

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**

**“Júlio de Mesquita Filho”**

**Instituto de Artes – Campus São Paulo**

**MARINA FIGUEIRA DA ROCHA**

**SONATA N.1 DE DINORÁ DE CARVALHO: APLICAÇÃO  
DE FERRAMENTAS ANALÍTICAS COMO PROCESSO  
DE PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE**

São Paulo - SP

2022

**MARINA FIGUEIRA DA ROCHA**

**SONATA N.1 DE DINORÁ DE CARVALHO: APLICAÇÃO  
DE FERRAMENTAS ANALÍTICAS COMO PROCESSO  
DE PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho para Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música. Linha de pesquisa: Música, epistemologia e cultura: Análise.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira

São Paulo - SP

**2022**

R672s

Rocha, Marina Figueira da

Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho : aplicação de ferramentas analíticas como processo de planejamento da performance / Marina Figueira da Rocha. -- , 2022

188 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Artes, São Paulo,

1. Dinorá de Carvalho. 2. Análise para performance. 3. Teoria da Formatividade. 4. Planejamento da performance.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Artes, São Paulo. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

**MARINA FIGUEIRA DA ROCHA**

**SONATA N.1 DE DINORÁ DE CARVALHO: APLICAÇÃO  
DE FERRAMENTAS ANALÍTICAS COMO PROCESSO  
DE PLANEJAMENTO DA PERFORMANCE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho para Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música. Linha de pesquisa: Música, epistemologia e cultura: Análise.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Rinaldi Ferreira

**Dissertação defendida em 31 de agosto de 2022**

**Banca Examinadora:**

**Presidente:** Arthur Rinaldi Ferreira

**Titular:** Tadeu Moraes Taffarello

**Titular:** Adriana Lopes da Cunha Moreira

São Paulo - SP

**2022**

Dedico este trabalho  
aos meus queridos alunos.

## **Agradecimentos**

Ao meu orientador, Prof. Dr. Arthur Rinaldi, por toda a dedicação, paciência e incentivo durante o processo do presente trabalho.

À querida pianista Isis Moreira, por me receber tão bem e conceder acesso ao manuscrito usado por ela na época da estreia da Sonata n.1, e pelo CD com sua gravação da obra.

Ao Pedro Luiz C. C. Vergueiro, sobrinho-neto de Dinorá de Carvalho, pelo contato e informações.

Aos pesquisadores Prof. Dr. Tadeu Taffarello e Vitor Alves, e à bibliotecária Fabiana Benine, pelo acesso e colaboração na consulta ao acervo de partituras de Dinorá de Carvalho no CDMC/CIDDIC - UNICAMP.

À equipe do Centro de Memória e Informação do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), pelo acesso aos documentos da compositora.

À equipe do Centro Cultural de São Paulo (CCSP), pelo acesso às partituras e discos da compositora.

Aos professores que fizeram parte da banca de exame de qualificação e da minha defesa, Prof. Dr. Tadeu Taffarello e Profª. Dra. Adriana Lopes Moreira, por todas as sugestões e dicas. Também aos professores Dr. Flávio de Carvalho e Dr. Paulo Castagna, que em outros momentos me auxiliaram com importantes informações referentes a compositora ou a edição crítica.

À UNESP e a FASCS, por disponibilizarem os espaços para a gravação e apresentação da Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho.

A todos os professores, colegas, funcionários e amigos que tive o prazer em conhecer e trocar informações.

À minha família, alunos e amigos, que acompanharam a minha trajetória, pelo apoio e paciência, em especial ao meu querido marido, Atilio Rocha, pelo carinho, companhia, apoio e motivação nas diversas etapas da minha pesquisa.

À CAPES: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.



## RESUMO

A *Sonata n.1, 'Quedas de Iguaçu'* (1974) de Dinorá de Carvalho, é uma obra atonal para piano solo que não foi escrita numa forma sonata convencional pois está dividida em dez seções contrastantes: *A, Tema B, Brilhante, Scherzo, Cadência para mão esquerda, Fuga, Dolente, A e B modificados e Coral*. Devido a vários aspectos da escritura musical desta obra, como ausência parcial de barras de compasso, poucas notações de articulações e dinâmicas, vimos a necessidade de uma pesquisa que nos trouxesse mais informações de como interpretar e planejar a performance da obra. Sabendo a importância musical e histórica da compositora Dinorá de Carvalho, apesar de haver poucas pesquisas relacionadas a ela, a presente dissertação propõe uma interpretação musical da partitura da *Sonata n.1* visando a performance da obra.

Fundamentamos todos os procedimentos empregados nesta pesquisa com a Teoria da Formatividade de L. Pareyson, uma teoria estética de fundo hermenêutico, que foca no processo do fazer e interpretar a obra de arte: explica o processo formativo de cada uma das possíveis etapas que o artista e/ou intérprete pode passar no seu processo formativo, seja como etapa de projeção da obra formada ou como reflexão da individualidade de cada interpretação.

Apresentamos o contexto histórico e musical vivido pela compositora, destacando suas mudanças de estilo, de uma escritura predominantemente nacionalista (tonal e modal) para a atonal. Elaboramos uma edição crítica fundamentada em Figueiredo (2013) e Grier (1996 e 2001) da obra devido às divergências entre as fontes consultadas. Nossa análise musical traz informações que direcionam a performance da obra, com a abordagem fundamentada por: Caplin (1998), Berry (1986) e Rosen (1988) em seu aspecto formal e fraseológico; Berry (1987), Kostka (2006) e Lester (2005) no aspecto textural; Straus (2016) e Forte (1973) nos aspectos melódico e harmônico. Ainda incluímos comparações de seções da *Sonata n.1* com obras anteriores da compositora.

Por fim, discorremos e expomos nossas decisões performáticas por meio de texto escrito, de uma edição de performance e de uma gravação áudio visual da obra, fundamentadas por Pareyson (1993) e Gabrielson (1999).

**Palavras-chave:** Dinorá de Carvalho, Análise para performance, Teoria da Formatividade, Planejamento da performance.

## ABSTRACT

Sonata n.1, 'Quedas de Iguaçu' (Iguaçu falls - 1974) by Dinorá de Carvalho, is an atonal work for solo piano that was not written in a conventional sonata form as it is divided into ten contrasting sections: A, Tema B, Brilhante, Scherzo, Cadência para mão direita, Fuga, Dolente, modified A and B and Coral. Due to several aspects of the musical scripture of this work, such as the partial absence of measure bars, few indications of articulations and dynamics, we found the need for a research that would bring us more information on how to interpret and plan the performance of the work. Being aware of the musical and historical importance of the composer Dinorá de Carvalho, despite the lack of research related to her, the present dissertation proposes a musical interpretation of the score of Sonata n.1 aiming a performance of the work.

All the procedures used in this research are based on L. Pareyson's Theory of Formativity, an aesthetic theory with an hermeneutics background, which focuses on the process of making and interpreting the work of art: it explains the formative processes of each of the possible stages that the artist and / or interpreter can go through their training process, either as a stage of projection of the formed work or as a reflection of the individuality of each interpretation.

We present the historical and musical contexts as lived by the composer, highlighting the changes in her style, from a predominantly nationalist (tonal and modal) to an atonal writing. We prepared a critical edition based on Figueiredo (2013) and Grier (1996 and 2001) of the work due to the differences between the consulted sources. Our musical analysis provides information that guides the performance of the work, and is supported by: Caplin (1998), Berry (1986) and Rosen (1988) in its formal and phraseological aspects; Berry (1987), Kostka (2006) and Lester (2005) in the textural aspects; Straus (2016) and Forte (1973) in the melodic and harmonic aspects. We also include comparisons of sections of Sonata n.1 with previous works by the composer.

Finally, we discuss and expose our performance decisions through a written text, a performance edition and an audio-visual recording of the work, based on Pareyson (1993) and Gabrielson (1999).

**Keywords: Dinorá de Carvalho, Analysis for performance, Theory of Formativity, Performance Planning.**

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Pôster <i>O Batalhãozinho</i> pra frente de Belmonte.....	27
<b>Figura 2</b> – Orquestra Feminina de São Paulo fundada e dirigida por Dinorá de Carvalho na década de 30. Acervo MIS-SP.....	29
<b>Figura 3</b> – Busto de Dinorá de Carvalho, feito por Delma Amerize, atualmente exposto na sala Dinorah de Carvalho do Theatro São Pedro.....	33
<b>Figura 4</b> - As dez mulheres homenageadas em 1970, (CNMB, 1970), Acervo MIS-SP.....	38
<b>Figura 5</b> - Alguns dos prêmios e homenagens recebidas por Dinorá de Carvalho presentes no Acervo MIS-SP. ....	40
<b>Figura 6</b> -Da direita para a esquerda: Fonte A e Fonte C, segunda voz da mão direita grafada em semínima. À direita, nossa edição, grafamos com colcheias.....	50
<b>Figura 7</b> – Acima Fonte C: excesso de mudanças de clave e marcação de oitava abaixo marcados por retângulos verdes; em círculos vermelhos notas que coincidem com a mão direita. Abaixo, nossa edição sem as mudanças de clave e sem coincidir as notas entre as mãos.....	51
<b>Figura 8</b> - Última nota da mão esquerda entre parêntese, pois na segunda vez a compositora pede para tocar oitava abaixo, e esta nota não existe no piano de 88 teclas.....	52
<b>Figura 9</b> – Da esquerda para a direita: Fonte A e Fonte C sem marcação de sistema. À direita minha edição crítica com a marcação de sistema.....	52
<b>Figura 10</b> – Exemplo de conjunto com <i>prime order</i> e vetor intervalar.....	69
<b>Figura 11</b> – Transcrição da série de dezessete notas presente no manuscrito de Dinorá de Carvalho. Acervo CDMC/CIDDIC.....	71
<b>Figura 12</b> – Clusters com figura de valor curto seguido a de valor longo: A) início da <i>Sonata n.1</i> (1974) para piano; B) Início do <i>Palhaço coxo no circo</i> (1966) para piano; C) Final do 1º comp. de <i>Ideti</i> para canto e piano (1970).....	72
<b>Figura 13</b> – Cluster com figura pontuada (agudo para grave): A) finalização do trecho que antecede a retomada do Allegro Brillhante da <i>Sonata n.1</i> ; B) finalização de frase de <i>Uai Ni-nim</i> (1973) para canto e piano.....	73
<b>Figura 14</b> – Primeira frase do Allegro brilhante.....	73
<b>Figura 15</b> – Conjuntos horizontais semelhantes.....	74

<b>Figura 16</b> – Separação das quatro vozes: conjuntos de cada voz e seus subconjuntos semelhantes.....	75
<b>Figura 17</b> – Paralelismos entre vozes.....	76
<b>Figura 18.</b> – Exemplo na Frase 1 da disposição das notas para comparação com a série.....	77
<b>Figura 19.</b> – As quatro frases iniciais separadas em vozes aguda e grave.....	78
<b>Figura 20</b> – Dados recolhidos das quatro frases iniciais para comparação com a série.....	79
<b>Figura 21</b> – Dados referentes a série de 17 notas.....	80
<b>Figura 22</b> – Acima, subdivisão da primeira frase e distribuição da dinâmica de acordo com a acentuação. Abaixo, gráfico com a mudança de níveis de intensidade, justificando o impulso do acento para os <i>crescendi</i> .....	81
<b>Figura 23</b> – Alternância entre mãos culminando em acordes. <i>Contrastes</i> , parte do piano.....	81
<b>Figura 24</b> – Alternância entre mãos culminando em acordes. <i>Sonata n. 1</i> .....	82
<b>Figura 25</b> – Cristalino com as três vozes separadas. Entre parêntese intervalos entre vozes.....	83
<b>Figura 26</b> – Paralelismos entre vozes no Cristalino.....	84
<b>Figura 27</b> – Conjuntos separados por vozes e por compasso.....	84
<b>Figura 28</b> – Seção que sucede o trecho da alternância entre as mãos, <i>Contrastes</i> parte do piano.....	85
<b>Figura 29</b> – Seção que sucede o trecho de alternância entre mãos, <i>Sonata n. 1</i> .....	85
<b>Figura 30</b> – Notas faltantes das séries das três vozes.....	86
<b>Figura 31</b> – Mapeamento da série na finalização do Cristalino. Em laranja, série T7 (B); as demais notas que antecedem o cluster (até a respiração) formam a série T0 (E).....	87
<b>Figura 32</b> – Processo de fragmentação rítmica para melhor visualização do conteúdo e direcionamento melódico. Uma das etapas para ‘formar o direcionamento e interpretação da obra’ .....	88
<b>Figura 33</b> – Edição crítica à esquerda. Edição de performance à direita, após o processo de fragmentação da figura. ....	89
<b>Figura 34</b> – Cadência do Cristalino. Acima, edição crítica. Abaixo, partitura interpretada.....	90
<b>Figura 35</b> – Edição crítica da última frase.....	91

<b>Figura 36</b> – Interpretação do trecho para uma distribuição da dinâmica.....	91
<b>Figura 37</b> – Última frase da seção A. O traço em vermelho delimita as transposições da série usadas na voz grave.....	92
<b>Figura 38</b> – Em vermelho as notas faltantes das transposições da série presentes na última frase da seção A.....	92
<b>Figura 39</b> – Gráfico das tessituras de cada parte da seção A.....	93
<b>Figura 40</b> – Semelhanças entre a série do manuscrito e o início da seção Tema B.....	94
<b>Figura 41</b> – Classificação dos conjuntos obtidos a partir do recorte da série.....	94
<b>Figura 42</b> – Comparação entre conjuntos (5-31), comparação entre sequências intervalares em verde (intervalos invertidos em amarelo). Na clave de fá, frequência do conjunto (3-5). Quebra dos intervalos de nona sinalizando cadência, em roxo.....	95
<b>Figura 43</b> – Período assimétrico e separação das frases; notas no quadrado vermelho pertencem ao mesmo perfil melódico; conjuntos de notas no quadrado azul representam o gesto ascendente que será desenvolvido na sentença.....	96
<b>Figura 44</b> – Sentença: separação da função de continuação e função cadencial. Em azul: gesto ascendente característico de a' e a''; em amarelo: o mesmo gesto transformado, não mais em grau conjunto, mas com o conjunto (3-10) com as notas si-ré-fá igual o início de a e a''. Última frase a'''.....	97
<b>Figura 45</b> – Âmbitos trabalhados no tema B.....	98
<b>Figura 46</b> – Relação de conjuntos por agrupamentos: a maioria são subconjuntos de 8-z15.....	99
<b>Figura 47</b> – Divisão da seção C: em amarelo repetição dos acordes.....	100
<b>Figura 48</b> – Âmbito trabalhado na seção C.....	101
<b>Figura 49</b> - Início do Scherzo.....	102
<b>Figura 50</b> - Quebra do padrão melódico: 1) por ataque oitavado em ambas as mãos; 2) por ataque de acorde.....	103
<b>Figura 51</b> – Primeira parte da seção A do Scherzo com mapeamento intervalar. Edição nossa.....	103
<b>Figura 52</b> – Exemplo de linha composta. Suíte I para violoncelo de J. S. Bach.....	104
<b>Figura 53</b> – Início do Scherzo com divisão de vozes e seu mapeamento intervalar. Edição nossa.....	104
<b>Figura 54</b> – Início do Scherzo, padrões intervalares 2 -1 e 3 -1.....	104
<b>Figura 55</b> – Recorrência do intervalo 1 na frase intermediária.....	105
<b>Figura 56</b> – Recorrência dos intervalos 2 - 1 e 3 – 1 na segunda frase.....	106

<b>Figura 57</b> – Recorrência do intervalo 1 na última frase antes do ritornelo.....	106
<b>Figura 58</b> – Comparação da primeira frase do Scherzo com o início do último período.....	107
<b>Figura 59</b> – Recorrência dos intervalos 2-1 e 3-1 no segmento do final da parte A do Scherzo.....	107
<b>Figura 60</b> – Comparação entre parte da quarta frase da seção Tema B e início do Scherzo.....	108
<b>Figura 61</b> – Semelhanças predominantemente rítmicas entre seção tema B e Scherzo..	109
<b>Figura 62</b> - Angústia (1963 - parte de uma suite). Caráter Misterioso - calmo e dinâmica <i>mf</i> .....	110
<b>Figura 63</b> - Tema e 11 variações (1967), compassos iniciais da sétima variação. Caráter Misterioso. Nesta o padrão da esquerda está mais elaborado e corresponde ao 'anguloso'.....	110
<b>Figura 64</b> – Âmbitos trabalhados na seção Scherzo.....	111
<b>Figura 65</b> – Início da transição entre Scherzo (D) e Cadência para mão esquerda (E).....	111
<b>Figura 66</b> – Semelhanças entre última frase da seção Tema B e início da Cadência para mão esquerda.....	112
<b>Figura 67</b> - Tema da fuga dentro da Cadência.....	113
<b>Figura 68</b> - Tessitura trabalhada na cadência lírica para mão esquerda.....	113
<b>Figura 69</b> – Comparação entre a cadência da seção A e a finalização do último episódio da Fuga.....	115
<b>Figura 70</b> – Extensão das tessituras da seção F- Fuga.....	115
<b>Figura 71</b> - Início do Dolente: em vermelho, série do tema B ornamentada.....	116
<b>Figura 72</b> - Pássaro triste.....	117
<b>Figura 73</b> - Dolente, tema B.....	117
<b>Figura 74</b> - Tessitura trabalhada na seção Dolente.....	118
<b>Figura 75</b> – Tessitura trabalhada na seção A’.....	118
<b>Figura 76</b> - Reexposição da seção B com inversão das mãos.....	119
<b>Figura 77</b> – Tessitura da seção Tema B’.....	120
<b>Figura 78</b> – Identificação da série na seção H-Coral. Em vermelho, repetições das classes de alturas na mesma organização da série; em azul, modificações encontradas.....	121
<b>Figura 79</b> – Tessitura da seção Coral.....	122
<b>Figura 80</b> – Relação de temas presentes em cada seção: em vermelho Seção A, em azul	

Tema B e em amarelo sujeito da Fuga.....	123
<b>Figura 81</b> – Exposição da forma sonata.....	127
<b>Figura 82</b> - Interpretação da forma na Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho.....	129
<b>Figura 83</b> - À esquerda Almeida Prado; à direita Maria Regina Luponi; embaixo José Flávio Varani.....	186
<b>Figura 84</b> - Programas de concerto: à esquerda Sylvia Maltese; à direita Roberto Tibiriçá.....	187
<b>Figura 85</b> - Programa de estreia da Fantasia Brasileira para piano e orquestra de Dinorá de Carvalho.....	188

## SUMÁRIO

<b>1.</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>17</b>
<b>2.</b>	<b>TEORIA DA FORMATIVIDADE.....</b>	<b>21</b>
<b>3.</b>	<b>BIOGRAFIA E CONTEXTO HISTÓRICO.....</b>	<b>25</b>
3.1.	Dinorá de Carvalho.....	25
3.2.	Dinorá De Carvalho no cenário musical feminino.....	27
3.3.	Década de 50.....	30
3.4.	Dinorá De Carvalho e o cenário musical a partir de 1950.....	31
3.5.	A projeção internacional da música brasileira na década de 60.....	32
3.6.	Críticas de jornais e as novidades musicais.....	35
3.7.	Críticas e artigos sobre a compositora e suas obras.....	35
<b>4.</b>	<b>EDIÇÃO CRÍTICA DA SONATA N.1 “QUEDAS DE IGUAÇÚ” DE DINORÁ DE CARVALHO.....</b>	<b>42</b>
4.1.	Metodologia.....	43
4.2.	O título da obra.....	46
4.3.	Divergências sobre caráter e andamento das seções.....	47
4.4.	Modificações diversas para facilitar a leitura.....	50
4.5.	Dinâmicas e articulações.....	53
4.6.	Erros de notas e ritmos.....	54
4.7.	Erros de oitavas.....	55
<b>5.</b>	<b>ANÁLISE PARA PERFORMANCE DA SONATA N. 1.....</b>	<b>57</b>
5.1.	Interpretação e performance.....	59
5.2.	Forma sonata.....	61
5.3.	Fraseologia.....	65
5.4.	Comparação com obras anteriores.....	66
5.5.	Textura.....	67
5.6.	Harmonia e melodia.....	69
<b>6.</b>	<b>A SONATA N.1 QUEDAS DE IGUAÇÚ.....</b>	<b>70</b>
6.1.	Análise da seção A.....	71
6.2.	Análise da seção Tema B.....	93
6.3.	Análise da seção C - Brillhante.....	99
6.4.	Análise da seção D – Scherzo.....	101
6.4.1.	Vivo-brilhante (tremolos).....	111

6.5.	Análise da seção E – Cadência para mão esquerda.....	112
6.6.	Análise da seção F – Fuga.....	114
6.6.1	“Coda em forma de cadência”.....	115
6.7.	Análise da seção G – Dolente.....	116
6.8.	Análise da seção A’.....	118
6.9	Análise da seção B’.....	119
6.10.	Análise da seção H – Coral.....	120
<b>7.</b>	<b>FORMA - SONATA N.1.....</b>	<b>123</b>
7.1.	Forma - seção A.....	124
7.2.	Forma - seção Tema B.....	125
7.3.	Forma - seção C – Brilhante.....	126
7.4.	Forma - seção D – Scherzo.....	126
7.5.	Forma - seção E – Cadência para mão esquerda.....	127
7.6.	Forma - seção F – Fuga.....	127
7.7.	Forma - seção G – Dolente.....	128
<b>8.</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>130</b>
<b>9.</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>133</b>
<b>9.1</b>	<b>REFERÊNCIAS (PARTITURAS E GRAVAÇÕES).....</b>	<b>138</b>
<b>10.</b>	<b>APÊNDICE 1- EDIÇÃO CRÍTICA.....</b>	<b>139</b>
<b>11.</b>	<b>APÊNDICE 2 – APARATO CRÍTICO.....</b>	<b>159</b>
<b>12.</b>	<b>APÊNDICE 3 – TABELA DAS TRANSPOSIÇÕES DA SÉRIE.....</b>	<b>165</b>
<b>13.</b>	<b>APÊNDICE 4 – EDIÇÃO DE PERFORMANCE.....</b>	<b>166</b>
<b>14.</b>	<b>ANEXO 1.....</b>	<b>186</b>
<b>15.</b>	<b>ANEXO 2.....</b>	<b>188</b>
<b>16.</b>	<b>ANEXO 3.....</b>	<b>189</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Dinorá de Carvalho (1895 – 1980) natural da cidade de Uberaba (Minas Gerais), foi uma pianista, compositora, professora e crítica de música que muito colaborou no cenário musical brasileiro. Sua atuação profissional foi desenvolvida em São Paulo, onde viveu durante a maior parte de sua vida.

Suas obras predominantemente possuem caráter nacionalista devido à influência de Mario de Andrade, Camargo Guarnieri, Villa-Lobos entre outros. Porém, desde a década de 60, observamos uma mudança gradual da compositora para o atonalismo, que já pode ser observada nas obras *Contrastes* (1966) para piano e orquestra, *Salmo XXII – O Bom Pastor* (1970) para barítono e conjunto camerístico, e em várias canções para voz e piano, tais como *Ideti (a menina preta que buscava a Deus)* (1970), *Água que passa* (1972), *O ar* (1972), *O fogo* (1972) e a *Sonata n.1* (1974).

A sobreposição de elementos musicais, o uso de clusters e o emprego de acordes triádicos sobrepostos ou sem função tonal são alguns procedimentos observados em suas obras. No entanto, apesar da compositora se renovar quanto ao estilo composicional, observamos na *Sonata n.1* a ausência de notações para direcionar o intérprete na execução da obra; referimo-nos à ausência de indicações de caráter e andamento, dinâmicas, articulações e à escritura parcialmente sem barras de compasso. Diante da ausência destas ‘referências’, levantamos as seguintes questões: como um performer, que gostaria de executar esta obra, resolveria tais questões? Como ele se guiaria para direcionar a música de forma coerente e musical?

O pouco conhecimento e disseminação da obra e do estilo da compositora podem ser grandes obstáculos. O fato de ser uma peça atonal e a ausência de referências bibliográficas que discorram e exemplifiquem sobre influências de outros compositores nas obras de Dinorá de Carvalho dificultam ainda mais o planejamento performático da obra.

Assim, organizamos nossa pesquisa da seguinte forma: uma abordagem inicial sobre a Teoria da Formatividade de Pareyson, que fundamenta cada uma das etapas percorridas como parte do processo, ou do planejamento, para a performance musical da obra, com o objetivo de interpretar seu conteúdo para que na execução da mesma seja possível transmitir a música de

maneira musical e expressiva, aproximando-se do que provavelmente seria a intenção da compositora<sup>1</sup>.

Assim sendo, notamos a necessidade de discutir o ponto de vista empregado dentro das oposições: fidelidade ao compositor x liberdade de interpretação; interpretação historicamente orientada x análise para interpretação. Assim, iniciamos nossa dissertação com o capítulo referente à Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, uma teoria estética que discorre o processo formativo da arte, ou seja, as possíveis etapas a serem consideradas para o fazer artístico, o processo percorrido para chegar a uma forma, a um resultado, a uma conclusão. Assim, seu principal foco é o fazer arte, o processo do artista e seu relacionamento com a obra, para que ela se torne uma forma, e a recepção e apreciação da arte. Além da reflexão sobre a importância de cada uma das etapas, procuramos justificar a importância de cada capítulo desta dissertação de acordo com os conceitos apresentados por Pareyson em sua teoria.

No terceiro capítulo, discorreremos uma breve biografia de Dinorá de Carvalho destacando sua contribuição ao cenário musical feminino e sua atuação profissional a partir da década de 50. Este capítulo foi desenvolvido predominantemente a partir de documentos do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP), no qual consultamos recortes de jornais, cartas, programas de concerto, críticas, diplomas, prêmios, entre outros, que foram de fundamental importância para contextualizar a atuação profissional de Dinorá de Carvalho no cenário musical brasileiro. Além disso, observamos uma significativa mudança de estilo composicional nas obras escritas por Dinorá de Carvalho a partir da década de 60, do tonalismo com dissonâncias para o atonalismo, o que nos fez questionar: o que a motivou a mudar? Por que houve esta mudança? Assim, discorreremos sobre possíveis influências.

No quarto capítulo incluímos uma edição crítica da *Sonata n.1*, pois havia muitas divergências entre o manuscrito utilizado pela pianista e dedicatária da obra, Isis Moreira, escrito em 1974, e a 1ª edição de 1977, feita pela Arthur Napoleão, o que dificultaria a referência da partitura na análise. Uma das principais divergências que nos motivou a realizar esta edição crítica foi em relação às marcações de oitava abaixo: em algumas partes da *Sonata n.1*, em especial na partitura editada, há indicação de notas abaixo do lá0 (tecla mais grave de um piano convencional de 88 teclas), e que no manuscrito estas marcações nem sempre existem ou estão rasuradas. Este tipo de divergência sugeria a interpretação exclusivamente em um piano com

---

<sup>1</sup> Entendemos que 'intenção da compositora' é algo relativo a uma das várias possibilidades interpretativas de materiais de época, bem como da análise da obra, quando não há relatos precisos por parte da compositora. Esta afirmação se fundamenta com a Teoria da Formatividade, que afirma que o processo interpretativo é uma busca, por parte do executante, da intenção do autor. Discorreremos no primeiro capítulo como isto é possível.

notas mais graves, o que nunca ocorreu de acordo com nossa pesquisa, inclusive a estreia e a única gravação da peça foram feitas em pianos de 88 teclas. Outras várias divergências foram identificadas, em relação a andamento, caráter, ritmos, notas, dinâmicas, articulações entre outros.

Com base nos conceitos de Grier (1999) e Figueiredo (2014), desenvolvemos os argumentos e justificativas para as decisões tomadas. Foram consultadas também a primeira gravação da sonata, realizada pela pianista Isis Moreira em 1975, uma carta sobre a *Sonata n.1* datilografada pela Dinorá de Carvalho (CARVALHO D, 1975?), críticas e artigos de jornais e o programa de concerto da estreia da obra.

No quinto capítulo desenvolvemos o ponto central de nossa pesquisa: a análise visando a performance da obra. Além de todas as informações obtidas nos capítulos anteriores, a análise dos elementos constituintes da obra, bem como a comparação da escritura da compositora com outras obras, será de fundamental importância para as decisões interpretativas. A partir dos resultados obtidos faremos uma edição interpretativa evidenciando, de forma escrita, nossa interpretação da obra.

A abordagem principal de nossa análise é a análise tradicional segundo os conceitos de Cook (1987), na qual o levantamento de informações relacionadas à organização melódica, harmônica, textural, rítmica e a comparação com obras anteriores são essenciais. Em relação à forma, abordaremos conceitos da forma sonata, suas vertentes do séc. XIX e a comparação com a forma da *Sonata n.1* de Dinorá de Carvalho, com base principalmente em Rosen (1988) e Caplin (1998), e como a identificação da estrutura da peça pode auxiliar na execução e interpretação desta obra em questão. Nas questões harmônicas e melódicas adotamos as terminologias de Forte (1973) para intervalos e conjuntos e as leis da harmonia atonal de Straus (2005). Em relação à textura, empregamos as classificações de Berry (1987), e conceitos de Kostka (2006) e Lester(2005). Por fim, a comparação com obras da compositora anteriores à *Sonata n.1* possibilitará notar semelhanças entre algumas passagens e como a compositora as concebeu em outras obras em relação a diversos parâmetros, como dinâmica, articulação e andamento. Esta comparação possibilita a interpretação de uma linguagem própria da compositora e que, possivelmente está subentendida em certas passagens da *Sonata n.1*.

No sexto capítulo analisamos cada seção da Sonata n.1, e comparamos as semelhanças e contrastes entre elas, com a finalidade de traçar um direcionamento musical coerente e evidenciar relações formais, da qual discorreremos no subcapítulo referente à forma e sua possível conexão com a tradição da forma sonata.

Para melhor apontar as decisões performáticas da obra com base na análise, desenvolvemos uma edição prática que ilustra a nossa interpretação e que permite visualizar uma possibilidade interpretativa de como direcionar e executar a obra, pois como apontamos anteriormente, a peça em questão é atonal e possui poucas indicações de dinâmica e articulações, além de raramente ser executada nas salas de concerto.

No último capítulo discutiremos os resultados de nossa pesquisa e as contribuições de cada uma das etapas para o processo de planejamento da performance.

## 2. TEORIA DA FORMATIVIDADE

A teoria da formatividade foi desenvolvida no período pós-guerra: possui fundo hermenêutico e existencialista com base na teoria de Heidegger, pois é uma teoria em que o ser humano é ativo nas escolhas, na interpretação e principalmente na formação da obra de arte. Ou seja, o processo pelo qual o ser humano elabora, ou nos termos de Pareyson, cria, inventa, para chegar ao resultado final é o objeto de estudo da teoria.

De acordo com Pareyson, a teoria da formatividade emergiu da necessidade da reflexão do processo formativo:

De um lado a necessidade de se destacar, na arte, o aspecto técnico e fabril, demasiadamente negligenciado por Croce, conservando todavia os traços característicos específicos da artisticidade; e aqui as observações de Poe, Flaubert, Valéry, Stravinski e muitos outros semelhantes, eram um estímulo para estudar o caráter compositivo e construtivo, calculado e improvisador ao mesmo tempo, da atividade artística. E, de outro lado, a necessidade de estudar a vida das formas em quem analisou com mais agudeza, na atividade artística e também na natureza, seu nascimento e crescimento, seu amadurecimento e fecundidade. (PAREYSON, 1993, p. 9).

Pareyson equivale em significado os termos 'formar' e 'fazer', assim:

O conceito central é o de formatividade, entendida esta como a união inseparável de produção e invenção. 'Formar' significa aqui 'fazer' inventando ao mesmo tempo 'o modo de fazer', ou seja, 'realizar' só procedendo por ensaio em direção ao resultado e produzindo deste modo obras que são 'formas'. (PAREYSON, p. 12-13)

Em sua discussão sobre as características da 'forma', Pareyson enfatiza a independência e autonomia da obra em relação ao seu autor, e a caracteriza como um "organismo que goza de vida própria", possui uma "totalidade irrepitível em sua singularidade [...] fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo cerrando um infinito" discorre sobre o seu caráter dinâmico:

O caráter dinâmico da forma, é essencial ser a resultante de um "processo" de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso. (PAREYSON, 1993, p. 10)

Assim, Pareyson relaciona o processo formativo com todo o tipo de fazer arte, seja na composição de uma obra ou na sua interpretação, crítica, performance, recepção e apreciação.

Resumidamente a 'forma formada' possui todas as características e conteúdos de sua formação, pois foi o processo formativo que a gerou, e assim que ela existe como 'forma

formada', concluída, há uma independência de quem a gerou. Sua vida própria está relacionada às diversas possibilidades interpretativas nas variadas perspectivas apresentadas no parágrafo anterior e, ao fato de que ela não se resume a um conjunto de regras prescritas, calculadas minuciosamente a que o resultado seja inevitavelmente o mesmo se repetido. Silva (2013) corrobora à estas características do caráter formativo: "Procura-se demonstrar que quando uma obra não é pensada, relacionada, discutida, ela deixa de ser obra." (SILVA, 2013, p. 20-21).

Para Pareyson este processo formativo possui "caráter 'tentativo' ou experimental da obra artística e a organização como intrínseca ao próprio 'resultado'" (PAREYSON, p. 10). Porém este caráter tentativo não é aleatório: o autor ressalva que o conhecimento prévio do indivíduo, técnicas, contexto histórico, insights, entre outros fazem parte deste processo formativo como formas formantes, que possuem a flexibilidade de serem escolhidas ou não pelo intérprete, dependendo sempre da projeção que este o faz da forma formada e das tentativas bem sucedidas das ferramentas empregadas.

Antes de entrarmos na importância de cada um dos tópicos citados, como nossa pesquisa trata-se de uma análise como um processo de planejamento da performance da *Sonata n.1* de Dinorá de Carvalho, vale ressaltar a relação intérprete - obra:

A interpretação é um 'encontro', no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, o qual, pelo contrário, consiste em desencadear um habilíssimo esforço de inventiva originalidade, e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as (PAREYSON, 1993, p. 182).

Ainda sobre o intérprete, Pareyson expõe:

Com efeito, em toda operação humana sempre está presente o sentimento que, vendo bem as coisas, não é senão o caráter de envolvimento pessoal que o próprio atuar humano enquanto tal possui. A pessoa individual que opera é sempre toda envolvida no seu agir, e, portanto, o resultado não lhe é indiferente. Antes pelo contrário, ela reage ao andamento da operação que, por isso mesmo, adquire um colorido sentimental, e culmina em obras que levam sempre como traço inconfundível a expressão da vida sentimental do seu autor, quer se trate de obras práticas ou de pensamento ou de arte (PAREYSON, 1993, p. 40).

Entendemos que para Pareyson as interpretações serão únicas pelo envolvimento pessoal de cada intérprete, bem como sua experiência de vida, sua formação e seus sentimentos com o fazer. Sendo assim, todas as questões acima expostas são aplicáveis a performance musical, como um passo anterior à execução da obra.

Ao nosso ver, entendemos que Pareyson expõe três etapas da interpretação, na qual a primeira consiste na busca por entender a obra a ser interpretada:

O interpretante não se contenta em ter captado um aspecto da forma, ou a forma em um só dos seus aspectos, e procura outros aspectos que o confirmem, ou o corrijam ou substituam a interpretação que julgou poder dar, e para fazê-lo se coloca em um novo ‘ponto de vista’, escolhendo-o com um cuidado cheio de afincos e criatividade, inspirando-se no caráter que já viu na forma, e adota novos modos de ver, que lhe pareçam mais adequados a revelar a forma tal qual ela ‘é’, e não apenas como parece, e assim possui novos elementos, capta novos segredos, capta novos aspectos, e integra, aprofunda, amplia e aperfeiçoa a sua primeira interpretação. (PAREYSON, 1993, p. 180)

Nessa primeira etapa, todas as informações obtidas sobre a obra serão relevantes para sua interpretação, começaremos expondo a relevância dos antecedentes da obra.

Para Pareyson a obra é completa em si mesma, e “os antecedentes da obra e as circunstâncias de sua produção, uma vez que tenham sido iluminados pela obra, servem muito bem para preparar e garantir um maior conhecimento e penetração de seu valor artístico” (PAREYSON, 1993, p. 98). Isso significa que a obra já contém todas as informações que nós, como intérpretes, precisamos buscar exteriormente porque a obra reclama, instiga pelo esclarecimento desta pesquisa para a informação que ela já contém. Pareyson explica:

Ora, a oportunidade dessa atitude que, para compreender a obra, se serve de seus antecedentes apenas enquanto estes são por sua vez iluminados pela obra, se baseia precisamente no fato de se tratar de relações, digamos assim, dialéticas, no sentido de que a obra remete ao processo de sua formação só enquanto este lhe é intrínseco, pois sua independência é a totalidade do processo quando chega a seu termo. Só assim os antecedentes documentados ou documentáveis, feitos objetos de uma opção que os discrimina à luz da obra, são resgatados de sua consistência meramente documentária e revestidos de seu original valor artístico; só assim a consideração genética, sempre exposta ao perigo de misturar à contemplação da obra circunstâncias que lhe são estranhas, se identifica com a consideração dinâmica, a única capaz de lhe apreciar devidamente a perfeição. (PAREYSON, 1993, p. 99)

Em nossa pesquisa, adotamos como antecedentes da obra os diversos documentos de época relacionados a *Sonata n.1*: recortes de jornais, programas de concerto, cartas, partituras, gravações, levantamento do contexto histórico, político e musical da época, entre outros que ‘iluminaram’ o nosso conhecimento da obra.

