

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE MÚSICA

Programa de Pós Graduação em Música

Walacy Jessé Loures Garcia

**HOMERO DE SÁ BARRETO: PEÇAS DE CÂMARA NO PERÍODO DE
TRANSIÇÃO ENTRE A MÚSICA BRASILEIRA DE CÂMARA DO SÉCULO XIX E O
MODERNISMO DO SÉCULO XX**

Belo Horizonte

2025

Walacy Jessé Loures Garcia

**HOMERO DE SÁ BARRETO: PEÇAS DE CÂMARA NO PERÍODO DE
TRANSIÇÃO ENTRE A MÚSICA BRASILEIRA DE CÂMARA DO SÉCULO XIX E O
MODERNISMO DO SÉCULO XX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Professor Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Belo Horizonte

2025

Garcia, Walacy Jessé Loures.

G216h Homero de Sá Barreto [recurso eletrônico] : peças de câmara no período de transição entre a música brasileira de câmara do século XIX e o modernismo do século XX / Walacy Jessé Loures Garcia. - 2025.
1 recurso online (75 f.: il. color.) : pdf.

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.
Bibliografia: f. 58-59.

1. Música - Teses. 2. Música de câmara - Brasil. 3. Música - Análise, apreciação. 4. Barreto, Homero de Sá, 1884-1924. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. III. Título.

CDD 780.2



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Dissertação defendida pelo aluno **Walacy Jessé Loures Garcia**, em 29 de janeiro de 2025, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Eliézer Anderson Batista Isidoro
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Aleixo dos Reis, Vice diretor(a)**, em 29/01/2025, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Edson Queiroz de Andrade, Professor do Magistério Superior**, em 29/01/2025, às 15:10, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eliézer Anderson Batista Isidoro, Usuário Externo**, em 02/02/2025, às 19:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_organizacao_externo=0, informando o código verificador **3917669** e o código CRC **B3435641**.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus pelo dom da vida e por ter permitido que eu chegasse até este momento significativo em minha trajetória.

Aos meus pais, Sr. Aroldo Garcia e Dona Sirlei Maria (*in memoriam*), minha eterna gratidão por me criarem e proporcionarem minha formação musical. Foram incontáveis os momentos em que me levaram às aulas, investiram na compra de instrumentos, me acompanharam em apresentações e ofereceram apoio emocional incondicional. Ao meu querido irmão Wesley, obrigado por sua paciência ao aturar meus estudos noturnos, sua compreensão foi essencial.

À minha amada esposa, Paula Fernandes, meu porto seguro nesta jornada, agradeço sinceramente por seu apoio e por compartilhar comigo os desafios e as renúncias que enfrentamos para que eu pudesse concluir o mestrado. Sua ajuda nas leituras dos meus trabalhos ao longo desses dois anos e sua força nos momentos mais difíceis tornaram este sonho possível.

Sou grato a todos os professores que contribuíram para o meu aprendizado musical. Em especial, ao professor e amigo da graduação Eliezer Isidoro, por sua inspiração, e à Diretora do Centro Cultural Pró-Música, D. Maria Isabel de Souza Santos, por me dar a oportunidade de estudar violino em minha cidade em Juiz de Fora.

Ao meu orientador, Carlos Aleixo, um exemplo de dedicação e paixão, minha gratidão eterna. Seus ensinamentos, especialmente nas aulas de música de câmara, foram fundamentais para a construção deste trabalho. Seu bom humor e animação contagiante fizeram toda a diferença nos momentos difíceis, e levarei comigo os valores e aprendizados que você me proporcionou. Muito obrigado por tudo!

Ao meu amigo João Paulo Faria Alves de Souza, agradeço a parceria durante esses dois anos. Dividimos despesas, estudos, trabalhos, viagens e muitos momentos de conversa, risos e troca de ideias, sua amizade foi um grande apoio nessa caminhada.

Aos professores da pós-graduação, especialmente ao meu professor de violino Edson Queiroz, sou profundamente grato. Sua orientação foi ímpar para o meu crescimento e suas conversas, conselhos e ensinamentos deixaram marcas que levarei para a vida. Agradeço também à pianista Valéria Gazire que, com seu belo acompanhamento ao piano, enriqueceu nossos recitais e tornou cada apresentação ainda mais especial.

Agradeço aos meus amigos do Quarteto Sonata, ao meu amigo e irmão Rodrigo Cândido por me apoiar em todos os projetos, inclusive neste trabalho, e ao amigo Flávio Scaraboto, que aceitou realizar uma participação em uma das obras no meu recital. Obrigado pelo apoio e parceria.

Aos amigos que a pós-graduação me proporcionou – Renan Índio e Lucas Barreto, obrigado pela amizade, apoio e parceria nesses últimos anos. Vocês fizeram dessa experiência algo inesquecível, e tenho certeza de que levarei todos vocês comigo para a vida.

Aos meus colegas de trabalho, agradeço a compreensão durante minha ausência nos últimos anos, que foi necessária para que eu me dedicasse a esta importante etapa. À equipe da Obra Social Santa Catarina, especialmente à minha coordenadora Carla Cristina, obrigado por ajustar horários e facilitar minhas idas a Belo Horizonte. Sou também grato à Associação Propagadora da Música e ao Conservatório Estadual de Música Haidée França Americano pelo apoio durante essa jornada.

Por fim, a todos que, de alguma forma, contribuíram para que eu chegasse até aqui, meus sinceros agradecimentos. Este trabalho é fruto de muitas mãos e corações, e sou grato por cada um de vocês.

O ar que respiramos, as pessoas com quem lidamos, nossas dúvidas,
nossa fé possuem um resultado musical que se manifesta
diferentemente a cada dia e a cada momento.

Edmundo Villani-Côrtes

RESUMO

Este trabalho investiga por meio da Análise Musical, da Análise Formal e pela comparação com características harmônicas, formais e estilísticas como tratadas na História da Música Europeia, dois trabalhos representativos da Música de Câmara Brasileira do compositor Homero de Sá Barreto. O conhecimento alcançado neste trabalho permite a construção de Práticas Interpretativas teoricamente muito bem embasadas, não somente das peças aqui estudadas, mas também de peças de outros compositores brasileiros que escreveram para Grupos de Câmara no mesmo período. As características que encontramos nas peças estudadas vieram de suas respectivas análises, o que oferece uma abordagem da Prática Interpretativa a partir do que a peça apresenta, em suas várias camadas estruturais. Tal abordagem empodera o performer a ter uma concepção bem-informada ao propor uma Prática Interpretativa sólida, objetiva e consciente, sem desautorizar outras propostas de Práticas Interpretativas das mesmas peças ou de peças pertencentes a esse período da Música de Câmara Brasileira.

Palavras-chave: homero de sá barreto; romantismo musical brasileiro; práticas interpretativas; berceuse e suíte antiga; análise musical para a construção de práticas interpretativas.

ABSTRACT

This dissertation investigates two representative chamber music works by Brazilian composer Homero de Sá Barreto. Our strategy to achieve goals for Performance Practice was based on Music Analysis and Structural Formal Analysis, serving as the foundation for performing works by Sá Barreto. Furthermore, the academical approach that lays within this dissertation allows musicians to perform other pieces by Brazilian composers from the same historical period specially for chamber music. We identified notable attributes in both pieces that form the basis of this study. These characteristics emerged from the methodic study of the analysis of the music scores themselves reinforcing what a piece of music can show through its inner structures. Following this approach the performer is empowered by a well-informed conception of the pieces he or she wants to perform. As a result, the performer is able to accomplish a proposal of how to perform a piece not well known, objectively and self-consciously. Furthermore, this approach does not deauthorize other performance proposals of the same pieces or other pieces for chamber music that integrate this historic period of Brazilian Chamber Music.

Keywords: homero de sá barreto; brazilian romantic period; performance practice; berceuse and suíte antiga; musical analysis as basis for performance proposals.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: Representação Genérica da Forma Binária..... | 23 |
| Figura 2: Berceuse, Forma Global | 31 |
| Figura 3: Diagrama da Forma Ternária Composta como executada | 32 |
| Figura 4: Berceuse, distribuição temática da forma na peça inteira..... | 32 |
| Figura 5: Berceuse, Conteúdo Temático de cada parte formal..... | 33 |
| Figura 6: Berceuse, frases 1 e 2..... | 34 |
| Figura 7: Berceuse, frases 3 e 4..... | 35 |
| Figura 8: Berceuse, Cadência que fecha a parte A | 36 |
| Figura 9: Berceuse, Primeira redução do Primeiro Período original em dois substratos simplificados | 38 |
| Figura 10: Berceuse, redução da primeira frase com a indicação dos locais onde tempos fortes ou acentuados ocorreriam..... | 39 |
| Figura 11: Berceuse, notação original do Primeiro Período da parte A | 39 |
| Figura 12: Berceuse, Primeira redução do Segundo Período original em dois substratos simplificados | 40 |
| Figura 13: Suíte Antiga: Recorte da Capa do Manuscrito Original..... | 41 |
| Figura 14: Frase rítmica que foi tomada como padrão pelos franceses para a Sarabanda | 43 |
| Figura 15: Gavota, Parte A mostrando os ritornelos escritos no início da peça..... | 45 |
| Figura 16: Gavota, repetição Parte A escrita sem ritornelos a partir do compasso 60 | 46 |
| Figura 17: Suíte Antiga, I - Gavota: Características Temáticas da Subseção a | 47 |
| Figura 18: Suíte Antiga, I - Gavota: Características Temáticas da Subseção b..... | 47 |
| Figura 19: Suíte Antiga, I - Gavota: Características Temáticas da Subseção c | 48 |
| Figura 20: Suíte Antiga, I - Gavota: Características Temáticas da Subseção d..... | 48 |
| Figura 21: Suíte Antiga, I - Gavota: Características da Coda com a Cadência de Final | 49 |
| Figura 22: Suíte Antiga, I - Gavota: Mudanças Métricas..... | 50 |
| Figura 23: Suíte Antiga, I - Gavota: Métrica em 2/4 em contraponto imitativo na Subseção c | 51 |
| Figura 24: Parte B da Sarabanda da Suíte Antiga sem o ritornelo de retorno da parte B..... | 52 |
| Figura 25: Homero de Sá Barreto, Berceuse, p. 1 | 59 |
| Figura 26: Homero de Sá Barreto, Berceuse, p. 2..... | 60 |
| Figura 27: Homero de Sá Barreto, Berceuse, p. 3..... | 61 |
| Figura 28: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Capa | 62 |
| Figura 29: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 1 | 63 |
| Figura 30: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 2 | 64 |
| Figura 31: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 3 | 65 |
| Figura 32: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 4 | 66 |
| Figura 33: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 5..... | 67 |
| Figura 34: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 6 | 68 |
| Figura 35: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Sarabanda, p. única | 69 |
| Figura 36: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Minuetto p. 1 | 70 |
| Figura 37: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Minuetto p. 2 | 71 |
| Figura 38: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Minuetto p. 3 | 72 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|----|
| Tabela 1: Diagrama da Forma Binária Seccional..... | 24 |
| Tabela 2: Diagrama da Forma Binária Contínua..... | 24 |
| Tabela 3: Diagrama da Forma Binária Simples..... | 24 |
| Tabela 4: Diagrama da Forma Binária Cíclica | 25 |
| Tabela 5: Diagrama da Forma Ternária Composta..... | 25 |
| Tabela 6: Princípio Estrutural e Temático da Forma Ternária | 26 |
| Tabela 7: Diagrama da Estrutura Harmônica da Forma Rondó | 28 |
| Tabela 8: Diagrama de exemplo da Forma Rondó com Transições e Retransições | 29 |
| Tabela 9: Movimento Harmônico: Cadências Modais | 34 |
| Tabela 10: Berceuse, Movimento Harmônico no Segundo Período da parte A: identificação de movimentos cadenciais e suas características | 36 |
| Tabela 11: Suíte Antiga, I – Gavota: Diagrama da Formal..... | 46 |
| Tabela 12: Minuetto: Forma Ternária Composta modificada..... | 54 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUÇÃO..... | 13 |
| 1.1.1. Biografia: Raízes Familiares | 13 |
| 1.1.2. Formação Musical | 13 |
| 1.1.3. Atividades Profissionais | 14 |
| 1.2. Justificativas para a realização deste estudo..... | 14 |
| 1.3. Mudança no curso da abordagem metodológica deste trabalho | 15 |
| 1.4. A Análise Musical como Metodologia | 16 |
| 2. HISTÓRICO DO ESTABELECIMENTO DAS FORMAS CLÁSSICAS: 1650 – 1830 | 18 |
| 2.1. Antecedentes..... | 18 |
| 2.2. Marcos Teóricos para a Consolidação do Tonalismo | 19 |
| 2.3. Elementos formais da Sonata Barroca na Itália..... | 20 |
| 2.4. A Suíte Barroca na França: Forma Binária e Ternária Composta..... | 23 |
| 2.5. A Forma Ternária Simples | 26 |
| 2.6. A Forma Rondó..... | 27 |
| 3. ANÁLISE DAS PEÇAS..... | 30 |
| 3.1. Berceuse, para Violino e Piano de Homero de Sá Barreto, 12 de dezembro de 1911. | 31 |
| 3.1.1. Análise Formal do Geral para o Particular | 31 |
| 3.1.2. Seção A: Movimento Harmônico, Período, Frases Antecedentes e Consequentes | 33 |
| 3.2. Suíte Antiga (1913)..... | 40 |
| 3.2.1. Pequeno histórico das Danças Europeias que aparecem na <i>Suíte Antiga</i> de Sá Barreto | 42 |
| 3.2.1.1. A Gavota Europeia..... | 42 |
| 3.2.1.2. A Sarabanda Europeia..... | 43 |
| 3.2.1.3. O Minuetto Europeu | 44 |
| 3.3.1. Suíte Antiga: I – Gavota | 45 |
| 3.3.1.1. Características Temáticas de Cada Subseção | 47 |
| 3.3.2. Suíte Antiga: II – Sarabanda..... | 52 |
| 3.3.3. Suíte Antiga: III – Minuetto | 53 |
| 4. CONSIDERAÇÕES FINAIS | 55 |
| 5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 57 |
| Anexo 1: <i>Berceuse</i> de Homero de Sá Barreto. Cópia feita pelo autor desta dissertação | 59 |
| Anexo 2: <i>Suíte Antiga</i> de Homero de Sá Barreto, manuscrito | 62 |

Anexo 3: Recital, Link para o endereço eletrônico da gravação em vídeo e Cópia do Programa
.....73

1. INTRODUÇÃO

1.1.1. Biografia: Raízes Familiares

Homero de Sá Barreto foi um compositor brasileiro que viveu entre 1884 e 1924. Nascido no interior do estado de São Paulo, na cidade de Cravinhos, então distrito de Ribeirão Preto, era descendente de famílias muito ricas—tanto por parte de pai como por parte de mãe—dedicadas ao cultivo do café, os Pereira Barreto e os de Sá. Vários integrantes de sua família ocuparam cargos nas esferas pública e social, respectivamente, tanto cargos políticos, como cargos em câmaras de representação do comércio, fundações de instituições hospitalares, tabelionatos incluindo escritórios e donos de cartórios diversos. Anterior a esta junção de famílias influentes, destacam-se o avô por parte de pai, o Comendador Fabiano Pereira Barreto e, por parte de mãe, o também Comendador, Joaquim Manoel de Sá, ambos fazendeiros cafeicultores (VOLPE, 2014, p. 349). Da parte familiar que se dedicou à administração política, o irmão de Homero, Fábio de Sá Barreto foi vereador, depois prefeito de Ribeirão Preto e em seguida Deputado Federal. No entanto, dentro de tal família ao mesmo tempo abastada e influente em tantos campos da sociedade,

Homero era tímido, de personalidade reservada, e teve poucos, porém muito próximos amigos, como o literato Menotti Del Picchia e o compositor Heitor Villa-Lobos. Dedicado inteiramente à sua arte, Homero veio a falecer prematuramente, tísico e solteiro, aos 40 anos. (VOLPE, 2014, p. 349).

