DOI 10.20504/opus2019c2519

Modelagem, Simulação e Compressão na *Sonata nº 10 para piano* (*das Rosas*) de Almeida Prado: diálogos intertextuais com a *Sonata op. 109 para piano* de L. van Beethoven

Ernesto Hartmann
(Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória-ES)
(Universidade Federal do Paraná, Curitiba-PR)
(Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte-MG)

Resumo: No presente trabalho, investigo as relações intertextuais possíveis entre a *Sonata nº 10 para piano (das Rosas)* do compositor brasileiro Almeida Prado e a *Sonata op. 109 para piano* de Ludwig van Beethoven. Inicio o texto com algumas considerações sobre a *Sonata nº 10* de Almeida Prado, inicialmente intencionada como obra final do seu ciclo de sonatas para piano. Apresento o conceito de intertextualidade cunhado na década de 1960 por Julia Kristeva e alguns de seus desdobramentos, os conceitos de citação, empréstimo, simulação e modelagem de Leonard Meyer; o de paródia de Afonso Romano de Sant'Anna; e o de compressão de Josef Straus e problematizo-os de forma a obter, através da aplicação dos mesmos durante o processo analítico, subsídios para sustentar a hipótese de que a *Sonata nº 10* dialoga intertextualmente com a *Sonata op. 109*. Como conclusão, demonstro que a mera aplicação dos conceitos não contempla as possibilidades viabilizadas pela linguagem do compositor brasileiro (especificamente a pós-moderna), sendo necessárias a ampliação e a flexibilização dos mesmos para que possam operar em conjunto, não sendo excludentes.

Palavras-chave: Sonata nº 10 para piano (das Rosas) de Almeida Prado. Sonata op. 109 para piano de L. van Beethoven. Modelos de Leonard Meyer. Intertextualidade.

Modeling, Simulation and Compression in Almeida Prado's *Sonata No. 10 for Piano (das Rosas)*: Intertextual Dialogue with Beethoven's *Piano Sonata Op. 109*

Abstract: In this paper I investigate the possible intertextual relationships between *Sonata No. 10 for piano* (das Rosas) by Brazilian composer Almeida Prado and *Sonata Op. 109 for piano* by Ludwig van Beethoven. Beginning this paper with some considerations on Almeida Prado's *Sonata No. 10*, initially intended as the final work of his cycle of sonatas for piano, I present the concept of *intertextuality* coined by Julia Kristeva in the 1960s and some of its developments, the concepts of *citation*, *borrowing*, *simulation* and *modeling* by Leonard Meyer, *parody* by Afonso Romano de Sant'Anna, and *compression* by Josef Straus. I problematize these concepts by applying them in an analytical process to obtain subsidies to support the hypothesis that *Sonata No. 10* intertextually dialogues with *Sonata Op. 109*. As a conclusion, I demonstrate that by merely applying the concepts does not contemplate the all the possibilities made possible by the language of the Brazilian composer (specifically his post-modern language), thus, making it necessary to broaden their scope to be non-excluding, allowing them to operate together.

Keywords: Sonata No. 10 for Piano by Almeida Prado – The Roses; Beethoven's Piano Sonata Op. 109 by L. van Beethoven; Leonard Meyer models; Intertextuality.

HARTMANN, Ernesto. Modelagem, Simulação e Compressão na *Sonata nº 10 para piano* (*das Rosas*) de Almeida Prado: diálogos intertextuais com a *Sonata op. 109 para piano* de L. van Beethoven. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 415-445, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2519

Submetido em 10/06/2019, aprovado em 28/09/2019.

Ao comentar sobre sua produção musical, mais particularmente a pianística, o compositor José Almeida Prado referiu-se à sua *Sonata nº 10 para piano* (*Sonata das Rosas*), datada de 1996, como sua última obra nesta forma para piano solo. Essa referência está documentada na entrevista concedida à Adriana Moreira Lopes em 2004:

> […] Essa "Canção das Rosas" foi um Noturno que eu compus em maio de 1994 (para evitar a denominação de Noturno, eu coloquei "Canção das Rosas"). Trata-se de um tema bem tonal, em Mi bemol maior, e foi inspirado por um quadro acadêmico – um vaso com rosas vermelhas que mamãe tinha, deixou de herança para mim e hoje está com minhas filhas. Minha mãe faleceu em agosto do mesmo ano de 1994 e meu pai havia falecido em 86, então eu resolvi fazer uma sonata em memória deles. Coloquei uma introdução com quase que uma araponga cantando e esse canto das rosas ficou sendo o segundo tema da forma sonata do primeiro movimento. O segundo movimento é um scherzo. No terceiro movimento eu coloquei uma valsa de Jaú que meu pai cantava para eu dormir – eu não me lembrava da letra, mas escrevi essa canção de memória, em Fá maior, e harmonizei transtonalmente com um acompanhamento que não é de valsa (para diluir um pouco) e fiz, não variações, mas improvisações sobre esse tema, buscando uma sensação onírica entre o acordar e o dormir, vendo meu pai e ao mesmo tempo ele não está mais lá. A sonata termina serena, em Fá maior maravilhoso, e foi minha última sonata. Esse ciclo de dez Sonatas se fechou e eu não continuei. Anos depois (em dezembro de 2001), eu compus a "Sonata para mão esquerda", dedicada ao João Carlos Martins, mas esta não é a nº 11, não vai mais haver Sonata. Tem coisas que acabam (PRADO *apud* MOREIRA, 2002: 55).

Apesar do depoimento acima, em novembro de 2017, o pianista Roberval Linhares Rosa apresentou pela primeira vez a *Sonata nº 12 para piano*, de Almeida Prado, em Goiânia – obra composta para ele. De acordo com esta numeração, a *Sonata nº 11* seria, então, a obra para mão esquerda, dedicada a João Carlos Martins. De qualquer modo, independentemente da numeração adotada, é fato que a *Sonata das Rosas* não fechou o ciclo das sonatas para piano solo de Almeida Prado, não obstante tenha sido intencionalmente composta para essa finalidade. Há impactos relevantes nesta decisão do compositor de encerrar um ciclo que serão discutidos ao longo deste trabalho.

Alguns autores teceram importantes comentários sobre a obra em questão. O pianista e pesquisador Marcelo Thys (2015), em sua tese de doutoramento, informa que a *Sonata nº 10*

> Pertence a um período o qual o compositor chama de "Fase livre Atonal". Pode-se encontrar a presença de características associadas à música tonal, tais quais o uso de coleções diatônicas de alturas ou mesmo de harmonias tonais. Até mesmo funções harmônicas podem ser observadas, onde o compositor

> frequentemente explora diversos recursos da linguagem convencional tonal a partir de uma perspectiva contemporânea[1] (THYS, 2015: 74, tradução minha).

Em meu artigo *A Sonata nº 10 para piano de* Almeida Prado*: relações intertextuais* e *composicionais entre a obra* e *o poema 'As Rosas' de Rainer Rilke* (HARTMANN, 2013), estabeleci relações entre o poema e o desenvolvimento da obra, apontando para as relações simbólicas intra e intertextuais presentes na referida sonata. Neste artigo, brevemente apontei a relação entre a *Sonata nº 10* e as obras similares da fase tardia de Beethoven (questão central que discuto no presente trabalho), principalmente quando destaquei duas características: a semelhança conceitual de macroforma entre a *Sonata das Rosas* e a *Sonata nº 30 op. 109* de Beethoven e a utilização de "variações livres" para a construção do movimento final, com a utilização de progressiva fragmentação do tema sobre *ostinatos*[2]. Na primeira, ambos os compositores estabelecem uma forma **quase Sonata** no primeiro movimento, sequências agitadas que emolduram uma bela melodia, utilizam um rápido andamento no segundo, com caráter de Scherzo e, finalmente, concluem com variações. Na segunda característica, é possível comparar a pulsação ternária e a fragmentação do tema popular a que Beethoven conduz na *Sonata nº 32 op. 111*.

Em 2000, Fernando Corvisier, em sua tese de doutoramento "The ten piano sonatas of Almeida Prado: the development of his compositional style", comentou, sobre a forma da *Sonata nº 10 para Piano*, de Almeida Prado, que

> essa Sonata é dividida em três movimentos curtos. O primeiro é baseado na forma sonata do século XX através do princípio de *Variação em Desenvolvimento* (*Developing Variation principle*). O segundo movimento é um Scherzo clássico, e o terceiro é composto de três improvisações[3] (CORVISIER, 2000: 154, tradução minha).

Igualmente, em 2000, Ingrid Barancoski já destacava a relação entre o poema epigráfico (de Rainer Maria Rilke) e a obra:

> A *Sonata nº10* (*das Rosas*) (1996) é inspirada no poema homônimo de Rainer Maria Rilke. […] Segundo o compositor, esta é a sonata com menos dificuldades virtuosísticas, mas estruturalmente a mais complexa. Entendemos aqui que Almeida Prado se refere à flexibilidade e liberdade com que as estruturas formais tradicionais são tratadas. […] A *Sonata nº 10* traz também elementos da sonata cíclica, com o Canto das Rosas presente em todos os movimentos da obra (BARANCOSKI, 2000: 200).

[1] "Belongs to the aforementioned period which the composer calls a 'free tonal phase'. One may see the presence of features associated with tonal music, such as diatonic pitch collections or tonal harmonies. Even functional harmonies can be observed, in which he often explores many resources of conventional tonal language in a contemporary guise" (THYS, 2015: 74).

[2] Para este trabalho utilizei a Edição Universal das Sonatas para Piano de Beethoven com revisão de Heinrich Schenker (1918-1921) e o manuscrito da *Sonata nº 10* de Almeida Prado.

[3] "This Sonata is divided into three short movements. The first is based on the twentieth-century sonata form with its continuous developing variation principle. The second movement is a classical scherzo, and the third is comprised of three improvisations" (CORVISIER, 2000: 154).

Por fim, talvez o primeiro trabalho publicado sobre esta obra de Almeida Prado tenha sido a comunicação "A *Sonata nº 10 (Sonata das Rosas)* para piano solo de Almeida Prado", de Roberval Linhares Rosa, nos *Cadernos do Colóquio da Unirio* de 1999 (ano em que o mesmo a registrou para o CD *O Som de Almeida Prado*).

Uma questão que empresta densidade e relevância ao ciclo das sonatas para piano de Almeida Prado é o fato de que elas atravessam os distintos momentos e fases do compositor, representando seus principais períodos (sete, de acordo com Barancoski). Um exame deste *corpus* permite inferir que há, efetivamente, um amadurecimento do estilo do compositor, retratado no intervalo de aproximadamente três décadas de produção (*Sonata nº1* [1965] e *Sonata nº 10* [1996][4]). Ainda, a individualidade de cada obra do ciclo fornece um excelente panorama do pensamento do compositor a respeito de problemas composicionais (em específico, para o instrumento), tais quais estilo de composição, organização de estrutura micro e macroformal e recursos pianísticos.

A respeito destas questões, é possível destacar os procedimentos mais frequentes nas obras que compõem este ciclo: desenvolvimento sistemático de material temático (seja como desenvolvimento livre, seja como variação em desenvolvimento – tal qual afirma Corvisier); interpolação e justaposição de material temático; tendência a sintetizar ou mesmo reduzir a reexposição da forma sonata; emprego de dois ou mais temas distintos, mas relacionados motivicamente; criatividade e liberdade na disposição dos movimentos; emprego de uma perspectiva francamente pós-moderna, onde o idioma harmônico tonal/pós-tonal convive tanto sucessivamente como simultaneamente.

Retornando às palavras do compositor na entrevista concedida à Adriana Lopes Moreira, torna-se possível conceber a ideia de que a *Sonata das Rosas* possa ter sido, ao menos, modelada[5] em uma ou mais obras finais de Beethoven, quintessência desta forma típica do século XVIII com fortes ressonâncias ainda no século XIX. As seguintes citações dão testemunho do apreço à obra de Beethoven (assim como de outros compositores), e, particularmente, de suas sonatas para piano como obras referenciais para Almeida Prado (mesmo que não especificamente para a obra em tela): "Os pais das minhas Cartas Celestes são: Chopin, Beethoven em algumas ressonâncias, Debussy e Messiaen. Mas, mais do que Messiaen, Chopin" (*apud* MOREIRA, 2004: 75), "No final, há uma coda, mas interrompida, igual à que Beethoven fez na *Sonata Appassionata*" (*apud* MOREIRA, 2004: 76), "Uso o silêncio como uma entidade musical, assim como Beethoven na *Sonata Patética*" (*apud* MOREIRA, 2004: 79).

Intertextualidade

Ao discutir as relações entre a *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado e as últimas sonatas para piano de Ludwig van Beethoven (*op. 109, 110* e *111*), naturalmente emerge o conceito de intertextualidade. É difícil definir de maneira taxativa o que significa este termo, porém é possível revisar algumas das principais conceituações correntes.

De acordo com a definição do *New Grove Dictionary*, intertextualidade engloba

[4] Admitindo a intenção original do compositor de encerrar o ciclo com esta obra.

[5] Por modelado entende-se o conceito de Leonard Meyer de modelagem, que será explanado mais adiante neste trabalho.

