Daniel Inamorato dos Santos Louro

Análise interpretativa da *Sonata Breve* de Oscar Lorenzo Fernandez: um estudo comparativo de gravações

Trabalho apresentado ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior, para a Conclusão do Curso de Bacharelado em Instrumento com Habilitação em Piano.

CMU-ECA-USP

São Paulo, 2010

Dedico esta pesquisa a todos os

artistas criativos e apaixonados que,

com sua sensibilidade,

transformam o mundo e desobstruem barreiras.

AGRADECIMENTOS

Sou grato a inúmeras pessoas pelos 6 anos que estive na Universidade de São Paulo, não considerando que algumas poucas palavras sobre cada uma delas sejam equivalentes ao tanto que aprendi e fui ajudado por elas.

Faço saber que em meu coração há espaço para inúmeros amigos e professores dos quais lembrarei para o resto da minha vida, que me ajudaram a evoluir e aos quais desejo uma vida digna e feliz, e que contem comigo para tudo.

Agradeço a Filipe Fonseca pela ajuda com a editoração da partitura, disponibilidade e amizade.

Faço um especial agradecimento a Mário Videira, pela disposição e competência ao me orientar neste trabalho, além de um amigo sincero.

A Marisa Lacorte, por aceitar ser membro da banca julgadora, e que também merece especial atenção pela paixão com a qual faz arte, pela competência e a agradeço pelos inumeráveis ensinamentos que me doou em todos estes anos de piano e vida.

Aos cinco membros da minha família, que sempre me apóiam e ajudam no que for necessário, aos quais amo incondicionalmente.

Sendo a principal responsável pela minha atual situação musical e humana, Luciana Sayuri, que me encorajou e soube me mostrar o quanto necessito ser músico, que sempre se prestou a qualquer ajuda, sem resguardo de momentos, com o coração completamente aberto, e com competência inigualável para lidar com o ser humano e para ensinar e fazer música.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo realizar um estudo a respeito de práticas interpretativas por meio da análise comparativa de três gravações da “Sonata Breve” de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948). Considerando o uso de gravações como altamente importante para a construção de novas abordagens musicais, faremos uso das mesmas para dimensionar quais caminhos podem ser trilhados com tais recursos para ampliar as possibilidades dos intérpretes.

Avessos à reprodução em massa de performances pré-estabelecidas, valemo-nos da ideia de não haver performance correta, mas sim performance convincente (Barolsky: 2007) e levamos em conta que todo tipo de gravação e interpretação, enquanto portadora de teor artístico, musical e histórico, é, ao mesmo tempo, passível de discussão e estimulante para decisões futuras.

A pesquisa está dividida em três partes principais: primeiramente, uma abordagem de questões que relacionam os intérpretes e os teóricos, com base nas argumentações de Daniel Barolsky, que busca igualar a importância intelectual destes; em seguida, faremos um estudo comparativo de três gravações profissionais da “Sonata Breve” de Oscar Lorenzo Fernandez. Por fim, concluímos o trabalho com sugestões analítico-interpretativas para a obra em questão.

Palavras-chave

Práticas Interpretativas; Oscar Lorenzo Fernandez; Sonata Breve; Gravações.

Sumário

Lista de Figuras p.6

Lista de Tabelas p.8

Lista de exemplos musicais p.9

Capítulo 1

A Interpretação dos Teóricos e a Teoria dos Intérpretes p.11

Diferenças de Abordagem p.14

Capítulo 2

Estudo Comparativo de três gravações do primeiro movimento da Sonata Breve, para piano, de Oscar Lorenzo Fernandez: Introdução p.16

Tempos de Execução de Cada Intérprete p.17

Primeiro Movimento da Sonata p.18

Primeira Seção – Compassos 1 – 14 p.19

Segunda Seção – Compassos 15 – 22 p.23

Terceira Seção – Compassos 23 – 30 p.25

Quarta Seção – Compassos 31 – 42 p.32

Quinta Seção – Compassos 43-58 p.35

Sexta Seção – Compassos 59-94 p.38

Sétima Seção – Compasso 95 p.48

Capítulo 3

Considerações Finais: Sugestões Interpretativas p.51

Bibliografia p.64

Anexos (partitura da obra editada e CD com exemplos musicais)

Lista de Figuras

Figura 1 – Sonata Breve, I movimento, compassos 1-14 p.20
Figura 2 – Sonata Breve, I movimento, compassos 2-4 p .21
Figura 3- Sonata Breve, I movimento, compassos 4 e 5 p.22
Figura 4 – Sonata Breve, I movimento, compassos 6 – 8 p.22
Figura 5 – Sonata Breve, I movimento, compassos 15-22 p.24
Figura 6 – Sonata Breve, I movimento, compassos 19-22 p.25
Figura 7 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23-30 p.26
Figura 8 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23-30 p.27
Figura 9 - Sonata Breve, I movimento, compassos 23 e 24 p.28
Figura 10 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23 e 24 p.28
Figura 11 – Sonata Breve, I movimento, compasso 26 p.29
Figura 12 – Sonata Breve, I movimento, compassos 26 e 27 p.29
Figura 13 – Sonata Breve, I movimento, compassos 28 e 29 p.30
Figura 14 – Sonata Breve, I movimento, compasso 30 p.31
Figura 15 – Sonata Breve, I movimento, compassos 30 e 31 p.32
Figura 16 – Sonata Breve, I movimento, compassos 31-42 p.33
Figura 17 – Sonata Breve, I movimento, compassos 43-58 p.36
Figura 18 – Sonata Breve, I movimento, compassos 43 e 44 p.37
Figura 19 – Sonata Breve, I movimento, compassos 53 e 54 p.37
Figura 20 – Sonata Breve, I movimento, compassos 56 e 57 p.38
Figura 21 – Sonata Breve, I movimento, compassos 57-61 p.40
Figura 22 – Sonata Breve, I movimento, compassos do 59-62 p.42
Figura 23 – Sonata Breve, I movimento, cmpassos 66 e 67 p.43
Figura 24 – Sonata Breve, I movimento, compassos 27; 71 e 72 p.44
Figura 25 – Sonata Breve, I movimento, compasso 72 p.44
Figura 26 – Sonata Breve, I movimento, compassos 71-79 p.45
Figura 27 – Sonata Breve, I movimento, compassos 78-91 p.46
Figura 28 – Sonata Breve, I movimento, compassos 83 e 84 p.47
Figura 29 – Sonata Breve, I movimento, compassos 28 e 29; 92-94 p.47
Figura 30 – Sonata Breve, I movimento, compasso 95 p.48
Figura 31 – Sonata Breve, I movimento, compasso 95 p.49
Figura 32 – Sonata Breve, I movimento, compassos 1-3 p.54

Figura 33 – Sonata Breve, I movimento, compassos 4-6 p.54
Figura 34 – Sonata Breve, I movimento, compassos 7-9 p.55
Figura 35 – Sonata Breve, I movimento, compassos 10-18 p.55
Figura 36 – Sonata Breve, I movimento, compassos 19-22 p.56
Figura 37 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23-25 p.56
Figura 38 – Sonata Breve, I movimento, compassos 26-28 p.57
Figura 39 – Sonata Breve, I movimento, compassos 29-31 p.57
Figura 40 – Sonata Breve, I movimento, compassos 32-37 p.58
Figura 41 – Sonata Breve, I movimento, compassos 38-41 p.58
Figura 42 – Sonata Breve, I movimento, compassos 42-46 p.59
Figura 43 – Sonata Breve, I movimento, compassos 47-51 p.59
Figura 44 – Sonata Breve, I movimento, compassos 52-58 p.60
Figura 45 – Sonata Breve, I movimento, compassos 59-62 p.60
Figura 46 – Sonata Breve, I movimento, compassos 70-74 p.61
Figura 47 – Sonata Breve, I movimento, compassos 78-80 p.61
Figura 48 – Sonata Breve, I movimento, compassos 91-94 p.62
Figura 49 – Sonata Breve, I movimento, compasso 95 p.62

Lista de Tabelas

Tabela 1 – Tempos de Execução de cada Intérprete p.17

Tabela 2 - Divisão do Primeiro Movimento em Sete Seções p.18

Tabela 3 – Resumo da Abordagem da Primeira Seção p.23

Tabela 4 – Resumo da Abordagem da Segunda Seção p.25

Tabela 5 – Resumo da divisão dos tempos de cada compasso p.27

Tabela 6 – Comparação da Quantidade de Dinâmicas Entre Duas Seções p.39

Lista de Exemplos Musicais

exemplo 1 – intérpretes 1 e 2 - compassos de 1-4 p. 21
exemplo 2 – interpretes 1 e 2 – compassos 4 e 5 p. 22
exemplo 3 – intérpretes 2 e 1 – compassos 6-9 p. 22
exemplo 4 – intérpretes 1 e 2 – compassos de 1-14 p. 23
exemplo 5 – Intérprete 2 - compassos 15 -16 p. 23
exemplo 6 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 19 e 20 p. 24
exemplo 7 - intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 15 -22 p. 25
exemplo 8 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 23 e 24 p. 27
exemplo 9 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 26-29 p. 29
exemplo 10 -intérpretes 1 e 3 - passagem do compasso 29 para o 30 p. 31
exemplo 11 – intérpretes 1 e 2 – compasso 30 p. 32
exemplo 12 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 23-30 p. 32
exemplo 13 – intérprete 1 – compassos 31-42 p. 34
exemplo 14 – intérprete 2 – compassos 31-42 p. 34
exemplo 15 – intérprete 3 – compassos 31-42 p. 34
exemplo 16 – intérprete 1 – compassos 43-58 p. 36
exemplo 17 – intérprete 2 – compassos 43-58 p. 37
exemplo 18 – intérpretes 1 e 2 – compassos 56-57 p. 38
exemplo 19 – intérprete 1 - compassos 57-61 p. 40
exemplo 20 - intérprete 2 -compassos 57-61 p. 41
exemplo 21 – intérprete 3 - compassos 57-61 p. 41
exemplo 22 – intérprete 2 – compassos 59-72 p. 41
exemplo 23 – intérprete 3 – compassos 59-72 p. 41
exemplo 24 – intérprete 1 – compassos 59-72 p. 41
exemplo 25 – intérprete 2 – compasso 66 e 67 p. 43
exemplo 26 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 71 e 72 p. 44
exemplo 27 – intérprete 3, compassos 71 – 79 p. 45
exemplo 28 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 78 – 91 p. 45
exemplo 29 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 83 e 84 p. 47
exemplo 30 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 92-94 p. 47
exemplo 31 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 59-94 p. 47

exemplo 32 – intérpretes 1, 2 e 3 – Compasso 95 p. 48
exemplo 33 – intérprete 1 – movimento inteiro p. 50
exemplo 34 – intérprete 2 – movimento inteiro p. 50
exemplo 35 – intérprete 3 – movimento inteiro p. 50

Capítulo 1

A Interpretação dos Teóricos e a Teoria dos Intérpretes

Nossa argumentação aqui parte da característica de haver, no meio erudito musical mundial, uma divisão muito clara entre analistas e intérpretes musicais. Com a existência de inúmeros analistas não executantes, bem como intérpretes sem formação teórica, a relação destas categorias de estudo musical não se caracteriza por interação e igualdade de forças ideológicas e históricas.

O ponto de vista que defendemos é multifacetado, e considera que a interação entre ambas as categorias é altamente necessária para um melhor desenvolvimento das expressões musicais, e que ambos os tipos de abordagem da música podem contribuir tanto para um pensar-teórico, quanto para um pensar-performático.

Em contrapartida, não ignoramos a possibilidade e a existência de um fazer musical desprovido de embasamento teórico, bem como de análises musicais desvinculadas de resultados sonoros ou performáticos, fazendo com que, apesar de complementares, não sejam indispensáveis.

Como fundamentação teórica, utilizaremos o artigo de Daniel G. Barolsky, e sua teoria do intérprete como analista. Com efeito, notamos a presença marcante, ainda nos dias de hoje, de uma certa visão retrógrada das academias e escolas que consideram, mesmo que nas entrelinhas, que a execução musical seria algo subserviente às questões analíticas, sem pensar o oposto como possível, com a performance iluminando o caminho dos teóricos.

> “A forte presença criativa em certas interpretações de referência, sugere que os intérpretes têm algo a dizer sobre a música que eles tocam, e que eles frequentemente iluminam momentos que as nossas ambições analíticas convencionais falham em considerar. De fato, como Joel Lester argumentou, os intérpretes podem nos ajudar a reconsiderar os diversos elementos musicais que governam nossas abordagens analíticas em primeiro lugar”. (Barolsky, 2007, p. 1)

O autor argumenta, citando Joel Lester, que atualmente os intérpretes são tidos como uma espécie de instrumento dos analistas, e que suas decisões são tidas como possíveis pela existência de teses que as embasem, sendo que, se considerarmos as decisões interpretativas também como analíticas, veremos que a performance em si já possui

teorias e análises, e inclusive, poderíamos demonstrar o quanto da história da análise provém do que os intérpretes consagraram, com suas visões particulares de algumas obras:

> "Se as peças são vistas como compostas de possibilidades interpretativas aceitáveis, aparentemente inumeráveis, o foco da análise poderia ser deslocado da tentativa de encontrar "a" estrutura de uma peça, em favor da definição de múltiplas estratégias para se interpretar as peças. Os intérpretes poderiam entrar no diálogo analítico *enquanto intérpretes* - enquanto artística e intelectualmente iguais, e não, como inferiores intelectuais, que precisariam aprender com os teóricos". (Barolsky, 2007, p. 14)

A ideia de não haver apenas *uma única* interpretação possível de uma obra de arte (Barolsky, 2007, p. 14), é válida tanto para os intérpretes quanto para os teóricos. Diferentes gravações de uma obra, assim como diferentes análises estruturais, podem ser vistas como complementares, e o objetivo, neste caso, deixaria de ser tentar alcançar uma verdade superior, com uma teoria mais correta, ou com uma performance mais acertada, e passaria a ser a variedade de visões possíveis sobre um mesmo material musical.

É difícil imaginar que uma partitura legada por um compositor será, em todo tempo e em toda parte, pensada e executada tal como foi gerada. A obra extrapola a existência do compositor. Vivemos em um mundo em constante trânsito, no qual o próprio material humano é reciclado periodicamente, e no qual as próprias ideias legadas à posteridade serão, inevitavelmente, relidas e reinterpretadas.

A vontade utópica de que, por séculos, um material artístico seja interpretado da mesma maneira estaria refletida em uma concepção puramente estática da música, o que não condiz com as características que a arte tem como representativa das realidades de diferentes épocas. Isto não significa que não damos valor a interpretações historicamente informadas, que envolvem tanto uma profunda pesquisa histórica, quanto a reconstrução de instrumentos e pesquisas técnicas sobre o manejo dos mesmos. Porém, esta prática de reaver o antigo não pode ser fator restritivo para a criação do novo. Embora pensar o passado tenha importância indiscutível, não podemos deixar também de pensar o presente no qual estamos inseridos.

Barolsky fala também sobre a negligência sobre o material fonográfico, sempre havendo uma análise teórica para justificar as questões interpretativas, e não o oposto, partindo da interpretação para a análise:

> “Se nós tentarmos ouvir as gravações sem nos confinarmos a uma leitura pré-existente da partitura, ou talvez, sem absolutamente olhar para a partitura, nós poderíamos nos surpreender com alguns dos desafios analíticos lançados pelos intérpretes. Nós não precisamos aprovar interpretações tão radicais como as de Rachmaninoff, Cortot ou Pletinev. Mas ao ouvir o que estes intérpretes enfatizam e obscurecem, e como eles dialogam com outras interpretações e composições, nós permitiremos que eles nos façam novas questões, e ouviremos novas respostas”. (Barolsky, 2007, p. 3 e 42)

Este diálogo de referências também necessita ser mais discutido em música erudita, sem que as conclusões sobre uma interpretação musical partam sempre da grafia, do quanto se seguiu corretamente ou erroneamente o escrito pelo compositor, e normalmente ignorando as conversas possíveis entre interpretações. Isto de deve ao fato de que, para que um ouvinte seja capaz de identificar diálogos entre quem executa uma obra e outras execuções pré-existentes, é necessário que este possua alto teor de conhecimento sobre o material abordado, sendo necessária uma escuta intelectualizada.

Justamente pela visão e obrigatoriedade de execução correta, de análise correta, assuntos que geram contrariedade acabam sempre sendo focados de maneira dogmática. Neste aspecto, questões artísticas fundamentais como a ironia, o humor e a criatividade, são exiladas do fazer musical. A partir dessas reflexões preliminares, podemos nos perguntar: o quanto um intérprete deve, ou não, trabalhar apenas com as questões que o compositor propôs? Qual o nível de interferência possível, permitida, aceitável, negociável ou necessária, de um intérprete sobre uma obra alheia? É necessária que a intenção do compositor ao criar uma obra seja mantida pelo intérprete ao utilizá-la? A interferência de terceiros em uma ideia, não pode ser vista como positiva? A construção de uma obra de arte é finita?

É sabido que as normas acadêmicas atuais exigem obrigatoriamente a produção de textos escritos, sob a forma de monografias, dissertações e teses, as quais certamente não representam por completo a multiplicidade de significados que a arte musical contempla, uma vez que esta não possui a limitação da linguagem verbal. Porém, em se tratando de arte, se é aceita uma tese escrita, porque não ser aceito um CD? Esta

é uma questão muito debatida, mas que ainda não surtiu grande efeito no que se aceita e realiza no meio acadêmico erudito.

Barolsky aborda também o fato de que a “norma” de como interpretar uma obra surge da sobreposição de muitas interpretações, que se instalaram como consagradas por diferentes motivos, formando-se “regras” de execução, que também direcionam a escuta dos analistas, e consequentemente as analises por estes realizadas, sendo que as convenções que permeiam as interpretações musicais, inconscientemente representam as normas que moldam também as análises (Barolsky, 2007). Ele acentua a natureza artificial das convenções, que nós normalmente aceitamos como sinônimo da partitura, deixando claro que as interpretações podem modificar a percepção musical dos analistas, ao ponto de conduzi-los a novas abordagens estruturais e analíticas do material musical (Barolsky, 2007).

Assim, concluímos que a partir da disseminação do registro das interpretações por meio de gravações fonográficas a partir do início do século, modifica-se consideravelmente a atividade tanto dos analistas quanto intérpretes. Como estes possuem acesso praticamente irrestrito a gravações que foram feitas durante todo o século XX e XXI, esse material pode e deve ser usado para a modificação de padrões, muitas vezes demasiado confortáveis, porém retrógrados.

Diferenças de Abordagem

O trabalho de Daniel Barolsky é embasado na análise de gravações de uma obra canônica (a saber, o último movimento da Sonata op. 35 de F. Chopin), que possui centenas de gravações e que é discutida há décadas. Ele teve a oportunidade de ouvir mais de 100 gravações da obra, incluindo pianistas desconhecidos e famosos, músicos cuja carreira começou no século XIX até os que estão vivos atualmente, de várias nacionalidades, provenientes de várias escolas pedagógicas, incluindo gravações de estúdio e de concerto.

Destas, fez a escolha de três, que comparou para iluminar questões que a grafia musical não tem condições de explicitar, o que torna o trabalho dos analistas, sem o uso do conhecimento interpretativo das obras, possivelmente menos rico e detalhado. Tal como Barolsky, atribuímos uma grande importância à interpretação e à execução das obras de arte musicais, trabalhando diretamente com as gravações selecionadas para o nosso estudo comparativo.

Enfatizamos que as maiores diferenças entre o trabalho de Barolsky e a presente pesquisa estão no fato de que, no que tange às obras brasileiras, não existe ainda quantidade elevada de gravações e de discussões interpretativas, o que torna mais desafiadora e necessária a discussão sobre esse material. Barolsky parte de uma obra canônica de Chopin, ao passo que aqui partiremos de uma obra do século XX e que foi gravada poucas vezes, a saber, a “Sonata Breve” (composta em 1947), de Oscar Lorenzo Fernandez.

Capítulo 2

Estudo Comparativo de três gravações do primeiro movimento da Sonata Breve, para piano, de Oscar Lorenzo Fernandez

Introdução

Das três gravações que analisaremos a seguir, duas são procedentes de estúdio de gravação (daqui em diante designadas como **intérprete 1** e **intérprete 2**), e uma foi feita em concerto ao vivo (a qual será designada como **intérprete 3**). Deve-se levar isto em conta ao escutá-las e julgá-las, em virtude das peculiaridades inerentes a cada uma delas (inclusive a possibilidade de edição das gravações feitas em estúdio).

Tentaremos manter as discussões comparativas mais focadas nas duas gravações que foram feitas em estúdio, sendo a terceira importante para complementar ideias, e estimular hipóteses. Assim, não abordaremos os três intérpretes em todas as análises.