1.1.2. Formação Musical

Segundo Volpe (2014, p. 350), “Estudos preliminares sobre a obra de Homero demonstram um estilo sintonizado [...] especialmente com a corrente francesa, resultante de sua formação musical”. Esta se deu com (i) Francisco Alfredo Bevilacqua¹ (1846-1927), professor de piano, compositor e um dos fundadores do Instituto Nacional de Música (PEREIRA, 2010, p. 44); (ii) Frederico Nascimento, professor de Harmonia; e (iii) Francisco Braga e depois com Arnaud Gouvêa, ambos professores de Contraponto.

¹ É importante que não se confunda com o pianista e compositor argentino de tangos Alfredo Bevilacqua (ROMERO, 2012, p. 315-316). O pianista, professor e compositor brasileiro Francisco Alfredo Bevilacqua é muitas vezes citado como Alfredo Bevilacqua o que pode levar a equívocos. (PEREIRA, 2018, p. 142).

1.1.3. Atividades Profissionais

Até o momento da conclusão desta dissertação, apenas 45 peças de Homero de Sá Barreto foram levantadas. Dentre estas, apenas oito foram publicadas em vida. (1) *Minueto* para piano; (2) *Ave Maria n° 3*, para canto e piano; (3) *Reverie* para violino ou violoncelo e piano; (4) “Interlúdio” da ópera *Jaty*, poema lírico em um Ato; (5) *Lamento*, para piano; (6) *Amor*, romance para canto e piano; (7) *Berceuse*, para violino e piano; e (8) *Saudosa Ausência*, valsa para piano. (VOLPE, 2014, p. 350).

Além da atuação como compositor Homero foi citado por jornais e periódicos do Rio de Janeiro como notícia de seu falecimento como “dos mais conscienciosos intérpretes de Chopin entre nós” (VOLPE, 2014, p. 349). Em vida suas peças foram executadas em diversas audições, especialmente ao longo das décadas de 1910 e 1920, o que lhe deu projeção em São Paulo, Rio de Janeiro, Niterói e Friburgo. Dos concertos públicos nos quais suas peças foram executadas destacam-se,

o que foi promovido pela Sociedade de Concertos Sinfônicos no Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1920, sob regência de Francisco Braga; e o concerto promovido pela Sociedade de Cultura Artística, no Theatro Municipal de São Paulo em 1925, sob a regência de Villa-Lobos (VOLPE, 2014, p. 349).

Homero foi também um dos fundadores da Escola de Música Fluminense, em Niterói em 1914, onde lecionou. Uma contribuição importantíssima para a geração seguinte de compositores da Música Brasileira foi o fato de Homero ter atuado “junto a Lucília e Heitor Villa-Lobos, no início de suas carreiras, promovendo audições e estreias de peças musicais de ambos os compositores em Friburgo 1915.” (VOLPE, 2014, p. 349-350).

1.2. Justificativas para a realização deste estudo

Nosso interesse em estudar sua obra reside no fato deste compositor ter sido pouco estudado e aparecer em poucas fontes bibliográficas. Homero de Sá Barreto, além de peças para piano solo e outras formações, escreveu peças de Música de Câmara que incluem o violino, seja em duos para piano e violino, piano violoncelo (ou violino) e trios para piano, violino e violoncelo.

Nosso ponto de partida foi um artigo de Maria Alice Volpe (1994, p. 133-151) em que ela propõe “um estudo sistemático da produção camerística romântica brasileira e a elaboração

de um catálogo das obras arroladas” (Volpe, 1994, p. 134). Assim, depois desse primeiro contato com o que foi escrito a respeito do compositor, nos dedicamos a buscar uma maneira de entender a composição de Sá Barreto com base em sua produção musical escolhendo duas peças da primeira fase composicional de Sá Barreto. A apresentação e estudos dessas peças já nos abre espaço para verificar algumas das características composicionais importantes mencionadas por Volpe (1994).

1.3. Mudança no curso da abordagem metodológica deste trabalho

Depois de muitas tentativas de expressar o meu ponto de vista sobre as obras de Homero de Sá Barreto nas versões de correções no formato do trabalho anterior me deparei com grande frustração, pois eu percebia aspectos notáveis nas peças, porém me percebi desprovido de terminologias adequadas a escrita de trabalhos acadêmicos. Com o objetivo de superar estas dificuldades procurei a indicação de professores que poderiam me ajudar a compreender melhor as maneiras de poder alcançar os resultados que havia me proposto a alcançar. Na procura por professores o nome do Dr. Ronaldo Cadeu-Boinot foi indicado mais de uma vez.

Pela escassez de tempo combinamos um curso intensivo mesclando aulas particulares presenciais e aulas por videoconferência, e dessa imersão teórica me foi possível compreender mais claramente as metodologias possíveis para este trabalho e escolher uma linha metodológica e bibliográfica que acomodasse melhor o que descrevi ao Professor Cadeu-Boinot como minhas aspirações com este trabalho. Além disso, o acesso a extensa biblioteca do professor, me foi possível acessar bibliografias que traziam, no campo teórico, conteúdos que até então eu não conhecia. Entre as aulas, leituras, exercícios propostos, correções, e exercícios feitos junto ao professor neste curso de imersão intensiva, me foi possível caminhar para um trabalho mais objetivo e mais bem amparado por bibliografias que me serviram para ampliar meus argumentos e entregar uma dissertação mais alinhada à pesquisa acadêmica e aos meus propósitos iniciais.

1.4. A Análise Musical como Metodologia

Segundo Braga (1975, p. 6),

A Análise Musical é um campo vastíssimo de conhecimentos e pesquisas, originando daí, diversas modalidades de estudos e aplicações a saber: (1) o estudo poderá fixar-se no aspecto interpretativo e, nesse caso, a análise é apoio ao intérprete; (2) concentrar-se na parte histórica e explicar a produção musical, associando-se às épocas históricas, influências sociais etc.; (3) unir-se à Filosofia da Arte e interpretar as obras em função das leis dessa ciência; (4) vincular-se à Psicologia e analisar como e porque, determinado compositor realizou tal trabalho, suas motivações etc.; (5) dedicar-se ao estudo das formas e da mecânica da construção musical, que implica no estudo da lógica, relações de inclusão, cálculo de simetrias, enfim, a análise da evolução do material temático, que inevitavelmente conduz a uma análise matemática; (6) reunindo os itens anteriores.

A sucinta, e esclarecedora visão dos tipos e possibilidades de análise selecionadas por Braga, nos levou a perceber que para nosso trabalho os itens 1 e 2, em maior grau e o item 3 em menor grau seriam as melhores estratégias de análise.

Outro autor que consultamos levantou um aspecto da Análise Musical que foi essencial para a justificativa de sua utilização neste trabalho. Ele define Análise Musical como:

[Análise Musical é] a transformação de uma estrutura musical em seus elementos constituintes relativamente mais simples e a investigação das funções desses elementos dentro da estrutura [original]. [...] Uma definição mais geral no emprego do termo no discurso falado pode ser: aquela parte do estudo da música que tem como ponto de partida a música em si mesma [como a partitura de uma peça] ao invés de fatores externos. (BENT, 1995 p. 340-341).

Com esta metodologia que toma a partitura sem a influência de “fatores externos”, abrimos espaço para confirmar ou refutar algumas afirmações de Volpe (1994, p. 147-148) como uma que diz:

A parcela mais nobre da produção camerística brasileira em foco é das obras concebidas para conjunto instrumental específico, nas quais o compositor procura explorar o idioma instrumental para o qual a obra foi concebida. [...] Os compositores tiveram, nesse gênero, o campo de expressão mais íntima, propício, inclusive, às experimentações e tentativas de expansão e superação. [...] Entre as obras menos conhecidas, destacamos, [...] a *Sonata* para violoncelo [(ou violino)] e piano e o *Trio* para piano e cordas de Homero Barreto. *Grifo da autora*.

Se a afirmação de Volpe de que existe uma produção de Música de câmara Romântica e Pós-Romântica na Música Brasileira (VOLPE, 1994), teremos que verificar e comparar por contrastes claros o que existe nestas peças que as podem caracterizar como românticas ou Pós-Românticas. Também, há outra afirmação que Volpe levanta de que é justamente nas peças de “morfologia curta” que os compositores aproveitavam para experimentar “novas possibilidades

expressivas” (VOLPE, 1994, p. 149-149). Logo, é necessário contrastar elementos já vastamente estudados na música europeia como Forma, Harmonia, Contraponto, Textura de Acompanhamento, Melodia, Períodos Fraseológicos, Frases, Semifrases, Motivos ou Temas, Usos da Instrumentação e até mesmo os Títulos dados às peças estudadas. Quando necessário, elementos como Andamento, Dinâmica, Articulação e até tipos de arcadas, quando estas estiverem marcadas pelo autor das peças.

As perguntas que surgem são: (1) A quais experimentações ela se refere? (2) Quais seriam as “tentativas de expansão e superação” nas peças citadas? (3) Nas peças de Homero de Sá Barreto experimentações e tentativas de expansão e superação aparecem apenas nas peças citadas?

Somente analisando as partituras, procurando de modo objetivo desvelar as características da peça musical nelas notadas, sem a influência de fatores externos, seria possível de modo autônomo demonstrar se as afirmações da autora citada acima se verificam.

Na versão anterior deste trabalho havíamos escolhido o livro de LaRue (1998) que se baseia na análise de estilos. Nosso progresso ficou limitado pois tal livro aborda diversos estilos além de metodologias e terminologias muito particulares do autor, tais como “Morfologia do Crescimento” ou “Tipologia Rítmica” e ainda “Estereótipos da Forma”, para citar poucos. (LARUE, 1998, p. 67-146). Outro ponto difícil de se utilizar são as notações terminológicas para a indicação da função formal nas peças analisadas como “Função principal: *IP*; Frases Componentes: *IPa, IPb, IPc, IPd, IPd, IPe, IPf, IPg*; Subfrases *IPax, ay, av, aw*; Motivos: *IPaxm, x2m, x3m*” (LARUE, 1998, p. 121). Tal cifragem terminológica, em nosso modo de ver, cria mais dificuldade de entendimento do que clareza. Preferimos adotar a notação que se utiliza de Algarismos Romanos (SCHOENBERG, 2001, p. 75), (SCHOENBERG, 2004, p. 21), (LAITZ, 2008, p.129-130), (LAITZ, 2010, p. 34), e de números de Baixo Cifrado para a harmonia (SCHOENBERG, 2001, p. 100-152), (SCHOENBERG, 2004, p. 21-32), (LAITZ, 2008, p.122-124), (LAITZ, 2010, p. 35-36), e a classificação que aparece no Contraponto Tonal como Notas de Passagem, Bordaduras, Cambiadas, Appoggiaturas, entre várias outras terminologias para Notas Fora do Acorde, para analisar a relação entre Melodia e Harmonia quanto para analisar Motivos e Temas (KENNAN, 1999, p. 40). Ademais, nomes de Funções Sintáticas como Tônica, Dominante, Subdominante para discorrer sobre a presença ou ausências dessas funções, já bem definidas na harmonia tradicional.

2. HISTÓRICO DO ESTABELECIMENTO DAS FORMAS CLÁSSICAS: 1650 – 1830

2.1. Antecedentes

De modo documentado, a transição do processo de composição que tinha como base a Polifonia com independência de todas as vozes e rígido tratamento da ocorrência de dissonâncias, ocorre com a composição e depois publicação do Quinto Livro de Madrigais a Cinco Vozes de Monteverdi em 1605 (BURKHOLDER, J.; GROUT, D.; PALISCA, C., 2006, p. 296). Segundo Mann,

Claudio Monteverdi, [...] levantou uma questão fundamental ao delinear a distinção entre [o que ele chamou de] uma “primeira prática” e uma outra “segunda prática” no que dizia respeito [ao modo de se compor uma peça musical]. [...] Complementando ele afirmou que existia “uma prática [possível e legítima] diferente daquela ensinada por Zarlino”. Logo, Monteverdi contribuiu com a teoria da música de seu tempo um desafio duplo: (1) O da necessidade de se formular uma nova base teórica para a nova prática e; (2) O da necessidade de reformular a velha prática. [...] Nenhum dos desafios propostos por Monteverdi foram completados durante o século dezessete. Levantou-se a necessidade de se estabelecer um sistema teórico moderno o qual não foi completamente alcançado até a publicação dos trabalhos de Jean Philippe Rameau, cuja nova interpretação [do conceito de] “harmonia” levou a uma distinção categórica entre “harmonia” e “contraponto”. A outra demanda direcionada à codificação do estudo do contraponto — ao estabelecimento de uma metodologia de ensino pelo qual por muito tempo teóricos [da música prática] esperavam e cujo processo didático fosse inequivocamente sujeito a uma perspectiva histórica —, foi realizado no tratado “Gradus ad Parnassum” de Johann Joseph Fux. (MANN, 1965, p. ix-x).

Esta grande quebra na História da Teoria da Música Prática abre caminho para um estilo polifônico caracterizado pela relação proeminente entre a voz do baixo e a voz do soprano, uma escrita na qual a independência das vozes internas não era mais tão importante quanto aquela que se fazia entre a voz mais alta e o baixo:

A textura que prevalecia na música renascentista foi a polifonia de vozes independentes. Em contraste, a nova música [do início] do séc. XVII enfatizava a homofonia, destacando as linhas do baixo e soprano [seja na música cantada ou instrumental], apresentando as vozes internas, seja de modo escrito ou improvisado, [como vozes] que completavam a harmonia. [...] O que ocorreu de novo por volta [do ano de] 1600 foi a polarização entre a voz do baixo e do soprano como as duas vozes essenciais. [...] Relacionada a esta polaridade foi [a criação] do sistema de notação chamado Baixo Contínuo. [...] A composição que [passou a ter como base] o Baixo Contínuo levou de modo natural a se pensar [as notas] consonantes como acordes ao invés de intervalos escritos acima da voz do baixo. Tal ideia, como consequência, levou a uma visão das dissonâncias não como intervalos entre as vozes, mas como notas que não pertenciam aos acordes. (BURKHOLDER, J.; GROUT, D.; PALISCA, C., 2006, p. 300-303).

