

Samuel Alessandro Granjense de Lima Saraiva

**SONATA PARA VIOLINO E PIANO N.º 3 DE
LIDUINO PITOMBEIRA: Uma visão retórica**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance Musical e Musicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2003

Dedico este trabalho à minha amada esposa, Alessandra e aos meus queridos filhos, Talita,

Letícia

e Filipe, de todo o coração.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. Edson Queiroz de Andrade, pela paciência e dedicação.

Aos professores Dr. Fredi Gerling (UFRGS), Oiliam Lanna (UFMG), Dr. André Cavazotti (UFMG) e Dr. Estércio Marquez Cunha (UFG), pela total colaboração quando necessária.

Ao compositor e amigo, Liduino Pitombeira, por sua prestabilidade.

A CAPES pela ajuda financeira.

Aos meus grandes amigos Lucas e Olga, pelo acolhimento carinhoso em sua residência, fazendo-me sentir como seu próprio filho.

Aos meus pais, José Maria e Joene, por terem me amado, educado, ajudado e incentivado em todos os momentos de minha vida.

Aos meus sogros, José do Carmo e Lásara, por terem me apoiado zelando por meus filhos e esposa durante minha ausência em casa, tornando mais tranquilo meu empenho no trabalho.

Aos meus irmãos, Abrahão, Paulo, Emanuel e Josué, pela torcida constante e amizade.

À minha família em geral pelo carinho.

E em especial aos meus queridos tios Seraphim e Fátima por terem acreditado e investido em mim.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	4
LISTA DE QUADROS E EXEMPLOS MUSICAIS	5
RESUMO.....	6
ABSTRACT	7
CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO	8
1.1- Conceituação do Discurso Retórico	8
1.2- Estruturas Retóricas Clássicas na Música	10
CAPÍTULO 2: O COMPOSITOR E SUA OBRA	16
2.1- O Compositor	16
2.2- Obras Premiadas de Liduino Pitombeira.....	17
2.3- A Sonata para Violino e Piano N.º 3.....	19
CAPÍTULO 3:	21
ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLINO E PIANO N.º 3	21
3.1- Análise Morfológica	21
3.1.1- Primeiro Movimento: Frevo-Baião	21
3.1.2- Segundo Movimento: Quarta-feira	36
3.1.3- Terceiro Movimento: Rotina	41
3.2- Análise Retórica	47
3.2.1- Primeiro Movimento: Frevo-Baião.....	48
3.2.2- Segundo Movimento: Quarta-feira	52
3.2.3 Terceiro Movimento: Rotina	55
CAPÍTULO 4: ENTREVISTA COM O COMPOSITOR.....	58
4.1- Perguntas sobre o Primeiro Movimento: Frevo-Baião.....	58
4.2- Perguntas sobre o Segundo Movimento: Quarta-Feira	63
4.3- Perguntas sobre o Terceiro Movimento: Rotina	65
4.4- Perguntas Gerais	67
CAPÍTULO 5: CONCLUSÃO	70
BIBLIOGRAFIA	73
ANEXO 1- COMENTÁRIOS DO COMPOSITOR NA CONTRACAPA DA PARTITURA	77
ANEXO 2- CATÁLOGO DE COMPOSIÇÕES.....	79
ANEXO 3 - PARTITURA DA SONATA.....	Erro! Indicador não definido.

LISTA DE QUADROS E EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1, primeiro movimento, c. 1-3	23
Exemplo 2, primeiro movimento, c. 4-5	23
Exemplo 3, primeiro movimento, c. 6-14	25
Exemplo 4, primeiro movimento, c. 22-31	26
Exemplo 5, primeiro movimento, c. 39-42	27
Exemplo 6, primeiro movimento, c. 43-49	28
Exemplo 7, primeiro movimento, c. 47-49	29
Exemplo 8, primeiro movimento, c. 50-54	29
Exemplo 9, primeiro movimento, c. 94-103	31
Exemplo 10, primeiro movimento, c. 104-111	32
Exemplo 11, primeiro movimento, c. 112-114	33
Exemplo 12, primeiro movimento, c. 153-165	35
QUADRO 1.....	36
QUADRO 2.....	37
Exemplo 13, segundo movimento, c. 1-6	39
Exemplo 14, segundo movimento, c. 14-18	40
Exemplo 15, terceiro movimento, c. 1	41
Exemplo 16, terceiro movimento, c. 3-6	42
Exemplo 17, terceiro movimento, c. 69-76	45
Exemplo 18, terceiro movimento, c. 117-122	46
QUADRO 3.....	46
QUADRO 4.....	52
QUADRO 5.....	54
QUADRO 6.....	57

RESUMO

Este trabalho começa formando uma idéia no leitor do que é um discurso retórico, depois dispõe e ordena as partes da retórica e as relaciona com a música. Possui um capítulo somente dedicado à vida e obra do compositor Liduino Pitombeira. Em seguida, a análise morfológica e retórica dos três movimentos da *Sonata para Violino e Piano n.º 3* do referido compositor. Depois, o resultado de uma série de conversas com o compositor através da internet, tratando de alguns pontos trabalhados e detectados na análise. O trabalho termina com uma conclusão que inclui uma impressão final do autor sobre como foi ter entrado em contato com a retórica, e a ter interligado intimamente com a música.

ABSTRACT

This work begins by forming an idea in the reader's mind of what is a rhetorical speech; later it disposes and puts the parts of the rhetoric into a systematic arrangement and relates them with music. It has one chapter entirely dedicated to the life and works of composer Liduino Pitombeira. Following it, there is a formal and rhetorical analysis of the three movements of the above-mentioned composer's "*Sonata for Violin and Piano No.3*". Then, it shows the compilation of a series of conversations with the composer through the Internet about some points detected in the analysis. The work finishes with a conclusion that includes a final impression of the author on his contact with the rhetoric and on having intimately made its connections with music.

CAPÍTULO 1: INTRODUÇÃO

A música tem o poder de “tocar” nossos corações e de “dizer” alguma coisa às nossas mentes. Por isso a retórica é tão ligada a ela, pois a música nos relata um discurso sonoro, mesmo em se tratando de música absoluta¹.

O centro desta dissertação será a *Sonata para Violino e Piano n.º 3* de Liduino Pitombeira, que será enfocada tanto pelo aspecto de sua forma, quanto pelo aspecto retórico de sua estrutura composicional.

Além disso, o presente trabalho visa contribuir para a pesquisa em música no Brasil, tornando conhecida uma *sonata para violino e piano* de um compositor nordestino de repercussão internacional.

1.1- Conceituação do Discurso Retórico

Como disse ARISTÓTELES (1964), retórica é a arte de convencer pelo discurso e também a teoria dessa arte, não se preocupando com qual é o assunto utilizado pelo mesmo: medicina, geometria, aritmética e qualquer outra

¹ Diz da música apoiada exclusivamente em elementos musicais, livre, portanto, de associações literárias ou programáticas como as que tiveram em voga sobretudo no período romântico. In: Dicionário de Música ZAHAR, 1985, p. 250.

arte ou ciência. Portanto se pode deduzir que retórica musical é a arte de convencer pela música .

A retórica se enquadra no grupo das artes da palavra chamado *trivium* (gramática, retórica e dialética), que completa com o *quadrivium*, o das artes matemáticas (aritmética, geometria, música e astronomia), a clássica classificação das artes liberais.

Toda a força da retórica se concentra na persuasão, que pode acontecer de três maneiras: convencendo, comovendo ou agradando. Ao convencer persuade através da lógica, ao comover, através do coração e ao agradar, da estética.

Vários autores a estudaram e definiram suas partes. Na música, o compositor buscou usar o instrumentista no lugar do ator, com uma composição que reproduz uma construção ordenadamente retórica em lugar de imitar uma apresentação teatral inspirada.

As diversas possibilidades da análise retórica nos oferecem meios para uma visão mais ampla do objeto analisado, como é mostrado por um pesquisador do assunto:

A leitura retórica, por sua vez, não objetiva dizer que o texto tem razão ou deixa de tê-la. Nem por isso é neutra, pois não hesita em fazer juízos de

valor, em mostrar que tal argumento é forte ou fraco, que tal conclusão é legítima ou errônea. Critica e pondera, sem se abster de admirar, tendo como postulado que o texto, tanto em sua força quanto em suas fraquezas, pode ensinar alguma coisa. A leitura retórica é um diálogo. (REBOUL, 1998)

1.2- Estruturas Retóricas Clássicas na Música

Segundo BARTEL (1997), Athanasius KIRCHER² foi o primeiro a introduzir as condições de processo de estruturação retórica, *Inventio*, *Dispositio* e *Elocutio* (ou *Decoratio*) na teoria musical composicional, preparando o modo para uma correlação mais explícita entre música e retórica.

Foram unidos todos os três passos neste processo à expressão do texto: enquanto *Inventio* se refere a uma adaptação musical apropriada do texto correspondente, o *Dispositio* tem relação com uma “apropriada e agradável” expressão musical das palavras. O *Elocutio* musical embeleza a composição inteira então pelo uso de tropos³ e figuras.

O primeiro passo no processo de estruturação retórica no discurso musical é o *Inventio*: determinando um tópico ou assunto. Digamos que seria mais uma

² KIRCHER. *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Roma, 1650. Edição fac-similada.

³ Emprego de palavra ou expressão em sentido figurado. In: DICIONÁRIO AURÉLIO BÁSICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1988, p. 652.

procura e descoberta (dos argumentos), do que uma invenção propriamente dita.

De acordo com KIRCHER⁴, citado por BARTEL (1997), primeiro o compositor escolhe um tema ou assunto a ser trabalhado, cujo material se torna a base e fundação para a emoção representada em sua música. Segundo, a tonalidade para a composição é escolhida, novamente em consideração à emoção desejada pelo compositor. Terceiro, ele decide a métrica e o ritmo, e leva em conta o texto e sua emoção.

O *Inventio* requer inspiração e razão condicionados pelo talento. O compositor, pela razão, dispõe a fantasia e previne sua excêntrica expansão. Cuida também da elaboração criativa do tema preocupando-se em representar um sentimento objetivo. Faz-se necessária uma reflexão intelectual, para que a expressão musical desse sentimento não leve à pobreza de fantasia devido a figuras estereotipadas. Por outro lado, uma exposição intelectual do sentimento será carente de emoção para estimular o ouvinte.

Tudo isto deve ser feito antes do trabalho de composição (*Dispositio*) poder começar. Na “invenção” da música, tonalidade e ritmo devem ser

⁴ KIRCHER. *Musurgia universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Roma, 1650. Edição fac-similada.

empreendidos de tal modo que a emoção intencional do compositor seja estabelecida.

Segundo BARTEL (1997), a primeira referência musical que reflete os passos do *Dispositio* pode ser achada na descrição de DRESSLER⁵, citado por RUHNKE (1955), do *Exordium, Medium e Finis* de uma composição e BURMEISTER⁶, também aderiu a esta organização tripartida e se referiu à seção central como "o corpo da própria composição".

A retórica clássica trata o objeto de arte temporal no seu todo, ou seja, observando toda a sua trajetória no tempo. Isto envolve desde o processo embrionário de criação, onde pequenos temas e motivos vagueiam desconexos na mente do compositor, até o processo de execução do objeto no tempo. A estrutura toda tem cinco partes:

- *Inventio* - significa a invenção de algo ainda não ouvido, ou seja, uma utilização de criação musical que misture elementos intuitivos e racionais.
- *Dispositio* - é o processo de "pintura" dos elementos musicais, pois é o plano de instruções que se cristaliza na partitura.

⁵ RUHNKE, Martin. *Joachim Burmeister: Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600*. Kassel: Bärenreiter, 1955.

⁶ BURMEISTER. *Musica Poetica*. Rostock: S. Myliander, 1606. Edição fac-similada.

- *Decoratio*⁷ - possui dois sentidos: um deles ocorre quando o intérprete trabalha a peça e adiciona elementos próprios como ornamentação, diferentes andamentos e diferentes dinâmicas, ou seja, é a interpretação pessoal do instrumentista, e o outro, é a própria escrita da partitura.
- *Memoria* - é o fator que garante ao intérprete uma visão macrocós mica do objeto artístico, pois é a memorização de todo o discurso musical.
- *Pronunciatio* ou *Actio* – é a execução do discurso de uma maneira sempre teatral.