A segunda etapa da interpretação está relacionada à contemplação do resultado obtido, a uma conclusão:

A interpretação é repouso e pausa; é a tranquilidade do encontro e do sucesso, é a pausa da posse e da gratificação. Este é o ponto culminante da interpretação, o momento em que pode dizer: "Eis o sentido, eis aí o verdadeiro sentido da coisa"; o momento em que a coisa não é mais apenas proposta, apelo, chamamento, e o interpretante não é mais pergunta, interrogação, busca, mas o movimento se quedou sossegado no encontro, e a busca teve bom sucesso, e a pergunta obteve resposta. (PAREYSON, 1993, p. 183).

Entendemos que para Pareyson todo o movimento de busca culmina na contemplação da obra, que o movimento interpretativo no qual interpretante é provocado, instigado pela obra encontra um breve fim com a conclusão da primeira etapa. Porém, de acordo com Pareyson é apenas uma pausa, logo entra a terceira etapa que é o recomeçar a busca:

No entanto esse repouso é apenas uma pausa, esta parada é apenas um intervalo. Logo o movimento recomeça: novos aspectos se oferecem, impõem-se novos pontos de vista, põe-se novas perguntas e surge o desejo de melhorar, de integrar, de aprofundar (PAREYSON, 2013, p. 183).

Para Pareyson a obra de arte é inesgotável, “como forma ela encerra um processo e inaugura novos por ser, ao mesmo tempo, acabamento de uma formação e estímulo de transformações” (PAREYSON, 1993, p. 94).

Colocados os aspectos interpretativos de Pareyson, podemos dizer que o processo de construção de uma performance passa pelas mesmas etapas, pois o intérprete busca dados que contribuam para melhor interpretar a obra, seja pelo estilo da época, informações sobre o compositor, possíveis influências, contexto histórico, político, entre tantos outros que culminam em uma interpretação, e não contente sempre busca por mais informações (ou ainda mais destas informações começam a aparecer à medida que o performer estuda e identifica correspondências musicais com os dados levantados por sua pesquisa).

Em relação à execução, Pareyson argumenta:

O executante interpreta para o público: ele se acha por isso singularmente' estimulado a maior penetração e revelação da obra, porque deve fazer a obra produzir um efeito não apenas sobre si mesmo, mas também sobre os outros, e deve aumentar-lhe a evidência estética para orientar e facilitar a execução que o espectador ou o ouvinte deve dar-lhe por sua própria conta. (PAREYSON, 1993, p. 253).

Assim exposta a teoria da formatividade e a relevância das etapas para o processo formativo da obra em qualquer possibilidade de interação com esta (composição, performance, recepção, crítica, entre outros), adotaremos os procedimentos apresentados para organizar os capítulos da presente dissertação, como fundamentação teórica que justifica cada etapa do processo formativo em que enfatizaremos a relevância da análise para a performance musical.

### 3. BIOGRAFIA E CONTEXTO HISTÓRICO

A Teoria da Formatividade justifica o conhecimento biográfico do autor da obra de arte no tópico ‘A obra de arte e a pessoa do autor: biografia e poesia’, no qual Pareyson define a relação autor e obra como:

A obra é a própria pessoa do artista que se tornou toda objeto físico, sem negar, naturalmente, a transcendência entre a obra, agora dotada de existência própria, e a pessoa, que continua a agir com sua autônoma atividade, ainda que nutrida pela própria realidade da obra independente. (PAREYSON, 1993, p. 99)

Pareyson enfatiza que o autor e a obra são formas independentes, mas que podem revelar-se um no outro, e que nenhuma atitude extrema por parte da pessoa interpretante da obra pode ser saudável para a interpretação da obra de arte: não ignorar completamente a biografia do autor, nem justificar a obra apenas pelos atos do autor. Muito pelo contrário, a biografia pode contribuir, não exclusiva mas complementarmente, ao entendimento e interpretação da obra:

A pessoa é por sua vez uma obra em contínuo crescimento e consolidação, quer porque a pessoa, por se alimentar de suas próprias obras, assim nelas se transfunde no ato em que lhes dá vida, de sorte que a compreensão de um estilo é facilitada caso se consiga captá-lo no estado seminal, recuperando o ponto em que a espiritualidade do autor se torna energia formante e modo de formar. É claro que, nesse caso, pretender compreender a obra partindo da biografia só tem sentido se antes se iluminou a biografia com as obras. O que prevalece, certamente, é a obra, pois se trata, precisamente, de contemplá-la e avaliá-la e compreendê-la como obra de arte; mas seria absurdo renunciar aos subsídios que para tal escopo a biografia pode oferecer, quando adequadamente interpretada. (PAREYSON, p. 100-101, 1993).

Desta forma, pretendemos com o capítulo biográfico de Dinorá de Carvalho discorrer eventos relevantes para a nossa pesquisa que possam, de forma complementar à análise da *Sonata n. 1*, preencher a lacuna sobre as possíveis influências que contribuíram para a mudança de estilo da compositora e que podem se relacionar à *Sonata n. 1*.

#### 3.1. Dinorá de Carvalho

Dinorah Gontijo de Carvalho Muricy (1895-1980), mais conhecida pelo nome artístico Dinorá de Carvalho, nasceu em Uberaba – MG e mudou-se com a família para São Paulo ainda criança, onde atuou profissionalmente durante sua vida. Foi compositora, regente, pianista,

professora<sup>2</sup> e crítica musical de grande relevância para a sua época. Sua atuação no cenário musical do século XX abriu espaço para outras várias mulheres musicistas.

A maior parte das informações biográficas referente as divergências de datas e idades que a compositora tinha em cada evento, como a idade em que compôs sua primeira peça para piano, ou a própria data de nascimento em que há muitas divergências nas biografias publicadas, estão esclarecidas na dissertação de mestrado *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa* de Flávio de Carvalho (1996).

O foco principal deste capítulo é a atuação da compositora a partir da década de 50, da qual discorreremos sobre o contexto histórico e musical vivido pela compositora, sua atuação profissional como crítica e compositora, e a mudança para o atonalismo presente nas duas últimas décadas de vida. Também discorreremos eventos pontuais que antecedem este período e que contribuem significativamente para a presente pesquisa<sup>3</sup>.

O início da carreira de compositora de Dinorá de Carvalho é marcado após seu retorno da Europa (1924)<sup>4</sup>, com a apresentação da obra *Sertaneja* para quarteto de cordas, na ocasião assistida por Mario de Andrade, ex-colega do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que a incentivou a compor.

Antes deste evento é importante ressaltar que a compositora já havia composto peças para piano e facilmente improvisava nos ‘bis’ dos seus recitais, mas isso era numa época em que ela se dedicava à carreira de pianista, inclusive a bolsa de estudos que lhe foi concedida para estudar em Paris (1921 a 1924) foi apenas para os estudos de piano, embora durante esse período na França compôs uma peça para piano intitulada *Reverie* (1923).

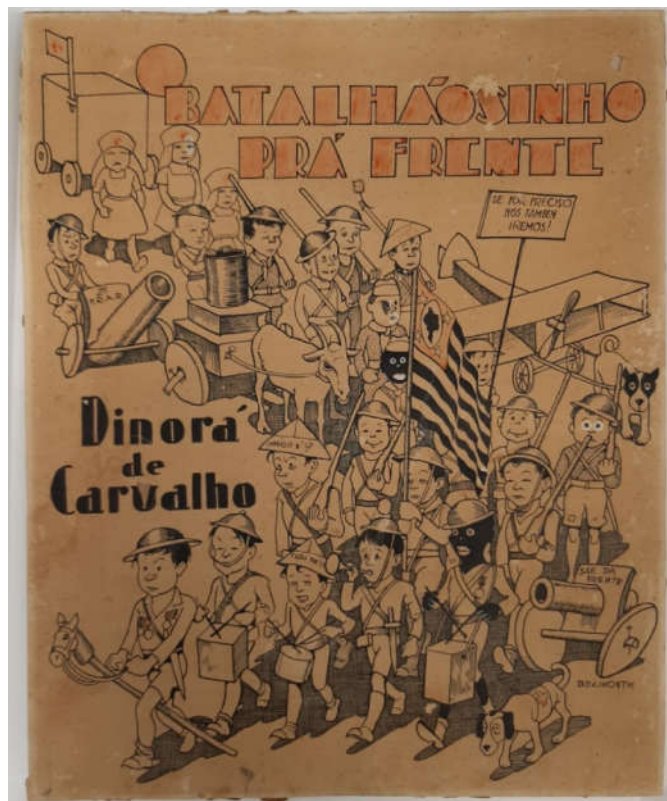
A peça *Soldadinhos* (1929) é uma peça curiosa, pois recebeu um pôster feito por Belmonte, intitulado *Batalhãozinho para a frente* e possui o nome da compositora na capa (NOTICIÁRIO FEMININO, [194-]). Este pôster faz várias referências à Revolução de 1932, o que pode representar um posicionamento político da compositora na época.

---

<sup>2</sup> Destacam-se entre seus alunos Sylvia Maltêse; Maria Lúcia Pascoal; Almeida Prado; Flávio Varani; Maria Regina Luponi; Roberto Tibiriçá. No ANEXO 1 podem ser visualizados recortes de jornais e programas de concertos destes alunos.

<sup>3</sup> Para mais informações biográficas, consultar a dissertação “Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa” de Flávio de Carvalho, 1996.

<sup>4</sup> Carvalho F, p. 8, 1996.



**Fig. 1** – Pôster *O Batalhãozinho pra frente* de Belmonte.

Há a possibilidade de ter sido uma peça pensada para Revolução de 1932, um indício disso é uma homenagem que a compositora recebeu a “medalha comemorativa da ‘Revolução de 1932’ pelos seus serviços” (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1977). Esta medalha foi concedida apenas aos que “tomaram parte, tanto na linha de frente como na retaguarda, na Revolução de 9 de Julho de 1932, ao lado do Exército Constitucionalista”<sup>5</sup>. Há várias referências em jornais sobre esta composição, principalmente por ter sido uma das primeiras obras da compositora executada por Guiomar Novaes (MARISE, 1955).

### 3.2 Dinorá de Carvalho no cenário musical feminino

Dinorá de Carvalho foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Música, criou e dirigiu a Orquestra Feminina de São Paulo, primeira do gênero na América do Sul, foi a primeira mulher a reger no Teatro Municipal de São Paulo (1939) (HONRA AO MÉRITO, 1970), sendo considerada a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil. Dinorá também recebeu vários prêmios por suas obras:

<sup>5</sup> Resolução - ALESP nº 330, de 25/06/1962.

Concursos promovidos pelo Dep. Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo: Peças premiadas: Corais: a) 'Procissão de Cinzas em Pernambuco'; b) 'Caramurus da Bahia'. Peças sinfônicas: 'Festa na Vila'. Ballet: 'Girassol Ambicioso' – Prêmio 'C. Rosato' – Museu de Arte Assis Chateaubriand'. Recebeu 9 prêmios: Medalhas, Diplomas da APCA. (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1977).

Não sabemos exatamente quando foi fundada a Orquestra Feminina de São Paulo, mas os primeiros recortes de jornais que temos referentes a ela datam de 1940:

Pode, pois, S. Paulo agora dizer que conta com uma bela orquestra 'sui generis'. Se não nos permite afirmar que ela representa uma realização orquestral impecável, é, no gênero, atualmente, a única à altura de causar sincera admiração, em todo o Brasil, a quem está familiarizado com a arte de Papi. E já isto representa uma glória para a nossa soberba Piratininga. Testifica o esforço, sob todos os pontos de vista elogiável, de elementos femininos voltados para a arte, como a mostrar-nos que nem tudo está sacrificado impiedosamente pelo materialismo avassalante. A Arte, eternizadora da beleza perceptível, e perscrutável, nesse formoso conjunto desponta para mostrar ao homem moderno que a Mulher, edificadora da vida, ainda está, assim como neste em todos os domínios da Idealidade, para elevá-lo às mais puras manifestações do Belo. (ORQUESTRA FEMININA, 1940)

Há outro recorte, no mesmo ano, de divulgação do concerto da orquestra em Campinas, sob patrocínio da Instrução Artística do Brasil:

Não medindo sacrifícios para corresponder à expectativa de seus associados, a I. A. B. vai trazer a Campinas a brilhante orquestra feminina de São Paulo, dirigida pela festejada pianista e regente Dinorah Carvalho, nome que se destaca como legítimo expoente no cenário artístico brasileiro. Esse conjunto, organizado com um admirável sendo de arte, constitui uma bela realização cultural e o seu prestígio solidificou-se tanto em São Paulo como no Rio, através de magníficos concertos, que mereceram da crítica as referências mais elogiáveis. Na execução de programas de grande responsabilidade, a orquestra tem-se conduzido com maestria, se impondo à admiração de plateias cultas e exigentes. (ORCHESTRA FEMININA, 1940).



**Fig. 2** – Orquestra Feminina de São Paulo fundada e dirigida por Dinorá de Carvalho na década de 30. Acervo MIS-SP.

Há ainda outros recortes sobre esta orquestra, discorrendo sobre suas apresentações, dificuldades encontradas (como falta de patrocínio e dificuldade em encontrar mulheres contrabaixistas) e concertos concedidos a causas nobres, como é o caso do último recorte que encontramos referente à orquestra:

Você sabia... que Dinorah de Carvalho, tendo organizado e regido uma formidável orquestra feminina, alcançando êxito retumbante no Teatro Municipal, vai novamente apresentar-se com a batuta, num espetáculo artístico e grandioso que vem sendo preparado em benefício da Campanha de Combate ao Câncer? (ANTONIA, 1948).

Pelas datas, pode-se dizer que esta orquestra atuou por pelo menos dez anos, e foi um marco pelo fato de ser constituída apenas por membros femininos, inclusive a regente que era a própria Dinorá de Carvalho. Existem outros registros de bandas e orquestras femininas fundadas antes da de Dinorá de Carvalho, como a Orquestra Feminina de Alagoas fundada em 1926, ou ainda a banda feminina do Instituto Anália Franco, inclusive citada em um dos recortes do Acervo MIS-SP:

Ao vermos a orquestra da compositora patricia Dinorá de Carvalho, composta inteiramente de elementos femininos, reportamo-nos irresistivelmente às imediações de um decênio atrás, e pusemo-nos a recordar os repetidos e originais sucessos conquistados pela banda de música do Instituto Anália Franco, banda completa, com todos os instrumentos, trombone, saxofone, o bombo inclusive, e que percorria várias partes do Estado do Rio. Valença muitas e muitas vezes viveu instantes de arte maravilhosos com essa banda singular, e que por sinal assumiu, por algum tempo, caráter profissional. (ORQUESTRA FEMININA, 1940).

Porém, em todos os casos que antecedem a Orquestra Feminina de São Paulo, as orquestras não eram regidas por mulheres.

### 3.3. Década de 50

A partir da década de 50 encontramos muitos recortes de jornais referentes à atuação feminina no cenário musical brasileiro, principalmente ao crescente número de compositoras, onde não só a Dinorá de Carvalho é mencionada, mas várias outras. Alguns recortes também mencionam as dificuldades e a projeção de cada uma delas. Como a principal fonte de pesquisa foi o Acervo Dinorá de Carvalho do MIS-SP, obviamente os recortes mencionam a compositora e suas realizações.

Destacaremos, a seguir, alguns trechos relevantes sobre a atuação feminina na composição musical:

A vocação musical da mulher tem-se feito sentir mais no campo da interpretação do que no da criação. [...] A dificuldade surgiria se, ao lado das escritoras e poetisas, tentássemos enumerar as mulheres compositoras. [...] Devido a essa escassez de autores femininos é que lemos com surpresa e prazer a notícia de haver-se realizado no ano findo, em Basilea (Suíça), o Primeiro Concurso Internacional de Compositoras de Música, sob a direção da cantora Loni Neuenschwander. [...] Graças ao estímulo dos concursos, novos valores se venham a revelar na Europa e em outros continentes, demonstrando que a capacidade feminina sente-se também a vontade no setor da criação musical, e não somente no da interpretação. [...] E como a mulher brasileira em nada é inferior à de outras plagas, podem-se esperar novas revelações, desde que se lhe ofereçam oportunidades, como concursos ou manifestações equivalentes. (MULHERES, 1951).

Em 1955 foi publicado um artigo no jornal Correio Paulistano que destaca algumas referências bibliográficas estrangeiras que na época já constavam a biografia de Dinorá de Carvalho, são elas:

Storia dela Musica nel Brasile, de Vicenzo Cervicchiaro, Milão (1926); The Music of Brazil, de Albert Luper, Washington (1944); The Music of Latin America, de Nicolas Slonimsky, Nova York (1954); Historia de la Musica Europea y Americana, de Carvajal Quesada, Buenos Aires (1944); Historia da Evolução Musical, de Moreira de Sá, Porto (1925); Dicionario de la Musica, de A. Della Corte y G. M. Gatti. (MARISE, 1955).

Ainda a autora do artigo de 1955 afirma: “Limito-me citar os estrangeiros porque seria um nunca acabar se fosse enumerar os nacionais que exaltam seu valor” (MARISE, 1955).

Destacamos um artigo de 1962, que discorre sobre as dificuldades encontradas por mulheres brasileiras que se dedicam à composição musical, e exemplifica com a trajetória de Dagmar Leme, Lina Pires de Campos, Marisa Tupinambá, Clorinda Rosato e Dinorá de Carvalho:

A Atividade da mulher, no domínio da composição, tem sido por amor e dedicação, porque nada foi feito no sentido de incentivá-la a prosseguir. Ao contrário, não há interesse oficial pelo que ela faz, daí a retração que existe e o pouco aparecimento de nomes femininos em programas de apresentações de composição. [...] Dinorá de Carvalho, a primeira mulher a fazer parte da Academia Brasileira de Música e premiada ultimamente pelo seu trabalho ‘Suite Brasileira para violoncelo e piano’, poderia, entretanto, apontar mais dezenas de nomes de mulheres que se projetaram no cenário musical, através de suas composições, apesar dos obstáculos com que deparam. (SOARES, 1962).

Ao final do artigo, Dinorá de Carvalho é lembrada como “a mestra e decana das compositoras paulistas, Dinorá de Carvalho, a mulher que abriu caminho para que outras seguindo sua trilha, se impusessem no campo da composição” (SOARES, 1962).

### 3.4 Dinorá de Carvalho e o cenário musical a partir de 1950

O cenário musical brasileiro da década de 50 é marcado pela discussão sobre a música dodecafônica em oposição ao movimento nacionalista. Essa discussão é evidenciada por artigos de jornais, principalmente a partir da Carta Aberta de Camargo Guarnieri, publicada em 1950, em que o compositor repudia o dodecafonismo como sendo anti-nacionalista. Esta discussão percorre a década de 50 inteira com artigos de grandes nomes do meio musical brasileiro, como Guerra Peixe, Claudio Santoro, Eunice Catunda, entre outros. Em nossa busca, todos os resultados encontrados na Hemeroteca Digital demonstram grande resistência por parte dos compositores em aceitar a música dodecafônica como uma possibilidade composicional.

Dinorá de Carvalho escreveu um artigo sobre a música dodecafônica em 1950, o qual ela inicia amenizando a repercussão negativa da carta aberta de Guarnieri, mas explicita que “a música em todas as suas manifestações deve evoluir sem cessar” e que há uma busca, por parte dos novos compositores, de “um novo tratamento de concepções harmônicas, cores, timbres e ritmos”. A compositora propõe, para melhor entendimento do dodecafonismo, estudá-lo a partir das “obras dos mestres da escola dodecafônica: Schoenberg, Dallapiccola, Anton Weber e

outros”. O artigo aparentemente teria uma segunda parte publicada posteriormente, mas não consta nos recortes do Acervo MIS-SP, e também não o encontramos nos acervos digitais. Mesmo assim, o artigo mostra a abertura que a compositora apresentava para as novas tendências.

Na década de 50 encontramos poucos recortes referentes a apresentações de obras da compositora, com menção a *Acalanto* para canto e piano (1951) e a estreia da *Fantasia*<sup>6</sup> para piano e orquestra (1953), o que não significa que não há peças produzidas neste período, pois no catálogo de obras da compositora presente no CDMC da Unicamp constam várias obras compostas durante esta década, inclusive dois ballets.

O que mais encontramos de atuação profissional da compositora foram críticas musicais feitas por ela sobre repertórios diversos a partir do período barroco e, predominantemente peças para piano e/ou orquestra. Dentre as 22 críticas encontradas no MIS-SP, oito são referentes a músicas contemporâneas, destas três em primeira audição brasileira. Observamos que duas são de repertórios brasileiros (C. Guarnieri), duas argentinas (A. Ginastera e Pedro Saenz), uma de repertório brasileiro e argentino, e quatro de outros países (Europa, Rússia e E.U.A.). Estas críticas são direcionadas tanto às composições quanto aos intérpretes, de maneira acessível ao público leigo, sem muitos detalhes das composições, no máximo evidenciando os pontos fortes da música, como o contraponto, a harmonia, as cores e contrastes entre outros.

### 3.5 A projeção internacional da música brasileira na década de 60

Em 1960, Dinorá de Carvalho retorna da sua “Missão Cultural” na Europa, sob patrocínio do Ministério de Educação e Cultura, em que a compositora se apresentou na Itália, França e Áustria com o intuito de divulgar a produção musical brasileira, em especial as suas obras. “Foi homenageada por seus alunos e por admiradores de sua arte, sendo-lhe ofertado o seu busto<sup>7</sup>, de autoria da escultora Delma Amerize obra esta premiada na Exposição de Belas Artes da Galeria Prestes Maia de São Paulo” (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1977).

---

<sup>6</sup> Na partitura manuscrita consta o nome *Fantasia* para piano e orquestra. No entanto, encontramos o programa de estreia da obra, no acervo MIS-SP, intitulado *Fantasia Brasileira* para piano e orquestra, como consta no ANEXO 2. Pelas datas trata-se da mesma obra.

<sup>7</sup> Atualmente este busto está exposto na Sala Dinorah de Carvalho, sala esta inaugurada em 2002, anexa ao Theatro São Pedro.



**Fig. 3** – Busto de Dinorá de Carvalho, feito por Delma Amerize, atualmente exposto na sala Dinorah de Carvalho do Theatro São Pedro.

Na ocasião de seu retorno, a compositora cedeu uma entrevista expondo a falta de projeção da música brasileira na Europa:

Triste é aceitar a verdade: com exceção de Villa-Lobos, nenhum outro compositor é conhecido, nem sequer remotamente, pelos países que visitei. Julgo caber grande parte desse desairoso desconhecimento de nossos valores, ao fraquíssimo, quase nulo, trabalho de propaganda artística que os adidos culturais de nossas Embaixadas vêm desenvolvendo. Sem um legítimo interesse, não logram colocar em relevo a arte do país que representam. (CARVALHO D apud FARIA, 1960).

Com certa semelhança, a declaração do maestro Eleazar de Carvalho, em março de 1961, corrobora a afirmação da compositora, quando o mesmo voltava de uma turnê na Europa e nos Estados Unidos: “Com exceção de Villa-Lobos, não há compositores brasileiros que figurem nos programas de concerto de qualquer parte da Europa ou dos Estados Unidos” (ELEAZAR DE CARVALHO, 1960). Porém, mais incisiva e polêmica foi sua crítica sobre os professores de música e os compositores brasileiros:

No Brasil não há informação musical. As escolas são deficientíssimas, pois não temos professores. (...) Em virtude de falta de professores, não há compositores no Brasil. (...) Pode-se afirmar que, em minha opinião, não há nenhum compositor de valor no Brasil, atualmente. Quando ainda recentemente, a UNESCO me pediu que indicasse algumas obras de compositores jovens brasileiros, tive que responder, não sem certa vergonha, que não havia, no Brasil, um que pudesse ser ouvido sem deboche. (ELEAZAR DE CARVALHO, 1960).

Esta declaração rendeu vários artigos contra e a favor ao maestro, protestos, notas esclarecedoras entre outros. Levando em consideração que vários recortes relacionados ao assunto estavam nas colagens dos cadernos da compositora, provavelmente foi um assunto de seu interesse, e pode ter contribuído para as mudanças de estilo da compositora. Assim, observamos que o maestro cita compositores europeus que não estavam presentes em artigos ou críticas da compositora anteriormente. Na entrevista, consta seu contato com compositores de vanguarda e sua postura em relação às novidades:

Na Europa, o maestro esteve em permanente contato com o grupo de música de vanguarda encabeçado por Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen e Luciano Berio. Disse acreditar na música de vanguarda [...] 'Todas aquelas que exijam regente para sua execução, disse o maestro, serão por mim estudadas para que sejam divulgadas'. Prosseguiu declarando que a nova notação musical exige muito mais do intérprete, pois este é também criador. [...] 'O intérprete tem diante de si uma partitura que lhe oferece aproximadamente o que deve executar, uma espécie de chave ou esquema que dentro das suas possibilidades criadoras ele deverá desenvolver'. Eleazar compara essa notação com a do período barroco, onde o contínuo é apenas cifrado, e também com as cadências de concertos, onde era de suma importância a veia criadora do intérprete. (ELEAZAR DE CARVALHO, 1960).

A declaração do maestro ao jornal, apesar de rigorosa, também pode ser vista como uma forma de chamar a atenção dos compositores sobre as novidades composicionais, isso porque na década anterior, 1950, grande parte dos músicos se opuseram ao dodecafonismo e à escola de Koellreutter, alegando ser música antinacionalista e que não valorizava elementos nacionais<sup>8</sup>. Observando a história, percebemos grande resistência e não aceitação de mudanças por parte dos compositores brasileiros, o que a partir da década de 60, por esta declaração do maestro e por outras discussões anteriores, pode ter motivado alguns movimentos e mudanças.

Ainda em relação à projeção da música brasileira no exterior, há uma entrevista com o compositor Osvaldo Lacerda, em 1964, sobre sua experiência nos Estados Unidos nos cursos de Aaron Copland e Vittorio Giannini. Entre os diversos relatos, o compositor declara o pouco conhecimento da música brasileira nos Estados Unidos:

A causa principal me parece ser a escassez de música brasileira impressa no mercado norte-americano. O pouco que lá existe é conhecido dos intérpretes (...). A segunda causa principal é o desinteresse que nossas embaixadas e consulados demonstram pela divulgação de nossa música. (LACERDA, apud CARVALHO D, 1964).

---

<sup>8</sup> Este episódio está ligado à 'Carta Aberta' de Camargo Guarnieri de 1951. Entre os vários artigos relacionados à crítica de Eleazar de Carvalho, a crítica de Diego Pacheco, no Estado de S. Paulo, em 1960, expõe o cenário musical brasileiro como consequência do cultivo do mesmo e à não abertura a novas sonoridades e técnicas composicionais.

### 3.6 Críticas de jornais e as novidades musicais

As críticas de jornais escritas pela Dinorá de Carvalho datam até meados de 1965, grande parte a respeito de concertos realizados em São Paulo, mas diferentemente das anteriores à década de 60, constam críticas de músicas modernas e de vanguarda. Aqui destacamos algumas obras executadas e algumas críticas: *Suite 1* de Theodorakis; *Simple Symphony* de B. Britten; *Concerto n.1* para piano e orquestra de Alberto Ginastera, este com um comentário um pouco mais extenso e esmiuçado pela compositora:

É obra moderníssima, das mais audaciosas, onde a capacidade criadora do autor se expressa através de estranhas sonoridades, sucessivas variedades rítmicas, efeitos raros que relembram música eletrônica ou concreta, o que se pode ser chamada máquina musical. As notas se agrupam e constroem como que uma gigantesca máquina de aço e cujo 'desabamento' ecoa pelo espaço. É uma obra curiosa e terrivelmente difícil. Excessivamente trabalhada, a obra apresenta um verdadeiro valor técnico, dentro de uma riqueza de timbres. (CARVALHO D, 1961a).

Também destacamos o concerto da Orquestra de câmara da Bahia (1961): nesta crítica do repertório regido por Koellreutter, notam-se peças de compositores 'modernos', como *Música Sinfonica* de Krenek e *Concerto* de Anton Webern. De acordo com a compositora, “ambas obras atonais e atemáticas”. *Sinfonia de camara* (1949) e *Concretion* (1960) de Koellreutter, que ela comenta: “esta última é uma obra curiosa, cheia de elementos inusitados, das quais, resultam por vezes os efeitos sonoros eletrônicos, numa linha nova de técnica de composição certamente desconhecida do público” (CARVALHO D, 1961b). E *Kammermusik n.3* de Hindemith: “uma obra de rigorosa estrutura, está sob domínio de uma densa polifonia, voltada todavia, para a forma Barroca, possui variedade de riqueza rítmica” (CARVALHO D, 1961b).

Há várias críticas a intérpretes de peças do repertório tradicional ou ainda de compositores brasileiros, inclusive destacando concertos de jovens compositores brasileiros tais como Willy Corrêa, Gilberto Mendes, Osvaldo Lacerda, Almeida Prado entre outros. As críticas feitas por Dinorá datam até meados de 1965. Os recortes após esta data são mais escassos e abordam, em sua maioria, obras e recitais da compositora ou a alguma breve passagem da compositora em algum evento.

### 3.7 Críticas e artigos sobre a compositora e suas obras

Em relação aos estudos, Dinorá de Carvalho teve aulas de harmonia e contraponto com

Fúrio Franceschini (antes de ir a Paris se aperfeiçoar ao piano), harmonia, contraponto, fuga e composição com o maestro Lamberto Baldi, orquestração com Martin Brauweser e Ernest Mehlich (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1977).

A partir da década de 60, encontramos recortes em que consta Camargo Guarnieri como um de seus professores. A presença da obra 'Tema e Variações' (1967) também é um indício que a compositora, se não foi aluna, pelo menos teve algumas aulas com ele. Um dos recortes é o de divulgação da estreia de *Contrastes*: “Estudou harmonia e composição com o maestro Lamberto Baldi, instrumentação com o maestro M. Brauwieser e mais tarde recebeu lições do maestro Camargo Guarnieri.” ('CONTRASTES', 1969).

Também, logo após a premiação de *Contrastes* (1969), Dinorá de Carvalho recebeu um convite de A. Ginastera para apresentar suas peças na Argentina, a que a compositora declarou: “Alberto Ginastera mandou-me convidar para ir à Argentina. Realizará concerto com obras minhas. Vou aproveitar e ficar lá uns seis meses, para me enfronhar melhor nos novos métodos de compor.” (PEIXOTO, 1970).

Ainda de acordo com a palestra realizada em Campinas, em 1994, pelo Prof. Dr. J. A. Almeida Prado e a Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Lúcia Senna Pascoal, ambos ex-alunos de Dinorá de Carvalho, Almeida Prado expõe o desejo da compositora, em 1972, em estudar com Nadia Boulanger:

[Almeida Prado:] Quando estava em Paris em 1972, Dinorá escreveu uma carta para Nadia Boulanger – eu vi essa carta - e mandou junto uma fita cassete com várias de suas obras, inclusive um grande salmo – O Senhor é o meu Pastor [...]. Lembro-me de que a Nadia ficou encantada com a Dinorá e disse: “Essa mulher é extraordinária, porque ela, enfiada no Brasil, tem um discurso pessoal, tem personalidade, sabe o que ela quer e eu admiro muito. E ela quer estudar comigo? Vai perder o tempo dela. [...] Lembro-me do que Nadia respondeu: “Respeito-a muito. Você é muito boa compositora, maravilhosa. Você tem personalidade; venha como amiga e como colega, mas não como aluna.” Nessa época, houve o problema de saúde do Sr. José (seu marido). Ela ia para a Europa passar três meses assistindo concertos, ter contato com Olivier Messiaen, mas ela não pode por causa do estado de saúde do seu marido. [...] Quando voltei de Paris (1973), a Dinorá estava interessadíssima na técnica serial do Pierre Boulez e Messiaen, e eu passei para ela todo o material, pois havia copiado todas essas informações em um caderno. Ela escreveu uma sonata absolutamente genial em dez movimentos: revolucionou a forma sonata! Tem clusters, série, ela pintou e bordou com essa sonata. E já tinha mais de 80 anos! (CARVALHO F, 1996).

Nota-se que independente de sua idade, Dinorá de Carvalho continuou ativamente compondo, estudando e se atualizando.

A partir de 1969 destacam-se estreia de obras da compositora e o lançamento de seu disco *Dinorá de Carvalho - obras para piano e canto*, gravado pela Chantecler. Pela crítica, notam-se algumas mudanças do estilo da compositora:

A presente gravação revelará a presença de elementos de amadurecimento e expressividade sublinhados pelo domínio de uma técnica artesanal avançada, - não propriamente indício de progresso, e antes representando abertura para novos rumos idiomático-musicais: uma nova fase, perfeitamente caracterizada, sem embargo da inclusão neste panorama de sua arte pianística e do seu canto de câmara, de algumas poucas peças de composição menos recentes. (MURICY, 1969).

Esta é a primeira crítica em que há uma menção a mudanças composicionais, a uma nova fase da compositora. Andrade Muricy ainda acrescenta sobre o conjunto de peças para piano: “apresenta um grupo de peças com poucas exceções desprovidas de elementos tomados ao folclore”. Dinorá de Carvalho foi uma das compositoras influenciadas pelos ideais nacionalistas de Mario de Andrade, e que até então trabalhava temas relacionados ao folclore e cultura nacional, sendo novidade obras sem essa temática.

Em outubro do mesmo ano, sua peça *Contrastes* também apresenta novidades, sendo esta premiada como melhor peça de câmara de 1969 pela A.P.C.A:

Difícil opinar em definitivo sobre uma única vez. Desde já, porém, é lícita a consignação de que se trata de produção valiosa, bem construída, com um sinfonismo substancial e movente nos dois movimentos extremos, enquanto o tempo intermédio é de cativante expressão dolente. O piano, no início e no final, é tratado muito orquestralmente, num pianismo tendente ao polifônico. Embora os frequentes saltos de tonalidades e o tecido harmônico, tratado com liberdade, com complexos dissonantes, nos indicassem a musicista dos nossos tempos, não ouvimos nenhuma dureza nem aridez incolor de som. Uma obra que, 'prima facie', impressiona pela fantástica imaginação colorista e pela vitalidade do organismo rítmico. (RICARDI, 1969).

Também há a crítica de Caldeira Filho sobre sua mudança:

Dinorá de Carvalho apresenta nessa música concepção pessoal e autônoma como compositora; move-se livremente no campo da criação liberta da ideia de miniatura, de pecinha mimosa a que os artistas nem sempre podem fugir pela impossibilidade de apresentação de obras de maiores dimensões. Parece que em seu íntimo ela gritou baixinho: independência ou morte! E aquela foi a vencedora. Sua obra adquire nova dimensão e representatividade na música brasileira. (CALDEIRA FILHO, 1969).

No final de 1969 já é publicada sobre a estreia da obra *Salmo XXII, O Rei David* (ROSÁRIO, 1969) ocorrida em abril do ano seguinte. Estreias de peças para canto e piano em 1972, da peça para harpa *Diário do Viandante* e *Sonata n.1* para piano em 1975 (esta última também premiada pela A.P.C.T. como melhor obra para instrumento solista), da *Missa de Profundis* em 1977, da *Sonata n.1* para harpa, *Três momentos* para violoncelo e piano, ambas em 1979.

Há ainda uma homenagem recebida por Dinorá de Carvalho pelo Conselho Nacional de

Mulheres do Brasil, em 1970, como uma das dez personalidades femininas brasileiras “que muito trabalharam pela integração da mulher no processo de desenvolvimento sócio-político-econômico do país”. (FONSECA, 1970). Esta homenagem foi divulgada amplamente nos jornais *O Globo*, *Diário do Paraná*, *O Estado de S. Paulo*, *Diário de São Paulo* entre outros.



Fig. 4 – As dez mulheres homenageadas em 1970, (CNMB, 1970). Acervo MIS-SP.

Sobre a Sonata n.1 para piano, há interessantes críticas sobre o concerto de estreia, do qual quase todas as peças apresentadas eram em primeira audição: trata-se das obras *Diário de um Viandante* para harpa; para canto e piano: *Epigrama n.9* (1964), *Mosaico* (1948), *Teu rosto azul* (1974), *Quin-gue-lê Quin-gue-lê* (1974), *Estampas de Vila-Rica* (1975) e *Ideti – a menina preta que buscava Deus* (1970); e a *Sonata n.1* para piano solo:

Em Dinorá de Carvalho, nota-se, não obstante a diversidade das peças, ter sido o processo criador, ao que me pareceu, motivado por um elemento pianístico básico. Este seria um acorde, um fragmento melódico, uma 'célula' ou motivo, uma breve combinação harmônica, ou algo desse tipo. Desencadeado o processo criador, esse elemento vai evoluir em duas direções principais. A primeira é a construção vocal, de ordem estritamente musical, sem conotações nem semelhanças com os processos mencionados inicialmente. A outra é a complexa elaboração instrumental, com aproveitamento frequente da região grave do piano, cuja riqueza em ressonâncias envolve a voz em atmosfera de pura poesia. (CALDEIRA FILHO, 1975).

