

KEISY PEYERL

**SONATA Nº 1 PARA PIANO DE EDINO KRIEGER:
CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE ANALITICAMENTE INFORMADA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Estadual de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Práticas Interpretativas (Instrumento: Piano)

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros

**FLORIANÓPOLIS
2017**

P515s Peyerl, Keisy
Sonata nº 1 para piano de Edino Krieger: construção de
uma performance informada / Keisy Peyerl. - 2017.
110 p. il.; 29 cm

Orientador: Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros
Bibliografia: p. 81-83
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de
Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-
Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Música para piano - análise, apreciação. 2. Música
para piano - Brasil. I. Barros, Guilherme Antonio
Sauerbronn de. II. Universidade do Estado de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III.
Título.

CDD: 786.2015 - 20.ed.

KEISY PEYERL

**SONATA Nº 1 PARA PIANO DE EDINO KRIEGER:
CONSTRUÇÃO DE UMA PERFORMANCE ANALITICAMENTE INFORMADA**

Dissertação apresentada ao curso de Práticas Interpretativas como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Banca Examinadora



Orientador: _____

Prof. Dr. Guilherme Antonio Sauerbronn de Barros – UDESC



Membro: _____

Prof. Dra. Cristina Capparelli Gerling – UFRGS



Membro: _____

Prof. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas – UDESC

Florianópolis, 24 de março de 2017

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Guilherme que sabiamente e pacientemente me instruiu durante os dois anos de mestrado. Que permitiu o meu desenvolvimento como artista e pesquisadora e que compartilhou comigo preciosos conselhos e sua amizade.

Agradeço à Profa. Dra. Bernadete Póvoas, competente e habilidosa professora, avaliadora desse trabalho, e grande amiga.

Agradeço à Profa. Dra. Cristina Gerling por acrescentar valiosos conselhos sobre esse trabalho.

A Joezer P. Xavier, fiel companheiro e melhor amigo.

Aos meus pais Uesley e Marli Peyerl e a minha irmã Elisa Peyerl por sempre acreditarem em mim.

Aos meus tios Marilene Archer e Mario Archer, minha prima Lizie Archer e minha vó Alfa Knoener. Sempre serei agradecida pelo amor e ajuda.

A Profa. Dra. Josely Bark pelo grande incentivo a seguir a carreira musical desde o curso de bacharelado em piano.

Aos meus amigos queridos que adquiri ao ingressar na UDESC, Ricardo Mueller, David Ardigo e Midiã Cabral. Obrigada pelas constantes discussões sobre música, sobre a vida e pela amizade verdadeira.

Aos bolsistas do estúdio do CEART, João Pereira Medeiros e Jefferson Nefferkturu, que nos ajudaram na parte técnica das gravações.

"Para decirlo de otra manera, tratamos de conferir cierta disciplina a lo informal".

(Borgdorff and Schuijer 2010, 15 apud López-Cano – Opazo, 2014)

RESUMO

O presente trabalho, uma pesquisa de cunho artístico e acadêmico, é voltado à realização de uma performance analiticamente informada da Sonata para piano nº 1 do compositor catarinense Edino Krieger, de modo a estabelecer possíveis correlações entre estudo prático ao piano e análise musical. Foram produzidos os registros de duas performances da obra, uma no início e outra no final do processo de pesquisa, um texto analítico referente ao primeiro movimento da sonata e uma autoetnografia (LÓPEZ-CANO; CRISTÓBAL, 2014) do processo de preparação da segunda performance. O texto analítico foi elaborado tendo como principal referência o trabalho de Rudolph Reti, *The Tematic Process in Music* (1951), além de conceitos oriundos de Schoenberg (1996) e Caplin (1998). A última etapa consistiu na realização de uma análise comparativa das gravações, segundo uma metodologia de análise qualitativa proposta por Cristina Gerling e Regina Santos (2010). A pesquisa pretende ampliar a bibliografia existente sobre a música brasileira, e fornecer material analítico e interpretativo de referência para pianistas, demais músicos e pesquisadores.

Palavras-chave: Performance. Análise motívica. Análise qualitativa de gravações. Edino Krieger. Sonata nº 1 para piano.

ABSTRACT

This present research, with artistic and academic characteristics is about the realization of an analytically informed performance on the Sonata nº 1 for piano by the brazilian composer Edino Krieger, in order to establish possible co relations between practice study at the piano and musical analysis. The recordings of two performances of the work were produced, one at the beginning and the other at the end of the research process, an analytical text referring to the first movement of the sonata and an autoethnography (LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014) of the process of preparation of the second performance. The analytical text was elaborated having as main reference the work of Rudolph Reti, *The Tematic Process in Music* (1951), and concepts from Arnold Schoenberg (1996) and William Caplin (1998). The last stage of the research consists in a comparative analysis, using qualitative analysis methodology by the authors: Cristina Gerling, Regina Santos (2010). The research intends to expand the existing bibliography on brazilian music, and to provide analytical and interpretative reference material for pianists, other musicians and academic researchers.

Keywords: Performance. Motivic analysis. Qualitative analysis. Edino Krieger. Piano sonata nº 1.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Compassos 1 e 2.....	27
Figura 2 – Compassos 1 e 2.....	28
Figura 3 – Compassos 1 e 2.....	29
Figura 4 – Compasso 2.	30
Figura 5 – Compassos 1 e 2. Motivo x e x'.....	30
Figura 6 – Compassos 1 e 2.....	31
Figura 7 – Compassos 1 e 2. Motivo z (célula rítmica principal). Reversão do motivo z (variação da célula rítmica).	31
Figura 8 – Compassos 1 a 4.....	32
Figura 9 – Compassos 3 a 6.....	33
Figura 10 – Compassos 3 a 7.....	34
Figura 11 – Compassos 1 a 7.....	35
Figura 12 – Compassos 6 a 8. Compactação dos motivos.	36
Figura 13 – Compassos 7 e 9. Comparação da mudança de padrão.....	37
Figura 14 – Compasso 9.....	37
Figura 15 – Compassos 10 a 12.....	38
Figura 16 – Compassos 1 e 14.....	40
Figura 17 – Compassos 11 a 14.....	40
Figura 18 – Compassos 11 a 14. Imitações	41
Figura 19 - Compasso 15 e 3.....	41
Figura 20 – Compassos 17 e 18.....	42
Figura 21 – Compassos 2, 17 e 18, 27. Motivo x' já transformado, motivo x'' e motivo x'''.....	42
Figura 22 – Compassos 19 a 25.....	43
Figura 23 – Compassos 22 a 28.....	44
Figura 24 – Compassos 26 a 28.....	45
Figura 25 – Compassos 28 a 31.....	45
Figura 26 – Compassos 31 a 33.....	46
Figura 27 – Compassos 33 a 35.....	47
Figura 28 – Compasso 40 e 41	47
Figura 29 – Compassos 42 a 46.....	48
Figura 30 – Compassos 27 e 47.....	49
Figura 31 – Compassos 47 a 50.....	49
Figura 32 – Compassos 57 a 59.....	50
Figura 33 – Compassos 67 a 71.....	51
Figura 34 – Compassos 75 e 76.....	52
Figura 35 – Compassos 77 a 81.....	53
Figura 36 – Compassos 87 a 90.....	54
Figura 37 – Compassos 92 a 97.....	55
Figura 38 – Compassos 98 a 100.....	56
Figura 39 – Compassos 101 a 103. Transferência do tema para a mão esquerda.	56
Figura 40 – Compassos 104 a 106.....	57
Figura 41 – Compassos 107 a 111.....	57
Figura 42 – Compassos 112 e 113. Blocos rítmicos quartais.....	58
Figura 43 – Compassos 117 a 122.....	59
Figura 44 – Compassos 20 a 25.....	60
Figura 45 – Compassos 120 e 121, 23 a 25.	60
Figura 46 – Compassos 128 a 130.....	61

Figura 47 - Expansão, ponto culminante e dissolução.....	62
Figura 48 – Compassos 7 a 11	63
Figura 49 – Compassos 32 a 41.	64
Figura 50 - Esboço indicando os pontos culminantes, a ocorrência dos temas e as terminações “masculina e feminina”.....	65
Figura 51 - Esboço da forma Rondó/Sonata	66
Figura 52 - Esboço de uma análise estrutural.	67
Figura 53 - Ciclo do processo de autoetnografia.	70
Figura 54 - Compassos 78 a 82.....	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	17
2 METODOLOGIA.....	21
2. 1 ANÁLISE DA PARTITURA.....	22
2. 2 AUTOETNOGRAFIA DA PREPARAÇÃO PARA A SEGUNDA PERFORMANCE	22
3 ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA Nº 1 PARA PIANO DE EDINO KRIEGER	25
3. 1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE MOTÍVICA.....	25
3. 2 ANÁLISE – EXPOSIÇÃO (c. 1-57).....	27
3.2.1 Seção A’	39
3.2.2 Seção B.....	45
3.3 DESENVOLVIMENTO – Seção A’’ (c. 58-90).....	50
3. 4 REEXPOSIÇÃO E CODA (c. 91-130).....	55
3. 5 OBSERVAÇÕES FINAIS	61
4 AUTOETNOGRAFIA	69
4. 1 COMPARAÇÃO DAS GRAVAÇÕES	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS	81
ANEXOS	85

1 INTRODUÇÃO

Assim como boa parte dos intérpretes da obra para piano de Edino Krieger, conheci este compositor através de sua Sonatina para piano, no ano de 2009. Chamou-me a atenção a linguagem lírica e suave da melodia em contraste com trechos de caráter mais “agitado” ou até mesmo “nervoso”. A partir desse primeiro contato, interessei-me em conhecer outras peças suas para piano, o que me levou à Sonata nº 1.

A Sonata nº 1 de Edino Krieger, compositor catarinense de grande importância no cenário da música brasileira contemporânea, é obra relativamente pouco divulgada. De acordo com o próprio compositor, a obra foi desenvolvida a partir de elementos melódicos, rítmicos e temáticos da música brasileira, numa linguagem neoclássica. (PAZ, 2012, vol. II, pg. 19). E por acreditar que a pesquisa musicológica e a abordagem analítica de uma obra podem ser elementos auxiliares à atividade do intérprete, neste trabalho, minhas escolhas interpretativas e minha rotina de estudo ao piano estarão associadas à produção de um texto analítico sobre a Sonata nº 1 de Edino Krieger.

Meu estudo ao piano sempre teve como foco principal a resolução de problemas técnicos, pois sempre julguei que, ao resolver tais complexidades, a parte interpretativa e expressiva fluiria sem impedimento. Ou seja, uma vez que problemas técnicos fossem solucionados, o desenvolvimento musical expressivo estaria livre para ser explorado. No entanto, a partir do contato com bibliografia de referência sobre o estudo de piano (GABRIELSSON, 2003, GRUSON, 1988, ERICSSON et al 1993, 1996, SLOBODA, 1996, entre outros) e sua integração com a análise e a pesquisa musicológica sistemática, interessei-me em investigar de que modo esse tipo de conhecimento poderia contribuir para minha atividade como intérprete, integrada à minha experiência prévia como pianista.

A escolha do primeiro movimento da Sonata nº 1 como objeto de estudo se deve às dúvidas relativas a escolhas interpretativas que surgiram enquanto a peça era estudada e praticada. Apresenta grandes contrastes entre temas, seções e procedimentos composicionais, exigindo do intérprete uma coerência interpretativa e uma visão clara do todo da obra e de como suas partes se articulam entre si, como já é esperado do próprio trabalho do intérprete. Porém, em relação aos demais movimentos, o segundo é bem mais homogêneo do que o primeiro. O mesmo foi escrito primeiro que os outros, e a linguagem composicional se assemelha à de Villa-Lobos. O próprio movimento carrega em seu título “Seresta (Homenagem a Villa-Lobos)”. Além disso, tem uma estrutura “simples” onde o tema principal é apresentado várias vezes e por isso é menos contrastante. Ao passo que o terceiro é

relativamente longo, um tema e variações, o que tornaria pouco operacional a realização do trabalho. A Sonata nº 1 (1954), faz parte de uma variada lista de obras para piano. Entre elas, *Sonata nº 2* (1956), *Sonatina* (1957) e *Estudo Seresteiro* (1956). Entre as obras orquestrais mais relevantes: *Ludus Symphonicus* (1965), *Canticum Naturale* (1972) e *Estro Armonico* (1975).

A partitura da Sonata nº 1 para piano utilizada é um manuscrito do compositor, trata-se de obra não editada ou fora de catálogo na época em que essa dissertação começou a ser escrita. Hoje, já se pode encontra-la no catálogo de partituras digitalizadas pela Associação Brasileira de Música.

Partindo da citação do próprio Edino Krieger sobre suas sonatas para piano “[...] eram formas tradicionais e neoclássicas, com a preocupação de incorporar elementos temáticos, rítmicos e melódicos da música brasileira [...]”. (apud PAZ, 2012, vol II, pg. 19). A Sonata nº 1 foi escrita entre dezembro de 1953 e maio de 1954 no Rio de Janeiro. Portanto, será feito um estudo a partir de autores referenciais para a compreensão do “princípio sonata” (Rosen, 1980), que privilegiamos em lugar da “forma sonata” (Marx, 1845). Também procuraremos relacionar as características idiomáticas da obra ao contexto do nacionalismo musical brasileiro.

Entendendo a análise não como um agente criador da performance, mas como um procedimento complementar da mesma, em que medida e de que maneira a produção de um texto analítico é capaz de transformar a concepção interpretativa de uma obra musical? Essa transformação é passível de verificação qualitativa? Quais parâmetros seriam os mais relevantes para essa verificação?

A respeito disso, Gerling e Santos (2010) afirmam que, ao falar sobre performance, por vezes há uma imprecisão entre a subjetividade e a objetividade da pesquisa. As autoras, portanto, alertam sobre a necessidade de se criar um roteiro para o desenvolvimento de uma análise qualitativa, dispondo de um material organizado descrevendo o processo, o vocabulário utilizado, termos, conceitos e seus significados. Há também o registro escrito desse processo contando com informações sobre organização, reflexão e justificativas, elaborados enquanto a atividade é realizada (GERLING e SANTOS, 2010, pg. 102). Sobre a coleta de dados, o registro de dados pode ser exibido por meio de recursos como gravação em áudio ou vídeo. Os mesmos “fazem-se necessários como documentação de comprovação da veracidade...” (GERLING e SANTOS, 2010, pg. 102).

No caso do presente trabalho, a análise qualitativa se deu por meio de uma análise de gravações do objeto escolhido (primeiro movimento da Sonata nº 1 para piano de Edino

Krieger) através de um registro escrito de estudo após o texto analítico-musical ser elaborado¹.

Os parâmetros utilizados no registro escrito e em forma de diário foram: Andamento da obra, consequências da análise na performance musical, resolução de questões técnicas, reflexão sobre aspectos musicais semelhantes ou idênticos que os três movimentos compartilham.

¹ As gravações podem ser acessadas pelos seguintes links via plataforma digital Youtube: <https://youtu.be/ok2sfaXTWZY> e <https://youtu.be/k2M1TW0mZqY>.

2 METODOLOGIA

O delineamento metodológico desta dissertação propõe três tipos de metodologia a serem empregados - estudo de caso, análise motivica e estrutural e autoetnografia. Caracteriza-se, portanto, uma metodologia mista, ou seja, a colaboração entre os métodos qualitativo e quantitativo.

Segundo YIN (2001) o estudo de caso, método qualitativo, pode ser utilizado em pesquisas que têm as seguintes perguntas: “como” e “por que”. O pesquisador poderá desenvolver sua pesquisa em um caso único como também em casos múltiplos. Yin dividirá os estudos de caso em três tipos: causais ou explanatórios, exploratórios e descritivos. E o presente trabalho se encaixa no tipo “exploratório”: o objetivo do analista deve ser o de oferecer informações, construir e desenvolver hipóteses sobre o objeto. Além disso, “o estudo de caso favorece uma visão holística sobre os acontecimentos da vida real, destacando-se seu caráter de investigação empírica de fenômenos contemporâneos”.²

Esse trabalho caracteriza-se também como investigação artística, no qual eu, pianista e pesquisadora, me coloco como uma “artista-pesquisadora”. Esse termo foi pensado a partir de uma nova “corrente” de músicos pesquisadores, que defendem uma linha artística acadêmica. Assim, ainda que a necessidade de um projeto na área musical na universidade se estabeleça, em vários casos, por um empréstimo de metodologias externas, como por exemplo, no campo de Humanas, coloca-se a seguinte pergunta: “Faz sentido falar de ‘pesquisa artística’ como se fosse uma área específica ou seria preferível não associar a arte com um conhecimento que tradicionalmente deve ser racional e verbalizável para ser tratado como tal pelo mundo acadêmico?”³ (CHIANTORE apud LÓPEZ-CANO – OPAZO, 2014, p.10).

Chiantore aponta a necessidade de um reconhecimento das pesquisas musicais como um verdadeiro trabalho de laboratório, de aproximar a prática artística do método científico, a fim de permitir que esse tipo de atividade musical, cientificamente informada, possa se estabelecer mais seriamente na academia.

É neste contexto que se insere minha busca pessoal de desenvolver estratégias e práticas que me permitam refletir sobre meu próprio trabalho artístico. E esse tipo de busca artística tem despertado discussões sobre um perfil pesquisador-artista (ou artista-pesquisador) que “se adapte a um centro de música prática” (Ibid, 2014, p. 16) como uma Universidade de música, por exemplo, ou um conservatório:

² Disponível em: <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/viewFile/187/257>> Acesso em: 15 setembro 2015.

³ Tradução nossa.

“En primer lugar, creemos que la investigación artística está llamada a crear un nuevo perfil de músico que no puede sustituir de golpe a los tradicionales ni debe pretender ser mejor. Es un perfil simplemente diferente y con habilidades específicas. Consideramos importante que la investigación artística sea una alternativa entre otras y no una obligación prescriptiva e inamovible. Consideramos sano y productivo que comparta espacio con actividades tradicionales del conservatorio o con la investigación académica habitual y debemos asumir que no todos quieren o pueden integrarse a ella. Más allá de eso, quienes trabajamos para desarrollarla, hemos de cuidar que sus contenidos y prácticas sean atractivos para una amplia cantidad de músicos curiosos.”

2. 1 ANÁLISE DA PARTITURA

Na presente pesquisa, investigamos a influência da produção de um texto analítico na concepção e interpretação de uma obra pianística, neste caso, o primeiro movimento da Sonata nº 1 de Edino Krieger. Gravamos a obra em dois momentos: antes e depois da produção do texto analítico. Esse, o texto analítico, teve sua construção baseada principalmente no livro *The Tematic Process in Music* (1951) de Rudolph Rétí. Após essa etapa, foi feita uma análise comparativa das gravações a fim de identificar variações expressivas e estruturais na interpretação.

2. 2 AUTOETNOGRAFIA DA PREPARAÇÃO PARA A SEGUNDA PERFORMANCE

A penúltima etapa do trabalho foi desenvolvida com base no conceito de autoetnografia. Após a conclusão da análise, essa etapa consistiu em um texto escrito sobre o processo de reestudo do primeiro movimento da Sonata, conceito esse desenvolvido por López-Cano – Opazo (2014) que se compõe de um procedimento de registro, como um diário de estudo, partindo de uma auto-observação do próprio pesquisador.

A partir dos esquemas propostos acima, a pesquisa se desenvolveu em uma sucessão de passos:

Estudar e gravar o primeiro movimento da <i>Sonata nº 1 para piano</i> de Edino Krieger ao piano ⁴ .
Suspender o estudo prático da peça e examiná-la analiticamente, segundo os métodos e parâmetros que se mostrarem mais adequados aos procedimentos composicionais utilizados. Desenvolver uma análise motívica, temática e estrutural, podendo vir a ser acrescidas outras técnicas analíticas.
Retomar o estudo da obra ao piano, à luz do que foi revelado através da análise.

⁴ Estudo por meio da decodificação da partitura, desenvolvimento de uma interpretação a partir de articulações, frases, dinâmica, ou seja, a partir da linguagem composicional do compositor.

Registrar em um diário de estudo os processos de reestudo, reflexão musical e técnica por meio da "autoetnografia".

Realizar uma análise comparativa das gravações, segundo uma metodologia de análise qualitativa.

3 ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO DA SONATA Nº 1 PARA PIANO DE EDINO KRIEGER

3.1 INTRODUÇÃO À ANÁLISE MOTÍVICA

O que chamamos hoje de processo temático, consolidou-se por volta do período barroco, onde as manipulações temáticas basicamente aconteciam por meio de inversão, movimento retrógrado, ampliação e diminuição, procedimentos recorrentes no repertório de J.S. Bach, por exemplo. Ao final do séc. XVIII, essas classificações não mais bastavam para explicar as inovações estilísticas do classicismo, o novo repertório exigia algo mais que pudesse ampliar a lista de transformações temáticas. O músico sérvio Rudolph Reti afirma em seu livro “The Thematic Process in Music”, que o processo temático começou a se estabelecer como elemento de coerência nas grandes composições musicais do período em questão e afirma que neles, pode-se constatar uma clara unidade temática. Essa unidade temática/motívica não provém de um pensamento vago, mas sim de temas criados a partir de uma ideia inicial/musical única e dos motivos básicos que contribuem para a conexão dos diferentes movimentos dessas grandes obras. (RETI, p.4).

A proposta de Reti consiste em discutir uma perspectiva, segundo ele, negligenciada no sistema teórico musical⁵ (RETI, p.3).

“As abordagens técnicas mais utilizadas para a compreensão da arte musical basearam-se em disciplinas teóricas tais como harmonia, contraponto e algumas noções esquemáticas de forma musical. Um elemento formador, porém, e possivelmente o mais decisivo de todos, é quase que completamente negligenciado por nosso sistema teórico. Trata-se do campo geralmente referido como *estrutura temática* ou ‘*motívica*’.”⁶

No quarto capítulo, o autor apresenta vários exemplos temáticos extraídos do repertório ocidental de concerto, e os divide em categorias. São elas:

1. Inversão⁷: é a movimentação contrária de um certo padrão musical. O movimento ascendente torna-se descendente e vice-versa. (p. 68)
2. Reversão⁸: Conhecido também como retrógrado, é a cópia de um padrão musical estabelecido, porém ao contrário. Ou seja, a última nota de um padrão será a primeira de um novo padrão, constituído pelas mesmas notas do original em ordem inversa.