O processo de análise se ocupa principalmente com a segunda fase do processo retórico, ou seja, o *Dispositio* ou disposição, que *consiste na distribuição das partes dentro do todo, ordenando-as de modo a constituir uma unidade complexa em que nada fique solto, a esmo.* (TRINGALI, 1988). Nesta fase, o texto musical é dividido em seis seções:

1. O *Exordium* é a introdução da idéia principal, ou de um conjunto de idéias, usado para despertar a atenção dos ouvintes e os preparar para o que vem a seguir.
2. O *Narratio* é o estabelecimento dos fatos, determina a intenção ou natureza da composição. No caso a “tese” da forma-sonata, ou tema principal (da mesma maneira que o *Narratio* é opcional na retórica, pode ser incorporado pelo *Propositio* em uma composição musical).

⁷ Pode ser denominado também de *Elaboratio* e *Elocutio*.

3. O *Propositio* ou *Divisio* tem a função de apresentar o conteúdo atual e o propósito da composição, pois é o reforço da idéia principal, apresentando elementos que corroboram a mesma.
4. O *Confirmatio* é a prova final. Aqui o tema principal proclama que está certo, que é único e todo-poderoso.
5. O *Confutatio* ou *Refutatio* é uma idéia contrária que ao tentar mostrar uma falha na idéia principal, visa na verdade reforçá-la. (O *Confirmatio* e o *Confutatio* podem ser considerados como processos contrastantes com o último propósito, fortalecer a proposição por qualquer dessas maneiras: confirmando o argumento ou refutando-o ou solucionando qualquer objeção para isto).

Enquanto os empregos do *Confirmatio* variaram com repetições para reforçar o *Propositio*, o *Confutatio* faz uso de suspensões, cromatismos ou passagens contrastantes que, quando corretamente resolvidos, fortalecem o tema original.

6. O *Peroratio* ou *Conclusio*, a conclusão de nossa oração musical, que reafirma a vitória do elemento principal para terminar a composição. Deve ser especialmente expressivo, acima de todas as construções anteriores.

A elocução (ou *Elocutio*), na verdade, é a escrita da música (colocar no papel o que foi pensado e estruturado). A relação entre música e retórica freqüentemente e concretamente era mais articulada pelo conceito das figuras retórico-musicais. E da mesma maneira que o *Elocutio* retórico na linguagem se ajudava com figuras de fala e pensamento, a retórica musical cultivava um conceito de figuras musicais, que ajudavam a decorar ou ornamentar o discurso musical, por isso podendo ser também chamado de *Decoratio* ou *Elaboratio*.

Com o auxílio da memória, o intérprete reproduz no seu lado direito do cérebro, a obra em altíssima velocidade e desta forma, ela se torna sua também: é um processo de micro-composição.

O *Pronunciatio* é o momento máximo em que as instruções descritas no papel se combinam ao *Decoratio* e ao perfil da música que o intérprete tem na sua memória. Nesta fase, a obra musical passa a ter sua existência no espaço-tempo.

CAPÍTULO 2: O COMPOSITOR E SUA OBRA

2.1- O Compositor

Liduíno José Pitombeira de Oliveira nasceu em Russas (Ceará –Brasil), em 1962. Além de compositor é também arranjador. Iniciou seus estudos de música aos 12 anos através do violão. Em seguida, passou a atuar como baixista e arranjador de música popular e jazz, tendo integrado o grupo *Inhamuns*, a *Banda Pesquisa* da Escola Técnica Federal do Ceará e a *Banda Oficina*.

Desde 1986, passou a integrar o *Syntagma*⁸ onde atuou como instrumentista e diretor musical durante 12 anos. Também estudou harmonia, contraponto e composição com Vanda Ribeiro Costa (1985-1991), Tarcísio José de Lima (1985-1988) e José Alberto Kaplan (1991-1998).

Graduou-se no Curso Superior de Licenciatura em Música na Universidade Estadual do Ceará⁹ em 1996. Desenvolveu entre 1991 e 1994 pesquisa na área de Caos e Fractais aplicados à música. De 1996 a 1998 foi professor nas

⁸ Grupo de música que relaciona a música modal nordestina com a música barroca, renascentista e medieval, realizando pesquisa e performance das mesmas.

⁹ Nesta Universidade, o curso de licenciatura também envolve o bacharelado.

disciplinas de Harmonia, Contraponto, Análise e Organologia do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual do Ceará.

E quase conjuntamente a isso, de 1995 a 1997, atuou como assessor de música da Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará e diretor da *Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho*.

Atualmente, cursa o Doutorado em Composição e Teoria Musical na Louisiana State University (Baton Rouge, New Orleans), sob orientação dos professores Dr. Dinos Constantinides (Composição) e Dr. Jeffrey Perry (Teoria), e com isso demonstra ser um músico que está preocupado em se atualizar, e se dedicar à carreira acadêmica e à pesquisa.

2.2- Obras Premiadas de Liduino Pitombeira

Em seu trabalho como compositor, teve obras destacadas em vários concursos de composição, começando em 1991 com *O Último Dia de Canudos*, para Orquestra Sinfônica, que obteve o Prêmio do público no Júri popular do V CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO – Salvador, Bahia.

Em seguida, *Água de Mani*, para Coro, que foi finalista do I CONCURSO NACIONAL DE OBRAS CORAIS em Belo Horizonte, Minas Gerais, também

em 1991; *Retrato de uma Cidade*, para Voz e Piano, que obteve o 2.º lugar do I CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO CIDADE DO RIO DE JANEIRO em 1995; a *Suite Guarnieri*, para Orquestra de Cordas com o 1.º lugar do II CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO CAMARGO GUARNIERI em São Paulo, 1998.

Ajubete jepê amô Mbaê que é uma de suas peças mais famosas e tocadas, para Quarteto de Cordas ou Quinteto de Sopros ou Banda Barroca com Primeira audição realizada pelo *Quatuor à Cordes de l'Ecole Nationale de Musique du Département de l'Aveyron* em Toulouse, França, 1993. A versão para Quinteto de Sopros foi gravada pelo *Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim* no CD Summer Music¹⁰, que possui obras de Heitor Villa-Lobos e Julio Medaglia.

Uma de suas últimas obras premiadas é o poema sinfônico *Uma Lenda Indígena Brasileira*, para Orquestra Sinfônica, que obteve o 1.º Prêmio no CONCURSO NACIONAL DE COMPOSIÇÃO SINFONIA 500 ANOS em Recife, fevereiro de 2000. Esta obra foi gravada pela *Orquestra Sinfônica de Recife* e foi tema de sua dissertação de mestrado na Louisiana State University também em 2000.

¹⁰ Com referência CD-152 e selo BIS em 1998.

E para finalizar, *Four Brazilian Songs*, para Quarteto de Madeiras, que foi a única obra brasileira escolhida para o World Days Festival 2000, promovido pela *International Society for Contemporary Music* em Luxemburgo.

É membro da ASCAP (Society for Composers Authors and Publishers), College Music Society, NACUSA (National Association of Composers, USA) e SBMC (Sociedade Brasileira de Música Contemporânea).

Suas obras têm sido executadas pelo *Syntagma, Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, Louisiana Sinfonietta, Louisiana Contemporary Chamber Players, Red Stick Saxophone Quartet e New York University New Music Trio*, além dos conjuntos musicais citados anteriormente.

2.3- A Sonata para Violino e Piano N.º 3.

A *Sonata para violino e piano n.º 3* de Liduino Pitombeira, composta em 1999, está atualmente disponibilizada em arquivo MIDI juntamente com a partitura em versão finale.

Obteve o 2.º lugar no Concurso Nacional FUNARTE de Composição da XIV BIENAL DE MÚSICA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA FUNARTE, no Rio de Janeiro, em outubro de 2001.

Esta *sonata* foi executada no dia 10 de janeiro de 2002 na *Casa do Brasil*, em Santarém, Portugal, pela violinista búlgara Elena Koynova e pelo pianista Ivan Pires.

Em 30 de abril de 2002, o autor deste trabalho, acompanhado pela pianista Valéria Gazire, tocou o segundo movimento da mesma em um *Recital de Mestrado* no auditório da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais.

Devido a *Sonata para violino e piano n.º 3* ser uma música definidamente programática, pois conta a estória de um caboclo do sertão que visita Recife e vê pela primeira vez uma festa de Carnaval, como indicou o compositor em seus comentários na contracapa da partitura¹¹, pretende-se mostrar a ligação da música e seu desenvolvimento, com a estória que ela relata (como e com quais elementos musicais ela consegue narrar a estória).

¹¹ Anexo 1, p. 77-78.

CAPÍTULO 3:

ANÁLISE DA SONATA PARA VIOLINO E PIANO N.º 3

Essa peça chamou a atenção do autor deste trabalho pelo fato de estar relacionada a uma estória, e como essa estória está intimamente ligada à música, possibilita mais facilmente à uma visão retórica do texto musical. Por isso, será feita uma análise musical levando-se em consideração os aspectos formais e retóricos da obra.

3.1- Análise Morfológica

Esta sonata possui três movimentos assim distribuídos: I. Frevo-Baião, II. Quarta-feira e III. Rotina. Em sentido geral, sua estrutura formal é a seguinte: o primeiro movimento está na forma sonata, possuindo dois temas contrastantes (frevo e baião), o segundo movimento é um andamento lento contínuo em uma única sessão e o terceiro movimento é um *rondó*.

3.1.1- Primeiro Movimento: Frevo-Baião

O primeiro movimento desta obra pode ser descrito como uma *sonata-allegro*, ou seja, uma estrutura dialética que põe em conflito duas idéias antagônicas

(tese e antítese) e que no final do movimento, embora uma idéia se sobreponha à outra, as duas se modificam criando uma nova realidade (síntese), que por sua vez tem o potencial de se transformar em uma nova semente de conflito.

Os três primeiros compassos (exemplo 1) têm o caráter de introdução, mas é parte do grupo de temas A, pois será explicitamente repetido na reexposição, assim sendo, será chamado de tema a_1 .

Alguns elementos importantes são estabelecidos, como por exemplo, a tríade aumentada (compasso um, mão direita do piano, último acorde): tricorde 048¹² que será utilizado freqüentemente na obra; o uso de harmonia por quartas, que será chamada daqui por diante de quartal (dois primeiros acordes na mão esquerda do piano no compasso um e também no compasso três, a mão esquerda pode ser organizada em quartas¹³: mi bemol, lá bemol, ré bemol, sol bemol...); e por último, o ritmo mostrado pelo piano no compasso três (semicolcheias na mão direita, e acordes montados por quartas na mão esquerda). Observe o exemplo 1 mostrado em seguida:

¹² Teoria de classes de notas: esta é uma maneira moderna de classificar acordes, pois nem todos os acordes numa música contemporânea são tríades. Essa ferramenta chama-se **PITCH CLASS SET THEORY**, e consiste em associar números de 0 a 11 à escala cromática formando assim uma tabela que se chama **Pitch Class** ou **Classe de Notas**. Por exemplo: uma tríade menor é 037, onde 0 = DÓ, 3 = Mi bemol e 7 = SOL.

¹³ Em termos de classes de notas, pode-se considerar que uma quinta é igual a uma quarta. Ver p. 58.

Piano

f

3

ff

Exemplo 1, primeiro movimento, c. 1-3

mf

Exemplo 2, primeiro movimento, c. 4-5

O tema a_2 vai do compasso quatro ao compasso 14. Nesse trecho, o piano é utilizado quase que exclusivamente como percussão de frevo (Observe os compassos quatro e cinco do piano, mostrados logo acima, no exemplo 2).

A tríade aumentada é utilizada extensivamente (por exemplo, no piano: compasso 10, compasso 13, na mão esquerda e compassos 13 e 14 na mão

direita) e também ocorre, segundo o compositor, uma citação quase literal de um tema de carnaval feita pelo piano a partir do compasso 11 (mão direita) até o compasso 13 (mão esquerda), que é utilizada como um elemento de associação com o frevo. O tema a_2 se encerra com o mesmo elemento de quartas apresentadas no compasso três pelo piano (terceiro compasso do exemplo 1, na mão esquerda). Pode-se dizer metaforicamente, que o tema a_2 é emoldurado por esse elemento de quartas. Observe o trecho seguinte a partir do compasso seis até o compasso 14, mostrados logo abaixo no exemplo 3:

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 6, 7, and 8. The treble clef staff contains a melodic line with eighth notes and rests, while the bass clef staff features a rhythmic accompaniment of eighth notes. The second system covers measures 9 through 14. The treble clef staff continues the melodic line, with dynamics *mf* and *f* indicated. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment, with some chords and rests. The score is written in a standard musical notation style.

