

Organização e apresentação

Marina Figueira

Arthur Rinaldi

Prefácio

Isis Moreira

SONATA n.1

Quedas de Iguaçu

**DINORÁ DE
CARVALHO**

COLEÇÃO
ciddic cdmc

Sonata n.1



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Reitor

Antonio José de Almeida Meirelles

Coordenadora Geral da Universidade

Maria Luiza Moretti



COORDENAÇÃO DE CENTROS E NÚCLEOS
INTERDISCIPLINARES DA PESQUISA

Coordenadora

Ana Carolina de Moura Delfim Maciel



CENTRO DE INTEGRAÇÃO, DOCUMENTAÇÃO E DIFUSÃO CULTURAL

Coordenador

Angelo José Fernandes

Sonata n.1

Quedas de Iguaçu

Dinorá de Carvalho

Organização e apresentação

Marina Figueira e Arthur Rinaldi

Prefácio

Isis Moreira

Copyright © 2023

Pedro Luís Carvalho de Campos Vergueiro

Direitos de reprodução

Coleção CIDDIC/CDMC

Licenciado sob licença Creative Commons [CC-BY-NC-SA](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/)

Catálogo Internacional na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UNICAMP

C253s

Carvalho, Dinorá de, 1895-1980.

Sonata n.1 : Quedas de Iguaçu [recurso eletrônico] / Dinorá de Carvalho; organização e apresentação: Marina Figueira, Arthur Rinaldi; prefácio Isis Moreira. – Campinas, SP: BCCL/UNICAMP, 2023.

1 recurso online [74 p.] (Coleção CIDDIC CDMC)

ISBN: 978-65-87175-36-2

Publicação digital (e-book) no formato PDF.

ISBN: 978-65-87175-36-2

1. Música para piano solo. 2. Sonatas (Piano). 3. Música para piano – Crítica e interpretação. I. Figueira, Marina (org.). II. Rinaldi, Arthur (org.). III. Moreira, Isis (pref.).

23-015

CDD – 786.2

Bibliotecário: Gildenir Carolino Santos – CRB-8ª/5447

Publicação impressa – Brasil

novembro – 2023

ISBN: 978-65-87175-36-2

COLEÇÃO
ciddic cdmc

Coleção CIDDIC/CDMC

Rua Bernardo Sayão, 38 - Cidade Universitária, Campinas - SP, 13083-866

www.ciddic.unicamp.br/ciddic/publicacoes

Apoio



“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001 | “This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001”

Sumário

Prefácio 01

Apresentação 03

Dinorá de Carvalho 06

A Sonata n.1 11

Edição 13

Análise 17

**Sonata n.1 - Quedas de Iguaçu,
de Dinorá de Carvalho** 29

Aparato crítico 51

Referências 60



Prefácio

Falar de Dinorá de Carvalho me lembra de força e felicidade. Tinha gravado em longplay a Hammerklavier, de Beethoven, quando conheci Almeida Prado aqui, em São José dos Campos. Ele deixou comigo o manuscrito das Variações, Recitativo e Fuga. Incentivada pelo meu marido, estudei, decorei e toquei no MASP de São Paulo.

Dinorá de Carvalho me ouviu e falou: ‘vou fazer uma música para você’, e fez a Sonata nº 1, hoje em CD.

São José dos Campos, 23 de novembro de 2022.

Isis Moreira



Apresentação

A elaboração desta edição crítica originou-se da necessidade de uma partitura única da Sonata n.1 – Quedas de Iguaçu (1974), de Dinorá de Carvalho (1895-1980), como referência para o desenvolvimento da pesquisa de mestrado Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho: aplicação de ferramentas analíticas como planejamento da performance, de Marina Figueira, pesquisa desenvolvida com financiamento da agência governamental de Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). O foco principal da pesquisa foi o levantamento de informações musicais, especialmente por meio da partitura, para planejar a performance da obra. Como identificamos muitas divergências entre o manuscrito e a edição publicada em 1977 pela editora Arthur Napoleão, percebemos que não haveria outra maneira de realizar a análise pretendida senão elaborar uma edição própria.

Para elaborar essa edição, foi necessária uma ampla pesquisa com documentos de época: manuscritos, gravação, documento datilografado, programa de concerto da estreia da obra e recortes de jornais dos acervos do Museu da Imagem e do Som (MIS) e do jornal O Estado de S. Paulo.

Finalizada a pesquisa, aproveitamos a oportunidade de unir forças com o Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp (CIDDIC), que possui projeto para a edição e publicação da obra completa de Dinorá de Carvalho, visando à publicação da edição elaborada. Assim, é com muita satisfação que apresentamos uma edição crítica da obra Sonata n.1 – Quedas de Iguaçu, de Dinorá de Carvalho, grande compositora e pianista que, recentemente, está sendo ‘redescoberta’ no meio histórico e musical brasileiro. Ela e muitas outras compositoras relevantes em sua época, por uma questão de gênero, foram ignoradas ou raramente são abordadas nos livros de História da música ocidental, nos materiais adotados nas academias e nos conservatórios musicais (raramente há exemplos nas disciplinas teóricas e práticas que citam obras de mulheres). Inclui-se, nessa questão, o repertório programático para o aprendizado e aperfeiçoamento de instrumentistas. É uma grande lacuna na História a ser revista, com que a presente pesquisa colabora com uma pequena parte.