2.2. Marcos Teóricos para a Consolidação do Tonalismo

Com a publicação de seu *Tratado de Harmonia*, Rameau (1971 [(1722)]) é o primeiro a nomear as funções de Dominante e Tônica como parte do que ele chama de Cadência Perfeita:

A primeira das duas notas que formam no baixo a cadência perfeita é chamada de dominante, porque ela necessariamente precede a nota final e, portanto, a domina. [...] A nota que completa a cadência perfeita é chamada de tônica, pois é com esta nota que começamos e terminamos, e é dentro da tessitura de sua oitava é que toda modulação é determinada. (RAMEAU, 1971, p. 65).

Reafirmando a importância, no campo da definição da tonalidade, estabelecido no tratado de Rameau, Burkholder et. all. (2006) afirmam que:

Ele [Rameau] que criou os termos *tônica* (a nota e acorde principais em uma tonalidade, respectivamente), *dominante* (a nota e acordes uma quinta justa acima da tônica, respectivamente) e *subdominante* (a nota e o acorde uma quinta justa abaixo da tônica, respectivamente); estabelecendo estes acordes como pilares da harmonia funcional.. (BURKHOLDER, J.; GROUT, D.; PALISCA, C., 2006, p. 432). *Grifo dos autores.*

Abre-se, então, o caminho teórico para a consolidação das Formas Clássicas na primeira metade do séc. XVIII, que já estavam em desenvolvimento, e, sobretudo, como Formas Tonais, necessitavam de um arcabouço teórico, no campo da harmonia, para sua consolidação, uma vez que cada parte das formas, neste momento, incluía regiões harmônicas contrastantes, material temático diverso, e diferenciações bem definidas entre Cadências Imperfeitas, Cadências à Dominante, Cadências de Engano e Cadências Perfeitas, assim como os modelos sintáticos para a definição e distinção entre cada uma das formas.

2.3. Elementos formais da Sonata Barroca na Itália

O termo “sonata” aparece em fins da renascença para indicar de modo genérico peças instrumentais. Giovanni Gabrieli (c. 1557 - 1612) escreve peças que envolvem grupos instrumentais relativamente grandes os quais o compositor utiliza de modo antifonal criando contrastes entre grupos de cordas e metais a maior parte das vezes (EINSTEIN, 1959, p. 84; ROEDER, 1994, p. 17). Em fins do século XVI, o termo “sonata” gramaticalmente era o participio passado feminino do verbo “sonare” que em italiano significa soar. Esse tipo de forma gramatical associada à música aparece diversas vezes como nos termos “cantata” do verbo cantare em peças para serem cantadas; “toccata” do verbo “toccare” em peças tocadas que geralmente tinha a intenção de mostrar destreza e domínio técnico, sobretudo, em instrumentos de teclado; e também “ballata” do verbo “ballare” em peças para serem dançadas.

Naquele período era comum o uso de títulos longos para as peças, como o seguinte da peça do compositor Adriano Banchieri (1568 - 1634) intitulada *Ecclesiastiche sinfonie dette canzoni in aria francese a 4 voci per sonare et cantare et sopra un basso seguente concertante entro l'organo op.16*. O exemplo apresentado mostra com clareza um dos muitos momentos nos quais o termo “sonata” aparece em oposição ao termo “cantata”. De modo genérico, em seu momento inicial, a sonata barroca é simplesmente uma peça escrita para ser tocada em contraposições às cantatas que eram escritas para serem cantadas (TOVEY, 1959, p. 207).

Não se pode falar da sonata no barroco sem que se mencione outros tipos de formas instrumentais daquele período, uma vez que esses estilos instrumentais geralmente influenciavam uns aos outros. Durante o início do século XVII os gêneros instrumentais mais recorrentes eram os seguintes:

- 1) Toccatas, fantasias e prelúdios - peças para alaúde ou teclado em estilo improvisatório que tinham como característica principal apresentar o domínio técnico do instrumentista;
- 2) Ricercares, fantasias, capriccios e fugas - peças em contraponto imitativo contínuo;
- 3) Canzonas e sonatas - peças com seções contrastantes, geralmente em contraponto imitativo;
- 4) Prelúdio de corais - peças geralmente para órgão que eram arranjos de melodias já existentes;
- 5) Variações, partitas, variações de corais - peças construídas como variações de uma melodia;
- 6) Partita, chaconne, pasacaglia - peças construídas como variações sobre um baixo.

7) Suítes - grupo de peças construídas como estilização de padrões rítmicos comuns em danças populares principalmente na França (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 344).

Dos gêneros citados a “Canzona” italiana é de especial importância para nossa argumentação. De acordo com Caldwell,

a palavra ‘canzona’, em sua conotação instrumental, era geralmente o arranjo de uma canção polifônica, usualmente de uma ‘chanson’ francesa. Arranjos de canções italianas também eram comuns, porém eram geralmente chamados de ‘frottola’ ou ‘madrigale’ (CALDWELL, 1995, p. 742,).

Uma das características formais mais importantes das canzonas é a ocorrência de seções fortemente contrastantes (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 348). Essas seções fortemente contrastantes serviam como um recurso instrumental expressivo importante que substituíam o uso do texto, presente originalmente na *chanson*.

No início do período barroco a música instrumental se tornou completamente emancipada da música vocal. O *ricercar* e *canzona*, agora composições instrumentais com estilos claramente estabelecidos, não dependem mais da estrutura formal presente em sua origem como arranjos vocais.

Ainda que [o *ricercar* e a *canzona*] tenham retido a estrutura multi-seccional de seus modelos [vocais], a ausência do texto fez com que o desenvolvimento de novos métodos de extensão formal se fizesse necessário (BUKOFZER, 1947, p. 48).

Embora em seu início o termo sonata tenha aparecido de modo genérico para designar qualquer tipo de peça que fosse instrumental, em seu desenvolvimento seguinte o termo passou a ser usado para designar peças escritas para um ou dois instrumentos melódicos, mais comumente violinos, com acompanhamento de baixo contínuo. No que diz respeito à forma sua estrutura era muito semelhante à da *canzona* sendo baseada seções fortemente contrastantes. Essa característica formal, herdada da *canzona*, é de fundamental importância para entendermos como a sonata mais tarde viria a se consolidar como peça instrumental em vários movimentos.

Nas primeiras sonatas, como no caso da *Sonata IV per il violino per sonar a due corde*, de Biagio Marini (1594 - 1663), vê-se claramente a indicação de diferentes andamentos com diferentes texturas em uma peça sem interrupção. Em outras palavras, é uma peça em um movimento, porém com vários andamentos indicados.

Nessa sonata, por exemplo, vê-se os seguintes andamentos indicados: lento, moderato, lento, presto, lento, moderato e lento.

Assim como a canzona, a sonata apresenta uma série de seções contrastantes, cada uma caracterizada por determinadas figuras motivicas e também às vezes por diferenças métricas, de andamento e de caráter. [...] Em sonatas compostas mais tarde no século XVII, essas seções contrastantes passaram a ser separadas de modo a formar movimentos distintos (BURKHOLDER; PALISCA, 2006, p. 509).

Assim, uma das características mais comuns na música de concerto—a saber a criação de peças formadas por movimentos distintos—, surge nesta estrutura formal que busca a expressividade na criação de forte contraste entre seções distintas. “O objetivo principal dos compositores era criar efeitos contrastantes pela mudança de tempo, textura, e conteúdo melódico” (BUKOFZER, 1947, p. 54).

A partir de então, com a separação das partes contrastantes da sonata de modo a se formar movimentos distintos, vê-se o aparecimento de dois tipos de sonatas no que diz respeito à disposição dos andamentos, suas texturas e o uso de mais ou menos contraponto na escrita dos movimentos:

- 1) *Sonata da Chiesa* (sonata de igreja) - lento, rápido, lento, rápido;
- 2) *Sonata da Camara* (sonata de câmara) - rápido, lento rápido;

No início o aparecimento dessas duas designações era de menor importância e não tinha implicação formal, mas apenas funcional. “Da camara” denotava que aquela música era própria para ambientes camerísticos enquanto “da chiesa” denotava que aquela música era apropriada para ser executada na igreja (BUKOFZER, 1947).

Já na segunda metade do século XVII, nas escolas composicionais de Módena, Veneza e Bolonha, o uso desses termos serviu para designar com clareza elementos estruturais na composição das peças:

Nas peças criadas por essas escolas [Módena, Veneza e Bolonha] a diferença entre música para dança, e a estilizada e representativa música de câmara com presença mais ou menos frequente de texturas contrapontísticas, foi conscientemente desenvolvida. Isto é visto com clareza no fato de que a distinção entre *sonata da câmara* (ou suíte) e *sonata da chiesa* tomou um significado formal tão importante quanto distinção entre recitativo e ária no estilo do bel-canto (BUKOFZER, 1947, p. 137).

Concluindo, o aparecimento do procedimento formal/composicional de se criar forte contraste pela inclusão na mesma peça de movimentos separados, com características métricas, motivicas e também com texturas distintas, foi uma das mais importantes contribuições da estrutura formal da Sonata Barroca para a música ocidental, uma vez que esse tipo de procedimento é largamente utilizado na música de concerto até os dias de hoje.

2.4. A Suíte Barroca na França: Forma Binária e Ternária Composta

Jean Baptiste Lully (1632 - 1687) foi um dos mais influentes compositores do período barroco, sendo isso indiscutivelmente verdade na música francesa. Sua vasta produção de ballets e sua iniciativa de incluir música de ballet nas óperas fez com que instrumentistas, principalmente cravistas e alaudistas, arranjassem ou escrevessem compilações de danças europeias populares para serem executadas como entretenimento pessoal ou para pequenas grupos de pessoas (BURKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2006, p. 369).

As danças que se consolidaram como parte da suíte barroca são as seguintes e geralmente aparecem na seguinte ordem: 1) Allemande; 2) Courante; 3) Sarabande; 4) Gigue. Essas quatro danças são, quase na totalidade das vezes, construídas utilizando o que teóricos mais tarde vieram a chamar de forma binária. “A suíte barroca [...] apresenta desde sarabandas em andamento lento até gigas em movimento rápido, sendo cada uma delas desenvolvida sobre a Forma Binária” (LAITZ; BARTLETTE, 2010, p. 156).

A Forma Binária se caracteriza pela ocorrência de duas seções, as quais designamos como A e B, respectivamente, sendo cada uma repetida com a indicação de um ritornelo.



Figura 1: Representação Genérica da Forma Binária

No que diz respeito à organização temática, ou à estrutura melódica, as formas binárias podem ser simples ou cíclicas. Quando as duas partes da forma binária não apresentam nenhum material melódico em comum ela é chamada de forma binária simples, em contraposição, “Quando toda ou parte do material de abertura de uma peça em forma binária retorna na seção B, depois de uma digressão temática, então o desenho temático da forma binária é chamado Cíclico” (LAITZ, 2008, p. 589).

No que diz respeito à organização tonal, quando ocorre uma cadência no fim da **parte A** que termina na tônica então temos uma forma binária seccional, uma vez que ambas as seções terminam na tônica. Se a **parte A** de uma forma binária terminar em qualquer outro tipo de cadência e em qualquer outra função harmônica (dominante, relativo maior, etc.) temos um exemplo de forma binária contínua (LAITZ, 2008, p. 588).

Combinando as possibilidades concluiremos que existem quatro tipos de forma binária:

- 1) Forma binária simples seccional;
- 2) Forma binária simples contínua;
- 3) Forma binária cíclica seccional;
- 4) Forma binária cíclica contínua.

Nas formas binárias, o tamanho de cada uma das partes pode variar, mas é comum que a **parte B** seja de tamanho igual ou maior do que a **parte A**. Nas formas binárias cíclicas, no início da **parte B** existe a apresentação de material temático novo geralmente contrastante com o material da **parte A**. A apresentação desse material termina em uma cadência à dominante o que leva à repetição de parte ou da totalidade do tema da **parte A**.

O diagrama das formas binárias fica, então, como representado abaixo:

| <u>FORMA BINÁRIA SECCIONAL</u> | |
|---|---|
| : A com Cadência Perfeita terminando na Tônica : | : B com Cadência Perfeita terminando na Tônica : |

Tabela 1: Diagrama da Forma Binária Seccional

| <u>FORMA BINÁRIA CONTÍNUA</u> | |
|---|---|
| : A com Cadência terminando fora da Tônica : | : B com Cadência Perfeita terminando na Tônica : |

Tabela 2: Diagrama da Forma Binária Contínua

| <u>FORMA BINÁRIA SIMPLES</u> | |
|---|---|
| : A Material Temático <i>A</i> : | : B Material Temático <i>B</i> : (Sem retorno ao <i>A</i>) |

Tabela 3: Diagrama da Forma Binária Simples

| FORMA BINÁRIA CÍCLICA | |
|---|---|
| : A Material Temático <i>A</i> : | : B Material Temático <i>B</i> ; cadência no V / Tema <i>A</i> ou <i>A'</i> : |

Tabela 4: Diagrama da Forma Binária Cíclica

Além das quatro danças listadas acima, há outras danças que os compositores opcionalmente incluíam entre a Sarabanda e a Giga. Essas danças são: 1) Bouree; 2) Gavote; 3) Minuette, sendo que esta última esteve presente na tradição instrumental do período clássico até ter sido substituído pelo Scherzo, na Sinfonia n. 3 de Beethoven. Muitas vezes essas danças opcionais aparecem em pares, como por exemplo “Bourée I” e “Bourée II” da Suíte para Violoncelo n. 3 em dó maior de J. S. Bach. Nesse caso, essas peças apresentam uma estrutura maior e mais complexa a qual nós chamamos de Forma Ternária Composta.

A forma ternária composta consiste em uma peça formada por duas formas binárias em sequência com a indicação *da capo al fine* ao final da segunda forma binária indicando, assim, a repetição da primeira forma binária sem tocar os ritornelos.

| FORMA TERNÁRIA COMPOSTA | | | | | |
|-------------------------|-------|------------------|--|--|---|
| A | | B | | A | |
| forma binária I | | forma binária II | | repetição da forma binária I sem executar os ritornelos | |
| : A : | : B : | : A : | : B : | A | B |
| | | | <i>Da capo al fine, ou “nome da dança” I da capo</i> | | |

Tabela 5: Diagrama da Forma Ternária Composta

A primeira forma binária da estrutura funciona, assim, como um **grande A**, logo a segunda forma binária da estrutura funciona com um **grande B**. A indicação da *capo* que indica a repetição da primeira forma binária fecha a estrutura, no que resulta em um **grande ABA**.

No caso específico do minueto, a ocorrência da seção chamada de “trio” cria a mesma estrutura diagramada acima. A aparição de um “Minueto II” em suítes culminou na criação, no período clássico, do Minueto e Trio:

O minueto barroco é uma dança que continuou popular no período clássico. [...] O Minueto Clássico é seguido, sem pausa, por uma outra peça, de textura mais leve, chamada ‘trio’, após a qual a marcação da capo indica que o Minueto deve ser repetido. O resultado é uma grande forma ternária. [...] Como acontece no caso de várias formas compostas, a forma minueto-trio, é geralmente uma Forma Ternária Composta, criada a partir da junção de duas Formas Binárias (LAITZ, 2008, p. 715).