Sobre a *Sonata n.1* para piano:

Declara a autora, 'procurei criar uma nova forma segundo os impulsos que a própria ideia inicial me oferecia'. Aí a chave da sua estética atual, atrás indicada: fazer que a ideia musical crie sua própria forma, sugira os andamentos, as indicações expressivas, a realização pianística. Nesta, destaca-se o aproveitamento das ressonâncias da região grave do instrumento, cada uma delas gerando novas combinações e articulando-se em estruturas sucessivamente diversas. Por isso, em 22 minutos de duração, sucedem-se 10 quadros ou 'movimentos' expressivos distintos, coordenados pelas lembranças da ideia inicial. É um painel sonoro pleno de contrastes, de achados originais, muito moderno, atonal e serial, livre na concepção e pessoal na realização. Assim, a denominação Sonata é válida enquanto se refere simplesmente à música 'da suonare', em oposição à música 'da cantare' e predecessora da sonata clássica bitemática. A Sonata de Dinorá de Carvalho vale ainda pelo contraste entre violentas acentuações e suaves distensões líricas, pela diversidade dos perfis temáticos e seus comportamentos enquanto elementos composicionais. É, realmente, um flagrante deste conturbado mundo em que vivemos. Aí, talvez, sua maior autenticidade. Este concerto veio confirmar a posição de destaque de Dinorá de Carvalho no cenário da música brasileira contemporânea. A notar ainda que todas as peças do programa, com exceção de duas para canto, foram dadas em primeira audição. (CALDEIRA FILHO, 1975).

Em 1976, Dinorá de Carvalho compõe a *Missa de Profundis*, estreada em 1977. De acordo com a compositora:

Seu novo trabalho caminha para o 'moderno discreto, apresentando na linguagem musical atonalismo, tonalismo, serialismo e algumas dissonâncias nas vozes'. "Na partitura desta missa escrita para coro misto, solistas, orquestra de cordas e percussão, predomina um clima de expressão de sentimento dramático de fé e religiosidade e, em seu texto, constam 'Kyrie', 'De Profundis', 'Santus', 'Benedictus' e 'Agnus Dei'. (DINORÁ, 1977).

Segundo a crítica:

A 'Missa de Profundis' da mais atuante das compositoras brasileiras, a nossa Dinorá de Carvalho, conquanto fuja por completo dos padrões estereotipados da mais importante forma litúrgica e se apresente despojados da maioria dos artifícios convencionais, revela toda a força criadora da autora que, longe de ficar acomodada a um passado repleto de acertos, se atira em busca de novos recursos de expressão e constrói com eles uma obra digna dos nossos aplausos. (CORRÊA, 1977).

No Requerimento n. 2906 de 1977, homenagem à Dinorá de Carvalho pela *Missa de Profundis*, pela Assembleia Legislativa de São Paulo, menciona-se um total de 400 obras compostas por Dinorá de Carvalho, 18 prêmios entre concursos e diplomas de 'honra ao mérito', dos quais destacamos os que encontramos no Acervo do MIS-SP: dois diplomas da ACPA, um datado 1960 (Imagem 4-a) o outro sem data; medalha cultural e cívica José Bonifácio Andrada e Silva (1962); homenagem do Jockey Club de Uberaba –MG (1964) (Imagem 4-b); troféu da Ordem dos Músicos do Brasil (1968) (Imagem 4-c); homenagem da Câmara Municipal de São Paulo (1970); Conselho Nacional de Mulheres do Brasil filiado ao Conselho Internacional de Mulheres, por ser uma das 10 mulheres, de 1970, que muito trabalhou pela integração da mulher no processo de desenvolvimento socioeconômico do país

(1970) (Imagem 4-d); placa de bronze pela participação na Comissão de Julgamento no concurso de música do Hino Oficial do Tietê (1973) (Imagem 4-e), placa e troféu do Conservatório Pdr. José Maurício de São Bernardo do Campo referente ao 1º concurso de piano (1975).



**Fig. 5** – Alguns dos prêmios e homenagens recebidas por Dinorá de Carvalho presentes no Acervo MIS-SP.

Além dos 9 prêmios APCA recebidos por suas composições, Dinorá de Carvalho recebeu os seguintes prêmios: Concursos promovidos pelo Dep Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo: Peças premiadas: Corais: a) ‘Procissão de Cinzas em Pernambuco’; b) ‘Caramurus da Bahia’; Peças sinfônicas: ‘Festa na Villa’; Ballet: ‘Girassol Ambicioso’ – Prêmio ‘C. Rosato’ – ‘Museu de arte Assis Chateaubriand’. (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1977).

A última crítica encontrada no acervo data de 1979, intitulada 'Na linguagem atonal dos anos 70', referente a uma série de concertos (Composer's Choice) dedicados especificamente a compositores brasileiros contemporâneos. Neste concerto há a estreia de duas peças: 'Três momentos' para violoncelo e piano e 'Sonata n.1' para harpa. Segundo a crítica:

A maior parte das peças apresentadas correspondeu à produção de Dinorá de Carvalho nos anos 70, utilizando uma linguagem atonal, cheia de acordes dissonantes. A atmosfera do concerto sugeriu dor e melancolia, além da ideia da morte, presente em algumas obras. A peça 'Três Momentos' [violoncelo e piano] (1979) é uma homenagem a Guiomar Novaes, com acordes e arpejos traduzindo o sentimento de dor e saudade, nos movimentos 'Nostálgico', 'Cadência' e 'Adeus'. (...) A 'Sonata número Um para Harpa' (1979) in memorium de José Bittencourt Muricy, teve em Leda Natal a interpretação de uma virtuose. Dinorá de Carvalho, explicando o primeiro movimento, refere-se aos acordes dissonantes, aos tremolos e a ideia que surge com fluidez, encontrar-se com os acordes dissonantes, 'leves como o zéfito, às vezes tremulantes como águas, para voltar à atmosfera inicial!.' "A Suite Brasileira (1949) (...), encerrou o concerto, com a fase nacionalista de Dinorá de Carvalho, em que movimentos como 'Saltitante' e 'toada' documentaram o estilo composicional de Dinorá, há 30 anos. (FREITAG, 1979).

Observa-se que a compositora não parou de se renovar até o fim de sua vida, e que a crítica musical reconheceu sua atualização e diferenciou sua produção musical da década de 70 em relação às obras anteriores, como citado acima, pertencentes à 'fase nacionalista'.

Dinorá de Carvalho é mencionada em vários recortes de jornais como grande compositora e musicista de sua época. Aqui expomos alguns registros de partes de artigos de jornais: "Deixamos propositalmente, por último, a mestra e decana das compositoras paulistas, Dinorá de Carvalho, a mulher que abriu caminho para que outras seguindo sua trilha, se impusessem no campo da composição". (SOARES, 1962); "Justo, pois, que esta Casa de Leis do Estado de São Paulo preste esta justa homenagem à grande mulher, grande artista, grande compositora, orgulho nacional, de renome internacional" (ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, 1977).

#### 4. EDIÇÃO CRÍTICA DA SONATA N. 1 'QUEDAS DE IGUAÇÚ' DE DINORÁ DE CARVALHO

A edição crítica tem como objetivo principal esclarecer divergências entre as quatro fontes consultadas: o manuscrito utilizado pela pianista Isis Moreira (Fonte A), da qual constam um registro à tinta (Registro 1) e um a lápis (Registro 2), um segundo manuscrito incompleto, faltando cinco páginas, encontrado no CDMC/CIDDIC em folha de papel vegetal (Fonte B), a primeira edição publicada em 1977 pela editora Arthur Napoleão (Fonte C), a primeira gravação realizada pela pianista e dedicatária Isis Moreira (Fonte D) da obra *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu* (1974) de Dinorá de Carvalho. Como principal referência, utilizamos *The critical editing of music: history, method and practice* de James Grier (1996), complementando-a com conceitos de Figueiredo (2013). A *Sonata n.1* de Dinorá de Carvalho foi composta em 1974, estreada pela pianista Isis Moreira em 1975, mesmo ano em que ganhou o prêmio da APCA, gravada pela mesma pianista em 1976 e lançada em partitura em 1977 pela editora Arthur Napoleão.

A Fonte A, fotocópia do manuscrito da *Sonata n.1*, foi obtida através da pianista e dedicatária da obra, Isis Moreira, que declarou, em comunicação direta com a pesquisadora, que o manuscrito refere-se à *Sonata n.1 'Quedas de Iguaçu'* e declara ser de autoria da compositora Dinorá de Carvalho.

Esta fonte foi a utilizada pela pianista Isis Moreira na época da estreia da peça. Ela não é autógrafa da compositora, foi redigida pelo copista Tolibor – também consta sua assinatura em outras obras da compositora, como o *Salmo XXII* (1970).

Também encontramos um fragmento de manuscrito, apenas a primeira página da Fuga, encadernado no meio do catálogo de obras da compositora no acervo CDMC da Unicamp, e um manuscrito da Fuga completa na tese *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos composicionais em estruturas resultantes* (NODA, 2010), muito provavelmente escrita pelo mesmo copista, Tolibor. Como estas duas fontes não nos trouxeram nenhuma informação relevante para que pudéssemos inclui-las na edição crítica, apenas mencionamos que elas existem, assim abrindo a possibilidade de que futuros pesquisadores possam encontrá-las na íntegra.

O primeiro contato que tivemos com a peça foi com a Fonte C e que num primeiro momento foi observado que a obra não tinha sido composta para um piano convencional de 88 teclas, mas muito provavelmente para um piano Bösendorfer de maior extensão nos graves (que pode chegar a 97 teclas). Um equívoco, pois a obra nunca foi executada da maneira como estava

escrita. Em contato direto com a pianista Isis Moreira digitalizamos o manuscrito (utilizado pela pianista para a estreia da obra) e obtivemos a informação de que tanto a estreia quanto a gravação da sonata foram realizadas em pianos de 88 teclas.

A partir destas observações iniciamos as comparações das partituras (Fontes A e C) e da gravação de 1976 (Fonte D), para verificar as diferenças entre as fontes. Foram encontradas um total de 98 divergências, entre elas. Além das oitavas, temos divergências em relação às notas, tempos, dinâmicas, articulações, nomes e andamentos de seções, entre outros, e uma série de correções a lápis na Fonte A que não sabemos se foi à própria compositora que corrigiu ou se foi à intérprete da obra, mas que nem sempre coincidiam com o conteúdo apresentado na Fonte C. Posteriormente encontramos mais um manuscrito incompleto no CDMC/CIDDIC, em folha de papel vegetal. A caligrafia também pertence ao mesmo copista dos outros manuscritos, mas identificamos mais divergências importantes para serem discutidas.

Outra questão que muito nos intrigou foi o fato da peça apresentar poucas marcações de articulações e dinâmicas nas Fontes A, B e C, o que nos fez questionar se para a compositora estas questões já estavam subentendidas devido às convenções de sua linguagem desenvolvidas e apresentadas em repertórios anteriores à *Sonata n. 1*.

Por conta destas questões foi necessário um levantamento de dados histórico-musicológicos, onde as principais fontes de documentos auxiliares foram consultadas no Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Encontramos recortes de críticas de jornais, programa de estreia e uma carta datilografada pela própria Dinorá de Carvalho (1975?) (RIBEIRO; LIMA; SILVA; 2015, p. 20-22). Estes documentos contêm algumas informações divergentes das partituras, em relação ao caráter e andamento das seções, por exemplo.

O intuito deste levantamento foi elaborar a presente edição crítica (Apêndice 1), que se tornará a base para a análise proposta na presente dissertação.

#### 4. 1. Metodologia

As terminologias e parâmetros adotados para edição de partituras vem da terminologia empregada na edição textual. A maioria das edições críticas musicais compara estas definições desenvolvidas para textos verbais bem como as adapta, conforme necessário, para a linguagem musical. Isso pode ser notado na edição do *Salmo XXII – O Bom Pastor* de Dinorá de Carvalho, organizada por Carvalho (2019), ou ainda no artigo *Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica* de Aguera e Scarduelli (2015). Ambos

materiais empregam conceitos presentes em Cambraia (2005) referentes ao texto literário e não musical. Como Figueiredo também emprega as ferramentas desta bibliografia, e outras várias da edição textual, e faz esta 'conversão da ferramenta' para a linguagem musical, utilizaremos apenas bibliografia para edição musical, ou seja, Figueiredo (2013) e Grier (1996 e 2001).

Para Figueiredo: “editar é estabelecer um texto, resultante da pesquisa e da reflexão em torno das fontes que o transmitem e que seria o exemplar utilizado para a impressão, se for o caso” (FIGUEIREDO, 2013, p. 39). Para Grier:

A edição consiste em uma série de escolhas, escolhas educadas, criticamente informadas; em suma, o ato de interpretação. Além disso, a edição consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor. Os compositores exercem sua autoridade sobre as fontes criadas por eles próprios ou sob sua supervisão direta, embora [...] essa autoridade seja afetada e limitada pelas instituições sociais, políticas e econômicas por meio das quais essas fontes são produzidas e disseminadas. A autoridade dos compositores se estende, pelo menos indiretamente, a fontes cuja produção eles não supervisionam diretamente, para o próprio ato de reprodução. (GRIER, 1996, p. 2-3).

Para ambos os autores é necessária a reflexão do editor sobre as fontes, de forma a interpretar o conteúdo e justificar as escolhas empregadas. A edição é um ato de interpretação das fontes.

A respeito da crítica textual, Hornby expõe: “pensar de maneira crítica (...) envolve avaliar as evidências disponíveis, e não aceitar as coisas precipitadamente. Envolve o reconhecimento e a apreciação de diversos pontos de vista e envolve pensar lateralmente sobre como resolver problemas” (HORNBY apud FIGUEIREDO, 2013, p. 26). Outra definição complementar de edição crítica:

A edição crítica é aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada. Sendo essencialmente musicológica, baseia-se em várias fontes, mas também pode ser baseada em uma única fonte. No caso da edição crítica baseada em fontes de tradição, o objetivo é o estabelecimento do texto com utilização de metodologias da crítica textual. No caso da edição crítica baseada em fontes autógrafas ou autorizadas, o objetivo é estabelecer um texto que reflita a intenção autoral final com utilização de metodologias da crítica das variantes. Por ‘intenção autoral final’ entende-se ‘a intenção refletida nas últimas alterações feitas ou propostas pelo autor’ (TANSELLE apud FIGUEIREDO, 2013, p. 82).

Tanto Grier quanto Figueiredo enfatizam que não há um método de edição, mas sim que existem perguntas. No caso de Figueiredo, essas perguntas servem para as decisões do editor no momento de estabelecimento de um texto:

A pesquisa para o estabelecimento de um texto deve responder algumas perguntas, todas, de certa maneira, interdependentes. As seis perguntas a serem feitas, a seguir, são um desdobramento daquelas apresentadas por Badura-Skoda (1995: 186): [1] Quantas e que tipos de fonte deverão ser utilizados para o estabelecimento da edição? [2] O que está fixado na fonte? [3] Deve-se investigar e registrar a intenção de escrita do compositor? [4] Deve-se investigar e registrar a intenção sonora do compositor subjacente àquilo que está fixado na fonte? [5] De que maneira poderiam ter escrito o compositor ou o copista seus textos, para serem entendidos universalmente nos dias de hoje? [6] Qual a destinação da edição? (FIGUEIREDO, 2013, p. 42-45)<sup>9</sup>.

Exceto pela quinta pergunta, por estar relacionada à atualização de escritas antigas, todas as outras questões sugeridas por Figueiredo (2013) formam o passo inicial para elencar e avaliar as fontes a serem trabalhadas na nossa edição.

Grier (1996) propõe quatro princípios:

[cada um] emergindo como consequência de seu antecessor: 1) A edição é de natureza crítica; 2) A crítica, incluindo a edição, é baseada na investigação histórica; 3) A edição envolve a avaliação crítica da importância semiótica do texto musical; esta avaliação também é uma investigação histórica; 4) O árbitro final na avaliação crítica do texto musical é a concepção do editor sobre o estilo musical; esta concepção também está enraizada em uma compreensão histórica da obra (GRIER, 1996, p. 8).

Assim, nossa edição crítica terá como base as perguntas propostas por de Figueiredo (2013) e os princípios expostos por Grier (1996), de forma a auxiliar nas decisões editoriais adotadas e suas respectivas justificativas.

Em relação às fontes, Figueiredo (2013) estabelece que podem ser textos (partituras) manuscritos, impressos, digitais e fonogramas. Sobre este último o autor ressalta que “é imprescindível verificar o grau de interferência do compositor durante o processo de gravação, seja como intérprete da própria obra ou como presença atuante” (FIGUEIREDO, 2013, p. 28).

Entre as fontes utilizadas na presente edição crítica, o manuscrito (Fonte A), possui registro a lápis (Registro 2) da qual parte das anotações foi feita pela própria compositora. Em comunicação direta com a pianista Isis Moreira, a mesma nos informou que Dinorá de Carvalho esteve em contato com a pianista durante cerca de quatro dias para finalizar a peça antes da estreia. Isso significa que as anotações presentes na Fonte A, passaram pela compositora e foram parcialmente acrescentadas por ela, o que torna esta uma fonte mais próxima da intenção musical da compositora. Assim, parte das decisões tomadas nesta edição estão relacionadas à importância desta fonte, a qual será adotada como principal documento para a realização da edição crítica.

---

<sup>9</sup> Para mais informações, Figueiredo (2013) discorre sobre cada uma das questões elencadas, de forma a fazer uma revisão bibliográfica sobre cada uma das reflexões sugeridas ao editor.

Por conta da pouca notação de articulações e dinâmicas, em nossa análise, faremos uma comparação com peças de Dinorá de Carvalho anteriores à *Sonata n.1*, de forma a elencar trechos semelhantes que possam contribuir para uma ideia de estilo por meio de convenções da linguagem da compositora. Assim, esperamos encontrar mais informações de articulações e dinâmicas nesta comparação entre peças.

#### 4.2. O título da obra

A primeira grande divergência que encontramos foi o título da obra. Até 1976 temos registros apenas do título *Sonata n.1*. Observamos esta questão no manuscrito, nos recortes de jornais, no programa da estreia da obra, no encarte do LP, na carta escrita por Dinorá de Carvalho. Apenas há menção ao título *Quedas de Iguaçu* com subtítulo de *Sonata n.1* na partitura editada pela Arthur Napoleão, em 1977, e conseqüentemente nos documentos subsequentes a esta data.

Muito chama a atenção o título remeter a um ponto turístico brasileiro, mas não com o seu nome conhecido ‘Cataratas do Iguaçu’, e sim ‘Quedas’ ao invés de ‘Cataratas’. Coincidentemente, na época em que Dinorá de Carvalho escreveu esta obra, o governo brasileiro estava negociando com o Paraguai a construção da usina hidrelétrica de Itaipú, e que em 1966 foi assinado "o documento gerado por esse encontro [que] ficou conhecido como Ata das Cataratas, ou Ata de Iguaçu, [...] foi acordado o condomínio das águas entre Brasil e Paraguai, e o estudo e a exploração econômica dos recursos hidráulicos [...] desde o Salto de Sete Quedas até a foz do Rio Iguaçu” (ESPÓSITO NETO, 2013, p. 46). O projeto extinguiria o Salto das Sete Quedas, que, de acordo com Perius e Carregaro (2012, p. 143-144) era uma das maiores maravilhas naturais: o maior conjunto de cachoeiras em volume de água do Brasil e do mundo. Como na época também se vivia uma ditadura militar, entendemos que qualquer manifestação artística deveria ser feita com cautela.

Historicamente notamos que Dinorá de Carvalho manifestou-se politicamente em pelo menos duas ocasiões: na Revolução de 1932, com a obra *Soldadinhos*, como mencionado no capítulo da biografia, e em alguns artigos de jornais criticando o não interesse das embaixadas brasileiras em divulgar as obras de seus compositores no exterior. Há a possibilidade do título *Quedas de Iguaçu* ser uma homenagem indireta ao Salto das Sete Quedas, já que ambas pertencem à Bacia do Paraná. Em especial, notamos o número sete muito presente na obra: tirando a reexposição, temos sete seções contrastantes. A seção *Coral* está escrita a sete vozes, sendo que a própria compositora coloca em sua carta: “um grande Coral tendo no baixo

vigorosas oitavas em apojeturas dando o tema da Fuga, alargando até chegar ao fá bequadro, que é repetido sete vezes como um imenso carrilhão de uma catedral imaginária” (CARVALHO D, 1975). Na partitura manuscrita, há a lápis “catedral em fogo”. As badaladas de sinos das igrejas, até meados do século XX e ainda em algumas cidades do interior, era uma forma de comunicar o falecimento de alguma pessoa para a comunidade. Embora houvesse vários códigos e tipos de badaladas ou repiques, e que poderiam ter significados diferentes de acordo com a tradição de cada região ou comunidade, a comunicação do falecimento era bem compreendida por todos.

Por conta do título *Quedas de Iguaçu* ser apresentado apenas na primeira edição impressa da obra, em 1977, e por conta da compositora e as críticas de jornais referenciarem a obra como *Sonata n.1*, bem como a primeira gravação em LP, adotaremos como título para a nossa edição crítica *Sonata n.1* e como subtítulo *Quedas de Iguaçu*.

Além do título da obra, também há divergências nos títulos das seções. Na Fonte C não temos o título da primeira seção “A”, apenas a indicação de caráter. O mesmo ocorre na seção de reexposição de A e C. Na Fonte A não há nome da seção de reexposição de “A” e “B”. Na carta de Dinorá de Carvalho há o título na seção “A”. Onde aparece “Tema B” tanto na Fonte A quanto na C, na carta não há a palavra “Tema”, apenas “B”. Na seção de reexposição, na carta é marcado A (I) e B (I). Por ser mais precisa e sequencial a marcação da Carta, iremos empregá-la na nossa edição.

As demais divergências foram agrupadas em quatro categorias, partindo da mais geral para a mais específica: 1) divergências sobre caráter e andamento; 2) modificações diversas para facilitar a leitura; 3) dinâmicas e articulações; e 4) erros de oitavas, notas e ritmos.

Como não há marcações de compassos em toda a obra, adotaremos as referências por página, sistema e tempo. Acrescentamos nas notas de rodapé da partitura as informações de maior relevância para melhor orientar o intérprete em sua performance.

#### 4.3. Divergências sobre caráter e andamento das seções

Sobre as divergências entre caráter e andamento, é importante explicá-las pensando sobre a concepção da *Sonata n.1* na época da estreia e na época da gravação. Nos recortes de jornais de 1975, pós-estreia da peça pela Isis Moreira no teatro do MASP, temos a seguinte crítica de Caldeira Filho:

Na Sonata, declara a autora, 'procurei criar uma nova forma segundo os impulsos que a própria ideia inicial me oferecia'. Aí a chave da sua estética atual, atrás indicada: fazer que a ideia musical crie a sua própria forma, sugira os andamentos, as indicações expressivas, a realização pianística. (...) por isso, em 22 minutos de duração, sucedem-se 10 quadros ou 'movimentos' expressivos distintos, coordenados pelas lembranças da ideia inicial. (CALDEIRA FILHO, 1975).

Na crítica, Caldeira Filho diz que a peça possui 22 minutos de duração, o que provavelmente foi o tempo de execução da obra na estreia ou uma média de minutagem apresentada pela compositora, diferindo em 9 minutos a mais do que na gravação em 1976. O ponto principal não é a diferença da minutagem apresentada na estreia e na gravação, mas a possível flexibilidade da obra, o que pode justificar a ausência de caráter e andamento em algumas seções da *Sonata n.1*, pois, de acordo com as palavras de Caldeira Filho (1975), o importante é a conexão entre a ideia inicial e as outras partes.

Observa-se ainda, que nesta crítica de 1975 não há referências específicas sobre andamento e caráter. No artigo de 1976, Caldeira Filho discorre sobre a *Sonata n.1* detalhadamente, em uma página inteira do jornal *O Estado de S. Paulo*, aqui sim, especificando andamentos e caráter: este será um dos documentos que utilizaremos nas comparações.

Também consultamos uma carta datilografada, muito provavelmente pela Dinorá de Carvalho, em 1975<sup>10</sup>, onde ela descreve a ideia geral da obra, a fragmentação das partes e seus respectivos caracteres e andamentos.

Assim, acreditamos que as divergências em relação ao andamento estão associadas a uma possível flexibilidade da obra, constatável pelas duas referências de duração: da estreia em 1975, 22 minutos, e da gravação 1976, 13 minutos.

Sobre as indicações de andamentos para cada uma das seções notamos algumas divergências entre as fontes consultadas, são elas:

#### A

Fonte A (1974) - Allegro Brillante

Fonte C (1977) - Allegro Brillante

Carta da Dinorá (1975) - Allegro de caráter brilhante e virtuosístico

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - Vivo

---

<sup>10</sup> Não há destinatário nem data, mas pressuponho que esta carta foi enviada como uma referência da obra para os críticos de jornais, pois há citações literais nas falas de Caldeira Filho, do jornal acima citado, e de Silveira Peixoto do jornal *City News* (22 de junho de 1975) identificando os trechos citados como fala da compositora.

**B**

Fonte A (1974) - Tranquilo (Saudoso – a lápis)

Fonte C (1977) - Tranquilo

Carta da Dinorá (1975) - Tranquilo

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - Tranquilo

**C**

Fonte A (1974) - Brilhante

Fonte C (1977) - Brilhante

Carta da Dinorá (1975) - Vivace

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - Brilhante

**D**

Fonte A (1974) - Allegro - vivo (a lápis)

Fonte C (1977) - nada consta

Carta da Dinorá (sem data) - nada consta

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - Allegretto

**E**

Fonte A (1974) - Calmo (a lápis)

Fonte C (1977) - nada consta

Carta da Dinorá (sem data) - nada consta

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - nada consta

**F**

Fonte A (1974) - “começar com mais andamento” (aparentemente comentário em relação a cadência, também a lápis)

Fonte C (1977) - nada consta

Carta da Dinorá (1975) - nada consta

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - nada consta

**G**

Fonte A (1974) - Bem tranquilo. Andante. Saudoso. Triste. (todos a lápis)

Fonte C (1977) - nada consta

Carta da Dinorá (sem data) - nada consta

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - nada consta

**A(I)** e **B (I)** igual na exposição.

## H

Fonte A (1974) - Imponente - cirúrgico (a lápis)

Fonte C (1977) - nada consta

Carta da Dinorá (sem data) - nada consta

Caldeira Filho (Estado de S. Paulo, 1976) - nada consta

Como mencionado anteriormente, há uma certa liberdade para o intérprete estabelecer os andamentos e caráter, talvez apenas levando em consideração o próprio título de cada seção e a referência das seções A, B e C, pois observamos que apenas nestas os andamentos são estabelecidos e em sua maioria coincidem entre os documentos: há poucas diferenças, destacando-se os andamentos um pouco mais rápidos na carta da compositora.

Em relação à dinâmica optamos por considerar todos os Registros 2 da Fonte A, já que, como mencionado, o mesmo passou pela revisão da compositora. Porém, mantivemos entre parênteses estas e todas as informações que não coincidem entre as Fontes.

### 4.4. Modificações diversas para facilitar a leitura

#### A

Página 1: no segundo sistema, tanto na Fonte A quanto na Fonte C, no último grupo de semicolcheias da mão direita as notas com hastes para baixo são grafadas com semínimas. Na presente edição preferimos grafar com colcheias pois é a figura rítmica correspondente.



**Fig. 6** – Da direita para a esquerda: Fonte A e Fonte C, segunda voz da mão direita grafada em semínima. À direita, nossa edição, grafamos com colcheias.

**B**

Página 3, terceiro sistema: a rítmica do 4º tempo do 1º compasso não encaixa nem na Fonte A nem na Fonte C (sib semínima, mib semicolcheia e ré colcheia, todas dentro de uma semínima). Pela gravação o ritmo corresponderia a sib colcheia, mib e ré semicolcheias, como ocorre na reexposição.

**D**

Página 6, quarto e quinto sistemas: na Fonte C há notas oitavadas que coincidem entre mão esquerda e mão direita, o que pela Fonte A e D não é para acontecer. Optamos por simplificar a escrita: tiramos marcações de oitava abaixo e mudanças de clave no meio das frases.

The image displays two musical staves side-by-side for comparison. The top staff is the original score, featuring complex key signature changes and overlapping notes between the left and right hands. Annotations include green boxes around key signatures and red circles around notes that coincide between the two hands. The bottom staff is the edited version, showing simplified key signatures and no overlapping notes. The editing is annotated with '2ª vez, 8va abaixo (com fuoco - ou brillantismo)'.

**Fig. 7** – Acima Fonte C: excesso de mudanças de clave e marcação de oitava abaixo marcados por retângulos verdes; em círculos vermelhos notas que coincidem com a mão direita. Abaixo, nossa edição sem as mudanças de clave e sem coincidir as notas entre as mãos.

Observa-se que é um trecho com ritornelo e que a compositora solicita, na repetição, tocar tudo oitava abaixo. Esta indicação implica na ausência das notas mais graves na primeira cadência - última nota da página 6 (fá#) - e na segunda cadência - última nota antes do ritornelo na página 7 (fá) - assim nesses dois casos, num piano convencional, serão tocadas simultaneamente apenas três oitavas, uma a menos que no trecho inteiro, como pode ser conferido na Fonte D. Na edição, deixamos as notas que não existem no piano convencional entre parênteses.



**Fig. 8** – Última nota da mão esquerda entre parêntese, pois na segunda vez a compositora pede para tocar oitava abaixo, e esta nota não existe no piano de 88 teclas.

Página 8, segundo sistema: na Fonte C falta indicação de *mais leve, gracioso*, presente no Registro 2 da Fonte A. Na mesma página, quarto e quinto sistemas, tanto na Fonte A quanto na Fonte C, falta a indicação de que é um sistema com dois pentagramas. Optamos por adicionar esta informação, já que na gravação a pianista toca as linhas simultaneamente.



**Fig. 9** – Da esquerda para a direita: Fonte A e Fonte C sem marcação de sistema. À direita minha edição crítica com a marcação de sistema.

## F

Na Fonte A não há indicações de tema (T) e contra sujeito (C.S.), presentes apenas na Fonte C. Preferimos não colocar esta informação na edição crítica.

## G

Optamos por manter as marcações de tenuto na mão esquerda, presentes na Fonte A, pois sem elas parece que a linha melódica da mão direita é que deve ser evidenciada.

## H

Mantivemos as mesmas marcações da Fonte A.

#### 4.5. Dinâmicas e articulações

Raramente as dinâmicas coincidem entre as partituras. Empregamos, em todos os casos, a notação da Fonte A, pela mesma ter sido revista pela compositora e por corresponder sonoramente à Fonte D, o que interpretamos como uma aproximação da intenção da compositora.

##### A

1 - Na Fonte C, primeira frase, falta o segundo acento do grupo de três notas da mão direita, presente na Fonte A, Registro 1. Com este acento interpretamos uma sugestão de *símile*, onde sempre que há três notas atacadas simultaneamente nos gestos ascendentes seguintes, há o acento.

2 - Na Fonte C, a marcação de dinâmica da seção não corresponde às marcações da Fonte A. Como a Fonte D mostra grandes contrastes de dinâmicas, identificamos uma proximidade muito maior com a Fonte A, portanto, optamos por priorizar a notação com maior contraste de dinâmicas.

3 - No oitavo compasso do 'Cristalino' não há indicação de *poco rall.* na Fonte A, como ocorre na Fonte C. Preferimos não incluir essa informação para que o intérprete possa tomar suas decisões a respeito.

4 - De acordo com a Fonte A, quando volta para o 'Brilhante' a dinâmica é *p*, igual ao início, e não *mf* como sugere a Fonte C. Devido às intervenções da compositora na Fonte A, optamos por priorizá-la. O mesmo foi feito em situações similares.

##### B

5 - As marcações de articulações da Fonte C não correspondem às marcações da Fonte A Registro 2, e também estão diferentes na Fonte D. Por este motivo, achamos conveniente não grafar nenhuma articulação na edição crítica e deixar esta questão para ser discutida no capítulo de análise, onde grafaremos as articulações com cores diferentes.

6 - No sétimo compasso, na Fonte A, a marcação indicada é *f*, enquanto é indicado *mf* na Fonte C. Adotamos a informação da Fonte A.

##### C

7 - De acordo com a Fonte A o movimento começa em *p*, enquanto a Fonte C indica *mf*.

Adotamos a informação da Fonte A.

### **E**

8 - Articulações e planos sonoros são diferentes entre Fonte A, C e D. Por conta das divergências, optamos por não grafar informações específicas na edição crítica. Estas questões estarão presentes na edição prática, a qual será justificada pela análise da edição crítica.

### **G**

9 - Página 14, no quarto sistema da Fonte C, faltam tenutos na esquerda, presentes na Fonte A. Adotamos as informações da Fonte A.

### **A(I)**

10 - Na Fonte A e D não há fermata no final da 4ª frase, como sugere a Fonte C. Por se tratar da repetição de A, que não tem fermata, optamos por manter sem.

### **B(I)**

11 - Na Fonte C faltam tenutos no início da esquerda, expostos na Fonte A e evidenciados na Fonte D. Optamos por colocá-los.

## 4.6. Erros de notas e ritmos

As divergências na escrita das notas entre Fonte A e C não foram exclusivamente equívocos da edição: há notas corrigidas a lápis (Registro 1) que provavelmente foram escritas pela própria compositora durante o período em que trabalhou a peça com a pianista. Por tanto, além da comparação entre as fontes, na maioria dos casos, as anotações do Registro 1 são as de maior relevância, pois coincidem com o executado pela pianista na Fonte D. Estas divergências podem ser consultadas no aparato crítico (APÊNDICE 2).

Em relação aos ritmos da seção D, devemos justificar a ausência da indicação de quiálteras no trecho com ritornelo em nossa edição: devido às Fontes A e C não apresentarem notação de quiálteras, e ser o único trecho com quatro oitavas paralelas e com ritornelo, percebemos que se trata de um momento ritmicamente mais livre. Na Fonte D observamos que a pianista também muda o rigor métrico presente na peça. Entendemos que a diferenciação dos grupos de semicolcheias sem o número de quiálteras está associada a este caráter mais livre, semelhante à cadência, ou até antecipando o caráter da seção seguinte que é a cadência para mão esquerda. Portanto, preferimos grafar sem o número referente às quiálteras para que seja

possível uma diferenciação na execução em relação às outras partes.

#### 4.7. Erros de oitavas

##### **A**

1 - O primeiro acorde da música não pode ser oitava abaixo como consta na Fonte C, pois não há notas suficientes num piano convencional. Na Fonte A esta marcação está rasurada e na Fonte D é possível perceber que a marcação de oitava abaixo inicia-se no compasso seguinte. Portanto, interpretamos que o primeiro compasso não é oitava abaixo.

2 - Na segunda página, último sistema, na Fonte C, antes da fermata há um cluster em que falta uma indicação de oitava abaixo presente nas Fontes A e D. No mesmo sistema, no retorno ao brilhante, na Fonte C há indicação de oitava abaixo da mão esquerda, o que, de acordo com a Fonte A e D, termina no primeiro grupo de semicolcheias da mão esquerda da terceira página. Não há esta indicação na Fonte C. Assim, adotamos as informações da Fonte A e D.

##### **B**

3 - Na Fonte A e D, quarta página, segundo sistema, primeiro compasso, na mão esquerda, as marcações de oitava abaixo não são em todas as notas, apenas nos lá naturais e nos si bemóis. Na Fonte C esta marcação engloba todas as notas. Adotamos as informações da Fonte A e D.

##### **D**

4 - Página 5, terceira linha, terceiro compasso, de acordo com a Fonte A, segundo e terceiro tempos da mão esquerda não são oitava abaixo, como grafado na Fonte C. Adotamos as informações da Fonte A.

5 - Página 5, quarta linha, quarto e quinto compassos, mão esquerda, possuem indicação de oitava abaixo na Fonte A e D. Na Fonte C não consta esta indicação. Adotamos a informação da Fonte A e D.

6 - Página 7, terceiro sistema, na Fonte C não há a indicação de 8ª abaixo nas quatro notas do conjunto de cinco semicolcheias (quintina) presente na Fonte A. Na mesma página, último sistema, a Fonte A e D indica 8ªva. abaixo na mão esquerda apenas na apojatura. Adotamos as informações da Fonte A e D.

**B(I)**

7 - Na Fonte C, mão direita, faltam indicações de oitava acima. Optamos pelas indicações presentes na Fonte A que conferem com a gravação.

8 - Na Fonte A há marcação de oitava abaixo na mão esquerda apenas nos dois primeiros compassos. A Fonte D confirma que a partir do terceiro compasso não é oitava abaixo.

**H**

9 - Baixo: indicação de oitava abaixo apenas até o si natural do quarto compasso de acordo com a Fonte D. Na Fonte A, há indicação de oitava abaixo no Registro 1 até o final do segundo sistema. Também há a observação no Registro 2 “8<sup>a</sup>va abaixo?” a partir do sol onde não há mais teclas num piano convencional de 88 teclas. Optamos pela Fonte D, que faz oitava abaixo apenas até o si natural do quarto compasso. Em comunicação direta com a pianista Isis Moreira, era desejo da compositora um pedal único na seção coral inteira, para que misturasse as ressonâncias. Há a possibilidade das prováveis marcações de pedal terem sido confundidas pelo copista e pelo editor como indicações de oitava abaixo. Na nossa edição também levamos em consideração este relato, por tanto acrescentamos as indicações mencionadas pela pianista.

## 5. ANÁLISE PARA A PERFORMANCE DA SONATA N.1

A análise musical da obra, a partir da partitura, é uma ferramenta para extrair informações e melhor compreender a obra, a fim de interpretá-la e executá-la. Segundo Pareyson (1993, p. 62) para executar uma obra é preciso compreender sua natureza de 'forma', enquanto aos procedimentos de 'forma formante' e de 'forma formada'.

Dinorá de Carvalho compôs a *Sonata n.1* em 1974. Desde a década de 60, observamos uma mudança gradual da compositora para o atonalismo, que já pode ser observada nas obras *Contrastes* (1966) para piano e orquestra, *Salmo XXII – O Bom Pastor* (1970) para barítono e conjunto camerístico, e em várias canções para voz e piano, tais como *Ideti* (1970), *Água que passa* (1972), *O ar* (1972), *O fogo* (1972) e a *Sonata n.1* (1974). A sobreposição de elementos musicais, o uso de clusters e o emprego de acordes triádicos sobrepostos ou sem função tonal são alguns procedimentos observados em suas obras. No entanto, apesar da compositora se renovar quanto ao estilo composicional, observamos na *Sonata n.1* a ausência de notações para direcionar o intérprete na execução da obra; nos referimos à ausência de indicações de caráter e andamento, dinâmicas, articulações e a escritura parcialmente sem barras de compasso.