Exemplo 3, primeiro movimento, c. 6-14

O tema a_3 vai do compasso 15 ao compasso 23. Agora o elemento quartal é extensivamente explorado tanto pelo piano como pelo violino. O tema a_3 também se encerra com a figura rítmica quartal introduzida pela mão esquerda do piano no compasso três.

O tema a_4 vai do compasso 24 ao compasso 31. Aqui a agitação começa a desaparecer gradualmente. O violino executa uma melodia lírica contra o ritmo pontilhístico do piano. A mão direita alterna tetracordes 0157 e 0257 (quartais). A melodia pode ser vista como uma série de 12 sons incompleta: as notas que faltam são o sol bemol que aparece na mão esquerda do piano, o ré bemol que aparece nas duas mãos e o mi na mão esquerda. O tema a_4 finaliza com utilização de harmonia quartal e com o acorde também utilizado no final da música. Observe nos compassos 24 a 31 a seguir (exemplo 4):

22 *mf*

22 *mf*

25

28 *f*

31 *mf*

31 *mf*

Exemplo 4, primeiro movimento, c. 22-31

Em seguida, o grupo de temas B começa com a apresentação do tema b_1 que vai da anacruse do compasso 32 ao compasso 39. Aqui o andamento se torna mais lento que o anterior e uma melodia lírica de caráter meditativo é introduzida pelo violino, enquanto o piano executa uma base mixolídia (conexão com o modo nordestino¹⁴) do compasso 33 ao compasso 35. Elementos de tons inteiros, que funcionam aproximadamente como uma expansão¹⁵ do tricorde 048 (aumentado), são empregados bem como o próprio tricorde: observe logo abaixo na mão direita do piano, nos segundo e terceiro tempos do compasso 39 :

Exemplo 5, primeiro movimento, c. 39-42

O tema b_2 vai do compasso 40 ao compasso 47. Nesse trecho o modo nordestino é introduzido pelo violino. Vale observar que a figura rítmica utilizada pelo violino é bastante comum no ritmo do baião. Porém o ritmo de

¹⁴ O modo nordestino possui o primeiro tetracorde lídio e o segundo, mixolídio.

¹⁵ Um acorde aumentado pode ser considerado como parte de uma escala de tons inteiros.

baião ainda não é explicitamente mostrado aqui. O piano repete o tema nordestino na mão direita, a partir do compasso 43:

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 43 to 46. The violin part begins at measure 43 with a melodic line marked 'arco' and 'mf'. The piano part starts at measure 43 with a rhythmic accompaniment marked 'p'. The second system covers measures 47 to 49. The violin part at measure 47 is marked 'Rit.' and features a long note. The piano part at measure 47 is marked 'Rit.' and 'f a tempo'. A chord symbol 'E' is placed above the violin staff at measure 47. In measure 49, a sixteenth-note figure in the piano part is circled.

Exemplo 6, primeiro movimento, c. 43-49

Nos compassos 48 a 50 acontece uma variação de b_1 , tocada somente pelo piano, a qual será chamada de b_1' , daqui por diante. A seguir, no exemplo 7, acompanhe os compassos 48 e 49 (importante notar que o compasso 50 será mostrado somente no exemplo 8):

Exemplo 7, primeiro movimento, c. 47-49

E nos compassos 51 a 54, acontece uma variação de b_2 , que será chamada de b_2' , mostrada logo abaixo no exemplo 8:

Exemplo 8, primeiro movimento, c. 50-54

O desenvolvimento começa no compasso 55 e vai até o compasso 111. Os temas A e B são colocados em conflito. No compasso 55 retorna o mesmo andamento do início da música (semínima 172).

No trecho que vai do compasso 55 ao compasso 66, elementos de a_2 estão predominando, como por exemplo, a percussão de frevo no piano. Uma exceção acontece no compasso 62 quando o violino utiliza semicolcheias, da maneira que foram utilizadas pelo piano no último compasso de a_1 e nos dois últimos compassos de a_3 .

No compasso 67 acontecem tercinas na mão direita do piano que lembram o tema b_1 . O trecho que vai do compasso 68 ao compasso 72 acontece uma sobreposição de a_2 no piano com a_3 no violino.

O ritmo pontilhístico de a_4 é desenvolvido pelo piano do compasso 74 ao compasso 79. No compasso 80 aparece o andamento mais lento deste movimento (semínima 60) e esse andamento continua até o compasso 93.

O ritmo do baião aparece explícito somente agora na cadência do violino, nos compassos 94 a 103, mostrados a seguir no exemplo 9:

J $\bullet = 112$

96

100

Rit

Exemplo 9, primeiro movimento, c. 94-103

Aquele andamento de semínima 60 aparece mais uma vez no trecho que vai do compasso 104 até o compasso 111 (ainda dentro desta seção), assim terminando o desenvolvimento e preparando a reexposição com a utilização de um “acelerando escrito”. Observe esse “acelerando” a seguir, no final do exemplo 10, logo a partir do compasso 109:

K $\bullet = 60$

104

f

104

mf

The image shows a musical score for Example 10, first movement, measures 104-111. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system (measures 107-109) features a piano part with triplets and a bass line with sustained notes. The second system (measures 110-111) features a piano part with a triplet and sextuplets, and a bass line with chords. Dynamics include *pp* and *mf*.

Exemplo 10, primeiro movimento, c. 104-111

A reexposição dos grupos de temas A e B da *sonata* começa no compasso 112 e vai até o compasso 152.

Nos compassos 112 a 114, piano e violino colaboram na volta do impulso inicial do frevo (a_1), como mostra o exemplo 11 a seguir:

Exemplo 11, primeiro movimento, c. 112-114

Em seguida, acontece a reexposição de a_2 , que vai do compasso 115 ao compasso 123 (a_2 no piano é sobreposto com a melodia de a_4 no violino).

Na reexposição de a_3 (compassos 124 a 132), piano e violino invertem os papéis, pois o que foi feito pelo violino na exposição, agora é feito pela mão direita do piano com pequenas alterações e na reexposição de a_4 (compassos 133 a 140), os dois instrumentos continuam invertidos.

Nos compassos 141 a 148 acontece a reexposição de b_1 e nos compassos 149 a 152, a reexposição de b_2 .

A coda vai do compasso 153 ao compasso 165 (observe o exemplo 12 a seguir). O tema a_2 é sobreposto novamente com a_4 e a obra conclui com o mesmo impulso enérgico da introdução, desta vez adicionado do acorde que introduz o tema B, como um ponto de interrogação que diz: “será que você foi o vencedor mesmo, tema A?”.

The image displays a musical score for measures 153 to 165. It is written in 4/4 time and consists of two systems of staves. The first system (measures 153-155) features a piano part with a dynamic marking of *pp* and a bass part with a dynamic marking of *mf*. The second system (measures 156-165) features a piano part with dynamic markings of *mf* and *f*, and a bass part with a dynamic marking of *mf*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals.

159

159

161

mp *f*

161

163

ff *f* *ff*

163

ff *f*

Exemplo 12, primeiro movimento, c. 153-165

Agora para se entender melhor o que foi desenvolvido até aqui, observe o quadro abaixo:

QUADRO 1

Resumo da estrutura formal do primeiro movimento

Seção	Grupo	Tema	Compasso
Exposição	A	a ₁	1—3
		a ₂	4—14
		a ₃	15—23
		a ₄	24—31
	B	b ₁	32—39
		b ₂	40—47
		b ₁ '	48—50
		b ₂ '	51—54
Desenvolvimento			55—111
Reexposição	A	a ₁	112—114
		a ₂	115—123
		a ₃	124—132
		a ₄	133—140
	B	b ₁	141—148
		b ₂	149—152
Coda			153—165

3.1.2- Segundo Movimento: Quarta-feira

Este movimento foi estruturado de forma contínua, sem subdivisões e descreve através de uma atmosfera meditativa a idéia de “ressaca” da quarta-feira de cinzas.

Morfologicamente, este movimento também pode ser denominado de unívoco, ou seja, estruturado em uma única seção, embora se possa dividi-lo, para

efeito exclusivamente de análise, em três seções com base no material temático:

QUADRO 2

Resumo da estrutura formal do segundo movimento

Seção	Frase	Compassos	Protagonista
A	a ₁	1—3	Piano
	a ₂	4—8	Violino
	a ₃	9—14	Piano e violino
B	b ₁	15—18	Violino
	b ₂	19—25	O piano cede gradativamente para o violino
C		26—34	Predominância do violino

O piano introduz a primeira frase de três compassos em ré dórico através de duas idéias temáticas:

- 1) Na mão esquerda uma melodia lírica em oitavas, que será definida hipoteticamente como uma característica exterior do piano;
- 2) Na mão direita uma idéia rítmica de colcheia pontuada com semicolcheia (aspecto interior do piano) e semínima, que se expande por variação e adição, ou seja, o material do primeiro compasso sofre uma variação de direção com respeito à figura rítmica final, e esses dois compassos são, por assim dizer, adicionados gerando o terceiro compasso.

Essa figura rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia é, aliás, um material temático importante, que estabelece o conceito de diálogo entre os dois instrumentos. Observa-se que esta figura predomina no piano e quando

aparece no violino, o piano está quase sempre presente em duplicata, com exceção para os compassos 31 (no quarto tempo) e 32 (também no quarto tempo). Pode-se por hipótese definir, que essa idéia rítmica é o arquétipo¹⁶ da personalidade do piano, uma característica quase que intocável e que somente no final se deixa ser apreendida livremente pelo violino.

Logo em seguida à primeira frase apresentada pelo piano, o violino introduz a segunda frase, fazendo uso de repetição onde a mesma idéia é transposta uma terça menor acima, ou seja, em fá dórico. Observe os seis primeiros compassos deste movimento mostrados a seguir:

II. Quarta-feira

¹⁶ Modelo de seres criados ou padrão, protótipo. In: DICIONÁRIO AURÉLIO BÁSICO DA LÍNGUA PORTUGUESA, 1988, p. 60.

The image shows a musical score for Example 13, second movement, measures 1-6. The score is in 3/4 time and features a violin part with rapid eighth-note figures and a piano accompaniment with chords and a triplet of eighth notes.

Exemplo 13, segundo movimento, c. 1-6

Vale salientar que duas outras idéias rítmicas importantes compõem o discurso musical deste movimento:

- 1) As figuras rápidas que predominam no violino e podem representar o conceito de impaciência ou, neste caso, hipoteticamente, o desejo extremo de assimilar o arquétipo rítmico do piano. Pode-se dizer que esta figuração rítmica é o arquétipo do violino, a marca de sua personalidade;
- 2) As quáteras de três colcheias que permeiam o discurso do piano nos momentos finais da peça, simbolizando a idéia de flexibilidade, o que corrobora a teoria, exposta acima, de mútua assimilação de arquétipos, pois que somente na presença destas quáteras o arquétipo pianístico se deixa ser assimilado pelo violino livremente. Observa-se que esta idéia é introduzida pelo violino no compasso 22, ou seja, é o violino que primeiramente convida o piano à flexibilidade.

O tricorde 048 apresentado e desenvolvido no primeiro movimento, volta a aparecer nos compassos 14 a 18 do segundo movimento. Sendo que nos compassos 14 e 15, com as mesmas notas de antes (iguais às do primeiro movimento) e depois, transposto duas vezes nos compassos seguintes. Observe no exemplo 14 mostrado abaixo:

The image displays a musical score for Example 14, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 14 and 15. The upper staff (treble clef) contains a melodic line starting with a piano (*p*) dynamic. The lower staff (bass clef) contains a piano accompaniment. The second system covers measures 16, 17, and 18. The upper staff continues the melodic line, marked with *poco rit.* (poco ritardando). The lower staff continues the piano accompaniment, also marked with *poco rit.* and ending with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Exemplo 14, segundo movimento, c. 14-18

3.1.3- Terceiro Movimento: Rotina

O terceiro movimento desta obra pode ser descrito como um *rondó* e possui a seguinte estrutura: A B A' C A “.