2.5. A Forma Ternária Simples

Ao mencionarmos uma forma ternária composta isso implica necessariamente na existência de uma forma ternária simples. Essa forma, que consiste simplesmente em uma estrutura ABA que, diferentemente da Suíte, foi muito utilizada como estrutura de árias em cantatas, oratórios e óperas no período barroco. Tanto é assim que a forma ternária simples também é chamada de Ária Da Capo por ter sido essa a forma da grande maioria das árias por muito tempo na história da música ocidental.

Formas ternárias podem ser encontradas em diversos gêneros [musicais], estilos e períodos. Temos exemplos na Sonata Clássica, na ária da capo do período barroco, no minueto trio do período clássico e nas peças características do século XIX (LAITZ, 2008, p. 715).

O princípio estrutural temático e harmônico da forma ternária é como mostrado no quadro abaixo:

| A | B | A ou A' |
|---------------------|---|--|
| Material original | Material contrastante | Repetição de A , ou repetição alterada chamada de A' |
| Tonalidade original | Tonalidade contrastante (no modo maior: IV, vi, iv, bVI, i) (no modo menor: III, iv, VI, I) | Tonalidade original |

Tabela 6: Princípio Estrutural e Temático da Forma Ternária

Assim como as formas binárias, as formas ternárias simples podem ser seccionais ou contínuas, dependendo da harmonia.

2.6. A Forma Rondó

O princípio da forma rondó reside na alternância sucessiva entre repetição e variação. “Formas rondó alternam seções de material recorrente (A1, A2, A3, etc.), chamadas de refrões, com seções de material contrastante (B, C, etc.), chamadas de episódios” (LAITZ, 2008, p. 730, tradução nossa). Existem rondós com várias seções e vários tamanhos, porém as duas variantes mais comuns da forma rondó são:

- 1) Rondó de cinco partes: A1; B; A2; C; A3.
- 2) Rondó de sete partes (ou rondó sonata): A1; B1; A2; C; A3; B2; A4.

Na Música Popular brasileira, o choro geralmente apresenta a forma de um rondó de cinco partes. Mesmo quando em sua versão vocal, menos comum o choro apresenta a mesma estrutura do rondó de cinco partes. Como enfatiza Alvarenga, “esses choros vocais conservam de preferência a forma do choro instrumental que é em cinco partes assim distribuídas: A-B-A-C-A” (ALVARENGA, 1960, p. 299).

O contraste que existe no material musical apresentado em cada um dos episódios (partes B, C etc.) e os refrões (A) é tanto de natureza temática quanto de natureza harmônica. Geralmente a estrutura harmônica da Forma Rondó vai se apresentar da seguinte maneira:

| A | B | A | C | A |
|---|---|---|---|---|
| Tônica | Região Harmônica vizinha (X) que não seja a própria tônica. | Tônica | Região harmônica vizinha (Y) que não seja a própria tônica e que seja diferente da região harmonia de B | Tônica |
| Possíveis Regiões Harmônicas I ou i | Possíveis regiões harmônicas no modo maior: V, IV, iv, vi, i, bVI, bII ; Possíveis regiões harmônicas no modo menor: III, V, iv, VI, I | Possíveis Regiões Harmônicas I ou i | Possíveis regiões harmônicas no modo maior: V, IV, iv, vi, i, bVI, bII ; Possíveis regiões harmônicas no modo menor: III, V, iv, VI, I | Possíveis Regiões Harmônicas I ou i |

Tabela 7: Diagrama da Estrutura Harmônica da Forma Rondó

É de maior importância notar que todo tipo de diagrama é reducionista e não tem valor se não for entendido como uma maneira de se comunicar didaticamente ideias que de outra forma se tornariam difíceis de se comunicar, especialmente ao leitor que não seja profundamente familiarizado com o repertório da música de concerto. Assim, quando se fala de uma forma rondó representada por uma estrutura lógica descrita como A-B-A-C-A, estamos criando uma generalização útil para o entendimento inicial dessa estrutura. Porém, quanto mais se aprofunda no estudo de tais formas, observamos variantes e singularidades específicas em peças as quais identificamos como rondó. Uma dessas peculiaridades, que pode estar presente em uma Forma Rondó mas não necessariamente, são importantes estruturas chamadas de Transições e Retransições (LAITZ, 2008, p. 737).

Como descrito acima as diferentes partes da Forma Rondó acontecem em regiões harmônicas diferentes. De modo a criar uma aproximação entre essas regiões, compositores do século XVIII acrescentaram estruturas de caráter modulatório que ocorrem ao final de cada parte, com a função de sair de uma região harmônica e chegar a outra. Seguindo essa estrutura, um possível exemplo de forma rondó que incluía essas estruturas, com regiões harmônicas hipotéticas em **B** e **C**, seria diagramado assim:

| A | <i>TRAN-SIÇÃO</i> | B | <i>RE-TRAN-SIÇÃO</i> | A | <i>TRAN-SIÇÃO</i> | C | <i>RE-TRAN-SIÇÃO</i> | A |
|--------------------------|-----------------------------|---------------------------------|---------------------------------------|--------------------------|------------------------------|---------------------------------|---------------------------------------|--------------------------|
| Região Harmônica: Tônica | Transição Harmônica: para V | Região Harmônica: Hipotética: V | Re-transição Harmônica: para a Tônica | Região Harmônica: Tônica | Transição Harmônica: para vi | Região Harmônica: Hipotética vi | Re-transição harmônica: para a Tônica | Região Harmônica: Tônica |

Tabela 8: Diagrama de exemplo da Forma Rondó com Transições e Retransições

Outra característica importante da forma rondó é a possibilidade dela se articular como forma composta. Em outras palavras, cada uma das partes A-B-A-C-A pode ser representada por uma forma binária. Esse procedimento permite criar grandes estruturas formais. Desse modo, a forma rondó por sua maleabilidade foi usada largamente durante os séculos XVIII e início do XIX como um recorrente movimento para a finalização de sonatas e sinfonias (LAITZ, 2008, p. 732).

3. ANÁLISE DAS PEÇAS

Observações importantes:

(1) Decidimos analisar as peças em ordem cronológica, considerando a data anotada nas partituras. Assim o fizemos para descobrir se existe diferença significativa entre a produção do compositor ao longo dos anos.

(2) Quando nos utilizarmos de cifragem com algarismos romanos, optamos por os utilizar em letra maiúscula quando o acorde for maior, ou tiver a terça maior no caso da ocorrência de acordes com a quinta aumentada, por exemplo; e em letra minúscula para indicar acordes menores para acordes menores, ou acordes que tenham a terça menor como os acordes diminutos, meio diminutos, diminutos com sétima diminuta, respectivamente. Esta notação nos facilita indicar quando um quinto grau tem função de Dominante – V^7 – ou é um quinto grau menor que apresente caráter modal – v .

(3) Para indicar inversões de tríades e tétrades utilizaremos a cifragem utilizada tanto por Schoenberg quanto Schenker.

(4) Quando acordes de nona e sétima aparecerem com notas adicionadas, ou quando o acorde tiver, além da nona e da sétima anotaremos com números de Baixo Cifrado todos os intervalos presentes nos acordes.

(5) Indicaremos progressões harmônicas que tenham caráter pouco usual dentro do sistema tonal.

(6) Analisaremos também melodias e ritmos e sua interação com as harmonias.

(7) Analisaremos as Seções Formais como se apresentam na peça com letras maiúsculas A, B ou C etc., e, caso haja transformação temática relevante utilizaremos A', B', etc. Caso uma determinada peça ou movimento de peça se encaixar ou não nos padrões formais discutidos nos itens 2 e 3 desta dissertação, respectivamente. Nos referiremos a estas formas e indicaremos com notas de rodapé o número da página em que o diagrama formal da forma em questão esteja localizado.

(8) Todos os exemplos em escrita musical são cópias feitas por este pesquisador dos manuscritos digitalizados disponíveis na plataforma IMSLP e serão citados devidamente onde forem mostrados.

3.1. Berceuse, para Violino e Piano de Homero de Sá Barreto, 12 de dezembro de 1911.

3.1.1. Análise Formal do Geral para o Particular

Ao analisarmos superficialmente, a peça se constitui em um ABA, ou seja, uma Forma Ternária Simples:

The image shows a musical score for 'Berceuse' by Homero de Sá Barreto. The score is for Violin and Piano. The Violin part is in 2/4 time and the Piano part is in 3/4 time. The structure is ABA. The A section is 8 measures long, the B section is 20 measures long, and the second A section is 16 measures long. The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time for the Violin, and 3/4 time for the Piano.

Figura 2: *Berceuse*, Forma Global

No entanto, a parte B apresenta um ritornelo o que, ao se ouvir a peça, revela a forma ABBA. Tal estrutura se afasta das Formas Ternárias presentes no Período Barroco em diante, tanto da Forma Ternária Simples como da *Ária da Capo*. Tal forma reaparece na música europeia do século XIX, com significativas diferenças onde a segunda aparição de A é diferente da primeira e com uma gama muito mais abrangente de tonalidades possíveis em cada parte. Tais peças quase sempre chamadas por analistas e musicólogos como *Peças Características* também apresentam forma ABA. Como por exemplo a *Fantasiestücke*, Op. 12, nº 2 *Aufschwung*, de Robert Schumann, a qual, segundo Burkholder e Palisca,

Schumann escreveu vários conjuntos de Peças Características para piano, peças para piano de breve duração que tinha como intenção capturar os [tipos] de humores ou que sugerem uma cena ou um personagem [e suas características]. [Ele escreveu] suas *Fantasiestücke* no verão de 1837. *Aufschwung* [a segunda peça do conjunto *Fantasiestücke*] apresenta quatro ideias fortemente contrastantes em uma forma complexa com estruturas ternárias (ABA') em três níveis diferentes. Observa-se a ocorrência de três grandes seções, [sendo] a terceira, uma repetição variada da primeira. Cada uma dessas [subseções] apresenta forma ternária, sendo que na porção do meio de cada uma dessas seções são em si mesmas, uma forma ternária simples. (BURKHOLDER; PALISCA, 2006b, p. 333).

A Forma da Berceuse de Sá Barreto também se diferencia da Forma Ternária Composta que se obtém com a junção de duas Formas Binárias contrastantes que formam um grande A, um grande B que termina com a indicação *Da capo al fine* que leva a repetição do grande A sem ritornelos.

| A: Tonalidade 1 (I, ou i) | | | | B: Tonalidade Contrastante (V, III ou i) | | | | A: Tonalidade 1 | |
|---------------------------|---|---|---|--|---|---|---|-----------------|----------------|
| A | A | B | B | A | A | B | B | A | B, <i>fine</i> |

Figura 3: Diagrama da Forma Ternária Composta como executada

Analisando comparativamente apenas o número de compassos vemos um desequilíbrio aparente na forma, uma vez que a **parte A** final tem, nesta primeira análise superficial, o dobro do tamanho da **parte A** inicial. No entanto, a **parte A** inicial se repete tematicamente nos primeiros oito compassos da **parte A** final. Enfim, depois de uma análise mais atenta, observamos que os oito últimos compassos assumem a característica formal de uma grande coda, que pelo seu tamanho relativo às duas ocorrências de A é, de fato, diferente do que se observa em outras peças do repertório.

Berceuse

The musical score for 'Berceuse' is presented for Violin and Piano. It is divided into four thematic sections: A (8 measures), B (20 measures), A (8 measures), and Coda (8 measures). The Violin part is in treble clef, and the Piano part is in grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 2/4. The score shows the distribution of these sections across the two instruments.

Figura 4: *Berceuse*, distribuição temática da forma na peça inteira

A forma delimitada acima se sustenta ainda mais fortemente quando olhamos o conteúdo temático de cada uma das partes, além de, simplesmente, contar o número de compassos de cada parte:

Berceuse

The image shows a musical score for a piece titled "Berceuse". It is written for Violin and Piano. The score is divided into three formal parts: Section A starting at "Compasso 1", Section B starting at "Cp. 9", and a "Coda" starting at "Cp. 37". The Violin part consists of a single melodic line with various rhythmic patterns and slurs. The Piano part consists of two staves (treble and bass clef) with a harmonic accompaniment of chords and single notes.

Figura 5: Berceuse, Conteúdo Temático de cada parte formal

Nesta primeira olhada rápida da partitura vemos claramente uma escrita de Melodia Acompanhada na qual o Violino toca a melodia do início até o fim da peça e o Piano faz o acompanhamento harmônico também até o final da peça. A harmonia move-se em ritmo de semínimas, com a exceção de 4 momentos, de um total de 44 compassos.

Tal “simplicidade” de escrita pode ser vista como uma experimentação radical, depois que passamos a analisar a característica das Frases Harmônicas, análise que revela uma importância muito grande dada pelo compositor quando se trata do conceito da Sonoridade de cada acorde. Dentro deste conceito, nas frases harmônicas, cada acorde tem, além de uma Função de Base para a frases melódicas, o acorde tem uma “cor” especial como iremos tratar abaixo. Notamos que, de modo que este tipo de escrita harmônica seja efetiva, em sua sutileza, tendemos a adotar um andamento para peça que é mais lento daquele que o compositor indica, uma vez que, se a textura de acompanhamento fosse mais movimentada, obscureceria tanto a sutileza da harmonia quanto das melodias por cima desta erigidas.

3.1.2. Seção A: Movimento Harmônico, Período, Frases Antecedentes e Consequentes

Na figura abaixo mostra-se as duas primeiras frases. Considerando-se a relação entre a voz do baixo e do soprano na parte do piano, vemos que, na primeira frase, compassos 1 e 2, o baixo caminha de modo descendente por graus conjuntos de Ré até Lá, enquanto a voz do soprano repete a nota lá.

Observe o que ocorre nos compassos 2 e 4, respectivamente:

Figura 6: *Berceuse*, frases 1 e 2

Como mostramos abaixo, existe um Movimento Cadencial Modal ao final de cada frase, ambos levando ao quinto grau menor (v). Aqui vemos, já de início, um distanciamento da Cadência à Dominante que termina no quinto grau maior (V), especialmente nos compassos 2 e 4, respectivamente, onde ocorrem quintas paralelas entre a voz do baixo e do tenor, e com isso ocorre um distanciamento tanto do modelo fraseológico clássico como das regras de condução de vozes.

| Frase n°: | 1 | | | | 2 | | | |
|--------------|---|----------------|-----------------|---|----|------------------|---------------------|---|
| Compasso n°: | 1 | | 2 | | 3 | | 4 | |
| Tempo: | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 |
| Cifragem: | i | v ⁶ | VI ⁷ | v | VI | III ⁶ | IV ^{7/3} v | v |

Tabela 9: Movimento Harmônico: Cadências Modais

É relevante notar que o tamanho da maioria das frases musicais no período clássico — prática essa que se estende até os compositores do século XXI — é de quatro compassos. Este padrão é terminologicamente conhecido como quadratura. Na maioria das composições musicais, duas frases são agrupadas em um único período, havendo algum tipo de contraste entre a primeira e a segunda frase. Neste caso, a primeira frase é chamada de Antecedente e a segunda de Consequente. De acordo com Willian Chaplin,

O fato de uma unidade formal possa expressar uma variedade de graus de [intensidade de] fechamento cadencial permite, pois, a possibilidade de se criar uma organização temática baseada largamente nessa diferenciação. Se uma unidade termina com uma cadência fraca é repetida e levada a um fechamento cadencial mais vigoroso, então nós podemos dizer, seguindo o uso tradicional que, a primeira unidade formal é um *antecedente* para uma seguinte [unidade formal] *consequente*. Juntas, as duas, *antecedente e consequente*, criam um tipo temático usualmente chamado *período*. (CHAPLIN, 1998, p. 12), *grifos do autor*.

