

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO**

CAMARGO GUARNIERI: UMA ANÁLISE
DAS FUGAS DAS SONATINAS Nº3 E Nº6 PARA PIANO

GERALDO MAJELA BRANDÃO RIBAS

PORTO ALEGRE

2002

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO**

CAMARGO GUARNIERI: UMA ANÁLISE
DAS FUGAS DAS SONATINAS Nº3 E Nº6 PARA PIANO

GERALDO MAJELA BRANDÃO RIBAS

Dissertação submetida como
requisito parcial para obtenção do título
de Mestre em Música; área de
concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora
Prof^ª. Dra. Any Raquel Carvalho

PORTO ALEGRE

2000

Agradecimentos

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

...à Universidade Estadual de Maringá através da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pró-Reitoria de Extensão e Cultura e Escola de Música, por permitirem dedicação exclusiva ao curso;

...à CAPES/CNPQ pelo apoio financeiro;

...à Prof. Dra. Any Raquel Carvalho, por sua orientação, amplos conhecimentos, discutindo pacientemente meus acertos e desacertos através de uma harmoniosa convivência;

...ao Prof^o Dr. Ney Fialkow, por suas valiosas orientações e sugestões quanto a parte prática-instrumental e também pela paciência em aceitar minhas dificuldades;

...à Prof^a Dra. Jusamara Souza e Prof. Fernando Mattos, pelas sugestões as quais contribuíram para o enriquecimento deste trabalho;

...à todos os meus colegas de curso, e em especial à Daniela Tsi Gerber, Inácio Rabaioli, Martin Dahlström Heuser, Tatiana Perin Pacheco e Zilda Souza por colaborarem diretamente nesta pesquisa.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar as fugas das Sonatinas nº3 e nº6 para piano de Camargo Guarnieri, através de uma análise estilística e tendo em vista os procedimentos utilizados pelo compositor especificamente no tratamento da fuga como técnica composicional. Guarnieri compôs 8 sonatinas para piano escritas entre 1928 e 1982, período que abrange grande parte da vida criativa do compositor.

A análise das duas as fugas enfocará cinco parâmetros, conforme o esquema analítico de Jan LaRue: Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento. Através desses parâmetros, verificaremos como se desenvolvem estruturalmente as fugas, destacando os aspectos mais importantes que caracterizarão o discurso musical desenvolvido pelo compositor.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO

1.1 –Objetivos.....	02
1.2 – ReferencialTeórico.....	05
1.3 - Metodologia.....	09

2. ANÁLISE DAS FUGAS

2.1 - Análise da Fuga da Sonatina nº3.....	12
2.1.1 – Som.....	13
2.1.2 – Harmonia.....	18
2.1.3 – Melodia.....	19
2.1.4 – Ritmo.....	22
2.1.5 – Crescimento.....	25
2.2 - Análise da Fuga da Sonatina nº6.....	28
2.2.1 – Som.....	29
2.2.2 – Harmonia.....	31
2.2.3 – Melodia.....	36
2.2.4 – Ritmo.....	37
2.2.5 - Crescimento.....	40

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	43
---------------------------	----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	47
---------------------------------	----

ABSTRACT.....	48
---------------	----

1. INTRODUÇÃO

Este artigo pretende analisar as Fugas das Sonatinas nº3 e 6 para piano de Camargo Guarnieri (1907 – 1993), enfocando-as sob uma perspectiva estilística e tendo em vista os procedimentos utilizados especificamente no tratamento da fuga como técnica composicional. As Sonatinas nº3 e 6 foram compostas respectivamente em 1937 e 1965 e integram o grupo de 8 Sonatinas para piano escritas entre 1928 e 1982. O marco teórico empregado para esta análise será *Guidelines for Style Analysis* de Jan LaRue (1970).

Inicialmente explicitaremos os objetivos desta pesquisa e, logo a seguir, serão desenvolvidos tópicos referentes à delimitação do trabalho e à metodologia aplicada. Nesta introdução abordaremos conceitos sobre fuga e seu desenvolvimento como técnica composicional, bem como a fuga na produção pianística de Guarnieri.

Finalizando a parte introdutória do artigo, abordaremos o referencial teórico e os elementos de análise. Nas considerações sobre o marco teórico procuramos esclarecer o funcionamento do esquema analítico de LaRue e as características principais dos elementos envolvidos. Nos elementos de análise serão listados os principais componentes básicos a serem utilizados no processo de análise propriamente dito.

Na segunda parte do artigo, além da análise propriamente dita, apresentaremos as considerações finais. A análise enfocará os aspectos mais importantes dentro de cada um dos cinco elementos, do geral ao particular, que caracterizarão o discurso musical em ambas as fugas. Nas considerações finais, será levado em conta os aspectos objetivos, ou seja, todos aqueles decorrentes dos elementos de análise, assim como aqueles referentes aos objetivos de pesquisa expostos a seguir.

1.1 Objetivos

O objetivo geral deste artigo é analisar as fugas das Sonatinas para piano nº3 e 6 de Camargo Guarnieri, através do processo analítico apresentado por Jan LaRue em *Guidelines for Style Analysis* (1970), com o intuito de verificar nelas os procedimentos utilizados especificamente no tratamento desta técnica composicional e como esses procedimentos moldaram o desenvolvimento discursivo do compositor.¹

Como objetivos específicos, o artigo pretende:

- Analisar como se desenvolvem estruturalmente ambas as fugas, enfocando-as sob quatro elementos básicos: Som, Melodia, Harmonia e Ritmo, conforme La Rue;
- Dimensionar os acontecimentos relacionados com a sintaxe musical, com o intuito de extrairmos as partes relevantes que podem esclarecer o desenvolvimento discursivo do compositor;
- Analisar a interação existente entre os quatro elementos básicos através do quinto elemento analítico, Crescimento, observando sua ação como elemento de combinação;
- Verificar as diferenças de procedimentos de ambas as fugas, tendo em vista suas datas de composição (1937 e 1965 respectivamente).

A fuga

Definida como uma técnica composicional, uma textura, um procedimento contrapontístico ou até mesmo como uma forma por diversos teóricos ao longo da história (MANN:1958), a fuga esteve sempre associada a um conjunto de procedimentos oriundos do

¹ Baseando-se no amplo esquema analítico de La Rue, esclarecemos que a análise proposta não visa uma análise estilística do compositor propriamente dita, já que uma abordagem de apenas duas fugas obviamente não possibilitaria tal empreendimento. O que se pretende examinar é o desenvolvimento discursivo especificamente das fugas em questão.

desenvolvimento da música polifônica, tais como processos imitativos, cânones, seqüências e inversões, entre outros. Segundo LaRue (1970):

“A fuga representa o desenvolvimento final e mais sofisticado de contraponto tonal, o fim de uma longa evolução que inclui as etapas de heterofonia, polifonia, *Stimmtausch*, contraponto, imitação, cânone e alteração rítmica... pode ser mais esclarecedor considerar a fuga como uma cadeia de processos contrapontísticos livremente selecionados, uma disposição flexível de escolhas dentre um repertório estereotipado de artifícios aplicados a uma ou duas idéias iniciais ou sujeitos” (LA RUE: 1970, p.176-177).

De maneira geral, as fugas apresentam uma grande diversidade quanto à sua estrutura interna como, por exemplo, a natureza dos temas e as relações tonais entre seções, o que nos impede de qualquer padronização ou classificação. Portanto, nenhuma fuga pode ser considerada modelo e tampouco exemplificar todas as características associadas ao gênero.

Dentre tantas obras e formas musicais onde, de algum modo, os procedimentos da fuga estão associados, a sonata tem sido uma das mais utilizadas pelos compositores. Referindo-se à influência da fuga nas mais diversas formas de composição, Mann (1958) afirma que: “...Ela governou as formas da sonata e do concerto Barrocos e posteriormente legou o avanço estrutural que acumulou durante três séculos à sonata Clássica, contudo firmou sua vida própria na técnica de desenvolvimento, o ‘elemento maior’ que marcou o ‘passo final decisivo’ em direção e além da era Clássica” (MANN: 1958, p.6).

A partir da era clássica, a fuga deixa de ter papel preponderante na criação musical e passa a ser utilizada mais comumente no *finale* de grandes formas musicais como na sonata e inserida de maneira difusa em breves passagens dentro de outros gêneros musicais.

No século XX, existem compositores que têm retornado ao desenvolvimento do contraponto, proporcionando um certo renascimento à técnica da fuga, como ocorreu com os compositores neo-classicistas das décadas de 1920 e 1930 como, por exemplo, Stravinsky e posteriormente Hindemith e Shostakowich. Segundo *The New Groves Dictionary* (2001), o

interesse pela fuga a partir da segunda metade do século XX se deu pela volta ao interesse no estilo de composição do passado e por estudiosos da história do contraponto imitativo.

As fugas para piano de Camargo Guarnieri

A fuga dentro da obra pianística de Camargo Guarnieri, embora em menor número, apresenta-se de maneira difusa na produção do compositor. Com exceção de um prelúdio e fuga, composto em 1929 (em manuscrito e não editado) e alguns esboços de fuga a duas e a três vozes anteriores ao ano de 1928², Guarnieri não concebeu fugas para piano como peças independentes, mas sim, como parte de obras maiores. Assim, encontramos movimentos fugados não só nas Sonatinas nº3 e nº6, como também na Sonata (1972).

Ao longo de suas oito sonatinas ou até mesmo em outras coletâneas como os Estudos e Ponteios, é comum encontrarmos seções fugadas ou procedimentos técnicos característicos da fuga, tais como imitação, cânones, seqüências, inversão, diminuição, aumento e *stretti*. É devido ao uso de procedimentos polifônicos e ao desenvolvimento da linearidade desde suas primeiras obras, que Guarnieri é considerado um contrapontista por excelência.

