

Forma sonata na “Sinfonia em Sol menor” de Alberto Nepomuceno (1864–1920)

Norton Dudeque

Universidade Federal do Paraná | Brasil

Resumo: O objetivo deste texto é examinar analiticamente a utilização da forma sonata por Alberto Nepomuceno na sua *Sinfonia em Sol menor*. Três dos quatro movimentos claramente utilizam a forma sonata como sua base estrutural que envolve não somente o esquema formal geral, mas também sua retórica interna. Para tal objetivo, utiliza-se uma abordagem analítica híbrida que aborda a forma sonata no seu aspecto geral por meio da teoria da sonata de Hepokoski e Darcy, seu detalhamento funcional-formal interno (teoria das funções formais de Caplin), e suas relações temático-motívicas (*Grundgestalt* e variação progressiva de Schoenberg). Além do aspecto analítico, se realiza uma contextualização de avaliações críticas desta obra de Nepomuceno, passando por críticas da época da estreia em 1897 até avaliações mais recentes.

Palavras-chave: Alberto Nepomuceno, *Sinfonia em Sol menor*, Romantismo brasileiro, Forma sonata.

Abstract: The goal of this text is to analytically assess the use of sonata form in Alberto Nepomuceno's *Symphony in G minor*. Three of the four movements clearly use sonata form as their structural basis, which involves not only the overall formal scheme but also its internal rhetoric. To this end, a hybrid analytical approach is used that approaches the sonata form in its general aspect through Hepokoski and Darcy's sonata theory, its internal function-formal detailing (Caplin's theory of formal functions), and its thematic-motivic relationships (Schoenberg's *Grundgestalt* and developing variation). In addition to the analytical aspect, a contextualization and critical evaluation of this work by Nepomuceno is carried out, going through criticism from the time of its premiere in 1897 to more recent evaluations.

Keywords: Alberto Nepomuceno, *Symphony in G minor*, Brazilian Romanticism, Sonata form.

A estreia da *Sinfonia em Sol menor*, composta em 1894, se deu em 1 de agosto de 1897, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, pela Orquestra da Associação dos Concertos Populares com a regência do compositor. A recepção da obra na época, por Oscar Guanabarro (1851–1937), um crítico mordaz da obra de Nepomuceno, não foi positiva. Guanabarro, ironicamente, narra sua situação e reação ao que ele interpretou como “patriotismo” na *Sinfonia em Sol menor*, até mesmo a ponto de sugerir uma designação como poema sinfônico para a obra e com título patriótico. Uma avaliação negativa, portanto, uma vez que Guanabarro não aprovava totalmente a ideia de poema sinfônico nos moldes lisztianos. Obviamente, o crítico se equivoca ao sugerir tal designação programática e ao comparar a obra às de Beethoven. O crítico escreve:

Um pouco de esforço atirou-nos ao Instituto Nacional de Música, onde tínhamos deveres a cumprir; e abençoada seja a hora que nos deu força de vontade para reagir contra a pyrexia e procurar na arte nacional o antithermico de que tanta necessidade tínhamos.

A acção foi quasi instantanea; aos primeiros sons da *Symphonia em sol menor* eramos outro – alegre, jovial, animado de sentimentos patrioticos e cheio de confiança no patricio que dirigia aquella batalha symphonica.

Nunca em nosso espirito a musica pareceu tão bella como hontem; e se não reunimos aqui os adjectivos encomiasticos que o illustre compositor vai encontrar hoje na boca de outros collegas, ainda é por effeito da nossa febre patriotica.

Essa bella symphonia veiu cedo demais e mal classificada. Bem analysada, essa pagina do engenho do nosso patricio está longe de possuir os traços gigantescos do genero em que se immortalizou Beethoven; e se o illustre compositor -regente tivesse esperado uns vinte dias, mais ou menos, podia apresentar a sua composição, em festa nacional, classificada a partitura entre os poemas symphonicos, com o patriotico titulo A tomada de Canudos, sendo cada um dos tempos da actual symphonia transformado em um canudinho dedicado successivamente a – *Monte Santo* – *Cocorobó* – *Favella* e – *Canudos*, podendo ainda accrescentar uma vibrante marcha intitulada – a Retirada (in Goldberg, Oliveira e Menuzzi, 2019, vol. 2, Guanabarro, *O Paiz*, 2 de agosto de 1897, p. 2).

Por outro lado, e ao considerar positivamente os poemas sinfônicos de Miguéz,¹ a sugestão irônica de Guanabarro sobre a *Sinfonia* de Nepomuceno pode ser vista como uma reação à intriga referente ao uso da língua portuguesa em *Epitalâmio* que Nepomuceno apresentou no mesmo concerto, e também, à rejeição de Guanabarro ao nacionalismo representado pela música de Nepomuceno. Certamente, o mau dia de Guanabarro (ele padecia de febre) ajudou-o a criticar negativamente aspectos de outras obras apresentadas, por exemplo, o uso do reco-reco no “Batuque” da *Série Brasileira* (Goldberg, Oliveira e Menuzzi, 2019, vol. 2, p. 548)

¹ Vide em Dudeque, 2021a e 2021b.

No entanto, a impressão negativa de Guanabarro a respeito da *Sinfonia* pode ser contestada por outra crítica, no *Jornal do Commercio* de 2 de agosto de 1897, que elogia a obra de Nepomuceno. José Rodrigues Barbosa (1857–1939), em sua coluna “Theatros e Música”, escreveu:

É, porém, diante da *Symphonia* em sol menor que nossa admiração não encontra limites, e que nos sentimos orgulhosos de uma obra de arte, nascida de um espírito brasileiro, e que pode afirmar ao velho mundo o valor da arte deste paiz, e por isso mesmo da mentalidade dos seus artistas.

De uma concepção felicíssima, elaborada com uma unidade indissolúvel, essa composição obedece a uma esthetica admirável, onde não se encontra uma formula que possa significar uma concessão aos espíritos menos cultos, ou o desejo de um efeito que leve o auditório a influencia artificial de um processo calculado. Tudo ali é elevado e ideal e as idéas se sucedem em concatenação logica e se desenvolvem com uma pureza inalterável e sempre refinada. O primeiro tempo *Allegro com fuoco*, tem um pensamento ativo, um movimento de vehemencia moderada, como o resfolegar de um povo que caminha para o progresso pelo trabalho digno e pela consciencia de seu valor. O segundo tempo *Andante* tem uma frase larga de uma belleza suprema que parece a expressão de um sentimento divino, puríssimo e imaterial. E essa frase desliza-se, como uma fita de luz no espaço, nas cordas dos violinos formando as mais graciosas volutas; e ressurge sempre bela, sempre ideal, nos diferentes naipes de instrumentos, transformando-se infinitamente, mas conservando sua pureza immarcescível. O terceiro tempo *Presto* é um delicioso *scherzo* com delicadeza de filigrana, e o *Allegro giocoso-maestoso* é uma série brilhante, ininterrupta de bellissimos episodios que se sucedem em uma luta de frescura, de tintas suaves, de maravilhosas nuances, de finos detalhes (Barbosa, 2 de agosto de 1897, *Jornal do Commercio* n. 213, p. 1).

A crítica de Barbosa não poderia ser mais elogiosa. Porém a divergência de opiniões sobre a obra de Nepomuceno parece ser uma constante ao longo do tempo. Porém, através deste estudo analítico espera-se estabelecer uma base sobre seu processo composicional e sua estrutura formal, quiçá, dirimindo dúvidas sobre avaliações da obra.

Por detrás das avaliações positivas e negativas da *Sinfonia*, está a questão entre o nacionalismo e o não nacionalismo, ou seja, sobre vertentes do romantismo musical brasileiro. Uma destas vertentes é abordada por Mário de Andrade que categoriza a música do início da República como essencialmente internacionalista:

Se dissermos que a evolução social da música brasileira se processou por estados-de-consciência sucessivos, esse primeiro estado-de-consciência foi de internacionalismo. Importava-se, aceitava-se, apreciava-se, não música européia, pois que não existe propriamente música européia, mas as diferentes músicas européias (Andrade, 1975, p. 27).