> Todo o espectro de relações entre textos, desde um empréstimo, rearranjo ou citação direta, até estilos, convenções ou linguagens comuns. Postula uma visão dos textos não como entidades ou formas de comunicação independentes, mas como respostas a outros textos, incrustadas em uma perpétua sucessão de textos inter-relacionados […] é uma expressão mais abrangente do que o termo empréstimo, que tipicamente tem o seu foco no uso, em uma peça, de um ou mais elementos tomados de outra. Assim, intertextualidade abrange o uso de um estilo ou linguagem geral tanto quanto de uma melodia emprestada. Além disso, enquanto o empréstimo constitui uma relação monodirecional na qual uma peça toma emprestado de outra, a intertextualidade abrange relações mútuas, como quando duas peças são elaboradas sobre a mesma convenção, mas nenhum dos compositores estava ciente da outra peça[6] (BURKHOLDER, 1984: 377, tradução minha).

Essa definição, que enfatiza o diálogo entre os textos como o princípio da intertextualidade, abarca no conceito de texto a própria obra musical. A aproximação deste conceito (cuja gênese se dá a partir do texto literário) com a música inicia-se, provavelmente, com o emprego do conceito cunhado por Julia Kristeva (ainda no âmbito literário), por alguns musicólogos, dentre eles Kevin Korsyn.

Para Julia Kristeva, sobre intertextualidade,

> a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois textos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 2012 [1967]: 142).

Se todo texto literário é uma reunião de outros textos, uma rede infinita de citações, apropriações, a música – e em particular a música do século XX, cujos rompimentos idiomáticos e estéticos com os dois séculos precedentes foram tão extremos que, paradoxalmente, geraram a necessidade de se estabelecer um diálogo com o passado – poderia, enquanto texto, estabelecer os mesmos processos.

Para José Fiorin (em *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*), a intertextualidade (ainda no aspecto literário) pode ser definida como "o processo de incorporação de um texto em outro, seja para reproduzir o sentido incorporado, seja para transformá-lo" (FIORIN, 2011: 30). Ainda,

[6] "A term, coined by the literary critic Julia Kristeva, that encompasses the entire range of relationships between texts, from direct borrowing, reworking or quotation to shared styles, conventions or language. It posits a view of texts, not as independent entities or forms of communication, but as responses to other texts, embedded in a perpetual stream of interrelated texts […] it is a broader term than Borrowing, which typically focusses on the use in one piece of one or more elements taken from another. Thus intertextuality embraces the use of a general style or language as well as of a borrowed melody. Moreover, while borrowing is a monodirectional relationship in which one piece borrows from another, intertextuality encompasses mutual relationships, as when two pieces draw on the same convention but neither composer was aware of the other piece" (BURKHOLDER, 1984: 377).

para Fiorin, neste processo, ocorrem três outros (sub)processos: a citação, a alusão e a estilização.

Ao definir estes três processos, Fiorin esboça uma metodologia para investigação das relações intertextuais. Novamente, vale recordar que estes autores ainda se posicionam no campo da crítica literária, pois é nela que emerge o conceito moderno de intertextualidade, que será aplicado por alguns musicólogos.

Afonso Romano de Sant'Anna (2007) difere entre dois tipos de relações entre textos: a intertextualidade, que diz respeito à relação de um determinado texto com textos de autores diferentes, e a intratextualidade, que diz respeito à relação de um determinado texto com outros textos do mesmo autor.

Outra relevante definição, a de Koch, descreve o termo como "a intertextualidade *stricto sensu* [que] ocorre quando um texto está inserido em outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores" (KOCH, 2004: 145-146). Koch também admite dois tipos de intertextualidade: a explícita, onde ocorre menção à fonte do intertexto – por exemplo, em citações, referências, menções etc. –, e a implícita, onde se introduz no texto um intertexto alheio sem menção de fonte.

No caso de Almeida Prado, ambas as formas (implícita e explícita) ocorrem: *As Rosas* (como intratextualidade), *A canção de ninar* e a modelagem com a *Sonata op. 109* (esta última implícita).

Aplicando conceito de intertextualidade à música, Rodolfo Coelho de Souza destaca os conceitos de Bloom e de Klein ao dissertar sobre intertextualidade:

> Quanto ao âmbito do conceito de intertextualidade utilizado neste texto, sugerimos Bloom quando ele o concebe como "um espaço fora dos limites do texto, em que o crítico compara dois ou mais trabalhos" (BLOOM, 1973), todavia estaremos abertos à liberdade associativa preconizada por Klein (2005) quando argumenta que: podemos confinar um texto a seu próprio tempo ou estudar uma intertextualidade trans-histórica. Os intertextos que fabricamos podem pertencer a um estilo ou a um cânone. Podemos nos fazer surdos às múltiplas referências de um texto a outros, através de estilos e histórias, ou podemos estar atentos a uma intertextualidade aleatória que vaga livremente através do tempo (COELHO DE SOUZA, 2008: 57).

E mais,

> Deixemos claro, desde o princípio, que a intertextualidade não é uma novidade dos tempos pós-modernos. Já Aristóteles afirmava que Homero havia sido, não só o primeiro, mas também o último poeta. Segundo Aristóteles, todos os poetas posteriores estavam condenados a escrever sob a sombra de Homero, tomando sua poesia como referência. […] Podemos afirmar, portanto, que a intertextualidade é um fenômeno arcaico, onipresente, e que permeia, de modo complexo, as artes de todos os tempos em nossa cultura ocidental (COELHO DE SOUZA, 2009: 55).

Nesta citação, recorda-se que a apropriação ou o diálogo entre os textos (obras) não é, de forma alguma, uma descoberta atual, não obstante seja característica do Modernismo e do Pós-Modernismo. A partir da nossa perspectiva de história, Coelho de Souza ainda ressalta a ideia de Klein, dizendo que nosso conhecimento sobre o passado não se dispõe de forma cronológica, unidirecional ou mesmo linear.

De fato, isso se manifesta em, ao menos, um modo na música, pois, por exemplo, as edições de obras mais antigas geralmente são revistas frequentemente, sofrendo alterações substanciais (em particular nas edições do século XIX e do início do século XX), apresentando-nos as obras do passado a partir de uma perspectiva estética de outra geração. Dessa forma, é possível escutar uma obra modelada em outra antes do seu próprio modelo, o que interfere em nossa escuta, pois, ao conhecermos a obra mais antiga, o faremos já na perspectiva da leitura da mais recente.

Igualmente, dificilmente conhecemos as obras musicais do passado numa perspectiva exclusivamente cronológica. Não se escuta todo o Classicismo para depois progredir ao Romantismo e assim por diante; logo, se se escuta mais música do século XIX, é muito mais provável que, ao se confrontar com a música do século XVIII, por exemplo, o ouvinte se faça influenciado pelos padrões estéticos do primeiro. Eis a ideia de trans-historicidade, tal qual descreve Klein.

Rodolfo Coelho de Souza progride discutindo a relevância do fenômeno intertextual e a emergência do conceito para o Modernismo:

> A intertextualidade ressurge como conceito relevante no cenário da crítica da arte contemporânea, a partir das tentativas de distinguir o Moderno do Pós-Moderno. […] A estética do Modernismo na primeira metade do século XX tinha como fundamento a postulação da originalidade como valor imprescindível. No caso da música, o compositor modernista sentia-se compelido a ser um pioneiro, fundador de uma nova linguagem musical, apartada de todas as tradições. Esse objetivo, ainda que utópico, forçava uma cisão, muitas vezes radical, entre significante e interpretante. Na defesa da originalidade a qualquer preço, a crítica localizou então a causa do vazio de comunicabilidade em que a arte moderna alegadamente se precipitara (COELHO DE SOUZA, 2009: 56).

Almeida Prado, ao promover um diálogo entre os distintos sistemas de organização das alturas (tonal, pós-tonal, neotonal etc.) dentro de uma mesma obra, permite – diferentemente do que afirma Meyer – que ocorram os dois processos/formas distintas, tanto a simulação como a modelagem. Isto se dá pela própria natureza heterogênea e diversificada resultante do emprego destes diversos sistemas em uma mesma obra (até mesmo dentro de uma mesma estrutura), permitindo que a simulação, eventualmente, se transforme em empréstimo, pois a analogia entre as estruturas é superada a ponto de se tornar uma própria identidade.

Como um excelente exemplo disso, tem-se, na *Sonata nº 10* de Almeida Prado, as diversas estruturas que são francamente tonais e se identificam (mesmo que com recursos harmônicos distintos) com qualquer estrutura similar/análoga, de qualquer compositor tonal, pois, com estas, compartilha o mesmo sistema de organização de alturas, não mais sendo uma mera analogia, característica essa da simulação.

Por fim, Barrenechea e Barbosa (2003) assim compreendem o fenômeno intertextual:

> Partindo da conjetura de que o compositor reage a suas influências ao reinterpretá-las, [autores que discutem intertextualidade] defendem que o material procedente da influência é transformado em um resultado original, que se configura como parte do próprio vocabulário do compositor influenciado. A ideia do impulso criador florescendo a partir do contato com uma obra prévia também remete ao pensamento do crítico literário Harold Bloom (2002), que avalia as qualidades de um poeta a partir da capacidade de construir história poética distorcendo a leitura de seus predecessores (BARRENECHEA; BARBOSA, 2003: 41).

Métodos de investigação de Intertextualidade

Retornando a Sant'Anna, descrevo o conceito de Paródia, relevante para a análise em tela:

> "Paródia significa uma ode que perverte o sentido de outra ode (grego: *para-ode*). Há três tipos: a) *verbal* – com a alteração de uma ou outra palavra do texto; b) *formal* – em que o estilo e os efeitos técnicos de um escritor são usados como forma de zombaria; c) *temática* – em que se faz a caricatura da forma e do espírito de um autor" (SANT'ANNA, 2007: 12).

Tal qual os outros autores do campo da crítica literária, Sant'anna resgata Bakhtin "com a paródia […], como na estilização, o autor emprega a fala de um outro; mas, em oposição à estilização, se introduz naquela outra fala uma intenção que se opõe diretamente à original" (SANT'ANNA, 2007: 12). Ou seja, o deslocamento de certas estruturas ao longo do processo de modelagem, desde que observada a devida correspondência, pode ser compreendido como uma espécie de paródia, o que permite ampliar o conceito de modelagem (que explanarei a seguir), adjetivando-o com a paródia: modelagem paródica.

Saindo do campo da teoria literária, constata-se que diversos autores propuseram conceitos e procedimentos que viabilizassem a compreensão dos modos de apropriação do passado na música, porém sempre na perspectiva da música do século XX e suas radicais rupturas paradigmáticas de linguagem com a dos séculos anteriores. A questão em pauta tratava de como permitir que linguagens distintas e eventualmente antagônicas pudessem interagir sem a perda ou a submissão da originalidade, ideal essencial nas artes desde o século XIX. Dentre os principais autores da década de 1990, que advogam e tentam estabelecer uma metodologia para compreensão e análise do fenômeno intertextual, estão Joseph Straus (1990) e Kevin Korsyn (1991).

Joseph Straus – *Remaking the Past* (1990)

Straus dialoga com as duas teorias literárias da influência: a de T. S. Eliot, de **Influência por Generosidade**, que vê a influência como enriquecedora para um artista, tanto na sua fase de formação quanto na sua maturidade, pois a suscetibilidade à influência não é um aspecto negativo

(quanto maior a tradição for assimilada, melhor o artista); e a antagônica **Influência por Ansiedade/Angústia**, de Harold Bloom, que define que toda obra é a relação entre a obra e suas antecessoras. Para Bloom, a relação entre artistas e seus predecessores não é de generosidade e de empréstimo, mas, sim, de angústia, ansiedade e repressão, uma busca por superação do poeta (artista) forte querendo vencer a tradição que lhe esmaga[7].

Straus descreve alguns procedimentos empregados pelos compositores do século XX para se apropriar do passado dentro da nova linguagem sem renunciar à originalidade. Se, por um lado, era necessário estabelecer um equilíbrio com uma tradição viva e vigorosa, que também servia de fértil fonte de inspiração, por outro, não era possível desprezar as conquistas alcançadas, principalmente no terreno do sistema de controle das alturas e do ritmo. Daí se estabeleceram – segundo o autor – duas vertentes, a Progressista – desenvolvimento do cromatismo do final do século XIX, com emprego de uma grande complexidade e com expressão acentuada (Segunda Escola de Viena) – e a Neoclássica, relativamente mais simples, objetiva e procurando retomar os ideais de equilíbrio e proporção. Para Straus, ambas apresentam pontos em comum: uma preocupação com a música do passado e o compartilhamento de meios musicais para expressá-lo.

São oito os procedimentos descritos por Straus:

a) *Motivização*: o conteúdo motívico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.
b) *Generalização*: um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem.
c) *Marginalização*: elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior são relegados a um papel secundário na nova obra.
d) *Centralização*: elementos musicais que são secundários em uma obra anterior adquirem um papel principal na obra nova.
e) *Compressão*: elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior são comprimidos em algo sincrônico na obra nova.
f) *Fragmentação*: elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior são separados na obra nova.
g) *Neutralização*: elementos musicais tradicionais têm suas funções costumeiras canceladas.
h) *Simetrização*: progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente direcionais são invertidas ou simetricamente retrogradadas[8] (STRAUS, 1990: 17, tradução minha).

[7] Atribui-se a Brahms, segundo Hermann Levi, a seguinte frase: "Eu nunca vou compor uma Sinfonia! Você não pode imaginar o efeito que tem, num homem com o espírito como o meu, ouvir os passos de um gigante atrás de si!". Esse gigante era Beethoven, o que atesta a suposta angústia de Brahms como representativo da teoria de Bloom.

[8] "Marginalization. Musical elements that are central to the structure of the earlier work (such as dominat-tonic cadences and linear progressions that span triadic intervals) are relegated to the periphery of the new one.
Centralization. Musical elements that are peripheral to the structure of the earlier work (such as remote key areas and unusaul combinations of notes resulting from linear embellishment) move to the structural center of the new one.
Compression. Elements that occur diachronically in the earlier work (such as two triads in functional relationship to each other) are compressed into something synchronous in the new one.