No ano de 1938, em Paris, Guarnieri teve orientações em regência orquestral e coral com François Rühlmann e em contraponto e fuga, estética musical, orquestração e instrumentação com Charles Koechlin, compositor e musicólogo francês, considerado seu principal mestre europeu. Koechlin era um profundo estudioso da obra de J. S. Bach, reconhecido também por seu interesse pela música modal e canções folclóricas, interesses que se refletiram de alguma maneira, na produção musical de Guarnieri. No entanto, o compositor paulista Osvaldo Lacerda, num depoimento a respeito de Guarnieri, seu professor de composição, expõe uma declaração deste a respeito da importância do contraponto: “Minha maneira de lecionar não está ligada aos ensinamentos de Koechlin ou do Baldi. Foi a

² Guarnieri as considerava como exercícios de composição, sem valor artístico e apenas para estudo crítico e comparativo (REVISTA MÚSICA. São Paulo: Departamento de Música, v.4, v.1, maio 1993, p.127).

experiência do dia-a-dia que me levou a estabelecer as regras de contraponto que servem de base para o estudo do mesmo.” (GUARNIERI *apud* LACERDA)³.

Por outro lado, uma das preocupações de Guarnieri era de conciliar, através da técnica contrapontística, a música folclórica com a música erudita, conforme os ideais nacionalistas defendidos junto a Mário de Andrade. As fugas de ambas as sonatinas para piano constituem pequenas mostras de estruturas simples, elaboradas com um rigor de quem domina a técnica e, ao mesmo tempo, imbuídas de traços característicos do nacionalismo musical: utilização de estruturas rítmicas características do canto folclórico brasileiro e o emprego de escalas modais. Não se pode negar, contudo, a contribuição de Koechlin e Mário de Andrade para a formação de seu estilo individual.

1.2 Referencial Teórico

O sistema proposto por LaRue, em seu livro intitulado “*Guidelines for Style Analysis*” (1970), na qual o presente projeto se fundamenta, parte do pressuposto de que “...o estilo de uma obra musical consiste das escolhas predominantes de elementos e dos procedimentos que um compositor estabelece ao desenvolver o movimento (*movement*) e o contorno musical (*shape*)...”(LA RUE: 1970, p.ix). Conseqüentemente, ainda segundo LaRue, tanto a repetição no uso desses elementos e procedimentos quanto a coerência e a variedade na sua utilização, caracterizariam o estilo de um compositor (LA RUE: 1970, p.ix). Assim, este sistema analítico possibilitaria o entendimento das diversas funções e inter-relações dos elementos musicais no desenvolvimento de uma obra, identificando aspectos importantes desta em relação ao compositor.

LaRue entende que a música se desenvolve através de um processo de crescimento (*growth process*) no qual se combinam dois aspectos: “primeiro, as impressões momentâneas

³ SILVA: 2001, p.59.

que sentimos como movimento; e segundo, os efeitos cumulativos deste movimento que assimilamos como contorno musical” (LaRue: 1970, p.viii). A partir desta afirmativa, LaRue utiliza quatro elementos (Som, Melodia, Harmonia e Ritmo), chamados de contribuintes, como meio para uma abordagem analítica do movimento e do contorno musical.

O Crescimento, o quinto e mais importante elemento e também o mais indefinido, é percebido e delineado pelo fluxo musical. Existem, dentro desse fluxo, eventos ou gestos musicais que sinalizam pontos importantes na estrutura geral de uma peça e que ocorrem durante todo o processo do crescimento. John White (1976), a esse respeito escreve:

“...Muito do significado que uma obra contribui para sua época está baseado nos gestos ou eventos que ocorrem em pontos calculados durante seu fluxo. Frases definidas por cadências, relações tonais, qualidades afetivas (efeitos psicológicos) dos elementos musicais, repouso *versus* tensão – tudo isso, ocorrendo durante todo o processo de crescimento, define o contorno ou a forma de uma obra musical.”(WHITHE: 1976, p.14).

No processo do crescimento, existe uma coexistência entre movimento e contorno musical (forma) que ocorre no desenrolar do discurso musical que LaRue descreve como “...uma continuidade de Movimento criado pelos sons que deixa uma impressão de Contorno Musical em nossa memória...”(LA RUE: 1970, p.12-13). O movimento se dá então pelo grau (intensidade) e pela frequência (ritmo) de mudanças observadas no fluxo musical. A forma, por sua vez, dá-se pela articulação (interrupção ou conexão) sentidas durante esse fluxo. Assim, o conceito de forma musical não assume aqui um contorno rígido ou algo preestabelecido ou padronizado.

A integração entre esses elementos expostos acima, os diversos fluxos e refluxos da atividade musical, pontos culminantes, entre outros acontecimentos, proporcionam certa configuração ao discurso musical. Visto que cada obra carrega em si um universo de acontecimentos próprios e únicos, a compreensão de seu conteúdo faz-se necessária para a delimitação de uma forma característica determinada.

Através da observação dos cinco elementos da linguagem musical, sendo o quinto elemento, resultante da interação e/ou combinação dos outros quatro, LaRue propõe uma análise global, onde a interação entre os elementos da estrutura musical dá significado a uma obra enquanto algo integrado e coerente. Além de resultar numa proposta de estudo para a abordagem de qualquer obra musical, este enfoque analítico amplo também tem como objetivo descobrir, através dos diferentes elementos constituintes de uma obra, sua originalidade e características distintas.

Dentre os amplos aspectos que abrangem cada um dos cinco elementos de análise adotados pelo esquema analítico de LaRue, destacaremos a seguir os principais que, ao nosso ver, se relacionam às especificidades das fugas aqui analisadas.

SOM: LaRue considera o som como um elemento com particularidades próprias ao invés de considerá-lo apenas como matéria prima de outros elementos, tais como melodia, ritmo e harmonia. Os aspectos a serem considerados serão: registros utilizados e suas extensões, dinâmica (tipos de dinâmicas empregadas e graus e frequências de contraste dinâmico) e articulações de superfície (articulações de notas: *legattos* e *staccato*) e textura.

HARMONIA: segundo LaRue “A harmonia, vista como elemento analítico de estilo, não apenas compreende o fenômeno cordal comumente associado ao termo [harmonia], como também todas as demais relações de combinações verticais sucessivas, incluindo o contraponto, as formas menos organizadas da polifonia e os procedimento dissonantes que não fazem uso de estruturas ou relações familiares dos acordes...”(LA RUE: 1970, p.39). Os aspectos aqui analisados recaem sobre as funções principais da harmonia: tensão (as relações harmônicas e seus efeitos intrínsecos de tensão), ritmo harmônico e de acorde, tonalidade, centro tonal, politonalidade, relações intervalares e modos.

MELODIA: LaRue afirma que “...a melodia se refere ao perfil formado por qualquer conjunto de som...”(LA RUE: 1970, p.69). Assim, nossas observações no âmbito melódico incluem sobre os seguintes componentes: âmbito melódico (tessitura), relações motivicas e intervalares e movimento melódico (graus conjuntos e disjuntos, saltos, desenhos ascendentes e descendentes, tipos de escalas).

RITMO: o ritmo, conforme LaRue, é o mais ambíguo e multifacetado de todos os elementos de análise, “... o ritmo surge das combinações mutáveis de tempo e intensidade através de todos os elementos e dimensões do crescimento.”(LA RUE:1970, p.90). Uma abordagem do ritmo deve abranger não apenas a relação de duração (proporção) entre as figuras, ou seja, o ritmo propriamente dito, como também a frequência de alterações ou mudanças melódicas, harmônicas, de som ou de qualquer outro componente analítico. O enfoque rítmico recai sobre os seguintes componentes: relações entre estruturas rítmicas, métricas, ritmo harmônico, ritmo de dinâmica, ritmo de superfície (frequência de durações e desenhos) e intensificação rítmica.

CRESCIMENTO: este elemento analítico está associado às articulações que ocorrem no fluxo musical derivadas do movimento e do contorno musical. Segundo LaRue “...Apenas pelo acúmulo de articulações podemos reconhecer o contorno musical em crescimento (shape); e somente respondendo de maneira diferente às entidades expressivas que a articulação vem a unir (e ao mesmo tempo separa em parte) é que podemos sentir as mudanças que governam o fluxo musical...”(LA RUE: 1970, p.115). São considerados elementos de análise do crescimento as seguintes articulações:

- Som – mudanças: no tratamento de textura,
 - no nível de dinâmica,
 - no ritmo de superfície,
 - no registro.

- Harmonia - mudanças: no ritmo de acordes, nas cadências e modulações,
no ritmo de tonalidade,
no tipo, na duração e na frequência de dissonâncias.
- Melodia - mudanças: na extensão ou tessitura,
no desenho melódico proporcionado por pontos agudos e graves.
- Ritmo - mudanças: no ritmo de superfície,
na densidade rítmica de superfície,
na proporção entre pontos de tensão, calma e transição,
no ritmo harmônico.

Lembramos que, de acordo com a própria natureza do esquema analítico, deve existir certa flexibilidade na abordagem dos materiais listados dentre cada um dos cinco diferentes elementos de análise. Isto significa que um mesmo material poderá ser abordado diferentemente de acordo com o elemento focado. Por exemplo, a tessitura poderá ser um componente analítico tanto para o Som quanto para a Melodia, devendo ser considerada dentro das particularidades de cada um desses elementos.

1.3 Metodologia

Com relação à aplicação de um método analítico, John White considera que: “Ao analisar a música é melhor iniciar com um plano ou sistema bem delineado. Este plano deve ser modificado conforme a natureza da obra a ser analisada mas deverá ter algumas características geralmente aplicáveis a quase todos os tipos de peças...”(WHITE: 1976, p.13). LaRue mostra todas as características de um plano analítico amplo e bem delineado, possível de ser aplicado em parte ou na sua íntegra, conforme os objetivos do analista. Portanto, o processo analítico será adaptado às características específicas de ambas as fugas das sonatinas de Camargo Guarnieri.

De acordo com a organização sistemática proposta, os elementos estruturais dos movimentos finais das Sonatinas nº3 e nº6 serão analisados através dos cinco elementos básicos: Som, Harmonia, Melodia, Ritmo e Crescimento, conforme o esquema proposto por LaRue (1970).

