

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP**

**INSTITUTO DE ARTES**

**MESTRADO EM ARTES**

**ALCEO BOCCHINO:**

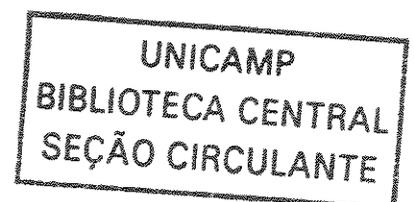
**SONATINA PARA PIANO**

**ANÁLISE CRÍTICA E INTERPRETATIVA**

*JOSELY MARIA MACHADO BARK*

**CAMPINAS - SP**

**2002**



UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

**ALCEO BOCCHINO:  
SONATINA PARA PIANO  
ANÁLISE CRÍTICA E INTERPRETATIVA**

JOSELY MARIA MACHADO BARK

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO CURSO DE  
MESTRADO EM ARTES DO INSTITUTO DE ARTES DA  
UNICAMP, COMO REQUISITO PARCIAL PARA  
OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM ARTES.

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ARTES MÚSICAIS.

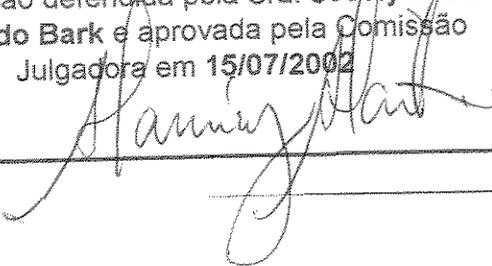
LINHA DE PESQUISA: PRÁTICAS INTERPRETATIVAS  
(INSTRUMENTO: PIANO)

ORIENTADOR: PROF. DR. MAURICY MATOS MARTIN

CO-ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA LÚCIA

SENNA MACHADO PASCOAL

Este exemplar é a redação final da  
dissertação defendida pela Sra. **Josely Maria  
Machado Bark** e aprovada pela Comissão  
Julgadora em **15/07/2002**



CAMPINAS - SP / 2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP B24a
V	EX
TOMBO BC/	51808
PROC.	16-837-02
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	2511,00
DATA	
Nº CPD	

BIBID - 275769

CM00175645-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

B24a

Bark, Josely Maria Machado  
Alceo Bocchino : sonatina para piano : análise crítica e interpretativa / Josely Maria Machado Bark. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientadores : Mauricy Matos Martin, Maria Lúcia Senna Machado Pascoal .  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Bocchino, Alceo, 1918- 2. Música para piano - Análise, apreciação. 3. Sonata. 4. Música brasileira. 5. Música - Séc. XX. 6. Compositores - Curitiba (PR).  
I. Martin, Mauricy Matos. II. Pascoal, Maria Lúcia Senna Machado. III. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. IV. Título.

200258190

*Ao meu marido Jamil, companheiro na vida, no amor e na música, pelo total apoio recebido, dedico este trabalho.*

## AGRADECIMENTOS

\*\*\*\*\*

Expresso minha gratidão aos que direta ou indiretamente ajudaram a desenvolver o presente trabalho:

à **Co-orientadora Profa. Dra. Maria Lúcia Senna Machado Pascoal**, pela sua preciosa orientação, desde a estruturação das primeiras idéias para a pesquisa até o término de sua elaboração. Seu acompanhamento permanente e incansável, através de correções, sugestões e recomendações, bem como a extrema dedicação, o carinho e compreensão inigualáveis a mim dispensados, possibilitaram, juntamente ao desenvolvimento da pesquisa, a aquisição de enorme aprendizado em vários campos do conhecimento, que não só o musical.

ao **Orientador Prof. Mauricy Matos Martin**, pelos seus ensinamentos com relação ao aperfeiçoamento da técnica e da interpretação pianística. Seu acompanhamento durante o estudo teórico e prático da *Sonatina para Piano*, bem como de outras obras com aspectos técnicos e musicais a ela semelhantes, contribuiu imensamente para a melhor execução e o melhor entendimento das mesmas, enriquecendo de forma singular o conhecimento até então alcançado.

ao **Compositor Alceo Bocchino**, por sua carinhosa receptividade na concessão da entrevista e *master-class* a respeito da *Sonatina para Piano*. Também agradeço o auxílio fornecido através da indicação de bibliografia a seu respeito e de gravações de suas obras.

ao **Fagotista e Professor Noël Devos**, pela entrevista concedida junto ao compositor e por ceder o espaço de sua residência no Rio de Janeiro para a realização da mesma.

à **Profa. de Português Emília Maria Müller Paraguassu Machado**, minha mãe, por suas revisões e correções referentes ao uso correto da Língua Portuguesa escrita.

à **Luciane Mocellin**, responsável pelo Acervo “Bento Mossurunga” do Museu da Imagem e do Som – MIS – em Curitiba, pelo auxílio na coleta de partituras, fotos, artigos de jornais e dados biográficos do compositor.

à **Janete Andrade**, Consultora de Música da Fundação Cultural de Curitiba, pelo fornecimento de material bibliográfico sobre o compositor.

à amiga clarinetista **Catherine Kiyoko Morris de Freitas**, pela revisão da Língua Inglesa escrita empregada no ‘Abstract’.

ao amigo violista **Ricardo Kubala**, por suas notáveis sugestões referentes à interpretação da obra.

ao meu marido **Jamil Mamedio Bark**, exímio fagotista, pelo inestimável apoio recebido no decorrer da pesquisa, manifestado, dentre outras formas, através do auxílio na redação e revisões da mesma, da audição comentada da obra e sugestões referentes à sua execução, da sua participação como fotógrafo e gravador durante a entrevista e durante a *master-class* concedidas pelo compositor.

E sou grata, do princípio ao fim, e serei sempre, à querida professora e amiga **Beatriz Balzi** (*in memoriam*), pianista, intérprete e pesquisadora inigualável da música latino-americana, pelos ensinamentos recebidos, pelo seu exemplo de dedicação, de amor à música e à vida, por sua força, alegria, por sua energia que contagiava a todos e que carregarei sempre como maior inspiração.

*No princípio era a música,  
a música estava com a vida  
e a música era a vida.  
Ela estava no princípio  
no assobio dos ventos,  
na dança das árvores e  
no sussurro dos riachos...  
E a música se fez canto e  
habitou entre nós  
cheio de encanto  
e de paixão*

*Carlos Alberto Rodrigues Alves*

## RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo realizar uma análise da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino. Para introduzir e contextualizar essa análise, apresenta na Primeira Parte um levantamento biográfico e histórico da vida do compositor. A Segunda Parte focaliza a obra. Introduce aspectos da Forma Sonata, bem como das formas características de cada um dos movimentos da Sonatina em questão: *Toccata*, *Invenção* e *Cadenza*. Segue com o estudo analítico da obra através das técnicas de análise musical desenvolvidas por Arnold Schoenberg e John White, e fundamentos teóricos sobre a harmonia do século XX, segundo Vincent Persichetti. Desse estudo são levantadas sínteses a respeito da linguagem empregada, quais os elementos composicionais característicos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. Também de acordo com esse estudo analítico, estão indicadas sugestões sobre a execução da obra, apontando aspectos relevantes da interpretação pianística. A conclusão reúne as informações de maior interesse obtidas da análise efetuada, das orientações do próprio compositor a respeito da execução da obra, e da entrevista complementar realizada com o mesmo e com o fagotista Noël Devos no Rio de Janeiro. Em anexo se encontram: a edição do manuscrito original, realizada com uso de software de editoração de partituras musicais, e um CD com a gravação da obra; ambos executados pela autora dessa pesquisa.

## ABSTRACT

The main objective of the present research is to analyze the *Sonatina for the Piano* of Alceo Bocchino. In order to introduce and to structure the Analysis, the First Part presents biographical and historical data of the composer's life, while the Second Part focuses on the piece. The Second Part starts with aspects of Sonata Form and introduces the forms involved in each movement of the Sonatina: *Toccata*, *Invention* and *Cadenza*. It follows with the Analysis of the piece according to the techniques of musical analysis developed by Arnold Schoenberg and John White, and theoretical approaches about twentieth-century harmony by Vincent Persichetti. The analytical process leads up to syntheses, where it is possible to identify the compositional language used, the typical compositional elements, and how the composer uses them. Furthermore, according to this analytical study, there are suggestions concerning the performance of the piece, pointing to relevant aspects of piano interpretation. The conclusion gathers the most prominent information acquired from the Analysis, from the composer's advices on the performance of this piece and from the complementary interview with the composer and with the bassoonist Noël Devos in Rio de Janeiro. As appendixes, there are the edition of the original manuscript, which was developed with the use of appropriate electronic software designed for musical editions, and a recording on CD of the piece, performed by the author of this research.

# SUMÁRIO

\*\*\*\*\*

<i>ABREVIATURAS</i>	13
<i>INTRODUÇÃO</i>	15
<b><i>PARTE I: ALCEO BOCCHINO: DADOS BIOGRÁFICOS</i></b>	<b>27</b>
1. FORMAÇÃO MUSICAL	29
2. A BRILHANTE CARREIRA NO RÁDIO E NA TV	31
3. EDUCADOR E REGENTE	39
4. O COMPOSITOR	43
5. REFERÊNCIAS	46
6. RELAÇÃO DE OBRAS	49
7. FONOGRAFIA	52
<b><i>PARTE II: SONATINA PARA PIANO</i></b>	<b>55</b>
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA SONATA	57
1.1. A Forma Sonata	59
1.2. A Sonatina como Variante da Forma Sonata	66
1.3. A Sonatina de Alceo Bocchino: Toccata, Invenção e Cadenza	67
2. ANÁLISE	75
2.1. 1º Movimento – Com Humor	77
2.1.1. Macro-Análise / Síntese	79
2.1.2. Média-Análise / Síntese	105
2.1.3. Micro-Análise / Síntese	125
2.1.4. Sugestões para Interpretação	139
2.2. 2º Movimento – Invenção	143
2.2.1. Macro-Análise / Síntese	145
2.2.2. Média-Análise / Síntese	165
2.2.3. Micro-Análise / Síntese	175
2.2.4. Sugestões para Interpretação	183
2.3. 3º Movimento – <i>Cadenza</i>	189
2.3.1. Macro-Análise / Síntese	191
2.3.2. Média-Análise / Síntese	229
2.3.3. Micro-Análise / Síntese	253
2.3.4. Sugestões para Interpretação	269

3.	O COMPOSITOR COM A PALAVRA	275
3.1.	Uma Aula sobre a Sonatina	277
3.2.	Entrevista com Alceo Bocchino e Noël Devos	283
	CONCLUSÃO	321
	BIBLIOGRAFIA	329
	ANEXOS	
Anexo A	Partitura da <i>Sonatina para Piano</i> de Alceo Bocchino editada do manuscrito original.	
Anexo B	CD contendo a gravação da <i>Sonatina para Piano</i> de Alceo Bocchino interpretada pela autora.	

## ABREVIATURAS

\*\*\*\*\*

c. = compasso (s)

comp. = compasso (s)

D = Dominante

∅ = Dominante sem fundamental

$D_3$  = Acorde de Dominante com terça no baixo

$D^7$  = Acorde de Dominante com Sétima

$D^9$  = Acorde de Dominante com Nona Maior

$D^{9-}$  = Acorde de Dominante com Nona menor

$D_3^{11}$  = Acorde de Dominante com Décima Primeira e terça no baixo

(D) = Dominante individual

$\overleftarrow{(D)}$  = Dominante individual da função precedente

$(D^7)$  = Dominante com Sétima individual

$(D_5^7)$  = Dominante com Sétima individual: quinta no baixo

$\mathbb{D}$  = Acorde de Dominante da Dominante

Dó M = Acorde de Dó Maior

Tonalidade de Dó Maior

dó m = Acorde de dó menor

Tonalidade de dó menor (aplica-se a todos os acordes e tonalidades M e m)

Fig. = figura

Figs. = figuras

op. = opus

Op. cit. = Opus citatum (na obra citada)

p. = página

pp. = páginas

S = Subdominante Maior

s = subdominante menor

Sa = Subdominante anti-relativa (Subdominante Maior anti-relativa menor)

sA = subdominante Anti-relativa (subdominante menor Anti-relativa Maior)

Sr = Subdominante relativa (Subdominante Maior relativa menor)

T = Tônica Maior

t = tônica menor

Ta = Tônica anti-relativa (Tônica Maior anti-relativa menor)

tA = tônica Anti-relativa (tônica menor Anti-relativa Maior)

Tr = Tônica relativa (Tônica Maior relativa menor)

tR = tônica Relativa (tônica menor Relativa Maior)

v. = volume

## INTRODUÇÃO

Nas primeiras décadas do século XX, ocorreram profundas transformações na linguagem – *dissonância* - e nos estilos – *pluralismo* – da arte musical.

Com relação à questão da *dissonância*, já ao final do século XIX, compositores envolvidos pelo sistema tonal mas preocupados com os conflitos gerados pelos choques de sonoridades, observaram o relativismo implícito da teoria clássica sobre “tensão/repouso”, através de ocorrências como: o emprego simultâneo de um si susinado e um si natural por Georges Bizet (1838-75) numa passagem de *L’Arlésienne*<sup>1</sup> (1872); o emprego sutil e inusitado das apogiaturas por Maurice Ravel (1875-1937); o emprego de um número amplo de tonalidades diversas por Wagner no início do prelúdio de *Tristão e Isolda* (1865); o uso de modos medievais<sup>2</sup> e orientais por Debussy (1862-1918), como por exemplo, o modo frígio no segundo dos *Nocturnes*<sup>3</sup> (1893-99).

Numa segunda fase, a dicotomia “tensão/repouso” foi explicada científica e culturalmente pelo compositor austríaco Schoenberg. O ponto nodal de sua teoria incide

---

<sup>1</sup> *L’Arlésienne* (A Arlesiana): Música incidental muito popular de Bizet para a peça do mesmo nome de Alphonse Daudet. Da partitura original foram extraídas duas suítes orquestrais, uma pelo próprio Bizet, em 1872, e outra por Guiraud, após a morte do compositor.

<sup>2</sup> Os modos medievais se originam da escala pitagórica grega, e têm como base o que hoje são as notas brancas do piano, com certas diferenças de afinação. Por volta do séc. II d.C., os gregos utilizavam a escala pitagórica de sete maneiras diferentes. Estas foram adaptadas no séc. IV por Santo Ambrósio, bispo de Milão, para uso eclesiástico em quatro modos, mais tarde conhecidos como *modos autênticos*. No séc. VI, São Gregório Magno aperfeiçoou os modos ambrosianos e acrescentou-lhes mais quatro, então designados *modos plagais*. Esses oito modos são os chamados *modos eclesiásticos*. Finalmente, no séc. XVI, o monge suíço Henricus Glareanus definiu 12 modos e atribuiu-lhes os nomes gregos: dórico, hipodórico, frígio, hipofrígio, lídio, hipolídio, mixolídio, hipomixolídio, eólio, hipoeólio, jônico e hipojônico. Com o desenvolvimento da harmonia, dois desses modos – o jônico e o eólio – passaram a ser mais utilizados, e ficaram conhecidos, a partir do séc. XVII como *escala maior* e *escala menor*.

<sup>3</sup> Coleção de três peças para orquestra e coro feminino. Os movimentos são “Nuages”, “Fêtes” e “Sirènes”.

na emancipação do conceito tradicional de dissonância. O decodificador das mensagens dos discursos musicais habituou-se, durante séculos, à oposição sons consonantes *versus* sons dissonantes, devido à inserção dos sons dissonantes entre os últimos harmônicos<sup>4</sup>. Em contrapartida, as escutas mais freqüentes dessas sonoridades mais remotas favoreceram as emancipações dos acordes de sétima, de sétimas diminutas, de quintas aumentadas; e tornaram audíveis com maior nitidez, os empregos de dissonâncias nas obras de Wagner, Strauss, Mussorgsky, Debussy, Mahler e Puccini.

O *pluralismo estilístico* da arte musical no século XX passou a se fundamentar em diferentes critérios composicionais como: polifonia harmônica ou fusão do contraponto e harmonia; dissolução do conflito consonância/dissonância; o poema sinfônico e a ópera teatral como formas mais significativas; o modo cromático atonal; o modo enarmônico; diversos tipos de relações de acordes e timbres; o compositor como autor do texto do poema dramático; a utilização do verso livre para se atingir a liberdade polirrítmica.

“Ser moderno”, independentemente de uma tendência estético-cultural específica, implicava o desejo de o compositor reformular radicalmente os critérios conhecidos para escrever música. Em geral, nos principais pólos culturais europeus – Paris, Milão, Berlim, Viena -, os compositores de vanguarda almejavam contestar as culturas oficiais preservadas pela burguesia e aristocracia, durante o século XIX até a eclosão da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

A fragmentação do sistema tonal – centro da chamada música universal no

---

<sup>4</sup> WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp. 195-204.

Ocidente – implicou o afloramento de movimentos modernistas, caracterizados pelos novos tipos de combinações e relações de agrupamentos sonoros. A apresentação de novas experimentações em peças como *Pierrot Lunaire*, de Schoenberg (1912), *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky (1913), e *Parade*, de Satie (1917)<sup>5</sup> foram duramente criticadas. As transformações técnico-estéticas desencadearam choques entre os artistas de vanguarda e o gosto musical sacralizado como uma “verdade histórica” pelas elites culturais e governantes da época.

No Brasil, o gosto musical dominante nos principais pólos culturais desse momento histórico, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro (décadas de 1910 e 1920), circunscrevia-se num repertório calcado na tradição clássica-romântica. As obras consagradas e apresentadas nos programas de concertos restringiam-se a compositores do passado como Bach, Haendel, Mozart, Beethoven, Chopin, Schumann, Wagner, Brahms, Verdi e contemporâneos como Richard Strauss, Puccini, Pietro Mascagni e Gustav Mahler entre outros.

A circulação de partituras desses compositores propiciou, através do piano e do canto, uma invasão sonora, sem precedentes históricos nos teatros, cafés e mansões burguesas dos principais núcleos urbanos e rurais no Brasil.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Pierrot Lunaire op. 21* (1912). Escrita por Arnold Schoenberg. Peça atonal de colorações expressionistas. Compreende 21 melodias para uma *Sprechstimme* (fala cantada), piano, flauta, clarinete e violoncelo.

*A Sagração da Primavera* (1913). Escrita para balé por Igor Stravinsky, com base nas lendas do folclore russo, utilizando novas estruturas de ritmo, de timbres e organizações de alturas.

*Parade, ballet réaliste en un tableau* (1917). Escrita por Erik Satie; texto de Jean Cocteau; cenografia de Pablo Picasso; coreografia de Massime e Diaghilev. Satie incorporou músicas populares dos cafés-concertos; ruídos diversos, tais como máquinas de escrever e sirenes de ambulâncias.

<sup>6</sup> CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. *Tempo e História* /organização Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras - Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

Essa efervescência cultural ocorreu na Europa, no período de 1848 (as revoluções da primavera) a 1914 (Primeira Guerra Mundial), momento da aceleração da fusão do gosto da aristocracia oriunda do *Ancien Regime* e das burguesias liberais do século XIX.<sup>7</sup> O belo musical como justificativa social, recreativa e utilitária conforme o pensamento iluminista, consolidou-se na mentalidade de segmentos sociais consumidores de música de concerto (óperas, poemas sinfônicos, sonatas).

Em busca de novas formas de expressão, alguns modernistas negaram a própria História e passaram a teorizar as suas novas experimentações, a partir de “arte autônoma ou independente”, nos textos escritos por Schoenberg, em sua fase atonal ou expressionista (1908-21).

Em geral, os compositores modernistas partidários das mais diversas concepções técnico-estéticas tais como Debussy (1862-1918), *simbolismo*<sup>8</sup> (*Pelléas*); Schoenberg, *expressionismo*, *atonalismo*, “Escola de Viena” (Op. 10, 1907); o *Grupo dos Seis*: Milhaud (1892-1974), Honneger (1892-1955) e Poulenc (1899-1963), em especial; Schoenberg, *dodecafonismo* (*Suíte para piano op. 25*); Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), *música serial*; Bartók (1881-1945); Manuel de Falla (1876-1946); Satie, *dadaísmo*, *futurismo*; Eisler; Kurt Weill (1900-50), *arte engajada*; entre outros, almejavam renovar o pensamento musical modificando as mentalidades então dominantes.

---

<sup>7</sup> MAYER, Arno. *A Força da Tradição. A Persistência da Tradição do Antigo Regime, 1848-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

<sup>8</sup> O termo *impressionista*, freqüentemente usado para descrever a música de Debussy, só em parte é apropriado: o próprio Debussy sempre se sentiu mais perto do movimento *simbolista*. Não obstante, suas obras parecem, muitas vezes evocar imagens através da sugestão de uma atmosfera e de um estado de espírito que seriam os equivalentes musicais do impressionismo nas artes visuais.

No Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, os modernistas, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, melódicas, timbrísticas e formais.

A música como os imaginários da literatura e do folclore, e a interpretação sobre uma determinada concepção da história do Brasil favoreceram a construção de um programa em prol da brasilidade modernista, baseada nas pesquisas temática e técnica da cultura popular.

Assim, a criação artística brasileira das primeiras décadas deste século representa a lenta preparação para a grande revolução da Semana de Arte Moderna<sup>9</sup> de 1922, movimento que abalou profundamente a vida cultural de São Paulo e que, pouco a pouco, atingiu todo o país, levantando um protesto contra o academismo reinante, pregando a modernização das linguagens artísticas e a necessidade de dar-lhe um caráter essencialmente nacionalista.

**Villa-Lobos** (1887-1959) era o compositor da Semana de Arte Moderna, realizando concertos com a colaboração de músicos que com ele vieram do Rio de Janeiro. Junto a ele salientam-se **Francisco Mignone** (1897-1986) e **Mozart Camargo Guarnieri** (1907 - 1993), compositores que derivam de modo direto do movimento

---

<sup>9</sup> A *Semana de Arte Moderna*, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922 visava renovar a linguagem artística abrangendo todas as artes. Na música, os artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia agrário-exportadora, buscavam romper com a arte tradicional (música romântica), que envolvia técnicas e uso de temas musicais com influências européias. Compunha-se de exposições, conferências sobre a estética modernista, leituras de poemas e concertos.

modernista e da orientação de Mário de Andrade, e que representam os melhores frutos da concepção mais científica do estudo do folclore e da utilização direta – e às vezes bem simples, como desejava Mário de Andrade - da temática popular.

**Alceo Bocchino** desponta dentro do conjunto atual de compositores brasileiros como herdeiro direto das orientações dos três compositores supracitados, figuras de primeira importância na história da música no Brasil. Além de Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, recebeu também orientação de Dinorah de Carvalho, Eleazar de Carvalho e Tomás Teran.

Nascido a 30 de novembro de 1918 na cidade de Curitiba, Paraná, as atividades de Alceo Bocchino foram sempre bastante auspiciosas, não só como compositor, mas também como acompanhador, pianista, orquestrador, diretor musical de várias emissoras e como regente. Foi eleito para a *Academia Brasileira de Música* a convite de Villa-Lobos, que lhe deu a honra de organizar um recital com obras suas. Bocchino também tomou parte em uma excursão artística ao Norte e Nordeste do Brasil, organizada por Villa-Lobos. Foi assessor musical do ministro da Educação e Cultura, Clovis Salgado, para as obras do chamado “barroco mineiro”, havendo dado apoio às pesquisas do musicólogo Curt Lange.

Além de ser membro compositor da *Academia Brasileira de Música*, pertence também à *Academia Paranaense de Letras* e à *Academia Brasileira de Artes*. É patrono da *Cadeira de Música do Centro de Letras do Paraná*, professor de Regência e Composição da Escola Villa-Lobos do Rio de Janeiro, e um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) da Rádio MEC, onde foi regente titular por treze anos.

Alceo Bocchino foi ainda presidente da comissão artística da Orquestra Sinfônica Brasileira e regente titular da mesma de 1960 a 1964. É também um dos fundadores da Orquestra Sinfônica do Paraná, da qual foi maestro titular desde sua criação (1985), e atualmente é maestro emérito. É Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro e Cidadão Benemérito do Estado do Paraná.

Sua obra está completamente inserida na corrente nacionalista e inclui páginas sinfônicas e camerísticas, além de canções e peças para instrumentos solistas, apresentadas também na França, Inglaterra, em Portugal, na Argentina e em Israel. No seu catálogo de obras destaca-se o setor do *Lied*<sup>10</sup>, tendo escrito mais de trinta canções.

O presente trabalho tem como objetivos específicos:

- Analisar a *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino;
- Procurar compreender e identificar os fatores de ordem técnica utilizados na composição;
- Investigar possíveis aspectos unificadores entre os movimentos da obra;
- Fundamentar o aspecto interpretativo da obra através da sua análise.

---

<sup>10</sup> *Lied* (pl. *Lieder*). Canção melódica alemã de origem folclórica, freqüentemente estrófica; surgiu no século XIII como forma monódica. No final do século XVIII o *Lied* foi revitalizado quando a poesia lírica de Goethe foi acompanhada pelo pianoforte, e, com Schubert, transformou-se de canção vernácula e festiva em forma de arte em que a voz solista e o acompanhamento desempenham papéis mutuamente interdependentes na comunicação do conteúdo emocional da poesia.

A análise da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino possui os seguintes objetivos gerais:

- Valorizar a música brasileira através da divulgação da obra de um expressivo representante;
- Complementar, atualizar e enriquecer a literatura pianística atual, adicionando-lhe essa pesquisa, a partitura editada e a gravação em CD da obra;
- Possibilitar o uso dessa pesquisa para o benefício de todos os interessados, visando auxiliar o ensino atual do piano.

A pesquisa se justifica pela crescente importância de valorizar a produção nacional nos meios acadêmicos brasileiros, na procura de se conhecer os compositores e suas obras, desenvolvendo estudos técnicos ao lado da divulgação do repertório. No setor musical, especificamente nos últimos anos, a partir da implantação dos cursos de pós-graduação, tem-se tentado resgatar as informações sobre a vida e a obra de compositores brasileiros que deram inestimável contribuição à nossa música. E é neste contexto que se enquadra Alceo Bocchino.

Tratando-se de um expoente vivo dentro do cenário musical brasileiro, como compositor, pianista, maestro e professor atuante, sua produção está entre as mais significativas na música brasileira. Apesar disso, suas composições são muito pouco divulgadas, como é o caso da *Sonatina para Piano*, que o presente trabalho planeja estudar, através de uma análise crítica e interpretativa da sua estrutura, complementando-se com o seu estudo ao piano e com a sua apresentação pública.

Deve-se ressaltar o fato da inexistência de bibliografia específica sobre o compositor<sup>11</sup>. Lamentavelmente, faltam ainda livros que tratem sobre sua produção, bem como sobre sua vida, material de alto valor musical e histórico para o país. A presente pesquisa propõe a divulgação desta peça de Alceo Bocchino, em um estudo teórico-prático.

A *Sonatina* se compõe dos seguintes movimentos:

*I. Com humor (Piccola Toccata)*

*II. Invenção – Andante mosso*

*III. Cadenza: Tranquillo - Galhofeiro (Allegretto)*

A peça escolhida representa o ápice de sua produção pianística. É considerada por Edino Krieger “uma das mais significativas obras da literatura pianística do século XX no Brasil, juntamente com a *Toccata* de Cláudio Santoro”<sup>12</sup>. Segundo Bocchino: “A *Sonatina* é uma pequena *Toccata, una Piccola Toccata*”.<sup>13</sup>

O manuscrito da obra se encontra no acervo da Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), com uma cópia no Museu da Imagem e do Som – MIS (Curitiba). Como a peça só se encontra em manuscrito, foi realizada a edição gráfica da mesma, a fim de facilitar tanto a leitura ao piano quanto as análises pretendidas. Essa edição foi realizada mediante a utilização de *software* de

---

<sup>11</sup> Há somente a apresentação sucinta de alguns dados biográficos e citação de suas principais obras, nos livros *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000), *Alceo Bocchino - Um Humanista a Serviço da Música* de Fuad Atala (Série Memória. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do RJ, v.9, 2001) e na publicação *Música erudita paranaense* realizada pela Secretaria da Cultura do Estado do Paraná (Curitiba, 2000).

<sup>12</sup> SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (PR). *Música erudita paranaense*. Curitiba, v.1, 2000.

<sup>13</sup> Comunicação pessoal. Curitiba, maio/1999.

editoração eletrônica próprio para partituras musicais, e está em anexo ao final do presente trabalho.

A análise da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino se desenvolve segundo os seguintes autores:

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- WHITE, John. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.

Arnold Schoenberg apresenta inicialmente a fundamentação teórica da chamada “sintaxe musical” – classificando as idéias musicais de acordo com sua importância e função. Assume que a compreensão da forma musical está na percepção de unidades menores – motivos - e suas variações, bem como a lógica e a coerência da correlação entre as mesmas. Na segunda e terceira partes coloca a aplicação dessa fundamentação na análise, tanto das pequenas formas, quanto das grandes. Apesar do título do livro se referir à Composição Musical, é perfeitamente aplicável à Análise Musical, pois aborda, didática e profundamente, o detalhe e o todo de um repertório básico destinado a todos os estudiosos da música.

Vincent Persichetti salienta a estrutura harmônica. Descreve e define o material harmônico específico utilizado pelos compositores do século XX. Determina os acordes que estiveram em constante fusão durante a música da primeira metade do século XX e que introduzem o novo conceito de harmonia musical nesse período.

John White propõe critérios organizacionais para a análise musical, dividindo-a em micro, média e macro-análise, de acordo com os parâmetros: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade. Na micro-análise, são identificadas as células fundamentais formadoras de cada peça; na média-análise, os componentes estruturais; e na macro-análise, a forma de cada peça, bem como a relação destas com a obra completa.

As técnicas de análise são utilizadas em conjunto, sem haver prioridades de uma sobre a outra, mas sim procurando a complementação entre as mesmas. Cada movimento está subdividido em três níveis de análise: Macro, Média e Micro-Análise. A Macro e a Média-Análise são realizadas segundo o critério organizacional proposto por John White, analisando-se cada um dos parâmetros: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade separadamente. Para o parâmetro "harmonia", sempre que necessário, são utilizados os fundamentos teóricos sobre a harmonia do séc. XX segundo Vincent Persichetti. Na Micro-Análise são analisadas as unidades menores - *motivos básicos* - e suas variações, dentro da proposta de Arnold Schoenberg. Esses três níveis analíticos são realizados para cada um dos movimentos da *Sonatina*, e, ao final de cada um deles, há uma síntese, onde se procuram identificar elementos composicionais relevantes e também característicos do compositor. A partir desse estudo podem-se traçar, ao final do movimento, sugestões para uma interpretação bem fundamentada.

# PARTE I

**ALCEO BOCCHINO**



## DADOS BIOGRÁFICOS

## 1 FORMAÇÃO MUSICAL

Filho de pais italianos, Alceo Bocchino nasceu no dia 30 de novembro de 1918 em Curitiba, Paraná. Autodidata, começou a tocar piano aos cinco anos.

Seus pais, Pedro e Albina, conheceram-se em Curitiba e casaram-se em meados da década de 1910. Pedro Bocchino é descrito como um homem simples, "ciclo-tímico, como todo bom italiano", que venerava valores e vultos da história e lia muito uma tradução de Vergílio. Indicam esse culto os nomes que deu aos filhos: Arquimedes, Rossini Petrarca, Alceo Ariosto, Higina Enéa e Leoni. A mãe, Albina Reffo, provinha de uma família de ourives de Pádua e, em 1894, testemunhou o histórico cerco da Lapa, um dos últimos movimentos de resistência republicana que ocorreram após a queda da monarquia.

Quando criança já apresentava um talento precoce para a música, impressionando, entre outros, o professor de violino de seu irmão, ao tomar o instrumento das suas mãos e tocar sozinho.

Seus irmãos também estudaram música, embora nem todos seguissem carreira. As duas irmãs Higina Enéa e Leoni, ainda vivas, são cantoras.

Estimulado pela família, estudou música com as irmãs Lubramo - Rosa e Hermínia, Antônio Melillo e João Poeck, apresentando, pela primeira vez, aos dezesseis anos, algumas de suas obras em concerto.

Formou-se pelo Conservatório Paranaense de Música em Piano, Harmonia, Composição e outras matérias superiores.

Paralelamente ao seu interesse pela música, Bocchino estudou Direito, formando-se em 1939, pela Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná. Durante as férias da faculdade, convidado pelo seu amigo Vandick Freitas, costumava viajar a São Paulo, onde conheceu artistas e intelectuais da época, como Monteiro Lobato, Menotti del Picchia, Antonieta Rudge, a atriz Cacilda Becker e o poeta Martins Fontes, ainda iniciante. Bocchino chegou a exercer a profissão de advogado, mas sua vocação era mesmo para a música, e se decidiu então inteiramente pela carreira musical.

De sua união com Ida Teitelroitt, Bocchino tem duas filhas - Gulnara Beatriz, uma homenagem à filha de Monteiro Lobato, que tinha esse nome, e Rosalba Esther.

Em 1940 foi contratado pela Empresa Silvio Piergilo para atuar no Theatro Municipal do Rio de Janeiro como concertista de piano e acompanhador de cantores. Dentre eles, Tito Schipa, um dos maiores tenores da época; Norina Grecco, do Metropolitan de Nova York; Rosina da Rimini, soprano prodígio; o português Tomás Alcaide e Armando Bergioli, do Scala de Milão.

Em 1941, o cantor italiano Tito Schipa o escolheu para acompanhá-lo em sua turnê pelo Brasil. Essa escolha ocorreu através de concurso internacional realizado no Rio de Janeiro, onde participaram dezessete pianistas, e Bocchino foi o vencedor. Schipa retornou ao Brasil outras vezes, sempre solicitando Bocchino para acompanhá-lo.

Aos 26 anos, Alceo Bocchino mudou-se para São Paulo a fim de aperfeiçoar seus estudos musicais com Camargo Guarnieri, Dinorah de Carvalho e Francisco Mignone. Nessa época, foi professor do Conservatório de Santos e apresentou-se em diversas rádios paulistas.

Recebeu orientação também de Eleazar de Carvalho, Tomás Teran e Heitor Villa-Lobos.

Em 1946 instalou-se definitivamente no Rio de Janeiro, impondo-se perante o público e a crítica, inicialmente como pianista de recursos técnicos e excepcional musicalidade, atuando como intérprete dos mais importantes autores, tanto como solista quanto como camerista.

Gravou ao piano o seu primeiro LP em 1951 (Selo Rádio) intitulado: *Temas Brasileiros em Estilo Clássico*, com composições suas e produzido por Elano de Paula.

## **2 A BRILHANTE CARREIRA NO RÁDIO E NA TV**

Bocchino fez uma brilhante carreira no rádio. Adaptou-se muito bem ao novo veículo e aprendeu métodos de orquestração, passando a dominar o ofício de regente. O rádio era o grande elo de comunicação nacional, pois na época ainda não havia a televisão no país.

Na Record (SP), dirigiu um concerto em rede radiofônica nacional em homenagem à volta dos Pracinhas da Itália. Era o fim da Segunda Guerra mundial. Esse foi o primeiro de muitos outros desafios de sua carreira, uma vez que o concerto foi transmitido ao vivo para todo o Brasil.

Na Rádio Mayrink Veiga (RJ), além das atividades de regência e orquestração, criou música incidental para os programas de Berliet Júnior e Mário Lago. Participou também do disco de César Ladeira declamando poetas paulistas, sobre o Movimento de 32. Ainda na Mayrink Veiga, foi arranjador de Carlos Galhardo, Orlando Silva, Sílvio

Caldas e Nelson Gonçalves. Criou música incidental para a novela *Os amores de George Sand*, uma revolução para a época.

Em seguida, foi contratado como diretor musical pela Rádio-Clube Mundial, onde trabalhou com Cláudio Santoro e Dias Gomes.

Na Rádio Nacional (RJ), a maior Rádio da época, em 1956, orquestrou e dirigiu concertos sinfônicos semanais. Participou do programa *Quando os Maestros se Encontram*, dirigido por Paulo Tapajós. Esse programa reunia, além de Bocchino, Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Lírio Panicalli e o ainda novato Antônio Carlos Jobim. Em uma espécie de duelo ao vivo, eles se apresentavam mostrando suas aptidões musicais.

Dedicou-se durante vários anos ao rádio, trabalhando primeiramente como Regente e Orquestrador das rádios São Paulo, Tupi, Difusora e Record. No Rio de Janeiro ocupou o cargo de Diretor Musical das rádios Mayrink Veiga e Mundial, onde atuou também como compositor de música incidental para diversos programas e rádio-novelas. De 1947 a 1982 trabalhou na Rádio MEC, tendo sido redator, produtor, acompanhador e maestro responsável pela Orquestra Sinfônica Nacional, depois que Francisco Mignone deixou esse cargo.

A Orquestra Sinfônica Nacional nasceu de um decreto assinado pelo presidente Juscelino Kubitschek em 1961, no qual vários músicos da Rádio Nacional foram transferidos para o Serviço de Radiodifusão Educativa do Ministério da Educação. Segundo Alceo Bocchino “a Orquestra surgiu da atividade política ativa e muito

vigorosa” de músicos da Rádio Nacional que “pretendiam, com isso, ter uma garantia [...]”<sup>14</sup>

Essa Orquestra, a OSN, reuniu alguns dos mais importantes nomes da música brasileira do século XX, os quais estiveram envolvidos na atividade de produzir e freqüentemente registrar em fita um vasto repertório musical que incluiu, em grande proporção, música brasileira. Música composta por brasileiros das variadas regiões do país desde o período colonial. Música de influência folclórica, européia, africana e indígena. Música vocal e instrumental. Um pouco do vasto aspecto cultural do Brasil. E foi precisamente voltada para a educação e a cultura do país que a emissora foi criada.

Sobre a Orquestra Sinfônica Nacional, diz o maestro Alceo Bocchino: “Pela cultura dos que vivem em nossa terra e pelo progresso do Brasil – essa era uma frase que a gente sempre tinha na cabeça.”<sup>15</sup>

A OSN era uma orquestra atuante num sistema oficial de radiodifusão, seguindo o exemplo das ORTF francesa, BBC inglesa, RAI italiana e Bayerische Rundfunk de Munique, Alemanha, com o objetivo de, segundo Edino Krieger, “preencher uma lacuna na divulgação do repertório sinfônico, priorizando a música brasileira e música contemporânea, ambas minoritárias na programação das demais orquestras do país.”<sup>16</sup> Sua audiência não seria apenas aquela das salas de concerto mas, também, dos ouvintes da Rádio.

---

<sup>14</sup> AZEVEDO, Cláudia. “A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n. 5, 2000, p. 4. O maestro Alceo Bocchino concedeu entrevista à autora em 18.09.98, na Escola de Música da UFRJ.

<sup>15</sup> Idem 14, (texto: p. 5).

<sup>16</sup> KRIEGER, Edino. “OSN – uma orquestra para a música brasileira”. *O Amigo Ouvinte, Informativo da Sociedade dos Amigos da Rádio MEC*, ano V, n.18, julho de 1997, p. 4.

Alceo Bocchino considera que o grande momento da orquestra deu-se com a gestão de Murilo Miranda como diretor da Rádio, de março de 1961 a julho de 1963, porque ele era “um escritor e um publicista fabuloso” e tinha “a cabeça cheia de brasilidade”, tendo, inclusive, conhecido Mário de Andrade durante a juventude.<sup>17</sup> [...]“Quando nós fizemos o regimento da orquestra... ela se destinava, prioritariamente, à execução de música sinfônica brasileira, de autor brasileiro.”<sup>18</sup>

O maestro Bocchino conta que os primeiros ensaios da OSN foram conduzidos por ele, embora o primeiro regente titular da orquestra tenha sido Francisco Mignone:

*“Foi o seguinte: eu pus a estante, reuni todos, passei um sermão coletivo, dizendo que aquilo não era a Rádio Nacional, que aquilo era uma coisa muito séria. Expliquei qual era o espírito da Rádio Ministério da Educação.[...] Era um amor, um respeito à Rádio MEC! Nós sabíamos que durante a Revolução de 30, mesmo com o Getúlio, o DOPS, ninguém se metia com a Rádio MEC porque era uma Rádio com uma moral fabulosa. A gente não fazia política, era cultura mesmo. O interesse era cultural.[...] Eu dizia, naquela ocasião: só será apresentada a orquestra quando o trabalho estiver perfeito. Mas na verdade, não pude manter isso até o final da orquestra, quando ela já estava se decompondo. É uma pena!”*<sup>19</sup>

As primeiras obras executadas pela OSN, segundo o maestro Alceo Bocchino, foram a *Sinfonia nº 40* de Mozart, e a *Segunda Suíte do Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos. Ele conta que, depois dos ensaios, elas estavam tão boas que o violinista

---

<sup>17</sup> AZEVEDO, Cláudia. Op. cit. 2000, p. 5.

<sup>18</sup> Idem 17.

<sup>19</sup> Idem 17, (texto: p. 6).

Oscar Borgerth, ao ouvi-las no rádio, surpreendeu-se quando soube tratar-se da OSN, sob a regência de Bocchino.

*“Isso (a Sinfonia nº 40 e a Segunda Suíte do Descobrimento do Brasil), gravei lá. Depois tocamos em pequenos conjuntos da antiga TV Rio. Tocamos também numa cerimônia religiosa na Candelária, reduzindo a orquestra, em 61.”*<sup>20</sup>

Aparentemente, os maestros Eleazar de Carvalho e Francisco Mignone não desejavam a direção da orquestra, de início. O diretor Murilo Miranda, então, ofereceu-a ao maestro Bocchino, que afirma ter recusado por ser moço. Sugeriu Mignone, que “era mais velho, tinha mais nome, prestou maiores serviços.”<sup>21</sup> Miranda insistiu e Mignone aceitou, tornando-se, de fato, o primeiro maestro titular. Bocchino acrescenta ainda que o assistente de Mignone foi Edino Krieger, “organizadíssimo. Acho que foi uma ótima escolha... Eu passei a titular em 64.”<sup>22</sup>

Nas fichas da Rádio MEC estão registradas gravações de 101 obras<sup>23</sup> de autores brasileiros pela OSN, no período entre a sua criação, em 1961, até 1972<sup>24</sup>. Este processo envolveu 31 regentes, tendo Alceo Bocchino sido o mais freqüente na tarefa, aparecendo à frente da orquestra 39 vezes.

De fato, a OSN foi, durante algum tempo, a maior e melhor orquestra do país. Entretanto, os futuros diretores da rádio nem sempre compreenderam a ligação da orques

---

<sup>20</sup> AZEVEDO, Cláudia. Op. cit. 2000, p. 7.

<sup>21</sup> Idem 20.

<sup>22</sup> Idem 20.

<sup>23</sup> Idem 20 (texto: p. 8). Considerando-se os movimentos das obras, elas somam 193.

<sup>24</sup> Idem 20. A OSN existiu na Rádio MEC até 1984, quando foi incorporada à UFF, mas o arquivamento mais recente nas fichas é de 1972.

tra com a divulgação de música brasileira e esta passou a fazer concertos tradicionais nas salas de espetáculo, como a Sala Cecília Meireles e o Teatro Municipal. Também participou da série *Concertos para a Juventude*, da TV Globo. Edino Krieger conta:

*“Continuava sendo um importante campo de trabalho para o músico profissional, mas seu compromisso original foi paulatinamente sendo relegado a um segundo plano, até que, num determinado momento, a direção da rádio se colocou a pergunta, até certo modo pertinente, embora equivocada: por que manter uma orquestra sinfônica própria, quando a rádio podia dispor, para suas transmissões, e sem qualquer custo, das gravações excelentes da Filarmônica de Berlim e de todas as melhores orquestras do mundo? Sob essa ótica, a OSN passou a ser olhada como um trambolho administrativo.”<sup>25</sup>*

Em 1984, a OSN foi incorporada à Universidade Federal Fluminense (UFF), que curiosamente não mantém cursos de Música. Hoje, a OSN continua pertencendo à UFF e apresenta-se com frequência sob a regência de Lígia Amadio.

Dentre outras formações da Rádio, Alceo Bocchino também integrou como pianista, o Trio da Rádio MEC, ao lado de Anselmo Zlatopolsky (violino) e Iberê Gomes Grosso (violoncelo)<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> KRIEGER, Edino. Op. cit. 1997, p. 4.

<sup>26</sup> BOCCHINO, Gulnara. Libreto de *Alceo Bocchino*. 1 CD. Repertório Rádio MEC, 9, 1998, p. 8.

Iberê Gomes Grosso foi violoncelista, regente e professor. Nasceu em São Paulo – SP e começou os estudos de piano com sua mãe, Alice Gomes Grosso, sobrinha de Carlos Gomes. Depois começou a estudar violoncelo com o tio, Alfredo Gomes. Em 1919 ingressou no Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro, dedicando-se unicamente ao violoncelo. Diplomou-se com Medalha de Ouro, em 1924, e, com bolsa de estudos ganha em concurso, embarcou para Paris, onde aperfeiçoou-se com Diran Alexanian e Pablo Casals e realizou diversos recitais na Europa. Voltando ao Brasil, em 1950, tornou-se livre docente de violoncelo, na atual Escola de Música da UFRJ. Além de solista, foi excelente camerista, formando duo com sua irmã Ilara Gomes Grosso, e fazendo parte do Quarteto Borgerth, do Quarteto Guanabara, do Trio da Pró-Arte e do Trio da Rádio MEC.

O Trio é anterior à Orquestra Sinfônica Nacional. Realizava regularmente apresentações ao vivo na Sala Cecília Meireles e no Teatro Municipal, além de gravações, e seu repertório não era exclusivamente de música brasileira. Considerado trio padrão do Brasil, o conjunto durou dez anos e só acabou com a morte de Anselmo Zlatopolsky, em 1967.

Alceo Bocchino dirigiu também a Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação, organizada em 57. O texto institucional a seguir expõe a função da orquestra:

*“Sob a direção dos maestros Claudio Santoro, organizador do conjunto, Lionello Forzanti, Alceo Bocchino e Mário Tavares, a Orquestra de Câmara da Rádio MEC tem apresentado, ao lado de obras mestras do repertório clássico universal, inúmeras primeiras audições de autores antigos e modernos do Brasil e de outros países. Constitui ainda uma de suas finalidades precípua propiciar o aparecimento de novas obras de autores nacionais, de modo a enriquecer o repertório brasileiro de música para orquestra de câmara – gênero ainda pouco explorado por nossos compositores.”*<sup>27</sup>

Dentre os programas transmitidos pela Rádio MEC, Alceo Bocchino participou ativamente realizando análises musicais para o programa *Música e Músicos do Brasil*, que, ainda semanal, completou quarenta anos em 1998. Esse programa exigia enorme demanda por repertório, e para suprir essa demanda eram organizados concursos de

---

<sup>27</sup> Texto Institucional "Orquestra de Câmara da Rádio Ministério da Educação", 1958. Setor de Documentação.

modo a escolher obras, revelar compositores e intérpretes nacionais. Entre seus produtores estão: Mozart de Araújo, Andrade Muricy, Edino Krieger, Alceo Bocchino, Helza Cameu, Ademar da Nóbrega e Ayres de Andrade.

Outra série de programas que durou por volta de cinco anos, entre o final dos anos 50 e o início dos 60, gerando muitas gravações, foi *A Canção Brasileira*, produzido por Alceo e Aída Bocchino, e que era dedicado a obras vocais de compositores nascidos no Brasil. Era tolerada canção com letra e idioma estrangeiros, prática comum até fins do século passado, uma vez que a influência européia era muito grande. Entretanto, a maioria esmagadora das gravações é em português, com um número considerável de canções derivadas do folclore das várias regiões do país. O maestro Bocchino relembra:

*“O Mário de Andrade dizia e a gente comentava com o Murilo Miranda que talvez a mais típica manifestação da música brasileira esteja dentro da canção. Quando o Murilo me deu a Canção Brasileira para escrever, eu fui logo dando, na cabeça do programa, a idéia do que era uma canção artística, o que nós pretendíamos exatamente com uma canção artística. Então, não há canção artística, em primeiro lugar, sem uma poesia de grande qualidade: “música e poesia como irmãs gêmeas vivendo a mesma vida de canção” – era esta, a frase...”*<sup>28</sup>

Muitas vezes, uma mesma canção recebeu várias versões diferentes, e a obra de Alceo Bocchino é um exemplo notável desse fato. Das 26 canções de sua autoria que constam das fichas de gravação da Rádio, todas para o programa *A Canção Brasileira*,

---

<sup>28</sup> AZEVEDO, Cláudia. Op. cit. 2000, pp. 9-10.

há uma, *À Marília*, com poesia de Tomás Antônio Gonzaga, que recebeu seis versões diferentes entre 1960 e 1963, sendo quatro para soprano e piano, uma para contralto e piano e uma para tenor e piano. Outras canções de sua autoria com mais de uma versão são: *Cantiga de ninar*, com três, *Do nosso amor guarda apenas*, *Canção de inverno*, *Despedida de Bento Cego* e *Gauchinha*, de forte cor folclórica. Todas essas com duas versões.

Na Rede Globo, trabalhou como maestro de 1972 até 1984, realizando diversas gravações de trilhas sonoras de novelas e programas e ministrando aulas de Instrumentação e Regência para os maestros orquestradores da emissora. É considerado um dos pioneiros na utilização de recursos orquestrais e regência em programas de televisão.

### 3 EDUCADOR E REGENTE

Como educador foi fundador e professor titular da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, ministrando aulas de diversas matérias teóricas. No Conservatório Musical de Santos deu aulas de Fisiologia Vocal e Coral. Foi professor de Composição e Regência e de Regência de Coros e Bandas Escolares da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro.



Foi co-fundador da Academia de Música Lorenzo Fernandez, com Arnaldo Estrella, Eleazar de Carvalho e Lúcia Branco, entre outros, onde hoje é professor titular.

Foi membro das Comissões Julgadoras para provimento de vagas para professores na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, da qual foi catedrático e docente livre.

Como regente, sua rara capacidade de ouvir as entrelinhas da orquestra, captar sons inaudíveis e corrigir detalhes imperceptíveis para os ouvidos comuns, além de sua facilidade de leitura, ganharam fama no meio musical.

Foi assistente do maestro Eleazar de Carvalho na Orquestra Sinfônica Brasileira, tornando-se, posteriormente, regente titular. Como regente da OSB, participou do Projeto Aquarius do jornal *O Globo*, que atraía multidões em suas apresentações ao ar livre. Em um deles, na Quinta da Boa Vista, mais de 100 mil pessoas assistiram a uma encenação de balé. Também com a OSB, regeu vários concertos na Europa, alcançando enorme sucesso de crítica.

Quando Villa-Lobos o ouviu reger no Conservatório de Canto Orfeônico, ficou muito impressionado com a sua regência. Desde então, tornaram-se grandes amigos.

Nos anos 60 e 70, viajou pela América do Sul, Estados Unidos e Europa regendo orquestras como a Filarmônica de Sófia (Bulgária), a Filarmônica de Bulgas (Bulgária), a Sinfônica de Bilbao (Espanha), a Filarmônica de Lisboa (Portugal) e a Forth Worth Little Symphony Orchestra (EUA).

Em 1960, dirigiu o primeiro concerto sinfônico *post-mortem* das obras de Villa-Lobos. No Grande Festival do Rio de Janeiro, no Theatro Municipal, dedicado inteiramente às obras de Villa-Lobos, Bocchino dirigiu a Orquestra Sinfônica da casa no

bailado *O Descobrimento do Brasil*. Embora Villa-Lobos já tivesse gravado as quatro suítes dessa obra, deve-se a Bocchino a primeira audição pública da mesma. A ele se deve também a primeira audição do *Concerto nº 5 para piano e orquestra*, a orquestração de câmara de *Francette e Piá*, a *Epopéia de uma raça* e a suíte da opereta *Magdalena*.

Recebeu dos críticos musicais brasileiros o prêmio de *Melhor Regente de Ballet* de 1961 e de *Melhor Regente do Ano* em 1963.