Esses procedimentos ilustram alguns dos principais recursos com os quais um compositor do início do século XX pode subordinar-se à tradição, reinterpretando os elementos tradicionais de acordo com suas próprias convicções musicais, destarte, mantendo-se "original".

Anteriormente a Straus, Leonard Meyer já havia tematizado a questão de com quais técnicas e processos o presente poderia dialogar/apropriar-se do passado. Pouco discutidos mesmo dentro da literatura em língua inglesa, os modelos de Meyer de modo algum estão superados, podendo ser de grande valia para a análise.

Leonard Meyer – *Music, the Arts, and Ideas* (1967)

Para Meyer, se o passado, através de estilos e técnicas antigas, puder se tornar fonte viável de criação, então o presente pode ser enriquecido, mas o caráter e o significado do passado serão substancialmente modificados. Claro que isso se deve ao olhar do presente para com este mesmo passado, que, necessariamente, é diferente do que quando este passado era presente. Não se trata de privilegiar nenhum momento ou estilo antigo especificamente, apenas libertar o artista do constrangimento de se apropriar dele.

Ao falar sobre a estética da estabilidade, Meyer denota quatro procedimentos básicos utilizados pelos compositores do século XX, observando que nenhum destes procedimentos é singular deste período, sendo já, todos, de amplo conhecimento das gerações anteriores. Segundo o autor, "Parece possível distinguir entre quatro diferentes, porém passíveis de superposição, formas em que a arte de épocas anteriores possa ser utilizada no presente. Elas serão chamadas de *paráfrase*, *empréstimo*, *simulação* e *modelagem*"[9] (MEYER, 1994: 195, tradução minha).

Para este trabalho, limito-me apenas a duas formas que serão empregadas na análise: a simulação e o empréstimo.

Simulação. Aqui elementos oriundos de um passado distante ou próximo são incorporados à linguagem do compositor de uma forma original, sem alusões explícitas ou evidentes a uma determinada obra ou trecho. É uma das técnicas mais comuns na música do século XX, com relevantes precedentes no final do século XIX. A definição de Meyer esclarece o conceito:

> Simulação, para distinguir de Paráfrase e Empréstimo, não envolve nem utilização literal nem variada de materiais – melodias, versos ou elementos pictóricos – tomados de uma obra de arte específica. Ao contrário, características marcantes de um estilo antigo – idioma melódico-rítmico, processos harmônicos e estruturação formal na música; vocabulário, gramática, modos de organização e método narrativo na literatura; qualidades de linha, textura e cor, senso de

Fragmentation. Elements that occur together in the earlier work (such as the root, third, and fifth of a triad) are separated in the new one.
Neutralization. Traditional musical elements (such as dominant-seventh chords) are stripped of their customary function, particularly of their progressional impulse. Forward progress is blocked.
Symmetrization. Traditionally goal-oriented harmonic progressions and musical forms (sonata form, for example) are made inversionally or retrograde-symmetrical, and are thus immobilized" (STRAUS, 1990: 17).

[9] "It seems possible to distinguish among four different, tough in some instances overlapping, ways in which the art of other epochs has been used in the present. They will be called Paraphrase, Borrowing, Simulation, and Modeling" (MEYER, 1994: 195).

> contorno e organização plástica nas artes visuais – são combinados e modificados por inflexões, técnicas e preocupações que são caracteristicamente contemporâneas (na música, por exemplo, estas preocupações assumem a forma de preferências por assimetria e variedade rítmica e métrica, por sonoridades pungentes ao invés de doces e assim por diante) (MEYER, 1994: 203, tradução minha)[10].

Modelagem. É relativamente complexa a forma de percepção desta técnica se o único apoio for a obra em si. Uma vez que ela se refere a outra obra no que diz respeito à sua estrutura, forma e procedimentos composicionais é necessária uma referência explícita da obra que serve como modelo. No caso da **Modelagem**, é fundamental que os componentes se comportem de maneira análoga, apesar de radicalmente transformados, à obra original. Torna-se, então, primordial a existência de uma sintaxe funcional que seja ou isomorfa ou comum a ambas as obras. Na música seria praticamente impossível associar a existência de um procedimento como esse sem referência a informações extramusicais. As mudanças radicais sofridas pelo idioma tonal ao longo do século XX não permitem construções de paralelos tão evidentes, acarretando um iminente risco deste procedimento se tornar uma **Paráfrase**.

> Modelagem não envolve nem tomar materiais específicos de uma obra existente (Paráfrase ou Empréstimo) nem adotar a sintaxe ou maneira característica de outro estilo (simulação). Ao contrário, seguindo a estrutura básica e o processo de outra obra simultaneamente a reorganizar o seu conteúdo manifesto e seu significado, a nova obra é construída como um rigoroso análogo da obra modelo (MEYER, 1994: 205, tradução minha)[11].

Independentemente da forma como outros estilos utilizavam as mesmas técnicas supracitadas, a pluralidade do século XX, do Modernismo e do Pós-Modernismo é singular e sem precedentes na história. Estilos mais homogêneos como os da Idade Média não podem ser comparados com os últimos cem anos, onde o ecletismo e o pluralismo permitem uma utilização muito mais ampla do passado: "[…] de forma alguma estou sugerindo que o passado é uma descoberta do século vinte. Obviamente não é. Outras épocas encontraram em culturas

[10] "Simulation, to distinguish it from Paraphrase and Borrowing, involves neither literal nor varied use of materials – melodies, verses, or pictorial elements – taken from a particular work of art. Rather, salient features of a past style – melodic-rhythmic idiom, harmonic process, and formal structuring in music; vocabulary, grammar, modes of organization, and narrative method in literature; qualities of line, texture, and color, and sense of shape and plastic organization in the visual arts – are combined with and modified by inflections, techniques, and concerns which are characteristically contemporary. (In music, for instance, these concerns take the form of preferences for rhythmic-metric variety and asymmetry, for pungent rather than saccharine sonorities, and so forth.)" (MEYER, 1994: 203).

[11] "Modeling involves neither taking specific materials from an existing work (Paraphrase or Borrowing) nor adopting the syntax or manner characteristic of another style (Simulation). Rather, following the basic structure and process of a particular work, yet at the same time reshaping its manifest content and its significance, the new work is constructed as a fairly rigorous analogue of the old" (MEYER, 1994: 205).

precedentes e estrangeiras uma fonte de inspiração. Outras épocas usaram o passado de forma similar às descritas acima" (MEYER, 1994: 207, tradução minha)[12].

Análise comparada da *Sonata para piano op. 109* de Beethoven e da *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado

Em seu livro *Five Centuries of Keyboard Music*, John Gillespie comenta sobre a relevância das sonatas para piano de Beethoven, em particular aquelas do último período[13].

> A genialidade de Beethoven se apresenta em suas sonatas, particularmente algumas do segundo período e todas do terceiro. O panorama de sua obra para teclado desde o *op. 2* até o *op. 111* demonstra uma transformação profunda e peculiar de seu estilo e vocabulário musical. Com as obras suntuosas de seu terceiro período, Beethoven inaugurou uma nova era e abriu as portas para Schumann, Liszt e muitos outros compositores românticos[14] (GILLESPIE, 1972: 192, tradução minha).

A relevância das sonatas para piano de Beethoven para a história da música ocidental dispensa qualquer tipo de apresentação. Contudo, a opinião de Gillespie sobre ela prossegue destacando as distintas experiências realizadas por Beethoven ao longo do ciclo das 32 sonatas. Reproduzo nas três citações seguintes sua opinião sobre a relevância das obras, a forma e, sobretudo, as inovações estruturais presentes nas três últimas sonatas para piano, incluindo a *op. 109 em Mi maior*:

> Um alto ponto da história da música ocorre em sua obra para piano: sua contribuição para o gênero sonata. As sonatas de Beethoven revelam que o compositor estava preocupado com a forma. Na sua juventude, ele preferiu estruturas de quatro movimentos, o que deve ter sido uma tentativa sua de elevar a sonata para piano ao status do trio ou do quarteto de cordas. Contudo, a estrutura em três movimentos rapidamente se provaria como o veículo mais satisfatório para sua prodigiosa força criativa: um primeiro movimento agitado em que elementos contrastantes são opostos; um introspectivo, lírico segundo movimento, e, frequentemente, um final dramático onde os conflitos do primeiro movimento finalmente se resolvem. Sempre que Beethoven expandia o movimento lento, este assumia o centro da trama, interrompendo a continuidade entre o primeiro e o último movimentos. Eventualmente, ele reduziu o segundo movimento a um breve episódio, porém, na *op. 109* e *op.*

[12] "I am by no means suggesting that the past is a discovery of the twentieth century. Obviously, it is not. Other epochs have found earlier and alien cultures a source of insight and inspiration. And other epochs have used the past in ways similar to those described above" (MEYER, 1994: 207).

[13] Mesmo não havendo um consenso entre os diversos musicólogos, pode-se, em linhas gerais, estabelecer que este período – no que diz respeito das sonatas para Piano de Beethoven – inicia-se com a *Sonata op. 81 Les Adieux* (1809-1810).

[14] "Beethoven's genius lives in his sonatas, particularly several form the second period and all form the third period. The panorama of his keyboard works from Opus 2 through Opus 111 shows a profound and unique transformation of style and musical vocabulary. With the sumptuous works of his third period Beethoven inaugurated a new era and opened the door for Schumann, Liszt and a host of others" (GILLESPIE, 1972: 192).

> *111*, ele o colocou no fim e como ponto culminante (clímax) de toda a sonata. […] Durante seu período final, ele submeteu a forma sonata à extraordinária fantasia de sua maturidade. Das cinco sonatas, uma tem dois movimentos, três contêm três movimentos e uma tem quatro movimentos, porém todas demonstram um interesse excepcional nas técnicas de elaboração e desenvolvimento. Eventualmente, movimentos são interrompidos por episódios, o que resulta em um modo completamente novo de expressão […] frequentemente ele utiliza a Fuga e o Recitativo Dramático para estas passagens fragmentadas. A escrita polifônica se torna mais frequente e mais complexa, conceitos harmônicos cada vez mais ousados. Algumas destas sonatas finais apresentam ao intérprete uma tremenda dificuldade, consequência de um estilo criativo que transcende as limitações do piano. Ao mesmo tempo, a preocupação de Beethoven com a unidade temática persiste, sutilmente se afirmando. […] As três últimas sonatas de Beethoven – *op. 109 em Mi maior*, *op. 110 em Lá♭ maior* e *op. 111 em Dó menor* – são suas últimas obras para piano mais introspectivas e tocantes. Nelas, o compositor dá plena liberdade ao seu subjetivismo sem muita preocupação aparente sobre questões explícitas de forma. A *Sonata op. 109 em Mi maior* (1820) inicia com um movimento cujo andamento é *Vivace ma non troppo*. Na medida em que o movimento progride, revela uma tentativa de reconciliar duas ideias básicas que são opostas: o tema em *Vivace* que se alterna com uma passagem em *Adagio*. O *Prestissimo* é um interlúdio conectando os dois movimentos externos, e o *Finale* um tema com variações. É aqui a primeira vez que Beethoven utiliza um tema com variações como *Finale* de uma sonata, e seu tema lírico, *Andante molto cantabile, ed espressivo* com suas seis ricas variações, é, certamente, uma das melhores contribuições para esta forma, um permanente tributo para o homem e o espírito[15] (GILLESPIE, 1972: 178; 188; 191, tradução minha).

[15] "[…] high point in music history occurs in his piano music: his contribution to the sonata. The Beethoven sonatas reveal that the composer was engrossed with form. In his early years he seemed to prefer a four-movement structure, which may have been an attempt to lift the piano sonata to trio or quartet status. However, a three-movement sonata soon proved to be the most satisfactory vehicle for his prodigious creative powers: an agitated first movement in which opposing elements are played against each other; an introspective, lyric second movement; and a frequently dramatic finale wherein the conflicts of the first movement become firmly resolved. Whenever Beethoven expanded the slow movement, it assumed the center of the stage, interrupting the continuity between the first and last movements. At times he reduced the slow movement to a brief episode, but in Opus 109 and Opus 111 he placed it at the end to climax the entire sonata. […] During this final period he subjected sonata form to the extraordinary fantasy of his mature musicianship. Of the five sonatas, one has two movements, three contain three movements, and one has four movements; but they all show an exceptional interest in developmental techniques. Individual movements are sometimes interrupted by foreign episodes, resulting in a totally new manner of expression; he often uses the fugue and dramatic recitati1) e for these passages. Polyphonic writing becomes more frequent and more complex, harmonic concepts more daring. Several of these final sonatas challenge the performer with tremendous difficulties, the consequence of a creative style that sometimes seems to transcend the piano's limitations. At the same time, Beethoven's preoccupation with relationship of themes persisted, affirming itself with subtle force. […]The last three Beethoven sonatas – opus 109 in E Major, Opus 110 in A-flat Major, and Opus 111 in C minor – stand as his most intimate and movingly introspective keyboard works. He gives full vent to his artistic dictates on subjetivism with no apparent concern about explicit formal matters. The Sonata Opus 109 in E Major (1820) begins with a Vivace ma non troppo. As this section progresses, it reveals an attempt to reconcile two basically disparate ideas: a vivace theme that alternates with an adagio passage. The Prestissimo is an interlude connecting the two outer movements; the finale is a theme and variations. This is the first time Beethoven used a theme and variations as a piano-sonata finale, and this lyrical theme, Andante

Apesar de aparentemente contraditórias as afirmações do autor de que Beethoven preocupou-se com a forma e seus desdobramentos e a de que nas três últimas sonatas vislumbra-se uma maior liberdade e menor preocupação com a forma, é fato que os procedimentos técnicos de composição destas obras finais demonstram uma colossal preocupação com a unidade temática. Essa preocupação é exatamente o que viabiliza a utilização de fragmentações e oposições radicais (como no caso do bitematismo presente no primeiro movimento da *Sonata op. 109*), posto que o emprego de arquétipos formais que privilegiam o desenvolvimento de uma ideia central[16] (como a fuga e o tema com variações), assim como a utilização de texturas polifônicas predominantemente imitativas, reforçam a unidade temática ao mesmo tempo que contrastam com as passagens de caráter improvisatório, estas últimas mais típicas das *cadenzas* e dos *recitativos*. Apesar de estes gêneros já terem sido amplamente empregados, a mistura que Beethoven promove permite a criação de obras de um dramatismo jamais visto até então, sem prejuízo da unidade ou esfacelamento da estrutura formal.