⁵ Ao mencionar essa crítica, Reti provavelmente se refere às teorias formalistas de autores como Hugo Riemann, Adolf-Bernhard Marx, e estruturalistas, como Heinrich Schenker.

⁶ The prevailing technical approach to the understanding of musical art is based on theoretical disciplines such as harmony, counterpoint, and certain schematic ideas of musical form. One form-building element, however, and perhaps the most decisive of all, is almost completely neglected in our theoretical system. It is the sphere usually referred to as *thematic* or “*motivic*” structure.

⁷ Inversions

3. Permutação⁹: um intercâmbio, uma recombinação de notas que produz um novo formato de um padrão pré-estabelecido. Não é necessário que as todas as notas antigas façam parte no novo padrão gerado. (p.72)
4. Estreitamento¹⁰: Compactação através da omissão de elementos pertencentes ao tema. (p.85)
5. Preenchimento¹¹: Acréscimo de elementos ao tema.
6. Corte de partes temáticas¹²: é a diminuição de notas, valores ou ornamentos de um tema. (p.88)
7. Identidade de contorno melódico¹³: Contorno permanece igual, mas as notas podem ser diferentes. (p.73)
8. Compressão Temática¹⁴: comprimir e transformar um padrão temático. (p.95)
9. Mudança de Harmonia¹⁵: usa-se o mesmo tema ou motivo, podendo ser harmonizado diferentemente. (p.99)
10. Mudança de Ritmo e de Tempo¹⁶: Desvios rítmicos, ou adição de células rítmicas diferentes. Pode vir a ocorrer modificação das posições métricas, ou a expansão de motivos pela adição de figuras consequentemente alterando o padrão original. (p.75)
11. Acréscimo ou subtração de acidentes¹⁷: o padrão continua o mesmo, porém as notas podem sofrer alterações pelo sustenido, bemol ou bequadro. (p.100)

A análise da Sonata nº 1, será realizada a partir dos processos temáticos e motivicos apresentados anteriormente. A escolha dessa teoria entre outras se deu pela sua adequação à linguagem composicional de Edino Krieger. A obra demanda um olhar motivico por suas ampliações temáticas, variações, pensamentos contrapontísticos, tratamento polifônico e pela ausência de um plano harmônico estritamente tonal. Os andamentos se dividem entre os movimentos como: I – *Andante*, II – *Lento* e III – *Variações e Presto*.

No caso do primeiro movimento, o mesmo tem a duração de 130 compassos divididos em três andamentos. *Andante* – como afirmado anteriormente – e *Allegro* e *Allegro enérgico*.

⁸ Reversion

⁹ Interventions. Esta é uma contribuição original de Reti, que criou o conceito e lhe deu um nome (p.72). O termo que usamos para o conceito de Reti foi a permutação.

¹⁰ “Thining of thematic shapes”.

¹¹ “Filling of Thematic Shapes”.

¹² “Cutting of Thematic Parts”.

¹³ “The Conception of a Thematic Contour”.

¹⁴ “Thematic Compression”.

¹⁵ “Change of Harmony”.

¹⁶ “Change of Tempo, Rhythm, Accent”.

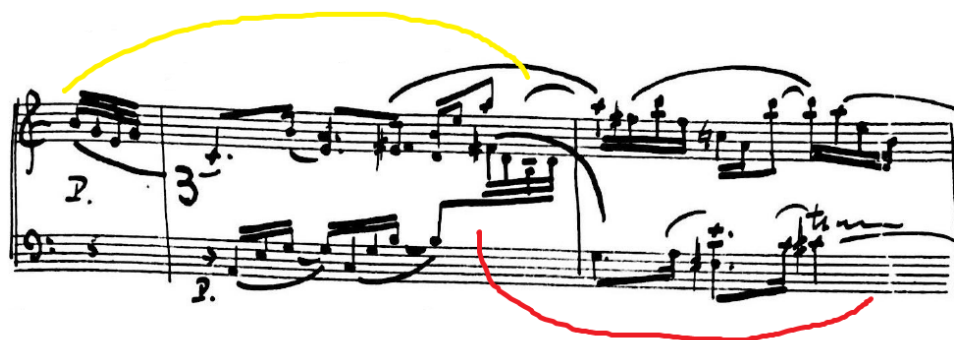
¹⁷ “Identical Pitch and Change of Accidentals”.

3. 2 ANÁLISE – EXPOSIÇÃO (c. 1-57)

A exposição tem a extensão de 56 compassos, que vai do primeiro ao de número 57, dividida entre seções A, A', B, B'.

Considerando o material do primeiro compasso, com sua anacruse, como célula temática principal deste movimento, há de se constatar sua imitação imediata e quase literal no segundo compasso, pela mão esquerda. Diante disso, a continuação da melodia na mão direita, serviria de acompanhamento para a mão esquerda, em resposta ao que foi inicialmente apresentado, como uma espécie de contra-sujeito numa escrita fugal.

Figura 1 – Compassos 1 e 2. Célula temática principal na mão direita e sua imitação (ligeiramente variada) pela mão esquerda.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Porém, sob uma outra ótica, a linha da mão direita (c.1 ao 6) prossegue desenvolvendo-se em elaborações motivicas, o que lhe confere um certo grau de autonomia, para além de uma suposta “subordinação” à mão esquerda. Portanto, os resultados dessa reflexão provavelmente terão consequências para o intérprete, que pode enfatizar ao piano as entradas em fusas ou dar prioridade ao desenho da mão direita.

Ao dividirmos a ideia musical inicial¹⁸ em duas partes, percebemos relações motivicas significativas: intervalos, ritmo e contorno seriam decorrentes da aplicação de um “pensamento motivico” ao material do primeiro compasso.

¹⁸ Compassos 1 e 2.

Figura 2 – Compassos 1 e 2. Célula temática inicial em roxo. Sua variação em verde.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Esse olhar privilegia um entendimento da linha da mão direita como um conjunto de frases¹⁹ que se relacionam numa estruturação análoga à da *sentença*. Schoenberg estabelece a *sentença* como sendo uma das articulações possíveis de uma ideia musical (SCHOENBERG, 1996, p. 48-49). As características de uma *sentença* de acordo com o autor são:

- a) Normalmente, a *sentença* se apresenta em “partes de grandes formas”, como por exemplo, a parte A na forma ABA’.
- b) A *sentença* pode consistir por um número par de compassos podendo ir de oito ou a um múltiplo de oito. Por vezes até 32 compassos em tempos mais rápidos.
- c) O segmento da *sentença* deve apresentar, tonalidade, tempo, compassos e o mais importante, o motivo básico.
- d) “Uma repetição imediata é a solução mais simples e mais característica da estrutura da *sentença*. Se o início é uma frase de dois compassos, a continuação (comp. 3 e 4) pode ser tanto uma repetição exata quanto uma repetição transposta.” (SCHOENBERG, 1996, p. 48-49)
- e) “Podem ser feitas ligeiras mudanças na melodia ou na harmonia, sem que a repetição seja obscurecida”. (SCHOENBERG, 1996, p. 48-49)
- f) A continuação da *sentença* se dá em uma espécie de desenvolvimento análogo à condensação, usada na liquidação.

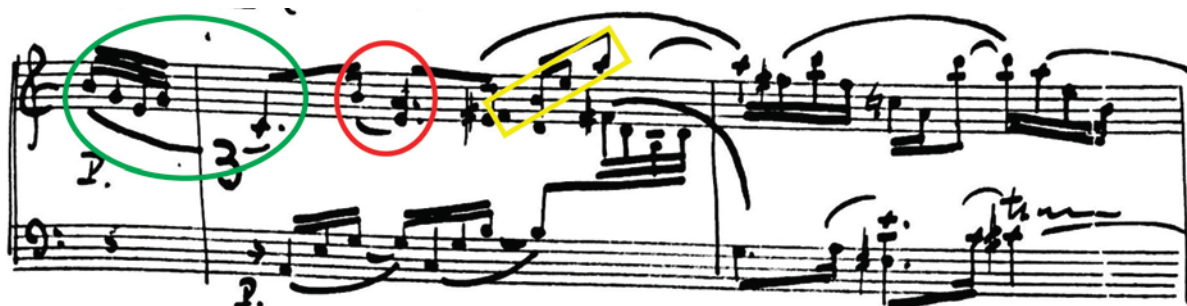
¹⁹ O tamanho daquilo a quem chamamos de frase, embora ocupe apenas um compasso, em vista da sua complexidade podem ser consideradas estruturas completas. Schoenberg afirma “molécula musical construída por algumas ocorrências musicais unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares. O termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego (Ex. 1). Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula.” (SCHOENBERG, 1996, p. 29)

- g) São utilizadas as seguintes técnicas no que concerne o desenvolvimento de uma *sentença*: Crescimento, aumentação, extensão, expansão, redução, condensação e intensificação.
- h) Em sua finalização, usa-se um tratamento similar à do consequente de um período e de uma cadência completa, semicadência, plagal, perfeita ou imperfeita e etc.

Portanto, conforme assinalamos, o primeiro compasso da peça será reconhecido como célula temática principal, seguida, no segundo compasso, do que vamos nomear de variação da célula principal. Os materiais intervalares predominantes são 2as, 3as, 4as e 7as, matéria prima dos motivos principais que estarão presentes em todo o primeiro movimento, os elos que unem a peça de uma estrutura temática unificada²⁰.

A célula temática principal, no primeiro compasso, divide-se em três motivos. Motivo x organiza-se nas notas “Si-Sol-Mi-Sol-Dó”. O motivo y como “Si-Lá”. E o motivo z no grupo “Fá#-Si-Mi-Lá”.

Figura 3 – Compassos 1 e 2. Motivo x em verde. Motivo y em vermelho. Motivo z em amarelo.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A variação célula temática principal se caracteriza pelas qualidades temáticas listadas por Reti. Aqui no compasso 2 o material temático começa a ser transformado, a começar pelo motivo x. Em verde na Figura 3, o motivo constitui-se por intervalos de terças, formando uma tétrede, e que além de composta por intervalos de terças, apresenta um intervalo de sétima se considerarmos as notas extremas, Si e Dó. Além disso, ao tocar esse primeiro motivo, a sensação é de que a direção caminha para o Dó. O apoio resolutivo se dá sobre a nota Dó, que se encontra em tempo forte.

²⁰ A Teoria dos Conjuntos pode explicar essa unificação temática. O conjunto 6-z6 corresponde ao conjunto do material intervalar utilizado na célula temática principal. A teoria dos conjuntos é um desenvolvimento do pensamento motivico tonal, abrangendo não só o repertório tonal como o pós-tonal. Neste trabalho será apenas mencionada em situações específicas, como esta, sem uma aplicação extensiva.

Figura 4 – Compasso 2. Transformações dos motivos x, y e z em x', y' e z'. Respectivamente em verde, vermelho e amarelo.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Agora, se observarmos a célula principal transformada, assinalada na cor verde, e nos concentrarmos no primeiro grupo de semicolcheias comparando com as fusas do motivo x, podemos relacioná-los segundo o que Reti denomina de *identidade do contorno melódico* sobre as notas *Fá#-Si-Fá#-Do-Lá*. Ou seja, o contorno dos elementos em questão é o mesmo. Também o âmbito intervalar do motivo x (7ª, Si-Dó) é o mesmo da sua variação do segundo compasso (célula inicial transformada), a qual designaremos por motivo x'.

Figura 5 – Compassos 1 e 2. Motivo x e x'.

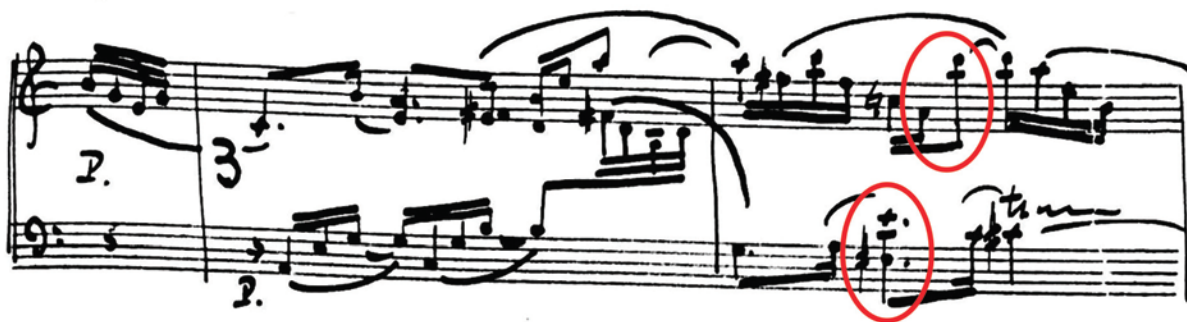


Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Seguindo para a transformação do motivo y, ainda na Figura 3 em vermelho, consiste em uma *inversão*, a qual designaremos por y'. É constituída originalmente pelas notas “Si-Lá”, uma segunda, convertendo-a, por *inversão ou reversão* em uma sétima, “Lá-Si”.

Ao passo que na linha da mão esquerda um intervalo de 7ª (Figura 4) reforça a característica intervalar do motivo y'.

Figura 6 – Compassos 1 e 2. Em vermelho na linha inferior, intervalo de 7^a; na linha superior, motivo y'.

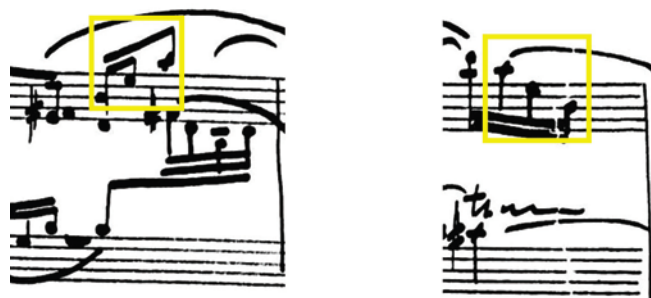


Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Até aqui, a linha da mão esquerda tem estado em segundo plano, mas não por muito tempo. Pois após a repetição quase literal da célula inicial, Krieger introduz um trinado ao final do pequeno trecho em questão. Esse trinado, nesse momento, se torna significativo pois será um dos indícios de frequentes reaparecimentos como um relevante elemento do tema “geral” inicial.

E por fim, seguimos para o motivo *z* que na Figura 7 está destacado na cor amarela. Se observarmos o motivo *z* não transformado, perceberemos sua estrutura quartal, ao mesmo tempo em que é constituído de quatro notas em movimento ascendente. No motivo *z* transformado, a nova figura é formada por três notas e sua direção é descendente. Seu final é construído exatamente como o começo da figura original correspondente. Nomearemos essa ocorrência de *reversão*.

Figura 7 – Compassos 1 e 2. Motivo *z* (célula rítmica principal). Reversão do motivo *z* (variação da célula rítmica).



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

O conjunto de motivos apresentados até o momento será chamado de Tema A, ressaltando seu papel estrutural no esquema formal deste movimento. Após a *reversão* do motivo *z*, um novo grupo se apresenta em forma de progressão (Figura 8, retângulo laranja),

formada pela transposição quase literal da célula inicial da segunda frase, o motivo *x'* (circundada em verde).

Figura 8 – Compassos 1 a 4. Progressão em laranja. Motivo *x'* em verde.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

O motivo *z*, como já mencionado, é constituído de intervalos de quartas, e o uso de harmonia quartal é bastante significativo nesse movimento. Seu processo de transformação logo no início da obra é caracterizado por uma *reversão*²¹. Em seguida (c. 3), o motivo reaparece ao final de uma progressão, também já mencionada anteriormente.

Esta primeira progressão baseada no motivo *x'* é imediatamente transposta um tom abaixo (Figura 9):

²¹ Como já descrito nos primeiros parágrafos da Análise.

Figura 9 – Compassos 3 a 6. Motivo z transformado, representado na cor original amarela. Motivo z também transformado em rosa, mas sofrendo reversão e com mudança de harmonia. Progressão melódica em laranja.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Em laranja, os grupos formados por uma progressão melódica aparecem duas vezes na figura acima. Ao final de cada um deles percebemos o motivo quartal *z*, em sua configuração inicial, porém transposto sucessivamente em intervalos de segunda maior descendente. O motivo, tanto finaliza o grupo das progressões (em laranja) como inicia uma nova progressão melódica descendente.

Após cada uma das aparições do motivo *z* (em amarelo), reconhecemos a incidência do motivo *x* - *modificado harmonicamente* - na linha da mão esquerda. Como se fosse um “jogo” entre os motivos *z* e *x*: uma pergunta e o outro responde, iniciando uma nova idéia musical.

Até este ponto, o compositor não conclui nenhuma frase de forma definitiva, com uma finalização cadencial clara; há sempre uma “emenda” (quartas ascendentes – motivo *z*) para uma nova repetição do motivo inicial *x* na mão esquerda.

No trecho seguinte (Figura 10), identificamos várias reaparições do motivo *x*, em sucessivas transposições. De acordo com a teoria de Reti, essas reincidências motivicas serão consideradas *mudança de harmonia*. Enquanto que na linha superior outra transformação acontece. A nomearemos *corte de partes temáticas*, uma vez que há uma subtração de notas, provindas do motivo *x*. O material motivico é compactado, derivando um *stretto*.

Figura 10 – Compassos 3 a 7. Motivo x em verde. Em verde claro, cortes de partes temáticas correspondentes ao motivo x.



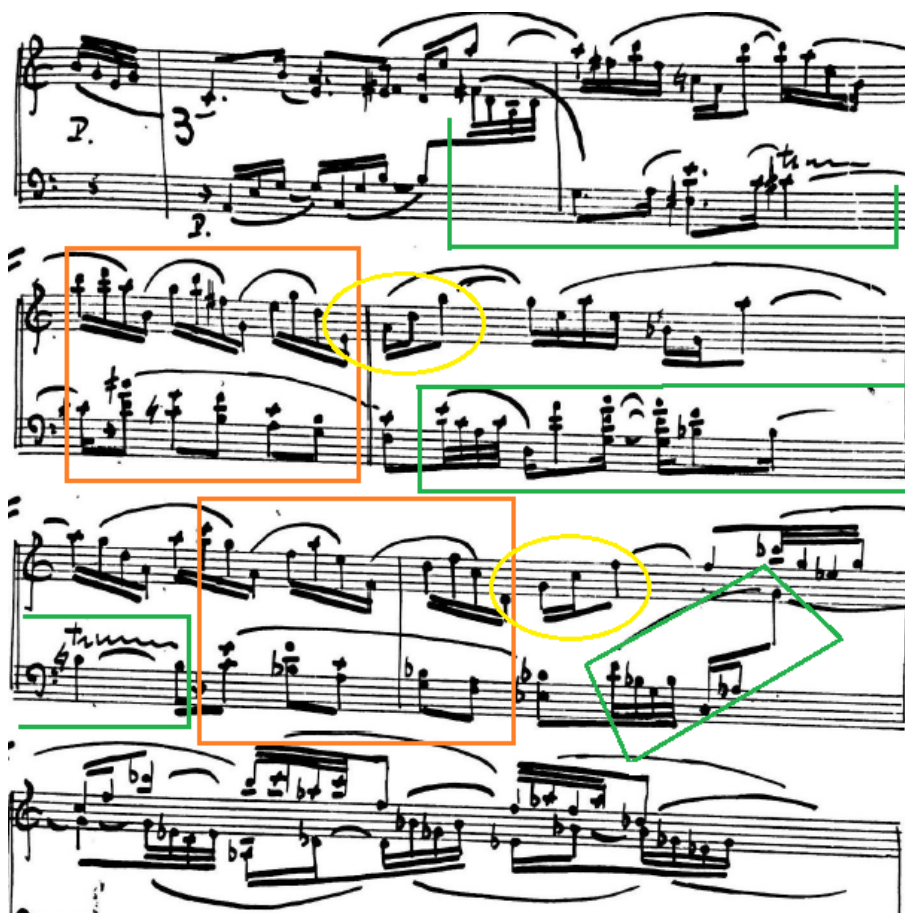
Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Reconsiderando o trecho até aqui abordado, e dando agora destaque ao aspecto imitativo relacionado ao motivo em fusas x, chamaremos a atenção para o papel da mão esquerda nesta seção.

Ainda mantendo a divisão em duas partes, o primeiro sistema da sonata apresenta os motivos x, y e z. Quando finda o motivo z, há um novo começo fraseológico na linha inferior que compete à mão esquerda do pianista (c. 2). Uma nova repetição da célula temática inicial, dos motivos iniciais, da frase inicial. Porém, aqui cabe assinalar uma *mudança de harmonia* ocorrendo sobre a linha da mão esquerda, transposta uma quarta justa abaixo do tema em sua primeira aparição. Ou seja, uma espécie de eco do primeiro tema acontece.

Esse raciocínio aparece também, após a progressão que dá sequência ao tema, já descrita anteriormente.

Figura 11 – Compassos 1 a 7. Em laranja: Progressões melódicas. Amarelo: motivo z em várias alturas. Verde: a “resposta” do primeiro tema.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A progressão aparece duas vezes sempre após a “resposta” do primeiro tema, seguida do motivo z transposto harmonicamente²², na tabela, em amarelo, que se conecta ao tema inicial modificado, executado pela mão esquerda.

Notamos também que a atmosfera lírica e *cantabile* se revela em um caráter doce desde o início da obra. Não só na sonata em questão, mas em outras obras do compositor, trechos de caráter mais doce são geralmente “quebrados” em seguida por trechos mais rítmicos e mais enérgicos (A exemplo de sua “Sonatina para piano”). Essa afirmação em relação à sonata se fundamenta nas descrições analíticas por vir. A partir do compasso 7 e mesmo antes, o compositor insere elementos motivicos derivados de x que se estabelecem por dois compassos (c. 7 e 8), um ciclo de terças.

²² De acordo com o termo de Reti, “mudança de harmonia”.

Figura 12 – Compassos 6 a 8. Compactação dos motivos.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

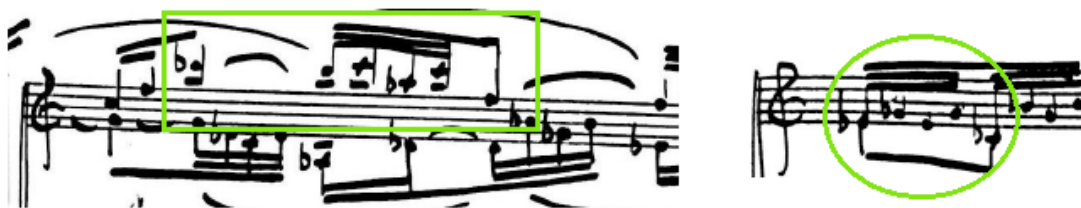
Em seguida a esse trecho, um tratamento rítmico de acordes (tríades) conduz ao ponto culminante de todo o trecho inicial (c. 1 a 11). E para que o efeito de “término” da seção A seja realmente incontestável, Krieger adiciona procedimentos um pouco mais dramáticos, musicalmente falando, que impulsionam esse fluxo até o ponto culminante.

