01-15	15-26	27-35	35-46	47-60	60-61	62-81	81-94	94-97	98-101	102-113	114-124
Din.	<i>ff-p-f-p</i>	<i>f-ff-p-f-ff-p</i>		<i>f-sff-ff-f</i>	<i>ff-sff</i>		<i>ff-p-f</i>	<i>f-ff-p-f-ff</i>	<i>f-sff</i>	<i>p</i>	<i>ff</i>	<i>ff-p-ff-fff</i>
Tp.	$\text{♩}=92$						Tempo primo $\text{♩}=92$					
Exp.	Rítmico e Enérgico	Robusto		Rude			Rítmico e Enérgico	Robusto	Rude			

Tabela 55 - Dinâmica e Tempo - *Sonatina n°7*, I mov.

A princípio o andamento não se altera entre as subseções deste primeiro movimento. Pelo caráter mais rítmico e percussivo dispensado às subseções B, C e D, a manutenção da mesma pulsação durante a execução delas enalteceria justamente essas referidas características do movimento. O *Tempo primo* indicado no retorno do tema A (c.-62) pode sugerir que anteriormente em algum momento uma alteração na pulsação possa ocorrer: na realidade, não há esta indicação e uma suposta alteração para menos descaracterizaria as subseções anteriores justamente pelos perfis fortemente rítmicos. Inclusive as indicações de expressividade como o *Robusto* para o tema B e o *Rude* para o tema C podendo se estender também para o tema D se enfraqueceriam se executadas num andamento menor. Não há também alguma indicação nesse sentido nos dois compassos de transição anteriores (cc.60-61) ao retorno do tema A. Em outras *Sonatinas* o *Tempo primo* é sempre antecedido por alguma alteração de andamento que pode ocorrer em toda uma

subseção anterior ou em alguns compassos antes. Por isso interpretamos que a repetição na marcação seja aqui apenas uma lembrança para que a pulsação seja mantida.

Em relação à dinâmica observamos que, de maneira geral, este primeiro movimento apresenta fortes níveis dinâmicos em todas as suas subseções, prevalecendo nas subseções dos temas C e D os maiores níveis de intensidade e nas subseções dos temas A e B níveis variáveis entre *p* e *f*: os *p* são reservados às partes onde há escrita linear, como é o caso de toda a subseção A e parte da B.

Peculiaridades na utilização dos sinais de dinâmica ajudam a moldar frases em diversos momentos e se tornam importantes detalhes para a execução instrumental. No ex. 115 (exemplo dos cc.5-11), além do antagonismo *f* e *p* na demarcação das frases antecedentes e consequentes (ver também na reexposição da subseção do tema A entre cc.65-70), existem as indicações de *marcato* que incidem sobre algumas notas tanto da m.d. quanto da m.e.. Na m.d. esses acentos recaem quase sempre sobre as notas mais agudas da melodia e quase sempre são sucedidos por ligaduras. Esse tipo de articulação destaca bastante os efeitos dos contratempos nas linhas melódicas sinuosas da subseção.

No exemplo 116 (cc.15-22) a segmentação da subseção B explora o contraste na dinâmica onde um forte *crescendo* é interrompido subitamente por uma pausa seguida de um *p*. Esses três níveis de sonoridade colaboram para que sintamos a subseção segmentada, além do jogo de texturas diferentes.

As subseções C e D apresentam-se mais uniformes quanto aos níveis sonoros que variam entre *f* e *ff*: a sobreposição de ambas as mãos no tema C faz com que ouçamos algumas partes como blocos de acordes. No tema D estabelecem-se três planos sonoros: as notas da linha superior em *marcato* com as quartas tocadas pela m.e. devem estar na mesma intensidade, as segundas em *staccato* tocadas com os polegares da m.d. em segundo plano e as oitavas no grave em *ff* marcando os contratempos.

Pianismo

Mudanças frequentes de fórmulas de compassos, contrastes entre uma escrita linear com outra mais acordal, fortes traços rítmicos entre os temas, intensa utilização de acento em todas as seções ou subseções são algumas das constâncias técnicas utilizadas aqui e também em outras *Sonatinas*.

Por outro lado as alusões advindas do populário são quase que inexistentes neste primeiro movimento, talvez pela utilização maior de dissonâncias ou mesmo de uma rítmica mais complexa. Bencke afirma que os elementos brasileiros não são tão óbvios:

“...os materiais musicais de fonte popular são tão transformados que se tornam quase inaudíveis, mas não deixam de ser utilizados...”(BENCKE: 2010, p.151) Em seguida Bencke faz um paralelo da rítmica básica do baião ao tema B, mais especificamente entre os cc.15-18.

(II movimento) *Suavemente*

Estrutura Formal

S	A	TR	A'	Coda
Cc.	01-17	18-20	21-37	38-48

Tabela 56 - Estrutura Formal da *Sonatina n°7*, II mov.

Da mesma forma como no segundo movimento da *Sonatina n°6*, Guarnieri, através da utilização de uma forte dissonância, explora um discurso harmônico ambíguo, incerto, vago em relação a tonalidade, não sendo possível sequer a identificação de centros. A indicação expressiva *suavemente*, de certa forma, colabora com o nível dinâmico do movimento, em torno de *p*. O *etéreo* do segundo movimento da *Sonatina* anterior cabe muito bem como indicação expressiva para este movimento também justamente por sua indefinição melódica e, principalmente, harmônica.

Monotemática, em forma estrófica, o compositor explora uma linha melódica angulosa através da utilização massiva de semitons (2ª, 7ª e 9ª), décimas diminutas (2ª maiores) e quartas.

Aspecto Melódico – Rítmico

Uma particularidade importante para a execução interpretativa desse movimento consiste no controle da pulsação de colcheias: o compositor, na partitura, sugere como pulsação para a colcheia em torno de 60 bpm. Esse detalhe torna-se importante para a execução a partir da constatação de que quase todo o discurso musical do movimento, com exceção dos compassos de transição (cc.19-20) onde há uma relativa pausa na atividade musical, reforça o caráter estático que essas colcheias imprimem ao discurso musical. Destacamos abaixo, o trecho final do movimento (Coda, cc.37-48):

Exemplo 118 - Sonatina n°7 - II mov., cc.37-48

Podemos notar no exemplo acima que a interação entre m.e. e m.d., quase que de maneira alternada, mantém-se na velocidade de colcheias e, por isso, elas acabam sendo o motor para balancear a pulsação do movimento de maneira geral, os *rallentandos*, o retorno ao tempo normal (*a tempo*) e o *rall* final, a partir do c.46, quando começa uma retenção ainda maior e gradativa da pulsação através da utilização das semínimas.