Colocaremos em um mesmo exemplo musical mais de um dos intérpretes tocando, para a imediata comparação das ideias musicais do trecho selecionado. Caso haja a necessidade de ouvir uma das gravações em sua íntegra, estas estarão disponíveis nas últimas faixas do trabalho.[1]

A numeração que daremos aos intérpretes (**1, 2, 3**) serve apenas para auxiliar o leitor na comparação da informação escrita com a auditiva, não procurando fazer juízos de valor acerca das gravações utilizadas. Permitimo-nos também, não divulgar o nome dos intérpretes, para que não haja julgamento quanto à importância social e histórica de cada pianista, porém ressaltando que todas as gravações são de profissionais de carreira reconhecida.

[1] Ainda das faixas do CD anexo, sempre que necessário acompanhar uma informação com o áudio, estará indicado o número do exemplo auditivo – [número do exemplo auditivo – intérprete(s) que o executa(m) – número do(s) compasso(s)].

Também em se tratando de juízo de valor, apenas citaremos eventuais erros de execução, e apenas os abordaremos mais a fundo se for de valia para a abordagem da obra.

Já com isto esclarecido, manifestamos que mesmo levando em conta o tipo de gravação, não é foco do presente trabalho a abordagem dos aspectos interpretativos sob a ênfase do estar no palco ou no estúdio, mas sim, discutir as escolhas de cada pianista ao interpretar a sonata, comparando tais escolhas interpretativas à partitura de Lorenzo Fernandez.

Tentaremos seguir a “cronologia” da sonata, trabalhando as informações em seções, numerando-as por compassos. Neste trabalho iremos nos ater mais especialmente ao primeiro movimento, a fim de que possamos obter uma análise mais detalhada e aprofundada das três gravações em questão. Permitir-nos-emos, eventualmente, detalhar mais uma seção que outra, pois no que se refere principalmente às diferenças entre as gravações, algumas seções podem ser mais controversas, necessitando que discorramos mais sobre a mesma.

Tempos de Execução de Cada Intérprete

	1º. Movimento	2º. Movimento	3º. Movimento	Total
Intérprete 1	**5’53’’**	**2’24’’**	**1’54’’**	**9’31’’**
Intérprete 2	**5’34’’**	**2’48’’**	**1’53’’**	**9’35’’**
Intérprete 3	**4’57’’**	**2’30’’**	**1’46’’**	**8’33’’**

Tabela 1 – Tempos de Execução de cada Intérprete

Robert Philip em seu livro *Early Recordings and Musical Style*, faz profundo uso da duração das gravações que analisa, tanto para demonstrar as diferenças entre intérpretes ao decidir os andamentos das obras, como para demonstrar que um único intérprete, gravando uma mesma música com anos de diferença entre as gravações, varia radicalmente os tempos em que toca (Philip, 1992).

Com base nas afirmações de Philip e com base em gravações historicamente consagradas pela crítica e pela comunidade musical, concluímos que os tempos colocados nas partituras possuem importância histórica e interpretativa inquestionável, embora não sejam soberanos aos tempos decididos pelos intérpretes que concretizam as obras em seus respectivos instrumentos.

Philip também relata que dezenas de músicos consagrados dos séculos XIX e XX se mostraram favoráveis a uma abordagem mais flexível e ambígua do tempo musical, mais condizente com sua essência artisticamente humana (Philip, 1992).

Não queremos aqui transmitir a idéia de menosprezo pelos tempos sugeridos por um compositor para uma obra musical. Pelo contrário disso, acreditamos que é deste tempo que parte a leitura da obra. Porém é o pensar musical do intérprete que define a diretriz que a música toma na performance, de modo que hierarquizar os diferentes tipos de fazer musical é diminuir o quanto cada artista/pensante pode contribuir para que as obras sejam cada vez mais completas.

Primeiro Movimento da Sonata

Faremos uma divisão do Primeiro Movimento em sete Seções, para facilitar a abordagem do texto e das gravações. Esta divisão não foi feita sob aspecto analítico formal, mas simplesmente levando em conta as mudanças mais bruscas de andamento e textura.

Primeira Seção – Compassos 1 – 14
Segunda Seção – Compassos 15 – 22
Terceira Seção – Compassos 23 – 30
Quarta Seção – Compassos 31- 42
Quinta Seção – Compassos 43 – 58
Sexta Seção – Compassos 59 – 94
Sétima Seção – Compasso 95: *Andante (un poco ad libitum); morendo*

Tabela 2 - Divisão do Primeiro Movimento em Sete Seções

Primeira Seção – *Compassos 1 – 14*

Sugestão do compositor para o tempo de início da música em $\frac{6}{8}$:

Partitura - ♩. = 66

Tempo do início da música de cada intérprete[2]:

Gravação 1 – ♩. = ±49

Gravação 2 - ♩. = ±66

Gravação 3 - ♩. = ±52

A sugestão de Lorenzo Fernandez, tendo como fórmula de compasso o $\frac{6}{8}$, que o tempo seja pensado para semínima pontuada, traz consigo uma idéia de movimentação e direcionalidade, pois com menos pulsos, a base rítmica do intérprete fica mais espaçada, obrigando-o a direcionar suas frases ao trabalhar com este pulso mais distribuído.

A outra hipótese, alheia ao que Fernandez sugere, seria pensar este início com o pulso para colcheias, estando, portanto, com seis pulsações por compasso ao invés de duas. Esta opção pode resultar em um excesso de pulsações por compasso, o que pode tornar o raciocínio global das frases mais lento e fragmentado.

Na figura a seguir, referente ao início da obra, frisamos o andamento inicial, bem como uma peculiaridade comum a todo este primeiro movimento da Sonata, a saber, a constante troca das fórmulas de compasso:

[2] Utilizamos "±", ao dispormos o tempo no qual cada intérprete escolhe começar a obra, pois existem algumas variações de tempo, recorrentes tanto das indicações colocadas pelo compositor, quanto, em alguns casos, por escolhas interpretativas de alguns dos pianistas, que alteram os momentos de mudança de tempo.

Sonata Breve

I

OSCAR LORENZO FERNANDEZ

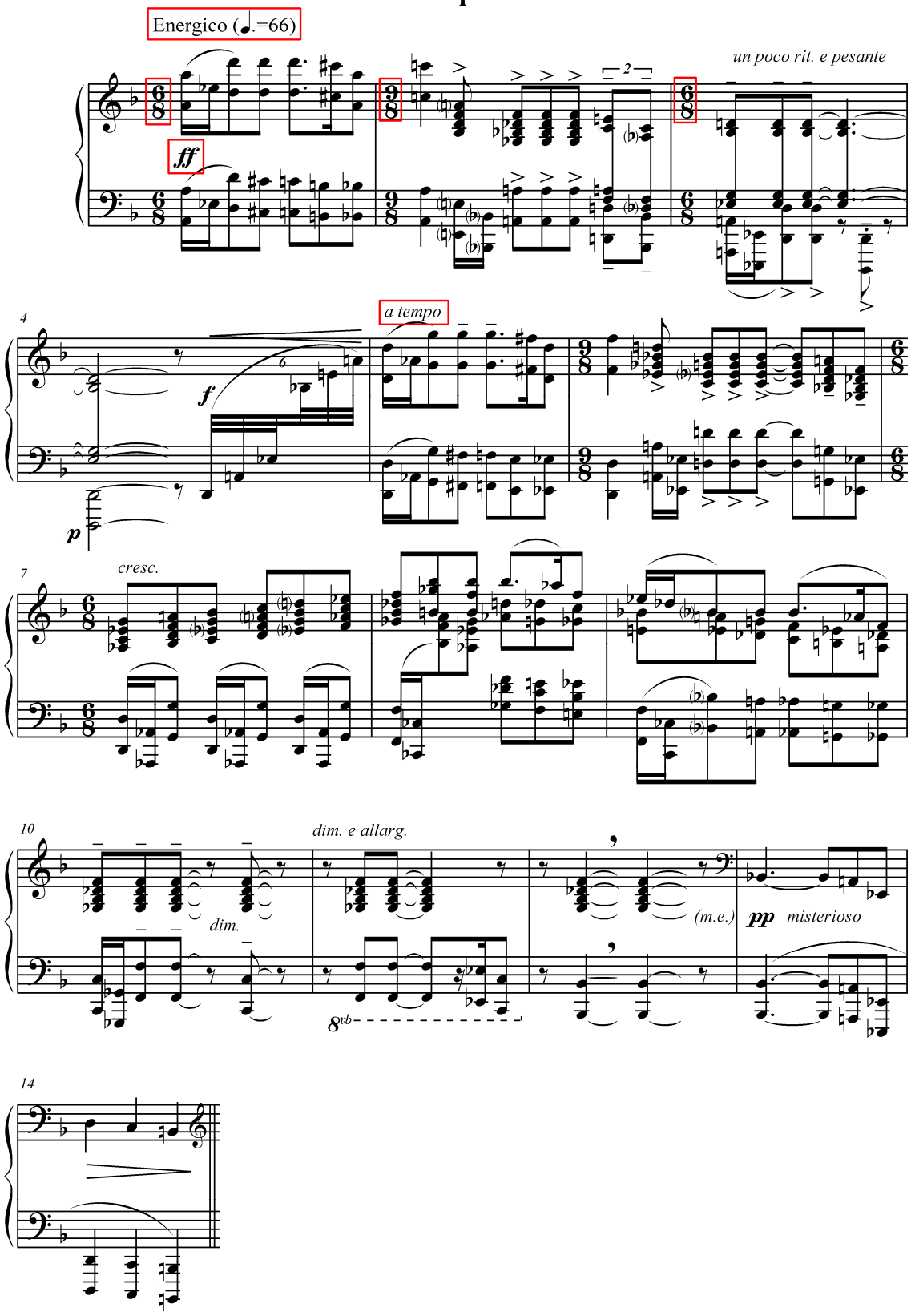

Figura 1 – Sonata Breve, I movimento, compassos 1-14

Recomendamos a escuta do **exemplo 1 (exemplo 1 – intérpretes 1 e 2 - compassos de 1-4)**. No primeiro caso, o **intérprete 1**, pensa o tempo do início para colcheia, o que unido à dinâmica utilizada, pensando ambas as mãos *fortíssimo*, torna o material sonoro mais denso e pesado, acarretando em um tempo mais lento. É dentre os três intérpretes o que inicia a sonata no menor andamento. Em contrapartida, o **intérprete 2** é o que inicia a sonata no andamento mais rápido, o mesmo sugerido por Fernandez, pensando a condução do pulso para semínima pontuada.

Frisamos que a relação dos intérpretes com o tempo sugerido pelo compositor, é a de considerar ♩. = 66 demasiado rápido, pois mesmo para o **intérprete 2** (que inicia a música no pulso indicado pelo compositor) existe uma significativa queda do andamento logo no segundo compasso (no qual o compositor não indica nenhum *rallentando* ou mudança de caráter e tempo), o que demonstra a necessidade destes de executar a primeira seção em um andamento mais lento que o sugerido, e indicando o que abordamos anteriormente, quando nos referimos à flexibilidade de tempo.

Também observamos que, no terceiro compasso da música, apenas o **intérprete 1** considera proposital, no acorde de *mi bemol com sétima* da mão direita, a existência de uma ligadura de valor em apenas metade do acorde (ouvir **exemplo 1** – **intérprete 1**), repetindo, portanto, a metade superior do acorde e mantendo ligada a metade inferior:

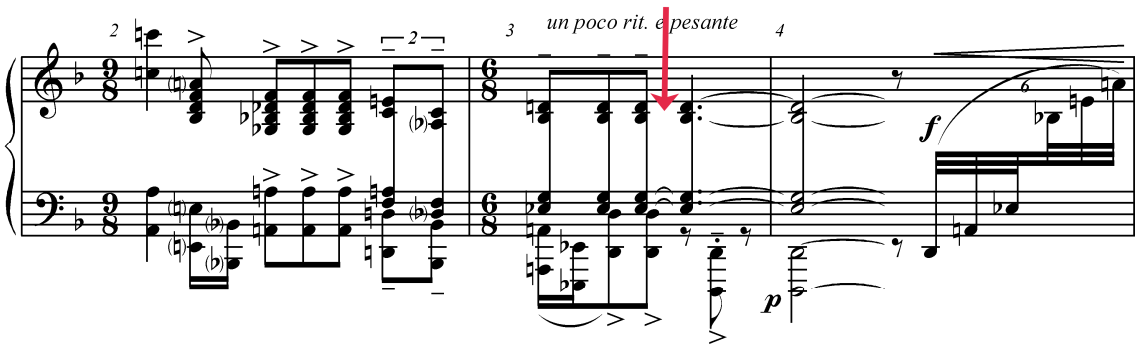

Figura 2 – Sonata Breve, I movimento, compassos 2-4

Os outros intérpretes mantêm as quatro notas do acorde ligadas (ouvir **exemplo 1 – intérprete 2**)[3].

[3] Não tivemos acesso ao manuscrito original da obra, não podendo afirmar que todas as questões dúbias da partitura se devam a peculiaridades da escrita de Lorenzo Fernandez ou a um mero equívoco da editoração.

Já no compasso 4, após o repouso no acorde de Mi bemol com sétima no baixo, Fernandez escreveu uma sextina que também varia muito dentre as interpretações.

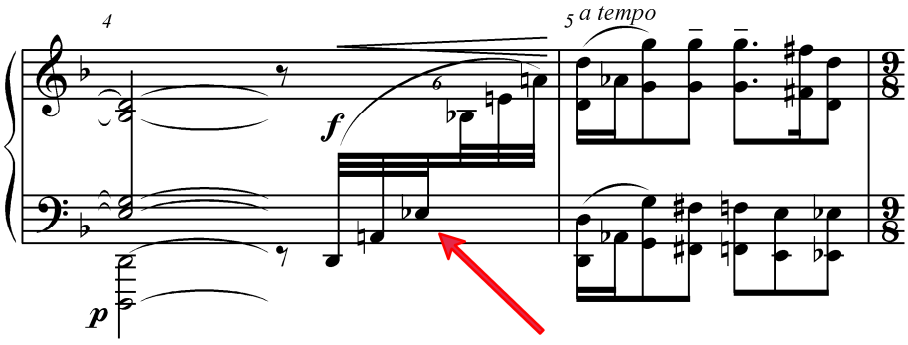

Figura 3- Sonata Breve, I movimento, compassos 4 e 5

O **intérprete 1** antecipa o *a tempo,* pensando esta sextina como anacruse do compasso 5 e já em velocidade rápida, utilizando o *legato* de maneira a não estarem bem definidas as notas, tocando como se estivesse escrito um arpejo. Em total contraposição, o **intérprete 2** toca esta sextina do compasso 4 mais lentamente, deixando cada nota que a constitui mais pausada, e utiliza o *a tempo* no compasso sugerido pelo compositor, embora apenas a partir do segundo tempo (**exemplo 2** – **intérpretes 1 e 2 – compassos 4 e 5**).

Dos compassos 7 e 8 nota-se que Fernandez imprime um *crescendo* com acordes em blocos ascendentes. O **intérprete 2** realiza, entretanto, um *acelerando* neste momento, ao contrário do **intérprete 1**, que mantém o tempo estrito, apenas realizando o *crescendo* grafado por Fernandez (**exemplo 3 – intérpretes 2 e 1 – compassos 6-9**).

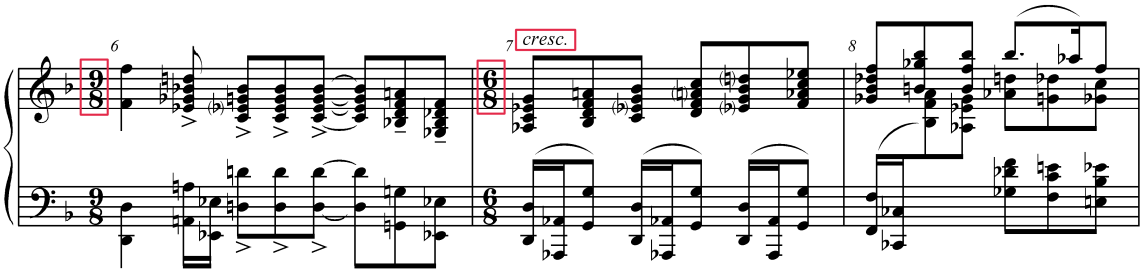

Figura 4 – Sonata Breve, I movimento, compassos 6-8

Para esta primeira seção, não consideramos o **intérprete 3** fundamental para demonstrar diferentes leituras da obra, e portanto utilizamos apenas a gravação 1 e a gravação 2, para enfatizarmos os seguintes pontos:

	Dinâmica	Tempo	Outros
Intérprete 1	Pouca variação de dinâmica, material musical quase todo *forte* em ambas as mãos	Mantém regularidade de tempo, escolhendo andamento mais lento do que o sugerido por Fernandez. Pensa o pulso para colcheias.	Realiza a quarta colcheia do compasso 3
Intérprete 2	Maior variação de dinâmica (entretanto evitando os *ff)*	Tempo menos regular; maior ênfase quando *acelerando* ou *ritardando*. Aproxima-se mais do andamento sugerido por Fernandez. Pensa o pulso para semínima pontuada.	Não realiza a quarta colcheia do compasso 3

Tabela 3 – Resumo da Abordagem da Primeira Seção

No **exemplo 4 (exemplo 4 – intérpretes 1 e 2 – compassos de 1-14),** disponibilizamos as gravações de toda a primeira seção, de ambos os intérpretes mencionados, uma seguida da outra, para uma escuta mais ampla de cada interpretação e para concluirmos a abordagem desta primeira seção.

Segunda Seção – compassos 15 – 22

Lorenzo Fernandez muda a fórmula de compasso para $\frac{4}{4}$, modifica a armadura de clave, e sugere um caráter *Tranquillo*. Predomina nesta seção um agudo melódico, e um grave arpejado com acordes mais espaçados, assim como a dinâmica *p*, com um único momento *f* no centro da seção. Nos 8 compassos que a compõem, ele sugere 3 indicações de dinâmica, 1 símbolo de *crescendo* e 2 símbolos de *decrescendo*.

Há uma característica comum a toda esta seção, que nos soa quase que natural e intuitivo de um pensamento orgânico e linear, com relação à mudança da velocidade que os intérpretes tendem a adotar nos arpejos da mão esquerda (**exemplo 5 – Intérprete 2 - compassos 15 -16**). Quanto mais próximo está o fim de uma frase, mais os intérpretes mudam a velocidade do arpejo que a acompanha, sempre deixando mais lento o arpejo e mais *piano* todo o material sonoro.

Existem algumas questões que diferenciam a gravação 2 das demais:

- Logo no início, o intérprete opta por arpejar a primeira oitava grave (**exemplo 5**), enquanto os outros intérpretes mantêm o escrito pelo compositor, que é a oitava sem arpejo.

- Nos dois primeiros compassos, nota-se a preocupação deste intérprete em buscar vozes intermediárias, na busca de uma polifonia interna à harmonia.

- Ele é o único que executa a pausa do último tempo do compasso 19, na mão esquerda. As outras duas gravações utilizam pedal neste momento, e mantêm soando o acorde anterior à pausa (**exemplo 6 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 19 e 20**).

- Neste mesmo compasso 19, ele não realiza a dinâmica *f* sugerida na partitura, recuando com a dinâmica no ápice do *crescendo*, optando por fazer o oposto sugerido por Fernandez.