Na *Berceuse* de Sá Barreto, observamos que as frases apresentam a extensão de 2 compassos e os períodos são de 4 compassos. Com dois períodos—o primeiro dos compassos de 1 até 4 e o segundo de 5 até 8, respectivamente—, a **parte A** da peça se encerra. No entanto, antes de prosseguirmos devemos discutir como pensar, como tipos de cadência com maior ou menor sentido de fechamento, ocorrem em uma peça que apresenta cadências não tonais e, como este “tipo temático”, como foi chamado por Chaplin, acontece melodicamente quando erigido sobre frases e períodos que não se conformam com as formas clássicas puramente tonais. Para fazê-lo, sigamos na análise das frases 3 e 4, para verificar como e que tipo de cadências acontecem na harmonia.

The image shows a musical score for the first four measures of a phrase in the piece 'Berceuse'. The score is written for a piano, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The time signature is 3/4. The melody in the treble clef starts in measure 5 with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet in measure 6. The bass clef provides harmonic support with chords and single notes. Measures 5 and 6 are grouped together, as are measures 7 and 8.

Figura 7: *Berceuse*, frases 3 e 4

Nota-se logo que, tanto no compasso 6 quanto no compasso 8, há mudanças na condução dos baixos e nos tipos de cadências. Vejamos na tabela abaixo o que há de diferente e se essas diferenças são suficientes para determinarmos se as cadências que aqui aparecem apresentam um movimento de fechamento mais forte ou mais fraco daqueles que aconteceram no primeiro período da peça. Veja o quadro abaixo:

| | | | | | | | | |
|--------------|---|----------------|-----------------------|----------------|----|------------------|---------------------|---|
| Frase n°: | 3 | | | | 4 | | | |
| Compasso n°: | 5 | | 6 | | 7 | | 8 | |
| Tempo: | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 |
| Cifragem: | i | v ⁶ | IV ^{9/7/3} v | v ⁶ | VI | III ⁶ | IV ^{7/3} v | i |

Tabela 10: *Berceuse*, Movimento Harmônico no Segundo Período da parte A: identificação de movimentos cadenciais e suas características

Neste Segundo Período da **parte A**, tanto no compasso 6 quanto no compasso 8, vemos movimentos cadenciais diferentes daqueles que ocorrem nos compassos 2 e 4 do Primeiro Período, respectivamente. Considerando a relação entre as vozes do soprano e do baixo vemos que o baixo no compasso 6 faz um movimento de quarta ascendente, o que indicaria uma cadência forte, no entanto tal movimento não configura V⁷/V (dominante da dominante com sétima) – V (Cadência à Dominante). Ao observar as outras vozes, como mostra a tabela acima o encadeamento é IV^{9/7/3} – v⁶ constatamos que esta é a cadência harmônica mais fraca que aparece na **parte A**, uma vez que é uma cadência para o quinto menor (v) que além de ter característica modal, este quinto menor se apresenta na primeira inversão, que é uma inversão instável (v⁶). Já a cadência do compasso 8, mesmo que tenha características modais, move-se em direção ao primeiro grau em estado fundamental (i). Mesmo assim, o acorde que leva ao primeiro grau faz deste encadeamento uma cadência rara. O movimento do IV⁷ (quarto maior com sétima) – i (primeiro em estado fundamental) é mais forte que todas as outras cadências da **parte A** pois retorna ao i, no entanto o faz via IV, o que não constitui uma Cadência Plagal, neste caso, pois a terça é maior (si natural). Trata-se de uma cadência muito rara, porém não menos efetiva e, acrescentamos, muito de acordo com o movimento sutil dos acordes e das qualidades modais da harmonia. O que vem a reforçar esta cadência são as linhas do baixo e soprano do piano e a melodia na parte do violino.

Figura 8: *Berceuse*, Cadência que fecha a parte A

Na relação entre as vozes do baixo e soprano tocadas pelo piano, respectivamente, temos movimento contrário: o soprano se movendo por grau conjunto ascendente enquanto o baixo se move de modo descendente por salto de quarta. Já a melodia executada pelo violino ressalta o Iº grau da escala fazendo uma bordadura com o VIIº natural retornando ao Iº da escala, reforçando, assim, tanto o acorde de tônica quanto a tônica da escala de ré menor. Este conjunto de fatores, mesmo em uma cadência modal, exacerba sua força, especialmente que é no contexto da peça que a comparação entre as cadências ali presentes se dá, e não em relação a outras cadências que ocorrem no repertório. É neste microcosmo que a peça floresce e se destaca, por sutilezas, sonoridades e movimentos harmônicos que lembram frases harmônicas puramente tonais, como o perfil que nos levaria para Cadências à Dominante, mas que nos surpreende com a harmonia de um quinto menor, que não tem função de Dominante.

3.1.3. Características Temáticas da Parte do Violino

Em uma concepção genérica, mas não menos verdadeira, analisar um objeto consiste na ação de dividir tal objeto em partes menores, mais facilmente compreensíveis, para que seja possível iniciar o entendimento do objeto por suas partes formantes, entendendo primeiro o que é mais simples, em busca de alguma informação útil que ajude, a quem analisa, a entender o todo. De fato, a abordagem que tomamos desde o início da análise da *Berceuse* de Sá Barreto, no item 3.1., foi sair de uma observação global da peça, observando e procurando marcas na notação—como a ocorrência de ritornelos—para estabelecer uma primeira simplificação que facilitasse, de modo ancorado em delimitações muitíssimo claras inscritas na notação, o recorte da peça em partes que formam—em um nível mais básico—, umas com as outras, a estrutura formal da peça.

Mesmo assim, somente utilizando a marcação de ritornelos chegamos a uma estrutura formal que ainda não fazia sentido por seu extremo desequilíbrio no que diz respeito a extensão de cada parte em número de compassos. Foi depois que focamos nas características temáticas de cada parte e vimos que os 8 compassos finais constituíam uma coda. O nomear de cada parte com uma letra, ou o nome de uma parte com função formal, a saber a coda, vimos que a forma da peça pode ser representada como um A-B-A-Coda. Esta notação não é a peça, porém, em sua simplicidade comparada a todas as folhas em notação musical que consiste na notação do todo da peça, ajuda a indicar um caminho de análise que, na sequência, nos possibilita analisar cada uma das partes para identificar padrões, sejam estes harmônicos, melódicos, rítmicos, etc.,

para que se possa, em cada parte segmentada, simplificar ainda mais até chegar a um ponto em que a simplificação não seja mais plausível. É neste ponto, o qual tentaremos mostrar, que se acham os pilares fundamentais da peça.

A seguir apresentaremos a melodia tocada pelo violino no Primeiro Período da Parte A - sem a harmonia que já foi vista - da seguinte forma: na primeira pauta temos a notação original, na pauta abaixo a notação após retirar as arcadas escritas, e na terceira pauta abaixo a notação depois de retiradas as ligaduras de aumento. Como resultado temos um substrato rude, que, no entanto, despido de outras camadas mais complexas da escrita original da peça, abre a possibilidade de, ao observar a melodia em uma versão mais simples, pode nos levar a informações úteis, que venham a ajudar no entendimento da peça e suas interrelações. Observe a figura abaixo mostrando os dois substratos derivados do original e tente ver se algo se revela na estrutura temática da peça:

The image shows a musical score for a violin part. It consists of three staves. The top staff is the original notation, featuring slurs and accents. The middle staff is labeled 'Sem Marcações de Arcadas' (without bowing markings) and shows the same melody but without the slurs and accents. The bottom staff is labeled 'Sem Ligaduras de Aumentação' (without augmentation slurs) and shows the melody with the slurs removed. The tempo is marked 'Andante Moderato' and the time signature is 2/4. The key signature has one flat (F major or D minor).

Figura 9: *Berceuse*, Primeira redução do Primeiro Período original em dois substratos simplificados

A terminologia dentro da análise musical para este processo é a Redução. Tal palavra aqui significa o que foi descrito acima, ou seja, reduzir o todo original a partes cada vez mais simples em busca de desvelar a ocorrência de quaisquer padrões que nos informe algo útil sobre, por exemplo, a coerência formal entre os temas.

Tomando a terceira pauta como objeto de análise vemos que a célula rítmica do primeiro compasso, quando tocada um arco por nota, com pontos de retomada, enfatiza naturalmente todas as notas que são tocadas com o arco para baixo. Assim as notas tanto do primeiro tempo do compasso, que é por natureza forte fica ainda mais reforçado e no segundo tempo, que é por natureza fraco, assume a qualidade de um tempo também forte, como se observa na figura abaixo:

Figura 10: Berceuse, redução da primeira frase com a indicação dos locais onde tempos fortes ou acentuados ocorreriam

Nesta redução, com as marcações colocadas para exemplificar como soaria o tema, se assim fosse escrito, nos ajuda a entender por que—quando recolocamos as ligaduras de aumentação e as indicações de arcada—emerge a sensação do embalar uma criança no colo pois, a notação original muda o local onde a ocorrência crua de tais acentos ocorreria, e ao contrário traz fluidez melódica por contrariar a natureza rítmica desta versão reduzida da frase. Observe novamente, depois de ter lido o exemplo acima, como a notação original alcança o efeito que lembra este embalar da criança, especialmente considerando-se que o piano ataca acordes em cada tempo:

Figura 11: Berceuse, notação original do Primeiro Período da parte A

Na figura acima vemos as duas frases do Primeiro Período da peça, uma vez que o processo de redução feito na primeira frase serve do mesmo modo para a compreensão da segunda frase. É interessante notar que, na relação melodia e acompanhamento, o fato de o piano tocar acordes que pontuam cada tempo é fundamental para exacerbar, pelo contraste, como a melodia é fluida e passe ao ouvinte essa sensação que pode ser associada ao embalar de uma criança.

No Período 2 da peça o princípio é o mesmo, exceto a mudanças que são variações que criam contraste na primeira frase, e outra variação que tem o intuito de fechar a **parte A** com uma cadência melódica bem definida. Vejamos no exemplo abaixo:

The image shows a musical score for a violin part, specifically measures 5 through 8. It is presented in three simplified substrates: 'Violin', 'Sem Marcações de Arcadas', and 'Sem Ligaduras de Aumentação'. The music is in 3/4 time and features a melodic line with various rhythmic patterns and articulations. The first substrate shows the original notation with slurs and accents. The second substrate shows the notation without slurs and accents. The third substrate shows the notation without slurs and accents, but with a '3' above the notes in measure 6, indicating a triplet.

Figura 12: Berceuse, Primeira redução do Segundo Período original em dois substratos simplificados

Aqui, no compasso 6, vemos uma pequena variação em relação ao compasso 2. A frase é estendida com o acréscimo de uma quiáltera de três e com a sutil inserção do Si natural que provoca uma dualidade entre o tom de ré menor e a escala de ré dórico. Mais interessante é o aparecimento de uma nota que pode ser considerada uma anacruse para o compasso 7, considerando-se como a arcada é escrita pelo compositor.

No compasso 7 o compositor retira a repetição da célula rítmica que ocorre no segundo tempo do compasso 3, e do tempo 1 do compasso 4 ele “arrasta” a célula rítmica para abrir espaço para a melodia cadencial que ocorre no compasso 8.

3.2. Suíte Antiga (1913)

A Suíte Antiga de Sá Barreto é composta por três danças originárias da Suíte Barroca, a saber: I – Gavota; II – Sarabanda; e III – Minuetto (e Trio). Já pela escolha e ordem das danças presentes na Suíte Antiga de Sá Barreto se distancia muito do modelo estabelecido na Suíte Barroca Europeia. Como já discutido no segundo parágrafo do item 2.4, que trata da Suíte Barroca na França, cuja ordem das danças que se estabeleceram, como prática comum, foi I – Allemande; II – Courante; III – Sarabande; e IV – Gigue; podendo ocorrer um Prelúdio ao início. Outra característica que se estabeleceu é que, entre a Sarabande e a Giga, danças opcionais podem ser adicionadas, sendo, entre estas, as mais recorrentes a Gavota, o Bourrée, e o Minuetto.

Na Suíte Antiga de Sá Barreto a única dança “obrigatória” da Suíte Barroca é a que aparece em segundo lugar, que é a Sarabanda. Como primeira e terceira danças, respectivamente, estão as danças originalmente opcionais, a saber: Gavota e Minuetto, respectivamente. Outra observação é que—antes do estabelecimento de uma prática comum na ordem e número de movimentos na Europa no início do Séc. XVII—, era comum a escrita de

suítes com três danças, no entanto, no início do Séc. XVIII, a forma da suíte já havia se estabelecido como prática comum, o que incluía o conjunto de danças obrigatórias e opcionais descrito no parágrafo acima. Logo, por um lado o nome “Suíte Antiga” é propício quanto ao número de movimentos, porém considerando-se a escolha e a ordem das danças, o nome “Suíte Antiga” apresenta uma apropriação livre da ordem das danças por Sá Barreto, Apropriação esta que, em comparação ao modelo da suíte europeia, é claramente distinto, experimental e original.