Dinâmica e Tempo

S	A	TR	A'	Coda
Cc.	01-17	18-20	21-37	38-48
Din.	m.d. - <i>pp</i> m.e. - <i>p</i>	<i>p-mf</i>	m.d. - <i>p-f-pp</i> m.e. - <i>pp-f-pp</i>	m.d. - <i>pp-ppp</i> m.e. - <i>p-pp-ppp</i>
Tp.	Colcheia = 60			
Exp.	Suavemente			

Tabela 57 - Dinâmica e Tempo - Sonatina n°7 - II mov.

Sob uma pulsação regular, a intensidade dinâmica é alternada na apresentação do tema: na seção A ele aparece na m.e. em *p* acompanhado da m.d. em *pp*, alternando-se na seção A' (c.21) onde o tema é assumido pela m.d. e a intensidade dinâmica se inverte.

O movimento é construído a três vezes (cc.1-6; cc.21-27; cc.38-48) e a quatro vezes (cc.7-17; cc.19-20; cc.28-37). Ao ampliar a textura para 4 vezes o compositor amplia também a intensidade dinâmica: na seção A' a dinâmica atinge *f* para ambas as vozes, conforme podemos observar na tabela acima.

(III movimento) *Requebrado*

Estrutura Formal

S.	A	Tr	B	A	Coda
Cc.	01-43	44-45	46-89	90-107	108-117

Tabela 58 - *Sonatina n°7* - III mov.

Como já frisamos anteriormente, o terceiro movimento tem uma característica de escrita que o diferencia dos demais movimentos do ciclo: a alternância entre oitavas e acordes de quartas sendo as oitavas reservadas a m.d. e os acordes quartais a m.e.. Dessa forma, existe um movimento ininterrupto de mãos alternadas, a maneira de uma tocata ou de um *moto perpetuum*.

Bencke³⁴ nos chama atenção para a preocupação estrutural do movimento por parte do compositor reconhecendo dois pontos de espelhamento. De fato, além de estar organizado em forma ternária, apresentando duas seções que se repetem (seção A) e uma intermediária (seção B), o movimento ainda estabelece dois pontos assinalados por vírgula, precisamente entre os cc.45-46 e outro entre os cc.89-90 onde a articulação formal revela a estrutura em espelho, como destacamos no exemplo abaixo:

Exemplo 119 - *Sonatina n°7* - III mov., cc.43-46 e 88-91

³⁴ BENCKE 2010, p.163.

Em ambos os trechos acima, todos eles localizados em importantes pontos de articulação estrutural do movimento (o primeiro trecho está situado entre os dois compassos de transição e o segundo trecho está entre o final da seção B e a volta da seção A), observamos que o compositor usa praticamente as mesmas notas no espelhamento. Desse modo, os cc.43 e 46 são correspondentes, os cc.42 e 47 idem e assim por diante, ocorrendo o mesmo a partir dos cc.89-90. Já que o movimento como um todo é invariável na sua textura, a observação desse “efeito” se torna importante como parâmetro na execução instrumental: não se percebe auditivamente o resultado do espelhamento mas na prática da execução é necessário que o pianista observe esses detalhes da escrita como orientação a própria execução.

Aspectos Melódicos

Segundo Mendonça “...o perfeito realce da linha melódica é obtido pela igualdade de ataque dos polegares e a procura de encaminhamento da linha melódica...” (MENDONÇA: 2000, p.410) A observação acima diz respeito ao que deve ser realçado neste movimento como um todo: ambos os polegares da m.d. e m.e. devem ser destacados, pois é por onde se projeta a linha melódica. No exemplo abaixo destacamos essa linha melódica incluindo as oitavas da m.d e as notas superiores dos acordes quartais:

REQUEBRADO ($\text{♩} = 72$)

c. 1

p

Bem ritmado

Exemplo 120 - *Sonatina n°7* - III mov., cc.1-3

Como podemos observar no exemplo acima, o principal elemento dessa linha melódica são as sequências de semitons, gerando um cromatismo que é a característica principal da melodia. Embora o compositor não destaque na escrita essa linha melódica, uma atenção maior para as notas superiores dos acordes de quartas tocadas pela m.e. seria satisfatório quando esses referidos acordes dividissem a linha melódica com as oitavas da m.d..

The musical score is written for piano in 2/2 time. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score begins at measure 19, marked 'c. 19'. The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'v' (accents). The score concludes with a final chord in the right hand and a sustained bass note in the left hand.

Exemplo 121 - *Sonatina n°7* - III mov., cc.19-22

4.8. SONATINA Nº8 (1982)

Dedicada à pianista Cynthia Priolli (1999) e estreada por ela no Anfiteatro de Convenções e Congressos da USP em novembro de 1983, esta obra tem dimensões mais modestas que as anteriores, tanto em relação ao seu tamanho quanto em relação à utilização menos extensiva do teclado como um todo: a subseção do Tema A do primeiro movimento, por exemplo, se apresenta apenas na clave de sol. Predomina a utilização da região central do piano como verificado nas primeiras *Sonatinas* do compositor, o que pode muito bem estar relacionado a uma preferência timbrística à região média/aguda do teclado por parte do compositor, apesar de que em breves momentos a obra faz atingir notas mais extremas do teclado.

Nesta última obra do conjunto das *Sonatinas*, Guarnieri mantém uma linguagem atonal livre verificada desde a *Sonatina nº6*, mudanças frequentes de fórmulas de compassos, uma utilização abundante de ligaduras de fraseados demarcando frases e semi-frases em todos os três movimentos, através de uma escrita pouco mais linear que as obras anteriores, principalmente no terceiro movimento.

Guarnieri volta a fazer referência um pouco mais direta ao seu pianismo nacionalista utilizando-se de certos clichês e constâncias técnicas verificadas nas cinco primeiras *Sonatinas*, tais como a utilização de certos tipos de rítmica sincopada que lembram alguns processos rítmicos do choro.