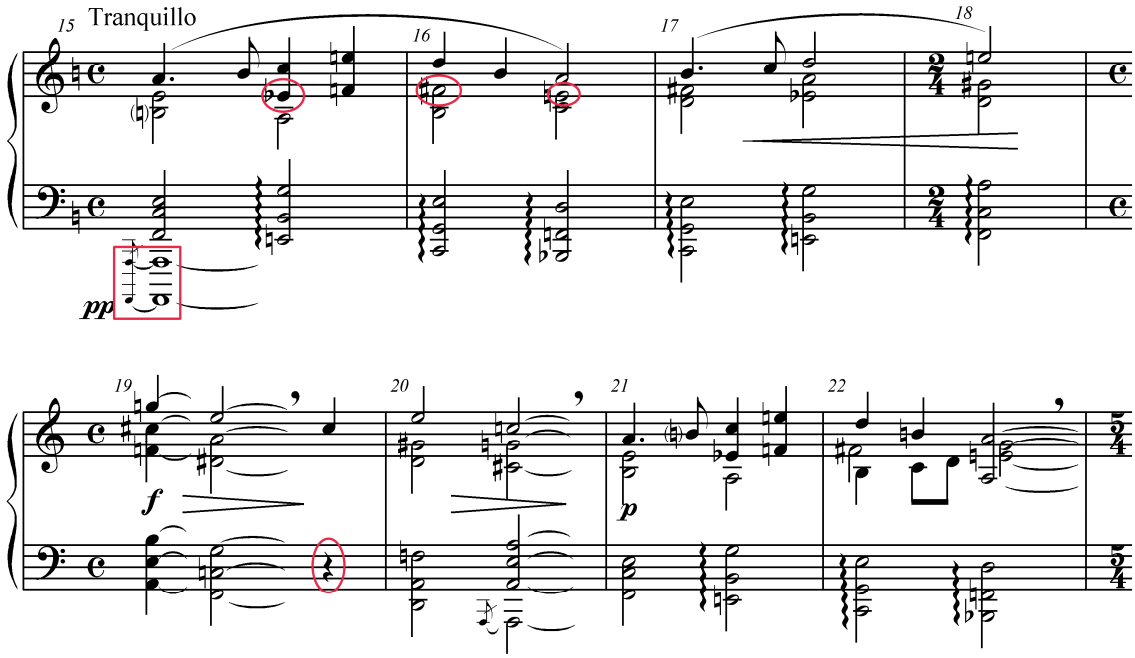

Figura 5 – Sonata Breve, I movimento, compassos 15-22

Consta nos quatro últimos compassos desta seção, a grafia de três vírgulas, que podem ser lidas como indicativas de uma maior flexibilidade de tempo nas passagens de uma frase para outra, com um maior espaçamento entre os materiais por estas separados, mas que, no entanto, não são muito exploradas por nenhum dos intérpretes.

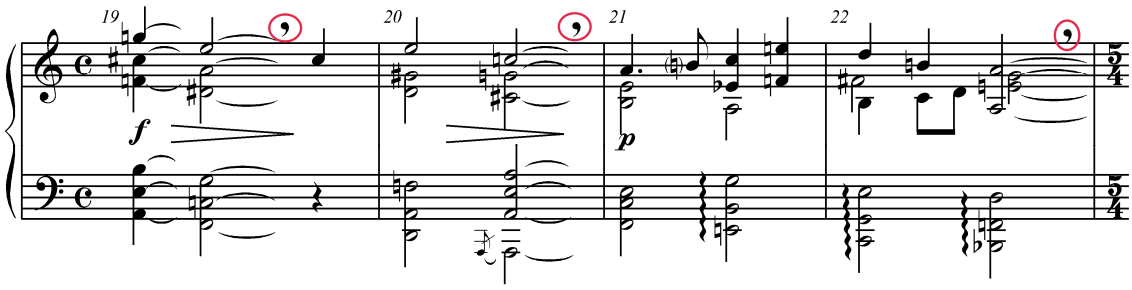

Figura 6 – Sonata Breve, I movimento, compassos 19-22

Esta é uma seção curta de apenas 8 compassos. Enfatizamos, portanto, das mesmas (**exemplo 7** - **intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 15 -22):**

	Dinâmica	Tempo	Outros
Intérprete 1	É o intérprete que menos distingue um cantábille melódico sob a harmonia. Executa acentos aparentemente não propositais que quebram a condução melódica	É o que toca esta seção em andamento mais rápido	
Intérprete 2	Trabalhando com a polifonia, destaca notas da harmonia melodicamente. Não realiza o forte do compasso 19	É o que mais pausadamente toca esta seção	Arpeja a oitava inicial
Intérprete 3	Não leva a cabo as intenções de dinâmica sugeridas por Fenandez, estando toda esta seção em uma mesma faixa de dinâmica	É, dentre os 3 intérpretes, o que menos realiza as vírgulas sugeridas pelo compositor	

Tabela 4 – Resumo da Abordagem da Segunda Seção

Terceira Seção – compassos 23 até 30

Fernandez faz uma seção inteira em *crescendo*, partindo de um *pp,* passando pelas expressões *crescendo e animando*, *pesante e precipitando*, repetindo o *pesante* e,

após um explosivo *fff,* que gradativamente vai se dissipando, abre espaço a um *pianíssimo com a* expressão *misterioso,* como ponte para a próxima seção. Ele utiliza nestes 8 compassos, 4 fórmulas de compasso diferentes, 17 símbolos de dinâmica, e 9 sinais entre crescendos e diminuendos.

Fernandez inicia esta seção com uma fórmula de compasso em $\frac{5}{4}$, que abarca a figura rítmica 3+2, dividindo, portanto, os 5 tempos do compasso com a figura sincopada da mão direita.[4] Segue com um único compasso em $\frac{3}{4}$ e passa ao $\frac{4}{4}$, já extremamente rítmico e vibrante, formando a seguinte sequência rítmica:

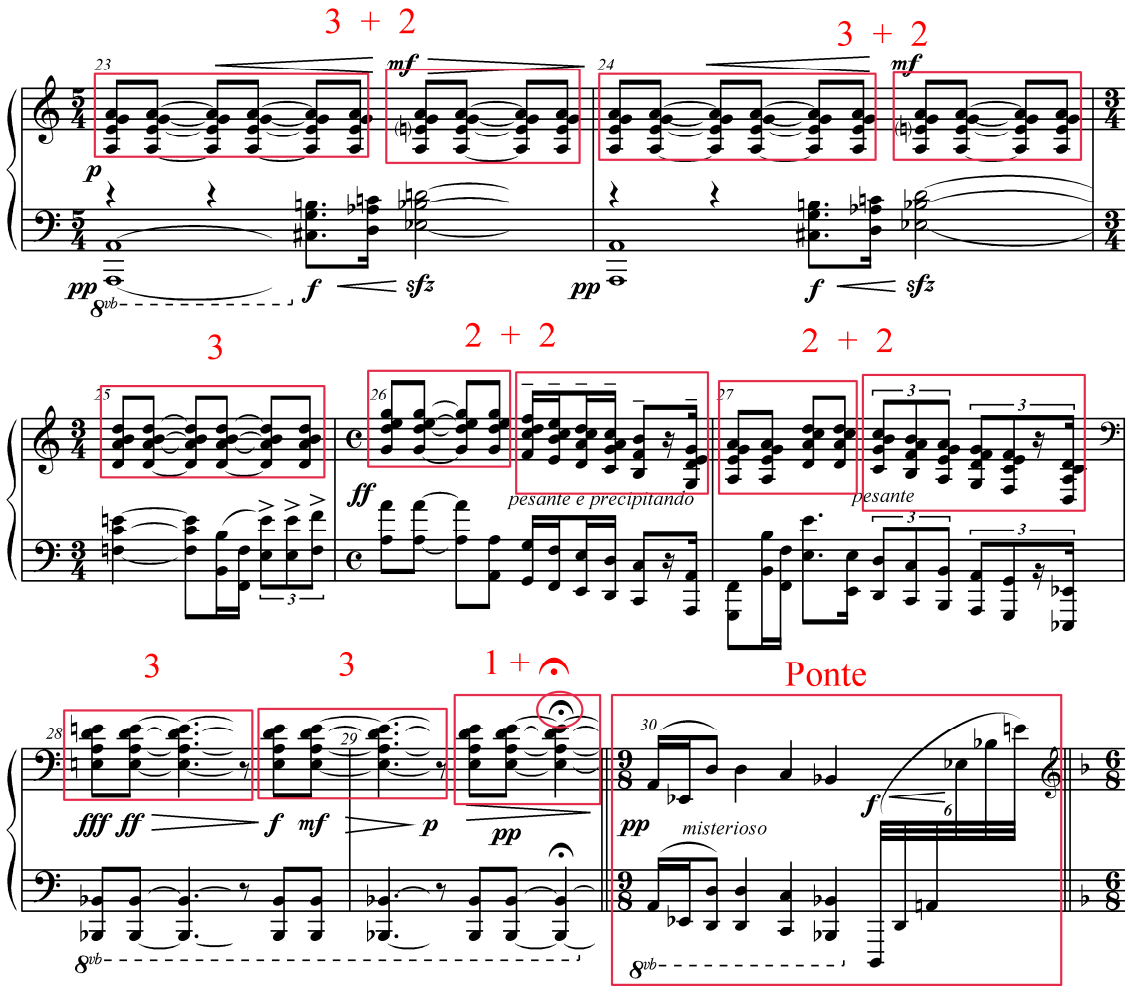

Figura 7 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23-30

[4] Ele utiliza a dinâmica, com o *f* e o *sfz* como forma de destacar esta figura 3+2.

Número do compasso	23	24	25	26	27	28	29	30
Fórmula de compasso	5/4		¾	4/4				9/8
Subdivisão do tempo	3+2	3+2	3	2+2	2+2	3 1+	2 1 + 𝄐	Ponte

Tabela 5 – Resumo da divisão dos tempos de cada compasso

A quantidade elevada de indicações de dinâmica mostra que Fernandez busca planos sonoros bastante variados:

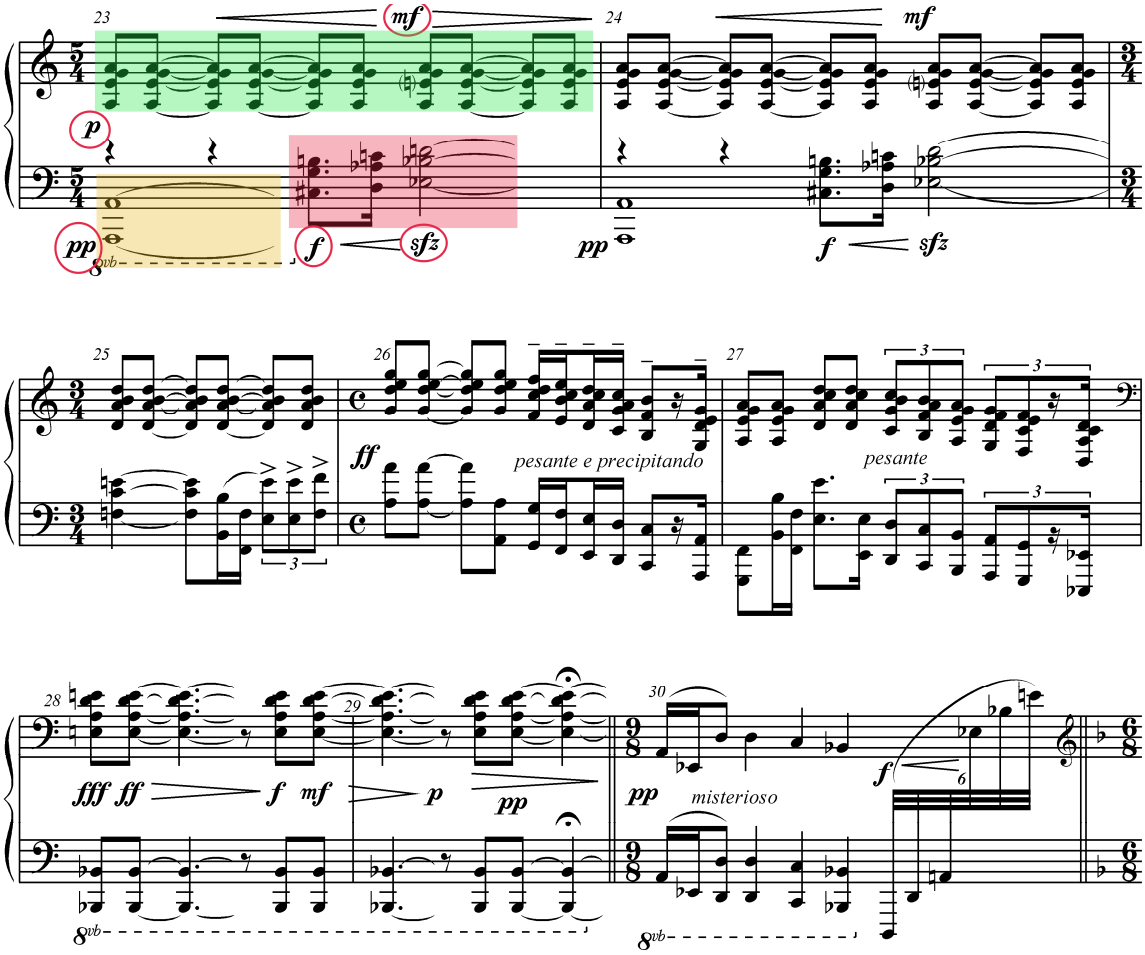

Figura 8 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23-30

Dos dois primeiros compassos, 23 e 24, onde, nesta seção, Fernandez mais se empenha em tentar demonstrar como gostaria que soasse a dinâmica, nota-se que, apesar de os intérpretes trabalharem com as dinâmicas sugeridas, o desenvolvimento de ritmos mais regulares, assim como certo vigor/rigor tornam a passagem dos intérpretes bem diferenciadas entre si (**exemplo 8** – **intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 23 e 24**).

Intérprete 1 – Pensa o andamento mais lento e toca com mais definição a figura pontuada que possui a dinâmica *f* e o s*f*z. É, dentre os três intérpretes, o que mais enfaticamente realiza o *diminuendo* da figura sincopada da mão direita.

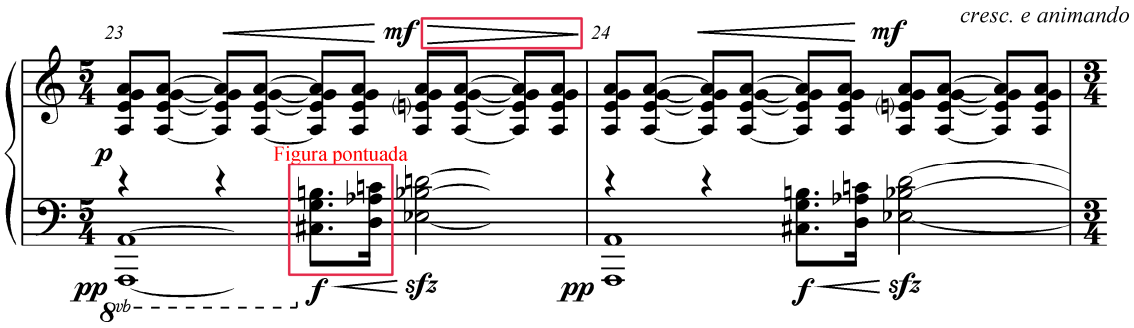

Figura 9 - Sonata Breve, I movimento, compassos 23 e 24

Intérprete 2 – Pensa o andamento mais rápido e não toca com tanta clareza a figura pontuada.

Intérprete 3 – Da mesma maneira que o intérprete 1, demonstra com mais clareza a figura pontuada. Ao contrário dos outros intérpretes, realiza o *crescendo* antecipadamente, no segundo compasso.

A indicação de que a primeira oitava grave deve ser tocada oitava abaixo, não se estende ao segundo compasso, que é quase idêntico ao primeiro, não deixando claro se esta oitava do segundo compasso é oitava acima. Os intérpretes realizam ambas oitavas na mesma tessitura mais grave:

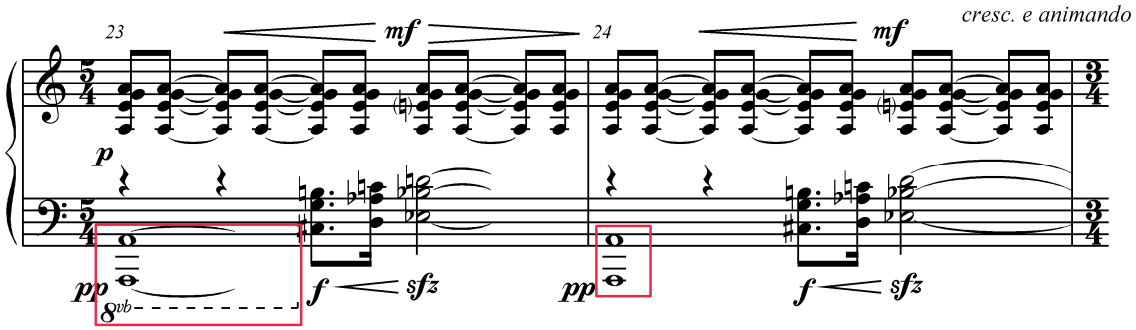

Figura 10 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23 e 24

Mesmo não tendo acesso ao manuscrito original, notamos alguns erros na partitura que, independentemente de serem erros do compositor ou do editor, são corrigidos pelos intérpretes, como é o caso do compasso 26:

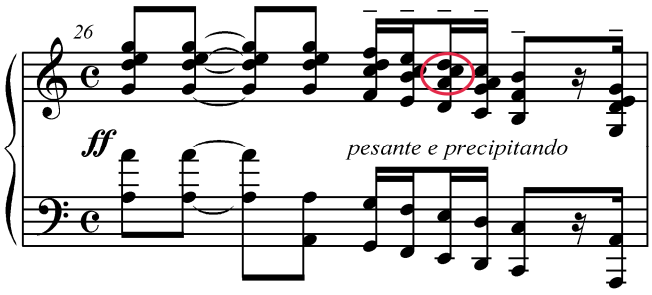

Figura 11 – Sonata Breve, I movimento, compasso 26

Concluímos que esta nota está errada, pois, no decorrer de toda a sonata, Fernandez tende a manter padrões de escrita, com um mesmo molde utilizado repetidas vezes, inclusive nesta seção, sendo este acorde diferente um provável equívoco por não fazer sentido mudar o molde uma única vez, em andamento rápido e em passagem com tantas dissonâncias, ficando impossível, caso este acorde estivesse correto, ouvi-lo como diferente, neste contexto com massa sonora tão densa.

Deste momento já em fortíssimo, compassos 26 e 27, Fernandez conduz todo o material musical paralelamente em um *pesante e precipitando*, e introduz, nestes compassos intensos, as seguintes duas pausas:

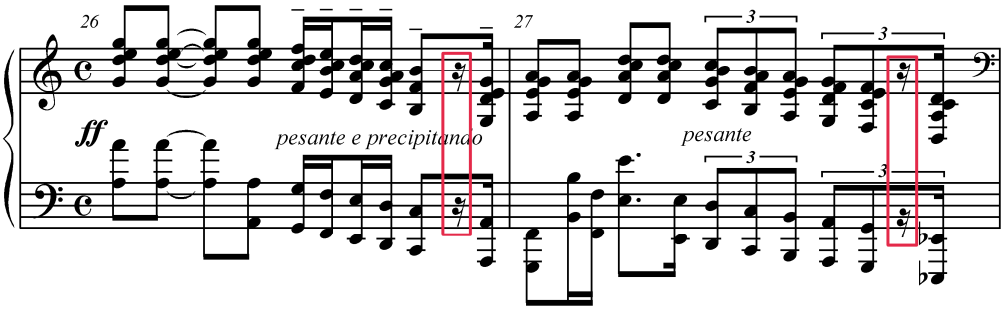

Figura 12 – Sonata Breve, I movimento, compassos 26 e 27

O **intérprete 1** realiza a primeira pausa com mais ênfase que a segunda, e os outros intérpretes não aparentam considerá-las importantes (**exemplo 9 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 26-29**). Cabe notar também que o **intérprete 3** é o que mais utiliza pedal de sustentação.

O **intérprete 2** não executa o *fff* que é ponto culminante de toda a seção no compasso 28. Salientamos também que este é o intérprete que mais cuidadosamente trabalha com a graduação de *diminuendo* indicada por Fernandez nestes compassos.

Da passagem dos compassos 28 e 29, notamos outro possível erro da partitura, sinalizado na figura 13:

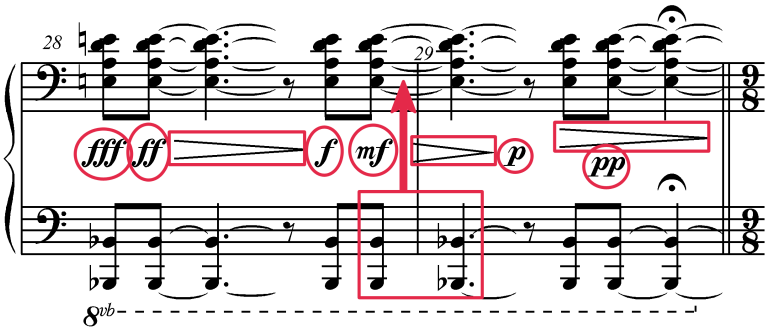

Figura 13 – Sonata Breve, I movimento, compassos 28 e 29

Fernandez sugere estes diminuendos em notas paradas, porém, sem algum uso específico do pedal isto se torna inviável, visto que tornar audível uma nota parada fazendo um diminuendo, ao piano, requer deixá-la soando por muito tempo. Esta graduação de dinâmica, em tão curto espaço de tempo, nos convence que os sinais de diminuendo devem ser feitos com efeito de pedal, pois estando em andamento rápido, é inviável querer que o diminuendo ocorra com o natural cessar da força do ataque do martelo do piano, tornando o pedal de sustentação um aliado que, se utilizado com curtos e rápidos movimentos contínuos, exerce este exato efeito de diminuendo repentino, conforme pede Fernandez nestes 2 compassos:

fff - ff -diminuendo com trêmulo de pedal - f - mf - diminuendo com trêmulo de pedal – p - pp com diminuendo com ou sem trêmulo de pedal

Os sinais de pedalização utilizados na notação musical tradicional não especificam as inumeráveis formas utilizadas pelos pianistas para pisar no pedal. A pobreza da

notação musical torna necessário que os intérpretes explorem maneiras de pedalizar, pois apenas o “põe e tira” sinalizado nas partituras não garante uma boa execução.[5]

O **intérprete 3** mantém a harmonia do compasso 29 em fermata, soando no início do compasso 30 com o uso do pedal de sustentação. Os outros intérpretes, pelo contrário, extinguem o acorde em fermata do compasso 29 ao entrar no compasso 30 (**exemplo 10 -intérpretes 1 e 3 - passagem do compasso 29 para o 30**).