Por se tratar de uma edição crítica, optamos por fornecer informações relevantes para a compreensão da obra e de seu contexto histórico. No primeiro capítulo, apresentamos uma breve biografia

de Dinorá de Carvalho, com ênfase na contextualização histórico-musical da época em que foi composta a obra, momento em que a compositora passava por uma mudança em seu estilo composicional. No segundo capítulo, fornecemos uma breve apresentação histórica da Sonata n. 1. No terceiro capítulo, apresentamos informações detalhadas sobre as fontes consultadas e descrevemos as principais decisões editoriais que nortearam a elaboração da partitura final. No quarto capítulo, fornecemos uma breve análise da obra, com ênfase na comparação com obras anteriores e na discussão de aspectos texturais e formais da sonata. O intuito desse capítulo é destacar aspectos de escritura de Dinorá e de seu estilo composicional, os quais podem auxiliar o performer no direcionamento de seu processo de construção de uma interpretação performática. Os capítulos finais contêm a edição crítica da Sonata n. 1, o fac-símile da obra e o aparato crítico, com a listagem de todas as divergências entre as fontes consultadas.

Dinorá de Carvalho

Dinorah Gontijo de Carvalho Muricy (01 de junho de 1895 a 28 de fevereiro de 1980), mais conhecida pelo nome artístico Dinorá de Carvalho, nasceu em Uberaba, em Minas Gerais, e mudou-se com a família para São Paulo, ainda criança, onde atuou profissionalmente durante sua vida. Foi compositora, regente, pianista, professora¹ e crítica musical de grande relevância para a sua época. Sua atuação no cenário musical do século XX abriu espaço para outras várias mulheres musicistas.

Ela foi a primeira mulher a entrar na Academia Brasileira de Música. Também, criou e dirigiu a Orquestra Feminina de São Paulo, primeira do gênero na América do Sul. Além disso, foi a primeira mulher a reger no Teatro Municipal de São Paulo, em 1939, sendo considerada a primeira mulher a reger uma orquestra no Brasil.

Figura 1 – Orquestra Feminina de São Paulo, fundada e dirigida por Dinorá de Carvalho (figura ao centro) primeira do gênero na América do Sul.



Acervo Dinorá de Carvalho do MIS-SP.

¹ Destacam-se, entre seus alunos, Sylvia Maltêse; Maria Lúcia Pascoal; Almeida Prado; Flávio Varani; Maria Regina Luponi; Roberto Tibiriçá.

Em 1916, formou-se em piano com distinção no Conservatório Dramático de São Paulo, sob orientação do professor Crescenzo Carlino. Além de realizar vários concertos como pianista, por sua técnica, expressividade e virtuosidade, era referenciada como a “Brailowsky brasileira” pela imprensa paulistana (NOTÍCIAS DO INTERIOR, 1929).

Figura 2 – Foto de Dinorá de Carvalho. Artigo referente à sua formatura do curso de piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.



Foi agraciada com bolsa de estudos para a Europa pelo governo de Minas Gerais. Antes de sua viagem à Europa, teve aulas com Fúrio Franceschini. Em entrevista, informou que partiu do Brasil em agosto de 1921 e retornou da Europa três anos mais tarde. Estudou em Paris com Isidor Phillip, realizou concertos na Itália e França, destacando os promovidos pela embaixada brasileira na Torre Eiffel e na sala Erard, onde também executou peças de sua autoria, contando com a presença de Villa-Lobos e Paul Le Flem (O TALENTO, [1923?]).

O início da carreira de compositora de Dinorá de Carvalho é marcado após seu retorno da Europa (1924)², com a apresentação da obra *Sertaneja* para quarteto de cordas, na ocasião, assistida por Mario de Andrade, ex-colega do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, que a incentivou a compor.

No Brasil, Dinorá de Carvalho teve aulas com Lamberto Baldi, Martin Braunwieser, Ernest Mehlich e, mais tarde, na década de 60, com Camargo Guarnieri.

De acordo com Lopes e Taffarello (2022), o estilo composicional de suas obras para piano pode ser separado em três fases:

1ª fase - Anos iniciais (1912 – 1928): essa primeira fase é caracterizada pela influência do repertório estudado ao piano no conservatório, como Chopin, Brahms entre outros, “não são percebidos os traços característicos de Dinorá com a música brasileira” (LOPES; TAFFARELLO, 2022, p. 106).