Neste sentido, talvez Carlos Gomes (1836–1896) tenha sido o primeiro compositor brasileiro internacionalista. Mas certamente, e estes são os mencionados por Andrade, Henrique Oswald (1852–1931), Leopoldo Miguéz (1850–1902), Francisco Braga (1868–1945), Glauco Velasquez (1884–1914) caracterizam o primeiro período da música na República recém-criada (Andrade, 1975, p. 30). Muitas das obras de Nepomuceno, ainda escritas na Europa, também caracterizam um “internacionalismo musical”. Obras como os três quartetos de cordas (1890, 1890 e 1891), a *Sonata para piano* Op. 9 (1893), a *Suite Antiga* Op. 11 (1893), e até mesmo a *Sinfonia em Sol menor* são de viés internacionalista. No entanto, obras como a *Dança de Negros* para piano de 1887, a *Série Brasileira* (1891), *Quatro peças líricas* (1894) (em especial a *Galhofeira*) já apontam para um estado-de-consciência “nacionalista”.²

Já Neves escreve que a *Sinfonia em Sol menor*, juntamente com o *Trio em Fá sustenido menor*, são obras de importância na produção de Nepomuceno, mas que nestas obras, “a preocupação nacionalista não é fundamental”. No entanto, elas “refletem uma certa brasilidade, dentro da estruturação musical que, mesmo seguindo de perto as normas da tradição brota com espontaneidade que só a extrema musicalidade do compositor pode justificar” (Neves, 1977, p. 22). Por outro lado, Kiefer declara que a *Sinfonia* “não apresenta maior interesse para a música brasileira” (Kiefer, 1977, p. 117). Com opinião divergente Edino Krieger afirma, segundo Mariz, que

não seria exagero incluir a *Sinfonia em sol menor*, de Nepomuceno, entre as obras primas do sinfonismo romântico. É realmente uma obra de admirável feitura artesanal, dotada de elementos de grande beleza temática, desde o privilegiado tema inicial, impregnado daquela tensão brahmsiana feita de respirações ondulantes, até o enérgico final, onde se adivinham prenúncios de batuque no motivo pontuado característicos, tão aparentado, ritmicamente, ao do *Balaio*, utilizado por Alexandre Levy em sua *Suite* (em Mariz, 1983, p. 98).

Finalmente, demais referências à *Sinfonia* de Nepomuceno aparecem em Almeida (1942) que enfatiza o aspecto nacionalista da música de Nepomuceno, mas apenas menciona, sem qualquer comentário, a *Sinfonia* (1942, p. 430–431). Luiz Heitor, por sua vez, também menciona (*en passant*) a *Sinfonia* como apresentando um “clima essencialmente europeu” (1956, p. 166), e Appleby somente lista a *Sinfonia* como parte do programa do concerto de 1º de agosto de 1897 (Appleby, 1983, p. 89).

² Béhague (1979, p. 242) enfatiza o caráter não nacionalista de determinadas obras de Nepomuceno e a sua inspiração e técnica pós-romântica. Entre as obras mencionadas por Béhague está a *Sinfonia* e as *Valsas Humorísticas*.

Outro assunto frequentemente associado à *Sinfonia* trata do estilo eclético de Nepomuceno. Squeff comenta que na *Sinfonia* há um grande número de referências externas, mais do que na música de Carlos Gomes, ou seja, em Nepomuceno a música “é bem mais matizada de influências francesas, alemãs e italianas” (Squeff, 1983, p. 41). Ademais, o ecletismo deflagra e revela o fim da hegemonia da música italiana e operística na música brasileira. Mas também, escancara o surgimento da forte influência da música germânica. Aliada a este aspecto observa-se um esmero técnico nas composições musicais em geral. Por exemplo, como Dudeque (2016, 2021a, 2021b e 2022) demonstrou, Leopoldo Miguéz utiliza a forma sonata nos seus poemas sinfônicos de maneira sofisticada e altamente elaborada, tendo como base muitas das ideias composicionais wagnerianas e lisztianas.

Na mesma linha de pensamento, em uma avaliação crítica da obra de Nepomuceno, Corrêa do Lago (2010), comenta que

chama a atenção, na produção de Nepomuceno, a sua versatilidade estilística: algumas obras podem ser muito próximas de mestres germânicos tão distintos entre si como Brahms (o segundo movimento da *Sinfonia em Sol*) e Wagner (na ópera, em um ato, *Artemis*); na vertente do nacionalismo, algumas peças acentuarão características rítmicas (*Galhofeira* e *Brazileira*, para piano, “Batuque” da *Série Brasileira* e *Garatuja*, para orquestra) ou modais (*Jangada* para canto e piano, “Sesta na Rede”, da *Série Brasileira*, para orquestra) da música popular brasileira ou até mesmo estrangeira (o “Cake Walk” [1911] da opereta *João Valdez*), enquanto outras evocarão o estilo de seu amigo o compositor norueguês Edvard Grieg (ex.: as fortes afinidades entre a 1ª parte da *Série Brasileira* com a 1ª parte, também cognominada “Alvorada”, de *Peer Gynt*) (Corrêa do Lago, 2010, p. 53–54).

Ademais, Corrêa do Lago menciona a utilização de bitonalismo, escala de tons inteiros em outras obras para piano solo e para canto e piano. Também importantes são as conclusões de Vidal sobre Nepomuceno e o Germanismo no Brasil, e o papel da Escola do Recife neste caso. Ele sintetiza quatro diretrizes gerais que por sua generalidade impactaram o pensamento de Nepomuceno. São elas:

(a) *Foco no Brasil*, ainda que sua ‘música brasileira’ nem sempre corresponda ao que o século XX acostumou-se a pensar como ‘nacional’; (b) *A crítica como método*, que esclarece a enorme perícia técnica do compositor; (c) *Emulação e sincretismo de fontes*, que explica o caráter eclético e híbrido que sua música com frequência exhibe; e (d) *Foco na linguagem*, que refletindo também sua atualização técnica relaciona-se à busca por uma linguagem própria e aponta diretamente para o modernismo musical brasileiro das primeiras décadas do século XX (Vidal, 2015, p. 34).

A “versatilidade estilística” referida por Corrêa do Lago, e a “crítica como método”, a “emulação e sincretismo de fontes” e “foco na linguagem”, referidas por Vidal, sugerem um desdobramento em três aspectos diferentes: 1. um intertextual entre obras de Nepomuceno e seus modelos; 2. como uma demonstração de habilidade da técnica composicional; e 3. como um compositor atento às inovações composicionais da sua época. Destes aspectos, nos concentraremos nos últimos dois, onde podemos observar a habilidade técnica do compositor de acordo com a estrutura musical da obra.

Os aspectos intertextuais a respeito da *Sinfonia* foram explorados por Coelho de Souza (2017) que relaciona o primeiro movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno com o primeiro movimento da 3ª *Sinfonia* de Brahms. A leitura motívica dos temas principal e secundário de ambas as obras demonstra, segundo o autor, a relação intertextual entre as sinfonias. Além deste aspecto, Coelho de Souza desenvolve uma leitura da significação tópica entre os temas e, por fim, propõe uma interpretação narrativa do 1º movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno (vide Coelho de Souza, 2017). Este é um dos poucos trabalhos dedicado à análise desta obra de Nepomuceno.

Na análise que segue, os quatro movimentos da obra são abordados de acordo com sua estrutura formal, relações temático-motívicas, e relações tonais.

Análise³

Relevante a esta discussão é a visão de Hepokoski sobre forma sonata. Para ele, a forma musical é dialógica, ou seja, resulta da compreensão de que uma forma musical é “essencialmente a tarefa de reconstruir um diálogo processual entre qualquer obra individual (ou seção) e a rede de normas genéricas, diretrizes, possibilidades, expectativas e limites fornecidos pelo gênero implícito em questão” (Hepokoski, 2009, p. 71–72). Em outras palavras, a forma dialógica está em diálogo com opções composicionais historicamente condicionadas. Isso quer dizer que a forma musical depende da percepção da forma pelo ouvinte ou analista, bem como pela percepção do compositor. Além disso, este entendimento exclui noções mais tradicionais de forma musical, como a “forma

³ Recomenda-se que o leitor tenha a partitura da obra, disponível em: [https://imslp.org/wiki/Sinfonia_in_G_minor_\(Nepomuceno%2C_Alberto\)](https://imslp.org/wiki/Sinfonia_in_G_minor_(Nepomuceno%2C_Alberto)). Uma gravação da obra foi realizada em 2019 pela Orquestra Sinfônica de Minas Gerais sob a regência de Fabio Mechetti, disponível em <https://arkivmusic.com/products/nepomuceno-orchestral-works-mechetti-minas-gerais-philharmonic-52692>, selo Naxos 8574067.

conformacional”, ou seja, a ideia de que uma obra musical deve ser adaptada a uma forma pré-estabelecida; e “forma generativa” que propõe que a forma musical é um desenvolvimento de processos motivicos e contrapontísticos. Ambas as concepções são contraditórias com a teoria de Hepokoski e Darcy de que a forma sonata não é um esquema fixo ou um conjunto de regras, mas sim dialógica. Portanto, Hepokoski e Darcy esclarecem que

A forma sonata não é um conjunto de regras de “livro didático” nem um esquema fixo. Pelo contrário, é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis na sua realização – um campo de orientações facilitadoras e restritivas aplicadas na produção e interpretação de uma forma composicional familiar. Existindo em qualquer momento, sincronicamente, como uma constelação mapeável (embora exibindo variantes de um local para outro, de um compositor para outro), o gênero foi sujeito a uma transformação diacrônica contínua na história, mudando através de nuances incrementais de década para década (Hepokoski e Darcy, 2006, p. 15).