O compasso 30, no qual o compositor sugere o caráter *misterioso*[6], é o responsável pela transição desta terceira seção, em compasso quaternário, para a quarta seção, que voltará ao binário composto e com o tema do início do primeiro movimento.

Neste compasso, para tal retorno ao tema, o compositor utiliza novamente a sextina, que como antes está dividida entre as mãos.

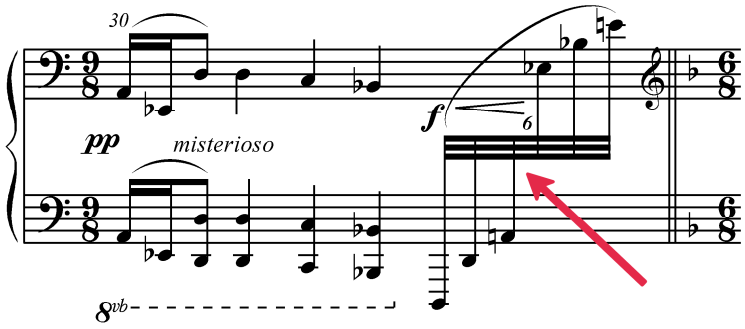

Figura 14 – Sonata Breve, I movimento, compasso 30

Nota-se uma diferença de notação, que pode derivar da editoração, na qual o crescendo da sextina não acompanha todos as suas 6 notas, mas sim apenas as 3 primeiras.

Consideramos que este tipo de diferença não traz muitas modificações para a execução, quando em andamento rápido, como fazem os **intérpretes 1** e **3.** Entretanto, no caso do **intérprete 2**, que opta por fazer o que Fernandez escreveu, deixando a

[5] Para mais informações a respeito do trêmulo de pedal, ver o excelente artigo “Pedaling Technique” de Joseph Banowetz (2004, p. 100-101).

[6] Lorenzo Fernandez emprega expressões não usuais em suas obras, para indicar caráter e tempo. Na Sonata Breve, utiliza “*misterioso”* e “*morendo”.* Em outras obras como é o caso da canção “Dentro da Noite”, ele utiliza *“serenamente”, “saudoso”,* e novamente o *“morendo”.*

sextina mais lenta e o *Tempo I* apenas para o próximo compasso, há tempo hábil para realizar este tipo de alteração de dinâmica na sextina (**exemplo 11** – **intérpretes 1 e 2** – **compasso 30**).

Notamos que, assim como ocorreu na primeira sextina, também aqui é possível detectar certa dificuldade técnica dos intérpretes que optam por executá-la rápida. Isto talvez se deva tanto à falta de clareza rítmica, quanto à passagem da sextina para a próxima seção, sendo esta definível por um salto que necessita da modificação da "forma da mão" para entrar no próximo compasso:

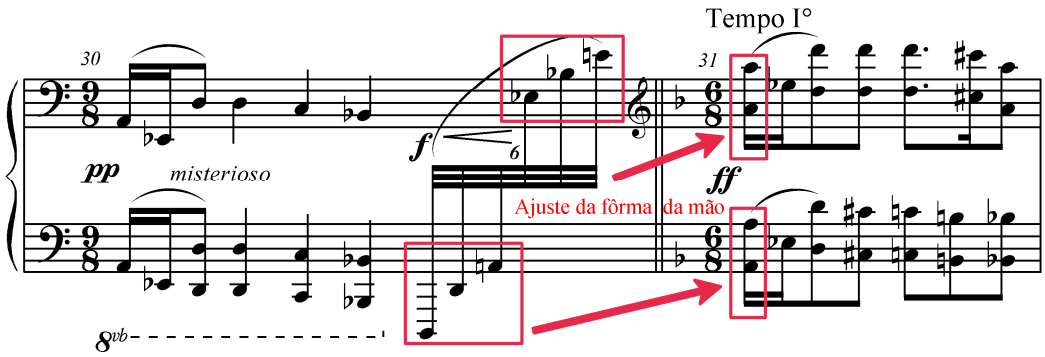

Figura 15– Sonata Breve, I movimento, compassos 30 e 31

Esta dificuldade fica mais clara na execução do **intérprete 1**, na qual, em virtude desta dificuldade, estas duas seções ficam desconectadas, havendo uma pausa entre o compasso 30 e 31 (**exemplo 11**).

No **exemplo 12,** apresentamos a seção 3 em sua íntegra, tocada pelos três intérpretes, para audição mais ampla desta.

Quarta Seção – Compassos 31 - 42

Entendemos ser mais proveitoso ouvir esta seção em sua íntegra, pois não nos parece viável seccioná-la para diferenciar as gravações.

Fernandez retoma aqui o tema principal da obra com algumas "aumentações", mantendo-se em *ff* por seis compassos até iniciar um "diminuendo", agora utilizando fragmentos do tema, e trabalhando com notações bastante específicas sobre qual dinâmica deve ser utilizada em qual sucessão de acordes.

Ele introduz também um pedal em ré, que permeará toda a próxima seção. No compasso 37, notamos a falta de um sinal de articulação que não sabemos precisar se é proposital ou erro de editoração:

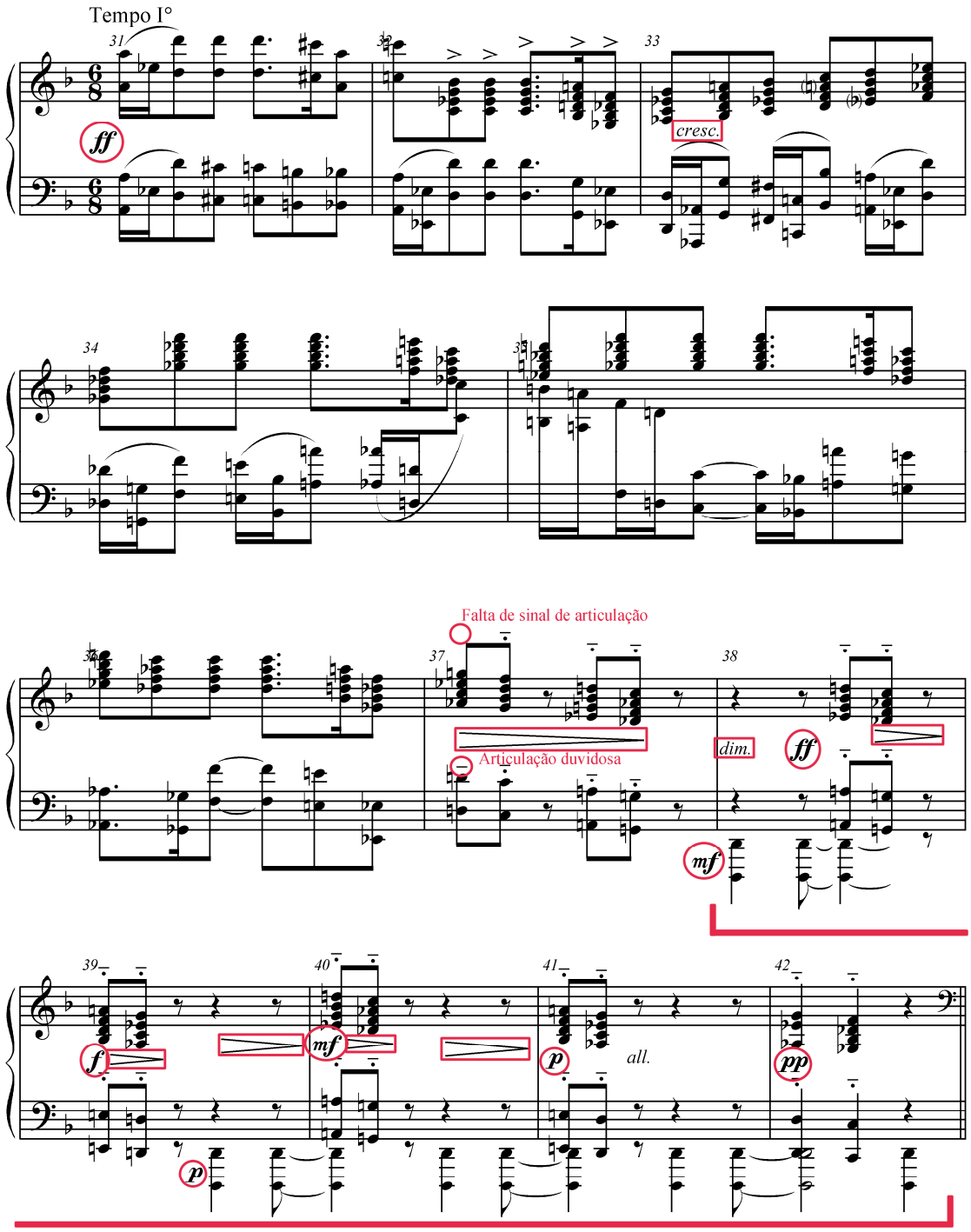

Figura 16 – Sonata Breve, I movimento, compassos 31-42

Esta quarta seção é a que mais nos possibilita dar enfase à questão já citada da “flexibilidade de tempo”, tendo cada intérprete uma visão completamente diferente do andamento e dos momentos de maleabilidade:

O **intérprete 1** mantém sua proposta de tocar este primeiro movimento mais lentamente, e realiza um *rallentando* não grafado por Fernandez que se inicia no compasso 38, e que se estende até o final da seção. Também sobre ele, pontuamos a diferença com a qual toca os acordes dos compassos 37, 38 e 39, diferenciando-os com mais, ou menos pedal de sustentação (**exemplo 13 – intérprete 1 – compassos 31-42**).

O **intérprete 2,** mantendo sua proposta de um primeiro movimento mais veloz, deixa bem claro nesta seção a maneira omo pensa o tempo do tema, com um rubato nos primeiros tempos que antecedem acordes repetidos. Ao contrário do **intérprete 1**, realiza os acordes, a partir do compasso 37, com peso e pedalização menos variados (**exemplo 14 – intérprete 2 – compassos 31-42**).

Do **intérprete 3** nos permitimos aqui expressar que, nesta seção em especial, consideramos suas decisões as menos coerentes, pois não confere uma idéia lógica sobre o tempo e um maior cuidado com as dinâmicas.

A decisão por um andamento mais lento, unida a uma dinâmica muito estática e forte, sem que, mesmo nos momentos de dinâmica *f*, haja variações sutis de densidade, tornam o material sonoro de uma agressividade que foge do que nos parece ser a proposta de Fernandez, e que, no caso deste intérprete, também não parece ser a sua, visto que em outros momentos da sonata ele não utiliza a agressividade como padrão.

Não nos parece, portanto, que a transgressão seja manifestação artisticamente pensada, mas sim resultado de menor desenvolvimento das idéias musicais para este trecho (**exemplo 15 – intérprete 3 – compassos 31-42**).

Ao ouvirmos o **intérprete 1**, notamos que também há um uso dos acordes de maneira abrupta e agressiva, porém, o intérprete consegue atenuar tal fato demonstrando controle do tempo, bem como exagerando alguns diminuendos e rallentandos.

Quinta Seção – Compassos 43-58

Utilizaremos apenas os **intérpretes 1** *e* ***2*** *p*ara as abordagens desta seção, uma vez que o **intérprete 3** não possui uma concepção significativamente diferente. Como na seção anterior, não ouviremos esta seccionada por compassos, também por ser homogênea, direcional e linear em sua completude.

Lorenzo Fernandez, após fazer o *diminuendo* da seção anterior, chega ao compasso 43 em um *pianíssimo*, para iniciar o caminho contrário, a um grande *crescendo* de 50 compassos.

Esta parte inicial do crescendo, que denominamos quinta seção (compassos 43-58), é responsável em seus 16 compassos pelo início deste *crescendo*, e se caracteriza por um acúmulo de energia que culminará na possível mudança de andamento da sexta seção. Este acúmulo deriva principalmente da repetição do pedal em *ré*, introduzido na seção anterior, que por ser bem grave, tocada com pedal e por repetidas vezes, fornece sustentação ao *crescendo e animando poco a poco*.

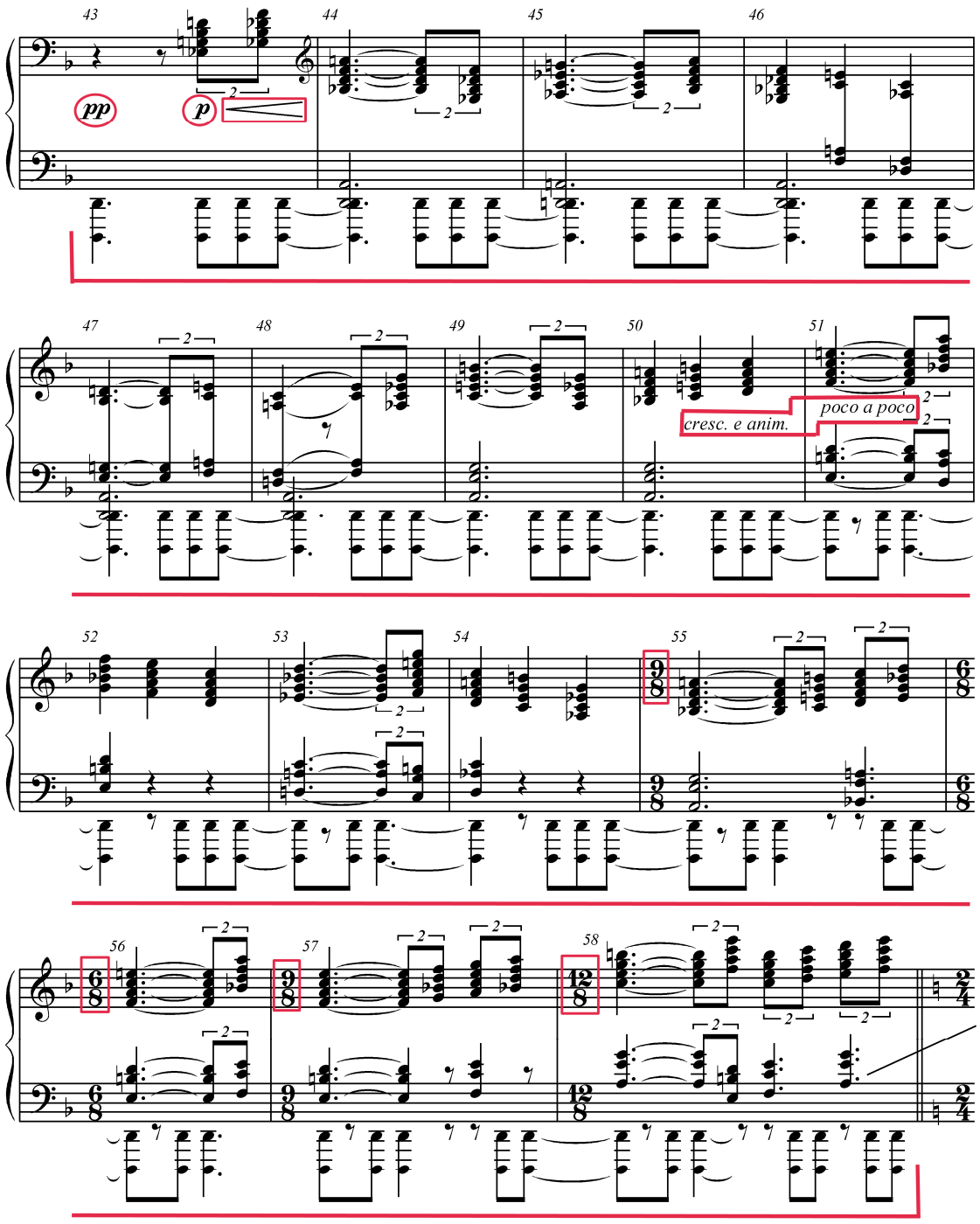

Figura 17 – Sonata Breve, I movimento, compassos 43-58

Da íntegra da execução dos dois intérpretes analisamos:

Intérprete 1 (**exemplo 16 – intérprete 1 – compassos 43-58**) – Mantém-se mais discreto com a dinâmica dos graves, graduando-os com calma e enfatizando os agudos com o quinto dedo da mão direita.

- O andamento lento possibilita a condução das oitavas graves com maior espaçamento e cuidado com cada oitava, e também viabiliza a execução com clareza dos momentos com polirritmia “três contra dois”:

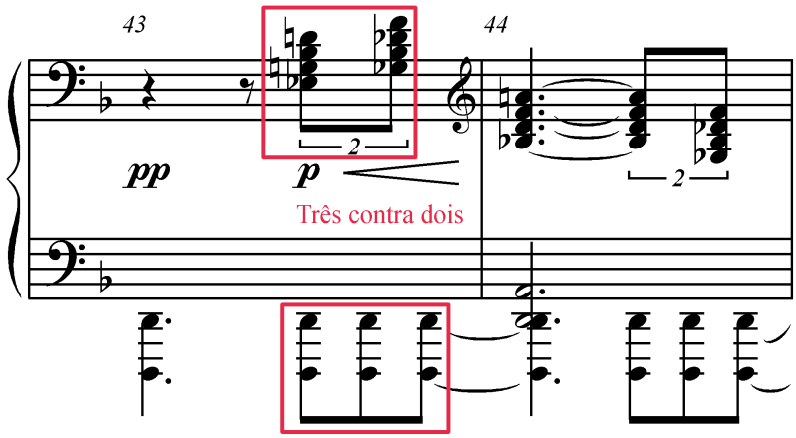

Figura 18– Sonata Breve, I movimento, compassos 43 e 44

Intérprete 2 (**exemplo 17 – intérprete 2 – compassos 43-58**) – O andamento rápido obriga o intérprete a conduzir as oitavas graves de maneira agrupada de 3 em 3.

- Como já havia feito na segunda seção, introduz um arpejo[7] não grafado por Fernandez no acorde de cinco notas da mão direita, no compasso 53:

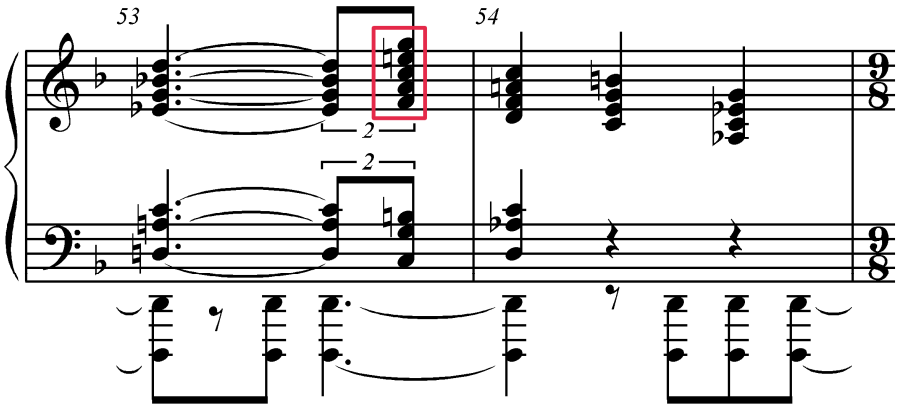

Figura 19 – Sonata Breve, I movimento, compassos 53 e 54

[7] É importante mencionar a existência do costume histórico de arpejar acordes, no caso das mãos do pianista não os alcançarem. No caso da primeira oitava que este intéprete arpejou no compasso 15, não é o tamanho da mão que o fez arpejá-lo, pois o intervalo era de oitava, e em quase toda a música o intérprete demonstra tranquilidade ao executar as muitas oitavas, porém neste caso do acorde de nona do compasso 53, não temos como nos certificar se a procedência do arpejo é interpretativa ou adaptativa, mas este procedimento é aceito no meio musical erudito.