Como grande conhecedor da obra de Villa-Lobos, acompanhou, junto à Orquestra Sinfônica Nacional, a cantora Maria Lúcia Godoy na gravação das *Bachianas Brasileiras nº 5*, no 90º aniversário do compositor. Considerada uma das mais perfeitas gravações dessa obra, recebeu o *Prêmio Nacional do Disco* na década de 70.

Em 1985 participou da série *Brasilianas - 35 anos de música brasileira*, regendo a Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Eram seis programas dedicados a Cláudio Santoro, Villa-Lobos e Radamés Gnatalli, em homenagem à produção nacional a partir da metade do século. De 1990 a 1994, à frente da Orquestra Sinfônica Brasileira, regeu concertos da série *Os Pianistas*, no Theatro Municipal.

Bocchino foi fundador e maestro titular da Orquestra Sinfônica do Paraná, criada em 1985, e co-fundador da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC, da qual foi maestro titular por 13 anos. Merecem destaque suas atuações junto à Orquestra de Câmara da Rádio MEC e junto à Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro.

Nos últimos anos realizou os concertos comemorativos do 11<sup>o</sup> Aniversário da Orquestra Sinfônica do Paraná, regendo obras de Ravel, Bruckner, Prokofieff, Mozart, além de *Variações para Fagote e Orquestra*, de sua autoria.

Em 1996, durante as comemorações do centenário de morte de Carlos Gomes, regeu a ópera *Lo Schiavo*, com a Orquestra Estadual de São Paulo, no Memorial da América Latina. Em julho de 1998, dirigiu e regeu os concertos da Série Oficial do Theatro Municipal de São Paulo.

No dia 11 de setembro de 1998, o maestro participou do concerto de lançamento da coleção de CDs do acervo da Rádio MEC, com composições de Camargo Guarnieri, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Radamés Gnattali, Francisco Mignone e de sua autoria.

Hoje, Alceo Bocchino é Maestro Emérito da Orquestra Sinfônica do Paraná. Mora no Rio de Janeiro, onde, além de compor, atende a diversos convites para reger e dar aulas. Também pode ser encontrado na Academia Lorenzo Fernandez e na Escola de Música Villa-Lobos duas vezes por semana, ministrando com o mesmo entusiasmo as cadeiras Ritmo, Transposição, Acompanhamento ao Piano e Regência.

Professor e lançador de maestros consagrados, pelas mãos de Alceo Bocchino passaram Maximiano Cobra, Tom Jobim, Ernani Aguiar, Aylton Escobar e John Neschling, entre outros. Sua vasta atividade pedagógica revela um homem preocupado com o futuro e com a formação musical.

#### 4 O COMPOSITOR

Sua obra está inserida totalmente na corrente nacionalista e inclui páginas sinfônicas e camerísticas, além de canções e peças para instrumentos solistas, apresentadas também na França, Inglaterra, em Portugal, na Argentina e em Israel. Segundo o musicólogo Vasco Mariz, pode-se dividir a obra do compositor em três períodos: um anterior a 1944, de peças juvenis; o segundo, fortemente influenciado por Camargo Guarnieri, bastante rebuscado e de fisionomia claramente polifônica (como *Trova* para piano e *Canção de Inverno* para canto); o terceiro período começa em fins de 1951 e evidencia tendência para maior simplicidade, de pesquisa da essência da música brasileira, talvez de maior sinceridade, técnica mais singela e maior expressividade também. Hindemith é a figura dominante, e as diretrizes gerais foram traçadas por Villa-Lobos, a quem estava ligado intimamente.<sup>29</sup>

No seu catálogo de obras destaca-se o setor do *Lied*<sup>30</sup>, tendo escrito mais de trinta canções. Entre as canções, várias possuem temática paranaense, como por exemplo o *Lamento dos Pinheirais*, evocativa da paisagem do Paraná, e a *Despedida do Bento Cego*, de considerável efeito canoro. Também merecem destaque: *Canção de Inverno*, que transmite o drama do inverno da vida, *Nhanderu*, e *Gauchinha*, com melodia singela e acompanhamento complexo sobre versos de Rangel Bandeira. Seguindo a vertente nacionalista, sobressaem em suas canções a qualidade do manejo vocal e o acompanhamento.

---

<sup>29</sup> MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 286.

<sup>30</sup> Vide 10, p. 21.

Para piano escreveu *Tema de um Relógio*, *Serenata*, *Crepúsculo Noturno*, valsas, *Saci Pererê*, *Trova nº 1* e *Sonatina*. A *Sonatina para Piano* representa o ápice de sua produção pianística. Escrita entre 1950/51 foi dedicada ao ilustre pianista brasileiro Joel Bello Soares e é considerada por Edino Krieger “uma das mais significativas obras da literatura pianística do século XX no Brasil, juntamente com a *Toccata* de Cláudio Santoro”<sup>31</sup>. Foi também indicada pelo próprio compositor como uma de suas obras mais interessantes, dada a complexidade técnica e as variedades rítmica e motívica empregada. Segundo Bocchino: “A *Sonatina* é *una Piccola Toccata*, uma pequena *Toccata*”<sup>32</sup>. Conhecidas e apreciadas são também as suas versões pianísticas de diversos temas brasileiros.

Sua composição mais divulgada é a *Suíte Brasileira*, para violoncelo e piano. O próprio compositor fala de sua obra:

*"Apresenta quatro partes distintas: na seresta há o estilo popularesco das ruas lembrando características de modinha. Ambientação carioca. O violoncelo é violão e violino. A 2ª parte, embolada, é mais Nordeste. Um pouco selvagem de ritmos, porém jocosa. A 3ª parte, toada, tem bastante preguiça sonhadora do Sul. Canto amplo. Contemplação, mais que meditação. A 4ª parte, dança, batuque estilizado. O violoncelo torna-se até mesmo bateria, sem, no entanto, muita aspereza (...)"*<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (PR). Op. cit. 2000, p. 6.

<sup>32</sup> Comunicação pessoal. Curitiba, maio/1999.

<sup>33</sup> MARIZ, Vasco. Op. cit. 1984, p. 254.

Outro trabalho importante, executado várias vezes pela Orquestra Sinfônica Brasileira, é a *Suíte Miniatura* para orquestra, de 1952. Destacam-se também: *Peças para Quarteto*, o *2º Quarteto* e uma *Sinfonia sobre o Cerco Militar da Lapa*, de 1999, ainda inédita. Entre as obras significativas mais recentes estão: *Divertimento Curitiba* (1995), que simboliza suas atividades em Curitiba e no Rio de Janeiro, para oboé ou clarinete e orquestra, *Tema e Variações* (1992), para fagote solo, *Nanynoël*<sup>34</sup>, improvisado para fagote solo, *Variações para fagote e orquestra*<sup>35</sup>.

No momento, estão sendo editadas nos Estados Unidos, pela BME (*Brazilian Music Enterprises*), de Washington, as obras *Divertimento Curitiba*, *Variações para Fagote e Orquestra* e *Nanynoël*.

Dentre as muitas instituições a que pertence, Alceo Bocchino é membro entre outras, da *Academia Brasileira de Música* (Cadeira nº 37), da *Academia Paranaense de Letras* e da *Academia Brasileira de Artes*. É patrono da *Cadeira de Música do Centro de Letras do Paraná*. Possui os *Diplomas de Honra ao Mérito* da Escola de Música Villa-Lobos, da Academia de Música Lorenzo Fernandez, e do Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro. Possui a Medalha de Ouro Alexandre Levy, pela divulgação de sua obra; o Microfone de Ouro da Rádio Globo de 1959; duas Medalhas Roquette Pinto da Rádio MEC, por "assinalados serviços prestados ao desenvolvimento da radiodifusão educativo-cultural".

---

<sup>34</sup> Vide 98, p. 289.

<sup>35</sup> Vide 110, p. 303.

É Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro e Cidadão Benemérito do Estado do Paraná.

A homenagem mais recente que recebeu foi a *Comenda da Fundação Barão de São Gonçalo*, em 1999.

## 5 REFERÊNCIAS

A seguir encontram-se alguns dos principais extratos de críticas sobre Alceo Bocchino<sup>36</sup>:

*"Musicista de admirável versatilidade e cultura, professor de muitas cátedras, pianista, compositor inspirado, camerista de sucessos históricos, regente acrisolado, Alceo Bocchino viveu, ontem, um dos dias mais gloriosos de sua carreira artística, levando a feliz termo a primeira audição carioca do Requiem alemão, de Brahms. As linhas gerais da complexa construção polifônica ergueram-se com bastante nitidez, obedecendo a uma respeitável concepção interpretativa. Tecnicamente o maestro foi admirável."* (A. Hernandez, *O Globo*, Rio de Janeiro)

*"Gran musicien et un Chef d'Orchestre superbe!"*

(Gyorgy Sandor, pianista e professor da *Universidade de Michigan, EUA*, aluno e grande intérprete de Béla Bartók)

---

<sup>36</sup> Críticas extraídas de: ATALA, Fuad. *Alceo Bocchino: Um humanista a serviço da música* – Série Memória. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, v. 9, 2001, p. 57.

*"O Maestro Alceo Bocchino preparou nos ensaios a Orquestra Filarmônica de Lisboa e dirigiu a partitura não somente como profissional prático mas indo mais além, com aquela compreensão que atinge o mais fundo da linguagem, quando a admiração pelo compositor constitui como que uma espécie de sacerdócio." (Ruy Coelho, Diário de notícias de Lisboa)*

*"Um concerto em que se sentiu uma orquestra ressurgir e transfigurar-se gradualmente, firmando-se numa atitude progressivamente adulta e consciente, até atingir momentos de indiscutível nível artístico. A "Primeira Sinfonia" de Brahms encontrou em Alceo Bocchino um intérprete sóbrio e responsável e, na Orquestra Filarmônica de Lisboa, um instrumento maleável que funcionou num à-vontade tão espontâneo, que deixa à enorme distância a última impressão que dela ficou." (Edmundo de Oliveira - Vida Mundial - Lisboa)*

*"...encontramos al director Alceo Bocchino bien interiorizado con refinado espíritu de la obra de Mozart. Su interpretación laboriosa, sujeta a un ritmo incisivo, pero en nada pesante, en adecuada distribución de matices y acentos, y expresión bien coincidente con el sutil rasgo raveliano." (Adelaide R. De Maffe, El País, Montevideo)*

*"Excellent musicien, quoique pianiste remarquable."*

(Florent Schmitt, Compositor e crítico do Instituto de França)

*"...la Quinta de Beethoven fué la obra en que el director se mostró como un maestro y musico de mucha categoria... El maestro Bocchino cosechó un amplio exito en la musica de Falla, y todo el concierto fué un testimonio de la categoria de este gran director magnificamente secundado por nuestra orquesta." (S. Ruiz Jalón, La Gaceta del Norte, Bilbao, Espanha)*

*"A. Bocchino trabaja esmeradamente la interpretación y un ejemplo de ello lo tuvimos ayer en esa linea muy destacable en que se conduje la orquesta, con planos muy conseguidos, excelente conjuntamiento..."Modinha", obra del director, fué muito aplaudida y efetivamente es una partitura con una tematica que se mantiene con gran vuelo, sin desvanecimiento alguno..."(J. L. Larrauri, El Correo Español, Bilbao, Espanha)*

## 6 RELAÇÃO DE OBRAS

### ORQUESTRA SINFÔNICA, ORQUESTRA DE CORDAS OU CONJUNTOS MENORES

- São Paulo de 32 - Terra de Glória, Ao Herói desconhecido, Glorificação, Nossa Bandeira, Moeda Paulista, Credo e Oração ante a última trincheira (música incidental sobre poesias de Oliveira Ribeiro Neto e Guilherme de Almeida)
- Suíte Miniatura-Ballet (4 versões) - Polichinelo, A Boneca Italiana Quebrada, Baião do Trenzinho Maria Fumaça, Canto de Macumba e Guerra dos Soldadinhos de Chumbo (Rondó)
- Divertimento Curitiba, para oboé ou clarineta em dó e orquestra
- Música Incidental para Fantasia, de Berliet Junior e cerca de 40 programas Sonho e Fantasia de Dias Gomes
- Variações para Fagote e Orquestra - sobre o tema A Boneca Italiana Quebrada
- Bailado do Trigo, para orquestra (1ª obra orquestral)
- Balaio, meu bom balaio, trecho sinfônico
- Sinfonia para o Cerco da Lapa, para orquestra
- Música Incidental para o disco infantil *O Falcão Negro e Valsa* para bacharelados de 1939
- Valsa
- Seresta Suburbana para orquestra de cordas e harpa

## PIANO

- Sonatina para Piano
- Crepúsculo-Noturno
- Saci-Pererê
- Serenata
- Tema de um Relógio
  
- Temas Brasileiros: Prenda Minha, Sapo Jururu, Lampião, Não quero que ninguém me prenda, Boi Barroso, Meu Boi morreu, Pau Rolou...Caiu! e Mestre Carreiro (folclore do Paraná)
- Trova nº 1

## CANÇÕES ARTÍSTICAS E POPULARES

- Era uma Vez
- Nhanderu (folclore do Paraná)
- Canção de Inverno
- Lamento dos Pinheirais
- Nada
- Cantar
- Despedida de Bento Cego
- À Marília
- Berceuse
- Cantiga de Ninar
- Do nosso amor guarda apenas
- Máxima nº 1
- As Duas Flores (letra de Castro Alves)

- Nanynoël
- O Caçador de Esmeraldas (letra de Olavo Bilac, recitativo)
- Fragmento
- Serenata Napolitana
- Tudo em ti traduz amor

### VIOLINO E PIANO

- Berceuse Triste
- Dança Espanhola
- Romance
- Seresta
- Lamento
- Seresta Suburbana (também para violoncelo e piano)
- Tarantela

### OUTRAS FORMAÇÕES

- Cadência de Concerto para violino solo
- Cadências várias para oboé, clarineta, trompete, trompa
- Suíte Brasileira para violoncelo e piano
- Quarteto de Cordas nº 1
- Modinha e Fuga, transcrição do Quarteto de Cordas nº 1, ampliada para orquestra de cordas
- Que Coisa! - para piano e acompanhamento e para orquestra de cordas

## 7 FONOGRAFIA

A Alceo Bocchino se deve a gravação do primeiro LP nacional, a seleção *Temas brasileiros em estilo clássico*, etiqueta Rádio, que, na época, servia à Rádio MEC. A produção é de Elano de Paulo.

Bocchino gravou também com a Orquestra Sinfônica Nacional, Selo de Ouro da Odeon, a *Evolução Sinfônica Brasileira*, uma memorável coleção de seis LPs várias vezes regravados e que têm sido de grande utilidade no ensino musical.

Com os Meninos Cantores de Petrópolis gravou uma coletânea de músicas natalinas - *Natal brasileiro* -, o *Concerto romântico* e a *Brasileira nº 5* de Radamés Gnattali.

Recentemente, a Rádio MEC colocou no mercado uma série de três caixas de CDs, totalizando 15 discos, com uma seleção do seu histórico repertório. Um dos CDs é dedicado a Alceo Bocchino, no qual aparece ora regendo a Orquestra de Câmara da rádio MEC, ora como acompanhador, com uma parte dedicada a intérpretes de trabalhos seus. Dele constam a *Seresta suburbana*; a *Suíte Brasileira para violoncelo e piano*, com Iberê Gomes Grosso; *Seis canções: à Marília, Gauchinha, Fragmento, Canção de Inverno, Cantiga de Ninar e Lamento dos Pinheirais*, interpretadas por Cristina Maristany; *Sonatina*, com o pianista Joel Bello Soares; duas canções do folclore: *Coco do aeroplano Jaú* e *Não quero que ninguém me prenda*, com o Quarteto Vocal Rádio MEC, tendo como soprano Regina de Carvalho, contralto Kleuza de Pennafort, tenor René Talba e baixo Bruno Wyzuj; *Seresta para violino e piano*, com Oscar Borgerth no violino e Ilara Gomes Grosso no piano; *Tema e Variações sobre a "Boneca Italiana Quebrada"*, da *Suíte Miniatura-Ballet* (redução para fagote e piano, respectivamente

com Noël Devos e Laís Figueiró); *Nanynoël, um improviso para fagote solo*, com Noël Devos; e *Que coisa*, com a soprano Maria de Lourdes Lopes e a Orquestra de Câmara da Rádio MEC, sob regência de Alceo Bocchino.

De Camargo Guarnieri regeu, com Roberto Szidon, o *Concerto nº 3 para piano e orquestra e Brasileira*. É histórica a gravação que fez da *Bachianas nº 5*, para orquestra de violoncelos, na voz de Maria Lúcia Godoy.

# **PARTE II**

## **SONATINA PARA PIANO**

**1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A FORMA**  
**SONATA**

## 1.1 A FORMA SONATA

Em um estágio ainda pouco avançado da sua trajetória, que corresponde historicamente ao século XVI italiano, a Sonata era a versão instrumental "soada" (*sonare* "tocar um instrumento") de uma peça vocal (Cantata, de *cantare* "cantar"). A distinção entre Cantata e Sonata estava no fato de que a Cantata se constituía de um poema que utilizava a música como seu veículo e a Sonata, por sua vez, era uma composição que não partia de textos, mas de sons instrumentais.<sup>37</sup>

No séc. XVII, sem adotar esquema bem definido e assumindo o aspecto de um *ricercare*<sup>38</sup>, de um prelúdio ou de uma abertura, acabou por fundir-se com a suíte de danças. Por volta de 1670-1680, os italianos estabeleceram, porém, uma distinção entre a *Sonata da Chiesa* (Sonata de Igreja) em quatro movimentos, e a *Sonata da Camera* (Sonata de Câmara) em três movimentos, ambas escritas com frequência para dois tipos de formações instrumentais: um violino solo e contínuo (*Sonata de solista*), dois violinos e contínuo (*Sonata a três*). O desenvolvimento da *Sonata a três* com G. Legrenzi, G. Bononcini e sobretudo A. Corelli (op. 1 a 4, 1681 a 1694) obteve repercussões consideráveis em toda a Europa musical (F. Couperin, J. S. Bach, G. Ph. Telemann, G. F. Haendel) até 1670. Esse desenvolvimento trouxe um processo de transformação, que

---

<sup>37</sup> SONATA. In: University of Baltimore Electronic Messaging Server – Ubmail. Disponível em <<http://ubmail.ubalt.edu/~pfiz/play/ref/sonatas.htm>>. Acesso em 20 jul. 2001. (As traduções são de responsabilidade da autora).

<sup>38</sup> WHITE, John D. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994, p. 113.

O *ricercare* (busca), o mais próximo ancestral da fuga, surgiu no séc. XVI como uma transcrição instrumental do moteto, e assim, consistia de uma série de seções em estilo imitativo, cada qual sobre uma nova idéia temática. Cada seção, com sua abertura imitativa, pode ser chamada um *ponto de imitação*. No séc. XVII o *ricercare* passou a adotar uma textura imitativa contínua sobre um único tema.

permitiu à *Sonata da Camera* desprender-se da suíte de danças, e fez com que encontrasse, no início do século XVIII, o plano formal da Sonata pré-clássica. Do início do século XVIII até 1750, ocorreram grandes mudanças estilísticas. Um movimento anterior a 1750 utiliza, em geral, uma única idéia e é governado por um *Afeto* – que deriva de um estado psicológico, de um perfil rítmico ou de uma textura específica. Desenvolve então essa idéia em motivos, em uma textura uniforme com um baixo contínuo, e em padrões rítmicos metricamente orientados, os quais mudam somente nas cadências.<sup>39</sup>

Entre os compositores alemães, nessa época, havia duas correntes independentes com relação à forma Sonata: uma tradição germânica do norte, a qual favorecia a unidade temática para obter uma unidade de sentimento em cada movimento; e a tradição vienense, ou germânica do sul, a qual procurava por contrastes afetivos e apresentava uma variedade rica de material temático, utilizando muitos temas de caráter popular. O maior exemplo representante da tradição germânica do norte foi Carl Philipp Emanuel Bach. Utilizava, nas suas composições, um motivo ou tema altamente individualizado, que era passível de transformações, de “desenvolvimento”, e que permanecia suficientemente memorizado através de transformações, as quais reforçavam a sua identidade. Mostrou como um único motivo e o desenvolvimento desse através de transformações e fragmentações poderiam ser utilizados na criação de formas musicais.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> SADIE, Stanley. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: © Macmillan, v. 23, 2001, p. 690.

<sup>40</sup> ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1988, p. 143.

Considerado o "Pai da Forma Sonata", C. P. E. Bach escreveu setenta Sonatas para cravo. Comparando suas Sonatas com as de seus predecessores, observa-se um estilo mais harmônico (menos contrapontístico), maior liberdade na escolha das tonalidades para alguns movimentos, originalidade no material das transições, melhor adaptação ao teclado e sobretudo, o surgimento de uma forma padrão para o primeiro movimento, que veio a se constituir no que mais tarde foi chamado de "Forma Sonata". Essa denominação, no entanto, deve ser utilizada com cuidado, pois existem, a partir de então, Sonatas com primeiros movimentos escritos em outras formas musicais, e também, a Forma Sonata pode se encontrar em outros movimentos que não o primeiro. Outrossim, o termo empregado pode induzir à falsa compreensão de que toda a obra está na Forma Sonata.<sup>41</sup>

A partir de 1733, iniciou-se na França um movimento que levou o violino a perder sua predominância sobre o cravo. Um belo exemplo desse fato são as mais de 550 Sonatas para teclado compostas pelo compositor italiano Domenico Scarlatti (1685-1757). Ao mesmo tempo que esse movimento se acentuava, por volta de 1750, surge a Sonata bitemática (três movimentos de alternância rápido-lento-rápido com dois temas por movimento), cujas regras foram fixadas por Carl Philipp Emanuel Bach (*Sonatas com repetições alteradas*, 1759). Pouco mais tarde (1760), as dimensões da Sonata bitemática são ampliadas para quatro movimentos: *allegro*, *adagio*, *minueto* e *final*. É o plano da Sonata clássica, adotado, mesmo que não seguido fielmente, por Haydn,

---

<sup>41</sup> SONATA. In: University of Baltimore Electronic Messaging Server – Ubbmail. Disponível em <<http://ubmail.ubalt.edu/~pfiz/play/ref/sonatas.htm>>. Acesso em 20 jul. 2001.

Mozart e Beethoven. O primeiro movimento (exposição, desenvolvimento, reexposição) passa a obedecer à "Forma Sonata", a partir de então "estrutura-tipo" das Sonatas para instrumento solo, da maioria das obras de música de câmara (trios, quartetos, quintetos) e das composições para orquestra sinfônica, bem como das destinadas a instrumentos solistas e orquestra.<sup>42</sup>

Com Haydn e Mozart, elementos anteriores da suíte (a qual está relacionada à *Sonata de Camera*) curiosamente começam a ocupar espaço dentro da Sonata (que é descendente da *Sonata da Chiesa* antiga). O elemento dançante retorna na forma do *Minueto*, em substituição ao movimento intermediário ou final. Nesse período o *Minueto* está em voga nos salões de baile por toda a Europa. A pulsação em compasso ternário junto à graciosidade melódica eram apreciadas como contraste após o primeiro movimento, em geral, mais denso e rápido, e o segundo movimento, lento e profundamente expressivo. Rapidamente o *Minueto* ganha velocidade e brilho, e então, com Beethoven, tende a perder a sua característica dançante, e se transforma no *Scherzo*, rápido e jocoso.<sup>43</sup>

Nas Sonatas de Beethoven, pode-se observar a seguinte ordem entre os movimentos:

---

<sup>42</sup> SOLEIL, Jean-Jacques e LELONG, Guy. *As Obras-Primas da Música*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 173.

<sup>43</sup> SONATA. In: University of Baltimore Electronic Messaging Server – Ubbmail. Disponível em <<http://ubmail.ubalt.edu/~pfiz/play/ref/sonatas.htm>>. Acesso em 20 jul. 2001.

1. Movimento rápido e extenso na "Forma Sonata".
2. Movimento mais lento ou mais *cantabile*, geralmente bastante expressivo.
3. *Minueto* ou *Scherzo* - alegre.
4. Rondó ou movimento na "Forma Sonata" - rápido e vivo.

Algumas vezes existe, no início, uma introdução lenta. Também o *Minueto* ou o *Scherzo* podem aparecer como segundo movimento.

Pode-se então esboçar o seguinte esquema para a Sonata clássica, na sua maioria:

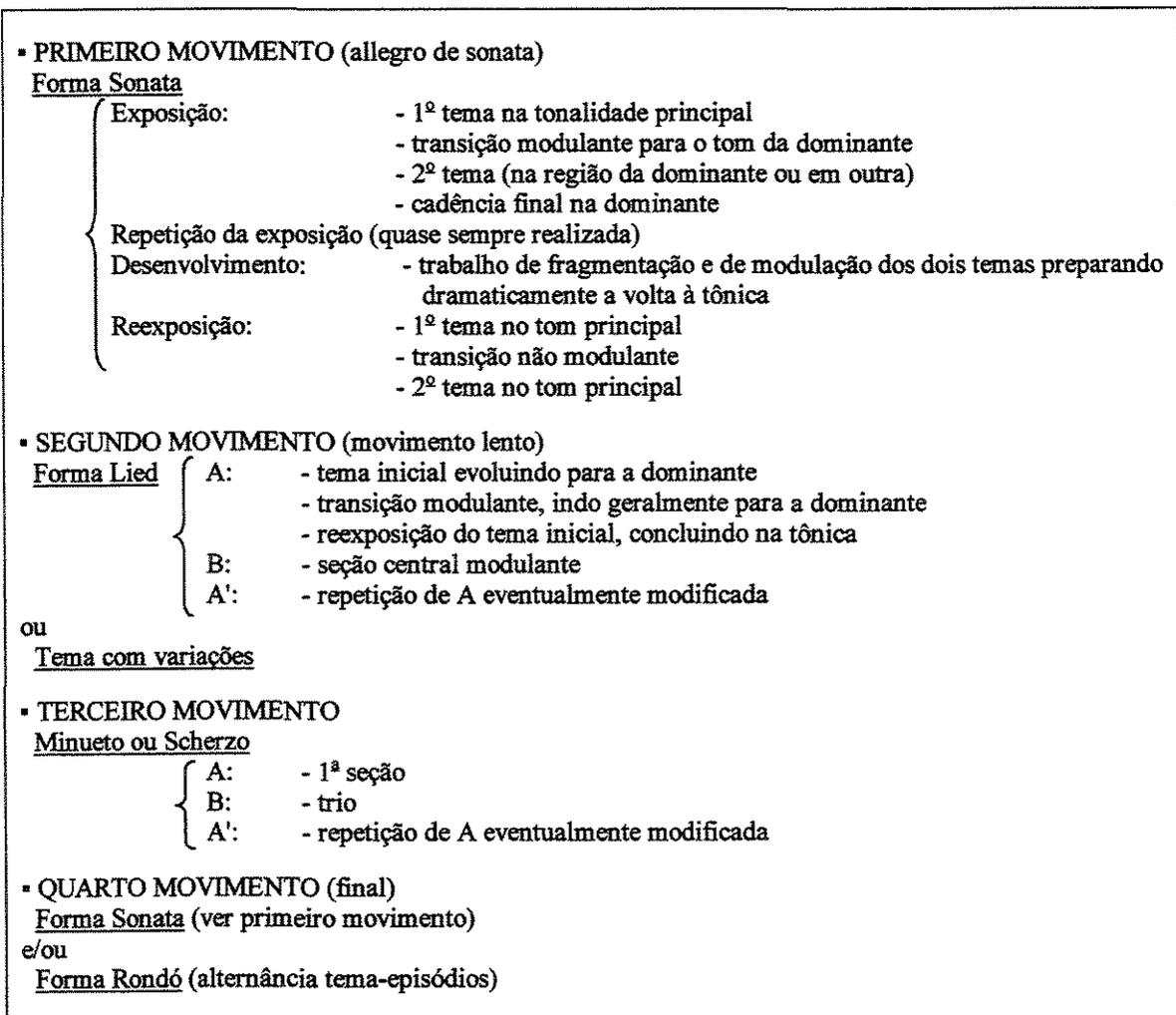


Fig. 1 Esquema da sonata clássica

As Sonatas compostas entre 1790 a 1915 aproximadamente, exemplificam a rica variedade de estilos nacionais e pessoais que caracteriza esse período. No que diz respeito à estrutura e à abordagem básica, elas se classificam em duas categorias. À primeira pertencem as Sonatas de Schubert, Weber, Chopin, Schumann, Brahms, Grieg, Fauré e Franck, que ampliam a forma clássica de três ou quatro movimentos, mas não rompem com ela. Ao mesmo tempo em que raramente atingem a lógica ou a organização rítmica fluente das obras-primas do alto classicismo, elas em geral buscam uma organização mais elaborada do ciclo de movimentos. O “motivo básico” da *Sonata para violino Op. 78* de Brahms, e a forma cíclica<sup>44</sup> da *Sonata para violino* de César Franck representam métodos conscientes de estabelecer um elo entre os movimentos. Entre as Sonatas pertencentes à segunda categoria, encontram-se aquelas baseadas em um programa, como *Après une Lecture du Dante, Fantasia quasi Sonata*, de Liszt, ou as que fazem experiências estruturais, tal como a *Sonata para Piano em si m*, em um único movimento, do mesmo compositor.<sup>45</sup>

Observa-se também, nas Sonatas do período romântico, que os dois temas de outrora se multiplicam: três ou quatro em Brahms, cinco em Liszt. Para sustentá-los, os compositores não recuam diante da complexidade. A harmonia vertical do classicismo cede eventualmente espaço à polifonia, ou mesmo ao cromatismo.

---

<sup>44</sup> SOLEIL, Jean-Jacques e LELONG, Guy. Op. cit. 1989, p. 245.

*Forma Cíclica* é a expressão aplicada ao procedimento de composição musical que, a partir de um tema dito gerador ou tema cíclico, consiste em repetir periodicamente um ou vários elementos desse tema nos diferentes movimentos da obra, a fim de reforçar a unidade estrutural da mesma. Deve-se a expressão *Forma Cíclica* a Vincent d'Indy, que apontou Beethoven como o inventor do procedimento e considerava César Franck como seu primeiro utilizador consciente.

<sup>45</sup> SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música – Edição Concisa*. Editora-assistente Alison Latham. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 886.

No século XX, de Fauré a Boulez, passando por Debussy, Ravel e Prokofiev, a Sonata conservou seu poder de atração. De fato, ela proporciona a possibilidade de verificar a força de transgressão desta ou daquela técnica de composição confrontada com uma estrutura " pilar" da música instrumental – a Forma Sonata. O título já não mais implica necessariamente uma obra em vários movimentos, um ou mais deles na Forma Sonata, para piano solo, ou com outro instrumento. O rompimento com a tradição fica evidente tanto nas Sonatas de Bartók, Stravinsky, Poulenc e Hindemith, que se inspiram em períodos mais antigos, como nas Sonatas para piano de Barraqué e Boulez, que já não têm mais qualquer ligação, em forma ou gênero com o modelo tradicional.<sup>46</sup>

Para Arnold Schoenberg, o conceito de Sonata implica um ciclo de dois ou mais movimentos, com diferentes características. Contrastes de tonalidade, andamento, compasso, forma e caráter expressivo distinguem os vários movimentos entre si. A unidade é garantida pelo relacionamento entre as tonalidades empregadas e pelas relações motivicas. Como os primeiros e últimos movimentos das Sonatas, em geral, são em andamento rápido, utiliza a expressão "Allegro-de-Sonata" para denominar a forma da composição, ou ainda: "Forma Sonata" ou "Forma do Primeiro Movimento".<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Idem 45.

<sup>47</sup> SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991, p. 241.

## 1.2 A SONATINA COMO VARIANTE DA FORMA SONATA

A Sonatina, como sugere o termo no diminutivo, pode ser definida como uma breve Sonata, de execução mais simples e caráter leve. Na Sonatina o primeiro movimento está escrito na Forma Sonata, e a seção do desenvolvimento é reduzida. É exatamente esse o fato primordial que a distingue da sonata: o desenvolvimento menor e menos significativo do ponto de vista global da composição, por vezes não mais que uma transição através da dominante, retornando para a tônica para a reexposição, nas composições tonais. O termo "Forma Sonatina" foi ocasionalmente utilizado para um movimento até mesmo sem o desenvolvimento.

A Sonatina foi muito apreciada durante o período clássico, principalmente como uma obra para piano solo ou para violino e piano. Há também movimentos lentos em obras de quatro movimentos desse período, que foram escritos nesse formato. Entre as obras representativas mais famosas estão a *Sonatina K545 em Dó M* de Mozart, denominada "uma pequena Sonata para iniciantes" e publicada como *Sonate facile* para piano, a *Sonatina op. 79 em Sol M de Beethoven*, e três obras para violino e piano *D384-5, 408* de Schubert. Apesar disso, a Sonatina é geralmente associada a contemporâneos desses compositores, especialmente Clementi, Diabelli, Dussek e Kuhlau. Esses compositores produziram para piano vários movimentos isolados na Forma Sonatina, tanto quanto obras contendo vários movimentos às quais denominaram *Sonatinas*.

Nos séculos XVII e XVIII o termo "Sonatina" era freqüentemente utilizado também para designar uma introdução instrumental, como por exemplo, o primeiro movimento de uma suíte ou de uma obra coral com muitos movimentos.

A Sonatina foi praticamente esquecida pelos românticos; entre os poucos exemplos estão: a *Sonatina op. 100 para violino e piano* de Dvorak, e *opp. 67 (três peças para piano)* e *80 (para violino e piano)* de Sibelius. No século XX, entretanto, a forma reapareceu notavelmente em obras para piano - com Ravel, Busoni, Bartók e Prokofiev, entre outros - ou para flauta e piano - com Boulez e Conrad Beck.

### 1.3 A SONATINA DE ALCEO BOCCHINO: TOCCATA, INVENÇÃO E CADENZA

A *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino representa o ápice de sua produção pianística. Escrita entre 1950/51 foi dedicada ao ilustre pianista brasileiro Joel Bello Soares e é considerada por Edino Krieger “uma das mais significativas obras da literatura pianística do século XX no Brasil, juntamente com a *Toccata* de Cláudio Santoro”.<sup>48</sup> Segundo Bocchino: “A Sonatina é *una Piccola Toccata*, uma pequena *Toccata*”.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (PR). Op. cit. 2000, p. 6.

<sup>49</sup> Comunicação pessoal. Curitiba, maio/1999. O compositor refere-se aqui especificamente ao primeiro movimento "*Com humor*".

Compõe-se dos seguintes movimentos:

I. *Com humor (Piccola Toccata)*

II. *Invenção – Andante mosso*

III. *Cadenza: Tranquillo - Galhofeiro (Allegretto)*

A seguir estão apresentadas as formas musicais utilizadas em cada um dos movimentos da obra em estudo.

## A TOCCATA

Em sua acepção mais geral, a palavra “Toccata” (do italiano *toccare*, tocar) designa uma peça para teclado, geralmente livre na forma, concebida basicamente para exibir destreza. O termo também se aplicou a peças para outros instrumentos.

As origens dessa forma são mal conhecidas. É possível que haja um vínculo entre a *Toccata* para cravo, órgão ou piano e a *Toccata* primitiva da Idade Média, executada por trombetas na caça ou na guerra, e que evoluíram para obras do início do século XVII, como o *Orfeu* (1607) de Monteverdi, que inicia com uma *Toccata con tutti li stromenti*. A *Toccata* primitiva era uma composição de forma livre, sem regras ou procedimentos fixos, assim como a *Fantasia* e o *Capricho*. Possuía um estilo muito mais improvisado do que escrito, por isso as primeiras composições desse gênero jamais

foram levadas ao papel, logo, são desconhecidas. Os espécimes mais antigos que se conhecem de *Toccata* para teclado - peças de Andrea e Giovanni Gabrieli e Claudio Merulo - remontam ao século XVI. Desde essa época o cravo e o órgão detinham a quase exclusividade da forma em questão. No século XVII, sob o impulso de Girolamo Frescobaldi (coletânea dos *Fiori musicali*, 1635) a *Toccata* assume o aspecto de uma peça em que se encadeiam livremente episódios homófonos e passagens fugadas (*Toccatas* de Jean Pieterszon Swelinck, Johann Jakob Froberger, Samuel Scheidt, Georg Muffat), mas Dietrich Buxtehude (1637-1707) é que se mostrará, antes de Bach, o mestre incontestado da grande forma da *Toccata*, que insere ou precede uma fuga.<sup>50</sup>

Estabelece-se uma distinção nitidamente acentuada entre *Toccata* para órgão e *Toccata* para cravo no início do século XVIII. J. S. Bach, autor de sete *Toccatas* destinadas ao cravo e de quatro outras reservadas ao órgão, entre as quais a famosa *Toccata e Fuga em ré menor BWV 565*, acentua o caráter épico dessa forma, alternando episódios recitativos, fugados e acordes. Depois dele, a *Toccata* cai rapidamente em desuso. Só reaparecerá episodicamente, nos séculos XIX e XX, tratada como peça de alto virtuosismo para o piano por Muzio Clementi, Karl Czerny, Schumann (*Toccata Op. 7*), imitada (Max Reger, Prokofiev), organizada de maneira que se aparente ritmicamente a um *moto-perpetuo* (*Pour le piano* de Debussy e *Le tombeau de Couperin*, versão para piano de Ravel são exemplos representativos).

---

<sup>50</sup> SOLEIL, Jean-Jacques e LELONG, Guy. Op. cit. 1989, p. 205.

## A INVENÇÃO

Uma Invenção pode ser definida como uma peça contrapontística breve que se desenvolve a partir do material de um ou dois motivos.<sup>51</sup> J. S. Bach escreveu quinze Invenções a duas vozes (às quais intitulava *Inventionen*, ou Invenções), e quinze Invenções a três vozes (*Symphonien*, ou Sinfonias). Há, na história da música, Invenções escritas por outros compositores. No entanto, o seu número é pequeno, e não são tão significativas quanto as Invenções de Bach.

A palavra “Invenção” tem afinidade com *ricercare*, pois esse denota “busca” ou “descoberta”, e há estudos que afirmam que certos *ricercares* dos séculos XVI e XVII desprovidos de texto, e destinados ao estudo do canto, podem ser considerados ancestrais das Invenções de Bach.

As *Invenções a duas e a três vozes* e os *Quatro duetos* da parte III do *Klavier-Übung* (Exercícios para Piano) de Bach, ao mesmo tempo que possibilitam um desenvolvimento técnico, demonstram a habilidade do compositor. O título “Invenção” pode muito bem derivar do seu uso por Bach no prefácio dessas composições, para denotar “idéias originais”.

---

<sup>51</sup> KENNAN, Kent. *Counterpoint – Based on Eighteenth-Century Practice*. 4.ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999, p. 126.

As primeiras quatro *Invenções* e a nº 8 começam com o uso de imitação uma oitava abaixo, a nº 10 inicia com imitação a uma 11ª abaixo, enquanto todas as demais iniciam com as duas vozes apresentando seus diferentes materiais simultaneamente. Quando o motivo básico é anunciado no início juntamente a outra voz, essa linha de acompanhamento pode se constituir de *material livre* ou pode ser um *contramotivo*. O *contramotivo* é uma linha que aparece consistentemente por toda a *Invenção* como um contraponto para o motivo. Possui qualidade melódica própria, e pode ser concebido também como um complemento rítmico para o motivo. Identifica-se o uso de *material livre* como acompanhamento para o motivo, quando esse material não se repete como célula reconhecível, e quando o mesmo possui pequena distinção linear. O *contramotivo* ou o *material livre* possuem a mesma função de auxílio para a definição da tonalidade, para a harmonia e para a estrutura rítmica.<sup>52</sup>

Quanto à estrutura da composição, de maneira geral as *Invenções* apresentam a idéia original e sua imitação, uma transposição desta idéia para a Dominante e a volta à forma original. As aparições dessa idéia inicial são tratadas em passagens contrapontísticas que preparam novas regiões tonais e reafirmam a tonalidade. O contraponto inversível<sup>53</sup> é utilizado extensivamente.

---

<sup>52</sup> KENNAN, Kent. Op. cit. 1999, pp. 128-129.

<sup>53</sup> Idem 52, p. 115.

O *Contraponto Inversível* ou *Duplo Contraponto* ocorre quando duas vozes são “inversíveis”, ou seja, quando qualquer uma delas pode ser utilizada como voz superior ou inferior, com bons resultados. Para três vozes, utiliza-se também o termo *Tripla Contraponto*. A palavra “inversão” deve ser entendida aqui como o nível ou posição relativa entre as vozes, e não deve ser confundida com o artifício da variação por movimento contrário, ao qual freqüentemente se denomina “inversão”.

O termo "Invenção" foi ocasionalmente reutilizado em tempos modernos para denotar uma composição contrapontística a duas vozes, ou em um sentido mais geral, como *Zwei Inventionen für Orchester op. 46 (Duas Invenções para Orquestra)* de Blacher.

Segundo Kent Kennan:

*“As Invenções são obras-primas, pois nelas o material motivico, extremamente reduzido, deve permitir o pleno desenvolvimento, em combinação com criatividade e a manutenção do interesse por toda a obra. Envolvem, em escala reduzida, a maior parte das manipulações contrapontísticas encontradas em formas musicais maiores, e, por isso, servem admiravelmente como modelos para iniciantes no estudo da composição.”*<sup>54</sup>

## A CADENZA

A *Cadenza* é uma passagem de virtuosismo executada por um instrumento solo, geralmente próxima do final da obra. A *Cadenza* formal é uma criação do período barroco. Era de prática, nas árias *da capo*, ser colocada imediatamente antes da cadência vocal final da seção A. As *Cadenzas* de árias costumavam ser breves, para serem cantadas em uma só respiração. As *Cadenzas* instrumentais eram construídas, em geral, sob um pedal de Dominante, e nos movimentos de concertos eram habitualmente inse-

---

<sup>54</sup> KENNAN, Kent. Op. cit. 1999, p. 126.

ridas antes do *ritornello*<sup>55</sup> final (como no *Concerto para cravo* BWV 1052, de Bach).

No concerto clássico, a prática de indicar as *Cadenzas* através de uma fermata sobre um acorde de 4ª e 6ª tornou-se padrão. As mais antigas eram improvisadas e não temáticas, mas nos anos 1780, Mozart começou a escrever *Cadenzas* tematicamente ligadas ao movimento a que pertenciam. Com Beethoven essas se tornaram norma, e em seu *Concerto n.º 5* para piano fixou a *Cadenza* na partitura, prática seguida pelos compositores posteriores (com exceção do *Concerto para violino* de Brahms). Uma das inovações posteriores consistiu em deslocar as *Cadenzas* para outros pontos da obra (como no *Concerto em mi m* de Mendelssohn). Outra inovação foi a composição de *Cadenzas* com acompanhamento por Schumann, Elgar, Walton e outros.

A *Cadenza* não deve ser confundida com a Cadência, que é um encadeamento de acordes que serve de fórmula de pontuação a uma frase musical.

---

<sup>55</sup> SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Editora-assistente: Alison Latham. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 789.

O *ritornello* é uma breve passagem recorrente, particularmente a seção de *tutti* de uma ária ou movimento de concerto barroco. A maioria das seções instrumentais nas óperas de Monteverdi intitulam-se *ritornello*, tendo sido o termo usado similarmente na Inglaterra, Alemanha e França, onde, geralmente em compasso ternário, passou a significar uma seção a ser dançada após uma canção. No séc. XVIII, uma forma típica da ária em *ritornello* era: *ritornello* na Tônica; primeiro solo, passando para a Dominante ou relativo maior; *ritornello* reduzido na nova tonalidade; segundo solo, modulando e cadenciando na Tônica; *ritornello* completo na Tônica (às vezes com interrupções solo). Em uma ária *da capo* esse padrão era repetido após uma seção central. O mesmo esquema básico, ampliado para abranger mais centros tonais, foi usado para movimentos rápidos em concertos barrocos (Vivaldi e Bach); e, combinado com elementos da forma sonata, atingiu um novo nível de complexidade nos concertos para piano de Mozart.

## **2. ANÁLISE**

## **2.1. PRIMEIRO MOVIMENTO: *COM HUMOR***

## 2.1.1 PRIMEIRO MOVIMENTO: COM HUMOR – MACRO-ANÁLISE

O movimento está dividido em seis Seções:

- 1ª Seção (Fig. 2): compassos 1 a 6                    Introdução
- 2ª Seção (Fig. 3): compassos 6 (anacruse) a 29    Exposição – Parte A
- 3ª Seção (Fig. 4): compassos 30 a 45                Exposição – Parte B
- 4ª Seção (Fig. 5): compassos 45 (anacruse) a 56   Desenvolvimento
- 5ª Seção (Fig. 6): compassos 56 (anacruse) a 79   Reexposição – Parte A
- 6ª Seção (Fig. 7): compassos 80 a 81                Codeta

\*\*\*\*\*

Fig. 2 1ª Seção - INTRODUÇÃO

Fig. 3 2ª Seção - EXPOSIÇÃO - PARTE A

Mesmo tempo  
(L'istesso tempo)

30 *espressivo - simples*  
*p*

34 *cantando*

38 *pp* *p* *cresc.* *poco a poco stent.*

41 *cresc. sempre*

44

Fig. 4 3ª Seção - EXPOSIÇÃO - PARTE B

The image displays a musical score for a section titled "4ª Seção - DESENVOLVIMENTO". It is divided into two systems of music.

The first system (measures 48-52) features a piano accompaniment and a vocal line. The piano part includes dense chordal textures and rhythmic patterns. The vocal line has melodic phrases. Performance instructions include "accel." (accelerando) and "cresc." (crescendo). A dynamic marking of  $8^{va}$  is present.

The second system (measures 53-57) continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part shows a transition to a more rhythmic pattern. The vocal line has a melodic phrase. Performance instructions include "dim. e rall." (diminuendo e rallentando) and "a tempo". A dynamic marking of  $8^{va}$  and the instruction "sem ped." (senza pedale) are also present.

Fig. 5 4ª Seção - DESENVOLVIMENTO

Musical score for Figure 6, showing measures 57 to 77. The score is in 2/4 time and features a piano (*p*) dynamic at the beginning. The music consists of a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The piece is marked "staccato sempre" and includes dynamic markings such as *f* and *p*.

Fig. 6 5ª Seção - REEXPOSIÇÃO - PARTE A

Musical score for Figure 7, showing measures 78 to 82. The score is in 2/4 time and features a forte (*f*) dynamic. The music consists of a complex, rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Fig. 7 6ª Seção - CODETA

## **RITMO - (Macro-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

Há um padrão rítmico constituído, na linha superior, por uma sucessão descendente de intervalos em terças e sextas alternadas formados por semicolcheias. Na linha inferior (comp. 2, 3 e 4) o uso das semicolcheias acompanha a linha superior, porém existe a supressão do primeiro tempo, o que estabelece já no início um contratempo.

No final da Seção (comp. 5 e 6) as duas vozes se complementam ritmicamente, perfazendo uma sucessão descendente de acordes em figuras de mesmo valor e formando assim um padrão rítmico mais homogêneo.

Apesar do tamanho reduzido da Seção, já é possível notar uma unidade orgânica através da repetição dos motivos rítmicos das duas linhas, superior e inferior. Não se observa nenhuma simetria rítmica entre as duas linhas.

O maior contraste advém da superposição dos materiais de cada uma das vozes, e dos contratempos produzidos pela voz inferior. O menor contraste ocorre quando as duas linhas se complementam (comp. 5 e 6) havendo a união das vozes num só motivo rítmico.

### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

A linha superior mantém o padrão rítmico formado pela sucessão de intervalos em terças e sextas alternadas na figura da semicolcheia. A linha inferior é constituída por figuras de maior valor que aparecem como contratempo.

À medida que se aproxima o final da Seção (comp. 20 a 26) a sucessão de intervalos na linha superior vai se ampliando, e a ocorrência de figuras soltas e de maior valor na linha inferior também aumenta, e passa a obedecer a um padrão rítmico bem determinado (Fig. 8).



Fig. 8 Padrão rítmico da linha inferior (comp. 20 a 26)

Nos compassos 27 a 29 ocorre a homogeneização do padrão rítmico, através de um *stretto* entre as duas vozes.

Nessa Seção a unidade orgânica é alcançada, assim como na Introdução, através da repetição dos motivos rítmicos nas duas linhas, superior e inferior. Não há uma simetria rítmica global no trecho. O desenvolvimento rítmico cresce durante a Seção com a ocorrência de maior número de contratempos introduzidos pela voz inferior.

O maior contraste advém da superposição dos materiais de cada uma das vozes e dos contratempos produzidos pela voz inferior. O menor contraste se dá quando as duas vozes se complementam formando um só padrão rítmico (comp. 27 a 29).

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

Há uma ampliação rítmica obtida através da utilização de figuras de maior valor tanto na voz superior quanto inferior.

A partir do compasso 33 há a inclusão de ritmos irregulares (quíalteras). Inicialmente ocorrem em vozes intermediárias (comp. 33 e 36); depois passam à voz superior (comp. 36 e 37). Já no compasso 36 observa-se um incremento na atividade

rítmica com mais uso de quiálteras na voz superior e colcheias na voz inferior, particularmente no baixo. Esse incremento acentua-se nos compassos 43 a 45, onde ocorre a retomada do padrão rítmico dos intervalos em semicolcheias (padrão da voz superior na Seção 1) pela voz inferior.

A unidade orgânica é obtida através do incremento rítmico lento e contínuo da Seção, reforçado pela indicação *poco a poco stentato*<sup>56</sup> (comp. 40), culminando no compasso 45 onde a voz inferior retoma o motivo rítmico do início da 3ª Seção em semicolcheias (comp. 30) inicialmente exposto pela voz superior em colcheias.

Não há uma simetria rítmica, mas o desenvolvimento rítmico amplia-se durante a Seção.

O maior contraste está no compasso 45, com a chamada do motivo rítmico inicial pela voz inferior.

O menor contraste está nas pequenas irregularidades rítmicas produzidas pelas quiálteras intermediárias e na voz superior.

#### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

No início da 4ª Seção a voz superior retoma o motivo inicial da Seção 3 (comp. 30) no padrão rítmico – intervalos sucessivos em semicolcheias – da 1ª Seção. Há uma redução rítmica dada pelo uso de semicolcheias e, após três repetições do motivo inicial (comp. 46, 47 e 48), no compasso 49 ocorre uma leve ampliação rítmica através de dois

---

<sup>56</sup> MEA, Giuseppe. Dicionário de Italiano-Português. Porto: Porto, 2000, p. 995.

A palavra *stentato* (adjetivo do verbo *stentare*) em italiano significa custoso, laborioso, trabalhoso, penoso, difícil, forçado; *una composizione stentata* é uma composição custosa.

conjuntos de três quiáleras interligados.

No compasso 50 o padrão rítmico de quatro semicolcheias retorna e leva ao ponto culminante da Seção, o acorde em mínimas do compasso 51.

Os baixos da voz inferior apresentam o motivo inicial da 3ª Seção em colcheias (comp. 48 a 50) e, no compasso 51 retomam o padrão rítmico do início da obra.

A partir do compasso 52 é fácil perceber uma preparação para a Reexposição da Parte A (comp. 56 – anacruse), pois a voz superior retoma o padrão rítmico do início da obra – formado por intervalos em terças e sextas alternadas na figura da semicolcheia - e a linha inferior lança fragmentos do padrão rítmico da Fig. 8, até alcançar as semicolcheias sucessivas do compasso 56.

A unidade orgânica se verifica a partir de vários aspectos. Nos compassos 45 (anacruse) a 51 enquanto na linha superior há uma ampliação rítmica culminando em um acorde em mínimas, no baixo há uma redução rítmica. Essa inversão simultânea da atividade rítmica entre as duas linhas vem reforçada pelo *accelerando* indicado no compasso 46. Chegado ao acorde do compasso 51 a retomada de padrões rítmicos já apresentados por seções anteriores, reforçada pela indicação *dim. e rall.* (comp. 54), deixa evidente a preparação para a retomada da Parte A.