Como a maioria das obras para piano de Dinorá de Carvalho é raramente executada nas salas de concerto, os problemas aqui expostos podem ser comparados aos das obras contemporâneas, em que “o intérprete se confronta com um universo musical em grande parte singular e novo, ao contrário da prática interpretativa na música tradicional, que lida com uma escritura histórica, amplamente decodificada e compartilhada.” (ALMEIDA, 2011, p. 73).

O pouco conhecimento sobre a escritura da compositora, seu estilo e suas influências, bem como a ausência dos parâmetros mencionados acima torna-se um problema para que o desenvolvimento expressivo e musical do intérprete não seja apenas resultado de uma leitura intuitiva, mas que seja consciente e planejado para que haja um direcionamento coerente da obra, pois “toda performance envolve algum tipo de intenção da parte do intérprete em relação ao que a música deve expressar ou transmitir ao ouvinte, sejam ideias, associações, memórias, sentimentos, movimentos corporais, eventos concretos ou apenas padrões de som.” (GABRIELSON, 1999, p. 503). Sendo assim, como podemos interpretar tal obra? Como é possível realizar uma performance coerente, em que todas as partes se comuniquem entre si e com o todo? Entendemos que para estas questões há a necessidade de um “estudo considerado da partitura com particular atenção às funções contextuais e os meios de projetá-las” (RINK, 2002, p. 36).

Neste capítulo, focaremos em procedimentos analíticos visando uma performance, ou seja, os dados levantados devem contribuir ao planejamento e construção da futura performance da obra. Como Dinorá de Carvalho coloca poucas indicações de caráter, andamento, dinâmica e articulações, adotaremos a seguinte metodologia:

1) Análise Tradicional: devido ao tamanho da peça e sua divisão em dez partes contrastantes, há a necessidade de compreender como essas partes estão organizadas e hierarquizadas em relação ao todo. Adotaremos a definição de Cook da análise tradicional: “Havia duas maneiras principais pelas quais as pessoas abordavam peças de música. Um era sua forma geral e o outro era seu conteúdo melódico, harmônico ou rítmico” (COOK, 1987, p. 9). Em seu livro, entre toda a contextualização histórica, Cook conceitua a análise tradicional como sendo aquela que considera os aspectos formais em relação à tradição, aspectos harmônicos e contrapontísticos<sup>11</sup>. Com este tipo de análise será possível observar as características formais de cada uma das partes da *Sonata n.1*.

2) Comparação com outras obras da compositora que dialogam com a obra a ser pesquisada: em nossa pesquisa notamos semelhanças entre a *Sonata n.1* e outras obras da compositora que envolvem piano, o que pode sugerir uma linguagem desenvolvida e subentendida, e pode ser um dos motivos pelo qual a compositora optou por colocar menos informações na partitura do que em peças anteriores. Essa comparação pode nos apontar informações relevantes para a interpretação da obra em questão.

3) Comparação com obras de Olivier Messiaen: pelo levantamento de dados obtido através dos recortes de jornais e estudo de algumas obras da compositora, observamos que Dinorá de Carvalho teve forte influência da escritura musical francesa desde a década de 30, quando aprimorou seus estudos de piano em Paris, e também pela aproximação de compositores brasileiros que já escreviam sob influência francesa, como Villa-Lobos. Além disso, a partir da década de 60 observa-se uma mudança gradual da compositora para o atonalismo, e registros do desejo da compositora em se atualizar na maneira de compor. Também há registros de sua proximidade com o ex-aluno e compositor Almeida Prado, que também realizou intercâmbio entre o final da década de 60 e início de 70, onde teve aulas

---

<sup>11</sup> Uma abordagem mais detalhada sobre estes aspectos pode ser consultada no capítulo 1, partes II e III, de Cook (1987, p. 9-26).

com Boulanger e Messiaen. O contato de Almeida Prado com Messiaen foi impactante e sua influência é evidenciada em sua escritura musical e na sua tese (ALMEIDA PRADO, 1985). Há vários indícios de que Dinorá de Carvalho também teve influências de Messiaen, como exposto por Almeida Prado na palestra sobre Dinorá de Carvalho<sup>12</sup> transcrita por Carvalho F. citada no Capítulo 3. Biografia e contexto histórico, subcapítulo 3.7 Críticas e artigos sobre a compositora e suas obras.

Assim exposto, nos delimitaremos a destacar as possíveis influências no uso das ressonâncias pela pedalização.

### 5.1. Interpretação e performance

A teoria da formatividade tem como objeto de estudo o processo de montagem da obra de arte, seja visando criar uma obra, interpretar, executar, criticar entre outras. Na performance este processo se caracteriza por tentativas e experimentações que buscam, a partir da orientação interna da própria obra formada, um caminho interpretativo.

Para isso, destacamos alguns conceitos cruciais de Pareyson, relacionados à interpretação, relevantes ao performer: 1) ler é executar, e toda obra exige ser executada de acordo com suas regras internas, a fim de que se torne uma 'forma formada'; 2) “A interpretação é conhecimento, em que receptividade e atividade são indissociáveis [...] interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar.” (PAREYSON, 1993, p. 172); 3) o processo de interpretação é infinito, e sempre exige integração, correção, aprofundamento, ampliação, para estabelecer uma congenialidade sempre mais abrangente e reveladora; 4) “a interpretação é um 'encontro', no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, (...) e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as” (PAREYSON, 1993, p. 182).

Por estes quatro tópicos entendemos que a obra já contém as informações que o performer precisa, como, por exemplo, sua estrutura e organização interna, bastando ao performer extrair estas informações com sua leitura e interpretá-las. Este processo é uma troca:

---

<sup>12</sup> Palestra do compositor Almeida Prado e da Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria Lúcia Pascoal, ex-alunos de Dinorá de Carvalho, na Unicamp, datada de 12 de novembro de 1994, transcrita por F. Carvalho em sua dissertação de mestrado (CARVALHO F, 1996).

a informação está na obra, o performer a extrai, com seus conhecimentos, escolhas e ferramentas analíticas, que o possibilita de interpretá-la, e nesse processo ocorre uma troca, uma interação entre o performer e a obra, a partir do qual a obra passa a ter um outro significado ao performer, e este encontra uma interpretação que direciona a maneira pela qual irá conduzi-la. Dentro deste processo a obra não deixa de ser obra e o performer não perde sua identidade, mas um interage com o outro: a obra, por instigar, provocar a busca do performer para uma interpretação, e o performer, por interpretar a obra a partir de todo o seu conhecimento até aquele momento, respeitando todas as informações obtidas pela obra. Este processo é infundável, pois o intérprete se modifica conforme há um aumento em suas experiências pessoais e musicais, que o faz repensar e refazer a obra. As ferramentas que o performer usará para ‘extrair’ estas informações podem variar, bem como a própria interpretação varia de pessoa para pessoa.

Assim exposto, entendemos que existem múltiplas interpretações, e que para o processo formativo da interpretação, visando a execução de uma obra, há a necessidade de entender o que a obra tem a dizer, extrair informações, para que, a partir destas informações o intérprete possa chegar a uma forma, que é única e pessoal.

Na mesma perspectiva de Pareyson, Dunsby enfatiza, por citações, que o conhecimento do intérprete influencia suas decisões:

'O intérprete, a fim de produzir mais do que apenas uma resposta idiossincrática, deve contar com uma combinação de análise técnica sólida e estudos musicológicos relevantes' (Cone, 1995, p.242); da mesma forma, dos regentes, "por mais extenso que seja o escopo de seus poderes imaginativos, sua compreensão permanecerá limitada, a menos que ele esteja adequadamente equipado com o conhecimento" (Scherchen, 1929; 1933, p.18). (DUNSBY, 2001, p.4)

Na mesma perspectiva de Pareyson sobre as múltiplas interpretações, Gabrielson (1999) propõe etapas para a construção da performance. Entre elas discorreremos sobre o planejamento da performance, mais especificamente a etapa de “adquirir uma representação mental adequada da peça musical, aliada a um plano de transformação dessa representação em som” (GABRIELSON, 1999, p. 502). Gabrielson defende, nesta etapa, que:

A geração de uma representação e de um plano de performance (Mursell, 1937/1971, capítulo VII; Sloboda, 1982a) caminham de mãos dadas. A questão geral é como a estrutura e o significado da peça devem ser transmitidos de forma convincente. Isso requer considerações sobre convenções estilísticas, prática de performance, características instrumentais e semelhantes, levando mais adiante a questões específicas sobre andamento, timbre, dinâmica, fraseado, tempo, articulação, acentos e processos motores relacionados adequados. (GABRIELSON, 1999, p. 505).

A análise da partitura é uma das possibilidades para extrair informações e melhor compreender a obra, a fim de interpretá-la e executá-la. Segundo Rink:

Os performers estão continuamente envolvidos em um processo de "análise", apenas de um tipo diferente daquele empregado nas análises publicadas. Este tipo de "análise" não é um procedimento independente aplicado ao ato de interpretação, mas sim "uma parte integrante do processo de execução". Referindo-me a isso como 'análise do executor' (isto é, 'estudo considerado da partitura com particular atenção às funções contextuais e os meios de projetá-las') (RINK, 2002, p. 36).

Pretendemos utilizar a análise como ferramenta para auxiliar a comunicação do discurso musical, permitindo que com outro ponto de vista seja possível ouvir e guiar a performance da obra mais claramente. Quando um performer entende a organização interna da obra ele é capaz de direcionar e transmitir suas intenções de maneira lógica, coerente e planejada de acordo com o conteúdo que foi possível extrair da obra para sua interpretação, ao invés de se guiar apenas pela intuição. Analogamente podemos comparar a performance musical com o recitar de um poema: se o texto é compreendido, e isso envolve o conhecimento do idioma que o texto é escrito, interpretação e outros aspectos semânticos, a intenção e 'dramaticidade' serão direcionadas e correspondidas por quem o recita, havendo, como exposto por Pareyson, uma troca entre obra e executante, e o esforço de fidelidade do intérprete para melhor transmitir o que a obra pede para ser transmitida (PAREYSON, 1993, p. 221).

## 5.2. Forma sonata

Para as principais definições de forma e forma sonata adotamos os conceitos de Caplin (1998), Berry (1986) e Rosen (1988) e as adaptamos para o contexto atonal como fundamentação de nossa análise. Esta adaptação é possível pois estes autores apresentam definições abrangentes que não se restringem e não dependem apenas da organização das alturas, pois há outros parâmetros a serem considerados além das alturas para a definição das formas: de acordo com a maneira que são organizados indicam estruturas semelhantes às tradicionalmente usadas no sistema tonal.

Para Caplin, "a forma de uma obra musical pode ser descrita minimamente como um arranjo hierárquico discreto de períodos de tempo perceptivamente significativos, o que tem sido denominado estrutura de agrupamento da obra" (CAPLIN, 1998, p. 9). Para Berry:

[A forma] é a soma das qualidades de uma peça musical que une suas partes e anima o todo. É o produto do controle intelectual sobre as ideias musicais que dão origem a uma composição. É uma disciplina por meio da qual o poder inerente dos materiais musicais é realizado e direcionado para um fim que é convincente e aparentemente inevitável (BERRY, 1986, p. viii).

Segundo Webster (2001), no artigo intitulado *Sonata form* publicado no Dicionário Grove de Música, ele define a forma sonata da seguinte maneira:

Um movimento em forma sonata consiste em três seções principais, embutidas em uma estrutura tonal de duas partes. A primeira parte da estrutura coincide com a primeira seção e é chamada de "exposição". A segunda parte da estrutura compreende as duas seções restantes, o "desenvolvimento" e a "recapitulação". A exposição se divide em um "primeiro grupo" na tônica e um "segundo grupo" em outra tonalidade, na maioria das vezes na dominante. Tanto o primeiro como o segundo grupo podem incluir várias ideias diferentes; o primeiro ou o tema mais proeminente pode ser chamado de 'tema principal', [...] enquanto o tema mais proeminente no segundo grupo é frequentemente chamado de 'segundo tema', seja ou não a segunda ideia musical importante. O desenvolvimento [...] geralmente desenvolve o material a partir da exposição, à medida que modula entre uma ou mais novas tonalidades. A última parte do desenvolvimento prepara a recapitulação. A recapitulação começa com um "duplo retorno" simultâneo, para o tema principal e para a tônica. Em seguida, ele reafirma a maior parte ou todo o material significativo da exposição, por meio do qual o segundo grupo é transposto para a tônica. O movimento se conclui ou com uma cadência na tônica paralela ao final da exposição, ou com uma coda após a recapitulação (WEBSTER, 2001, p. 1).

Outra definição da forma sonata é a de Green:

Em síntese, a estrutura tonal da forma sonata pode ser compreendida como um movimento harmônico progressivo na exposição, prolongado até um ponto de tensão máxima da obra no desenvolvimento e que retorna completo na recapitulação (GREEN, 1979, apud LARSEN, 2010, p. 12).

Estas são algumas definições abrangentes da forma sonata empregadas em relação a obras do Classicismo. Rosen (1988), ainda referente à forma sonata clássica, afirma que não existe apenas uma forma sonata: “O título deste livro é plural [...] o que viria a se tornar o tipo canônico de forma sonata se desenvolveu junto com outras formas, que se influenciavam mutuamente e eram, de fato, interdependentes” (ROSEN, 1988, p. s/n)

No Romantismo houve duas grandes vertentes da forma sonata, e isso ocorreu porque, segundo Rosen (1988):

A sonata é uma estrutura fechada e ordenada. Os compositores de 1825 a 1850 preferiam as formas abertas e buscavam o efeito da improvisação. A tentativa de abrir a sonata tomou duas direções basicamente relacionadas: 1) A sonata cíclica em que cada movimento é baseado na transformação dos temas dos outros. Surtis sugestões disso podem ser encontradas em Beethoven, a partir da Sinfonia em dó menor, mas foi na obra de Mendelssohn, Schumann e Berlioz que ocorreram os desenvolvimentos mais significativos. Esta ideia influente continuou através de Franck e Tchaikovsky até os dias atuais. 2) A fusão da estrutura típica de quatro movimentos em uma amálgama. A Sonata de Liszt em Si menor é talvez o exemplo mais famoso. Ele também teve uma influência duradoura que se estendeu até o nosso século, na Kammer-symphonie no. 1 de Schoenberg e no seu Primeiro Quarteto, e no Terceiro Quarteto de Bartok. (ROSEN, 1988, p. 393).

Como exposto por Rosen, a partir do Romantismo há duas grandes vertentes da forma sonata: a forma sonata cíclica e a sonata que é uma forma dentro de outra forma, ou seja, várias seções, que poderiam ser movimentos, dentro de um único movimento. De acordo com o Dicionário Grove de música:

A música em que um movimento posterior reintroduz o material temático de um movimento anterior é considerada "forma cíclica". [...] De forma mais geral, o termo 'cíclico' descreve aquelas obras em que ligações temáticas ligam mais de um movimento; não é apropriadamente aplicado a meras semelhanças temáticas. [...] Beethoven (sonata para piano op.101), Schubert (Fantasie em dó para violino e piano) e Berlioz (Symphonie fantastique) lançaram as bases sobre as quais Mendelssohn, Schumann, Liszt e Franck elevaram os princípios cíclicos de grande importância, associados com a aplicação generalizada da Transformação temática e o desejo de maior continuidade entre movimentos separados, todos métodos para estabelecer uma coesão mais firme em formas de movimentos múltiplos (MACDONALD, 2001, p. 1).

A sonata cíclica, de acordo com Salles “é aquela onde a construção está subordinada a certos temas especiais que reaparecem sob diversas formas em cada uma das peças constituintes da obra, onde exercem função unificadora ou reguladora, em alguma medida” (SALLES, 2020, p. 60).

A partir do século XIX entende-se que “o plano da forma sonata é uma idealização do passado quando ele não mais existia. A forma existe apenas como um processo dialógico em que procedimentos padrões são apenas parte das possibilidades composicionais” (HEPOKOSKI E DARCY, 2006, apud LARSEN, 2010, p. 13).

Segundo Kostka (2006), os movimentos de forma sonata são frequentemente encontrados na música do século XX, mas as relações tonais não são as tradicionais, ou ainda, não há uma tonalidade clara em um ou ambos os temas (KOSTKA, 2006, p. 148). Isso faz com que alguns autores levantem objeções sobre a real existência da forma sonata no repertório atonal. Assim, ao abordar os procedimentos adaptados da forma sonata no repertório do século XX, Kostka expõe: “Alguns diriam que outros elementos substituem o aspecto tonal dessas

peças; outros podem argumentar que um movimento baseado em um contraste de temas, por exemplo, pode ser boa música, mas não é uma sonata” (KOSTKA, 2006, p. 148).

Complementar à ideia de Kostka é a de Lester (2005) referente às formas empregadas na música do século XX:

As formas tonais tradicionais formam a base de muitas composições não tonais do século XX. Mas em muitas dessas obras a ausência de uma armadura de clave, a adição de novos aspectos (como simetrias formais, variação perpétua) e a apresentação de formas em novas escalas de tempo criam novas construções. (LESTER, 2005, p. 71).

Com base nos conceitos de forma sonata apresentados e, observando o seu emprego e modificações feitas pelos compositores dos séculos XIX e XX, podemos notar uma expansão da forma em relação ao Classicismo, onde inicialmente prevaleciam as relações tonais como contraste principal. Influenciados pela prática musical do século XIX, muitos compositores do século XX adotam uma perspectiva mais fluida sobre a forma sonata, onde o contraste tonal pode existir, mas não obrigatoriamente ele será o principal. Assim nota-se uma ampliação das possibilidades da forma. No século XX, em especial no repertório atonal, este contraste harmônico é inexistente, de forma a valorizar contrastes entre outros parâmetros. As afirmações de Kostka (2006) e de Lester (2005) sobre o uso da forma sonata no século XX nos mostram uma certa dificuldade para os teóricos em reconhecê-la e classificá-la como tal.

Entendemos que as modificações favorecem o surgimento de novas formas, mas que a intenção dos compositores em dialogar com a forma tradicional e com os repertórios que os antecederam está presente nestas obras. Interpretamos, então, a forma sonata no século XX como uma referencialidade de obras anteriores, e como qualquer referência ela pode ser literal ou não.

Podemos exemplificar como uso de forma sonata no século XX, a obra Klavierstück Op. 33a (1928) de Schoenberg:

Trata-se de uma verdadeira forma sonata da escritura pianística do início do século XX, com todas as suas respectivas seções: Introdução; 1º tema; Transição; 2º Tema; Transição; Desenvolvimento; Recapitulação dos dois Temas; Coda; e Codetta. [...] enquanto o tonalismo exigia imprescindivelmente uma mínima expansão temporal para que tecesse seu discurso harmônico, o dodecafonismo, escapando de tal obrigatoriedade harmônica, justamente por prescindir de funções harmônicas que constituíssem em si mesmas o próprio sistema discursivo (como foi o caso do sistema tonal), possibilitou a Schoenberg a elaboração de uma forma-sonata através de concisas manipulações das séries, as quais forneciam o material musical necessário para representarem as diversas seções dessa forma através de suas diversas disposições. Nascido de uma emergência expansiva, o método serial permitiu, paradoxalmente, que se instalasse uma magnífica concreção formal! (MENEZES, 2002, p.256-258).

Embora haja muitos contrastes que valorizam a estrutura de forma sonata nesta obra, Menezes (2002) enfatiza o emprego da forma sonata pela organização harmônica dodecafônica, através da manipulação das séries, o que nos mostra um dos empregos desta forma com recursos atonais.

Por tanto, apesar das várias dificuldades entre teóricos em considerar a forma sonata como uma possibilidade de organização formal na música atonal, em nossa análise consideraremos esta classificação viável ao repertório atonal, especialmente a *Sonata n.1* de Dinorá de Carvalho, pois há a sugestão da forma no próprio nome da música, o que indica a intenção da compositora a referenciar a forma em questão na sua obra, mesmo que modificada.

### 5.3. Fraseologia

Para as questões de fraseologia adotaremos as definições de Caplin (1998). Estas definições são referentes à música tonal, mais especificamente ao Classicismo. Porém, a partir de suas ideias gerais, é possível adaptar tais definições para outros estilos, como exemplificaremos a seguir.

Caplin adota o termo frase como “um termo funcionalmente neutro de estrutura de agrupamento” e que, no caso da música tonal, “se refere a um grupo discreto de aproximadamente quatro compassos” (CAPLIN, 1998, p. 260). Os agrupamentos de frases podem ser classificados em dois tipos formais: as sentenças e os períodos.

Caplin (1998) apresenta os conceitos de Funções Formais, que estabelecem funções para cada divisão formal em vários níveis (movimentos, seções, frases, etc.) e especificam as funções formais da divisão fraseológica de períodos e sentenças.

As **sentenças** são definidas como o agrupamento de duas frases com três funções formais, que são: “1) A **função de apresentação** articula um poderoso sentido de ‘início’ do tema; 2) A **função de continuação** expressa a sensação de ‘estar no meio’ do processo temático; 3) A **função cadencial** cria as condições necessárias para ‘encerrar’ o tema” (CAPLIN, 1998, p. 35 – grifo nosso).

Os **períodos** são definidos como o agrupamento de duas **frases** com duas **funções formais**: **antecedente** que “começa com 2 compassos de ideia básica (assim como na frase), seguido por 2 compassos de ideia contrastante levando a uma cadência fraca”, e **consequente** que “repete o antecedente trazendo um retorno da ideia básica original. Uma ideia contrastante, que pode ou não se assemelhar à do antecedente, leva a uma **cadência** mais forte” (CAPLIN, 1998, p. 74 – grifo nosso).

Na música atonal não há cadências pré-estabelecidas como as da música tonal (autêntica perfeita, imperfeita, plagal ou de engano). Sendo assim, cada obra terá suas regras, o que não significa que não possuam algo que indique finalizações. Em nossa análise levamos em consideração o conceito de função cadencial de Caplin, como exposto acima. Podemos dar como exemplo de função cadencial a mudança rítmica: “O movimento rítmico de mudança recessiva é naturalmente ‘normal’ como uma faceta da **função cadencial**” (BERRY, 1987, p. 419).

Para a aplicação dos conceitos aqui apresentados na *Sonata n.1*, como é uma música atonal e há, em vários trechos, ausência de marcações de fórmulas e barras de compassos, devemos considerar de fundamental importância a observação de padrões, repetições (literais ou modificadas), perfis melódicos, séries, ritmo e texturas para encontrar o que secciona cada um dos termos acima descritos. Assim, mesmo com a ausência de tonalidade, é possível encontrar outros parâmetros que não as cadências convencionais da harmonia tonal para identificar e seccionar o discurso, bem como classificar suas respectivas funções formais.

#### 5.4. Comparação com obras anteriores

Com o intuito de buscar mais informações sobre o estilo e escritura de Dinorá de Carvalho, consultamos obras anteriores à *Sonata n.1* e encontramos peças com passagens semelhantes às das seções da *Sonata n.1*, com mais informações de dinâmicas, articulações, andamentos entre outros. Esta comparação nos trouxe informações que contribuem significativamente para as nossas decisões interpretativas e performáticas, e corrobora com a ideia de exemplaridade da obra apresentada por Pareyson:

Assim como para explicar a possibilidade de a obra artística tornar-se um modelo é mister que na sua completude se possa encontrar de novo o movimento originário, de modo que a sua regra de formação revele a própria eficácia operativa, da mesma sorte para explicar a possibilidade de uma nova formação apresentar como modelo uma obra preexistente, é mister que sua originalidade seja de tal monta que não exclua a ligação a obras precedentes, mas antes delas se alimente e chegue até a derivar-se, e que nela as cadências e as inflexões que dão continuidade à obra anterior nada tirem à originalidade da nova formação, mas antes a alimentem e a promovam. (PAREYSON, 1993, p. 137).

Este procedimento contribuirá ao resgate de uma linguagem que pode ser comparada e aplicada a outras obras da compositora. Enfatizamos que esta comparação não será feita em todas as seções da obra, pois não encontramos obras a serem comparadas para todas.

## 5.5. Textura

Adotaremos as definições de Berry (1987), Kostka (2006) e Lester (2005) para as texturas. Berry traz uma definição ampla sobre texturas, que pode ser aplicada tanto na música tonal quanto na atonal:

A textura da música consiste em seus componentes sonoros: é condicionada em parte pelo número desses componentes soando em simultaneidade ou concorrência, suas qualidades determinadas pelas interações, inter-relações e projeções relativas e substâncias de linhas componentes ou outros fatores de sonoridade componentes (BERRY, 1987, p. 184).

Para Lester (2005) “a textura se refere à interação de partes separadas que soam juntas” e “é o resultado do número e proeminências relativas das partes individuais, o espaçamento, o ritmo e o timbre (a cor sonora)” (LESTER, 2005, p. 63). Em relação à textura no século XX, Lester expõe:

A música do século XX apresenta uma ampla gama de texturas, incluindo as texturas tonais tradicionais e as texturas estratificadas (com componentes relativamente independentes). Com partes individuais que podem incluir mudanças extremas de registro, timbres, dinâmicas e articulações móveis, muitas composições do século XX contêm texturas sem nenhuma relação em absoluto com os modelos tonais. (LESTER, 2005, p. 63).

Kostka apresenta mais texturas desenvolvidas e empregadas no século XX, bem como expõe que a textura pode influenciar na forma:

As texturas tradicionais – monofônicas, homofônicas e contrapontísticas – continuam sendo importantes na música do século XX. Outros aspectos da textura incluem texturas compostas, pontilhismo, estratificação e massa sonora. Em muitas composições a textura tem um papel importante na determinação da forma. (KOSTKA, 2006, p. 240).

Os três autores concordam que as texturas empregadas na música tonal continuam a ser utilizadas na música do século XX. Observa-se que também há novas texturas e uma concepção de simultaneidades das texturas estratificadas, ou ainda em camadas e, segundo Kostka (2006), elas podem influenciar na determinação formal. Sendo assim, os contrastes texturais encontrados nas obras do século XX podem ser de grande relevância para a estrutura formal da obra.

Utilizaremos, em nossa análise, a terminologia de Berry pois:

Traz uma abordagem ampla sobre textura, cujas classificações levam em consideração aspectos quantitativos, qualitativos e relacionam a densidade à dissonância. O autor também fornece definições e classificações de ritmo e métrica, enfatizando sua importância para a performance: “a análise métrica, em sua gama adequada de implicações, é uma base vital para a construção e interpretação de frases e articulações na performance. O estudo do ritmo, e especialmente da métrica, parte de questões verdadeiramente indispensáveis à interpretação crítica e perspicaz” (BERRY, 1993, p. 301), (FIGUEIRA; RINALDI; 2020, p. 134).

Necessário na análise de tipos texturais é a avaliação de vários tipos de inter-relações e interações entre componentes texturais o grau e a natureza da concordância interlinear (concordância, ausência de conflito) ou fatores coincidentes de intensidade relativa e variância (contraponto). Mudanças na relativa independência e interdependência entre componentes concorrentes em uma dada textura musical serão vistos como alguns dos fatores mais decisivos (e sutis) na formação expressiva da estrutura. (BERRY, 1987, p.185).

Para a classificação, Berry emprega os prefixos homo- (uni- ou co-), hetero- e contra- como classificação dos padrões rítmicos, direção melódica e conteúdo intervalar. (BERRY, 1987, p. 193). Além desta nomenclatura mais específica, Berry discorre sobre uma classificação geral das texturas:

Certos termos amplamente usados de significado convencional relativamente firme podem ser aceitos como geralmente entendidos. 1. Polifônico, embora signifique literalmente "muitas vozes", pode servir para denotar, como convencionalmente, textura multivoz de considerável independência interlinear, muitas vezes imitativa; é, portanto, geralmente entendido como tendo implicações qualitativas além de seu significado literal e limitado. 2. Homofônico denotaria literalmente uma condição de vozes interdependentes, mas sua conotação tradicional é a de textura na qual uma voz primária é acompanhada por um tecido subordinado às vezes interativo de maneiras provisórias, o baixo normalmente em uma relação contradirecional ou outra contrapontística com a voz primária. voz (ou vozes). 3. Acorde é um termo convencional perfeitamente aceitável e muito útil, referindo-se simplesmente à textura que consiste essencialmente em acordes, suas vozes muitas vezes relacionadas de forma relativamente homorrítmica. 4. A duplicação pode denotar linhas homorrítmica-homodirecional-homointervalicamente associadas (veja as seguintes definições desses termos). 5. A associação de espelhos, geralmente entendida como estrita, envolve uma relação homorrítmica-homointervalar-contradirecional; novamente, é um termo de uso comum. 6. Entende-se por heterofônica uma relação que é homodirecional (paralela no contorno) mas heterointervalar com menor diversificação do conteúdo do intervalo. 7. Heterorrítmico é um termo convencional adotado de acordo com sua significação convencional. 8. A sonoridade pode ser definida como o caráter sonoro global determinado pela textura (incluindo duplicações) e coloração (incluindo articulação e intensidade da dinâmica). 9. Contraponto (contrapontístico) denota uma condição de interação interlinear envolvendo conteúdo intervalar, direção, ritmo e outras qualidades ou parâmetros de diversificação. (O uso tradicional de 'contrapontístico' é comparável ao de 'polifônico'). 10. Monofônico é entendido, como convencionalmente, como monofônico (monolinar) (BERRY, 1987, p. 192).

## 5.6. Harmonia e melodia

Devido à linguagem atonal da *Sonata n. 1*, utilizaremos a terminologia de Straus (2016) e Forte (1973) para classes de alturas e conjuntos de classes de alturas. Os intervalos entre as classes de alturas ordenados são classificados pela quantidade de semitons variando de 1 a 12, havendo equivalência de oitavas. Então, quando medimos um intervalo entre duas notas, sua classificação se dará pela quantidade de semitons entre elas. Por exemplo: a distância entre dó e ré é de 2, não importando a oitava em que aparecem<sup>13</sup>.

Os conjuntos são classificados de acordo com quantidade de notas constituintes e a distância entre intervalos. Encontraremos na tabela as seguintes informações de um conjunto, por exemplo: 3-1 [0,1,2] <210000>, significa que é um conjunto formado por três notas, onde [0,1,2] correspondem às notas dó, dó# e ré; são organizadas pela menor distância intervalar entre notas, chamada de *prime order*. Entre <> estará o vetor intervalar, que é a frequência de tipos de intervalos presente entre todas as notas do conjunto, sendo classificados como intervalos de classes de alturas não-ordenados, ou seja, a primeira casa equivale aos intervalos 1 e 11, a segunda 2 e 10, a terceira 3 e 9, a quarta 4 e 8, a quinta 5 e 7 e a sexta 6, ou seja, equivale ao intervalo e a sua inversão, como na figura abaixo:

	Prime order	Vetor
Conjunto 3-1	0,1,2	<210000>

intervalos	1 ou 11	2 ou 10	3 ou 9	4 ou 8	5 ou 7	6
vetor	2	1	0	0	0	0

**Fig. 10** – Exemplo de conjunto com *prime order* e vetor intervalar.

A análise harmônica será utilizada apenas em partes da obra que necessitem de um maior detalhamento analítico, onde as demais abordagens analíticas não permitam a construção de uma interpretação satisfatoriamente embasada.

<sup>13</sup> Para mais informações, consultar STRAUS, p. 9-10, 2016.

## 6. A SONATA N.1 *QUEDAS DE IGUAÇÚ*

A *Sonata n.1*, Quedas de Iguaçú, (1974) é uma peça atonal, para piano solo, dividida em dez partes contrastantes: *A, Tema B, C, Scherzo, Cadência para mão esquerda, Fuga, Dolente, A, Tema B e Coral*. A obra se destaca entre as escritas para piano solo da compositora até esta data por ser a peça de maior duração e por apresentar, em relação às peças anteriores, grandes mudanças na escritura e na forma: é aparentemente a primeira peça da compositora com grandes seções sem barras de compassos e uma das obras com menos informações de andamentos, caráter, articulações e dinâmicas.

Em uma carta datilografada, encontramos possíveis informações escritas pela compositora referente à *Sonata n.1*. Provavelmente trata-se de uma carta elaborada por Dinorá de Carvalho e destinada à crítica de jornais, pois há citações de partes dela em alguns recortes consultados no Acervo MIS-SP, tanto de críticas quanto de divulgações da estreia da obra, mencionando a autoria à Dinorá de Carvalho. Sobre a forma, a compositora menciona:

A sonata n.1 não obedece o esquema clássico, tão bem explorado pelos mestres Haydn, Mozart e Beethoven. Procurei criar uma nova forma, seguindo os impulsos que a própria ideia inicial me oferecia. São consequências de vários temas intercalados e desenvolvidos formando um todo coerente e estruturado. (...) São dez movimentos, sendo dois – o 'A' – 'B' – desenvolvidos na reexposição. Toda a 'Sonata' explora novos recursos dramáticos e apresenta-se numa linguagem atonal e serial. (DINORÁ DE CARVALHO,1975).

Nota-se que apesar da compositora mencionar que procurou “criar uma nova forma”, ainda assim ela utilizou o recurso da reexposição como numa forma sonata tradicional. Assim sendo, há algumas questões: a *Sonata n.1* foi escrita em algum tipo de forma sonata? As seções *C, Scherzo, Cadência para mão esquerda, Fuga e Dolente* poderiam ser o equivalente ao desenvolvimento de uma sonata e a seção *Coral* à coda? Formalmente, como os “vários temas intercalados e desenvolvidos [formam] um todo coerente e estruturado”?

Pretendemos propor uma interpretação formal da obra a partir das informações fornecidas pela compositora e pela própria obra a fim de hierarquizar e classificar as seções de acordo com sua relevância e sua função dentro da forma, para assim ser possível o planejamento de uma performance da obra.

Como abordado no capítulo anterior, devido às divergências entre as quatro fontes consultadas (o manuscrito completo usado pela pianista Isis Moreira, o manuscrito incompleto do acervo CDMC/CIDDIC, a primeira edição da partitura de 1977 pela editora Arthur Napoleão e as informações obtidas com a primeira gravação da pianista e dedicatária Isis Moreira), foi

elaborada uma edição crítica da obra, discutida no capítulo anterior. Ela será a fonte primária a partir da qual iremos extrair informações para a nossa análise.

Em visita ao acervo CDMC/CIDDIC, os pesquisadores que trabalham com as obras de Dinorá de Carvalho identificaram em um manuscrito da compositora, correspondente à seção B da reexposição da Sonata n.1, uma série de dezessete notas. Aparentemente estas notas, exatamente nas alturas designadas, correspondiam a uma seção que não foi incluída na versão final da obra (ANEXO 2). Apesar disso, a série possui outra característica interessante: ela não é composta pelo total cromático, ausenta-se uma nota<sup>14</sup> que, de acordo com cada seção é tratada de uma maneira diferente:



Fig. 11 – Transcrição da série de dezessete notas presente no manuscrito de Dinorá de Carvalho. Acervo CDMC/CIDDIC.

Além disso, há repetições de notas, como nas tabelas do APÊNDICE 3.

Não identificamos o uso estrito da série no decorrer da obra, apenas identificamos a série pela ausência de uma nota do total cromático, onde foi possível estabelecer a transposição empregada, ou pela recorrência das dezessete notas ou múltiplos da mesma. Em todo o caso, ressaltamos que este tipo de exploração analítica, focada no processo composicional, não é o objetivo da presente pesquisa, mas é uma possibilidade para um futuro trabalho.

### 6.1. Análise da seção A

Para iniciar cada seção da sonata, é importante expor como a compositora as descreve, assim desenvolveremos nossa análise considerando suas referências:

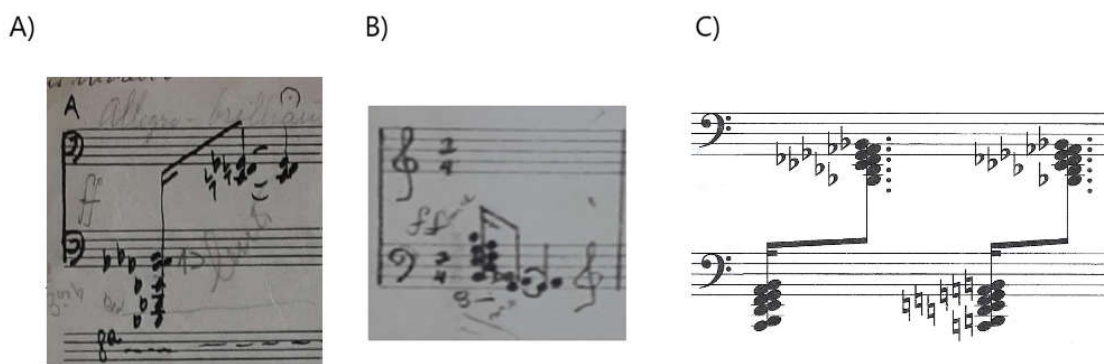
O “A” inicia-se com dois grandes golpes de “cluster” no mais grave do piano. Após um certo momento de ressonância, sobem rápidos grupos de acordes alternados atingindo a região média do piano com acorde seco. Este processo se repete por três vezes com variantes. Subitamente entra um novo elemento, na região aguda, finalizando-se com brilho do mais agudo ao mais grave, repetindo o impulso inicial dos dois “clusters”. Por mais uma vez aparecem acordes alternados e rápidos. (CARVALHO D, [1975?]).

<sup>14</sup> No caso, não há a nota Mi.