Stewart Gordon, em seu livro *A History of Keyboard Literature*: *Music for the Piano and its Forerunners*, igualmente destaca a relevância das sonatas para piano de Beethoven no contexto de suas inovações. Assim como Gillespie, Gordon destaca os processos inovativos presentes nas sonatas para piano de Beethoven, inclusive a progressiva tendência de se atribuir cada vez mais um peso dramático ao movimento final, seja ele rápido, seja ele lento (*op. 111*), em contraste com os movimentos finais, bem mais fluentes e leves das sonatas de outros compositores contemporâneos de Beethoven.

> As sonatas [para piano de Beethoven] representam, talvez de forma mais clara do que qualquer outro *corpus* de obras, os processos inovativos presentes na criatividade de Beethoven. Desde as sonatas iniciais, Beethoven mostra-nos muitas das direções que exploraria ao longo de sua carreira, permitindo que se siga ao longo das sonatas o seu pensamento sobre estrutura, tonalidade, relações, conteúdo emocional e sonoridade. […] as últimas sonatas tendem, novamente, em favor da importancia do último movimento. Claramente, os movimentos finais são os mais densos nas *op. 101* e *op. 109*, e argumentos nessa direção podem ser inferidos às *op. 106* e *110*. Obras em dois movimentos são dificieis de serem analisadas nesta perspectiva, mas certamente o movimento final da *op. 111* deve ser considerado, ao menos, igual em força ao primeiro movimento[17] (GORDON, 1996: 144, tradução minha).

Ao comentar especificamente sobre a *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven, Gordon reitera que o ponto culminante da peça se dá no movimento final, este maior do que os dois movimentos precedentes. De fato, alguns autores, inclusive, sugerem que esta obra seja

molto cantabile, ed espressivo, with its six rich variations, is certainly his finest contribution to the form, a permanent tribute to the man and his spirit" (GILLESPIE, 1972: 178; 188; 191).

[16] Poder-se-ia pensar, aqui, em uma única ideia, porém há, por exemplo, Fugas com mais de um sujeito, e ou contrassujeito. Em todo o caso, o que se estabelece aqui é a predominância de uma ideia central, o que no Barroco, ao utilizar-se destas formas, representava um único afeto (ou pouca variação deste) através da peça.

[17] "The sonatas represent perhaps more clearly than any other body of works the innovative process thata are the core of Beethoven's creativity. From the beginning works, Beethoven shows us many of the directions he will explore, and one can follow his thinking about structure, key relatioship, emotional content, and sonority through the sonatas" (GORDON, 1996: 144).

considerada como apenas contendo dois movimentos. Essa proposta é sustentada pela análise do manuscrito, onde a indicação de pedal claramente impõe uma ligação sonora entre o *Vivace* e o *Prestissimo*.

> O foco desta obra em três movimentos [*Sonata para piano op. 109* de Beethoven] é direcionado para o movimento final, um tema com seis variações. Desta forma, o movimento inicial em forma sonata, tal qual o da *op. 101*, é muito compacto. Contudo, diferentemente da *op. 101*, existe um grande contraste entre os oito primeiros compassos do tema incial e o *adagio* expressivo que serve como segundo tema da exposição. O primeiro movimento da *op. 101* move rapidamente em figurações reiteradas que formulam frases irregulares; o da *op. 109*, apesar de escrito em notação mensurada, se desenvolve como se fosse uma improvisação, uma *cadenza* livre, unindo pequenos fragmentos com arpejos que se movem por todo o escopo do teclado. A seção de Desenvolvimento utiliza apenas o material do primeiro tema. Ela constrói uma sequência de *sforzandi* sincopados de forma que seu ponto culminante coincide com a recapitulação. A reafirmação dos compassos de abertura é apresentada agora em registros mais espaçados e extremos. O *Adagio* também é completamente reescrito, tocando momentaneamente a tonalidade de Dó maior, através de um arpejo rico e poderoso. Uma *coda* curta e expressiva composta com o material do primeiro tema fecha o movimento[18] (GORDON, 1996: 189, tradução minha).

1º movimento – estilo fantasia. A característica mais marcante do primeiro movimento da *Sonata op. 109* de Beethoven talvez seja a oposição radical entre o primeiro e o segundo temas, quase que dispensando integralmente uma estrutura transitiva entre ambos. Essa aparente supressão da transição entre os temas é realçada pelos seguintes fatores: a) utilização de uma técnica de *Fortspinnung*[19] para composição do primeiro tema, reduzindo ao máximo o contraste temático interno b) uma extrema quebra de textura, magnificada pela resolução do acorde da Dominante da Dominante (V do V) em um acorde diminuto no momento da interrupção do primeiro tema e c) emprego de tempo e andamento distintos (2/4 – *Vivace ma non tropo*; 3/4 *Adagio espressivo*) diferenciando os temas.

[18] "The focus of this three-movement work is directed toward the final movement, a theme and six variations. Accordingly, the opening movement's sonata-allegro structure, like that of the Op.101 is very compressed. Unlike the Op. 101, however, there is a great contrast between the eight measures that form the opening theme and the adagio espressivo that serves as a second section of the exposition. The former moves quickly in reiterated figuration formulated into irregular phrase lengths. The latter, although written in measured notation, moves as if it were a free, improvised cadenza, linking short melodic fragments with arpeggio-like material that sweeps the entire range of the keyboard. The development section makes use only of the first-theme material. It builds using a series of syncopated sforzandi so that its climax coincides with the onset of the recapitulation. The restatement of the opening measures is presented now in more extreme registers. The adagio, too, is fully rewritten, touching momentarily on a rich, mighty arpeggio figuration in C. a short, expressive coda based on the opening theme closes the movement" (GORDON, 1996: 189).

[19] Termo primeiramente empregado por Wilhelm Fischer em *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils, Studien zur Musikwissenschaft* (1915) que descreve um processo onde um motivo é desenvolvido/elaborado e sustenta integralmente uma estrutura musical ou mesmo uma obra completa através do emprego sistemático de sequências, mutações intervalares ou mesmo a mera repetição.

Este tipo de contraste é absolutamente inusitado para a exposição de uma sonata clássica, quiçá de um primeiro movimento, porém é característica do que Leonard Ratner e, posteriormente, Janice Dickensheets definem como o estilo fantasia (*fantasia style*):

> O estilo fantástico é reconhecido por uma ou mais das seguintes características: figuração elaborada, harmonias cambiantes, progressões cromáticas nos baixos, contrastes súbitos, texturas densas ou simples melodias, enfim, um forte senso de improvisação e liberdade estrutural entre as frases. Na ópera do século XVIII, o estilo Fantasia é empregado para evocar o sobrenatural, *umbra*, fantasmas, deuses, valores morais, punição e aflorar sentimentos de espanto e terror[20] (RATNER, 1980: 24, tradução minha).

Não somente o estilo fantasia, mas sobretudo suas relações próximas com outros estilos afins, como o *sensibility – Empfindsamkeit*, que, de acordo com Dickensheets, junto com *Sturm und Drang*, galante e pictorialismo, são os estilos mais comuns do período clássico, "*Sensibility* e *Sturm und Drang* são os estilos que utilizam os gestos e elementos harmônicos que se tornarão centrais para a linguagem do século XIX"[21] (DICKENSHEETS, 2012: 105, tradução minha).

Ratner define o estilo *Sensibility* como:

> *Sensibility* [Sensibilidade], *Empfindsamkeit* se aplica a um estilo íntimo e pessoal, muitas vezes sentimental em qualidade. A crítica musical do período clássico refere-se constantemente ao termo *Empfindungen*, sensações e sentimentos. C. P. E. Bach foi o principal representante deste estilo. Sua música de teclado apresenta rápidas mudanças de humor, figuras quebradas, continuidade interrompida, ornamentação elaborada, pausas dramáticas, mudança, harmonia incerta e muitas vezes dissonante – todas essas qualidades que sugerem intenso envolvimento pessoal, precursores da expressão romântica e diretamente opostos à unidade estatutária do período barroco[22] (RATNER, 1980: 22, tradução minha).

Em comparação com a *Sonata das Rosas* e a partir do depoimento de Almeida Prado, assumo o tema das rosas como segundo tema de uma forma sonata. Destarte, compreendo a ideia da Araponga como primeiro tema, e não como introdução. Ainda não se observa um

[20] "The fantasia style is recognized by one or more of the following features-elaborate figuration, shifting harmonies, chromatic conjunct bass lines, sudden contrasts, full textures or disembodied melodic figures-in short, a sense of improvisation and loose structural links between figures and phrases. In 18th-century opera, the fantasia style is used to evoke the supernaturalthe ombra, representing ghosts, gods, moral values, punishments-and to bring forth feelings of awe and terror" (RATNER, 1980: 24).

[21] "Sensibility and sturm und drang utilize gestures and harmonic elements that become central to the Romantic musical language" (DICKENSHEETS, 2012: 105).

[22] "Sensibility, Empfindsamkeit apply to an intimate, personal style, often sentimental in quality. Classical musical criticism constantly refers to Empfindungen, feelings and sentiments. C. P. E. Bach was the principal representative of this style. His keyboard music has rapid changes in mood, broken figures, interrupted continuity, elaborate ornamentation, pregnant pauses, shifting, uncertain, often dissonant harmony – all qualities suggesting intense personal involvement, forerunners of romantic expression, and directly opposed to the statutesque unity of baroque music" (RATNER, 1980: 22).

desenvolvimento formal, sendo as ideias elaboradas ao longo do discurso, se aproximando mais de uma forma sonata sem desenvolvimento e sem transição. Estas estruturas auxiliares da forma são substituídas por ligações que quase sempre se assemelham a *cadenzas* (c.40-45, por exemplo). A forma pode ser segmentada de acordo com o Quadro 1:

Exposição			**Ligação**	**Reexposição**			**Coda**
c.1-10	c.11-14	c.15-29	c.30-33	c.34-40	c.40-45	c.46-56	c.57-62
Área temática I	Ligação	Área temática II	Ligação	Área temática I	Ligação	Área temática II	Coda

Quadro 1: Estrutura geral do primeiro movimento da *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado.

O Quadro 2 promove a comparação lado a lado entre as estruturas empregadas por Beethoven no primeiro movimento da *Sonata op. 109* e por Almeida Prado no primeiro movimento da *Sonata das Rosas*.

Beethoven *Sonata op. 109*, 1º movimento			**Almeida Prado *Sonata nº 10*, 1º movimento**		
Compasso	Estrutura	Característica	Compasso	Estrutura	Característica
1 a 4	Tema I (Uma única frase de 4 compassos - Romanesca)	*Fortspinnung*	1-2	Tema I (Araponga)	Ritmo pontuado – Araponga e Prometeu[23] – Intenso – Semínima = 100
5 a 8	Tema I/Transição – Modulação para Si maior com interrupção em V do V	*Fortspinnung*	3-4	Antecipação do tema das rosas	Arquétipo de Berg[24]
			5	*Cadenza*	Arpejos Araponga
			6	*Cadenza*	Escala descendente com alternância de terças e quintas
			7-8	Tema I (Araponga	Ritmo pontuado e com síncopes
			9-10	Nova antecipação do tema das rosas	Acorde Berg
			11-14	*Cadenza*	*Cadenza* – Sobreposição de pentatônica preta com 4-23 (quartas) brancas (tb pentatônica)

Quadro 2: Estruturas dos primeiros movimentos da *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven e da *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado. Em azul a área temática I, em amarelo as transições, em rosa a área temática II, em vermelho a elaboração/retransição e em verde a coda.

[23] São apresentados sucessivamente o heptacorde 7-5 (emprego a nomenclatura de Allen Forte para este e todos os exemplos seguintes neste formato) complementar de 5-5, este último denominado como o Acorde Araponga e o hexacorde 6-34 também conhecido como Acorde de Prometheus.

[24] De acordo com Menezes (2002: 123), o arquétipo de Berg corresponde ao tetracorde 4-9, uma superposição de quartas justas distantes por meio tom, ocasionando dois trítonos distintos.