Essa aceleração e intensificação do fluxo musical se caracteriza por um *stretto*²³, que “compacta” os materiais motivicos até as oitavas culminantes (c.11). Ao mesmo tempo, a dinâmica crescente potencializa o trecho para o seu desfecho.

Há ainda dois eventos que merecem ser ressaltados nesse trecho. O primeiro envolve o politonalismo na linha das duas mãos. O outro se caracteriza pela retomada de um padrão que já ocorrera no ciclo das terças (c. 7 e 8), porém agora configurado como *reversão* de sua forma original.

²³ Schoenberg relaciona esse termo, *stretto*, ao termo *liquidação*.

Figura 13 – Compassos 7 e 9. Comparação da mudança de padrão.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Sua entrada acontece na figura em azul do primeiro grupo, contornado na cor vinho. Os intervalos de 3^{as} e 5^{as} que iniciam o trecho são modificados e seu padrão muda para 7^a (Dób a Sib), 3^a (Sib, Solb, Sib), e 5^a (Sib, Mib), conforme a figura abaixo.

Figura 14 – Compasso 9. Mão direita: acordes de Si M, Mib m, Solb m, Sib M. Mão esquerda: Réb m, Láb M, Dób M e Mib m.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Como desencadeamento para o final da primeira seção, o desenho quartal (em verde na figura abaixo) prepara o ataque do intervalo *Fá-Dó* em oitavas e *ff*. Ou seja, todo esse trecho, dos compassos 7 ao 11 segue da seguinte forma: ciclo de terças, uso de 7^{as}-3^{as}-5^{as}, e em seguida o desenho quartal²⁴.

O movimento harmônico é conduzido pelo baixo (destacado em roxo na Figura 15) pelas notas *Sib*, *Láb*, *Sol*, *Fá*, culminando em oitavas formadas por um intervalo de quinta (*Dó* no soprano e *Fá* no baixo).

²⁴ Em todo esse trecho há um desenho de “zigue-zague” que acompanha os grupos de fusas. O “desenho/padrão” acontece no ciclo de terças, no grupo que utiliza as 7^{as} e 3^{as} e 5^{as}, e grupo quartal.

Figura 15 – Compassos 10 a 12. Desenho quartal em verde. Oitavas suspensivas em rosa. Motivo de ligação em azul. Motivo x em verde após o motivo de ligação.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Esse trecho final também se caracteriza por um *allargando* onde a preparação para a cadência suspensiva (em roxo) torna-se esperada.

A sensação nessa parte é a de suspensão e não de término. Em seguida, Krieger apresenta um novo elemento ao qual chamaremos de: motivo de ligação. Quando o motivo de ligação aparece é então retomada uma nova apresentação do tema inicial. No decorrer da análise esse motivo aparecerá algumas vezes, mas em episódios distintos como, por exemplo, nas rerepresentações dos temas iniciais.

O motivo de ligação (c. 11) mostra uma simetria do conjunto ao começar por notas pretas, e finalizar por notas brancas²⁵. Esse fato está associado à relação entre notas pretas e brancas presente na obra. Desde os compassos iniciais o compositor usa trechos inteiros em bemol, ou em sustenido²⁶ (ver Figuras 11 e 15). Dificilmente como veremos adiante, salvo alguns compassos, Krieger misturará esses dois tipos de acidentes. Outra característica importante do motivo é que seu ornamento cromático intensifica a nota inicial e principal do conjunto (por estar acentuada), constituindo uma “anacruse cromática”.

²⁵ O motivo de ligação, assim como os demais materiais, deriva do segundo movimento da sonata, compost anteriormente ao primeiro e ao último movimento. Essa figura motivica é uma própria “assinatura” do compositor.

²⁶ A relação “notas pretas e brancas” na verdade se baseia em trechos do uso de sustenidos, bemóis, ou partes ainda que pequenas, sem nenhum acidente.

Até agora vimos específica e detalhadamente os processos temáticos e analíticos envolvidos em toda a primeira seção, ou seção A. Por isso denominamos sentença a micro visão analítica, que abarca até o momento onze compassos apenas.

<u>SENTENÇA</u>²⁷		
Sujeito Tema C. 1 - 2	Contra Sujeito Variação e sequência c. 3 - 6	Liquidação/Stretto/Cadência Transição c. 7 - 11

Fonte: Elaborada pelos autores, 2016.

Todo o material apresentado, portanto, se organiza em três momentos sucessivos:

- Exposição dos temas iniciais
- Desenvolvimento fraseológico e motivico dos materiais iniciais e suas transformações
- Desencadeamento dos materiais utilizados e transformados dentro de um fluxo musical até a um ponto culminante (as oitavas no c. 11)

Essa organização fraseológica (análoga à organização formal em exposição, desenvolvimento e coda) será explorada de várias maneiras e em maior escala no tratamento dos temas e das seções, até o final do primeiro movimento. Neste sentido, o processo composicional de Krieger pode ser caracterizado como marcadamente *temático*, no sentido que Réti atribui a este termo.

3.2.1 Seção A'

Logo após a seção A ser retomada, no final do compasso 11 e início do compasso 12, há uma repetição literal da célula inicial da seção A. Logo, inicia-se uma variação, uma interrupção do seu “curso normal”, a partir da interferência do motivo *x retrogradado* na linha da mão esquerda, caracterizando um processo de *reversão*, conforme as categorias de Réti.

²⁷ Micro-visão da sentença.

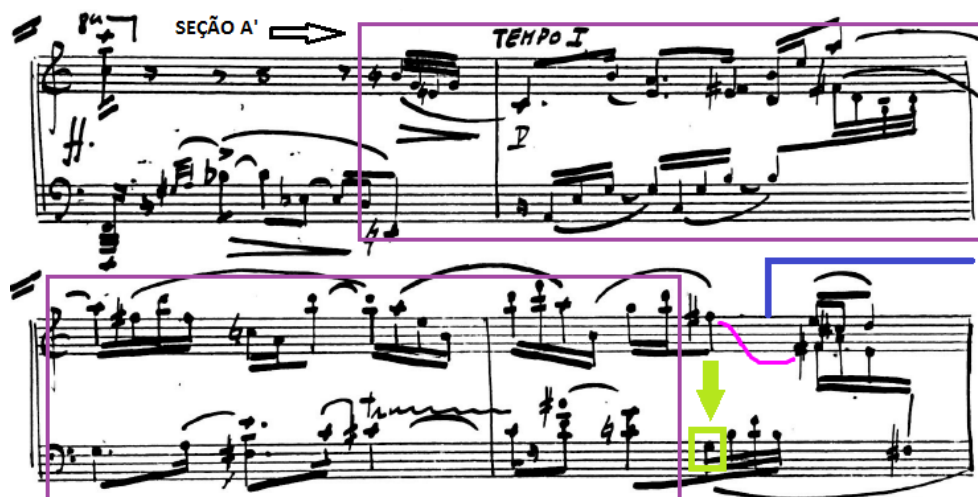
Figura 16 – Compassos 1 e 14. Linha da mão esquerda repetindo a primeira frase. Na segunda figura, a linha faz praticamente o inverso do caminho das fusas.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Além disso, de acordo com a Figura 17, na seta em verde percebemos uma “continuação” da quase iniciada progressão exatamente como na seção A. Por isso, passamos a considerar o *Sol* (marcado em verde) não só como uma continuação, mas também como acompanhamento. Ou seja, duas funções parecem acontecer nesse momento. Enquanto que na linha da mão direita nesse mesmo trecho, saindo da nota *Fá#* segue em direção à voz do contralto, como ressalta a pequena linha em rosa na figura abaixo, e do contralto segue em direção à linha da mão esquerda.

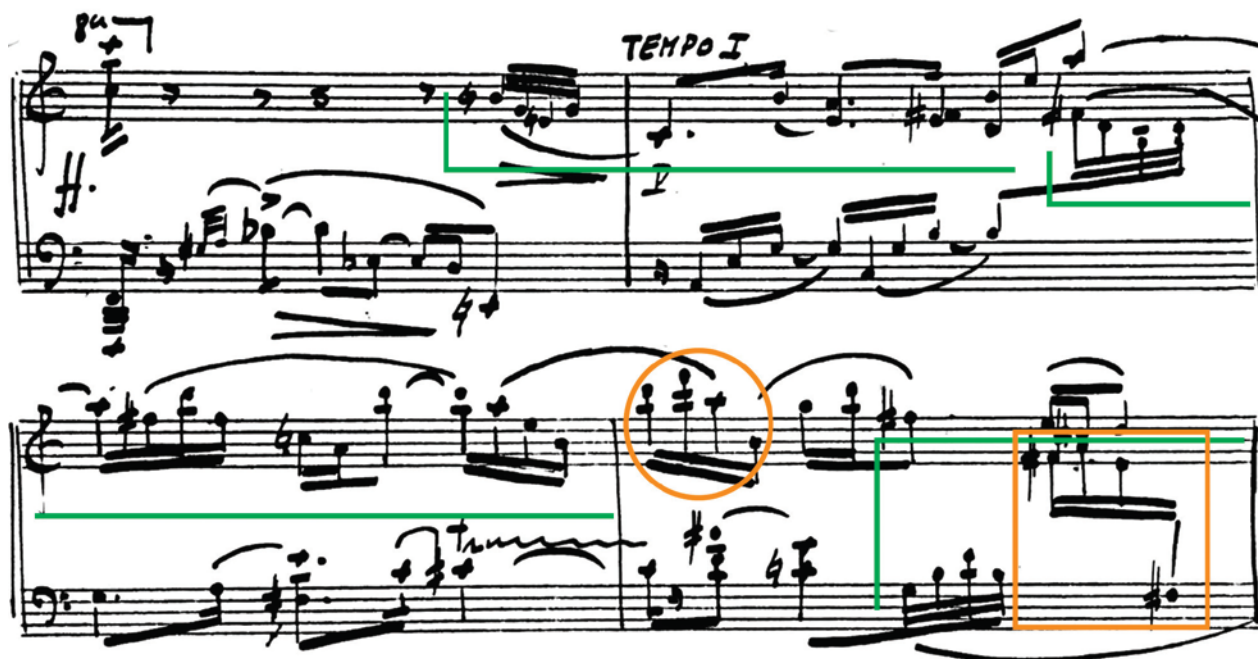
Figura 17 – Compassos 11 a 14. Em roxo, a repetição de todo o tema inicial – final do compasso 11 até a metade do compasso 14. Em azul, o momento em que há uma mudança no processo da repetição da seção A – final do compasso 14 em diante. Em verde, o intervalo de 7.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Outra perspectiva sobre o mesmo trecho é de que a linha da mão esquerda, desde o compasso 12, repetindo a frase assim como nos primeiros compassos da peça, faz um jogo de imitação com a voz da mão direita (Figura 18).

Figura 18 – Compassos 11 a 14. Imitações: em linhas retas verdes, as pequenas frases. Em laranja, o motivo inicial das progressões.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Seguindo adiante, é importante notar que no contexto harmônico do trecho seguinte (c.15 e 16) predominam intervalos quartais e que nesse ponto tem início um trecho de transição para a seção B. Cabe aqui destacar a fusão entre grupos de terças e quartas.

Figura 19 - Compasso 15 e 3. Em laranja, no compasso 15 uma "recordação" da progressão do compasso 3.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

No compasso 17 em diante (Figura 20), duas ideias contrastantes se articulam alternadamente: a cada grupo de fusas em sextinas de sonoridade quartal há uma “quebra”, marcada pela entrada do arpejo descendente de terças em uníssono. Nesse caso a ruptura é rápida e o contraste gerado é quase como se fosse um pequeno “susto”. Na figura seguinte, a

harmonia quartal das sextinas (círculo azul) se contrapõe aos arpejos de terças em uníssono (identificadas pelo quadrado amarelo).

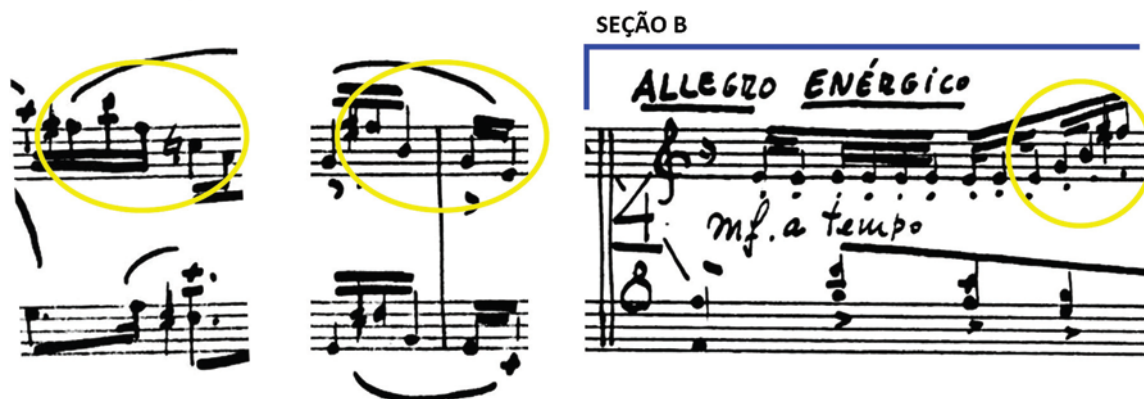
Figura 20 – Compassos 17 e 18. Motivo x em verde. Em amarelo e azul, trecho rítmico e seu contraste em uníssono.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Os materiais acima descritos (sextinas e uníssono) terão papel decisivo na transição para o segundo tema. Na figura abaixo, apresentamos os motivos x' , x'' e x''' , nesta ordem, de modo a demonstrar as transformações do material até a constituição do segundo tema.

Figura 21 – Compassos 2, 17 e 18, 27. Motivo x' já transformado, motivo x'' e motivo x''' .



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

O grupo em uníssono no final do compasso 17 e início do 18 apresenta a definição de *identidade do contorno melódico* no perfil do **motivo x' inverso** que aparece como variação da

GTP no início da sonata. Inclusive, como já apontado na figura acima, o **motivo x'''** aparece agora, *inverso* ao **motivo x''**. A coerência intervalar é clara.

Esse material conduz para a Codeta do tema, cuja primeira seção é um trecho quartal que desconstrói o tema inicial em variações livres. Como se fosse um grande trecho **y'**, construído a partir do **motivo y** (Figura 22).

Figura 22 – Compassos 19 a 25. Elemento quartal em amarelo e motivo x destacado em verde.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A segunda seção da codeta apresenta intervalos de terça (a partir do c. 23), um trecho **x'** que remete ao **motivo x** inicial. Há também a repetição literal do **motivo x** (c. 25 circundado em verde escuro) e uma terminação quartal com a sensível superior concluindo em cadência para *Lá menor* (Figura 23, c. 27 e 28). Ou seja, trata-se de uma transição que tem como ponto culminante os materiais das sextinas e os grupos em uníssono, e a dissolução desses elementos para a entrada do tema B (construído gradualmente a partir de transformações temáticas da seção A').

Figura 23 – Compassos 22 a 28. Motivo x literal na cor verde. Sua transformação em vermelho. Cadencia conclusiva em rosa.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Por fim, pode-se considerar todo o trecho da seção A relacionado a uma estrutura de sentença também. De acordo com a figura abaixo, as características de uma sentença encontradas nesta “macro visão” obedecem a uma organização similar à da micro sentença nessa obra.

<u>SENTENÇA²⁸</u>		
Frase 1	Frase 2	Sequência
<i>Sujeito</i>	<i>Contra Sujeito</i>	<i>Liquidação/Stretto Cadência</i>
<i>Tema</i>	<i>Variação e sequência</i>	<i>Transição</i>
C. 1-11	c. 12-16	c. 17-26

Fonte: Elaborada pelos autores, 2016.

²⁸ Macro-visão da sentença.

3.2.2 Seção B

Figura 24 – Compassos 26 a 28. Entrada da seção B e tema da seção B em laranja.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

O elemento destacado em laranja é o segundo tema, que caracteriza a seção B da exposição. Sua linha melódica é composta de repetições de uma só nota (com características rítmicas do motivo x da seção A), enquanto que a linha inferior acompanha em intervalos de terças em progressão descendente. Esse mesmo acompanhamento aparece nos compassos 3 e 5 da Seção A. Está somente transformado e moldado em notas diferentes, porém, segue a mesma direção de seu precedente.

Esse tema ressalta o fator rítmico atribuído nessa seção, uma energia proposta não só pelo “*allegro enérgico*”, mas pelas notas repetidas. Há duas formas de tocá-las ao piano. Podemos deixá-las estáticas, ou, beneficiando de seu caráter rítmico e percussivo, atribuir algum impulso em algumas notas, como se fossem pequenas acentuações.

A seguir, na linha do baixo, o mesmo tema B é repetido. A melodia passa para a mão esquerda, enquanto que a função de acompanhamento se transfere para a mão direita.

Figura 25 – Compassos 28 a 31. Tema da seção B na linha da mão esquerda. Blocos de acordes em azul. Notas repetidas familiares ao tema em amarelo.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

De acordo com a figura acima, vários episódios interessantes se manifestam. Primeiro, em laranja, como já descrito, há uma repetição do tema inicial B na mão esquerda. Segundo, o acompanhamento (na mão direita) utiliza as terças em direção agora ascendente, em azul. Inclusive, na mão direita, há duas vozes separadas: as terças harmônicas no contralto e o soprano em terças melódicas. A combinação das duas vozes resulta em uma progressão ascendente. E por último, em amarelo, pequenos grupos de notas e figuras rítmicas advindos do tema da seção B.

Um *stretto* tem início na Figura 25 (acima), e prossegue a seguir, na Figura 26. Como se pode notar, os materiais estão novamente sendo passo a passo comprimidos. Em azul, na figura abaixo, o tema é relembrado na insistência rítmica e da nota Lá. Por outro lado, há outra insistência por parte das notas Si-Fá#-Si na linha do soprano enfatizando o caráter de *stretto* e liquidação, deste trecho.

Figura 26 – Compassos 31 a 33. Notas repetidas, detalhe característico do tema da seção B. Blocos rítmicos em roxo.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A dinâmica *crescendo* culmina em blocos rítmicos enérgicos, assinalados em lilás. Ao ouvir essa passagem, é fácil percebê-la como elemento de transição para o que chamaremos de trecho quartal *jazzístico*²⁹, que exerce uma função também de progressão. O próprio desenho do trecho, crescendo em forma ascendente, permite a sensação de preparação de algo que ainda está por vir (Figura 27).

O trecho quartal *jazzístico* se estabelece por oito compassos (c. 33 ao 40) evoluindo primeiro em “zigue-zague” e depois em progressão descendente. Importante recordar aqui o uso exclusivo de bemóis ou sustenidos, caracterizando o ambiente harmônico da peça. Ainda na Figura 27, evidencia-se o uso de sustenidos.

²⁹ O termo *jazzístico* se explica pela sonoridade característica desse tipo de montagem de acordes.

Figura 27 – Compassos 33 a 35. Acorde final dos blocos rítmicos em roxo. Movimentos “zigue-zague” em verde, tanto na mão direita quanto na mão esquerda. Intervalos de 7as em vermelho caminhando de forma descendente acompanhando a mesma direção da mão esquerda.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Nesse ponto, o trecho culmina em fusas na linha do baixo, uma espécie de variação do grupo temático B que por sua vez provoca uma suspensão e uma preparação para a segunda ocorrência do tema da seção B. Na Figura 28, toda a passagem, do compasso 36 em diante, se encontra em bemol, ou seja, há uma transição dos acidentes em relação ao trecho que o antecedeu.

Figura 28 – Compasso 40 e 41. Em laranja, suspensão para a segunda reaparição do tema da seção B.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A segunda vez em que o tema da seção B aparece, é retomado uma quarta aumentada (ou trítone) abaixo da sua primeira aparição³⁰. Ou seja, o tema que começava com a nota *Mi*, reinicia na nota *Sib* (Figura 29).

³⁰ A distância de um trítone é também chamada “antípoda”.

Figura 29 – Compassos 42 a 46. Retomada do tema B no primeiro compasso. Passagem do “tema” B para a mão esquerda. Em rosa, trecho que culmina para o grande ápice da Seção B.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

O desenrolar do tema B nesse ponto ainda em notas repetidas, mas com o acompanhamento em terças harmônicas descendentes (exatamente como o começo do tema B), é quebrado com a transferência da parte melódica para a mão esquerda. Na Figura 29, em laranja, há o ressurgimento do tema B modificado. Ao mesmo tempo em que passa a melodia para a mão esquerda, há agora a repetição integral do tema B, transposta uma quarta justa abaixo, no compasso 44. E em seguida, marcada em rosa, uma grande preparação da mão esquerda para o ápice da seção B. A linha melódica usa alguns padrões intervalares já conhecidos, mas inaugura um novo tipo de “jogo” entre intervalos abusando das direções melódicas opostas, ora ascendentes, ora descendentes. Como se fosse um contrabaixo acústico em um solo de jazz.

Quando o ápice é atingido, as oitavas enérgicas apresentam elementos que podem ser associados a uma estética nacionalista na melodia, utilizando o modo dórico (Figura 30) numa variação do tema B cuja inspiração parece advir de uma cantiga nordestina.