A descrição da seção A, bem como as das outras seções apresentadas por Dinorá de Carvalho muito provavelmente foi escrita para a divulgação da estreia da peça em artigos de jornais numa linguagem mais acessível. Portanto não há muitos detalhes da construção da obra, mas um olhar geral da compositora a elementos pontuais, que contribuem para alcançar uma visão da macroestrutura da seção. Porém há alguns aspectos que podemos discutir sobre a fala apresentada.

O tema A é dividido em duas seções: Allegro Brilhante e Cristalino.

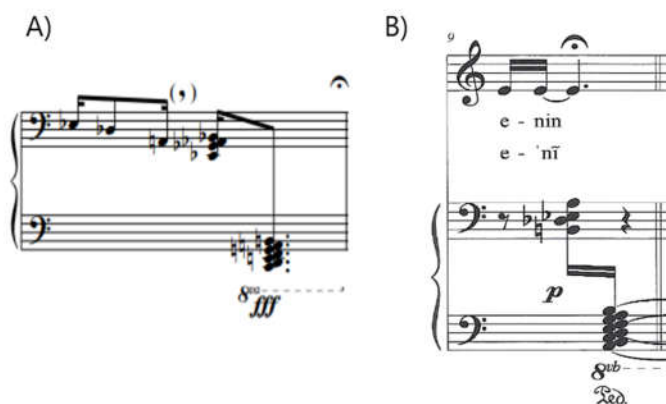
Inicialmente temos o uso do cluster numa região grave do piano, separado em dois ataques, um valor curto seguido de um valor longo combinado à alternância entre as mãos, com uso de pedal. Observamos, durante a peça, que este tipo de ataque ocorre apenas na seção A, especificamente vinculada ao trecho Allegro Brilhante. Este tipo de escritura é característico do início de algumas peças da compositora:



**Fig. 12** – Clusters com figura de valor curto seguido a de valor longo: A) início da *Sonata n.1* (1974) para piano; B) Início do *Palhaço coxo no circo* (1966) para piano; C) Final do 1º comp. de *Ideti* para canto e piano (1970).

Selecionamos trechos de algumas das peças que trabalham com este elemento. Observe-se que a compositora os colocou, nas peças A, B e C para iniciar a obra.

Ainda sobre o cluster, notamos seu uso também em finalizações de seções, ocorrendo de forma espelhada (agudo para o grave). É o caso da *Sonata n.1* na finalização do trecho que antecede a retomada do Allegro Brilhante e da finalização de frase, marcada por barra dupla, em *Uai Ni-nim* (1973):



**Fig. 13** – Cluster com figura pontuada (agudo para grave): A) finalização do trecho que antecede a retomada do Allegro Brillante da *Sonata n.1*; B) finalização de frase de *Uai Ni-nim* (1973) para canto e piano.

Estas comparações, juntamente com as análises da obra, podem contribuir para seccionar o trecho em questão. A seguir discorreremos sobre as informações que obtivemos com a análise.

O Allegro Brillante é dividido em quatro frases, apresentam uma textura predominantemente a quatro vozes, agrupadas em duas linhas que, conforme nomenclatura de Berry (1993), interagem diagonalmente, com defasagem curta de uma semicolcheia entre mão esquerda (tempo) e mão direita (contratempo), tornando a interação entre elas tensa (Fig. 13). As quatro vozes são homodirecionais (as linhas seguem a mesma direção – ascendente) e verticalmente heterointervalares (as linhas apresentam variedade no conteúdo intervalar, iniciando com intervalos mais amplos, de seis a oito semitons<sup>15</sup> e se estreitando entre três e quatro semitons). Em relação aos intervalos, ocorre quase uma imitação entre as duas linhas. Estes aspectos intervalares, juntamente com a curta defasagem entre as linhas, intensifica o movimento das frases que sugere, pela escritura, um *crescendo*, que será interrompido por acordes.



**Fig. 14** – Primeira frase do Allegro brilhante.

<sup>15</sup> Em nossa análise adotaremos a terminologia de Forte (1973) para a distância intervalares em semitons, ou seja, de 1 a 12, havendo a equivalência de oitavas.

A divisão em quatro vozes está relacionada aos conjuntos por vozes. Analisando os conjuntos horizontalmente identificamos várias semelhanças entre as vozes, muito mais do que analisando verticalmente:

A  
Allegro Brillante

ff (p)

8va  
(Xea \*) (Xea \*) (Xea \*)

simile (1\*)

(mf)

(f) (ff)

8va

ff

ff

○ = 6-9  
 ● = 6-z43  
 ● = 6-34  
 ● = 6-33  
 ● = 6-z6

Fig. 15 – Conjuntos horizontais semelhantes.

O conjunto 6-9, que corresponde ao cluster do início, é reapresentado, horizontalmente sete vezes, e está presente em dois acordes. Além deste conjunto, temos outros que se repetem, como apresentado na figura 15. A relação completa dos conjuntos está na tabela abaixo:

	1ª VOZ					2ª VOZ			3ª VOZ		4ª VOZ			ACORDE
1ª FRASE	9 – 4					6 – 9			8 – 13	7 – 34				7 – 14
Subconjuntos	6 - 9	6-z6	6-33	6-34	6-z43	6 – 9			6 – 33	6 – 33	6-34			6 – 9
2ª FRASE	6-z43					8 – 25			7 – 22	8 – 16				6 – z6
Subconjuntos	6-z43					6 – 34			6 – z43	6 – 9	6-33	6-34	6-z43	6 – z6
3ª FRASE	8-5					8 – 11			7 – 25	9 – 5				5 – 2
Subconjuntos	6-9	6-z6	6-z43			6 – 9	6-33	6-34	6 – 33	6 – 9	6-z6	6-z43		6 – 9
4ª FRASE	5-z18					8 – 25			7 – 19	8 – 4				6 – 34
Subconjuntos	6-z43					6 – 34			6 – z43	6 – 9				6 – 34

**Fig. 16** – Separação das quatro vozes: conjuntos de cada voz e seus subconjuntos semelhantes.

De acordo com o gráfico é possível identificar que o conjunto 6-9 está presente 9 vezes, o 6-z43, 8 vezes, o 6-34, 7 vezes, o 6-33, 6 vezes e o 6-z6, 4 vezes. Isso indica uma possível organização intervalar com semelhanças entre as vozes, de forma a não ser aleatória a escolha das mesmas para estas progressões.

Verticalmente, podemos perceber que há paralelismos entre as vozes, principalmente entre as vozes 1 e 2 e entre as vozes 3 e 4, como exemplificado na figura abaixo:

TEMA A  
Allegro Brillante

The image displays a musical score for 'TEMA A Allegro Brillante'. It consists of four systems of piano accompaniment. Each system shows two staves (treble and bass clef). The score is annotated with colored circles (1-7) and lines connecting notes between staves, illustrating parallelisms. Dynamics include *ff*, *p*, *mf*, *f*, and *fff*. The key signature has one flat (B-flat). The first system starts with *ff* and *p*. The second system starts with *mf*. The third system starts with *f* and ends with *ff*. The fourth system starts with *ff* and ends with *fff*. The annotations show connections between notes in different staves, highlighting parallelisms.

Fig. 17 – Paralelismos entre vozes.

Observa-se que entre as vozes 1 e 2 há 23 intervalos paralelos e 6 diferentes, e entre as vozes 3 e 4 há 20 paralelos e 9 diferentes. Há outros paralelismos entre as vozes 1 e 3 e entre 2 e 4, mas são menos frequentes. O mapeamento dos paralelismos contribui para identificarmos semelhanças e diferenças entre os 4 segmentos, bem como perceber que a maioria dos intervalos paralelos estão relacionados aos intervalos de terça. Esses paralelismos são comuns à seção C, ao final do Scherzo e ao Coral, onde discorreremos melhor sobre as semelhanças.

Outra leitura da mesma passagem, que inclusive reforça as semelhanças entre as frases, é a identificação da série de dezessete notas apresentada anteriormente nestas frases ascendentes. Nesta perspectiva, encontramos diferentes transposições da série a partir do seccionamento dos ataques em duas vozes, aguda e grave, como exposto na figura abaixo:

A  
Allegro Brillante

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

The image shows a musical score for piano, labeled 'A Allegro Brillante'. The score is written in bass clef and consists of 17 measures. The notes in the upper staff are circled in pink and connected by red lines, illustrating their relationship to a series. The notes are: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The score includes dynamics like 'ff' and '(p)', and a '8va' marking at the bottom.

Fig. 18. – Exemplo na Frase 1 da disposição das notas para comparação com a série.

The image displays four musical phrases, labeled Frase 1 through Frase 4, each consisting of two staves: 'Voz aguda' (treble clef) and 'Voz grave' (bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-12 below the notes.

- Frase 1:**
  - Voz aguda: 11 9 11 10 11 10 11 10 11 10 2 11 12 10 3
  - Voz grave: 11 9 11 10 11 9 11 9 11 9 11 12 1 9 1
- Frase 2:**
  - Voz aguda: 9 8 9 5 10 8 10 9 10 7 11 10 11 7 1
  - Voz grave: 6 11 10 8 12 8 11 10 6 10 11 8 10 9 11 6 12
- Frase 3:**
  - Voz aguda: 8 6 7 6 11 10 11 9 11 8 7 8 10 9 1 10 4 2
  - Voz grave: 10 6 7 5 8 7 11 10 11 8 11 9 8 6 1 11 3
- Frase 4:**
  - Voz aguda: 9 7 8 5 10 8 10 9 10 7 11 10 3 2 4
  - Voz grave: 2 10 9 8 12 10 8 6 11 10 11 8 10 9 3 2 4

Fig. 19. – As quatro frases iniciais separadas em vozes aguda e grave.


Nota-se que com este agrupamento temos predominantemente: dezessete ataques em cada transposição da série (incluindo o acorde) e a ausência de apenas uma nota, o que corresponde a algumas das características da série identificada. Agrupamos as informações obtidas nesta análise na tabela abaixo:

FRASE 1												Ausentes	Conjuntos	Série(s)	Acorde	
VOZ AGUDA	G	F#	A	Ab	Bb	B	C	Db	Eb	E			(F) e (D)	(10-3)	T1, T10, I8 ou I11	Bb, B e E
FREQÜÊNCIA	2	2	3		3	3				3						
REPETE	G	F#	A		Bb	B				E				(6-211)		
NÃO REPETE				Ab			C	Db	Eb					(4-14)		
FRASE 2																
VOZ AGUDA	E	Db	F	D	A	G	B	C	Bb	D#	Ab		(F#)		T2 ou I0	C#, D#, G# e D
FREQÜÊNCIA	2	3		3	3					3	2					
REPETE	E	Db		D	A					D#	Ab			(6-238)		
NÃO REPETE			F			G	B	C	Bb					(5-14)		
FRASE 3																
VOZ AGUDA	G	D#	A	E	Bb	B	C#	C	D	F#	Ab		(F)		T1 ou I11	Eb, E e B
FREQÜÊNCIA	2	2	2	4	3	2	2	2	2							
REPETE	G	D#	A	E	Bb	B	C#	C	D					(9-2)		
NÃO REPETE										F#	Ab			(2-2)		
FRASE 4																
VOZ AGUDA	E	Db	F#	D	A	G	B	C	Bb	D#	F		(Ab)		T4 ou I2	A, B, Eb e B
FREQÜÊNCIA	2			2	4	2	4			2						
REPETE	E			D	A	G	B			D#				(6-248)		
NÃO REPETE		Db	F#					C	Bb		F			(5-20)		
FRASE 5																
VOZ AGUDA	Bb	C	D	B	Eb	C#	G	F#	Ab	A	F		(E)		T0 ou I10	F#, C# e G
FREQÜÊNCIA		2		2	3	3	3	2								
REPETE		C		B	Eb	C#	G	F#						(6-217)		
NÃO REPETE	Bb		D						Ab	A	F			(5-238)		

Fig. 20 – Dados recolhidos das quatro frases iniciais para comparação com a série.

Há várias possibilidades de análises a partir dos dados levantados. Na presente pesquisa nos limitaremos a observar as principais características da série e os conjuntos resultantes deste processo, descartando qualquer possibilidade comparativa dos dados referentes às frequências individuais das notas. Esta escolha está relacionada ao objetivo da análise: o mapeamento para uma interpretação e performance musical da obra, e não a uma decodificação do processo composicional em si.

Levantamos os seguintes dados da série escrita pela compositora:



Série (manuscrito)													Ausentes	Conjuntos
ALTURAS	F	B	D	C#	Ab	G	Eb	C	A	Bb	F#		(E)	
FREQÜÊNCIA		2	4			2		2						
REPETE	F		D		Ab		Eb							(4-13)
NÃO REPETE		B		C#		G		C	A	Bb	F#			(7-4)

Fig. 21 – Dados referentes à série de 17 notas.

Para a comparação da série com os conjuntos de notas presente em cada uma das quatro frases iniciais, organizamos cromaticamente as notas ou, no caso de conjuntos com número inferior a 11 notas, utilizamos o aplicativo ‘pc set calculator’, para que os organizasse na *prime form*, a fim de comparar a correspondência ou não da frequência das notas que se repetem. Em todos os casos não houve correspondência às frequências da série da compositora, apesar de verificarmos a ausência predominante de uma nota por série, o que também não foi seguido literalmente em todas as frases. Sendo assim, entendemos que houve uma preocupação com a ausência de uma nota na série, mas não em usar uma transposição ou inversão literal mantendo as frequências exatas das notas. Então interpretamos como o emprego da série na Sonata n.1 de maneira não ordenada.

As semelhanças entre conjuntos, paralelismos e a manipulação da série<sup>16</sup> podem contribuir para uma interpretação da forma, em relação às semelhanças com as outras seções da obra.

Para a interpretação da dinâmica e para as divisões métricas das frases levamos em consideração os acentos nos conjuntos de três notas presentes na primeira frase. Nas outras frases, a compositora não coloca os acentos, mas mantém os conjuntos de três notas de forma a fracionar as frases em proporções semelhantes à primeira<sup>17</sup>. Assim, entendemos que os acentos devem ser empregados sempre que há agrupamentos de três notas nas frases do Allegro Brillhante, pois referenciam a frase, facilitando o estudo, memorização da parte e, principalmente o mapeamento da dinâmica. Embora entendamos que há um crescendo por conta de todos os aspectos texturais expostos acima, encontramos uma questão: como distribuir este crescendo em quatro frases sem antecipar o plano sonoro *fff* antes do ponto culminante?

<sup>16</sup> As manipulações da série serão consideradas em momentos específicos da obra. Na maior parte das seções, serão observadas apenas similaridades entre as melodias e a série encontrada nas anotações da compositora.

<sup>17</sup> Edição crítica: APÊNDICE 1.

Devido a essas subdivisões rítmicas evidenciadas pelos acentos, é possível fracionar os *crescendi* de forma a controlar melhor a sua distribuição e não ultrapassar o plano sonoro desejado a cada frase. Em outras palavras, os agrupamentos de três notas foram interpretados como um fator para impulsionar a dinâmica até chegar ao final de cada uma das quatro partes, culminando em acordes mais fortes.

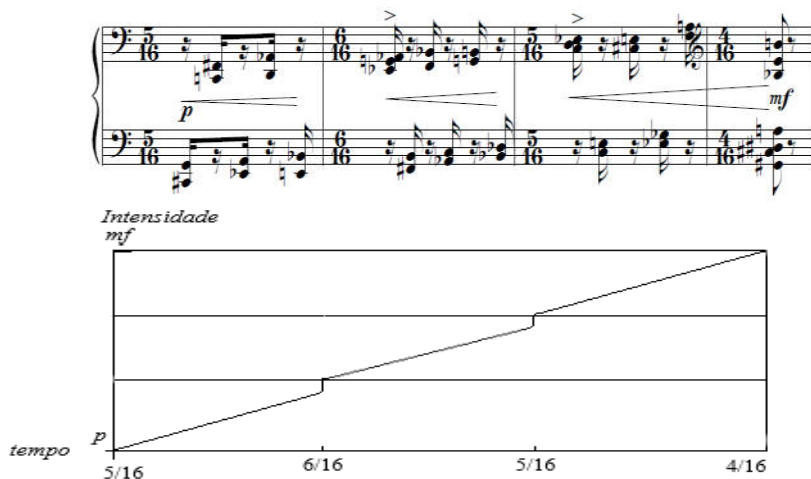


Fig. 22 – Acima, subdivisão da primeira frase e distribuição da dinâmica de acordo com a acentuação. Abaixo, gráfico com a mudança de níveis de intensidade, justificando o impulso do acento para os *crescendi*.

De maneira semelhante, encontramos esse movimento ascendente e essas divisões na obra *Contrastes* (1966):



Fig. 23 – Alternância entre mãos culminando em acordes. *Contrastes*, parte do piano.



Fig. 24 – Alternância entre mãos culminando em acordes. *Sonata n.1.*

Observa-se que a escritura se assemelha no que diz respeito à textura, dinâmica e direção melódica da frase. O efeito de movimento enérgico ascendente passando por uma ampla tessitura é também semelhante entre as obras. Em *Contrastes* é possível observar que este movimento está vinculado a um padrão na mão esquerda que é repetido a cada dois compassos, enquanto a mão direita possui um padrão rítmico de acentuação e quebra na direção melódica que varia a cada 3 ou 5 ataques, culminando em um acorde acentuado. Já na *Sonata n.1* este movimento ascendente possui apenas quatro quebras: são progressões mais extensas organizadas apenas pela alternância entre as mãos. O uso do acento não possui a mesma função que em *Contrastes*: eles apenas reforçam os ataques com mais de duas notas.

As semelhanças entre estas duas passagens possibilitam comparar a dinâmica sugerida em *Contrastes* e que pode ser aplicada à *Sonata n.1*, como uma confirmação das anotações a lápis que encontramos no manuscrito de Isis Moreira, ou seja, um crescendo gradual até o último acorde.

O Cristalino apresenta três vozes, sendo duas escritas num registro mais agudo como uma linha composta, da qual a mão direita as executa, e a outra numa distância que varia de uma a duas oitavas abaixo da voz intermediária. Pela velocidade que é tocada e este distanciamento entre vozes, a voz mais grave (mão esquerda) se destaca como uma melodia principal, e as outras duas vozes soam como uma escritura pontilhística.

Os intervalos possuem uma função de expansão da tessitura nesta parte, principalmente a partir do quinto compasso, onde a distância entre as mãos alcança duas oitavas, ao contrário do Allegro Brillhante, onde a distância entre as mãos é inferior a uma oitava. Os intervalos predominantes, entre vozes, são de 9 a 11, parte deles compostos.

Mão Direita: textura pontilhística apesar de manter a defasagem de semicolcheia (o mesmo padrão do Allegro Brillante entre m.d. e m.e.).

Mão esquerda: melodia principal.

\* = intervalos compostos.

**Fig. 25** – Cristalino com as três vozes separadas. Entre parêntese intervalos entre vozes.

Observando a figura abaixo é possível perceber que, apesar da compositora manter predominantemente o mesmo direcionamento entre as vozes, são poucos os paralelismos que ocorrem em relação ao Allegro Brillante, o que se torna mais um fator de contraste entre as partes:

Fig. 26 – Paralelismos entre vozes no Cristalino.

No Cristalino percebemos semelhanças entre conjuntos horizontais, por vozes, em agrupamentos por compasso:

M.D.	CONTRA						
5 – 3	5 – 3	4 – 1	5 – 2	5 – 2	5 – 1	5 – 3	6 – 31
(0,1,2,4,5)	(0,1,2,4,5)	(0,1,2,3)	(0,1,2,3,5)	(0,1,2,3,5)	(0,1,2,3,4)	(0,1,2,4,5)	(0,1,4,5,7,9)
M.D.	TEMPO						
5 – 3	5 – 1	5 – 24	4 – 7	5 – 8	5 – 2	5 – 3	5 – 2
(0,1,2,4,5)	(0,1,2,3,4)	(0,1,3,5,7)	(0,1,4,5)	(0,2,3,4,6)	(0,1,2,3,5)	(0,1,2,4,5)	(0,1,2,3,5)
M.E.							
5 – 35	5 – 5	5 – 29	5 – 31	5 – 11	5 – 24	5 – 35	4 – 16
(0,2,4,7,9)	(0,1,2,3,7)	(0,1,3,6,8)	(0,1,3,6,9)	(0,2,3,4,7)	(0,1,3,5,7)	(0,2,4,7,9)	(0,1,5,7)

Fig. 27 – Conjuntos separados por vozes e por compasso.

Nota-se que nos conjuntos da mão direita (M.D.) temos predominantemente conjuntos mais cromáticos, devido à recorrência dos conjuntos 5-1, 4-1, 5-2 e 5-3. Por outro lado, os conjuntos da mão esquerda (M.E.) são mais dispersos, o que se torna mais um fator que a diferencia das vozes mais agudas.

No Cristalino, não há nenhuma marcação de dinâmica, mas por ser menos denso, por estar localizado na região aguda do piano e possuir uma linha melódica marcante na mão esquerda, esse trecho pode ser interpretado como contrastante em relação ao anterior e ao posterior, pois há um direcionamento final da sessão onde há um crescendo que culmina em um cluster na região grave do piano, um ponto culminante inferior em *fff*. Para que o movimento de crescendo ganhe destaque é importante que todo o gesto musical que o antecede seja interpretado com o uso de dinâmicas mais sutis (FIGUEIRA; RINALDI, 2020, p. 138).

Outro fator que corrobora com esta interpretação é o modo como a compositora empregou as dinâmicas na obra *Contrastes* (1966) numa passagem muito semelhante à do Cristalino:



Fig. 28 – Seção que sucede o trecho da alternância entre as mãos, *Contrastes* parte do piano.



Fig. 29 – Seção que sucede o trecho de alternância entre mãos, *Sonata n.1*.

Observa-se que o trecho possui semelhança de registro sonoro, métrica, rítmica e, no primeiro compasso, a compositora utilizou exatamente as mesmas notas, na mesma ordem, exceto pelo 1º tempo que se tornou 5º na *Sonata n.1*. Este trecho de *Contrastes* também ocorre após um grande movimento ascendente que culmina em *fff*, mas nesse caso a compositora

escreveu *subito p*, o que pode ser uma referência que, juntamente com a análise do Cristalino exposta acima, sugere que a dinâmica inicial do trecho seja *p*.

Sobre a comparação com a série encontrada, observamos o uso das notas faltantes antes da repetição do primeiro compasso:

**Fig. 30** – Notas faltantes das séries das três vozes.

Identificamos uma transposição da série para cada uma das três vozes: a mais grave que delinea uma melodia principal está na T1 (F)<sup>18</sup>; a intermediária, que coincide temporalmente com a melodia principal é a T4 (G#); e a mais aguda, presente nos contratempos é a T2 (F#). As notas ausentes aparecem apenas no último compasso antes de repetir as mesmas notas do primeiro compasso do Cristalino, ou seja, aproximadamente no sexto compasso do Cristalino. Isso pode indicar uma preocupação com o fechamento fraseológico que antecede a repetição modificada do primeiro compasso, ou ainda uma mudança de série a partir da nota faltante. Acreditamos que esse fechamento de ideia pode reforçar a relevância para a retomada deste compasso ‘repetido’, como se fosse recomeçar a ideia inicial, mas será direcionada ao fechamento do Cristalino com a terminação que antecede o Cluster. Nesta finalização também identificamos duas séries, relacionadas a harmonia da música:

<sup>18</sup> Após a indicação da transposição da série colocamos entre parênteses a nota ausente. Em caso de dúvidas, o leitor pode consultar os APÊNDICES 1 - Edição crítica e 3 - Tabela de transposições da série.

The image displays a musical score for a piece titled 'Cristalino'. It consists of two systems of staves. The top system shows the right hand (treble clef) with two yellow boxes highlighting specific melodic phrases. The bottom system shows the left hand (bass clef) with various dynamic markings and performance instructions. The first system includes a 'p' (piano) marking and a 'Brilhante' (brilliant) instruction. The second system includes a 'ff' (fortissimo) marking and a '8va' (octave) instruction. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

**Fig. 31** – Mapeamento da série na finalização do Cristalino. Em laranja, série T7 (B); as demais notas que antecedem o cluster (até a respiração) formam a série T0 (E).

As séries acompanham as mudanças de acordes na esquerda. Assim, quando a nota mais grave é Dó (na figura destacado em amarelo), temos a série T7 (B); quando a nota mais grave é Fá, temos a série T0 (E), e o cluster que finaliza a seção está na T9 (Db).

Para mapear a microdinâmica, a maior dificuldade enfrentada foi que o Cristalino é um trecho extenso e sem mudanças na rítmica: mão esquerda sempre colcheias e direita sempre semicolcheias, o que pode dar margem a várias possibilidades interpretativas. A primeira grande divisão está relacionada à presença das notas ausentes da série (exposto anteriormente), que antecedem a repetição do primeiro compasso. As demais subdivisões de microdinâmica para encontrar uma solução interpretativa, optamos por observar as mudanças de direção na melodia, bem como saltos. Assim, é possível mapear e fragmentar a melodia (mão esquerda) em padrões e subdividi-los ritmicamente para enfatizar e caracterizar estes padrões com articulações e microdinâmicas específicas para que, quando repetidos (em sequências) possam apontar um direcionamento fraseológico. Além disso, este mapeamento nos dá a possibilidade de pequenas cesuras entre padrões, tornando o discurso musical mais coerente.

No Cristalino a teoria de Pareyson nos auxiliou no experimentar e pesar o melhor caminho interpretativo para ‘formá-lo’. Um dos processos adotados foi a fragmentação rítmica, para uma melhor visualização do conteúdo e máximo detalhamento das propostas projetadas, principalmente na articulação. Para a escolha final, levamos em consideração o fator

andamento: por ser rápido, foram priorizadas as ligaduras que incluem mais notas, pois nem todas as ligaduras inicialmente projetadas (ligaduras pontilhadas da Fig. 33) eram possíveis no andamento final. A mão direita não acompanhará as ligaduras: por se tratar de uma textura pontilhista e possuir uma função secundária, quase um acompanhamento, ela não respira, é contínua (Fig. 34).

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system is labeled '8va' and the second system is labeled '(8va)'. Each system consists of two staves: a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The right-hand part is characterized by a rapid, rhythmic sequence of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, and flats). The left-hand part features longer note values, often with slurs and ties, suggesting a more melodic or harmonic accompaniment. The notation is dense and complex, reflecting the 'fragmentation' mentioned in the caption.

**Fig. 32** – Processo de fragmentação rítmica para melhor visualização do conteúdo e direcionamento melódico. Uma das etapas para ‘formar o direcionamento e interpretação da obra’

The image displays two versions of a musical score for a piece titled "Cristalino". The score is written for piano in G major and 6/8 time. The left page shows the critical edition, with measures 5 through 22. The right page shows the performance edition, also with measures 5 through 22. The performance edition includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, *cresc.*, and *dim.*, and features phrasing slurs and accents that are not present in the critical edition. The word "Cristalino" is written above the first staff of both pages.

**Fig. 33** – Edição crítica à esquerda. Edição de performance à direita, após o processo de fragmentação da figura.

Observa-se que não colocamos ligaduras nas duas últimas notas do Cristalino da mão esquerda e colocamos ligaduras na tercina da mão direita (Fig. 34). Isto ocorre por entendermos tratar-se de uma antecipação e uma anacruse ao movimento crescente e descendente que se sucederá até *fff* na região grave (Fig. 35). Nesse movimento, temos uma troca de funções: teremos a melodia principal na mão direita e a esquerda a acompanhará, ao mesmo tempo que antecipa e prepara para o *cluster* (ponto culminante) (Fig. 35).

Fig. 34 – Cadência do Cristalino. Acima, edição crítica. Abaixo, partitura interpretada.

Esse movimento descendente distribuído em células rítmicas agrupadas em semínimas também pode ser fragmentado para fins de distribuição de dinâmica em três partes (três mínimas) – cada indicação de *crescendo* é um impulso para o plano sonoro seguinte, como no gráfico da Fig. 18. Então, entendemos como um grande crescendo de *f* a *fff*, distribuindo a força a cada duas semínimas, ou seja, em três partes, sendo que na última optaremos por um rubato: na primeira semínima haverá uma leve aceleração e na segunda semínima, onde há a síncopa e a respiração, uma compensação de tempo, com o objetivo de gerar expectativa e preparação para o ponto culminante inferior em *fff*. Lembramos que esse ponto culminante inferior remete a uma figura do início da música, porém aqui ela possui função cadencial. Assim, podemos interpretar que até este momento da seção A tivemos duas frases: o Allegro brilhante com função apresentação e o Cristalino com função de continuação e cadencial.

Finaliza-se a seção A com o retorno do Allegro Brillhante, condensado em uma única frase expandida, muito semelhante à primeira frase, e culminando em três acordes. A textura é a mesma do início e, portanto, as dinâmicas aqui serão tratadas da mesma forma, ainda que os acentos estejam mais espaçados (aqui, a compositora os grafou, pois não seguem o mesmo padrão de antes). Há anotações a lápis, indicando iniciar com *p*, crescer e chegar nos acordes em *f*, com o último acorde em *ff subito*. Esse é um dos trechos com a dinâmica mais detalhada. Contudo, isso não impede de se pensar sobre as microdinâmicas entre *p* e *f*, de modo que o *crescendo* seja subdividido em relação às indicações de acento (Fig. 36 e 37), tal como realizada

no Allegro Brillhante.

Fig. 35 – Edição crítica da última frase.

Fig. 36 – Interpretação do trecho para uma distribuição da dinâmica.

Comparando com a série, nesta última frase da seção A, percebemos que há 33 ataques incluindo os acordes, e uma fermata no final. Nossa leitura é que faltaria um acorde para completar dois ciclos de 17 notas, mas que a ausência deste quarto acorde inexistente (que também corresponderia aos quatro acordes das quatro frases iniciais) sugere continuação no discurso musical, o que para a performance do trecho interpretamos como uma espera curta para iniciar o Tema B. Reforçando essa leitura pelo provável uso da série, nota-se que a mão direita está na T10 (D), e os 17 primeiros ataques da mão esquerda estão na T7 (B) e os 16 restantes estão na T8 (C). Houve uma preocupação de revelar essa separação das 17 notas na mão esquerda, o que pode enfatizar a ideia de continuação pela ausência deste último ataque.

Fig. 37 – Última frase da seção A. O traço em vermelho delimita as transposições da série usadas na voz grave.

Coincidentemente, as notas D e B aparecem no início da seção Tema B, e C é empregado como um fechamento do que a compositora chama de ‘motivo’, como na figura abaixo:

Fig. 38 – Em vermelho as notas faltantes das transposições da série presentes na última frase da seção A.

No próximo subcapítulo referente a seção Tema B discorreremos mais sobre o uso da série. Para finalizarmos a análise da seção A, no gráfico abaixo (Fig. 40) mapeamos os registros utilizados, o que nos fornece um mapeamento do movimento ocorrido nesta seção:

	Seção A							
	Allegro Brillhante					Cristalino		Allegro Brillhante
	Cluster	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 1	Cadência	Última frase
Dó 8								
Dó 7								
Dó 6								
Dó 5								
Dó 4								
Dó 3								
Dó 2								
Dó 1								
Lá 0								

Fig. 39 – Gráfico das tessituras de cada parte da seção A.


## 6.2. Análise da seção Tema B

O Tema B é uma das seções com mais indicações de articulações. Contrasta com o Tema A em relação ao andamento, textura, forma, e movimentos rítmicos. Em compensação possui menos mudanças de tessitura, mostrando-se mais estável neste parâmetro. Dinorá de Carvalho descreve com poucas palavras esta seção: ‘Surge o ‘B’ num clima Tranquilo. A mão esquerda trabalha um motivo de tercinas nos graves, enquanto a direita tece um motivo melódico.’ (CARVALHO, D., 1975, Acervo-MIS). Apesar das poucas palavras, é mencionada a ideia ‘motivo’, o que sugere algo recorrente dentro da seção ou ainda que pode estar presente em outras seções.

Interpretamos a textura do Tema B como uma melodia acompanhada: na mão direita temos a melodia principal, na mão esquerda há predominantemente um acompanhamento com um padrão rítmico e intervalar constante, e em alguns momentos há sugestão de um contracanto na voz intermediária.

O motivo mencionado pela compositora, é parte da série de 17 notas: uma oitava acima em relação a sua forma original. O perfil melódico é repetido e manipulado durante a seção. Como podemos ver na figura abaixo:

Série do manuscrito



TEMA B  
Tranquilo (Saudoso)

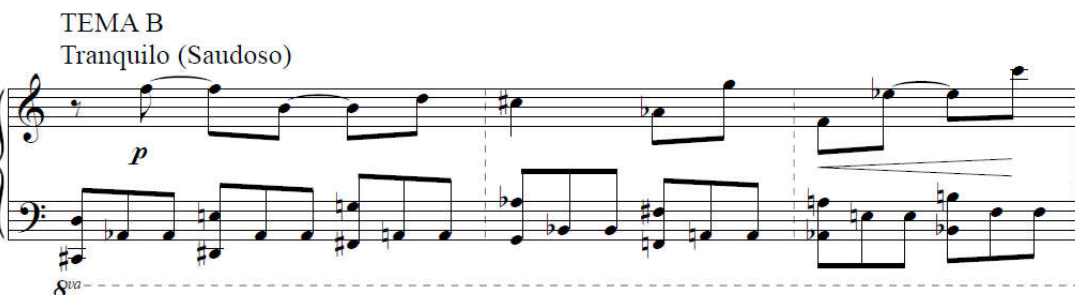


Fig. 40 – Semelhanças entre a série do manuscrito e o início da seção Tema B.

O perfil melódico do ‘motivo’ mencionado pela compositora é desenvolvido até o 9º compasso, sendo que identificamos uma divisão relativa à organização serial até a primeira fermata. Essa divisão, ritmicamente corresponde às 17 semínimas; a melodia principal (mão direita), está na T5 (A); interpretamos a mão esquerda em três camadas distintas: a mais grave em T0 (E), a intermediária T11 (Eb) e a aguda T1 (F). A mão esquerda continuará com as mesmas transposições da série até o gesto musical que antecede a última fermata da seção Tema B. Após a fermata temos, ainda na esquerda, T1 (F).

Ainda podemos notar mais uma característica marcante deste ‘motivo’: as cinco primeiras notas se repetem várias vezes no decorrer da peça, como se fosse iniciar o ‘motivo’, que é interrompido ou modificado. Podemos identificar estes recortes como na figura abaixo:

TEMA B  
Tranquilo (Saudoso)

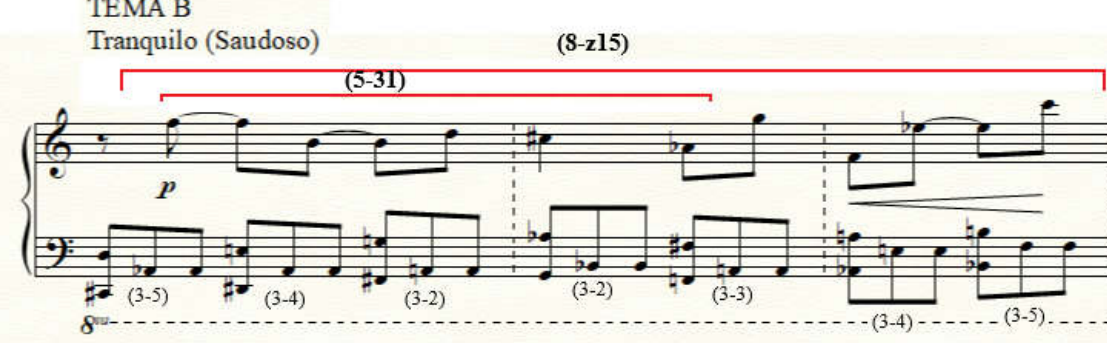


Fig. 41 – Classificação dos conjuntos obtidos a partir do recorte da série.

Pela análise dos conjuntos foi possível identificar algumas destas ocorrências, e outras foram possíveis pela análise intervalar:

TEMA B

Fig. 42 – Comparação entre conjuntos (5-31), comparação entre seqüências intervalares em verde (intervalos invertidos em amarelo). Na clave de fá, frequência do conjunto (3-5). Quebra dos intervalos de nona sinalizando cadência, em roxo.

Observamos que as recorrências deste motivo estão sempre na primeira metade de cada sistema, o que interpretamos como o início de uma nova frase. Isso ocorre quatro vezes. Nota-se algumas semelhanças entre as frases a e a'': ambas iniciam com a nota fá, presença das mesmas notas no conjunto (3-10) (si-re-fá); e a' e a''': a presença de um gesto ascendente em semicolcheias; a, a' e a''' possuem o conjunto (3-10) no motivo inicial, enquanto que a''' possui o conjunto (3-11) (do-mi-sol) e terá uma continuação, que consiste na alternância das características rítmicas da primeira e segunda semifrases, ou seja momentos de colcheias

alternadas a gestos ascendentes formados por quiálteras de semicolcheias. Esse gesto é intensificado por um estreitamento destes dois elementos até o ponto culminante, onde entendemos como uma fusão entre eles e uma ‘inversão’: as figuras lentas passam a ter intervalos 1 e 2 ou suas inversões 11 e 10, e o gesto ascendente começa a ter saltos ou arpejos, e não necessariamente é sempre ascendente.

Há uma última frase onde identificamos a separação dos dois elementos, porém invertidos em relação às quatro primeiras frases: inicia-se o gesto ascendente com o conjunto (5-31), e finaliza com as figuras rítmicas mais lentas, porém ou em grau conjunto (intervalos 1 e 2) ou com suas inversões (11 e 10).