(I movimento) *Repinicado*

Estrutura Formal

S.	Exposição				Reexposição		
Cc.	01-45				46-78		
Sub.	Tema A	Tr	Tema B	Tr	Tema A	Tr	Coda
Cc.	01-13	13-19	19-43	44-45	46-75	75-78	78-90

Tabela 59 - Estrutura formal da *Sonatina nº8* - I mov.

Assim como na *Sonatina* anterior, Guarnieri não pensa esse primeiro movimento de maneira a enquadrá-lo no *Allegro* tradicional da forma sonata: além de não existir a seção de desenvolvimento, a reexposição apresenta apenas a subseção do tema A. Mesmo assim, podemos pensar este primeiro movimento na forma ternária, apenas

considerando a sequência das apresentações das subseções de ambos os temas, caracterizando um A – B – A.

O caráter percussivo existente na obra anterior, dá lugar aqui a uma obra mais linear, com uma predominância maior de atividade melódica em ambas as mãos na caracterização dos temas.

Aspecto Melódico – Rítmico

A subseção do tema A (cc.1-13) tem uma linha melódica desproporcionalmente dividida em ambas as mãos, o que apresenta certa dificuldade para as intervenções da m.e. pois ela se dá, na maioria das vezes, por meio de acordes tocados em partes fracas do tempo. A m.d. predomina na condução dessa linha melódica.

Através de seu contorno melódico, é possível estabelecer as frases, as semi-frases e a relação dialógica entre elas: ascendência, graus conjuntos e cromatismo seguido por descendência, saltos de quartas e segundas maiores harmônicas conformam essas frases e semi-frases:

Exemplo 122 - Sonatina n°8 - I mov., cc.1-8

Notamos, no exemplo acima, que as ligaduras delimitam o tamanho das semi-frases, mas as frases, por sua vez, são estabelecidas principalmente pelo direcionamento melódico ascendente (antecedente) ou descendente (consequente) e também pelo *crescendo* e *decrescendo* associados. A partir do c.7, *crescendos* e *decrescendos* estão associados a um novo contorno melódico onde as notas superiores dos acordes da m.e. fazem parte do contorno melódico das frases, destacado em vermelho:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 3/4 time and the second in 6/4 time. Both systems feature a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with various dynamics and articulations.

Exemplo 123 - Sonatina n°8 - I mov., cc.7-13

Podemos observar que cada um dos *crescendos* e *decrescendos* ocorre a cada grupo de oito colcheias entre os cc.7-10. O compositor molda as suas frases por meio desses aumentos e diminuições de intensidade³⁵. As intervenções da m.e. complementam a linha melódica da m.d..

A subseção do tema B, de caráter mais enérgico em relação à subseção do tema A, apresenta-se subdividida em três partes: entre os cc.19-27, cc.27-35 e cc.35-43. Estas subdivisões obedecem a mudanças principalmente texturais, entre outros parâmetros: no primeiro trecho a linha melódica na m.e. composta por saltos e semitons é acompanhada por intervenções da m.d. que ressaltam contratempos através das ligaduras das quartas seguidas de semitom:

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is in 3/4 time and the second in 2/2 time. Both systems feature a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with various dynamics and articulations.

Exemplo 124 - Sonatina n°8 - I mov., cc.19-22

No segundo trecho, ressaltamos a repetição do tema na m.d. sob *ostinato* na m.e.. Além do aumento de intensidade dinâmica, há uma súbita expansão da tessitura para as extremidades do teclado (*mi0 – ré6*):

³⁵ Ver comentários sobre as indicações de dinâmica do c.10 mais adiante, na parte referente a Dinâmica.

Exemplo 125 - *Sonatina nº8* - I mov., cc.27-30

No terceiro trecho, apenas as primeiras notas do tema são reexpostas por aumentação. O fluxo constante das colcheias é temporariamente interrompido para dar lugar a exploração da ressonância dos acordes quartais e das oitavas, utilizando-se de notas mais longas:

Exemplo 126 - *Sonatina nº8* - I mov., cc.35-38

As três partes destacadas formam três momentos onde um mesmo tema é exposto de maneira variada e onde o nível de tensão do movimento atinge seu maior ponto: o nível crescente de intensidade sonora aliada a uma utilização mais ampla do teclado nessa subseção é reduzido a partir do c.40 tanto em termos dinâmicos e de andamento quanto em tessitura, terminando nas oitavas simples dos cc.44-45 – transição para a reexposição.

Na reexposição (cc.46-75) a subseção do tema A reaparece com o tema literalmente sem modificações, mas com um complemento que se inicia no c.58 no qual materiais do tema A e do tema B são re-trabalhados por processo canônico entre os cc.59-63 e por movimento contrário a partir do c.65.

Esses novos elementos que surgem a partir do c.58 até o c.78 (início da coda) constituem num dos pontos mais complexos para a execução por conta da polifonia que se estabelece entre ambas as mãos: a estrita imitação canônica a partir do c.59 ocorre num

Dinâmica e Tempo

S.	Exposição				Reexposição		
Cc.	01-45				46-78		
Sub.	Tema A	Tr	Tema B	Tr	Tema A	Tr	Coda
Cc.	01-13	13-19	19-43	44-45	46-75	75-78	78-90
Din.	<i>p-f</i>	<i>cresc.</i>	<i>mf-ff-sonoro</i>	<i>dim.</i>	<i>p-f</i>	<i>cresc. sempre</i>	<i>P ff-fff</i>
Tp.	$\text{♩}=100$		<i>Poco meno</i>		<i>Tempo primo</i> $\text{♩}=100$		
Exp.	Repinicado		<i>(marcato)</i> c.45 – sonoro		Repinicado		

Tabela 60 - Dinâmica e Tempo - *Sonatina n°8*, I mov.

Com relação ao andamento deste primeiro movimento, podemos perceber que existe uma alteração na subseção do tema B (cc.19-43) para um andamento um pouco mais lento em relação à subseção do tema A, da mesma forma que ocorreu no segundo tema da *Sonatina n°4*. O *poco meno* a partir do c.19 ajuda a reforçar o *marcato* indicado para esse tema e auxiliaria também na execução das oitavas da m.d. com os *ostinatos* da m.e. a partir do c.27 que, como vimos anteriormente, é o momento de maior tensão do movimento. O caráter grandiloquente com que é apresentado o tema até o c.40 seria reforçado por essa mudança para um andamento mais contido.