Beethoven *Sonata op. 109*, 1º movimento			**Almeida Prado *Sonata nº 10,* 1º movimento**		
Compasso	Estrutura	Característica	Compasso	Estrutura	Característica
9-11	Tema II (Adagio)	Mudança de Andamento e Textura Coral	15 - 29	Tema II (Rosas)	Mudança de andamento para Tranquilo Semínima = 63 – Tema lírico, francamente tonal
11 – 15	*Cadenza* (transição para Elaboração	Fragmento temático – estilo improvisatório com arpejos e escalas			
16 – 48	Elaboração /Desenvolvimento	*Fortspinnung* exclusivamente figuração do TEMA I	30-33	Desenvolvimento/ Retransição	Meramente passagem com ênfase no ritmo pontuado
48 – 57	Reexposição do primeiro tema	Tema I	34-37	Tema I (Araponga)	Reescrito em 2/4 e ¾ e com arpejos na esquerda mas é a mesma melodia
	Transição		38-45	*Cadenza*	Emprego da série harmônica e figuração virtuosística
58-60	Tema II	Mudança de andamento e textura coral	46 - 56	TEMA II	Com ligeira alteração e fim interrompido
60 – 65	*Cadenza* (transição para a coda)				
65 – 74	Coda	Tema I	57 – 62	Coda	Textura coral, arpejos ascendentes. Acorde final ressonante da tríade maior, porém com vírgula separando do segundo movimento
75 – 85		Textura coral			
86 – 99		Textura *Fortspinnung* sobre pedal da I e harmonia cadencial			

Quadro 2 (cont.): Estruturas dos primeiros movimentos da *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven e da *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado. Em azul a área temática I, em amarelo as transições, em rosa a área temática II, em vermelho a elaboração/retransição e em verde a coda.

Ao examinar mais detalhadamente o quadro e, em particular, as obras, é possível perceber que ambos os compositores investiram no aspecto ambíguo de seus primeiros temas nestas duas obras. O próprio depoimento de Almeida Prado permite diversas interpretações acerca das delimitações do primeiro tema: "Coloquei uma introdução com quase que uma araponga cantando e esse canto das rosas ficou sendo o segundo tema da forma sonata do primeiro movimento" (ALMEIDA PRADO *apud* MOREIRA, 2002: 55), pois, de fato, o *Canto das Rosas* já é apresentado (c. 3-4), mesmo que sem harmonização tonal, sobre o arquétipo de Berg, já logo após os dois compassos do primeiro tema. Compreendendo a estrutura desse modo, ambas as

obras estariam ainda mais aproximadas e assemelhadas, pois o contraste entre primeiro tema e segundo tema seria imediato em ambos os casos.

Igualmente, o processo descrito por Straus como **Compressão** (elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior são comprimidos em algo sincrônico na obra nova) pode ser observado com clareza no Quadro 2. A oposição entre primeiro tema e segundo no primeiro movimento da *Sonata op. 109* se dá através da mínima transição possível, uma continuidade da frase (que se torna apenas perceptível enquanto estrutura transicional quando chega ao seu fim, pois o motivo é o mesmo – *Fortspinnung*), comparado à *Sonata das Rosas*, onde a oposição é imediata. O perfil melódico do *Canto das Rosas* harmonizado com o arquétipo de Berg (c.4) é apresentado imediatamente após a enunciação do tema inicial (c.1-2), sem nenhum tipo de artifício transitório. Contudo, a repetição do tema I, pouco mais à frente, e a repetição deste mesmo perfil, intermediado por *cadenzas*, cria a sensação de que tudo, até a chegada do tema das rosas (harmonizado tonalmente, c.15), nada mais foi do que uma grande introdução. Essa também é uma leitura possível dos oito primeiros compassos da *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven, o que reforça a hipótese de analogia entre as estruturas (Fig. 1).

Onde Beethoven utiliza o *schema* que Robert Gjerdingen (2007) define como *romanesca*[25] – um dos mais comuns empregados no estilo galante com a função de abrir uma composição lírica, Almeida Prado emprega acordes simbólicos: o heptacorde complementar do Acorde Araponga (7-5), o Acorde de *Prometheus* (6-34) e o Arquétipo de Berg (4-9). Ambos os casos demonstram o compositor citando fórmulas que apontam para o passado, pois a *romanesca* já estava em desuso e fora de moda na época da composição da *Sonata op. 109*[26], e, evidentemente, o gesto de Almeida Prado é uma representação de compositores relevantes do século XX, além de si próprio – nos dois casos, um gesto de inter e intra/autotextualidade.

Mais ainda, fica clara a analogia entre os gestos iniciais de ambas as peças. O processo em questão é o de simulação de acordo com Meyer (1994), pois, em um ambiente não tonal, esta estrutura da *Sonata nº 10* de Almeida Prado se comporta de forma análoga à de Beethoven.

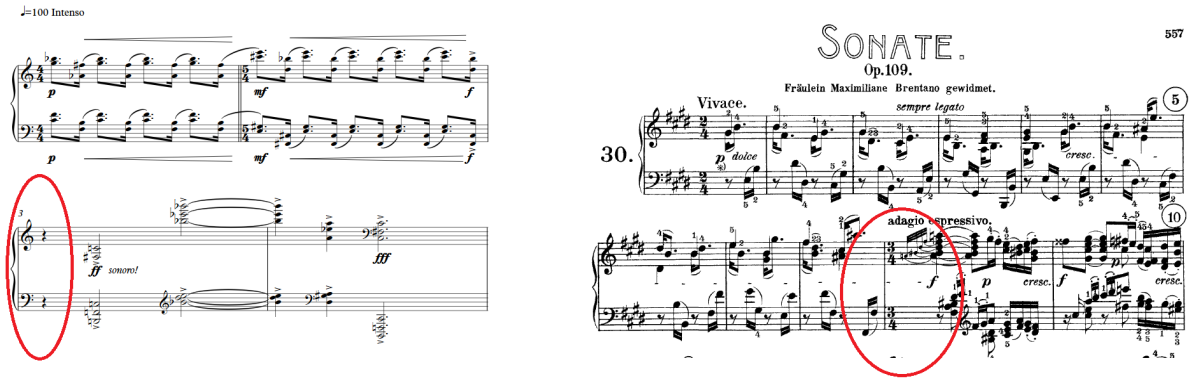


Fig. 1: Compassos introdutórios dos primeiros movimentos da *Sonata nº 10 das Rosas* para piano de Almeida Prado (esquerda) e *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven (direita). No círculo vermelho, o momento de contraste entre o primeiro e o segundo temas.

[25] Dentre algumas variantes, a que se encontra aqui é a que as fundamentais progridem por 4ª descendente seguida de 2ª ascendente.
[26] Não obstante, Beethoven a utilizou também para iniciar o 3º movimento da *Sonata op. 79*, em 1809.

Considerar que a segunda área temática da exposição da *Sonata das Rosas* se inicia no compasso 15 e termina no compasso 29 (sendo repetida por *ritornello)* implica reconhecer os compassos anteriores como área Temática I e Transição. Assim sendo, outra analogia se desvela: o emprego das *cadenzas* como estruturas transitivas. Se na *Sonata op. 109* isso ocorre sistematicamente após a área temática II, na *Sonata das Rosas* o emprego é exatamente o inverso. Aqui, as *cadenzas* ocorrem na transição entre a área temática I e a área temática II.

Deste modo, o processo de modelagem se manifesta, pois há uma correspondência entre as estruturas e suas funções na obra. Contudo, a modelagem, neste caso, encontra-se indissoluvelmente associada ao sentido de Paródia (SANT'ANNA, 2007), pois a organização estrutural da obra-modelo tem neste exemplo um componente funcional cuja posição é completamente invertida.

O desenvolvimento na *Sonata op. 109* contém exclusivamente o motivo da área temática I tratado em *Fortspinnung*. Se na *Sonata das Rosas* o mesmo se dá – pois os quatro compassos que poderíamos comparar (c.30-33) são construídos com a mesma ideia da área temática I –, aqui pode-se apontar o processo de **Compressão**. De fato, há uma grande compactação, o que pode ser percebido na comparação estabelecida na Fig. 2. Isso consiste em considerar que esta estrutura em Almeida Prado nada mais é do que uma mera retransição para a exposição.

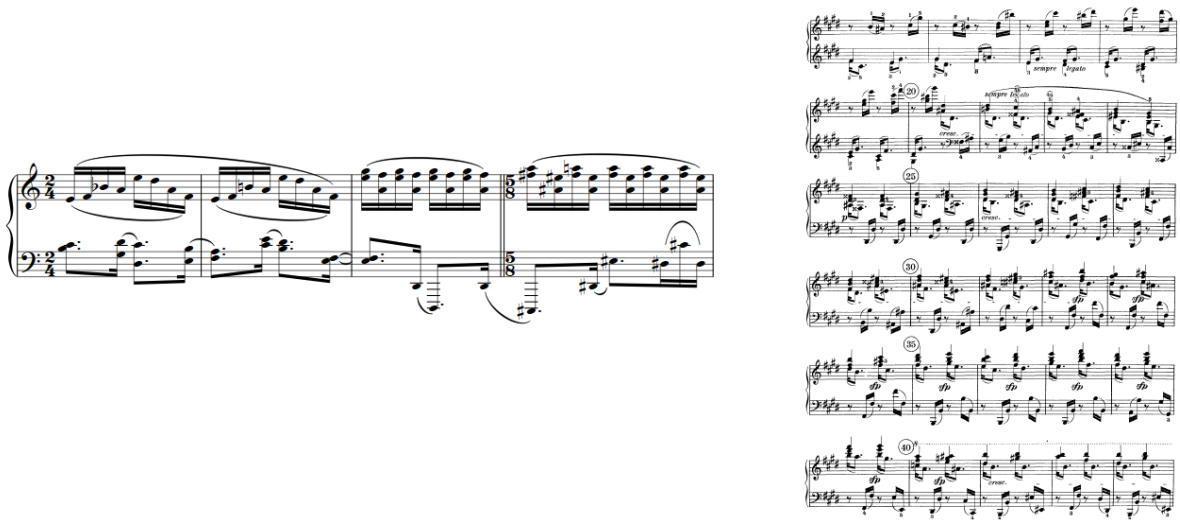


Fig. 2: Desenvolvimentos da *Sonata das Rosas* (c.30-33) à esquerda, comparados com os da *Sonata op. 109* (c.16-48) à direita.

Na reexposição do primeiro movimento da *Sonata op. 109* de Beethoven, pequenas alterações significativas ocorrem. Essencialmente, são a reapresentação da área temática II na tonalidade de I (Mi maior) e uma recomposição da *cadenza* transitória. Na *Sonata das Rosas*, Almeida Prado mantém a *cadenza* como estrutura transitiva entre as duas áreas temáticas tal qual na exposição, porém não transpõe, mas promove uma variação do segundo tema, mantendo seu perfil melódico e sua estrutura absolutamente reconhecíveis.

As *codas* dos primeiros movimentos de ambas as obras apresentam notáveis paralelos. Se Beethoven encerra a sua com um arpejo ascendente, Almeida Prado igualmente utiliza este

recurso. Onde Beethoven emprega a textura coral para harmonizar uma ideia, o mesmo se dá com o motivo do *Canto das Rosas*. A *coda* do primeiro movimento da *Sonata op. 109* de Beethoven divide-se em três subseções (c. 65-74, 75-85 e 86-99). Na primeira subseção, o motivo da área temática I é trabalhado pela primeira vez no movimento em um diálogo entre as duas mãos, não obstante o registro médio/agudo empregado (Fig. 3):

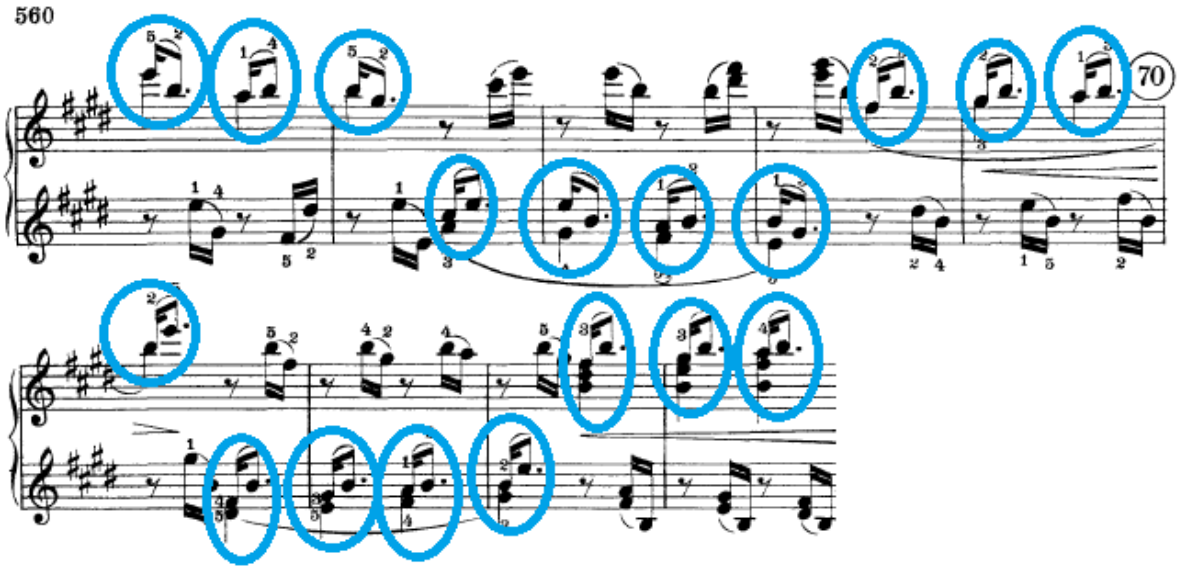


Fig. 3: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven – 1° movimento.
Diálogo entre a mão direita e a mão esquerda (c. 65-74).

Na segunda subseção, é empregada exclusivamente a textura coral (Fig. 4).