Não há uma simetria rítmica, porém o desenvolvimento rítmico se amplia durante a Seção.

O contraste maior da Seção acontece no compasso 51, com uma redução da atividade rítmica representada pelo acorde em mínimas.

Contrastes de menor relevância são produzidos pelo uso de ritmos irregulares na linha superior (comp. 49) e quando as duas linhas se complementam ritmicamente (comp. 56).

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

Como esta Seção é idêntica em todos os aspectos à 2ª Seção (comp. 6 – anacruse – ao comp. 29) a macro-análise rítmica é também correspondente.

#### 6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a simples repetição do encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1). A complementação rítmica das duas vozes numa sucessão descendente de 5<sup>as</sup> paralelas apresenta uma finalização homogênea para a Seção.

### **MELODIA- (Macro-análise)**

#### 1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

A linha melódica geral possui caráter diatônico. Na linha superior há a predominância de intervalos de terças consecutivas e em movimento descendente. A melodia se desenvolve a partir do Motivo 1 inicial (Fig. 9).



Fig. 9 Motivo 1

A voz intermediária acompanha o desenho rítmico e o movimento descendente da voz superior, formando com essa intervalos de terça ou sexta na sua maior parte. Na sua linha melódica individual percorre uma sucessão de intervalos menores, na sua maioria, graus conjuntos.

Na voz inferior a linha é formada por fragmentos melódicos que assumem movimentos contrários (Fig. 10).



Fig. 10 Fragmentos melódicos em movimentos contrários da voz inferior.

Nos compassos 5 e 6 as vozes se complementam melodicamente numa sucessão descendente de 5<sup>as</sup> paralelas repetidas duas a duas.

A unidade orgânica é atingida pela repetição e pelo desenvolvimento dos motivos melódicos.

O maior contraste ocorre ao final (comp. 5 e 6), pois além da complementação melódica das vozes, as linhas se direcionam para registros mais graves no instrumento.

#### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

Tal como na Seção anterior, a linha melódica geral possui caráter diatônico. Na linha superior se mantêm os intervalos de terças consecutivas e em movimento descendente. O movimento ascendente desses intervalos ocorre somente a partir do compasso 27. A melodia se desenvolve a partir do Motivo 1 inicial (Fig. 9).

A voz intermediária acompanha o desenho rítmico e o movimento da voz superior quase que totalmente a intervalos de terça ou sexta. Sua linha melódica individual percorre, tal como no início, uma sucessão de graus conjuntos.

A voz inferior apresenta os fragmentos melódicos da primeira Seção (comp. 9; 12-13; 17-18) intercalados com dois novos materiais: a escala pentatônica e a escala de tons inteiros (Fig. 11).

Fig. 11 ——— Fragmentos melódicos da 1ª Seção  
 ——— Escala pentatônica  
 ——— Escala de tons inteiros

Nos compassos 27 a 29 as vozes se complementam melodicamente.

A unidade orgânica é atingida pela repetição e desenvolvimento dos motivos melódicos.

O desenvolvimento melódico é bastante reduzido, dado o grande número de repetições e variações dos motivos iniciais, e a conseqüente predominância dos intervalos de terças e sextas na linha melódica superior. Também na voz inferior o desenvolvimento melódico é limitado, devido à repetição constante das escalas pentatônica e de tons inteiros. O ponto culminante do desenvolvimento melódico está a partir do compasso 20 com a utilização da escala pentatônica por uma maior extensão do teclado.

O maior contraste está no final (comp. 27 a 29), pois além da complementação melódica entre as vozes e do movimento ascendente das vozes superior e intermediária, as linhas permanecem em registro grave do instrumento, interrompendo o movimento melódico descendente que perdurava desde o compasso 20.

Nas duas primeiras Seções da obra o aspecto rítmico se sobrepõe ao aspecto melódico.

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

Esta Seção introduz um contraste melódico de fácil percepção, pois a linha melódica está mais evidente em todas as vozes e também apresenta um tratamento mais polifônico. O aspecto melódico, expressivo, *cantabile* é predominante sobre o aspecto rítmico.

A linha melódica geral apresenta superposição de materiais sobre as escalas diatônicas e a escala de tons inteiros – e se desenvolve a partir do Motivo 4 (Fig. 12).

Neste motivo se observa a manutenção do intervalo de terça, com prioridade para o movimento de sentido ascendente.



Fig. 12 Motivo 4

Na 3ª Seção, ao contrário das anteriores, a linha melódica superior apresenta movimento ascendente, indo sempre para regiões mais agudas do instrumento.

A voz inferior inicia-se mantendo sua posição no mesmo registro do término da Seção anterior. Parte do Motivo 4 (Fig. 12) a intervalos de oitavas e realiza imitação por ampliação rítmica. Acompanha o tratamento polifônico até o compasso 40. Em seguida (comp. 41 a 44) apresenta um tratamento harmônico. No compasso 45 retoma o Motivo 4 através de uma variação melódica e por redução rítmica.

A unidade orgânica é atingida pelo caráter polifônico entre as vozes, pelas repetições e variações do motivo melódico inicial – Motivo 4, transposto de Dó para Fá, Sib, Mi, Lá e Ré.

O desenvolvimento melódico é bastante intenso, e se acentua mais para o final do trecho, quando há a inclusão de vozes adicionais intermediárias em registro sempre mais agudo do instrumento, reforçada pela indicação *poco a poco stentato*<sup>57</sup> (comp. 40).

---

<sup>57</sup> Vide 56, p. 86.

#### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

Nesta Seção os aspectos rítmico e melódico se combinam, bem como alguns dos motivos básicos apresentados até então.

A voz superior inicia a partir do Motivo 4 (Fig. 12) transposto e com redução rítmica. Após atingir o acorde (comp. 51) retoma o Motivo 1 (Fig. 9) em registro agudíssimo, e volta a apresentar o movimento em sentido descendente preparando para a Reexposição da Parte A no compasso 56 (anacruse).

Na linha do baixo, o Motivo 4 aparece em intervalos de oitava, deslocado (anacruse do comp. 47) e transposto. Logo em seguida é rerepresentado em Dó Mixolídio, com variação intervalar e redução rítmica.

A voz intermediária prossegue com a escala pentatônica a partir do compasso 52, em registro agudo e acompanhando o movimento descendente da voz superior, terminando no compasso 56 com a escala de tons inteiros em Dó.

Segundo John D. White, em geral, além do fato da forma Sonatina ser um movimento pequeno, a característica mais importante que a difere da forma Sonata é que o Desenvolvimento é menor e menos significativo no padrão total, freqüentemente não sendo mais que uma transição da Dominante de volta para a Tônica para a Recapitulação.<sup>58</sup>

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

A macro-análise melódica dessa Seção é idêntica à da 2ª Seção.

---

<sup>58</sup> WHITE, John D. Op. cit. 1994, p. 105.

### 6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a repetição do material encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1). A complementação melódica das duas vozes nessa sucessão descendente de acordes estabelece um contraste em relação ao movimento melódico ascendente que tentava se afirmar desde o compasso 77. A sucessão interrompe bruscamente a Seção, conduzindo todas as vozes em paralelo para o registro grave, finalizando o movimento em direção ao Dó.

## **HARMONIA- (Macro-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

A Seção introduz a obra no centro Dó<sup>59</sup>. As duas linhas superior e inferior possuem materiais distintos. Na linha superior a sucessão de intervalos de terças e sextas que inicia a obra sugere a escala de Sol M. A linha inferior, por sua vez, apresenta seus fragmentos melódicos sobre a escala de Dó M. No compasso 5 as duas linhas se dirigem para o centro Dó. Ao final, a cadência formada por uma seqüência de 5<sup>as</sup> paralelas reafirma esse centro.

---

<sup>59</sup> Segundo Walter PISTON (*Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987, p. 483) durante o século XX, em muitos casos os compositores procuraram preservar o sentido de *centro* tonal de alguma forma. Este *centro* é um ponto de gravitação harmônica comparável à Tônica clássica, porém definido por um conjunto diferente de condições harmônicas. O meio mais importante de se definir um centro principal, sem que haja uma Dominante precedente, tornou-se o elemento próprio e solitário da Tônica, alcançado vigorosamente ou subitamente, mas sempre de forma definida, não importando se aparece como uma tríade ou uma única nota, utilizada como um pedal, ou mesmo como um elemento dissonante em um acorde.

### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

A Seção mantém os dois materiais da Introdução nas linhas superior e inferior. A linha superior alterna os intervalos de terças e sextas entre as duas escalas: Dó M e Sol M, sendo que o fá encontra-se algumas vezes sustenido, outras vezes natural. A linha inferior conserva seus episódios melódicos intercalados por dois novos materiais: a escala pentatônica e a escala de tons inteiros (Fig. 11, p. 90). O centro Dó é reafirmado por várias vezes durante a Seção, sendo possível perceber especialmente na linha inferior o movimento que sempre conduz ao Dó (comp. 10, 13, 14, 18 e 19). Ao final da Seção as duas linhas realizam os seus materiais em movimento descendente por uma maior extensão do teclado, até o compasso 27. Em seguida (comp. 27 a 29) a voz superior procura voltar ao centro Dó, enquanto a linha inferior insiste em intervalos de 6<sup>as</sup> M e 2<sup>as</sup> M constituídos por notas da escala pentatônica anteriormente utilizada.

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

A Seção inicia com tratamento polifônico a três vozes. A voz superior e a inferior remetem a Dó M, enquanto que a voz intermediária introduz a escala de tons inteiros a partir da nota Dó. Esse tratamento segue transposto para Fá e Sib (comp. 32 a 35).

A partir do compasso 36 há uma divergência entre as vozes. Na voz superior a linha melódica sugere Sol (comp. 36 a 39), e o movimento é descendente. Na linha inferior há a predominância do movimento por graus conjuntos entre as vozes (comp. 36 a 39).

No compasso 40 o tratamento dominante entre as vozes passa a ser harmônico. A linha melódica se apresenta no plano vertical em acordes, e o Motivo 4 (Fig. 12, p. 92) ocorre em Lá (comp. 41-42). O término dessa Seção se dá em Lá na voz superior (comp. 45). Os acordes da voz intermediária se movimentam por graus conjuntos (comp. 40 a 42), até que no compasso 43 se atinge o centro Mi M, seguido por Lá M (comp. 44) culminando com o Motivo 4 inicial da Seção reapresentado pelos baixos em oitavas, sobre Ré Eólio.

#### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

As duas vozes conservam o modo Ré Dórico nos compassos 46 a 50. A linha superior realiza o Motivo 4 (Fig. 12, p. 92) em acordes e fragmentos, enquanto o baixo apresenta uma imitação com o ritmo ampliado. Esse trecho atinge o seu ápice no acorde em quartas de seis notas do compasso 51, o qual representa o clímax da obra. Esse acorde, construído a partir de um trítone e quartas justas superpostos, pertence ao grupo dissonante dos acordes em quartas de três, quatro e cinco notas<sup>60</sup>. Faz com que a linha superior, que até então é a linha melódica mais ativa, estabeleça como ponto de chegada o centro Dó, retomando o centro principal do início da obra. A voz inferior reforça esse centro, porém termina o Motivo 4 com sib, apoiando-se no modo de Dó Mixolídio, nas dimensões vertical e horizontal.

---

<sup>60</sup> PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985, p. 104.

A partir do compasso 52, a voz superior conserva o centro Dó intercalado com o centro Sol, voltando a apresentar o fá por vezes natural, por vezes sustenido. A voz inferior retoma fragmentos da escala pentatônica (comp. 52 a 55) e da escala de tons inteiros ao final (comp. 56). O movimento das duas vozes é novamente descendente e conduz ao centro Dó como principal, preparando para a Reexposição da Parte A, já na anacruse do compasso 56.

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

A macro-análise harmônica dessa Seção é idêntica à da 2ª Seção.

#### 6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a repetição do encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1). Esse material apresenta mais uma resolução para o conflito que vinha ocorrendo nos compassos 77 a 79 entre as duas linhas superior e inferior. Na linha superior o movimento sugere Dó, e na linha inferior, a escala pentatônica anteriormente exposta. A cadência em 5<sup>as</sup> paralelas soluciona esse conflito, conduzindo o final do movimento ao centro principal e inicial Dó.

## SONORIDADE - (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

A escrita da obra nas duas Seções iniciais (comp. 1 a 29) apresenta uma textura característica de uma Toccata<sup>61</sup>. Na 1ª Seção a voz superior apresenta uma seqüência em terças e sextas sempre *staccato* e o baixo, notas sozinhas também em *staccato*, que em pequenos grupos, introduzem contratempos à voz superior.

A dinâmica obedece a um crescendo indicado, acompanhando o movimento descendente da linha melódica superior, até encontrar a cadência formada por 5<sup>as</sup> paralelas.

Há um contraste na textura, estabelecido pela cadência final da seção (comp. 5 e 6), onde ocorre a complementação melódica das duas linhas superior e inferior, em registro mais grave e com intensidade forte.

### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

A textura se mantém tal como na Introdução. A voz superior conserva a sucessão de intervalos em *staccato*. Há uma expansão cada vez maior do Motivo 1 inicial (Fig. 9, p. 88), sendo que a cada vez que ocorre o movimento descendente dos intervalos, esse sempre parte de um ponto mais agudo e com maior intensidade.

A voz inferior acompanha sempre o movimento descendente da voz superior, e ao se encontrar próxima do centro Dó, aparece em oitavas apoiadas, não mais em

---

<sup>61</sup> Ver p. 68.

*staccato*. As notas em *staccato seco* da escala pentatônica contribuem para o caráter solto, bem ritmado e *com humor* conforme indicado pelo autor.

O registro mais grave da Seção (comp. 27) vem acompanhado da indicação *f*, seguida de um decrescendo (comp. 28). No comp. 29 o último acorde *p* e *staccato* está entre dois períodos de pausa de um tempo e meio (pausas de semínima e colcheia), o que contribui para a preparação da nova Seção, e adiciona um sentido de suspense para o final do trecho.

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

Esta Seção apresenta uma textura bastante diferente das anteriores, uma vez que assume um caráter polifônico. Apesar das indicações *expressivo - simples* (comp. 30) e *cantando* (comp. 35), o autor recorda ao intérprete sobre a estrita conservação do andamento - Mesmo tempo – *L'istesso tempo*.

À medida que a Seção evolui, as vozes tornam-se cada vez mais complexas, com irregularidades rítmicas. O número delas aumenta e a melodia caminha para registros cada vez mais agudos do instrumento. A dinâmica e o andamento (indicação *poco a poco stent*.<sup>62</sup>) acompanha esse processo, ampliando-se até o compasso 44. A partir de então (comp. 45) há uma redução na intensidade geral, preparando para o início da nova Seção – o Desenvolvimento.

---

<sup>62</sup> Vide 56, p. 86.

#### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

A textura é predominantemente harmônica.

O baixo assume um caráter melódico de maior relevância, e vem dobrado em oitavas, rerepresentando o Motivo 4 (Fig. 12, p. 92) do início da Seção 3.

As indicações *accel.* e *cresc.* (comp. 46 e 47) levam o trecho para o seu ponto de máxima tensão no compasso 51, com o acorde em 4<sup>as</sup> superpostas. Nesse momento, há o maior contraste na textura, pois o movimento estaciona em registro agudo e logo após a voz superior retoma o Motivo 4 em registro grave. A partir de então, agora a *tempo primo*, volta-se à textura das primeiras duas Seções. No entanto, essa recordação é logo interrompida pela indicação *dim. e rall.* (comp. 54). O movimento descendente então é enfraquecido e refreado para, no compasso 56, como que de surpresa (*a tempo*), ocorrer a Reexposição da Parte A .

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

A macro-análise com relação à sonoridade dessa Seção é idêntica à da 2ª Seção.

#### 6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é o mesmo encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1), porém com algumas diferenças com relação à sonoridade. A textura apresenta acentos em cada um dos intervalos. Também por aparecer após o acorde *staccato* e *p* do compasso 79, assume um caráter de conclusão. Sendo assim, finaliza o movimento de forma brusca, embora consistente.

## SÍNTESE

A macro-análise do primeiro movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, *Com Humor*, permite descrever a forma geral desse primeiro movimento e visualizar o processo gerador da obra como um todo.

A primeira observação quanto à forma refere-se à Reexposição (comp 56 a 79). Diferentemente da forma característica das Sonatas e Sonatinas dos séculos XVIII e XIX, a Reexposição não apresenta o material contido na 3ª Seção (Parte B), mas unicamente o material da 2ª Seção (Parte A).

O aspecto predominante desse movimento é o caráter altamente rítmico, como se pode perceber nas Seções 1, 2, 4, 5 e 6. A manutenção do desenho rítmico inicial em semicolcheias, em contratempo com a voz inferior estabelece um *moto-perpétuo* bem característico de uma *Toccata*<sup>63</sup>.

Na Seção 3 (comp. 30 a 45) a melodia, que até então estava subjugada ao elemento rítmico, passa a dominar de forma bastante expressiva, já que assume um tratamento polifônico, e vem reforçada por indicações de dinâmica e de expressão, como *poco a poco stentato*<sup>64</sup> (comp. 40).

O movimento agrupa uma quantidade diversa de materiais. A linha superior apresenta no início (Seções 1 e 2) seqüências descendentes de intervalos de 3<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup>, enquanto que a linha inferior executa notas isoladas em contratempo, fragmentos melódicos, escalas pentatônica e de tons inteiros. Nas duas primeiras Seções o conjunto

---

<sup>63</sup> Ver p. 68.

<sup>64</sup> Vide 56, p. 86.

estabelece o Dó como centro principal.

Na Seção 3 (comp. 30 a 45) há uma maior elaboração harmônica, dado o seu caráter polifônico inicial que, após o compasso 40 transforma-se em harmônico, verticalizando cada vez mais a linha melódica principal, com o uso de acordes. No Desenvolvimento (comp. 45 a 56) o plano vertical da voz superior em associação com o plano horizontal dos baixos em oitavas atingem o ponto culminante da obra no compasso 51, com o acorde em quartas superpostas. Em seguida, há um retorno ao padrão rítmico inicial do movimento, bem como às escalas pentatônica e de tons inteiros, preparando para a Reexposição da Parte A (comp. 56 - anacruse).

Ao intérprete é importante observar a manutenção do andamento nas três primeiras Seções, como indica o próprio compositor no início da 3ª Seção (comp. 30). A primeira indicação de alteração no andamento está no *poco a poco stent.* (comp. 40), à medida que o registro se torna cada vez mais agudo, e que as linhas superior e intermediária executam acordes de maior número de sons. No início do Desenvolvimento (comp. 46) a indicação *accel.* leva ao retorno do andamento inicial (comp. 52), e logo após (comp. 54), há uma nova interrupção com as indicações *dim. e rall.* Ao final da Seção, retorna-se definitivamente ao andamento inicial, bem como aos materiais utilizados na abertura do movimento.

Apesar do elemento rítmico ser dominante, todos os materiais envolvidos precisam ser esclarecidos ao ouvinte. Assim, os intervalos sucessivos da voz superior devem ser executados com regularidade rítmica e igualdade de toque (*staccato*). A linha melódica existente, tanto na voz superior, quanto na inferior, também deve ser salientada. As escalas pentatônica e de tons inteiros sempre surgem em *staccatos*, e no

caso da pentatônica, em *staccatos* secos. É preciso controlar bem todas as indicações de dinâmica, de andamento, acentos em notas de contratempo, sinais de *tenuto*, *portatos*, ligaduras, aliado ao uso bem controlado do pedal, conforme indicado na partitura em anexo (Anexo A).

## 2.1.2 PRIMEIRO MOVIMENTO: COM HUMOR – MÉDIA-ANÁLISE

### RITMO - (Média-análise)

#### 1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

Nesta Seção a voz superior apresenta o motivo básico inicial – Motivo 1. Repete o mesmo já em seguida, e o amplia. Esses três episódios rítmicos estão separados através de duas pausas de semicolcheia, durante as quais se inserem os contratempos da voz inferior (Fig. 13).

Motivo 1                      Motivo 1 (Repetição)                      Motivo 1.1

1

*p*

*staccato sempre*

*cresc.*

5

Fig. 13 Seção 1 – Média-análise

- Motivos
- ..... Contratempos nas pausas
- ▨ Deslocamentos

Enquanto na linha superior o desenho rítmico está separado através de pausas de semicolcheia, na linha inferior os fragmentos rítmicos estão intercalados por pausas de 3/4 de tempo (colcheia + semicolcheia). Esses fragmentos estabelecem um contratempo por estarem deslocados de uma semicolcheia (pausa inicial) em relação à linha superior

(Fig. 13). Os contratempos perduram até a junção das duas linhas num único motivo rítmico (comp. 5 e 6), que mantém o padrão das semicolcheias.

A fórmula de compasso se mantém em 2/4.

O fator tensão-repouso é gerado pela repetição do Motivo 1, pelo seu desenvolvimento (Motivo 1.1 – Fig. 13), e pelo uso de material novo (comp. 5 e 6). A tensão está representada pelo conflito entre dois fatores: a repetição do motivo, que estabelece a insistência na manutenção desse padrão rítmico; e os contratempos da voz inferior, que forçam a irregularidade rítmica. A tensão se mantém com a complementação rítmica entre as vozes (comp. 5 e 6). Logo em seguida ocorre um breve repouso, representado por pausas de maior duração (1/2 tempo – comp. 6) e simultâneas nas duas linhas. Essas pausas interrompem o nível de atividade rítmica, reduzem o nível de tensão, o que favorece a ligação com o novo trecho, o qual inicia com tensão baixa.

A forma predominante do processo gerador da Seção é a REPETIÇÃO.

### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

Nessa Seção é possível determinar duas formas de episódios rítmicos que se alternam como dois grandes blocos.

O primeiro bloco corresponde à sucessão descendente de intervalos de terças e sextas na voz superior, que vem sempre acompanhada por contratempos, em colcheias na maior parte, na voz inferior (Bloco 1 - Fig. 14). Esse conjunto acontece nos compassos 6-8; 10-11; 15-16; 20-23; e, a cada ocorrência, aparece com maior extensão, pois inicia sempre um tom acima da sucessão anterior, e termina no mesmo ponto (com exceção da última sucessão – comp. 20-23). Desse modo contribui para o aumento da

tensão: a repetição do motivo inicial da Introdução continua, e cada vez, em uma maior extensão, aumentando também o número dos contratempos da linha inferior. Alcança o ápice de tensão no comp. 20, que desencadeia nova sucessão de intervalos, com amplitude máxima no teclado.

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system includes measures 9 through 16, and the second system includes measures 17 through 26. The notation is dense, with many beamed notes and rests, indicating a complex rhythmic structure. A legend at the bottom of the page identifies two types of block markings: a dashed line for 'Bloco 1' and a dotted line for 'Bloco 2'. The score also includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte).

Fig.14 Seção 2 – Média-análise  
----- Bloco 1  
..... Bloco 2

O segundo bloco apresenta as semicolcheias como no início da obra: em ambas as direções, ascendente e descendente, acompanhadas pelos contratempos já apresentados na Introdução, só que, nessa Seção, entre esses contratempos, surgem novas semicolcheias e colcheias (Bloco 2 – Fig. 14). Esse conjunto acontece nos compassos 8-10; 11-14; 16-19.

Há uma alternância desses dois blocos durante toda a Seção, até quando, no comp. 23 acontece uma superposição de ambos: a voz superior do Bloco 2 – semicolcheias nas duas direções - e os contratempos rítmicos da linha inferior do Bloco 1. Esse conflito se mantém até o compasso 27, quando o padrão rítmico das semicolcheias prevalece, e passa a ser apresentado também na linha inferior. O *stretto* rítmico finaliza a seção e contribui para o repouso da mesma.

Interessante observar que durante a alternância entre esses dois blocos rítmicos – principalmente nos comp. 8-26 – não acontecem pausas na voz superior. A seqüência de semicolcheias é ininterrupta. As pausas reaparecem somente ao final – comp. 27, contribuindo para a finalização da Seção, e para o fator repouso.

Durante a Seção acontecem várias mudanças de compasso. No comp. 11, o acréscimo de intervalos no início da sucessão descendente anterior faz surgir o 5/8. Esse compasso produz uma quebra na quadratura, pela mudança da figura unidade de tempo. Retorna a 2/4 (comp. 12) e novamente introduz o 3/4 (comp. 16), voltando a 2/4 (comp. 17). O mesmo ocorre nos compassos 23 e 24 (3/4 e 2/4). Ao final da Seção aparece, ainda uma vez, o compasso 3/4. Todas essas alterações na métrica da Seção estão contidas, com exceção do comp. 29 final, no Bloco 1 apresentado anteriormente.

A forma predominante do processo gerador da Seção é a REPETIÇÃO.

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

O novo padrão rítmico construído por figuras de maior valor, apresenta, já no início, uma significativa redução da atividade rítmica anterior. A ampliação dos valores tanto na linha superior quanto na linha inferior (baixos em oitavas) provoca um repouso rítmico. O deslocamento entre as vozes é ainda mantido, no início (comp. 30 a 35). A partir do compasso 36, a inclusão de quiálteras na voz intermediária e o uso de mais colcheias prepara o retorno à característica rítmica das primeiras Seções. Do compasso 40 ao final, aparecem cada vez mais semicolcheias, recuperando o motivo totalmente no compasso 45, voz inferior.

Durante a Seção ocorrem várias mudanças nos compassos (comp. 33, 34, 35, 36, 42, 43) porém, essas mudanças acarretam somente uma variação na pulsação, uma vez que a unidade de tempo (semínima) permanece inalterada.

A forma predominante do processo gerador da Seção é o USO DE NOVO MATERIAL.

### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

Entre os compassos 45 (anacruse) a 50 a linha superior retoma o padrão rítmico da Seção 2. As semicolcheias sucessivas e ininterruptas – sem ocorrência de pausas intermediárias – estão em paralelo com o padrão rítmico do início da Seção 3, onde os baixos aparecem em colcheias, especialmente nos compassos 48 a 50.

Há uma união dos materiais rítmicos expostos nas Seções anteriores. Essa união se apresenta, já no início, reforçada pela indicação *accelerando* (comp. 46), o que

incrementa o grau de tensão. Nessa Seção encontra-se o ponto culminante de tensão de todo o primeiro movimento, representado pelo acorde em mínimas do compasso 51. Até então, a figura da mínima não havia sido empregada pela voz superior. Também no compasso imediatamente anterior a esse acorde (comp. 50), há uma mudança de compasso para 1/4. O compasso 51 retoma o 2/4 anterior. Assim sendo, ao invés desse acorde completar ritmicamente o segundo tempo do comp. 50, produz uma quebra na quadratura. Inclui um novo compasso, traz um novo primeiro tempo, ainda mais apoiado pela indicação do acento (>).

A partir de então (comp. 52 a 56), a retomada do padrão rítmico exato da 2ª Seção (Bloco 1 – Fig. 14, p. 107) pela maior extensão do teclado, juntamente com a indicação *rall.* (comp. 54), caracteriza uma procura pelo repouso para finalizar a Seção, e prepara a Reexposição da Parte A (comp. 56 – anacruse). Também no comp. 52, encontra-se o baixo de maior duração em todo o primeiro movimento, introduzido pela colcheia final (comp. 51) ligada à figura da mínima. Esse baixo deve perdurar até o comp. 55, com o uso do pedal.

Há um equilíbrio do fator tensão-repouso durante essa Seção. Construída em 11 compassos, o ponto culminante encontra-se exatamente no meio.

O processo gerador da Seção é determinado pela VARIAÇÃO dos motivos rítmicos anteriores.

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

Como esta Seção é idêntica à 2ª Seção (comp. 6 – anacruse – ao comp. 29), a média-análise rítmica é também correspondente.

6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a repetição do encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1).

**MELODIA- (Média-análise)**

1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

O início da obra contém duas linhas melódicas principais, a superior – soprano - e a inferior – baixo - e uma linha intermediária com função de preenchimento. As linhas são construídas por pequenos fragmentos melódicos, em movimento descendente ou ascendente, e o intervalo predominante utilizado é o de terça. A conjugação desses fragmentos nas vozes soprano e baixo produz movimentos de sentido contrário ou paralelo, sendo esse último a direção do fechamento da Introdução, dado pela sucessão descendente de 5<sup>as</sup> paralelas (Fig. 15).

Fig. 15 Seção 1 – Média-análise melódica

Ainda com relação às vozes superior e intermediária, suas linhas estão construídas de forma a produzirem, cada qual, uma melodia composta<sup>65</sup>, que pode ser visualizada segundo as duas vozes da Figura 16 aproximadamente.



Fig. 16 Melodia composta formada por duas vozes, que compõem as linhas superior e intermediária.

#### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

O aspecto melódico dessa Seção está totalmente interligado ao aspecto rítmico, e por isso pode ser observado na Fig. 14 anterior (média-análise rítmica). O Bloco 1 indicado, sempre apresenta a sucessão descendente de terças e sextas acompanhada pela escala pentatônica no baixo, enquanto que o Bloco 2 tem como característica principal o uso, no baixo, da escala descendente de Dó M a partir do Ré, intercalado com os fragmentos do baixo da Seção anterior. Esse motivo melódico pode ser extraído da sucessão de intervalos de terças e sextas da linha superior (Fig. 17). Também a linha superior de toda a 2ª Seção - vozes soprano e intermediária - segue com a melodia composta, conforme ilustra a Figura 16 anterior.

---

<sup>65</sup> KENNAN, Kent. Op. cit. 1999, p. 10.

Denomina-se *melodia composta* quando, em uma única linha melódica, duas ou mais vozes são ouvidas alternadamente, produzindo, dessa forma, um resultado harmônico mais completo. Ocorre frequentemente em obras para instrumentos de cordas sem acompanhamento.

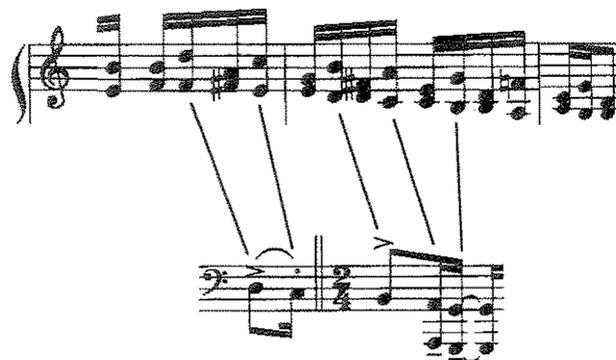


Fig. 17 Motivo melódico inicial do Bloco 2, no baixo.

Importante observar que, o Bloco 1 (Fig. 14, p. 107), a cada ocorrência, inicia um tom acima. Isso acarreta um aumento na sua extensão, já que sempre acaba no mesmo ponto. Esse processo termina no comp. 20, ao atingir o grau de partida mais agudo, e com isso a maior extensão. Cada nova ocorrência desse episódio está reforçada ainda com a indicação de *sf*.

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

O tratamento torna-se polifônico. O aspecto melódico sobressai já no início da Seção. As três vozes iniciais apresentam linhas melódicas maiores. A extensão das frases melódicas aumenta gradativamente até o compasso 37, a partir do qual começa a reduzir e a receber fragmentos melódicos na voz superior. A partir do comp. 41, o tratamento harmônico está conjugado ao maior uso dos fragmentos melódicos. Esses aparecem em registros mais agudos, e construídos cada vez a intervalos descendentes maiores (Fig. 18).

Mesmo tempo  
(L'istesso tempo)

30  
*espressivo - simples*  
*p*

34  
*crescendo*

38  
*pp*  
*p*  
*cresc.*  
*poco il poco stent.*

41  
*cresc. sempre*

44

Fig. 18 3ª Seção – Média-Análise

———— Frases

\*\*\*\*\* Fragmentos melódicos

4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

Do início da Seção ao compasso 50, na linha superior, o aspecto melódico volta a se interligar ao aspecto rítmico. Nesse mesmo trecho os baixos ainda procuram manter a linha melódica inicial da 3ª Seção. Porém, ao chegar no compasso 51 a melodia

sucumbe ao padrão rítmico do início da obra. A partir do comp. 52, reaparece o Bloco 1 da Fig. 14 (p. 107) anterior, iniciando em registro agudíssimo e preparando o retorno à Parte A.

5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

A média-análise melódica é idêntica à da 2ª Seção.

6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a repetição do material encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1).

**HARMONIA- (Média-análise)**

1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

A superposição dos materiais nas duas linhas superior e inferior dirige-se para Dó como centro principal. A utilização do fá natural em alternância com o fá # sugere uma conjugação entre as escalas de Dó M e de Dó Lídio. Essa mistura faz com que não se possa afirmar a obra como exclusivamente tonal ou modal. O próprio compositor, em entrevista subsequente, qualifica a mesma como tonal-modal.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Vide Entrevista, p. 298.

2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

A conjugação entre as escalas de Dó M e Dó Lídio permanece, sempre se dirigindo ao Dó como centro principal. O uso das escalas pentatônica e de tons inteiros obedece à divisão anteriormente citada (Fig. 14, p. 107), pois essas escalas ocorrem sempre na voz inferior e durante o Bloco 1. Também se pode observar que a direção para o Dó como centro principal é parte integrante do Bloco 2 (Fig. 14), pois finaliza sempre o movimento descendente dos fragmentos melódicos contidos nesse bloco, na voz inferior. Dessa forma, assim como a melodia, a harmonia está intrinsecamente ligada ao desenho rítmico da Seção.

Também o *stretto* rítmico final (comp. 27 a 29) é formado por resquícios desses dois blocos, pois, a linha superior apresenta um fragmento do Bloco 2, enquanto a linha inferior constrói intervalos harmônicos com as notas da escala pentatônica presente no Bloco 1 (Fig. 19).

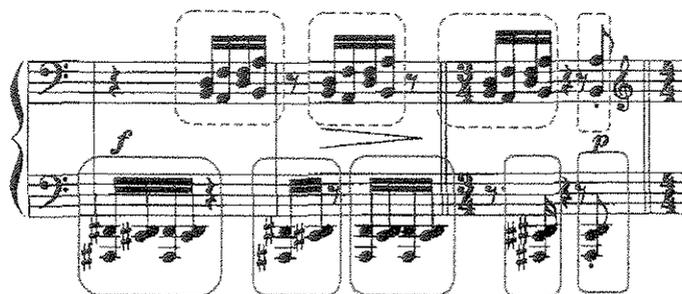


Fig. 19 Blocos 1 e 2 presentes no *stretto* rítmico final.

—— Bloco 1  
..... Bloco 2

3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

Nessa Seção há uma divergência harmônica do centro Dó. A polifonia a três vozes inicia a Seção a partir de Dó (comp. 30 a 32), seguindo para Fá e Sib (comp. 32 a 35), em movimento ascendente. O movimento descendente parte do Si (anacruse do comp. 35) sugerindo Sol como centro. A escala de tons inteiros, desde o início da Seção, acompanha essas transposições na voz intermediária, e, no compasso 38, passa a integrar os baixos. O ritmo harmônico acelera, à medida que se aproxima o final da Seção (Fig. 20).

The image shows a musical score for piano, measures 41 to 45. The score is written in treble and bass clefs. Measure 41 starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef has a melodic line with notes G4, A4, B4, C5, and D5. The bass clef has a bass line with notes G3, A3, B3, C4, and D4. The tempo marking 'cresc. sempre' is written below the bass line. Measure 42 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and D5, and a bass clef with notes G3, A3, B3, C4, and D4. The tempo marking '8va' is written above the treble clef. Measure 43 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and D5, and a bass clef with notes G3, A3, B3, C4, and D4. The tempo marking '8va' is written above the treble clef. Measure 44 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and D5, and a bass clef with notes G3, A3, B3, C4, and D4. The tempo marking '8va' is written above the treble clef. Measure 45 has a treble clef with notes G4, A4, B4, C5, and D5, and a bass clef with notes G3, A3, B3, C4, and D4. The tempo marking '8va' is written above the treble clef. The notes 'LÁ' and 'MI' are written above the treble clef in measures 41 and 43 respectively. The notes 'LÁ' and 'RÉ DÓRICO' are written above the bass clef in measures 44 and 45 respectively. The notes 'LÁ' and 'MI' are written below the bass clef in measures 44 and 45 respectively.

Fig. 20 3ª Seção – Ritmo harmônico.

O tratamento polifônico anterior transforma-se em harmônico a partir do comp. 40. A linha melódica principal encontra-se na voz do soprano, e transfere-se para o

baixo no compasso 45. O último baixo da Seção – Dó em intervalo de oitava - é atingido por uma redução rítmica do motivo inicial em Ré Dórico. Recupera o Dó como centro principal e estabelece o campo harmônico para a nova Seção, o Desenvolvimento.

#### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

No início o modo Ré Dórico predomina (comp. 46 a 50) empregando os baixos do compasso 45 (3ª Seção) na linha superior, em forma de acordes. Porém, já nos compassos 46 e 47 o baixo Dó assume maior importância como centro, surgindo com figuras de maior duração, tentando estabelecer uma nota pedal. No compasso 51, o centro Dó efetivamente recupera sua função como centro principal. No entanto, o modo predominante nas duas linhas é o Dó Mixolídio.

A partir do compasso 52, a harmonia volta a se interligar ao elemento rítmico, como nas primeiras duas Seções. Ocorre a apresentação do Bloco 1 (Fig. 14, p. 107) a partir do registro agudíssimo, por toda a extensão do teclado. O material retoma a alternância entre as escalas de Dó M (fá natural) e Dó Lídio (fá #), em paralelo com o uso da escala pentatônica no baixo. Ao final, a escala de tons inteiros restabelece completamente o Dó como centro principal, e enuncia a Reexposição da Parte A.

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

A média-análise harmônica dessa Seção é idêntica à da 2ª Seção.

#### 6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a repetição do encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1).

## **SONORIDADE - (Média-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 6 – Introdução

Não há contrastes significativos na textura dessa Seção. O ritmo é o elemento dominante. Para que se inicie a obra com o caráter humorístico sugerido pelo compositor (indicação do andamento: “*Com humor*”), torna-se necessário evidenciar bem os apoios rítmicos, assim como valorizar as indicações de dinâmica (*p*, *cresc.* e *f*) e de articulação (*staccato* sempre). A única ligadura apresentada nesse trecho encontra-se como ornamentação, anterior à cadência de 5<sup>as</sup> paralelas. Essa cadência em intensidade forte produz um efeito percussivo e de término do trecho.

### 2ª Seção: compassos 6 (anacruse) a 29 - Exposição – Parte A

A textura se mantém como na Introdução, e assim como os aspectos melódicos e harmônicos, está interligada ao elemento rítmico. Os contrastes na sonoridade ocorrem de acordo com a alternância entre os Blocos 1 e 2 (Fig. 14, p. 107). Assim, cada vez que o Bloco 1 ocorre e se expande, a sonoridade aumenta. O ponto culminante da Seção acontece no compasso 20, onde o intervalo de 6<sup>a</sup> M (si-sol#) é o ponto de partida. A redução de intensidade acontece ao final do trecho, dos compassos 27 a 29.

### 3ª Seção: compassos 30 a 45 - Exposição – Parte B

Nessa Seção a melodia se sobrepõe ao elemento rítmico. A polifonia existente permite maior liberdade rítmica. O movimento das vozes em conjunto com a dinâmica

indicada procuram a expressão. À medida que se aproxima do final (comp. 40), assume um caráter cada vez mais dramático, forte. A sonoridade se amplia ao final, tal como na Seção anterior. No compasso 45, a linha superior sofre uma breve redução na intensidade, enquanto os baixos devem ainda se manter em intensidade forte (Fig. 20, p. 117). A redução na dinâmica então se resume a um compasso (comp. 45).

#### 4ª Seção: compassos 45 (anacruse) a 56 – Desenvolvimento

Nessa Seção acontece o ponto culminante do movimento. Assim como nas anteriores, o trecho inicia a partir de um *cresc. e accel.*, chega ao ápice (comp. 51) e retorna (*dim. e rall.* – comp. 54). No início, a textura favorece o incremento da intensidade, pois é produzida pela sucessão de acordes de quatro notas em movimento paralelo aos baixos, também apoiados. A partir do compasso 52, os intervalos de terças e sextas sucessivos acompanhados pela escala pentatônica na voz inferior também estão em *staccato*. Esse fato, juntamente com a dinâmica indicada, contribuem para a redução de atividade ao final do trecho.

#### 5ª Seção: compassos 56 (anacruse) a 79 - Reexposição – Parte A

A média-análise com relação à sonoridade dessa Seção é idêntica à da 2ª Seção.

#### 6ª Seção: compassos 80 a 81 - Codeta

O material da Codeta é a repetição do encontrado nos compassos 5 e 6 (final da Introdução – Seção 1). A 6ª Seção juntamente com a Introdução apresentam, como contraste em relação às demais, o fato de que terminam em intensidade forte.

## SÍNTESE

A média-análise do primeiro movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, *Com Humor*, possibilita compreender cada uma de suas Seções do ponto de vista de seus segmentos ou unidades maiores. Mostra como as linhas superior e inferior estão relacionadas, e também as conexões entre os quatro elementos: Ritmo, Melodia, Harmonia e Sonoridade.

Seguindo a metodologia de análise proposta por John White, verifica-se, dentre os quatro elementos: Repetição, Desenvolvimento, Variação e Uso de Novo Material – qual é dominante no processo gerador da composição. Também se observam os contrastes existentes em cada Seção. Com essas informações é possível encontrar o balanço entre os estados de repouso e de tensão na obra.

No primeiro movimento o ritmo é o elemento dominante. A melodia, a harmonia e a sonoridade estão subordinadas ao aspecto rítmico intrinsecamente, com exceção da 3ª Seção. Essa Seção intermediária produz um grande contraste, por evidenciar a melodia sobre os outros elementos. Com o tratamento polifônico das vozes, traz o caráter mais expressivo e cantado.

A partir das observações efetuadas a respeito do fator tensão-repouso em cada Seção, é possível traçar o gráfico da Fig. 21 a seguir. Nesse gráfico, o fator tensão-repouso (eixo Y) está em função da seqüência de compassos (eixo X).

## GRÁFICO TENSÃO-REPOUSO

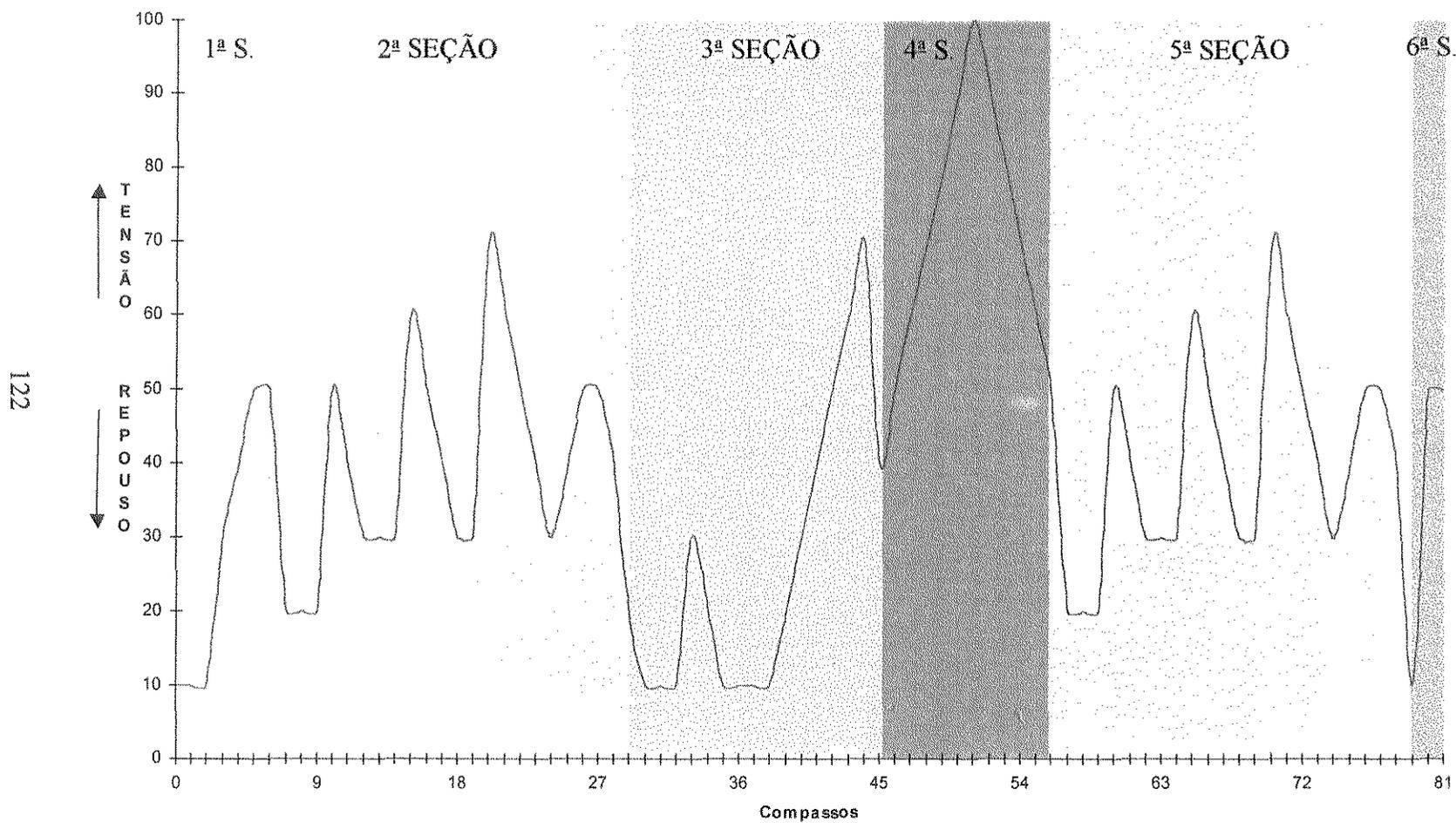


Fig. 21 Gráfico do fator tensão-reposo verificado a partir da média-análise do primeiro movimento – *Com Humor*.

Do gráfico, nota-se facilmente que o ponto culminante de tensão acontece na 4ª Seção – Desenvolvimento – especificamente no compasso 51, no acorde de seis sons, em mínimas. O movimento inicia em repouso e termina a um nível de tensão média. As porções do gráfico, onde estão representadas as 2ª e 5ª Seções possuem curvas de mesmo comportamento. Isso se explica devido à 5ª Seção ser a Reexposição da Parte A, contida na 2ª Seção anterior. Como suas curvas são idênticas, possuem, no gráfico da Figura 21, a mesma cor de fundo. Nessas Seções encontram-se três picos crescentes de tensão seguidos por um pico de tensão menor. Os primeiros três picos representam as sucessões de intervalos de 3<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup>, que, a cada vez que ocorrem, estão ampliadas em extensão, iniciam em intervalos mais agudos e com maior intensidade (os quatro elementos: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade interligados). Conforme indica a Fig. 14 anterior (p. 107), são as ocorrências do Bloco 1. O quarto pico, de menor nível de tensão, representa o término das Seções (comp. 25-29 e 75-79), onde ocorre a superposição dos dois blocos da Fig. 14, aliado ao breve incremento na intensidade (*<f*), e redução (*>p*) subsequente da mesma.

O gráfico expõe o contraste produzido pela Parte B (3ª Seção), iniciada em repouso, e crescendo em direção ao final. Há uma queda brusca na tensão no compasso 45, que volta a um nível menor, porém não igual ao do início do trecho. Isso se explica pela busca do repouso se resumir ao espaço de um compasso (45), com a redução da intensidade na linha superior.

Tal como indicado anteriormente, o Desenvolvimento (4<sup>a</sup> Seção) apresenta curva simétrica, com ponto mais alto exatamente no meio (6<sup>o</sup> compasso entre os onze que formam a Seção).

Do gráfico conclui-se que o fator tensão-repouso confirma a divisão em Seções previamente realizada para análise do movimento. Todas as Seções, com exceção da 6<sup>a</sup> (Codeta, resumida a 2 compassos) iniciam em níveis menores de tensão, evoluindo para níveis maiores. As Seções 2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> iniciam suas curvas em níveis mais baixos, atingem pontos altos, e retornam para níveis menores de tensão. As Seções 1<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> apresentam, em sua conclusão, o mesmo material, a cadência formada pela seqüência de 5<sup>as</sup> paralelas. Por isso suas curvas finalizam em níveis equivalentes de tensão.