A primeira idéia temática deste movimento é tocada simultaneamente pelos dois instrumentos (violino e piano) nos três primeiros compassos, como que simbolizando a sintonia adquirida pelo diálogo meditativo do segundo movimento.

Essa idéia se constitui na base composicional para toda seção A, a qual se estende até o compasso 26. Ela também será repetida algumas vezes na peça (*ritornelo*), caracterizando assim, a forma *rondó*. Essa idéia musical é a seguinte:

The image shows the first measure of the third movement, marked with a tempo of 90. It consists of three staves: a violin staff (top), a piano staff (middle), and a bass staff (bottom). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The tempo is indicated as 90. The dynamic marking is *mf*. The violin and piano parts play a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the bass part plays a simple accompaniment of quarter notes with accents.

Exemplo 15, terceiro movimento, c. 1

Ainda na primeira seção, uma segunda idéia é introduzida pelo violino a partir da metade do compasso quatro. Esta idéia, de nove notas, é construída a partir de uma escala octatônica artificial (si-dó#-ré-mi-fá-fá#-sol#-lá#), a partir do terceiro tempo do compasso quatro, mostrada no exemplo 16 abaixo:



Exemplo 16, terceiro movimento, c. 3-6

Esse motivo de nove notas também faz parte do tema principal e será trabalhado e modificado durante todo o movimento (principalmente no último *ritornelo* do rondó).

O primeiro episódio do rondó, que será chamado de seção B, acontece do compasso 27 ao compasso 33. Aqui o compositor introduz um tipo de contraste no discurso musical para prender a atenção do ouvinte, tornando esta seção bem mais lenta do que a anterior. O material básico composicional desta seção vem do movimento anterior. Observe que a célula rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia em todo o trecho nos dois instrumentos, bem como as escalas rápidas no violino nos compassos 32 e 33, derivam do texto do segundo movimento.

A primeira repetição do tema principal será chamada de seção A' e acontece do compasso 34 ao compasso 46.

O segundo episódio será chamado de seção C e acontece do compasso 47 ao compasso 54. O material deste episódio se inspira na seção b₁ do primeiro movimento e incorpora também elementos rítmicos do segundo movimento, o que caracteriza a obra como quase cíclica. Este recurso de recorrência a materiais anteriores representa as centelhas na memória do protagonista sertanejo introduzido no primeiro movimento, onde acontecia o conflito entre elementos urbanos e rurais, musicalmente representados pela utilização do frevo e do baião, como nos mostra o compositor em seus comentários na contracapa da partitura¹⁷.

A segunda repetição do tema principal será chamada de seção A'', que é uma expansão das idéias iniciais, e acontece do compasso 55 ao compasso 138. É importante notar que A'' é maior do que o movimento todo até então, pois o compositor aproveitou para desenvolver alguns elementos musicais apresentados.

A seção A'' apresenta o motivo inicial de nove notas modificado de várias formas no violino, como por exemplo: retrogradado no compasso 57, em

¹⁷ ANEXO 1, p. 78.

seguida, a inversão desse retrógrado no compasso 58 e depois transposto duas oitavas acima no compasso 60.

Na letra G de ensaio (compasso 71) acontece um procedimento de fuga (fugato) iniciado pelo violino e seguido de dois em dois compassos pela mão direita do piano e depois, pela mão esquerda (observe no exemplo 17 mostrado a seguir):

The image displays a musical score for measures 69 through 72. It consists of two systems of staves. The first system (measures 69-70) features a violin part (top staff) and a piano part (middle and bottom staves). The violin part begins with a series of eighth notes, followed by a dynamic marking of *f* (forte). A box labeled 'G' is placed above the first measure of the violin part. The piano part provides accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 71-72) continues the fugato procedure. The violin part (top staff) plays a melodic line, while the piano part (middle and bottom staves) provides accompaniment. A dynamic marking of *f* is present in the piano part at the start of measure 72.

Exemplo 17, terceiro movimento, c. 69-76

Quase o mesmo procedimento de fuga se repete na letra L (compasso 117), só que dessa vez inicia-se com a mão direita do piano, seguida pela mão esquerda e depois, pelo violino (observe o exemplo 18 mostrado a seguir):

Exemplo 18, terceiro movimento, c. 117-122

Para um melhor entendimento do que foi desenvolvido até agora, será mostrado a seguir um quadro sinóptico da estrutura formal do terceiro movimento:

QUADRO 3

Resumo da estrutura formal do terceiro movimento

Seção	Compasso
A	1—26
B	27—33
A'	34—46
C	47—54
A''	55—138

3.2- Análise Retórica

A análise retórico-musical é um tipo de análise formal aplicada principalmente a obras que apresentam algum caráter de narrativa, segundo o ponto de vista do analista. Consiste basicamente de duas partes:

- 1) Macro-estrutura: divide o discurso musical em orações ou mesmo sentenças;
- 2) Micro-estrutura¹⁸: divide as sentenças em partes menores de acordo com as figuras de retórica ou elementos associativos.

Neste trabalho será focado a análise retórica da macro-estrutura da música em questão, sendo deixado para uma outra pesquisa os aspectos de sua micro-estrutura.

Na classificação de uma obra musical não se pode esperar evidentemente uma distribuição linear desses elementos (imagine se todas as obras retóricas fossem assim, quão monótonas seriam). A não-linearidade no uso destas estruturas é o que confere a personalidade da obra, ou seja, é o que a difere das demais obras. Muitas vezes pode-se notar a ausência ou ainda a fusão de alguns desses elementos entre si. Por exemplo, a idéia de confirmação pode estar embutida na proposição ou a refutação pode acontecer bem cedo na obra.

¹⁸ Ver BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica*, p. 167-457.

3.2.1- Primeiro Movimento: Frevo-Baião

Do ponto de vista retórico-musical, a disposição (*Dispositio*) da peça neste movimento se dá da seguinte maneira: o *Exordium* vai do compasso um ao compasso três, com a introdução do piano. Nesses três compassos são mostrados elementos musicais, que serão desenvolvidos em todo o movimento.

Em seguida, acontece o *Narratio* do compasso quatro ao compasso 31, iniciando com a entrada do violino. Aqui a idéia principal (grupo de temas A da sonata) expõe sua estória e seus motivos em três partes, mais especificamente, em três pequenos capítulos (os temas a_2 , a_3 e a_4).

A distribuição dos fatos pertinentes ao protagonista (o caboclo nordestino) em três orações se constitui no processo de *Propositio* que também é chamado *Divisio*.

Desta forma, ao mesmo tempo em que a história é narrada, isto é feito em segmentos que organizam onde cada ponto mostrado no *Exordium* é explicado e desenvolvido. Estes pontos são: o tricorde 048 (quinta aumentada), a harmonia quartal e a escala de semicolcheias (muito utilizada no ritmo do frevo). Assim sendo: *Propositio* e *Narratio* acontecem ao mesmo tempo, simultaneamente.

O *Confirmatio* ocorre quando o violino e o piano concordam plenamente com esses pontos e se reforçam. Isto ocorre, por exemplo, no tema a_3 (compasso 15 ao compasso 23), onde os dois instrumentos além de executar o mesmo ritmo, têm seus arquétipos baseados em harmonia quartal.

O *Confutatio* vai do compasso 32 ao compasso 54. O tema B é o elemento antagônico pela própria definição da forma sonata. É interessante notar, porém, que se consideramos o lirismo introduzido pelo tema B como um elemento antagônico, pode-se constatar que o tema A tem uma pequena contaminação desse elemento em a_4 , quando o piano executa um ritmo pontilhístico contra uma melodia lírica no violino. Assim sendo, uma pequena dose de *Confutatio* pode-se ser percebida ainda quando o tema principal narra sua história.

O *Narratio* volta a aparecer do compasso 55 ao compasso 79. O tema A mostra seus pontos novamente de forma mais rica, ou seja, através de ampliação e desenvolvimento.

O *Confutatio* também reaparece a partir do compasso 80, sendo a sua primeira parte até o compasso 93. O tema B refuta novamente. É importante notar que o tema B apresenta uma certa contaminação de harmonia quartal (como o tema A), tanto no piano quanto no violino, mas eis que o acorde que dá início ao tema B o lembra de sua função contestadora e as quartas desaparecem quase que por completo.

A segunda parte do *Confutatio* vai do compasso 94 ao compasso 103. O tema B reforça sua idéia antagônica mostrando o baião amplamente desenvolvido pelo violino.

A partir de agora, ao sentir necessidade de uma colocação mais didática, o autor do presente trabalho define o caboclo nordestino (nossa personagem na estória) como um réu que está sendo julgado em um tribunal, e o grupo de temas A é responsável pela sua defesa, e o grupo de temas B, que é o promotor, por sua incriminação. Os dois temas apresentam argumentos contrários: um a favor do réu e outro contra o mesmo. E o júri é a platéia, o público ouvinte, ou seja, quem está escutando a música. O promotor (tema B) realmente quer vencer a causa e até organiza o ataque em segmentos (como o tema A fez no *Narratio*). Pode-se dizer que estas partes do *Confutatio* são como um *contra-Propositio* (ou seja, um *Propositio* da idéia antagônica).

A terceira parte do *Confutatio* vai do compasso 104 ao compasso 111. Neste trecho, o tema B tenta pela última vez, induzir o júri através de apelo emocional.

No compasso 112, o *Narratio* retorna mais uma vez e vai até o compasso 140. O tema A novamente inicia sua narrativa, desta vez incluindo o próprio *Exordium* e de forma resumida. Metaforicamente pode-se dizer que a defesa procura as causas mais primordiais do problema e as expõe como recurso

final. A narrativa é organizada em termos segmentados, ou seja, ocorre um *Propositio*.

Ocorre outro *Confutatio* do compasso 141 até o compasso 152. O promotor novamente mostra os argumentos de nosso antagonista de forma resumida tentando vencer a causa.

E quase no final do movimento, no *Peroratio*, que acontece do compasso 153 ao compasso 163, é onde aparece uma valorização da linha do baixo (mão esquerda do piano) e também a conclusão da idéia musical. Conclusão: o grupo de temas A (o caboclo nordestino) venceu o julgamento (argumento retórico utilizado). A defesa provou que ele não cometeu nenhum crime. Ou seja, ele não cometeu pecado algum em ter-se entregue à orgia de uma festa de carnaval, porque afinal ele é um trabalhador, um herói, completamente puro.

Mas, entretanto, nos compassos 164 e 165 acontece um novo *Confutatio* para causar uma última dúvida ao nosso ouvinte: será que o nosso herói foi mesmo o vencedor?

Agora para se ter uma visão melhor do que foi trabalhado até aqui, observe o quadro a seguir:

QUADRO 4

Resumo da macro-estrutura retórica do primeiro movimento

Estrutura	Compasso
Exordium	1 – 3
Narratio	4 – 31
Confutatio	32 – 54
Narratio	55 – 79
Confutatio	Parte I: 80 – 93
	Parte II: 94 – 103
	Parte III: 104 – 111
Narratio	112 – 140
Confutatio	141 – 152
Peroratio	153 – 163
(Confutatio)	164 – 165

3.2.2- Segundo Movimento: Quarta-feira

Este movimento possui a sua disposição retórico-musical organizada da seguinte maneira: o *Exordium* acontece nos três primeiros compassos, com a introdução de duas idéias pelo piano. Destas duas idéias, como foi dito antes, uma é um traço íntimo e intocável do piano, a outra é um traço exterior, superficial, e que será imitado logo em seguida pelo violino. Simultaneamente à introdução destas duas idéias, o piano inicia o *Narratio*, ou seja, *Exordium* e *Narratio* acontecem ao mesmo tempo.

Observe que o conceito de *Exordium* é associado com a apresentação dos materiais de construção do movimento, e que a idéia de *Narratio* reflete uma narrativa. Foi verificado que é precisamente esta a função da melodia apresentada pela mão esquerda do piano.