Na sua forma normativa, a forma sonata pode ser considerada como uma estrutura binária composta por duas partes: 1) A exposição e 2) O desenvolvimento e a recapitulação. De fato, a estrutura binária também pode ser vista como um espaço formal delineado em três grandes momentos: exposição; desenvolvimento; e recapitulação, ou em um esquema formal como A :|| BA’.

Estes três espaços de ação podem ser delimitados quanto às suas estruturas menores. Em 1998, William Caplin publicou sua teoria das funções formais⁴ contemplando a tradição da *Formenlehre* (o ensino da forma musical) e a taxonomia tradicional. A abordagem de Caplin é tradicional no sentido de hierarquizar as estruturas musicais, ou seja, das menores estruturas para as maiores. Em 2009, Caplin publicou o texto “What are Formal Functions?”, onde discute seu entendimento de um aspecto fundamental da forma musical: a associação com a “temporalidade musical”. Assim ele argumenta que percebemos música como algo que possui começo, meio e fim, e que estas noções determinam funções formais específicas. A tabela 1, aqui resumida para as formas que são pertinentes a este trabalho, apresenta um resumo dos tipos de forma e tema e de funções formais.

⁴ *Classical Form, A Theory of Formal Functions* (Oxford: OUP), 1998.

TABELA 1 – Tipos formais e Funções formais (adaptado de Caplin 2009, p. 33)

TIPOS FORMAIS	FUNÇÕES FORMAIS
Tipos de Movimento Completo	
sonata	Introdução Exposição tema principal (I ou i) TP transição (modulante) TR tema secundário (V ou III) TS seção de conclusão ⁵ (V) TC Desenvolvimento (modulante) Recapitulação (na tônica) Coda
grande ternária	Tema Principal Tema Interno Tema Principal
Tipos de Tema	
sentença	apresentação continuação cadencial
período	antecedente consequente
pequena ternária	exposição (A) central contrastante (B) recapitulação (A')
tema híbrido	antecedente (do período) continuação (da sentença) cadencial (da sentença)

Com a delimitação de funções formais relacionadas com tipos formais e de temas, Caplin provê um instrumento de maior detalhamento da forma musical. No entanto, ao minimizar a importância do conteúdo motivico e temático a sua teoria ainda permanece em um patamar de média generalidade (vide Caplin 1998, p. 4). Ainda cabe salientar que o conteúdo explanatório de cada função formal e de tipos formais é abordado nas próprias análises como um aspecto introdutório.

O detalhamento temático e motivico será apresentado através de noções de análise musical cunhadas por Arnold Schoenberg (1874–1951), ou seja, as noções de *Grundgestalt* e de variação progressiva. *Grundgestalt* é um conceito diretamente derivado do entendimento orgânico da obra musical. No seu cerne está o motivo musical o qual é entendido como um elemento básico para o desenvolvimento geral da obra. Assim, o próprio Schoenberg define que *Grundgestalten*: “são *gestalten* [sic] que (possivelmente) ocorrem repetidamente dentro do todo da peça e a qual *gestalten*

⁵ Uso o termo tema de conclusão (TC).

[sic] derivadas podem ser rastreadas” (Schoenberg, 1995, p. 169). As *Gestalten* são figuras motívicas formadas por um motivo básico que serve de base para todos os eventos temáticos na obra. A maneira pela qual estes são desenvolvidos é a função da técnica de “variação progressiva”. As mais variadas técnicas de variação motívica (inversão, aumentação, diminuição, fragmentação, transposição, contorno etc.) contribuem para o desenvolvimento de ideias musicais. Um exemplo bem claro é a ideia de que o tema principal de uma forma sonata deriva, e, portanto, dá origem ao tema secundário através de variação progressiva, ou seja, variação progressiva implica no desenvolvimento de novas ideias temático-motívicas (vide Dudeque, 2005a, p. 135–162).

Portanto, a abordagem dada para as análises seguintes se configura como híbrida e contempla essas três abordagens sobre forma musical e tematicismo. Resumindo: 1. a teoria da sonata (Hepokoski e Darcy) se refere à macroforma geral da obra; 2. as funções formais (Caplin) se refere à média forma e detalha elementos formais internos; e 3. a teoria de *Grundgestalt* e variação progressiva (Schoenberg) detalha a microforma, ou os elementos mínimos constituintes da obra musical.

A escolha da ordem de apresentação das análises dos movimentos foi feita de acordo com a temática principal deste texto, ou seja, a forma sonata na *Sinfonia* de Nepomuceno. Assim, estabeleceu-se a seguinte ordem de apresentação: primeiro movimento, *Allegro. Com entusiasmo*; quarto movimento, *Com fuoco*; terceiro movimento, *Presto–Intermezzo*; e segundo movimento, *Andante quase Adagio*. Os primeiro e quarto movimentos são estruturados de acordo com a estratégia normativa da forma sonata. Já, o terceiro movimento, um *scherzo*, é organizado como a forma ternária tradicional, mas com uma forte estratégia e retórica de forma sonata. Por fim, o segundo movimento apresenta uma sofisticada forma ternária.

PRIMEIRO MOVIMENTO, *Allegro. Com entusiasmo*

O tema principal (TP) é organizado como um tema híbrido do tipo 3. De acordo com Caplin (1998), temas híbridos são caracterizados por uma mistura entre os elementos de uma sentença e um período. No caso do tipo 3, este é organizado como uma ideia básica composta (i.b.c.), ou seja, uma ideia básica simples (i.b.) seguida da ideia contrastante (i.c.) que não se encerra com cadência. De fato, a ideia básica apresenta uma harmonia de tônica prolongada o que se assemelha à uma frase de

apresentação. A frase seguinte à i.b.c. é caracterizada por uma progressão cadencial expandida, ou mais frequentemente por uma frase de continuação que se direciona para uma função cadencial, esta última se adequa se a frase contiver características de continuação (Caplin, 1998, p. 61).

O TP da *Sinfonia* de Nepomuceno apresenta as características do tema híbrido descrito acima, mas com certas particularidades. A i.b.c. é formada por uma i.b. seguida de i.c. apoiadas por uma harmonia de tônica prolongada. A seguir, duas frases de continuação são apresentadas. A primeira consiste em uma elaboração motívica (motivo b) e que direciona para uma cadência inconclusiva na tônica (iv–V–V/natural III–V/III–i^{6/4}). A segunda frase de continuação inicia com o motivo c e é seguido de imediato por uma liquidação motívica por graus conjuntos descendentes e que se dirige à dominante (V/V–V^{6/5}). O Exemplo 1 mostra a estrutura com o detalhamento analítico. Porém uma das características deste TP que mais chama a atenção é o trabalho motívico sofisticado que Nepomuceno emprega. O exemplo mostra as derivações motívicas a partir de três motivos básicos (a, b, c). Note-se como cada motivo, ou figura motívica, gera uma derivação. Assim, motivo a é fragmentado no c. 4 e “empresta” seu ritmo pontuado para os motivos derivados de b (c. 5–10). Mas, o motivo b é o mais relevante no TP, sendo elaborado do início até o final da estrutura. O motivo c, funcionando como parte da ideia contrastante, se conecta com a primeira frase de continuação e com a liquidação final por graus conjuntos descendentes, até a chegada na V⁶. As derivações motívicas entre os temas da forma sonata permite a afirmação de uma concepção que utilize uma *Grundgestalt*, ou seja, uma forma motívica básica a partir da qual outros temas, figuras motívicas e motivos são derivados utilizando o processo de variação progressiva.⁶ Assim, a *Grundgestalt* é identificada como compreendendo os compassos 1 a 3 no Exemplo 1.

⁶ Para uma discussão e definição de *Grundgestalt* e variação progressiva vide DUDEQUE 2005a, p. 132–172.

EXEMPLO 1 – *Sinfonia em Sol menor*, 1º movimento, de Alberto Nepomuceno, c. 1–15⁷

Grundgestalt

Ideia básica composta

ideia básica ideia contrastante

TP

a b c a frag. b1

sol: i p. p. V/iv iv⁶₄

continuação 1

5 b2 repetição b1 b2 b3 b4

V⁶ i⁶ iv⁶₄ V⁶ vii⁴₃/iv V⁶/VII V²/III i⁶₄

continuação 2

11 c *Liquidação* b5 b6

vii⁴₃ i⁶ iv⁶ p. V⁴₃/V V⁶

A transição (TR) inicia no c. 15.2 e se estende até o c. 32. Seu início é marcado pela sobreposição dos motivos a (seguido de b) e c (este sobreposto aos motivos a e b). A função da TR é entendida pelo compositor como para mediar o material temático do TP e do tema secundário (TS). O material temático do TS é aludido nos c. 22.2–24 concomitante à uma progressão cromática no baixo que projeta Lá menor diminuto, ou seja, viiº de Si bemol maior, a tonalidade secundária. O ponto de cesura, ou cesura medial (CM) na terminologia de Hepokoski e Darcy, se caracteriza pela interrupção retoricamente reforçada e articuladora da exposição em duas partes (2006, p. 24–25). Harmonicamente ela projeta a dominante da tonalidade secundária (c. 32), neste caso o V de Si bemol maior.