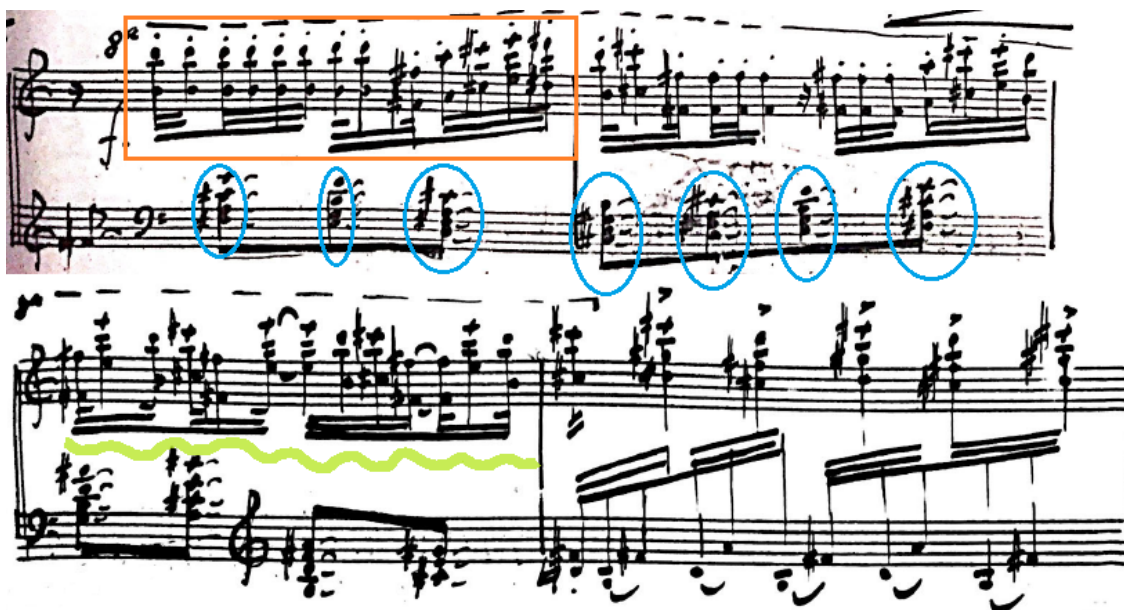
Figura 30 – Compassos 27 e 47. Tema B na primeira figura e tema B modificado, na segunda.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Quanto ao acompanhamento, destaca-se o uso das tétrades na mão esquerda, blocos de acordes que se movem por notas vizinhas da nota *Fá#* até ao *Ré*, uma oitava acima (c. 50). Assinalada em verde, na próxima figura, a mão direita começa a repetir um padrão de notas que caracteriza a dissolução do tema.

Figura 31 – Compassos 47 a 50. Em laranja, tema B transformado. Em azul, blocos de tétrades. Em verde-claro, no comp. 49, os desenhos melódicos insistentes.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

E após o retorno da harmonia quartal de carácter *jazzístico*, carácter esse anteriormente comentado, a seção B é concluída com a última ocorrência do motivo B nas notas repetidas (*Lá*) na linha do baixo (Figura 32). O motivo de ligação novamente reaparece dando início ao desenvolvimento.

Figura 32 – Compassos 57 a 59. Em laranja, a última ocorrência do tema da seção B. E em azul, motivo de ligação para o início do desenvolvimento.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A partir da referência de trechos em bemóis e sustenidos, podemos afirmar que a transição do trecho ocorre em sustenido no compasso 36, sua passagem de sustenido para bemol no compasso 37, e a partir do compasso 38, o trecho em bemol que finaliza na linha do baixo na nota *Sib*. Após o tema B reaparecer em *Sib* na mão direita, o trecho se desenrola num ambiente harmônico de bemóis com sua transição para sustenido no compasso 46, culminando nas oitavas enérgicas no compasso 47 na nota *Si* oitavada (ver Figuras 29 e 31). A partir desse compasso até o compasso 57 (Figura 32) voltam a predominar os sustenidos.

3.3 DESENVOLVIMENTO – Seção A'' (c. 58-90)

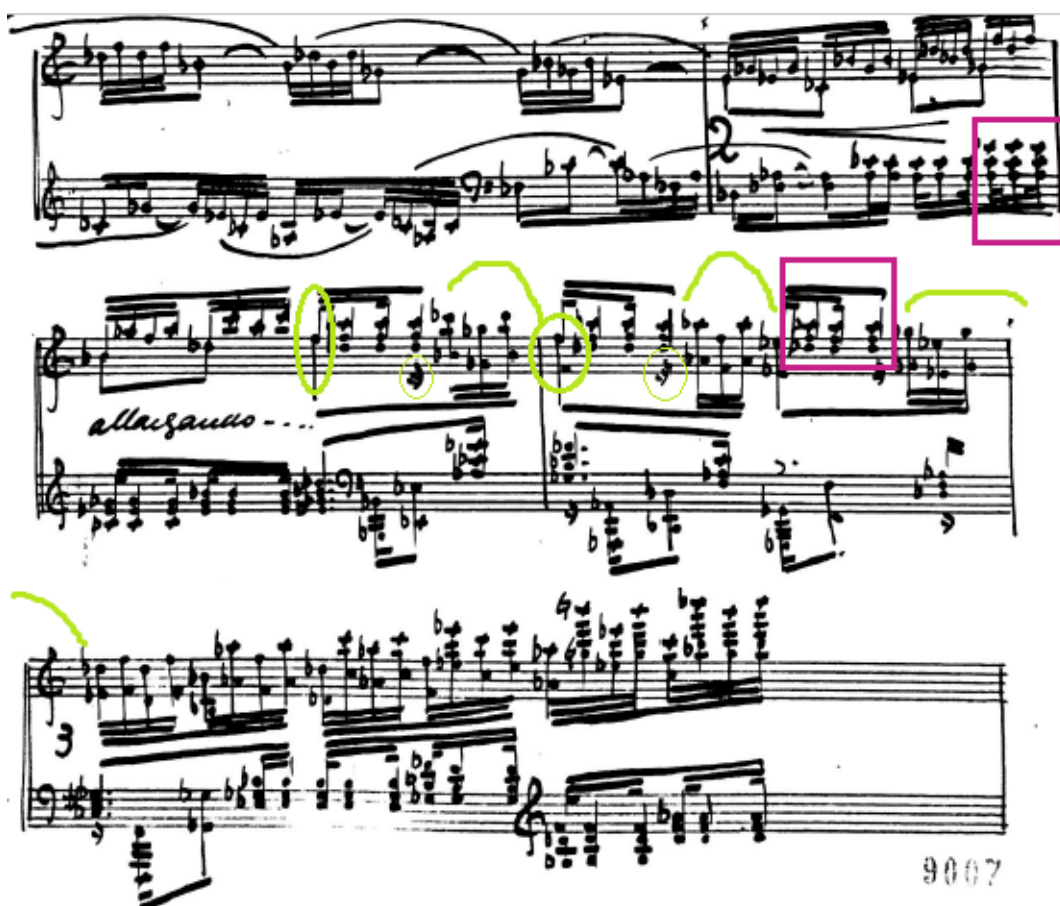
Após o stretto do compasso 68 institui-se a mesma variação das tríades³¹ do motivo *x* da seção A, usadas na mesma sucessão e lógica do compasso 10. Há, no entanto, duas alterações em relação à seção A, são elas: um trinado na nota *Dó* e uma prematura indicação da dinâmica *crescendo*.

A partir da metade do compasso 69, acontece uma expansão, um alargamento e variação dos compassos iniciais 7 ao 10. Krieger reutiliza o material de terças na linha do soprano, agora em oitavas, sempre repetindo o motivo *x*³². Tudo aqui se intensifica. Não só elementos motivicos, mas a própria densidade do trecho se maximiza em uma potência sonora e brusca, de grande amplitude textural (Figura 33). Há uma grande descarga de “energia musical”, por isso, consideramos esse trecho como o ponto culminante de todo o primeiro movimento.

³¹ Ciclo das terças. Ou tríades superpostas.

³² De acordo com a definição de Reti, *identidade de contorno melódico*.

Figura 33 – Compassos 67 a 71.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Um novo motivo, formado pelas tríades executadas alternadamente entre as mãos, de caráter rítmico, percussivo e insistente, se contrapõe ao desenho das oitavas. Após seu estado mais longo no compasso 75, este novo padrão motivico começa a ser diluído e “comprimido”, de acordo com a próxima figura, no compasso 76.

Em cinza, a mão esquerda retoma, agora em oitavas, o desenho que associamos ao baixo acústico do jazz (conferir Figura 29). As mãos direita e esquerda apresentam movimento contrário e, ao final dos dois primeiros grupos, formam um intervalo de 7^a.

O fragmento em verde claro acompanha o último intervalo de 7^a, como impulso. A relação das notas *Mi* (sublinhado também em verde) e *Mi* numa oitava acima, reforça essa relação. O caráter insistente do trecho em verde é reforçado pela dissonância nas notas extremas do acorde da mão direita que formam uma sétima maior (*Fáb* e *Mib*), nos compassos 75 e 76.

Figura 34 – Compassos 75 e 76. A seta aponta para a mudança de registro de Mi a Mi. Em cinza, o elemento destacado representa uma formação de intervalos de 4ª.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A partir do compasso 76, identificamos a dissolução do tema, a liquidação da seção. Esse trecho até o compasso 90 (onde começa a reexposição) caracteriza-se pelos extremos entre “lírico” e “bruto”. O lirismo atribuo à linha que corresponde ao motivo *x*, uma atmosfera predominantemente melódica; quanto ao elemento “bruto”, me refiro às tríades e à reelaboração das mesmas (em verde claro na Figura 35, a seguir). São trechos de extrema intensidade e dinâmica sempre forte.

Figura 35 – Compassos 77 a 81. Início da seção B' em “alegro enérgico”. Em laranja, tema B. Em verde claro o padrão “bruto” de tríades em mãos alternadas. Em verde mais escuro, motivo x e suas variações. Terças descendentes típicas como acompanhamento do tema B.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

O retorno do tema B (c. 78, Figura 35) cria uma seção inteira, embora pequena, e um ponto culminante de grande intensidade. Acreditamos também que embora essa seção por si só demonstre esse caráter intenso³³, o fato dela proceder de uma outra seção culminante um pouco mais “agressiva”, a dinâmica é acumulada, tornando a seção B’ ainda mais enérgica.

Os últimos acontecimentos da seção resultam na manutenção da intensidade e energia vibrante e “bruta” e usam, como anteriormente, a “compressão” dos temas. As vozes se alternam entre melodias (passagens em terças) e tríades. Além disso, as mudanças de registros do grave para o agudo intensificam a dramaticidade do trecho. O motivo x aqui aparece de diversas formas. De acordo com Reti, as transformações temáticas se deram basicamente por duas categorias. *Identidade de contorno melódico* e *inversão*.

³³ Pelas repetições rápidas e transformações dos temas envolvidos.

Figura 36 – Compassos 87 a 90. Motivos x em verde. Tríades rítmicas em azul. Blocos rítmicos em azul e sua direção crescente oposta destacado em vermelho.

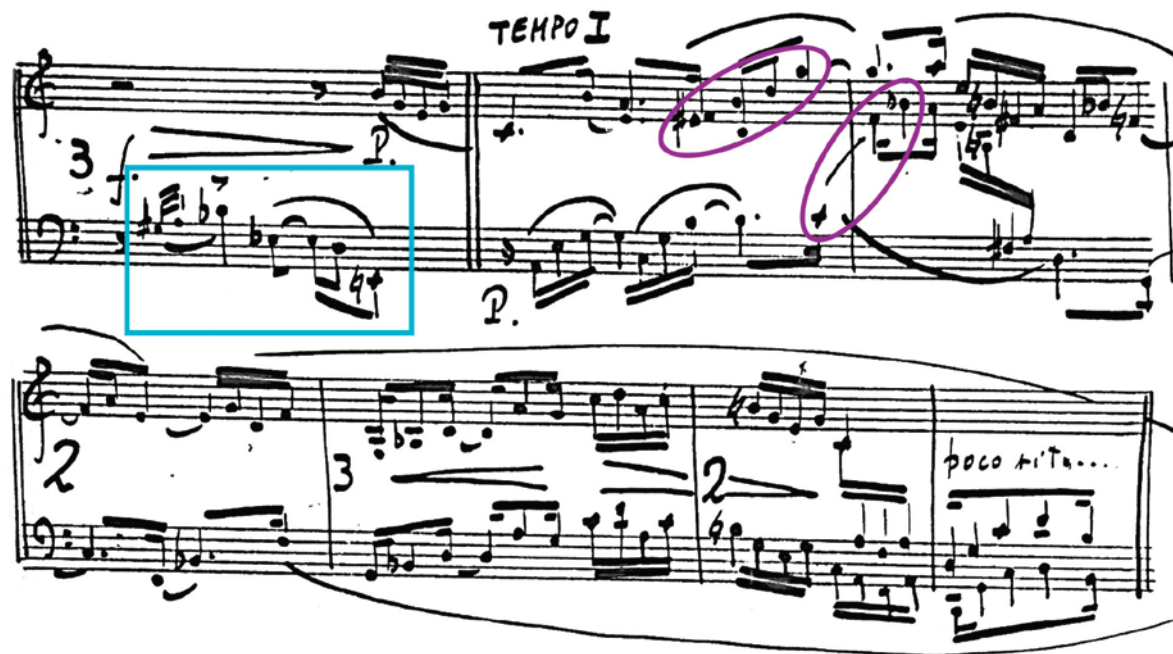


Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Nos dois últimos compassos (Figura 36), o ponto culminante da seção B'' é atingido após a liquidação. A acentuação nesse trecho merece uma atenção especial, pois intensifica o caráter rítmico que o compositor está explicitando. Ou seja, para o pianista é de grande importância obedecer todas as acentuações presentes na partitura. São eles: staccatos, tenutos e acentos.

3. 4 REEXPOSIÇÃO E CODA (c. 91-130)

Figura 37 – Compassos 92 a 97. Motivo de ligação em azul. Em roxo, mudança na melodia da mão direita e sua repetição variada na mão esquerda.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

No compasso 92 a Reexposição é antecedida com o motivo de ligação e, logo após, o material temático inicial é parcialmente rerepresentado. De acordo com a figura acima, o compositor inicia o tema da seção A até o compasso 93. Destacados em roxo, aponto dois acontecimentos. Primeiro, o material temático é interrompido, na mão direita, por um novo elemento. A mão esquerda faz um “contracanto”, uma resposta a esse primeiro elemento. Em seguida, a parte que é correspondente ao compasso 22 (ver Figura 22) é reproduzida novamente. Essa brevíssima seção, a chamaremos de seção A’.

A seção B''' é iniciada com o material temático B após uma cadência conclusiva em Lá, na curta seção A'' (Figura 38).

Figura 38 – Compassos 98 a 100. Em laranja, a volta do tema B em notas repetidas. As terças na mão esquerda são característica clara do tema B. E em azul, nova melodia na mão esquerda e em terças.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Um contraste acontece pelo movimento oblíquo da nota *Mi* repetida, estática, em oposição às terças descendentes na mão esquerda. As mesmas tomam um diferente rumo nesses três compassos em questão. Em azul, o elemento das terças toma mais forma, mudando o padrão de antes, dando mais movimento à linha da mão esquerda. A dinâmica aqui é totalmente oposta ao *allegro enérgico* de antes. O trecho do tema A'' e B'' tem caráter mais doce e partindo do tema B'', a dinâmica é ainda mais “sutil” e “misteriosa”.

Figura 39 – Compassos 101 a 103. Transferência do tema para a mão esquerda.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A seguir, as notas estáticas que antes ocupavam a linha da mão direita, seguem para a esquerda, e uma melodia *cantabile* em terças (como se fosse uma resposta às terças da mão esquerda anteriores) as substitui, exemplificado nas Figuras 39 e 40. A Figura 39 indica o momento da transferência do tema para a mão esquerda.

Sobre a melodia *cantabile*, há uma semelhança do segundo grupo do compasso 105 para com o motivo x. O motivo x é formado por intervalos de terças enquanto que o elemento em roxo da figura abaixo “caminha” por notas vizinhas, porém, reconhecemos um contorno semelhante entre elas. Consequentemente, podemos relacioná-lo ao motivo x por *identidade de contorno melódico*, termo que compete à teoria de Reti.

Figura 40 – Compassos 104 a 106. Melodia em terças destacadas em roxo.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

A figura a seguir destaca vários elementos importantes que se sucedem em uma ordem e dinâmica crescentes. Em laranja, vemos o tema B ainda estático sobre a nota *Mi*. As barras em verde claro indicam uma melodia em intervalos de 5ª (mão direita) e acompanhamento em intervalos de 4ªs (mão esquerda) em staccato, que se repetem por dois compassos. Para o pianista, e até mesmo para o ouvinte, essa pequena parte mostra um caráter insistente por parte da melodia, do acompanhamento e também por parte da nota *Mi* como uma terceira voz.

Figura 41 – Compassos 107 a 111. Em laranja, reincidência do tema B. Barras em verde claro apontam para um relacionamento entre vozes. Ornamentações do motivo de ligação em azul. Em verde, o motivo x modificado harmonicamente. Diálogo entre duas vozes em roxo.

Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Materiais do motivo de ligação, em azul, aparecem também, com as típicas ornamentações cromáticas³⁴. O motivo x também aparece dando início à linha da mão esquerda. E em roxo, novamente mão direita e mão esquerda se relacionam nas vozes extremas, não mais juntas como no compasso 107 e 108, mas num diálogo de pergunta e resposta. Ao mesmo tempo, a nota *Mi* continua em seu estado estático, enquanto que as “pinceladas” do motivo de ligação continuam.

Novamente, o trecho segue por um *stretto* até o ponto culminante e a recorrência do bloco rítmico quartal (Figura 42).

Figura 42 – Compassos 112 e 113. Blocos rítmicos quartais.

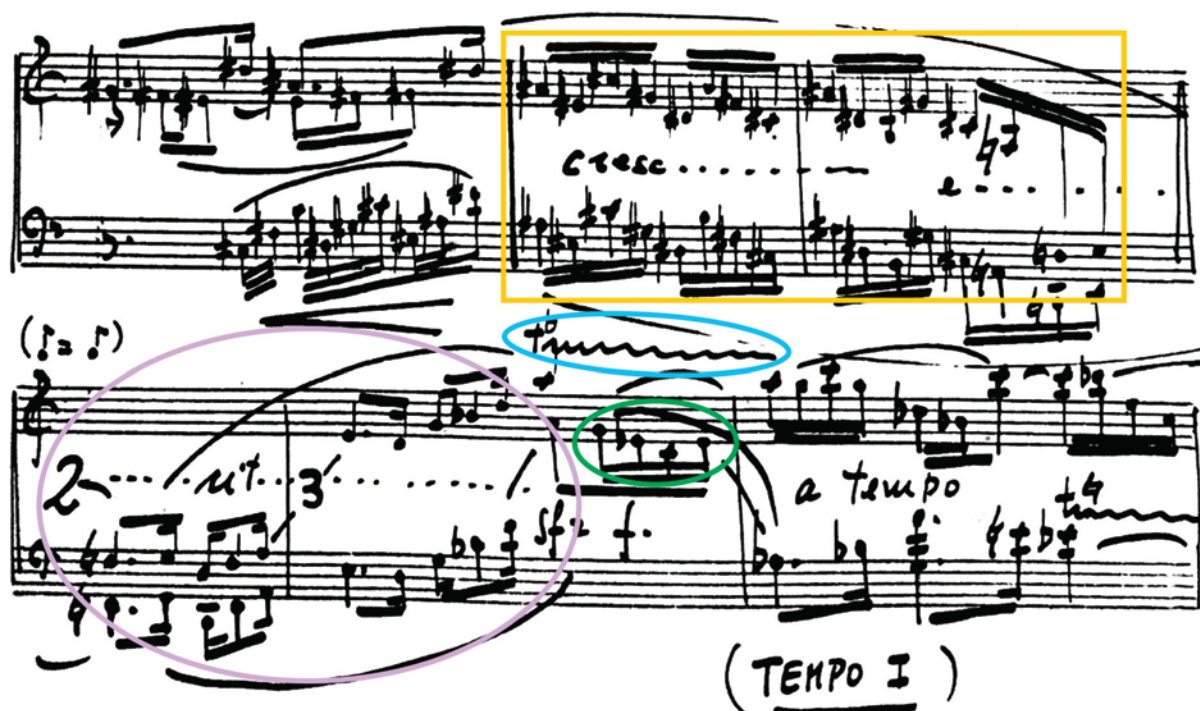


Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Após o ápice dessa seção (c. 107 ao 113) a melodia em terças na mão direita (usada no c. 104 e 113), retorna brevemente, e nesse momento inicia-se então a transição para a CODA.

³⁴ Essas ornamentações podem ser nomeadas pelo seguintes termos: “Clamationi” em italiano, “Schlefer” em alemão, e “coullé” em francês.

Figura 43 – Compassos 117 a 122. Em amarelo, trecho de transição para a CODA.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

As Figuras 43 e 44 indicam trechos de transição, cada um em sua função e lugar. Mas, se assemelham não somente pelo fato da transição em si, mas pela característica rítmica, textural e intervalar – destacados em amarelo e lilás (na figura acima). Além disso, outros dois elementos participam da CODA, o trinado em azul, e o motivo x^{35} novamente em verde.

³⁵ Mudança de harmonia.

Figura 44 – Compassos 20 a 25. Em amarelo, trecho original da transição para a CODA.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Comparo também, mais de perto, na Figura 45, o trecho em lilás que caracteriza as duas transições mencionadas no parágrafo anterior.

Figura 45 – Compassos 120 e 121, 23 a 25. Elementos semelhantes destacados em lilás. O primeiro se encontra no compasso 120, e o segundo, no compasso 23.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

Voltando à CODA, é importante ressaltar que o trinado que antecede o tema inicial, é um fator recorrente da seção A. Na Figura 46, após a repetição de todo o trecho inicial transposto e com poucas variações até o final da peça (c. 128 ao final) há a reafirmação da liquidação da seção A, nas mesmas notas dos compassos 10 ao 12 (ver Figura 15). Para intensificar o término do primeiro movimento, Krieger utiliza (destacado em verde) o trecho de terças em oitavas (num registro mais agudo do piano), no soprano, cadenciando em *Dó* oitavado tanto no baixo como na voz mais aguda.

Figura 46– Compassos 128 a 130. Em cor escura, destaca-se a liquidação do trecho final. Em verde, elemento em oitavas procedente da liquidação da seção A. Em vermelho, cadencia final em Dó oitavado.

The image displays a musical score for measures 128 to 130. The score is written on two staves. The first staff (treble clef) and the second staff (bass clef) both contain complex musical notation, including many beamed sixteenth notes and chords. A dark blue bracket spans the first two measures of the first staff. Below the first staff, the handwritten text *crescendo sempre e allargando* is written. The second system of the score (measures 129-130) also features complex notation. A green rectangular box highlights a specific chordal passage in the first staff of the second system. A red oval highlights the final cadence in the first staff of the second system, which is marked with a double bar line and a fermata. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

3. 5 OBSERVAÇÕES FINAIS

Há outra característica composicional relevante de Krieger que aponta, no primeiro movimento da sonata, para uma relação entre pontos culminantes (sigla PC) certos padrões texturais utilizados pelo compositor.