## 2.1.3 PRIMEIRO MOVIMENTO: COM HUMOR – MICRO-ANÁLISE

### 1. Classificação dos Motivos Básicos

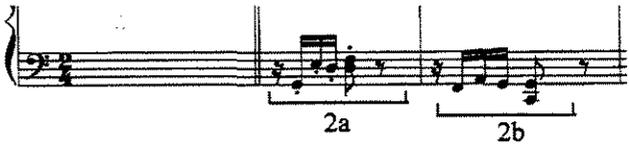
<p>Motivo 1 c. 1/2 - 2/3 (voz superior)</p>	
<p>Motivo 2 c. 2/3 (voz inferior) Fragmentos melódicos: 2a e 2b</p>	
<p>Motivo 3 c. 11/12 - 16/17 - 61/62 - 66/67 (voz inferior)</p>	
<p>Motivo 4 c. 11/13 - 16/18- 61/63- 66/68 (voz superior)</p>	
<p>Motivo 5 Escala pentatônica c. 6/7 (voz inferior)</p>	
<p>Motivo 6 Escala de tons inteiros (voz inferior) c. 8 e 58</p>	

Tabela 1 Motivos Básicos do primeiro movimento *Com Humor*

## 1.1 Variações dos Motivos Básicos

<p>Motivo 1.1 c. 3/5 - Variação por seqüência - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 1.2 c. 6/8 - 56/58 - Variação por seqüência - Variação intervalar - Com supressão da anacruse e do primeiro tempo</p>	
<p>Motivo 1.3 c. 8 - 58 - Fragmento - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 1.4 c. 10/11 - 60/61 - Variação por seqüência - Variação intervalar - Com supressão da anacruse e do primeiro tempo</p>	
<p>Motivo 1.5 c. 15/16 - 65/66 - Variação por seqüência - Variação intervalar - Com supressão da anacruse e do primeiro tempo</p>	
<p>Motivo 1.6 c. 20/21 - 70/71 c. 21/23 - 71/72: transposto uma oitava abaixo c. 23 - 73: fragmento - - - e transposto duas oitavas abaixo - Variação por seqüência - Variação intervalar - Com supressão da anacruse e do primeiro tempo</p>	

<p>Motivo 1.7 c. 35/37</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação rítmica: ampliação e inserção de quiálteras</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação intervalar</li> <li>- Variação no registro (2 oitavas acima)</li> </ul>	
<p>Motivo 1.8 c. 52/54</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto 2 oitavas acima</li> <li>- Variação intervalar</li> <li>- Variação por seqüência</li> </ul>	
<p>Motivo 1.9 c. 54/56</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto 1 oitava acima</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Omissão da anacruse e do primeiro tempo</li> </ul>	

Tabela 2 Variações do Motivo 1

<p>Motivo 2.1 (2a.1 e 2b.1) c. 4/5 (voz inferior)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação rítmica (deslocamento para outra pulsação do compasso)</li> <li>- Variação intervalar (fã #)</li> </ul>	
<p>Motivo 2a.2 c. 9 e 59</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposto uma oitava abaixo</li> </ul>	
<p>Motivo 2b.2 c. 12/13 - 17/18 - 62/63 - 67/68</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação intervalar</li> </ul>	

<p>Motivo 2b.3  c. 14/15 - 19/20 - 64/65 - 69/70  - Fragmento (resíduo)</p>	
---	--

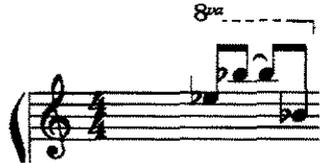
Tabela 3 Variações do Motivo 2

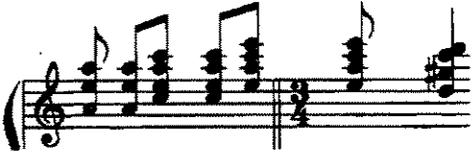
<p>Motivo 3.1  c. 13/14 - 18/19 - 63/64 - 68/69  - Variação rítmica (desenho)  - Inserção de intervalos  - Variação na articulação</p>	
--	--

Tabela 4 Variações do Motivo 3

<p>Motivo 4.1  c. 13/15 - 18/20 - 63/65 - 68/70  - Fragmento</p>	
<p>Motivo 4.2  c. 9/10 - 59/60  - Fragmento</p>	
<p>Motivo 4.3  c. 23/25 - 73/75: completo  - Variação intervalar- fã # e fã ♭  - Transposto uma oitava abaixo</p>	
<p>Motivo 4.4  c. 25/26 - 75/76: fragmento  - Variação intervalar- fã # e fã ♭  - Transposto uma oitava abaixo</p>	
<p>Motivo 4.5  c. 27; 28 e 29 - 77; 78 e 79  - Fragmento  - Transposto uma oitava abaixo</p>	

<p>Motivo 4.6 c. 29 e 79 - Fragmento - Transposto uma oitava abaixo</p>	
<p>Motivo 4.7 c. 30/31 - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (fã ♯) - Inserção da anacruse - Motivo está em Dó</p>	<p>Mesmo tempo (L'istesso tempo)</p> 
<p>Motivo 4.8 c. 31 - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (5ª ascendente e 8ª descendente)</p>	
<p>Motivo 4.9 c. 30/32 (voz inferior) - Variação rítmica: ampliação e imitação - Variação intervalar (fã ♯) - Inserção da anacruse - Transposto e em oitavas</p>	
<p>Motivo 4.10 c. 32/33 (voz superior) - Variação rítmica: ampliação - Variação na articulação - Inserção da anacruse - Transposto para Fá</p>	
<p>Motivo 4.11 c. 33/34 (voz tenor) - Fragmento em sib - Variação rítmica: ampliação - Inserção da anacruse</p>	

<p>Motivo 4.12 c. 34 - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (5ª ascendente e 8ª descendente)</p>	
<p>Motivo 4.13 c. 33/34 (voz superior) - Variação rítmica: ampliação - Inserção da anacruse - Transposto para Sib</p>	
<p>Motivo 4.14 c. 34 (voz tenor) - Variação rítmica: ampliação e diferente desenho rítmico - Inserção da anacruse - Transposto para Mib</p>	
<p>Motivo 4.15 c. 37 (voz inferior)/ 38(voz superior) - Variação rítmica: ampliação - Transposto para Mi</p>	
<p>Motivo 4.16 c. 38 - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (5ª ascendente)</p>	
<p>Motivo 4.17 c. 38/39 - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 4.18 c. 39 (voz intermediária) - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (dó #)</p>	

<p>Motivo 4.19 c. 39/40 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar (8ª descendente) - Variação rítmica: ampliação</p>	
<p>Motivo 4.20 c. 40 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar (9ª descendente) - Variação rítmica: ampliação</p>	
<p>Motivo 4.21 c. 40/41 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar (9ª descendente) - Variação rítmica: ampliação</p>	
<p>Motivo 4.22 c. 41/42 (voz superior) - Variação rítmica: ampliação - Variação no tratamento dos intervalos: harmonizados em acordes de três e quatro sons - Transposto para lá m</p>	
<p>Motivo 4.23 c. 42/43 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar (9ª descendente) - Variação rítmica: ampliação</p>	
<p>Motivo 4.24 c. 43/44 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar - Variação rítmica: ampliação</p>	
<p>Motivo 4.25 c. 44/45 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar - Variação rítmica: ampliação</p>	

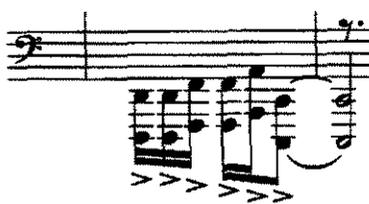
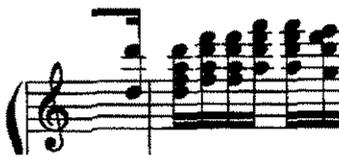
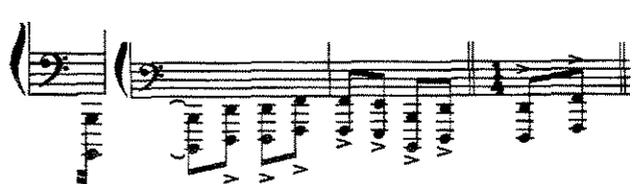
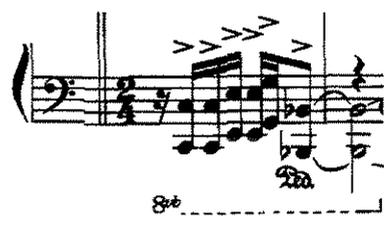
<p>Motivo 4.26 c. 45/46 (voz inferior) - Variação intervalar melódica (intervalo de 6ª descendente ao final) - Variação na articulação - Inserção da anacruse - Transposto para Ré</p>	
<p>Motivo 4.27 c. 45/48 (voz superior) - Variação no tratamento dos intervalos: harmonizados em acordes de três e quatro sons em movimento paralelo - Transposto para ré</p>	
<p>Motivo 4.28 c. 46/47 - Fragmentos transpostos - Variação no tratamento dos intervalos: harmonizados em acordes de três sons em movimento paralelo</p>	
<p>Motivo 4.29 c. 47/50 (baixos em oitavas) - Variação rítmica: ampliação - Variação por seqüência - Variação intervalar (intervalo descendente: fá-mi) - Variação na articulação (síncope inicial) - Transposto para Si</p>	
<p>Motivo 4.30 c. 51 (baixos) - Inserção da anacruse - Variação intervalar (sib ao final) - Transposto para Dó Mixolídio</p>	

Tabela 5 Variações do Motivo 4

<p>Motivo 5.1 c. 10/11 – 60/61 - Variação rítmica: ampliação e omissão da pausa de colcheia</p>	
<p>Motivo 5.2 c. 15/16 – 65/66 - Variação por seqüência - Variação no grau inicial da escala - Variação rítmica por redução ao final – semicolcheias lá# e sol #</p>	
<p>Motivo 5.3 c. 20/26 - 70/76 - Variação por seqüência</p>	
<p>Motivo 5.4 c. 27/28 – 77/78 - Variação no tratamento da escala: intervalos de 6ª e 2ª harmônicos formados com os graus da escala pentatônica</p>	
<p>Motivo 5.5 c. 29; 79 - Variação no tratamento da escala: intervalos de 5ª e 2ª harmônicos formados com a escala pentatônica</p>	

Tabela 6 Variações do Motivo 5

<p>Motivo 6.1 c. 56 - Variação de registro (oitava abaixo) e escala de tons inteiros em oitavas</p>	
---	--



## SÍNTESE

O primeiro movimento da *Sonatina para Piano – Com Humor* apresenta 6

Motivos formadores assim distribuídos em variações:

MOTIVO	Nº DE VARIAÇÕES	TIPOS DE VARIAÇÕES
1	9	- Intervalares; - Por seqüência; - Em fragmentos; - Rítmicas (ampliação, inserção de quiálteras, supressão da anacruse e deslocamento para outra pulsação do compasso); - Transposições
2a	2	- Rítmica (deslocamento para outra pulsação do compasso); - Transposição
2b	3	- Rítmica (deslocamento para outra pulsação do compasso); - Intervalar; - Em fragmento
3	1	- Rítmica (desenho); - Inserção de intervalos; - Variação na articulação
4	30	- Em fragmentos; - Intervalares; - Transposições; - Rítmicas (ampliação, imitação, inserção da anacruse, diferenças no desenho rítmico); - Melódicas - Variações na articulação; - Variações por preenchimento harmônico dos intervalos;
5	5	- Por seqüência; - Rítmicas (ampliação, redução, diferenças no desenho rítmico); - Variações no tratamento da escala
6	7	- Transposições; - Rítmicas (ampliação); - Melódicas; - Em fragmentos; - Variações na articulação

Tabela 8 Motivos e variações do primeiro movimento *Com Humor*

Do quadro anterior observa-se que o Motivo 4 é o que apresenta maior número (30) e tipos de variações. O Motivo 1, apesar de introduzir a obra, possui menor número de variações (9). Está modificado ritmicamente somente uma vez (Motivo 1.7– comp. 35

a 37). Como conserva sua característica rítmica praticamente inalterada durante as Seções 1, 2, 4, 5 e 6 <sup>67</sup>, faz com que o ritmo seja o elemento predominante, e impregna o movimento com sua pulsação viva e dançante. Isso já vem proposto pela própria indicação do compositor sobre o andamento, sinalizado através das palavras “*Com humor*”.

O menor número de variações do Motivo 1 pode ser também explicado segundo as orientações de Schoenberg:

*“A variedade não deve jamais obscurecer a lógica ou a compreensibilidade: esta última requer, ao contrário, a limitação da variedade, especialmente se as notas, acordes, formas-motivo e contrastes se sucederem de forma rápida. A rapidez é um obstáculo à percepção de uma idéia e, desse modo, as peças em tempo rápido exibem um grau menor de variedade.”* <sup>68</sup>

O Motivo 3 pode ser encarado como uma variação do Motivo 1 ou mesmo do Motivo 1.1 (Fig. 22).

The figure displays three musical staves. The top staff, labeled 'Motivo 1', is in treble clef and shows a sequence of notes with a specific rhythmic pattern. The middle staff, labeled 'Motivo 1.1', is also in treble clef and shows a variation of the first motif. The bottom staff, labeled 'Motivo 3', is in bass clef and shows a further variation. Arrows point from the notes in Motivo 1 and Motivo 1.1 down to the corresponding notes in Motivo 3, illustrating how Motivo 3 is derived from the other two.

Fig. 22 O Motivo 3 como variação dos Motivos 1 e 1.1

<sup>67</sup> Vide p. 79 (Seções).

<sup>68</sup> SCHOENBERG, Arnold. Op. cit. 1991, p. 47.

Nesse caso o Motivo 3 seria uma variação rítmica por ampliação dos anteriores, com supressão dos intervalos intermediários (3<sup>as</sup>) e das notas formadoras dos intervalos de 6<sup>as</sup>.

No entanto, optou-se por classificá-lo como Motivo Básico, pois é a célula introdutória e de conclusão do terceiro e último movimento - *Cadenza*.

Também as escalas pentatônica e de tons inteiros foram classificadas como Motivos Básicos, uma vez que aparecem com frequência, seja como simples repetição, ou modificadas, em variações.

Cabe aqui ressaltar ainda o uso da cadência formada pela seqüência de 5<sup>as</sup> paralelas (Fig. 23).



Fig. 23 Cadência

Ao término da 1<sup>a</sup> Seção (comp. 5 e 6) e ao final do primeiro movimento a cadência reafirma o centro principal Dó.

Através da Micro-Análise percebe-se que o compositor utiliza células ou motivos básicos determinados e elabora variações em torno dos mesmos. Isso caracteriza um estilo de composição bastante difundido, podendo ser encontrado em obras do barroco ao séc XX. A conexão entre os motivos e suas variações preenche os requisitos da lógica, coerência e compreensibilidade e estão de acordo com a necessidade do contraste, variação e fluência da apresentação.

#### 2.1.4 PRIMEIRO MOVIMENTO: COM HUMOR – SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

O primeiro movimento da *Sonatina* possui caráter predominantemente rítmico, uma vez que mantém o mesmo desenho rítmico inicial por todo o movimento, com exceção da Seção 3 (comp. 30-45). Os conjuntos de semicolcheias em contratempo com a voz inferior estabelecem um *moto-perpétuo* bem característico de uma *Toccata*, o que justifica a denominação *Piccola Toccata* indicada pelo próprio compositor junto ao andamento.

Já nas duas primeiras Seções (comp. 1 a 29) fica evidente o caráter rítmico da obra. No primeiro compasso há uma indicação de acento no segundo intervalo de 3<sup>a</sup>. Esse intervalo compõe o segundo tempo do compasso, e inicia a sucessão de terças descendentes do Motivo 1 principal. Assim, cada vez que o Motivo 1 se repete, há um apoio maior nesse intervalo. Os primeiros tempos de cada compasso também devem ser apoiados, para que as mudanças de fórmulas de compasso sejam bem compreendidas, e a eventual quebra da quadratura rítmica fique clara ao ouvinte, como acontece no compasso 11 (fórmula 5/8 em substituição a 2/4). Como o toque é *staccato*, saltitante, não há o uso de pedal durante essas Seções. Deve-se tocar de forma livre, solta, como que brincando com o teclado.

Na Introdução, o movimento inicia em *p* e cresce para o *f* à medida que se dirige para os registros mais graves (comp. 5 e 6). Deve-se seguir a dinâmica de acordo com o Gráfico da Fig. 21 anterior (p. 122). Nesse Gráfico é possível observar que, nas 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>

Seções há uma seqüência de picos de intensidade crescente. Isso denota que, a cada ocorrência da sucessão descendente de intervalos de terças e sextas deve-se reforçar a dinâmica, iniciando sempre com um *sf* maior. Sendo assim, na 2ª Seção a tensão é crescente até atingir o último *sf* (comp. 20 - *sff*) a partir do sol# na linha superior. Começa a decrescer, e quando retorna aos registros mais graves (comp. 25) volta a aumentar (até o comp. 27) para, logo em seguida, em um espaço de dois compassos, concluir em *p*.

O estudo de mãos separadas é indispensável. Aconselha-se também o estudo das duas vozes na linha superior, bem como, da melodia composta formada por essas vozes (Fig. 16, p. 112) separadamente.

Para a igualdade rítmica, é imprescindível nas Seções 1, 2, 4, 5 e 6, utilizar o auxílio do metrônomo, sempre partindo de uma andamento lento, com a colcheia ou a semínima como medida de tempo, e, gradativamente, acelerar em direção ao andamento proposto.

Na 3ª Seção deve-se evidenciar o elemento melódico, expressivo. Para isso, pode-se interpretar de forma mais livre, cantada. Dado o caráter polifônico do trecho, é fundamental o estudo de cada uma das vozes individualmente, ou mesmo o estudo de combinações entre elas, duas a duas. Há bastante uso do pedal, como indicado na partitura em anexo.

A 3ª Seção inicia em *p*. No compasso 38 (*pp*) pode-se empregar o pedal esquerdo (*una corda*), a fim de se obter uma nova sonoridade e sinalizar o início de nova

gradação para o *crescendo* posterior. A partir do compasso 40, o andamento é refreado aos poucos (*poco a poco stentato*<sup>69</sup>) e a intensidade ressurgente. A sonoridade cada vez mais grandiosa paralelamente ao andamento sempre refreado, produzem um caráter de alta dramaticidade até atingir o compasso 45, onde há uma brusca redução de tensão (Gráfico da Fig. 21, p. 122), com o fechamento da frase na linha superior.

O Desenvolvimento inicia em *p* e, no curto espaço de 5 compassos (comp. 47 a 51), há uma ampliação gradativa de intensidade até o acorde em mínimas do comp. 51, que deve ser executado com ampla e máxima sonoridade. Esse acorde em mínimas do comp. 51 é o ponto culminante em tensão de todo o primeiro movimento. A partir de então, o tempo é retomado já no compasso seguinte (52), ainda em intensidade *f*. Aos poucos volta-se a reduzir a sonoridade (*dim.* – comp. 54), e conseqüentemente diminuir a tensão. A indicação do *rall.* (comp. 54) contribui para essa redução na tensão e produz o contraste do último compasso da Seção (comp. 56), *a tempo*, que prepara o início da Reexposição da Parte A, em *p*.

Como a 5ª Seção é a Reexposição exata da Parte A, a interpretação deve seguir as orientações anteriormente expostas.

A cadência construída pela seqüência de 5<sup>as</sup> paralelas (comp. 5 e 6 – Introdução), deve ser executada com toque firme, *f*, em caráter percussivo. O sol da *appoggiatura* inicial é bem apoiado e ligado ao fá e si subseqüentes. O si é *staccato*, leve, e para

---

<sup>69</sup> Vide 56, p. 86.

facilitar a execução e garantir esse efeito, recomenda-se tocar esse si final com a mão esquerda (Fig. 24).

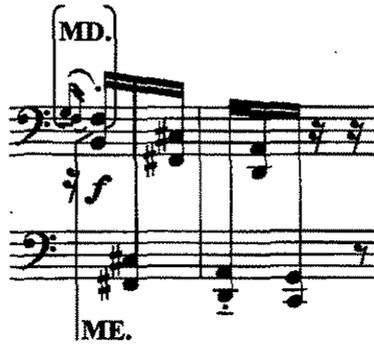


Fig. 24 Sugestão de execução.

Quando essa cadência ocorre ao final, na Codeta (comp. 80-81), há um reforço na sonoridade indicado pelos acentos em cada intervalo de 5<sup>a</sup>. A sonoridade é firme com rigor, o que vem a intensificar o contraste da dinâmica anterior (*p* – comp.79) e produzir um efeito percussivo de maior intensidade para concluir o movimento.

## **2.2. SEGUNDO MOVIMENTO: *INVENÇÃO***

## 2.2.1 SEGUNDO MOVIMENTO: INVENÇÃO – MACRO-ANÁLISE

O movimento está dividido em três Seções:

- 1ª Seção (Fig. 25): compassos 1 a 24      Exposição
- 2ª Seção (Fig. 26): compassos 24 a 45      Desenvolvimento
- 3ª Seção (Fig. 27): compassos 45 a 69      Reexposição

\*\*\*\*\*

The image displays a musical score for the first section (Exposition) of the second movement, measures 1 to 24. The score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music is in 3/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. The score includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte), and articulation marks like slurs and accents. The measures are numbered at the beginning of each system: 1, 5, 9, 13, 17, and 21.

Fig. 25 1ª Seção – EXPOSIÇÃO

The musical score consists of five systems of piano music. The first system (measures 25-28) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'p' (piano) and 'espressivo'. A small 'accel.' marking is present in the first system. The second system (measures 29-32) includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The third system (measures 33-36) continues the intricate melodic and harmonic development. The fourth system (measures 37-40) features a 'rall.' (ritardando) marking. The fifth system (measures 41-44) concludes the section with a 'cresc.' marking. The score is heavily annotated with fingerings (numbers 1-5) and articulation marks (accents, slurs, and phrasing slurs).

Fig. 26 2ª Seção – DESENVOLVIMENTO

The image displays a musical score for piano, consisting of six systems of staves. The first system begins at measure 40 and includes the tempo marking "a tempo". The second system starts at measure 50 and features the marking "espressivo". The score continues through measures 54, 58, 62, and 66. The final system ends at measure 69 and includes the markings "ritacca molto" and "III Tempo". The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings.

Fig. 27 3ª Seção – REEXPOSIÇÃO

## RITMO - (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

Há dois padrões rítmicos predominantes (Fig. 28). O primeiro, que compõe o Motivo Básico inicial (Motivo 7, p. 175) na voz inferior, é constituído por uma sucessão de semicolcheias ligadas, e finaliza com uma síncope. O segundo padrão rítmico, apresentado pelo Contramotivo na voz superior (Motivo 8, p. 175), contém figuras de valores maiores e gradativos, e também conclui com uma síncope com 1 tempo inteiro de duração. Assim os dois motivos terminam com síncofes e figuras de valores maiores.

The image shows a musical score for piano in 2/4 time. The upper staff is labeled 'Motivo 8: Contramotivo' and the lower staff is labeled 'Motivo 7'. Both staves begin with a piano (*p*) dynamic marking. Motivo 7 consists of a sequence of eighth notes in the bass clef, with a final note marked with a circled 'h' (síncope). Motivo 8 consists of a sequence of notes in the treble clef, including quarter and eighth notes, with a final note marked with a circled 'h' (síncope). The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks.

Fig. 28 Padrões rítmicos predominantes.

Também os dois padrões iniciam em anacruse. O Motivo 7 parte da anacruse para o segundo tempo do compasso, e o Motivo 8, para o primeiro tempo forte do compasso.

O Motivo Básico (Motivo 7) e o Contramotivo (Motivo 8) se alternam durante a Seção nas duas linhas superior e inferior, tal como indica a Fig. 29.

The musical score consists of four systems of piano music. Each system has a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with some measures containing fingering numbers (1-5) and dynamic markings such as *p* and *expressivo*. The motifs are indicated by solid lines for Motivo 7 and dashed lines for Motivo 8. The systems are numbered 1, 5, 9, and 13.

Fig. 29      ————— Motivo 7: Motivo Básico  
                  - - - - - Motivo 8: Contramotivo

Entre essa alternância do Motivo Básico e Contramotivo existem Episódios<sup>70</sup> rítmicos, formados predominantemente por porções do Motivo ou do Contramotivo. À medida que o movimento se dirige para o final da Seção, esses Episódios tornam-se mais freqüentes, ou seja, a alternância anterior cede lugar à alternância de Episódios entre as duas vozes (Fig. 30).



Fig. 30 Episódios alternados nas vozes superior e inferior.

A unidade orgânica acontece através da alternância entre os Motivos e entre os Episódios. Não há nenhuma simetria rítmica entre as duas vozes, e também o desenvolvimento rítmico é reduzido.

<sup>70</sup> KENNAN, Kent. Op. cit. 1999, p. 134.

*Episódios* são seções derivadas de uma porção do motivo ou do contramotivo, ou até mesmo de outro material novo. Podem ser de qualquer extensão, mas freqüentemente ocupam dois a quatro compassos. O motivo, quando utilizado como base, geralmente não aparece na sua forma completa, mas em segmentos menores. Os *Episódios* são quase sempre seqüenciais. Suas funções principais são: a modulação de uma tonalidade para outra, e a interrupção de repetições demasiadas e sucessivas do motivo.

O maior contraste advém da superposição dos dois padrões rítmicos iniciais, uma vez que, enquanto o Motivo 7 se compõe de uma sucessão de valores iguais (semicolcheias), o Motivo 8 apresenta uma gradação sucessiva de valores. O menor contraste ocorre quando ritmos irregulares - quáteras - são utilizados. Isso acontece sempre dentro dos Episódios, e na voz superior (compassos 6, 10, 18 e 22).

2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

A Seção inicia com a exposição do Motivo Básico (Motivo 7) na voz superior, e do Contramotivo (Motivo 8) na voz inferior. Não há mais a alternância desses padrões rítmicos entre as vozes, mas sim, a manutenção dos mesmos nas duas linhas (Fig. 31): o Motivo Básico na superior, e o Contramotivo, na inferior. A única exceção ocorre nos compassos 29-30, onde se encontra um fragmento do Motivo Básico na voz inferior.

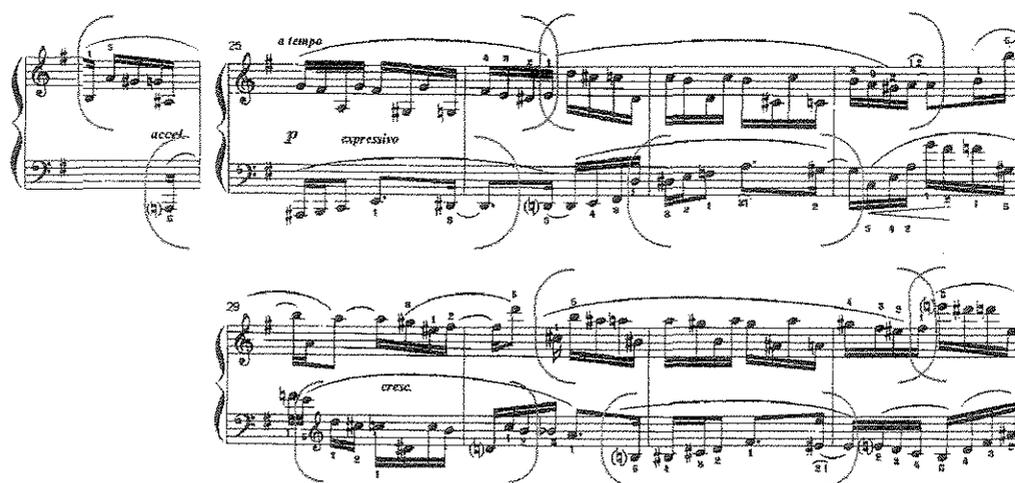


Fig. 31      - - - - - Motivo 7: Motivo Básico  
                  - - - - - Motivo 8: Contramotivo

A partir do compasso 36 (anacruse) o uso de semicolcheias sucessivas simultaneamente nas duas linhas se intensifica. Nos compassos 37 e 38 (1º tempo) esse conjunto está bem evidente. A partir do compasso 38 figuras de valores maiores começam a ressurgir na voz inferior. Ao se encaminhar para o desfecho da Seção, ocorrem novos Episódios, formados por fragmentos dos Motivos 7 e 8 e variações desses. Esses Episódios introduzem novas síncopes, as quais, juntamente com a indicação de *rall.* a partir do compasso 40, reduzem a atividade rítmica anterior. Finalmente, nos compassos 44-45, atingem-se nas duas linhas, figuras de mais longa duração. Na linha superior, especialmente, a semínima ligada à colcheia com fermata, está o valor mais alto encontrado no movimento até então.

A unidade orgânica se dá através do incremento e da redução na atividade rítmica durante o trecho. O incremento acontece à medida que se aproximam os compassos 36 a 39, onde há o uso de mais semicolcheias sucessivas e simultâneas nas duas linhas. A redução aparece do compasso 39 em diante, com a introdução de figuras de valores maiores. Não há nenhuma simetria rítmica entre as duas vozes, e também o desenvolvimento rítmico é reduzido.

Tal como na Seção anterior, o maior contraste está na superposição dos dois padrões rítmicos iniciais. Também o menor contraste está nos ritmos irregulares - quiálteras – que ocorrem tanto na figura da colcheia, quanto na da semicolcheia. As quiálteras continuam a acontecer sempre dentro dos Episódios, e, nessa Seção, nas duas vozes: na voz superior (comp. 36, 40), e na voz inferior (comp. 41, 42, 43, 44).

### 3ª Seção: compassos 45 a 69 – Reexposição

A 3ª Seção é a repetição exata da 1ª Seção até o compasso 68 (2º tempo). Aqui ocorre uma ampliação rítmica do 2º tempo do compasso 24 (Fig. 32). O compasso final, antecedido por essa ampliação rítmica nas duas vozes, refreia a atividade anterior, e fecha o movimento de forma absoluta e conclusiva, com o uso da mínima, figura de maior valor em todo o movimento.

The image displays two musical staves for piano. The top staff shows measures 24 and 46. Measure 24 is expanded rhythmically, with a bracket indicating its duration. The bottom staff shows measure 68, which is marked 'attacca subito III Tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 32 Comp. 68: Ampliação rítmica do compasso 24.

## **MELODIA- (Macro-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

Os Motivos principais de todo o segundo movimento apresentam uma linha melódica predominantemente cromática. O Motivo Básico – Motivo 7 – parte de um

intervalo de 7<sup>a</sup> menor ascendente, e segue com uma sucessão cromática descendente, interrompida por uma 7<sup>a</sup> diminuta. Esse último intervalo introduz um baixo que forma com a nota inicial grau conjunto – semitom descendente. Assim os baixos constroem uma segunda linha cromática descendente. Há então uma melodia composta<sup>71</sup>: são duas linhas melódicas em direção descendente e que obedecem à escala cromática (Fig. 33).

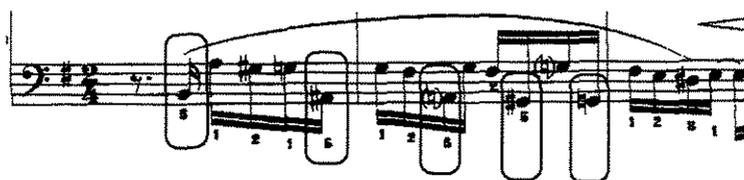


Fig. 33 Melodia composta no Motivo Básico (Mot. 7).

Já o Motivo 8 – o Contramotivo – segue a direção ascendente da escala cromática.

Tomando-se, nos primeiros compassos, os tempos fortes do Motivo Básico inicial na voz inferior, e as figuras mais longas do Contramotivo, na voz superior, é fácil observar a construção dessas linhas sobre a escala diatônica de mi menor (Fig. 34).



Fig. 34 Motivos construídos a partir da escala de mi m.

Com exceção do lá# e do sol# (notas de passagem), todas as notas que

<sup>71</sup> Vide 65, p. 112.

preenchem os intervalos nas duas linhas melódicas são encontradas na escala mencionada de mi m. Então, as linhas melódicas da Seção são derivadas sempre de uma escala diatônica, apesar de, em um primeiro momento, poderem ser consideradas cromáticas.

A Seção desenvolve-se como anteriormente exposto (Fig. 29, p. 149), através da alternância dos dois Motivos (Motivo e Contramotivo) entre as duas vozes, o que determina um contraponto inversível<sup>72</sup>. Há também o uso de Episódios. Devido a essa alternância dos Motivos sempre transpostos por inteiro, o desenvolvimento melódico é reduzido. Está mais acentuado durante os Episódios melódicos intermediários, que apresentam material novo, como intervalos de maior amplitude (comp. 8, 9, 14, 15 - voz superior).

O movimento evolui através de graus conjuntos na maior parte.

A unidade orgânica é atingida pela combinação das duas linhas melódicas, que se complementam em direções contrárias, e também pela alternância dessas linhas nas duas vozes.

O menor contraste está exatamente no movimento contrário das duas vozes. O maior contraste ocorre ao se encaminhar para o final da Seção (a partir do comp. 20), quando os intervalos se ampliam na alternância entre os Episódios, e as vozes se movimentam em direção sempre ascendente.

---

<sup>72</sup> Vide 53, p. 71.

A 1ª Seção permite observar facilmente que o aspecto melódico se sobrepõe ao aspecto rítmico. Após o primeiro compasso, não há o uso de pausas intermediárias e a ligadura é o desenho dominante.

### 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

A Seção inicia a partir do Motivo Básico (Motivo 7), agora exposto na linha superior, e o Motivo 8 (Contramotivo) defasado de 1 tempo completo em relação ao primeiro, na linha inferior. Como no início da obra, retomam a tonalidade de mi m.

Não há mais a alternância dos Motivos entre as duas vozes, mas o Motivo Básico ocorre seguidamente na linha superior, transposto para lá m (comp. 26 a 28), fá# m (comp. 30 a 32) e si m (comp. 32 a 34). O Contramotivo acompanha o Motivo Básico nessas transposições.

A partir do compasso 34, a sucessão dos Motivos transpostos nas duas vozes dá lugar ao uso de Episódios. Esses Episódios melódicos levam as linhas melódicas a registros mais agudos e ao ponto culminante em tensão de todo o segundo movimento (voz superior – comp. 35 a 38). Interessante observar, que, durante esses compassos os Episódios apresentam maior número de graus conjuntos, simultaneamente nas duas vozes, e em movimento contrário na sua maior parte (especialmente no comp. 37).

À medida que se aproxima o final da Seção, as linhas melódicas se encaminham para o registro médio do teclado, sendo que a voz inferior acompanha esse movimento através de acordes arpejados sempre em direção ascendente.

Ao final (comp. 43 a 45) as duas vozes se encaminham para a tonalidade de Si M (Dominante de mi m), através de fragmentos cromáticos do Motivo Básico e, mais uma vez, em direções opostas.

O desenvolvimento melódico é maior que na Seção anterior. A melodia se mantém como aspecto predominante do movimento. Não há pausas intermediárias, sendo essas encontradas somente ao final (comp. 45) como preparação para a retomada da 1ª Seção (Reexposição).

O menor contraste ocorre pela manutenção dos Motivos seguidos e transpostos nas duas vozes, em substituição à alternância do material entre elas. O maior contraste aparece quando, nos Episódios em registro agudo do teclado, ocorrem graus conjuntos em maior número, e não mais intervalos melódicos de maiores amplitudes, como no final da 1ª Seção.

A unidade orgânica é encontrada ao se observar que, nas duas Seções, os Motivos principais – Motivo Básico e Contramotivo – estão presentes mais no início, cedendo lugar a Episódios derivados dos mesmos, ao término de cada trecho.

### 3ª Seção: compassos 45 a 69 – Reexposição

A 3ª Seção é a repetição exata da 1ª Seção até o compasso 68 (2º tempo), onde então ocorre uma ampliação rítmica do 2º tempo do compasso 24 (Fig. 32, p. 153). O movimento termina em registro médio, e na mesma tonalidade inicial de mi m.

## HARMONIA- (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

A Seção introduz o movimento a partir da escala de mi m (Fig. 35). Durante a Seção ocorre a transposição dos Motivos para as escalas de sol m (comp. 3 a 5 e na voz inferior: comp. 8 a 10), lá m (comp. 11 a 13) e dó m (voz inferior - comp. 13 a 15).

The musical score illustrates the harmonic transpositions of motifs in the first section (measures 1 to 24). The key signature is one sharp (F#). The score is divided into four systems, each showing the piano part with treble and bass staves. The first system (measures 1-5) begins in mi m and transposes to sol m. The second system (measures 5-9) includes the instruction 'expressivo' and transposes to Dó M and Fá M. The third system (measures 9-13) transposes to lá m. The fourth system (measures 13-15) transposes to dó m. Chord symbols like 'tR Sol M', 'Ta lá m', and 'Sr sol m' are present. Fingerings and dynamics like 'p' and 'f' are also indicated.

Fig. 35 Transposições dos Motivos.

Observa-se, no trecho da Fig. 35, que a Seção inicia com as duas vozes desenvolvendo suas linhas sobre a mesma tonalidade. A partir do comp. 7, durante o primeiro Episódio intermediário, há a sobreposição de duas tonalidades diferentes (Dó M e Sol M, e logo em seguida, Dó M e lá m) que modulam para Fá M (comp. 8). A voz superior mantém essa Tônica (Fá M) até o compasso 11, enquanto a voz inferior desenvolve o Motivo Básico em sol m (Subdominante relativa de Fá M). Novamente, nos compassos 11 a 13, as duas vozes apresentam os Motivos iniciais em lá m. Já no segundo tempo do comp. 13, a linha inferior transpõe o Motivo para dó m, enquanto, a partir do compasso 15, a linha superior está sobre a escala de sol m.

No trecho seguinte (Fig. 36) a Seção encaminha-se para a Tônica inicial – mi m, através de uma seqüência de Dominantes.

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system, labeled '17', shows measures 17 through 20. It features a treble and bass staff with complex rhythmic patterns, including slurs and accents. Chord symbols 'D7' and '(D7)' are indicated below the bass staff. The second system, labeled '21', shows measures 21 through 24. It continues the musical development with similar notation, including 'accel.' and 'rall.' markings, and chord symbols 'D7', 'tR', and 't' below the bass staff. The notation includes various fingerings and articulation marks throughout both systems.

Fig. 36 1ª Seção: trecho final (comp. 17 a 24)

## 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

A Seção parte da Tônica – mi m – e transpõe os dois Motivos conjuntamente para lá m (comp. 26 a 28), fã# m (comp. 30 a 32) e sim (comp. 32 a 34). Em seguida, o Episódio desenvolve na voz superior a escala de dó# m, nas direções descendente e ascendente, até o compasso 38. A Seção caminha para a Dominante – Si M – conforme a Fig. 37, e conclui com uma Semi-Cadência, com o acorde final da Dominante na primeira inversão.

The musical score for the final section of the 2nd section (measures 33-45) is presented in three systems. The first system (measures 33-36) is marked 'si m' and 'f'. The second system (measures 37-40) is marked 'Si M' and 'Sol M', with a 'rall.' marking. The third system (measures 41-45) is marked 'D3'. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers.

Fig. 37 2ª Seção: trecho final – macro-análise harmônica.

## 3ª Seção: compassos 45 a 69 - Reexposição

A macro-análise harmônica da 3ª Seção é idêntica à da 1ª Seção.

## SONORIDADE- (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

Por todo o segundo movimento o aspecto melódico é dominante sobre os demais. A obra obedece rigorosamente ao padrão de duas vozes da *Invenção*<sup>73</sup>.

Inicia com baixa intensidade – *p* - e em registro médio do teclado. À medida que alcança a região aguda do teclado, aumenta sua intensidade, gradativamente, a cada transposição do Motivo Básico e Contramotivo. Mesmo durante a execução dos Motivos, há uma graduação interna da intensidade, que aumenta para as notas mais agudas e diminui para as mais graves.

A partir do compasso 19, há uma graduação contínua e decrescente da intensidade, que acompanha o movimento em direção aos registros mais graves e ao final da Seção. As ligaduras de menor extensão estão acompanhadas da indicação de *rall.* (comp. 20). Assim, cada ligadura de cada uma das vozes se comporta como um bloco, que possui um crescendo interno, porém, deve obedecer à redução geral da intensidade desse trecho. Isso é interrompido com a indicação de *accel.* (comp. 22) para a ligadura de maior extensão na linha superior que, subitamente, ao final, retoma o *rall.* anterior.

A 1ª Seção já induz ao caráter mais expressivo, melodioso, e de mais livre execução desse movimento. O próprio compositor adiciona ao andamento a indicação

---

<sup>73</sup> Vide p. 70.

*poco rubato*, sendo esse importante recurso de expressividade na execução, envolvendo flexibilidade na escolha do tempo dentro de um compasso, ou mesmo dentro dos Motivos e Episódios intermediários.

### 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

A 2ª Seção, inicia com intensidade baixa como a anterior, mas a linha inferior está agora em registro mais grave do teclado. A partir do compasso 27, as duas vozes se aproximam, e conjuntamente seguem para os registros agudos, sempre com maior intensidade, como indicado no compasso 29 – *cresc.*

O ponto culminante da obra está nos compassos de registros mais agudos do movimento – comp. 35 e 36. Após esse ápice em tensão, a Seção retorna a decrescer, sempre *rall.* (comp. 40), tomando cada ligadura como um bloco, tal qual mencionado no final da 1ª Seção.

O final da Seção (comp. 43 a 45) expõe fragmentos do Motivo Básico (Mot. 7), e acentua essa recordação na linha inferior com a indicação *poco cresc.* até atingir a *fermata final*.

### 3ª Seção: compassos 45 a 69 - Reexposição

A macro-análise da sonoridade da 3ª Seção é idêntica à da 1ª Seção.

## SÍNTESE

A macro-análise do segundo movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, *Invenção*, esclarece a forma geral e descreve o processo gerador desse movimento.

O termo *Invenção* usado como título desse movimento está plenamente de acordo com a forma e estilo da composição. Trata-se de uma composição contrapontística a duas vozes, que se desenvolve sobre material motivico reduzido – somente dois motivos básicos (Motivos 7 e 8) – com o uso extensivo do contraponto inversível.<sup>74</sup>

Em contraposição ao primeiro movimento da *Sonatina*, no qual o ritmo é o elemento predominante, na *Invenção*, a melodia assume o papel principal. Os demais elementos – ritmo, harmonia e sonoridade – estão sempre relacionados a ela. A linha melódica, em geral, não está construída sobre grandes contrastes rítmicos, mas sim, sobre a figura da semicolcheia, que prevalece. Os motivos básicos se alternam entre as duas vozes, e não existem pausas intermediárias. A atividade rítmica cresce exatamente quando a linha melódica apresenta maior número de semicolcheias em graus conjuntos (comp. 36 a 38). A harmonia, na maior parte do movimento, pode ser compreendida a partir do conjunto formado pelas linhas melódicas dos dois Motivos 7 e 8 (Fig. 34, p. 154), ou então, das escalas utilizadas como base para os Episódios<sup>75</sup> intermediários. A sonoridade obedece também ao comportamento melódico, uma vez que a graduação da

---

<sup>74</sup> Vide 53, p. 71.

<sup>75</sup> Vide 70, p. 150.

intensidade aumenta ou diminui segundo o registro mais agudo ou mais grave alcançado pelos Motivos e Episódios.

O segundo movimento da *Sonatina* propõe uma interpretação mais livre, *cantabile*, expressiva. A indicação *poco rubato* permite certa flexibilidade no fraseado. É um movimento que estabelece alto contraste com o primeiro, através de vários fatores como: caráter mais melódico, forma da composição, estilo polifônico, andamento mais calmo, simplicidade dos motivos empregados e redução do número de motivos.

## 2.2.2 SEGUNDO MOVIMENTO: INVENÇÃO – MÉDIA-ANÁLISE

### **RITMO - (Média-análise)**

#### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

A superposição dos Motivos 7 e 8 (Fig. 28, p. 148), a alternância dos mesmos entre as duas vozes (Fig. 29, p. 149) e os Episódios<sup>76</sup> intermediários existentes, fazem com que haja uma sucessão intermitente de semicolcheias. Assim, sempre que uma voz apresenta figuras de maior valor, a outra voz segue com uma seqüência de semicolcheias. Não há nem mesmo pausas para interromper essa sucessão. Essa extrema regularidade rítmica faz com que o desenvolvimento do ritmo seja reduzido e a semicolcheia seja o motor do movimento.

A fórmula de compasso se mantém em 2/4 por toda a Seção.

O elemento predominante para o processo gerador da Seção é a REPETIÇÃO.

#### 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

A figura da semicolcheia permanece como elemento rítmico formador de todo o movimento. Os Motivos e Episódios continuam a se desenvolver tal como na 1ª Seção, mantendo sempre uma das vozes no padrão das semicolcheias seqüenciais. A fórmula de compasso é sempre 2/4, e a regularidade rítmica permanece, provocada pelo desenho constante de quatro semicolcheias para cada tempo do compasso. Assim, o

---

<sup>76</sup> Vide 70, p. 150.

desenvolvimento rítmico continua reduzido, e não pode ser considerado como aspecto determinante para o fator tensão-repouso no movimento.

A primeira vez que o desenho rítmico diverge do padrão anterior, ocorre nos compassos 44-45, quando as duas vozes, simultaneamente, apresentam valores maiores. Essa redução da atividade rítmica vem enunciada já no compasso 40, com a indicação *rall.*, e isso gera um repouso à medida que se dirige para o término da Seção.

A forma predominante do processo gerador da Seção é a REPETIÇÃO.

### 3ª Seção: compassos 45 a 69 – Reexposição

A 3ª Seção é a repetição exata da 1ª Seção até o compasso 68 (2º tempo). A ampliação rítmica do 2º tempo do compasso (Fig. 32, p. 153) reduz a atividade anterior, de forma a concluir o movimento em total repouso.

## **MELODIA- (Média-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

O Motivo 7, na voz inferior, inicia a *Invenção* a partir de um intervalo de 7ª ascendente, que segue o desenho melódico no sentido descendente, enquanto o Motivo 8, defasado de 1 tempo inteiro, na voz superior, sugere o sentido contrário, ascendente.

Juntos, esses Motivos formam a escala de mi m, tonalidade inicial da obra (Fig. 34, p. 154). Logo em seguida, nos compassos 3 a 5, acontece o contraponto inversível<sup>77</sup>, pois agora, o Motivo 7 encontra-se na voz superior, e o Motivo 8, na inferior, ambos transpostos para sol m (Fig. 29, p. 149). Nos compassos 8 a 10, o Motivo 7 retorna para a voz inferior, porém a voz superior não apresenta o Motivo 8, e sim intervalos de oitava melódicos e ascendentes. A conjugação dos dois Motivos reaparece no compasso 11 a 13, transpostos para lá m. No compasso 13 há uma nova ocorrência do Motivo 7 na voz inferior, transposto para dó m. O conjunto melódico composto pelas duas vozes se dirige para os registros agudos até o compasso 14. A partir de então, começa a retornar ao registro inicial, não mais utilizando os Motivos 7 e 8 transpostos e alternados, mas através de Episódios. Esse processo acontece juntamente a indicações de *rall.* (comp. 20), um breve *accel.* (comp. 22-23) e novo *rall.* (comp. 23-24).

O fator tensão-repouso pode ser determinado por esse comportamento nas duas vozes. Do início até o compasso 14 o contraponto inversível formado pelos Motivos 7 e 8, e a direção ascendente das linhas melódicas elevam a tensão. A partir de então, o retorno ao registro inicial, com o uso somente de Episódios, acompanhados das indicações de *rall.* procuram o repouso para o término da Seção.

A forma predominante do processo gerador da Seção é a REPETIÇÃO.

---

<sup>77</sup> Vide 53, p. 71.

## 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

Tal como na 1ª Seção, os Motivos 7 e 8 reaparecem nas duas vozes simultaneamente, porém, não mais em contraponto inversível, mas apenas transpostos (Fig. 31, p. 151), e se dirigindo cada vez mais para os registros agudos do instrumento. A partir do compasso 34 os Motivos cedem espaço para Episódios melódicos que alcançam alturas ainda mais elevadas (comp. 35 a 38), levando ao ápice em tensão de todo o movimento. Um repouso maior é atingido ao final (comp. 45), onde há o retorno da melodia para o registro médio do teclado, juntamente à ampliação rítmica e às indicações de *rall.* e *dim.*

A forma predominante do processo gerador da Seção é a REPETIÇÃO.

## 3ª Seção: compassos 45 a 69 – Reexposição

A média-análise melódica da 3ª Seção é idêntica à da 1ª Seção até o compasso 68 (2º tempo). A ampliação rítmica do 2º tempo do compasso (Fig. 32, p. 153) recorda o Motivo Básico 7 na voz superior, e conclui o movimento em repouso e na tonalidade inicial de mi m.

## **HARMONIA- (Média-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

A 1ª Seção inicia e termina na tonalidade de mi m (Fig. 35, p. 158). Durante a Seção, sempre que os Motivos 7 e 8 acontecem simultaneamente nas duas vozes, encontram-se transpostos na mesma tonalidade. Para a modulação de uma tonalidade para a outra, observa-se claramente, que as vozes percorrem simultaneamente fragmentos em tonalidades diferentes, através da utilização de Episódios.

### 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

Tal como na 1ª Seção, os Motivos 7 e 8, quando simultâneos nas duas vozes, estão transpostos sobre a mesma tonalidade. À medida que os Episódios começam a prevalecer, as vozes tornam-se independentes harmonicamente, desenvolvendo-se sobre tonalidades diferentes (Fig. 37, p. 160). Interessante observar que, no ponto culminante em tensão do movimento (comp. 35 a 38), acontece uma exceção à essa regra: as duas vozes apresentam Episódios sobre a mesma tonalidade de dó# m.

### 3ª Seção: compassos 45 a 69 – Reexposição

A média-análise harmônica da 3ª Seção é idêntica à da 1ª Seção.

## SONORIDADE- (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Exposição

A textura dessa Seção não apresenta contrastes significativos. A melodia é o elemento dominante, e a sonoridade acompanha o desenho das vozes, intensificando-se à medida que os Motivos são transpostos para os registros mais agudos, e reduzindo de intensidade ao final da Seção. A região de maior tensão, ou seja, de maior intensidade nessa 1ª Seção, encontra-se a partir do compasso 14, permanecendo em um plano mais sonoro durante a execução do Motivo 7 em dó m na voz inferior, passando a se atenuar um pouco nos compassos 17 e 18.

Apesar da regularidade rítmica imposta pelo padrão das semicolcheias, existe a flexibilidade do andamento, indicada pelas expressões *poco rubato* (no início), *rall.* e *accel.* A composição permite uma sonoridade mais branda, *cantabile* e expressiva do que aquela sugerida no primeiro movimento da *Sonatina*, “Com Humor”.

### 2ª Seção: compassos 24 a 45 – Desenvolvimento

As características relativas à sonoridade dessa Seção permanecem como na Seção anterior. Há uma elevação da intensidade geral ao se encaminhar para o ponto culminante de todo o movimento, de registro mais agudo e com indicação *f* – compassos 35 e 36. A seguir, sua intensidade volta a se reduzir, retornando ao registro inicial. Os compassos finais da seção (44-45) estabelecem uma pontuação fortemente conclusiva

dada por vários elementos em conjunto: o uso da fermata final, a ampliação rítmica fornecida pelas quiálteras, o fragmento melódico recordando o Motivo 7 na voz inferior, e a semi-cadência terminada na primeira inversão da Dominante – Si M. Assim sendo, no final, a Seção retorna ao repouso do início do movimento.

### 3ª Seção: compassos 45 a 69 – Reexposição

A média-análise da sonoridade da 3ª Seção é idêntica à da 1ª Seção, até o compasso 68 (2º tempo), onde ocorre a ampliação rítmica do 2º tempo do compasso, dada pelas quiálteras (Fig. 32, p. 153). Aqui, existe novamente a procura do repouso, tal como no final da 2ª Seção. Para isso há um conjunto de fatores interativos: a ampliação rítmica, o retorno para o registro médio, o fragmento melódico do Motivo 7, a redução da intensidade geral desde o compasso 64, e a conclusão sobre o acorde da tônica mi m.

## SÍNTESE

A média-análise do segundo movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, *Invenção*, possibilita compreender cada uma de suas Seções do ponto de vista das duas vozes em conjunto. Mostra como as linhas superior e inferior estão relacionadas e como se desenvolvem durante o movimento. Analisa qual dos quatro elementos: Repetição, Desenvolvimento, Variação e Uso de Novo Material, é dominante para o processo gerador de cada Seção.

A partir das observações obtidas, torna-se possível determinar o balanço existente entre tensão e repouso na composição, e, para representar esse comportamento, a Figura 38 a seguir (p. 173) apresenta o Gráfico do fator Tensão-Repouso (eixo Y) em função da seqüência de compassos (eixo X).

O Gráfico apresenta as três Seções do movimento, sendo que a 1ª (Exposição) e a 3ª (Reexposição) apresentam a mesma cor de plano de fundo, pois seus comportamentos são idênticos. Fica evidente no Gráfico que, o ponto culminante em tensão da obra encontra-se na 2ª Seção (comp. 35 e 36). Nesses compassos existe a elevação da intensidade geral, paralelamente à direção para os registros mais agudos, e as duas vezes desenvolvem seus Episódios sobre a mesma tonalidade de dó# m, apresentando uma seqüência maior de semicolcheias.

No Gráfico, é possível observar também a graduação de tensão existente para se atingir o ápice em cada uma das Seções. Essa graduação é produzida pela transposição dos Motivos 7 e 8, que seguem na direção ascendente, e que reforçam a dinâmica a cada ocorrência.

O movimento inicia e termina em repouso absoluto, diferentemente do primeiro movimento da *Sonatina* – “Com Humor” (Fig. 21, p. 122). No primeiro movimento, o ritmo é o elemento dominante. A obra inicia já com determinada atividade rítmica, apesar de pouca intensidade, e conclui com a cadência de 5<sup>as</sup> paralelas, em registro grave e forte. No segundo movimento – *Invenção* - o elemento melódico prevalece. Traz um caráter mais expressivo, mais livre na sua interpretação. O andamento é mais tranquilo, com a possibilidade de um certo *rubato* como indicado pelo próprio compositor.