É importante destacar o compasso 57, que possui outro possível erro de edição que os intérpretes leem diferentemente:

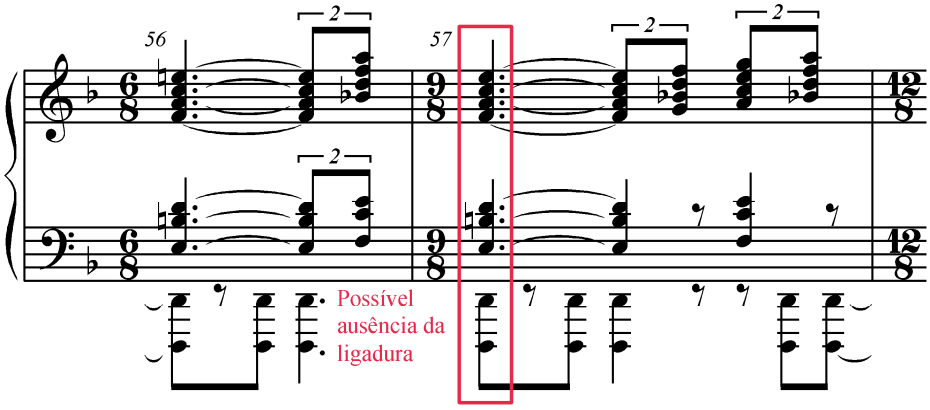

Figura 20 – Sonata Breve, I movimento, compassos 56 e 57

Tocar este acorde como está grafado é impossível, devido à distância dos 3 registros e de apenas 2 mãos para tal. Entretanto os **intérpretes 2** e **3** fazem valer o contexto no qual todas as oitavas graves dos primeiros tempos possuem uma ligadura que as antecedem, não se fazendo necessário repetir este grave, tocando apenas o acorde médio e o agudo. O **intérprete 1** opta por tocar a oitava grave, executando-a, portanto, com defasagem de tempo (**exemplo 18 – intérpretes 1 e 2 – compassos 56-57**).

Sexta Seção – Compassos 59-94

Do primeiro movimento, esta é a seção mais trabalhosa tecnicamente, pela diversidade de acontecimentos, com materiais que variam do polifônico ao paralelismo de acordes, sendo este último uma técnica bastante empregada por Fernandez nesta sonata. A maior dificuldade está na mão esquerda, por possuir uma grande quantidade de oitavas a serem tocadas em velocidade mais rápida do que todo o material antecedente.

Esta é a maior seção do primeiro movimento, e possui 12 indicações de mudança na dinâmica, sendo a grande maioria de *crescendo*, estatística esta que nos remete à seguinte comparação e conclusão:

Número da Seção	Número de Compassos	Número de indicações de dinâmica	Especificidade
Seção 3	8 compassos	28	As dinâmicas estão distribuídas por toda a seção
Seção 6	36 compassos	12	7 das 12 dinâmicas estão nos 3 últimos

Tabela 6 – Comparação da Quantidade de Dinâmicas Entre Duas Seções

A discrepância entre uma seção que possui 8 compassos com 28 indicações de dinâmica, em contrapartida à que possui 36 compassos e 12 indicações de dinâmica, nos faz refletir sobre o intuito de Fernandez ao sinalizar as dinâmicas que deseja em sua obra.

Tal disposição ratifica a importância das graduações de dinâmica que o compositor faz questão de enfatizar, em contraposição aos momentos nos quais Fernandez abre mão de detalhar cada nuance da dinâmica, provavelmente por ser este um momento de discursividade ininterrupta, com uma proposta de audição mais ampla do material.

As oito modificações da fórmula de compasso presentes nesta seção são prova de que a rítmica foi o foco de Fernandez ao compor. Ele resolveu oscilar constantemente entre $\frac{2}{4}$ e $\frac{3}{4}$, sendo necessário que o intérprete leve isto em conta, pensando nos possíveis motivos pelos quais Fernandez decidiu por tal alteração da condução dos tempos.

Das três interpretações, notamos que os intérpretes fazem modificações significativas na rítmica escrita, em alguns casos utilizando-se de artifícios melódico-interpretativos, rubatos e pedal excessivo, na burla às complicações técnicas geradas por Fernandez.

Para as devidas comparações auditivas optamos por retomar a abordagem seccionada das seções, neste caso, devido ao excessivo número de compassos e de informações que abordaremos.

A indicação *Agitato* (♩.= ♩), no compasso 59, é relativizada pelos intérpretes, principalmente pelo motivo de Fernandez não ter empenhado nenhum valor numérico referente ao andamento deste caráter.

Portanto, esta indicação é interpretada nas gravações **2** e **3** como necessidade de aumentar o andamento, sendo validada também a realização do **intérprete 1**, cuja mudança de tempo é bem mais modesta, revelando outra visão de *Agitato*.

Pontuamos, portanto, dos compassos responsáveis pela passagem para esta seção, bem como destas mudanças de tempo:

Intérprete 1 (**exemplo 19 – intérprete 1 - compassos 57-61**) **:**

- Mantém-se muito próximo ao tempo anterior, levando em conta a ♩.= ♩

- Enfatiza o *Agitato* não com uma mudança do tempo, mas com o enfoque quase *ad. Libitum* do *fa♯* que se repete, originando uma sensação de instabilidade ao trazer esta voz central para o primeiro plano de escuta;

- Destaca a mudança de tonalidade dando ênfase à novidade que é o *si♮*;

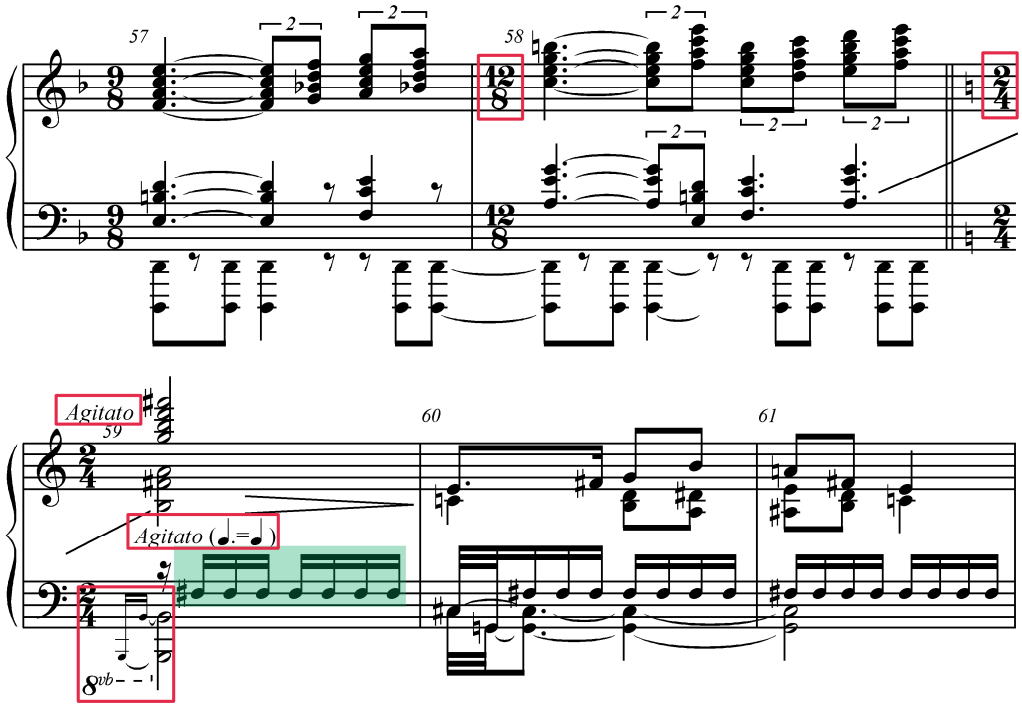

Figura 21 – Sonata Breve, I movimento, compassos 57-61

Intérprete 2 (exemplo 20 - intérprete 2 - compassos 57-61) :

– Interpreta o *Agitato* como mudança de andamento;

- Pensa a repetição da voz central em *fá♯* com dinâmica mais *piano*, como um acompanhamento;

- Não dá ênfase à oitava grave de *si♮*;

Intérprete 3 (**exemplo 21 – intérprete 3 - compassos 57-61**) **:**

- Semelhantemente ao **intérprete 2**, este pensa o *Agitato* como mudança de andamento, entretanto, em andamento ainda mais rápido;

- Pela situação da mudança de andamento e volume de som empregado anteriormente não é audível a execução exata da oitava grave de *si♮*, acreditamos ser isto devido ao excesso de pedal de sustentação;

Independentemente da decisão interpretativa para o andamento do *Agitato*, a escolha acertada de um pulso para esta seção deve levar em conta que, cinco compassos após seu início, as notas repetidas em uníssono se tornarão oitavas, e alguns compassos depois, polirritmias ampliarão mais ainda a dificuldade de executar a mão esquerda, principalmente para manter a homogeneidade do tempo escolhido.

Este atraso do tempo com o surgimento das oitavas no compasso 64, é realizado pelos **intérpretes 2** (**exemplo 22 – intérprete 2 – compassos 59-72**) e **3** (**exemplo 23 – intérprete 3 – compassos 59-72**)[8], porém, o **intérprete 1** é o que mais altera as fusas a partir deste compasso, não deixando claro se isso se deve a questões interpretativas ou de dificuldade técnica (**exemplo 24 – intérprete 1 – compassos 59-72**). Este impasse se estende por toda a seção, entretanto com mais impacto até o início do compasso 73:

[8] Para melhor compreensão do assunto, recomendamos a escuta com a atenção voltada para a contagem dos pulsos.

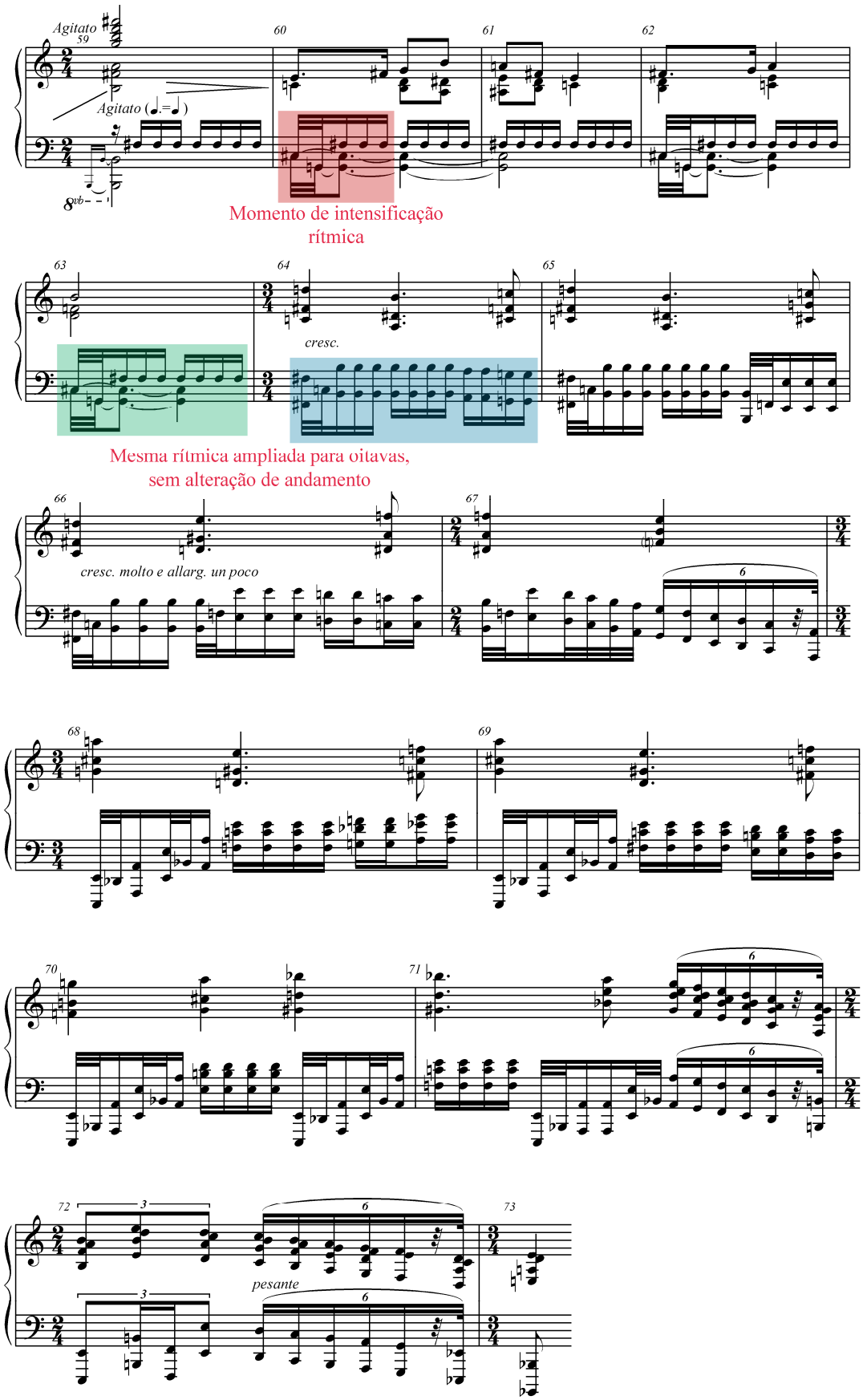

Figura 22 – Sonata Breve, I movimento, compassos do 59-62

Um possível argumento em defesa a este modo de execução, está no fato de que no compasso 66 o compositor indica um *crescendo molto e allargando un poco*, justificando no *allargando* a diminuição brusca do tempo. Porém os intérpretes iniciam este *allargando* dois compassos antes do indicado, “coincidindo” com o exato momento de aumento da dificuldade técnica. Se fosse o caso de estes estarem seguindo a indicação de Fernandez no compasso correto, o tamanho do *allargando* deveria ser minimamente calculado.

As duas décimas escritas na mão direita dos compassos 66 e 67, são arpejadas pelo **intérprete 2**, intervalo este usualmente não alcançado por pianistas de mãos menores e que optam pelo arpejo para que todas as notas escritas continuem existindo (**exemplo 25 – intérprete 2 – compasso 66 e 67**):

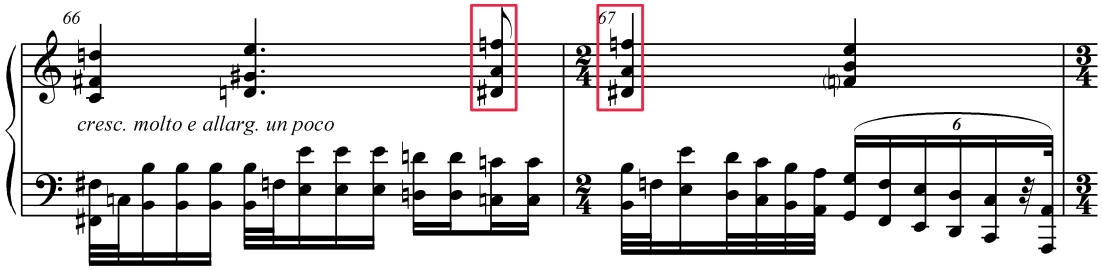

Figura 23 – Sonata Breve, I movimento, compassos 66 e 67

Dos compassos 71 para 72, a escrita volta ao paralelismo das oitavas com dissonâncias no meio, e mais uma vez Fernandez se utiliza da figura sextinada com pausa para dinamizar a rítmica, fazendo uma *diminuição* do ritmo do compasso 27:

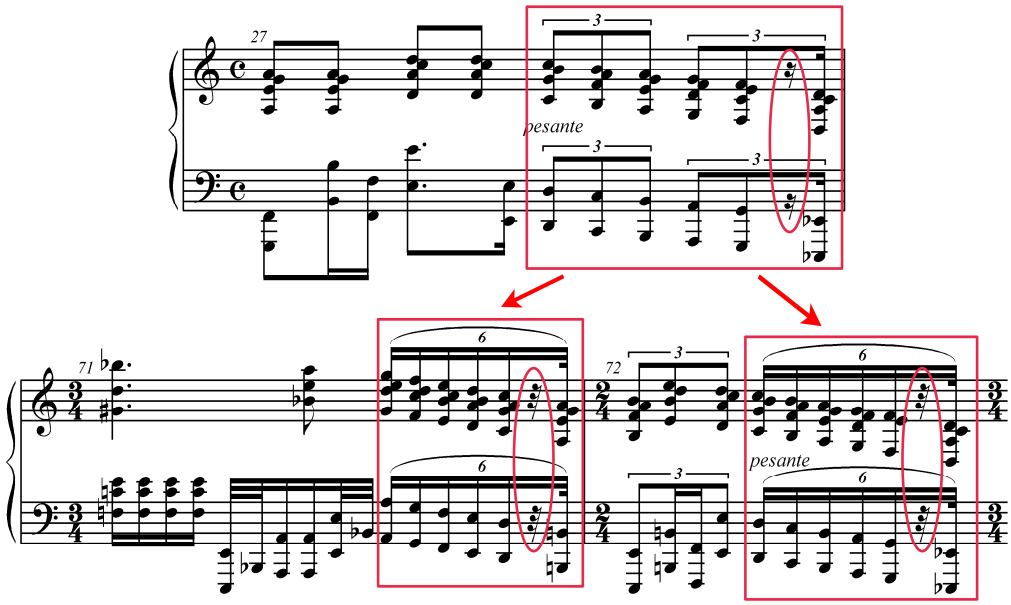

Figura 24 – Sonata Breve, I movimento, compassos 27; 71 e 72

Da execução destas pausas, notamos a grande diferença do **intérprete 1** (que é o que gera mais ênfase nestas), para o **intérprete 2** (que enfatiza menos a pausa), até o **intérprete 3** (que não a executa, utilizando pedal de sustentação). (**exemplo 26 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 71 e 72**)

Também usamos o **exemplo 26** para mostrar como o **intérprete 1** pensa a execução da tercina do primeiro tempo do compasso 72 mais lenta, com um tempo mais flexível.

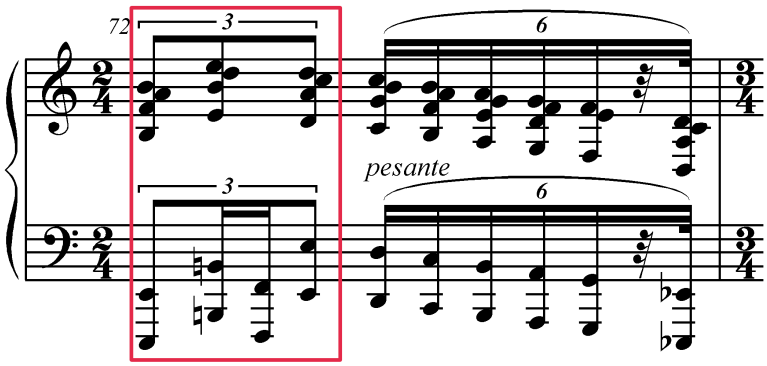

Figura 25 – Sonata Breve, I movimento, compasso 72

No compasso 73, o **intérprete 3** (que foi o que iniciou esta seção em maior andamento), deixa de pensar o pulso para semínima e, provavelmente em virtude da constante queda de andamento, passa a pensar o pulso para colcheia. Isto possibilita que

ele dê maior ênfase à figura tema da sonata, porém quebra o contexto geral da seção, por ter seu pulso modificado (**exemplo 27 – intérprete 3, compassos 71 – 79**).