B  
Tranquilo (Saudoso)

a

a'

a''

Período  
(assimétrico)

The image shows a musical score for 'Tranquilo (Saudoso)' in B major. It consists of three phrases labeled 'a', 'a'', and 'a'''. The score is written for piano (p) and mezzo-forte (mf). The first phrase 'a' starts with a piano (p) dynamic and features a melodic profile of notes highlighted in red boxes. The second phrase 'a'' features a melodic profile of notes highlighted in red boxes and a blue box highlighting an ascending gesture. The third phrase 'a''' starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and features a melodic profile of notes highlighted in red boxes. The score is marked with a 'B' and 'Tranquilo (Saudoso)' at the top. The dynamics 'p' and 'mf' are indicated. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4. The score is marked with a 'B' and 'Tranquilo (Saudoso)' at the top. The dynamics 'p' and 'mf' are indicated. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4. The score is marked with a 'B' and 'Tranquilo (Saudoso)' at the top. The dynamics 'p' and 'mf' are indicated. The score is written in a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is not explicitly shown but appears to be 3/4.

**Fig. 43** – Período assimétrico e separação das frases; notas no quadrado vermelho pertencem ao mesmo perfil melódico; conjuntos de notas no quadrado azul representam o gesto ascendente que será desenvolvido na sentença.

(Função de continuação)

Função Cadencial

a''' (última frase)

Sentença

**Fig. 44** – Sentença: separação da função de continuação e função cadencial. Em azul: gesto ascendente característico de a' e a'''; em amarelo: o mesmo gesto transformado, não mais em grau conjunto, mas com o conjunto (3-10) com as notas si-ré-fá igual o início de a e a''. Última frase a''''.

A alternância entre um gesto ritmicamente mais lento e outro rápido está presente também no Scherzo, na cadência para mão esquerda, parcialmente na Fuga e no Dolente. Explicitaremos as semelhanças nas análises de cada seção.

Na mão esquerda, apesar de identificarmos três camadas que possuem suas próprias transposições da série, nota-se que há uma qualidade harmônica semelhante até o final da seção Tema B, que segue predominantemente no conjunto 3-5, obedecendo a distância de nona entre as vozes dos extremos, exceto quando se aproxima de cadências. Observamos também que ela possui muito mais movimento e variedade<sup>19</sup> até a primeira fermata da seção, principalmente

<sup>19</sup> 3-5 é um subconjunto de 4-8, 4-9 e 4-z15, isso significa que mesmo havendo notas a mais a característica intervalar principal das alturas se mantém, que é o 3-5.

sua voz intermediária.

De modo semelhante ao mapeamento da microdinâmica da seção A, na seção Tema B também experimentamos a divisão formal e as relações intervalares que observamos na análise. O que de certa forma nos trouxe uma articulação que valorizasse essas divisões, então mapeamos essa seção como no apêndice 4.

Iniciando nossas considerações referente à articulação da mão esquerda, interpretamos como *non legato* a maior parte dela pois o próprio fato da segunda nota ser repetida inevitavelmente gera este toque. Quando a segunda nota não é repetida consideramos *legato*, pois há um direcionamento melódico semelhante a um contracanto (Apêndice 4).

Em relação à mão direita, a interpretação predominante em *legato* está relacionada ao seccionamento fraseológico. Porém, algumas articulações estão relacionadas à mudança de direção da voz, a essas, que para evidenciá-las é necessária mais uma intenção do que uma fragmentação do toque *legato* determinado pela frase, marcamos na partitura com a ligadura pontilhada. (Apêndice 4).

A tessitura trabalhada no tema B se mostra mais estável que na seção A, como pode ser observado no gráfico abaixo:

	Tema B					
	A		B			
	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Coda
Dó 8						
Dó 7						
Dó 6						
Dó 5						
Dó 4						
Dó 3						
Dó 2						
Dó 1						
Lá 0						

Fig. 45 – Âmbitos trabalhados no tema B.

Exposto detalhadamente o tema A e tema B, identificamos ocorrências destes materiais nas seções seguintes, o que pode sugerir uma forma sonata cíclica. Discorreremos sobre a forma ao final da análise.

A partir de C explicitaremos a relação das seções com estes dois temas e, caso haja um novo tema, explicaremos como ele se conecta com o todo da obra.

### 6.3. Análise da Seção C - Brillhante

A seção 'C' ou Brillhante é a mais curta e rápida da obra. Dinorá de Carvalho explica: “O 'C' de acordes brilhantes seguindo o itinerário do agudo ao grave como uma resposta ao início da 'Sonata'” (CARVALHO, D., 1975).

Na seção Brillhante, inicialmente, foi possível identificar semelhanças rítmicas e texturais com as quatro frases iniciais da seção Tema A: no aspecto rítmico, por possuir uma defasagem de colcheia entre as mãos; na textura, assemelha-se pela alternância entre as mãos, mas ao contrário do tema A não temos alternância de vozes, mas de camadas. A velocidade da alternância deste movimento entre as mãos faz com que o resultado sonoro da mão esquerda seja complementar à direita. Portanto interpretamos como conjuntos de 6 a 7 notas. Cada compasso possui quatro destes conjuntos que são sempre repetidos no compasso seguinte. Numa análise dos conjuntos percebemos que a maioria dos conjuntos obtidos a partir deste recorte são subconjuntos de 8-z15, o conjunto de notas que inicia o Tema B e a série de 17 notas. Para ilustrar, montamos a seguinte tabela:

	8-z15	8-z15	8-z15	8-z15
1º	6-z12	6-z24	6-27	5-14
	8-z15	7-27	8-z15	8-z15
2º	5-9	6-z11	6-5	5-19
	8-z15	7-27	8-z15	8-z15
3º	5-6	6-z11	6-5	6-z40
	8-z15	8-z15	8-z15	8-z15
4º	6-5	6-9	6-2	6-27
	8-z15	8-z15	8-z15	8-z15
5º	6-z12	6-z24	6-27	5-14
	8-z15	7-27	8-z15	8-z15
6º	5-19	6-14	5-29	4-16
	8-z15	7-27	8-z15	8-z15
7º	5-6	5-z37	6-9	5-19
	8-z15	8-z15	8-z15	8-z15
8º	5-z36	5-31	6-z42	5-31

**Fig. 46** – Relação de conjuntos por agrupamentos: a maioria são subconjuntos de 8-z15.

Observa-se pela tabela que exceto os conjuntos 6-z11, 6-14 e 5-z37, que aparecem sempre como o 2º conjunto nos 2º, 3º, 6º e 7º agrupamentos de 4 conjuntos no compasso, todos os outros são subconjuntos de 8-z15.

Também se observa uma repetição do 1º e do 5º agrupamentos, o que juntamente com

os aspectos anteriores pode nos sugerir uma separação formal da seção C, como ilustrado na figura abaixo:

The figure shows a musical score for Section C, divided into four systems. The first system is marked "BRILHANTE" and "p". The score includes piano and bass staves with fingering numbers and circled "6" intervals. A yellow box highlights a specific passage in the first system.

Fig. 47 – Divisão da seção C: em amarelo repetição dos acordes.

Na figura é possível localizar os oito agrupamentos realizados na análise dos conjuntos. Observamos as recorrências intervalares e possíveis usos da série na seção. Dentro de cada agrupamento de quatro acordes temos uma separação de dois em dois acordes, por meio de mudança de direção e pelo intervalo 6, fixo em todos os grupos, como circulado em vermelho na figura anterior.

Há outras semelhanças entre os acordes: os 2º, 3º e 7º agrupamentos possuem acordes

semelhantes entre si, o 4º e o 8º aparecem uma única vez e aparentam ter uma função cadencial no contexto, o 5º compasso possui poucas modificações em relação ao 1º e 4º.

Percebemos que as variações que ocorrem da primeira parte para a segunda correspondem a uma diminuição gradual do uso de notas para preparar a entrada do Scherzo, que simultaneamente só possui a nota oitavada.

O âmbito trabalhado, por agrupamentos de acordes, está representado na Fig. 14.

	C - Brilhante							
	A				B			
	Agrup. 1	Agrup. 2	Agrup. 3	Agrup. 4	Agrup. 5	Agrup. 6	Agrup. 7	Agrup. 8
Dó 8								
Dó 7								
Dó 6								
Dó 5								
Dó 4								
Dó 3								
Dó 2								
Dó 1								
Lá 0								

**Fig. 48** – Âmbito trabalhado na seção C.

#### 6.4. Análise da seção D – Scherzo

Sobre o Scherzo, Dinorá de Carvalho expõe:

O 'D' o mais desenvolvido possui o caráter de 'Scherzo' clássico. Um motivo anguloso é tratado em uníssono, sendo pontuado uma vez ou outra com pesados acordes e às vezes por vertiginosas oitavas. Como uma ponte aparecem 'tremolos' de acordes do grave ao agudo, fazendo lembrar o caráter do início. (CARVALHO, D., 1975).

Nesta fala, entendemos que o termo 'uníssono' se refere à melodia oitavada entre as duas mãos, como uma terminologia para diferenciar quando há abertura de oitavas nas mãos, totalizando quatro notas simultaneamente ao invés de duas.

O aspecto da pontuação pode nos sugerir uma fragmentação do discurso musical, o que já auxiliaria na divisão formal da seção Scherzo.

Para um melhor entendimento da forma, iniciaremos nossa análise desta seção com observações gerais e comparações com as seções anteriores. Apresentarei aqui a análise publicada no artigo 'Planejamento da performance: delineamento inicial de problemas para a construção de uma performance do Scherzo da Sonata 1 de Dinorá de Carvalho' (FIGUEIRA, p. 138-142, 2021) para comparar os resultados obtidos do fragmento com as outras seções do



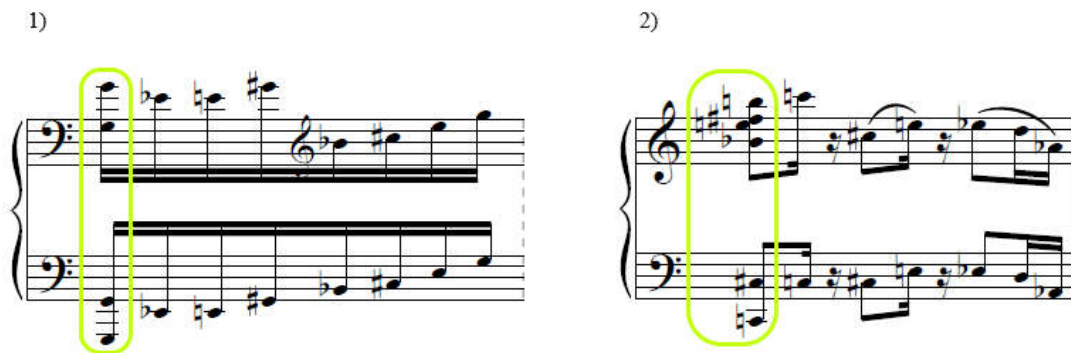


Fig. 50 - Quebra do padrão melódico: 1) por ataque oitavado em ambas as mãos; 2) por ataque de acorde.

Os ataques de acorde são menos recorrentes e são, aparentemente, a consequência de uma intensificação rítmica e melódica no discurso musical. Após os ataques, observam-se mudanças rítmicas (como o exemplo 2 da figura 2) e melódicas em relação ao discurso musical anterior a ele, o que pode sugerir uma segmentação do discurso musical.

Para começar a construir uma visão analítica do Scherzo, fizemos um mapeamento intervalar da melodia, buscando informações sobre sua organização interna:



Fig. 51 – Primeira parte da seção A do Scherzo com mapeamento intervalar. Edição nossa.

Ao observar os intervalos melódicos, vemos um total de 61 intervalos na figura 3, sendo 18 ocorrências de tons e semitons (intervalos 1 e 2), 21 ocorrências de terças maiores e menores (intervalos 3 e 4) e 22 ocorrências dos demais intervalos. Apesar da sonoridade claramente atonal do segmento, esta disposição intervalar é similar a uma linha composta dentro da tradição musical ocidental (Benjamin, 2003, p. 30-32), ou seja, uma linha melódica que sugere duas ou mais vozes. Como ilustração, podemos citar comparativamente o prelúdio da suíte I para violoncelo BWV 1007 de J. S. Bach, em que o distanciamento intervalar entre as vozes, bem como o movimento horizontal por grau conjunto de cada uma delas sugere a divisão de vozes (figura 4). No caso do Scherzo, os intervalos de tom e semitom contribuem para estabelecer a coesão horizontal da linha melódica, os intervalos de terças podem ser considerados intervalos

neutros e os intervalos de quarta justa ou maiores apontam para mudanças de registro, indicando pontos de troca de vozes.

**Suite I**  
BWV 1007

*I. Prélude*

The image shows the first two staves of the Prelude from Suite I, BWV 1007, for cello. The music is in G major and common time. The first staff contains the upper voice with numerous fingerings (7, 9, 2, 2, 9, 9, 9, 7, 7, 9, 2, 2, 9, 9, 9, 7, 9, 8, 1, 1, 8, 8, 8, 9, 9, 8, 1, 1, 8, 8, 8, 9) and accidentals. The second staff contains the lower voice with fingerings (11, 7, 1, 1, 7, 7, 7, 11, 7, 1, 1, 7, 7, 7, 11, 12, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 12, 12, 4, 2, 2, 4, 4, 5) and accidentals.

**Fig. 52** – Exemplo de linha composta. Suíte I para violoncelo de J. S. Bach.

Com base nestas informações, separamos as vozes e obtivemos o seguinte mapeamento intervalar:

SCHERZO

The image shows the beginning of the Scherzo from Suite I, BWV 1007, for cello. The music is in G major and 4/4 time. The score is divided into three voices. The first voice (top staff) starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second voice (middle staff) starts with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and C4. The third voice (bottom staff) starts with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The score includes many fingerings and accidentals.

**Fig. 53** – Início do Scherzo com divisão de vozes e seu mapeamento intervalar. Edição nossa.

Com base na figura acima, é possível observar uma predominância de três vozes. Esta divisão da linha melódica permite ao intérprete uma melhor consciência nas escolhas timbrísticas e dinâmicas para cada voz, uma vez que possibilita explicitar um diálogo consciente entre elas.

SCHERZO

The image shows the beginning of the Scherzo from Suite I, BWV 1007, for cello, with interval patterns highlighted. The first voice (top staff) has a 2-1 interval (A4-B4) and a 3-1 interval (B4-C5). The second voice (middle staff) has a 2-1 interval (A3-B3) and a 3-1 interval (B3-C4). The third voice (bottom staff) has a 2-1 interval (A2-B2) and a 3-1 interval (B2-C3). The score includes many fingerings and accidentals.

**Fig. 54** – Início do Scherzo, padrões intervalares 2-1 e 3-1.

Na figura 6 podemos mapear padrões intervalares recorrentes e observar sua frequência em relação às vozes. Observa-se que na voz mais aguda há o padrão 2-1, na voz mais grave o 3-1 e na intermediária ambos e com a mesma frequência. Isso parece indicar que as vozes apresentam características harmônicas distintas, onde a voz intermediária exerceria uma 'função neutra', já que ela predominantemente apresenta intervalos neutros (3 e 4) e os padrões intervalares mencionados com a mesma frequência. Observa-se ainda que esses padrões intervalares são interrompidos com intervalos predominantemente neutros na última quiáltera que antecede o final do excerto. Estas informações são relevantes para o planejamento da sonoridade no trecho, permitindo ao performer avaliar, no contexto da obra, como colocar em evidência esses padrões.

Além da abordagem intervalar, há relevantes informações para a fragmentação do trecho em segmentos menores. A disposição dos motivos rítmicos (ver figura 1) é uma possibilidade: observa-se que há uma alternância entre os motivos, e que a combinação dos dois motivos pode sugerir um padrão e uma unidade. Esta ideia se confirma quando observamos que as finalizações das quiálteras sempre ocorrem em intervalo 1. As duas primeiras ocorrem em intervalos descendentes, e sua sonoridade torna-se auditivamente uma forma de resolução, que quando aparecem na terceira e quarta quiálteras, mesmo com pequenas variações, é perceptível e esperada uma sonoridade de um breve término.

Ainda sobre a disposição das quiálteras, nota-se um aumento gradual no número de notas por quiálteras e uma redução gradual do primeiro motivo rítmico, que promove uma intensificação rítmica do trecho. Essa intensificação rítmica que ocorre a partir da terceira quiáltera, somada às alturas das notas que caminham para uma mudança de registro grave para médio/agudo e culmina pela primeira vez em uma acorde, torna a relação do intervalo 1 mais intensa do que as anteriores, e uma possível sensação de finalização do trecho, efeito similar a uma cadência.

Continuando a análise realizada no artigo, notamos mais recorrências do intervalo 1 nos trechos seguintes:







4 Tema B

The image displays two musical systems. The top system, labeled '4 Tema B', consists of a treble and bass staff. The treble staff has a green box around measures 4-8 and a blue box around measures 11-12. The bass staff has a green box around measures 4-8 and a blue box around measures 11-12. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in red circles above notes. The bottom system, labeled 'SCHERZO', also has a treble and bass staff. The treble staff has a green box around measures 10-11 and a blue box around measures 12-13. The bass staff has a green box around measures 10-11 and a blue box around measures 12-13. Fingerings are indicated by numbers 1-5 in red circles above notes.

Fig. 60 – Comparação entre parte da quarta frase da seção Tema B e início do Scherzo.

Nota-se que ambas as seções apresentam alternância entre um momento ritmicamente marcado por colcheias (no caso do Scherzo a segunda colcheia com a duração interrompida por pausa) e uma intervenção por quiálteras. Existem algumas semelhanças nos intervalos do início e, de certa forma, nas rápidas mudanças de direcionamento dos intervalos. Já as quiálteras, na maioria das ocorrências, possuem apenas semelhança rítmica, pois há grande variedade intervalar e de direcionamento no Scherzo, enquanto na seção Tema B predomina o tratamento por grau conjunto ascendente.

Ainda há mais uma passagem muito semelhante entre estas duas seções:

The image displays two musical excerpts, 'Tema B' and 'Scherzo', with various annotations. 'Tema B' is shown in a grand staff with treble and bass clefs. It features several measures with notes circled in yellow and intervals marked with purple numbers (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12). The bass line includes fingerings and dynamic markings like '8<sup>va</sup>'. 'Scherzo' is also in a grand staff, with similar yellow circles and purple interval markings. It includes dynamic markings like '>' and 'b>'. The annotations highlight rhythmic and intervallic similarities between the two pieces.

Fig. 61 – Semelhanças predominantemente rítmicas entre seção tema B e Scherzo.

Os dois fragmentos das seções possuem rítmicas semelhantes. Percebemos que há notas repetidas neste recorte, destacado em amarelo, e intervalos semelhantes, destacado em roxo, o que também pode indicar mais uma intenção de remeter este fragmento do Scherzo a seção Tema B.

Apesar das semelhanças, importante ressaltar que, o perfil melódico do Scherzo é formado, harmonicamente, apenas de uma linha melódica oitavada enquanto que no tema B há uma diversidade de intervalos harmônicos como 10, 11, 1 e  $2^{20}$ , assim sendo este perfil melódico formado por uma camada. No Scherzo, o perfil melódico será composto por camadas a partir da coda.

Em relação às semelhanças a outras obras da compositora, encontramos duas que nos trazem mais informações que podem nortear uma interpretação de caráter e intensidade desta seção, pois o Scherzo não possui essas indicações.

Podemos perceber semelhança na escrita rítmica e no que a compositora chama de “motivo anguloso” com a escrita da mão esquerda da sétima variação de seu “Tema e 11 variações” de 1967 e com a peça “Angústia” editada com o título “Contemplação” de 1963:

<sup>20</sup> Há a presença de sétimas e nonas substituindo a oitava. Isso causa uma riqueza sonora e timbrística ao mesmo tempo que uma imprecisão da linha melódica.

Fig. 62 – Angústia (1963 - parte de uma suite). Caráter *Misterioso - calmo* e dinâmica *mf*.

Fig. 63 – Tema e 11 variações (1967), compassos iniciais da sétima variação. Caráter *Misterioso*. Nesta o padrão da esquerda está mais elaborado e corresponde ao 'anguloso'.

As informações que podemos obter com essas obras é a sugestão de caráter *Misterioso*, um possível andamento, semínima 88 (de acordo somente com a peça de 1967) e o plano sonoro *mf*. Em relação a gravação da Isis Moreira temos um andamento aproximado a este, o que confirma a hipótese inicial de uma linguagem da compositora, presente em obras anteriores, subentendida na Sonata n.1.

As tessituras trabalhadas no Scherzo estão representadas na figura abaixo:

	D - Scherzo										
	A			B		8va. abaixo	8va. abaixo	A'		Coda	
	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 5	Frase 4'	Frase 5'	Frase 6	Frase 7	Frase 9	Frase 10
Dó 8											
Dó 7											
Dó 6											
Dó 5											
Dó 4											
Dó 3											
Dó 2											
Dó 1											
Lá 0											

Fig. 64 – Âmbitos trabalhados na seção Scherzo.

#### 6.4.1. Vivo-brilhante (tremolos)

Esta passagem é mais uma variação das frases ascendentes do Tema A, também culmina em um acorde, porém com fermata. Nota-se que o procedimento empregado para passar de um acorde para o outro, é organizado em duas camadas de tremolos, e os intervalos horizontais predominantes são 1, 2 e 3. Em contraste com as harmonias predominantemente em terças do Tema A, esta passagem é elaborada em acordes quartais, de intervalo vertical 5, 6 e 7, como na fig. Abaixo.

Fig. 65 – Início da transição entre Scherzo (D) e Cadência para mão esquerda (E).

A tessitura dessa transição vai de dó 2 à dó 6.

#### 6.5. Análise da seção E - Cadência para a mão esquerda

Dinorá de Carvalho discorre sobre a cadência: “O 'E' é uma cadência para a mão esquerda, apresenta caráter de recitativo, aparecendo fragmentos da Fuga.” (CARVALHO, D., 1975).

Esta seção é ainda mais simplificada texturalmente que a seção A do Scherzo: é

predominantemente uma monofonia para ser tocada apenas com a mão esquerda. Ritmicamente é a seção mais variada da obra. É possível reconhecer elementos melódicos e rítmicos semelhantes ao Tema B, ao Scherzo e à Fuga.

Se comparada às outras seções, a cadência para mão esquerda se assemelha ao tema B. Como exposto anteriormente, o tema B possui duas ideias que se alternam: colcheias com saltos e quiálteras predominantemente em grau conjunto. Na cadência identificamos essas duas ideias, mas essa alternância não ocorre da mesma forma: inicia-se com os saltos e colcheias, muito semelhante a finalização da última frase da seção B, como ilustrado na figura abaixo:

The figure displays two musical excerpts. The top excerpt, labeled 'Tema B', shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. A red box highlights a specific phrase in the bass clef, with circled intervals: 3, 10, 5, 11, 8, 10, 3, 11, 2. The bottom excerpt, labeled 'CADÊNCIA PARA MÃO ESQUERDA', shows a bass clef line with a red box highlighting a phrase. Circled intervals include 5, 11, 6, 10, 9, 7, 1, 1, 8, 1, 10, 9, 1, 9, 8, 1, and a final 5. The dynamic marking *ff* is present at the end of the highlighted section.

Fig. 66 – Semelhanças entre última frase da seção Tema B e início da Cadência para mão esquerda.

No recorte destacado na Cadência para mão esquerda, além da rítmica semelhante, os saltos também apresentam similaridades: os intervalos do início circulosados em vermelho são literais; os intervalos circulosados em verde são parcialmente iguais, pois também há inversões; o recorte destacado na seção Tema B também é uma cadência da seção, havíamos identificado como uma quebra no padrão do acompanhamento. Ou seja, interpretamos o início da Cadência para mão esquerda como o desenvolvimento da cadência final ocorrida na seção Tema B, sem a codetta da mesma.

Após, há um desenvolvimento da ideia das quiálteras da seção Tema B, que identificamos como uma transição de quiálteras com saltos até a segunda célula rítmica do terceiro sistema, onde inicia uma grande seção predominantemente em graus conjuntos até a fermata. Um fragmento que remete aos clusters da seção A da sonata é desenvolvido em *p* até entrar o tema da fuga marcado pelos tenutos. A partir deste ponto todos os materiais se misturam

e se alternam até o final da seção.

Pela análise serial foi possível confirmar algumas cesuras fraseológicas, embora fosse possível percebê-las principalmente pela mudança rítmica, fermatas e outras citadas no parágrafo anterior, marcamos na edição de performance com ligaduras pontilhadas (Apêndice 4). Em um dos casos, a identificação da série valoriza a primeira ocorrência do que será o sujeito da fuga, trata-se da T7 com a ausência da nota si, que é a primeira nota do sujeito da Fuga. A ausência de si inicia-se na terceira célula rítmica do terceiro sistema da Cadência, e termina apenas com o início do sujeito da Fuga, no final do sexto sistema:

Fig. 67 - Tema da fuga dentro da Cadência.

Devido à ausência da nota si nesse grande trecho, o tema da fuga ganha grande destaque ao começar com essa altura, não sendo necessário evidenciar tanto sonoramente. Interpretamos as tratinas apenas como uma forma de chamar a atenção do intérprete para a antecipação do sujeito da fuga, não para intensificar as notas como comumente interpretado com tenuto.

Tessitura trabalhada por frases:

	Cadência			
	A		B	
	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4
Dó 8				
Dó 7				
Dó 6				
Dó 5				
Dó 4				
Dó 3				
Dó 2				
Dó 1				
Lá 0				

Fig. 68 - Tessitura trabalhada na cadência lírica para mão esquerda.

## 6.6. Análise da seção F - Fuga<sup>21</sup>

A Fuga é a segunda maior seção da Sonata n.1. Dinorá de Carvalho explica:

O 'F' – Fuga não segue o esquema ortodoxo da fuga clássica. Ela tem em comum com a forma tradicional, a sucessiva apresentação do tema secundado por um contra-sujeito fixo: 1) Apresentação do tema em quatro entradas sucessivas. 2) Divertimento livre baseado no tema. 3) Recapitulação das quatro primeiras entradas sucessivas com algumas variantes. 4) Coda em forma de cadência. (CARVALHO, 1975, Acervo-MIS).

De estrutura polifônica, a Fuga possui quatro vozes, sendo que o sujeito é apresentado da voz mais grave à mais aguda. Nesta seção, observa-se uma separação de compassos mais rigorosa, bem como uma organização por quintas entre os sujeitos.

Em comparação à série de 17 notas, o sujeito da fuga também é composto pelo total cromático com ausência de uma nota, no caso láb. Interpretamos a finalização do sujeito na nota que se inicia o contra-sujeito, assim ela possui um total de 18 notas.

As vozes são expostas em transposição de intervalo 7, e a partir da segunda voz, o contra-sujeito se inicia a uma nona menor abaixo do sujeito. Esse intervalo é desenvolvido em apojeturas no divertimento.

A partir da exposição da quarta voz, observa-se um agrupamento rítmico entre as vozes 1 e 2 contra as vozes 3 e 4. No primeiro episódio essa característica faz com que sonoramente as quatro vozes passem ser percebidas como duas camadas se contrapondo. No segundo episódio há a lembrança do acompanhamento em nonas da seção Tema B, bem como a alternância do início do sujeito com as quiálteras.

Novamente o sujeito da voz mais grave é exposto, agora distribuído entre o registro mais grave do piano até o registro médio. As entradas das segunda e terceira vozes são semelhantes à exposição do início. A quarta voz pode ser interpretada como um novo episódio, onde mantem-se a linha do contra-sujeito, mas a apresentação do sujeito ocorre numa camada de várias notas simultaneamente, sendo este desenvolvido em alternância de quatro semicolcheias e quintinas. Esse episódio também relembra os clusters da seção A, presente nas três notas repetidas do sujeito e com a mesma função da cadência do cristalino:

---

<sup>21</sup> Encontramos uma análise desta seção da Sonata n.1 na tese “Fugas Brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos composicionais em estruturas resultantes” (Noda, 2010). Por nossa abordagem ser diferente da de Noda, apenas mencionamos a referência para futuras pesquisas.

Fig. 69 – Comparação entre a cadência da seção A e a finalização do último episódio da Fuga.

Nota-se o perfil melódico descendente nas duas passagens, bem como a presença dos clusters. Em azul destacamos uma passagem transposta um semitom acima em relação à seção A.

A Fuga finaliza com gestos em movimento contrário entre mão direita e mão esquerda até atingir os dois extremos do piano com acorde e fermata.

#### 6.6.1. “Coda em forma de cadência”

Entendemos esta última parte da Fuga como uma transição entre esta e a seção G-Dolente. Há rápidos arpejos ritmicamente ‘livres’ que culminam em acordes. Interpretamos como uma variação das frases da seção A da sonata.

Abaixo, as extensões de cada parte da Fuga:

	Fuga				
	Exposição	Episódio I	Reexposição	Episódio II	Coda
Dó 8					
Dó 7					
Dó 6					
Dó 5					
Dó 4					
Dó 3					
Dó 2					
Dó 1					
Lá 0					

Fig. 70 – Extensão das tessituras da seção F- Fuga.

### 6.7. Análise da seção G - Dolente

Dinorá de Carvalho menciona ser este “um grande movimento Lento no espírito dos Adagios na sonata clássica” (Dinorá de Carvalho, 1975).

Inicia-se como uma variação ornamentada do tema B. O acompanhamento também é composto pelo conjunto 3-5, diferindo apenas pelo acréscimo de E. Na melodia há o motivo que mencionamos ser uma possível série do tema B, apresentada de forma ornamentada, como na Fig. 71.

The image shows a musical score for a piece titled "DOLENTE Andante". The score is written for piano, with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Andante". The score begins with a piano (*pp*) dynamic and moves to mezzo-piano (*mp*). The right hand features a melodic line with various ornaments and fingerings (e.g., 11 8 7 6 11, 1 2 5 1 5, 1 1 7 1). The left hand provides a bass line with chords and single notes. Red boxes highlight specific melodic motifs in the right hand, which are identified as an ornamented version of theme B. The score is divided into two systems, with the first system ending at measure 10 and the second system starting at measure 11.

Fig. 71 - Início do Dolente: em vermelho, série do tema B ornamentada.

Do compasso 9 ao 13 inicia uma melodia na mão esquerda que será lembrada na finalização do Dolente. Do compasso 14 ao 18 mão esquerda reexpõe a melodia inicial do Dolente, porém com os tempos dilatados.

Esta seção inteira faz referência ao tema B, de forma melódica, rítmica e temática. Do compasso 21 ao 33 a compositora faz referência à sua peça Pássaro triste. Podemos observar que a citação predominantemente está com as mesmas alturas e algumas variações rítmicas na seguinte passagem:

Pássaro triste / 2

Fig. 72 - Pássaro triste.

Fig. 73 - Dolente, tema B.

Essa comparação nos proporciona uma referência sonora no tratamento das dinâmicas, já que a seção Dolente não possui muitas notações de dinâmicas. Esta é uma informação relevante principalmente para o planejamento da performance.

Do compasso 34 ao 44 do Dolente reaparece a melodia inicial da mão direita (referente ao trecho do compasso 2 ao 5), e a melodia da mão esquerda (referente ao compasso 10, porém transposto).

Tessitura trabalhada no Dolente:

	Dolente				
	A		B		A'
	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	
Dó 8					
Dó 7					
Dó 6					
Dó 5					
Dó 4					
Dó 3					
Dó 2					
Dó 1					
Lá 0					

Fig. 74 - Tessitura trabalhada na seção Dolente.

### 6.8. Análise da seção A'

Repetição literal do Allegro Brillhante e uma terminação ainda na atmosfera do Cristalino, muito provavelmente para enfraquecer o tema, que não chega no seu ponto culminante. O término do tema A no Cristalino também pode ser entendido como uma transição para o tema B, pois na reexposição deste último a compositora optou por inverter as funções das mãos, assim como a melodia está na mão esquerda no Cristalino, ela continuará na esquerda na seção tema B.

Podemos afirmar que a forma do Tema A' na reexposição é A – B'.

Tessitura trabalhada na seção A'

	Allegro Brillhante					Cristalino	
	Cluster	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Frase 1	Frase 2
Dó 8							
Dó 7							
Dó 6							
Dó 5							
Dó 4							
Dó 3							
Dó 2							
Dó 1							
Lá 0							

Fig. 75 – Tessitura trabalhada na seção A'.

### 6.9. Análise da seção Tema B'

A compositora inverte as funções das mãos: a esquerda está com o tema e melodias e a direita com o padrão em tercinas do conjunto 3-5 e variações deste.

TEMA B

Fig. 76 - Reexposição da seção B com inversão das mãos.

A terminação de B é diferente, pois o último consequente apenas inicia, mas também não chega ao seu ponto culminante, como se estivesse sem forças.

De maneira geral a reexposição soa bem mais enfraquecida, pois tanto o tema A quanto tema B terminam descendentes, não há intensificação rítmica e harmônica e não há ponto culminante.

Logo após o tema B há uma transição para o Coral que lembra a transição entre a Fuga e o Dolente. Estes arpejos ascendentes possuem a mesma ideia das frases ascendentes da seção A, porém sem a pontuação dos acordes. Interpretamos esta separação como uma escolha da compositora de separar os sete arpejos desta seção dos sete acordes que virão no final do Coral, pois como comentado no capítulo da edição da sonata, talvez essa peça foi uma manifestação ou homenagem às ‘Sete Quedas’.

Sobre esta transição, no artigo do jornal *O Estado de S. Paulo*, Caldeira Filho considera esta como uma seção:

Rápido (transição) – Nesta Sonata as transições não são meros trechos de passagem ou ligação. São, antes, momentos realmente expressivos, e é desse caráter mais estético do que técnico ou composicional que derivam as suas figurações pianísticas. A transição em apreço parece um ressonar apenas audível, dado sempre em pianíssimo, em suave mas constante ascensão. De resto, em todo o decorrer da Sonata, as regiões extremas do teclado são aproveitadas com belos resultados estéticos, quer pianísticos, quer estritamente musicais. (CALDEIRA FILHO, 1976).

Embora em nossa análise discordamos em separar esta transição como uma seção independente, mesmo porque a própria compositora não o fez, concordamos com Caldeira Filho

sobre as transições da peça serem passagens de grande expressividade. Por se tratarem de movimentos ascendentes do grave para o agudo, entendemos que se tratam de lembranças do movimento ascendente da seção A que percorrem a peça.

	Tema B'				
	Frase 1	Frase 2	Frase 3	Frase 4	Transição
Dó 8					
Dó 7					
Dó 6					
Dó 5					
Dó 4					
Dó 3					
Dó 2					
Dó 1					
Lá 0					

**Fig. 77** – Tessitura da seção Tema B'.

#### 6.10. Análise da seção H - Coral

Dinorá de Carvalho descreve essa seção como: “O ‘H’ – um grande Coral tendo no baixo vigorosas oitavas em apojeturas dando o tema da Fuga, alargando até chegar ao Fá bequadro, que é repetido sete vezes como um imenso carrilhão de uma Catedral imaginária” (CARVALHO, D., 1975). Identificamos esta como sendo a única seção que aparece a série com as 17 notas, mesmo assim não na sua organização original e com modificações:

**Série**

**CORAL**

The figure displays three systems of musical notation. The first system, labeled 'Série', shows a sequence of notes on a staff with fingerings 1 through 17. A blue box highlights notes 11 and 12. The second system, labeled 'CORAL', shows a piano accompaniment with three systems of notation. Red circles highlight repeated pitch classes in the same organization. A blue box highlights a modification in the final system. Fingerings and dynamics like 'f' and 'cresc.' are indicated.

Fig. 78 – Identificação da série na seção H-Coral. Em vermelho, repetições das classes de alturas na mesma organização da série; em azul, modificações encontradas.

Em contraste com as seções de reexposição esta é uma seção de sonoridade forte e densa: texturalmente ela possui duas camadas, uma organizada por seis vozes desenvolvidas sob a 'série' do tema B, enquanto a linha mais grave é desenvolvida oitavada a partir das notas do sujeito da Fuga. O tema B repete até terminar o sujeito da Fuga. Nota-se pelas fórmulas de compasso que a métrica prioriza a sonoridade do tema da Fuga, devido às acentuações dos primeiros tempos.

Em questões formais podemos dizer que esta seção funciona como uma Coda para a Sonata n.1.

Tessitura da seção Coral:

	Coral	
	Frase 1	Frase 2
Dó 8		
Dó 7		
Dó 6		
Dó 5		
Dó 4		
Dó 3		
Dó 2		
Dó 1		
Lá 0		

**Fig. 79** – Tessitura da seção Coral.

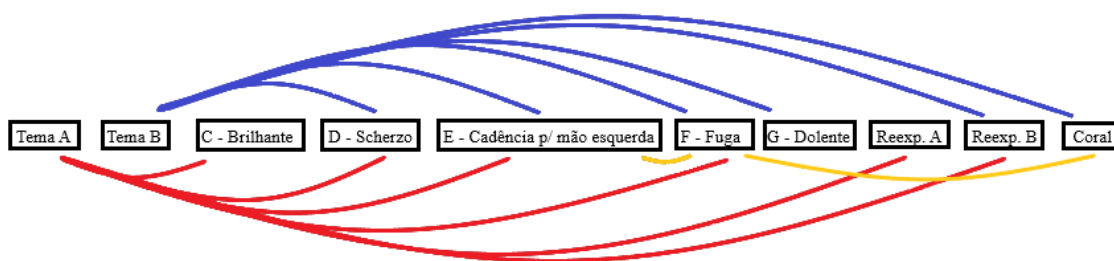
Pensando nas seções contrastantes temos as seções A, Tema B, C - Brillhante, D – Scherzo, E- cadência, F – Fuga e G – Dolente, também são sete seções contrastantes antes da reexposição e Coda (Coral). O coral é composto por sete vozes, e finaliza com sete acordes, que a compositora diz fazer referência a carrilhões de uma catedral imaginária. A referência no Dolente à peça pássaro triste também expõe uma atmosfera de lamentação pelas referências.