# GRÁFICO TENSÃO-REPOUSO

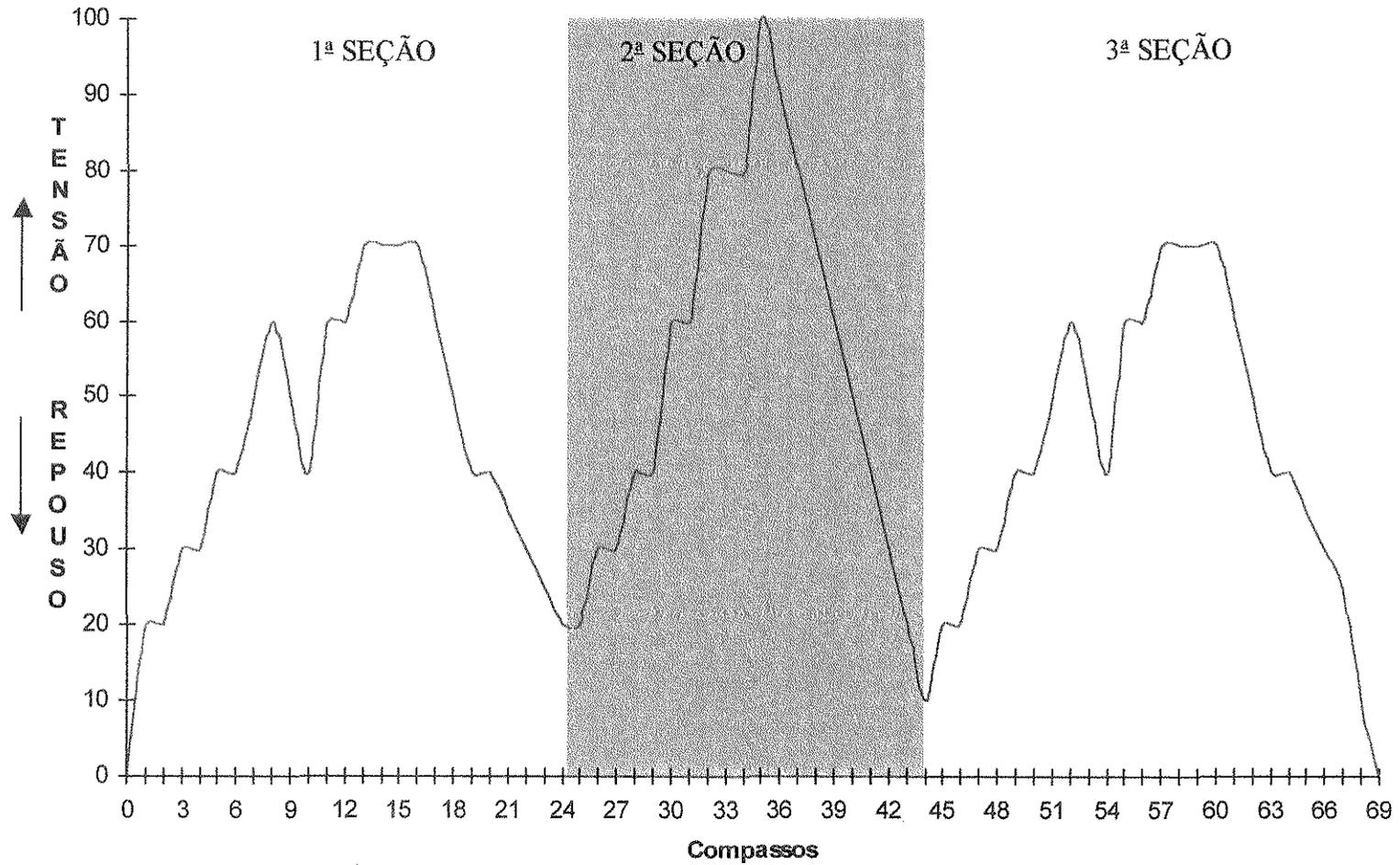


Fig. 38 Gráfico do fator tensão-reposo verificado a partir da média-análise do segundo movimento – *Invenção*.

Fato interessante a se observar da comparação entre os dois primeiros movimentos é o uso da semicolcheia como figura padrão, majoritária, porém construindo ambientes totalmente contrastantes. No primeiro movimento, a unidade de tempo formada por quatro semicolcheias (fórmula 2/4 nos dois movimentos) estabelece uma sonoridade viva, dançante e “bem humorada”. Isso ocorre também devido ao andamento rápido, ao toque mais seco – *staccato*, e ao tratamento harmônico dos intervalos. No segundo movimento, a unidade de tempo formada também por quatro semicolcheias produz o ambiente vocal, singelo, melodioso. O estilo polifônico, com o uso do contraponto inversível, o toque *legato*, e o andamento *Andante mosso* – contribuem conjuntamente para a formação dessa sonoridade.

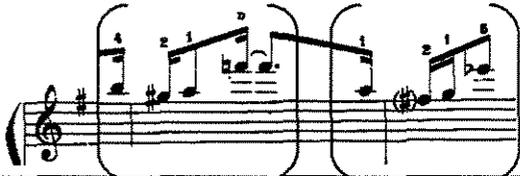


<p>Motivo 7.6  c. 8/10 – 52/54 (voz superior)  - Fragmento  - Variação intervalar  - Variação rítmica</p>	
<p>Motivo 7.7  c. 11/13 – 55/57 (voz superior)  - Transposto para lá m</p>	
<p>Motivo 7.8  c. 13/15 – 57/59 (voz inferior)  - Transposto para dó m</p>	
<p>Motivo 7.9  c. 24/26 (voz superior)  - Transposto uma oitava acima  - Com supressão da síncope final</p>	
<p>Motivo 7.10  c. 26/28 (voz superior)  - Transposto para lá m</p>	
<p>Motivo 7.11  c. 28/29 (voz inferior)  - Transposto para ré m  - Fragmento</p>	
<p>Motivo 7.12  c. 28/29 (voz superior)  - Fragmento  - Variação intervalar  - Variação rítmica</p>	
<p>Motivo 7.13  c. 29/30 (voz inferior)  - Transposto para lá m  - Fragmento</p>	
<p>Motivo 7.14  c. 30/32 (voz superior)  - Transposto para fá# m  - Com supressão da síncope final</p>	

<p>Motivo 7.15 c. 32/34 (voz superior) - Transposto para si m</p>	
<p>Motivo 7.16 c. 42/43 (voz superior) - Transposto para fá m - Fragmento</p>	
<p>Motivo 7.17 c. 43/44 (voz inferior) - Variação por inversão - Variação rítmica: ampliação (anacruse)</p>	
<p>Motivo 7.18 c. 44 (voz inferior) - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 7.19 c. 67/68 (voz superior) - Transposto uma oitava acima - Fragmento - Variação rítmica: ampliação</p>	

Tabela 10 Variações do Motivo 7

<p>Motivo 8.1 c. 3/5 – 47/49 (voz inferior) - Transposto para sol m</p>	
<p>Motivo 8.2 c. 5/6 – 49/50 (voz superior) - Fragmento - Variação rítmica - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 8.3 c. 6/7 – 50/51 (voz superior) - Fragmento transposto - Variação rítmica</p>	

<p>Motivo 8.4 c. 10/11 – 54/55 (voz inferior) - Fragmento - Variação por seqüência - Variação intervalar - Variação rítmica</p>	
<p>Motivo 8.5 c. 11/13 – 55/57 (voz inferior) - Transposto para lá m</p>	
<p>Motivo 8.6 c. 13/15 – 57/59 (voz superior) - Fragmento - Variação por seqüência - Variação rítmica - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 8.7 c. 16 e 60 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 8.8 c. 24/26 (voz inferior) - Transposto duas oitavas abaixo</p>	
<p>Motivo 8.9 c. 26/28 (voz inferior) - Transposto para lá m</p>	
<p>Motivo 8.10 c. 29/30 (voz superior) - Fragmento - Variação rítmica - Variação intervalar</p>	
<p>- Motivo 8.11 c. 30/32 (voz inferior) - Transposto para fá # m</p>	

<ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivo 8. 12</li> <li>c. 32-34 (voz inferior)</li> <li>- Fragmento</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação rítmica</li> <li>- Variação intervalar</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivo 8. 13</li> <li>c. 35 (voz superior)</li> <li>- Fragmento</li> <li>- Variação rítmica</li> <li>- Variação intervalar</li> </ul>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>- Motivo 8. 14</li> <li>c. 41/42 (voz superior)</li> <li>- Fragmento</li> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação rítmica</li> <li>- Variação intervalar</li> </ul>	

Tabela 11 Variações do Motivo 8 (Contramotivo)

## SÍNTESE

O segundo movimento da *Sonatina para Piano – Invenção* – apresenta 2 Motivos formadores assim distribuídos em variações:

MOTIVO	Nº DE VARIAÇÕES	TIPOS DE VARIAÇÕES
7	19	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposições;</li> <li>- Rítmicas (com supressão da anacruse e ampliação);</li> <li>- Intervalares;</li> <li>- Em fragmentos;</li> <li>- Por inversão</li> </ul>
8	14	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Transposições;</li> <li>- Rítmicas (diferenças no desenho rítmico);</li> <li>- Intervalares;</li> <li>- Em fragmentos;</li> <li>- Por seqüência</li> </ul>

Tabela 12 Motivos e variações do segundo movimento *Invenção*

Desse quadro observa-se que os dois Motivos formadores possuem quantidades aproximadas de variações. Então, os Motivos 7 e 8, com suas respectivas variações, constroem a obra em conjunto e se desenvolvem em igual proporção. Isso está de acordo com a definição de uma *Invenção*, a qual se constitui de uma obra contrapontística centrada no desenvolvimento de material derivado de um ou dois Motivos<sup>78</sup>.

Das variações indicadas anteriormente, é interessante salientar que, no caso do Motivo 7 – Motivo Básico inicial, das dezenove variações envolvidas, sete ocorrem por transposição completa para outras tonalidades: variações 7.1; 7.7; 7.8; 7.9; 7.10; 7.14 e 7.15. No caso do Motivo 8 – ou Contramotivo – isso acontece nas variações 8.1; 8.5; 8.8; 8.9 e 8.11; cinco do total de quatorze. As variações restantes são fragmentos, que na sua maioria, constituem partes integrantes dos Episódios<sup>79</sup> intermediários. Isso ocorre também devido à utilização do contraponto inversível<sup>80</sup>, onde há o ajuste dos Motivos alternadamente entre as duas vozes.

Durante o movimento, os Episódios são formados então por: fragmentos dos Motivos 7 e 8, escalas ou sucessões determinadas de graus conjuntos, e acordes arpejados.

O segundo movimento da *Sonatina para Piano* demonstra a possibilidade de se utilizar, no século XX, um estilo de composição, que remonta ao século XVIII

---

<sup>78</sup> KENNAN, Kent. Op. cit. 1999, p. 126.

<sup>79</sup> Vide 70, p. 150.

<sup>80</sup> Vide 53, p. 71.

(*Invenções* de Bach). O compositor exibe nesse movimento sua alta habilidade contrapontística, uma vez que utiliza material motivico extremamente reduzido, e consegue, de forma criativa e interessante, o pleno desenvolvimento da obra.

## 2.2.4 SEGUNDO MOVIMENTO: INVENÇÃO – SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

O segundo movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino – *Invenção* – apresenta uma textura contrapontística a duas vozes, em andamento lento e caráter altamente expressivo. Trata-se de uma *Invenção* composta no século XX, de cunho nacionalista, que recorda o aspecto seresteiro, muitas vezes imitando o violão.

Um primeiro passo para o estudo desse movimento é a compreensão e execução das duas vozes separadamente.

Como observado nas análises anteriores, o movimento, a uma primeira vista, apresenta duas linhas melódicas cromáticas. Porém, a sobreposição dos Motivos 7 e 8 constrói sempre uma escala diatônica (Fig. 34, p. 154). Assim, não há a predominância de uma voz sobre a outra, mas a complementação melódica e harmônica entre elas. Para auxiliar na execução dos Motivos sobrepostos, pode-se empregar a seguinte dinâmica individual para cada voz (Fig. 39):

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The music is in 2/4 time and G major. The score begins with a first-measure rest (1) and a piano (p) dynamic marking. The melody in the right hand is chromatic, moving from G4 to F#4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The bass line is also chromatic, moving from G3 to F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2. The two lines are combined to form a diatonic scale. The score includes fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings (p) for both hands. A large bracket above the right hand and a large bracket below the left hand indicate the dynamic contour for each voice. The right hand dynamic starts at p and increases to a peak, while the left hand dynamic starts at p and decreases to a trough.

Fig. 39 Dinâmica individual das duas vozes - comp. 1 a 3

A fim de evidenciar a escala diatônica utilizada em cada sobreposição, pode-se destacar um pouco as notas iniciais de cada tempo do Motivo 7. No caso da Figura 39 anterior seriam, na voz inferior: lá, sol, fá#, fá# e mi, conforme estão circuladas nessa figura.

Como o movimento utiliza a semicolcheia como figura padrão, o estudo rítmico com o metrônomo é importante. Porém, como indicado pelo próprio compositor no início da obra, através da expressão *poco rubato*, há uma flexibilidade no andamento e mesmo no padrão das quatro semicolcheias, empregado para formar o tempo de cada compasso. Essa liberdade de execução não deve ser tomada com exageros. Assim como uma interpretação extremamente regular das semicolcheias leva à estagnação e à monotonia, também o uso abusivo de *rubatos* incorre no mesmo erro.

A ligadura é o desenho formador de todo o movimento. Sendo assim, é preciso ressaltar cada início e término desse desenho, a fim de esclarecer bem a articulação existente entre as duas vozes. Especialmente na ocorrência de ligaduras menores entre duas ou três notas (comp. 19 a 23 e comp. 38 a 41), essa inflexão dirige a atenção para o uso de novo material, ou mesmo fragmentos dos Motivos Básico e Contramotivo formadores de Episódios melódicos intermediários aos Motivos principais.

Conforme o Gráfico da Figura 38 (p. 173), o desfecho de cada Seção volta sempre ao repouso. No entanto, esse repouso é atingido de diferentes formas.

A 1ª Seção conclui com o uso de Episódios nas duas vozes (Fig. 40). No compasso 22 (anacruse), a voz superior apresenta uma ligadura maior em direção

ascendente e inicia com um *accel.* A direção dessa linha tem como ápice a síncope - nota dó final - do compasso 23, que então segue *rall.* para o si. Simultaneamente, a voz inferior executa duas ligaduras, também em direção ascendente e tem como ápice a nota fã, 1º tempo do compasso 24, que segue *rall.*, em direção descendente para o mi. Para o final dessa Seção sugere-se a dinâmica da Fig. 40, em conjunto com as alterações no andamento já indicadas pelo compositor.

Fig. 40 Término da 1ª Seção – Exposição – comp. 21 a 24

Para o final da 2ª Seção (Fig. 41), é importante observar o *rall.* indicado (comp. 40), que deve ser gradativo até o final (comp. 45), culminando com a fermata em repouso completo. Das análises anteriores e do Gráfico (Fig. 38, p. 173), essa fermata está antecedida por uma variação por inversão do Motivo 7 e um fragmento do mesmo (Motivos 7.17 e 7.18, p. 177), os quais produzem uma recordação distante do Motivo Básico inicial. Ao intérprete recomenda-se observar com atenção a fermata, pois ela representa elemento conclusivo e de separação entre duas Seções: o Desenvolvimento e a Reexposição.

Fig. 41 Término da 2ª Seção – Desenvolvimento – comp. 37 a 45

A 3ª Seção – Reexposição – apresenta seu desfecho a partir do compasso 63. Como esses compassos são idênticos ao final da 1ª Seção (comp. 19 ao 23), aconselha-se que haja uma redução na intensidade a cada novo Episódio, tal como na Figura 42.

Fig. 42 Término da 3ª Seção – Reexposição – comp. 62 a 69

A utilização dessa dinâmica auxilia na busca do repouso final para o movimento. Faz com que a sonoridade se torne cada vez mais distante, que desapareça aos poucos, acalmando sempre mais até o acorde da tônica – mi m – final.

Como a *Invenção* apresenta material cromático, o uso do pedal deve ser bastante reduzido para que o ouvinte perceba todos os graus das linhas melódicas com clareza. Como o pedal não está indicado na partitura, sugere-se que seja aplicado o meio-pedal alternado durante as Seções, e que o pedal inteiro esteja restrito somente à fermata final da 2ª Seção e ao acorde final do movimento, o que intensificará o sentido de repouso e conclusão nesses pontos.

### **2.3. TERCEIRO MOVIMENTO: CADENZA**

### 2.3.1 TERCEIRO MOVIMENTO: CADENZA – MACRO-ANÁLISE

O movimento está dividido em seis Seções:

- |  |                       |
|--|-----------------------|
| - 1ª Seção (Fig. 43): compassos 1 a 24             | Introdução            |
| - 2ª Seção (Fig. 44): compassos 25 a 43            | Exposição – Parte A   |
| - 3ª Seção (Fig. 45): compassos 44 a 48            | Exposição – Parte B   |
| - 4ª Seção (Fig. 46): compassos 49 a 63            | Desenvolvimento       |
| - 5ª Seção (Fig. 47): compassos 63 (anacruse) a 81 | Reexposição – Parte A |
| - 6ª Seção (Fig. 48): compassos 82 a 91            | Coda                  |

\*\*\*\*\*

The image displays a musical score for the first section (Introduction) of the third movement. It is divided into two systems of staves. The left system includes a piano part (Fig. 43) and a violin part (Fig. 44). The piano part starts with a tempo marking of 'Tranquillo - M.M. = 40' and includes dynamics like 'poco a poco cresc.' and 'cresc. senza ped.'. The violin part includes dynamics like 'pizz. (rit.)' and 'pizz. (rit.) (ad libitum)'. The right system includes a piano part (Fig. 45) and a violin part (Fig. 46). The piano part includes dynamics like 'pppp cresc.' and 'cresc. (pp) (ad libitum)'. The violin part includes dynamics like 'pizz. (rit.)' and 'cresc. (pp) (ad libitum)'. The score is written in G major and 3/4 time, with various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 43 1ª Seção - INTRODUÇÃO

Gaihofeiro (Allegretto) - M.M. = 92 - 100

25 *P staccato*

29 *staccato sempre*

33 *cresc.*

37 *cresc. molto* *diminuendo*

41 *stabile* *senza rall.*

The musical score consists of five systems of piano accompaniment. Each system includes a treble and bass clef staff. Measure numbers 25, 29, 33, 37, and 41 are indicated at the beginning of their respective systems. Fingerings are shown with numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include *P*, *f*, *p*, *cresc.*, *cresc. molto*, *diminuendo*, *stabile*, and *senza rall.* Articulations such as *staccato* and *staccato sempre* are present. The piece is in G major and 3/4 time.

Fig. 44 2ª Seção - EXPOSIÇÃO - PARTE A

*p espressivo semplice*

*legato* *accelerando* *rall.* *p*

Fig. 45 3ª Seção - EXPOSIÇÃO – PARTE B

*rit.* *p*

*cresc.*

*accelerando* *cresc.*

*Molto rit.* *pp*

*Allegro (3-4)* *molto espressivo* *rit.* *dolce*

Fig. 46 4ª Seção – DESENVOLVIMENTO

54  $\text{♩} = 92 \approx 100$

68

72

77

81

*p* *f* *mf* *f* *mf* *p* *simile*

*cresc. molto* *diminuendo* *simile* *rit. rall.*

Fig. 47 5ª Seção - REEXPOSIÇÃO - PARTE A

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).  
- The first system starts at measure 82. It features a complex melodic line in the right hand with many accidentals and a more rhythmic accompaniment in the left hand.  
- The second system begins at measure 85. It includes the dynamic markings *cresc.* and *accelerando*. The right hand continues with intricate passages, while the left hand has a steady, rhythmic pattern.  
- The third system starts at measure 88. It contains the markings *fff*, *disperato*, and *sêco*. The right hand has a series of chords and melodic fragments, and the left hand has a driving, rhythmic accompaniment. The system concludes with a double bar line and a coda symbol.

Fig. 48 6ª Seção – CODA

## RITMO - (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

O movimento inicia na voz inferior, em andamento lento – *Tranquillo* – a partir de uma célula extraída do 1º movimento – *Com Humor*. Essa célula é formada pela união dos Motivos Básicos 3 e 2b (p. 125) conforme Fig. 49 a seguir. O Motivo 3 aparece ritmicamente modificado.

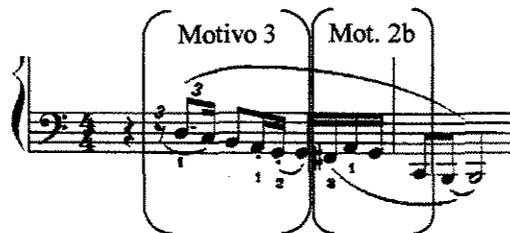


Fig. 49 Célula inicial do 3º movimento – *Cadenza*

Logo após (comp. 2-3) ocorre uma nova variação rítmica e intervalar do Motivo 3, seguida pela escala de tons inteiros até dó, executada em semicolcheias (Fig. 50) na sua maior parte. A partir de então, os baixos seguem em oitavas, também em semicolcheias até o compasso 5.



Fig. 50 Utilização do Motivo Básico 3 e da escala de tons inteiros (comp. 2-3)

No compasso 5, o padrão de 4 semicolcheias para um tempo do compasso utilizado nos dois movimentos anteriores inicia a voz superior, enquanto os baixos estabelecem pontuações firmes na figura da colcheia. A partir de então ocorre um *accelerando* rítmico na voz superior, com o uso de quiálteras, reforçado pela indicação *poco a poco accel.* proveniente do compasso 3. Os baixos retomam as semicolcheias no compasso 6, o que estabelece um contratempo com as quiálteras da voz superior. Esse incremento da atividade rítmica culmina nos acordes arpejados do compasso 8, onde aparece nova indicação de andamento – *Enérgico*.

Nesse novo trecho, as semicolcheias se alternam com os acordes arpejados até o compasso 10, onde a linha inferior insiste com valores maiores. Esse conflito leva à seqüência de fusas e ao *glissando* do compasso 11, e culmina na sucessão de quiálteras do compasso 12, executadas pelas duas vozes simultaneamente e em movimento contrário. No compasso 13 há uma nova ampliação rítmica nos baixos, dada pelas tercinas em contraposição às sextinas da voz superior.

No compasso 14 (anacruse), os baixos seguem solitários na execução da célula inicial (Fig. 49), em oitavas e com nova terminação para o lá. O acorde arpejado da voz superior e a fermata nas duas linhas produzem uma interrupção na atividade rítmica até então. O compasso 17 passa a refrear o movimento, através da indicação de *rall.* e utilização de figuras de maior valor. O decréscimo da atividade rítmica perdura até o final, conforme as indicações *cedendo* (comp. 19) e *rall.* (comp. 23). No compasso 23 acontece um *ralentando* rítmico nas duas vozes, dado pela passagem da semicolcheia para a quiáltera na figura da colcheia, seguida por semínimas e mínimas. Para enfatizar

mais ainda a conclusão dessa 1ª Seção, são aplicadas fermatas sobre os dois tempos principais do compasso 24, ampliando ao máximo os valores finais .

O desenvolvimento rítmico é elevado, pois há uma grande diversidade de materiais empregada. Não há uma simetria rítmica global na Seção. A unidade orgânica é alcançada à medida que a atividade rítmica cresce ou decresce, estando proporcionalmente ligada à utilização de figuras de menor ou maior valor.

Há dois grandes contrastes com relação ao ritmo durante a Seção. O primeiro contraste significativo ocorre quando, após se atingir a semínima final do compasso 11, subitamente as duas vozes iniciam movimento contrário em conjuntos de sextinas. Outro contraste acontece ao final do compasso 16. Enquanto o baixo perdura obedecendo à fermata e ligaduras de prolongamento, o acorde arpejado da voz superior marca rigorosamente o 2º tempo do compasso. Há uma fermata sobre a pausa, e no compasso 17 a voz superior prossegue com uma linha de fusas e semicolcheias em *rall.* expressivo.

O menor contraste fica estabelecido através dos contratempos formados pela junção das duas linhas, quando executam conjuntos de quatro semicolcheias e sextinas simultaneamente (comp. 6-7).

### 2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A 2ª Seção apresenta os Motivos do 1º movimento - *Com Humor* – 2 (a e b) e 3 (p. 125), e do 2º movimento - *Invenção* - Motivo 7 (p. 175), combinados em variações entre as duas linhas superior e inferior, como ilustra a figura 51 a seguir. O padrão

rítmico de quatro semicolcheias por tempo do compasso é utilizado sem interrupção até o final da Seção. O andamento *Allegretto* junto à expressão *Galhofeiro*<sup>81</sup> sugere um caráter descontraído. O toque *staccato* também contribui para uma atmosfera mais leve e dançante.

The image shows a musical score for piano, measures 25 to 32. The music is in 4/4 time and features a consistent rhythmic pattern of four eighth notes per measure. The score is divided into two staves: the upper staff (treble clef) and the lower staff (bass clef). The upper staff is labeled 'Motivo 7' and contains the melody. The lower staff is labeled 'Motivo 3' and contains the accompaniment. The score includes fingerings (e.g., 6 4 5 1, 4 1 6, 4 3 4 1) and dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece is marked *staccato*. Brackets and labels identify specific motifs: 'Motivo 7' in the upper staff and 'Mot. 3', 'Mot. 2b', and 'Mot. 2a' in the lower staff.

Fig. 51 Utilização dos Motivos 2 (a e b), 3 e 7 na 2ª Seção

O desenvolvimento rítmico da Seção é reduzido, dada a utilização constante da mesma figura, a semicolcheia. Há pequenos contrastes na inclusão de oitavas acentuadas nas duas linhas, as quais produzem contratempos dentro do ritmo motor homogêneo de 4 semicolcheias por tempo do compasso.

A unidade orgânica é alcançada através da manutenção de um desenho rítmico padrão por toda a Seção.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

Os compassos iniciais dessa Seção (comp. 44 a 46) contêm a transposição literal do início da 3ª Seção do 1º movimento – *Com Humor* (comp. 30 a 32 – p. 81). Com

<sup>81</sup> A expressão *Galhofeiro* é o adjetivo masculino para *Galhofa*, que significa Gracejo, Risada, Zombaria.

relação à Seção anterior, há uma ampliação rítmica obtida através da utilização de figuras de maior valor, tanto na voz superior quanto inferior.

À medida que alcança os compassos finais, há um incremento na atividade rítmica dado pelo uso de semicolcheias em conjunto com a indicação *accelerando*. O *rall.* indicado na anacruse do compasso 47, fortalece a redução rítmica imposta pelas quiálteras e fermatas finais da Seção.

O desenvolvimento rítmico é significativo.

A unidade orgânica é alcançada à medida que a atividade rítmica cresce ou decresce, estando proporcionalmente ligada à utilização de figuras de menor ou maior valor.

O maior contraste está na primeira inclusão de semicolcheias no baixo (comp. 47) em oposição às semínimas e mínimas anteriores. O menor contraste está na irregularidade rítmica formada pelas quiálteras finais.

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

A Seção mantém o padrão das semicolcheias, tal como no 2º movimento – *Invenção*. Isso pode ser observado no início, mesmo através do tratamento polifônico, onde as vozes se complementam e preenchem todas as pulsações no valor da semicolcheia para um compasso. À medida que a Seção prossegue, torna-se mais claro, na voz superior, o desenho rítmico padrão original da *Invenção*.

No início, as vozes superpõem seus desenhos rítmicos com plena regularidade, de forma a se encaixarem perfeitamente. Há o conjunto das indicações *rall.* (comp. 50),

*accelerando* (comp. 52) e *a tempo* (comp. 53), o que faz lembrar também a flexibilidade no andamento da *Invenção*.

A partir do compasso 55 a atividade rítmica passa a aumentar (*accelerando*), à medida que atinge registros mais agudos, até o compasso 58, onde ocorre o primeiro contraste rítmico, formado pela superposição de quiálteras na voz superior e semicolcheias na voz intermediária. Nesse mesmo compasso a indicação *molto rall.* retoma o padrão original, porém, já em seguida (comp. 59), as quiálteras reaparecem na voz superior. Há uma redução da atividade rítmica, que serve como preparação para o compasso 60. A seguir, tal como na 3ª Seção (Parte B), há uma ampliação rítmica, obtida através da utilização de figuras de maior valor nas duas linhas. A indicação *a tempo* complementada pela figura da colcheia equivalente à duração da semicolcheia anterior, esclarece a dosagem do *rall.* precedente (comp. 58).

A unidade orgânica é observada na afinidade das indicações de mudanças de andamento *rall.*, *molto rall.*, *accelerando* e *a tempo* com os desenhos rítmicos existentes. Não há contrastes rítmicos bruscos, mas preparações para a utilização de valores maiores ou menores.

#### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como esta Seção é a repetição idêntica da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A), a macro-análise rítmica é equivalente.

### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

Dando prosseguimento à Seção anterior, o padrão rítmico de quatro semicolcheias por tempo do compasso se mantém, e apresenta-se reforçado, uma vez que as duas vozes executam esse desenho paralelamente até o compasso 85. A partir de então, a voz superior prossegue com as semicolcheias, enquanto os baixos apresentam figuras de maior valor, chegando ao acorde em semínimas do compasso 89. Em seguida, as duas vozes executam a célula inicial do movimento em uníssono, no desenho rítmico exato de sua origem (1º movimento – *Com Humor* : comp. 11 a 13, voz inferior, p. 80), com caráter firme – *áspero* – como indica o compositor.

O maior contraste da Seção está no final (comp. 89 a 91), pois as duas vozes não preenchem mais todas as pulsações de semicolcheia do compasso, mas executam simultaneamente a mesma célula rítmica. O menor contraste se verifica nos contratempos estabelecidos pelas síncopes nos baixos (comp. 86 e 87), e pela irregularidade rítmica imposta pelas quiálteras na linha superior (comp. 88).

A unidade orgânica está na utilização de Motivos dos movimentos anteriores que, modificados ritmicamente, encaixam-se perfeitamente. Está também na manutenção do padrão rítmico das 2ª e 5ª Seções, as quais evidenciam o caráter vivo e dançante – *Galhofeiro* - da maior parte desse movimento.

## MELODIA- (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

A linha melódica geral ora apresenta Motivos do 1º movimento *Com Humor*, ora apresenta Motivos do 2º movimento *Invenção*. Por isso contém material por vezes diatônico, e outras vezes, cromático. Inicia na voz inferior (Fig. 49, p. 196) sobre as escalas de Dó M e Sol M. Já no compasso 3 desenvolve a sua linha melódica utilizando a escala de tons inteiros (Fig. 50, p. 196). No compasso 5, os baixos em oitavas seguem para os registros agudos sobre as escalas de Ré M, Sol M e de tons inteiros (Fig. 56, p. 211), enquanto a linha superior realiza uma variação por seqüência do Motivo 7 (p. 175).

Nos compassos 8 a 10, há a alternância de fragmentos melódicos do Motivo 7 e acordes arpejados (Fig. 52). A textura cromática está bem evidente, conforme indicam as setas nessa figura. Ao se dirigir para os registros mais graves utiliza a escala de tons inteiros.

The image shows a musical score for piano, measures 8 to 10. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). Measure 8 starts with a treble clef and a bass clef. The music is in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score includes several performance instructions: 'áspera' (rough) in measure 8, 'precipitado' (precipitated) in measure 9, and 'stent.' (stentato) in measure 10. The score is annotated with 'Motivo 7' in two places, with arrows pointing to specific melodic fragments. There are also arrows pointing to chromatic lines. At the bottom, a bracketed section is labeled 'Escala de tons inteiros' (Scale of whole tones). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 52 Materiais utilizados para a formação da linha melódica (comp. 8 a 10)

Após o *glissando*, que leva ao registro agudíssimo, o encadeamento descendente de acordes propõe um tratamento harmônico, e a melodia ressurgiu ao final (comp. 13) nos baixos em oitavas executando variação rítmica do Motivo 3 (1º movimento, p. 125). Nos compassos 14 (anacruse) a 16, a célula melódica inicial do movimento reaparece na voz inferior, porém com dinâmica *fff* e articulação firme, bem apoiada. Após o acorde arpejado na linha superior (comp. 16), há uma suspensão dada pela fermata, e o movimento procura ressaltar agora a melodia. O rigor rítmico e de intensidade dos compassos anteriores (15 e 16) é atenuado paulatinamente: a ligadura reforça a linha melódica, a intensidade diminui e, do compasso 19 ao final da Seção vozes intermediárias aparecem, tornando o tratamento polifônico, e evidenciando cada vez mais o elemento melódico como meio para a expressão.

O desenvolvimento melódico é elevado, pois há uma grande diversidade de materiais: o uso de Motivos previamente apresentados e mesmo transformados (ver micro-análise, p. 253), a escala de tons inteiros, cromatismos e polifonia. A unidade orgânica é alcançada a partir da conjugação existente entre melodia e ritmo, ou seja, da possibilidade de se extrair células rítmicas do 1º movimento *Com Humor*, e torná-las com alto caráter melodioso e expressivo, como no caso da célula inicial do 3º movimento (Fig. 49), e, da mesma forma, da transformação de Motivos expressivos do 2º movimento *Invenção* em células rítmicas, como ocorre nos compassos 5 a 7, na voz superior (Motivo 7).

O maior contraste com relação à melodia ocorre nos compassos 13 (anacruse) a 16, quando a célula melódica inicial se encontra em oitavas nos baixos, com intensidade

*fff*, articulação apoiada e caráter *violento*, como indica o compositor. Aqui há enorme diferença para o tratamento da célula inicial do movimento.

O menor contraste ocorre ao final (comp. 22). À medida que aumenta o número de vozes, torna-se cada vez mais difícil esclarecer bem ao ouvinte todas elas individualmente, resultando em uma audição harmônica do trecho.

### 2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

As linhas melódicas da Seção são formadas pela combinação de variações dos Motivos do 1º movimento - *Com Humor* – 2 (a e b) e 3 (p. 125), e do 2º movimento - *Invenção* - Motivo 7 (p. 175), conforme ilustra a figura 51 anterior (p. 199). O Motivo 7 inicia a Seção e aparece sempre na linha superior, ressaltando a característica cromática do seu material. O cromatismo está reforçado na linha superior, com a sucessão descendente de oitavas dos compassos 34-35, e ao final do trecho (comp. 40-43) na voz superior.

A linha melódica inferior, por sua vez, trabalha sobre Motivos do 1º movimento - *Com Humor* – o que não faz prevalecer o aspecto cromático, e sim, o caráter diatônico da melodia. Também o uso do fá natural em alternância com o fá # sugere a conjugação entre as escalas de Dó M e Sol M, ou mesmo entre os modos de Dó M e de Dó Lídio. Esse fato não permite afirmar a obra como exclusivamente tonal ou modal, o que está confirmado pelo próprio compositor em entrevista subsequente.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> Vide Entrevista, p. 298.

Nessa Seção a melodia está completamente interligada ao elemento rítmico. No início, está bastante claro ao ouvinte a audição de duas linhas melódicas distintas. O ritmo, com seu desenho regular, junto ao toque *staccato*, favorecem a independência das duas vozes, e trazem o caráter polifônico do 2º movimento – *Invenção*. Somente ao final da Seção (comp. 40-43), o tratamento torna-se harmônico na medida em que, na linha superior, existe uma sucessão descendente de intervalos harmônicos em paralelo com intervalos de 9ª na linha inferior.

A unidade orgânica está na utilização de Motivos dos movimentos anteriores que unem a característica polifônica do 2º movimento – *Invenção* – à característica rítmica e tonal-modal do 1º movimento – *Com Humor*.

O maior contraste ocorre ao final do trecho (comp. 40-43) através da mudança de tratamento polifônico para harmônico das linhas melódicas existentes. O menor contraste está nos contratempos produzidos pelas oitavas acentuadas, que estabelecem pontuações firmes entre as linhas melódicas.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

Como os compassos iniciais dessa Seção (comp. 44 a 46) contêm a transposição literal do início da 3ª Seção do 1º movimento – *Com Humor* (comp. 30 a 32 – p. 81), é fácil perceber o contraste melódico inferido pelo tratamento polifônico das linhas superior, inferior e intermediária. O aspecto melódico, expressivo, *cantabile* passa a predominar sobre o aspecto rítmico.

As linhas melódicas se desenvolvem a partir do Motivo 4 (Fig. 12, p. 92). Há uma superposição de materiais sobre as escalas diatônica e de tons inteiros. A voz superior apresenta o Motivo 4 transposto para Si M. Os baixos, também em Si M, partem do Motivo 4 a intervalos de oitavas e realizam imitação por ampliação rítmica desse motivo. A voz intermediária, por sua vez, inicia a partir da escala de tons inteiros, e no compasso 46 apresenta uma variação rítmica do desenho do Motivo 4, em Si M. Ao final da Seção (comp. 47-48), o Motivo 7 do 2º movimento (p. 175) reaparece em variações, fazendo ressurgir a textura cromática.

A unidade orgânica é atingida pelo caráter polifônico entre as vozes, que se desenvolvem sobre os Motivos 4 e 7 dos dois movimentos anteriores.

Apesar da curta extensão do trecho, o desenvolvimento melódico é intenso, dada a superposição de materiais diatônicos, cromáticos e de tons inteiros.

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

A Seção inicia com quatro vozes independentes, intensificando o tratamento polifônico da Parte B anterior. Também agora utiliza mais Motivos dos movimentos 1 e 2. Inicia com variações do Motivo 7 (p. 175) na voz do soprano e do tenor (comp. 49), apresenta o Motivo 3 (p. 125) transposto e apoiado nos compassos 51-52, também na voz do tenor. Dos compassos 52 a 59, há três vozes distintas (Fig. 53). O Motivo 7 encontra-se em variações na voz superior, os Motivos 4 (p. 125) e 8 (p. 175) na voz intermediária, e o Motivo 3, nos baixos.

The image displays three systems of musical notation for piano, covering measures 52 to 63. The first system (measures 52-54) features Mot. 7 at the top, Mot. 3 in the middle, and Mot. 8 at the bottom. It includes markings for 'A tempo', 'accelerand.', and 'legato accipere'. The second system (measures 55-57) shows Mot. 7 at the top, Mot. 8 in the middle, and Mot. 4 at the bottom, with 'accelerando' and 'cresc.' markings. The third system (measures 58-63) features Mot. 4 at the top and bottom, with 'Molto rall.', 'ff', and 'pp' markings. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Fig. 53 4ª Seção – Desenvolvimento – Utilização dos Motivos 3, 4, 7 e 8.

No final da Seção (comp. 59-63), as vozes se desenvolvem em variações sobre um único Motivo, o Motivo 4 (p. 125), conforme ilustra a Figura 54 a seguir. Dessa forma, o Desenvolvimento conclui com o uso do mesmo material apresentado no início da 3ª Seção – Parte B.

The image shows a single system of musical notation for piano, covering measures 60 to 63. It features variations of Motivo 4. The score includes markings for '(molto espressivo)', 'dolce', and 'rall.'. Fingerings and articulation marks are present throughout the score.

Fig. 54 Variações do Motivo 4 no final do Desenvolvimento (comp. 60-63)

A unidade orgânica é atingida na Seção pelo caráter polifônico entre as vozes, que se desenvolvem sobre um maior número de Motivos dos dois movimentos anteriores, sem haver prioridade entre eles, mas sim, uma proporção bem equilibrada dos mesmos.

O desenvolvimento melódico é intenso, uma vez que permite a perfeita identificação dos Motivos através da combinação das variações dos mesmos e do auxílio de articulações, como toque apoiado (-), acentuado (>), *portato* e *legato*.

#### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como esta Seção é a repetição idêntica da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A), a macro-análise melódica é equivalente.

#### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Coda inicia a partir de duas vozes: a superior, que realiza movimento ascendente, e a inferior que se mantém em registro grave. A voz superior contém uma variação do Motivo 4 (p. 125), e desenvolve-se sobre esse Motivo até o compasso 88. A voz inferior apresenta no início um fragmento do Motivo 7 (p. 175). A partir do compasso 84, o tratamento torna-se harmônico na linha superior. A linha inferior passa a conter variação rítmica e de ornamentação do Motivo 3 (p. 125). Isso faz recordar a textura da 4ª Seção do 1º movimento – *Com Humor* (p. 82).

Ao final as duas vozes executam a célula inicial do movimento em uníssono, no desenho rítmico exato de sua origem (1º movimento – *Com Humor* : comp. 11 a 13, voz

inferior, p. 80), com caráter firme – *áspero*. Essa célula é composta pelos Motivos 3 e 2b, como ilustra a Figura 55 a seguir.

Fig. 55 Utilização dos Motivos 3 e 2b ao final do movimento (comp. 89-91)

Considerando-se que a extensão do trecho é reduzida, há um desenvolvimento melódico significativo, dado pela combinação de quatro Motivos distintos: 2b, 3, 4 e 7. Porém, o ritmo é o elemento condutor da Seção.

No final, há um contraste melódico intenso quando a linha superior atinge o acorde do compasso 89, em registro agudíssimo, e logo após segue para o registro grave, com as vozes em uníssono e intensidade *fff*.

## HARMONIA- (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

O movimento inicia no centro principal Dó<sup>83</sup>, e, para as análises a seguir, o Dó está fixado como Tônica (T). Nos primeiros compassos, a linha melódica da voz inferior, de caráter diatônico, sugere a Dominante Sol (D) e utiliza fragmentos da escala de tons inteiros. As escalas que servem de base para esse início ficam bem definidas pelas síncopes contidas na linha melódica, tal como ilustra a Figura 56.

The figure shows a musical score for the introduction of the first section, measures 1 to 24. The score is in 4/4 time and features a bass line with a diatonic melody. The analysis highlights the tonic (T) and dominant (D) chords, and the use of whole-tone scales. The score includes dynamic markings such as "poco a poco accel", "cresc", and "senza ped.", and articulation like "pizz. (simil.)". The bass line is annotated with "escala de tons inteiros" and "D: T".

Fig. 56 1ª Seção – Introdução – Macro-análise harmônica

<sup>83</sup> Vide 59, p. 94.

Ainda observando a figura 56 anterior, a voz superior inicia no compasso 5, executando variação por seqüência do Motivo Básico 7 (2º movimento). Os fragmentos desse motivo oscilam entre as tonalidades de lá m e mi m, ou seja, entre a Tônica relativa (Tr) e a Dominante relativa (Dr). Quando alcançam os registros mais agudos, ampliam sua extensão sobre a escala cromática, tal como ilustram as setas nessa figura.

O primeiro acorde dos compassos 8 e 9 é um acorde de 11ª na primeira inversão, e com a 5ª omitida<sup>84</sup>. Pode ser facilmente identificado considerando-se a seguinte combinação de tríades (Fig. 57):

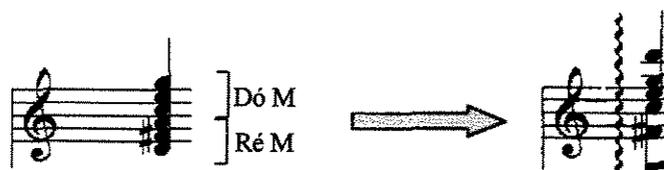


Fig. 57 Acorde de 11ª (comp. 8 e 9) – Estado fundamental e 1ª Inversão.

Nesse caso é formado pelas tríades maiores de Ré e de Dó, com uma terça menor entre elas.

Conforme a análise harmônica da Fig. 58 a seguir, o segundo acorde do compasso 8 traz uma superposição da Dominante com Sétima de Ré M e a nota fá no baixo. O fá está substituindo a nota lá no baixo, e obedece à progressão cromática dos compassos anteriores. A Dominante é da função precedente, ou seja, do acorde analisado na Fig. 57 anterior. Como se pode notar através das setas na Fig. 58, os dois acordes desse compasso já evidenciam o movimento cromático. Pode-se observar também, que

---

<sup>84</sup> PERSICHETTI, Vincent. Op. cit. 1985, p. 82.

os fragmentos do Motivo 7, entre os acordes arpejados, tentam recordar a tonalidade de mi m do 2º movimento – *Invenção*. O comportamento desse trecho é altamente cromático, interrompido pela escala de tons inteiros que ocorre na linha inferior, a partir do comp. 9 (anacruse). É possível também classificar o segundo acorde do comp. 9 como um acorde de Dominante com Nona Maior de Si M, sem o baixo (fá#).

The image displays a musical score for piano with three systems of notation. The first system (measures 8-10) features a treble clef with arpeggiated chords and a bass clef with a whole note chord. Annotations include 'discreto', 'precipitado', 'stent.', and 'escala de tons inteiros'. Chords are labeled as C: D<sup>11</sup> (D<sup>7</sup>) and D<sup>11</sup> (D<sup>9</sup>). The second system (measures 11-12) features a treble clef with a chromatic scale and a bass clef with a chromatic scale. Annotations include 'gliss.', 'PPP cresc. (opp. fff) (ad libitum)', and 'escala cromática'. The third system (measures 13-14) shows a treble clef with a chromatic scale and a bass clef with a chromatic scale. Annotations include 'seca', 'violento', and 'fff'. Chords are labeled as D and T.

Fig. 58 Macro-análise harmônica

Desde o primeiro acorde do comp. 8 (Fig. 57) verifica-se que há, durante o trecho, um conflito entre dois centros Ré e Dó. O centro original Dó aparece claramente no compasso 11 (acorde arpejado e *glissando*). Em seguida, a sucessão descendente de acordes (comp. 12 a 14) da linha superior termina no acorde de Dominante com Nona menor de Ré (Fig. 59), o que reforça o centro Ré. Os baixos obedecem à escala cromática conforme a seta da figura 58 (comp. 12), e no compasso 13 retomam a célula inicial, dirigindo-se para Dó como centro principal (comp. 16).



Fig. 59 Dominante com Nona menor de Ré – D<sup>9-</sup><sub>9</sub>

A partir do comp. 17, o centro Ré cede espaço para o centro Dó. O acorde da Fig. 59 aparece na linha superior, ainda uma vez, arpejado. Após isso, nessa linha, ocorrem acordes de Dominante enquanto os baixos executam a escala cromática. O movimento termina sugerindo um novo centro – Mi – dado pelo acorde final de Dominante com Nona menor de mi (Fig. 60). Mi m é a tonalidade principal do 2º movimento – *Invenção*.

Fig. 60 Macro-análise harmônica – final da 1ª Seção

2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A maior parte da Seção - comp 25 a 39 - apresenta tratamento polifônico. Conforme ilustra a Figura 61, no início, a linha superior se desenvolve sobre a escala de mi m, tonalidade principal da *Invenção* (2º movimento). A linha inferior, por sua vez, oscila entre os centros Dó e Sol.

Fig. 61 Macro-análise harmônica – início da 2ª Seção (comp. 25 a 36)

Ainda na Figura 61 pode-se perceber que a partir da sucessão descendente de oitavas na linha superior (comp. 34-35), ocorrem mudanças nos materiais utilizados. Essa sucessão de oitavas se dirige para o centro Sol. A linha inferior acompanha essa

direção, repetindo as duas últimas oitavas da voz superior. O Motivo 7 reaparece em fragmentos transpostos sobre as escalas de sol m e fá m. Finalmente, nos compassos 37 a 39, esse Motivo está completamente transposto para sib m (Fig. 62). A linha inferior acompanha as mudanças de escala base.

Fig. 62 Motivo 7 completo transposto para sib m

A partir do compasso 40 há uma verticalização das linhas melódicas, e as duas vozes executam intervalos harmônicos em direções contrárias. O tratamento é harmônico, relembrando a textura do 1º movimento – *Com Humor*. A linha superior se desenvolve sobre a escala cromática e a linha inferior sobre intervalos de 9ª, que a partir do compasso 42, obedecem à escala de tons inteiros. Os materiais concluem a Seção sobre a tonalidade de Si M, Dominante de mi m e tonalidade principal da próxima Seção – Parte B.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

A Seção mantém a tonalidade de Si M, como pode ser observado já no início na voz superior e nos baixos em oitavas. A polifonia a três vozes recorda a 3ª Seção do 1º

movimento – *Com Humor* (comp. 30 a 32 – p. 81). No compasso 46 o tratamento polifônico se intensifica, fazendo surgir novas vozes intermediárias. No compasso 47 há uma variação por seqüência do Motivo 7 na voz intermediária inferior, que recorda a textura cromática da *Invenção* (2º movimento).

A tonalidade conclusiva da Seção é Si M, Dominante de mi m, tonalidade inicial da 2ª Seção, para a qual o trecho se dirige.

Toda a Seção apresenta um elevado contraste, uma vez que destaca o caráter expressivo e melodioso sustentado pela polifonia, inicialmente a três vozes, e que se intensifica ao final, quando aumenta o número de vozes.

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

A polifonia permanece, partindo de quatro vozes tal como no compasso 47 anterior. Como se pode observar na Figura 63 a seguir, o compasso 49 apresenta nas vozes superior e intermediária inferior variações por seqüência do Motivo 7, nas quais estão contidos fragmentos transpostos desse motivo. Nos compassos 50 e 51 os baixos evoluem sobre a escala cromática. Há novas transposições do Motivo 7 a partir do compasso 51, e no compasso 52 os Motivos 7 e 8 constroem a tonalidade de lá m. Essa tonalidade se repete uma oitava acima a partir do compasso 55. A voz inferior contém o Motivo 3, original do 1º movimento, sobre os centros harmônicos Dó e Sol. A partir do compasso 52, a polifonia passa a conter apenas três vozes.

Fig. 63 Macro-análise harmônica: 4ª Seção (comp. 49 a 57)

A partir do compasso 57, o Motivo 4 (p. 125) ressurge em cada uma das três vozes em várias tonalidades, até retomar a tonalidade de Si M (baixos em oitavas - comp. 61) do início da Seção (Figs. 53 e 54, p. 208). No compasso 63 as quatro vozes dirigem-se para o acorde final de mi m – tônica do 2º movimento e tonalidade inicial da próxima Seção – Reexposição da Parte A.

### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como esta Seção é a repetição idêntica da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A), a macro-análise harmônica é equivalente.

### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Coda inicia a duas vezes, sendo que a voz superior se desenvolve sobre o Motivo 4 (p. 125) transposto para as tonalidades de Si M, Mi M e Dó M (Fig. 64 a seguir). No compasso 84 essas três transposições do Motivo 4 se unem em intervalos harmônicos. Há então uma verticalização da melodia, que se mantém, na linha superior até o compasso 89. A linha inferior contém um fragmento do Motivo 7 (p. 175) que se repete durante os compassos 81 a 83. Nos compassos 85 a 88, o Motivo 3 (p. 125) do 1º movimento – *Com Humor* – está alterado ritmicamente e ornamentado (*appoggiaturas*), porém conserva a característica harmônica original, sobre o centro Dó.

Na Figura 64 é possível notar que há uma alteração nos acordes da linha superior entre os compassos 87 e 88. O acorde composto pela adição das tonalidades de Dó M, Mi M e Si M se transforma em um acorde em quartas de três sons<sup>85</sup> conforme está circulado no compasso 88. O acorde seguinte nesse compasso está a um intervalo de 1 tom descendente do anterior.

---

<sup>85</sup> PERSICHETTI, Vincent. Op. cit. 1985, p. 95.

Fig. 64 Macro-análise harmônica: 6ª Seção (comp. 82 a 91)

A sucessão de acordes em quartas de três sons do compasso 88 conclui no compasso 89, em um acorde também em quartas, porém com um mi adicional, o que faz recordar o primeiro acorde da linha superior da Coda (comp. 84). Essa composição está ilustrada na Figura 65 a seguir.

Fig. 65 Composição formadora do acorde – comp. 89

A célula inicial do movimento finaliza a obra reafirmando o centro harmônico Dó como principal. Porém, os centros Ré e Mi, que apareceram na 1ª Seção da *Cadenza* (pp. 211 a 214), reaparecem ao final, compondo o último acorde, com caráter percussivo, intensidade *sffz* e toque *staccato seco*, tal como ilustra a Figura 66 a seguir.

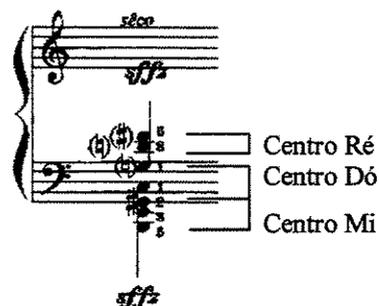


Fig. 66 Acorde final (comp. 91)

## SONORIDADE - (Macro-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

O movimento inicia em andamento lento, a uma única voz e em registro grave. A célula inicial traz uma recordação dos movimentos anteriores, e propõe uma sonoridade de baixa intensidade, criando um ambiente sombrio, de certo suspense. A partir do compasso 3, aparecem indicações sobre andamento - *poco a poco accelerando* - e de dinâmica - *crescendo*. Também as vozes se encaminham para os registros agudos. A sonoridade então se torna cada vez maior, mais brilhante.

A nova indicação de andamento - *Enérgico* - não está tão relacionada ao fator da maior velocidade, mas sim, à dinâmica de alta intensidade em combinação com os

acordes de cinco sons e toque acentuado. O andamento não é muito rápido, mas flexível, uma vez que aparecem as expressões *precipitado*<sup>86</sup> (comp. 8) e *stentato*<sup>87</sup> (comp. 9).

O caráter enérgico se mantém até o compasso 16. No compasso 11 o *glissando* tem seus extremos em uníssono com a voz inferior, executados por notas acentuadas, o que reforça a sonoridade ainda mais.