Figura 47 - Expansão, ponto culminante e dissolução.



Fonte: Elaborada pelos autores, 2016.

Cada seção contém seu próprio padrão cadencial, que se divide em dois tipos:

1. Apresentação do tema, desenvolvimento, liquidação e terminação “masculina”
³⁶.
2. Apresentação do tema, desenvolvimento, liquidação e terminação “feminina”
³⁷.

O “caminho” percorrido para chegar a esses pontos culminantes se dá por meio de movimentos graduais ascendentes ou descendentes. Por exemplo. Na seção A, a partir do compasso 6, a liquidação inicia em uma parte do teclado entre a localização média e aguda do piano. A seguir, à medida que o trecho se desenvolve, as vozes se somam, de 2 vozes para até 8 vozes, e se deslocam gradualmente para a parte aguda do piano, finalizando em duas vozes oitavas em dinâmica *forte*.

Sobre a liquidação, sempre haverá uma concentração de polifonia que prepara uma terminação de aspecto mais “bruto” (masculino) a exemplo da Figura 14 ou de aspecto mais “suave”, ou feminino. Os termos masculino e feminino são analogias que permitem uma melhor aproximação de elementos de difícil definição e descrição.

³⁶ Utiliza-se esse rótulo à terminação em tempo forte. Mas no caso dessa análise, associaremos a terminação masculina em termos de dinâmica forte, de grande quantidade de som.

³⁷ Aqui o termo que no original é usado para terminações em tempo fraco, o associaremos a uma terminação de dinâmica mais suave.

Figura 48 – Compassos 7 a 11. Direções destacadas pelas linhas em rosa. Terminação “masculina” no compasso 10, cercada por um retângulo em rosa.



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Na figura seguinte exemplifico outra situação onde há uma terminação “feminina” e homofônica. Krieger novamente, quando desenvolve a seção B, manipula os elementos musicais em direção descendente. Comparando ao primeiro exemplo, aqui acontece uma dissolução textural e de dinâmica após o ponto culminante.

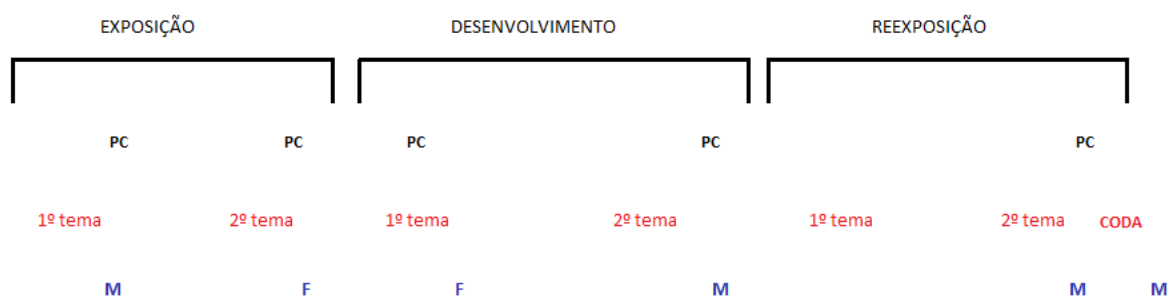
Figura 49 – Compassos 32 a 41. Ponto culminante se encontra nos compassos 32 ao 34. E no compasso 41, a terminação “feminina”.



Fonte: Elaborada pela autora, 2015.

Reconhecendo dois exemplos de manipulações padrões sobre pontos culminantes e terminações, o esboço seguinte indica todos os pontos culminantes no primeiro movimento da sonata.

Figura 50 - Esboço indicando os pontos culminantes, a ocorrência dos temas e as terminações “masculina e feminina”.



Fonte: Elaborada pelos autores, 2016.

3.6 FORMA RONDÓ-SONATA

Após a realização da análise aqui apresentada, estabeleceu-se uma segunda hipótese sobre o padrão formal do primeiro movimento. Essa possível visão consiste na ideia de que o primeiro movimento da Sonata poderia ser considerado como forma rondó/sonata. No caso do primeiro movimento em questão, como não há um campo harmônico definido, as características de um rondó que se dão também por seus relacionamentos harmônicos, ficam a critério de um pensamento voltado a análise motívica e temática.

A forma rondó-sonata é basicamente utilizada em duas maneiras:

- a) ABACA – Forma rondó de 5 partes
- b) ABACABA – Forma rondó/sonata de 7 partes.

O contexto harmônico da forma rondó/sonata - uma combinação do rondó, com sua regular alternância de refrão e versos³⁸ (CAPLIN, 1998, p. 235) e de uma sonata, que se organiza em uma forma tripartida – é organizado abaixo:

- 1) Exposição do tema principal no I grau. (A)
- 2) Exposição de um tema-subordinado no V grau. (B)
- 3) Primeira volta ao tema no I grau. (A)
- 4) Desenvolvimento ou um tema “interno” que pode variar entre IV, VI. (C)
- 5) Recapitulação do tema principal no I grau. (A)
- 6) Recapitulação do tema-subordinado no I grau. (B)
- 7) Coda, que inclui o retorno final do tema principal no I grau. (A)

Voltando ao compasso 59, afirmamos anteriormente que ali se iniciaria o desenvolvimento, até o compasso 92. Nesse grande desenvolvimento, ocorre a retomada da

³⁸ “With its regular alternation of refrains and couplets”. Tradução nossa.

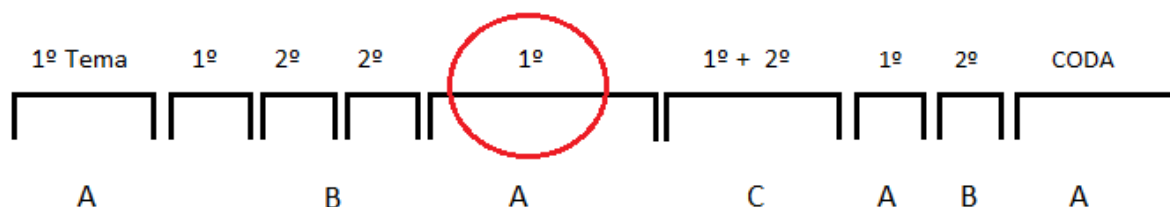
seção A e depois a fusão dos temas e elementos característicos das seções A e B. A tabela abaixo representa o esboço dessa interpretação.

Exposição [1-57]	Desenvolvimento [58-90]	Reexposição [91-130]
A B a/a' b/b'	A B a'' b''+ a	ABA a/2 b (b + ponte) a''' (coda)

Fonte: Elaborada pelos autores, 2015.

Porém, após uma longa reflexão sobre a forma estrutural do primeiro movimento, e que por intuição pressentíamos que não seguia ao modelo formal/clássico de uma típica sonata, foi levantada uma segunda hipótese formal: de que o desenvolvimento só ocorreria a partir do compasso 78 onde há a fusão entre temas A e B (pequena seção que antecede a reexposição). É a única situação, no primeiro movimento, em que o compositor une os dois temas, criando assim uma possível seção C, e não um B'' como havíamos proposto anteriormente. Ou seja, ouve-se claramente os dois temas, e não um tema B variado.

Figura 51 - Esboço da forma Rondó/Sonata. O círculo em vermelho representa o ponto culminante de todo o primeiro movimento a partir do compasso 58.



Fonte: Elaborada pelos autores, 2016.

Logo, partindo dessa ideia, o que anteriormente considerávamos como desenvolvimento, seria um grande trecho A (destacado pelo círculo da figura acima), uma segunda reexposição ao primeiro tema. Nele, há uma grande descarga de “energia musical”, usando o material de tríades da liquidação da seção A, sempre em dinâmica forte e uso de oitavas acentuadas em grande parte da extensão do teclado. Por isso, consideramos esse trecho como o ponto culminante de todo o primeiro movimento³⁹.

Outro fator relevante a ser apontado é de que o compositor delimita cada final de seção com uma barra dupla. O desenvolvimento, conforme apresentado anteriormente, abarca

³⁹ Essa afirmação se dá, não só a nova discussão da questão formal, mas também ao primeiro pensamento formal da análise.

dois materiais diferentes, divididos por uma barra dupla. Considerando então que as seções poderiam ser interpretadas de modo separado, anexamos aqui mais um argumento de uma justificativa da existência de uma seção C, reforçando a hipótese de se tratar de um Rondó-Sonata e não exatamente de uma Sonata no sentido tradicional do termo.

Agora, vemos também outra perspectiva analítica baseada em notas estruturalmente destacadas sob um “plano harmônico” até o trecho em questão. Isso se dá por meio da ideia de uma disposição textural, de que há uma insistência de notas que delimitam movimentos e vozes, e que as mesmas obtêm posição destacada do ponto de vista melódico. Por isso, afirmamos uma centralidade sob as notas *si* e *lá* (c. 1 ao 11).

Figura 52 - Esboço de uma análise estrutural.



Fonte: Elaborada pelos autores, 2016.

4 AUTOETNOGRAFIA

A fim de proporcionar uma relação mais íntima e sistemática entre o texto analítico produzido na segunda etapa da pesquisa e a preparação da performance da Sonata nº 1 de Krieger, utilizaremos um procedimento autoetnográfico de registro do estudo e das reflexões acerca dessa relação. Segundo López-Cano – Opazo (LÓPEZ-CANO – OPAZO, 2014, p.142, tradução nossa),

“Um dos elementos que mais habitualmente distingue a autoetnografia em investigação artística daquela que se faz em outros contextos, é que [nesse âmbito específico] não apenas se recorda feitos do passado, como se registra acontecimentos presentes no próprio processo de investigação-criação. (...) um elemento que se impõe nesse caso é o registro continuado do trabalho artístico que se está realizando em suas diversas fases.”

Segundo os interesses desta pesquisa, a autoetnografia visa à documentação de “processos e momentos criativos que se hão de detalhar, analisar e avaliar no trabalho” (p.143) e tal documentação dar-se-á através da auto-observação, que equivale à observação participante dos métodos qualitativos, porém referida ao próprio sujeito que realiza a observação. Como um possível planejamento deste registro, partiremos da sugestão de López-Cano – Opazo que se configura nas seguintes etapas e critérios, a serem adaptados de forma mais refinada aos nossos objetivos:

- Ação artística
- Descrição da tarefa
- Data de realização
- Resultado técnico
- Resultado musical
- Observações
- Pensamentos associados à ação
- Emoções associadas à ação (Ibid, p.158)

Uma vez feito o registro da auto-observação, passamos à auto-reflexão como seu complemento natural e segundo os autores citados (Ibid, p.159). Trata-se de “um modo de pensar sobre si próprio que implica introspecção, análise e avaliação do que fazemos” (Ibid, p.159). Tal procedimento constitui, na presente pesquisa, o capítulo final e fechamento do trabalho.

Sintetizando os argumentos aqui apresentados, reproduzimos o “anel de interação entre prática criativa e reflexão”, proposto pelos autores citados:

Figura 53 - Ciclo do processo de autoetnografia.



Fonte: LÓPEZ-CANO – OPAZO. “Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos”. Barcelona, Diciembre, 2014. p.169.

Encontra-se nos Anexos (p. 83) o registro de todo o reestudo do primeiro movimento da Sonata nº 1, realizado nos meses de agosto a dezembro de 2016. Por vezes há períodos de estudo concentrado da obra e por vezes há registros mais esparsos, decorrência da necessidade de estudo de outras obras que fazem parte do repertório do curso, do estudo dos outros movimentos da sonata, de recitais na cidade de Curitiba e na Udesc, e por compromissos profissionais.

No corpo do texto há várias expressões coloquiais, elas emergem naturalmente na descrição da rotina de estudo e fazem parte da tradição oral de ensino do piano. Por isso, permitimos o uso de uma linguagem mais informal para a descrição de todo o processo de reestudo.

Essencialmente o reestudo da peça visou dois objetivos: colocar em prática ao piano detalhes importantes descobertos por meio do texto analítico e aperfeiçoar a realização de aspectos técnico-interpretativos.

Entretanto, ao decorrer do processo de reestudo, além da análise, outras “ferramentas” de estudo foram utilizadas e que ao mesmo tempo enriqueceram o processo e, consequentemente, a interpretação do primeiro movimento.

Primeiro, um dos pontos mais valiosos e pertinentes a serem revisados foi o que a análise apontou já nos primeiros compassos do primeiro movimento, uma interpretação de

modo polifônico, que articulasse melodia, acompanhamento e seus complementos a partir dessa visão.

Repensar a maneira como se utiliza o pedal; estudo polifônico (estudo onde há o enfoque de se tocar linhas/vozes em separado); estudo formal (por meio da execução e comparação de seções semelhantes); estabelecimento de conexões intervalares e motivicas entre o primeiro movimento (e os restantes também), foram tópicos discutidos no diário de reestudo que contribuíram no desenvolvimento da segunda interpretação. E que favoreceram na concepção do mesmo.

O estudo lento, por exemplo, permitiu o “escutar” de certas linhas melódicas, ou certas vozes despercebidas no primeiro contato com a obra e tornadas conscientes através da análise musical.

Por outro lado, a realização de um estudo com o objetivo de resolver questões técnicas, da resolução de “esbarros” (notas erradas) de determinado trecho, acarretou, em algumas ocasiões, na compreensão por parte da pesquisadora de uma nova concepção musical do mesmo trecho. Ou seja, a partir de um trabalho essencialmente técnico chegou-se a um conteúdo interpretativo.

Por último, mencionamos um trecho do diário, que além do estudo do primeiro movimento da sonata, à luz da análise motivica e formal, ao refletir sobre aspectos musicais que os três movimentos compartilham, abriu-se espaço para uma maior naturalidade ao tocar, resultando na fluidez musical pretendida não só do primeiro movimento, mas da sonata como um todo.

4. 1 COMPARAÇÃO DAS GRAVAÇÕES

As duas gravações⁴⁰ do primeiro movimento da Sonata nº 1 foram realizadas, respectivamente, nos dias 06 de julho de 2015 e 05 de dezembro de 2016 no estúdio do Dep. de Música da UDESC. Os materiais utilizados para as gravações foram: Dois microfones Audiotechnica AT2050 e dois microfones AKG perception 420. O Piano utilizado para as duas gravações foi um Boston GP 178-PE, de ¾ de cauda.

Foram feitos três *takes* durante as duas gravações. Tanto na primeira gravação quanto na segunda, o *take* 3 foi o escolhido por apresentar melhor a ideia interpretativa de cada uma. Nos referiremos à primeira gravação como 1G e a segunda 2G, siglas daqui em diante

⁴⁰ As gravações podem ser acessadas pelos seguintes links via plataforma digital Youtube: <https://youtu.be/ok2sfaXTWZY> e <https://youtu.be/k2M1TW0mZqY>.

atribuídas às duas interpretações da Sonata nº 1 de Edino Krieger. Por fim, o processo de comparação se deu por meio da escuta das duas gravações. A análise descrita a seguir não se encaixa no sentido estrito sobre análise de gravações (análise quantitativa). Porém em uma análise qualitativa de gravações (COOK, 2014).

Os comentários baseiam-se em critérios interpretativos e analíticos que decorrem do trabalho de análise empreendido no segundo capítulo da dissertação, bem como da preparação da performance, registrada em forma de diário (podendo ser encontrada nos anexos).

Andamento. Ao gravar pela segunda vez, o combinado era o de um andamento mais fluido (flexível) e um pouco mais rápido em relação à primeira interpretação. No entanto, a duração da segunda gravação foi de um apenas segundo a mais que a primeira⁴¹. Ouvindo as gravações, há como perceber com clareza a diferença de andamento das duas, porém, apontaremos mais adiante alguns fatores que explicarão essa duração tão próxima entre ambas.

Tema A, especificamente sobre o motivo x. Na 1G, o motivo saiu meio “mole”, sem precisão rítmica, ou talvez mais à vontade. Já na 2G, além do motivo estar mais preciso, há também uma direção melódica da nota *Si* até o *Dó* do primeiro compasso. A sensação aqui (ainda na 2G) é de o motivo estar mais *cantabile*. E o tema A apresenta maior liberdade do ponto de vista da agógica.

Compassos 1 e 2. De acordo com a análise desenvolvida, há uma imitação imediata e quase literal no segundo compasso, pela mão esquerda, do tema do soprano no primeiro compasso da obra. Nesse caso, na 2G, ficou mais clara essa imitação, deixando o trecho mais polifônico. A partir daí, há um tratamento mais polifônico da seção A. Já na 1G, o enfoque sonoro se concentra mais na linha da mão direita e seu “protagonismo”, até a parte que compete ao *stretto* da seção A.

Progressão descendente (c. 3 a 5). Em 1G, a progressão sai mais fiel às ligaduras que abarcam cada grupo de quatro semicolcheias. Nas duas experiências, de estudo e reestudo da obra, percebemos uma progressão descendente utilizando o padrão “nota sim/nota não” de uma melodia descendente⁴². Porém, a 1G indica um tratamento mais claro da articulação, enquanto que na 2G, há um favorecimento dessa mesma melodia (dentro da progressão). Além disso, na 1G a progressão descendente é interpretada de modo mais livre, na maioria das vezes acelerando. Já na 2G, a progressão soa mais melódica, um pouco mais a tempo e

⁴¹ A primeira tem a duração de 6’59 e a segunda gravação, a duração de 7’.

⁴² Conferir páginas 32 e 33 do terceiro capítulo.

com um sutil *rallentando* nas “emendas” do motivo *z*, caracterizadas por finalizarem uma progressão e ao mesmo tempo iniciarem outra (cf. cap.3).

Final da seção A (c. 10 e 11). A diferença aqui é de que em 2G, o *allargando* do compasso 10 está mais explícito do que em 1G. Isso se deu pelo fato da procura em ouvir mais os baixos e de acumular mais energia e som para a culminação nas oitavas do compasso 11.

Seção A’ (c. 12 a 15). Logo após o início da seção, a gravação 1G indica praticamente um recomeço da seção A. Já em 2G, a diferença entre A e A’ é enfatizada, especialmente no final do compasso 13, compasso 14 e transição para o 15, quando a progressão toma um rumo diferente (comparado a seção A).

Compasso 15 a 17. Esses compassos têm como principais características a linha do baixo, que transita por intervalos de 4as, 5as e 7as e motivos *x* transformados (assim como indica a análise motivica realizada). Assim, o que difere entre as duas gravações é que a segunda ressalta mais essas características do que a primeira.

Transição para Seção B (c. 17 a 19). Outra situação que contrasta entre as duas gravações e que reflete as discussões que tivemos na fase de elaboração da análise e de reestudo da peça, se refere aos compassos 17 a 19, na transição para o tema B. A primeira nota de cada sextina, forma uma progressão, cujas notas são *Mi-Ré-Fá#-Mi*. Acompanhando a ascendência das notas, combinamos um crescendo progressivo, a cada grupo de sextinas. A diferença entre as gravações, foi que na primeira: o crescendo é pouco evidente, embora cada nota soe forte. Já na segunda, o crescendo teve um pouco mais de espaço, mas não o suficiente para estabelecer uma grande diferença. Agora, o que diferencia claramente as duas gravações, é a limpeza do trecho. Em 1G, há alguns deslizos de nota, ao passo que em 2G o trecho inteiro está mais limpo e claro.

Tema B (c. 27). Já logo no primeiro compasso da seção B, a diferença das duas gravações é baseada no andamento que cada uma estabelece. As duas aceleram o andamento, mas a gravação que estabelece uma maior diferença entre as seções é a 2G. Além disso, como já discutido anteriormente na análise, esse é um trecho predominantemente rítmico, enérgico, com vários blocos de acordes quartais, acentos e etc. Por essa razão, pede um tratamento diferenciado em relação à seção A (mais lírica, *cantabile*), ou seja, uma intensificação do andamento e do caráter da seção B.

Trecho “Jazzístico” (c. 33 a 40). Esse trecho se caracteriza por ser a primeira vez que Krieger usa uma seqüência de acordes quartais na mão direita. Trata-se de um trecho gerado a partir de um *stretto* e de blocos de acordes que crescem em dinâmica e ascendem

“melodicamente”. Ou seja, o trecho anterior acumula uma quantidade de “energia”, em termos de ritmo e de dinâmica, que culmina no trecho jazzístico, também em dinâmica *f*, bem acentuado (como o compositor determina), e claro (no sentido de mais seco, com pouco pedal). As duas gravações concordam no aspecto “mais seco”, sem pedal, que comentamos anteriormente, porém o andamento mais rápido (gravação 2) torna o trecho mais enérgico e mais adequado às nossas ponderações analíticas e interpretativas.

Um incidente importante é uma correção de ritmo nos compassos 39 e 40. Nas primeiras abordagens de estudo da peça, não percebemos o erro entre tantas fusas e pausas, numa primeira leitura. Mas no reestudo da peça ao piano e com a utilização do metrônomo, pudemos perceber o equívoco. Por isso, ao ouvir as gravações há que se perceber a diferença entre as duas nesse trecho.

Compassos 47 a 57. Aqui, tanto a primeira gravação como a segunda fazem jus à dinâmica e à energia (lembramos que a indicação de caráter do tema B é *Allegro Enérgico*) que o trecho pede (oitavas rápidas na mão direita tocando o tema B). Porém, a primeira gravação está mais limpa, sem erros de notas, enquanto que a segunda apresenta esbarros. Por isso, ao ouvir a 1G é mais fácil ouvir e entender o que compositor escreve.

No compasso 57 especialmente, o *poco ritardando* é tratado de duas maneiras. Na 1G, é mais rápido do que na 2G.

Seção A'' (c. 59). O andamento também é aqui um dos fatores de mudança entre as gravações. 2G apresenta um andamento mais rápido, o mesmo da seção A inicial. 1G segue o mesmo padrão, porém, como seção A é um pouco mais lenta, a seção A'' também é tocada mais devagar.

O ponto de real transformação entre as duas é o tratamento dos compassos seguintes (a partir do compasso 69), quando a seção contrasta com o A original. Ali, onde aparecem tratamentos diferenciados do primeiro stretto da peça, aqui Krieger usa basicamente o mesmo material. Ao preparar a 2G, discutimos longamente o que poderia ser melhorado, já que as escolhas interpretativas da primeira gravação não estavam muito seguras. No reestudo da peça chegamos à conclusão de que a segunda gravação desse trecho seria bem diferente do da primeira.