Cada elemento, por sua vez, será abordado em três dimensões principais denominadas Grande, Média e Pequena, as quais possibilitam mudanças no enfoque analítico, por exemplo, do movimento para uma seção, de uma seção para uma frase, de uma frase para um motivo. Segundo LaRue, o número de dimensões a ser utilizado estará de acordo com o caráter da obra (LA RUE: 1970, p.6). Portanto, se alguma dimensão não fornecer observações relevantes para a análise, não será considerada. As três dimensões relacionadas à sintaxe musical, estão divididas conforme o quadro a seguir:

Tabela de abrangência das principais dimensões analíticas

<p style="text-align: center;">GRANDE DIMENSÃO (movimento, obra, grupo de obras)</p>	<p>As grandes dimensões dizem respeito ao todo musical, que pode ser considerado como um movimento de uma obra, sucessões de movimento ou mesmo um ciclo completo de uma série de obras. Observações nesta dimensão englobam: mudança de instrumentação entre movimento (som); contraste e freqüência de tonalidade entre movimentos (harmonia); conexão temática e desenvolvimento entre obras (melodia); métricas e tempo (ritmo); variedade nas formas empregadas (crescimento). Para movimentos individuais, as observações nesta dimensão se dão pelas relações entre as partes ou seções e o movimento como um todo. Clímax dinâmicos, tonalidades que mais se destacam, simetria melódica, progressões entre seções, ritmos complexos e as articulações em áreas de grande atividade são algumas das questões inerentes a esta dimensão.</p>
<p style="text-align: center;">MÉDIA DIMENSÃO (frase, período, seção)</p>	<p>As dimensões médias têm como função principal o controle no tratamento das idéias musicais e o caráter individual das frases, períodos e seções de uma peça. Como esta dimensão é a intermediária seu limite de atuação não é delineado com precisão. Sua abrangência se estende das principais articulações de um movimento à extensão da primeira idéia completa, por exemplo, um motivo.</p>

<p style="text-align: center;">PEQUENA DIMENSÃO (motivo, semi-frase, frase)</p>	<p>As dimensões pequenas envolvem o estudo das pequenas unidades estruturais e suas inter-relações, tais como a frase, a semi-frase, o motivo, padrões rítmicos, figuras melódicas, acordes específicos, entre outros. Nesta dimensão, o problema principal está na excessiva preocupação com mínimos detalhes. Mais do que divagar sobre qualquer detalhe singular, a meta principal numa análise é proporcionar a compreensão musical através da percepção das relações gerais de uma obra.</p>
---	---

Como consequência do enfoque estratificado das dimensões expostas acima, pode haver sobreposição entre elas. Neste caso, as observações sobrepostas em diferentes dimensões levará em consideração as particularidades inerentes de cada elemento e as relações com outros fatores que estão a sua volta. De acordo com o elemento focado nas fugas, só serão consideradas as dimensões que realmente projetam observações relevantes para os objetivos desta análise. Devemos considerar também a própria natureza da fuga enquanto técnica composicional e como ambas as fugas foram concebidas pelo compositor.

2. ANÁLISE DAS FUGAS

2.1 – Análise da fuga da Sonatina n. 3

A sonatina n.3 de Camargo Guarnieri foi composta em 1937, no mesmo período em que compôs *Lundu* e *Tocata*, ambas para piano. Foi dedicada ao Alonso Aníbal da Fonseca e estreada pelo pianista Arnaldo Estrela em 1941 no Rio de Janeiro. Está dividida em três movimentos: *Allegro*, *Com Tenerezza*, e *Bem rítmico*. O terceiro movimento constitui-se de uma fuga a duas vozes em andamento moderadamente rápido e apresenta seções bem delineadas: uma exposição seguida de três episódios e três reexposições intercalados, uma ponte e uma reexposição final. Segue um breve resumo dos principais componentes estruturais da fuga e como estão agrupadas as seções:

Tabela 1. Principais componentes estruturais da Fuga No. 3

SEÇÕES	COMPASSOS	REGIÕES TONAIS (lídio em fá)	CARACTERÍSTICAS GERAIS
EXPOSIÇÃO	C. 1 – 11	S=FáM R=DoM	S em <i>staccato</i> e CS em pequenos grupos de notas em <i>legato</i> .
1.º EPISÓDIO	C. 11 – 19		Seqüência descendente por graus conjuntos derivada do S
REEXPOSIÇÃO 1	C. 20 – 30	S=rém R=lám	Idem à exposição
2.º EPISÓDIO	C. 30 – 40		Seqüência descendente e ascendente sob arpejos de sétimas
REEXPOSIÇÃO 2	C. 41 – 52	S=DóM R=SolM	Idem à exposição
3.º EPISÓDIO	C. 52 – 64		Seqüências descendentes derivadas do S
REEXPOSIÇÃO 3	C. 65 – 74	S=SibM R=FáM	Idem à exposição
PONTE	C. 75 – 81		Semicolcheias ininterruptas derivadas do S, sob nota pedal na dominante
REEXPOSIÇÃO FINAL *	C.82 – 90	S=FáM R=FáM	S em <i>stretto</i> e por aumentação na voz inferior (sem CS)

Legendas: S = sujeito R = resposta CS = contra-sujeito

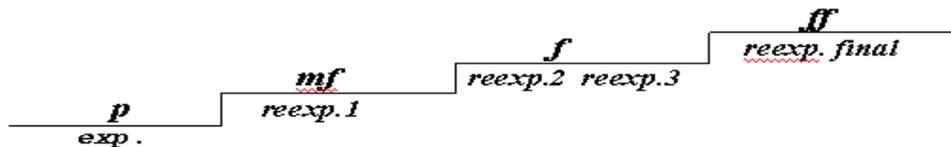
* Esta seção foi designada reexposição final uma vez que o tema, na sua íntegra, retorna à tônica pela última vez, restabelecendo a tonalidade inicial. Poderia também ser considerada como coda.

2.1.1 - Som

Grande Dimensão

Caracterizada pelo compositor como “Sonatina in the G – clef”, esta indicação esclarece a utilização do registro instrumental predominante nesta obra, qual seja, médio e agudo (fá2 a dó5)⁴. A utilização deste registro imprime à obra certa leveza de caráter e, conjuntamente com as articulações superfície (legatos e staccatos), estruturas rítmicas variadas e sincopadas conferem à ela uma atmosfera característica do nacionalismo musical brasileiro.

Com relação à dinâmica, a obra como um todo se situa predominantemente entre *p* e *f* oscilando freqüentemente por sonoridades intermediárias e raramente atingindo extremos tais como *pp* ou *ff*. Na fuga, a dinâmica apresenta-se de maneira escalonada, estendendo-se gradativamente do *p* inicial ao *ff* final: a elevação de intensidade dinâmica se dá a cada nova reexposição do sujeito:



(ex.1 – exibir escala de intensidade)

Esta escala crescente de intensidade prepara gradativamente o vibrante *ff* da reexposição final, o mais intenso de toda a sonatina⁵. Essa graduação proporciona um baixo nível de contraste dinâmico e mantém as sutis nuances de sonoridades entre o *p* e o *f* característica não só da fuga como também de toda a obra.

⁴ A delimitação de registro nesta pesquisa leva em consideração a contagem do número de oitavas do teclado do piano a partir do lá mais grave, que se denominará lá0.

As articulações de superfície desempenham papéis preponderantes nesta sonatina. *Legattos, staccatos, tenutos e marcatos* mostram-se constantes em quase toda obra. Em contraste com os movimentos externos, o *legato* é amplamente utilizado no segundo movimento. No primeiro e terceiro movimentos podemos observar que a utilização de diferentes articulações de superfície, auxiliado pela dinâmica, permite pequenos contrastes na caracterização de temas, motivos e até de seções, não só entre os movimentos da obra como também na fuga.

Média Dimensão

Os quatros níveis dinâmicos (*p, mf, f e ff*) que incidem sobre cada exposição do tema abrangem também os respectivos episódios, com exceção do terceiro episódio. O 3º episódio quebra a seqüência e apresenta uma variação na dinâmica: no c.52 o nível dinâmico decresce ao *p* (*com dolcezza*), atinge novamente o *f* no c.59 e retorna ao *p* no c.62. Além deste episódio ser o mais extenso de todos, esta quebra no crescente nível dinâmico prepara a retomada do tema em *f* (a partir do c.64), precedendo a reexposição final onde o tema aparece em *ff*.

Nos demais episódios os pequenos *crescendos e decrescendos* estão de acordo com o nível dinâmico apresentado na respectiva reexposição temática. Estes sinais estão associados também ao movimento melódico das vozes.

O gradativo aumento do nível dinâmico é auxiliado pelos diferentes registros em que o tema é reexposto: se observarmos as entradas do tema na voz inferior (anacruse para os c. 1, 25, 41, 65 e 82) e na superior (anacruses para os c. 6, 20, 47, 70 e 82) podemos notar que paralelamente ao aumento do nível dinâmico, há sucessivas transposições do tema para notas cada vez mais agudas nas primeiras duas reexposições. Embora a partir da reexposição 3 (c. 65) o tema apareça um tom abaixo da reexposição anterior e na Reexposição final volte ao

⁵ Outro único momento onde é empregado o *ff* é no final do primeiro movimento, onde os compassos finais expõem justamente o motivo rítmico-melódico a ser adotado posteriormente na fuga.

registro inicial na voz inferior (c.82), ambos, dinâmica e mudança de registros, colaboram para o gradativo aumento de intensidade que há em direção ao final da peça.

Existem dois tipos de articulações de superfície predominantes em quase toda extensão da fuga. O tema é apresentado com a indicação *sempre staccato*, destacando-se das demais partes da fuga (contra-sujeito e episódios) que são articulados em pequenos grupos de notas em *legato*. Somente no final do tema há uma articulação de notas ligadas que será utilizada logo a seguir pelo contra-sujeito:

The image shows a musical score excerpt for a fugue. It consists of two staves. The top staff is marked with 'S' and 'p' (piano), indicating staccato articulation. The bottom staff is marked with 'CS', indicating the counter-subject. The music is in 2/4 time and features a fugue theme with various articulations and dynamics.