Para a seqüência descendente de acordes (comp. 12 a 14) há duas possibilidades de dinâmica indicadas pelo compositor. Partindo de *ppp* para o *crescendo* a intensidade produz uma interrupção da energia alcançada pelo final do *glissando* (comp. 11). Há uma quebra na sonoridade vigorosa anterior, dada pelo alto contraste introduzido pelo *pianíssimo* súbito. A segunda opção, partindo de *fff*, mantém o nível alto de energia atingido pelo *glissando*. Faz com que o caráter enérgico siga vigorosamente até o compasso 16. Como coloca o compositor na expressão *ad libitum*, fica a critério do intérprete escolher a melhor opção.

O compasso 17 destaca o elemento melódico na linha superior, e fortalece o contraste através das expressões *subito p*, *rall. espressivo*. Logo após (comp. 18) a melodia é o elemento principal também na linha inferior, junto à indicação *espressivo sempre*. O andamento vai se reduzindo aos poucos até o final da Seção, e a partir do compasso 22 a sonoridade passa a crescer consideravelmente em intensidade, terminando em *f* e *crescendo* para a última nota lá#.

---

<sup>86</sup> *Precipitado* (ou *precipitato*, *precipitoso*) significa apressado, impetuoso. [Italiano]

<sup>87</sup> Vide 56, p. 86.

### 2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A Seção introduz um forte contraste na sonoridade com relação à Seção anterior, pois, o toque *staccato*, a polifonia a duas vozes existente tendo sempre a semicolcheia como figura motor, e a intensidade inicial *p* produzem um ambiente leve, bem ritmado. A indicação do Andamento – *Allegretto* – junto à expressão *Galhofeiro*<sup>88</sup> já sugerem o caráter mais descontraído do trecho.

As oitavas acentuadas aparecem dentro dessa textura como pontuações firmes bem apoiadas. Isso produz um pequeno contraste, não permitindo que a textura seja completamente homogênea durante a Seção.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

A polifonia está em evidência. Inicia em caráter expressivo simples, com intensidade reduzida – *p* – porém existe uma maior elaboração entre as vozes, uma vez que não há uma figura motor como na Seção anterior. Parte de três vozes e, à medida que o trecho evolui, eleva o número de vozes e a complexidade dos seus contornos melódicos.

---

<sup>88</sup> Vide 81, p. 199.

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

Tal como na Seção anterior a polifonia está em destaque, e segue combinando maior número de Motivos dos 1º e 2º movimentos. Parte de 4 vozes (comp. 49) com uma ligeira elevação da intensidade (*cresc.*), que é interrompida subitamente no compasso 51. Já no início também ocorre uma alteração no andamento (*rall.* – comp. 50). Ao apresentar o Motivo 7 (p. 175) transposto na sua extensão completa (comp. 52-54) há um breve *accelerando* (comp. 52), para logo após (comp. 53) seguir *a tempo*. O toque é sempre *legato*.

O elemento melódico comanda a sonoridade da Seção, pois a direção para registros mais agudos do instrumento está acompanhada do aumento da dinâmica (*cresc.*, comp. 55) e da aceleração do andamento.

O ponto culminante da Seção (comp. 58) agrupa o extremo para os elementos melodia, ritmo e sonoridade. É o acorde mais agudo em todo o trecho, com a maior intensidade e, como integra um conjunto de quiálteras, traz um incremento também para a atividade rítmica desse instante.

A Seção segue em busca do repouso para o final. Para isso reduz a intensidade e passa a ralentar aos poucos até concluir no acorde de mi m com a fermata.

#### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como se trata da reexposição idêntica da Parte A, a macro-análise da sonoridade desta Seção é equivalente à da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A).

### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Coda mantém o ritmo como elemento dominante, tal como na 5ª Seção precedente. Não existem contrastes durante a passagem entre essas Seções (comp. 81-82), pois o toque se conserva com a mesma articulação (*staccato*), a dinâmica inicia em *p* e o registro se mantém na mesma altura.

A sonoridade aumenta gradativamente durante a Seção, obedecendo às indicações de dinâmica (*cresc.*), e andamento (*accelerando*) até atingir o acorde do compasso 89, em registro agudíssimo. Há um forte contraste estabelecido pela pausa após esse acorde, em tempo forte do compasso, seguida pela célula inicial do movimento, em registro grave, toque *staccato* seco e intensidade *fff*. A indicação *áspero* reafirma o caráter de alta energia para o final da obra, levando a característica rítmica, percussiva do 1º movimento – *Com Humor* – ao extremo. Isso está ainda reforçado pelo acorde final em forma de síncope, intensidade *sfz* e articulação *staccato* seco.

## SÍNTESE

A macro-análise do terceiro e último movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, *Cadenza*, permite descrever a forma geral desse movimento e visualizar o processo gerador da obra como um todo.

A primeira observação importante se refere à forma. O movimento está na Forma Sonata, porém a Reexposição (comp. 63 a 81) não apresenta o material contido na 3ª Seção (Parte B), mas unicamente o material da 2ª Seção (Parte A). A Reexposição é a transcrição literal da Parte A; não contendo variações sobre o Motivo 4 (p. 125) extensivamente empregado na Parte B.

A *Cadenza* se desenvolve sobre variações dos motivos originais dos movimentos anteriores *Com Humor e Invenção*, apresentando portanto forma cíclica<sup>89</sup> de composição. Como o 1º movimento apresenta característica predominantemente rítmica, e o 2º movimento contrasta com o anterior por evidenciar a melodia, não se pode afirmar que existe, para toda a *Cadenza*, um aspecto predominante entre os quatro elementos analisados: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade. Contudo, ao se tomar cada Seção individualmente, é fácil perceber sua qualidade prioritária e os contrastes entre as Seções inferidos pelas mudanças dessa característica principal.

A Introdução agrupa uma quantidade diversa de materiais. Nessa Seção há uma alternância entre ritmo e melodia como fator dominante. A célula inicial provém do 1º movimento (Motivos 3 e 2b – p. 125) que, em toque *legato*, assume caráter melódico,

---

<sup>89</sup> Vide 44, p. 64.

expressivo. O ritmo está destacado nos compassos seguintes (5 a 7 e 12 a 16), e ao final a melodia ressurgue, com tratamento polifônico.

As Seções 2, 5 e 6 evidenciam o ritmo como elemento prioritário, uma vez que se desenvolvem sobre o conjunto padrão de quatro semicolcheias para um tempo do compasso, aliado ao toque sempre *staccato*, interrompido eventualmente por contratempos formados por apoios maiores (acentos >), em oitavas ou mesmo em notas individuais.

As Seções 3 e 4, com tratamento exclusivamente polifônico, destacam o elemento melódico como meio para a expressão.

A *Cadenza* ora recorda características do 1º movimento, ora características do 2º. Além disso, o compositor procura uma combinação entre os motivos anteriores, utilizando para isso, artifícios que transformam a qualidade original dos mesmos. Um exemplo significativo é o Motivo 7 (p. 175) do 2º movimento – *Invenção* – que transforma sua característica original melodiosa e expressiva, com toque *legato*, para uma qualidade rítmica, com toque *staccato* saltitante, especialmente nas Seções 2 e 5. Outro exemplo é o Motivo 4 (p. 125) do 1º movimento – *Com Humor* –, que originalmente de qualidade altamente rítmica e toque *staccato*, ganha caráter expressivo; constitui a linha melódica principal com toque *legato*, e recebe tratamento polifônico na 3ª Seção – Exposição: Parte B - e no final da 4ª Seção – Desenvolvimento.

## 2.3.2 TERCEIRO MOVIMENTO: CADENZA – MÉDIA-ANÁLISE

### RITMO - (Média-análise)

#### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

Durante a Seção há uma grande diversidade de desenhos rítmicos e a fórmula de compasso sofre várias mudanças, sem, no entanto alterar a semínima como unidade de tempo. Como existe a reutilização de motivos contidos nos movimentos anteriores, porém modificados, o elemento predominante do processo gerador da Seção é a VARIAÇÃO.

O fator tensão-repouso pode ser compreendido a partir da atividade rítmica existente. O início, em andamento lento e com uma única voz, introduz o movimento a partir do repouso. À medida que aparece a segunda voz, e que o padrão rítmico apresenta figuras de menor valor ou mesmo conjuntos irregulares como quiálteras (comp. 3 a 7), a tensão se eleva, atingindo um alto patamar no compasso 8. Há uma leve recaída da tensão, até o compasso 10. Observa-se que, nos compassos 8 a 10, há sempre uma linha melódica principal que sobressai. Não há quase acordes, e quando ocorrem, apresentam-se arpejados. A tensão se eleva bruscamente no compasso 11, ao final do *glissando*, quando atinge o ápice, e mantém esse nível altíssimo até o compasso 16. Nesse trecho (comp. 12 ao 16) as duas vozes estão em movimento contrário, e seus desenhos rítmicos se encaixam perfeitamente, não ocorrendo contratempos. Do compasso 17 ao 21 a tensão diminui. O ritmo sucumbe à expressão da linha melódica, e passa a ralentar até o final, porém a tensão se eleva a partir do compasso 22, atingindo

um nível consideravelmente alto nas quiálteras e acordes finais. Mesmo no último compasso (24) existe um *crescendo* para a última nota lá#, precedido por um *f*, o que amplia significativamente a sonoridade, como preparação à Seção seguinte.

### 2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A Seção se desenvolve de forma homogênea, sobre o desenho rítmico de quatro semicolcheias para um tempo do compasso. Há mudanças de fórmulas de compasso, porém a unidade de tempo não se altera.

É interessante observar que a linha superior não apresenta pausas intermediárias até o compasso final da Seção (comp. 43). As pausas ocorrem na linha inferior, sempre em tempo forte do compasso, estabelecendo contratempos, tal como no 1º movimento - *Com Humor*.

O ritmo, nessa Seção, não é elemento influente para o comportamento do fator tensão-reposo. A atividade rítmica apesar de significativa, mantém-se estável até o compasso 43.

Como existe a reutilização de motivos contidos nos movimentos anteriores, porém modificados, o elemento predominante do processo gerador da Seção é a VARIACÃO.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

Apesar da curta extensão, a Seção apresenta uma grande variedade rítmica. Também a fórmula de compasso sofre alteração (comp. 48) sem, no entanto, mudar a semínima como unidade de tempo.

Através das transformações dos motivos originais dos movimentos anteriores conclui-se, também nessa Seção, que o elemento predominante do processo gerador é a VARIAÇÃO.

O fator tensão-repouso recebe a influência do elemento rítmico de acordo com o aumento ou decréscimo da atividade rítmica. Dessa forma, inicia em nível baixo de tensão, elevando-se um pouco no compasso 47, e logo reduzindo para o repouso ao final.

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

A Seção retoma o padrão rítmico de quatro semicolcheias para um tempo do compasso, tal como no 2º movimento – *Invenção*. Há mudanças de fórmulas de compasso, contudo a unidade de tempo (semínima) se mantém.

É fácil observar na Figura 67 a utilização de motivos dos movimentos anteriores, o que mantém a VARIAÇÃO como elemento principal no processo gerador da Seção.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system, starting at measure 49, features 'Motivo 7' in both the treble and bass staves. The treble staff includes dynamic markings 'cresc.' and 'rall.', and a 'sabito p' marking. The bass staff includes 'Mot. 7' and 'Mot. 3'. The second system, starting at measure 52, also features 'Motivo 7' in the treble staff and 'Motivo 8' in the bass staff. The treble staff includes the tempo marking 'A tempo'. The bass staff includes 'Mot. 3' and 'Mot. 7'. Various musical notations such as slurs, accents, and articulation marks are present throughout the score.

Fig. 67 4ª Seção (início): Utilização de variações de motivos anteriores

Os desenhos rítmicos se complementam entre as vozes de tal forma, que a Seção, na sua maior parte, não apresenta pausas. Há apenas uma pausa em voz intermediária no compasso 49 e então, somente no compasso 59, na voz inferior. As pausas passam a ocorrer com mais frequência no final da Seção.

O fator tensão-repouso fica determinado a partir da atividade rítmica existente. Parte de nível baixo de tensão no compasso 49, cresce a partir das indicações de *accelerando* (comp. 52 e 55), e alcança o ápice nas quiálteras (comp. 58). Com a contribuição das indicações de *rall.* (comp. 58 e 62), retorna a um nível baixo de tensão gradativamente, até a conclusão em figuras de maior valor, reforçadas pelo sinal da fermata.

#### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como esta Seção é a repetição idêntica da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A), a média-análise do elemento ritmo é equivalente.

#### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Seção mantém o desenho rítmico de quatro semicolcheias para um tempo do compasso da 5ª Seção anterior. Não há mudanças de fórmulas de compasso durante o trecho.

O elemento predominante do processo gerador da Seção se mantém como sendo a VARIAÇÃO, pois existe a reutilização de motivos anteriores, que aparecem modificados (Fig. 68). Interessante observar nessa figura que o Motivo 7 (p. 175)

original do 2º movimento – *Invenção*, aparece aqui em fragmentos na linha inferior, e não mais na superior como nas 2ª e 5ª Seções anteriores.

The image displays a musical score for the 6th section of a piece. It is divided into three systems of staves. The first system, starting at measure 82, features 'Motivo 4' in the upper staff and 'Motivo 7' in the lower staff. The second system, starting at measure 85, shows 'Motivo 3' in both the upper and lower staves, with performance markings 'cresc.' and 'accelerando'. The third system, starting at measure 88, includes 'Motivo 3' and 'Motivo 2b' in the lower staff, with performance markings 'ff', 'áspero', and 'sfz'. A dashed box encloses the lower staff of the third system, labeled 'Célula Inicial do 3º movimento'. The score includes various musical notations such as dynamics (f, ff, sfz), articulation (accents), and phrasing slurs.

Fig. 68 6ª Seção: Utilização de motivos anteriores modificados e célula inicial do movimento

Existe uma atividade rítmica significativa durante o trecho, porém, o ritmo, por si só, não é elemento influente para o comportamento do fator tensão-reposo. O conjunto do elemento rítmico com outros elementos como melodia, sonoridade e harmonia, é que

favorece o incremento da energia até a conclusão do movimento, em nível máximo de tensão.

## **MELODIA- (Média-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

Durante a Introdução há uma alternância entre melodia e ritmo como elemento prioritário. No início o aspecto melódico, expressivo, *tranquillo* está mais evidente que o aspecto rítmico. A partir do *accel.* (comp. 4) o ritmo sobressai, criando contratempos entre as linhas melódicas nas duas vozes. No compasso 8, o elemento melódico surge novamente, entre os acordes arpejados, os quais possuem caráter enérgico – *áspero* – como orienta o compositor. A melodia tenta se afirmar por todo o teclado, nos registros graves (comp. 10) e agudos (comp. 11). Porém, o ritmo está em destaque novamente no compasso 12. A célula melódica inicial vem reforçada ritmicamente nos baixos em oitavas (comp. 13 – anacruse). A partir do compasso 17, os fragmentos melódicos do Motivo 7 (2º movimento, p. 175) colocam a melodia como elemento principal e finalizador para a Seção, procurando o tratamento polifônico, mais expressivo e tranqüilo do começo da obra.

Há na Introdução duas regiões com níveis altos em tensão: compassos 8 e 12. O compasso 8 representa a finalização do *accelerando* inicial e do movimento ascendente e paralelo das duas vozes, atingindo um novo andamento mais rápido. O compasso 12 eleva ainda mais o grau de tensão, uma vez que se compõe de acordes e oitavas em

movimento contrário, partindo dos extremos do teclado, em intensidade *fff*. E essa intensidade perdura até o compasso 16.

Assim, há uma divisão lógica para o fator tensão-repouso durante a Seção. Construída em 24 compassos, o pico maior de tensão encontra-se exatamente no meio (comp. 12). Além disso, há três patamares distintos distribuídos exatamente para cada terço do trecho. Do início ao compasso 8 há uma elevação da tensão; do compasso 8 ao 16, a Seção se mantém em patamares mais altos de tensão; e, a partir do compasso 17, a tensão diminui, buscando o repouso, brevemente interrompido pela elevação da tensão ao final do trecho (comp. 23 e 24).

Interessante observar que, a escala cromática é bastante utilizada em todas as vozes durante os compassos finais dessa Seção (comp. 17 a 24), como ilustram as setas da Fig. 69 a seguir.

The image displays a musical score for piano, spanning measures 16 to 24. The score is written for both the right and left hands. Measure 16 begins with the instruction *sêco*. From measure 17, the instruction *subito p. rall. espressivo* is applied. Measure 18 features a chromatic scale in the right hand, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5 indicated above the notes. Measure 19 continues with a chromatic scale in the right hand, with fingerings 5, 4, 3, 2, 1 indicated above the notes. Measure 20 includes the instruction *cedendo molto legato sempre* and *expressivo sempre*. Measure 21 features a chromatic scale in the right hand, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6 indicated above the notes. Measure 22 includes the instruction *cr. sc.* and *rall.*. Measure 23 features a chromatic scale in the right hand, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6 indicated above the notes. Measure 24 concludes with a chromatic scale in the right hand, with fingerings 6, 5, 4, 3, 2, 1 indicated above the notes. The score is annotated with various performance markings, including accents, slurs, and dynamic markings.

Fig. 69 Trecho final da 1ª Seção – Introdução – Polifonia e utilização da escala cromática

2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A combinação dos Motivos 2 (a e b) e 3 do 1º movimento - *Com Humor* (p. 125) e do Motivo 7 do 2º movimento - *Invenção* (p. 175) forma um grande bloco, que se repete três vezes com ligeiras modificações ao iniciar a Seção, tal como ilustra a Figura 70 a seguir.

The figure displays three systems of musical notation for piano. The first system, starting at measure 25, is marked 'p staccato' and contains several motifs: Motivo 7 (measures 25-28), Motivo 3 (measures 29-30), Mot. 2b (measures 31-32), Mot. 2a (measures 33-34), and Mot. 2b (measures 35-36). The second system, starting at measure 29, is marked 'staccato sempre' and 'f'. The third system, starting at measure 33, is marked 'cresc.' and shows the continuation of the motifs. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 70 — Blocos compostos pelos Motivos 2 (a e b), 3 e 7 durante a 2ª Seção

A partir do compasso 35 as linhas melódicas se encaminham para registros mais agudos. No compasso 35 e 36, o Motivo 7 do 2º movimento - *Invenção* (p. 175) ocorre

na linha superior, em variação por seqüência, transposto para sol m (Fig. 71). Em seguida há uma exposição desse Motivo (Mot. 7) completo, apenas transposto para sib m. Essa é a única ocorrência desse motivo no seu formato e extensão originais por toda a Seção. A partir de então, o elemento melódico cede espaço para o elemento rítmico. Ainda nessa figura, observa-se que a linha superior passa a apresentar uma sucessão descendente de intervalos harmônicos, constituída de material cromático. A linha inferior se mantém com intervalos harmônicos de 9ª até o compasso 42, quando segue em movimento contrário à linha superior – ascendente – sobre a escala de tons inteiros.

Motivo 7 (Var. por seqüência)

Motivo 7 completo (Transposto para sib m)

Escala cromática

Escala de tons inteiros

Fig. 71 2ª Seção: Utilização do Motivo 7 (em variação e transposto), das escalas cromática e de tons inteiros

O elemento principal para o processo gerador da Seção continua sendo a VARIACÃO, devido à reutilização de Motivos contidos nos movimentos anteriores, que estão modificados.

O fator tensão-repouso recebe a influência do elemento melódico a partir do compasso 35, quando as linhas se dirigem para registros mais agudos. O ápice em tensão está, dessa forma, no compasso 39, ao se atingir o *láb* na voz superior, nota de maior altura dentro da Seção.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

A Seção estabelece um contraste já no início, pois interrompe o movimento descendente dos intervalos anteriores, propondo linhas melódicas de sentido contrário – ascendente - e caráter polifônico expressivo. Faz recordar a 3ª Seção do 1º movimento – *Com Humor* (comp. 30 a 32 – p. 81).

A VARIACÃO se conserva como elemento predominante do processo gerador da Seção. Há a reutilização dos Motivos 4 e 7 contidos nos movimentos anteriores, que aparecem em variações.

O elemento melódico contribui para a graduação do fator tensão-repouso à medida que o trecho se dirige para o compasso 47. A utilização da textura cromática nas vozes intermediárias em movimento contrário, junto à indicação *accelerando* eleva um pouco o nível de tensão, para logo após, no compasso 48, voltar ao repouso do início do trecho (Fig. 72).

Fig. 72 3ª Seção: Textura cromática nas vozes intermediárias (comp. 47)

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

As linhas melódicas evoluem do registro médio (comp. 49) para o registro agudo (comp. 57) em movimento paralelo. Ao chegar no ponto culminante em tensão da Seção – acorde de mi m do compasso 58 – as vozes do soprano e do baixo prosseguem em movimento contrário. No compasso 61, os baixos retomam a tonalidade de Si M inicial da 2ª Seção – Parte B – e as vozes permanecem em registro grave, com movimento paralelo a cada transposição do Motivo 4 (Fig. 54, p. 208).

O elemento predominante do processo gerador da Seção é a VARIACÃO, sendo que nesse trecho, existe a reutilização de maior número de motivos dos movimentos anteriores: Motivos 3, 4 (p. 125), 7 e 8 (p. 175).

A polifonia a quatro vozes do início da Seção (comp. 49) estabelece um patamar médio de tensão, tal como no compasso 47 (Parte B). Prossegue elevando cada vez mais o grau de tensão, até alcançar o compasso 58, com intensidade *ff*. A partir de então, as linhas melódicas retornam ao registro inicial, procurando o repouso, reduzindo a intensidade e buscando o caráter expressivo e *dolce* do início da 2ª Seção anterior.

### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como esta Seção é a repetição idêntica da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A), a média-análise melódica é equivalente.

### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Coda inicia a duas vozes e logo no compasso 84 apresenta tratamento harmônico, mantendo esse tratamento até o compasso 89. Uma variação rítmica e de articulação da célula inicial do movimento (Fig. 49, p. 196) conclui a obra (comp. 89 a 91). Essa célula representa a união de todas as vozes envolvidas, uma vez que são executadas em uníssono, com intensidade *fff* e caráter *áspero* como indica o compositor.

O fator tensão-repouso se comporta da seguinte forma: o movimento ascendente da linha melódica superior em conjunto com o aumento de intensidade (comp. 82-83) elevam a tensão; a repetição dos acordes formados a partir do Motivo 4 (p. 125) na linha superior valorizam esse grau de tensão; a célula inicial, em uníssono e *fff*, traz o caráter *áspero* e acentua ainda mais o nível de energia ao final do movimento; e o acorde *sffz*, em contratempo e seco, traz uma pontuação percussiva firme e vigorosa como conclusão geral, finalizando a obra em nível máximo de tensão.

Devido à reutilização dos Motivos 2b, 3, 4, 7 contidos nos movimentos anteriores, o elemento predominante do processo gerador da Seção é a VARIACÃO.

## **HARMONIA- (Média-análise)**

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

A 1ª Seção inicia o movimento apresentando materiais diversos como: centros harmônicos principais, escala de tons inteiros e escala cromática. As duas linhas superior e inferior executam esses materiais de forma independente, sem que haja uma complementação harmônica entre elas. Assim, a superposição dos materiais exibe certo grau de politonalidade, oscilando sempre entre os tratamentos polifônico e harmônico da composição.

Do início até o compasso 8, a utilização de variações do Motivo 3 na voz inferior e do Motivo 7 na superior destaca o estilo polifônico a duas vozes. Ao atingir o compasso 8 existe uma alternância entre acordes – harmonia – e fragmentos do Motivo 7 (2º movimento) – polifonia. Essa alternância culmina na sucessão descendente de acordes (comp. 12 a 14), e evidencia o tratamento harmônico para o ápice em tensão da Introdução. A polifonia retorna novamente (comp. 13 – anacruse) à medida que os baixos executam, em oitavas, a célula inicial do movimento, e permanece como tratamento predominante até o final da Seção.

### 2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A 2ª Seção recorda a escrita composicional da *Invenção* (2º movimento), pela polifonia a duas vozes existente. As duas linhas desenvolvem-se independentemente, sendo que a linha superior contém variações do Motivo 7 (p. 175), sempre sobre uma

escala diatônica em modo menor de base, e a linha inferior alterna sua melodia entre centros harmônicos principais.

O ápice em tensão do trecho está na passagem do compasso 39 para o 40, quando há uma brusca alteração do tratamento polifônico para harmônico. Também, a partir do compasso 40 o uso das escalas cromática e de tons inteiros está mais evidente, até se atingir a tonalidade final da Seção – Si M – no compasso 43.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

A polifonia existente no trecho obedece ao caráter expressivo simples da 3ª Seção do 1º movimento – *Com Humor* (comp. 30 a 32 – p. 81).

Apesar da curta extensão, a Seção contém materiais diversos que relembram os movimentos anteriores: a escala diatônica de Si M utilizada como base, escalas cromática e de tons inteiros. Esses materiais se combinam em variações e mantêm a tonalidade de Si M.

O elemento harmônico contribui para o fator tensão-repouso à medida que se dirige para o final. A Seção inicia em repouso e quando atinge o compasso 47 aumenta o nível de tensão com o aumento do número de vozes. No compasso 48, a sustentação de cada uma das vozes - com notas de maiores valores e ligaduras - até atingir o acorde final, faz voltar ao repouso do início do trecho.

### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

O Desenvolvimento apresenta tratamento exclusivamente polifônico, iniciando com quatro vozes distintas e, após o compasso 52, passa a apresentar três vozes.

À medida que as vozes evoluem para os registros mais agudos, cada transposição dos motivos empregados eleva ainda mais o grau de tensão no trecho. O ápice em tensão encontra-se no compasso 58, ao se atingir o acorde de mi m (tônica do 2º movimento) na linha superior. A partir de então, o uso cada vez mais freqüente do Motivo 4 (p. 125) e a busca da tonalidade de mi m (tônica do 2º movimento) para finalização do trecho, fazem retornar ao grau de repouso inicial da 3ª Seção – Parte B.

#### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como esta Seção é a repetição idêntica da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A), a média-análise harmônica é equivalente.

#### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Coda apresenta os Motivos 3 (p. 125) e 7 (p. 175) em suas tonalidades originais, ou seja, o Motivo 3 sobre o centro Dó e o Motivo 7 – em fragmento - sobre a escala diatônica de mi m.

Fato interessante a se observar é a reaparição do Motivo 4 (p. 125) pela maior parte da linha superior durante a Coda, uma vez que esse motivo ocorreu pela última vez somente ao final da 4ª Seção – Desenvolvimento.

A obra termina em elevado nível de tensão, dada a transformação do tratamento polifônico para harmônico já no início (comp. 84), o aumento gradativo da intensidade e o final em registro grave, *fff*, e *staccato seco*.

## SONORIDADE - (Média-análise)

### 1ª Seção: compassos 1 a 24 – Introdução

A célula inicial do 3º movimento apresenta alta variedade de elementos rítmicos e de articulação em uma só voz. Há colcheias, semicolcheias, quiálteras, colcheia pontuada e mínima a serem executadas em toques *legato* e *portato*. Essa variedade em andamento lento e registro grave confere ao início uma atmosfera indecisa, que não conduz o ouvinte a uma textura homogênea de duração mais prolongada. Assim, a composição segue uma linha de caráter improvisado, tal como propunham as *Cadenzas* antigas.

Quanto ao fator tensão-repouso, o aspecto da sonoridade estabelece três partes distintas para a Seção, tal como analisado anteriormente para o elemento melódico. Inicia a partir do repouso para níveis altos de tensão durante os primeiros 8 compassos. Permanece em tensão por mais oito compassos, e, a partir do compasso 17 procura o repouso, retomando a tensão para o final do trecho. Embora a indicação de andamento *Tranquillo* inicie o movimento em ambiente calmo, o caráter predominante da Seção é violento, enérgico.

### 2ª Seção: compassos 25 a 43 - Exposição – Parte A

A 2ª Seção propõe um ambiente sonoro que recorda o 1º movimento – *Com Humor*, pois destaca o elemento rítmico. A Seção desenvolve-se sobre uma textura mais homogênea em relação à Introdução anterior, por apresentar uma figura rítmica padrão – a semicolcheia.

A sonoridade, no início do trecho, é leve, de baixa intensidade. À medida que a polifonia a duas vozes existente se dirige para os registros mais agudos (comp. 35), a intensidade aumenta, contribuindo assim para a elevação da tensão. O ponto culminante em tensão está no compasso 39, quando a intensidade atinge o nível máximo e a voz superior alcança o registro mais alto (*láb*). Logo após, há a redução da intensidade, e o encaminhamento dos intervalos da linha superior para os registros mais graves. Isso denota a busca pelo repouso para concluir a Seção.

### 3ª Seção: compassos 44 a 48 - Exposição – Parte B

A polifonia a três vozes do início evidencia o elemento melódico e, ao se dirigir para o final, há um acréscimo em densidade, tanto na polifonia, que eleva o número de vozes, quanto na dinâmica e nas alterações do andamento indicadas pelo compositor: *accelerando* e *rall.* (comp. 47). Os dois últimos compassos do trecho são responsáveis pela breve alteração do fator tensão-repouso, que se eleva um pouco com o aumento da densidade sonora e retorna rapidamente ao repouso ao final, através da ampliação rítmica existente, somada ao *rall.* indicado e à intensidade *p*. A fermata no último acorde

afirma o repouso para a conclusão do trecho e introduz um novo contraste para a repetição da 2ª Seção, de elevada característica rítmica.

#### 4ª Seção: compassos 49 a 63 – Desenvolvimento

Há uma continuidade do elemento sonoro entre os compassos 46 e 49. A intensidade e o registro permanecem iguais durante essa passagem. A polifonia se mantém no início e por toda a extensão do trecho.

O ponto culminante em tensão – acorde inicial do comp. 58 – também é atingido gradativamente, na proporção em que as vozes se encaminham para a região mais aguda do teclado, e que a intensidade cresce.

A partir do compasso 60, está reproduzido o ambiente sonoro *cantabile molto espressivo* da 3ª Seção do 1º movimento - *Com Humor* (comp. 30 a 32 – p. 81), através do uso extensivo do Motivo 4 (p. 125), do tratamento polifônico, do uso de figuras de maior valor e da desaceleração do andamento ao final do trecho.

A Seção não contém contrastes bruscos com relação à sonoridade. Os pontos de maior tensão e repouso são atingidos de forma contínua.

#### 5ª Seção: compassos 63 (anacruse) a 81 - Reexposição - Parte A

Como se trata da Reexposição idêntica da Parte A, a média-análise da sonoridade desta Seção é equivalente à da 2ª Seção anterior (Exposição – Parte A).

### 6ª Seção: compassos 82 a 91 – Coda

A Coda conserva a característica rítmica da Seção anterior, mantendo o toque *staccato*, iniciando com uma sonoridade leve e saltitante. Porém, há um incremento considerável na sonoridade até atingir um primeiro ápice em tensão, no compasso 89.

Esse acorde, em registro agudíssimo, representa a finalização para o desenho rítmico padrão na figura da semicolcheia, constante desde a Reexposição da Parte A (comp. 63 – anacruse). Estabelece uma primeira pontuação forte e significativa dentro do trecho.

Em seguida, ocorre um contraste brusco ao se executar a célula inicial do movimento em registro grave, em uníssono e a três vozes. A tensão se mantém e, nos compassos finais continua a se elevar mais ainda, concluindo em nível extremo no acorde final da obra.

## SÍNTESE

A média-análise do terceiro movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, *Cadenza*, possibilita compreender cada uma de suas Seções do ponto de vista de seus segmentos ou unidades maiores. Mostra como as linhas superior e inferior estão relacionadas, e também as conexões entre os quatro elementos: Ritmo, Melodia, Harmonia e Sonoridade.

De acordo com a metodologia de análise proposta por John White, verifica-se, dentre os quatro elementos: Repetição, Desenvolvimento, Variação e Uso de Novo Material – qual é dominante no processo gerador da composição de cada uma das Seções.

A partir das observações obtidas, torna-se possível determinar o balanço existente entre tensão e repouso na composição, e, para representar esse comportamento, a Figura 73 a seguir (p. 249) apresenta o Gráfico do fator Tensão-Repouso (eixo Y) em função da seqüência de compassos (eixo X).

O Gráfico apresenta as seis Seções do movimento, sendo que a 2<sup>a</sup> (Exposição – Parte A) e a 5<sup>a</sup> (Reexposição – Parte A) apresentam a mesma cor de plano de fundo, pois seus comportamentos são idênticos. Optou-se pela plotagem do Gráfico na seqüência da escrita dos compassos, não estando representada portanto a repetição da 2<sup>a</sup> Seção – Parte A - após o compasso 48.

No Gráfico é possível observar que cada uma das Seções apresenta um ou mais pontos culminantes de tensão, estando isso demonstrado através dos picos obtidos na curva. Não há portanto um único ápice para todo o movimento.

## GRÁFICO TENSÃO-REPOUSO

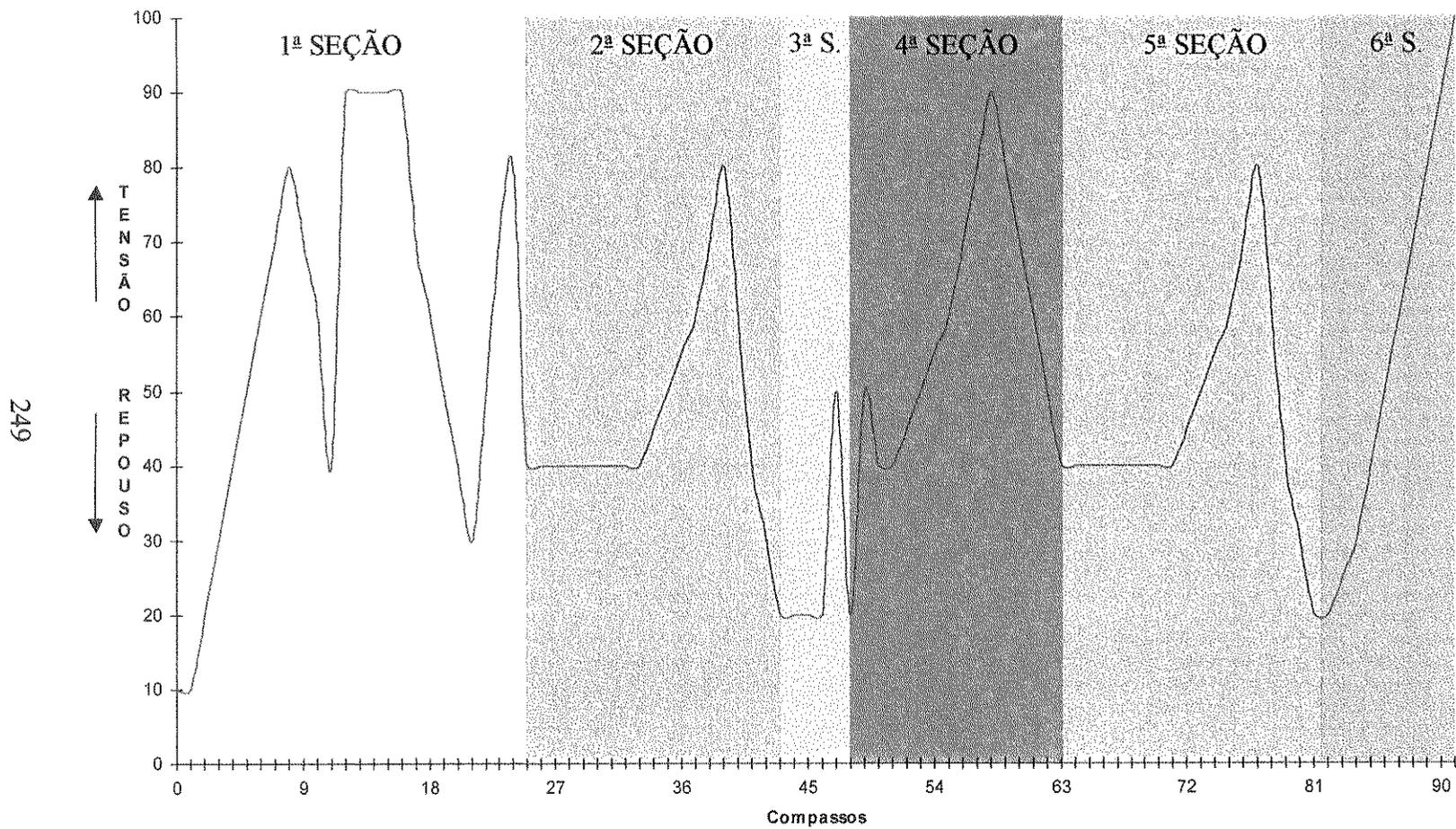


Fig. 73 Gráfico do fator tensão-reposo verificado a partir da média-análise do terceiro movimento – *Cadenza*

Na 1ª Seção - Introdução – existem três picos em tensão, que representam os momentos dos compassos 8, a passagem entre os compassos 12 a 16, e o final, com nova curva ascendente a partir do compasso 22. A Introdução é a única Seção a apresentar três pontos elevados na curva. Há uma grande variedade de materiais extraídos dos movimentos anteriores, junto a oscilações extremas na sonoridade. Isso afirma a característica improvisada utilizada para o início do movimento, tal como nas *Cadenzas* antigas.

As 2ª e 5ª Seções iniciam com sonoridade baixa. O ambiente sonoro é leve, saltitante, “galhofeiro” como sugere o compositor. O ritmo é o elemento principal. Permanece em nível médio de tensão até aproximadamente a metade do trecho, quando se eleva para o ápice musical (comp. 39 e comp. 77), e logo após volta ao repouso como conclusão do trecho.

Apesar da curta extensão da 3ª Seção – Parte B, existe um ponto de maior tensão determinado pelo aumento da atividade rítmica junto à elevação da sonoridade. O repouso ao final produz um contraste para a repetição da 2ª Seção, podendo ser visualizado, no Gráfico pelo patamar mais alto do início da Seção 2.

O Desenvolvimento (4ª Seção) apresenta um pico menor em tensão seguido por outro bem mais alto. Isso ocorre porque o início da Seção possui alta densidade sonora, dada pela polifonia a quatro vozes existente, o uso do padrão rítmico de quatro semicolcheias e a indicação de acréscimo da dinâmica (*cresc.* – comp. 49). O ponto mais alto em tensão no trecho refere-se ao acorde de mi m (tônica do 2º movimento) do compasso 58, em registro agudíssimo, intensidade *ff*, e que integra um grupo de tercinas.

Nesse momento estão agrupados os quatro elementos: melodia, ritmo, harmonia e sonoridade, que em conjunto, produzem um ápice musical.

A 6ª e última Seção da obra – Coda – apresenta uma evolução gradativa da tensão, culminando em nível máximo no último compasso. Interessante observar que há no movimento a utilização da mesma célula no início (Fig. 49, p. 196) e ao final. No início, com caráter melodioso e expressivo, faz com que a curva no Gráfico parta do repouso, em níveis baixos de tensão. No final, com caráter áspero, intensidade *fff*, e toque *staccato* seco busca o extremo oposto no Gráfico, ou seja, 100% de tensão.

### 2.3.3 TERCEIRO MOVIMENTO: CADENZA – MICRO-ANÁLISE

#### 1. Motivos Básicos originais dos 1º e 2º movimentos<sup>90</sup>

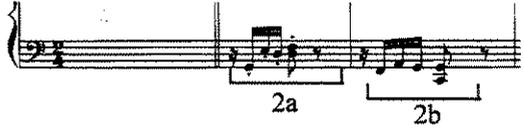
<p>Motivo 2 - <u>1º movimento</u>  c. 2/3 (voz inferior)  Fragmentos melódicos: 2a e 2b</p>	
<p>Motivo 3 - <u>1º movimento</u>  c. 11/12 - 16/17 - 61/62 - 66/67 (voz inferior)</p>	
<p>Motivo 4 - <u>1º movimento</u>  c. 11/13 - 16/18 - 61/63 - 66/68 (voz superior)</p>	
<p>Motivo 6 - <u>1º movimento</u>  Escala de tons inteiros (voz inferior)  c. 8 e 58</p>	
<p>Motivo 7 - <u>2º movimento</u>  c. 1/3 - 45/47 (voz inferior)</p>	
<p>Motivo 8 - <u>2º movimento</u>  c. 1/3 - 45/47 (voz superior)</p>	

Tabela 13 Motivos Básicos utilizados no terceiro movimento - *Cadenza*

<sup>90</sup> Na Tabela 13 estão rerepresentados os motivos dos movimentos anteriores *Com Humor e Invenção*, e os compassos indicados se referem à localização de sua primeira ocorrência dentro desses movimentos.

## 1.1 Variações dos Motivos Básicos<sup>91</sup>

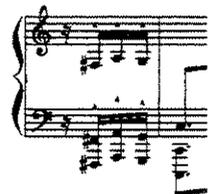
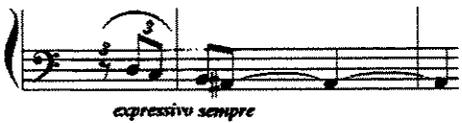
<p>Motivo 2a.3 c. 27; 33; 39/40; 65; 71; 77/78 (voz inferior) - Variação melódica: supressão do intervalo harmônico final - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 2a.4 c. 27/28; 65/66 (voz intermediária) - Variação melódica</p>	
<p>Motivo 2a.5 c. 29/30; 67/68 (voz intermediária) - Variação rítmica - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 2b.4 c. 1/2 (voz inferior) - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 2b.5 c. 15/16 (baixos em oitavas) - Variação intervalar - Variação na articulação - Variação melódica: inserção de nova terminação (si, lá)</p>	
<p>Motivo 2b.6 c. 26/27; 27/28; 29/30; 32; 33/34; 34/35; 35/36; 39; 64/65; 65/66; 67/68; 70; 71/72; 72/73; 73/74 (voz inferior) - Variação intervalar - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 2b.7 c. 90/91 (vozes superior e inferior em uníssono) - Variação na articulação - Variação rítmica: ampliação ao final</p>	

Tabela 14 Variações do Motivo 2 (2a e 2b)

<sup>91</sup> As variações dos motivos seguem a numeração obtida nas Tabelas 3, 4, 5 e 7 (p. 128); 10 e 11 (p. 177).

<p>Motivo 3.2 c. 1 (voz inferior) - Variação rítmica (quíalteras) - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.3 c. 2/3 (voz inferior) - Variação rítmica (desenho) - Variação na articulação - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 3.4 c. 13/14 (baixos em oitavas) - Variação rítmica (desenho) - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.5 c. 14/16 (baixos em oitavas) - Variação rítmica (desenho) - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.6 c. 18/19 (voz intermediária) - Fragmento - Variação rítmica - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 3.7 c. 25/26; 28/29; 63/64; 66/67 (voz inferior) - Variação rítmica - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.8 c. 27; 33; 65; 71 (voz superior) - Variação rítmica - Variação na articulação - Variação no registro - Fragmento</p>	
<p>Motivo 3.9 c. 30/31; 68/69 (baixos em oitavas) - Fragmento - Variação rítmica</p>	

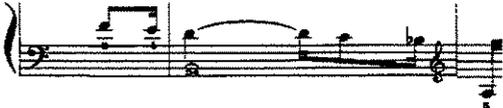
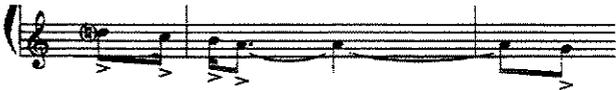
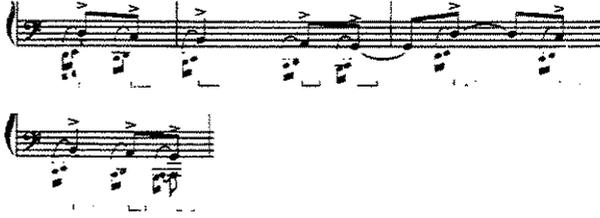
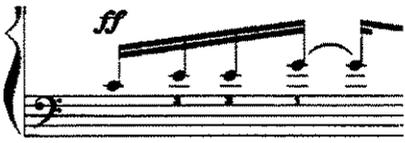
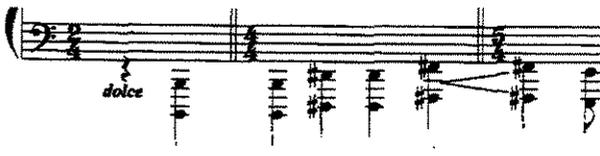
<p>Motivo 3.10 c. 31; 69 (voz inferior) - Variação intervalar - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.11 c. 51 (voz intermediária inferior) - Transposto - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.12 c. 52/53 (voz inferior) - Transposto - Variação rítmica</p>	
<p>Motivo 3.13 c. 53/54 (voz inferior) - Variação por seqüência</p>	
<p>Motivo 3.14 c. 55 a 57 (voz inferior) - Variação rítmica - Variação na articulação - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 3.15 c. 84 (voz inferior) - Variação por seqüência - Variação intervalar (inserção de intervalos de 8ª ascendente e de 9ª descendente)</p>	
<p>Motivo 3.16 c. 85 a 88 (voz inferior) - Variação por ornamentação - Variação rítmica (desenho) - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 3.17 c. 89/90 (vozes superior e inferior em uníssono) - Variação na articulação - Variação rítmica ao final</p>	

Tabela 15 Variações do Motivo 3

<p>Motivo 4.31  c. 44/45 (voz superior)  - Variação rítmica: ampliação  - Variação intervalar (mi ♮)  - Inserção da anacruse  - Motivo está em Si</p>	
<p>Motivo 4.32  c. 45 (voz superior)  - Fragmento  - Variação rítmica: ampliação  - Variação intervalar (5ª ascendente e 8ª descendente)</p>	
<p>Motivo 4.33  c. 44 a 46 (baixos em oitavas)  - Variação rítmica: ampliação  - Variação na articulação  - Variação intervalar (mi ♮)  - Inserção da anacruse</p>	
<p>Motivo 4.34  c. 46 (voz intermediária)  - Variação rítmica: ampliação  - Variação na articulação  - Variação intervalar (mi ♮)  - Inserção da anacruse</p>	
<p>Motivo 4.35  c. 57 (voz intermediária inferior)  - Fragmento</p>	
<p>Motivo 4.36  c. 58 (voz intermediária inferior)  - Fragmento  - Variação rítmica</p>	
<p>Motivo 4.37  c. 59 (voz intermediária inferior)  - Fragmento  - Variação melódica  - Variação intervalar  - Variação rítmica</p>	

<p>Motivo 4.38 c. 59/60 (voz superior) - Variação rítmica - Variação intervalar (lá) - Inserção da anacruse - Motivo está em Mi</p>	
<p>Motivo 4.39 c. 60 (voz superior) - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (5ª ascendente e 8ª descendente)</p>	
<p>Motivo 4.40 c. 60/61 (voz inferior e intermediária superior) - Variação por seqüência - Variação rítmica: ampliação - Inserção da anacruse - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 4.41 c. 62 (voz superior) - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (5ª ascendente e 8ª descendente)</p>	
<p>Motivo 4.42 c. 61 a 63 (baixos em oitavas) - Variação rítmica: ampliação - Variação na articulação - Variação intervalar (mi ♮) - Inserção da anacruse</p>	
<p>Motivo 4.43 c. 62/63 (voz intermediária inferior) - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar (mi ♮) - Variação na articulação - Inserção da anacruse</p>	

<p>Motivo 4.44 c. 82 a 88</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação por seqüência</li> <li>- Variação no tratamento – melódico para harmônico - dos intervalos ao longo do motivo</li> </ul>	
--	--

Tabela 16 Variações do Motivo 4

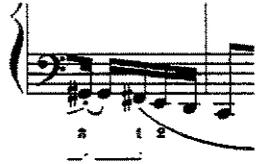
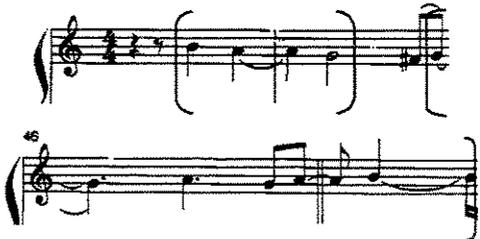
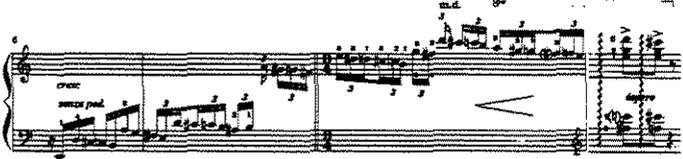
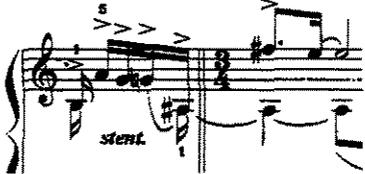
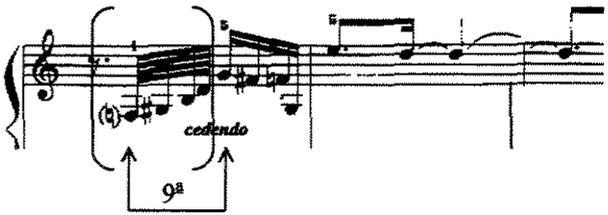
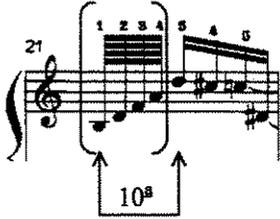
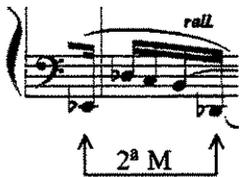
<p>Motivo 6.8 c. 3/4 (voz inferior)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação rítmica</li> <li>- Variação na articulação</li> </ul>	
<p>Motivo 6.9 c. 44 a 47 (voz intermediária)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação rítmica: ampliação</li> <li>- Transposto e com variação melódica: movimentos descendente e ascendente</li> </ul>	
<p>Motivo 6.10 c. 62/63 (voz superior e intermediária)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variação rítmica: ampliação</li> <li>- Variação na articulação</li> <li>- Variação melódica: movimento ascendente</li> </ul>	

Tabela 17 Variações do Motivo 6

<p>Motivo 7.20 c. 5 a 8 (voz superior) - Variação por seqüência - Variação rítmica (redução e ampliação)</p>	
<p>Motivo 7.21 c. 8/9 (voz superior) - Fragmento - Variação intervalar - Variação rítmica - ampliação - Variação melódica (acréscimo de uma semicolcheia – fá – antes da anacruse) - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 7.22 c. 9/10 (voz superior) - Fragmento - Variação rítmica: ampliação - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 7.23 c. 17/18 (voz superior) - Fragmento - Variação melódica: inserção de notas entre o primeiro intervalo - Variação intervalar (9ª ao invés de 7ª) - Variação rítmica: ampliação</p>	
<p>Motivo 7.24 c. 19/21 (voz superior) - Fragmento - Variação melódica: inserção de notas entre o primeiro intervalo - Variação intervalar (9ª ao invés de 7ª) - Variação rítmica: ampliação</p>	

<p>Motivo 7.25 c. 20/21 (voz intermediária: tenor) - Fragmento - Variação melódica: inserção de notas entre o primeiro intervalo - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar</p>	
<p>Motivo 7.26 c. 21 (voz superior) - Fragmento - Variação melódica: inserção de notas entre o primeiro intervalo - Variação intervalar (10ª ao invés de 7ª)</p>	
<p>Motivo 7.27 c. 21/22 (voz intermediária: tenor) - Fragmento - Variação melódica</p>	
<p>Motivo 7.28 c. 22/23 (voz superior) - Fragmento - Transposto para sol m</p>	
<p>Motivo 7.29 c. 22/23 (voz intermediária: tenor) - Fragmento - Variação intervalar (2ª M ao invés de 2ª m)</p>	
<p>Motivo 7.30 c. 25/26; 28/29; 30(anacruse) a 32; 63/64; 66/67; 68 (anacruse) a 70 (voz superior) - Variação melódica - Variação no registro (1 oitava acima) - Variação na articulação: <i>staccato</i></p>	

<p>Motivo 7.31  c. 26(anacruse)/27; 32;  64(anacruse)/65; 70 (voz superior)  - Variação rítmica: ampliação final  - Fragmento  - Variação na articulação: <i>staccato</i></p>	
<p>Motivo 7.32  c. 27/28; 29/30; 65/66; 67/68 (voz superior)  - Variação rítmica  - Fragmento  - Variação na articulação</p>	
<p>Motivo 7.33  c. 33 a 35; 71 a 73 (voz superior)  - Variação melódica  - Variação no tratamento dos intervalos ao final (oitavas)  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.34  c. 35 a 37; 73 a 75 (voz superior)  - Variação por seqüência  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.35  c. 37 a 39; 75 a 77 (voz superior)  - Transposto para sib m  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.36  c. 47 (voz intermediária inferior)  - Variação por seqüência  - Transposto</p>	
<p>Motivo 7.37  c. 47 (voz intermediária superior)  - Variação por inversão  - Variação rítmica</p>	

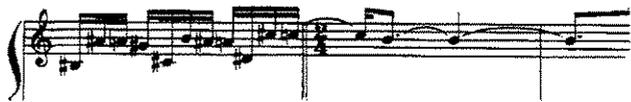
<p>Motivo 7.38  c. 49 (voz superior)  - Variação por seqüência  - Variação rítmica: ampliação ao final  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.39  c. 49 (voz intermediária inferior)  - Variação por seqüência</p>	
<p>Motivo 7.40  c. 51 (voz superior)  - Variação por seqüência  - Variação por ornamentação  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.41  c. 52 a 54 (voz superior)  - Transposto para lá m  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.42  c. 54/55 (voz superior)  - Fragmento  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.43  c. 55/56 (voz superior)  - Transposto para lá m  - Variação no registro</p>	
<p>Motivo 7.44  c. 81 a 83 (voz inferior)  - Variação por seqüência  - Variação na articulação</p>	

Tabela 18 Variações do Motivo 7

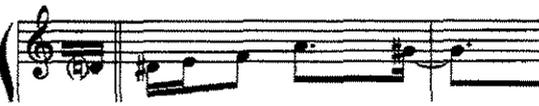
<p>Motivo 8.15 c. 19/21 (voz intermediária superior) - Variação rítmica: ampliação - Variação intervalar - Transposto</p>	
<p>Motivo 8.16 c. 52 a 54 (voz intermediária superior) - Transposto para lá m</p>	
<p>Motivo 8.17 c. 55/56 (voz intermediária inferior) - Transposto para lá m - Variação rítmica</p>	

Tabela 19 Variações do Motivo 8

## SÍNTESE

O terceiro movimento da *Sonatina para Piano – Cadenza* – reapresenta alguns dos motivos formadores do 1º e 2º movimentos *Com Humor e Invenção* assim distribuídos em variações (Tabela 20):

MOTIVO	Nº DE VARIAÇÕES	TIPOS DE VARIAÇÕES
2a	3	- Melódicas; - Rítmica (diferenças no desenho rítmico); - Variação na articulação; - Variação no registro
2b	4	- Melódica; - Rítmica (ampliação) - Intervalares; - Variação na articulação
3	16	- Rítmicas (diferenças no desenho rítmico); - Intervalares; - Por seqüência; - Variações na articulação; - Por ornamentação; - Em fragmentos; - Transposições; - Variações no registro
4	14	- Rítmicas (diferenças no desenho rítmico, inserção da anacruse e ampliação); - Melódicas; - Intervalares; - Transposições; - Em fragmentos; - Variações na articulação; - Por seqüência
6	3	- Rítmicas (diferenças no desenho rítmico e ampliação); - Variações na articulação; - Melódicas; - Transposições
7	25	- Rítmicas (diferenças no desenho rítmico, redução e ampliação); - Por seqüência; - Em fragmentos; - Intervalares; - Melódicas; - Por ornamentação; - Variações na articulação; - Transposições; - Variações no registro
8	3	- Transposições; - Rítmicas (diferenças no desenho rítmico e ampliação); - Intervalares

Tabela 20 Motivos e variações do terceiro movimento *Cadenza*

Da Tabela 20 anterior observa-se que nem todos os Motivos do 1º movimento são empregados. Os Motivos 1 e 5 (p. 125) não estão presentes na *Cadenza*.