Teoricamente esses elementos da estrutura retórica podem acontecer simultaneamente uma vez que têm funções distintas. Esta não-linearidade no processo narrativo mostra a elegância da análise retórica como ferramenta poderosa de descrição de estruturas composicionais que não seguem um discurso linear¹⁹, mesmo que a textura e a linguagem harmônica, sejam acessíveis e aparentemente simples.

No compasso quatro, o violino corrobora a narrativa do piano, ou seja, este trecho pode ser classificado como o *Propositio*. Tendo estabelecido anteriormente que o ponto central deste movimento é a interação entre violino e piano, no sentido de que o violino tenta assimilar conceitos de natureza arquetípica da personalidade do piano, e que este processo se dá lentamente através de argumentação, qual seria então a idéia de antagonismo, ou o *Confutatio*, que transparece no texto musical?

Nossa hipótese, neste caso, é que o *Confutatio* se constitui das outras duas idéias rítmicas expostas anteriormente (figuração rápida e quiálteras), uma vez que elas se constituem no elemento libertador, ou seja, a partir destas duas idéias, na hipótese utilizada pelo autor, o elemento arquetípico do piano finalmente se liberta e passa a integrar livremente (sem o apoio do próprio piano) a personalidade do violino.

¹⁹ Discurso linear significa que primeiro acontece A, depois B, depois C ou A' etc., ou seja, as estruturas acontecem uma após a outra, linearmente, seguindo uma linha temporal. Em um discurso não-linear pode ocorrer simultaneidade de elementos ou até mesmo inversão de sua ordem.

Desta forma, o *Confutatio* ocorre sempre que estas duas estruturas temáticas aparecem confirmando mais uma vez o formato retórico não-linear deste movimento.

A idéia de *Confirmatio* não está claramente exposta uma vez que a argumentação neste caso visa a liberação de um elemento interno em detrimento de um externo (a narrativa inicial). Desta forma, a narrativa inicial se dilui e o que se confirma, o que se ganha, é de fato a exposição do arquétipo.

Em outras palavras, o piano inicia “falando” algo que, mesmo sendo imitado e corroborado pelo violino, não é o que de fato este procura, uma vez que busca se apropriar do elemento mais íntimo do piano que é a pequena célula rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia. Essa apropriação é, portanto uma confirmação e uma vitória. *Confirmatio* e *Peroratio* são coincidentes.

Para uma melhor compreensão de toda a estrutura, será mostrado um quadro sinóptico deste movimento:

QUADRO 5

Resumo da macro-estrutura retórica do segundo movimento

Estrutura	Compasso
Exordium = Narratio	1 – 3
Propositio	4 – 14
Confutatio	Idéia rítmica
Confirmatio = Peroratio	31 – 32

3.2.3 Terceiro Movimento: Rotina

Interessante notar que *Exordium* e *Narratio* também se confundem nos três primeiros compassos deste movimento (como no movimento anterior). Os dois instrumentos realizam um ritmo bem contagiante, que além de introduzir a idéia principal, ajuda a determinar a natureza da música.

Como no primeiro movimento, o autor a partir de agora passa a contextualizar o que acontece na música, com uma estória que funcionará como argumento para a análise retórica. Na volta para o sertão, o caboclo nordestino encontra as coisas exatamente como deixou. Sua vida agora é regida pelas mesmas obrigações que tinha antes de ir para a cidade grande e tudo volta a ser como sempre foi.

O *Confutatio* acontece do compasso 27 ao compasso 33. Aqui ocorre uma grande mudança de andamento, com a semínima caindo de 90 para 45. Essa passagem contrastante caracteriza o *Confutatio*. Aqui o nosso protagonista passa a ter arroubos de melancolia, saudade do que vivenciou na cidade grande e fica pensando no que aconteceria se lá vivesse.

No compasso 34 acontece um novo *Narratio*. Nesse trecho a “vida” lhe chama à realidade, o caboclo se lembra dos seus afazeres, e isso é lembrado com a repetição do tema principal do *rondó*.

O *Confirmatio* ocorre no trecho que vai do compasso 42 ao compasso 44. Aqui o violino e a mão direita do piano concordam plenamente entre si, pois executam o mesmo ritmo, só que o piano toca abaixo do violino, com uma diferença intervalar de uma sexta.

No trecho que vai do compasso 47 ao compasso 54, acontece um novo *Confutatio*. Mais uma vez o andamento se torna mais lento (não tão lento quanto da outra vez), caracterizando assim, um contraste que ajuda a definir um *Confutatio*. Voltando à estória, as lembranças são boas, mas a melancolia insiste em atormentar.

A partir do compasso 55 ocorre o *Peroratio*, pois acontece mais uma vez a estrutura rítmica do início do movimento (*rondó*), só que agora essa estrutura é deformada pelo emprego de compassos mais complexos e pelo uso de acentos que desequilibram a estrutura original. Desta vez, acontece um grande desenvolvimento das idéias apresentadas no início do movimento. Quanto ao argumento retórico utilizado pelo autor, acontece o seguinte: mais uma vez a “vida” lhe chama, a realidade do dia-a-dia. A rotina finalmente faz com que ele se esqueça de seus devaneios.

Para se ter uma idéia melhor da análise realizada, observe abaixo um quadro sinóptico da estrutura retórica deste movimento:

QUADRO 6

Resumo da macro-estrutura retórica
do terceiro movimento

Estrutura	Compasso
Exordium	1 – 3
Narratio	1 – 26
Confutatio	27 – 33
Narratio	34 – 46
Confirmatio	42 – 44
Confutatio	47 – 54
Peroratio	55 – 138

CAPÍTULO 4: ENTREVISTA COM O COMPOSITOR

Esta entrevista foi realizada com o compositor da peça, após o mesmo ter recebido uma cópia do presente trabalho concluído, para assim tomar conhecimento de como a análise foi desenvolvida.

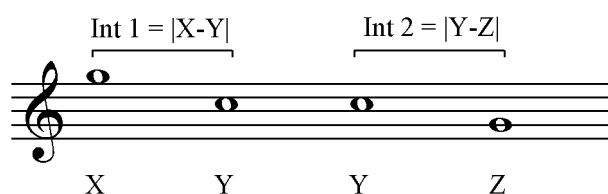
Após um breve período foram marcadas algumas conversas pela internet. Por terem sido questionados pontos que não foram desenvolvidos na análise, estes pontos foram aqui registrados.

4.1- Perguntas sobre o Primeiro Movimento: Frevo-Baião

Sob o seu ponto de vista, é correto classificar as quintas paralelas que ocorrem no compasso três deste movimento, mais precisamente na mão esquerda do piano, como harmonia quartal?

*Veja bem, em termos de classe de notas quintas são iguais a quartas. Considerando que todos os Dós são iguais, então de Dó a Sol, ascendentemente temos uma quinta justa, enquanto que se considerarmos sua inversão, ou seja, de Dó a Sol descendentemente, teremos uma quarta justa. Então, se Dó = Dó e Sol = Sol, quinta = quarta. Veja na figura abaixo que um intervalo entre duas notas é definido como o módulo da diferença entre os dois intervalos. **Considerando-se então o***

princípio de equivalência de oitava podemos afirmar que $X = Z$. Conseqüentemente o Intervalo 1, que é uma quinta justa, é igual ao Intervalo 2, que é uma quarta justa. É interessante salientar também a relação que existe entre a harmonia quartal e a escala pentatônica, somente a título de ilustração. A escala pentatônica natural (Dó – Ré – Mi – Sol – Lá) pode ser disposta em ciclo de quartas da seguinte forma: Mi – Lá – Ré – Sol – Dó, quatro quartas justas consecutivas.



Qual sua intenção ao utilizar trítonos para o violino nos compassos 10 a 12 durante a exposição do tema a_2 ?

*Por ser uma peça programática tentei utilizar elementos associativos extra-musicais. Permita-me fazer uma pequena digressão filosófica antes de tocar o ponto central da sua pergunta. É muito controversa a idéia de que música tem algum sentido extra-musical. De fato, verificamos que há duas grandes correntes na música: de um lado, a dos que defendem a **música pura**, ou seja, sem conexão com elementos alheios a um discurso exclusivamente musical; e de outro, a dos que advogam a **música programática**, isto é, afirmam que a música evoca claras imagens, e transmite mensagens tão bem quanto a arte literária ou a pintura. Eu acredito no meio termo, ou seja, que essas duas tendências*

convivem simultânea e paradoxalmente. Porém eu acredito que mensagens claras só são transmitidas através de recursos associativos. Tem o excelente exemplo, que sempre gosto de citar, do chorinho “André de Sapato Novo”. Nesta obra, o compositor inclui uma citação de uma famosa valsa nupcial em ritmo de choro. Utilizando então um elemento externo à música, uma mensagem clara foi passada: André está de sapato novo porque está se casando. Voltando agora à sua pergunta; quem não conhece o famoso som do carro de bombeiros passando em alta velocidade na frente de nossas casas? Se o carro estiver parado, é um intervalo de quarta justa, mas se o carro passa rapidamente em movimento, esta quarta se dilata, em virtude do conhecido efeito Doppler, e produz um trítono. Sempre associei este som à idéia de barafunda, a uma festa com grande multidão. Evidentemente é uma associação pessoal minha. No primeiro movimento a idéia a ser transmitida é de uma festa de carnaval, então fiz uso do trítono no violino com o intuito de imitar esta sonoridade bem particular. Veja também o simbolismo da dilatação da quarta (harmonia quartal) que se transforma em trítono.

No trecho que vai do compasso 107 ao compasso 111, na preparação para reexposição, acontece novamente os trítonos, só que desta vez o piano também os possui, além de um “acelerando” escrito. A sua intenção seria a mesma de antes?

Sim, mas especificamente, pode-se dizer que o trítono reaparece para introduzir o elemento de festividade, de multidão, e de fato, logo depois desta série de trítonos, temos a reentrada do Frevo.

Você se utilizou do compasso 24 ao compasso 31 deste movimento, na exposição do tema a_4 , de uma melodia de 12 sons incompleta, qual o efeito você desejou produzir?

Voltemos à narrativa: temos um caboclo vindo do sertão, que nunca havia estado na cidade grande, muito menos em uma festa de carnaval, e se viu seduzido por toda aquela festança, mas que de repente, ele se lembra de tudo que deixou para trás. Então esta melodia simboliza o freio racional tentando controlar os impulsos instintivos disparados pelas festividades. Saliento que o dodecafonismo foi sempre associado com o lado esquerdo do cérebro, com o racionalismo exacerbado na busca do controle sonoro. Este tipo de associação (racional-dodecafônico versus intuitivo-modalismo ou tonalismo) pode ser encontrada em outras composições minhas, como por exemplo, “Four Brazilian Songs”, “Xingu” e “Concerto para Piano e Orquestra”.

Na reexposição do tema a_2 , do compasso 115 ao compasso 123, você sobrepõe o tema a_2 no piano, com a melodia de a_4 no violino, qual sua intenção?

Metaforicamente pode-se dizer que a agressividade de a_2 foi atenuada com a racionalidade de a_4 . Em termos de estrutura formal da sonata, na recapitulação se espera um tipo de síntese e é isto que ocorre, elementos são renovados pela influência de outros. Este é um recurso importante na filosofia de forma-sonata do século XX, quando não temos mais o conflito entre tonalidades de outrora. Ou seja, a técnica de contraste entre tese e antítese acaba sendo fundamentalmente temático, o que é para mim, um recurso mais rico e elegante do que o mero conflito entre tonalidades.

Qual a importância você dirige ao acorde introduzido no início do tema B, no quarto tempo do compasso 31?

Este acorde, enquanto personagem, tem uma função importante na trama musical, pois é com ele que eu concluo o primeiro movimento. Penso nesse acorde, simbolicamente, como um ponto de interrogação, um elemento de dúvida associado a uma certa melancolia. Tecnicamente falando, este acorde pode ser desmembrado em um bloco de quartas (Dó – Fá – Si bemol – Mi bemol) acrescido de um Sol bemol. É um acorde ambíguo, pois se eliminarmos o Sol bemol temos uma harmonia quartal; e se eliminarmos o Fá temos um acorde meio-diminuto. Talvez esta ambigüidade sonora gere uma imediata associação com uma ambigüidade extra-musical, e talvez por isso esse acorde é uma pontuação importante na narrativa.