A 1G é mais homogênea, tudo é tratado praticamente de forma igual. Como se trata de um trecho de grande energia musical, onde tudo parece se desenvolver de modo forte, rápido etc., a primeira gravação não apresenta contrastes significativos, subdivisões do trecho. A diferença das duas gravações está no tratamento de detalhes motivicos e de andamento que tornam essa grande seção mais refinada, do ponto de vista interpretativo, em 2G. Os

allargandos foram realmente tomando mais corpo (mais demorados), e os detalhes motivicos foram destacados⁴³ pela ampliação da agógica.

Seguindo a discussão sobre mudanças mais profundas das gravações, foi a vez da Seção B'' ou C ter uma outra concepção em 2G.

Seção B'' ou C (c. 78). Logo no primeiro compasso, as duas gravações são diferentes. Primeiro, o *Mib* oitavado na mão esquerda tem duas versões: em 1G é tocado normalmente, sem pedal; já em 2G, o *Mib* é preso pelo pedal, com dinâmica bem forte, soando durante o compasso inteiro (c. 78 e 79). Essa opção surgiu da constatação de que essa seção tinha uma relação de continuidade com a anterior e seu caráter estrutural culminante. E que, segurando o *Mib* com o pedal, se caracterizaria mais a potência da seção, e que pelo menos o início daria continuidade à explosão sonora já antes instituída.

Ainda a respeito de 2G, o tratamento de fragmentos dos temas A e B é mais diferenciado. Após os primeiros dois compassos iniciais bem fortes, a partir do compasso 80 há um “jogo” de disputa entre os temas, e isso é feito diminuindo a dinâmica e ao mesmo tempo destacando cada tema que aparece. Quando o plano de fundo fica mais suave, é possível ouvir mais os temas (que saltam entre mão esquerda e direita). Há também um leve *crescendo* quando se apresenta melodias ascendentes, por vezes retornando repentinamente para a dinâmica *piano*.

Outra diferença que achamos importante salientar foi de que o *stretto* desse trecho também teve duas versões no quesito articulação. Há vários acentos no trecho que não foram propriamente executados na segunda gravação⁴⁴. Porém, na primeira, saem muito mais fiéis às marcações do compositor.

Embora 1G seja mais limpa, com praticamente nenhum esbarro ou erro de nota neste trecho, ainda assim é a gravação mais monótona. Não que seja necessariamente uma interpretação errada, porém não há muito trabalho em relação à expressão do trecho e de como os temas são apresentados (já que nessa seção essa característica é a mais proeminente).

Reexposição. Dos compassos 92 a 97, numa espécie de seção curtíssima prévia à seção B'', a disparidade das gravações fica a cargo de um *crescendo* no compasso 95. Em 2G essa dinâmica sai mais natural, um *crescendo* mais orgânico do que em 1G. Nela, o *crescendo* é um pouco mais artificial, além de implicar um leve acelerando (como se tivesse “saído do andamento” sem intenção).

⁴³ Ver anexo.

⁴⁴ Aqui, a falta dos acentos nos lugares marcados por Krieger não foram propositalmente abandonados. Logo foi um deslize por parte da executante (da pesquisadora) e não intencional.

Seção B''' (c. 98). Embora a segunda gravação me pareça a mais bem-sucedida nesse trecho, a constante repetição da nota *mi* deveria ter uma interpretação mais regular e estática, em dinâmica *p*. Nos primeiros compassos da seção (c. 98 e 99) há um ligeiro *crescendo*, não proposital. Na primeira gravação, a linha da mão direita está mais regular, porém o trecho pede um destaque maior na linha da mão esquerda. Nesse contexto, a segunda gravação é mais adequada que a primeira.

CODA. O primeiro movimento começa a se encaminhar para o seu desfecho. Nele, poucos elementos são variados de uma gravação para outra. São eles:

1. *Ritardando* (c. 120). A 1G apresenta esse efeito após sua indicação. Na 2G, o *ritardando* é iniciado um pouco antes de sua indicação dando ao trecho um pouco mais de dramaticidade.
2. *Allargando* (c. 129). Nessa passagem, as gravações divergem em como *allargando* é trabalhado. A diferença é pouca, porém a 2G amplia seu efeito, ocasionando um final mais majestoso e com o tempo mais alargado do que a primeira gravação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando o que Dunsby argumenta sobre “... nossa tendência de preferir não saber como os truques são feitos, porque então perderemos a sensação da magia” e que em nossa atual posição histórica “... é tempo de explicar que jamais iremos perder a magia pelo fato de conhecermos como os truques são feitos”⁴⁵ (DUNSBY, 1995, pg. 80), iniciaremos uma reflexão sobre as gravações do primeiro movimento da Sonata nº 1 para piano.

Como observado nos tópicos do subcapítulo anterior, a interpretação da 1G se inclina para um caráter mais literal, em relação à partitura. Ligeiramente mais limpa⁴⁶, mas, interpretativamente falando, com menos riscos, mais “segura”. Há vários trechos considerados bons interpretativamente na primeira gravação. Porém, o que a segunda gravação nos revela é que o resultado musical após uma pesquisa analítica (formal e motívica), é substancialmente mais rico. Nesse sentido, a análise musical se revela um importante agente transformador da interpretação e da performance.

A exemplo disso, a parte que compete ao Desenvolvimento do primeiro movimento da Sonata, foi a seção que mais apresentou mudanças conceituais e, posteriormente interpretativas. Explicaremos com detalhes esse processo.

Como a análise aponta, foram abertas duas possibilidades distintas de concepções sobre a forma do primeiro movimento. Poderia ser tratado como um primeiro movimento em forma sonata clássica⁴⁷. Ou como forma rondó-sonata, pelos retornos constantes e quase literais do tema A. De acordo com o texto analítico do capítulo três, se decidíssemos optar por uma ou outra visão formal, o Desenvolvimento também teria duas versões. No caso de o primeiro movimento ser concebido como Sonata clássica, a seção iniciaria no compasso 59 (durando por dezenove compassos). Se optássemos pela forma Rondó, o desenvolvimento, caracterizado por uma transformação mais profunda dos materiais, iniciaria no compasso 78 com duração de treze compassos

O diário de estudo e as gravações expõem, por sua vez, uma compreensão de que o principal agente transformador das interpretações do Desenvolvimento (uma grande seção A, A', e em seguida uma pequena seção B'') foi a pesquisa motívica aplicada à seção, e não necessariamente uma nova concepção geral das grandes seções no primeiro movimento. Onde exatamente o Desenvolvimento inicia (lugares diferentes quanto trata-se de uma Sonata ou quando se trata de um Rondó) aparentemente não ocasiona, nesse caso, mudanças na

⁴⁵ Tradução nossa.

⁴⁶ Limpa em função de erros e esbarros de nota.

⁴⁷ O termo aqui é atribuído à primeiros movimentos de Sonata do período Clássico, que seguem o padrão ABA'.

interpretação do trecho em questão. Ou seja, tratar o primeiro movimento como forma Sonata ou como Rondó não acarretou transformações radicais no Desenvolvimento, mas a concepção se transformou principalmente a partir da reflexão sobre o material motivico e sua conseqüente manipulação ao piano.

Todavia, no caso da seção B'' (ou C), na qual se concentra a discussão sobre o primeiro movimento como forma sonata ou como forma rondó-sonata, gerou alterações significativas na interpretação dessa seção. A constatação de que os temas A e B aqui “conversam” equilibradamente resultando em uma seção A+B, e não apenas o tema B prevalece, foi produtiva a ponto de valorizar essa pequena seção como uma das mais importantes do primeiro movimento. Antes, se concebíamos o Desenvolvimento iniciado no compasso 52 até o 92 como o ápice do primeiro movimento, pelo seu tamanho, pelas variações diversas do tema A e pela grande concentração de energia musical, agora entendemos a seção seguida a essa como também um dos ápices do primeiro movimento.

Nesse contexto cito Dunsby quando diz: “uma grande composição nunca se tornará uma obra de arte a não ser que a performance também revele profundamente a finalidade do design musical (forma, estrutura) ...”⁴⁸ (1988 apud BUJIĆ, 1995, pg. 93). Aqui, o que nos chama a atenção é que tanto uma concepção formal (Sonata) quanto a outra (Rondó) dialogam com a interpretação e vice-versa. A interpretação da seção B'' (ou C), revela então um “design” inédito. A estrutura do primeiro movimento e sua ambigüidade estrutural (ambigüidade essa não intrínseca à obra, mas resultante principalmente das nossas especulações analíticas) provocaram não só uma mudança interpretativa de uma seção, como ofertaram duas ou mais possibilidades de interpretação formal da obra por completo.

Sobre as manipulações dos temas, as intenções interpretativas se tornaram mais claras ao sinalizar cada entrada de cada tema com recursos variados de agógica e dinâmica. O *stretto* da mesma seção B'' (ou C), é semelhante às liquidações dos temas B, e a partir daí a grande concentração de energia musical ocorre novamente.

Em relação às outras seções do primeiro movimento, as alterações não são de grande proporção, comparadas às do Desenvolvimento. No entanto, se somarmos os detalhes apontados, por menores que sejam, a segunda interpretação em geral manifesta mudanças substanciais.

Entre elas, o andamento foi um dos elementos destacados que possibilitaram um melhor fluxo musical da peça, tornando-a mais coerente e, para a pianista, mais agradável de

⁴⁸ Tradução nossa.

se tocar. Houve momentos, narrados no diário de estudo, que, pelo andamento, a percepção geral/formal da peça se aperfeiçoa em relação à concepção anterior, resultando numa melhor organização mental da obra. Nesse caso a mudança de andamento provou ser um recurso importante para a diferenciação das gravações, além do já mencionado detalhamento das relações motivicas. Além disso, a mudança de andamento definiu com mais rigor o caráter de cada seção e de cada tema.

É relevante apontar que a análise formal ou mesmo a motivica, não necessariamente transformaram cada aspecto musical da Sonata. Vários motivos x por exemplo, encontrados por todo o primeiro movimento e em até outros movimentos não foram passíveis de uma “reviravolta” interpretativa. As gravações não comprovam qualquer mudança significativa neles. Entretanto, mentalmente e organizacionalmente, a qualidade da concepção formal e interpretativa foi modificada e novas intenções musicais foram concebidas.

A análise nos motivou a tomar decisões. William Marvin afirma “você deve escolher... Análise é mais do que meramente aplicar rótulos em uma peça”⁴⁹ (STEIN, 2005, pg xii). Marvin também afirma que o ato de escrever sobre música clarifica seu entendimento sobre a peça. No caso dessa pesquisa, esse conceito se concretizou nas seguintes etapas:

- 1) O escrever sobre a análise
- 2) Reestudo da peça o piano
- 3) O escrever sobre esse reestudo e novas percepções adjuntas às três atividades.

Essas três ações contribuíram para o esclarecimento musical e interpretativo da pianista em relação à obra.

Quanto à comparação das gravações, ela revela detalhes de novas concepções musicais sobre os mesmos trechos, sem necessariamente julgá-las como sendo uma correta e a outra errada. Esse trabalho procurou, finalmente, acrescentar e ampliar tais conceitos e reafirmar que a combinação de análise e interpretação, de teoria e prática instrumental, pode ser vantajosa e enriquecedora para o intérprete.

⁴⁹ Tradução nossa.

REFERÊNCIAS

BARRENECHEA, Lucia Silva. SANCHES, Daniel Felipe Leite. **Estudo n. 4 de José Vieira Brandão:** aspectos intertextuais na homenagem musical a Heitor Villa-Lobos. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical Espírito Santo: Vitória – 2014, 156-163 p. Disponível em < <http://www.periodicos.ufes.br/abrapem/article/view/7521/5300>> Acesso em: 29 jun. 2015.

BARRENECHEA, Lucia S. GERLING, Cristina C. **Villa-Lobos e Chopin:** o diálogo musical das nacionalidades. Série Estudos 5. Porto Alegre: Programa de Pós Graduação da UFRG, 2000. 11-19 p.

BERRY, Wallace. **Musical Structure and Performance.** Yale University Press, 1989.

BORDINI, Ricardo M. **Tradução e resumo de trechos dos capítulos 11 e 12 de GREEN, Douglas M. Form in Tonal Music:** An Introduction to Analysis. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1979 (second edition), 1965 (first edition). UFBA, 178-182 p.

CABRAL, Thiago. **Musicologia Sistemática, humanismo e contemporaneidade.** OPUS, v. 20, n.2, dez. 2014. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/79>> Acesso em: 24 jan. 2017.

CAPLIN, William E. **Classical Form:** A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven. New York and Oxford: Oxford University Press, 1998. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/32131694/Musical-Forms>>. Acesso em: 13 maio 2015.

COOK, Nicholas. **Analysing Performance and Performing Analysis.** In Nicholas Cook and Mark Everist, eds., *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 239-261 p.

DUARTE, Vânia Maria do Nascimento. **Pesquisas:** Exploratória, Descritiva e Explicativa. Disponível em: <<http://monografias.brasile scola.com/regras-abnt/pesquisas-exploratoria-descriptiva-explicativa.htm>> Acesso em: 26 out. 2015.

DUNSBY, Jonathan; WHITTALL, Arnold. **Music Analysis in Theory and Practice.** Faber Music: London and Boston, 1988.

DUNSBY, Jonathan. **Shared Concerns**. Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 79-95.
 DUNSBY, Jonathan. **Execução e Análise Musical**. OPUS - Revista Eletrônica da ANPPOM, Porto Alegre, RS, v. 1, 6-23 p, dez. 1989. ISSN 1517-7017. Disponível em:
 <<http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/2/6>>. Acesso em: 04 nov. 2015.

FREIRE, Vanda Bellard. **Horizontes da Pesquisa em Música**. Rio de Janeiro, 2010. 96 – 133 p.

GANDELMAN, Salomêa; BARANCOVSKI, Ingrid. **Edino Krieger - Obras Para Piano**. Disponível em
 <<http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/viewFile/4162/3808>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

GASQUES, Gisela de Oliveira. **REFLETS DANS L'EAU, DE CLAUDE DEBUSSY: caminhos interpretativos revelados pela análise de gravações da obra**. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Artes. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2013.

GERLING, Cristina C.; HOLANDA, Joana C. de. **Os verbetes “Sonata” e “Forma sonata” no Grove: 1956, 1980 e 2001**. Disponível em:
 <<http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros/07/resenha3.html>> Acesso em: 24 jan. 2017.

GOMES, Alberto Albuquerque. **Estudo de caso - planejamento e métodos**. Disponível em
 <<http://revista.fct.unesp.br/index.php/Nuances/article/viewFile/187/257>>. Acesso em: 15 set. 2015.

KRIEGER, Edino. **Sonata nº 1 para piano**. 1 partitura. Piano. Rio de Janeiro, dezembro de 1953 a maio de 1954.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN-CRISTÓBAL, Úrsula. **“Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos”**. Barcelona, Diciembre, 2014.

MACIEL, R.H.M. **A Forma Sonata em descontinuidades e Bifurcações, 2010**. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

MATSCHULAT, Josias. **Gestos Musicais no Ponteio n.49 de Camargo Guarnieri: Análise e Comparação de gravações**. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea**. Rio de Janeiro; Contracapa Livraria, 2008.

OLIVEIRA, Ronaldo Cadeu de. **Forma e estrutura na música ocidental**: Uma introdução a algumas das formas mais recorrentes na música europeia dos séculos XVII e XVIII.

REVISTA MODUS, Ano VII / Nº 10, Belo Horizonte, maio 2012. 43-57 p.

RETI, Rudolph. **The Tematic Process in Music**. NY: Macmillan, 1951.

RINK, John. **Manipulando o tempo**: ritmo, métrica e andamento nas Fantasia Op. 116 de Brahms. Em Pauta, Porto Alegre, v. 20, n. 245/281, janeiro a dezembro 2012. ISSN 1984-7491

RINK, John. **Musical Performance. A Guide to Understanding**. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 2002.

RINK, John. **The practice of Performance**: Studies in Musical Interpretation. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical/ Arnold Schoenberg**: tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. (Ponta; 3)

STEIN, Deborah. **Engaging Music. Essays in Music Analysis**. Edited by Deborah Stein. New York: Oxford University Press, 2005. 3 e 4 p.

PARNCUTT, Richard. **Musicologia Sistemática**: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. Em Pauta, Rio Grande do Sul, v.20, n. 34/35, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/EmPauta/article/view/39612>> Acesso em: 24 jan. 2017.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger**: crítico, produtor musical e compositor. Rio de Janeiro: SESC Nacional, 2012. Vol I e Vol. II.

YEP, Arturo Sherman. **Noche e Huarache de Miguel Bernal Jiménez**: análises e comparações de gravações baseadas no estudo do andamento do caráter. Dissertação (Mestrado em Música). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos** / Robert K. Yin; trad. Daniel Grassi – 2. ed. – Porto Alegre: Bookman, 2001.

ANEXOS

ANEXO A - Registro do Diário de Estudo

Estudo do dia 08/08/2016, 7h30-10h20.

- Antes de estudar novamente o 1º movimento da sonata, retomei um estudo mais aprofundado dos outros movimentos ao piano. Desde que a análise motivica começou a ser feita, minhas energias foram concentradas mais para o 1º movimento, e o estudo dos outros movimentos era esporádico. Porém, ao reestudar o último movimento, percebi uma série de elementos/aspectos que me lembravam o 1º movimento. Um deles, uma das fortes impressões que tive, foi a descoberta de outro motivo de ligação no 3º movimento. Muito semelhante ao seu original (no primeiro movimento: compassos 11, 58-59, 91. No terceiro movimento: compasso 163).
- O segundo aspecto que se tornou mais compreensível para mim, foram as progressões de tríades que seguem a mesma lógica dos compassos iniciais da exposição do 1º movimento (primeiro movimento: Compassos 9 e 10. Terceiro movimento: 186 a 192). Claro, há detalhes diferentes, mas esses trechos em especial ficaram bem mais destacados e explícitos ao meu ouvido.
- Reestudei o 1º movimento bem devagar. O máximo que consegui. Procurando me ater a tudo o que estava na partitura e principalmente “ouvindo”. Já nessa vez, entendi que a repetição da mão esquerda em relação à mão direita (c. 1, cap.2) deveria ser bem mais clara (a análise apontou essa pergunta e resposta). E realmente, ao tocar os primeiros compassos sob esse novo olhar, o trecho ficou mais claro, e do ponto de vista interpretativo, mais coerente.
- Seção A’. Tentei também propositalmente salientar a linha da mão esquerda utilizando o motivo x juntamente com a progressão igual à dos compassos 3 e 5 (cf. cap.2). Talvez não tenha mudado muita coisa auditivamente, mas, após a análise, a imitação da progressão ficou clara, como se eu tivesse lido a partitura pela primeira vez. Como se fosse algo novo.

Estudo do dia 12/08/16, 16h-18h.

- A Seção B foi estudada mais rápido e de forma mais enérgica do que me lembro de tocar originalmente. Procurei estabelecer um maior contraste entre as seções A e B. Seção A mais melódica, lírica, e a seção B mais rítmica e enérgica. Diferenciar as características típicas das seções com maior clareza.

Estudo do dia 15/08, 8h30-10h.

- Para sentir a obra como um todo, toquei bem mais rápido do que estava acostumada. Ainda acredito que se eu tocar com mais destaque o motivo de ligação, ou fazer com que a seção B'' ou C (c. 78 a 90) soe como tal, o primeiro movimento possa soar como Rondó. Uma experimentação das possibilidades interpretativas e perceptivas, de um ponto de vista formal (cf. cap.2). Como ferramenta para resolver alguns esbarros, usei um estudo bem lento com uma boa articulação (Estudo bruto⁵⁰) para limpar vários trechos e ter um toque mais preciso.
- Procurei tocar o primeiro movimento inteiro me atendo ao motivo de ligação que aparece três vezes. Para ficar claro para mim mesma o modo como se dão as reaparições do motivo. Uma tentativa de ver a forma de modo mais amplo.
- Outro trecho que me chamou a atenção foi o compasso 11. Comecei a tocar o motivo x na seção A', mais lentamente, e retomei o andamento inicial no compasso 12. No compasso 14, executei um leve *rallentando* e retomei o tempo primo no compasso seguinte. O fato de ter executado o *rallentando* destaca melhor o “cruzamento de vozes”, e a passagem da voz inferior para a mão direita, relembrando a progressão dos compassos 3 e 5 que acontece no compasso 14. A retomada do tempo no compasso 15 favorece a unidade da linha do baixo que começa uma nova frase após a primeira semicolcheia deste compasso.

Aula do dia 30/08

- Toquei a Sonata nº1 de Edino Krieger inteira para o Prof. Guilherme com o objetivo de rever detalhes restantes a serem resolvidos, e para ouvir sua opinião de um modo geral sobre a sonata. Houveram alguns esbarros, mas nada que atrapalhasse o discurso musical e etc.

⁵⁰ Estudo bruto. Braço e antebraço relaxado por toda a extensão do teclado, posição correta da mão, levantando cada dedo o mais alto possível mantendo o punho baixo e relaxado, tocando o mais forte possível (toque completamente digital, mas com atenção ao peso do braço relaxado).

- No geral a sonata saiu muito bem. Calma (no sentido de sem desesperos da minha parte que influenciam no andamento) e consciente. A discussão foi concentrada mais no último movimento. O próprio compositor afirma que esse movimento é caracterizado por melodias de frevo, e tentamos por meio da audição de alguns exemplos musicais (vídeos no youtube) informar a minha interpretação num sentido mais nordestino mesmo, como inspiração numa melodia de frevo.