Outra evidência documentada é o fato que, na capa do manuscrito original, a ordem das danças aparece em diferente ordem, que depois foi riscada pelo autor, reordenando as danças, como vemos na figura abaixo:

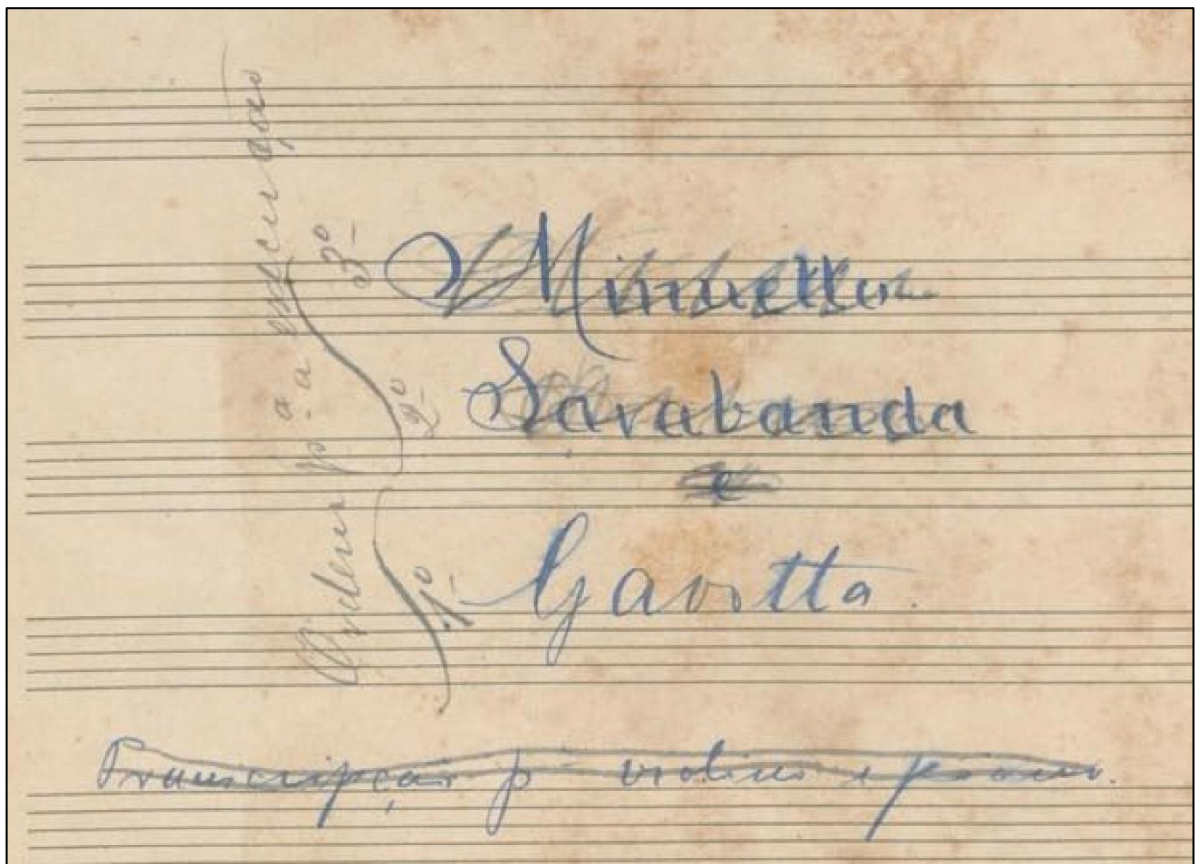


Figura 13: *Suíte Antiga*: Recorte da Capa do Manuscrito Original

Como vemos claramente na figura acima, a ordem “original”, grafada em tinta azul é: “Minuetto; Sarabanda; e Gavota”. Vê-se também, em escrita vertical, de baixo para cima, grafada a lápis a seguinte frase: “Ordem para a execução 1º Gavota; 2ª Sarabanda, 3º Minuetto”. Outra informação importante que aparece na capa do manuscrito é a frase: “Transcrição p violino e piano”, grafada em tinta azul. Nesta última frase, vê-se que foi duplamente riscada em

tinta azul. Tal evidência sugere que a concepção inicial era a de uma peça para piano solo, ideia depois abandonada pelo compositor no que diz respeito à instrumentação que iria utilizar na obra. No entanto, a peça apresentada no manuscrito acessado é escrita para “Violino e Piano”. Ainda refletindo sobre o que está grafado na capa, a palavra “Transcrição”, mesmo que riscada, indica que existe, ou existiu, uma versão anterior da peça para outra instrumentação, provavelmente para piano solo. Não nos foi possível nem confirmar a existência desta versão anterior, nem sequer pode-se ter certeza de que tal versão sobreviveu aos processos físicos de degradação do papel ou da inexistência de um arquivamento apropriado o que teria preservado a suposta versão anterior. Insistimos, com interesse da continuidade da pesquisa acadêmica da obra de Sá Barreto, na avaliação e estudo da capa deste manuscrito por se tratar de uma fonte primária que, existindo a possibilidade de que outros pesquisadores e musicólogos de gerações futuras se interessem por este objeto de pesquisa, estes venham a procurar pelo manuscrito da versão anterior da peça. Caso este suposto manuscrito venha a ser descoberto, seria uma outra fonte primária muito fértil para se fazer um estudo comparativo entre a peça anterior e o manuscrito que sobreviveu. Tal pesquisa pode levar a um entendimento mais profundo e bem alicerçado sobre o processo composicional de Homero de Sá Barreto.

3.2.1. Pequeno histórico das Danças Europeias que aparecem na *Suíte Antiga* de Sá Barreto

3.2.1.1. A Gavota Europeia

Segundo Little (1995a, p. 201) “Na primeira metade do Séc. XVIII a gavota era uma das mais populares formas instrumentais derivadas da dança.” Uma característica rítmica importante nas gavotas era que, na música instrumental escrita para acompanhar a dança, é a característica que “a frase começa com um anacruse de ao menos 1 tempo.” (LITTLE, 1995a, p. 201). O caráter das gavotas, em suas origens, “expressava uma felicidade triunfante.” [...] Depois o caráter da forma, como parte da Música de Côrte, foi modificado para um “caráter mais apropriado” o que é descrito por Little como uma “moderada felicidade, apazível, leve, evitando extremos de expressividade emocional.” (LITTLE, 1995a, p. 201). Especialmente para nosso objeto, a Gavota da *Suíte Antiga* de Sá Barreto, em seus contrastes e absorção de características originais da dança europeia, o trecho seguinte deve ficar em mente, pois, no Período Barroco Tardio, a gavota:

[...] era considerada uma dança pastoral, uma associação enfatizada por J. S. Bach em suas gavotas na primeira e na segunda Suítes Inglesas, respectivamente, ambas as quais apresentam um baixo pedal [drone bass no original em inglês] com a intenção de imitar a sonoridade da Mussete [outra dança] barroca. (LITTLE, 1995a, p. 201).

Importante também para nosso objeto são características originais da gavota europeia tais como os fatos de que a dança era escrita em “compasso binário” e a presença de “frases caracterizadas por um número ímpar de compassos”, o que aparece nas gavotas escritas para balés profissionais como “a coleção de balés apresentadas na Côrte de Viena entre 1660 e 1670” (LITTLE, 1995a, p. 200). Também importante é que a gavota “aparecia com frequência como parte da suíte, usualmente depois da Sarabande.” (LITTLE, 1995a, p. 199).

3.2.1.2. A Sarabanda Europeia

Segundo Hudson (1995, p. 489) a Sarabanda é “uma das mais populares das danças barrocas instrumentais tendo se estabelecido com uma dança padrão da Suíte Barroca, juntamente com a Allemande, Courante e a Giga.” O autor citado discorre longamente sobre as origens Latino-Americanas da Sarabanda de 1519, quando o nome *Zarabanda* primeiro aparece na literatura 1635, momento no qual a Sarabanda tinha um caráter muitíssimo distinto daquele que veio a se estabelecer na Suíte Barroca. A característica principal dessas peças antes de serem adotadas dentro da suíte era o fato de serem peças entre as “mais populares entre as danças selvagens e energéticas presentes no Baile Espanhol”, o que fez que tal dança fosse “banida da Espanha em 1583” (HUDSON, 1995, p. 488-489).

No que é mais importante em nosso trabalho é que durante a década de 1630 o ritmo característico da Sarabanda se estabeleceu entre os franceses com o seguinte padrão:

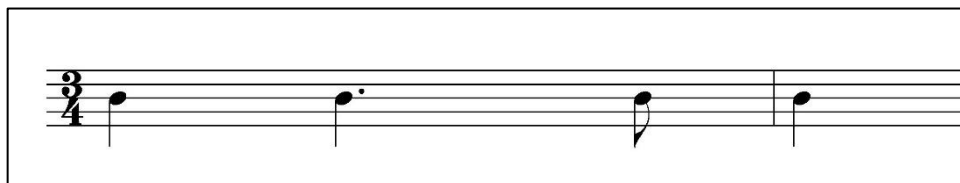


Figura 14: Frase rítmica que foi tomada como padrão pelos franceses para a Sarabanda

Outra informação importante para nós é que,

Em uma peça para violino e baixo contínuo de G. M. Bononcini chamada ‘Sarabanda em estilo francês’ a qual foi notada em compasso 3/4. [...] Tal escolha de compasso tornava implícito um andamento lento com três tempos substanciais [quase sostenuto] por compasso. [...] Com isso, há indícios de uma forte preferência, especialmente entre os alaudistas e cravistas franceses, por um caráter cada vez mais lento e deliberado estilo de compor e tocar Sarabandas. (HUDSON, 1995, p. 491).

Na transição do século XIX para o início do XX “a forma Sarabanda ganhou popularidade, aparecendo em trabalhos instrumentais de Debussy (*Pour le piano, Images i: ‘Hommage à Rameau’*) e Eric Satie (*Trois Sarabandes*).” (HUDSON, 1995, p. 493). Assim é plausível pensar que Sá Barreto, como pianista de excelente formação técnica e influenciado pela música francesa, possa ter tido acesso a essas partituras, como também as partituras das diversas suítes de J. S. Bach para teclado, o que, possivelmente, o tenha levado a incluir a Sarabanda como dança presente em sua *Suíte Antiga*.

3.2.1.3. O Minuetto Europeu

De acordo com Little o Minuetto:

É uma dança Francesa em compasso ternário e andamento moderado ou lento, sendo a dança mais popular entre a sociedade aristocrática desde meados do séc. XVII até fins do século XVII. O minuetto aparece como parte de algumas suítes barrocas, sendo sua ocorrência opcional. (LITTLE, 1995b, p 353).

A autora adiciona que o minuetto foi incluído no repertório dos cravistas franceses como parte da suíte juntamente com outras danças populares como a bourée e a gavota, sendo adicionadas às suítes após a execução da sarabanda. (LITTLE, 1995b, p 355). Importante para nosso objeto de estudo é o comentário de Little que “alguns compositores experimentaram o uso de estruturas fraseológicas constituídas por frases de tamanhos irregulares.” (LITTLE, 1995b, p 354). Mostraremos abaixo, quando analisarmos a estrutura fraseológica do Minuetto de Sá Barreto, a presença de uma fraseologia irregular.

Em seguida passaremos à análise das danças constituintes da *Suíte Antiga* de Sá Barreto.

3.3.1. Suíte Antiga: I – Gavota

A partitura da Gavota apresenta uma escrita pouco usual no que diz respeito à coerência da ocorrência de ritornelos. A **parte A** aparece em dois momentos com ritornelo e casas 1 e 2, no entanto no meio da peça, sem qualquer diferença temática ou harmônica, a **parte A** aparece novamente sem as casas 1 e 2, ou seja, a repetição é escrita para a execução de modo escrito e idêntico e, por isso sem a necessidade da escrita de ritornelos. Como mostram as seleções dos respectivos trechos da partitura apresentados abaixo:

Suíte Antiga
I - Gavota

Homero de Sá Barreto, 1913
(Cópia realizada por este pesquisador a partir do manuscrito)

The image displays a musical score for Violino and Piano. The title is 'Suíte Antiga I - Gavota' by Homero de Sá Barreto, 1913. The score is in 4/4 time and D major. It shows measures 1 through 8. Measures 1-4 are marked with first and second endings (ritornelos). Measures 5-8 show the continuation of the piece without these markings.

Figura 15: Gavota, **Parte A** mostrando os ritornelos escritos no início da peça

Figura 16: Gavota, repetição **Parte A** escrita sem ritornelos a partir do compasso 60

Este modo de fazer a notação encobre na partitura a clareza de se perceber a forma global, mesmo assim, depois de uma atenta análise, concluímos que a Gavota é escrita se utilizando da Forma Ternária Composta:

| Suíte Antiga I – Gavota | Forma Ternária Composta | | | | | | | | | |
|--|--|----|----|--------------------------------------|----|----|--|----|---|------|
| Partes da Forma Ternária | A | | | B | | | A | | | Coda |
| Subpartes de cada forma ternária | a | b | a | c | d | d | a | b | a | Coda |
| Fórmula de compasso | Escrito em Compasso Quaternário (4/4) | | | Escrito em Compasso Binário (2/4) | | | Escrito em Compasso Quaternário (4/4) | | | |
| Extensão em nº de compassos | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 16 | 8 | 2 |

Tabela 11: *Suíte Antiga, I – Gavota*: Diagrama da Formal

3.3.1.1. Características Temáticas de Cada Subseção

As figuras abaixo mostram as características temáticas de cada subseção da Gavota, como apresentadas no diagrama acima.

The image shows a musical score for Violino and Piano, measures 1 through 4. The Violino part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into four measures, each starting with a vertical dashed line and a number (1, 2, 3, 4) indicating the beginning of a phrase. The Violino part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Figura 17: *Suíte Antiga, I - Gavota*: Características Temáticas da Subseção *a*

Como já abordado na seção que trata da gavota europeia, a Gavota de Sá Barreto apresenta uma fraseologia com frases começando em anacruses tanto na **subseção a** quanto na **subseção b**, respectivamente. Nas figuras indicamos com uma linha vertical pontilhada o início de cada frase.

The image shows a musical score for Violino and Piano, measures 9 through 13. The Violino part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into five measures, each starting with a vertical dashed line and a number (9, 10, 11, 12, 13) indicating the beginning of a phrase. The Violino part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano part provides harmonic support with chords and moving bass lines.

Figura 18: *Suíte Antiga, I - Gavota*: Características Temáticas da Subseção *b*

Na **subseção b**, que se inicia no anacruse para o compasso 10, a característica mais interessante é que Sá Barreto muda completamente a textura de acompanhamento criando, assim, grande contraste. Se na subseção ‘a’ temos uma melodia acompanhada com alguns poucos momentos de contraponto entre vozes do piano e a voz do violino, na **subseção b** ele radicalmente muda para uma textura de contraponto imitativo com quatro entradas do sujeito temático na ordem: (1) Violino; (2) Soprano no Piano; (3) Tenor no piano; e (4) Baixo no piano.

As entradas são sucessivas de modo que após a finalização da última entrada do Baixo ocorre uma nova entrada do violino transpondo o tema uma quinta acima e repetindo o ciclo.

Figura 19: *Suíte Antiga, I - Gavota*: Características Temáticas da Subseção *c*

Já na subseção *c* a fórmula de compasso é trocada por um 2/4 e a textura de contraponto imitativo continua, no entanto, Sá Barreto inclui um acompanhamento no registro médio grave se utilizando da nota sol como nota pedal. Tematicamente esta subseção apresenta grande contraste com as subseções *a* e *b*, respectivamente, as quais mantêm o tema inicial da peça com alterações pequenas.

No que diz respeito às características do contraponto imitativo nesta subseção, constatamos o padrão de duas entradas imitativas em cada frase. O violino sempre entra com o sujeito primeiro, depois vemos no compasso 30 a voz do soprano no piano fazendo a imitação. Depois, no compasso 33 o violino inicia a entrada do sujeito, desta vez uma quinta abaixo e no compasso seguinte a voz do tenor no piano faz sua entrada imitando oitava abaixo o sujeito apresentado pelo violino.

Figura 20: *Suíte Antiga, I - Gavota*: Características Temáticas da Subseção *d*

Na subseção d, que apresenta ritornelo, as características temáticas são mais uma vez modificadas. O acompanhamento retoma a característica de melodia acompanhada com a ocorrência de pequenas passagens polifônicas entre o piano e o violino. O que segue, de modo muito interessante, é a presença da nota sol como pedal, com frases harmônicas acima deste desenvolvendo a direção harmônica da peça. O pedal, como vemos na figura acima, é interrompido no compasso 51 para que uma cadência mais clara possa ser apresentada ao final do compasso 52.