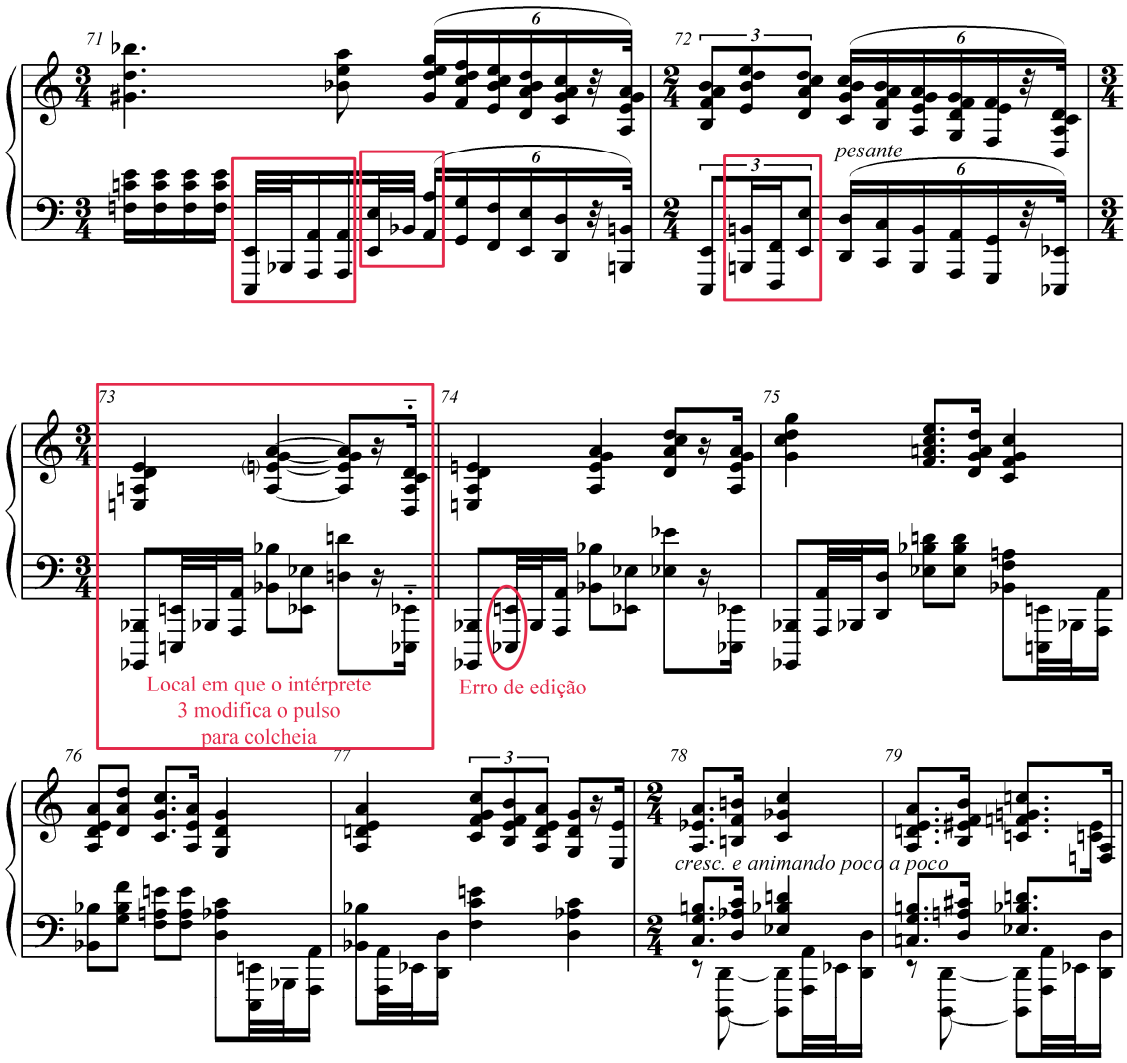

Figura 26 – Sonata Breve, I movimento, compassos 71-79

A partir do compasso 78, Fernandez indica um *crescendo e animando poco a poco.* Deste, os intérpretes realizam apenas o *crescendo*, nenhum dos três executando o *animando poco a poco.* O mesmo procedimento se repete a partir do compasso 88, no qual Fernandez indica um *crescendo e allargando poco a poco,* do qual os intérpretes também executam apenas a alteração de dinâmica, e não a de tempo (**exemplo 28 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 78 – 91**). Este momento conta com três erros de edição:

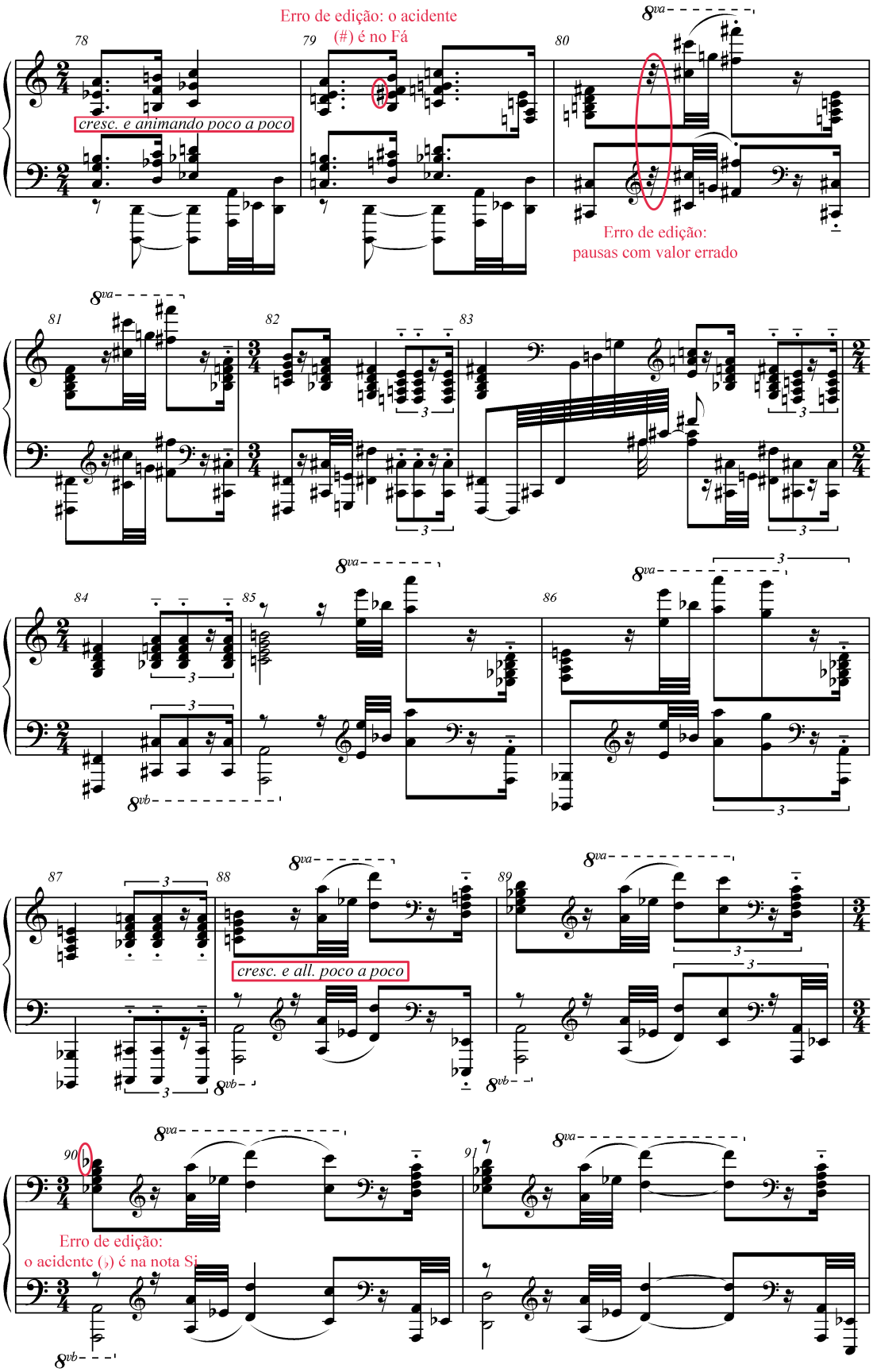

Figura 27 – Sonata Breve, I movimento, compassos 78-91

Há mais um momento no qual os intérpretes variam a interpretação das pausas curtas de semicolcheia, precisamente nos compassos 83 e 84 (**exemplo 29 – intérpretes 1,2 e 3 – compassos 83 e 84**), sendo que apenas o **intérprete 2** realiza as pausas, enquanto os outros permanecem utilizando o pedal de sustentação.

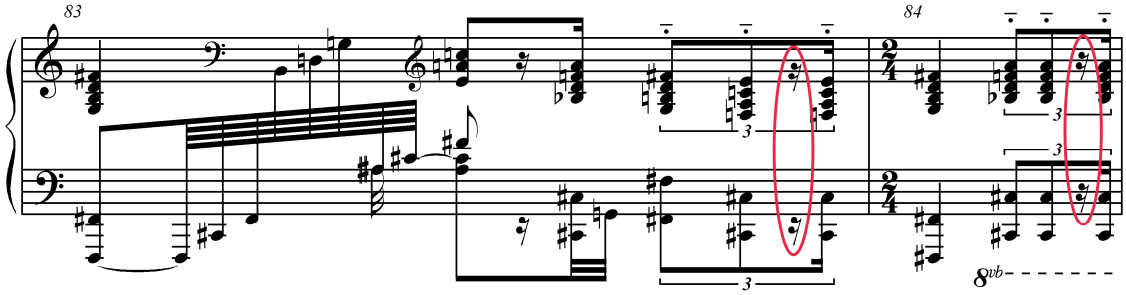

Figura 28 – Sonata Breve, I movimento, compassos 83 e 84

Nos três últimos compassos desta seção (92-94), Fernandez repete o procedimento de uso da dinâmica dos compassos 28 e 29, mas em aumentação:

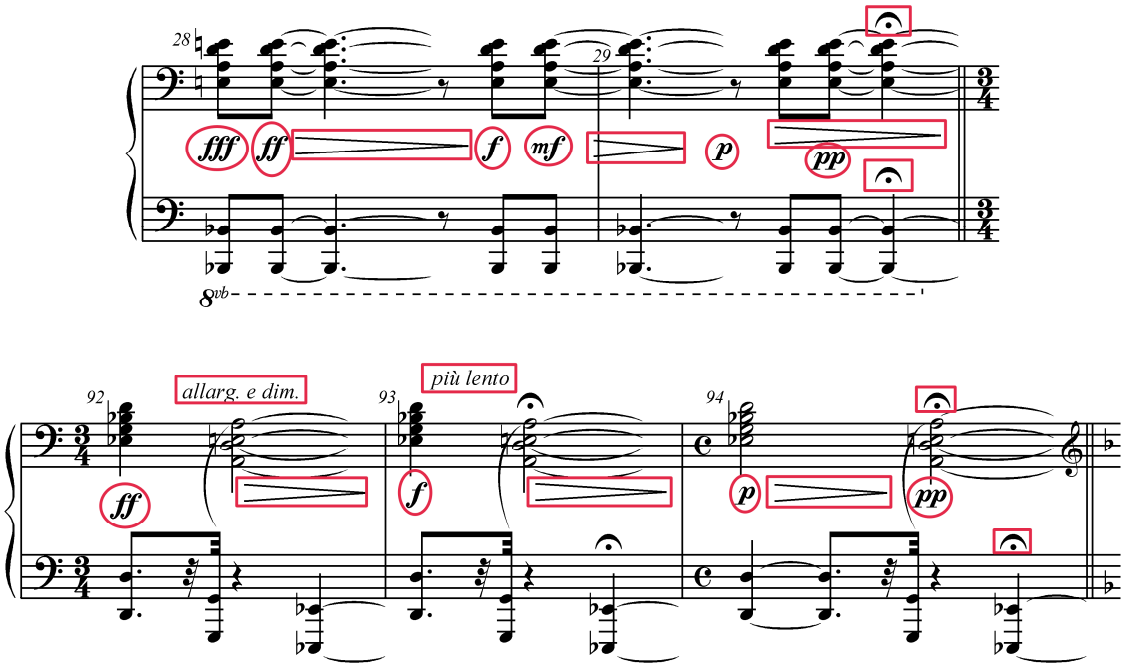

Figura 29 – Sonata Breve, I movimento, compassos 28 e 29; 92-94

Neste momento (**exemplo 30 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 92-94**), o **intérprete 1** é o que menos detalha esta variação que vai do *ff* ao *pp*, idéia que é mais desenvolvida pelos **intérpretes 2** e **3**, com uma maior gama de dinâmicas.

Trazemos os três intérpretes executando a seção completa para escuta plena do material desta seção (**exemplo 31 – intérpretes 1, 2 e 3 – compassos 59-94**).

Sétima Seção – Compasso 95

Partindo do compasso 95, Fernandez termina o primeiro movimento com um *ad libitum,* o qual ele optou por não dividir em compassos, justamente pela qualidade de tempo livre que traz.

Seria difícil abordá-lo seccionado pela ausência das barras de compasso que facilitam a localização do material em questão, então traçaremos as comparações falando de todo este grande compasso.

Além do *Andante (un poco ad libitum),* próximo ao final ele indica um *morendo.* Também repleta de sinais de dinâmica, esta seção se reveza com duas texturas diferentes, uma mais grave que se assemelha a um coral, com a dinâmica sempre *piano,* e outra mais aguda, que retoma o motivo inicial da sonata, e que surge subitamente como um entre-texto que quebra a textura grave, com dinâmica se iniciando em *fortíssimo* e que gradativamente vai se esvaindo.

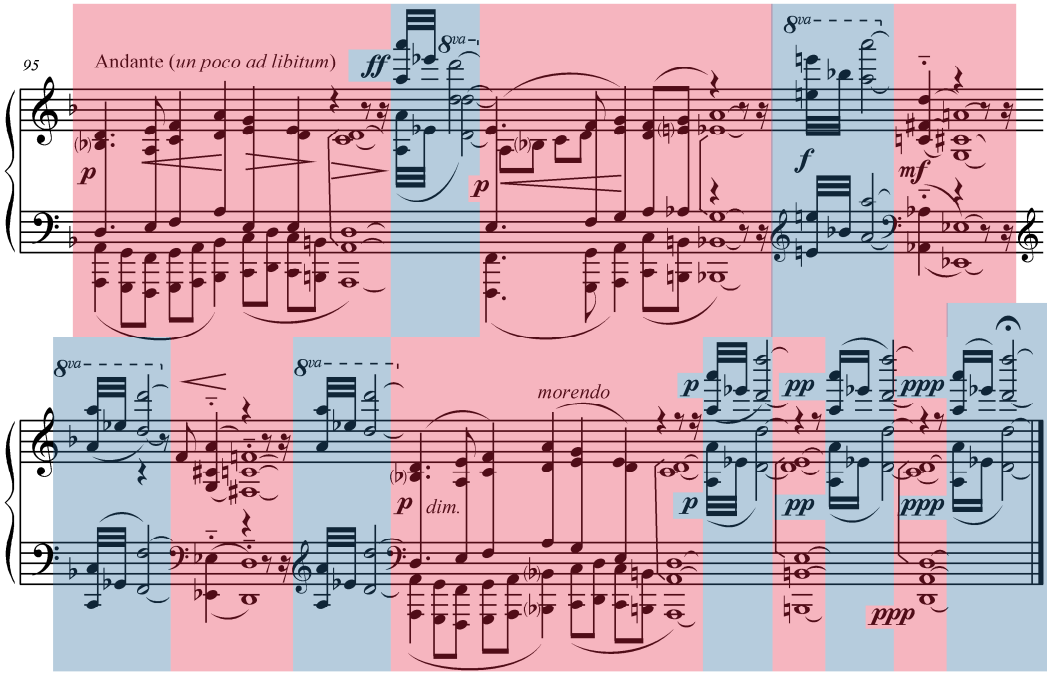

Figura 30 – Sonata Breve, I movimento, compasso 95

Pontuamos das três interpretações (**exemplo 32 – intérpretes 1, 2 e 3 – Compasso 95**):

Intérprete 1 – É o que menos varia a diferença das dinâmicas entre o *piano* da voz central e o *forte* da voz aguda. Também é o que menos oscila o tempo de todo o *ad libitum.*

Intérprete 2 – É o que faz os términos de frase com mais cautela, entretanto, também não salienta com clareza as diferenças de dinâmica que o compositor propõe.

Intérprete 3 – É o que melhor gradua os dois planos sonoros e o que mais rápido toca esta seção. Iniciando a seção, no primeiro grupo de acordes, ele não toca as notas escritas na mão esquerda, executando uma sequência de oitavas completamente diferente da escrita por Fernandez.

Nenhum dos três intérpretes enfatiza o *morendo* do final, deixando este caráter a cargo de um *rallentando* bastante simétrico e nada exacerbado, que não acreditamos ser compatível com a força que possui esta expressão.

Há um erro na segunda pauta da partitura, na qual o material musical estaria em clave de sol em ambas as mãos, segundo o indicado no final da pauta anterior e também ao analisarmos as notas utilizadas. Entretanto surge uma clave de fá na mão esquerda sem justificativa:

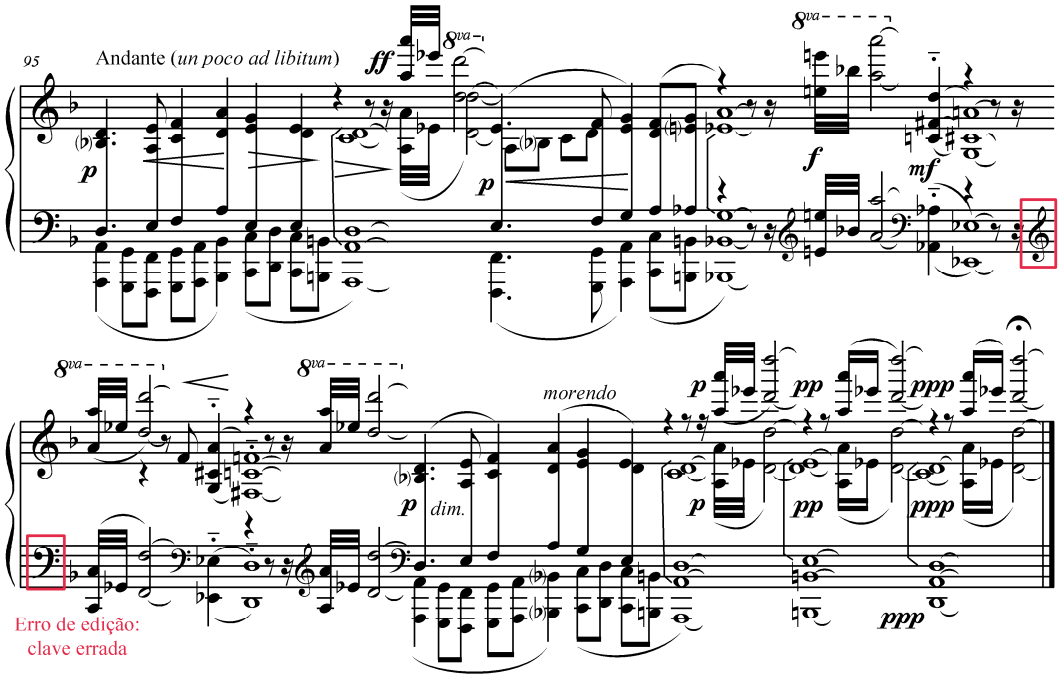

Figura 31 – Sonata Breve, I movimento, compasso 95

Concluímos estas comparações das três gravações do primeiro movimento com a audição da sua íntegra (**exemplo 33 – intérprete 1 – movimento inteiro**), (**exemplo 34 – intérprete 2 – movimento inteiro**), (**exemplo 35 – intérprete 3 – movimento inteiro**).

Considerações Finais:

Sugestões Interpretativas

Com base em todas as observações feitas anteriormente, pertinentes às gravações, à partitura e ao manuseio da obra ao piano, faremos aqui algumas sugestões interpretativas, que estarão divididas em uma primeira parte, com uma abordagem geral da obra, e em uma segunda parte com sugestões e observações acompanhadas da partitura.

Longe de procurar uma performance única da sonata, acreditamos como saudável e necessária a busca pela diversidade interpretativa, e colocamos aqui nossas conclusões interpretativas apenas para constar mais uma visão da obra. Um intérprete que se imbui de flexibilidade, pode tocar muitas vezes a mesma obra, enfocando diferentes pontos de vista, o que não torna seu público restrito ou cansado de ouvi-lo fazer sempre as mesmas referências.

Esta obra é repleta do uso de paralelismo de acordes, em sua maioria oitavas, muitas delas com notas no meio, completando acordes de quatro notas em uma única mão. Portanto, alertamos que a execução desta obra pode ser cansativa para pianistas cuja mão não alcance uma oitava, pois não só é necessário executá-las muitas vezes, como também, no caso do terceiro movimento (que não abordamos neste trabalho), em andamento muito rápido e por muito tempo seguido.

A repetição das oitavas, principalmente neste terceiro movimento veloz, requer um estudo cauteloso. Vimos pianistas que conseguem tocar oitavas em velocidade rápida, executando o terceiro movimento com uma qualidade irregular dos saltos. Em alguns casos, o padrão possui pequenas alterações, que se não estudadas com cautela, podem confundir o intérprete em um momento de euforia, executando a obra em público, sendo que a alta velocidade, não permite que exista tempo para que o intérprete ache alternativa para a execução.

Uma boa solução para o estudo de oitavas é seccioná-las, estudando o caminho a ser percorrido pelo polegar separadamente do caminho a ser percorrido pela outra extremidade da mão.

Outra recomendação é que o estudo seja feito com bastante vigor no andamento mais lento, com um toque percussivo e curto, para que a mão e o pulso se acostumem aos movimentos de agilidade. O andamento lento, no estudo, tem por finalidade ajudar a memória mecânica a guardar a direção correta dos movimentos.

No caso de oitavas com notas no meio, recomendamos o estudo do polegar com o material do meio da oitava, sem a outra extremidade da mão, e depois o oposto, executando o material todo sem o polegar. Também é possível estudar apenas o percurso das oitavas e depois acrescentar o material que as preenche.

Toda a sonata possui o emprego constante de dissonâncias que podem ou não ser enfatizadas, dependendo da proposta do intérprete, que certamente no momento da construção da interpretação, deve abordá-las e questioná-las, para concluir quais, e porque, considera ou não, importantes.