⁷ Todos os Exemplos são apresentados em redução do autor do texto.

O tema secundário (TS) é organizado como um tema híbrido do tipo 1. Caplin esclarece que os temas híbridos do tipo 1 são caracterizados por um antecedente de 4 compassos e uma continuação também de 4 compassos (CAPLIN, 1998, p. 59). No entanto, o tema de Nepomuceno foge da simetria observada por Caplin. Aqui temos um antecedente de 4 compassos repetido com transposição (4 compassos) e seguido de uma continuação de 6 compassos. A estrutura toda está centrada em Si bemol maior com flutuação para Ré maior, a mediante cromática de Si bemol, e retorno para Si bemol maior. O TS apresenta seus motivos derivados dos motivos iniciais do TP. Assim, o motivo a do TS utiliza o ritmo pontuado do motivo a do TP e inverte o intervalo de terça descendente e acrescenta uma nota de passagem. Já o motivo b do TS utiliza o ritmo do motivo b do TP. E na continuação o material é derivado do motivo c do TP (vide Exemplo 2). A estrutura toda conclui na dominante de Si bemol maior (c. 46). As derivações motílicas entre os dois temas corrobora o uso de uma *Grundgestalt*, a partir da qual outros temas são derivados através de um processo de variação progressiva.

EXEMPLO 2 – *Sinfonia em Sol menor*, 1º movimento, de Alberto Nepomuceno, c. 33–46

TS

Antecedente 1

33

derivado de a

derivado de b

Si: I

Ré: I

Antecedente 2

37

iii

v6

iii

V⁴₃/IV

iii

P

EXEMPLO 2 (cont.) – *Sinfonia em Sol menor*, 1º movimento, de Alberto Nepomuceno, c. 33–46

O fechamento essencial da exposição (FEE)⁸ é uma das partes mais importantes da teoria da sonata de Hepokoski e Darcy (2006). Tradicionalmente, o FEE cumpre a função de direcionamento do TP até o TS para o fechamento através de uma cadência perfeita. Também estabelece uma demarcação entre o TS e TC, que é a função da FEE (2006, p. 18 e 117). No entanto, na música do período romântico uma das possíveis deformações da estrutura tradicional da forma sonata se refere ao FEE e ao fechamento essencial da estrutura (FEe)⁹ que podem ser realizados ou não através de cadência (Hepokoski, 2021, p. 237). No caso específico da *Sinfonia* de Nepomuceno, percebe-se uma gestualidade de marcação do final do espaço do TS. Esta se dá entre os c. 66–73 através do prolongamento de uma harmonia de vii^{o7} de Si bemol e marcado por trinados nas cordas. Portanto, a cadência perfeita tradicionalmente normativa não ocorre e é substituída pelo prolongamento harmônico referido.

O tema conclusivo (TC) está em Si bemol menor e encerra a estrutura da exposição da forma sonata. O seu material motivico é derivado dos motivos do TP (a, b e c) e confirmam que estes formam a *Grundgestalt* da obra. A progressão harmônica deste tema conclusivo realça a tônica menor prolongada através de uma cadência V–i (c. 84–86) e estabelece uma estrutura estável e de

⁸ *Essential expository closure* (EEC) na terminologia de Hepokoski e Darcy (2006, p. 18).

⁹ *Essential structural closure* (ESC) na terminologia de Hepokoski e Darcy (2006, p. 20).

encerramento da retórica discursiva de sonata. Segue nos c. 89.2–103 uma seção de transição que conduz diretamente ao desenvolvimento, note-se que não há a repetição normativa da exposição. O Exemplo 3 mostra a passagem do TC.

EXEMPLO 3 – *Sinfonia em Sol menor*, 1º movimento, de Alberto Nepomuceno, c. 74–89

The musical score for Example 3 consists of two systems of staves. The first system covers measures 74 to 81, and the second system covers measures 82 to 89. The notation includes treble and bass staves with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Above the staff, there are labels 'der. de a', 'der. de b', and 'der. de c' indicating derivations. Below the staff, there are labels 'sib: i' and 'v v v7 i' indicating harmonic functions. The score is divided into two systems: measures 74-81 and measures 82-89.

Frequentemente, a seção de desenvolvimento de forma sonata é abordada com a subdivisão de seções: introdutória, chamada de pré-núcleo, e principal, nomeada de núcleo. Esta subdivisão caracteriza o “modelo Ratz-Caplin”, assim nomeado por Hepokoski e Darcy (2006, p. 228–229).¹⁰ Caplin (1998) organiza a seção em duas partes principais: 1. pré-núcleo, que é normalmente constituída por uma variedade de procedimentos, tais como: elaboração a partir do TP; desenvolvimento a partir do material do TC; ou apresentação de um novo material (2006, p. 151). Para Hepokoski e Darcy uma das principais características é a utilização de modelo e sequência, que pode ser “tipicamente dramatizado como uma parte central da ação de desenvolvimento, mas estes procedimentos podem ocorrer com material preparatório” (2006, p. 228), ou seja, no pré-núcleo; 2. o núcleo pode apresentar uma organização em blocos de modelo e sequência, fragmentação destes blocos que perdem sua estrutura de agrupamento, e por fim, o núcleo apresenta uma função conclusiva e que prolonga a harmonia de dominante (Caplin, 1998, p. 142–147), funcionando como

¹⁰ Derivado de Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, Viena, 1951; e William Caplin, *Classical Form*, 1998. É a partir desta obra de Ratz, entre outras, incluindo as obras sobre forma musical de Schoenberg, que Caplin desenvolve sua teoria de funções formais.

uma retransição (RT). As proposições de Caplin, no entanto, não exaurem todas as possibilidades de entendimento da seção de desenvolvimento. Como observam Hepokoski e Darcy, um dos problemas é a indiferença quanto à interpretação da seleção ordenada de material temático e suas implicações (2006, p. 229). Assim, a seção de desenvolvimento é subdividida em pré-núcleo, núcleo da seção e uma seção conclusiva e de retransição. No entanto, observações sobre a elaboração de material temático também serão desenvolvidas a seguir.

A seção de desenvolvimento da obra de Nepomuceno inicia com uma seção tipo modelo e sequência de caráter introdutório, ou seja, funciona formalmente como um pré-núcleo. O modelo é apresentado entre os c. 104–112.1 em Si maior. Seu material temático é derivado da seção de transição (TR) da exposição. A sequência em Dó sustenido menor, c. 112.2–121, antecipa a tonalidade do início do núcleo do desenvolvimento.

A seção principal do desenvolvimento, o núcleo, inicia em Dó sustenido menor com uma imitação nas cordas, uma referência ao estilo culto (*learned style*),¹¹ um procedimento frequentemente encontrado em seções de desenvolvimento de forma sonata. Esta pequena apresentação (c. 122–129) configura o modelo que é reapresentado como sequência, desta vez em Ré menor (c. 130–137). Já nesta seção inicial percebe-se a importância do material temático escolhido pelo compositor. O material elaborado é derivado dos três motivos iniciais do TP (a, b, c), confirmando uma vez mais a importância da *Grundgestalt*. Ao longo do núcleo do desenvolvimento percebe-se várias elaborações motivicas derivadas do TP. Mas não somente, o motivo principal do TS também aparece elaborado. Estas elaborações motivicas apresentam modificações na sua constituição intervalar, na repetição e fragmentação motivica.

A Exemplo 4 mostra quatro momentos de elaboração motivica na seção de desenvolvimento. O primeiro, Exemplo 4a, mostra o início da seção central, o núcleo, do desenvolvimento com a apresentação do TP modificado nas cordas graves e imitado nos primeiros violinos, procedimento do estilo culto. Notável também é a derivação motivica dos motivos da *Grundgestalt*. O motivo a é modificado pela exclusão da semínima pontuada, motivo b pela inclusão da semínima pontuada, e

¹¹ O estilo culto, ou erudito, da música do século XVIII, tem duas vertentes: o sentido estrito e o amplo. Em seu sentido estrito, o estilo culto refere-se à técnica de contraponto imitativo, como cânone, fugato e fuga, “o gênero principal do estilo erudito, era considerado o estágio final do treinamento de um compositor e o melhor teste de sua habilidade” (Ratner, 1980, p. 23–24 e 263). Num sentido mais amplo, o estilo compreende o contraponto por espécies, o coral e as complexas improvisações de fantasias (Chapin, 2014, p. 301).

motivo c pelo cromatismo e modificação dos intervalos constituintes. O Exemplo 4b mostra a elaboração motívica entre os compassos 139 e 143, com a sobreposição do TS (cordas graves) sobre figuras motívicas derivadas do TP. Nos Exemplos 4c e 4d (c. 151–156) há uma elaboração do TS que é fragmentado e complementado pelo motivo c da *Grundgestalt*. Estes são exemplos que atestam a importância do trabalho motívico na obra, e em particular na seção de desenvolvimento.