Ex.2: c.5-12 da fuga da Sonatina nº3

Este ritmo de articulação de superfície permanece inalterado em todas as reexposições do sujeito. Cada episódio, por sua vez, apresenta algumas sutilezas no uso dessas articulações de superfície. No 1º episódio destacam-se os *marcattos*: as síncopes apresentadas nos c.13-14 na voz superior são respondidas pela regularidade proporcionada pelos *marcatos* na voz inferior em seqüência:



Ex.3: c.13-16 da fuga da Sonatina nº3

No 2º episódio, a primeira seqüência, descendente (c.30-35), utiliza-se de *staccatos* e *legatos*. O arpejo de sétima é trabalhado em *staccato* e por aumento na voz inferior (ver ex.4, p.18). A segunda seqüência, ascendente (c.36-40), utiliza-se do *legato* em ambas as vozes. Os *marcados* também incidem em tempos fracos formando síncopes e contratempos nas seqüências descendentes e reforçam a métrica binária nas seqüências ascendentes. No 3º episódio (c.52-64) podemos notar a utilização mais ampla dos *legatos* principalmente nas frases da voz superior: os *tenutos* e *marcados* reincidentem sobre as síncopes e são reforçados por *crescendos*.

Na ponte (c.75-81) as articulações de superfície e dinâmicas contribuem para a percepção de estruturas rítmicas irregulares, ocultas às seqüências de semicolcheias. As articulações de superfície na voz inferior (*legatos*) produzem padrões rítmicos sincopados (de relação 3:3:2) que se repetem como um *ostinato*. Os *tenutos* em contratempos se contrapõem às articulações da voz superior.

Pequena Dimensão

As articulações de superfície são relevantes nas delimitações de motivos temáticos, além das frases e seções mencionadas acima. A utilização dos *marcados*, caracterizando o motivo rítmico-melódico inicial do tema, ressalta as sucessivas entradas em anacruse dos sujeito e resposta. Além disso, as articulações de superfície são utilizadas como elemento de contraste, como é o caso do uso de *staccatos* e *legatos* no 2º episódio (c.30-35). Os *staccatos*

são utilizados nos arpejos ascendentes (derivados do motivo temático inicial) em oposição ao cromatismo descendente em *legato* logo a seguir. Na voz inferior, as colcheias em *staccato* em graus disjuntos (c.30) se opõe às semicolcheias em *legato* por cromatismo ascendente (c.31).

Ex.4: c.30-35 da fuga da Sonatina nº3

Este contraponto de articulações *legatos/staccatos* imprime um ritmo gíngado característico à esta fuga e está associado aos eventos rítmicos mostrados na pequena dimensão. Outro exemplo de contraste no uso das articulações de superfície pode ser notado pela sobreposição de diferentes articulações na reexposição final: *staccatos* e *marcados* simultaneamente na última apresentação temática.

Os constantes sinais de *crescendos* e *decrescendos* estão associados ao contorno melódico. Podemos observar que nas exposições do tema, as indicações de *crescendos* e *decrescendos* obedecem ao desenho ascendente e descendente da linha melódica. O mesmo pode-se dizer dos pequenos *crescendos* nos arpejos de sétimas maiores a cada entrada do tema.

2.1.2 - Harmonia

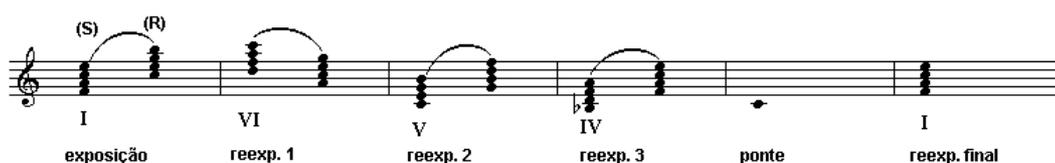
Grande Dimensão

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

O plano harmônico da fuga não apresenta contrastes em seu ritmo que possam sinalizar alguma importante divisão em sua estrutura. No plano horizontal temos uma fuga cuja linha melódica do tema é modal, estruturada sob o modo lídio e, no vertical, temos funções harmônicas tonais (ver ex.2, p.16). Os três episódios são caracterizados por acordes de passagem que acompanham o desenho melódico das seqüências.

Média Dimensão

A exposição temática e as sucessivas reexposições proporcionam à fuga um ritmo harmônico constante e regular: as exposições do sujeito percorrem os graus principais da tonalidade de fá maior (I-VI-V-IV-I):



Ex. 5: graus principais percorridos pelo tema da fuga da Sonatina n.6

As ligeiras passagens modulantes nos episódios, que ocorrem invariavelmente a cada tempo ou a cada compasso, estão concebidas de tal maneira que parecem blocos de acordes que estabelecem cadências às sucessivas reexposições temáticas, reforçando a regularidade no ritmo harmônico da fuga.

2.1.3 - Melodia

Grande Dimensão

De acordo com o âmbito de registro desta sonatina que utiliza apenas a clave de sol, a fuga está construída dentro da reduzida extensão que abrange fá2 e dó5, o que lhe confere um caráter leve e alegre, enfatizando o “espírito clássico”, e “alegre e cheio de graça” citados por Verhaalen (VERHAALEN: 1970, p.198).

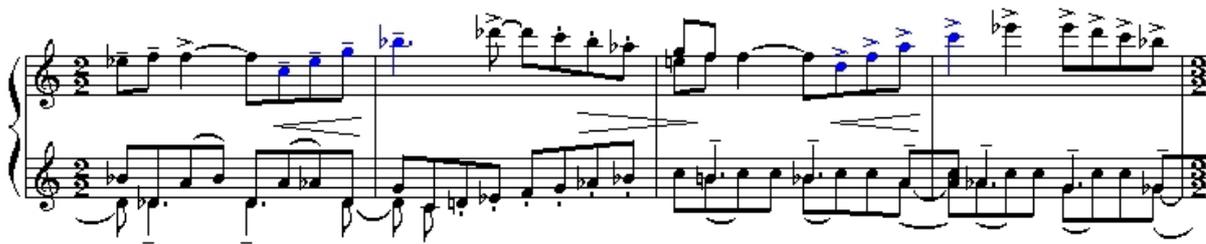
O 3º movimento (*Two-Part Fugue*), apresenta certa ligação com os outros pelo desenvolvimento de fragmentos melódicos semelhantes. Dentre estes destacaremos:

- os dois últimos compassos do 1º movimento anunciam a célula rítmico-melódica do início do tema da fuga:



Ex.6: c.138-139 do 1º movimento da Sonatina nº3

- a mesma célula rítmico-melódica é antecipada numa forma embrionária na voz superior do seguinte trecho do primeiro movimento:



Ex.7: c.87-90 do 1º movimento da Sonatina nº3

- certa semelhança no desenho formado pela sucessão de notas agrupadas por ligaduras de expressão utilizadas no contra-sujeito (c.5-9) com o desenho melódico apresentado no início do 1º movimento (c.4-6):



Ex.8A: c.5-9 da fuga da Sonatina nº3



Ex.8B: c.4-6 do 1º movimento da Sonatina nº3

Estes pequenos paralelos, entre outros, onde o compositor utiliza fragmentos melódicos semelhantes em diferentes trechos (ou movimentos) da obra é uma constante que, embora sejam quase que imperceptíveis a uma primeira audição, são elementos que dão unidade à obra como um todo.

Média Dimensão

O tema da fuga é apresentado numa sucessão quase que ininterrupta de semicolcheias em *staccato* e disposto de tal maneira que podemos ouvi-lo como uma grande e única frase. Nas reexposições, o tema aparece nas duas vozes sucessivamente, sempre acompanhadas do contra-sujeito o qual sofre pequenas modificações em sua terminação.

O 1º episódio (c. 11-19) apresenta uma seqüência descendente de dois compassos (c.13-16) onde utiliza uma célula rítmica/melódica extraída do 1º tempo do c.4. Os c. 17-18 formam outra seqüência onde o material dos c.14 e 16 foram excluídos.

O 2º episódio (c.30-40) explora os harpejos do acorde de sétima, característica inicial do tema, em pequenas seqüências (c.30-35; c. 36 e 37) com uma nova figuração melódica variada nos c. 38-39.

O 3º episódio (c.52-64), também desenvolve outros fragmentos melódicos do tema com seqüência em ambas as vozes (c. 52-58). A Ponte (c.75-81) destaca-se por utilizar uma nota pedal que se repete nas figurações de semicolcheias (dó na voz inferior) abrangendo sete compassos e, ao mesmo tempo, preparando a reexposição final. Podemos observar que, paralelamente a esta nota pedal, as notas mais agudas dos grupos de semicolcheias da voz inferior projetam uma escala cromática descendente, o mesmo ocorrendo nas notas mais graves das figurações de semicolcheias da voz superior, entre os c. 75 e 77, ocasionando um pequeno cromatismo ascendente. Acrescenta-se ainda o movimento descendente dos pares de notas em *legato* na voz superior:

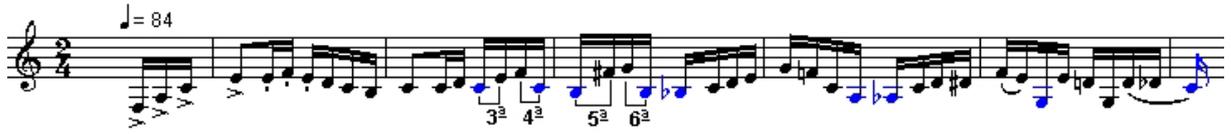
Ex.9: c.75-78 da fuga da Sonatinan.3

A reexposição final retoma o tema na tonalidade inicial da fuga onde, na voz inferior, o tema é reapresentado por aumentação e em *stretto* com a voz superior. Notamos que neste trecho, a ausência do contra-sujeito enfatiza o sentido de conclusão da fuga, onde ambas as vozes se contrapõem ritmicamente, utilizando-se apenas do tema.