Outra constante variação é a das articulações *stacatto* e *tenuto,* que em diversos momentos são colocadas bem próximas, mas que possuem interesses diferenciados, sendo necessário que o intérprete não as execute todas iguais. A variação de articulação modifica completamente esta obra.

Dos andamentos gerais da sonata, é preciso relativizar a execução de alguns tempos, principalmente quando há indicações tais como de “acelerando” ou “allargando”. Estas são muitas e aparecem em momentos muito variados dos movimentos, em especial do primeiro. Fernandez se utliza das mudanças de andamento, como forma de aumento da tensão, assim como de direcionamento ao repouso.

O direcionamento que mencionamos é por nós considerado um grande aliado ao executar esta sonata. Não permanecer estático, com demasiado peso nos acordes, tornou algumas das execuções mais interessantes sob o ponto de vista harmônico, melódico, das tensões e relaxamentos, do uso de pontos culminantes, e do escape de uma agressividade aparentemente casual.

Reiteramos que não somos contra o que possa haver de agressivo em música erudita, pois sob o aspecto representativo das obras de arte, muito se pode falar com o uso de um arquétipo violento. Porém, nos parece ser necessário que um intérprete, ao tomar uma decisão de execução que seja extremista, ou que fuja do usual, precise ter

percorrido outros caminhos e idéias, para que delas não queira fazer uso, e não concordamos, com a transgressão sem justificativa, apenas para não pertencer ou executar o que se considera padrão e aceito.

Outra relativização deve ser empregada no que diz respeito às dinâmicas, que vão do *fff* ao *pp*, tanto de maneira abrupta quanto gradativamente. Deve haver um cuidado fundamental de não tornar a sonata um agrupado de sons fortes e sem condução, pois esta não nos parece ser a idéia de Fernandez.

Portanto, da dinâmica geral, sugerimos que o *piano* e o *pianíssimo* sejam explorados sem hesitação, e que, o que está além do *forte,* seja mais dosado, para que a grande explosão da sonata ocorra nos últimos acordes do terceiro movimento (portanto, apenas no final, realizando então a entrega do máximo que se pode dar de dinâmica no instrumento e sala utilizados para a execução da obra).

Da rítmica, pontuamos que muito do que o geral dos intérpretes faz, é usar o rubato como fuga das dificuldades técnicas, pois em se tratando de obras pouco tocadas e conhecidas, não há “obrigatoriedades” históricas definidas por outros intérpretes consagrados, o que torna mais fácil fugir da escrita e sugestão do compositor.

Antes de qualquer decisão interpretativa, recomendamos que a leitura dos ritmos da sonata seja feita como escrita por Fernandez. Recomendamos também a execução das figuras pontuadas, especialmente a que cerca todo o segundo movimento, com tempo estrito e rigoroso, pois muito do caráter de uma interpretação está imbuído do uso de uma rítmica mais rigorosa ou mais frouxa, mais evidente ou mais discreta. No segundo movimento (que não abordamos neste trabalho), Fernandez emprega uma rítmica constante e material repetido insistentemente, deixando o colorido a cargo da dinâmica, e para que esta se ressalte, manter o rigor rítmico pode ser uma boa opção.

Acreditamos ser o *Enérgico*, sugerido no início da música, o caráter que dominará toda a sonata em seus três movimentos. Nos momentos rápidos pensamos este *Enérgico* empregado nos ataques, com uma condução dançante feita pela pulsação pensada para semínima pontuada. Nos momentos lentos, esta energia sugerida se mantém na execução das rítmicas, especialmente as pontuadas, de maneira estrita e regular, idéia semelhante à da Marcha.

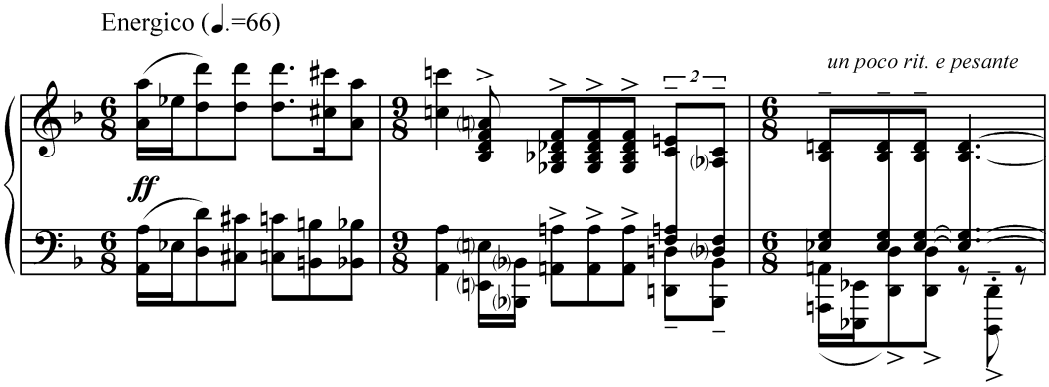

Figura 32 – Sonata Breve, I movimento, compassos 1-3

O início em *ff* pode ser conduzido com este caráter dançante, com a idéia de um movimento que conduz a outro, ou pensando também neste pulso que é conduzido, o que evita um som pesado e agressivo. Também recomendamos que sempre que houver notas repetidas, ou oitavas repetidas (como vemos logo no primeiro compasso), que estas possuam variação de dinâmica.

Da polêmica sextina que os intérpretes executam (alguns com o *a tempo,* alguns lentamente), acreditamos que ambas as idéias são possíveis, desde que, se optar por tocá-la rápida, o intéprete possua clareza digital para tal, e se optar por tocá-la lenta, cuide do pedal e realize o *crescendo* sugerido na partitura.

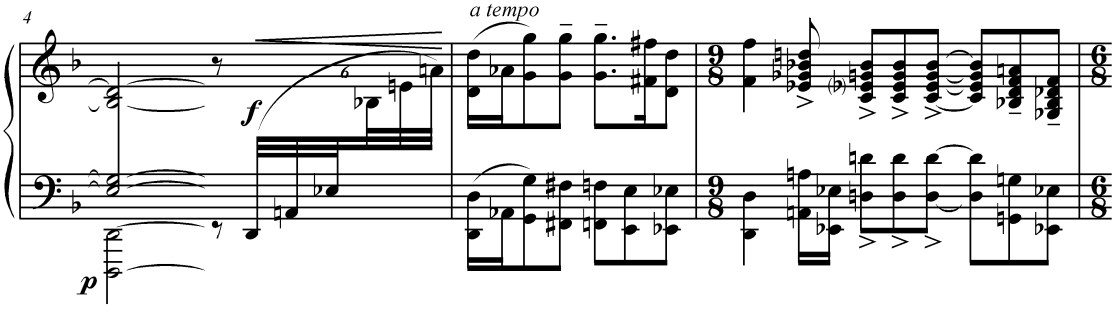

Figura 33 – Sonata Breve, I movimento, compassos 4-6

O *a tempo* do compasso 5 requer o mesmo nível de energia que o início da obra, no entanto com dinâmica apenas *f* , e não mais *ff* como no início.

Na segunda metade do compasso 8 ocorre um ponto culminante, de uma frase que se realiza em blocos, mas que neste momento possui seus blocos ligeiramente se afastando da melodia no agudo, a qual merece destaque. Isso pode ser feito retirando um pouco do volume de som dos acordes e mantendo a melodia do agudo muito *cantábile* e

com um minúsculo alargamento do tempo, que possibilita sentir que este ponto culminante é mais dramático do que o material que o antecedeu.

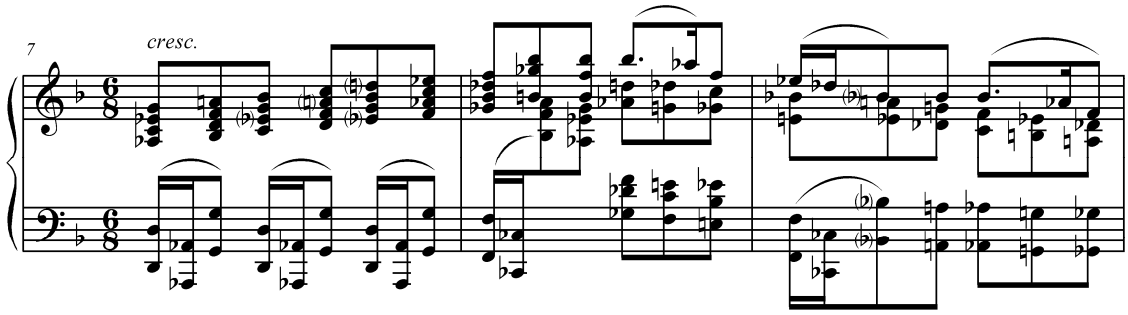

Figura 34 – Sonata Breve, I movimento, compassos 7-9

Assim como os intérpretes das gravações, pensamos o *misterioso* do compasso 13 com uma queda do tempo. Sendo esta expressão, do compositor, subjetiva, nos permitimos também ser subjetivos dizendo que pensamos este momento com certa frieza, tentando passar a sensação de impessoalidade, através de um toque homogêneo, sem nenhuma alteração agógica e extremamente *legato*, enfatizando mais o grave da mão esquerda e com as oitavas do compasso 14 também extremamente *legato*.

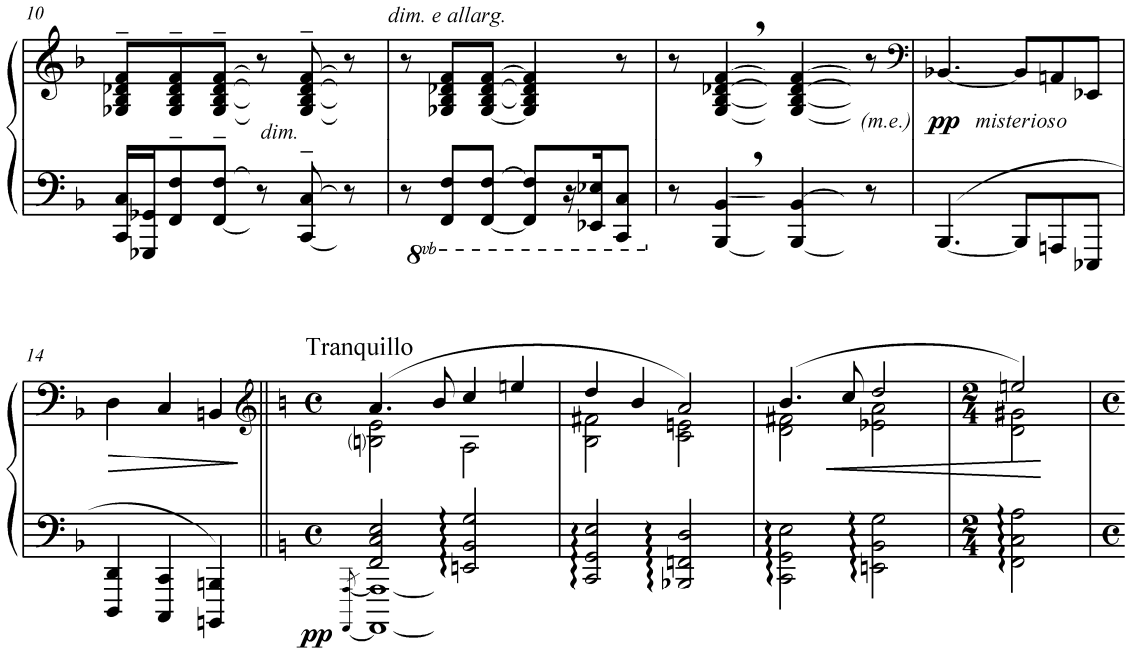

Figura 35 – Sonata Breve, I movimento, compassos 10-18

A partir deste *tranquillo* apresentado no compasso 15 da figura anterior, sugerimos que os intérpretes experimentem destacar vozes intermediárias, pois uma escuta

polifônica nos permite encontrar caminhos melódicos que soam tão bem quanto os que se encontram de maneira óbvia ou destacados sem esforço. Sobre este trecho também há a possibilidade, inclusive, de executar as vozes intermediárias da mão direita todas com a mão esquerda, deixando a direita livre para melhor realizar o *legato* da melodia aguda.

Preferimos, para o compasso 19, a realização do *forte* sugerido por Fernandez, ao contrário do que faz o **intérprete 2** que reduz subitamente o som neste momento. E achamos muito necessário pensar nas três vírgulas sugeridas neste *Tranquillo:*

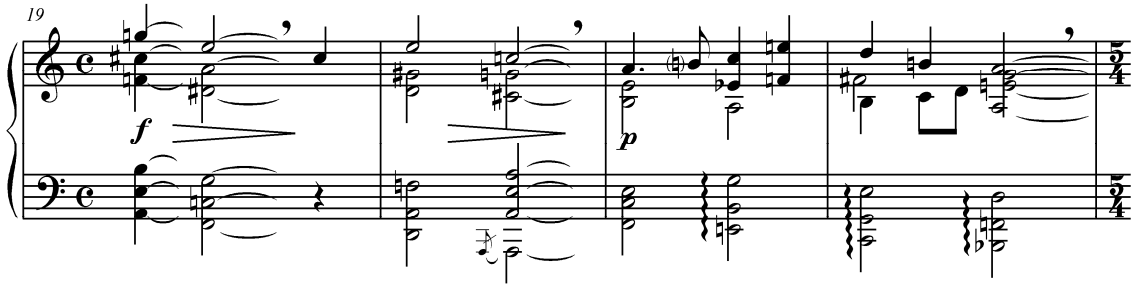

Figura 36 – Sonata Breve, I movimento, compassos 19-22

Acrescentamos que cada vírgula pode ser pensada com uma duração diferente, e recomendamos que, a cada uma, se execute com mais espaçamento, aumentando cada vez mais o tempo de espera pelas frases seguintes.

O compasso 23 possui o mesmo tempo do material anterior, entretanto, irá iniciar um momento mais agitado que requer especial atenção às dinâmicas.

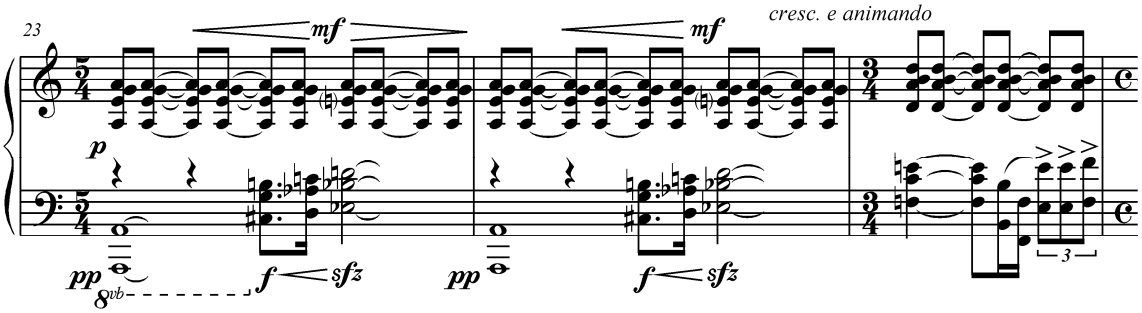

Figura 37 – Sonata Breve, I movimento, compassos 23-25

Pode-se realizar a primeira oitava grave do compasso 23 com pedal tonal, sendo de fundamental importância a realização dos *crescendo* e *diminuendo,* lembrando, inclusive, da necessidade de trabalhar os três diferentes planos sonoros.

A contagem do pulso neste momento, a partir do compasso 23, é muito importante, com a condução podendo ser feita como sugerimos no decorrer do trabalho, pensando em 3+2, e ao chegar no compasso 26, começar a pensar de 2 em 2 e, principalmente, realizando o *pesante* sugerido pelo compositor.

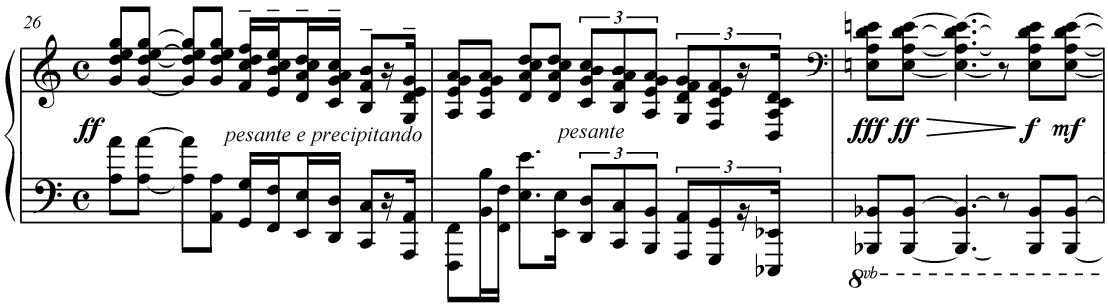

Figura 38 – Sonata Breve, I movimento, compassos 26-28

Neste momento dos compassos 26 e 27, pode-se usar as pausas no final dos dois compassos para aumentar a dramaticidade, sendo que ao sair destas pausas, o intérprete pode realizar a retomada do som com muita energia e com as reais dinâmicas sugeridas por Fernandez, para concluir o *pesante* com todo o *enérgico* característico da sonata, chegando na explosão de graves do compasso 28.

Recomendamos a realização de todos os momentos em que Fernandez coloca *diminuendo* em acordes parados, com o uso de um trêmulo do pedal de sustentação, especialmente nos momentos de gradatividade explicita da dinâmica: *fff ff > f mf > p > pp*

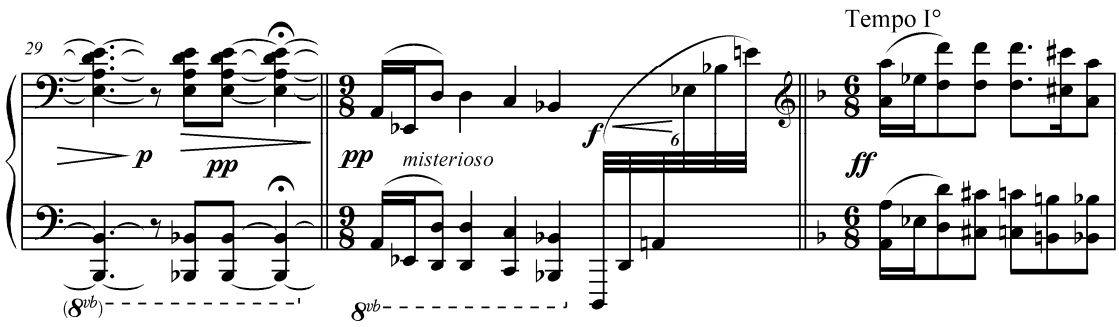

Figura 39 – Sonata Breve, I movimento, compassos 29-31

Ao alcançar um *pianíssimo,* manter-se nele pode ser uma boa idéia para manter por mais tempo o caráter *misterioso* da peça.

Ao retornar ao tema, o compositor vai ampliá-lo, o que requer a manutenção de toda a energia pedida por ele anteriormente.