Recital do dia 31/08

- Marquei um recital para esse dia com intuito de tocar não só a sonata de Edino Krieger inteira, mas de tocar o repertório restante que estou preparando para o recital de fim de mestrado. Além de constituir mais uma experiência na atividade de performance no palco, queria testar como as peças saíam (já que eu nunca tocara a sonata antes em público).
- O recital no geral saiu muito bem. Agora, o primeiro movimento da Sonata do Krieger não saiu exatamente como tinha planejado. O problema maior e o que mais me incomodou foi a seção B'' ou C (c. 78 a 90). Os temas A e B que estão distintamente presentes nessa seção ficaram meio “embolados”, na hora eu não conseguia ouvi-los direito. Não por que foram tocados mal, mas achei que o trecho todo foi meio que “passado por cima”, isto é, pouco refinado do ponto de vista técnico-interpretativo. Eu só queria terminar logo e chegar no segundo movimento. Na parte do stretto dessa mesma seção, me perdi nos compassos iniciais e já que tecnicamente o trecho ainda não estava bem resolvido, cometi erros graves de notas e ritmos (sinto um certo desconforto no braço e antebraço pois sei que nessa parte ainda uso eles de modo bem duro, o que me deixa um pouco cansada). Consegui chegar ao final da seção sem parar, mas claramente houveram problemas que precisam ser resolvidos. No mais, segundo e terceiro movimentos ficaram bons. O segundo movimento, com sua atmosfera “villa-lobiana e bachiana”, ficou muito bonito e sentimental. O terceiro movimento toquei com mais calma, intencionalmente direcionando minha interpretação conforme havia preparado. Foi um tocar mais racional, coerente e concentrado. Diferente da “loucura” que foi o primeiro movimento. Por conta deles (segundo e terceiro movimentos), saí mais positiva para tocar a última obra do programa.

- A experiência em relação à retomada do estudo da obra inteira (Sonata do Krieger) permitiu o estabelecimento de uma relação do primeiro movimento com os demais e de uma nova consciência sobre a peça como um todo (visão geral). Nesse caso, o recital pôs a prova esse novo olhar.

Estudo do dia 5/09/2016, 8h30 – 10h.

- Em aula, foram abordadas questões analíticas e interpretativas diferentes das que se encontram no capítulo de análise da dissertação, e referentes à seção B'' ou C (A+B) do movimento (c. 78 ao 90). Essas questões se deram pela minha dificuldade de salientar certos temas, e de um aprofundamento maior da própria performance, escolhas interpretativas e etc. Também houve a discussão do recital (31/08) que toquei alguns dias antes, e que havia me preparado para a performance com novas ideias interpretativas da sonata. Ao decorrer do recital, tive alguns problemas no trecho B'' (ou C), e a aula de hoje foi destinada à discussão da interpretação desse trecho no recital, e o que poderia ser melhorado em questões técnicas e interpretativas.
- Primeiro, a questão do pedal no trecho foi repensada. Os primeiros compassos do trecho, compassos 78 e 79, soavam embolados. A minha intenção era de deixar o trecho bem forte, do tipo bruto mesmo. Há várias oitavas graves que chamam atenção para o trecho. Embora isso não deixe de ser importante, após as oitavas o tema B reaparece (c. 78 em diante). Entretanto, o tema B tocado no início do movimento é executado de maneira bem rítmica e em staccato, mas o pedal acabava “embolando” o tema. Por isso foi pedido que eu tocasse com mais troca de pedais em trechos reconhecidos como o tema B. A questão do reaparecimento do tema B nessa hora foi bem importante, pois além do pedal ‘embolar” o tema, eu mesma não o executava de forma mais destacada também, descaracterizando a articulação. Ou seja, o objetivo nessa parte passou a ser limpar o pedal, e tocar destacadamente certas notas do grupo da mão esquerda para que ficassem tão ritmadas e destacadas quanto no tema B original. Outra “descoberta” que me marcou, foi a repetição do final do tema B (subida quartal) pela mão direita (c. 79 e 80), logo nos primeiros compassos (ver a Figura 54 abaixo). É de se pensar então um toque mais “macio”, e um leve direcionamento ascendente da dinâmica (até a nota *Mi*).

Figura 54 - Compassos 78 a 82. No compasso 78, destacado em amarelo, o desenho quartal característico do tema B, Ré-Fá-Lá-Mi, e sua “recapitulação” nos compassos 79 e 80.



Fonte: Elaborada pela autora, 2016.

- Em geral, as discussões e sugestões permearam os reaparecimentos dos temas A e B. Uma boa forma de executá-los, foi modificando o toque e a dinâmica no piano. Por exemplo, crescendos e decrescendos poderiam ser utilizados nos temas B e temas A respectivamente.
- E por último, o processo de stretto ao final da seção (B'' ou C, conforme discutido) do desenvolvimento (c. 86 ao 89) se caracteriza por uma “volta” ao stretto do tema A (c. 7 ao 10). Ali, há “pinceladas” do tema A que acontecem de forma mais crescente e acumulativa.

Estudo do dia 29/09, 17h as 18:30.

- TEMA B. Compasso 31 e 32. Ao começar mais devagar o tema B (por ficar vários dias sem tocá-la), esses compassos onde o “miolo” (fusas repetidas sempre nas mesmas notas) é usado o tema B com pequenos contracantos entre a linha melódica das mãos esquerda e direita. Por isso, senti a necessidade de clarear esse contracanto (me refiro a melodias inseridas nos compassos em questão, que formam um canto de “pergunta e resposta” e que vão formando um pequeno stretto até a parte culminante da seção), diminuindo a intensidade das notas que fazem parte do “miolo” do tema B. Ou seja, o objetivo aqui, é de ressaltar o processo imitativo, e não tanto o tema B.

Compasso 46. Enquanto eu tocava a mão esquerda que executa a linha do baixo, fiz uma diminuição da velocidade da mão direita (na parte das oitavas no compasso 47) e ao passo que ia retomando a velocidade característica do tema B, a dinâmica também foi amenizada no começo, e gradativamente aumentando até um *forte*. Como eu já

havia anteriormente, numa primeira fase de estudo da obra, decidido fazer um leve *rallentando* nos compassos anteriores (quando a mão esquerda faz uma linha semelhante a um baixo acústico de *jazz*) talvez ficasse um pouco forçado tantos *rallentandos* assim. Discutir com o Prof. Guilherme sobre isso.

Na parte que compete a um trecho mais “jazzístico” (c. 53 e 54), percebi de modo mais claro uma linha, que sai da mão direita para a mão esquerda. Acredito que eu deva salientar a “melodia” um pouco mais, cantar mais. Assim como em sua primeira aparição, no compasso 38.

Aula do dia 03/10, 10:20 as 12:00.

- Nessa aula, a discussão se deu em torno da formulação de um artigo sobre a análise do primeiro movimento da Sonata n.1 de Krieger. Ao passo do que íamos planejando o artigo, íamos também tocando o primeiro movimento ao piano, e revisando pontos importantes de cada seção que deveriam então ser descritos no artigo. Quando chegamos à discussão sobre a Seção B’’ (ou C), o Prof. Guilherme apontou algumas ideias interpretativas de como poderíamos deixar a Sonata com características de Rondó ou de Sonata mesmo. Possivelmente, destacando certos temas, poderíamos estabelecer uma diferença audível entre as duas formas composicionais. Ou seja, dependendo da ênfase em determinados aspetos estruturais, poderíamos ouvir o movimento como RONDÓ ou SONATA.
- Para isso, se quiséssemos interpretar o primeiro movimento de modo a que sua organização refletisse audivelmente em Rondó, o tema A deveria ser salientado. Ao contrário, de modo a encaminhar a escuta do primeiro movimento para uma forma Sonata, deveríamos destacar mais o tema B.

Após discutir sobre a organização do diário, chegamos a uma reformulação do esquema de estudo proposto por López-Cano e Opazo. O motivo da nova organização veio a partir da consideração de que essa ordem respeitaria um desencadeamento mais natural do processo de um estudo ao piano, e por isso o diário, a partir desse momento, reflete uma organização mais consciente.

Portanto, a ordem proposta é a seguinte: Descrição da tarefa; Ação Artística; Pensamentos associados a ação; Emoções associadas a ação; Resultado Técnico; Resultado Musical.

Estudo do dia 10/10, 7:20 a 09:45.

- Descrição da tarefa: Dar uma passada geral no primeiro movimento, tocando do começo ao final sem parar. Decidir o que fazer a respeito da seção B'' (ou C) (c. 78 a 90).
- Ação Artística: Surgiram alguns erros no primeiro movimento e o estudo a seguir foi com o enfoque de corrigi-los. Trabalhei certos trechos devagar, revendo dedilhados, ritmos, etc. Depois disso fui direto a seção B'' (ou C) pois estava curiosa para saber o resultado da última discussão sobre o trecho. Então o meu objetivo para isso foi: Destacar primeiro o tema A e depois o tema B, alternando uma e outra opção.

Toquei a seção B'' (ou C) no compasso 78, de mão separadas, voz por voz. Depois toquei com as duas mãos todas as vezes que aparecia o tema A (lembrando que são motivos x transformados). Ao tocar a mão direita, percebi que executava mal vários staccatos, se não todos, e que são usados em quase todas as vezes em que o tema B aparece. Ou seja, além de estabelecer a diferença entre temas pela sua característica melódica, diferenciá-los sob o ponto de vista da articulação é pertinente também. O tema A, por sua vez, sempre envolve ligaduras, enquanto que no tema B, staccatos.

Depois disso, estudei o mesmo trecho combinando duas vozes (já que o trecho tem três), e aqui há uma linha melódica em terças que “permeia” os temas A e B, e sempre em modo descendente. Por isso toquei essa linha das terças com a mão direita enquanto que na mão esquerda toquei a linha que lhe competia, mas só as partes em que o motivo x aparecia. Assim, pude entender/ouvir internamente melhor a linha onde o tema A está inserido.

Em seguida estudei só os motivos x (que aparecem no tema A) que estão inseridos nas linhas das duas mãos e inseri as terças descendentes (linha melódica que permeia temas A e B descrita no parágrafo acima), procurando enfatizar a articulação, as ligaduras do motivo x e o *tenuto* de cada terça descendente.

Após isso, juntei as duas mãos cada um em sua respectiva linha melódica ou de acompanhamento. Percebi, ao fazer isso, que alguns erros de notas foram resolvidos, e o trecho soou mais claro no sentido de ouvir cada um dos temas, o “miolo”, a entrada e saída de temas, articulações características de cada tema, e principalmente de deixar as entradas (motivo x) do tema A mais audíveis.

E por último, decidi estudar o trecho dos compassos 68 ao 77 para limpar algumas notas. O estudo a partir daí foi direcionado a essa função, até por que é o trecho que transita se encaminha para a parte B’’ (ou C), que estava sendo estudada antes.

- Pensamentos associados a ação: O estudo seguiu por um caminho próprio a partir da execução de um trecho problemático. Quando escrevi na descrição da tarefa, “Decidir o que fazer a respeito da seção B’’ (ou C)”, significa literalmente o seguinte: ainda não sei o que fazer, e vou ficar tocando até uma ideia aparecer!
- Emoções associadas a ação: à medida que eu ia tocando, a impressão inicial era de não ter muitos objetivos para o estudo de hoje. Como se eu estivesse meio perdida, sem ideias mesmo. Ao errar um dos primeiros compassos (uma linha melódica no meio outras) da seção B’’ (ou C), pensei: por que não trabalhar o estudo de forma mais polifônica?
- Resultado Técnico: Ao estudar em vozes separadas, devagar, com bastante atenção e intenção, a maioria dos esbarros nos motivos x, da seção toda, foi resolvida.
- Resultado Musical: A seção B’’ (ou C) soou mais melódica, e mais limpa.

Estudo do dia 24/10, 7:20 as 9:15 / e das 10:30 as 13:30

- A primeira vez que eu tocara no estudo de hoje, seria algo mais próximo de um teste, para ver se eu lembraria de todos os pontos que estudei e das escolhas interpretativas que havia feito. E no final do estudo iria trabalhar a memorização de alguns trechos em especial.
- Iniciei o primeiro movimento mais rápido do que geralmente executava. Ficou muito bom, pelo menos o começo. Mas, alguns trechos de execução mais complicada acabaram ficando um pouco desleixados, com várias notas erradas. Principalmente em

alguns compassos da seção B, nas oitavas do trecho do Desenvolvimento, e a seção seguinte, a seção B'' (ou C) com vários acordes no final da seção, principalmente na mão esquerda, o que me lembrou muito o erro que tive no recital que toquei em Curitiba.

- Quanto às escolhas interpretativas que eu já tinha pensado sobre, como os *rallentando*, por exemplo, funcionaram bem (na parte A'e B') nas preparações das mudanças temáticas.
- Soluções de problemas técnicos: "limpeza" dos trechos mais complicados. Basicamente foi feito um estudo mais devagar, compasso por compasso, ou trecho por trecho, e assim aumentando a velocidade; em alguns casos usei mãos separadas também.
- O segundo estudo do dia, foi em sala de aula com o Prof. Guilherme. Primeiro, discutimos aspectos referentes à sonata nº 2 de Prokofiev, que estou estudando, e a discussão ficou por conta de questões interpretativas. Paralelamente a isso procuramos elaborar uma "narrativa" para o recital de término de mestrado com as três sonatas escolhidas: Sonata n.1 para piano de Edino Krieger, Sonata para piano de Carlos Guastavino e Sonata n.2 de Sergei Prokofiev. Por isso, o Prof. Guilherme me pediu que eu tocasse os primeiros movimentos de cada sonata, um atrás do outro para que percebêssemos o caráter de cada uma e estabelecêssemos comparações entre elas.
- Toquei então os primeiros movimentos da sonata do Prokofiev e da sonata do Krieger, nessa sequência.
- Sobre a sonata do Krieger. Exceto por alguns esbarros, o primeiro movimento saiu bom. Grande parte de escolhas interpretativas previamente pensadas saíram bem, salvo a parte que compete ao desenvolvimento, que sempre tem algum problema de erro de nota ali. Discutimos essa parte, por acharmos ser um trecho um pouco estranho, embora o material motivico seja claro. Material proveniente dos compassos 1, 7, 8 e 9 reaparece ali, de forma quase literal. Ou seja, a escuta do material inicial é óbvia.
- Um problema que encontramos foi que as tríades em síncopas saíam muito pesadas, eu as tocava muito forte, o que provavelmente deixava o trecho um pouco sem nexo. Outra situação com a qual nos deparamos, foi que testamos a possibilidade de destacar

e cantar mais as linhas superiores da mão direita e as oitavas da mão esquerda. Um jogo de pergunta e resposta. Ao tocar dessa nova forma, tirando a força das tríades (que serviam de miolo para as oitavas) e cantando mais as oitavas, o trecho soou bem melhor, com mais sentido musical.

- Foram decididas ao final do estudo algumas escolhas interpretativas. Do compasso 75 ao final, começar a tempo (rápido) e a partir dos acordes bem agudos repetidos em semifusas, ir diminuindo o andamento, obedecendo ao *largamente* que o compositor escreve no compasso 76. O porquê disso, é que se fizéssemos a seção inteira em *allargando* ou *largamente*, ou seja um pouco mais devagar, ficaria uma seção desconectada das outras. Por isso, decidimos apressar o andamento nos compassos de transição que levavam ao “jogo” de pergunta e resposta da mão esquerda e direita, jogo esse descrito acima. Ou seja, após a seção A reaparecer literalmente (depois do motivo de ligação no compasso 91) até o stretto, deixamos no andamento “*tempo 1*”. No compasso seguinte há um *allargando* e deixamos os compassos seguintes num andamento mais lento (c. 94 ao 97). Em seguida, há uma nova aparição de um stretto inicial (semelhante ao do compasso 10), onde há uma “descarga” de tríades em sínkopas na mão esquerda, enquanto que na mão direita segue a linha melódica em oitavas. Enfim, mais uma vez volta-se ao *allargando* em mais uma entrada do “jogo” de pergunta e resposta (um diálogo) das oitavas e um *rallentando* no último grupo de oitavas no compasso 72, e a entrada de uma parte um pouco mais lírica e polifônica que se estende até o compasso 74. A partir daí o trecho semelhante ao stretto do compasso 10 é repetido, conduzindo ao compasso 75, em um trecho de grande energia musical, de dinâmica forte, em oitavas e com acordes em fusas na parte aguda do piano. Interpretamos esses acordes como tendo a mesma função das oitavas da mão esquerda (jogo de pergunta e resposta). Ainda no mesmo trecho, o andamento cai para um *largamente*, e decidimos gradualmente diminuir o andamento.
- E por último, percebemos que o primeiro movimento poderia ter mais fluidez se aumentássemos o andamento, de um modo geral. Realmente, os motivos ficam mais aparentes ao meu ouvido, e a característica mais clara é do movimento soar mais fluido mesmo.

- Continuamos trabalhando do ponto em que paramos na aula passada. Eu não tinha aceitado muito uma sugestão que o Prof. Guilherme fez sobre o compasso 73. Ele tinha sugerido que eu tocasse esse compasso *forte* e que segurasse o pedal um pouco mais e depois ia soltando aos poucos à medida que acordes na mão esquerda eram trocados. Para mim, eu deveria diminuir um pouco andamento e deixar o trecho mais doce/lírico. Quanto ao pedal, não achei muito legal no começo também, mas fez bastante sentido, por que antes tínhamos estudado o primeiro movimento da Sonata do Guastavino e no dia anterior, da Sonata n.2 do Prokofiev e o Prof. Guilherme aproveitou a ideia de um trecho do Prokofiev que estamos estudando. No final das contas, decidimos manter a ideia de que o compasso 73 “saía de dentro” do último episódio do compasso anterior, mas trocando um pouco mais de pedal.
- Foi discutido também destacar as primeiras notas de cada grupo de fusas no compasso 73, como já sutilmente sugerido pelo compositor.
- O Prof. Guilherme também apontou mais dois detalhes. O primeiro, que eu precisava alargar o andamento de verdade no compasso 10 e segundo, que o trecho “jazzístico” precisava ficar mais claro no sentido de mais seco mesmo e um pouco mais forte, caracterizando mais a citação desse gênero musical.

Estudo do dia 28/10, 13:30 as 16:23.

- Descrição da tarefa: Assimilar ao piano as ideias discutidas em aula.
- Ação artística: Estudei as oitavas em separado do compasso 75 em diante. Sem os acordes em fusas no meio de cada grupo de oitavas, devagar e sem os *staccatos*.

Toquei repetidas vezes todas as entradas dos grupos de fusas em oitavas para conseguir ouvir direito e entender cada entrada. Queria que essas melodias ficassem bem claras para mim.

Continuei procurando um andamento mais rápido, como combinado na aula anterior. Escolhi, no metrônomo, a semínima em 56. À medida que fui tocando, percebi que eu corria sem razão nos compassos 15 a 17 (e me lembrei de o Prof. Guilherme ter me alertado sobre isso algumas vezes em outras aulas). Ainda que o trecho permita uma agógica mais livre, era bem clara a minha “afobação”. Engraçado que, nos compassos

seguintes, pelo contrário, eu “puxava o andamento para trás”, não obedecendo as indicações de tempo do metrônomo e o “*a tempo*” que o compositor indica no começo da seção A’.

No trecho inicial da seção A’, toquei sem o *rallentando* do compasso 14, para poder firmar melhor o novo andamento.

E por último, corriji um ritmo errado que eu tocava no compasso 40, no trecho “jazzístico”. O estudo com o metrônomo me indicou esse detalhe.

- Pensamentos associados à ação: As decisões tomadas no estudo foram praticamente concebidas durante o estudo de outro objetivo (geralmente é assim que o meu estudo tem funcionado). Por exemplo, ao me ater à resolução de esbarros, acabei compreendendo uma nova ideia musical do mesmo trecho. Ou seja, no meio de um trabalho essencialmente técnico, assimilei um conteúdo interpretativo.
- Emoções associadas à ação: Minha impressão foi de que o meu estudo de hoje poderia tomar caminhos um pouco mais racionais. Digo isso, não por que meu estudo habitual ao piano esteja propriamente errado. Mas talvez, eu precise pensar mais sobre a minha ação do tocar, antes de tocar. E incorporar essa ferramenta ao meu estudo.
- Resultado técnico: Os trechos técnicos que precisavam ser resolvidos quanto a erros/esbarros de notas e etc saíram melhores. Mas, há ainda alguns poucos esbarros.
- Resultado musical: Como prestei mais atenção na solução de esbarros/erros, me ative à quantidade de erros e acertos na minha execução.

Estudo do dia 31/10, 7:20 as 10h / 10:30 as 12h

- Descrição do estudo de hoje.

Estudar trechos pré-estabelecidos, associados por semelhança estrutural e de materiais: a intenção aqui é de assimilar diferenças e semelhanças entre trechos similares, delimitados pelo motivo de ligação. Ou seja, tocar trechos parecidos seguidamente. Trecho A com o trecho A da exposição. E principalmente pontos culminantes com transição para seção B. Seção A’ com a seção A na parte CODA. Assim poderei achar uma coerência entre as seções parecidas, trechos, e assim diferencia-los mais ou não na performance.

Corrigir esbarros nas seções B, desenvolvimento e seção B'' (ou C).

Memorizar o que precisar ser memorizado, isto é, trechos que ainda resistem à memorização.

- Ação Artística: o estudo formal teve como objetivo a comparação de seções similares e a possibilidade de estabelecer características de semelhança e contraste entre as mesmas. Considero válido experimentar novas formas de estudo, até mesmo aquelas que aparentemente ou inicialmente não mostrem um resultado imediato. Na minha prática desse dia, toquei as seções que se correspondem, mas talvez algum “insight” eu tenha deixado passar, pois não vi muita diferença em termos de melhora musical dos trechos. Não que estivesse ruim, mas achei que talvez poderiam surgir ideias interpretativas novas ou diferentes. Mas pretendo continuar a estudar mais vezes nessa perspectiva.

A seguir, em busca das falhas de notas e etc, ao tocar o desenvolvimento, percebi que aquele grupo de oitavas (em fusas) que tínhamos combinado de destacar nos estudos prévios, estavam presentes também nos compassos 75, 76 e 77. Esse trecho é caracterizado pelos acordes em fusas na parte mais aguda do piano. Enfim, enquanto tocava, me lembrei do que o prof. Guilherme tinha falado sobre esse trecho, e pensei que a idéia dele poderia ser ampliada até o final da seção para a entrada do B'' (ou C). Sempre destacando esses grupos de oitavas. No compasso 77 adicionei um pedal nas ultimas três notas desse grupo característico e já bem conhecido. Tentei também obedecer ao máximo a indicação de *molto ritardando*. O pedal permite uma certa dramaticidade final antes da nova seção, e possibilita ouvir diferentemente o referido grupo, cuja articulação sempre é *staccato*.

E por último repeti várias vezes e devagar, uma linha da mão esquerda que imita um baixo acústico no compasso 45 e 55 para corrigir alguns esbarros.

- Pensamentos associados a ação: Lembrança instantânea da execução do mesmo trecho na aula passada e da ideia expressa do Prof. Guilherme na mesma aula.
- Emoções associadas a ação: nenhuma emoção específica.