EXEMPLO 4 – *Sinfonia em Sol menor*, 1º movimento, de Alberto Nepomuceno, 4a c. 121–126; 4b, c. 139–143; 4c, c. 151–156; 4d c. 187–189

a) 121

imitação

der. a

der. b

der. c

apresentação derivado de TP

b) 139

der. a

der. b

der. c

derivado de TS

c) 151

frag. a

c

TS

frag. TS

TS + c

frag. TS

d) 187

TS mod. e frag.

TS + c

Ao final do desenvolvimento há um direcionamento para a tônica, Sol menor, através de um pedal de dominante entre os compassos 198 e 217, e que caracteriza a retransição (RT) para a recapitulação. Esta é apresentada normativamente, ou seja, o TP na tônica (Sol menor), transição não modulante, TS na tônica maior (Sol maior) e TC na tônica menor. O fechamento essencial da estrutura (FEE) se situa entre o TS e TC (c. 284–292) e se dá através da resolução de um acorde de vii^{o7} ($vii^{o7}-i$), articulando o sentido tonal de conclusão à estrutura. Por fim, a coda entre os compassos 304.2–333 enfatiza Mi bemol maior (c. 304–309), Dó menor (c. 309.2–311) e se estabiliza em Sol maior (c. 312–333).

No quadro 1 encontra-se, esquematicamente, a organização formal do primeiro movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno.

QUADRO 1 – organização formal do primeiro movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno

seção	compassos	função formal	tipos de tema	tonalidade
Exposição	1–15.1	TP	Híbrido: Ideia básica composta-continuação 1-continuação 2	Sol menor ($i \Rightarrow V$)
	15.2–32 32	TR CM		vii^{o7} de Si bemol maior
	33–73	TS	Híbrido: antecedente 1 e 2 Continuação	Si bemol maior
	66–73	FEE		vii^{o7} de Si bemol
	74–89.1 89.2–103	C TR para desenvolvimento		Si bemol menor
Desenvolvimento	104–121 104–112.1 112.2–121	Pré-núcleo	Modelo sequência	Si maior dó sustenido
	122–197 122–129 130–137 126–197	núcleo	Modelo [Imitação (<i>learned style</i>)]– Sequência Elaboração motivica livre	dó sustenido ré
	198–217	Retransição (RT)		Sol V (Pedal de Ré)
	218–232.1	TP		Sol menor
	232.2–249 249	TR CM		
Recapitulação	250–283	TS		Sol maior $vii^{o7}-i$
	284–292	FEE		
	292–304.1	TC		Sol menor
Coda	304.2–333			Mi bemol maior–Dó menor– Sol

Abreviaturas: TP: tema principal; TR: transição; TS: tema secundário; TC: tema conclusivo; FEE: fechamento essencial da exposição; FEE: fechamento essencial da estrutura; CM: cesura medial; RT: retransição

QUARTO MOVIMENTO, *Con Fuoco*

O uso de forma sonata não é exclusivo para o primeiro movimento de sinfonias, quartetos, sonatas para solista etc. Por vezes, a forma ocorre em outros movimentos de obras, por exemplo, no último movimento pode ocorrer a adaptação da forma para rondó sonata (sonata tipo 4 para Hepokoski e Darcy, 2006, p. 344–345), ou no movimento lento por vezes a “sonata sem desenvolvimento” é utilizada (sonata tipo 1 para Hepokoski e Darcy, 2006, p. 344).

No quarto movimento de sua *Sinfonia*, Nepomuceno utiliza uma forma sonata completa (ou tipo 3 para Hepokoski e Darcy, 2006, p. 344).

O TP (Exemplo 5a), em Sol menor, é organizado como um período com antecedente (c. 1–6) e consequente (c. 6.2–12), sendo que a ideia básica é seguida de ideia contrastante configurando o antecedente com a progressão harmônica Sol: i–V–i–III. A repetição, no consequente, da i.b. começa em Si bemol maior e enfatiza a dominante, Fá maior. Porém, na i.c. não há a função cadencial de fechamento da estrutura, mas uma progressão III–V/III–III–v que não se encerra harmonicamente. Esta inconclusão harmônica impulsiona imediatamente para a longa TR (c. 13–53) que é organizada em segmentos de modelo e sequência. O primeiro segmento tem o modelo (c. 16–20) enfatizando Fá maior, Sol bemol maior, a sequência (c. 21–25) enfatiza Mi bemol menor; o segundo segmento tem seu modelo (c. 25.2–29) destacando Mi menor e sua sequência (c. 29.2–33) enfatiza Si menor. Após estes dois segmentos, um segmento de conexão (c. 34–36) projeta harmonias descendentes de Ré bemol–Dó maior–Lá bemol, que se conectam ao segmento final da TR. Este inicia com um pedal de Si bemol sobre o qual um fragmento do TP é tocado (c. 37–43) e prossegue com um pedal de Lá (c. 44–50), a dominante de Ré maior, a tonalidade do TS. Neste momento (c. 50–53) a estrutura da exposição é articulada pela cesura medial (CM) que projeta um arpejo de vii^{o7} (de Ré) e que resolve na tônica de Ré maior. O TS (Exemplo 5b) é organizado em frases regulares e é estável em Ré maior. O fechamento essencial da exposição (FEE) se dá nos c. 84–86 através de uma cadência V⁷–I⁶ em Ré maior. O tema conclusivo, TC (Exemplo 5c), permanece em Ré maior apoiado por um pedal de Ré, a dominante da tônica, Sol menor, e apresenta um tema derivado do TP. O Exemplo 5 mostra esses elementos da exposição da forma sonata.

EXEMPLO 5 – *Sinfonia em Sol menor*, 4º movimento, de Alberto Nepomuceno, 4a, c. 1–12;
4b, c. 54–61; 4c, c. 86–94

a) TP

Antecedente

i.b.

i.c.

sol: i V i III

Consequente

i.b.

i.c.

III V/III III v

b) TS

54

Ré: I vii° I 6 V ii V

58

I V/V V

c) TC

deriv. i.b. TP

86

I V I V

deriv. i.c. TP

90

I V I V

A seção de desenvolvimento (c. 100–233) é organizada com seu pré-núcleo e núcleo. Porém, não há uma organização dependente do procedimento de modelo e sequência. O pré-núcleo apresenta uma elaboração do TC ambientado como uma fanfarra militar (c. 100–112). O núcleo pode ser subdividido em duas grandes subseções: a primeira inicia com uma predominância na elaboração do material do TC, mas entre os c. 135–142 há uma interrupção pela fanfarra. No c. 147 inicia uma longa subseção com notas pedal começando em Lá, passando por Lá bemol (c. 167–181) e chegando em Sol no c. 182. Todo o trecho apresenta uma elaboração do TP, e finaliza no c. 203. A segunda subseção do núcleo inicia no c. 204 e enfatiza o TS. Não há propriamente uma seção de retransição à maneira normativa. Somente nos c. 232–241, há uma ligação harmônica através da progressão em Sol menor: $iv-V/iv-iv-ii^{\circ}-V^6-i-V^{6/5}-i$ (c. 241).

A recapitulação ressalta as normas de retórica da forma sonata, ou seja, o TP na tônica (com um desvio para a mediantes) (c. 242–253), observando-se uma pequena modificação no seu início. A TR, agora não modulante, mantém a organização já apresentada na exposição. O TS é reapresentado em Sol maior. Já o TC é substituído por uma coda que enfatiza o caráter de marcha militar baseada no TC. Esta se estende do c. 337–388. Por fim, cabe observar a subseção da coda com uma grande fanfarra entre os c. 359–388.

O quadro 2 mostra a organização formal do quarto movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno.

QUADRO 2 – Organização formal do quarto movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno

seção	compassos	função formal	tipos de tema	motivos	tonalidade
Exposição (1–99)	1–12	TP	Período (antecedente–consequente)	i.b. – i.c.	Sol menor
	13–53	TR	Modelo–Sequência		Ré: vii ^{o7} –I
	50–53	CM			
	54–85	TS	Período Antecedente–consequente		Ré maior
	84–86	FEE			
86–99	TC		Deriv. TP	V–I	
Desenvolvimento (100–241)	100–112	Pré-núcleo		Fanfarra	
	113–239	núcleo			
	113–203	elaboração TC, TP, TS			
	204–231				
	232–241	Falsa retransição			

QUADRO 2 (cont.) – Organização formal do quarto movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno

seção	compassos	função formal	tipos de tema	motivos	tonalidade
Recapitulação (242–333)	242–253	TP			Sol menor
	254–298	TR			
	295–298	CM			
	300–336	TS			Sol maior
	334–337	FEe			
	337–388	Coda (substitui TC)		Marcha militar	Sol maior
	358–359	[FEe]?			
	359–388	Fanfarra final			

A maior concisão da forma sonata no quarto movimento contribui para a expressão de uma espécie de homenagem de Nepomuceno à recém República brasileira. Lembremos que em 1890, Leopoldo Miguéz estreou seu poema sinfônico *Ave, Libertas!*, uma homenagem ao Marechal Deodoro da Fonseca e em comemoração ao primeiro aniversário da República. A fanfarra no quarto movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno se configura como uma alusão ao tópico militar, ou como esclarece Monelle, “o tópico militar funciona tipicamente quando ele ocorre como um episódio ou uma breve referência durante o curso de uma narrativa, especialmente em uma peça sem programa ou texto” (Monelle, 2006, p. 173). Certamente, como uma homenagem aos ideais republicanos compartilhados por Miguéz e Nepomuceno.