Para finalizar, qual pensamento te levou a fazer a coda com o mesmo impulso da introdução?

As codas são historicamente elementos de reforço textual. Veja por exemplo, no período clássico quando a coda reforçava claramente a estrutura fundamental da obra (Schenkerianamente falando, a Ursatz), ou seja, a tonalidade da mesma, através da insistência do ciclo V – I. Nesta sonata, devemos considerar a coda com dois momentos distintos. Em um primeiro momento, temos o reforço da idéia central do movimento, que é, em última análise, o frevo; e em um segundo momento, a coda, através do uso do acorde citado na pergunta anterior, é uma tentativa de interromper por algum tempo a narrativa com um toque tragicômico, como aquela velha risada maligna no final dos filmes de suspense seguida da frase TO BE CONTINUED...

4.2- Perguntas sobre o Segundo Movimento: Quarta-Feira

Existe algum motivo especial para a repetição insistente da figura de semínima no piano?

Essa semínima que aparece diversas vezes no segundo movimento dá um sabor de ladainha que, neste caso, tem a função de promover uma associação com a monotonia após uma festa de carnaval.

Vemos a utilização de uma figura rítmica de colcheia pontuada e semicolcheia apresentada pelo piano, durante quase todo o movimento, qual a função desta figura rítmica?

Veja que essa figura de colcheia pontuada mais semicolcheia possui a função de criar uma personalidade própria para este gesto melódico, que na verdade é um ponto de contato importante, até mesmo um eco, eu diria, do primeiro movimento, uma vez que as notas utilizadas (Mi – Fá – Lá – Si – Ré) pertencem ao mesmo conjunto de notas do acorde interrogativo que encerra o primeiro movimento. Veja que tanto este acorde, como o gesto melódico da mão direita do piano no início do segundo movimento, pertencem ao conjunto 01368, batizado de 5-29 por Allen Forte. Em outras palavras, simbolicamente, este gesto carrega a mesma dúvida, a mesma interrogação lançada no final do primeiro movimento, e este cruzamento simultâneo de idéias tem logicamente a função de ligar intensamente os dois movimentos. É como se o primeiro movimento ainda nem tivesse acabado, e o segundo movimento já tivesse começado.

Nos três primeiros compassos, vemos uma melodia lírica em oitavas, introduzida pela mão esquerda do piano. Qual foi o seu pensamento ao escrevê-la?

Essa melodia em particular está escrita no modo dórico, ou seja, no modo nordestino menor. Neste caso, a utilização do modo dórico na mão esquerda do piano provoca um efeito de menorização do que aconteceu

antes, ou seja, do que aconteceu no primeiro movimento. Menorização tem tradicionalmente (teoria dos afetos do Barroco, Zarlino na renascença etc.) um sentido de entristecimento e é esta idéia de melancolia que eu quero passar.

No compasso 33, após o acorde final, você utiliza quiálteras de cinco no piano em contraposição ao harmônico do violino. O que você quis transmitir com essa construção?

Essa estrutura possui a idéia de interrogação ou de suspense, que na verdade tem uma função de conectar o segundo movimento com o terceiro movimento. Talvez uma espécie de coda, não no sentido clássico, mas no sentido de apêndice.

4.3- Perguntas sobre o Terceiro Movimento: Rotina

No que você se baseou para fazer a construção da idéia musical do primeiro compasso, que aparece repetidas vezes no movimento lhe dando assim a característica de *rondó*?

Eu me baseei em uma idéia essencialmente rítmica, que teve sua origem no samba.

No compasso 27 ao compasso 33, você faz uma mudança de andamento muito grande e inesperada, qual sua idéia ao fazer esta mudança?

Eu diria que, de certa forma, eu queria fazer uma associação com aquela melancolia introduzida no primeiro movimento. Veja que o primeiro movimento também é construído com o uso destas alternâncias de andamento.

Você faz uma nova alteração repentina de andamento, do compasso 47 ao compasso 54, porém de menor amplitude, e que possui uma certa relação com o tema b_1 do primeiro movimento. Qual seu propósito ao realizar essa alteração?

Pela mesma razão exposta na pergunta anterior, porém, como você mesmo citou, elementos do primeiro movimento aqui aparecem explicitamente. Em termos narrativos, isto pode ser associado com uma forma de pretérito do pretérito, ou seja, a lembrança de uma lembrança ocorrida no passado.

O ritmo de colcheia pontuado com semicolcheia que aparece nas seções B e C do rondó lembra um pouco o segundo movimento, existe alguma relação entre eles?

Muito bem notado este aspecto. Sinceramente, não foi intencional, mas vejo agora, que isto é mais um argumento a favor da estrutura cíclica da peça.

4.4- Perguntas Gerais

Você utiliza o tricíorde 048 (tríade aumentada) repetidas vezes no decorrer da peça. Qual o motivo da utilização em larga escala deste acorde?

Tenho predileção especial por esta sonoridade. Você vai encontrá-la em quase todas as minhas peças, ou seja, já se tornou um elemento de estilo.

Você se utilizou de quais procedimentos composicionais ao escrever sua Sonata?

Primeiramente devemos definir o que são procedimentos composicionais. Se você se refere a uma técnica específica associada à alguma linha ou escola composicional, devo dizer que você encontrará pistas de várias delas (pelo menos das que ainda trabalham com a escala cromática). Veja bem, o compositor do período denominado "tonal" falava a voz de um estilo. No século XX, a voz era a da experimentação. O século XX foi um grande laboratório, uma constante busca. A definição de compor do século XX é mais associada com o "criar algo novo" do que com o "expressar a própria voz". Eu acredito que vivemos uma era de fusão, onde todos os valores do passado são utilizados na busca de uma expressão pessoal. Felizmente, hoje em dia não é mais "imoral" no meio acadêmico escrever um acorde perfeito maior. Tríades convivem pacificamente com "clusters", microtons e ruídos. Evidentemente ainda

proliferam os compositores que não amadureceram o "artesanato" de expressar idéias, ou que pularam etapas, e se agarram num código "abstrato" e incomunicável tentando enganar a si mesmos...esses passam; uma obra de arte deve ter uma feição própria identificável e ao mesmo tempo ser um elo com o ambiente, pois não se compõe no vácuo, não se vive no vácuo. Na minha técnica utilizo como ferramentas o planejamento, a improvisação e o "retrabalho" desta improvisação. Muitas vezes o plano deve ser ajustado para satisfazer uma nova idéia que surge ou equilibrar proporções, e via de regra é um trabalho onde se usa mais a borracha do que o lápis. Resumindo a resposta, o procedimento composicional desta obra pode ser denominado como "fusão de objetos".

Por ser você um compositor da atualidade tendo a oportunidade de mostrar suas idéias em relação a análise feita por mim a respeito de sua *Sonata para Violino e Piano n.º 3*, pensei que haveria muitos pontos discordantes entre nossas idéias. Mas pelo contrário sempre se demonstrou muito aberto às minhas idéias, por vezes até as complementando. O que o fez agir desta maneira?

Acredito que as forças composicionais, que produzem uma obra de arte, habitam regiões do cérebro distintas das forças que analisam esta mesma obra (e também distintas das que a interpretam, no caso das artes temporais, como a música e a dança). O tempo na mente do compositor é completamente diferente do tempo na mente do analista. Às vezes, passo horas trabalhando em um trecho que vai ser executado em questão de

segundos, ou seja, a noção de tempo muda dependendo do ponto de vista. Estou falando isto, porque acredito que o modelo proposto numa análise não precisa ser obrigatoriamente corroborado pelas intenções do compositor. Em outras palavras, você acha numa análise fatos e coisas que o compositor jamais imaginou, porque eles fluíram através de um outro processo. Uma análise é satisfatória, na medida em que esse modelo proposto funcione, ou seja, consiga responder a um grande número de perguntas de forma coerente. É uma questão de argumentos, e os seus me pareceram muito persuasivos, coerentes e condizentes com a narrativa representada pela peça, que também é em si mesma um modelo.

Queria aproveitar aqui para agradecer o seu empenho em analisar minha sonata. Esta análise não só produziu frutos positivos, no sentido de tornar minha obra mais conhecida no meio acadêmico, mas também me revelou importantes fatos do meu estilo, auxiliando-me conseqüentemente nos meus futuros processos composicionais. Obrigado.

CAPÍTULO 5: CONCLUSÃO

Ao pensarmos na técnica composicional utilizada na *Sonata para Violino e Piano n.º 3* de Liduino Pitombeira, verificamos que não há um procedimento rigorosamente específico sobre como essa obra foi composta. Para entender os procedimentos artesanais dessa *sonata*, ou de qualquer obra "pós-moderna" e "neo-romântica", deve-se abordá-la do ponto de vista da fusão. Esta fusão ocorre seqüencialmente e simultaneamente, de forma programática e abstrata, modal, tonal, atonal ou microtonalmente. Segundo o próprio compositor no capítulo quatro deste trabalho²⁰, fusão é a utilização de todos os valores do passado (suas técnicas de composição), a fim de se criar uma expressão pessoal.

A *sonata* analisada realmente foi estruturada com uma base retórico-musical muito sólida, pois o compositor convence, comove e agrada o ouvinte e o intérprete da mesma (utilizando as três maneiras da persuasão), com uma argumentação precisa, e provando a veracidade de sua estória, mais precisamente, do programa utilizado para narrar sua música.

Ficamos muito surpresos no decorrer da elaboração deste presente trabalho, pois nem imaginávamos o quão importante a retórica poderia ser para se

²⁰ Ver p. 67.

compreender uma peça musical, e nem que uma matéria voltada para as palavras pudesse ter tanto a ver com a música, com o discurso musical.

Por ter sido nossa primeira experiência com análise retórica, pois no nosso percurso pela universidade não tivemos a oportunidade de entrar em contato com a matéria retórica, visto que não faz parte do currículo de música, às vezes sendo explorada somente por estudantes de letras, ficamos surpresos como uma matéria teoricamente voltada para oratória poderia contribuir tanto para a construção musical. É uma linguagem “nova” de suma importância para se compreender os aspectos não-musicais da obra.

Ao nos aprofundarmos no campo da retórica, fomos nos tornando cada vez mais simpáticos à essa forma de expressão. Pudemos vislumbrar a real importância da mesma no mundo musical. Importância essa que pode ser observada em todos os envolvidos no processo musical: seja ajudando o compositor a desenvolver seus pensamentos e idéias com maior clareza e coerência, para que possa transmiti-las em sua obra; ou auxiliando o intérprete na compreensão das idéias do compositor, para que possa transmitir corretamente, ou pelo menos aproximadamente, a intenção da música ao executá-la; ou seja tornando a obra inteligível ao ouvinte. Tendo o compositor sido claro em suas idéias, o intérprete compreenderá melhor as mesmas, e terá uma chance muito maior de provocar no ouvinte o efeito almejado pelo compositor.

Através da análise retórica, pode-se verificar como a música foi construída além do “material”. Observa-se a idéia de reproduzir pensamentos interiores, ou um texto na música de acordo com sua essência, portanto:

...é mais que necessário, é essencial, que, além da análise que hoje se ensina, comecemos novamente a ter um entendimento analítico segundo a retórica. Pois, só pela análise das figuras e o que representam afetivamente é que poderemos nos aproximar da intenção emocional do compositor. (PERSONE, 1991).

Por ter se tornado um trabalho extenso e minucioso, não tivemos a oportunidade de explorar a micro-estrutura retórica da obra em questão, mais especificamente, as suas figuras musicais.