The image shows a musical score for the Gavota from Suite Antiga, I. It consists of three measures: 95, 96, and 97. Measure 95 is an anacrusis for the coda starting at measure 96. The key signature is one sharp (F#). The score is written for violin and piano. The violin part in measure 95 has a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. In measure 96, the violin has a half note G4, and the piano has a half note G3. In measure 97, the violin has a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The piano part in measure 97 has a half note G3. The score ends with a double bar line.

Figura 21: *Suite Antiga, I - Gavota*: Características da *Coda* com a Cadência de Final

Depois do retorno do grande A que inclui as subseções a, b, a, a peça caminha para uma coda de finalização que se inicia no anacruse para o compasso 96 e que apresenta uma Cadência Perfeita que fecha a Gavota em Si menor. Guardemos esta informação pois, há uma curiosa dualidade entre armadura de clave e a tonalidade que aparece no início da peça. Se a armadura de clave nos mostra Si Menor, a primeira frase é iniciada em Mi Menor.

3.3.1.2. Partes da Gavota que apresentam mudanças métricas

Na figura abaixo vemos a rara utilização de fórmulas de compasso distintas dentro de uma mesma dança. Esta irregularidade métrica é muito difícil de ser encontrada no repertório barroco europeu. O período barroco, que pelo consenso dentro da musicologia se inicia em cerca do ano de 1600 e vai até cerca do ano 1750. Na era da estabelecimento consolidado de suas principais características—o período entre os anos de 1600 a 1650—, é possível encontrar no repertório gavotas em métricas 2/4; 4/4; e 2/2 (Alla Breve). No entanto, uma vez a fórmula de compasso estabelecida no início da peça, não se vê—mesmo neste período de consolidação das práticas estilísticas presentes na música barroca—, alterações na fórmula de compasso inicial para uma outra fórmula de compasso. Na Gavota da suíte antiga de Homero de Sá Barreto, tal procedimento de se ater à fórmula de compasso definida no início da peça é objeto de uma experimentação. Enquanto o **grande A** inicial e final da Forma Ternária Composta nesta peça estão escritas em compasso 4/4, o **grande B** é escrito em compasso 2/4. Como indicado nas figuras abaixo:

Figura 22: *Suíte Antiga, I - Gavota*: Mudanças Métricas

Abaixo, na figura 23, vemos dois períodos construídos em quadraturas de 4 compassos notados em 2/4. Juntamente com a mudança métrica para 2/4, vemos uma característica notável: a textura assume a do contraponto imitativo entre o violino e o piano, em contraste com uma escrita mais de acompanhamento nas seções em 4/4. Tal acompanhamento não é desprovido de contraponto, porém a ocorrência da imitação constante durante o **grande b** é um contraste notável. Mostra-se aqui um dos tipos de experimentações que Sá Barreto faz em seu modo de lidar com formas de dialogar com formas do passado que lhe inspiraram a compor uma suíte com danças antigas sem se preocupar com as tendências do passado.

The image displays a musical score for a piece titled 'Gavota' from 'Suite Antiga, I'. The score is written in 2/4 time and is divided into two systems of staves. The first system covers measures 29 through 36, and the second system covers measures 37 through 40. Each system consists of a single treble clef staff (likely for violin) and a grand staff (treble and bass clefs) for piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The notation shows a clear imitative counterpoint between the violin and piano parts, with the piano part often providing a harmonic and rhythmic foundation for the violin's melodic lines. Measure numbers 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, and 40 are clearly marked above the respective measures.

Figura 23: *Suíte Antiga, I - Gavota*: Métrica em 2/4 em contraponto imitativo na Subseção c

3.3.2. Suíte Antiga: II – Sarabanda

Na Sarabanda vemos uma discrepância pequena, mas que, porém, abre dúvidas mais importantes sobre como interpretar a peça. Como vemos abaixo no original, Sá Barreto não escreve o ritornelo que repetiria a **parte B**. Ele escreve um ritornelo ao final da **parte B** que pode ser interpretado como *da capo* o que se entende como a repetição **da parte A** sem ritornelo e depois a **parte B**.

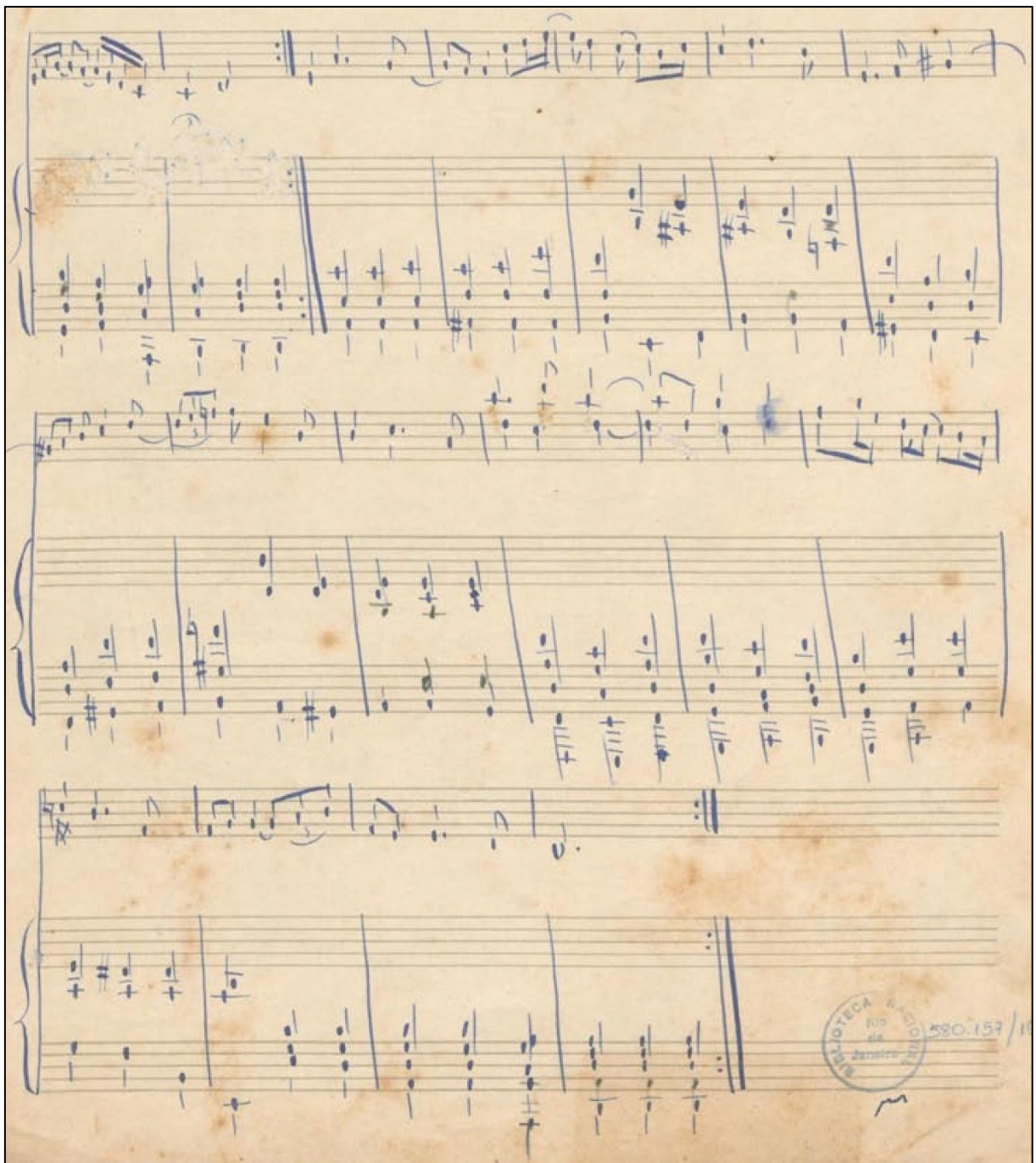


Figura 24: Parte B da Sarabanda da Suíte Antiga sem o ritornelo de retorno da parte B

Assim, temos a opção de seguir uma interpretação mais conservadora da estrutura da Sarabanda como Forma Binária, assumindo que o compositor se esqueceu de indicar o ritornelo inicial da parte B, ou a possibilidade de considerar que não se trata de uma Forma Binária e sim de, considerando a repetição do ritornelo da parte A, teríamos a seguinte estrutura: AA, B, AB.

3.3.3. Suíte Antiga: III – Minuetto

No Minuetto da Suíte Antiga de Sá Barreto observamos uma forma que inclui um Trio que não é utilizado na estrutura da peça como o Trio é integrado à peça na Suíte Barroca. Como visto anteriormente, danças opcionais, como Gavota, Bourée e Minuetto, quando incluídas na suíte, apresentavam formas diferentes da Forma Binária comum em Allemandas, Courrantes, Sarabandas e Gigas, que se estabeleceram como as danças pilares da suíte. A inserção não obrigatória de Gavotas, Bourrées ou Minuettos, era feita entre a Sarabanda e a Giga. As peças opcionais apareciam como “Gavota I” seguida por uma “Gavota II” —sendo o mesmo com Bourrées e Minuettos—, com a característica de que ao final a expressão “Gavota I da capo”, ou o nome da dança em questão *da capo* ocorria, transformando o conjunto de duas formas binárias na já discutida Forma Ternária Composta. Minuettos I e II com a indicação Minuetto I *da capo* passaram a assumir uma distinção de nomenclatura: Minuetto e Trio, ambas formas binárias, com a ocorrência da indicação Minuetto *da capo* ao final do Trio.

No caso do Minuetto de Sá Barreto temos duas formas binárias na Parte A e Parte B do Minuetto, ambas com repetições que terminam em primeira e segunda casa, apresentando-se ao final da segunda casa da parte B a indicação *da capo e coda*. Nesse momento a estrutura global da peça se distancia da Suíte Barroca. Sá Barreto utiliza o sinal de repetição salto de notação *coda* e logo após nomeia tal seção como Trio.

O Trio no Minuetto de Sá Barreto não apresenta repetição por ritornelos e nem repetição escrita, o que não nos permite dizer que este Trio se trata de uma Forma Binária. A função formal do Trio de Sá Barreto é, de fato, o de encerramento, ou de uma grande *coda*. Tal estrutura pode ter sido utilizada na imensidão de composições dos diversos compositores menos conhecidos do Período Barroco, no entanto, duvidamos dessa possibilidade ou que tal forma tenha influenciado as escolhas formais de Sá Barreto. Esta forma de minuetto não vista em outras partes do repertório pode ser entendida como uma utilização livre da dança minuetto que a desassocia da prática comum no barroco europeu em que a maioria dos minuettos que

apresentavam trios eram erigidos se utilizando da Forma Ternária Composta. Assim, como observamos, a forma do Minuetto de Sá Barreto pode ser diagramada como se vê abaixo:

| Suíte Antiga III – Minuetto | A | | | B | A' | |
|--------------------------------|---|---|---|--------------------------------|------------------------|--|
| Partes da Forma Ternária | A | B | A | Trio | <i>Coda</i> do Trio | A' Com textura de contraponto imitativo |
| Extensão em nº de compassos | 16 incluindo-se as repetições com duas terminações | 16 incluindo-se as repetições com duas terminações | 8 tocando-se diretamente a 2ª vez do ritornelo | 7 escritos sem repetição | 4 | 8 |

Tabela 12: *Minuetto*: Forma Ternária Composta modificada

Assim, mesmo preservando a característica de Forma Ternária Composta comum aos minuetos, Sá Barreto experimenta a seu jeito pequenas transformações que, ao mesmo tempo que se apropriam da tradição das danças europeias, se desviam dessa suficientemente para acomodar suas experimentações no trabalho composicional com formas muito estabelecidas sem que tais experimentações comprometam a unidade da forma.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As perguntas que fizemos logo na introdução desta dissertação: (1) A quais experimentações ela (Volpe) se refere? (2) Quais seriam as “tentativas de expansão e superação” nas peças citadas? (3) Nas peças de Homero de Sá Barreto experimentações e tentativas de expansão e superação aparecem apenas nas peças citadas?

No que se refere à **pergunta 1**, conseguimos mostrar, por meio da análise das peças, que de fato há experimentações interessantíssimas no campo da harmonia de *Berceuse* e no campo da forma nas três danças da *Suíte Antiga*. Tanto as experimentações no campo da harmonia, em *Berceuse*, quanto no campo da forma, na *Suíte Antiga*, foram amplamente cobertas nos itens 3.1; 3.2; e 3.4, respectivamente, os quais são a parte central e de maior importância deste trabalho.

Sobre a **pergunta 2** conseguimos confirmar que há, de fato, principalmente na *Suíte Antiga*, não apenas “tentativas”, mas como a realização composicional da expansão do tratamento das formas europeias. Os procedimentos composicionais de Homero de Sá Barreto recolocam tais formas antigas sob um outro contexto que as atualiza, de modo consistente com o conceito de Modernidade (BERMAN, 1986, p. 15-16), no momento de transição estilística que o compositor vivenciou. No que concerne a experimentações, expansões e superações das características formais originais das peças europeias dos séculos XVII e XVIII, constata-se um paralelo entre os procedimentos de Homero de Sá Barreto e outros compositores europeus. Como exemplo, as composições neoclássicas francesas cujos representantes mais importantes são Ravel e Poulenc, e depois, na década de 1920, de modo mais radical, o estabelecimento do Neoclassicismo de Stravinsky que trabalha experimentações, expansões e atualizações magníficas e diversas durante o segundo período de sua produção composicional.

A figura de Sá Barreto, descrita como tímida, talvez não tivesse nem o desejo nem o perfil de personalidade para se estabelecer como compositor referencial no campo das experimentações estéticas e formais. No entanto, em benefício da construção de uma narrativa que—apesar da fama e ou influência no trabalho de outros compositores brasileiros—, pela análise e compreensão do que acontece dentro das peças, é possível reinstaurar a possibilidade da existências de mais trabalhos composicionais extraordinários criados por compositores(as) nem famosos ou influentes como no caso de Homero de Sá Barreto.

A **terceira questão** levantada foi parcialmente respondida. Neste trabalho mostramos que existem experimentações no campo da harmonia e da forma das peças aqui estudadas. Para

uma resposta que complete a nossa, de modo afirmativamente completo e inequívoco, outros pesquisadores deverão estudar todas as obras resgatadas de Homero de Sá Barreto, seguindo uma metodologia que comprove, também nas outras peças, a presença dos mesmos procedimentos composicionais estudados, analisados e apresentados em nosso trabalho.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARENGA, Olga. *Música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

BARRETO, H. S: Berceuse para violino e piano, 1911, cópia feita pelo autor desta dissertação a partir da editoração de Thadeu de Moraes Almeida. Disponível em: <<https://musicabrasilis.org.br/pt-br/partituras/homero-de-sa-barreto-berceuse/>>. Acesso em: 18 de dez. de 2024.

BARRETO, H. S: Suíte Antiga para violino e piano, 1913, manuscrito. Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/9a/IMSLP634721-PMLP1018267-mas580153_580157.pdf> Acesso em: 19 de dez. de 2024.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A Aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras 1986.