TERCEIRO MOVIMENTO, *Presto–Intermezzo*

O terceiro movimento, *Presto (Scherzo)*,¹² é organizado como uma forma ternária composta, *Presto* (A), *Intermezzo* (B), e *D.C. al Presto sino al Fine* (A’). Sendo que o *Presto* é um *scherzo* organizado como A–B–A’, mas que é baseado na estratégia e retórica da forma sonata. O *Presto* é seguido de um *Intermezzo* que tem função de um Trio contrastante.

Há opiniões distintas sobre a forma *scherzo*. O entendimento geral é de que a forma é derivada do minueto e deve seguir seus padrões formais, ou seja, uma forma ternária que se aproxime da fórmula exposição–central contrastante–recapitulação (ABA’) (vide Caplin, 1998, p. 219–230).

¹² O *Presto* foi estreado em 5/02/1895 na Salle D’Arcourt em Paris, sob a regência de Francisco Braga (Alvim Corrêa, 1996, p. 44). Também cabe mencionar que Nepomuceno já havia composto um *Scherzo für Grosses Orchester* em 1893 e foi apresentado em 15 de março de 1894 como parte da prova pública do *Sternsches Konservatorium* para obtenção de certificado de estudos (Vidal, 2014, p. 334–338).

Frequentemente, comenta-se sobre o caráter diferenciado do *scherzo* como sendo mais vivaz, de andamento rápido, mas estruturalmente semelhante ao minueto.

Em uma visão diversa, Schoenberg comenta sobre a forma de *scherzos* afirmando que:

são formas ternárias. Eles diferem das pequenas formas ternárias, e do minueto, no sentido de que a seção intermediária é mais modulatória e mais temática. Em alguns casos, ocorre um tipo especial de seção contrastante modulatória, que se aproxima da elaboração (*Durchführung*) de *allegro-de-sonata* (Schoenberg, 1991, p. 184).

E mais adiante ele esclarece que a função da seção B é:

a de introduzir contraste. É opinião geral que a seção b de um *scherzo* deva ser uma elaboração (*Durchführung*), mas, de fato, ela frequentemente relembra a seção b do minueto, do mesmo modo que muitos minuetos possuem um contraste modulatório. ...Na seção modulatória contrastante, mudanças de forma, e mesmo de constituição, ocorrem enquanto este mesmo material passa por situações harmonicamente instáveis e flutuantes (Schoenberg, 1991, p. 185).

Acrescentando à esta explicação, Ratz (1951) também adere à ideia de *scherzo*, como uma forma distinta do minueto, a *Scherzoform*, e que utiliza a técnica de modelo e sequência como aquela utilizada no desenvolvimento de forma sonata (RATZ, 1951, p. 33–35). No entanto, a organização formal proposta por Ratz é a de forma ternária. Porém há casos de *Scherzos* baseados na forma sonata e assim como argumenta McClelland (2010, p. 287–294), o *Allegro Giocoso* da quarta *Sinfonia* Op. 98 de Brahms é um exemplo. Para McClelland:

é o único de seus terceiros movimentos sinfônicos verdadeiramente em caráter de *scherzo*, mas rejeita totalmente a forma ternária convencional em favor de um design de sonata. É, portanto, um tanto semelhante em concepção ao *scherzo* do Segundo Concerto para piano, exceto pelo fato de ter uma seção de desenvolvimento padrão em vez de uma que inclua um trio completo. Assim..., o brilhante *scherzo* em Dó maior da Quarta Sinfonia também é uma espécie de impostor, embora caprichosamente se deleite com seu distanciamento das normas formais (McClelland, 2010, p. 287).

O *Presto* não é uma forma sonata completa, mas é baseado na retórica desta. Assim, apresenta uma seção de exposição, com TP (Si bemol maior) e TS (Ré menor–Fá maior), com ritornello normativo, uma grande seção de desenvolvimento, e recapitulação abreviada.

A exposição compreende seu TP, entre os c. 1–33, que é organizado como um período com antecedente e dois consequentes. No antecedente são apresentados dois motivos, a e b, complementados pelos motivos c e b (marcados no Exemplo 6a, com colchetes) e pela nota pedal de Si bemol. O primeiro consequente apresenta material temático semelhante (motivos a, b, c) e mantém a tonalidade estável na tônica. Já o segundo consequente (Exemplo 6b) apresenta material motivico novo, motivos d e e, e segue em direção à dominante (c. 31–33) articulando a estrutura com uma cesura. Segue uma reapresentação do início do antecedente (c. 34–45). O TS é apresentado como uma sentença entre os c. 46 e 58 (Exemplo 6c). A frase de apresentação (c. 46–52) inicia em Ré menor e a continuação em Fá maior que se encerra na dominante de Si bemol maior no c. 58. De imediato inicia o TC, caracterizado como uma coda, que prolonga a dominante da tonalidade principal (c. 59ss). Portanto, os elementos formadores da retórica de forma sonata, como uma exposição, estão presentes nesta seção A do *Scherzo*, mas salienta-se a ausência da cesura medial, articuladora da exposição, que é suprimida, e da TR inexistente nesta seção.

EXEMPLO 6 – *Sinfonia em Sol menor*, 3º movimento, de Alberto Nepomuceno, 6a, c. 1–14; 6b, c. 24–33; 6c, c. 46–66

The image displays three musical excerpts from the 3rd movement of the Symphony in G minor by Alberto Nepomuceno. Excerpt a) (measures 1-14) shows the beginning of the piece in G minor, 3/4 time. It features a piano introduction with a bass line of eighth notes and a treble line with chords. Motifs 'a' and 'b' are marked in the treble line, and motif 'c' is marked in the bass line. Excerpt b) (measures 24-33) shows a continuation of the piece, with motifs 'b' and 'frag. b' marked. Excerpt c) (measures 46-66) shows a later section, with motif 'c' marked. The notation includes treble and bass staves, key signatures, time signatures, and various musical symbols like notes, rests, and brackets.

EXEMPLO 6 (cont.) – *Sinfonia em Sol menor*, 3º movimento, de Alberto Nepomuceno, 6a, c. 1–14; 6b, c. 24–33; 6c, c. 46–

b) 24

c) TS 46

TC (coda) 56

apresentação

continuação

frag. f

Liquidação

ré: i iv V i Fá: vi V

I V I

A seção de desenvolvimento apresenta procedimentos estruturais típicos de forma sonata. O início em modelo e sequência (modelo, c. 82–91, e sequência, c. 92–101, e modelo, c. 102–108, e sequência, c. 109–119) são tratamentos típicos de *Durchführung* como advogado por Schoenberg e Ratz. Um acorde de vii^{o7} de Fá funciona como transição para um outro segmento do desenvolvimento. A nota Sol bemol, tocada em oitavas pela orquestra, é enarmonizada para Fá sustenido (c. 136–139), a dominante da tonalidade que segue, Si menor. Nesta subseção do desenvolvimento o TS é elaborado. Nos c. 152–164 a nota pedal em Fá sustenido enfatiza a dominante de Si menor, e nos c. 163–164 ocorre a enarmonização de Lá sustenido (a terça do acorde de dominante de Si menor) para Si bemol, retornando assim para a tônica, mas no modo menor (Si bemol menor). Entre os c. 164–175 o TS é novamente elaborado, passando na continuação (c. 176–195), com a nota pedal de Fá que enfatiza a dominante de Si bemol maior, à recapitulação. Esta seção (c. 196–269) é abreviada e não apresenta a seção do TS. Somente no TC (coda) há uma alusão motívica ao TS em Si bemol maior.

O *Intermezzo*, em Ré sustenido menor, é também organizado como uma forma ternária (A–B–A’ coda). O caráter predominante é de contraste ao vivo do *Scherzo*. A breve seção A (c. 270–275) é organizada como um período simples com antecedente e consequente resumidos em seis compassos, e harmonicamente estável sempre prolongando a tonalidade de Ré sustenido menor. Note-se que a sensível da tonalidade, Dó dobrado sustenido, é sempre notada enarmonicamente como Ré natural. A seção B (c. 276–289) elabora o material inicial em duas frases de 4 compassos estáveis na tonalidade principal, e seguida de um movimento cadencial para a dominante nos c. 288–289. A seção A’ (290–295) reapresenta o material inicial e é seguida de uma pequena coda (c. 296–304) que confirma a tonalidade principal.