Pequena Dimensão

O tema é composto, em parte, por seqüências em graus conjuntos e também por saltos que, em extensão, ampliam-se gradativamente de uma terça (c.2) a uma sexta (c.3). Estes saltos, além de projetarem estruturas rítmicas sincopadas (ver ritmo mais adiante - pequena dimensão), delineiam uma linha melódica cromática descendente formada pelas notas mais

graves dos c. 2-5. Nos c. 5-6, há um movimento melódico descendente decorrente das notas mais agudas:



Ex.10: c.1-5 da fuga da Sonatina nº3

2.1.4 - Ritmo

Grande Dimensão

Não existem contrastes significativos de valores rítmicos entre os movimentos da Sonatina n.3: os movimentos externos (1º e 3º movimentos) são equilibrados e uniformes (no 1º movimento predominam semínimas e colcheias e no 3º, quase que totalmente, colcheias e semicolcheias) e, também, apresentam a mesma pulsação. O movimento central é o tradicional lento.

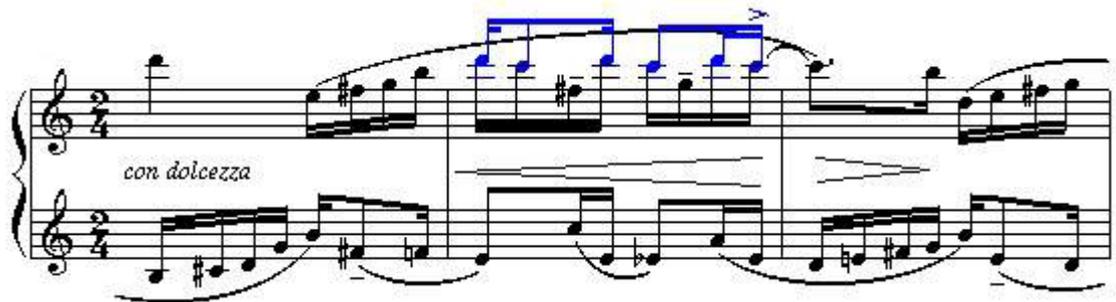
Média Dimensão

Na fuga, os episódios se diferenciam ritmicamente das sucessivas exposições do tema por se utilizarem de estruturas rítmicas variadas enquanto que o tema se destaca pela intensificação rítmica proporcionada pelas ininterruptas semicolcheias em *staccato*. Além disso, as estruturas rítmicas desenvolvidas nos episódios não entram em conflito com a métrica do compasso. Estas estruturas estão sujeitas às articulações de superfície (*legatos* e *staccatos*), às seqüências melódicas descendentes e ao ritmo harmônico, todos comuns aos três episódios.

A estrutura sincopada que aparece pela primeira vez na voz superior no c.13 do 1º episódio, complementam-se ritmicamente com os contratempos provocados pelas colcheias acentuadas na voz inferior do c.14 e estão associadas ao ritmo harmônico (ver ex.3, p.17).

O 2º episódio (c.30-40) desenvolve basicamente a estrutura rítmica anacrústica das quatro semicolcheias iniciais do tema. Apresenta um padrão rítmico mais regular do que o episódio anterior: uma proporção de duas semicolcheias da voz superior para cada colcheia da inferior. Além disso, o ritmo harmônico ocorre a cada compasso, mais estável do que o episódio anterior, onde as mudanças se dão a cada tempo do compasso.

O 3º episódio (c.52-64), um pouco mais extenso que os anteriores, destacamos o resultado rítmico proporcionado pelos saltos da linha melódica da voz superior em seqüência (c.53, 55 e 57) provenientes da voz inferior do c.5 da apresentação do tema. Estes saltos reforçam os efeitos de síncope proporcionado pelas notas mais agudas:



Ex.11: c.52-54 da fuga da Sonatina nº3

Na ponte (c.75-81) ocorre uma intensificação rítmica pela articulação de diferentes elementos dentro da seqüência ininterruptas formada por semicolcheias. Vários materiais colaboram para essa intensificação: saltos na linha melódica, articulações de superfície (grupos de notas ligadas) e dinâmica. Todos esses materiais criam estruturas rítmicas e projetam uma sobreposição de diferentes padrões rítmicos:

Ex.12: c.75-78 da fuga da Sonatina nº3

Pequena Dimensão

O tema é formado, quase na sua totalidade, por ininterruptas semicolcheias em *staccato*. Em alguns pontos, podemos sentir certos padrões rítmicos subjacentes à seqüência de semicolcheias proporcionado pelos saltos da linha melódica do tema. Como vimos na análise da melodia na pequena dimensão, os saltos destacam certas estruturas rítmicas sincopadas, típicas da música brasileira. No c.5 as ligaduras entre as notas descendentes por grau conjunto, na voz inferior, também destacam estruturas rítmicas ocultas das seqüências de semicolcheias do tema. Portanto, tanto os saltos intervalares quanto as articulações de superfície da linha melódica do tema colaboram para dar uma diferenciação rítmica às reiteradas semicolcheias:

Ex.13: c.1-5 da fuga da Sonatinan.3

2.1.5 - Crescimento

Grande Dimensão

A Sonatina nº3 apresenta dimensões mais reduzidas quanto ao tratamento de alguns dos elementos que lhes são pertinentes dentro dos quatro parâmetros analíticos. A fuga da Sonatina nº3, em sua estrutura simples e seções delineadas, mantém algumas das características constantes nos andamentos anteriores:

- a articulação de superfície através dos *staccatos*, *marcattos*, *tenutos* e *legatos* delineiam linhas melódicas, caracterizando frases, semi-frases, contra-sujeito, padrões rítmicos e motivos rítmico-melódicos;
- sob o ponto de vista linear, o tratamento dado à linha melódica é modal, enquanto no plano vertical existem claras funções harmônicas tonais;
- dentro de um registro delimitado, explorando as regiões média e aguda do piano (as agudas de maneira comedida), os níveis de dinâmica encontram-se em proporções também reduzidas (poucas vezes ultrapassam o eixo p/f) e estão geralmente relacionados ao movimento ascendentes ou descendentes da linha melódica;
- equivalência métrica entre o 1º e 3º movimentos.

Na fuga, a relação entre os elementos trabalhados se dá pelo entrosamento simultâneo dos seguintes componentes:

- a utilização de diferentes articulações de superfície entre sujeito, contra-sujeito e episódios (e até entre motivos) enriquece a interação contrapontística entre ambas as vozes e possibilita variações no fluxo melódico;
- a dinâmica escalonada provoca um aumento no nível de tensão entre as seções, principalmente a cada nova reexposição do sujeito. Este aumento de tensão é auxiliado

pelos diferentes registros em que o tema está reexposto (as três primeiras exposições, por exemplo, estão sucessivamente em registros cada vez mais agudos);

- as articulações de superfície e os saltos na linha melódica se interagem e estão dispostos de tal forma que possibilitam percebermos estruturas rítmicas ocultas em relação à linha melódica, como é o caso, por exemplo, das estruturas rítmicas implícitas provocadas pelas seqüências ininterruptas de semicolcheias do tema.

Média Dimensão

Seguindo a disposição das seções pelo qual esta fuga está estruturada, fica evidente que a alternância entre exposições e episódios se sucede de modo previsível. Os episódios aliviam a rigidez provocada pelo ritmo harmônico das sucessivas reexposições temáticas, possibilitam modulações passageiras e, desenvolvem materiais provenientes do sujeito e contra-sujeito em seqüências.

Se, por um lado, as reexposições temáticas são invariáveis quanto a maneira como são desenvolvidos os materiais, por outro, os elementos que dão maior contraste ao discurso das vozes entre si são utilizados nos episódios.. Ao mesmo tempo em que há um crescente nível de intensidade na dinâmica entre as reexposições (*p*, *mf*, *f*, *ff*), os três episódios contém seqüências descendentes que, de maneira implícita, diminuem os níveis de intensidade sonora provenientes dessas reexposições temáticas.

Outro elemento que distingue ainda mais os episódios das reexposições é a sutil diferença de registros entre elas. As exposições temáticas têm um deslocamento gradativo para registros mais agudo (voz inferior em terças ascendentes) até a reexposição 2, enquanto os episódios não apresentam qualquer mudança de registro entre si. As seqüências, por sua vez, proporcionam acordes de passagem, articulações de superfície e ritmo de superfície variados, desenvolvimento motivico proveniente do tema e maior flexibilidade dinâmica.

A ponte (c.75-81) apresenta-se como uma pequena seção onde os elementos se sobrepõem e se interagem: a intensificação rítmica destaca diferentes padrões rítmicos proporcionados pela articulação de superfície e pelo contorno melódico das estruturas de semicolcheias. Registros mais agudos possibilitam um grande movimento descendente da linha melódica auxiliado pelo aumento da intensidade dinâmica.

Na reexposição final, a intensa dinâmica em *ff* destaca o efeito das articulações de superfície, onde o tema é reexposto em *marcattos*, reforçando a uniforme proporção entre colcheias e semicolcheias entre ambas as vozes, proporcionada pelas alterações rítmicas do tema (aumentação em *stretto*).