A dinâmica de maneira geral, de acordo com a tabela acima, está dividida entre níveis de intensidade moderada, reservados a subseção do tema A (*p-f*), e níveis de maior intensidade na subseção do tema B e Coda (*mf-fff*). As transições funcionam como passagens que regulam os níveis de intensidade para mais ou para menos, conforme a subseção.

É Interessante notar que nas duas apresentações da subseção do tema A (exposição cc.1-13 e reexposição cc.46-57) o compositor não apresenta as indicações de *crescendos* e *decrecendos* da mesma forma: existe uma discreta diferença entre ambas. Por se tratar de uma repetição literal, achamos por bem unificarmos as indicações de *cresc.* e *decresc.*: o c.10 teria um *decrecendo* para as quatro primeiras colcheias e um *crescendo* para as quatro últimas, assim como o 2º tempo do c.53 seria um *crescendo* e o primeiro tempo do c.54 um *decrecendo*.

Pianismo

Segundo Mendonça, “...o primeiro movimento ... é um choro, atonal, destituído de sentido harmônico. Seu primeiro tema desenvolve-se em torno de uma célula rítmica cromática que ... vem acompanhada por acordes também cromáticos e ritmados...” (MENDONÇA: 2010, p.410) Mendonça vê neste movimento o caráter ritmado de um choro, principalmente pela célula rítmica sincopada do c.12 que destacamos aqui:



Exemplo 129 - *Sonatina n°8* - I mov., cc.12

Esse mesmo material rítmico-melódico, segundo Bencke é “...constituído de cromatismo, acordes quartais sobre rítmica de baião...” (BENCKE: 2011, p.168) Ele aparece no final da subseção do tema A, na primeira transição, em parte da reexposição e na Coda e, portanto, tem expressiva importância no desenvolvimento deste primeiro movimento como um todo pois seu desenho melódico, bem como seu cromatismo e acordes por sobreposição de quartas, além se sua rítmica sincopada estão presentes em praticamente todas as demais passagens do movimento.

Bencke ainda nos chama a atenção para uma característica inerente à musicalidade brasileira: o contorno de uma nota em um semitom abaixo e um semitom acima, antes de executá-la, como é o caso do desenho melódico do tema B. Esse volteio melódico, segundo a autora, nos remete às antigas valsas e serestas brasileiras:



Exemplo 130 - *Sonatina n°8* - I mov., cc.19-20

A utilização desse desenho melódico formado por semitons e a predileção por frases descendentes, como vimos em outras *Sonatinas*, tornam-se importantes elementos de inspiração para a execução interpretativa, pois se constituem numa referência ao universo musical brasileiro antigo e também uma das características melódicas brasileiras.

(II movimento) *Profundamente Íntimo*

S.	A	TR	A	Coda
Cc.	01-15	16-26	27-42	43-49

Tabela 61 - Estrutura Formal da *Sonatina n°8*, II mov.

Assim como no segundo movimento da *Sonatina* anterior, este segundo movimento da oitava *Sonatina* também apresenta forma estrófica. Em termos formais, no final da transição (cc.21-26) há uma citação das oitavas agudas apresentadas a partir do c.35 do primeiro movimento, agora sobre *clusters* em *fff*, além, também, de uma citação da rítmica sincopada na Coda que foi apresentada no movimento anterior (ver as oitavas no baixo da Coda do primeiro movimento).

Aspecto Melódico – Rítmico - Dinâmica

De maneira geral, o movimento consiste de uma linha melódica na qual prevalecem saltos de sétimas, nonas e também segundas menores, entre outros intervalos de menor frequência. Sob essa linha melódica, há um constante movimento descendente nos baixos, ora por cromatismo na seção A, ora por tons inteiros na transição:

Profundamente Íntimo ($\text{♩} = 72$)

Exemplo 131 - *Sonatina n°8* - II mov., cc.1-3-14 e cc.16-18-21-22

Destacamos acima dois trechos distintos: o primeiro é o início da seção A e o segundo é o início da transição, a partir do c.16. No primeiro trecho, vemos o caráter vago da linha melódica diante de um baixo *ostinato* que segue constante até a conclusão da seção. No segundo trecho, embora as características rítmicas prevaleçam como na seção A, a linha melódica está direcionada a uma sequência descendente em tons inteiros, juntamente com os baixos, que culmina em *clusters* em *fff*: podemos reparar que as oitavas adicionadas aos baixos desembocam nos referidos *clusters*. Destacamos ainda que os níveis dinâmicos da seção A (*p-pp*) diferem da Transição (*p-fff-ppp*).

Portanto, o movimento consiste nesse contraste de discurso entre a seção A e a Transição: na seção A temos uma angulosidade melódica que caminha com certa vagueza e, na transição, um maior direcionamento da linha melódica culminando no trecho mais intenso do movimento.

(III movimento) *Dengoso*

Estrutura Formal

A	B	A	Coda
01-17	17-34	34-50	51-58

Tabela 62 - *Sonatina n°8* - III mov.

Assim como na subseção do tema A do primeiro movimento da *Sonatina n°6*, este terceiro movimento da última sonatina apresenta também um fluxo melódico constantemente em movimento. O fluxo constante das colcheias em ambas as mãos até o c.50, antes da Coda, ao mesmo tempo em que proporciona uma execução mais fluída, dá a sensação de ausência de pontos de repousos, justamente porque o tratamento contrapontístico dado à escrita permite que as linhas melódicas movam-se continuamente “com seu próprio senso de direção” segundo Verhaalen.

Diferentemente do terceiro movimento da *Sonatina n°7*, no qual o compositor explorou a forma ABA de maneira inédita para o ciclo (explorando apenas um tipo de gesto rítmico-melódico), nesse terceiro movimento da *Sonatina n°8* essa forma ternária volta a adquirir uma característica mais familiar: seu pianismo volta a fazer referências a um estilo de escrita idiomática que combina elementos característicos do populário de modo um pouco mais direto do que em sonatinas anteriores.