- Resultado Técnico: Esbarros aconteceram, por vezes sim e por vezes não, no desenvolvimento. Os compassos 45 e 55 também foram consideravelmente resolvidos. Mas hoje eu estava mais preocupada com o resultado interpretativo mesmo.
- Resultado Musical: O estudo de hoje teve um peso maior no resultado interpretativo do desenvolvimento (c. 59 ao 77). Essa seção é para mim especialmente difícil em termos de concepção musical, pois até então soava um pouco estranha, bruta, em função da presença de muitos acordes, oitavas, etc. Fiquei mais satisfeita com o resultado sonoro, por que me deu um sentido musical mais claro para a seção.
- Estudo parte 2 / Aula com o Prof. Guilherme.

Iniciamos a aula com o primeiro movimento da sonata, e toquei de cor. Em seguida, ele apontou alguns detalhes a serem resolvidos e os dividiu em seções.

Seção A: a seção soou mais polifônica, diferente de como eu a tocava antes da análise. Antes, a seção soava muito mais homofônica com mais importância a mão direita. O *stretto* da seção, de acordo com o Prof. Guilherme, soou muito bem, principalmente a parte com indicação de *alargando*.

Seção A': no começo da seção, que é a repetição variada do tema A, inicia com o motivo x novamente e segue o curso normal, assim como a seção originária. Esse primeiro motivo poderia ter soado mais firme, e não tão flexível como eu toquei. O *rallentando* não saiu tão bem assim, e após esse compasso eu novamente acelerei o andamento. Talvez essa parte nem precise ser resolvida com o metrônomo, mas acredito que eu deva me acalmar internamente, ouvir mais o novo material do motivo x manipulado. Foi pedido também que eu demarcasse de modo bem claro cada entrada de diferentes tipos de manipulação do tema, dividindo esses poucos compassos em três subseções.

Seção B: O contraste na diferença de caráter saiu exatamente como eu tinha planejado. Porém, o trecho “jazzístico” soou bem corrido (tanto na sua primeira como na segunda vez), um pouco desesperado, e alguns compassos pouco claros (c. 35 e 36). Corrigir também “esbarros” no compasso 47, nas oitavas que usam um fragmento do tema B.

Desenvolvimento: a retomada da seção A saiu exatamente como eu quis, idêntica à seção A original.

Seção B'' (ou C): Aqui os temas se misturam, e cada entrada do tema saiu bem equilibrada. No entanto, a liquidação da seção (compasso 87 em diante) precisa de mais consciência da minha parte. Acelerei e errei várias notas no caminho. O conselho foi de manter a calma.

Reexposição: A partir do compasso 107 as ocorrências do motivo de ligação na linha da mão esquerda saíram bem claras (seção B'''). É uma parte bem desenvolvida da seção B, as aparições do motivo de ligação a enriquecem também.

CODA: Houve algumas falhas de memória.

Estudo 31/10, 14:40 as 16:15

- Descrição da tarefa: corrigir e arrumar todos os detalhes apontados na aula pela manhã.
- Ação Artística: estudo lento em vários trechos, principalmente os mais rápidos (temas B, desenvolvimento, seção B' e os quatro últimos compassos finais do primeiro movimento). Percebi no compasso 56, que eu não estava executando, como o compositor pediu, uns acordes (na mão direita) em dinâmica decrescendo.

Percebi também que no compasso 96 há uma indicação para se destacar a nota *Dó* em meio a dois grupos de semicolcheias.

- Pensamentos associados a ação: percepções novas nos trechos do compasso 56 onde percebi a falta da dinâmica apropriada, e do compasso 96 onde o compositor pede um destaque maior na nota *Dó* na linha da mão direita.
- Emoções associadas a ação: nesse estudo em particular, me senti mais próxima da obra, mais íntima. Conseqüentemente, tive mais prazer em tocá-la.
- Resultado Técnico: os trechos tiveram um progresso bem significativo, principalmente a diminuição de “esbarros” (a nível geral).

- Resultado Musical: no geral, as seções soaram para mim de modo mais fluido, natural.

Aula do dia 01/11, 9h as 10h.

- A discussão foi focada em duas partes do primeiro movimento. A seção A' (c. 12 ao 26) e o desenvolvimento (c. 69 ao 77). O Prof. Guilherme apontou, novamente, procurar mais calma ao tocar a seção A', principalmente os compassos 17, 18 e 19. E me indicou uma nova percepção da construção de uma frase (c. 14 e 15) que melodicamente e em termos de frase, estava meio indefinida, inconsciente mesmo. Por isso, o *rallentando* que eu tocava no compasso 14, deixei de lado, e agora passei a mudar moderadamente a agógica do compasso 15 (ali então começo o *tempo 1*), para o início de um novo tipo de manipulação do tema A (que estabelece a diferença entre as seções).
- Também foi pedido pelo professor mais clareza nos compassos 17 ao 19, permitindo uma respiração um pouco maior no compasso 18 (há até uma vírgula ali, escrita pelo próprio autor). Como se fossem três compassos, divididos em três episódios, em progressão gradual.
- Sobre o desenvolvimento. O Prof. Guilherme achou tudo muito forte e bruto. Eu efetivamente não me sentia muito confortável ao tocar o trecho, que acabava soando um pouco mecânico demais. Concordei com ele. Por isso decidimos começar os compassos 69 em diante, em dinâmica forte, mas com andamento calmo, e ir aumentando de forma gradativa a dinâmica para que no compasso 72 houvesse uma descarga um pouco maior de energia e que dali até o compasso 75, o ápice do retorno da seção A, soasse de forma mais “brutal”.

Estudo do dia 9/11, 10h as 11h.

- Descrição da tarefa: preparação para o recital da Semana de Música Contemporânea no CEART.
- Ação Artística: estudei bem devagar e sem partitura, concentrando em tudo aquilo que conseguia lembrar. Ritmos, notas, dinâmicas, pausas, fermatas, frases. Me recordei também sobre um comentário do Prof. Guilherme no dia anterior, de que o

desenvolvimento do primeiro movimento nas fusas em notas repetidas se pareciam (material rítmico) com vários trechos rápidos em fusas também no segundo movimento. Partindo da ideia de que o segundo movimento foi escrito primeiro que os outros, há de se pensar que o primeiro movimento e o terceiro tenham se originado do segundo movimento.

- Pensamentos associados a ação: tentei fazer “links” entre os três movimentos. Em material rítmico e intervalar há sim uma união dos três. Uma das características composicionais do Krieger nessa sonata é o uso predominante de material intervalar de segundas, terças, quartas, quintas, sétimas e oitavas. O plano harmônico deriva do uso desses intervalos, sem obedecer a qualquer tipo de funcionalidade predeterminada. Do ponto de vista do ritmo, as fusas sempre estão presentes em toda a sonata de forma marcante, delimitando material motívico.
- Emoções associadas à ação: como descrevi nos primeiros parágrafos, ao tocar a parte das fusas no desenvolvimento, junto ao estudo bem devagar, tive tempo de lembrar o que o Prof. Guilherme havia comentado (de que o desenvolvimento do primeiro movimento nas fusas em notas repetidas se pareciam (material rítmico) com vários trechos rápidos em fusas também no segundo movimento). As lembranças foram possíveis a partir do momento em que tive tempo de pensar em literalmente tudo, tanto musical como tecnicamente no sentido de relembrar instantaneamente discussões passadas sobre a obra.
- Resultado Técnico: Como toquei toda a sonata bem devagar e a maior parte da obra já estava assimilada, houve apenas algumas falhas de memória, mas nada preocupante.
- Resultado Musical: As intenções foram realizadas, mas como relatei, tudo estava bem devagar. A fluidez musical não foi o ponto forte do estudo.

Estudo do dia 10/11, 14h as 15h30.

- Descrição da tarefa: tocar a Sonata inteira, os três movimentos. E procurar mais naturalidade ao tocar e na interpretação também. Dar mais fluidez à peça. Atenção à memorização.

- Ação Artística: para a memorização, decidi tocar o primeiro movimento, depois uma seção curta do segundo movimento, as três últimas variações do 3º movimento, e o presto (ultimo andamento do 3º movimento).

Quanto ao estudo do primeiro movimento, a seção A' saiu bem melhor que as outras vezes, e diminuí um pouco aquele *rallentando* já mencionado.

Houve alguns “esbarros” um pouco mais sérios no *presto* do 3º movimento.

- Pensamentos associados a ação: ao lembrar de um estudo formal que fiz há umas semanas atrás, tive a ideia de incorporá-lo ao meu estudo de memorização. Na primeira tentativa, apliquei essa ideia só no primeiro movimento, mas logo depois comecei a adicionar outras seções de outros motivos sem conexão entre si. Eu simplesmente lembrava o trecho/seção e o executava.
- Emoções associadas à ação: ao estudar hoje de modo mais “livre”, buscando mais naturalidade (no geral), me senti mais confortável em tocar a obra, uma sensação de estar mais íntima com ela, sem pressão, sem querer impressionar ninguém, somente eu e o piano.
- Resultado Técnico: na questão da memorização, a troca de seções entre os três movimentos foi bem divertida. Não tive nenhum lapso de memória, o que me deixou mais positiva também (não só em relação à apresentação, mas à segunda gravação do primeiro movimento programada para 05/12).
- Resultado Musical: com o conforto e intimidade que adquiri com a peça, acredito que consegui uma maior fluidez (pelo menos para mim) não só nos movimentos em separado, mas num contexto geral, maior, isto é, na relação dos três movimentos entre si. Minha impressão é de que, ao refletir sobre as mesmas questões musicais que os três movimentos compartilham, abriu-se espaço para uma maior naturalidade ao tocar, resultando na fluidez musical que eu procurava.

Estudo do dia 16/11, 16h as 19h.

- Descrição da tarefa: a partir do que foi estudado até agora, reunir todas as ideias musicais, as orientações nas aulas, discussões, e montar a interpretação da Sonata inteira para o recital da Semana de Música Contemporânea no CEART. E tocar de cor.

Basicamente, são elas (1º movimento): aumentar o andamento para mais ou menos em **semínima: 56 a 58**; diferenciar características rítmicas ou melódicas de cada seção; resolver técnica e musicalmente trechos específicos, deixando-os mais claros e limpos a exemplo do compasso 17 ao 19; aplicar à performance o novo entendimento da interpretação do desenvolvimento; enfatizar os temas e motivos concentrados na Seção B'' (ou C), tocando-os de forma mais “equilibrada” e com controle do pedal.

- Ação Artística: toquei a Sonata do começo ao final, e dirigi o estudo para um foco maior na interpretação e memorização, questões que ficaram mais pendentes no segundo e terceiro movimentos. Depois disso, na última uma hora do estudo, percebi que devia me concentrar na seção B por questões mais técnicas e de memorização. Principalmente dos compassos 27 ao 41, houve três problemas maiores: um salto ascendente rápido da mão direita no compasso 30. Os compassos 35 e 36 tinham vários “esbarros” e até uma leve dificuldade em manter o andamento, e não conseguia lembrar algumas notas desses mesmos compassos. Por isso, toquei esses trechos mais devagar, com articulação exagerada em cada nota, e fui retirando a articulação e aumentando a velocidade. Quanto a memorização, não precisei de muita estratégia para decorar, o simples estudo devagar do trecho resolveu a questão.
- Pensamentos associados à ação: a partir do que estava sendo tocado, fui estabelecendo as estratégias para o aperfeiçoamento da obra.
- Emoções associadas a ação:
- Resultado Técnico: Com o estudo lento da seção B, pude relembrar do que havia esquecido e resolver os detalhes também.
- Resultado Musical: o trecho em questão soou menos afobado (como geralmente soa), mais claro e limpo.

- Estudo do 2º e 3º movimentos. Concentração maior em erros de nota, e memorização.

Estudo do dia 18/11, 14h às 15h e 20/11, 9h às 11h.

- Passada rápida no primeiro movimento. E concentração na memorização dos movimentos restantes.

Estudo do dia 21/11, 9h às 10h.

- Memorização: quando comecei a tocar a sonata do começo, pulei para o desenvolvimento sem querer. Quando ouvi os motivos característicos do *stretto* da parte A (idêntica ao início do desenvolvimento), e principalmente o último grupo de fusas, eu acabei me confundindo, pois o desenvolvimento estava bem fresco na memória.

Estudo dia 22/11 – 14 às 15h

- Toquei a Sonata inteira para amigos.
- Trabalhar a apresentação pública.

Estudo 23/11 17h às 19h

- Toquei a Sonata inteira para amigos.
- Trabalhar a apresentação pública.
- Estudo bem lento de toda a sonata.

Recital 24/11 as 11h30- Auditório DMU

Experiência do recital do II Seminário de Música Contemporânea da CEART.

Além dos ruídos constantes externos e a presença de renomados Professores de outras instituições que participavam do evento, consegui manter o nervosismo sob controle. O problema, apontado muito bem pelo Prof. Guilherme, foi o fato de que tanto ele quanto outro ouvinte externo, Profa. Ana Claudia Assis, perceberam que o primeiro movimento ficou muito racional/intelectual. Como se eu tivesse “tocado a análise”, e deixado o sensorial e o intuitivo de lado. Tanto que um dos comentários foi: “quando ela tocou dava para montar uma partitura na mente”.

A sugestão do Prof. Guilherme foi de que eu deveria buscar uma interpretação mais linear, narrativa, do primeiro movimento e não pontual como saiu. Ter mais direção, não só em pequenas frases, mas nas grandes seções (não só no primeiro movimento como nos outros também).

O andamento deveria ser mais rápido, e assim eu me soltaria mais, os erros (que foram vários) diminuiriam, e o “freio de mão” que usei (velocidade mais baixa) seria substituído por uma execução mais fluída e rápida.

Talvez pelo nervosismo e a preocupação de mostrar a peça informada pela análise, e as coisas estarem bem frescas na cabeça, o primeiro movimento saiu como saiu, “engessado”.

Master Class 24/11 as 17h30 – CEART – Ana Claudia Assis (UFMG)

Para a Master Class com a professora Ana Claudia Assis, emocionalmente eu estava muito bem. Como ficara nervosa na apresentação pela manhã, era como se eu houvesse “descarregado” as emoções, e fui tranquila para a master class à tarde. Além disso, a Prof. Ana Claudia foi aberta e simpática, o que facilitou a minha condição emocional.

Por isso, toquei pensando no resultado da sonata na parte da manhã, e tentei por em prática os conselhos do Prof. Guilherme após o recital. Resultado: a sonata saiu bem mais fluída, com bem menos erros, com mais clareza musical (pelo menos para mim). Me senti confortável em estar ali, e me diverti ao toca-la (característica principal que sempre procuro colocar em prática, não importa em que momento, seja em estudo ou em apresentação pública).

As sugestões da professora Ana Claudia foram bem interessantes. Enumerarei os pontos que ela comentou.

- 1) O motivo x: Tocar mais “feminino”, mais lírico. Pensar como anacruse mesmo, sem tocar as fusas “duras” e certinhas/ rígidas no andamento. Deixar todo o tema A, mais feminino, mais doce.
- 2) Chegar até o Lá do compasso 2. Conduzir a frase e crescer até essa nota.
- 3) Progressão: tentar seguir a indicação de ligadura do compositor

- 4) Últimos compassos antes da seção B: na parte do uníssono, colocar mais pedal, embora trocando, colocar mais.
- 5) Seção B: esperar mais um pouco no Lá em oitavas da mão esquerda, e depois começa as notas repetidas. Porém, começar cada compasso em *piano* e ao chegar até o *Fá#*, fazer um *crescendo*. Quando o tema B recomeça no próximo compasso, fazer a mesma coisa.

No quarto compasso após o começo da seção B e do tema B, enquanto esse tema está na linha da mão esquerda, a mão direita executa um grupo descendente nas notas *Lá-Mi-Si-Fá#*. Nesse momento, colocar pedal para destacar esse grupo.

Trecho Jazzístico (a partir do compasso 34): aumentar e diminuir a dinâmica a cada compasso. Tipo um “zigue-zague” que acompanha os acordes, cujas alturas também se alternam em zigue-zague. Compassos 35 e 36 na mão direita com pedal (no fraseado), e mão esquerda em staccato bem claro.

No compasso 38, destacar os acordes quartais acentuando-os realmente. A professora até sugeriu que eu os dividisse entre as duas mãos (eu toco somente com a mão direita). Nesse trecho inteiro, entendi que mostrar a diferença entre fraseado e *staccato* é bem interessante.

- 6) Seção B': começar o tema bem *piano*. E quando estiver indicado na partitura *piano*, fazer explicitamente *piano*.

No final da *master class*, o professor Guilherme fez uma observação, em que comparou o último grupo do segundo compasso da seção A e o segundo compasso da seção B. Têm características semelhantes quanto ao lugar onde estão (em comparação as duas seções), por terem estrutura intervalar parecida e por serem ascendentes quanto à altura das notas.

Estudo do dia 28/11 as 7h20

- Executar propostas da Prof. Ana Claudia.

- Embora eu não tenha concordado muito com a sugestão que ela fez sobre o trecho jazzístico (do ponto de vista da dinâmica), tentei executar sua sugestão. Fiquei em dúvida de quais compassos fazer mais forte e mais fraco. Tentei de vários jeitos. O primeiro mais forte, o segundo mais fraco. Vice-versa. Mas não fez muito sentido para mim. Prefiro da maneira como fazia antes, mais articulado, rítmico mesmo.

Um detalhe interessante foi que colocar pedal no grupo que a mão direita executa “*Lá-Mi-Si-Fá#*”, enquanto a mão esquerda executa o tema B, me ajudou a acertar as notas (quase sempre erro nessa parte).

Aula do dia 28/11 10h20 as 12h

- Conversamos sobre o recital e a *master class* da semana anterior, sobre a relação do primeiro movimento com os demais, e como foi tocar a sonata inteira. No trecho jazzístico, decidimos não diferenciar a dinâmica nos acordes quartais. Chegamos à conclusão de que fica mais jazzístico se obedecermos todos os acentos, como o compositor pede. Deixar mais seco, e com ênfase também na mão esquerda. É ela que dá o impulso para os acordes quartais. Deixar essas ligaduras então o mais claro possível, fazendo com a mão cada ligadura, e não com o pedal.

Sobre o comentário do Prof. Guilherme sobre dois momentos semelhantes tanto do tema A quanto do B.

- As subidas quartais da continuação dos temas A e B configuram um “pico” frasal no meio dos temas, em direção ascendente.
- No segundo movimento da Sonata (c. 5), o motivo quartal do primeiro movimento é muito semelhante ao do primeiro movimento (motivo z). Unificar, no sentido de tornar consciente, esses motivos em todos os movimentos.
- *Apoggiaturas* do motivo de ligação em todo o primeiro movimento. Ex: compasso 25, 27, 29 e etc. (no terceiro movimento também).

- Toquei o *presto* do último movimento ao piano. Os conselhos do Prof. Guilherme foram para apressar mais o movimento inteiro (comentário desde o recital) e sobre o compasso 195: dar atenção às notas que delineiam uma subida que acompanha a dinâmica crescendo, culminando no compasso 209.

Estudo do dia 28/11 14h às 15h

- Toquei a peça inteira sem parar, tentando lembrar ao máximo tudo o que comentamos hoje pela manhã.
- Resultado musical: todos os três movimentos saíram mais fluentes e rápidos.
- Resultado Técnico: alguns esbarros aconteceram, mas nada que atrapalhasse a fluidez da Sonata.

Estudo do dia 29/11 11h as 11h40

- Passei a Sonata inteira uma vez para me acostumar mais e mais com ela como um todo.

Estudo do dia 30/11 (14h as 16h30)

- Descrição da tarefa: o estudo nesses dois dias em especial foi orientado para a gravação do primeiro movimento, que acontecerá no dia 5/12 na CEART. A preparação não só do primeiro movimento, mas da Sonata de modo integral, foi elaborada.
- Ação Artística: gravei todas as execuções que fiz da sonata na íntegra. O propósito disso foi de me acostumar com a pressão psicológica que o ato de gravar provoca.

Tentei me preparar psicologicamente antes das gravações, no sentido de que iria começar os movimentos e não pararia até termina-los. O que me obrigaria a não interromper o fluxo da obra.

- Pensamentos associados à ação: tentei manter a concentração enquanto as gravações aconteceram. Porém, depois de duas ou três gravações, tive um pouco de dificuldade

em me manter focada. Talvez pela repetição dos movimentos. Por isso comecei a gravar em sequência, e não focando em um movimento só.

- Emoções associadas à ação: a primeira vez que gravei, me senti um pouco pressionada, mas não nervosa. Da segunda gravação em diante, fiquei mais à vontade. A dificuldade de me manter focada também se deu pelo fato de que, como estava mais à vontade, ficava olhando de vez em quando para o marcador de segundos da gravação.
- Resultado Técnico: deu tudo certo, a não ser por alguns erros de notas.
- Resultado Musical: tive uma noção melhor da Sonata como um todo e de como seus movimentos e seções se articulam entre si.

Estudo do dia 1/12 (9h40 as 11h e 19h 20h15)

- Descrição da tarefa: segui gravando com o mesmo objetivo do estudo de ontem. Me acostumar “a gravar” a Sonata.
- Ação Artística: nas gravações de hoje, comecei tocando a Sonata inteira. E depois gravando repetidas vezes algum movimento quando precisasse.
- Pensamentos associados à ação: o estudo da manhã não foi muito produtivo, eu estava bem dispersa. À noite, fiquei mais focada e mais atenta.
- Emoções associadas à ação: pela manhã eu estava sem paciência para estudar. Não que eu tivesse cansado da obra, mas talvez cansada de ficar tocando e tocando. Queria gravar de verdade logo e ficar livre dessa última tarefa da pesquisa. O fato de pensar que teria que escrever sobre o estudo no diário também me incomodou bastante. E parar algumas vezes para anotar alguns processos do estudo para não esquecer depois, também me incomodou.

À noite, eu estava mais tranquila. E com uma vontade maior de estudar. Acabei misturando o estudo das gravações com outros repertórios. Intercalando de obra em obra.

- Resultado Técnico: Tive umas dificuldades e erros de nota no tema B, porque a cada vez que tocava testei andamentos mais lentos e mais rápidos. A dificuldade aconteceu quando toquei a seção B bem mais rápida que o normal.
- Resultado Musical: senti mais unidade entre os temas.