2.2 - ANÁLISE DA FUGA DA SONATINA Nº6

A Sonatina nº6 de Camargo Guarnieri foi concebida em 1965, dedicada ao pianista Caio Pagano e estreada por este no mesmo ano, em São Paulo. Está dividida em três movimentos: Gracioso, Etéreo e Humorístico. Esta obra, juntamente com as duas sonatinas posteriores (nº7 e nº8), apresenta-se mais complexa em termos harmônicos e estruturais em relação às anteriores ou, segundo Belkiss Carneiro de Mendonça, mais incisiva, indefinida em relação à sua tonalidade (SILVA: 2001, p.406). Segue um breve resumo dos principais componentes estruturais da fuga e como estão agrupadas as seções:

Tabela 2. Principais componentes estruturais da Fuga No. 6

SEÇÕES	COMPASSOS	CENTROS TONAIS	CARACTERÍSTICAS GERAIS
EXPOSIÇÃO	C. 1 - 11	S = mi R = si	S no modo eólio e CS com idéias rítmico-melódicas contrastantes
1.º EPISÓDIO	C. 11 - 16		Desenvolve motivo rítmico-melódico do c.4 do S
REEXPOSIÇÃO 1	C. 16 - 27	S = fá# R = c#	Idem à exposição
2.º EPISÓDIO	C. 27 - 35		Desenvolve motivo rítmico-melódico dos c.1-2 em <i>stretto</i>
REEXPOSIÇÃO 2	C. 35 - 45	S = g# R = ré#	Idem à exposição
3.º EPISÓDIO	C. 45 - 54		Desenvolve motivo inicial do S em <i>stretto</i> em seqüência ascendente
REEXPOSIÇÃO 3	C. 54 - 64	S = sib R = fá	Idem à exposição
4.º EPISÓDIO	C. 64 - 73		Motivo inicial do sujeito em <i>stretto</i> e por movimento contrário
PONTE	C. 74 - 80	dó	Tema do segundo movimento da sonatina
REEXPOSIÇÃO FINAL *	C. 81 - 97	S = mi R = mi	S é apresentado em oitavas em <i>stretto</i> e por aumentação
CODA	C 98 - 114	mi	Desenvolve por aumentação motivo rítmico-melódico do c.4

Legenda: S = sujeito R = resposta CS = contra-sujeito

* Em relação as últimas seções da fuga da Sonatina nº6 (reexposição final e coda), consideramos que, segundo o enfoque dimensional, estas estruturalmente assumem dupla importância: sob o ponto de vista morfológico, consideramos a seção que se inicia no c.81 até o c.97 como reexposição final pois, neste trecho, o tema reaparece na íntegra em ambas as vozes e, a coda, a partir do c.98 até o final, caracterizando-se pela cadência final da fuga através dos baixos. Dentro de uma perspectiva dimensional mais ampla, estas mesmas seções juntas, que compreendem o c.81 até o final, podem caracterizar-se numa grande coda da sonatina, dado o amplo tratamento no som, através dos amplos registros utilizados, do nível dinâmico intenso que se sobrepõe ao nivelado *f* de todas as reexposições anteriores.

2.2.1 - Som

Grande Dimensão

A obra como um todo apresenta fortes contrastes de dinâmica principalmente entre os dois primeiros movimentos, oscilando entre *ppp* e *fff*. A variação que se dá dentro desta gama de intensidade está associada a ampla extensão do registro utilizado: para registros extremos, dinâmicas mais intensas e para o registro médio, dinâmicas menos intensas. Na fuga, a intensidade média de dinâmica empregado gira em torno do *f*, conforme a indicação “*f molto ritmato*” no seu início, predominante em quase todo seu desenvolvimento. A exceção ocorre a partir do c.66, onde há variações bruscas de dinâmica. O aumento progressivo na intensidade dinâmica que se dá entre os c.66-73, também está associado à utilização progressiva das extremidades do instrumento, ou seja, ao aumento da distância entre as vozes, onde a tessitura atinge os registros extremos. O mesmo ocorre na reexposição final onde, no c.98, o clímax dinâmico atinge *fff*.

Outro ponto a ser considerado diz respeito ao contraste de textura entre os movimentos da sonatina: polifônica para o 1º (excluindo o 2º tema) e 3º movimentos e, homofônica para o 2º movimento. Verhaalen (1971), num comentário sobre a textura e o controle da linguagem empregada na Sonatina nº6, declara que esta obra “é muito similar em impacto à ‘Sequência, Coral e Ricercare’ para Orquestra de Câmara”, obra de Guarnieri composta um ano depois da Sonatina nº6 (VERHAALLEN: 1971, p.204). O contraste de textura homofônica/polifônica entre o 2º e 3º movimentos respectivamente e as ligações motivicas existentes entre ambos (o tema da fuga deriva-se do motivo anunciado no c.6 do 2º movimento; a volta do tema do 2º

movimento no final da fuga) além de dar maior unidade à obra, nos permite fazer um paralelo com o gênero prelúdio coral e fuga.

Média Dimensão

Podemos observar, de início, a utilização de recursos de dinâmica e de articulações de superfície na delimitação das frases do tema da fuga, as quais estão demarcadas por *crescendos* e *diminuendos*. Estes sinais não serão utilizados nesta mesma ordem em cada nova reexposição temática, e em algumas, até são omitidos. As duas frases utilizam-se, ainda, do *legato* e *marcato*, criando contrastes e contorno melódico das frases:

Ex.14: c.1-5 da fuga da Sonatina nº6

A Ponte (c.74-80) apresenta grande contraste dinâmico, de textura e de registro em relação ao episódio anterior: os acordes derivados do tema do 2º movimento são reexpostos em *pp*, no registro central do instrumento. A introdução desta ponte, além de proporcionar uma relativa paralisação da atividade rítmico-melódica, produzindo uma grande divisão estrutural à fuga, permite uma retomada de fôlego na utilização posterior de níveis dinâmicos mais elevados a partir da grandiosa reexposição final (c.81) até atingir o nível *ffff*.

Em relação à tessitura e distância entre as vozes, podemos observar que prevalece, desde a exposição inicial do tema da fuga (e subseqüentes reexposições e episódios), a extensão de duas oitavas aproximadamente para cada voz e em torno de três a quatro oitavas entre ambas. Esta invariabilidade é quebrada somente no 4º episódio com a extensão do registro, atingindo sete oitavas entre as vozes (Dó0 e Si5, c.70-73). Esta abrupta mudança de

tessitura para registros extremos sinaliza e prepara a transição (ponte) para a reexposição final.

2.2.2 - Harmonia

Grande Dimensão

A Sonatina nº6 apresenta uma linguagem harmônica menos definida pela utilização mais acentuada de dissonâncias e pela perda de sentido de funcionalidade harmônica. Esta obra está muito próxima do atonalismo mas seus movimentos estão estruturados por diferentes centros tonais bem definidos⁶: o 1º movimento tem o dó como centro tonal; o 2º movimento, também estruturado em dó, explora a bimodalidade (confronto entre terças maiores e menores no tema inicial); no 3º movimento, a nota mi é o centro tonal.

O motivo rítmico-melódico inicial do tema da fuga (c.1-2), caracterizado pelos saltos de 7ª e a utilização de fragmentos de escalas octatônicas, de tons inteiros e modal (eólio) serão alguns dos componentes desenvolvidos e também estão diretamente ligados ao tipo de linguagem harmônica empregada. Como na Sonatina nº3, os episódios são caracterizados por acordes de passagens e/ou progressões harmônicas que acompanham o desenvolvimento melódico.

Média Dimensão

Por não utilizar uma tonalidade definida em seus movimentos anteriores, e sim, centros tonais que delimitam suas seções, o terceiro movimento não foge à regra e mantém seu ritmo harmônico baseado nas notas iniciais de cada exposição do tema. Estas notas iniciais percorrem sucessivos intervalos de quintas a partir da nota mi, concluindo em mi na reexposição final (c.81-114). O ciclo de quintas não se completa e o clímax do movimento é atingindo quando o dó aparece como centro tonal do trecho (c.66 a 80):

⁶ PERSICHETTI: 1985, p.253. "... Num extremo do conceito de centro tonal está a tonalidade e no outro, a atonalidade e o ponto em que uma termina e começa a outra é indefinido..."



Ex.15: Notas iniciais do tema da fuga da Sonatina n.6

Como na fuga da Sonatina nº3, a movimentação harmônica dessa fuga ocorre nos episódios marcados por acordes de passagens que acompanham as seqüências melódicas e também por notas de passagem. O 1º episódio inicia-se com uma seqüência descendente por tons inteiros da voz superior (c.11-13) tendo a tríade aumentada mib – sol – si (sol como nota pedal), na voz inferior, como base harmônica do trecho:

Ex.16: c.11-15 da fuga da Sonatina nº6

O 2º episódio (c.27-34) é também constituído por agrupamentos harmônicos de passagem que se deslocam em intervalos de tons inteiros e acompanham as seqüências ascendentes e descendentes do trecho. O ritmo harmônico se intensifica a partir do c.28 onde a seqüência ascendente dos grupos de notas da voz inferior nos c.30-32, provenientes do motivo temático inicial, se deslocam da métrica binária, alcançando o ápice no mi³ do c.33.

Com isso, o 2º episódio mostra um maior nível de tensão harmônica em comparação ao anterior:

The image displays a musical score for measures 27-34 of a fugue. It consists of two systems of staves. The first system shows the right and left hands with various melodic lines and chords. The second system continues the piece, featuring a prominent diminished chord (si-ré-fá-sol#) in the lower voice, which is highlighted by the text as a source of increased harmonic tension. The notation includes various accidentals, slurs, and dynamic markings.

Ex.17: c.27-34 da fuga da Sonatina n°6

No 3º episódio, notamos um aumento ainda maior da tensão harmônica pela projeção do acorde diminuto (si-ré-fá-sol# ou láb) entre os c.45-50. O mesmo motivo rítmico-melódico inicial da fuga aparece em *stretto*. Podemos notar que, além da reutilização dos intervalos de sétima maiores, o registro percorrido pelas vozes é mais extenso se comparado ao episódio anterior.

O 4º episódio é o de maior tensão de toda a fuga, onde há uma momentânea paralisação na intensa atividade das vozes. Observamos a reutilização do acorde diminuto, agora sobre o dó (dó-mib ou ré#-solb ou fá#-lá), entre os c.66 a 70. O movimento contrário, auxiliado pelo amplo registro atingido entre as vozes e, a reutilização do motivo rítmico-melódico das sétimas, colaboram para o intenso nível de tensão harmônica do trecho.

Auxiliado pela mudança brusca na dinâmica e textura, o tema do 2º movimento reaparece entre os c. 74 e 80. Este trecho bimodal (terças maiores vs. terças menores) apresenta-se sob a nota pedal em dó. Esta nota já se faz presente desde o c.66 e é o ápice tonal da fuga, pois conclui o ciclo intervalar de quintas das reexposições do tema.

Na reexposição final, o tema é apresentado em oitavas na voz superior e respondido em *stretto* pela voz inferior, sendo apresentado por aumentação a partir do c.88 na voz inferior. Nesta seção, o mi reaparece como centro tonal para encerrar o movimento.