Aspecto Melódico – Rítmico

Um dos principais aspectos a ser levado em conta na seção A (cc.1-17) é o contraponto que se estabelece entre ambas as mãos, pois as linhas melódicas de cada uma delas desenham contornos distintos, fazendo com que o pianista tenha que internalizar movimentos independentes. Reparem, no trecho inicial no exemplo a seguir, que o compositor estabelece as articulações das frases de maneira a pronunciar os diferentes desenhos melódicos que ocorrem sincronicamente:

Dengoso ($\text{♩} = 92$)
c. 1

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). It features two staves with complex, overlapping melodic lines. The second system continues the piece with similar intricate textures. The tempo is marked 'Dengoso' with a quarter note equal to 92 beats per minute. The starting measure is marked 'c. 1'.

Exemplo 132 - *Sonatina n°8* - III mov., cc.1-6

Se repararmos no contorno melódico de cada uma das vozes veremos linhas melódicas marcadas por cromatismos e saltos dispostos de tal maneira que a trama contrapontística se torna vaga, indecisa quanto ao direcionamento melódico, o que torna também desconfortável e trabalhoso para a execução instrumental.

Na seção B a textura polifônica é mantida, só que desta vez m.d. e m.e. dividem a linha melódica: uma linha melódica mais definida é o que contrasta essa seção B da seção A. O tema da seção B é apresentado duas vezes em tessituras diferentes, conforme destacamos no exemplo a seguir. Como sugestão interpretativa, uma valorização de alguns detalhes entre as duas versões do tema da seção B poderia ser realizada através de diferente utilização do pedal *sustain* na execução de ambos os trechos da seção, como mostra o exemplo a seguir:

Poco meno

c. 17

f cantando

ped.

c. 26

f (cantando)

ped.

Exemplo 133 - Sonatina n°8 - III mov., cc.17-19 e cc.26-28

No primeiro trecho (cc.17-25), onde a melodia se desloca do agudo para a região média do teclado, a mudança do pedal a cada pulsação de semínima faz com que os intervalos de segundas da linha melódica não se misturem entre si e também com as outras colcheias. No segundo trecho (cc.26-33) temos a repetição do tema a partir da região média do teclado em direção à região mais grave. Nesse trecho sugerimos um pedal mais longo, tal como mudanças a cada pulsação de mínima, de maneira a privilegiar junto à linha melódica as dissonâncias dos intervalos de segundas da m.d., fazendo com que elas soem por mais tempo.

Dinâmica e Tempo

S	A	B	A	Coda
Cc	01-17	17-34	34-50	51-58
Din	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>p-ff</i>	<i>ff-f-p-pp-ppp-fff</i>
Tp	$\text{♩}=92$	<i>Poco meno</i>	$\text{♩}=92$	
Exp	<i>Dengoso</i>	<i>cantando</i>		

Tabela 63 - Dinâmica e Tempo - Sonatina n°8 - III mov.

Conforme tabela acima, o contraste da seção B em relação à seção A é de dinâmica e de andamento: o compositor deixa claro o destaque ao tema da seção B

(*cantando*) reduzindo um pouco a velocidade das colcheias em relação à seção anterior, facilitando assim a condução das vozes superiores de cada uma das mãos com a parte inferior dos arpejos.

Os oito compassos da Coda definem o único momento no qual as colcheias ininterruptas cessam para dar lugar a um ritmo sincopado e marcado, utilizado anteriormente no primeiro e no segundo movimentos da *Sonatina*. Essa rítmica destacada vai rapidamente do *ff* até o *ppp* para terminar na semibreve em *fff*:

The image shows a musical score for piano, measures 51 to 58. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/2. The score is divided into two systems. The first system (measures 51-54) shows a piano part with a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *ff*. The second system (measures 55-58) shows a change in the piano part, with a more rhythmic and syncopated accompaniment. Dynamics range from *pp* to *ppp* and finally *fff* at the end. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Exemplo 134 - *Sonatina n.º 8* - III mov., cc.51-58

O efeito desta Coda diante dos 50 compassos anteriores é, mais do que uma simulação de uma cadência conclusiva V-I (*sib-mib*), de súbita quebra da atividade rítmico-melódica das colcheias e também da dinâmica: no c.50³⁶, existe um corte abrupto das colcheias nas extremidades do piano em *ff*.

Pianismo

Segundo Bencke esta *Sonatina n.º 8* apresenta elementos de fonte populares bem sutis e no caso do terceiro movimento, a rítmica binária traz uma vaga lembrança do choro. (BENCKE: 2010, p.179) De fato, existem alguns elementos de escrita que nos permitem fazer algum paralelo a procedimentos utilizados na música popular. A seguir, destacamos

³⁶ Existe um provável erro de impressão no antepenúltimo compasso que deverá ser dividido em dois compassos de 2/2. Portanto, deve-se considerar uma barra de compasso antes do *mib* e uma pausa de mínima acima da pausa de mínima da m.e.. Com isso, o movimento completa-se em 58 compassos ao invés dos 57 impressos.

alguns desses elementos, todos eles já explorados de alguma forma nas *Sonatinas* anteriores.

Os saltos melódicos seguidos de movimentos descendentes como pudemos mostrar anteriormente no primeiro movimento da *Sonatina n°6*, estão presentes também aqui no seguinte trecho:



Exemplo 135 - *Sonatina n°8* - III mov., cc.6-8

Existe uma sequência de saltos seguidos de movimento descendente, no qual o ápice melódico se dá no contratempo e onde as frases pronunciam os saltos de sétimas: essa escrita típica pode muito bem nos remeter a maneira de frasear de uma flauta em um choro, por exemplo.

Outro detalhe de escrita são os baixos que, além de moverem-se geralmente por graus conjuntos, desenharam arpejos em movimento contrário à linha melódica e onde se destacam saltos de quartas ou quintas, característica da viola ou do violão e que pode ser imaginado pelo intérprete na execução interpretativa:



Exemplo 136 - *Sonatina n°8* - III mov., cc.9

O tema da seção B, descendente por grau conjunto e desenvolvido através de uma rítmica sincopada, diz respeito também ao pianismo característico de Guarnieri, uma constância técnica que está de acordo com os preceitos defendidos pela escola nacionalista.