Nesta retomada do *Tempo I,* Fernandez modifica mais intensamente a mão esquerda, a qual o intérprete pode enfatizar, especialmente pelo *crescendo* presente:

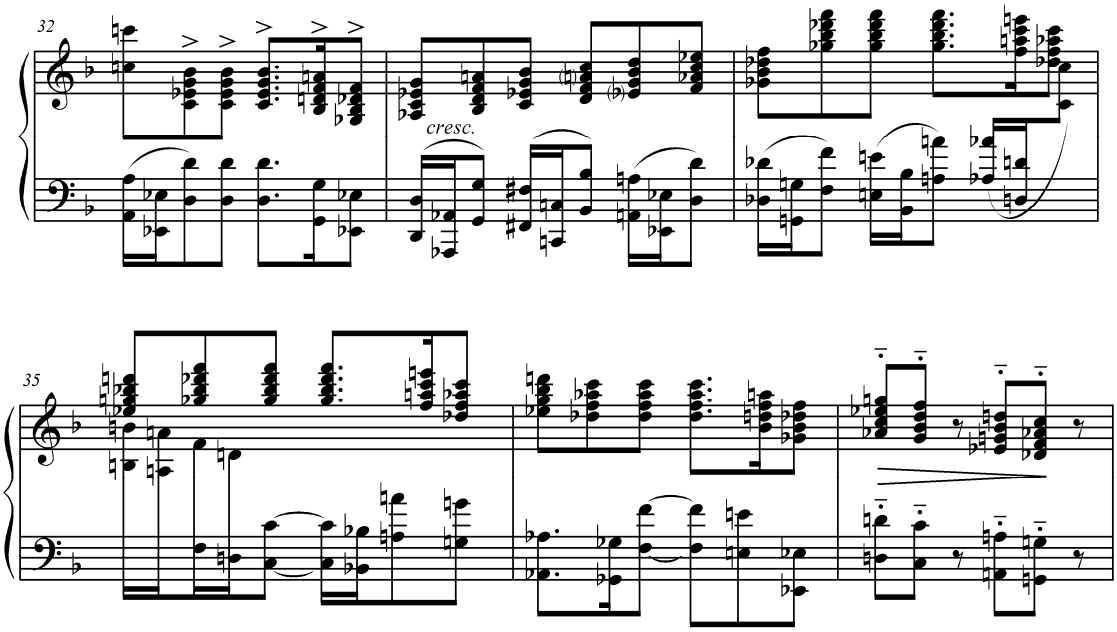

Figura 40 – Sonata Breve, I movimento, compassos 32-37

É neste momento em que ele irá introduzir a figura grave e repetida que irá permanecer por toda a próxima seção:

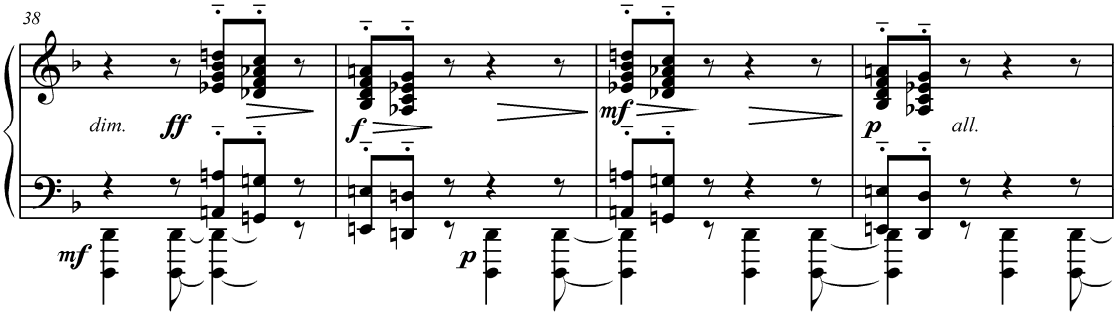

Figura 41 – Sonata Breve, I movimento, compassos 38-41

Parecendo ser mais pertinente, a partir do compasso 43, um controle maior do tempo, que o intérprete pode optar por fazer cautelosamente mais lento.

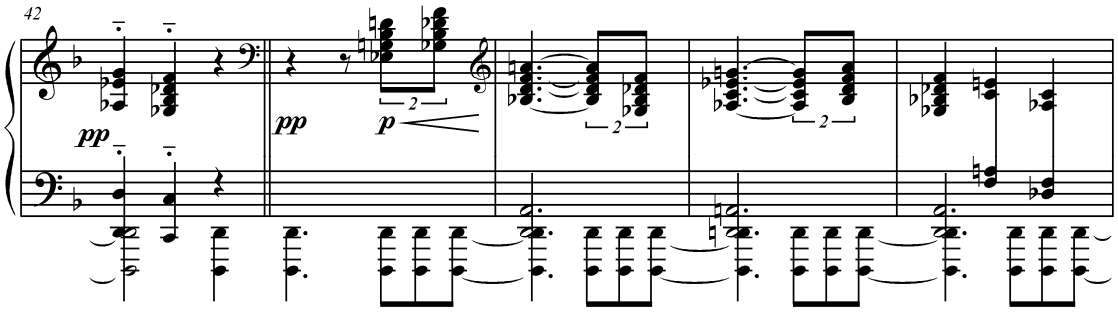

Figura 42 – Sonata Breve, I movimento, compassos 42-46

Recomendamos que todo o material da mão esquerda seja utilizado como uma “cama harmônica”, mas que os acordes da mão direita também se mantenham, no início, tocados com dinâmica realmente *piano,* e com precisão em tocar juntas as 4 notas dos acordes da mão direita.

O material central da mão esquerda começa a variar a partir do compasso 48, podendo ser utilizado como intensificador do *crescendo* que irá acontecer:

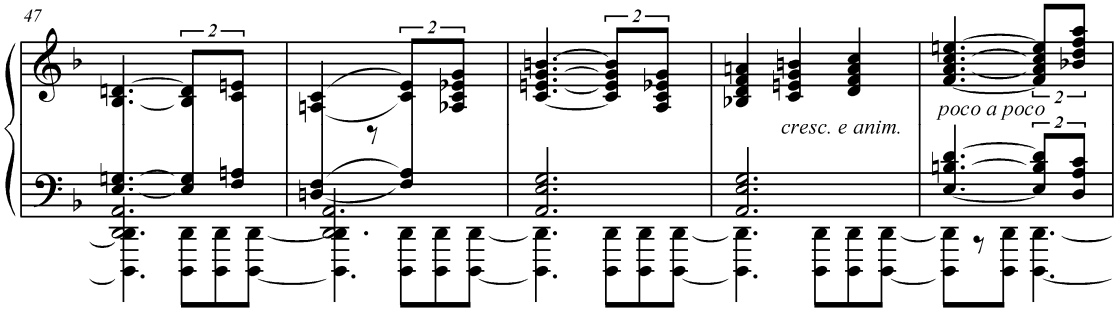

Figura 43 – Sonata Breve, I movimento, compassos 47-51

Com o pedal de sustentação é que se pode manter estas oitavas graves homogêneas e constantes, porém sem deixar o material do agudo com um pedal que misture as harmonias, sendo necessária uma troca parcial do pedal.

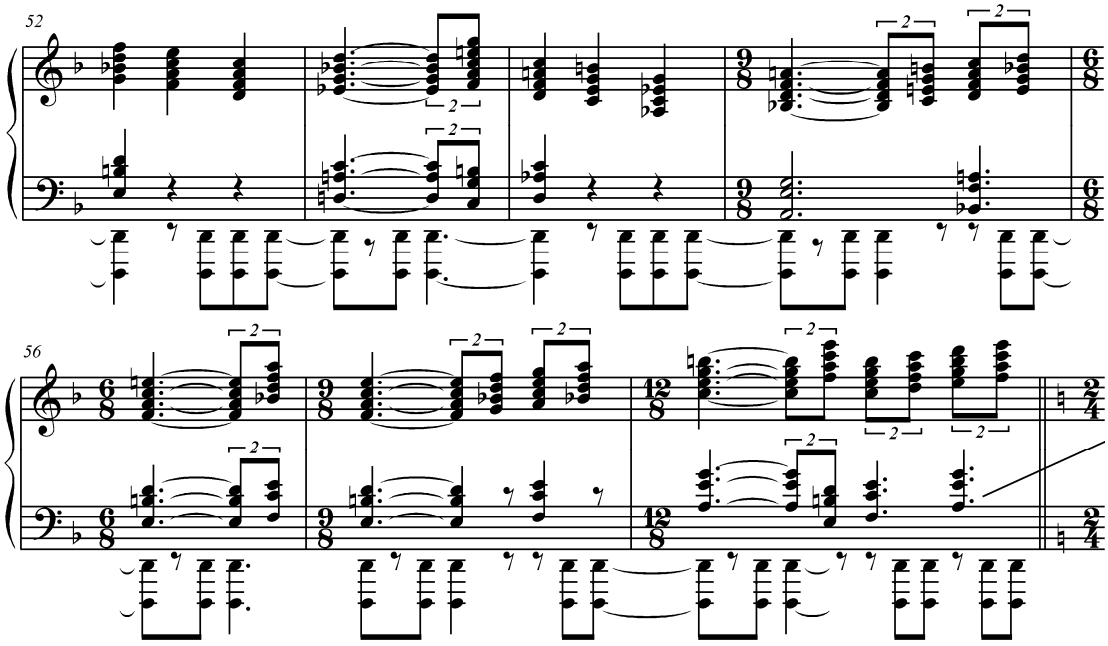

Figura 44 – Sonata Breve, I movimento, compassos 52-58

A partir do compasso 59, o compositor acrescenta um *Agitato* com alteração da armadura de clave:

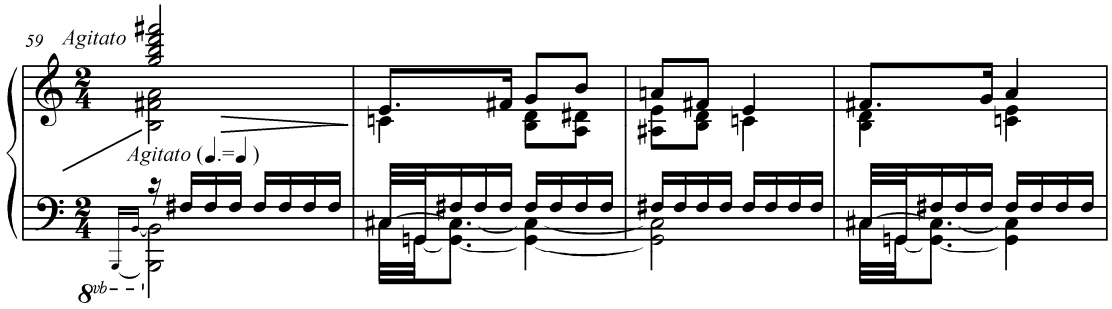

Figura 45 – Sonata Breve, I movimento, compassos 59-62

É necessário, portanto, situar o *si natural* que representa a novidade harmônica.

Para a escolha do andamento não achamos viável escolher o mais rápido possível, pois mais adiante, o material sonoro ficará mais denso, com repetições rápidas de oitavas e muitos saltos, sendo pouco inteligente começar um andamento que não se pode manter, ainda mais em um momento com constante *crescendo* e intensificação.

Recomendamos também que pequenos arcos melódicos sejam pensados na mão direita, enquanto a mão esquerda, com as notas repetidas, se mantenha rigidamente em tempo e com a articulação muito clara.

Para os compassos 71 e 72, como já recomendado mais no início da sonata, Fernandez utliza pausas junto às sextinas, e frisamos que sua execução sem pedal de sustentação pode ajudar no aumento da dramaticidade, assim como no *pesante* sugerido pelo mesmo.

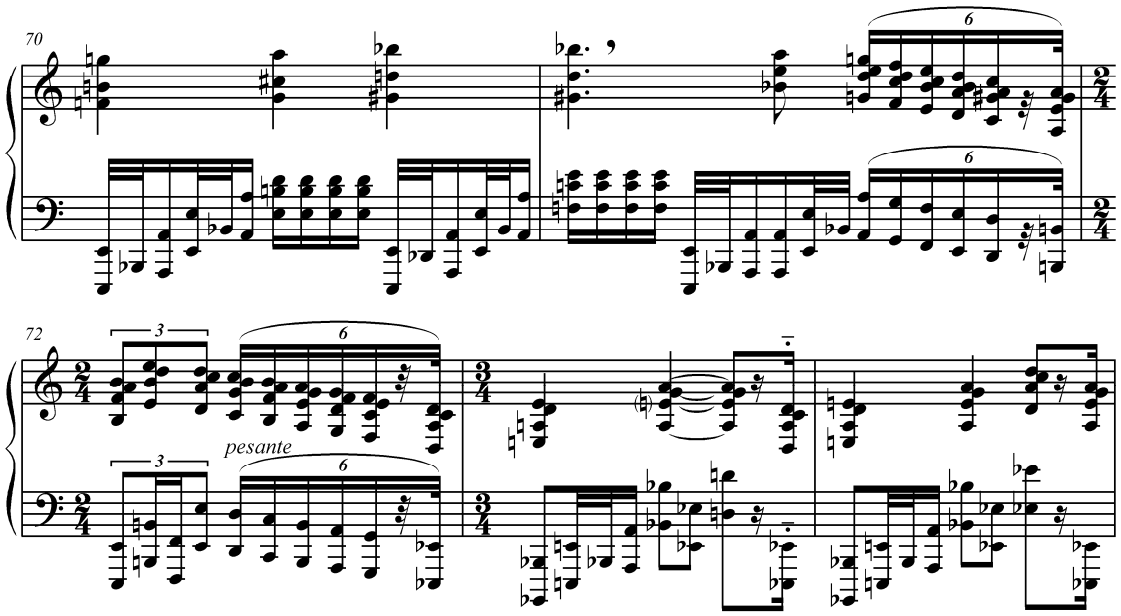

Figura 46 – Sonata Breve, I movimento, compassos 70-74

Do compasso 73, entendemos como positiva a postura de alguns dos intérpretes de destacar a mão esquerda, principalmente os intervalos tema da sonata.

Consta no compasso 78 um *crescendo e animando poco a poco,* que nenhum dos intérpretes examinados neste trabalho realiza. Este *animando* é responsável pela condução de todo o material ao último *fortíssimo* do primeiro movimento.

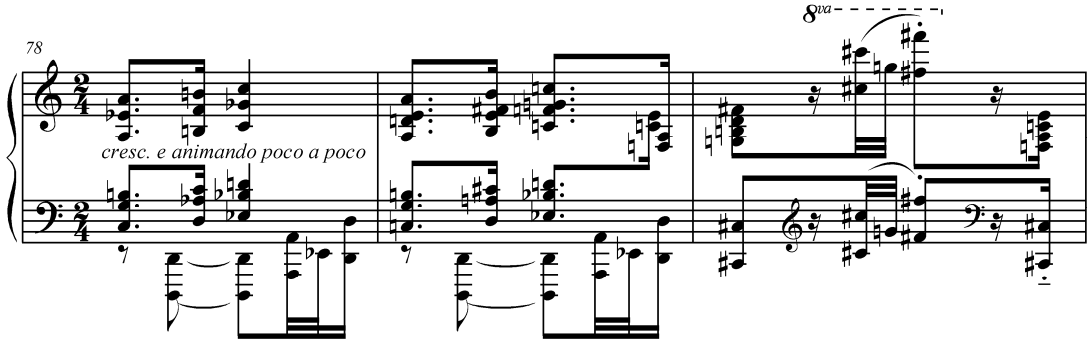

Figura 47 – Sonata Breve, I movimento, compassos 78-80

O uso do material que gradativamente perde vigor, no caso do *fortíssimo* do compasso 92, indo até o *pianíssimo* do compasso 94, é feito como nos compassos 28 e 29, como demonstramos no decorrer do trabalho, porém aqui, estendido, com mais tempo para que esta idéia se desenvolva, e com mais de uma fermata.

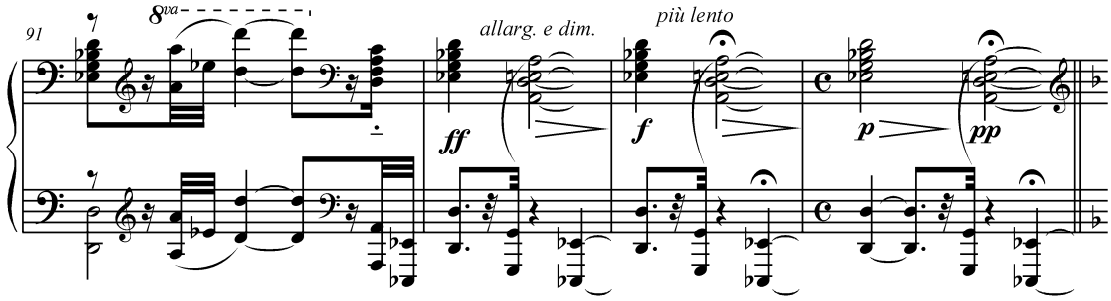

Figura 48 – Sonata Breve, I movimento, compassos 91-94

O último compasso, que na verdade é um grande *ad libitum,* possui dois materiais em planos sonoros diferentes, um discreto, com tempo regular e com características corais, e o outro explosivo, fortíssimo, curto e agudo. Entretanto, todo o material, tanto o mais *forte* quanto o mais *piano,* participa de uma diluição progressiva, que se estende até o final do movimento, com os sons se esvaindo em *pianíssimo.*

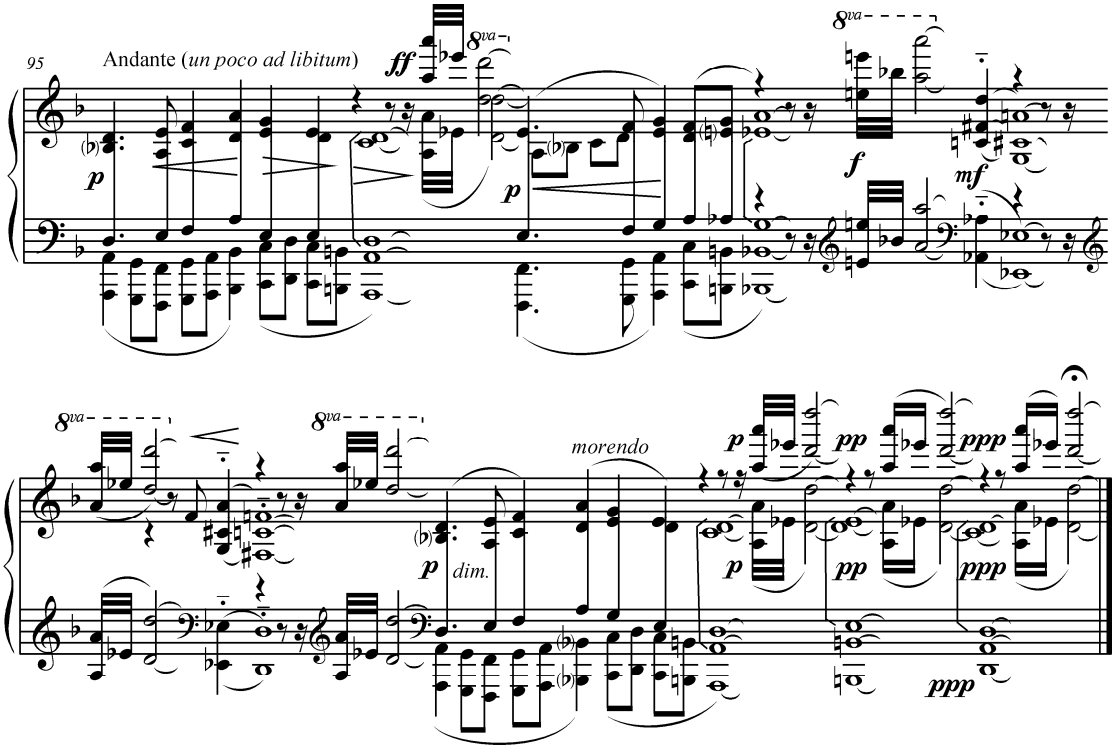

Figura 49 – Sonata Breve, I movimento, compasso 95

O *morendo* que Fernandez aponta para os últimos blocos de acordes é a prova da idéia de perda de tônus e consciência, tornando este movimento portador de grande dramaticidade e com inúmeras possibilidades interpretativas.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Mário de. **Música no Brasil**. São Paulo: Guaira, 1941.

_____. **Pequena História da Música.** São Paulo: Martins, 1958.

ARTESE, Antonio. **Vladimir Sofronitzky: A study of his work as interpreter of Scriabin's Piano Sonata n. 3 in F Sharp minor op.23.** Dissertation (DMA). University of California, 2000.

BANOWETZ, Joseph. "Pedaling Technique". In: AGAY, Denes (Ed).**The art of teaching piano.** New York: Yorktown Music Press, 2004, p. 91-121

BAROLSKY, Daniel G. "The Performer as Analyst". In: **Music Theory Online** Vol. 13, Nr. 1, 2007.

BERRY, Wallace. **Musical structure and performance**. New Haven: Yale University Press, 1989.

DUPRAT, Regis. **Enciclopédia da Música Brasileira Erudita**. São Paulo: Art Editora, Publifolha, 2000.

HOBSBAWN, Eric J. **A Era do Capital (1848-1875).** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KATER, Carlos **Música Viva e H. J. Koellreutter Movimentos em Direção à Modernidade.** São Paulo: Musa, 2001.

LESTER, Joel. "Performance and analysis: interaction and interpretation". In: RINK, John (ed). **The practice of performance: studies in musical interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, p.197-216.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil.** 6 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

MONTEIRO, Eduardo Henrique Soares; MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. "Cartas Celestes para piano de Almeida Prado: Inter-relações entre performance e análise musical". In: **Anais do XVII Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da ANPPOM**. São Paulo: 2007, p. 1-16.

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

PEREIRA, Gustavo. **Bento Mossurunga e o Movimento Paranista. Estudo Histórico-analítico das obras para canto e piano e piano solo compostas nas décadas de 1930, 40 e 50**. Dissertação de Mestrado em Música. UFRGS, 2005.

PHILIP, Robert. **Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance 1900-1950**. Cambridge: Cambridge University Press,1992.

PÓVOAS, Maria Bernadete Castelán. **Uma análise motívica da "Sonata Breve" para piano de Oscar Lorenzo Fernandez: critérios para uma interpretação.** Dissertação de Mestrado em Música. UFRGS, 1990.