A coda (c.98-114), por suas dimensões, mostra-se como uma grande cadência finalizadora da fuga pela sobreposição de materiais harmônicos contrastantes: na voz inferior temos arpejos em quartas que se deslocam descendentemente por tons inteiros. Na voz superior o desenho melódico formado pelas oitavas projeta uma escala octatônica, uma cromática e um arpejo descendente em terças de um acorde diminuto destacado pelas oitavas acentuadas. O uso simultâneo desses materiais escalares, além de colaborarem com o nível de tensão harmônica do trecho, são sustentados pelo acréscimo de uma terceira voz no grave pelas notas dó, ré e ré# ao longo de 11 compassos (c.98 a 104), atingindo o mi a partir do c.109 até o final, constituindo-se, dessa forma, na cadência final da fuga:

Notas azuis: Escala cromática
 Notas azuis acentuadas: Arpejo de acorde diminuto
 Notas vermelhas: Escala octatônica

The musical score consists of four systems of piano notation. The first system is marked with a 'Sax' (Saxophone) symbol above the treble clef staff. The piece is in 2/4 time and features a complex texture with chromatic and octatonic scales. The right hand part is highly melodic and rhythmic, while the left hand provides harmonic support with chords and arpeggios. Dynamics range from fortissimo (fff) to fortissimo-fortissimo (ffff). The score includes various articulation marks such as accents, slurs, and fermatas, as well as detailed fingerings for both hands.

Ex.18: c.98-104 da fuga da Sonatina n.6

2.2.3 - Melodia

Grande Dimensão

Há uma relação motivica entre os 2º e 3º movimentos desta obra. O motivo inicial do tema da fuga (c.1-2), caracterizado por saltos de sétima, já foi anunciado na apresentação do tema do 2º movimento (ver c.6). Além disso, o tema inicial do 2º movimento (“Lento”) é exibido na íntegra no trecho de maior tensão harmônica e melódica da fuga (c. 74 e 80), contrastando com o “Humorístico” e *molto ritmato* deste último. Numa perspectiva mais ampla, Freire aponta uma relação motivica entre o primeiro motivo rítmico-melódico dessa fuga com o tema inicial da Sonata para piano: segundo ela, ambos têm a mesma característica rítmica (FREIRE: 1984, p.140).

Média Dimensão

Os motivos caracterizados pelos saltos ascendentes de sétima são amplamente utilizados e desenvolvidos nos episódios para dar contraste às sucessivas reexposições do tema que, por sua vez, apresenta-se uniformemente durante toda a fuga. Portanto, o 1º episódio (c. 11-16) utiliza-se do motivo rítmico-melódico do c.4 na voz superior em contraponto com a voz inferior, construída por arpejos ascendentes. O 2º episódio (c. 27-35) é basicamente desenvolvido pelo motivo de sétimas ascendentes da primeira semi-frase do tema que alternam-se em ambas as vozes. No 3º episódio (c.45-54) o mesmo motivo inicial está disposto numa seqüência ascendente e alternado entre as vozes nos c.45-49. No 4º episódio (c.64-73) a reincidência do mesmo motivo em ambas as vozes, por movimento contrário (c.66-71), leva-nos ao ponto de maior tensão da obra, onde a tessitura atinge registros extremos preparando-nos para a reexposição final. Neste trecho, a partir do c.70, observamos a importância dada ao intervalo de sétima (dó-si), característico do motivo rítmico-melódico inicial do tema.

Pequena Dimensão

As duas frases do tema podem ser subdivididas em duas semi-frases cada uma. As quatro semi-frases são contrastantes entre si. A primeira semi-frase é construída por saltos de sétimas ascendentes, contrastando com a semi-frase seguinte, formada por graus conjuntos descendentes, retornando ao mi inicial. A mesma relação se dá nas semi-frases subseqüentes, ou seja, a terceira semi-frase formada por graus disjuntos contrasta com a quarta semi-frase formada quase que exclusivamente por graus conjuntos. Assim, o contraste proporcionado pelos saltos, em oposição aos graus conjuntos, reforça o equilíbrio de ambas as frases agindo como antecedente e conseqüente:

Ex.19: c.1-5 da fuga da Sonatina nº6

2.2.4 - Ritmo

Grande Dimensão

O contraste entre os valores rítmicos mais utilizados nos movimentos externos da sonatina estão numa relação 1:2, ou seja, para o primeiro movimento as figuras mais utilizadas são semínimas e colcheias e para o terceiro, colcheias e semicolcheias. Isso proporciona menos contrastes rítmicos, mas dá maior fluidez às vozes deixando para os elementos Som, Harmonia e Melodia, a tarefa de estabelecer contrastes.

A alternância de fórmulas de compasso nos primeiros dois movimentos imprime certa irregularidade à métrica e, por decorrência, às frases. A fuga, por sua vez, está composta do início ao fim numa métrica binária mas seu tema compõe-se de duas frases assimétricas entre

si. A utilização dessas assimetrias dentro de uma métrica regular e o uso de certas estruturas rítmico-melódicas que se deslocam impõem momentâneas irregularidade à métrica binária.

Como já observamos no elemento Som, o 2º movimento (Etéreo) está relacionado com o 3º pela recorrência do tema (Lento, c.74-80). Esta recorrência temática age também como um elemento que proporciona contraste rítmico, pois interrompe bruscamente a atividade rítmica culminada no 4º episódio da fuga através da redução dos valores das figuras rítmicas, funcionando assim como uma grande fermata para a preparação da reexposição final.

Média Dimensão

Os dois motivos rítmico-melódicos que compõem o tema da fuga estão diretamente relacionados ao nível de tensão e repouso nos episódios. O motivo do c.1 é o gerador de tensão harmônica e melódica em quase todos os episódios e apresenta-se em seqüências ascendentes. O motivo do c.4, através de sua seqüência descendente no 1º episódio (c. 11-13), confirma a tendência a uma redução de tensão até o c.14, quando o caminho é então preparado para a próxima reexposição do tema. Deve-se levar em consideração que os aspectos dinâmica, ritmo harmônico e registro são fatores que também colaboram para a percepção desses efeitos.

No primeiro episódio (c.11-16), podemos observar na seqüência descendente da voz superior (c.11-13) que o motivo do c.4 é deslocado, provocando um contraste com a métrica original. Este contraste torna-se mais evidente devido à uniformidade das estruturas regulares da voz inferior.

No segundo episódio (c.27-35), há uma intensificação rítmica proporcionada pela utilização do motivo inicial do tema. Essa intensificação é observada na voz superior entre os c.28-32, acompanhada pelo ritmo harmônico da voz inferior nos c.30-32, onde o efeito de deslocamento é proporcionado pelo motivo inicial.

O terceiro (c.45-54) e quarto (c.64-80) episódios desenvolvem de maneira mais enfática o primeiro motivo do tema em *stretto*, ocorrendo em movimento contrário neste último.

A ponte (c.74-80) apresenta uma quebra na atividade rítmica pela reexposição do tema do 2º movimento da Sonatina. As estruturas de colcheias e semicolcheias dão lugar a mínimas e semínimas em movimento Lento. Esta seção além de proporcionar uma relativa paralisação na atividade rítmica, funciona como uma grande fermata que prepara o retorno das estruturas desenvolvidas na fuga.

Na grandiosa reexposição final, o tema é reapresentado na sua íntegra em oitavas em *stretto* (c. 81-87) e por aumento rítmica (c.88-97). O motivo do c.4 é expandido na voz inferior (c.98-106) e o motivo é exposto por aumento (c.111-112).

Pequena Dimensão

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

The image shows a musical score for the first four phrases of a fugue. The score is in 3/4 time, marked 'f molto ritmato' with a tempo of quarter note = 92. It shows four phrases: Semifrase 1 (measures 1-3), Semifrase 2 (measures 4-5), Semifrase 3 (measures 6-7), and Semifrase 4 (measures 8-9). Vertical dashed lines separate the phrases. The first phrase is marked with a 3/4 time signature, while the subsequent phrases are in 2/4 time.

Ex.20: c.1-3 e c.4-5 da fuga da Sonatina nº6

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

2.2.5 – Crescimento

Grande Dimensão

A Sonatina nº6 apresenta-se mais complexa do que a Sonatina nº3, pois seus elementos são mais intensamente explorados, principalmente aqueles referentes à melodia, som e harmonia. Assim como na Sonatina nº3, existe entre os movimentos um elo de ligação proporcionado por relações motivicas, seja pela utilização de um mesmo fragmento rítmico-melódico ou pelo uso de motivos modificados. O efeito proporcionado pela volta do tema do segundo movimento na fuga, interrompendo repentinamente a grande atividade das vozes (c.74), funciona como um fator de contraste ao fluxo musical e como elemento unificador entre o segundo e terceiro movimentos.⁷

Seguem algumas características comuns aos três movimentos da Sonatina nº6:

- contrastes na dinâmica associada a uma ampla utilização de diferentes registros do instrumento. A utilização de registros extremos reflete áreas de amplos níveis de intensidade sonora (utilização de *ff*, *fff*, por exemplo), harmônica (pelo uso de dissonâncias) e rítmica (intensificação rítmica ou deslocamento métrico);
- o uso de diferentes articulações de superfície para caracterizar motivos rítmico-melódicos;
- uma linguagem harmônica pouco definida devido a perda do sentido de funcionalidade harmônica entre as seções;

⁷ Na Sonata (1972), onde há uma fuga a três vozes no último movimento, observamos certa semelhança de procedimento ao da fuga da Sonatina nº6 pela utilização de texturas homofônica (acórdica) e polifônica (contrapontística) que acompanham as fugas. Este efeito contrastante se faz presente no início do terceiro movimento da Sonata, denominado "Triunfante", onde a textura homofônica serve de prelúdio à fuga e como conclusão da mesma. Na fuga da Sonatina nº6, a textura homofônica é utilizada como ponte e como elemento de preparação para a última reexposição temática.

- relações motivicas entre o segundo e o terceiro movimentos;
- perda de sentido métrico pela utilização de frases assimétricas.