Fica aqui nossa contribuição em relação à retórica musical e à essa *sonata*, e assim, deixamos em aberto para aqueles que quiserem se aventurar no campo da retórica e relacioná-la com a música.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução: Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. 329p. Versão francesa de: Jean Voilquin e Jean Capelle. Original grego.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rethorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. 471p. Original alemão.
- BENNETT, Roy. *Forma e Estrutura na Música*. 3. ed. Tradução de Luiz Carlos Csêko. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 79p.
- BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press, 1991. 237p.
- BUTLER, Gregory. Fugue and Rhetoric. *Journal of Music Theory*, New Haven, v. 21, n. 1, p. 49-109, Spring, 1977.
- CAMPOS, Augusto de. *Música de Invenção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998. 274p.
- CANDÉ, R. *História Universal da Música*. 2. ed. 2v. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Original francês.
- COOK, Nicholas. *A guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1994. 376p.
- CIVRA, Ferruccio. *Musica Poetica: Introduzione alla retorica musicale*. Torino: UTET Libreria, 1991. 215p.
- COHEN, Jean et al. *Pesquisas de Retórica*. Tradução de Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975. 232p. Original francês.
- DUBOIS, J. et al. *Retórica Geral*. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Duílio Colombini e Elenir de Barros. São Paulo: Cultrix, 1974. 277p. Original francês.
- ECO, Umberto. *Como se Faz uma Tese*. Tradução de Gilson Cesar Cardoso de Souza. 15. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000. 170p. Original italiano.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *DICIONÁRIO AURÉLIO BÁSICO DA LÍNGUA PORTUGUESA*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. 687p.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *Violino e Retórica*. Ouro Preto: Instituto de Artes e Cultura da UFOP, 1994. f. 60-69. Monografia Final, Especialização em Cultura e Arte Barroca.

GIL, Antônio Carlos. *Como Elaborar Projetos de Pesquisa*. 3. ed. São Paulo: Atlas, 1996. 159p.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993. 206p. Original inglês.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Tradução de Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. 272p. Original alemão.

_____. *O Diálogo Musical*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

HARRISON, Daniel. Rhetoric and Fugue: an Analytical Application. *Music Theory Spectrum*, Bloomington, v. 12, n. 1, p. 1-42, 1990.

HOYT, Peter. Review of M. E. Bonds: Wordless Rhetoric, *Journal of Music Theory*, v. 38, p. 123-143, Spring, 1994.

ISAACS, Alan e MARTIN, Elizabeth (Org.). *Dicionário de Música ZAHAR*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985. p.250.

KELLER, Hermann. *Phrasing and Articulation: A Contribution to a Rhetoric of Music*. New York: Norton, 1973. 117p. Original alemão.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Coleção OPUS-86. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331p. Original inglês.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1981. 256p.

KOSTKA, Stefan. *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1990. 337p.

LENNEBERG, Hans. Johann Matheson on Affect and Rhetoric in Music. *Journal of Music Theory*, v. 2, n. 1, p. 47-84, Apr., 1958.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: Norton, 1989. 308p.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4. ed ampl. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

MASSIN, Jean. *História da Música Ocidental*. Tradução de Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. 1255p. Original francês.

NOGUEIRA, Caio Benevolo Sierra. *Vieira e Bach: A ubiqüidade do púlpito*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1998. 189f. Dissertação de Mestrado em Ciência da Literatura.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981. 200p.

PAHLEN, Kurt. *Nova História Universal da Música*. Tradução de Masa Nomura. São Paulo: Melhoramentos, 1991. 542p. Original alemão.

PERELMAN, Chaïm. *Retóricas*. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERSONE, Pedro. Sobre "A Teoria das Paixões da Alma" e o Discurso Musical nos Séculos XVII e XVIII. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo, v. 4, p. 23-39, abr., 1991.

PLEBE, Armando, et EMANUELE, Pietro. *Manual de Retórica*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

PITOMBEIRA, Liduino. *Música e Retórica*. Fortaleza: Escola de Música da UECE, 1987. 13f. Notas de aula.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1998. 253p. Original francês.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: Norton, 1980. 344p.

RUHNKE, Martin. *Joachim Burmeister*. Ein Beitrag zur Musiklehre um 1600. Kassel: Bärenreiter, 1955. 181p.

SADIE, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 20v. Londres: Macmillan, 1980.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: EDUSP, 1996. 272p. Original alemão.

_____. *Structural Functions of Harmony*. New York: Norton, 1969.

TRINGALI, Dante. *Introdução à Retórica: a retórica como crítica literária*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. 247p.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: uma outra história das músicas*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, Editora Schwarcz, 2001.

VICKERS, Brian. Figures of Rhetoric/Figures of Music? *Rhetorica*, v. 2, n. 1, p. 1-44, 1984.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 9. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1993. 275p.

_____. *Tratado de Armonía*. 3 v. 4. ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979. 538p.

ANEXO 1- COMENTÁRIOS DO COMPOSITOR NA CONTRACAPA DA PARTITURA

Liduíno Pitombeira

Sonata para Violino e Piano N.º 3.

Opus 36

Duration (Duração): 12:30

This three movement Sonata portrays a common rural man from the Northeastern part of Brazil. He is experiencing the life of a big city for the first time through his participation in a carnival, which takes place in an urban environment. The first movement depicts the conflict between his rural background and the urban way of life. In music these two ideas are present in the two dances, the *frevo* (urban dance) and the *baião* (rural dance). These two dances act as the two themes of a sonata-allegro, which is the structural form of this movement. In the traditional Brazilian carnival on Wednesday, the day after the holiday, the mood is boredom and sadness. This is exactly how the rural man feels and this is portrayed in the second movement. In the last movement, energy returns and the rural man departs for the place where his common everyday life resumes. This is portrayed through a returning theme, which is a rondo.

Esta sonata em três movimentos descreve um episódio na vida de um homem do interior do Nordeste do Brasil que, pela primeira vez em sua vida, entra em contato com o ambiente de uma cidade grande. Tal experiência se dá através de uma Festa de Carnaval. O primeiro movimento, estruturado na forma sonata, põe em conflitos elementos urbanos (frevo) e elementos rurais (baião). O segundo movimento representa a melancolia do pós-festa que ocorre na quarta-feira de cinzas. No terceiro movimento, a energia de sua vida rotineira no campo retoma o curso normal. Esta idéia de rotina e repetição é representada pelo uso de um rondó.

ANEXO 2- CATÁLOGO DE COMPOSIÇÕES

LIDUINO PITOMBEIRA

Atualizado em 01/01/2003

1988		
Opus 001a	Fantasia sobre a Muie Rendêra	4:57
	Conjunto de Flautas Doce e Cravo	
Opus 001b	Fantasia sobre a Muie Rendêra	4:57
	Sexteto de Flautas Transversais e Cravo	

1990		
Opus 002	Perfeição	2:57
	Soprano, Flauta Transversal, Violoncelo e Piano	

1991		
Opus 003	Suite Syntagmática	3:00
	Trio de Flautas Doce	
Opus 004	Variações sobre o Juazeiro	5:19
	Flauta Doce, Flauta Transversa, Cravo e Percussão	
Opus 005	O Ultimo Dia de Canudos	4:20
	Orquestra Sinfônica	
Opus 006	Sete Variações sobre o Cravo e a Rosa	4:30
	Piano	
Opus 007	Agua de Mani	3:14
	Coro	

1992		
Opus 009	Sonata para violino e piano n.º 1	11:30
	Violino e Piano	
Opus 10a	Ajubete Jepê Amô Mbaê	5:59
	Flautas Doce, Cravo e Violoncelo	
Opus 10b	Ajubete Jepê Amô Mbaê	5:00
	Quarteto de Cordas	
Opus 10c	Ajubete Jepê Amô Mbaê	4:52
	Quinteto de Madeiras	
Opus 011	Suite Russana	4:28
	Piano	
Opus 012	Ybyrapytanga	12:00
	Orquestra Sinfônica	
1993		
Opus 013	Sonata para clarineta e piano	22:51
	Clarineta e Piano	
1994		
Opus 014	Sonata para flauta e piano n.º 1	5:00
	Flauta Transversal e Piano	
Opus 015	Sonata para flauta doce e cravo	8:30
	Flauta Doce e Cravo	
Opus 016	Cinco invenções a duas vozes	3:62
	Cravo	

Sonata para violino e piano n.º 2

Opus 017	Violino e Piano	15:30
<hr/>		
1995		
<hr/>		
Opus 018	Styx	4:20
	Soprano, Tenor, Flauta Doce, Flauta Transversal, Violoncelo e Piano	
Opus 019	Fagocitose	14:05
	Fagote e Piano	
Opus 020	Miniatura do Boi	2:20
	Coro	
Opus 021	Peripécias do Guajara	4:30
	Conjunto de Flautas Transversais, Violão e Contrabaixo	
Opus 022	Retrato de uma Cidade	3:48
	Voz e Piano	
<hr/>		
1996		
<hr/>		
Opus 023	A porta de Saturno	8:41
	Flauta transversal, Oboé, Vibrafone, Violoncelo e Piano	
Opus 024	Maya	9:03
	Orquestra Sinfónica	
Opus 025	Alea Jacta Est	8:03
	Orquestra Sinfônica	
Opus 026	Sonatina	8:16
	Duas Clarinetas e Piano	

Opus 027	Sonata para flauta e piano n. ° 2	14:40
	Flauta transversal e Piano	
<hr/> 1998 <hr/>		
Opus 028	Canto da Chuva	3:49
	Coro	
Opus 029	La Vision	3:00
	Coro	
Opus 030	Suíte Guarnieri	16:00
	Orquestra de Cordas	
Opus 031	Four Brazilian Songs	10:15
	Quinteto de Madeiras	
<hr/> 1999 <hr/>		
Opus32a	New England Impressions	10:15
	Oboé, Corne Inglês, Clarineta e Fagote	
Opus 32b	New England Impressions	10:15
	Oboé, Clarineta, Trompa e Fagote	
Opus 032c	New England Impressions	10:15
	Quarteto de Saxofones	
Opus 33a	Xingu	10:21
	Clarineta e Quarteto de Cordas	
Opus 33b	Xingu	10:21
	Saxofone e Quarteto de Cordas	
Opus 034	The Magic Square	4:20
	Clarineta e Piano	

Opus 035	Fantasia sobre o Caninde de Luiz Gonzaga	4:00
	Quarteto de flautas, Cravo, Viola-da-gamba, Violão e Percussão	
Opus 036	Sonata para violino e piano n.º 3	12:30
	Violino e Piano	
Opus 037	Bachtok	5:26
	Orquestra de Cordas	
Opus 038	Pau-Brasil	9:10
	Quarteto de Saxofones	
Opus 039	Ritual	1:06
	Fita Magnética	
Opus 040	Uma Lenda Indígena Brasileira	20:00
	Orquestra Sinfônica	
Opus 041	Birds	2:17
	Fita Magnética	
<hr/>		
2000		
<hr/>		
Opus 042	Petits Esclaves	3:30
	Coro Feminino	
Opus 043	Tango	5:15
	Octeto de Violoncelos	
Opus 044	Three Miniatures for Oboe and Strings	8:15
	Oboé e Quarteto de Cordas	
Opus 045	Urban Birds	13:00
	Saxofone, Violoncelo e Piano	

Opus 046	Frozen Fountains	5:07
	Fita Magnética	
Opus 47a	Japan	7:10
	Clarineta e Tuba barítono	
Opus 47b	Japan	7:10
	Clarineta, Fagote e Piano	
Opus 048	Canudos	6:15
	Fita Magnética	
Opus 049	Time dilation	1:02
	Fita Magnética	
Opus 050	Dioscuri	12:00
	Orquestra Sinfônica	
Opus 051	Sinfonia n. ° 1	16:00
	Orquestra Sinfônica	
Opus 052	Paracelso	9:00
	Flauta d'Amore e Quarteto de Cordas (ou Orquestra de Cordas)	
Opus 053	Concerto para Violoncelo e Orquestra	11:40
	Violoncelo e Orquestra	
<hr/> 2001 <hr/>		
Opus 054	There is no Empty Space	7:45
	Corne Inglês/Oboé e Percussão	
Opus 055	Seresta N. ° 1	7:30
	Violoncelo e Piano	

Opus 056	The Four Elements	7:00
	Órgão	
Opus 057	Sinfonia N. ° 2	15:00
	Banda Sinfônica	
Opus 058	Iracema	45:00
	Ópera em um ato	
Opus 59a	Seresta N. ° 2	5:15
	Saxofone solo	
Opus 59b	Seresta N. ° 2	5:15
	Flauta solo	
Opus 060	Seresta N. ° 3	6:15
	Viola e Piano	
Opus 061	Seresta N. ° 4	4:31
	Trompete e Piano	
Opus 062	Seresta N. ° 5	6:20
	Flauta, Saxofone, Trombone, Piano, e Baixo Elétrico	
Opus 063	Seresta N. ° 6	5:00
	Fagote, Fita Magnética e Dançarino	

2002

Opus 064	Seresta N. ° 7	8:15
	Orquestra Sinfônica	
Opus 065	Suite para Clarineta	6:20
	Clarineta solo	

Opus 66a	Greek Suíte	8:00
	Dueto de Saxofones	
Opus 66b	Greek Suíte	8:00
	Dueto de Violoncelos	
Opus 067	Noite Morta	5:30
	Coro Misto e Percussão	
Opus 068	As Aventuras do Visconde de Sabugosa	8:00
	Piano a quatro mãos	
Opus 069	A Cidade Encantada	5:50
	Percussão solo	
Opus 70a	The Hollow Earth	5:10
	Flauta Contralto, Clarineta-tenor em Fá e Harpa	
Opus 70b	The Hollow Earth	5:10
	Flauta, Viola, e Harpa	
Opus 071	Sounds and Silences	7:40
	Octeto de Trombones	
Opus 072	The Answered Question	7:00
	Octeto de Cordas	

2003

Opus 073	“That time of year thou mayst in me behold...”	10:25
	Orquestra de Câmara	
Opus 074	Concerto para Piano e Orquestra	20:40
	Piano e Orquestra	

ANEXO 3 - PARTITURA DA SONATA

Sonata for violin and piano No.3

I. Frevo - Baião

Liduíno Pitombeira

Violin

Piano

$\bullet = 172$

ff

mf

3

6

© 1999 by Liduíno Pitombeira
All rights reserved

9

mf

f

12

f *pizz*

f

15

A *arco*

f

f

2

18

18

22

22

25

25

28

f

31

mf

p

sim.