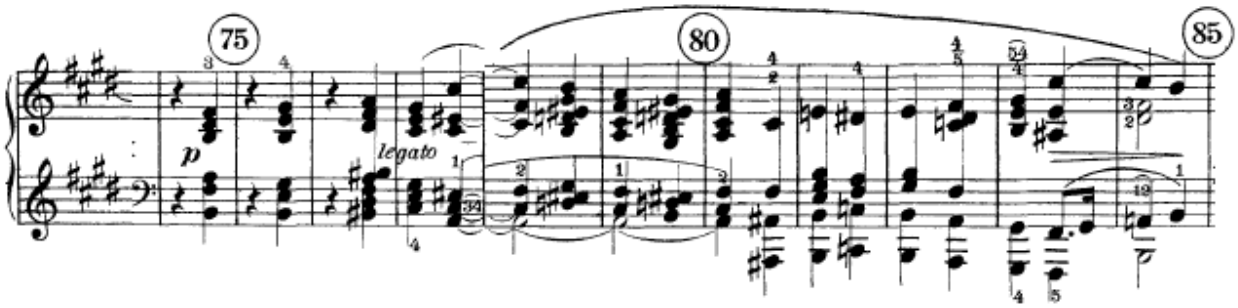


Fig. 4: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven – 1° movimento. Textura coral na coda (c.75-85).

E, na terceira subseção, o motivo da área temática I em *Fortspinnung* é apresentado com harmonia cadencial (frequentes alternâncias melódicas entre 6 e ^{b}6) e em progressão ascendente de registro (Fig. 5):

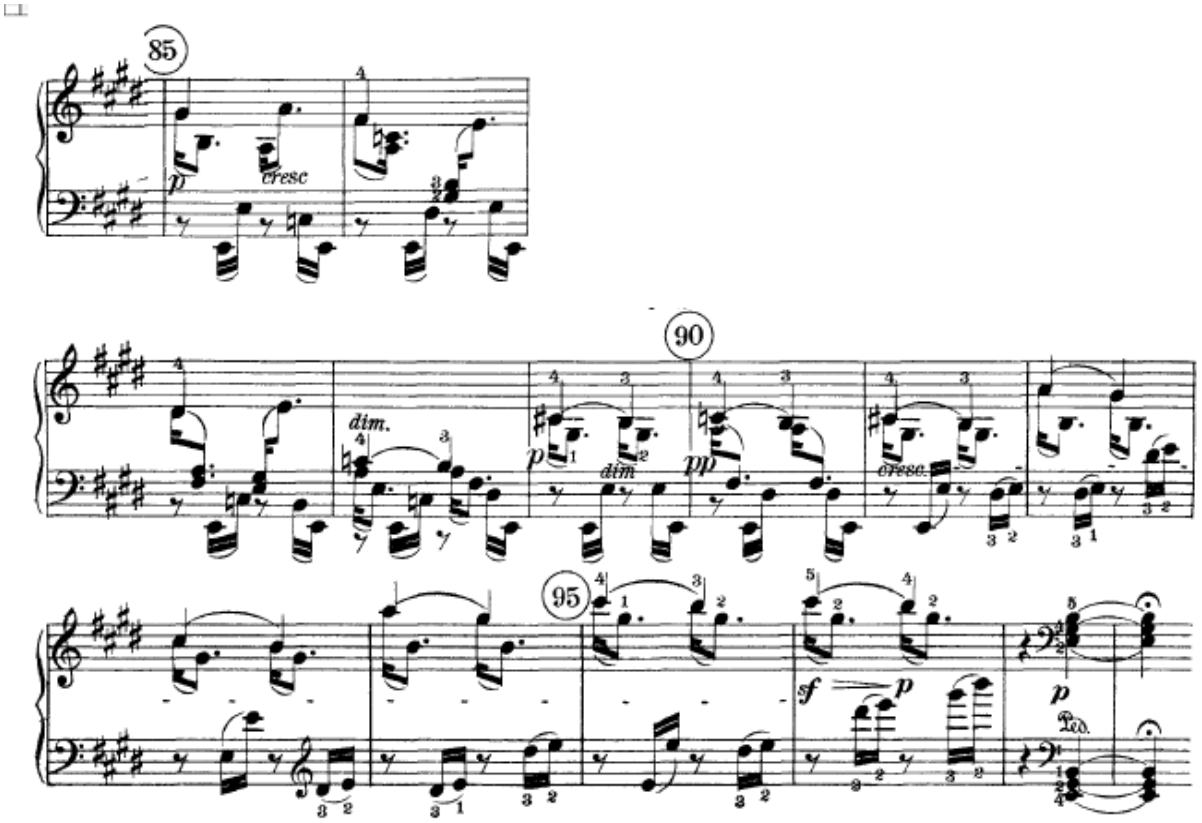


Fig. 5: *Sonata op. 109* para piano de Beethoven – 1° movimento.
Compassos finais com ascensão do motivo (c.86-99).

Na *Sonata das Rosas*, a *coda* se comporta de maneira rigorosamente inversa. A textura coral emoldura e se alterna com um arpejo ascendente, novamente sugerindo o processo de modelagem parodiada. A Fig. 6 ilustra em vermelho a textura coral (que nos últimos compassos imiscui-se com as três notas iniciais do perfil melódico do *Canto das Rosas*) e, em verde, o arpejo ascendente:

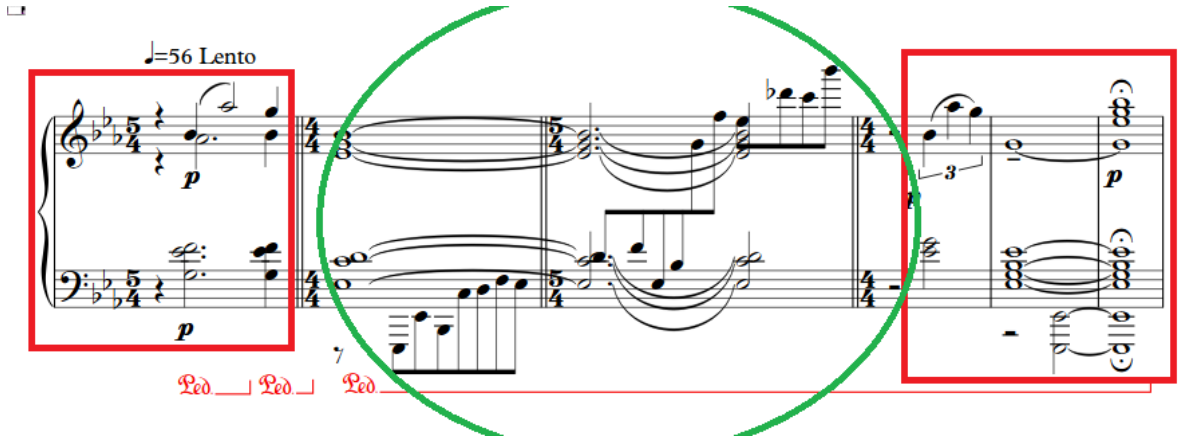


Fig. 6: *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado – 1° movimento. Compassos finais com as três texturas opostas ao modelo de Beethoven (c.57-62).

2º movimento – *Prestissimo*.

> O *Prestissimo* também utiliza a forma allegro-sonata como ponto de partida. A velocidade do movimento é tal que o compasso seis por oito soa como dois grupos de quiálteras por compasso em um tempo com fórmula de compasso dois por quatro. O movimento é caracterizado por direcionamento de início ao fim. Com o fim da exposição, o que parece ser o início de uma seção de desenvolvimento conduz a uma textura coral. Uma curiosa semicadencia em Si menor impõe a recapitulação, deixando o desenvolvimento com um sentido de incompletude. Uma recapitulação completa termina com uma série de acordes que conduzem o movimento a uma forte e pontuada cadência[27] (GORDON, 1996: 190, tradução minha).

Neste movimento é onde encontram-se as maiores discrepâncias entre as duas obras. Se Beethoven opta por repetir a forma sonata do primeiro movimento, Almeida Prado emprega o modelo ternário com *scherzo-trio-scherzo da capo- coda*. Assim sendo, as relações intertextuais se limitam à velocidade do movimento. É o mais rápido em ambas as obras, conforme indicou Gordon e pela indicação de Almeida Prado (fusa pontuada = 200 *feérico*). O emprego do *Canto das Rosas* como trio do *scherzo* na *Sonata nº 10* também não encontra paralelos na *Sonata op. 109*, tampouco a utilização pictórica do canto do Sabiá Laranjeira, que serve de *coda* na peça de Almeida Prado.

Contudo, alguns pequenos gestos são similares em ambas as obras:

a) O emprego da tríade como ponto de partida (algo natural no estilo clássico) e que, em Almeida Prado, pela própria significação das tonalidades de Fá e Mi♭, dentro do contexto da obra, justificam sua superposição. Isso é ilustrado na Fig. 7.

b) O emprego de figuras ascendentes em amplo contraste de dinâmica com o material antecedente mais estático (Fig. 8).

[27] "The Prestissimo also uses sonata-allegro form as its point of departure. The speed of the movement is such that the six-eight meter sounds like two sets of triplets per measure in two-four time. The movement is characterized by drive thorughout. As the exposition ends, what seems to be the beginning of a development section leads to a respite from the eight notes, evolving into a chorale-lke texture. A curios half-cadence in b ushers in the recapitulation, leaving the development with a sense of incompleteness. A full recapitulation is closed by a series of chords that bring the movement to a strong, punctuated final cadence" (GORDON, 1996: 190).

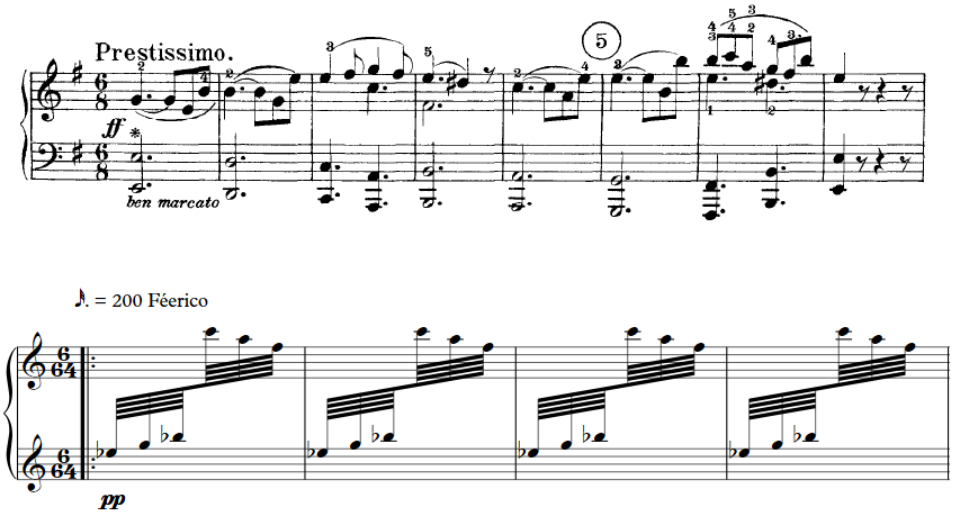


Fig. 7: Comparação entre o emprego da tríade nas duas obras. Acima: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven - 2° movimento (c.1-8); abaixo: *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado - 2° movimento (c.1-4).

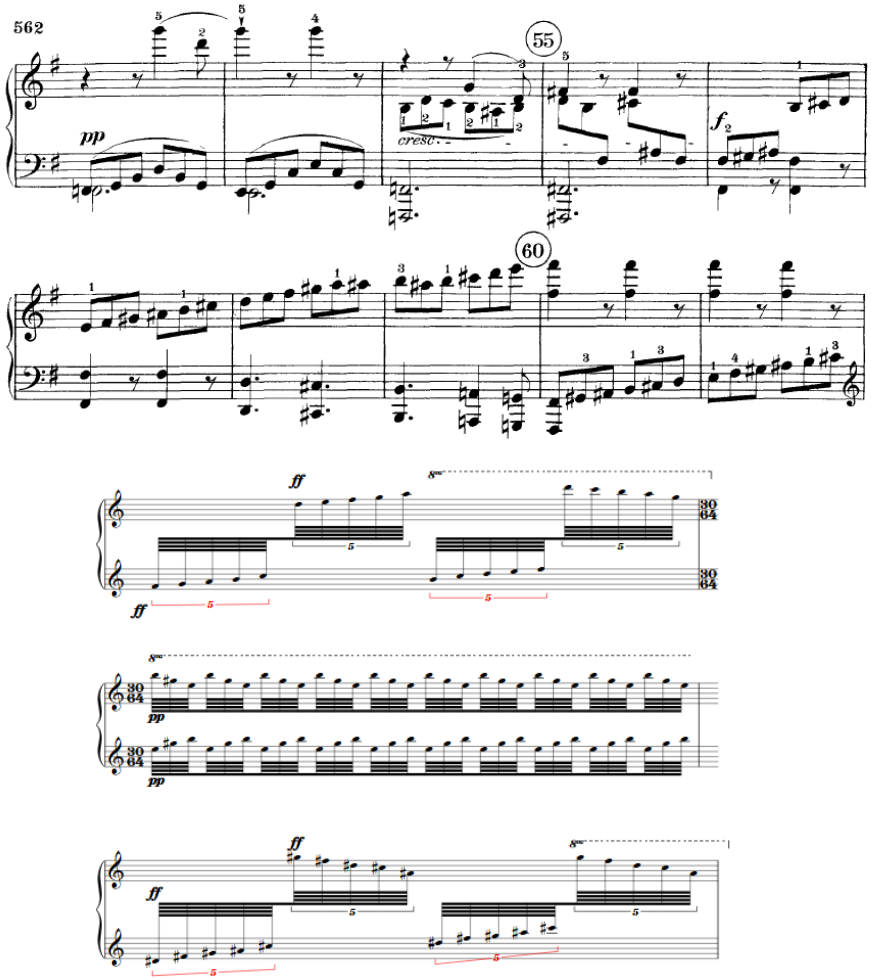


Fig. 8: Oposição de dinâmicas com variação súbita entre figuras escalares e material estático: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven – 2° movimento (c.53-62); abaixo: *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado – 2° movimento (c.36-38).

c) A sequência de acordes que antecedem a reexposição do 2º movimento na *Sonata op. 109* pode ter paralelos nos intervalos que ligam o *scherzo* à *coda* na *Sonata nº10* de Almeida Prado (Fig. 9).