Portanto, o *Intermezzo* cumpre a função equivalente ao Trio, normativa da forma minueto/Trio definida por Caplin (1998, p. 219–230). Mas, conforme demonstrado, o *Presto* (*Scherzo*) é composto de maneira a transparecer sua organização formal baseada na retórica da forma sonata.

O quadro 3 mostra a organização formal do *Presto* (*Scherzo*), terceiro movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno.

QUADRO 3 – organização formal do terceiro movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno

seção		compassos	Função formal	Tipos de tema	tonalidade
Scherzo	A	1–81 1–33 1–12 13–23 24–33	Exposição TP	período Antecedente Consequente 1 Consequente 2	Si bemol
		34–45		Repetição do Antecedente	
		46–58 46–52 53–58	TS	sentença Apresentação Continuação e cadencial	Ré menor Fá maior
		59–81	TC (coda)		V de Si bemol prolongamento
	B	82–195 82–91 92–101 102–108 109–119 138–139	(Desenvolvimento)	modelo e sequência modelo e sequência Elaboração sobre material de A	Enarmonia Solb=Fá# Lá#=Sib (Sib menor)
		163–164			
	A'	196–269 196–229	Recapitulação TP		Sib maior
		246–269	(TS) TC coda		I prolongamento
Intermezzo	A	270–275 270–272 273–275		período Antecedente Consequente	Ré# menor (Ré natural=Dó dobrado sustenido)
	B	276–289	Elaboração		
	A'	290–304	Recapitulação		ré# menor
		296–304	coda		Prolongamento de I
Scherzo (A')	D.C.				

SEGUNDO MOVIMENTO, *Andante quase Adagio*

O segundo movimento, *Andante quase Adagio*, em Dó maior, está organizado como uma estrutura ABA'–Coda, ou seja, uma forma classificada como grande ternária. Caplin comenta que, neste tipo de forma, a primeira seção (A) apresenta o tema principal na tônica. Também pode ser organizado como um pequeno ternário ou binário. Já a seção B é designada como tema interno por Caplin. Esta seção contrasta com a primeira em material temático, tonalidade, andamento, textura.

Todavia, muitas vezes apresenta uma elaboração do material temático principal. A terceira seção (A ou A') corresponde a recapitulação e pode ser seguida de uma coda (Caplin, 1998, p. 211–216).

Já na organização interna das seções do grande ternário, Caplin descreve o tipo formal “pequeno ternário” como composto pelas funções formais de exposição (A), central contrastante (B) e recapitulação (A'). Sendo que a exposição é construída como uma “formação estável” (*tight-knit theme*), podendo ser um período, uma sentença, um híbrido ou até um design não convencional, mas há um encerramento harmônico. A função formal de central contrastante apresenta uma construção instável, outro pólo harmônico, frequentemente a dominante. A recapitulação representa o retorno, completo ou parcial, da exposição. Esta seção reapresenta a ideia básica da exposição e deve apresentar um fechamento harmônico (Caplin, 1998, p. 71).¹³

Na peça de Nepomuceno observa-se algumas modificações das “normas” acima descritas. Iniciamos com a seção A e suas subdivisões internas (a, b e a'). A primeira destas, Aa, ou seja, a exposição do tema principal se dá como o antecedente de um período (ideia básica e ideia contrastante) entre os c. 1 a 4, é seguido do início de uma frase de continuação que é interrompida (c. 6). A progressão harmônica de I–IV–ii⁷–V–I⁵⁺ entre os c. 1–4 assegura a estabilidade tonal, mas a tônica com quinta aumentada produz o movimento para a continuação. Já nos c. 5–6 há uma reapresentação do motivo inicial do tema com um movimento harmônico vii^{o7}–I⁶–bIII–V²/vi que juntamente com o segmento, marcado no Exemplo 7b como “conexão para b”, produz a ligação sutil para a central contrastante. A seção seguinte, Ab (c. 7–16), apresenta novo material temático (x) com início em Lá menor (c. 7), mas que imediatamente retorna para a medianta (c. 9) e para a dominante (V⁹) de Dó maior (c. 11). Após o encerramento do tema há um prolongamento da harmonia de nona de dominante (c. 13–16) proporcionando a transição harmônica para a recapitulação e o retorno para a tônica na seção Aa'. Esta reapresenta o antecedente do tema inicial na tônica. Nos c. 21–30 a frase de continuação é interrompida pela transição por meio da dominante da dominante (vii^{o7}–V, c. 24–25) que enfatiza o início do prolongamento da dominante (V⁷). O Exemplo 7 ilustra a seção A e suas subdivisões da peça.

¹³ Caplin ainda expõe as diferentes visões deste tipo formal como uma forma ternária ou, em outro entendimento, como binária (vide Caplin, 1998, p. 71–73).

EXEMPLO 7 – *Sinfonia em Sol menor*, 2º movimento, de Alberto Nepomuceno, c. 1–30

a (Exp.)

antec. *i.b.* *i.c.* *cont.* *repet. i.b.* *conexão para b*

Dó: I vi IV ii⁷ V I⁵⁺ vii^º I⁶ øIII V²/vi

b (Central Cont.)

x *x* *x*

vi vii^º7/iii iii vii ø/V V

a' (Recap.)

prolong. V (TR) *Antec.* *cont.*

V⁹ I vii ø/V

25

prolong. V (TR)

v⁷ vii^º7/vi

A seção B, tema interno, é estruturado como ternária, Ba–Bb–Ba’, sendo que a subseção Bb é organizada em uma seção inicial com material novo (Bba’’), seguida de elaboração do material temático da primeira seção A, e um retorno a seção Bbb’.

A primeira seção do tema interno, Ba, apresenta material temático novo em Lá menor e harmonicamente estável, alternando entre tônica e dominante (i–V–i) (Exemplo 8a). A seção central Bb inicia com a apresentação de material novo que será recapitulado na coda (Exemplo 8b), mas a partir do c. 48 reapresenta a seção Aa com modificação na textura incluindo uma figuração em tercinas nos primeiros violinos. A seção Bbb’ reapresenta o material da seção Ab e é seguida pela transição com prolongamento de V⁹. Estas subseções, de fato, funcionam como elaboração do material temático da seção A. A recapitulação na subseção Ba’ (c. 64–73) inicia com o retorno do material temático em Dó menor. A partir do c. 74, marcado como *Tempo I*, ocorre uma falsa recapitulação (em Lá bemol maior) que conduz a uma transição, que enfatiza a vii^{o7} de Dó, para a seção A’. Na seção de recapitulação ocorre a supressão da subseção Aa’ que é substituída por uma coda baseada no material temático do início da subseção Bb (*Tempo I*). Por fim, nos c. 117.2–125 há uma breve reapresentação do material temático principal da peça.

EXEMPLO 8 – *Sinfonia em Sol menor*, 2º movimento, de Alberto Nepomuceno, 8a, c. 31–32; 8b, c. 40–43

Excerpt a) (measures 31-32) shows a harmonic progression of i-V-i in A minor. The notation includes a treble and bass staff with a 12/8 time signature. The bass staff has a key signature of one flat and a common time signature. The harmonic progression is labeled as Lá: i V i.

Excerpt b) (measures 40-43) shows a harmonic progression of I-IV-I-IV-I-ii-V in D minor. The notation includes a treble and bass staff with a 2/4 time signature. The bass staff has a key signature of two flats and a common time signature. The harmonic progression is labeled as Dó: I IV I IV I ii V.

Apesar da aparente “simplicidade” estrutural (A–B–A’), a peça apresenta particularidades que mostram o esmero do compositor nesta obra. A estrutura da seção A é modificada, por exemplo, o tema principal, é organizado como o início de um período e uma continuação interrompida de sentença. Outra adição se refere às extensões das estruturas por meio de prolongamentos de

dominante. Já a subdivisão da seção B, por exemplo, com exposição (Ba), elaboração (Bb) e recapitulação (Ba’) mostra a habilidade do compositor em organizar o *design* formal na obra.

O quadro 4 mostra a organização formal do segundo movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno.

QUADRO 4 – Organização formal do segundo movimento da *Sinfonia* de Nepomuceno

Seção	Compassos	Função formal	Tipo formal	Tonalidade
A	1–29	Seção a (1–6) Exposição Seção b (7–16) Central contrastante Seção a’ (17–20) Recapitulação Transição (21–30)	Pequeno ternário	Dó
B	30–93	a (31–40.1) Exposição	Tema interno	Lá menor
		b (40.2–63) Central contrastante		Dó maior Lá menor/Dó maior
		a’ (64–73?) Recapitulação		Dó menor Láb maior
		Transição (86–93)		
A’	94–103	Seção abreviada a’’ 94–99 b’’ 100–103	Recapitulação	Dó maior
Coda	104–125	Mosso 104–117 a’’’’ 117.2–125		Pedal Sol

Abreviaturas: A, B, A’ indicam as seções principais da obra. Aa, Ab, Aa’ etc. indicam subseções.