Entre os motivos envolvidos, os de número 3, 4 e 7 são os que aparecem com maior número de variações. O Motivo 3 compõe a célula inicial e final do movimento. Aparece no início em andamento lento, com caráter *tranquillo* e expressivo, destacando o elemento melódico. Ao final, em andamento rápido, reforça o elemento rítmico, em toque *staccato* seco, caráter áspero e com intensidade *fff*.

O Motivo 4 possui originalmente forte qualidade rítmica, uma vez que é composto por conjuntos de quatro semicolcheias, os quais estabelecem um ritmo motor na maior parte do 1º movimento. Na *Cadenza*, esse motivo aparece, com exceção da Variação 4.44, ampliado ritmicamente por toda a sua extensão ou parte da mesma. Assim, em oposição ao seu caráter rítmico original, faz com que a melodia ressalte, contribuindo para o contraste ritmo-melodia entre as Seções do movimento.

O Motivo 7 (p. 175), original do segundo movimento, é o que apresenta maior número de variações na *Cadenza*. Na *Invenção* é utilizado como célula principal para a construção da polifonia a duas vozes. Na *Cadenza*, especialmente nas Seções 2, 5 e 6 comporta-se de maneira contrária ao Motivo 4, pois em andamento rápido e com toque *staccato*, destaca o elemento rítmico e *galhofeiro* dessas Seções.

As escalas cromática e de tons inteiros são utilizadas com bastante frequência entre as variações dos motivos, como pode ser observado nos baixos do compasso 12 (escala cromática) e 42 (escala de tons inteiros).

Através da micro-análise percebe-se que a *Cadenza* é formada exclusivamente por motivos dos movimentos anteriores e variações dos mesmos. Assim, fica evidente a

utilização da forma cíclica<sup>92</sup> de composição como proposta para reforçar a unidade estrutural de toda a *Sonatina*.

---

<sup>92</sup> Vide 44, p. 64.

### 2.3.4 TERCEIRO MOVIMENTO: *CADENZA* – SUGESTÕES PARA INTERPRETAÇÃO

O terceiro movimento da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino – *Cadenza* – inicia com caráter misterioso produzido pelo andamento lento – *Tranquillo* – e pela única voz que desenvolve uma linha melódica em registro grave. Tal como indicado pelo compositor no compasso final da *Invenção*, deve-se “*attacar de súbito*” o terceiro movimento, conservando o mesmo caráter calmo e sereno do final da *Invenção*.

Os primeiros compassos desse movimento (comp. 1 a 4) evidenciam então o elemento melódico como principal. Assim, não se deve marcar rigorosamente a pulsação rítmica inerente aos desenhos apresentados, mas salientar a melodia, as ligaduras, pausas e articulações presentes. Tal como nas *Cadenzas* antigas, a Introdução desse movimento sugere um estilo improvisado, não tão rigoroso com relação à marcação rítmica. O pedal pode contribuir para esse efeito, desde que utilizado com cuidado conforme indicado na partitura em anexo.

A partir do compasso 4, há uma elevação da tensão. O andamento acelera aos poucos, as vozes se encaminham para os registros agudos paralelamente ao aumento da intensidade. O elemento rítmico tenta ressurgir com a marcação firme das oitavas no baixo, e mesmo quando atinge o primeiro ponto culminante do movimento, nos acordes arpejados do compasso 8. O ritmo ainda é evidente na expressão *precipitado*<sup>93</sup> desse compasso, pois o uso de fragmentos do Motivo 7 (p. 175) com articulação acentuada em

---

<sup>93</sup> Vide 86, p. 222.

conjunto com os acordes arpejados (comp. 9) produz uma sonoridade áspera, agitada. Logo após (comp. 9 - anacruse), a melodia passa a dominar novamente junto à expressão *stentato*<sup>94</sup>, a qual sugere uma redução da agitação rítmica anterior.

Segundo as análises anteriores e também do Gráfico da Figura 73 (p. 249) o próximo ponto culminante da 1ª Seção – Introdução – ocorre a partir do compasso 12. Nesse trecho há duas possibilidades de interpretação. A primeira inicia em *ppp* e prossegue crescendo sempre até o acorde final do compasso 14. Como a intensidade inicial *ppp* infere um contraste em dinâmica ao *glissando* anterior, faz-se necessária uma curta interrupção entre esses compassos (11 e 12) para que seja possível preparar o nível baixíssimo de sonoridade. A segunda opção inicia o movimento contrário das duas linhas em intensidade *fff*. Isso produz um efeito “antecedente-conseqüente” entre o *glissando* anterior e a sucessão precedente de acordes, o que não requer nenhuma interrupção, uma vez que eleva ainda mais a intensidade atingida ao final do *glissando*. Da existência da expressão *ad libitum*, fica a critério do executante escolher a melhor opção.

A partir do compasso 17, a melodia volta a dominar a Seção, rerepresentando o tratamento polifônico. Para que isso fique bem claro ao ouvinte, deve-se salientar o toque *cantabile* expressivo da linha superior. Nessa passagem, o estudo de cada uma das vozes separadamente é imprescindível, pois é preciso que todas as ligaduras estejam bem compreendidas para que se obtenha a boa inflexão de todos os motivos e variações existentes entre as linhas melódicas.

---

<sup>94</sup> Vide 56, p. 86.

A Introdução termina com uma ampliação rítmica reforçada pela indicação de *rallentando* (comp. 23), pelo aumento da intensidade (*cresc.*- comp. 22), até culminar no acorde em mínimas e na última nota lá# da Seção (comp. 24), os quais têm sua duração ampliada mais ainda pelas fermatas finais. Há então uma redução significativa da atividade rítmica, porém a tensão permanece alta, tal como ilustra o terceiro pico no Gráfico da Figura 73 (p. 249).

A Segunda Seção – Parte A – produz um contraste marcante já desde o início, quando propõe uma textura mais homogênea sobre o ritmo motor dos conjuntos de quatro semicolcheias, toque *staccato* em ambas as linhas e sonoridade leve. O ambiente é descontraído, brincalhão – “galhofeiro”, como sugere o compositor. Retoma o ritmo como elemento dominante para a Seção. É importante buscar o auxílio do metrônomo para o estudo dessa Seção de forma a garantir uma pulsação rítmica bem regular, e também para a correta medida das oitavas intermediárias acentuadas em contratempo e com intensidade *f*.

A 3ª Seção – Parte B – inicia com a transposição literal da 3ª Seção do 1º movimento – *Com Humor* (comp. 30 a 33), e conclui utilizando a mesma finalização da 2ª Seção (comp. 43 a 45) do 2º movimento - *Invenção*. Tal como anteriormente, o elemento melódico é predominante. Pode-se interpretar de forma mais livre, cantada, utilizando o pedal como indicado na partitura em anexo, para auxiliar no caráter *expressivo simples*.

A 4ª Seção – Desenvolvimento – reforça a melodia como elemento dominante, mantendo o tratamento polifônico do início da Parte B anterior (comp. 44 a 46). Dado o caráter polifônico dessas Seções (3 e 4), é fundamental o estudo de cada uma das vozes

individualmente, ou mesmo de combinações entre elas, duas a duas. É preciso observar com cuidado todas as indicações de alterações no andamento e na dinâmica, para que se obtenha uma unidade estrutural dessas Seções. Das análises efetuadas, verifica-se que o Desenvolvimento é a Seção que emprega maior número de motivos dos movimentos anteriores (Motivos 3, 4, 7 e 8, Figs. 53 e 54, p. 208). Essa grande diversidade de material constrói um conjunto que contém um ponto culminante em tensão (comp. 58) e uma busca do repouso ao final (comp. 63). As indicações de andamento e dinâmica presentes fornecem um alcance gradual do ponto culminante da Seção e também uma redução contínua para o repouso ao final. Não há contrastes bruscos nessas mudanças, mas graduações paulatinas. O pedal está indicado na partitura em anexo como ferramenta indispensável por toda a Seção, já que sua utilização contribui para o caráter melodioso e expressivo do trecho.

A 5ª Seção – Reexposição da Parte A – tal como a 2ª, apresenta contraste significativo ao evidenciar o elemento rítmico novamente. É importante observar a manutenção estrita do andamento até o final (comp. 80 e 81), tal como lembra o compositor através da indicação *senza rall.* Nesse ponto há um decréscimo na dinâmica, porém o andamento e a pulsação rápida não se alteram. A redução da intensidade já é o suficiente para o decréscimo da tensão e preparação para a Coda (comp. 82), que inicia com o mesmo padrão rítmico, porém em baixa intensidade.

A Coda reforça cada vez mais a característica rítmica da Seção anterior, à medida que apresenta motivos de qualidade anteriormente melódica, como a célula inicial do movimento e o Motivo 7 (p. 175), completamente ajustados ao padrão rítmico de quatro semicolcheias, em toques *staccato* ou acentuados. Interessante observar que o terceiro

movimento inicia e conclui com a mesma célula, porém com qualidades sonoras completamente opostas (melodia x ritmo).

É importante ressaltar que a Coda também apresenta dinâmica e aceleração gradativas, culminando no acorde final, em nível altíssimo de tensão conforme ilustra o Gráfico da Fig. 73 (p. 249).

### **3. O COMPOSITOR COM A PALAVRA**



### 3.1. UMA AULA SOBRE A SONATINA

### 3.1. UMA AULA SOBRE A SONATINA

O compositor Alceo Bocchino, em aula inaugural na Escola de Música Villa-Lobos, a 6 de agosto de 2001, Rio de Janeiro, concedeu uma *master-class* sobre a *Sonatina para Piano* à pianista Josely Bark. Segue abaixo a transcrição de suas orientações.

#### I MOVIMENTO – COM HUMOR

Início – Sem pedal. Bem piano.

Comp. 5 – Definir bem a ligadura entre as notas sol, fá e si na voz superior, logo após a clave de fá. O sol deve ser bem apoiado, e o si bem *staccato*. Sem pedal aqui. Após essa seqüência valorizar um pouco mais as pausas de semicolcheia no compasso 6.

Comp. 6, 10, 15, 20 – Marcar um pouco a primeira nota (*sf*) na voz superior cada vez que começar o desenho (3<sup>as</sup> e 6<sup>as</sup> alternadas em movimento descendente). Deve-se concluir bem cada período no registro grave, e, em seguida, levantar um pouco a mão e jogá-la no primeiro intervalo agudo. Parar um pouco cada vez que for para o agudo e que retomar essa seqüência. Deve haver uma intenção diferente para cada um desses desenhos. “Galhofa mesmo, na brincadeira”.

Comp. 30 – Não é exatamente no mesmo tempo anterior, mas um pouco mais à vontade. Aplicar bastante pedal aqui. Tocar o mais ligado possível, bem expressivo e bem romântico. Explicar bem as vozes.

Comp. 35 (anacruse) – Cantar bem a voz superior.

Comp. 40 – *Poco a poco stent.* – Ir desesperando.

Comp. 45 – O diminuendo é mais para a voz superior, que possui uma frase feminina: sib - lá. A voz inferior deve bater firme até alcançar o dó, que deve ainda soar.

Comp. 46 – Começar um pouco menos em velocidade e ir embalando aos poucos. O *accelerando* é intenso, mas acontece aos poucos.

Comp. 51 – Manter o pedal no baixo (*sib*), assim haverá mais apoio, e a tomada da voz superior ocorrerá com mais segurança. Aqui se pode optar entre tocar a voz inferior sempre forte até o *sib*, ou iniciá-la forte e logo após diminuir.

Comp. 52 – Bater o segundo intervalo de 3<sup>a</sup> (cabeça do tempo) para dar o apoio. Jogar a mão para dentro do teclado. Explicar bem as duas primeiras terças na voz superior.

Comp. 81 – O último intervalo deve durar um pouco mais que os anteriores.

## II MOVIMENTO – *INVENÇÃO*

É um contraponto a duas vozes. Há um caráter feminino oculto. Deve-se tocar bem *legato* e valorizar cada entrada. Lembrar o violão. Procurar o *cantabile* e insinuações de frases femininas. Há muitas frases femininas em tonalidades diferentes.

Comp. 23 – Na voz superior deve-se crescer para o dó. Fazer perdurar o dó e decrescer para o si. Na voz inferior deve-se crescer para o fá#.

Comp. 24 – Ressaltar o segundo tema na voz superior, o contraponto.

Comp. 62 – Pode-se fazer um pequeno *rubato* nas notas mais agudas na voz superior.

Comp. 64 ao final – Reduzir aos poucos a intensidade. Ir desaparecendo. Caráter saudosos.

### III MOVIMENTO – CADENZA

Atacar o movimento no mesmo caráter do final da *Invenção*. É mais desesperado.

Comp. 3 – Valorizar diferenciando o lá# e o sol#.

Comp. 11 – Não parar após o *glissando*. O compasso 12 é consequência do *glissando* anterior.

Comp. 12/13 – Tocar o mais rápido possível para dar um bom efeito. Com liberdade; pode-se começar devagar e acelerar.

Comp. 17 – Executar *cantabile* a voz superior.

Comp. 24 – Tocar com toda a força o último lá# e sustentá-lo bem.

Comp. 25 – Aplicar pouco pedal. Há um virtuosismo leve, galhofeiro, brincalhão.

Comp. 27 – Oitavas na voz superior – ré, dó, si – curtas.

Comp. 44 – Contrastar bem. Bem *legato*. Cantar todas as notas.

Comp. 48 – Tocar o ré#, mi, fá# pouco mais devagar, como no violão.

Comp. 61 – Valorizar o acorde em mínimas.

Comp. 63 – As fermatas não são tão longas. Sentindo o clima, imediatamente tirar o pedal e atacar sem pedal depois, para produzir outro contraste.

Coda – Executar devagar para valorizar o tema na voz inferior.

## **3.2. ENTREVISTA COM ALCEO BOCCHINO**

**E**

**NOËL DEVOS**

### 3.2. ENTREVISTA

Concedida pelo compositor na residência do professor e fagotista Noël Devos<sup>95</sup>, a 6 de agosto de 2001, no Rio de Janeiro.

**JB: Josely Bark**  
**AB: Alceo Bocchino**  
**ND: Noël Devos**  
**JMB: Jamil Mamedio Bark**

**JB – Gostaria de iniciar perguntando sobre a sua vida, sobre o tempo em que o Sr. se mudou para São Paulo. Primeiro o Sr. foi para São Paulo, depois para o Rio. Em São Paulo, foi 1944...**

AB – Exatamente, junho de 44.

**JB – Como foi o seu primeiro contato com Camargo Guarnieri?**

AB – Saí do Paraná sem perspectiva como compositor, pois não havia como estudar composição. Fiz uma peça, o *Bailado do Trigo* e levei um mês para orquestrar, estudando e todo dia trabalhando. Mas não tinha experiência nenhuma e a única orquestra que havia lá, estava acabada. Uma orquestra de reunião, de telefone, como: “- Ó venha, o ensaio é hoje e tal...” como no tempo do Romualdo Suriani, um maestro a quem devo muito também. Cheguei em São Paulo primeiro em 38, em Santos, a convite de um amigo de infância, Vandick Freitas, que era jornalista e me disse: “- Vem para cá,

---

<sup>95</sup> BOCCHINO, Gulnara. Op. cit. 1998, p. 10.

Noël Devos nasceu em Callais, França, onde estudou fagote com Julien Clouet. Em 1951, obteve o Primeiro Prêmio do Conservatório Nacional de Paris. Veio para o Brasil em 1952, a convite de Eleazar de Carvalho, integrando-se à Orquestra Sinfônica Brasileira. Destaca-se como solista e camerista. A sua virtuosidade como instrumentista e o seu interesse pela divulgação da Música Brasileira, tem incentivado vários compositores a escrever para o fagote. Entre esses destaca-se Francisco Mignone, que compôs 16 *Valsas para Fagote Solo*, que lhe são dedicadas.

vamos ver se você faz um concerto aqui...” – e ali conheci o Heitor de Moraes, cunhado do Monteiro Lobato. Conheci também Cacilda Becker. Enquanto improvisava ao piano, ela improvisava um balé. O Heitor de Moraes me levou para casa dele, onde fiquei como hóspede, e lá, toda noite conversávamos com Monteiro Lobato. E o Heitor tinha uma filha chamada Gulnara, cujo nome eu dei também à minha filha, em homenagem à nora do Monteiro Lobato, a Gulnara Lobato. Heitor era casado com Teresa, a irmã do Lobato. Ele toda noite ia para lá ver a irmã, quando então conversávamos. Eu era só um pianista, com algumas peças de piano pequenas, mas que eram peças brilhantes. Tive críticas do Caldeira<sup>96</sup>, de críticos muito bons que foram ao concerto no Conservatório Dramático. Dali, isso de você começar assim um pouco amadoristicamente, um pouco por intuição... Achei que deveria estudar mais seriamente... me indicaram o Camargo. Claro que eu já o conhecia de nome. Fui lá, falei com ele, levei umas peças minhas... e mostrei: “- Como é, acha que vale a pena eu estudar?” Ele disse: “- Vale a pena coisa nenhuma... não é vale a pena... você DEVE, tem a obrigação de estudar!” Ele entusiasmava as pessoas... Tive então, para dizer a verdade, orientação musical com o Camargo. Tive também orientação do Villa-Lobos e do Mignone. Sendo que o Villa, mais do que nunca, me agarrou como pianista. Ele me punha ao piano para reduzir partituras, por exemplo. Eu reduzia muito bem, porque, já por esse tempo, era um orquestrador de rádio. Tinha vivido em São Paulo como orquestrador de rádio. Mas o Balé que eu escrevi em

---

<sup>96</sup> ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música Zahar*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985, p. 62.

Caldeira Filho, João da Cunha (1900-1983) Crítico e musicólogo brasileiro (SP). Estudou em São Paulo, aperfeiçoando-se em Paris. Ensinou nas principais escolas de música de seu Estado, tornando-se, em 1935, crítico musical do jornal *O Estado de São Paulo*, função que exerceu por mais de quarenta anos. Escreveu diversas obras teóricas.

Curitiba, levei um mês para compor... para orquestrar. Em São Paulo, precisava fazer uma orquestração por dia. Então passava as noites todas escrevendo, porque não tinha experiência nenhuma, não é? Estudando e sofrendo que não era brincadeira... Mas dava conta do recado. Acabei dando conta. E daí, com o Camargo, realmente foi uma orientação muito boa. Ele me deu algumas aulas, mas não me considero um aluno, porque um aluno traz a marca do professor, e eu realmente não sou assim muito ligado a ele. Provavelmente, em alguma coisa sim, o contraponto, por exemplo. Você vê que toda essa *Sonatina* aí é contrapontada à beça. Mas há o aspecto mais choroso, mais melancólico. Assim, é mais Villa, não é?

**JB – Certo. Na época que o Camargo Guarnieri escreveu a *Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil* como uma crítica ao dodecafonismo... Qual foi sua opinião a respeito?**

AB – Eu já estava no Rio, ele me mandou essa carta. Achei que foi um... um excesso nacionalista dele, porque hoje podemos entender que se pode usar o dodecafonismo sendo perfeitamente nacionalista. E agora, nacionalista por quê? Porque o alemão não precisa dizer que é alemã a música dele; é alemã. O francês é francês, não é? Agora, o brasileiro? Tem preto, polaco, russo, turco, italiano, tem árabe... Então... então é isso! Mesmo minha família... Como é que você vai distinguir uma característica musical brasileira? Tem que procurar na expressão espontânea do povo, o que sai. O que é que sai? Saiu a seresta, saiu a modinha, saíram as danças populares todas. Então você tem que se apegar a isso para tentar fazer alguma coisa. E o dodecafonismo serviu e serve ainda como técnica para usarmos como elemento técnico, material. Esse é o meu ponto

de vista. Sonoro, material para você construir com idéias, porque acho que a música, enquanto for discursiva, não só tímbrica, é válida, porque o homem continua comendo o pão, que é feito de trigo, e vai continuar comendo o pão feito de trigo e amar do jeito que ama desde as cavernas... O homem é homem, não é? É um ser humano que sofre, sente, vive e há de viver sempre assim. Então, acho que a expressão discursiva temática tem que ser preservada. Agora, a técnica é que você vai desenvolver, aproveitar e usar para desenvolver a idéia. É isso.

**JB – Alguns autores, como Vasco Mariz e José Maria Neves, apontam nos seus livros Paul Hindemith<sup>97</sup> como uma forte influência na sua obra. Como se daria essa influência?**

AB – Bem, eu estou um pouco encabulado para falar, porque recentemente, essa *Sonatina* que você toca, foi apresentada no Canadá, e me mostraram a crítica. Diz que essa *Sonatina* está mais para o Hindemith, ou para um francês moderno, do que para o Villa-Lobos. Fiquei muito aborrecido com isso porque... afinal, não fiz com essa intenção. Naturalmente, costumo dizer: “- A música que está no ar.” É uma música que você ouve aqui, ouve ali, e eu já tenho muita idade, ouvi muita música. Então, muita

---

<sup>97</sup> ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth. Op. cit. 1985, p. 172.

Paul Hindemith (1895-1963) Compositor alemão. Seus estudos musicais em Frankfurt foram complementados por vasta experiência como instrumentista. Deixou a Alemanha em 1938, e, de 1940 a 1951 trabalhou nos Estados Unidos, após o que fixou residência na Suíça. Suas primeiras composições mostram a influência do expressionismo e do jazz. Na década de 1920, adotou um estilo neoclássico caracterizado por tessituras contrapontísticas e um retorno a formas barrocas. Obras posteriores ampliam as técnicas descritas em seu livro *The Craft of Musical Composition*, que enuncia os princípios da harmonia tonal ampliada a partir de uma base acústica.

música ficou dentro da gente como uma maneira de se exprimir. Fui pianista e, ouvindo aqui e ali, fui assimilando certos procedimentos. De fato, muito me lembra um pouco Hindemith, mas se você pegar o Hindemith, foi o compositor que experimentou muito na música. Você vê mil coisas que ele fez. Fez música com tonalidade fugidia, música com as quartas exageradas, música de diversas maneiras, e sempre experimentando. Então eu pergunto: qual é o estilo Hindemith? Não há o estilo Hindemith, não é? Há uma série de tentativas. No meu caso, também eu comecei compondo e parei, lidando com orquestra. Me chamavam para cá, me chamavam para lá. Depois, quando voltava a compor, já não seguia aquela mesma linha. Era normal seguir outra linha, não é?

ND – Ah, eu toquei sua obra!

AB – Você tocou *Nanynoël*?<sup>98</sup>

ND - Sim!

AB – Gostaram?

ND – Gostaram muito. Eu ia tocar com uma flautista americana solista da Orquestra de Stuttgart. Ela toca muito bem! Íamos tocar a *Bachiana* de Villa-Lobos, além de duas peças com piano cada um. Mas ela ficou com uma gripe muito forte, tão forte que, antes do concerto não conseguia levantar. Então, precisei improvisar, fazer o resto do programa. Coloquei as peças... a peça que você fez...

AB – A *Nanynoël*.

---

<sup>98</sup> BOCCHINO, Gulnara. Op. cit. 1998, p. 7.

*Nanynoël* é um Improviso para fagote solo que traz características nordestinas por causa de Ana (Nany – Rio Grande do Norte) e Noël (Callais - França), marido e mulher, ambos musicistas profissionais, nascidos no nordeste de ambos os países. As possibilidades técnicas do instrumento foram bem exploradas, e, por vezes, ocorre um diálogo no instrumento único, o fagote.

ND – Sim. O pessoal gostou muito. Também a peça do Mignone e a outra, de Aylton Escobar... Sua peça é muito boa! Depois falei para o pessoal que a peça foi elaborada com algumas notas... quatro ou cinco notas... Eles acharam muito bom, muito interessante.

AB – Sim, porque é uma improvisação, mas uma improvisação lógica e ao mesmo tempo bem virtuosística também no fagote. É meia dificuldade para cima, não é?

ND – Bem, você colocou umas coisinhas... um ré aí que...

AB – Duas vezes! Lá na variação também tem um rézinho. Ah, não toca aquele dó embaixo não... o ré embaixo não, que muda o acorde! Você tem que dar o ré em cima! Ou então toca uma outra nota embaixo... depois eu vou mostrar a você.

**JB – Maestro... e a respeito do seu trabalho na Rádio MEC. Além da Orquestra Sinfônica Nacional existiam também o Trio da Rádio MEC, a Orquestra de Câmara da Rádio, e existiam programas em que o Sr. participava fazendo análises musicais, como o programa *Música e Músicos do Brasil*. Esse programa exigia uma enorme demanda de repertório, de peças novas sempre, e existiam concursos para essa demanda, para essas peças?**

AB – Não. Realmente *Música e Músicos do Brasil* foi um programa feito pelo Andrade Muricy, ilustre paranaense - maior autoridade no conhecimento da poesia simbolista do Brasil; tem uma obra alentadíssima sobre o simbolismo - e um homem a quem o Manuel Bandeira trazia poemas para musicar e dizia: “- Muricy, pode fazer o que você quiser... se não achar bom pode modificar.” Para o Manuel Bandeira dizer isso, você veja como o Muricy era. O Muricy criou *Música e Músicos do Brasil*, com o Mozart de Araújo, que era o diretor da Rádio, o Edino Krieger, eu, a Elza Cameu, o Ademar Nóbrega. Mas, as

análises de obras, todas estouravam na minha mão. Não só de novos, mas de todos os autores brasileiros. Eu fiz análise de muitas obras: *Sinfonia* do Henrique Oswald, *Sinfonia* do Nepomuceno, as *Variações* do Nepomuceno - existem umas Variações maravilhosas do Nepomuceno para piano - Barrozo Neto... tudo isso caía na minha mão. “- Ah, isso é o Bocchino que faz.” E eu, muito jovem ainda, muito atirado, fazia tudo na Rádio MEC. Tanto, que eles não tiveram outra coisa, senão, depois que eu saí de lá, de colocar o meu nome no Estúdio Sinfônico.

**JB – E, por acaso, essa *Sonatina para Piano* foi escrita para esse programa também?**

AB – Não. Esse programa nada tinha a ver. Nós fazíamos concursos, às vezes anuais. Fizemos concursos de composição com o Marlos ainda, o Marlos Nobre era iniciante... lembra Noël? Fizemos composição para orquestra de câmara, composição para trios... eu, como pianista... O Trio era Iberê Gomes Grosso<sup>99</sup>, que era um senhor músico, sobrinho neto do Carlos Gomes, o Iberê Gomes Grosso... o pai de quase todos esses violoncelistas de hoje. Inclusive Nany trabalhou com ele, a mulher do Noël.

ND – É, o chefe dos violoncelos.

AB – Era eu no piano, o Iberê e o Anselmo Zlatopolsky no violino, trazido pra cá pelo Kleiber; você imagina... o velho Kleiber. Tínhamos cerca de quarenta trios no repertório. Você sabe que é como se fosse quase quarenta concertos de piano e orquestra, porque o trio é uma obra que dá muito trabalho.

---

<sup>99</sup> Vide 26, p. 36.

ND – E era bom esse trio!

AB – Esse trio era muito bom! O Edino salvou algumas obras, porque o pessoal da Revolução... eles queriam acabar com a cultura. Achavam que a educação é que era importante. E puseram lá na Rádio MEC um cidadão que era baterista, para dirigir a Rádio MEC. Então ele começou a jogar obras fora, perdeu-se muita coisa: vozes de Stravinsky, de Villa-Lobos... coisas assim, compreendeu? Copland. Nós tínhamos tudo, eles jogaram fora. O *Réquiem*, que você tocou comigo ainda na orquestra, o *Deutsche Requiem* de Brahms - primeira edição no Brasil. Uma obra que saiu com uma perfeição digna de um disco fabuloso. Trabalhei o coro com a Julieta Strutt, cerca de seis meses, não seguidamente. A orquestra também foi muito bem trabalhada. E nós tínhamos gente de primeiríssima ordem naquele tempo.

**JB – A minha pesquisa propõe uma análise da sua *Sonatina*. Além de levantar alguns dados biográficos, eu proponho a realização dessa análise musical. O que significa para o Sr. “Análise Musical”?**

AB – Bem, “Análise Musical” é..., é uma pergunta muito boa! Muito simples e muito complexa! Você pode analisar uma obra de diversas maneiras: pode-se analisar pela expressão, do primeiro contato com a significação, a mensagem que ela pretende – mesmo que não seja discursiva, pode ser tímbrica, concreta, eletroconcreta, seja lá... dodecafônica. Ela tem uma mensagem! E atira essa mensagem. Mas existe outra análise

que... quando se fala em análise na escola, é preciso fazer análise dos elementos construtivos. Aí é que...

**JB – Sim, os elementos da composição.**

AB – É...e aí a lógica – isso já é mais interior ainda – quer dizer, a lógica da construção, da ligação desses elementos. Se você construir uma obra qualquer sem uma lógica na construção, ela vai fracassar, e vai se tornar às vezes insípida. E muitas vezes, no caso da música, quando parece muito longa, em geral se diz: ou mal executada ou mal construída. É, não dá para explicar bem isso, mas se pode sentir. Não sei se você sente quando a música parece enfadonha, muitas vezes até uma obra... grande obra. Eu ouvi, por exemplo, em uma ocasião, o *Concerto para Violino* de Tchaikowsky. Concerto lindo, bonito, fácil de ser assimilado. Mas estava longo demais! Estava achando longo demais. Então é a execução que não está lá muito boa, ou não estou receptivamente muito capaz de assimilar isso. Mas, em geral, é mais execução mesmo.

**JB – Qual seria o sentido da “Análise Musical” dentro dos domínios da composição e da regência? Ela teria o mesmo sentido? A Análise e a Composição seriam atividades complementares?**

AB – Tem, tem muito a ver. Temos maestros que apenas se limitam à parte, digamos, mais material. Há, muitas vezes, de um maestro para outro, na mesma obra, diferenças de execução que chegam até a quinze minutos, considerando os intervalos de tempo

entre os movimentos. Considerando essas esperas, dá, às vezes, uma diferença até de quinze minutos. Isso faz lembrar do Celibidache e do Toscanini<sup>100</sup>. Você ouve a mesma obra dirigida pelo Toscanini, e pelo Celibidache, há uma diferença colossal! Deve ser isso, não é incrível... que foi observado... O regente precisa se apegar exatamente aos elementos construtivos que, em geral, são elementos expressivos. É um princípio bem básico de composição. Quando uma voz pára, a outra se mexe. Agora, quando o cidadão tem um certo talento, pode jogar as duas vozes e valorizar os elementos mais expressivos. Então você pega um Bach, por exemplo, *Prelúdio em Dó menor* de Bach, são vozes simultâneas que tocam ali, mas é uma obra-prima! Então o que há? As células que formam as frases; as frases que vão fazer os períodos; os períodos que se ligam a pontes que levam a um outro tema, muitas vezes contrastante, porque o contraste é um elemento estético que você não pode abandonar. O contraste, você precisa valorizar. Mas, com uma razão de ser! Deve haver uma lógica nisso. E você pode, através da técnica de variações, que podem ser: ornamental decorativa, ampliação temática ou grande variação. Há, claro, variações harmônicas, rítmicas e tudo... Mas, vamos dizer, basicamente essas são as importantes.

---

<sup>100</sup> SADIE, Stanley. Op. cit. 1994, pp. 182 e 955.

Celibidache, Sergiu (Iasi-1912; 1996) Regente romeno. Estudou em Berlim, e em 1945 tornou-se o principal regente da Orquestra Filarmônica de Berlim. Boa parte de sua carreira foi com as orquestras das rádios de Stuttgart, Estocolmo e Munique. A partir de 1983, regeu e ensinou no Curtis Institute, Filadélfia. É admirado por suas interpretações meticulosamente ensaiadas da música russa e dos clássicos vienenses.

Toscanini, Arturo (Parma-1867; Nova York-1957) Regente italiano. Após estudar no Conservatório de Parma, iniciou carreira artística como violoncelista. Sua estréia na regência foi no Rio de Janeiro, com *Aida*. Ao voltar à Itália foi diretor musical do La Scala a partir de 1898. Foi diretor artístico do Metropolitan Opera House de 1908 a 1915. Nos anos 20 fez turnês pela Europa e América do Norte com a orquestra do La Scala. Foi regente principal de uma combinação das orquestras Filarmônica e Sinfônica de Nova York, suas interpretações notabilizando-se pela clareza, precisão e intensidade. O respeito pelas intenções do compositor era o cerne da sua arte.

**JB – É um pouco a metodologia de Schoenberg das células, os motivos básicos e as variações.**

AB – Exato! As variações! Então você parte, por exemplo, de um elementozinho deste tamanho: três, quatro notinhas; se você estabelece um ritmo da primeira para a segunda, você tem uma coisa; se você estabelece outro ritmo, você tem uma outra coisa. Uma terceira nota se junta, formando uma outra coisa. Então, dali também aparece a seqüência: eu posso virar isso, posso fazer contrapontos para cima, para baixo, de trás para diante, retrógrado. Faço uma porção de coisas, construindo e dando lógica à construção.

**JB – Certo. E o Sr. acha possível que um intérprete possa executar uma obra sem conhecer esses caminhos da criação, sem analisar a obra? É possível? A Análise seria uma etapa necessária, mas não imprescindível? Seria importante, mas não imprescindível?**

AB – Acho que não há necessidade do intérprete conhecer necessariamente a construção da obra como um analista, digamos. Ele, por intuição, pode executar pela sensibilidade. Não há necessidade de fazer uma grande análise.

**JB – Mas não haveria o perigo dessa intuição falhar e ser errada, ser incorreta?**

AB – Sim, pode acontecer. Até em obras tradicionais. Ou... talvez até voluntariamente, não sei como dizer... ou se foi levado por uma intuição, um sentimento, e que a inteligência esclareceu de certa maneira, e ele foi executar de outra. Um regente

português esteve aqui e regeu a Dvorak nº 9, a *Novo Mundo*<sup>101</sup>. Antes, fui conversar com ele, e me disse: “- Maestro, o Sr. vai ouvir hoje uma interpretação que o Sr. nunca ouviu.” Eu disse: “- Pois não, vamos lá!” No fim, confesso, não tive coragem de cumprimentá-lo. Para mim foi um insulto à obra, não a mim. Um insulto à obra! Ele mexeu naquilo de tal maneira, que desfigurou completamente a obra. Mas desfigurou mesmo! A orquestra ficou escandalizada! Coisas assim de alterar os movimentos, de fazer contrastes inúteis, de fazer paradas e coisas assim. Era um regente jovem ainda. Quis fazer uma coisa nova...Quis inovar, mas foi muito infeliz! Ele nunca soube o que era um sentimento eslavo, um sofrimento... evidente ali naquela obra.

**JB – E como o Sr. avalia as análises que se fazem hoje nas escolas, nos conservatórios de música?**

AB – Essas análises, eu acho, sob certo aspecto, boas... até certo ponto. É como o aluno – aqui nós temos aluno e professor – vai até um certo ponto ligado ao professor. Vai fazendo. Mas chega um certo momento em que se desliga, mesmo involuntariamente. Não que ele queira se desligar, mas quando está se revelando. A análise é a mesma coisa. Poderá fazer análise friamente, até ser um grande analista e ser mau músico, um mau intérprete. Outros, nós tivemos na orquestra, na Brasileira dos nossos tempos, ou na Nacional, pessoas que mal sabiam assinar o nome; e outros médicos, engenheiros, que

---

<sup>101</sup> ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth. Op. cit. 1985, p. 262.

*Novo Mundo*, sinfonia – *Sinfonia nº 9 em mi m* (Op. 95) de Dvórák. Foi composta enquanto Dvórák residia nos Estados Unidos, no período 1892-1895. O material musical contém aparentes alusões a canções dos negros e índios norte-americanos, embora algumas autoridades afirmem que esse material é igualmente derivado de canções folclóricas da Boêmia, terra natal do compositor.

tocavam menos do que aqueles analfabetos. Então a música é o Mozart aos cinco anos, gênio, uma coisa assim. A música é uma linguagem que prevalece, que aparece muito cedo. E essa intuição é necessária. O talento é necessário! Não se ensina! Não podemos ensinar certas coisas. Quando a pessoa não tem a tendência, o talento, é inútil você dizer: “- Faça assim; olha assim; tal, não é?” É muito difícil! Tive três ou quatro alunos assim, lá no Paraná, quando eu lecionava, que eram negações. E outras pessoas, que sentiam muito a música, mas se mandasse cantar alguma coisa, desafinavam completamente. Não tinham a menor capacidade de exprimir, de expor. Mas sentiam! E há pessoas que, como no seu caso “- Faça assim!” Você: “- Já sei como é!” Você já entende a coisa, compreendeu? Já está sabendo. Eu não chego a dizer o que é, você já está fazendo. O Devos, por exemplo, também... o Devos, eu digo sempre que é o intérprete perfeito. Basta dar a música para ele e vire-se! Ele faz! É o Noël! Ele já: “- Ah sei, sei...” já sentiu, já sabe como fazer. Então o compositor tem raras oportunidades de acompanhar a interpretação de suas obras. Às vezes o resultado é melhor do que se pensa, ou do que se compôs. Mas isso é muito relativo; esse estudo da análise musical é muito relativo! Existem pessoas muito boas fazendo, entendendo de análise... Um senhora que fez uma análise de uma obra do Villa, por exemplo. Eu diria que é um Raio-X da obra. Um verdadeiro Raio-X da obra! Mas ela não prevaleceu musicalmente. Não prevaleceu! Ela escreveu uma obra alentada “- Isso é assim: vem daqui, isso tem origem nisso, isso tem...” Mas, e daí?

**JB – Maestro, voltando à sua *Sonatina*, que obras o Sr. indicaria para estudar paralelamente a ela?**

AB – Bom, você já toca a *Toccata*<sup>102</sup> do Guarnieri. Já distendeu, abriu e alargou a mão o tempo todo, não é? Distensão...o Guarnieri fez isso de propósito, parece, não me lembro bem. Mas parece que ele bate muito, abrindo e fechando.

**JB – Sim. Ele usa muito os acordes abertos e fechados, e muitos contratempos na esquerda também.**

AB – Na esquerda...é também. Mas não tanto quanto eu faço não é?

**JB – Não.**

AB – Eu acho que eu sou malvado mesmo. Puxa! Quanto às obras, acho que qualquer obra do Villa é sempre uma realização! É sempre um prazer a realização, é isso que quero dizer. O Camargo também, tem os *Ponteios*<sup>103</sup>, algo que ele fez muito bem.

**JB – O primeiro movimento, por ser uma *Toccata*, teria inspiração em alguma *Toccata* ?**

AB – Eu diria o seguinte: eu faço uma combinação modal com aquele fá# do sentimento de Dó maior com fá#, mas também coloco muito fá natural. Agora isso não me

---

<sup>102</sup> MARIZ, Vasco. Op. cit. 2000, p. 250.

A *Toccata* de Camargo Guarnieri é de 1935, e é considerada por Luiz Heitor “estupenda, ápice de sua obra pianística, música vigorosa altamente virtuosística e de uma prodigiosa riqueza sonora”. Foi estreada por Lídia Simões, boa intérprete de Camargo Guarnieri, e teve a honra de ser gravada por Guiomar Novaes. Segundo Vasco Mariz a *Toccata* contém algumas das melhores páginas para piano feitas no Brasil. Nogueira França considerou-a “uma grande peça da música universal”.

<sup>103</sup> Idem 102.

Nos *Ponteios*, Guarnieri alcança o mais alto grau no processo de maturação da técnica pianística. Compostos entre 1931 e 1959, são cinquenta ao todo, e foram publicados em cinco cadernos pela Ricordi. Segundo Aires de Andrade, registram aspectos do regionalismo musical brasileiro, a intensidade do colorido emocional e a versatilidade do tratamento estilístico.

atrapalha. Não é modal, é tonal? A isso, não dou a menor importância, porque eu já vi obras da Renascença, antes da Renascença, pré-modais, que eram, por exemplo, no modo frígio, e nem sempre eram só frígio, mudavam. Elas mudavam. Então não adianta você dizer: “- Bom, eu sou isso, faço isso, então sou só dodecafonista, sou atonalista...não!” Se me der vontade eu digo: “- Faço a música que vem na minha cabeça!” Se saiu, saiu. Se não saiu, paciência! Parece que quem fazia isso era o... esse que foi amigo do Jean Cocteau<sup>104</sup>, como era? O... lá na França, Jean Cocteau. O compositor...

ND – Franz Schmidt? <sup>105</sup>

AB – Não, não...

ND – Francês?

AB – Francês.

ND – Jacques Chailley.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> SADIE, Stanley. Op. cit. 1994, p. 204.

Cocteau, Jean (1889-1963) Poeta francês. associado aos Ballets Russes desde a chegada da companhia a Paris, em 1909, colaborou com Satie e Picasso em *Parade* (1917) e com Stravinsky em *Oedipus rex* (1927). Seu polêmico *Le coq et l'arlequin* (1918) forneceu uma estética para o Grupo dos Seis, de quem foi um espírito orientador: Milhaud, Poulenc, Auric e Durey, todos musicaram seus versos e Auric escreveu música para seus filmes dos anos 30 e 40.

<sup>105</sup> ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth. Op. cit. 1985, p. 339.

Schmidt, Franz (1874-1939) Compositor austríaco, aluno de Bruckner. Professor respeitado, foi diretor da Hochschule für Musik de Viena (1927-31). Suas composições, que têm raízes mergulhadas na tradição sinfônica austríaca. Incluem quatro sinfonias, a ópera *Notre Dame* (1902-04), obras de câmara e música de órgão.

<sup>106</sup> SADIE, Stanley. Op. cit. 1994, p. 185.

Chailley, Jacques (1910) Compositor e musicólogo francês. Estudou com Boulanger (1925-7), no Conservatório de Paris (1933-5) e na Sorbonne (1932-6), tendo ensinado na Sorbonne, na Schola Cantorum (diretor a partir de 1962) e em outras instituições. Entre seus textos volumosos incluem-se estudos sobre música antiga e medieval, Bach, *Tristão*, e *A flauta mágica*; também escreveu sobre etnomusicologia. Suas composições são igualmente heterogêneas, a maior parte escrita antes de 1960.

AB – Jacques Chailley? Não, não... outro, também tem um outro. Mas... ele era, era estranhamente... que fez a... a... o *Bestiaire* para canto. *Le Bestiaire*<sup>107</sup> ..., fez....

ND – Olivier Messiaen? <sup>108</sup>

AB – Não, antes do Messiaen. Antes dele havia um outro, que fez uma missa<sup>107</sup>, colocou uns trombones lá, que às vezes... é uma alegria total aquela missa. De recolhimento tem muito pouco. Mas ele dizia: “- Eu faço a música que me vem na cabeça.” Eu acho uma boa, porque se ele fizesse com algum preconceito de querer fazer uma missa, ele poderia cair em um Palestrina, em um Brahms, ou algo assim... Não; ele sentiu assim e fez assim. Pronto! Quando vai para a igreja, pode ir satisfeito, feliz, alegre. E fez aquilo! Eu vou lembrar o nome dele...

**JB – Como o Sr. vê o ensino da música no Brasil hoje?**

AB – Vejo muito mal! Infelizmente, sou professor, mas vejo muito mal. Vejo mal porque são poucos os que têm capacidade de se dedicar, que se dedicam. E a maioria, a maioria que frequenta a escola, está lá para arranjar um conhecimento de cifras, cifras harmônicas, para usar nos instrumentos harmônicos, e algum conhecimento melódico

---

<sup>107</sup> SADIE, Stanley. Op. cit. 1994, p. 739.

Alceo Bocchino se refere a Francis Poulenc, autor de *Le Bestiaire* (1919), ciclo de canções baseado em Apollinaire. Poulenc, compositor francês, foi aluno de Koechlin. Suas obras *Le Bestiaire* e a *Sonata para dois clarinetes* (1918) demonstram as inclinações Stravinsky-Satie que lhe garantem um lugar entre o Grupo dos Seis. Na música coral escreveu, entre outras, *Missa em Sol Maior* (1939).

<sup>108</sup> ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth. Op. cit. 1985, p. 235.

Messiaen, Olivier (1908-1992) Compositor e organista francês, aluno de Dukas e Dupré. No início desenvolveu uma harmonia modal fortemente oposta á atonalidade e ao neoclassicismo. A complexidade rítmica de sua música deriva das técnicas de Stravinsky em *A Sagração da Primavera* e foi influenciada pela música oriental. Importante elemento na sua obra foi o misticismo católico, expressando suas crenças religiosas. Para o material melódico, fez abundante uso do canto dos pássaros, onipresente em algumas obras do final da década de 1950.

das obras que surgem no populário. Então, com aquilo eles já formam um conjunto, e desse conjunto vão explorar, ganhar dinheiro e extrair vantagens.

ND – Musicalmente o básico, para poder assim... ir para rua.

AB – É. Para poder... então o que se ensina lá é exatamente isso. É o básico para eles poderem viver. E não esse ensino mais sério, mais cuidadoso, mais disciplinado, que leva o músico a ser um músico de verdade, completo. Não temos músicos que tenham saído de lá... Saíram sim. O Cobra, o Maximiano Cobra<sup>109</sup>, se lembra?

ND – Sim.

AB – Meu aluno. Ele saiu de lá.

ND – É. Sempre alguns elementos, de repente, se descobrem.

AB – Alguns elementos saem.

ND – Mas você vê... Por exemplo, o que você acha do ensino universitário no Brasil?

AB – Também acho fraco.

ND – Porque quando cheguei tinha acabado de se criar o ensino universitário pelo Distrito Federal, não é?

AB – Exato.

ND – A Escola de Música era municipal. Pois é. Depois foram se criando no Brasil universidades e faculdades em todos os estados. Hoje existem faculdades de música em todos os estados. Mas esses professores só ensinam o básico.

AB – O básico. São professores que ensinam só...

---

<sup>109</sup> ATALA, Fuad. Op. cit. 2001, p. 40.

Maximiano Cobra é maestro consagrado, ex-aluno de Bocchino, com carreira internacional em Paris e Budapeste.

ND – Sim, a maior parte desse pessoal de universidade... eles são teóricos.

AB – É, exato.

ND – Então é assim superficial. As universidades muitas vezes são copiadas do tipo das universidades fracas americanas.

AB – Sim, sim.

ND – Então, desse jeito que está aí são doutores e não são músicos.

AB – É, exatamente.

ND – Eu acho que não pode... Na universidade preenchíamos papéis igual a um engenheiro.

AB – Exato.

ND – “- Quantos são os trabalhos que você fez, livros...?” Bom, livros nós não fazemos, fazemos discos. Entendeu? Aí é difícil lecionar, eu acho...

AB – É. Eu acho muito difícil, porque é... como eu disse, se não tiver o talento à disposição...

**JMB – Maestro, como foi que o Villa-Lobos falou do tema... para colocar um tema a mais onde havia só dois temas, na *Sonatina*?**

AB – Na minha *Sonatina*, no segundo movimento, não é?

**JB – Sim. É no segundo movimento.**

AB – É, ele achava que eu poderia estabelecer... fazer um repouso maior. Mas eu não queria dar esse repouso maior. Ouvi o conselho e aceitei, mas não realizei porque senti que precisava haver uma seqüência... Porque, se você pegar essa *Sonatina* e tirar os tempos - os movimentos: primeiro, segundo... a *Invenção*, a *Cadenza* - você vê que pode ser uma grande Sonata, porque são três células só que a fazem toda. Pode haver um

contraste aqui de uma outra célula e tal... Então, principalmente no segundo movimento, eu começo e faço a inversão. O tema... o que era da mão direita passa para esquerda, o que era da esquerda passa para a direita. Achei que aquilo era o suficiente para estabelecer um contraste. E deixar a expressão fluir. Depois, na cadência juntar essas células. Juntar o que era do primeiro movimento e o que era do segundo, e depois, fazer o terceiro.