35

mp

39 *pizz* **D** *f*

39 *f* *cresc.* *f*

43 *arco* *mf* *f* *At the head*

43 *p*

47 **E** *Rit.*

47 *Rit.* *f* *a tempo* *6*

50 *ord*
f

54 *Rit.* *f* *mf*

58 *rit.*

61 (8va)-----

61

64

64

67

G

67

mf

f

69 *f* *mf*

72 *f* *ff* *pizz* *mf* *ff* *p*

75

78

arco

f *ff* *mf*

1 $\text{♩} = 60$

78

mf *f*

81

Left hand pizz.

81

mf

84

seco

Slowly

84

p

89 *a tempo*

93 $\text{♩} = 112$

96

100

100

Rit

104

K $\text{♩} = 60$

f

104

mf

107

107

pp

110

110

*mf*³

112

L ♩ = 172

f *ff*

112

f *ff*

115

mf *f*

115

mf *f*

118 *f*

118 *mf*

121 *mf* M

121 *f*

125

125

129 *At the heel*
cresc. *ff*

133 *N* *pizz*
mf *f* *mf*

137 *arco*

140 $\text{♩} = 90$

143

147

150

molto rall...

150

molto rall...

153

P ♩ = 172

pp

153

f

mf

156

mf

f

156

mf

159

Musical score for measures 159-160. The system consists of three staves: a top staff with a whole rest, a middle staff with a melodic line starting on a half note G4 and moving through a series of eighth and sixteenth notes, and a bass staff with a rhythmic accompaniment of eighth notes. A slur covers the melodic line in the middle staff.

161

Musical score for measures 161-162. The system consists of three staves. The top staff begins with a whole rest, followed by a melodic line starting on a half note G4. The middle staff has a melodic line starting on a half note G4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mp* and *f*. A slur covers the melodic line in the middle staff.

163

Musical score for measures 163-164. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line starting on a half note G4. The middle staff has a melodic line starting on a half note G4. The bass staff has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *f*, and *ff*. A slur covers the melodic line in the middle staff.

II. Quarta-feira

Musical score for "II. Quarta-feira" in 4/4 time, marked with a tempo of quarter note = 54. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a rhythmic accompaniment. The score is divided into three systems, each starting with a measure number (1, 5, 8). The first system (measures 1-4) features a melodic line starting with a half note, followed by quarter notes, and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 5-8) continues the melodic line with eighth notes and quarter notes, and the piano accompaniment with a similar rhythmic pattern. The third system (measures 8-11) includes a section marked "sul ponticello" in the piano part, with dynamics ranging from *pp* to *mp*. The score concludes with a final cadence in the piano part.

11 *mf* *ord.* *mf* *mf*

Ped.

14 *p* *p*

V

18 *poco rit.* *a tempo* *mp* *poco rit.* *a tempo* *mf*

V

21

mf *f*

p *mf* *f*

24

p *mf* *f* *p*

27

p *p*

30 *mf* *cresc.* 6

30 *cresc.* 3 3 3 3

32 *molto rall..* *a tempo* *f* *p*

32 *molto rall..* *f* *a tempo* *molto rall..* 3 3 3 5 5

III. Rotina

1 $\text{♩} = 90$

The musical score is written for three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The piece begins with a tempo marking of quarter note = 90. The first system (measures 1-2) features a treble staff with a rhythmic pattern of eighth notes and chords, marked *mf* and *sim.* The bass staff has a similar rhythmic pattern, also marked *mf* and *sim.* The lower bass staff contains a simple harmonic accompaniment. The second system (measures 3-4) continues the rhythmic patterns, with the treble staff ending in a melodic flourish marked *f*. The third system (measures 5-6) shows the treble staff with a melodic line and the bass staff with a more complex rhythmic pattern. The lower bass staff continues its accompaniment.

7 *mf*

7 *f*

9 *f*

9 *mf* *sim.*

11 A

11 *mf*

ff *mf*

13 *pizz*
ff *f* *arco*

13 *f* *sim.*

15 *mf*

17

Detailed description: This is a musical score for a string instrument, likely a violin or viola, spanning measures 13 to 17. The score is written in a single system with a grand staff (treble and bass clefs).
- Measure 13: The upper staff begins with a whole note rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a half note B4. The lower staff has a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *ff* and *f*. Performance instructions include *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco).
- Measure 14: The upper staff continues with a half note C5, a quarter note D5, and a half note E5. The lower staff continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *f*.
- Measure 15: The upper staff has a half note F5, a quarter note G5, and a half note A5. The lower staff continues with rhythmic patterns. Dynamics include *mf*.
- Measure 16: The upper staff has a half note B5, a quarter note C6, and a half note D6. The lower staff continues with rhythmic patterns. Dynamics include *mf*.
- Measure 17: The upper staff has a half note E6, a quarter note F6, and a half note G6. The lower staff continues with rhythmic patterns. Dynamics include *mf*.
The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

19 *ff* *mf* ³ ⁶ ⁶

21 **B** *f* *mf* *pizz*

23 *arco* *ff* *mp*

25 *pp*

25 *p*

And.

28 *mp*

28 *mp*

30 *mp*

30 *mp*

32

Rit.

32

Rit.

□ ♩ = 90

34

mf

f

36

f

36

38 *mf*

38 *f*

sim.

40 *f*

40 *mf*

sim.

42

42

sim.

3

44

pizz
ff

44

f *arco* *mp*

E ♩ = 60

46

f *pp* *p*

Red.

49

49

sim.

52

52

55 F ♩ = 90

pizz
ff

55

mf

f

58

arco
f

58

f

61

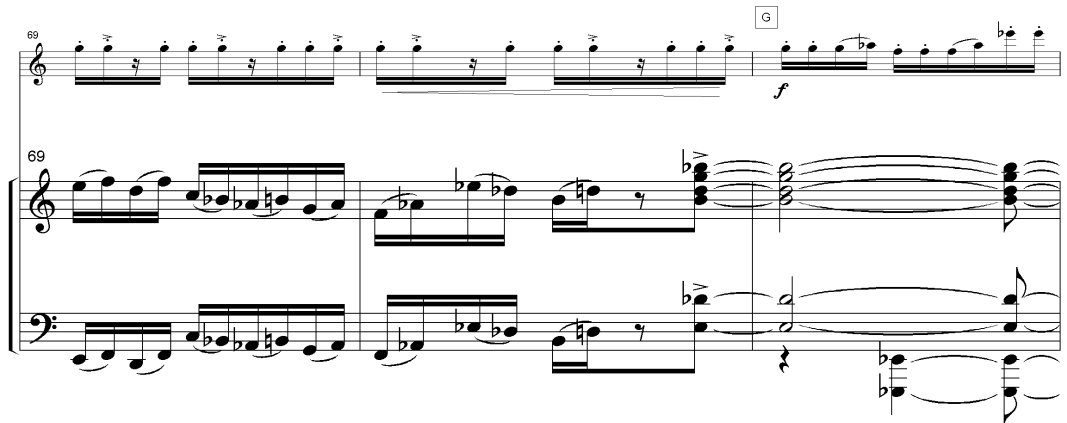
Musical score for measures 61-62. The top staff features a melodic line with a crescendo hairpin. The middle and bottom staves show piano accompaniment with various articulations and dynamics.

63

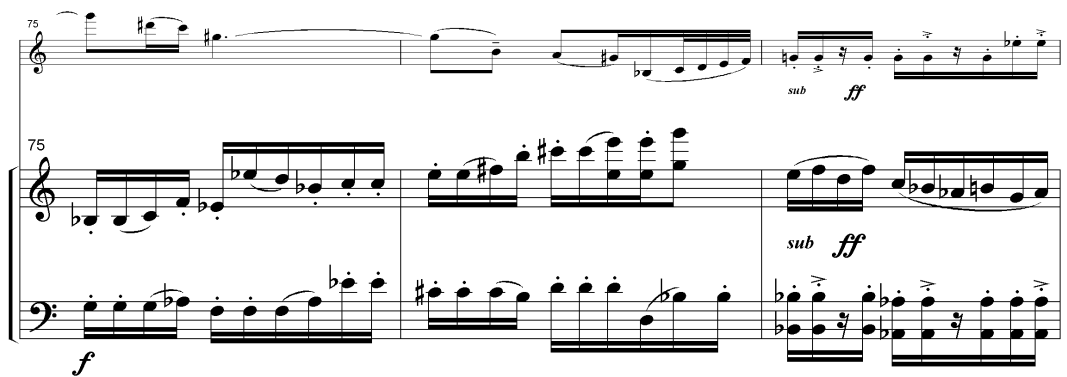
Musical score for measures 63-65. Measure 63 includes a triplet in the middle staff. Dynamic markings *mf* and *sim.* are present. The bottom staff has a *mf* marking.

66

Musical score for measures 66-68. The middle staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a steady accompaniment.

69 

72 

75 

78 *f* *ff*

78 *f* *cresc.* *ff*

81 *f*

81 *mf* *f*

subpp *mf*

Sub-

84 *mf* *cresc.*

84 *cresc.*

8th-

87 *sim.* *f* *sub mf*

87 *sim.* *f* *sub mf*

87 *sim.* *f* *sub mf*

90 *sim.* *f*

90 *sim.* *f*

93 *mf*

93 *sim.*

Detailed description: This page contains three systems of musical notation. The first system (measures 87-89) features a vocal line with dynamics *sim.*, *f*, and *sub mf*; a piano line with *sim.*, *f*, and *sub mf*; and a bass line with *sim.*. A dashed line under the bass line indicates an 8th measure. The second system (measures 90-92) has a vocal line with *sim.* and *f*; a piano line with *sim.* and *f*; and a bass line with *sim.*. The third system (measures 93) shows a vocal line with *mf* and a piano line with *sim.*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

96 Musical score for measures 96-102. The score is in 9/16 time and features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voice. A dynamic marking of *f* is present. A box with a 'J' and a note symbol is above measure 97. Measure 102 includes a treble clef change.

105

108

mf

sub p cresc.

8vb

111

cresc.

(8vb)

114

(Sp.)

117

L

ff

ff *mf* *cresc.*

mf *cresc.*

121

f *cresc.*

124

124

ff

sim. sub mf

ff

sub mf

127

127

ff

mf

ff

ff

mf

ff

sim.

130

130

f

M

130

sim.

f

Musical score for piano, measures 132-137. The score is written for a grand piano with a treble and bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The score is divided into systems. The first system (measures 132-133) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 134-135) continues the melodic and accompanimental lines. The third system (measures 136-137) concludes the passage with a final cadence. Dynamics include *sim.*, *sub mf*, and *fff*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in measure 133.