## 7. Forma - *Sonata n.1*

Como exposto na análise de cada seção, apesar da Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho ser uma peça atonal, há vários elementos que remetem a uma sonata cíclica<sup>22</sup>: 1) as duas seções iniciais, A e tema B, estão presentes em todas as outras seções por meio de variações; 2) há uma seção de reexposição dessas duas seções que também remete à forma sonata; 3) o material dessas duas seções é desenvolvido nas seções intermediárias, que foi por nós interpretada como o equivalente ao desenvolvimento de uma sonata.

Partindo da definição que entendemos todas as relações existentes entre seções A e Tema B com as outras seções como sendo a de uma forma sonata cíclica, ainda há a série de 17 notas que conecta todas as seções. Entendemos o uso da série empregado pela compositora semelhante ao tratamento de uma escala no que se refere ao uso das notas: 1) percebemos que não há o uso estrito da série e a preocupação em não repetir notas até passar por todas; 2) também não há a preocupação em utilizar os procedimentos básicos de manipulação da série como inversão, retrogradação e inversão com retrogradação. Identificamos apenas o uso de transposições e/ou inversões devido à ausência de uma nota do total cromático na série de 17 notas; 3) podemos afirmar que, à exceção da seção Coral, não identificamos nenhuma outra seção que utiliza a série em sua totalidade com as mesmas características, ou seja, em nenhum outro momento da obra há a repetição das mesmas notas que caracterizam a série; 4) O uso parcial da série na sua organização inicial ocorre apenas nas seções Tema B, Dolente e tema B invertido e que é possível reconhecer auditivamente.

Assim, na figura abaixo destacamos as relações entre seções:



**Fig. 80** – Relação de temas presentes em cada seção: em vermelho Seção A, em azul Tema B e em amarelo sujeito da Fuga.

<sup>22</sup> O conceito de forma sonata cíclica pode ser consultado no Capítulo 5 – Análise para a performance, no subcapítulo 5.2. Forma Sonata, p. 51.

Na análise formal da obra muito nos intrigou o fato das seções Scherzo, Fuga e Dolente terem divisões formais autônomas, como movimentos da sonata, e nos fez questionar, em relação à execução, se o tratamento destas seções deveria ser interpretado como movimentos autônomos ou como parte do desenvolvimento de um movimento único em forma sonata.

Observando a possível autonomia das seções acima, nos questionamos também da possível autonomia, como seções independentes, das seções A e Tema B. Sabemos que numa forma sonata convencional tema A e tema B fazem parte da exposição e não são separados por movimentos<sup>23</sup>. E novamente questionamos: essas seções são independentes neste contexto? Podem ser separadas por movimentos? Por que o tratamento delas seria interpretado diferente das outras seções sendo que estão seccionadas da mesma maneira?

A interpretação da forma influencia diretamente na interpretação performática e nas relações de similaridades entre as seções. Uma discussão sobre essas possibilidades deve ser desenvolvida, primeiramente expondo uma interpretação da autonomia das seções, já que elas estão fragmentadas por subtítulos. Curiosamente nem todas as seções são encerradas por barras duplas, o que novamente deixa em aberto a interpretação da autonomia das seções e a possibilidade de outro seccionamento da Sonata n.1.

### 7.1. Forma – seção A

Com base no levantamento de dados expostos na análise da seção A, identificamos claramente um contraste entre Allegro Brillante e Cristalino, que formalmente poderia ser interpretado como tema A e tema B dentro desta seção A autônoma.

Dentro do tema A (Allegro Brillante) identificamos similaridades entre a 1ª Frase e 3ª Frase, e entre 2ª Frase e 4ª Frase, como expusemos na análise anterior. Sendo assim, o conjunto das quatro frases poderia ser interpretado como um período, no qual frase 1 e 2 têm função de antecedente e 3 e 4 de consequente, pois nas frases 3 e 4 há repetição, mas não literal<sup>24</sup>.

Na seção Cristalino também é possível observar uma divisão pela repetição de elementos, e teríamos outro período que é reforçado pelo uso da série no trecho, como explicitado na análise anterior: os seis primeiros compassos desta seção formam o antecedente, e do sétimo compasso até o cluster temos o consequente. Assim, dentro da seção A, o Cristalino seria um tema B cujos contrastes principais são textura, tessitura e presença de linha melódica.

O retorno ao Allegro brilhante pode ser interpretado como uma seção A', da qual há repetição dos elementos do tema A mas estão direcionados a uma cadência.

<sup>23</sup> Ver definição de forma sonata no capítulo 5, subcapítulo 5.2 Forma sonata.

<sup>24</sup> As transposições da série também nos mostram as similaridades e contrastes, que podem ser consultados na análise da seção A, p. 71.

Sendo assim, uma interpretação possível da seção A da Sonata n.1, pensando em sua autonomia em relação às outras partes, é ser uma forma ternária simples como Caplin define:

O pequeno ternário consiste em três seções principais, que expressam as funções formais de exposição (A), meio contrastante (B) e recapitulação (A'). A exposição é construída como um tema coeso, na maioria das vezes um período, mas também possivelmente uma frase, um híbrido ou mesmo um desenho não convencional. [...] A seção do meio alcança seu sentido de contraste principalmente por meios harmônicos e estruturais de frase e apenas secundariamente por meios melódico-motívicos. [...] O objetivo harmônico da seção é, com raras exceções, a dominante da tonalidade inicial, e essa harmonia também é frequentemente encontrada no início da seção. A estrutura de frases da seção B é mais solta e geralmente menos convencional em seu design temático do que a seção A anterior.

A recapitulação representa um retorno, completo ou parcial, da exposição. A seção deve começar com a ideia básica da exposição e fechar na tonalidade inicial com uma cadência autêntica perfeita. Se a seção A foi modulada, a seção A' deve ser ajustada para permanecer inteiramente na tonalidade principal.

Exceto pela questão tonal e a relação harmônica abordada por Caplin, a seção A da Sonata n.1 possui todas as funções formais do pequeno ternário.

## 7.2. Forma - seção Tema B

Da mesma forma, a seção tema B pode ser interpretada também como uma seção autônoma, da qual, como exposto na análise desta seção, temos cinco frases, sendo a quarta frase a mais desenvolvida, antes da última frase que possui uma coda.

No caso da seção Tema B temos uma seção A da qual a primeira e segunda frases caracterizam um período, inclusive pela própria proximidade da repetição do conjunto inicial das cinco primeiras notas; e a terceira e quarta frases caracterizam uma sentença em que a terceira frase possui a ideia de apresentação, a quarta de continuação que após chegar ao seu ponto culminante vai se rarefazendo até chegar à quinta frase de função cadencial. Sua forma também seria o pequeno ternário. Reforçando o contraste da seção B, Caplin discorre:

A seção B é geralmente menos simétrica que a seção A e frequentemente sofre expansões, compressões, interpolações e similares. Embora as funções intratemáticas associadas a formas bem ajustadas sejam frequentemente encontradas no meio contrastante, elas geralmente não se organizam em um design temático convencional. Ocasionalmente, a seção B contém uma sentença de oito compassos terminando com meia cadência, mas a forma de período é raramente (ou nunca) usada. (CAPLIN, p.75, 1998).<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Original: "The B section is usually less symmetrical than the A section and frequently undergoes expansions, compressions, interpolations, and the like. Although intrathematic functions associated with tightknit forms are often found in the contrasting middle, They do not usually organize themselves into a conventional thematic design. Occasionally, the B section contains an eightmeasure sentence ending with a half cadence, but the period form is rarely (if ever) used." (CAPLIN, p. 75, 1998).

Exposta a possibilidade de autonomia das seções, uma outra possibilidade interpretativa seria a leitura destas seções dentro de uma seção de exposição da forma sonata.

Então, pensando na forma sonata, a seção A equivaleria ao tema A da Sonata n.1, e poderia ser interpretada como um grande período, do qual Allegro Brillante e Cristalino seriam uma única sentença, em que Allegro Brillante possui a função de apresentação, Cristalino função de continuação e função cadencial. O retorno para Allegro Brillante pode ser interpretado como uma transição para o tema B.

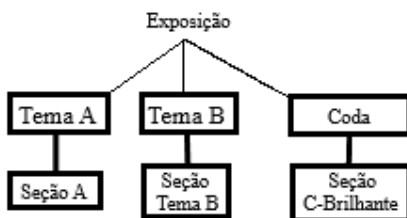
Da mesma forma, a seção Tema B equivaleria ao tema B da Sonata n.1, e poderia ser interpretada também como uma grande sentença em que a primeira e segunda frases possuiriam função de apresentação, a terceira e quarta de continuação e a quinta função cadencial.

Ainda na ideia de exposição entraria a seção C como Coda da exposição, resgatando elementos do tema A para finalizar essa seção de exposição temática antes do desenvolvimento.

### 7.3. Forma - Seção C - Brillante

Certamente a seção C não é uma seção autônoma. Ela funciona como uma ponte para o desenvolvimento, pois é possível identificar apenas um único período, composto por duas frases de oito compassos.

Sendo assim, interpretando as seções A, Tema B e C-Brilhante como a exposição da forma sonata:



**Fig. 81** – Exposição da forma sonata.

As seções Scherzo, Cadência para mão esquerda, Fuga e Dolente são seções que possuem caráter autônomo em sua forma, e que discutiremos a seguir.

### 7.4. Forma - D - Scherzo

Caplin define Scherzo como:

O scherzo é um estilo variante do minueto e apresenta um ritmo mais rápido e um caráter mais vivo. A questão de saber se o scherzo é ou não uma forma única, diferente do minueto, é levantada por Schoenberg, que argumenta que scherzos "diferem das formas ternárias menores e do minueto na medida em que a seção do meio é mais modulatória e mais temática. (CAPLIN, p. 219, 1998).

A própria compositora expõe que essa seção “possui o caráter do scherzo clássico” (CARVALHO, D., 1975). É possível identificar que do início do scherzo até a primeira fermata temos o A, a parte entre ritornelos é o B. Depois repete oitavado o A’ seguido de uma coda que antecede os tremolos.

A seção de tremolos é uma transição, construída a partir de uma variação da seção A da Sonata n.1, que vai do grave ao agudo e finaliza em um acorde na região aguda do piano.

#### 7.5. – Forma – Seção E - Cadência para mão esquerda

Essa seção possui um caráter de improviso, ao mesmo tempo de recitativo, como se a música quisesse falar algo neste momento, sem palavras. Funciona como uma transição entre Scherzo e Fuga

Formalmente, por ter um caráter de improviso, a divisão fraseológica aqui pode ser interpretada de diversas formas. Optamos pela divisão fraseológica associada a transposições da série e ao desenvolvimento de materiais das seções A e Tema B. Assim, como marcado no Apêndice 4, temos uma parte A mais virtuosística, e uma parte B com o tema da Fuga.

#### 7.6. – Forma - F - Fuga

De acordo com Benjamin (2003), a Fuga é um processo composicional, não uma forma, e exemplifica com as fugas de Bach:

O esquema geral de uma fuga de Bach, após a exposição, é variável. Tal como acontece com a invenção, a exposição é bastante padronizada, mas o resto da fuga, sendo em grande parte de desenvolvimento, pode exibir qualquer número de layouts diferentes. Tudo o que podemos dizer com precisão sobre o plano de uma fuga de Bach é que haverá uma exposição, seguida de episódios e/ou entradas intermediárias e/ou strettos e/ou outras manipulações do material temático principal, modulando através de duas ou mais tonalidades e retornando à tônica. (BENJAMIN, p. 216, 2003).

Na Fuga da Sonata n.1 esse processo é semelhante: temos a exposição das quatro vozes, e episódios, com manipulações do material temático principal. O que diferencia aqui é o

tratamento das vozes, em que sempre o sujeito aparece na voz mais aguda, isso tanto nos episódios quanto na exposição e reexposição. Também é uma seção autônoma, e que ao final, semelhante à função dos tremolos ao final do Scherzo, há arpejos como transição para a seção Dolente.

### 7.7. Forma – G Dolente

O Dolente também está numa forma ternária. Igual às outras seções possui um início claro com a exposição da ideia principal, um meio contrastante e um retorno à ideia inicial para finalizar.

Exposta as características das seções e suas divisões formais, podemos afirmar que elas possuem uma autonomia formal devido à sua organização interna. Mas é possível interpretá-las como uma única seção, equivalente ao desenvolvimento da Sonata n.1?

Sendo o desenvolvimento a seção subsequente à exposição, de acordo com Rosen, “A seção central de uma forma sonata tem duas funções distintas, desenvolvimento e retransição: o desenvolvimento intensifica a polarização e atrasa a resolução; a retransição prepara a resolução” (Rosen, p. 262, 1988). Segundo Caplin:

O desenvolvimento em grande parte manipula e recombina o material melódico da exposição, mas também pode introduzir algumas ideias novas.

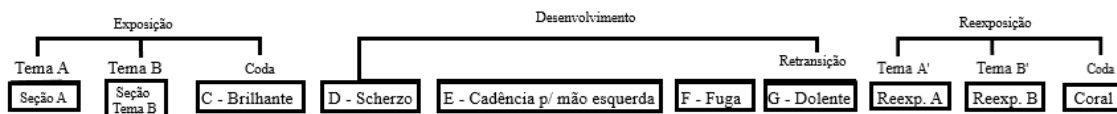
O desenvolvimento intensifica o conflito tonal (estabelecido na exposição) explorando regiões tonais de modo menor mais remotas (VI e III graus) e por meio de progressões harmônicas sequenciais. Em seções de desenvolvimento relativamente longas, uma ou mais tonalidades de desenvolvimento serão confirmadas, geralmente por uma meia cadência, às vezes por um Cadência Autêntica Perfeita. Perto do final do desenvolvimento, a tonalidade inicial retorna, conforme confirmado por uma meia cadência (ou chegada dominante), que é ainda mais enfatizado por uma posição na dominante, marcando o final literal da seção de desenvolvimento. (CAPLIN, p. 272-273, 2013).

Em relação às duas definições de desenvolvimento acima citadas, podemos dizer que essa seção pode ser dividida em duas partes: o desenvolvimento e a retransição. Nestas definições, como são baseadas em formas clássicas, a questão harmônica é a principal para definir a função de cada uma das partes da transição (bem como da forma sonata como um todo). Como já discutido no início do capítulo 5. Análise, no subcapítulo 5.2 Forma Sonata, há a intenção dos compositores em dialogar com as formas tradicionais, criando equivalências aos materiais. No caso da seção de desenvolvimento da Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho, interpretamos as seções Scherzo, Cadência para mão esquerda e Fuga como pertencentes ao desenvolvimento, pois possuem os elementos motivicos e temáticos das seções A e Tema B em

suas estruturas: são desenvolvidos nas suas próprias formas individuais, sem referências diretas à seção A ou Tema B, mas desenvolvendo materiais dessas seções.

Já a seção Dolente, como exposto em sua análise, tem uma proximidade maior com a seção Tema B. Fazendo um paralelo com a forma sonata clássica, em que o tema B é apresentado na dominante na exposição, e essa mesma dominante é a sonoridade da retransição para o tema A da reexposição, na seção Dolente interpretamos a maior presença harmônica e temática da seção Tema B como essa sonoridade de retransição da forma sonata clássica, não pela função de tensão que uma dominante tem, mas pela semelhança das alturas escolhidas na harmonia, e no caso da Sonata n.1, pela própria citação ornamentada da série, semelhantes ao tema B, assim sugere uma equivalência em relação à retransição da forma sonata clássica.

Assim percorrido o possível agrupamento das seções, bem como sua independência formal, temos:



**Fig. 82** - Interpretação da forma na Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho.

## 8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A discussão sobre a forma nos trouxe uma outra perspectiva sobre a interpretação da obra, em que estabelecer um plano interpretativo com base na estrutura geral, agrupando as seções dentro do que interpretamos como forma sonata cíclica, contribuiu no direcionamento fraseológico e distribuição das dinâmicas. Mais detalhadamente: há uma visão geral que é o da interpretação de uma forma sonata. Dentro desta estrutura há uma fragmentação que corresponde às seções nomeadas pela compositora e, por último, há o que chamamos em nossa pesquisa de autonomia das seções, em que cada seção apresenta a sua própria organização interna, na maioria das vezes é um ternário simples, composto por períodos e/ou sentenças. Dentro de cada uma dessas estruturas temos os elementos das seções A e Tema B, variados e desenvolvidos. A identificação destes elementos é de extrema importância na interpretação para que haja uma correspondência nas intenções musicais de maneira a conectar as partes.

Da mesma maneira que apresentamos aqui um olhar da macroestrutura até a micro, o mesmo olhar deve ser feito da micro à macro, para que haja uma correspondência interpretativa em relação ao todo.

A partir de nossa análise da seção A expusemos uma possível interpretação, com as devidas indicações de performance incorporadas à partitura original (APÊNDICE 4). Muitas das escolhas interpretativas se deram da soma dos dados levantados em nossa pesquisa com a experimentação e prática da Sonata n.1 ao instrumento. O questionamento constante da interpretação fraseológica nos permitiu chegar as conclusões que aqui chegamos, com todas as marcações de articulações e dinâmicas presentes. Parte da análise foi observada e/ou confirmada pela percepção auditiva durante o estudo da obra: pela reavaliada da análise previamente realizada antes do estudo da obra; pela consulta, leitura de partituras e comparação à várias obras da compositora de períodos diferentes; escuta e consulta de materiais que poderiam ter influenciado a compositora, em especial destacamos as Cartas Celestes I de Almeida Prado, composta na mesma época da Sonata n.1; e do *Catalogue d'Oiseaux de Messiaen: Le merle de roche* (livro 6) e *La buse variable* (livro 7). As questões relativas às sonoridades e ao uso do pedal na Sonata n.1 foram constantemente comparadas ao uso por esses compositores e as ideias de ressonâncias.

Além das questões relativas à análise, em nossa performance também consideramos os fatores históricos, como a influência de Messiaen sobre as ideias de ressonâncias, presente na pedalização dos acordes. Nos limitaremos a mencioná-la tal como consta na entrevista de

Almeida Prado<sup>26</sup>. A análise referente à comparação com peças de Messiaen ficará para futuras pesquisas, pois é um assunto extenso e abre a possibilidade de outras interpretações, diferentes de nossa análise. Nos limitaremos a aplicar o uso do pedal em seções de ressonância, como a seção Coral e onde há emprego do clusters, pois sabemos que na época em que Dinorá de Carvalho compôs a Sonata n.1 ela estava estudando o material do Almeida Prado referente às aulas de Messiaen.

Em nossa experiência performática, realizamos duas gravações em dois momentos distintos da pesquisa: no primeiro, abril de 2021, para as Apresentações Artísticas do SIMCAM15. Havíamos realizado uma análise completa de conjuntos da obra, em que comparamos e encontramos semelhanças entre vários conjuntos de seções distintas. Neste primeiro momento notamos a recorrência do conjunto 8-z15, do início da seção Tema B, e que julgávamos ser a série trabalhada na obra. Pouco ainda estava resolvido em relação à forma, que pensávamos na possibilidade de uma estrutura rapsódica, ou na possibilidade da independência e separação em movimentos das seções.

Uma segunda gravação foi realizada em junho de 2022, no teatro Maria de Lourdes Sekeff do Instituto de Artes da Unesp. Nessa já havíamos realizado a análise completa da obra, e a partir de todo o material obtido com a presente pesquisa, incluindo as experiências obtidas com as publicações de artigos em congressos e com a gravação anterior, foi feita uma revisão das escolhas interpretativas optadas na primeira gravação. A identificação de recorrências motivicas, similaridades intervalares, texturas, gestuais, rítmicas, melódicas entre outros contribuíram para a busca da sonoridade que registramos em nossa edição de performance e em nossa gravação, além de facilitar o entendimento musical para uma execução sem partitura.

Assim, podemos concluir que devido à pesquisa histórica e contextual realizada e às ferramentas analíticas empregadas foi possível estabelecer um diálogo com o estilo composicional de Dinorá de Carvalho, um estilo inicialmente desconhecido. As informações levantadas ao longo da pesquisa permitiram a projeção de uma interpretação que respeita este estilo e, simultaneamente, compreende e valoriza a manipulação dos materiais temáticos principais, sua relação com o todo e com cada seção. Foi justamente esse entendimento que nos proporcionou a busca interpretativa da unidade formal da obra, direcionando a interpretação destes elementos como um fio condutor que dá coerência a cada seção da obra e a obra em sua totalidade.

Nessa pesquisa chegamos a resultados que concluem uma etapa neste momento, mas

---

<sup>26</sup> Capítulo 3. Biografia e contexto histórico, subcapítulo 3.7 Críticas e artigos sobre a compositora e suas obras.

como afirmado por Pareyson, após atingir o resultado desejado, recomeçam-se os questionamentos e inquietações em busca de mais informações para o aprimoramento e uma melhor interpretação.

## 10. REFERÊNCIAS

- ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA [recorte de jornal]. *A Gazeta*, São Paulo, 11 de março de 1960. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).
- AGUERA, F. SCARDUELLI, F. Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica. *Opus*, v. 21, n.3, 2015.
- ALMEIDA, A. Z. Por uma visão de música como performance. *Opus*, 17(2), 63-76, 2011.
- ALMEIDA PRADO, J. A. R. de. Cartas Celestes: uma uranografia Sonora geradora de novos processos composicionais, vol. I. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1985.
- ANTONIA, M. Você sabia? [recorte de jornal], *A Gazeta*, 16 de abr. de 1948. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA, [recorte de jornal], *Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP)*, [1977?].
- BENJAMIN, T. *The Craft of Tonal Counterpoint* (2º ed). New York: Routledge, 2003.
- BERRY, W. *Form in music*. Prentice Hall, inc., New Jersey, 1986.
- BERRY, W. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1987.
- CALDEIRA FILHO. Peça brasileira estreia no T. M. [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 30 de outubro de 1969. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).
- CALDEIRA FILHO. Recital Dinorá de Carvalho [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 de junho de 1975. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).
- CALDEIRA FILHO. A mulher brasileira na composição musical [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 de dezembro de 1976. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).
- CAMARA, A. A. A.; CARVALHO, F. C. *Uai ni nim* de Dinorá de Carvalho: uma revisão crítica. *VII Simpósio Internacional de Musicologia*, 355-363, 2017.
- CAMBRAIA, C. N. Introdução a crítica textual. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- CAPLIN, W. E. *Classical Form: a theory of formal functions for the instrumental music of Haydn, Mozart and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.
- CAPLIN, W. E. *Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*. New York: Oxford University Press, 2013.
- CARVALHO, D. Diego Pacheco a revelação do ano [recorte de jornal]. *Diário da Noite*, São

Paulo, 15 de novembro de 1961. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

CARVALHO, D. Orquestra de Câmara da Bahia [recorte de jornal]. *Diário da Noite*, São Paulo, 23 de novembro de 1961. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

CARVALHO, D. Festival de jovens compositores brasileiros [recorte de jornal]. *Diário da Noite*, São Paulo, 05 de julho de 1962. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

CARVALHO, D. Total desinteresse pela divulgação de nossa música [recorte de jornal]. *Diário da Noite*, São Paulo, 31 de janeiro de 1964. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

CARVALHO, D. Sonata n.1 [carta datilografada], *Acervo Dinorá de Carvalho* do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), [1975?].

CARVALHO, F. C. *Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa*. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1996.

CONCEIÇÃO, F. A.; COELHO; M. L. *O toque dos sinos em Minas Gerais: tendo como referência São João Del-Rei, e das cidades de Ouro Preto, Mariana, Catas Altas, Congonhas do Campo, Diamantina, Sabará, Serro e Tiradentes*. Dossiê Descritivo. Brasília, 2009.

‘CONSTRASTES’, de Dinorá de Carvalho no teatro municipal [recorte de jornal]. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 23 de outubro de 1969. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

COOK, N. *A guide to musical analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1987.

COOK, N. *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

COOK, N. Performing Research: Some Institutional Perspectives. In: DOĞANTAN-DACK, M. (ed.). *Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice*. Surrey: Ashgate, 2015.

CORRÊA, S. O. de V. Bravo Maestros [recorte de jornal]. *Folha da Tarde*, 09 de nov. de 1977. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

CNMB presta homenagem as “dez mulheres do ano 70” [recorte de jornal]. *O Globo*, 17 de dezembro de 1970. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

DINORÁ DE CARVALHO entre as dez mulheres do ano [recorte de jornal]. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 18 de novembro de 1970. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

DINORÁ DE CARVALHO é distinguida [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 de dezembro de 1970. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

SP).

DINORÁ oferece sua missa por um belo gesto [recorte de jornal]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 04 de novembro de 1977. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

DINORAH foi nossa primeira regente [recorte de jornal]. *A Gazeta*, São Paulo, 19 de abril de 1970. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

DUNSBY, J. Performance. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.43819> (acessado em 21 de out. de 2021).

ELEAZAR DE CARVALHO lamenta ambiente musical do país [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 de março de 1960. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

ESPÓSITO NETO, T. As relações Brasil – Paraguai: do litígio da fronteira brasileiro-paraguaia (1962) à Ata das Cataratas (1966). *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, vol. 7, n.1, 2013.

FARIA, O. Divina Música: Pergunta de hoje [recorte de jornal]. *Shopping News de São Paulo*, São Paulo, 23 de outubro de 1960. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

FIGUEIRA, M.; RINALDI, A. A construção de uma performance do Tema A da Sonata n. 1 “Quedas do Iguazú”, de Dinorá de Carvalho. *Anais do VI Performa Clavis Internacional*, 132-144, 2020.

FIGUEIRA, M.; RINALDI, A. A música de Dinorá de Carvalho entre as décadas de 1960 e 1980: apontamentos sobre possíveis influências para as mudanças composicionais com base nos recortes de jornais do Acervo MIS-SP. *Anais do IV Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes*, 65-79, 2021.

FIGUEIREDO, C. A. Música Sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2014.

FORTE, A. *The structure of atonal music*. New Haven: Yale UP, 1973.

FREITAG, L. V. Na linguagem atonal dos anos 70 [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 de outubro de 1979. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

GABRIELSON, A. The Performance of Music. In: *The Psychology of Music*. Diana Deutsch (Ed.) San Diego: Academic Press. 2. Ed. 1999. P. 501-602, 1999.

GRIER, J. *The critical editing of music: History, method and practice*. New York, Cambridge University Press, 1996.

JEPPESEN, K. *Conterpoint: the polyphonic vocal style of the sixteenth century*. Translated by Glen Haydon. New York: Dover Publications, Inc., 1992.

KOSTKA, S. *Materials and techniques of Twentieth-century music*. New Jersey: Pearson Education, Inc., 2006.

LARSEN, J. C. *A forma sonata em três obras inaugurais: diálogos da nova música de Berg, Schoenberg e Santoro com a tradição*. 2010. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

LESTER, J. *Enfoques analíticos de la música del siglo XX*. Traducción: Alfredo Brontóns Muñoz e Antonio Gomez Schneekloth. Ed. Akal As, 1º ed., Tres Cantos, 2005.

LUCIANO GALLET no programa Música e músicos do Brasil [recorte de jornal]. *A Gazeta*, São Paulo, 23 de janeiro de 1960. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

MACDONALD, H. Cyclic form. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07001> (acessado em 13 de fevereiro de 2022).

MARISE, L. Dinorá de Carvalho: expressão da nossa música [recorte de jornal]. *Correio Paulistano*, São Paulo, 17 de abr. de 1955. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

MENEZES, F. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª. Ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MULHERES e a música, As. [recorte de jornal], *O Estado de S. Paulo*, 03 de abr. de 1951. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

MURICY, A. Dinorá de Carvalho [recorte de jornal]. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 11 de maio de 1969. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

NETO, T. E. As relações Brasil – Paraguai: do litígio da fronteira brasileiro-paraguaia (1962) à Ata das Cataratas (1966). *Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas*, vol.7, Nº 1, 2013.

NODA, L. *Fugas brasileiras para piano – 1922 a 2009: procedimentos composicionais em estruturas resultantes*. 2010. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2010.

NOTICIÁRIO FEMININO, [recorte de jornal], *Acervo Dinorá de Carvalho* do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), [194-].

ORCHESTRA FEMININA sob a regência de Dinorah de Carvalho dará um concerto em Campinas sob o patrocínio da Instrução Artística do Brasil, A. [recorte de jornal], *Correio Popular*, São Paulo, 04 de ago. de 1940. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

ORQUESTRA FEMININA de São Paulo, [recorte de jornal], *Jornal da Manhã*, São Paulo, 20 de jan. de 1940, Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

PAREYSON, L. *Estética: Teoria da Formatividade*. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1993.

PEIXOTO, S. Música [recorte de jornal]. *Shopping News*, São Paulo, 26 de abril de 1970. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

PERIUS, M. R.; CARREGARO, J. B. Pequenas centrais hidrelétricas como forma de redução de impactos ambientais e crises energéticas. *Ensaio e Ciências*. Ciências biológicas, agrárias e da saúde. Vol. 16, n.2. 2012.

RIBEIRO, Fabiana da Silva; LIMA, Natália Fabricio de; SILVA, Rodrigo Antonio da. Guia eletrônico de fundos e coleções do acervo arquivístico do Museu da Imagem e do Som. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2015.

RICARDI, A. Concerto Sinfônico [recorte de jornal]. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 de outubro de 1969. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

RINK, J. *Musical Performance: a guide to understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROSÁRIO, M. “Contrastes” – Esplêndida Afirmação [recorte de jornal]. *Shopping News*, São Paulo, 23 de novembro de 1969. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

ROSÁRIO, M. O Salmo XXIII do Rei David [recorte de jornal]. *Shopping News*, São Paulo, 05 de dezembro de 1971. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

ROSEN, C. *Sonata Forms*. W. W. Norton & Company, Inc. New York, 1988.

ROSEN, C. *The romantic generation*. Harvard University Press, Cambridge, 1995.

SALLES, P. T. Intertextualidade e narratividade na Sinfonia n.1 (“O imprevisto”) de Villa-Lobos. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*, p. 53-118. 2020.

SEGUNDO A APCA houve mais de 100 “melhores” de 1975 [recorte de jornal]. *Diário da Noite*, São Paulo, 14 de janeiro de 1976. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

SILVA, I. F. da. *Formatividade e Interpretação: a filosofia estética de Luigi Pareyson*. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2013.

SOARES, E. Mulheres dão a nota em música erudita [recorte de jornal]. *Shopping News*, São Paulo, 22 de jul. de 1962. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP).

STRAUS, J. N. Voice Leading in Set-Class Space. *Journal of Music Theory*, Durham, Vol. 49, n.1, pg. 45-108, 2005.

STRAUS, J. N. *Introduction to post-tonal theory*. 4<sup>th</sup> ed. New York : W.W. Norton & Company, 2016

WEBSTER, J. Sonata Form. In: *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197> (acessado em 20 de maio de 2021).

## REFERÊNCIAS (PARTITURAS E GRAVAÇÕES)

CARVALHO, D. *Contrastes*. Para piano e orquestra. Manuscrito. São Paulo, 1966. 1 partitura. (CDMC/CIDDIC).

CARVALHO, D. *Palhaço coxo no circo*. Para piano solo. Manuscrito. São Paulo, 1966. 1 partitura (CDMC/CIDDIC).

CARVALHO, D. *Pássaro Triste*. Para piano solo. Ed. Irmãos Vitale, São Paulo, 1968. (musica brasiliis).

CARVALHO, D. *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Manuscrito. São Paulo, 1974. 1 partitura.

CARVALHO, D. *Sonata n.1 Quedas de Iguaçu*. Para piano solo. Editora Arthur Napoleão, 1977. Rio de Janeiro. 1 partitura.

CARVALHO, D. *Canções de Dinorá de Carvalho para voz e piano. Cadernos Musicais Brasileiros vol. 8*. Edição Flávio de Carvalho e Luciana Dutra, UFMG, 2017.

CARVALHO, D. *Salmo XXII – O Bom Pastor*. Para barítono e conjunto de câmara. Organização Flávio de Carvalho, Editora Unicamp, 2019.

CARVALHO, D. *Sonata n.1*. Isis Moreira, piano. Zona Franca de Manaus: NovoDisc Manaus, sem data. 1 CD. Faixa 4 (13min 17).

CARVALHO, D. *Sonata n.1*. Marina Figueira, piano. SIMCAM 15, 2021. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=XAQjbQn0D4I&list=LL&index=54>

CARVALHO, D. *Sonata n.1*. Marina Figueira, piano. Gravação feita no teatro Maria de Lourdes Sekeff – IA – UNESP, 2022. Acesso em: <https://www.youtube.com/watch?v=Y3IZUZjjwt0&list=LL&index=3>

# APÊNDICE 1 – EDIÇÃO CRÍTICA

À Isis Moreira

## Sonata n.1

(Quedas de Iguazú)

DINORÁ DE CARVALHO

A  
Allegro Brillante

ff

(p)

8<sup>va</sup>

(*ff* \* (*ff* \* (*ff* \* )

simile (1\*)

(mf)

(f)

(ff)

(ff)

8<sup>va</sup>

Cristalino

8<sup>va</sup>

©Marina Figueira

(1\*) – Simile – manter o acento toda vez que há um conjunto de 3 notas; sempre pedal dura quatro semicolcheias.

2

(8<sup>va</sup>)

(8<sup>va</sup>)

(8<sup>va</sup>)

(8<sup>va</sup>)

(9)

Brillante

*p*

8<sup>va</sup> *fff* 8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup>-----

*cresc.*

*f*

*ff*

3

8<sup>va</sup>-----

B  
Tranquilo (Saudoso)

*p*

8<sup>va</sup>-----

8<sup>va</sup>-----

*(mf)*

*(f)*

8<sup>va</sup>-----

*(p)*

8<sup>va</sup>-----

4

Musical notation for the first system, measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth notes and a triplet of eighth notes in measure 4. The left hand provides a bass line with eighth notes. Dynamics include *mf* in measure 3. An *8va* marking is present above the right hand in measure 4.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand has a more complex texture with sixteenth notes and a triplet of eighth notes in measure 7. The left hand continues with eighth notes. Dynamics include *f* in measure 6. *8va* markings are present above the right hand in measures 5, 6, and 7.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The right hand features a sixteenth-note triplet in measure 9 and a triplet of eighth notes in measure 11. The left hand has eighth notes. An *8va* marking is present above the right hand in measure 10.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand has a sixteenth-note triplet in measure 13 and a triplet of eighth notes in measure 15. The left hand has eighth notes. Dynamics include *mf* in measure 13, *f* in measure 14, and *p* in measure 15. The section is marked "C - Brillante" above the right hand in measure 14.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The right hand features a sixteenth-note triplet in measure 17 and a triplet of eighth notes in measure 19. The left hand has eighth notes. The system ends with a double bar line and repeat slashes.

## D - Scherzo

(2\*) – Octina de semicolcheias equivale a oito fusas. Mantivemos a escrita em quiálteras para facilitar a identificação da oposição das quiálteras em relação a rítmica de colcheia, semicolcheia e pausa.



System 1: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a series of chords and eighth notes. Bass clef contains a series of chords and eighth notes. The system is divided into three measures by vertical bar lines.

System 2: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a series of chords and eighth notes. Bass clef contains a series of chords and eighth notes. The system is divided into three measures by vertical bar lines. A first-octave (*8<sup>va</sup>*) marking is present in the bass clef.

System 3: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a series of chords and eighth notes. Bass clef contains a series of chords and eighth notes. The system is divided into three measures by vertical bar lines. A first-octave (*8<sup>va</sup>*) marking is present in the bass clef. Fingerings 5 and 6 are indicated.

System 4: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a series of chords and eighth notes. Bass clef contains a series of chords and eighth notes. The system is divided into three measures by vertical bar lines. Fingerings 6 and 8 are indicated.

System 5: Treble and Bass clefs. Treble clef contains a series of chords and eighth notes. Bass clef contains a series of chords and eighth notes. The system is divided into three measures by vertical bar lines. A first-octave (*8<sup>va</sup>*) marking is present in the bass clef. Fingerings 7 and 6 are indicated.

8

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The bass line includes a triplet of eighth notes and a group of seven notes marked with a '7' above them.

Second system of musical notation. The bass line begins with a piano (*p*) dynamic marking and includes the instruction *(mais leve, gracioso)*.

Third system of musical notation, continuing the piece with various rhythmic patterns and accidentals.

Fourth system of musical notation. The bass line features a piano (*p*) dynamic marking and the instruction *suave como plumas*. It includes a group of eight notes marked with an '8' and a group of ten notes marked with a '10'.

Fifth system of musical notation. The bass line includes the instruction *(5\*) (Vivo - brilhante)* and a piano (*p*) dynamic marking. It features a group of eight notes marked with an '8' and the instruction *(sempre ped.)*.

(5\*) – Nas Fontes A e B a alternância entre blocos de notas estavam grafados em semicolcheias. Como notamos não haver diferença com os trêmulos na Fonte C preferimos notar em fusas.

*accel.*  
*ff*

### E - Cadência para mão esquerda

(6\*) (calmo)  
 8<sup>va</sup>  
*ff*  
 (a tempo)  
*p*

(6\*) – Na Fonte A há no Registro 2 várias anotações que indicam flexibilidade no andamento, tais como *pausadamente*, *apressado*, *livre*. Por tanto, optamos por não indicar o número das quiálteras nesta seção.

10

(Ped)

rall. *pp*

## F - Fuga

*mf*

(Ped) *(f)*

First system of a piano score. The right hand features a series of chords and dyads, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of a piano score. The right hand continues with chords, and the left hand has a melodic line with a *cresc.* marking.

Third system of a piano score. The right hand has a melodic line with a 5th fingered note, and the left hand has a melodic line with a 3rd fingered note.