Conclusão

É possível afirmar que o conjunto das oito *Sonatinas para piano* de Camargo Guarnieri sintetiza as transformações pelas quais passou o compositor em seu discurso musical ao longo de 54 anos, desde a concepção de sua *Sonatina n°1* (1928) até a *Sonatina n°8* (1982). A coletânea mostra uma complexidade crescente tanto em relação aos elementos musicais desenvolvidos quanto para o pianista na sua execução interpretativa.

O *Ensaio sobre a música brasileira*, espécie de guia escrito pelo poeta Mário de Andrade e onde ele reflete sobre a música brasileira e sua problemática de concepção geral mostrou-se importante não só como fonte histórica de informação sobre o nacionalismo musical brasileiro, mas principalmente, pela influência das ideias musicais contidas no *Ensaio* na escrita pianística das *Sonatinas* em geral. Além disso, o *Ensaio* se constitui também em um ponto de vista estético sobre a música brasileira e adentrar esse universo possibilitou tirar a atenção excessiva dos parâmetros fixos da notação musical para considerar questões contextuais, estilísticas, de caráter, que são importantes também para as decisões interpretativas.

Em relação ao elemento *ritmo* contido no *Ensaio*, Guarnieri traduz o problema da síncopa imposto por Mário de Andrade por mudanças frequentes de fórmulas de compassos, polimetria e polirritmia e está ligada intimamente a uma flexibilização da linha melódica e a exploração da sua expressividade interpretativa. Nas *Sonatinas* percebemos que a rítmica está intimamente ligada ao desenvolvimento de uma linha melódica avessa a uniformidade métrica e a banalização da rítmica em função de um discurso onde as frases dos temas apresentem flexibilidade no seu desenvolvimento, o que vai se refletir na agógica da execução instrumental.

Em *melodia*, o compositor alcança a expressividade melódica defendida pelo poeta através de fortes intervenções da rítmica e da dinâmica e em menor grau da harmonia, entre outras, que influenciam o poder expressivo no direcionamento e comportamento da linha melódica. No caso da coletânea das *Sonatinas*, o desenvolvimento melódico tem forte influência rítmica como mudanças frequentes de métrica, frases e grupos de notas que não respeitam a divisão métrica dos compassos, polimetria, resultando em frases assimétricas e/ou irregulares.

A *polifonia* se torna o elemento mais significativo do compositor tanto no conjunto das *Sonatinas para piano* como em toda a sua obra. Guarnieri vai além da concepção de Mário de Andrade para a questão polifônica na música artística nacional. Ao

longo das *Sonatinas* o compositor passa a dar um tratamento linear cada vez mais sofisticado, com processos imitativos, cânones, contrapontos, *strettos*, culminando em duas fugas a duas partes (*Sonatinas n^{os} 3 e 6*) onde a técnica é desenvolvida de modo semelhante a uma tradicional fuga barroca.

No quesito *forma* podemos concluir que apesar de existir, por parte de Mário de Andrade, uma atenção dirigida exclusivamente em reestabelecer as bases da criação musical brasileira no tocante as formas musicais, suas alternativas para a criação a partir do populário nada mais são do que um aproveitamento do legado da tradição da música tonal adaptado às necessidades do nacional. Guarnieri utilizou-se e muito das formas tradicionais da música ocidental, como é o caso aqui da utilização por ele da forma sonata e não nos parece que as preocupações relativas à forma almejadas por Andrade no *Ensaio* tenham tido efeito no compositor no sentido de evitá-las ou, de alguma forma, renová-las. A coletânea das *Sonatinas para piano* contém feições neoclássicas no sentido de obedecer aos princípios de equilíbrio formal através de uma economia de meios, a utilização da polifonia, de técnicas composicionais tradicionais tais como a fuga e a obediência ao princípio ternário contido na forma sonata.

Independentemente das diversas particularidades tratadas como *instrumentação* por Mário de Andrade em seu livro, podemos dizer que a utilização do piano como instrumento de sonoridade nacionalizante ou o tratamento instrumental nas *Sonatinas* se manifesta no que chamamos de pianismo, ou seja, a maneira como o compositor desenvolveu sua escrita pianística e o que está por trás dessa escrita idiomática, conceitualizado como escritura.

O pianismo verificado nas *Sonatinas para piano* é um dos pontos principais para o intérprete em suas decisões interpretativas. Existe uma maneira ou intenção como Guarnieri trata a sonoridade do piano nas *Sonatinas* que valoriza as concepções do intérprete. Nesse sentido, a coletânea se constitui em uma íntima interpretação do compositor dos elementos musicais provenientes do popular e do folclórico que se apresentam às vezes de maneira explícita, às vezes implícita no seu discurso musical. No seu desenvolvimento da forma sonata, por exemplo, podemos vislumbrar uma adaptação de atmosferas dentro de uma unidade formal. Portanto, o pianismo consistiu em uma maneira de reconhecer pontos no discurso musical onde Guarnieri se utiliza de certas constâncias ou costumes de escrita. Com isso, além de nos levar a identificação de um estilo musical próprio do compositor, nos permitiu, da mesma forma, identificar elementos musicais diversos que criam atmosferas ou tipos de sonoridades que podem influenciar a

maneira como pensamos a interpretação de determinadas passagens. O uso frequente de ostinatos, notas pedais, métricas variadas, sonoridades provenientes da utilização de alguns tipos de segmentos escalares (modais, cromáticas, octatônicas, tons inteiros), acordes como o de sobreposição de quartas, a preferência por tessituras mais estreitas como nas primeiras *Sonatinas* e mais amplas como nas últimas, a utilização do *tresillo* que aparece diversas vezes ao longo da coletânea, nos permiti pensar numa escrita própria de Guarnieri: uma escrita que gera uma escritura que consiste na busca por timbres, na busca em relacionar a escrita do instrumento com ideias até mesmo extramusicais.

A textura polifônica, presente em todo o conjunto, apresenta-se, ora mais livre, como no caso onde existe divisão de vozes de um acompanhamento ou um contracanto da melodia principal, ora por processos fugados. No primeiro caso, permite que o pianista faça diferenciação de toques para uma hierarquização sonora do trecho. No segundo caso, a interpretação pianística se restringe ao equilíbrio na execução dos processos fugados, tais como as sucessivas exposições e episódios nas fugas, imitação e *strettos*.