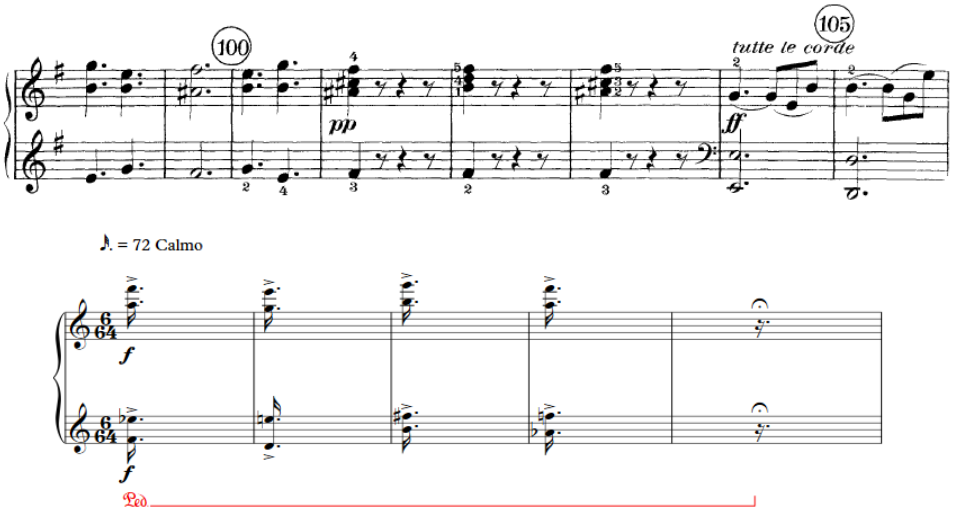


Fig. 9: Acordes antecedendo a mudança de seção. Acima: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven – 2º movimento (c.99-106); abaixo: *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado – 2º movimento (c.99-103).

3º movimento – variações/improvisações – estilo livre de improvisação e compasso ternário – dança – sarabanda/valsa.

> O movimento lento e expressivo da *op. 109* é reservado para o conjunto final de variações. O tema é em estilo coral, sério e em forma binária, cada seção com repetição. Ele sofre uma série de surpreendentes transformações ao longo das seis variações. Cada variação segue a harmonia básica do tema, o elemento mais comum traçável entre elas, apesar de fragmentos melódicos (especialmente os baseados na terça maior descendente) estarem em evidência por todo o movimento. Nas variações 2, 3, 5 e 6, as repetições do tema estão escritas, adicionando outras variantes dentro da própria variação. A variação 3 é a tecnicamente mais brilhante. A variação 4 é de imitação livre, e a variação 5 assemelha-se a uma fuga. A variação final impõe ao tema figurações contínuas de trilos, uma ideia que sugere transcendentalismo e que Beethoven já havia usado na variação final da *Sonata op. 26* e que ele novamente empregará próximo ao final do segundo movimento da *Sonata op. 111*. O movimento termina com uma reafirmação do tema quase idêntica àquele que foi apresentado nos primeiros compassos, agora sem as repetições, o que sugere a completude de um ciclo. Este movimento final da *Sonata op. 109* é um dos mais extraordinários conjuntos de variações de Beethoven em termos de originalidade e profundidade de expressão[28] (GORDON, 1996: 191, tradução minha).

[28] "The expressive, slow movement of the sonata is reserved for the final set of variations. The theme is choral-like, serious, and in two-part form, each section marked to be repeated. It undergoes a series of

Além do óbvio paralelo possível de se traçar entre dois movimentos que se estruturam em forma de variação, há uma notável similaridade rítmica entre os temas (Fig. 10). Em Beethoven é uma sarabanda e em Almeida Prado uma valsa, porém, afora o perfil melódico, ambas têm como característica a ênfase no ritmo de semínima-semínima pontuada-colcheia (característico de ambas os tipos, valsa e sarabanda, não obstante o acento da sarabanda ser no segundo tempo) e em uma nota – em Beethoven a nota Mi e em Almeida Prado a nota Dó durante os quatro primeiros compassos.

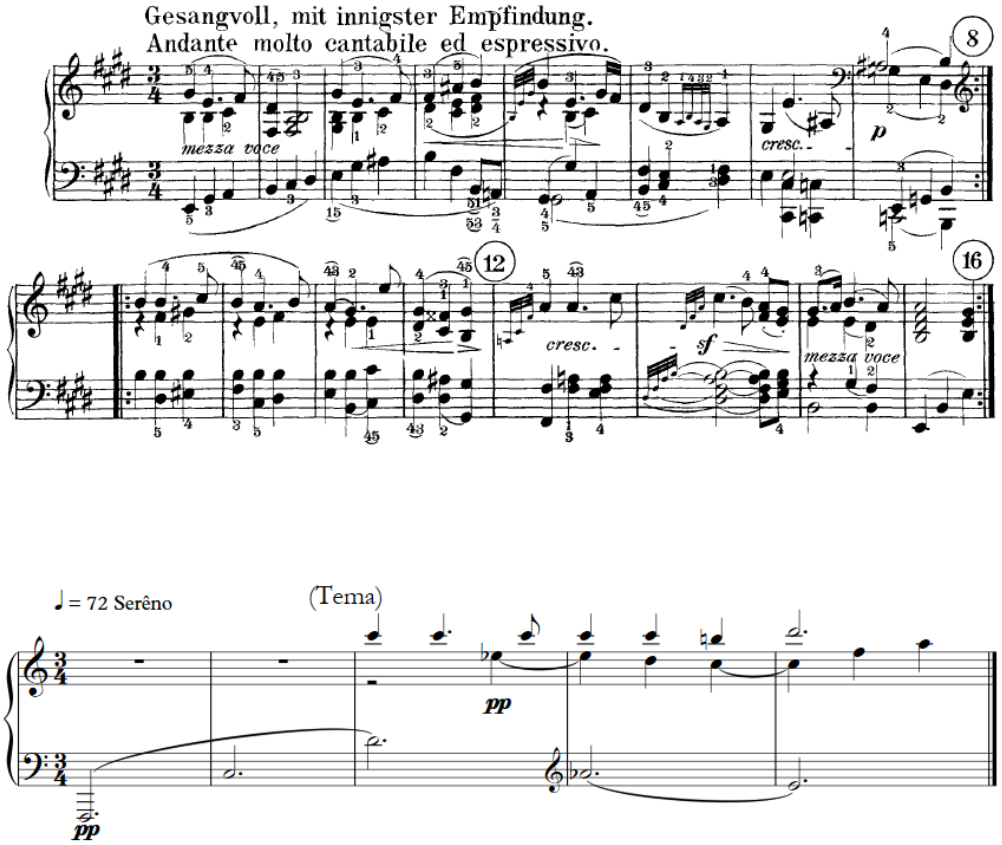


Fig. 10: Compassos iniciais dos terceiros movimentos. Acima: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven – 3° movimento (c.1-16); abaixo: *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado – 3° movimento (c.1-4).

Estruturalmente, o tema que Beethoven propõe é binário com absoluta regularidade e quadratura, enquanto Almeida Prado cria uma irregularidade logo na segunda frase do seu tema, gerando uma assimetria (Fig. 11). Igualmente, as harmonizações são de grande interesse. Almeida

---

startling transformations during the course of the six variations. Each variation follows the underlying harmony of the theme, the most traceble common ground, altough melodic fragments, especially one based on a falling major third, are also in evidence throughout. In variations 2, 3, 5 and 6, the repeats of the theme are written out, thereby, adding still another dimension of variation. Variation 3 is the most brilliant technically. Variation 4 is freely imitative, and variation 5 is fugue-like. The final variation sets the theme amid continuos trill figurations (example 8.31), an idea for suggesting trasncendentalism that Beethoven had already used in the finbal variation of the first movement of the Op. 26 and was to use again near the end of Op.111. The movement closes with a restatement of the theme as it first appeared, now without repeats, thus suggesting a full cycle has been achieved. The final movement is one of the composer's most remarkable sets of variations in terms of originality and depth of expression" (GORDON, 1996: 191).

Prado emprega frequentemente dobramentos em sétimas, ao passo que Beethoven promove uma peculiar inflexão à tonalidade da Mediante na segunda parte do seu tema.

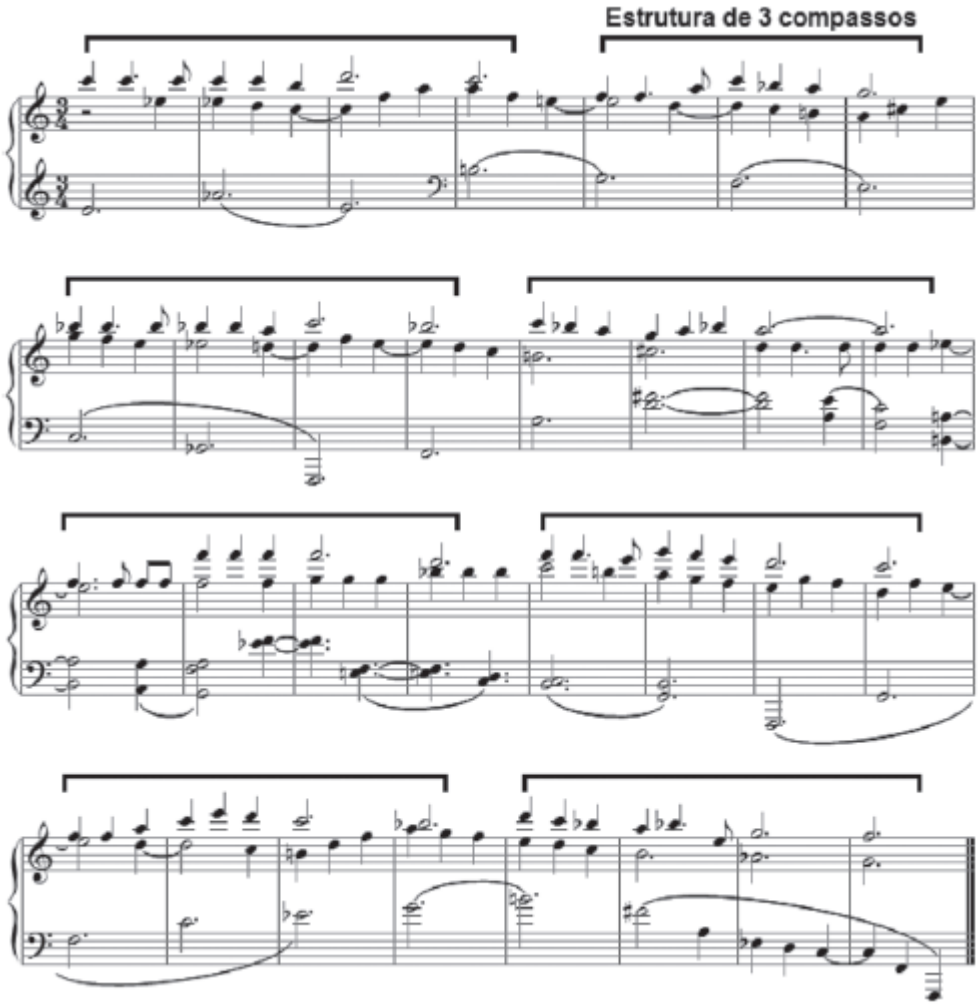


Fig. 11: Tema das Improvi[z]ações da *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado – 3º movimento.

Almeida Prado subtrai o virtuosismo deste movimento final oferecendo apenas três improvisações (variações)[29]. Todas elas se desenvolvem calmamente em um ambiente ressonante, onde o emprego do pedal é imperativo.

Analogamente à 2ª variação no terceiro movimento da *Sonata op. 109* de Beethoven, Almeida Prado, em sua 3ª Improvi[z]ação, retoma o motivo inicial do tema das rosas (Fig. 12). Se Beethoven nos mostra um motivo com deslocamento rítmico e articulação desligada (em contraste ao primeiro movimento) que aponta para o tema inicial da obra, Almeida Prado igualmente propõe uma mutação nas durações do motivo, porém, ainda deixando-o claramente reconhecível, oposto ao *ostinato* que permeia esta improvisação. Indubitavelmente, trata-se de uma analogia.

[29] O compositor indicou o nome improvisação com z.