Considerações finais

O uso da forma sonata na *Sinfonia em Sol menor* de Alberto Nepomuceno é realizado de acordo com a prática normativa. Poucas características podem ser consideradas como deformações, modificações da forma, em especial se considerarmos e compararmos com as inovações formais desenvolvidas durante o romantismo por diversos compositores. No Romantismo brasileiro, o caso de Leopoldo Miguéz é exemplar. A forma sonata, nos seus poemas sinfônicos, sofre modificações da norma e demonstram uma grande diversidade de abordagem da forma sonata (vide Dudeque, 2016, 2021a, 2021b e 2022). Cabe também lembrar que Nepomuceno, ao utilizar o material do terceiro movimento do seu *Quarteto de cordas n. 3*, *Intermezzo* e acrescentar um novo tema, realiza uma adaptação para a forma sonata no “Intermédio”, segundo movimento da *Série Brasileira* (vide

Dudeque, 2010), o que já mostra uma familiaridade do compositor com a forma.

As instruções sobre forma musical na época que Nepomuceno estudou em Berlim, a saber, de Ludwig Bussler (1878, 1879) e, pela tradição e popularidade, de A. B. Marx (1837–1847, 1879, 1890), certamente foram decisivas para a composição da *Sinfonia* (Dudeque, 2005b). A forma sonata, tal qual construída por Nepomuceno, segue as normativas estabelecidas pelos dois teóricos de Berlim que lecionaram no *Sternsches Konservatorium*, onde Nepomuceno estudou com Bussler entre 1892 e 1894. Também é importante observar que a instrução de forma através de métodos importados da Europa já era uma prática estabelecida no Brasil da última década do século XIX. Basta lembrarmos que Miguéz doou à Biblioteca do Instituto Nacional de Música entre 1891 e 1894: o *Katechismus der musikalischen Formenlehre* (1876) de Franz Ludwig Schubert (1804–1868); *Musikalische Formenlehre* (1878) de Ludwig Bussler (1838–1900); *Die Lehre von der musikalischen Komposition* (4 volumes) (1879–1890) de Adolphe Bernhard Marx (1795–1866), e *Katechismus der Kompositionslehre* (2 volumes) (1889) de Hugo Riemann (1849–1919) entre várias outras obras (vide Vidal, 2014, p. 207–215).

Uma das modificações mais importantes que Nepomuceno utilizou na sua *Sinfonia* é a ausência da repetição da exposição do primeiro movimento. O quarto movimento não apresenta maiores modificações quanto a forma normativa. No entanto, o terceiro movimento, por se tratar de um *Scherzo*, apresenta uma utilização da forma sonata bastante peculiar, notamos que há uma exposição sem transição, um desenvolvimento e uma recapitulação abreviada. No entanto, tudo concatenado com o esquema geral ABA’ de forma ternária, ou de um *Scherzo*. Há também um cuidado por parte do compositor em apresentar uma obra com muita unidade, por isso, a identificação de *Grundgestalt* e variação progressiva, como formas de unidade e elaboração motívica no primeiro movimento, são importantes. Ademais, as teorias de função formal de Caplin e teoria da sonata de Hepokoski e Darcy provaram a consistência no uso dos padrões da forma sonata.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp, 1942.
- ALVIM CORRÊA, Sérgio. *Alberto Nepomuceno: Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Funarte/INM, 1996.

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- _____. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora: INL, 1975.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa. *150 Anos de Música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- BARBOSA, José Rodrigues. Theatros e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, n. 213, p. 1, 1897.
- BÉHAGUE, Gerard. *Music in Latin America: An Introduction*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1979.
- CAPLIN, William E. *Classical Form, A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. What are formal Functions?. In: P. Bergé (Org.); *Musical Form, Forms Formenlehre – Three Methodological Reflections*. Leuven: Leuven University Press, p. 21–45, 2009.
- CARVALHO, Flávio. O Retorno de Alberto Nepomuceno Ao Rio de Janeiro em 1895: A recepção do compositor pelos jornais cariocas. *Rotunda* n. 2, p. 57–89, 2003.
- CHAPIN, K. Learned Style and Learned Styles. In: D. Mirka (Org.); *The Oxford Handbook of Topic Theory*. p. 301–329. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- COELHO de SOUZA, Rodolfo. Narratividade derivada de intertextualidade no primeiro movimento da Sinfonia em Sol Menor de Nepomuceno. In *Teoria e análise musical em perspectiva didática*, p. 221–242. Salvador: UFBA, 2017.
- CORRÊA do LAGO, Manoel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Rer Editor, 2010.
- DUDEQUE, Norton. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot, Hants, England ; Burlington, VT: Ashgate. 2005a.
- _____. Aspectos do Academicismo Germânico no Primeiro Movimento do Quarteto n. 3 de Alberto Nepomuceno. *Ictus-Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA* v. 6 (dezembro), p. 211–232, 2005b.
- _____. Realismo Musical, Nacionalismo e a Série Brasileira de Nepomuceno. *Música em Perspectiva* v. 3, n. 1, p. 136–163, 2010.
- _____. “Prométhée, Op. 21 de Leopoldo Miguez: considerações sobre o poema sinfônico, seu programa e a forma sonata.” *Opus* v. 22, n. 1, p. 9–34, 2016.
- _____. “Ave, Libertas!, Op. 18 de Leopoldo Miguéz, considerações sobre a estrutura musical.” *Opus* v. 27, n. 1, p. 1–23, 2021a.
- _____. “Parisina Op. 15 de Leopoldo Miguéz: programa, poema sinfônico e drama.” *Opus* v. 27, n. 3, p. 1–20, 2021b.
- _____. “Program , Tonality , and sonata deformation in Leopoldo Miguéz’s Symphonic Poems.” *Musica Theorica* v. 6, n. 2, p. 21–64, 2021c.

- GOLDBERG, Luiz Guilherme. *Um Garatuja entre Wotan e o Fauno*. Porto Alegre: Movimento, 2011.
- GUANABARINO, Oscar. *Transcrições Guanabarinas: Antologia Crítica – O Paiz (1890–1899)*. Ed. Luiz Guilherme Goldberg, Amanda Oliveira, e Patrick Menuzzi. Vol. 2. Porto Alegre: LiquidBook, 2019.
- HEPOKOSKI, James. Sonata Theory and Dialogic Form. In: P. Bergé (Org.); *Musical Form, Forms Formenlehre – Three Methodological Reflections*, p. 71–89. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- _____. *A Sonata Theory Handbook*. Oxford: Oxford University Press, 2021.
- HEPOKOSKI, James, e Warren DARCY. *Elements of Sonata Theory – Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 2ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- McCLELLAND, Ryan. *Brahms and the Scherzo – Studies in Musical Narrative*. Farnham, Surrey: Ashgate Publishing, 2010.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic - Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.
- PEREIRA, Avelino Romero. *Música, Sociedade e Política - Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- RATZ, Erwin. *Einführung in die musikalische Formenlehre: Über Formprinzipien in den Inventionen und Fugen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*. 3rd. edição, Vienna: Universal Edition, 1951.
- RATNER, Leonard. *Classic Music – Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.
- SCHOENBERG, Arnold. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*. Ed. Patricia Carpenter e Severine Neff. New York: Columbia University Press, 1995.
- _____. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seicman. São Paulo: EDUSP, 1991.
- SQUEFF, Enio; José Miguel WISNIK. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música*. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- VIDAL, João Vidal. *Formação Germânica de Alberto Nepomuceno - Estudos Sobre Recepção e Intertextualidade*. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- _____. Alberto Nepomuceno e o Germanismo no Brasil. In *Rio de Janeiro-Alemanha: Relações Musicais*, ed. João V. Vidal e Luiz Barros Montez. Rio de Janeiro: Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 16–37, 2015.
- VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo musical no Brasil. *Brasiliense - Revista da Academia Brasileira de Música*, v. 5, p. 36–46, 2000.

SOBRE OS AUTORES

Possui mestrado em Performance musical - University Of Western Ontario (1991), mestrado em Musicologia pela Universidade de São Paulo (1997), doutorado em Música (Ph.D.) - University of Reading (2002). Realizou estágio pós-doutoral no Kings College em Londres (2012). Atualmente é professor associado da Universidade Federal do Paraná e atua no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. É autor de *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)* (Ashgate, 2005) e de *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras–Intertextuality and Stylization* (Routledge, 2022). Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria e análise musical, atuando principalmente nos seguintes temas: análise musical, musicologia, teoria musical, música brasileira dos séculos XIX e XX. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8229-5030>. E-mail: norton.dudeque@ufpr.br