Fourth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a 3rd fingered note, and the left hand has a melodic line with a 6th fingered note.

Fifth system of a piano score. The right hand has a melodic line with a 7th fingered note, and the left hand has a melodic line with a 7th fingered note.

12

Musical score system 1, measures 1-2. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with a quintuplet of eighth notes marked with a '5' above the staff. The left staff (bass clef) contains a bass line with a sextuplet of eighth notes marked with a '6' above the staff. A dynamic marking of *(mf)* is placed between the staves. A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* spans across both staves, indicating an octave transposition.

Musical score system 2, measures 3-4. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The time signature changes from 3/8 to 2/4.

Musical score system 3, measures 5-6. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The time signature is 2/4.

Musical score system 4, measures 7-8. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a quintuplet marked with a '5' above the staff. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. A dynamic marking of *(calmo)* is placed between the staves. A dashed line labeled *8<sup>va</sup>* spans across both staves, indicating an octave transposition.

Musical score system 5, measures 9-10. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a quintuplet marked with a '5' above the staff. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The time signature is 2/4.

First system of musical notation. Treble and bass staves. Treble clef has a 5-finger scale with a crescendo marking and an accent (>) over the final note. Bass clef has an 8va marking and a forte (f) dynamic marking.

Second system of musical notation. Treble clef has a piano (p) dynamic marking and a 5-finger scale. Bass clef has an 8va marking and a 5-finger scale.

Third system of musical notation. Treble clef has a 6-finger scale and a crescendo marking. Bass clef has a 6-finger scale, a 7-finger scale, and a fortissimo (ff) dynamic marking. An 8va marking is present.

Fourth system of musical notation. Treble clef has a piano-piano (pp) dynamic marking and the instruction "(como vento)". Bass clef has an 8va marking and the instruction "(Cristalino)".

(só com pedal sem perder o acorde)

Fifth system of musical notation. Treble clef has a piano (p) dynamic marking. Bass clef has an 8va marking.

14

Musical score for the first system, featuring a piano introduction. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with a crescendo leading to a fortissimo (*f*) dynamic. The left hand provides a harmonic accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

G - Dolente  
Andante

Musical score for the second system, starting with a fermata. The tempo is marked *Andante*. The piece continues in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with a fermata, followed by a dynamic change to *pp* (pianissimo) and then *mp* (mezzo-piano). The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

Musical score for the third system, showing a continuation of the piano accompaniment. The right hand plays a melodic line with a fermata, followed by a dynamic change to *pp* and then *mp*. The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

Musical score for the fourth system, featuring a melodic line with a triplet and a dynamic marking *f*. The right hand plays a melodic line with a triplet and a dynamic marking *f*. The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.

Musical score for the fifth system, featuring a melodic line with a triplet and a dynamic marking *f*. The right hand plays a melodic line with a triplet and a dynamic marking *f*. The left hand continues with a steady accompaniment. The system concludes with a fermata over the final chord.



16

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The treble clef part features a melodic line with a triplet of eighth notes in the first measure. The bass clef part features a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes.

Second system of musical notation. The treble clef part continues the melodic line with a slur over the final two measures. The bass clef part continues the accompaniment. The word "rall." is written in the right margin of the system.

Third system of musical notation. The treble clef part has a rest in the first measure followed by a melodic phrase. The bass clef part has a steady accompaniment of chords. Performance instructions "(calmo - sentido)" and "(suavemente até o fim)" are written above and below the staff respectively.

Fourth system of musical notation. The treble clef part features a melodic line with a slur over the first two measures. The bass clef part continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. The treble clef part has a long slur over the final two measures. The bass clef part continues the accompaniment. Performance instructions "rall molto" and "pp" are written in the right margin.



18

8<sup>va</sup>

B(I)  
(cristalino com pedal) 8<sup>va</sup>

*rall molto*

8<sup>va</sup>

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Time signature 2/4. The piece is in a key with one sharp (F#). The first two measures of the treble staff contain triplets of eighth notes. The bass staff contains a triplet of eighth notes in the second measure.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Time signature 2/4. Both staves feature triplets of eighth notes throughout the system.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Time signature 2/4. The system includes performance instructions: "(deixar o pedal)" above the treble staff, "ppp" below the bass staff, and "sempre ppp" below the bass staff. The system concludes with a fermata over a chord in the treble staff.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Time signature 2/4. This system features long, sweeping melodic lines in both staves, with various fingerings indicated by numbers 5, 8, and 5.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Time signature 2/4. The system includes performance instructions: "(menos)" above the treble staff, "rall." below the bass staff, and "pp" below the bass staff. The system ends with a fermata over a chord in the treble staff.



## APÊNDICE 2 – APARATO CRÍTICO

Localização	Fonte A – Registro 1	Fonte A - Registro 2	Fonte B	Fonte C	Fonte D
Título	Sonata n.1			Quedas de Iguaçu (Sonata n.1)	Sonata n.1
A		Allegro Brillante		Allegro brillante	Allegro
1º Sistema, 1º comp.		Lento			
1º Sistema, 1º comp.		<i>ff</i>			
1º Sistema, 1º comp	8va abaixo rasurado na semicolcheia			8va abaixo a partir da semicolcheia	8va abaixo a partir da colcheia
1º Sistema, 2º compasso.		<i>p</i>			
1º sistema, 2º compasso 12ª semicolcheia	acento				
1º sistema, 2º comp.		Sinal de crescendo		Sinal de crescendo	
1º sistema, último acorde				<i>mf</i>	
1º sistema		Pedal a cada semínima			
2º Sistema		<i>mf</i>		<i>mf</i>	
2º Sistema, 14ª e 16ª semicolcheias, 2ª voz m.d.	semínimas			semínimas	semicolcheias
2º sistema				Crescendo e f no último acorde	
3º Sistema		<i>f</i>		<i>mf</i>	
3º Sistema	Clave de Sol na 12ª semicolcheia m.d.	Clave de Sol na 13ª semicolcheia m.d		Clave de Sol na 13ª semicolcheia m.d	
3º Sistema, último acorde		<i>ff</i>		<i>f</i>	
4º Sistema		<i>ff</i>			
4º Sistema, último acorde		<i>fff</i> sem fermata		<i>ff</i> com fermata	
5º Sistema		Pedal m.d. 1ª vez mais suave.			
2ª p. 2ª sistema, 1º comp.				Sempre cristalino	
2º p., 3º sistema, 2º comp.				Poco rall.	

2ª p., 2º sistema, m.d., 4ª semicolcheia		Correção a lápis para lá bemol		Fá bequadro	
2ª p., 4º sistema		Brilhante <i>f</i>		<i>f</i>	
2ª p., 5º sistema, 5ª semicolcheia		Sib rasurado			
2ª p., 5º sistema, 6ª semicolcheia				pedal	
2ª p., 5º sistema, 2º comp.		<i>p</i>		<i>mf</i>	
3ª p., 1º sistema, m.e.	8ªva. abaixo até 3ª semicolcheia			Sem marcação de 8ªva. abaixo	
3ª p., 1º sistema, os 2 últimos acordes m.d.	8va. acima			Sem marcação de 8va. acima	
3ª p., 1º sistema, último acorde m.d.		Correção por extenso 'ré' ao invés de 'fá'			
<b>Tema B</b>	Tranquilo	Saudoso		Tranquilo	Tranquilo
3ª p., 2º sistema, m.d.		Ligadura de dó# à mib		Ligadura de láb à dó e dó para ré	
3ª p., 3º sistema, m.d.		Ligaduras: ré à sib; mib à ré;		Ligaduras: sol# à mib;	
3ª p. 4º sistema, m.d.		Ligaduras: fá à fã#; fã# à láb.		Ligadura: fá à láb (1º comp.)	
3ª p. 4º sistema, m.d., última semínima	Fermata.	<i>f</i>	Fermata nas duas mãos. Sem indicação de dinâmica.	<i>mf</i> e sem fermata	
3ª p., 5º sistema		<i>p</i>			
4ª p., 2º sistema, 1º comp., m.e.		8va. abaixo em lá e si b		8va. abaixo até o final do próximo compasso	
4ª p., 2º sistema, quiáltera de 9.	Si b	Si b		Si bequadro	
4ª p., 4º sistema, final do tema B		<i>mf crescendo f</i>		<i>crescendo f</i>	
<b>C</b>	Brilhante			Brilhante	Vivace
4ª p., 4º sistema, início do C.		<i>p</i>		<i>mf</i>	
5ª p., 1º sistema, entre 2º e 3º comp. Pontilhado		<i>cresc.</i>			
5ª p., 2º sistema, último comp. Pontilhado.		Com vigor; mais duas repetições dos acordes.			
<b>D – Scherzo</b>		Allegro - vivo			

5ª p., 3º sistema, 2º comp. pontilhado, m.d.	Acento em do# com dó.			Sem acento	
5ª p., 3º sistema, último comp. pontilhado, m.e.	8va. abaixo na primeira célula rítmica			8va. abaixo no compasso inteiro.	
5ª p., 4º sistema.	Indicação de 8va. abaixo até final do 2º comp.			Sem indicação de 8va. abaixo	
6ª p., 1º sistema, septina	Inicia em lá natural.	Correção a lápis sobre a m.e. ter as mesmas notas da direita.	Inicia em lá natural. Bequadro na esquerda a lápis.	Inicia em láb.	
6ª p., 2º sistema, 2ª célula rítmica, m.d.		Sol oitavado			
6ª p., 2º sistema, 6ª célula rítmica		<i>p</i>			
6ª p., 4º sistema após fermata.		Ritornello a lápis. Indicação de 8va. abaixo na 2ª vez.	Ausência do ritornello.	Com ritornello. Indicação de 8va. abaixo na 2ª vez.	Com ritornello. 8va abaixo na 2ª vez.
7ª p., 2º sistema		Ritornello a lápis.	Ausência do ritornello.	Com ritornello.	Com ritornello.
7ª p., 3º sistema, 1ª célula rítmica, m.e.		Indicação de 8va. abaixo nas notas não oitavadas			8va abaixo seguindo a indicação da Fonte A.
7ª p., 3º sistema, 4ª célula rítmica, m.e.		Indicação de 8va abaixo na nota oitavada.			8va abaixo seguindo a indicação da Fonte A.
7ª p., 5º sistema, 5ª célula rítmica, m.e.		8va. abaixo apenas na apojatura		8va. abaixo em todas as notas da célula rítmica	
8ª p., 2º sistema, 3ª célula rítmica	Mais leve gracioso	<i>p</i> ; levemente e suavemente			
8ª p., 2º sistema, 4ª célula rítmica m.d.	Fa – la bequadro			Fa – lá (não há indicação de bequadro no lá)	
8ª p., 3º sistema, 3ª célula rítmica, m.e.	Sib – láb		Sib – lá natural	Sib – la natural	
8ª p., 4º sistema, 1ª célula rítmica, m.e.	8va. abaixo		Sem indicação de 8va abaixo	Sem indicação de 8va abaixo	Executa oitava abaixo.
8ª p., 5º sistema, primeira semínima, m.e.	8va. abaixo		Sem indicação de 8va abaixo	Sem indicação de 8va abaixo	Executa oitava abaixo.
8ª p., 5º sistema, pausa de semínima.		Fermata rasurada à lápis: sem demora de	fermata	fermata	

		fermata'			
8ª p., 5º sistema, início dos tremolos		Vivo-brilhante; sempre ped. (indicação de pedal)			
8ª p., 5º sistema, a partir da última fig. rítmica				cresc. poco a poco	
9ª p., 1º sistema		<i>acelerando...</i>			
9ª p., 1º sistema			Indicação de 8va acima na m.d.		
E - Cadência para mão esquerda	Calmo	Pausadamente; Apaixonado		<i>ff</i>	
10ª p., 1º sistema, 7ª e 8ª células rítmicas.	Ré-mi (semicolcheia); dó (colcheia pontuada)	Acréscimo das notas fá-sol na semicolcheia; acréscimo de sol# colcheia pontuada, rasura no dó.	Ré-mi (semicolcheia); dó (colcheia pontuada)	Fá-sol-ré-mi (semicolcheias); sol# (colcheia pontuada).	Fá-sol-ré-mi (semicolcheias); sol# (colcheia pontuada)
10ª p., 2ª sistema, 5ª célula rítmica	Semicolcheias		Semifusas	Semifusas	Semicolcheias
10ª p., 3º sistema, as 3 últimas células rítmicas	Réb-Mi (semicolcheia); Dó-Fá (Colcheia)	Correção a lápis: réb (semicolcheia); dó-ré (colcheia).	Réb-Mi (semicolcheia); Dó-Fá (Colcheia)	Réb (semicolcheia); Dó-ré (colcheia).	
F - Fuga				Indicações de tema (T) e contra sujeito (C.S)	
10ª p., 6º sistema, 1º compasso.					
10ª p., 7º sistema		1º comp. p; 2º comp. <i>cresc. f</i>			
10ª p., 7º sistema, 2º compasso.		Marcação de pedal.			
11ª p., 1º sistema, 2º comp. m.d.					
11ª p., 1º sistema, 3º comp., m.e.		Correção a lápis das colcheias para semicolcheias		Inicia com 2 colcheias	
12ª p., 1º sistema, 1º comp., 2ª célula rítmica, m.d.	Continua clave de sol			Clave de Fá	
12ª p., 1º sistema, 2º comp.		<i>f</i>		<i>mf</i>	
13ª p., 2º sistema, 3ª célula rítmica		<i>p</i>			
13ª p., 3º sistema, pausa de semínima	fermata				

13ª p., 4º sistema		Coda Fuga; como vent[o]			
13º p., 4º sistema, último acorde		<i>p</i> ; cristalino, só com pedal direito sem perder o acorde.			
14ª p., 1º sistema, 3ª célula rítmica		<i>Cresc.</i>		<i>ff</i> a partir da apojetura	
G - Dolente		Bem tranquilo; Andante			
14ª p., 3º sistema, 4º comp. fórmula de comp.	3 por 4			3 por 4	
14ª p., 4º sistema.	Tenutos na m.e. Desde o 1º comp.			Sem tenuto no 2º comp.	
15ª p., 4º sistema, 2º comp., 3ª célula rítmica	Ré#			Ré natural	
15ª p., 4º sistema, 3º comp.		Mais movido.			
Reexposição					
17ª p., 4º sistema				Fermata	
18ª p., 3º sistema, 2º comp., m.e., última semicolcheia	Ré			Fá	
18ª p., 3º sistema, 3º comp. m.d., 6ª semicolcheia	Lá bequadro			Lá bemol	
18ª p., 4º sistema. Entre 1º e 2º comp.		Fermata			
18ª p., 4º sistema, m.e.	Tenutos				
18ª p., 4º sistema, m.e.	8va. abaixo nos 2 comp.			8va abaixo até 19ª p., 2º sistema, 1º comp.	
19ª p., 2º sistema, 3º comp. 2ª célula rítmica, 2ª colcheia	dó# com la	a lápis 'dó?'		dó# com dó	
19º p., 2º sistema, 3º comp. 2ª célula rítmica, m.d.	Si b			Si natural	
19ª p., 3º sistema, 2º comp., m.e.	Sol Natural			Sol b	
19ª p., 3º sistema, 3º comp.	Rápido	Rápido rasurado a lápis		Rápido	
H - Coral					

Indicação de 8va. abaixo	1º e 2º sistemas			1º sistema até si; 2º sistema de lá (2º comp.) à dó (6º comp.)	
20ª p., 1º sistema, 4º comp. 1º acorde da linha intermediária	Sol – dó# - ré			Fá – dó# - ré	
20ª p., 1º sistema, 4º comp. baixo.	2º si bequadro;			Si b	
20ª p., 1º sistema, 4º comp. 3º acorde, linha intermediária	Dó#			Dó	
20ª p., 3º sistema, último acorde, linha intermediária	Dó# - ré# - Dó			Dó# - Fá# - Dó	

**APÊNDICE 3 – TABELA DE TRANSPOSIÇÕES DA SÉRIE COM ORDEM DE APARIÇÃO E FREQUÊNCIA**

Transposições												
T0	F	F#	G	Ab	A	Bb	B	C	C#	D	Eb	(E)
T1	Gb	G	Ab	A	Bb	B	C	C#	D	Eb	E	(F)
T2	G	Ab	A	Bb	B	C	C#	D	Eb	E	F	(F#)
T3	Ab	A	Bb	B	C	C#	D	Eb	E	F	F#	(G)
T4	A	Bb	B	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	(Ab)
T5	Bb	B	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	(A)
T6	B	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	(Bb)
T7	C	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	(B)
T8	C#	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B	(C)
T9	D	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B	C	(C#)
T10	Eb	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B	C	C#	(D)
T11	E	F	F#	G	Ab	A	Bb	B	C	C#	D	(Eb)
Localização e Frequência	1 e 7	17	6	5 e 11	15	16	2	9	4	3, 10, 12 e 14	8 e 13	ausente

## 14. APÊNDICE 4 – EDIÇÃO DE PERFORMANCE

À Isis Moreira

## Sonata n.1

(Quedas de Iguazú)

DINORÁ DE CARVALHO

**A**  
Allegro Brillante

*ff* *p* *mf*

*8va*  
(*leg.* \*) (*leg.* \*) (*leg.* \*) (\*)

*simile (1\*)*

*mp* *f*

*mf* *ff*

*f* *fff* *fff*

*8va*

*8va* (*sempre legato*)

*p*

Cristalino

2

System 1: Treble clef, 8va. *mf*. Two measures of music with a slur over the first measure and a fermata over the second.

System 2: Treble clef, 8va. *mp*. Two measures of music with a slur over the first measure and a fermata over the second.

System 3: Treble clef, 8va. Two measures of music with a slur over the first measure and a fermata over the second. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the second measure.

System 4: Treble clef, 8va. *f*. Two measures of music with a slur over the first measure and a fermata over the second.

System 5: Bass clef. *fff* (8va), *p*, *mp*, *Brillante*. The system contains two measures of music with a slur over the first measure and a fermata over the second.

8<sup>va</sup>-----

*mf* *f* *ff*

3

**B**  
Tranquilo (Saudoso)

*p*

8<sup>va</sup>-----

*p*

8<sup>va</sup>-----

*mf* *f*

3

8<sup>va</sup>-----

*p*

3

8<sup>va</sup>-----

4

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef starts with *mp*, followed by *mf* and *mp*. Bass clef has *8va* markings. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *mp*. There are slurs and a 7-measure fingering in the treble.

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef starts with *mf*, followed by *f*, *mf*, and *mp*. Bass clef has *8va* markings. Dynamic markings include *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. There are slurs, a 9-measure fingering, and a 3-measure fingering in the treble.

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef starts with *p*, followed by *mp* and *p*. Bass clef has *8va* markings. Dynamic markings include *p*, *mp*, and *pp*. There are slurs and a 3-measure fingering in the treble.

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef starts with *mf*, followed by *f* and *p*. Bass clef has *8va* markings. Dynamic markings include *mf*, *f*, and *p*. There is a 10-measure fingering in the treble. A section marker  $\text{C}$  - Brillante is present.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef has *mp*. Bass clef has *mp*. Dynamic markings include *mp*. There are slurs and repeat signs in both staves.

Musical score system 1, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

Musical score system 2, featuring a grand staff with bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first measure is marked with a forte (*f*) dynamic. The second measure is marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The system concludes with a repeat sign.

D - Scherzo

Musical score system 3, featuring a grand staff with bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first measure is marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The system includes a first ending bracket labeled 'A' and a repeat sign. Fingerings 5 and 6 are indicated for the right hand.

Musical score system 4, featuring a grand staff with bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The system includes a first ending bracket labeled '(2\*)' and a repeat sign. Fingerings 6 and 5 are indicated for the right hand.

Musical score system 5, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first measure is marked with a simile (*simile*) dynamic. The system includes a first ending bracket and a repeat sign. Fingerings 8 and 8 are indicated for the right and left hands respectively.

6

First system of musical notation, measures 1-3. The treble and bass staves show complex rhythmic patterns with slurs and fingerings (6, 3, 7).

Second system of musical notation, measures 4-6. Includes the instruction "(menos)" above measure 5 and fingerings (8, 8).

Third system of musical notation, measures 7-9. Includes slurs and fingerings (9, 6).

Fourth system of musical notation, measures 10-14. Includes a first ending bracket labeled "B" with "(3\*)" above it, a dynamic marking "ff", and the instruction "2ª vez, 8va abaixo (com fuoco - ou brilhantismo)" with "(4\*)" below it. A dashed line labeled "8va" spans the system.

Fifth system of musical notation, measures 15-18. Includes a dynamic marking "f", a second ending bracket labeled "A", and a dashed line labeled "8va" spanning the system.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is characterized by dense, complex chordal textures. Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte).

Second system of musical notation. It includes a section labeled **A'** in a box. The music transitions from a forte (*f*) dynamic to a mezzo-forte (*mf*) dynamic, and then to a *simile* marking. An *8<sup>va</sup>* (octave) marking is present in the bass line.

Third system of musical notation, primarily in the bass clef. It features intricate rhythmic patterns and includes an *8<sup>va</sup>* marking. Fingerings of 5 and 6 are indicated for the left hand.

Fourth system of musical notation, primarily in the bass clef. It continues the complex rhythmic and harmonic material, with fingerings of 6 and 8 indicated.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff. It includes an *8<sup>va</sup>* marking and fingerings of 7 and 6.

8

Coda

(mais leve, gracioso)

*p*

suave como plumas

*8*

*10*

Transição

(5\*) (Vivo - brilhante)

*p*

*8<sup>va</sup>*

(sempre ped.)

accel.

*ff*

**A** E - Cadência para mão esquerda

(6\*) (calmo)

*ff*

*a tempo*

*p*

**B**

10

Musical score for three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It features a melodic line with slurs and accents. The middle staff is in bass clef, starting with a dynamic marking of *mp* and ending with *mf*. The bottom staff is in treble clef, starting with a dynamic marking of *p* and ending with *pp*. It includes a *(Ped.)* marking and a *rall.* marking. Dashed lines connect the staves, indicating phrasing.

F - Fuga

Musical score for a fugue in F major, consisting of four systems of piano accompaniment. Each system has two staves: a bass clef staff and a treble clef staff. The first system starts with a dynamic marking of *mf*. The fourth system includes a dynamic marking of *f* and a *(Ped.)* marking. The score features complex rhythmic patterns and harmonic textures.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music includes various chords and melodic lines with dynamic markings like accents and slurs.

Second system of musical notation, including a *cresc.* marking and a *ped.* instruction with a *simile* marking.

Third system of musical notation, showing complex chordal textures and melodic lines with fingerings like '5' and '3'.

Fourth system of musical notation, featuring intricate chordal patterns and melodic lines with fingerings like '3', '6', and '7'.

Fifth system of musical notation, concluding the piece with sustained chords and melodic lines.

12

Musical score for piano, page 12, measures 1-12. The score is written in treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score is divided into five systems. The first system (measures 1-4) features a treble clef with a slur over measures 1-2 and a fermata over measure 4. The bass clef has a slur over measures 1-2 and a fermata over measure 4. The dynamic marking *(mf)* is present. The second system (measures 5-8) shows a treble clef with a slur over measures 5-6 and a fermata over measure 8. The bass clef has a slur over measures 5-6 and a fermata over measure 8. The dynamic marking *(mf)* is present. The third system (measures 9-12) shows a treble clef with a slur over measures 9-10 and a fermata over measure 12. The bass clef has a slur over measures 9-10 and a fermata over measure 12. The dynamic marking *(calmo)* is present. The fourth system (measures 13-16) shows a treble clef with a slur over measures 13-14 and a fermata over measure 16. The bass clef has a slur over measures 13-14 and a fermata over measure 16. The dynamic marking *(calmo)* is present. The fifth system (measures 17-20) shows a treble clef with a slur over measures 17-18 and a fermata over measure 20. The bass clef has a slur over measures 17-18 and a fermata over measure 20. The dynamic marking *(calmo)* is present.

First system of musical notation. Treble clef. Key signature: two flats. The piece begins with a *cresc.* marking. The first measure contains a five-fingered scale. The second measure is marked *f* and features a five-fingered scale with an accent (>). The third measure continues with a five-fingered scale and an accent (>). The bass line consists of chords and single notes. An *8va* marking is present below the bass line.

Second system of musical notation. Treble clef. The piece continues with a five-fingered scale marked *(p)*. The bass line features chords and single notes. An *8va* marking is present below the bass line.

Third system of musical notation. Treble clef. The piece continues with a six-fingered scale marked *cresc.*. The bass line features chords and single notes. An *8va* marking is present below the bass line. The system concludes with a *ff* marking.

Fourth system of musical notation. Bass clef. The piece begins with a *pp* marking and the instruction *(como vento)*. The bass line features a six-fingered scale. The system concludes with a *8va* marking and the instruction *(Cristalino)*.

Fifth system of musical notation. Bass clef. The piece continues with a six-fingered scale marked *(p)*. The bass line features chords and single notes. An *8va* marking is present below the bass line. The system concludes with a *8va* marking and the instruction *(só com pedal sem perder o acorde)*.

14

Musical score for the first system, featuring a piano introduction. The piece begins with a piano introduction marked *cresc.* and *f*. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over the final chord. The dynamic marking *f* is placed above the final chord. The tempo marking *Andante* is placed above the first system.

Musical score for the second system, starting with a section marked *G - Dolente* and *Andante*. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over the final chord. The dynamic markings *ff*, *pp*, and *mp* are placed above the first, second, and third measures respectively. The tempo marking *Andante* is placed above the first system.

Musical score for the third system, continuing the piano introduction. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Musical score for the fourth system, featuring a triplet in the right hand. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over the final chord.

Musical score for the fifth system, featuring a sextuplet in the right hand. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The piece concludes with a fermata over the final chord.

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with slurs and fingerings 7 and 6. The left hand provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The right hand continues with slurs and fingerings 5, 6, and 5. The left hand accompaniment remains consistent.

Third system of musical notation. The right hand includes slurs and fingerings 5 and 12. The left hand accompaniment continues.

Fourth system of musical notation. The right hand features slurs and a triplet of 3. The left hand accompaniment includes a triplet of 3. Performance instructions include "(mais movido)" and "(com carinho)".

Fifth system of musical notation. The right hand features slurs and a triplet of 3. The left hand accompaniment includes a triplet of 3. Performance instruction includes "(sempre legato)".

16

Musical notation for the first system, measures 1-4. The right hand features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 1 and a dotted quarter note in measure 2. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 1 and a dotted quarter note in measure 2. Both hands have slurs and phrasing marks over the first two measures.

Musical notation for the second system, measures 5-8. The right hand continues the melodic line with a dotted quarter note in measure 5 and a half note in measure 6. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes in measure 5 and a dotted quarter note in measure 6. A *rall.* marking is present in measure 7, and a *(non legato)* marking is in measure 8.

Musical notation for the third system, measures 9-12. The right hand starts with a rest in measure 9, followed by a melodic line in measure 10. The left hand has a bass line with chords. A *pp* marking is in measure 9, and a *mp* marking is in measure 10. A *calmo - sentido* marking is above the right hand in measure 10, and a *(suavemente até o fim)* marking is below the right hand in measure 10.

Musical notation for the fourth system, measures 13-16. The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 13 and a dotted quarter note in measure 14. The left hand has a bass line with chords. A *mf* marking is in measure 14, and a *mp* marking is in measure 16.

Musical notation for the fifth system, measures 17-20. The right hand has a melodic line with a dotted quarter note in measure 17 and a half note in measure 18. The left hand has a bass line with chords. A *p* marking is in measure 17, a *rall molto* marking is in measure 19, and a *pp* marking is in measure 20.

A(I) - Allegro Brillante (igual ao início)

(Calmo e ritmado)

*ff*

8<sup>va</sup>

8<sup>va</sup> - -

(Allegro)

8<sup>va</sup>

(*p*)

Detailed description: This musical score is for a section titled 'A(I) - Allegro Brillante (igual ao início)'. It is written for piano and bass. The first system consists of two staves. The upper staff is in bass clef and contains a melodic line with slurs and ties. The lower staff is in bass clef and contains a rhythmic accompaniment. The tempo is marked '(Calmo e ritmado)' and the dynamics are '*ff*'. A '8<sup>va</sup>' marking is present. The second system continues the piece with similar notation. The third system also continues the piece. The fourth system features a '8<sup>va</sup> - -' marking. The fifth system is marked '(Allegro)' and features a '8<sup>va</sup>' marking. The sixth system is marked '(*p*)' and features a '8<sup>va</sup>' marking. The score concludes with a final cadence.

18

8<sup>va</sup>-----

(cristalino com pedal) B(I) 8<sup>va</sup>-----

*rall molto*

8<sup>va</sup>-----

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. The piece is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music consists of eighth-note triplets in both hands. A fermata is placed over the final measure of the system.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. The piece is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music continues with eighth-note triplets in both hands. A fermata is placed over the final measure of the system.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. The piece is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a fermata over the first measure, followed by a section marked *ppp* (pianissimo) and *sempre ppp*. The bass line includes a quintuplet marked with a '5'. A fermata is placed over the final measure of the system.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The piece is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a long slur over the treble staff. The bass line includes a quintuplet marked with a '5' and an octuplet marked with an '8'. A fermata is placed over the final measure of the system.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. The piece is in 2/4 time. The key signature has one sharp (F#). The music features a long slur over the treble staff. The bass line includes a quintuplet marked with a '5' and a triplet marked with a '3'. The system concludes with a fermata and a final bar line.

H - Coral

8va

Rec.

This system contains the first system of music. It features a piano accompaniment with three staves (treble, middle, and bass) and a vocal line on a single staff. The piano part includes dynamic markings such as *f* and *8va*. The vocal line is marked with *8va* and *Rec.* (ritardando). The music is in 7/4 time and consists of 10 measures.

(mais)

(mais)

(mais)

This system contains the second system of music, which is a piano accompaniment consisting of three staves. It includes the word *(mais)* written above the treble staff in three different measures. The music is in 4/4 time and consists of 10 measures.

*cresc.*

(Catedral em fogo)

(com coração)

*fff*

*fff*

(rápidas apojeturas)

*fff* \*

This system contains the third system of music, which is a piano accompaniment consisting of three staves. It includes dynamic markings such as *cresc.*, *(Catedral em fogo)*, *(com coração)*, and *fff*. The music is in 4/4 time and consists of 7 measures.

ANEXO 1



*Folha da Noite 24/6/55*

**PIANISTA E COMPOSITOR AOS 9 ANOS** — Apresentando-se na Televisão Paulista, Canal 5, o menino José Antonio Almeida Prado teve oportunidade de revelar aos paulistanos a sua rara precocidade musical. Aos 9 anos de idade, José Antonio, que é aluno da profa. Dinorá de Carvalho, oferece ao piano execução correta de suas próprias composições.

"GAZETA" 26 - XI - 54 — 23

### Espetáculos e concertos

**Maria Regina Luponi**

Na última semana, durante o período de encerramento da temporada da Orquestra Sinfônica Brasileira deste ano, em São Paulo, atuou como solista do Concerto n. 3 de Beethoven a menina Maria

mento artístico, com a Ilustre mestra, mas as horas antes dedicadas ao preparo das atuações em salas de concertos reverterão agora aos estudos para a educação geral.

É este um aspecto importante, que felizmente temos podido verificar boas vezes — a preocupação de educação completa, que os pais dos nossos jovens artistas não descuidam hoje em assegurar aos seus dependentes, numa fase em que a precocidade de talento musical destas dotadas crianças poderia talvez dar calos a certos delírios de carreira no palco, no entanto em prejuízo grave de uma verdadeira e necessária formação da personalidade e de um ulterior desenvolvimento da cultura, inclusive, sem dúvida, para um artista nato. Devemos regozijar-nos com esta feliz tendência dos responsáveis pelo futuro dos nossos virtuosos pianistas.

Conhecíamos a pianista Maria Regina Luponi, de uns instantes de audição radiofônica, e já a impressão que guardávamos traduzia a nossa admiração e respeito de uma vocação inegável, robustecida por uma capacidade técnica notavelmente conduzida. Vimos muito bem confirmados estes valores, na apresentação de Regina como solista da Orquestra Sinfônica Brasileira. Há nesta menina um critério já considerável para a compreensão do seu importante papel de solista e que ela cumpre com poder de sonoridade naturalmente condicionado à idade, mas de sublimante beleza e encanto para prender seriamente o ouvido. O.N.

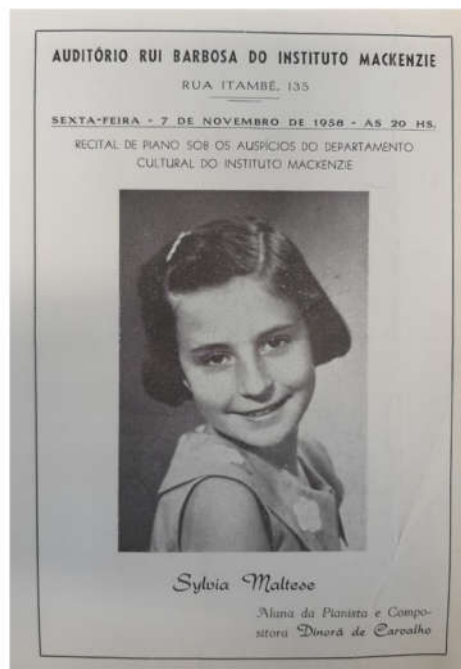


### José Flavio Varani com a Orquestra Sinfônica Brasileira



José Flavio Varani, o discípulo de Dinorah de Carvalho, executando o Concerto n. 1 de Beethoven com a Orquestra Sinfônica Brasileira conduzida pelo maestro Eleazar de Carvalho.


Fig. 83 – À esquerda Almeida Prado; à direita Maria Regina Luponi; embaixo José Flávio Varani.



**Fig. 84**– Programas de concerto: à esquerda Sylvia Maltese; à direita Roberto Tibiriçá.

ANEXO 2

**Antonio Bento da Cunha**



Natural da cidade de São José do Rio Preto, filho do senhor Antonio Maria da Cunha, com mãe inglesa, este senhor nasceu em Domotricas, sendo muito grande facilidade como cantor e sua infância grande facilidade como pianista e compositor. Aos dezesseis anos participava em concursos. Foi eleito para a Escola de Música da Polícia do Estado, sendo sob o comando do major Joaquim André Peres, sendo de maior honra o Sr. Peres, sendo Antonio Bento da Cunha primeiro por concurso. Antonio Bento da Cunha, graduado em direito, está a pedir de sapatos para substituir o Sr. Peres, cargo de Chefe da Escola de Música da Polícia, cargo ao qual foi promovido por merecimento e que vem sendo exercido.

Em 1910, foi eleito para a representação, representando como aluno da Conservatória Dramática e Musical de São Paulo, estando representando a Escola de Música da Polícia do Estado, sendo eleito para a representação superior, diplomando-se em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912.

Tem feito várias atividades em várias cidades, sendo eleito para a representação superior, diplomando-se em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912. Foi aluno de maestro Francisco M. de S. em 1912.

Para seu sentimento de compositor tem sido eleito de grande admiração nos meios artísticos da Capital, na apresentação de várias obras de sua autoria, bem como pela sua realeza na interpretação dos grandes mestres.

Teatro de Cultura Artística 30 - 3 - 53

**PROGRAMA**

1.ª Parte

F. SCHUBERT ..... A Inacabada - Sinfonia n.º 8  
Allegro moderato  
Andante com moto

R. WAGNER ..... Siegfried - Murmúrios da floresta

DINORA DE CARVALHO. Fantasia Brasileira (para piano e orquestra)

1.ª audição  
Solista: REGINA MARIA PESA

2.ª PARTE

A. BENTO DA CUNHA ... Florestas do Brasil - Grande Valsa

G. VERDI ..... Rigoletto - 1.ª parte do 1.º ato

Prefeitura Municipal de São Paulo  
Secretaria de Educação e Cultura  
Departamento de Cultura  
Divisão de Expansão Cultural

**REGINA MARIA PESA** é paulista de nascimento e uma autêntica vocação musical, sendo filha da violoncelista Altair Noronha Pesa que obteve o 1.º prêmio do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro.

Foi, aos oito anos sua estreia em São Paulo, apresentada pelo Departamento de Cultura, realizando no Teatro Municipal um recital de piano dedicado às crianças internadas. Este recital valeu como um prêmio ao mérito da artista, pelas entusiásticas aplausos recebidos da numerosa platéia e pelas referências elegantes da crítica paulistana.

Regina Maria é solista da «Fantasia Brasileira» para piano e orquestra de Dinora de Carvalho, a ilustre orientadora da pequena solista.

Transcrevemos abaixo a opinião de crítico de «A Tribuna», de Santos sobre Regina Maria Pesa:

«... sentada ao piano, Regina Maria Pesa parece adquirir nova personalidade, tal a circunscrição de suas atitudes, naturais, sem afetação.

Ela sente, de fato, o que toca, deixando-se transportar ao ritmo das notas num ênfase que impressiona.

Suas interpretações ganham, por vezes, intensas cores, adquirindo todas as gamas cromáticas, num transcendente maravilhoso que só uma pianista adulta nos poderia proporcionar...




Fig. 85 - Programa de estreia da Fantasia Brasileira para piano e orquestra de Dinorá de Carvalho.

ANEXO 3

This image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is organized into several systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. A large, diagonal line is drawn across the first three systems, indicating they are crossed out or revised. The fourth system contains a sequence of notes with numbers 1 through 12 written below them. The fifth system contains notes with numbers 13 through 17 below them. On the right side of the page, there is a vertical column of handwritten text that appears to be a list of notes or instructions: "f g a b c d e f g a b c". The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

Tema B - Tranquillo - un poco

Luna O.  
1913

28

(1)