Em relação à dinâmica, observamos que as intensidades dinâmicas mais extremas, como *pp* ou *ppp* e *ff* e *fff* são encontradas com mais frequências nas três últimas *Sonatinas*, coincidentemente onde o compositor mais se utiliza das regiões extremas do teclado. Há ostensiva utilização de sinais de articulação (*staccatos*, *legatos*, *tenutos*, *marcados*, *martelatos*) em toda a coletânea diferenciando temas, frases, enaltecendo pontos culminantes, destacando determinada nota, grupos de notas e acordes.

Embora Guarnieri tenha sido pianista de grandes qualidades, é raro encontrar no conjunto de suas *Sonatinas para piano* passagens virtuosísticas onde se tenha uma utilização do teclado mais contundente, tais como grandes cadências ou passagens de bravura. A dificuldade técnica encontrada diz respeito à artesanaria de sua escrita pianística voltada ao tratamento polifônico, onde a trama linear exige do pianista controle e domínio na condução das vozes.

Delimitar seções, subseções e centros de cada um dos movimentos do ciclo, apesar de não surtir um efeito imediato na prática da execução instrumental, permitiu observar o comportamento de cada uma dessas partes em relação a cada um dos movimentos entre si de uma determinada *Sonatina* e também em relação ao conjunto delas como um todo. Dentre as seções e subseções, destacamos as transições como aquela que interfere diretamente na execução, pois na maior parte das vezes, elas são utilizadas para mudanças de andamento (*accelerandos* ou *rallentandos*) e mudanças de intensidade dinâmica (*crescendos* ou *decrescendos*) que há entre uma subseção e outra ou entre as

seções. Portanto, o compositor se utiliza desses pequenos trechos para possibilitar ao executante a mudança de humor que geralmente está relacionado aos diferentes temas.

O aspecto melódico juntamente com o rítmico mostrou-se importante na caracterização principalmente dos diferentes temas de cada um dos movimentos visto que ambos os aspectos estão fortemente relacionados no discurso musical de Guarnieri. Em que pese a afirmação de que toda a melodia carrega um ritmo e uma rítmica implícita independente do compositor ou da época, nas *Sonatinas para piano* de Guarnieri esta relação entre melodia e ritmo se dá de forma especialmente intensa pois o compositor, deliberadamente, procurava desenvolver uma linha melódica onde a assimetria proporcionasse variedade e proposital irregularidade às frases e semi-frases dos temas. Isso proporciona um discurso onde a flexibilidade de uma linha melódica despojada de uma métrica imutável deve-se refletir numa execução interpretativa mais dinâmica e que faça valer características rítmico-melódicas importantes. Estabelecer frases e semi-frases e a relação dialógica entre elas foi necessário, principalmente nas *Sonatinas n^{os} 2, 6, 7 e 8*, pois o contorno melódico baseado em relações intervalares, saltos e sequencias em graus conjuntos dos diversos temas dessas *Sonatinas* proporcionam muitas vezes linhas melódicas segmentadas e assimétricas, de difícil interpretação. Diversos elementos musicais entraram em jogo na caracterização do desenho melódico (contorno melódico) dessas frases e semi-frases e também das seções e subseções de maneira geral:

- mudança métrica constante: além de proporcionar assimetria entre frases e semi-frases, mudanças constantes de fórmula de compasso ou desenhos melódicos deslocados dentro dos compassos proporcionam quebras ou interrupções ao fluxo rítmico-melódico. A polimetria demanda também certa coordenação de movimentos na execução de diferentes desenhos entre ambas as mãos.

- utilização de diferentes sinais de dinâmica como *staccatos*, *marcatos*, *martelatos* e *tenutos* influenciam sobremaneira o desenho rítmico-melódico de frases e semi-frases dos temas e em determinadas situações, como no caso de trechos de grande intensidade dinâmica, torna-se difícil diferenciar os *marcatos* dos *martelatos*, por exemplo, ou quando são utilizados mais de dois desses acentos ao mesmo tempo.

Em relação à Dinâmica e ao Tempo concluímos que o compositor em algumas das *Sonatinas* altera o andamento na diferenciação dos temas principalmente nas *Sonatinas n^{os} 1* (1^o e 2^o movimentos), *4* (1^o movimento), *8* (1^o e 3^o movimentos) e, de maneira geral, utiliza-se de níveis dinâmicos opostos na diferenciação desses mesmos temas. Especificamente, a *Sonatina n^o 6* se mostrou mais contundente na utilização da dinâmica

em seus três movimentos: o final do primeiro movimento apresenta-se como um dos momentos mais intensos de toda a coletânea, aliando intensidade sonora com passagens virtuosísticas; no segundo movimento há súbitos contrastes dinâmicos onde o pianista pode explorar a caixa de ressonância do instrumento através da utilização dos pedais; no movimento final destacamos o contraste dinâmico proporcionado pela volta do tema do 2º movimento em *pp* como uma preparação para a grande Coda onde alia-se dificuldade técnica e o controle de intensidade em *fff* das diversas vozes envolvidas em passagens de oitavas rápidas. A *Sonatina n.º7*, por sua vez, tem um caráter mais percussivo tanto entre os temas do primeiro movimento quanto no terceiro movimento e, por sua dimensão (maior *Sonatina* da coletânea), utiliza-se de tessituras mais amplas com sonoridade e contrastes mais intensos.

Apesar de todas as influências recebidas não só de Mário de Andrade, exploradas de forma particular nesse trabalho, mas também de outras inevitáveis influências do meio vividas por Camargo Guarnieri, o conjunto de suas *Sonatinas para piano* consistem de um poder criador ímpar não só para a história da música brasileira, mas e especificamente para a literatura pianística. Ter a dimensão geral do conjunto dessas obras me leva a concluir que o compositor paulista foi muito além ao que diz respeito a essas influências, imprimindo um pianismo idiomático onde os elementos musicais explorados são diluídos para dar lugar a uma maneira criativa de tratar o piano na exploração das características inerentes a nossa música.