Média Dimensão

Os episódios nesta fuga são os geradores do nível de tensão que ocorre de maneira gradativa, em contraste às sucessivas e inalteradas exposições do sujeito e resposta. Dentro de uma dinâmica planificada, observa-se que a ação de certos elementos tem importante efeito na criação de pontos culminantes ou de menor conflito entre os episódios.

No 1º episódio (c.11-16), os sucessivos *decrescendos* que seguem às seqüências descendentes do motivo temático, o gradativo estreitamento da distância entre as vozes e a estabilidade harmônica produzem, no c.14, o primeiro ponto onde há uma importante articulação no discurso das vozes. Neste ponto, existe um momentâneo decréscimo do nível de tensão que servirá como ponto de partida para estes gradativos aumentos nos episódios subseqüentes.

No 2º episódio (c.27-35), observa-se outro ponto de tensão no c.33, proporcionado pela ação dos seguintes elementos: deslocamento do motivo rítmico-melódico do sentido métrico ao mesmo tempo em que há uma intensificação do ritmo harmônico que ocorre desde o c.27. Esse deslocamento motivico está acompanhado de sucessivos *crescendos* e de acentuado movimento melódico ascendente em ambas as vozes.

Os 3º e 4º episódios (c.45-54 e 64-73) apresentam seus pontos de tensão respectivamente nos c.50 e 70-71. Nestes episódios, observa-se um intenso desenvolvimento do motivo temático do c.1-2, onde o movimento das vozes percorre registros mais amplos e até extremos, projetando e destacando um acorde diminuto, formado por terças menores sobrepostas, através dos *marcatos*.

A ponte, com a inserção do tema do 2º movimento, produz uma grande articulação pela interrupção do discurso de ambas as vozes gerando as seguintes mudanças:

- na textura, que se torna homofônica;
- no registro, pelo estreitamento das vozes;
- no ritmo de superfície, pela ampliação dos valores das figuras;
- na dinâmica, pela redução do nível de intensidade sonora;
- no tempo, através da diminuição da velocidade;
- na métrica, pela alternâncias de métricas diferentes e,
- na harmonia, pela paralisação no círculo de quintas das sucessivas reexposições através da fermata.

Este grande ponto de articulação do discurso musical prepara e reforça o efeito da entrada da última reexposição temática (c.81) onde o tema é redimensionado através da ampliação dos registro, dinâmica e textura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando todos os elementos enfocados em ambas as fugas das Sonatinas nº3 e nº6 de Camargo Guarnieri, apresentamos as conclusões e implicações decorrentes da análise das obras. A abrangência e a sistemática dos cinco elementos propostos no esquema de LaRue permitem-nos estabelecer pontos relevantes em relação ao discurso musical desenvolvido nestas obras. Destacaremos a seguir, as implicações decorrentes da análise de ambas as fugas em cada um dos cinco elementos abordados:

Som

Em ambas as fugas das Sonatinas nº3 e nº6, o elemento som se constitui num dos mais importantes. Através do uso dos sinais de dinâmica e articulações de superfície, os sujeitos, contra-sujeitos, motivos e frases dos temas adquirem características próprias e diferenciadas, flexibilizando a rigidez proporcionada pelo ritmo de superfície e enriquecendo o jogo contrapontístico entre as vozes. Numa visão mais ampla, principalmente na fuga da Sonatina nº3, esses elementos auxiliam na delimitação e no contraste das seções entre si. Observamos ainda que o uso da dinâmica está diretamente relacionado ao registro empregado. Na fuga da Sonatina nº3, a dinâmica acompanha o reduzido âmbito das vozes através da utilização de sonoridades intermediárias (*p* e *f*) em oposição à fuga da Sonatina nº6, onde o amplo registro instrumental utilizado proporciona sonoridades intensas.

Harmonia

Em relação à harmonia, vimos que o tratamento dado para ambas as fugas são diferenciados: na fuga da terceira sonatina o tratamento modal dado à linha melódica está ancorado por funções harmônicas tonais enquanto que na fuga da sexta sonatina há uma perda do sentido funcional harmônico devido a própria linguagem utilizada. Embora concebidas em períodos distintos dentro da produção do compositor e portanto sujeitas à diferenças no

tratamento dos elementos musicais, as obras se desenvolvem de maneira equilibrada nas suas alternâncias entre reexposições e episódios. As sucessivas exposições temáticas são baseadas no acorde de tônica ou seguem algum ciclo intervalar pré-estabelecido enquanto os episódios desenvolvem modulações harmônicas passageiras. Destacamos ainda que o ritmo harmônico reforça alguns deslocamentos métricos dos motivos temáticos nos episódios da fuga da Sonatina nº6, enquanto dá regularidade às seqüências melódicas, respeitando a métrica binária nos episódios da fuga da terceira sonatina.

Melodia

Na melodia, vimos que as relações motivicas entre os movimentos de cada sonatina é uma constante e estruturalmente proporcionam unidade a cada obra como um todo. Essas relações motivicas ocorrem por citações diretas ou indiretas de motivos rítmico-melódicos entre seus movimentos. Em relação ao tratamento dado ao contorno melódico de temas e frases, notamos que os saltos, em ambas as fugas, projetam a sobreposição de linhas melódicas diferentes, reforçadas pela ação de outros elementos como articulações de superfície e dinâmica.

Ritmo

De modo geral, os contrastes entre os valores rítmicos utilizados em ambas as fugas não são significativos: os valores mais utilizados no sujeito, contra-sujeito e episódios estão numa relação 1:2. Na fuga da terceira sonatina a ação simultânea, de saltos intervalares e articulações de superfície na linha melódica, projetam estruturas rítmicas que não estão explícitas no texto musical, mas se destacam da melodia. Esta projeção de estruturas rítmicas atua paralelamente ao ritmo de superfície das vozes, enriquecendo a interação entre elas. Na fuga da sexta sonatina, notamos que a assimetria rítmica provocadas pelas semifrases do tema e o deslocamento de motivos rítmico-melódicos da métrica são fatores determinantes do

discurso musical: frases assimétricas e deslocamentos de motivos rítmico-melódicos são uma constante e caracterizam a sonatina como um todo.

Crescimento:

O que podemos destacar como resultado da interação dos quatro elementos anteriores, caracterizando-se assim no Crescimento, é que em ambas as fugas, as seções apresentam-se de modo semelhante a uma tradicional fuga barroca, onde o desenrolar dos acontecimentos musicais são previsíveis. Além disso, observamos que a alternância das seções (episódios e reexposições) em cada fuga proporciona também uma alternância entre partes estáveis e instáveis, gerando pontos de maior ou menor tensão no discurso musical. Esta tensão se dá pela ação conjunta de vários fatores: na fuga da Sonatina nº3, por exemplo, as sucessivas exposições temáticas apresentam dinâmica escalonada e registros cada vez mais agudos. Nos episódios, as vozes se desenvolvem dentro de uma mesma tessitura, as seqüências descendentes utilizam-se de acordes de passagens, as articulações e ritmo de superfície são mais variados e a dinâmica é mais flexível. Dessa maneira, percebemos que as exposições temáticas da fuga da Sonatina nº3 são mais incisivas do que os episódios pois, os componentes envolvidos enfatizam a inflexibilidade dessas exposições.

Por outro lado, na fuga da Sonatina nº6, as exposições temáticas apresentam dinâmica planejada e as mudanças de registros não ocorrem de modo direcionado. Nos episódios, há intensificação no ritmo harmônico pelo uso de harmonias geradoras de tensão harmônica, motivos que se deslocam da métrica e intenso movimento melódico ascendente e descendente, reforçando pontos culminantes ou de menor tensão. Assim, a ação conjunta desses componentes formam pontos de instabilidade nos episódios em oposição às inalteradas reexposições temáticas.

Ressaltamos ainda que, na fuga da Sonatina nº3, os elementos Som e Melodia assumem especial importância no desenvolvimento discursivo das vozes. Esses elementos apresentam-se conjugados: os saltos da linha melódica, associados ao emprego de diferentes articulações de superfície, incidem diretamente nas estruturas rítmicas, enriquecendo assim o jogo contrapontístico entre as vozes.

Na fuga da Sonatina nº6, os quatro elementos apresentam-se de maneira mais equilibrada. As relações intervalares decorrentes das notas do tema, evidenciadas principalmente pelos dois motivos rítmico-melódicos principais, projetam formações verticais que imprimem à fuga uma linguagem harmônica indefinida.

Em ambas as fugas, a utilização das articulações de superfície, junto à dinâmica, demonstram uma grande preocupação do compositor em explicitar a maneira como devem ser evidenciados os temas, contra-sujeito e episódios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FREIRE, Helena. *The Piano Sonatinas and Sonatas of Camargo Guarnieri*. Bloomington: Indiana University, 1984. Tese de Doutorado.
- LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1970.
- MANN, Alfred. *The Study of Fugue*. Westport: Greenwood Press, 1958.
- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*. Madrid: Real Madrid, 1985.
- SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition. Vol.9, 18, 25. New York: Macmillan Publishers limited, 2001.
- SILVA, Flávio, organizador. *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.
- VERHAALLEN, Marion. *The Solo Piano Music of Francisco Mignone and Camargo Guarnieri*. Columbia University, 1971. Tese de Doutorado.
- WHITE, J. David. *The Analysis of Music*. New Jersey: Englewood Cliffs, 1976.
- REVISTA MÚSICA. São Paulo: Departamento de Música, v.4, n.1, maio 1993.

ABSTRACT

The object of this study is to analyze the fugues of Camargo Guarnieri's Sonatinas No. 3 and No. 6 for piano. A style analysis will be applied, taking into consideration specific procedures utilized by the composer in the composition of the fugue as a compositional technique. Throughout his prolific musical career, Guarnieri composed 8 sonatinas for piano (1928-1982).

The analysis of both fugues will focus on the five parameters proposed by Jan La Rue (Sound, Harmony, Melody, Rhythm, and Growth), in order to verify how these fugues develop structurally, with special attention given to aspects that characterize his musical discourse.