**JB – E eu posso dizer que é uma forma cíclica de composição.**

AB – É uma forma cíclica. Sem dúvida, é uma forma cíclica! Só três... se você perceber mesmo há três células ali. Não mais do que isso. Talvez uma consequência de três células... alguma coisinha assim, que não seja bem uma célula, seja uma mini-célula, compreendeu? Mas é parentesco. Há um parentesco entre elas. Mas, que é cíclica, é! Sem dúvida! É diferente das *Variações*<sup>110</sup> do fagote, mas as *Variações* do fagote... eu acho que fiz cíclico também... porque cada variação faz um elemento do tema. Cada variação faz sempre um trecho do tema. Um elemento novo aparece, mas ele circunda o tema, e então caímos na variação decorativa, que é um contraponto que circunda o tema, a idéia. Compreendeu? Essa é a decorativa. Então, se aparecem elementos novos, estão assim, circundando o tema, e o tema se ampliando, se modificando ritmicamente, harmonicamente... Vai-se fazendo o que vem na cabeça. Como digo: “- A música que está no ar, e o que vem na cabeça!”

---

<sup>110</sup> BOCCHINO, Gulnara. Op. cit. 1998, p. 7.

Na segunda peça da Suíte Miniatura-Ballet, *Tema e Variações sobre “A Boneca Italiana Quebrada”* há um solo destinado ao fagote. Estreada pela Orquestra Sinfônica Brasileira sob a direção de Eleazar de Carvalho, desde então passou a pedir que o autor compusesse nova obra ampliada sobre aquele tema. Quarenta anos depois surgiram as *Seis Variações*, de extrema dificuldade técnica, que Noël Devos estreou com a Orquestra Sinfônica do Paraná.

**JB – Professor Devos: como o Sr. conheceu o Maestro Bocchino, e como foi seu trabalho com ele?**

ND – Conheci o Maestro Bocchino mais como músico de orquestra, na oportunidade de trabalhar sob sua regência. Eu ficava sempre interessado, meio espantado mesmo, com o ouvido do maestro e com sua pulsação rítmica. Ele era capaz de repetir dez vezes o mesmo... o mesmo tempo exatamente... EXATO como da primeira vez que ensaiou. Não são todos os maestros que conseguem fazer isso!

AB – É, de fato.

ND – Também, falando da *Sinfonia Novo Mundo*, não são todos os maestros que conseguem, no *Andante*, nos acordes pousados... aí a afinação é muito difícil!

AB – Sim, é.

ND – Bom, não são todos os maestros que conseguem dizer: “- Seu som não está baixo não, mas está alto, esse é mais forte, esse é mais fraco, esse é mais escuro, esse é mais estridente...”

E afinal... Mas aí é preciso uma ...

**JB – Uma capacidade especial.**

ND – Não só experiência. Tudo isso é um dom, não é? Como ele estava dizendo... é um dom!

AB- Eu agradeço o que o Noël está dizendo de mim. Mas acontece... aconteceu realmente... é dom... eu nasci assim. Não é merecimento nenhum.

ND – É dom e prática também!

AB – Ah prática, sim, claro!

ND - Porque ele teve sempre muita experiência de conduzir a orquestra, também na rádio.

AB – É, de fato.

ND – Isso é muito importante!

AB – Quando... por exemplo, em Portugal... eu vou contar uma história para vocês, uma historinha muito engraçada. Eu fui lá fazer o concerto e comecei ensaiando no São Carlos. Depois disseram que não era possível fazer o concerto no São Carlos, porque havia qualquer outro espetáculo patrocinado pelo governo, qualquer coisa; mas que eu iria fazer o concerto no Castelo São Jorge, lá em cima. Porém, durante os ensaios, fui apresentado à orquestra por um dos maestros. O *Spalla* não estava no lugar. O *Spalla* não tinha chegado, eu cheguei antes. O *Spalla* chegou muito arrogantemente, sentou-se, mal me cumprimentou e, dirigindo-se à orquestra, disse: “- Olha, aquele nosso assunto está assim, assim, assim...” E eu ali esperando bem calmamente, pacificamente, que ele se decidisse dar um “boa tarde” ou “bom dia”. E ele acabou, sentou-se: “- Podemos começar?” “- Podemos.” Aí eu comecei. Verifiquei então, que eles estavam meio arrogantes, porque pensavam que eu fosse muito simples, e de fato sou, mas que um músico brasileiro não podia ser um regente deles. Aí, o que aconteceu? Ouvi os três trombones. Eu digo, “- Eu vou dar uma... vou mostrar para eles como é que se afina uma orquestra.” Então, peguei os três trombones – estavam tocando direitinho, tudo direitinho – aí disse... “- Por gentileza, eu gostaria de rever os trombones.” Eu nunca digo: “- O Sr. está desafinado.” Jamais disse para um músico! “- O Sr. é que está desafinado.” Nunca se diz! “- O seu instrumento está assim, o seu instrumento...” pode ser, não é? Nunca se diz “- Você está desafinado. O Sr está desafinado.” Jamais!...ou “- Não está afinado.” Digo: “- Por gentileza, eu gostaria de rever a afinação dos trombones.” REVER a afinação dos trombones. Disse: “- Pois não!” Aí, pá! Eu levei uns dez minutos para afinar como eu queria. Quando eles pensavam que iam tocar... iam recomeçar... levavam o instrumento... digo: “- Não, ainda não está!” Aí: “- Segundo

trombone: fecha um pouco. Abre um pouco o terceiro, tá, pá...” Quando digo: “- Agora!” UÁ! Entrou parecia um órgão: VUUU!!! Eles ficaram assustados! Acho que eles nunca tinham ouvido uma afinação tão perfeita. Entrou macio assim. Aí eu digo: “- Agora podemos continuar.” Aí eles calaram a boca. Foi aí que deu aquela história do Silva Pereira dizer “- Como é? Eles te ofereceram um banquete depois do concerto, quando eles querem matar os maestros?” Digo: “- É que eu falo linguagem de músico; não falo linguagem de maestro.”

**JB – E, Professor Devos, das peças que o Sr. tocou do maestro Bocchino, o que foi mais marcante, mais interessante?**

ND – Bem, tocamos a *Ciranda* do Villa-Lobos. Ele pegou no piano. Foi fácil, porque quando acompanhou no piano já dava a impressão que era a orquestra. Pianista é diferente. Ele é pianista e ao mesmo tempo, pianista e maestro. É como Mignone!

AB – Ah sim! Mignone era assim, é!

ND – Mignone também tinha essas coisas, assim. Então já ficou fácil de se entrosar, não é? Depois, é como ele estava dizendo, a maneira de tratar o músico: o músico fica à vontade. Ele não machuca. Há alguns maestros que chegam e dizem: “- Olha, está desafinado! Afine!” “- Está desafinado de novo! Olha, afine! Dá um lá – parará...” Não. Eu acho que o maestro precisa ajudar o músico. Porque, às vezes, o músico não consegue pegar o ambiente da afinação como o maestro, que está ouvindo na frente, não é?

AB – É! Claro!

ND – Como você não pode... o músico não pode fazer em um concerto solo a interpretação de uma *Sinfonia* de Mahler. Ele está tocando aí dentro, no lugarzinho dele. Tem que se adaptar à sala!

**JB - Sim.**

ND – Então muitas vezes eu, como músico, senti essa falta em certos maestros, que não tinham experiência, e que não ajudavam o músico. Nós queremos tocar afinado! Não é da primeira vez, como dizia o famoso maestro francês, Charles Munch...<sup>111</sup>

AB – Ah, Charles Munch!

ND – No livro dele *Je suis chef-d'orchestre*, afirmava: “- Não existe orquestra afinada.”

**JB – Certo.**

ND - Lógico! Você se encontra da primeira vez, é difícil afinar, mesmo se forem todos grandes músicos. Cada um tem seu temperamento. Então quando juntam, é o maestro que coordena tudo isso.

AB – Exato.

ND – É por isso que eu acho que o Bocchino é uma pessoa especial, que hoje é muito difícil encontrar. Ora, é como eu estava dizendo: ele pega uma partitura de orquestra e toca logo no piano. Quantas pessoas sabem fazer isso? E maestros? É difícil...

---

<sup>111</sup> MUNCH, Charles. In: Microsoft® Encarta® online Encyclopedia 2000. Microsoft Corporation 1997-2000. Disponível em: <<http://encarta.msn.com>>. Acesso em 28 out. 2001.

Charles Munch (1891-1968) Um dos principais maestros franceses do séc. XX, nasceu em Estrasburgo, onde após ter estudado em Paris e Berlim, ensinou violino. Foi maestro-assistente (1926-32) da Orquestra da Gewandhaus de Leipzig e regeu a Orquestra Lamoureux (1932-35) na França, antes de fundar e reger a Orquestra Filarmônica de Paris em 1935. Durante a ocupação alemã em Paris, na Segunda Guerra mundial, regeu a Orquestra do Conservatório de Paris, doando toda a renda dos concertos para o movimento de resistência francesa. De 1949 a 1962 foi maestro da Orquestra Sinfônica de Boston. Suas experiências estão relatadas no seu livro *Je sui chef-d'orchestre* (Eu sou um maestro, 1954).

AB – É eu fui assim.

**JB – Isso o Sr. desenvolveu na época do Villa-Lobos também?**

AB – É. O Villa-Lobos era assim: às vezes me chamavam, eu sabia que ele vinha da Europa ou dos Estados Unidos, íamos lá tomar um café com ele, e então me punha ao piano: “- Olha aqui; me vê isso aqui que eu fiz. Reduza isso!” E fez isso comigo com a *Magdalena*<sup>112</sup>, uma opereta que ele compôs para a Broadway nos Estados Unidos, usando temas de outras composições. Então disse: “- Eu vou te mostrar como eu fiz.” Fazia isso: punha uma gravação: “- Vai para lá. Estou escrevendo aqui. Ouça e depois me diga o que você achou disso.” Mas me punha ao piano, e dessa vez, foi me virar as páginas. “- Lê isso!” Eu fui lendo - eu era orquestrador; a vantagem de ser orquestrador...- e pá, pá, fui tocando. Ele disse: “- Lê isso aqui...” Eu disse “- Espera um pouco: eu posso ler isso...” “- Não, não precisa ler!” “- Não, mas eu posso tocar!” E ele ficava realmente impressionado. E até fez uma brincadeira na primeira reunião daquelas no Conservatório de Canto Orfeônico, nas quintas-feiras. Abriu a reunião – dizem, eu não estava lá – falando nisso; dizendo até de brincadeira...assim “- O Bocchino é um cachorrão!!!” por exemplo assim. O Muricy, que era meu amigo, disse: “- Será que o Bocchino andou fazendo alguma estripulia? Alguma coisa inconveniente?” Disse: “- Não, eu abri a partitura e ele leu tudo isso e tal...” E falou me elogiando. Maneira de dizer! Como os italianos também dizem assim. Às vezes jogam um adjetivo meio

---

<sup>112</sup> MARIZ, Vasco. Op. cit. 2000, p. 189.

Escrita em Nova York, em 1947, a opereta *Magdalena* é uma seleção dos melhores temas de Villa-Lobos. Ele estava no pináculo de sua glória de compositor nos EUA, e E. Lester, presidente das Los Angeles Civic Light Opera Association, encomendou-lhe uma obra ligeira, que teve libreto de H. Brennan e H. Curran, com texto musical dos famosos letristas da Broadway, G. Forrest e R. Wright. A opereta foi estreada a 26 de julho de 1948, em Los Angeles, com vários cantores do Metropolitan Opera.

pesado, ou então um substantivo mesmo pesado. Mas ele elogiou à beça.

ND – Pois é. Então...então isso aí...essa...posição de ajudar os músicos, tudo isso – eu falei da afinação, mas, em geral - e também a maneira simpática de respeito com os músicos. O músico estudou, não são todos, mas há alguns que, se estudarem um pouco de harmonia, e do relacionamento de ler partitura... Muitas vezes o maestro pede ao músico: “- Ah, toca mais *piano*, toca mais forte!” Mas ele fica sem saber por que tem que tocar *piano*. Aí ele explicava: “- Porque esse tema aí tem que ser ouvido pela viola, tem que ser ouvido pelo oboé...” Quer dizer, aí se cria, não é? Ele estava explicando tudo isso numa linguagem brasileira, o que fazia um pouco Van Beinum<sup>113</sup> com os dedinhos. Mostrava um e outro... tudo isso, o pessoal tem que ver assim.

AB – Ah, o Van Beinum.

ND – A especialidade de Van Beinum, não é? Famoso maestro de Amsterdam, não é?

AB – Da Concertgebouw.

ND – Concertgebouw, não é? É. Ele fazia assim: com o dedinho ele mostrava um ou outro assim...

AB – Eu estive na Fundação Gospel com ele.

ND – Aí fica outra orquestra! Então, existindo esse respeito do maestro para com o músico, para com sua inteligência e musicalidade, o músico se dá mais, faz com boa vontade! E aí o Bocchino consegue isso! A Nany, por exemplo estava sempre entusiasmada de tocar com ele!

---

<sup>113</sup> SADIE, Stanley. Op. cit. 1994, p. 90.

Beinum, Eduard van (Arnhem, 1901 – Amsterdam, 1959) Regente holandês. Tornou-se segundo regente da Orquestra do Concertgebouw em 1931, sucedendo a Mengelberg como regente principal, em 1945. Regeu a Orquestra Filarmônica de Londres (1949-51), e estreou na América do Norte em 1954, com a Orquestra de Filadélfia. Um paladino da música holandesa contemporânea, foi admirado também por suas interpretações equilibradas de Beethoven e Bruckner.

AB – Obrigado! Mas eu vou lembrar uma brincadeira que ele e o Pestana fizeram uma vez comigo...mais de uma vez. Os dois muito bons fagotistas. O Pestana era um fagotista português; os dois faziam brincadeiras comigo, às vezes... Não me diziam nada. Isso aconteceu, você se lembra? Eles punham a parte aqui, uma aqui, outra aqui. Aí combinavam: você toca o primeiro até aqui, e eu toco o primeiro daqui em diante e você toca o segundo. Quando acontecia isso eu dizia: “- Você!” Quando mudavam, eu: “- Você!” Eles não me enganavam! Não me enganavam! Sabe, eles trocavam: um tocava a primeira parte e o outro tocava a segunda, depois tocava a segunda, tocava a primeira. Mas isso sutil, com a cara mais séria do mundo. Aí eu apontava: “- Você! Você!” Eles brincavam de trocar a parte. Muito sérios, tocando direitinho e tal. Mas: primeiro, segundo... É claro que a gente conhece o timbre, mas na orquestração toda é difícil você sempre perceber.

**JB – Professor Devos, gostaria da sua visão como fagotista: o que é Análise Musical?**

ND – Análise Musical? É como o maestro Bocchino falou. É complexo. Porque ele tem na análise assim artística, a maneira... uma visão assim interessante ou não interessante. E que a análise é feita relacionada com outras coisas. Pode-se dizer que um tema foi lembrando, lembra tal compositor, mas elaborado de outra maneira. E ajudou na inovação. Tudo isso é análise musical.

AB – Agora só falta dizer uma coisa a respeito da Análise Musical. Quando o cidadão faz um estudo sério e é talentoso, então ele vai verificar que esse tema foi trabalhado de trás pra diante, foi um retrógrado, há um contraponto que tem origem nisso. Então ele poderá valorizar esses elementos. Mas com a intuição que ele deve ter, com o talento

que ele deve ter. Senão não vale nada! Não adianta nada! Por exemplo, o Seidlhofer em Viena, o professor de piano. Ele, quando tocava ou ensinava Bach, ensinava com rigorosa igualdade todas as vozes. Já na França, não. Na França você toca com rigorosa igualdade, mas você procura a expressão dentro daquelas notas. Então, a Dina Gombarg, se lembra da Dina Gombarg, a pianista?

ND – Ela tocava na Nacional?

AB – É, ela tocava na Nacional conosco. Ela estudou com Seidlhofer. Estudou primeiro na França, depois foi para o Seidlhofer. Ficou completamente atrapalhada com as obras que tinha estudado. Não sabia mais o que fazer. Aí, eu disse para ela: “- Toque o que você sente, como você sente. Procure! Descubra-se! Veja o que melhor lhe assenta, melhor corresponde à sua maneira de ser, não é? De sentir.”

ND – Interessante foi a resposta do Villa-Lobos. Ele tinha um *Choro* para trombone e trompa. Como chama? É o *Choro* nº 4 <sup>114</sup>, não é?

AB – É.

ND – É um pouco complexo porque é 6/4, trompa e trombone. Aí já estava a cultura do Villa-Lobos...ou talvez a experiência dele. Então os americanos, quando é assim, querem tudo funcional, não é? Querem analisar. Análise científica. Aí que está o tipo americano: Análise Científica. O Villa-Lobos disse: “- Olha, minha música não existe para ser analisada. Vocês toquem bonito e pronto. E acabou!”

---

<sup>114</sup> MARIZ, Vasco. Op. cit. 2000, p. 161.

O *Choro* nº 4 (1926) foi estreado em Paris, em 1927. Escrito para três trompas e um trombone, Villa-Lobos considerava como o mais característico sob o ponto de vista da forma. Nestas páginas quase camerísticas encontra-se o caráter suburbano do Rio de Janeiro, com o seu lirismo irônico extravasado em surdinas e *glissandos*.

AB – Ele quer que vocês toquem e está acabado. “- Se sair o que eu pretendi, está ótimo. Se não sair, não adianta fazer a análise nem coisa nenhuma, não!”

**JB – Isso afirmava Villa-Lobos?**

AB – O Villa afirmava. Isso é que é fundamental. Uma vez eu escrevi sobre ele também... O MEC editava uma revista... A Mindinha...<sup>115</sup> se lembra do Museu Villa-Lobos, quando ela dirigia depois da morte do Villa?

ND – Sim.

AB - Fiz uns três ou quatro artigos em diversas edições. Uma vez ela dizia: “- Agora você vai fazer uma conferência sobre o Villa.” Eu fiz uma conferência no Ministério da Educação, e depois dessa conferência, ela pediu para escrever, fazer uma análise da obra, da estética do Villa. Eu cheguei à conclusão... Como vou fazer uma análise, ou então um trabalho sobre a estética do Villa-Lobos, quando ele é exatamente como o Noël disse: é um cidadão que sempre experimentou; imprevisível. Ele é imprevisível. O Villa é imprevisível. Faz coisas, que muitas vezes você pode dizer: “- Bem, teoricamente... não é correto, mesmo na instrumentação.”

ND – Ele joga o que sai da cabeça.

AB – O que sai da cabeça ele faz. Na *Terceira Suíte do Descobrimento do Brasil* – não me lembro se *Ualalocê* ou *Festa nas Selvas*, uma dessas duas – ele faz um emaranhado de notas, de efeitos, em que coloca dois trompetes no meio dessa massa toda orquestral, dois trompetes em terças fazendo um desenho atrevido, e que fere essa massa toda da

---

<sup>115</sup> HORTA, Luiz Paulo. Villa-Lobos: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 25.

*Mindinha* era o apelido de Arminda Neves de Almeida, segunda esposa de Villa-Lobos. Casaram-se em 1936.

orquestra porque o trompete aparece ali. Depois, adiante, repete esse mesmo desenho, e põe dois fagotes. Aí não aparece. Entende? Então, são coisas que se pode criticar, fazer a crítica. Mas tem que respeitar...

ND – Mas tem um fundo... afinal tem sempre um fundo de sentido no Villa-Lobos.

AB – Sim... do que ele pretende...

ND - Porque eu vi, por exemplo, quando fomos à Europa, tocamos com um grande pianista... Preparamos... acho que um *Choro* com piano e orquestra. É *Bachiana* ou *Choro*? Um *Choro*. Não tem um *Choro* com piano?

AB – É a *Bachiana 3* com piano e orquestra.

ND – Aí os fagotes são dobrados, os clarinetes são dobrados, não sei o que são dobrados. O pianista era o tipo do pianista que gostava, assim como Mozart, fazia tudo assim bem...

AB – Tudo certinho.

ND – Transparente. Então ele falava para Isaac Karabtchevsky “- Olha, Isaac, mais piano! Porque os dois fagotes aí fazem a mesma nota? Coloca um só.” Bom, aí foi assim. Mas virou um pouco...

AB – Já não é o Villa, não é?

ND – Virou um pouco ‘água com açúcar’. E o crítico – porque tem crítica lá, em Amsterdam – falou: “- Parece o Concerto de Varsóvia!”

AB – É! Ah, foi o *Concerto nº 5* <sup>116</sup>!

---

<sup>116</sup> HORTA, Luiz Paulo. Op. cit. 1987, p. 102.

O *Concerto nº 5* (1954), dedicado a Felicja Blumental, foi por ela estreado com a Filarmônica de Londres, sob a regência de Jean Martinon. É o mais executado dos concertos. Segundo Vasco Mariz o movimento lento tem grande efeito, e seus primeiros acordes nunca deixam de impressionar.

ND – Quer dizer, a substância que o Villa-Lobos compôs... pedir para alterar... Bem, às vezes pode haver um som que não aparece tanto, não é? Mas é um amálgama, o que dá um certo colorido!

AB – É, pode ser isso. E, de fato, é isso! Eu estava nessa viagem, mas eu fiquei...

ND – Ah, sim. Você foi lá na...Espanha, não é?

AB – Eu fui... Portugal, Espanha e voltei. Mas o *Concerto* foi o nº 5. Agora vou contar sobre esse *Concerto* nº 5. Villa ofereceu a uma pianista chamada Blumental, a Felicja Blumental<sup>117</sup>. E eu toquei a primeira audição no Brasil com ela. O Villa fez uma obra para ela, especialmente para os dedos dela, compreendeu? E fez uma coisa muito leve. E até...- eu lembrei por isso – porque me pôs à prova. Quando ele veio da Europa, havia gravado esse *Concerto* com ela. A crítica também na Europa, foi severa com o Villa. Aí ele tocou mais uma outra vez, não sei se em Paris, ou onde foi, com ela mesmo. E quando veio para cá, trouxe já o disco gravado. Aí me pôs lá, disse: “- Ouça, e vai me dizer como eu orquestrei isso.” E eu fiquei ouvindo o primeiro movimento... Fiquei ouvindo... era ainda em disco. Ele me chamou: “- Você ouviu o primeiro movimento?” Ele estava ouvindo de longe, escrevendo ou passando a limpo qualquer coisa, na outra sala. “- Ouvi.” Disse: “- O que é que você tem para me dizer? O que é que eu fiz na instrumentação?” Disse: “- Ah, é fácil! Fácilimo!” Ele olhou. Digo: “- É. Deixou o piano

---

<sup>117</sup> BLUMENTAL, Felicja. Disponível em: <<http://claudio-records.ltd.uk>>. Acesso em: 29 out. 2001.

Felicja Blumental (1911-1991) é famosa por seus trabalhos pioneiros na busca de obras-primas esquecidas, dos períodos romântico e clássico. Realizou também muitas primeiras gravações de compositores esquecidos, como: Hoffmeister, Platti, Manfredini, Clementi, Kuhlau, Anton Rubinstein, Rimsky Korsakof nos seus *Quintetos com Piano*, Albeniz no seu *Concerto Espanhol para Piano*, o único *Concerto para Piano* de Viotti, Dinu Lipatti em seu *Concertino* e *Rapsódia Romena* e claro, dos cinco *Concertos para Piano* de Beethoven.

no meio – tanto quanto possível - jogou a orquestra em cima e embaixo, e ela apareceu lindamente com aquele toquezinho muito leve.”

ND – É interessante que essa orquestração do Villa-Lobos que você falou, ela é massuda, mas ao mesmo tempo tem que ser transparente.

AB – É transparente.

ND – É difícil, não é?

AB – Sim. Sei que é.

ND – Tem que ouvir é o colorido, não é?

AB – É, o colorido.

ND – Ele tem, nesse lado, ele tem um pouco o tipo francês, não é?

AB – Ah, isso é um pouco francês.

ND – Mas falando da análise, é uma coisa que sempre me fez sentir falta, a análise, quando vêm pessoas que vão explicar, por exemplo, para o público. Mostrar ao público a construção de uma obra, se Brahms, Beethoven... Aí explicar para um músico é uma análise; explicar para o povo é outra análise!

AB – Completamente diferente!

ND – Receptividades diferentes! Então como é que vai... aí sempre que eu me perguntei: “- Por que é: “- ...Não, é porque o tema é aqui, o tema é aí, ele utiliza a célula, coloca aí, coloca aqui...

Aí o povo fica ouvindo...Bom...

AB – E daí?

ND – Você explicar por que a mesma frase, como foi muito bem feito no filme de Mozart... O filme de Mozart...

AB – Sim, aquele, *Amadeus*.

ND – *Amadeus*... E que a frase tocada por Salieri e depois a frase tocada por Mozart. Vem Mozart, muda a nota, uma nota, bu! É outro mundo!

AB – Igual outra coisa!

ND – Aí, muitas vezes o pessoal não consegue dizer isso, explicar isso: por que a beleza da frase, porque a beleza da orquestração, tudo isso, a valorização. “- Eu tenho C porque eu tenho A, a reexposição B, C, parará, parará, parará...”

AB – Já é difícil para o músico, imagine para o público assim, não é? É difícil...

ND – Pois é!

**JB – É . A linguagem é diferente...**

ND – Sim, justamente. Falando em análise, a análise tem que ser assim uma linguagem para uma coisa artística.

**JB – Claro.**

AB – É, eu fiz lá no Villa-Lobos, quando fui chamado a primeira vez, a análise da *Primeira Sinfonia* de Beethoven. Só Beethoven: *Primeira Sinfonia, Quarta, Sexta, Sétima, Oitava e Nona*. Mas eram maestros que estavam lá e músicos interessados. Mas eu ia para o piano. Eu ia para o piano para mostrar. Porque senão não dava! Mesmo músico não dava, você falando assim: “- Olha aqui, vamos ler assim...” Sem som não dá! Você precisa tocar, mostrar, não é? É realmente muito difícil. Muito difícil!

**JB – E também a análise depende do analista, porque eu posso ter diferentes análises...**

AB – Sim, também. Ah, uma vez, até discuti com uma professora...era uma *Sonata* de Beethoven, que tinha uma nota elíptica. Ela concluía a frase e iniciava a outra. E eu dizia que era elíptica. Mas ela dizia que não, e me trouxe um livro em que o analista dizia que

não. Concluía aqui e começava depois numa outra nota. Aí eu achei um livro que estava de acordo comigo. É uma nota elíptica: termina esta frase e ao mesmo tempo começa a seguinte. Compreendeu? Uma nota elíptica, ela faz, ela vai, termina e já começa, naquela mesma nota, outra coisa.

ND – E acho que o bom compositor, mesmo de qualquer linguagem, tem sempre uma referência para análise. Sempre há uma referência, uma base, às vezes até mesmo intuitiva, para a composição. Para a composição de Villa-Lobos, que era intuitiva muitas vezes, há uma maneira de compreender a análise. É uma análise diferente.

**JB – Um método diferente?**

ND – É, uma maneira diferente de entender. Tem que entender à maneira de Villa-Lobos. Da maneira de Villa-Lobos não do começo, não. Que do começo ele escrevia as coisas assim... clássico...

AB – É. Mas você sabe que houve um período na vida dele que ele fez coisas muito interessantes; logo no começo.

ND – Logo no começo?

AB – Não bem no começo, mas ali na...vinte e...

ND – E ele conhecia... Ele conhecia bastante a composição para poder escrever.

AB – É claro.

ND - Dizem que ele era autodidata. Escreve-se algo assim também, não é?

AB – É. Por exemplo, agora. Se eu ouvir essa *Sinfonia* que estou fazendo - que estou fazendo não, que eu já fiz -...

ND – Ah, que você mostrou um pouco...

AB - ...é... ela tem uns momentos doidos, doidos mesmo assim e tal, mas também uma xaropada por dentro, que eu não... ah, eu digo “- Ah, eu vou deixar isso!” Sabem por que? Porque é uma homenagem ao Cerco da Lapa. A Lapa lá do Paraná. Mortes, coisas horríveis: degolavam, matavam... Era uma coisa incrível. Era um negócio! Como é que vou fazer isso? Vou fazer sofrido mesmo e está acabado. Se sair... como Mignone, que uma vez deu um soco no piano, e disse –para um aluno dele, não foi para mim, não: “- Eu não me liberto do Puccini!”

ND – É. É o temperamento de Mignone que passa aí também.

AB – É. Passa!

ND - A análise é isso, atravessa também pelo temperamento da pessoa.

**JB – Também.**

ND – É preciso conhecer o temperamento do compositor através da...

AB - ...da música.

ND – ... através da música, e vice-versa.

**JB – E vice-versa?**

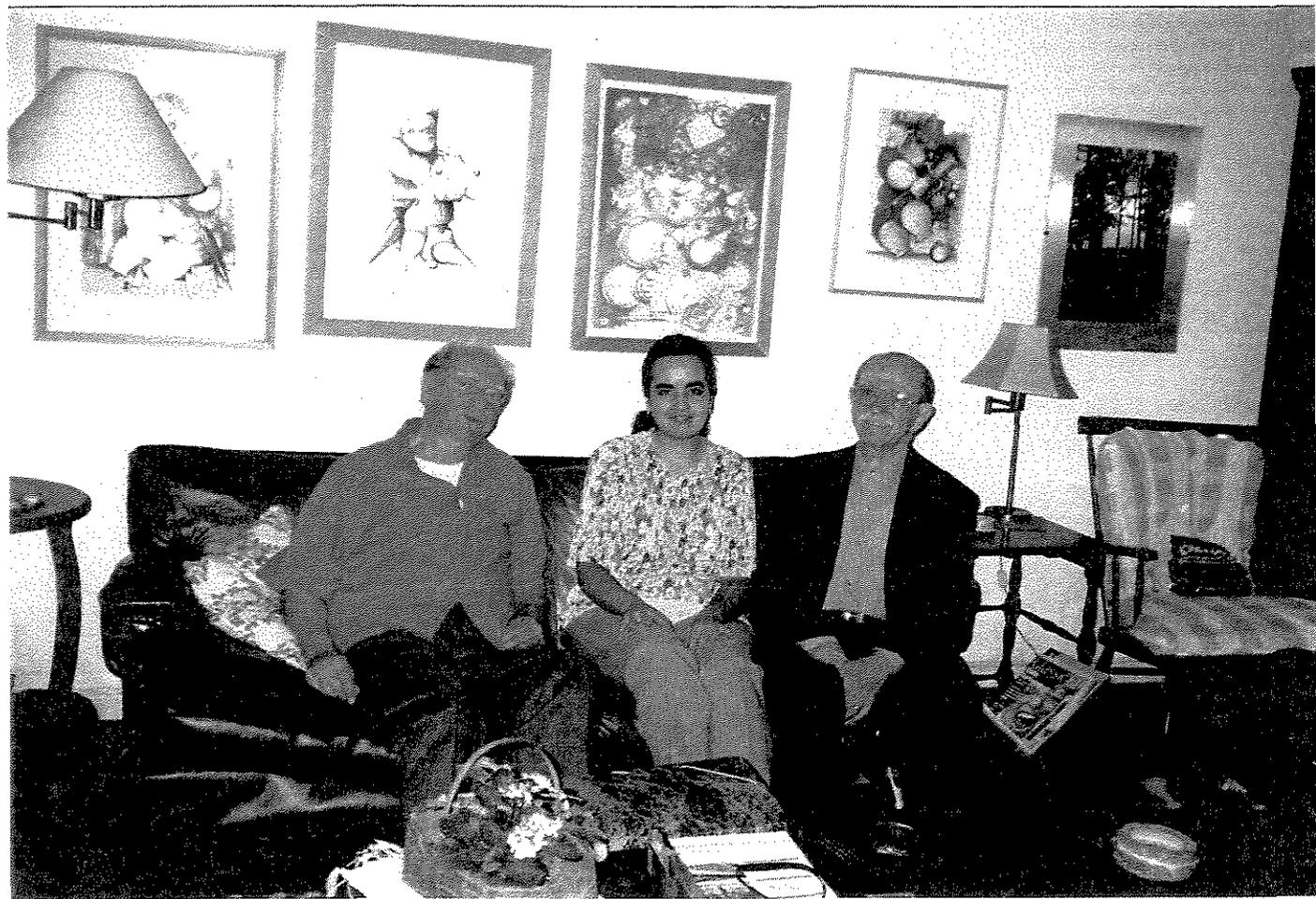
AB – É. Mas é isso.

ND – Interessante! Então aí, depois que se conhece o compositor, vê-se que a obra, se a gente consegue analisar, que se correspondem.

**JB – Claro.**

AB – Você continua gravando?

**JB- Vamos lá tirar uma foto!**



Noël Devos, Josely Bark e Alceo Bocchino – 06.08.2001 – Rio de Janeiro / RJ

## **CONCLUSÃO**

## CONCLUSÃO

O estudo analítico da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino permite um conhecimento mais aprofundado da obra, de forma a demonstrar a coerência estrutural da composição.

Dos níveis analíticos efetuados – macro, média e micro-análises – é possível desvendar importantes aspectos sobre sua constituição.

No que diz respeito à forma, os movimentos *Com Humor* (1<sup>o</sup>) e *Cadenza* (3<sup>o</sup>) estão escritos na Forma-Sonata. No entanto, a Forma-Sonata empregada em ambos os movimentos diverge da forma das Sonatas e Sonatinas dos séculos XVIII e XIX, pois possui a diferença de não apresentar a segunda idéia (Parte B) – ou segundo tema - na Reexposição. Os dois movimentos contêm na Reexposição exclusivamente a Parte A, exatamente como na primeira vez que ocorre. Esses dois movimentos se compõem de seis Seções: Introdução, Parte A, Parte B, Desenvolvimento, Reexposição da Parte A e Coda. No movimento inicial – *Com Humor* – a Introdução, o Desenvolvimento e a Coda apresentam-se reduzidos em extensão. Já o terceiro movimento – *Cadenza* – amplia essas partes, as quais se desenvolvem em maior extensão e sobre maior variedade de materiais.

O movimento intermediário (2<sup>o</sup>) recorre ao processo contrapontístico da *Invenção*, contendo três Seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição.

O movimento inicial – *Com Humor* – como o próprio nome sugere, apresenta o ritmo como elemento dominante. Considerado como uma “*Piccola Toccata*” pelo próprio compositor, apresenta caráter vivo, dançante na maior parte de sua extensão. As

Seções intermediárias desse movimento – Parte B e Desenvolvimento – inferem um contraste melódico, atenuado à medida que se dirige para o ápice em tensão (Gráfico Tensão-Repouso, Fig. 21, p. 122). A partir de então, o ritmo volta a dominar até o final.

O segundo movimento – *Invenção* – por sua vez, enaltece a melodia. É seresteiro, fazendo lembrar o violão. Traz o tratamento polifônico na utilização de apenas dois motivos principais – Motivo e Contramotivo (Motivos 7 e 8, p. 175) – que se desenvolvem a duas vozes. Contudo, essa simplicidade aparente carrega como material de fundo um trabalho elaborado sobre o contraponto inversível, o que denota a alta capacidade contrapontística do compositor, aliada à possibilidade da plena utilização de um estilo composicional antigo em uma peça musical do século XX.

O terceiro movimento – *Cadenza* – evidencia ambos os elementos ritmo e melodia, alternadamente entre suas Seções. A própria Introdução desse movimento já apresenta, em escala reduzida, essa alternância entre o caráter rítmico, marcado e firme, em contraste com a expressão, o andamento mais calmo, o toque *cantabile* e a polifonia.

Nas médias-análises efetuadas, observa-se que os dois primeiros movimentos – *Com Humor e Invenção* – apresentam um ponto culminante principal, que ocorre em Seção intermediária, mais especificamente, no Desenvolvimento. Dos Gráficos Tensão-Repouso obtidos para esses movimentos (Fig. 21, p. 122 e Fig. 38, p. 173) é fácil verificar o pico de maior amplitude na curva. Já a *Cadenza* (Fig. 73, p. 249) não apresenta um único ápice em tensão para todo o movimento, mas um ou mais pontos culminantes em cada uma de suas Seções constituintes.

Fato curioso a ser observado também nos três Gráficos (Figs. 21, 38 e 73), é que os três movimentos iniciam a partir do repouso. O 1º movimento termina em nível

médio de tensão, o 2º em nível mínimo (ou repouso), e o 3º movimento conclui a obra em nível máximo de energia.

Através das micro-análises percebe-se que o compositor utiliza células ou motivos básicos determinados e elabora variações em torno dos mesmos. Esse procedimento caracteriza um método construtivo bastante praticado, podendo ser encontrado em uma grande variedade de estilos musicais e, igualmente, nos materiais da música contemporânea.

Através das micro-análises se conclui que existem oito motivos básicos, e que todos eles são apresentados nos primeiros dois movimentos – *Com Humor e Invenção*. O último movimento – *Cadenza* – é construído quase que exclusivamente por variações de alguns desses oito motivos (Motivos 2, 3, 4, 6, 7 e 8, p. 253). Isso caracteriza a forma cíclica de composição, na qual há o retorno de um ou mais motivos empregados em movimentos anteriores em movimento subsequente, a fim de unificar a obra, produzindo um efeito de maior coesão entre os movimentos. Ao final do 3º movimento – *Cadenza* – é possível montar a Tabela 21 (p. 326).

Nesse quadro se observa que os Motivos 4 e 7 são os que apresentam maior número de variações. O Motivo 4 (p. 125) original do 1º movimento – *Com Humor*, contém o conjunto rítmico motor formado por quatro semicolcheias, e que comanda a pulsação viva e dançante por todas as Seções rápidas da *Sonatina*. Fato interessante é que o Motivo 7 (p. 175), também apresenta esse desenho rítmico, porém o andamento

MOTIVO	Nº DE VARIAÇÕES	TIPOS DE VARIAÇÕES
1	9	Intervalares; Por seqüência; Em fragmentos; Rítmicas; Transposições
2a	5	Rítmica; Melódica; Transposição; Variação na articulação; Variação no registro
2b	7	Rítmica; Melódica; Intervalar; Variação na articulação; Em fragmento
3	17	Rítmicas; Intervalares; Por seqüência; Variações na articulação; Por ornamentação; Em fragmentos; Transposições; Variações no registro
4	44	Intervalares; Rítmicas; Melódicas; Transposições; Em fragmentos; Variações na articulação; Por seqüência

MOTIVO	Nº DE VARIAÇÕES	TIPOS DE VARIAÇÕES
5	5	Por seqüência; Rítmicas; Variações no tratamento da escala
6	10	Rítmicas; Melódicas; Em fragmentos; Variações na articulação; Transposições
7	44	Rítmicas; Melódicas; Intervalares; Por inversão; Por seqüência; Em fragmentos; Por ornamentação; Variações na articulação; Transposições; Variações no registro
8	17	Intervalares Transposições; Rítmicas; Em fragmentos; Por seqüência

Tabela 21 Motivos e variações utilizados na *Sonatina para Piano* completa

lento e o toque *legato* fazem prevalecer a melodia. Na seqüência, em maior número de variações, estão os Motivos 3 e 8. A Tabela 21 contém o número final das diferentes variações envolvidas para cada motivo, porém não contabiliza o número de repetições dos motivos e de cada uma de suas variações por toda a obra. Considerando esse fato, o Motivo 3 (p. 125) ocorre com mais freqüência que o Motivo 8 (p. 175). Isso pode ser verificado através das Tabelas 1 (p. 125), 4 (p. 128) e 15 (p. 256) para o Motivo 3, e Tabelas 9 (p. 175), 11 (p. 179) e 19 (p. 264) para o Motivo 8.

Sendo assim, a *Sonatina* é formada a partir de três motivos básicos principais: Motivos 3, 4 e 7. Isso vem de encontro à observação do próprio compositor, que afirma ser essa composição em forma cíclica e a partir de três células básicas, que se inter-relacionam.<sup>118</sup>

Através da *master-class* concedida pelo compositor na Escola de Música Villa-Lobos no Rio de Janeiro, do estudo da obra ao piano e também da sua apresentação pública em recitais, conclui-se que a análise da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino cumpre com sua primeira finalidade: a apresentação de um todo funcionalmente interpretado, possibilitando uma revelação estética.

A abordagem analítica-estrutural da *Sonatina* aponta respostas para a questão “Como isso funciona?”, estabelece relações e define funções para cada um dos elementos do discurso musical. Esse estudo sistemático orienta e sugere opções para uma interpretação mais consciente, promovendo uma relação íntima entre a obra e o executante e, como conseqüência favorece maior compreensão por parte do ouvinte.

---

<sup>118</sup> Vide Entrevista, p. 302.

Segundo palavras de Ilza Nogueira:

*“A interpretação musical de uma obra qualquer pode se ver comprometida em razão da ausência de uma análise mais competente, fundamentada. Como o processo perceptivo do ouvinte se desenvolve no tempo real da execução, somente a interpretação pode ou não conduzi-lo à percepção daquelas qualidades estruturais projetadas em larga escala na composição, e que fazem do fato musical uma obra de arte. Uma interpretação voltada para a demonstração das qualidades estruturais da música tem a capacidade de estimular a percepção da imagem global do objeto musical, aquela que somente se obtém no estudo mais detalhado, onde a percepção não se desenvolve em tempo real.”*<sup>119</sup>

Sendo a análise musical uma atividade constante e de aprofundamento na aquisição do conhecimento sobre uma obra, e considerando-se hoje a pluralidade de métodos analíticos existentes, o estudo analítico da obra não se esgota no presente trabalho, e deixa em aberto para novas análises e interpretações.

---

<sup>119</sup> KATER, Carlos. “Encontro com a Análise Musical”. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez, n. 6/7, 1996, p. 125-145

## **BIBLIOGRAFIA**

## BIBLIOGRAFIA

- ADVICE NET BUSINESS. *Orquestra Sinfônica Brasileira*. Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.osb.com.br/site\\_atual/historia/linhadotempo\\_60.htm](http://www.osb.com.br/site_atual/historia/linhadotempo_60.htm)> . Acesso em 2 abr. 2001.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.  
\_\_\_\_\_. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965.  
\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- ATALA, Fuad. *Alceo Bocchino: Um humanista a serviço da música – Série Memória*. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, v.9, 2001.
- AZEVEDO, Cláudia. “A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil”. *Brasiliana*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n.5, p.2-13, 2000.
- BARRAUD, Henry. *Para compreender as músicas de hoje*. Tradução: J. de Moraes e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- BENT, Ian. *Analysis. The New Grove handbooks in Music*. London: Macmillan Press, 1988.
- BOCCHINO, ALCEO. In: *Dicionário da Música Brasileira*. Disponível em: <<http://frk.webbr.net/dic.htm>> . Acesso em 15 fev. 2001.  
\_\_\_\_\_. In: *Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Compositores. Divisão de música e Arquivo Sonoro. Acervo Virtual*. Disponível em: <<http://www.fbn.br/>> . Acesso em: 4 mar. 2001.
- BOCCHINO, Gulnara. *Libreto de Alceo Bocchino*. 1 CD. Rio de Janeiro: Repertório Rádio MEC, 9, 1998.
- BRASIL. Projeto de Resolução nº 568/00, de 19 de setembro de 2000. Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro. *Título de Benemérito do Estado do Rio de Janeiro*. Disponível em: <<http://www.carlosdias.nom.br/Prbocchino.htm>> . Acesso em: 23 mar. 2001.
- CELEPAR. *Centro Cultural Teatro Guaíra*. Curitiba – Paraná. Disponível em: <[http://www.pr.gov.br/guaira/5\\_2.html](http://www.pr.gov.br/guaira/5_2.html)> . Acesso em 2 dez. 2001.

- CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- \_\_\_\_\_. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. *Tempo e História /organização* Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras - Secretaria Municipal da Cultura, 1992.
- FREITAS, Léa Vinocur. *Momentos de música Brasileira*. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1986.
- GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1999.
- GRIFFITHS, Paul. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Enciclopédia da música do século XX*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GROUT, Donald, PALISCA, C. V. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luísa Faria. Lisboa: Gradiva, 1994.
- HENRY, Earl. *Music Theory*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, v. I e II, 1985.
- HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.
- ISAACS, Alan, MARTIN, Elizabeth. *Dicionário de Música Zahar*. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- KATER, Carlos. “Encontro com a Análise Musical”. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*. São Paulo: Atravez, n. 6/7, 1996.
- KENNAN, Kent. *Counterpoint – Based on Eigtheenth-Century Practice*. 4.ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.
- KESSEL, Carlos. *Museu Villa-Lobos*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.museuvillalobos.org.br/index.htm>> . Acesso em: 20 mar. 2001.
- \_\_\_\_\_. *Academia Brasileira de Música. Acadêmicos. Cadeira nº 37*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>> . Acesso em: 15 mar. 2001.
- KRIEGER, Edino. “OSN – uma orquestra para a música brasileira”. *O Amigo Ouvinte*, Informativo da Sociedade dos Amigos da Rádio MEC. Rio de Janeiro, ano V, n.18, p.4, 1997.
- LAKATOS, Eva Maria, MARCONI, Marina de Andrade. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Atlas, 1989.
- MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

- MEA, Giuseppe. *Dicionário de Italiano-Português*. Porto: Porto, 2000.
- MORAES, J. Jota de. *Música da modernidade: Origens da música de nosso tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MORGAN, Robert P. *Twentieth-century music*. New York: W. W. Norton, 1991.
- MOTTE, Diether de la. *Armonía*. 2.ed. Barcelona: Labor, 1994.
- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.
- OTTOMAN, Robert W. *Advanced harmony*. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2000.
- PASCOAL, Maria Lúcia e Alexandre. *Estrutura tonal: harmonia*. São Paulo: Foglio Livros e Textos Eletrônicos, 2001. Disponível em: <<http://www.foglio.com.br>> . Acesso em 3 mar. 2001.
- PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del siglo XX*. Madrid: Real Musical, 1985.
- PISTON, Walter. *Harmony*. New York: W. W. Norton, 1987.
- RODERJAN, Roselys Vellozo. *História do Paraná – Aspectos da música no Paraná*. Curitiba: Grafipar, v. 3, 1969.
- ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W. W. Norton, 1988.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música – Edição Concisa*. Editora-assistente Alison Latham. Tradução: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: © Macmillan, v. 17, 1980.
- \_\_\_\_\_. *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: © Macmillan, v. 23, 2001.
- SALZER, Felix. *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music*. New York: Dover Publications, 1962.
- SAROLDI, Luiz Carlos & MOREIRA, Sônia Virgínia. *Rádio Nacional – O Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: Martins Fontes / FUNARTE, 1983.
- SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (PR). *Música erudita paranaense*. Curitiba, v. 1, 2000.

- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.
- SIMMS, Bryan R. *Music of the twentieth-century*. New York: Schirmer Books, 1986.
- SITES REDE BRASIL. Rádio MEC AM FM. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.radiomec.com.br/>> . Acesso em: 23 mar. 2001.
- SOLEIL, Jean-Jacques, LELONG, Guy. *As Obras-Primas da Música*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- SONATA. In: *University of Baltimore Electronic Messaging Server – Ubmail*. Disponível em <<http://ubmail.ubalt.edu/~pfiz/play/ref/sonatas.htm>> . Acesso em: 20 jul. 2001.
- SQUEFF, Ênio. WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e Música Brasileira*. São Paulo: Zahar, 1999.
- TUREK, Ralph. *The elements of music: concepts and applications*. New York: The McGraw-Hill, 1996.
- WHITE, John D. *Comprehensive musical analysis*. London: The Scarecrow Press, 1994.
- WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- \_\_\_\_\_. *O som e o sentido*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor, 1990.

**ANEXO A**  
**- PARTITURA -**



**ALCEO BOCCHINO**



**SONATINA PARA PIANO**



**JOSELY BARK  
SÃO PAULO**

# SONATINA PARA PIANO

Para Joel Bello Soares

## I

Alceo Bocchino

(29-6-1950)

### Piccola Toccata

Com humor - M.M. ♩ = 92 - 100

1 *p* *staccato sempre* *cresc.*

5 *f* *p*

9

13 *f* *p*

17

5 1 5 1 6 1 6 1

f

ff

5 1 2 5

21

4 5 4 5  
2 1 2 1

>

decrescendo

crescendo

26

5 4 4 5  
3 2 2 1

4 5 4 5  
2 1 2 1

f

p

1 1  
5 2

Mesmo tempo  
(L'istesso tempo)

30

expressivo - simples

p

Sub

3 3 5 4 1 5 5 2 5 3 5 3 2 4 1 3 5 4 28 5 5

1 2 1 1

4 1 2

34 *8va*

*cantando*

38

*pp* *p* *cresc.* *poco a poco stent.*

41 *8va*

*cresc. sempre* *8va*

44 *8va*

*8va* *accel.* *cresc.*

48

8va

8b

53

*dim. e rall.*

*a tempo* *p*

8b

*sem ped.*

57

*staccato sempre*

*sf*

61

*f*

*f*

65

Musical score for measures 65-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also hairpins indicating crescendo and decrescendo.

69

Musical score for measures 69-72. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music continues with complex rhythmic patterns. Dynamics include *sf* (sforzando) and *f* (forte). There are also hairpins indicating crescendo and decrescendo.

73

Musical score for measures 73-76. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are also hairpins indicating crescendo and decrescendo.

77

Musical score for measures 77-80. The system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 3/4 to 2/4. The music features complex rhythmic patterns. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). There are also hairpins indicating crescendo and decrescendo.

# II INVENÇÃO

(23 - 08 - 1950)

Andante mosso - Poco rubato - M.M. ♩ = 58 - 63

1

*p*

5

*expressivo*

9

13



33

*f*

37

*3 rall.*

41

*poco*

*a tempo*

46

*expressivo*

50

Musical score for measures 50-53. The piece is in G major (one sharp). Measure 50 features a double bar line and a fermata over a half note G4 in the treble clef. A dynamic marking of *mf* is present. Measure 51 contains a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 52 has a dynamic marking of *f*. Measure 53 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef.

54

Musical score for measures 54-57. Measure 54 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 55 has a dynamic marking of *f*. Measure 56 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef. Measure 57 has a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef.

58

Musical score for measures 58-61. Measure 58 has a dynamic marking of *f*. Measure 59 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef. Measure 60 has a dynamic marking of *f*. Measure 61 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef.

62

Musical score for measures 62-65. Measure 62 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 63 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef. Measure 64 has a dynamic marking of *f*. Measure 65 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef.

66

Musical score for measures 66-69. Measure 66 features a triplet of eighth notes in the treble clef. Measure 67 has a dynamic marking of *f*. Measure 68 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef. Measure 69 includes a dynamic marking of *f* and a fermata over a half note G4 in the treble clef.

*attaca subito*  
*III Tempo*

# III (CADENZA)

(25-2-1951) Rio

Tranquillo - M.M. ♩ = 40

1

*poco a poco accel*

5

*cresc.*  
*senza ped.*  
*m.d.*  
*m.s.*  
*And. (simil.)*

(Enérgico - M.M. ♩ = 72)

8

*áspero*  
*precipitado*  
*stent.*

11 *Sya*

*ppp cresc.*  
*> (opp. fff) (ad libitum)*

*gliss.*

13

*seco* *violento* *fff*

16

*seco* *subito p rall. espressivo* *cedendo* *molto legato sempre* *espressivo sempre*

*8:6*

21

*cresc.* *rall.* *f*

Galhoeiro (Allegretto) - M.M. ♩ = 92 - 100

25

*p staccato*

*f* *f* *p* *p*

29

*staccato sempre*

*f* *p*

33

*cresc.*

37

*cresc. molto* *diminuendo*



52

*A tempo*

*accelerando*

*legato sempre*

55

*accelerando*

*cresc.*

*f*

58

*ff*

*Molto rall.*

*pp*

*marcato*

*A tempo* (♩ = ♩)

60

*(molto espressivo)*

*dolce*

*rall.*

*p*

♩ = 92 a 100

64

*f*

*p*

*f*

*p*

*simile*

68

*f*

*p*

72

*f*

*p*

77

*cresc. molto*      *diminuendo*      *simile*      *senza rall.*

81

*f*

85

*cresc.*      *accelerando*

88

*8va*

*fff*      *áspero*      *sfz*      *secco*

*sfz*

 **ANEXO B**