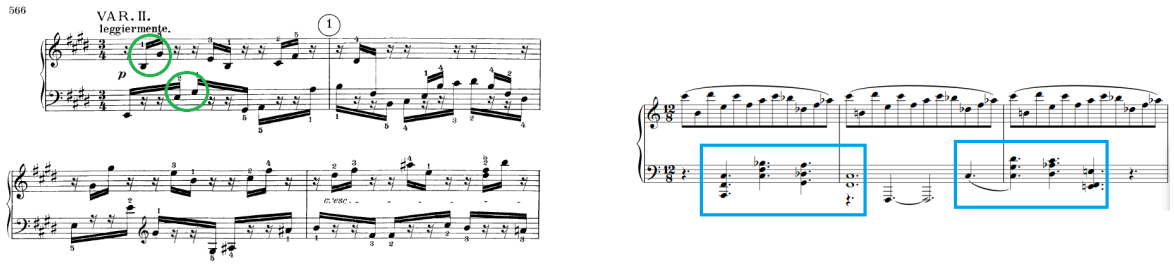


Fig. 12: Retorno dos temas dos primeiros movimentos esquerda: *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven – 3° movimento (Var II c.1-4); direita: *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado – 3° movimento (c.57-59).

Apesar de Beethoven encerrar a *Sonata op. 109* com uma reprise quase que idêntica do tema, procedimento distinto do empregado por Almeida Prado na *Sonata das Rosas*, as conclusões dos movimentos finais têm aspectos comuns. Dentre eles, a fragmentação do tema e a sua dissolução (representando o transcendental em ambas as peças) se dão de forma análoga, de modo a sugerir um processo de simulação na *Sonata das Rosas*. Beethoven utiliza, inicialmente, arpejos em forma de *cadenza* e prossegue com trilos e escalas, sequências melódicas conjuntas opostas a um veloz acompanhamento, ao passo que Almeida Prado faz exatamente o inverso. Fragmenta o *ostinato* ao invés do tema (que já estava, de certo modo, fragmentado desde o início desta improvi[z]ação) e realiza o (anti)clímax a partir da série harmônica, que, neste caso, representa a ascensão de seus pais. Isso se dá em um ambiente de progressiva calma, conduzindo a *Sonata das Rosas* a um final etéreo (Fig. 13).

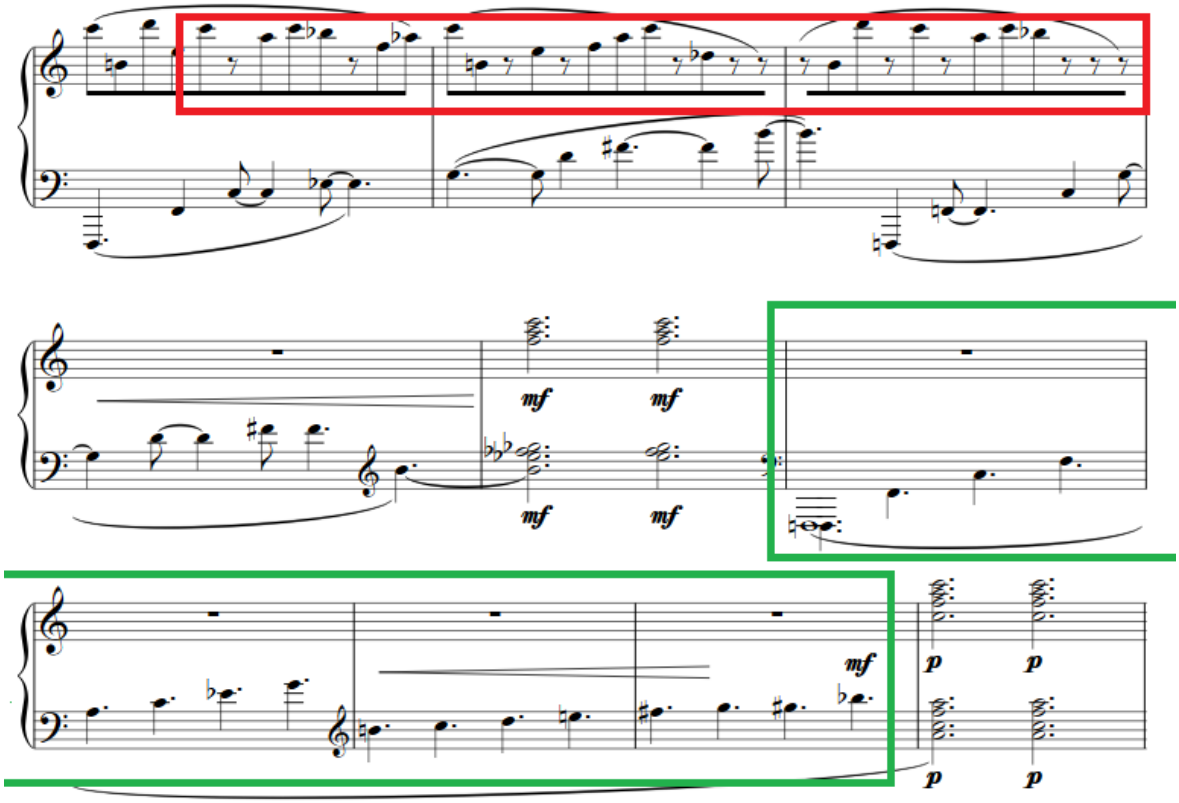


Fig. 13: Fragmentação do Ostinato e Série Harmônica – elementos representativos da transcendência no final do terceiro movimento da *Sonata nº 10 para piano* de Almeida Prado (c.63-71).

Após esta análise, é possível concluir que:

a) 1°s movimentos – ambos os compositores fazem uso sistemático de *cadenzas* virtuosísticas para transitar; uso sistemático da oposição de ideias por interrupção; emprego de forma ambígua ou ao menos compacta. Os processos de simulação e de modelagem estão presentes, porém, algumas estruturas são reposicionadas em relação à obra-modelo.

b) 2°s movimentos – gestos de *crescendo* e *diminuindo*; velocidades extremas; acordes pontuais. Esses são elementos similares. Contudo, é no modelo geral de três movimentos onde se manifesta a modelagem.

c) 3°s movimentos – emprego de fragmentação temática e repetição de ideias ao longo das variações. Supressão de Almeida Prado das variações virtuosísticas, reduzindo de seis para três o número de improvi[z]ações – clímax e anticlímax por dissolução temática e emprego de registros agudos para representação simbólica, tanto em Beethoven como em Almeida Prado.

Conclusões

A análise comparativa da *Sonata op. 109 para piano* de Beethoven e da *Sonata nº* 10 *para piano* (*das Rosas*) de Almeida Prado empregando os modelos de simulação e modelagem de Meyer, associados ao conceito de paródia de Sant'Anna e de compressão de Straus, permite elucidar os processos intertextuais presentes na segunda obra. Contudo, a aplicação simples e direta dos modelos de Meyer exige atenção a algumas questões. A mais relevante delas diz respeito a possibilidades de superposição dos processos, ou seja, os processos de modelagem e simulação podem, efetivamente, ocorrer em simultaneidade em uma mesma obra, posto que estes processos podem estar norteando diferentes camadas da obra.

As microestruturas – como motivos, frases que, por aglutinação e interação, produzem períodos, seções, que por sua vez produzem formas – podem operar de modo distinto. Na *Sonata das Rosas*, observa-se que as *cadenzas* têm uma função análoga no primeiro movimento a que a estrutura semelhante desempenha no primeiro movimento a *Sonata op. 109* de Beethoven, porém, seu posicionamento dentro da forma está alterado, de modo que elas transitem da primeira para a segunda área temática. Neste caso, o processo de modelagem ocorre simultaneamente à paródia e impõe à segunda área temática da *Sonata das Rosas* o processo de compactação.

Eis que uma dimensão não contemplada por Meyer diz respeito ao processo de modelagem que pode superar o emprego da mesma linguagem entre as duas obras que se relacionam: trata-se da modelagem do gesto musical propriamente dito. Empregar uma estrutura específica como uma transição ou reproduzir a sequência de estruturas e andamentos dentro de uma macroforma dizem respeito a uma intenção que supera a mera análise descritiva das formas. Trata-se de uma questão limitante ao uso dos modelos de Meyer, mas que pode ser enfrentada a partir da compreensão de que o conceito de modelagem pode abarcar não somente forma, mas, sobretudo, o gesto musical, a intenção.

A linguagem pós-moderna da *Sonata das Rosas* de Almeida Prado contempla a sucessão, justaposição e superposição de elementos tonais e pós-tonais. Assim sendo, o processo de simulação (que trata exclusivamente de linguagens/idiomas distintos) pode ocorrer somente em uma seção, um extrato ou mesmo em uma única camada textural da obra. Justamente por isso, ele pode se alternar ou mesmo imiscuir-se com a modelagem, de forma a não tornar ambos excludentes.

Ainda, esta mesma linguagem pós-moderna comporta muito mais naturalmente os elementos e o radical contraste codificados no Classicismo como o estilo fantasia – elementos esses estranhos e anômalos à forma sonata (ao menos da maneira na qual Beethoven os dispôs na *Sonata op. 109* 1° movimento). Destarte, dentre as últimas sonatas para piano de Beethoven, a escolhida para este trabalho é a que mais se aproxima das técnicas composicionais da fase final de Almeida Prado, sendo, então, uma natural candidata a modelo.

Diferentemente do que afirma Meyer, a referência não precisa ser sempre explícita, pois talvez não haja intenção do compositor em comunicar suas referências sem que isso anule o impacto expressivo-dramático-significativo da decisão de se usar uma obra mestra como modelo – às vezes a mensagem é para os "iniciados ou para si próprio" (como em diversos exemplos simbólicos do círculo schumanniano, por exemplo). De fato, extraí a ideia de relação entre as duas obras em questão de uma sugestão do próprio compositor, porém, em nenhum momento, o mesmo afirmou que havia tratado esta obra em específico a partir de suas referências manifestas.

Por fim, concluo que a aplicação dos modelos de Meyer é pertinente, porém, carece de complementações de modo a contemplar a multiplicidade de idiomas característicos da estética pós-moderna, diferentemente dos procedimentos mais rigorosos, homogêneos e formais do Modernismo.

Referências

BARANCOSKI, Ingrid. Elementos programáticos nas sonatas para piano de Almeida Prado. *In:* SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1., 2000, Belo Horizonte. *Anais* […]. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 199-214. Disponível em: http://ingridbarancoski.com/new_wp/wp-content/uploads/2016/03/Elementos-programaticos-nas-sonatas-para-piano-de-Almeida-Prado.pdf. Acesso em: 5 jul. 2019.

BARRENECHEA, Lúcia; BARBOSA, Lucas de Paula. A intertextualidade musical como fenômeno. *Per Musi:* Revista de Performance Musical, Belo Horizonte, v. 8, p. 125-136, jul./dez. 2003.

BURKHOLDER, J. Peter. Intertextuality. *In:* SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Press Limited, 1984. p. 377.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Influência e Intertextualidade na Suíte Antiga de Alberto Nepomuceno. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v.1, n. 2, out. 2008.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Intertextualidade na Música Pós-Moderna. *In:* SEKEFF, Maria de Lourdes; ZAMPRONHA, Edson (Orgs). *Arte e Cultura V*: Estudos Interdisciplinares. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2009. p. 15-32.

CORVISIER, Fernando. *The Ten Piano Sonatas of Almeida Prado*: The Development of his Compositional Style. Tese (Doutorado) – University of Houston, Houston, 2000.

DICKENSHEETS, Janice. The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, v. 31, p. 97–137, 2012

FIORIN, José Luiz. Polifonia textual e discursiva. In: PESSOA DE BARROS, Diana; FIORIN, José Luiz (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2011. p. 29-36.

GILLESPIE, John. *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover, 1972.

GJERDINGEN, Robert. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

GORDON, Steward. *A History of Keyboard Literature*: Music for the Piano and its Forerunners. New York: Schirmer Books, 1996.

HARTMANN, Ernesto. A Sonata n. 10 para piano de Almeida Prado: relações intertextuais e composicionais entre a obra e o poema "As Rosas" de Rainer Rilke. *Musica Hodie*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 175-191, 2013.

KOCH, Ingedore. *Introdução à linguística textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

KORSYN, Kevin. Towards a New Poetics of Musical Influence. *Music Analysis*, v. 10, n. 1/2, p. 3-72, Mar-Jul 1991.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise.* 2. ed. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2012 [1967].

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MEYER. Leonard. *Music, the Arts, and Ideas*: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. *A Poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes da Cunha. Flashes de Almeida Prado por ele mesmo. *Opus*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 73-80, 2004.

RATNER, Leonard. *Classic Music*: Expression, Form, and Style. New York: Schirmer Books, 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia.* São Paulo: Ática, 2007.

STRAUS, Josef. *Remaking the Past*: Tradition and Influence in Twentieth-Century Music. Harvard: Harvard University Press, 1990.

THYS, Marcelo. *Almeida Prado and his Extramusical Inspirations:* A Study Focused on Selected Piano Works. Tese (doutorado) – Schulich School of Music, McGill University, Montreal, 2015.

Ernesto Hartmann é graduado em Piano pela UFRJ, mestre em Piano pela UFRJ, doutor em Música (Linguagem Musical) pela Unirio e realizou estágio de pós-doutorado no PPG-Música da UFPR. Trabalhou como docente na UFMG, UFRJ, UFSCar e UFF e atuou também como coordenador do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Vale do Rio Verde e dos cursos de graduação (Bacharelado e Licenciatura em Música) do Conservatório de Música de Niterói. É pesquisador dos grupos Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média; Contexto, estruturação, influência e estilo musical entre 1850-1950; e membro do Núcleo de Pesquisa em Música e Filosofia. Atualmente é professor associado do Departamento de Teoria da Arte e Música da Ufes, onde leciona as disciplinas relacionadas à composição musical. É professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR e colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG. ernesto.hartmann@ufes.br