BIBLIOGRAFIA

- ALVARENGA, Oneyda. **Música popular brasileira**. Porto Alegre, Editora Globo, 1950
- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.
- _____. **Introdução À Estética Musical**. São Paulo: Hucitec, 1995.
- ARCANJO, Loque. **Revistas Digitais – UniBH**, Belo Horizonte, vol.3, nº2, 2010. Disponível em <revistas.unibh.br/index.php/dchla/article/viewFile/423/226>. Acesso em 02/02/2016.
- AZEVEDO, Luiz Heitor C. **Música e Músicos do Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.
- _____. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. José Olympio. Rio de Janeiro, RJ, 1956.
- BENCKE, Ester. **Música e Expressão do Nacional nas Sonatinas para Piano de Camargo Guarnieri**. Florianópolis: UDESC, 2010. 210 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Dover: New York, USA, 1987.
- CHUEKE, Zélia (org.). **Leitura, Escuta e Interpretação**. Curitiba: Ed. UFPR, 2013.
- CONE, Edward T. **Musical Form and Musical Performance**. New York: W.W. Norton & Company, 1968.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música e Ideologia no Brasil**. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- DAWSEY, John; MOLLER, Regina; MONTEIRO, Marianna [et. Al.] (Org.). **Antropologia e performance: ensaios napedra**. São Paulo: Terceiro nome, 2013.
- DUNSBY, Jonathan. *Performing Music – Shared Concerns*. New York: Oxford University Press, 2002.
- DUNSBY, Jonathan & WITHALL, Arnold. **Music Analysis in Theory and Practice**. Faber Music. Londres, UK, 1988.
- FARIAS, Maria A. B. **Análise do terceiro movimento da Sonatina nº8 de Camargo Guarnieri**. Revista A Margem, Uberlândia, nº9, ano 5, abr.2015, pp.18-24.
- FIALKOW, Ney. **Os Ponteiros de Camargo Guarnieri**. Tese de Doutorado. EUA: Peabody Institute of the John Hopikins University, 1995.

FREIRE, Helena. **The Piano Sonatinas and Sonata of Camargo Guarnieri**. Indiana University, 156f. Tese (Doutorado em Música) – Bloomington, 1984.

GERLING, Cristina C. **Uma Bachiana Brasileira de Camargo Guarnieri? A Fuga da Sonatina nº 3 (1937)**. Debates nº 7 - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Unirio. Rio de Janeiro, p.99-109, nov, 2004.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. **O Idiomático de Camargo Guarnieri nas obras para piano**. Opus - Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Campinas, ano 10, n. 10, p. 29-36, dez, 2004. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/opus/opus10/sumario.htm>> Acessado em 14/11/2015.

GROUT, Donald J. & PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Trad. Ana Luiza Faria. Lisboa: Gradiva, 1997.

GUARNIERI, Camargo. **Sonatina nº1 para piano**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1958.

_____ **Sonatina nº2 para piano**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1973.

_____ **Sonatina nº3 para piano**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

_____ **Sonatina nº4 para piano**. São Paulo: Musicália S/A, 1977.

_____ **Sonatina nº5 para piano**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1962.

_____ **Sonatina nº6 para piano**. São Paulo: Musicália S/A, 1977.

_____ **Sonatina nº7 para piano**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.

_____ **Sonatina nº8 para piano**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1988.

HOLANDA, Joana Cunha de. GERLING, Cristina Capparelli. **A Sonata para piano de Guarnieri: monotematicismo e o processo de variação contínua**. In: ANPPOM – Décimo quarto congresso, 2003, Porto Alegre. Anais... p. 525-533. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/anais.php>> Acessado em 14/11/2015.

KATER, Carlos. **Música Viva e H. J. Koellreutter: movimentos em direção à modernidade**. São Paulo: Musa/Atravez, 2001.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Movimento/INL-Pró-Memória, 1986.

LABOISSIÈRE, Marília. **Interpretação Musical – A dimensão recriadora da “comunicação” poética**. São Paulo: Annablume, 2007.

LA RUE, Jan. **Análisis Del Estilo Musical**. Barcelona: Labor, 1989

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Vida Musical**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

MASSIN, Jean & Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MARTINS, José Henrique. **Os Estudos para piano de Camargo Guarnieri: uma análise dos elementos técnicos e composicionais**. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre, UFRGS, 1993.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1981.

PAZ, Ermelinda A. **O Modalismo na Música Brasileira**. Brasília: Editora Musimed, 2002.

PAZ, Juan Carlos. **Introdução à Música de Nosso Tempo**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

PERSICHETTI, Vincent. **Armonia Del Siglo XX**. Madrid: Real Musical, 1985.

PICCHI, Achille. **Sinfonia Plural (ensaio e texturas)**. São Paulo: ed. do autor, 2012.

_____. **As Serestas de Heitor Villa-Lobos: um estudo de análise, texto-música e pianismo para uma interpretação**. Unicamp, 2010, 271 f. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

_____. **Interpretação Musical: uma aforismática provocativa**. Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, ano4, vol.4, nº2, 2000.

_____. **Mário Metaprofessor de Andrade**. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação – USP, São Paulo, SP, 1996.

RIBAS, Geraldo M. B. **Camargo Guarnieri: uma análise das fugas das Sonatinas nº3 e nº6 para piano**. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

RINK, John (ed). **La interpretación musical**. Alianza Editorial. Madrid, 2006.

_____. **Análisis y (o?) interpretación**. In: RINK, John (ed). **La interpretación musical**. Alianza Editorial. Madrid, 2006, pp.55-80.

SADIE, Stanley (ed.). **Dicionário Grove de Música**. edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editor, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

SEINCMAN, Eduardo. **Do Tempo Musical**. São Paulo: Via Lettera – FAPESP, 1994.

SILVA, Flávio (Org.). **Camargo Guarnieri: o Tempo e a Música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de Estado, 2001.

STRAUS, Joseph N. **Introduction to Post-Tonal Theory**. New Jersey: Prentice Hall, 2005.

_____. **Introdução à Teoria Pós-Tonal.** Trad. Ricardo Mazzini Bordini. Salvador, São Paulo: UNESP – EDUFBA, 2013.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri. Expressões de uma vida.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

_____. **The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri.** Columbia University, 1971.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, Representação e Composição.** Editora da UNESP, São Paulo, SP, 2000.

WHITE, John D. **Comprehensive Musical Analysis.** Metuchen, N.J., & London : The Scarecrow press, 1994.