BUKOFZER, Manfred F. *Music in the baroque era: from Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton & Company, 1947.

BENT, Ian D. Analysis. In: Sadie, Instanley, Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. I. Londres: Macmillan, 1995, p. 340-388.

BURKHOLDER, J. Peter.; GROUT, Donald J.; PALISCA, Claude V. *A history of western music*. 7a ed., New York: W. W. Norton & Company, 2006.

BURKHOLDER, J. Peter.; PALISCA, Claude V. *Norton anthology of western music volume 1: Ancient to Baroque*. 5a ed., New York: W. W. Norton & Company, 2006a.

BURKHOLDER, J. Peter.; PALISCA, Claude V. *Norton anthology of western music volume 2: Classic to Twentieth Century*. 5a ed., New York: W. W. Norton & Company, 2006b.

BRAGA, Breno. *Introdução à análise musical*. 1ª ed., São Paulo: Musicália, 1975.

CALDWELL, J. Canzona. In: Sadie, Instanley, Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. III. Londres: Macmillan, 1995, p. 742-745.

CHAPLIN, William E. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998.

EINSTEIN, Alfred. *A Short History of Music*. New York: Vintage Books, 1959.

GROVE, George. *Beethoven and his Nine Symphonies*. 3a ed., New York: 1962.

HUDSON, Richard. Sarabanda. In: Sadie, Instanley, Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XVI. Londres: Macmillan, 1995, p. 489-493.

KENNAN, Kent. *Counterpoint: Based on Eighteenth-Century Practice*. 4a. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1999.

LAITZ, Steven G. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Tonal Theory, Analysis, and Listening*. 2a ed., New York: Oxford University Press, 2008.

LAITZ, Steven G.; BARTLETTE, Christopher. *Graduate Review of Tonal Theory: A Recasting of Common-Practice Harmony, Form and Counterpoint*. 1a ed., New York: Oxford University Press, 2010.

LARUE, Jan. *Análisis del estilo musical: Pautas sobre la contribución a la música del sonido, las armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento formal*. Cooper City, Fl: SpanPress, 1998.

LITTLE, Meredith E. Gavotte. In: Sadie, Instanley, Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. VII. Londres: Macmillan, 1995a, p. 199-202.

LITTLE, Meredith E. Minuet. In: Sadie, Instanley, Ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. XII. Londres: Macmillan, 1995b, p. 353-358.

MANN, Alfred. *The Study of Counterpoint: from Johann Joseph Fux's Gradus ad Parnassum*. New York: Oxford University Press, 1965.

PEREIRA, Adriana M. P. M. *A cultura amadora na virada do século XIX: a fotografia de Alberto Sampaio*. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 296. 2010.

PEREIRA, Avelino Romeiro. Leopoldo Miguéz: um Prometeu na República. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 141-161, jan./jun., 2018.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Treatise on Harmony*: Translated, with an Introduction and Notes, by Philip Gossett. New York: Dover, 1971.

ROMERO, Avelino. *Buenos Aires, História e Tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas "tangueras"*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 474. 2012.

ROEDER, Michael T. *A History of the Concerto*. Portland: Amadeus, 1994.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções estruturais da harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2004.

TOVEY, Donald F. *The Forms of Music*. New York: Meridian Books, 1959.

VOLPE, Maria A. Período Romântico Brasileiro: Alguns Aspectos da Produção Camerística. *Revista Música*. São Paulo, v. 5, n. 2, p. 133-151, nov., 1994.

VOLPE, Maria A. Homero de Sá Barreto (1884-1924), compositor pós-romântico brasileiro. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 347-354, jul./dez., 2014.

Anexo 1: *Berceuse* de Homero de Sá Barreto. Cópia feita pelo autor desta dissertação

Partitura

Berceuse

Homero de Sá Barreto
29 de dezembro de 1911

Andante Moderato

Violino

Piano

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

©

Figura 25: Homero de Sá Barreto, *Berceuse*, p. 1

2 Berceuse

Vln. 15

Pno. 15

Vln. 21

Pno. 21

Vln. 26

Pno. 26

rall.

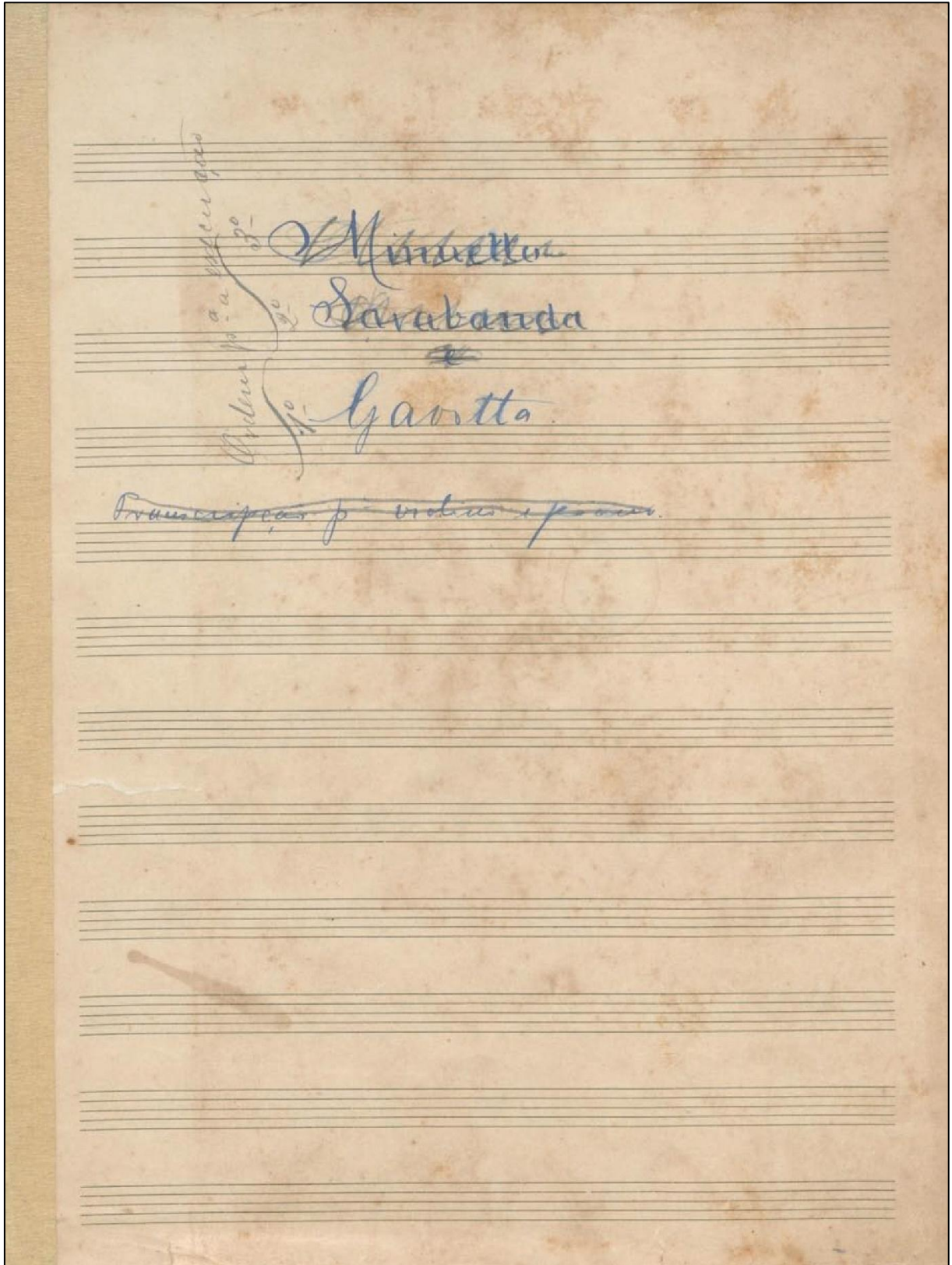
rall.

Figura 26: Homero de Sá Barreto, Berceuse, p. 2

Berceuse 3

The image displays a musical score for a piece titled "Berceuse" on page 3. The score is arranged in three systems, each with a Violin (Vln.) part on the top staff and a Piano (Pno.) part on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 32 and includes a triplet of eighth notes in the violin part. The second system starts at measure 37. The third system starts at measure 42 and includes the instruction "rall." (ritardando) in both the violin and piano parts. The score concludes with a double bar line at the end of the third system.

Figura 27: Homero de Sá Barreto, Berceuse, p. 3

Anexo 2: *Suíte Antiga* de Homero de Sá Barreto, manuscritoFigura 28: Homero de Sá Barreto, *Suíte Antiga*, Capa

Gavotta. *Homero Sá Barreto*

All: moderato

Violino

BIBLIOTECA NACIONAL
RIO DE JANEIRO

Figura 29: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 1

The image displays a handwritten musical score for a piece titled "Gavota p. 2" from the "Suíte Antiga" by Homero de Sá Barreto. The score is written in blue ink on aged paper and consists of several systems of staves. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is divided into sections labeled "1ª vez" (first ending) and "2ª vez" (second ending). The first system shows a melodic line with slurs and a first ending. The second system continues the melody and includes a first ending. The third system features a melodic line with a first ending. The fourth system shows a melodic line with a first ending. The fifth system includes a melodic line with a first ending and a second ending. The sixth system shows a melodic line with a first ending and a second ending. The seventh system features a melodic line with a first ending and a second ending. The eighth system shows a melodic line with a first ending and a second ending. The ninth system includes a melodic line with a first ending and a second ending. The tenth system shows a melodic line with a first ending and a second ending. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 30: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 2

The image displays a page of handwritten musical notation, identified as page 3 of a Gavota from the 'Suíte Antiga' by Homero de Sá Barreto. The score is written on aged, yellowed paper and consists of two systems of staves. Each system contains a single melodic line on a five-line staff and a corresponding bass line on a four-line staff. The notation is in blue ink and includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and accidentals. The piece is in a 3/4 time signature, as indicated by the '3' over the first measure of the first system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and includes some complex rhythmic patterns. There are several measures with double bar lines, suggesting a multi-measure rest or a section boundary. The handwriting is clear but shows signs of being a working draft or a personal manuscript, with some ink bleed-through and minor stains on the paper.

Figura 31: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 3

Estabelecimento Musical A. DI FRANCO Editor S. Paulo

Figura 32: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 4

Handwritten musical score for Gavota, page 5 of the 'Suíte Antiga' by Sá Barreto. The score is written on aged paper with blue ink. It consists of ten staves of music. The first two staves are a treble and bass clef pair. The next two staves are another treble and bass clef pair. The fifth and sixth staves are a treble and bass clef pair with handwritten annotations '1ª vez' and '2ª vez' above the first and second measures respectively. The seventh and eighth staves are a treble and bass clef pair. The final two staves are a treble and bass clef pair. The music features various note values, rests, and dynamic markings.

Figura 33: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 5

A page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The score is written in blue ink and consists of several systems of staves. The top system features a single staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a fermata. The second system is a grand staff with two staves, containing chords and melodic lines. The third system shows a single staff with a treble clef and a few notes. Below this are several empty staves, some with faint markings. A small blue ink smudge is visible on one of the empty staves. A piece of yellowish tape is attached to the bottom left corner of the page.

Figura 34: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Gavota p. 6

Largo. Sarabanda. *Homero Sá Barreto*

Violino

580.157/1081 d

Figura 35: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Sarabanda, p. única



Figura 36: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Minuetto p. 1

Handwritten musical score for Minuetto p. 2. The score consists of several systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It features two first endings labeled "1.ª vez" and "2.ª", and two second endings labeled "1." and "2.". Performance markings include "cresc." and "dim.". The second system begins with a "Trio" section, marked with a treble clef and a common time signature, and includes a "poco rit." marking. The third system contains a "cresc." marking. The fourth system includes a "cresc." marking. The fifth system features a "f" marking. The score is written in blue ink on aged paper.

Figura 37: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Minuetto p. 2

Handwritten musical score for Minuetto p. 3 by Homero de Sá Barreto. The score is written on aged, yellowed paper with blue ink. It consists of five systems of staves. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking "Piu mosso." is written above the first staff. The second system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo marking "Piu mosso." is written above the first staff. The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking "Piu mosso." is written above the first staff. The fourth system has a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The tempo marking "Piu mosso." is written above the first staff. The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo marking "Piu mosso." is written above the first staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like "cresc." and "f alleg.". There is a circular stamp at the bottom left of the page with the text "BIBLIOTECA NACIONAL" and "Rio de Janeiro". Next to the stamp is the handwritten number "580.154/1981d".

Figura 38: Homero de Sá Barreto, Suíte Antiga, Minuetto p. 3

Anexo 3: Recital, Link para o endereço eletrônico da gravação em vídeo e Cópia do Programa

As obras definidas para este recital estabelecem um vínculo direto com a dissertação intitulada *Homero de Sá Barreto: Peças de Câmara no Período de Transição entre a Música Brasileira de Câmara do Século XIX e o Modernismo do Século XX*. O interesse por Sá Barreto decorre da sua relativa obscuridade no meio acadêmico e da escassez de referências bibliográficas sobre sua produção. Pianista de formação, o compositor deixou um legado significativo no repertório camerístico, abrangendo diversas formações instrumentais, incluindo duos para piano e violino ou piano e violoncelo, além de trios para piano, violino e violoncelo.

Neste recital, serão interpretadas cinco obras representativas do estilo composicional de Homero de Sá Barreto: *Suíte Antiga* (1913), *Berceuse* (1911), *Romance* (1918), *Ondulações* (1916) e *Trio para Piano, Violino e Violoncelo* (1917). Sua escrita, marcada por uma aparente simplicidade, revela uma abordagem harmônica inovadora. As denominadas “frases harmônicas” de Sá Barreto destacam a individualidade sonora de cada acorde, transcendendo sua função estrutural para conferir-lhes uma dimensão tímbrica singular. Essa característica será explorada ao longo da apresentação.

O programa inclui ainda *o Improviso n° 7* (1915), de Heitor Villa-Lobos, e *o Concertino para Violino e Orquestra* (1972), de César Guerra-Peixe, ampliando o panorama estético e estilístico do recital ao contemplar diferentes momentos da música brasileira de câmara e sua evolução ao longo do século XX.

Para a apreciação do considerando, acesse o link: <https://youtu.be/iaZLODIomLI>

PROGRAMA

Homero de Sá Barreto – Suite Antiga (1913)

- *Gavota*
- *Sarabanda*
- *Minueto*

Homero de Sá Barreto - Berceuse (1911)

Homero de Sá Barreto - Romance (1918)

Homero de Sá Barreto - Ondulações (1916)

Homero de Sá Barreto – Trio para piano, violino e violoncelo (1917)

- *Prelúdio*
- *Scherzo*

H. Villa-Lobos – Improviso 7 (1915)

Guerra Peixe – Concertino (1972)

- *Allegro Comodo*
- *Andantino*
- *Allegro um poco vivo*

Violino: Walacy Garcia
Piano: Valéria Gazire
Violoncelo: Flávio Scaraboto

Local: Escola de Música da UFMG, Sala 08.

Data: 29 de Janeiro de 2025.