2ª fase - Retorno ao Brasil (1929 – 1959): a segunda fase foi muito influenciada pelo movimento nacionalista e pela proximidade da compositora a Mario de Andrade e Camargo Guarnieri. Uma das características das obras desse período é a presença marcante de *ostinati* dissonantes como efeitos de percussão e de cromatismos. Também data desse período as peças didáticas infantis, voltadas para o ensino do piano. (LOPES; TAFFARELLO, 2022, p. 107).

3ª fase - Anos finais (1960 – 1980): a última fase da compositora é caracterizada pela mudança de estilo, tendo várias peças atonais e seriais.

Com base nos estudos realizados, identificamos algumas possibilidades que motivaram essa mudança:

1) Em 1960, Dinorá de Carvalho teve contato com a música europeia, quando fez uma turnê pela França, Áustria e Itália, a fim

² Carvalho (1996, p. 8).

de divulgar suas composições, e relatou, na entrevista para o jornal Shopping News de São Paulo, estar decepcionada com a falta de projeção da música brasileira, pois, na Europa, ninguém conhecia o que estava sendo produzido no Brasil (FARIA, 1960 apud FIGUEIRA, 2022, p. 33);

2) Nessa mesma época, ocorriam várias discussões no meio musical brasileiro sobre as novidades musicais europeias (como a música de Stockhausen, Berio e Boulez) e o questionamento da estética nacionalista, culminando na crítica do maestro Eleazar de Carvalho sobre a falta de novidade na música brasileira³ (FIGUEIRA, 2022, p. 33).

Poucos anos mais tarde, percebe-se a intenção da compositora em se atualizar, declarada nos jornais de época, como quando recebeu o convite de A. Ginastera para apresentar suas peças na Argentina (1969), a que a compositora declarou:

Alberto Ginastera mandou-me convidar para ir à Argentina. Realizará concerto com obras minhas. Vou aproveitar e ficar lá uns seis meses, para me enfronhar melhor nos novos métodos de compor. (PEIXOTO, 1970 apud FIGUEIRA, 2022, p. 36).

Essa intenção de se atualizar também é exposta na fala do compositor Almeida Prado, a qual também menciona a inovação na Sonata n.1:

Quando voltei de Paris (1973), a Dinorá estava interessadíssima na técnica serial do Pierre Boulez e Messiaen, e eu passei para ela todo o material, pois havia copiado todas essas informações em um caderno. Ela escreveu uma sonata absolutamente genial em dez movimentos: revolucionou a forma sonata! Tem clusters, série, ela pintou e bordou com essa sonata. E já tinha mais de 80 anos! Quer dizer que ela foi uma anciã prodígio [...]. Como tem criança prodígio, tem anciã prodígio, porque existe uma terceira idade irrenovável, e ela se renovou! [...] As obras dela, por exemplo a sonata, revolucionaram a forma, o conteúdo e o nacionalismo. Não estava mais apegada aquele cacoete nacionalista, àquela linha folclórica. Ela se tornou universal, apesar de ser brasileira. (ALMEIDA PRADO apud CARVALHO, 1996).

³ Dinorá de Carvalho juntou vários recortes referentes a essa crítica. Esses recortes podem ser encontrados no acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP).

Figura 3 – Dinorá de Carvalho, na década de 70, autografando exemplares da 1ª edição da Sonata n.1 - Quedas de Iguaçu e o LP gravado pela pianista Isis Moreira.



Acervo Dinorá de Carvalho do MIS-SP.

No Requerimento n. 2906 de 1977, da Assembleia Legislativa de São Paulo, homenagem à Dinorá de Carvalho pela Missa de Profundis, menciona-se um total de 400 obras compostas por Dinorá de Carvalho e 18 prêmios entre concursos e diplomas de ‘honra ao mérito’. Entre elas, há uma homenagem recebida por Dinorá de Carvalho pelo Conselho Nacional de Mulheres do Brasil, em 1970, como uma das dez personalidades femininas brasileiras “que muito trabalharam pela integração da mulher no processo de desenvolvimento sócio-político-econômico do país” (FONSECA, 1970 apud FIGUEIRA, 2022, p. 38).

A Sonata n.1

A Sonata n.1, Quedas de Iguaçu (1973-1974), é uma peça atonal, para piano solo, dividida em dez partes contrastantes: A, B, C, Scherzo, Cadência para mão esquerda, Fuga, Dolente, A(I), B(I) e Coral. A obra se destaca entre as escritas para piano solo da compositora até esta data por ser a peça de maior duração e por apresentar, em relação às peças anteriores, grandes mudanças na escritura e na forma: é a primeira peça da compositora com grandes seções sem barras de compassos e uma das obras com menos informações de andamentos, caráter, articulações e dinâmicas.

A obra foi estreada no MASP em 09 de junho de 1975 pela pianista e dedicatária Isis Moreira, mesmo ano em que ganhou o prêmio APCA. Quase todas as obras apresentadas nesse recital foram em primeira audição.

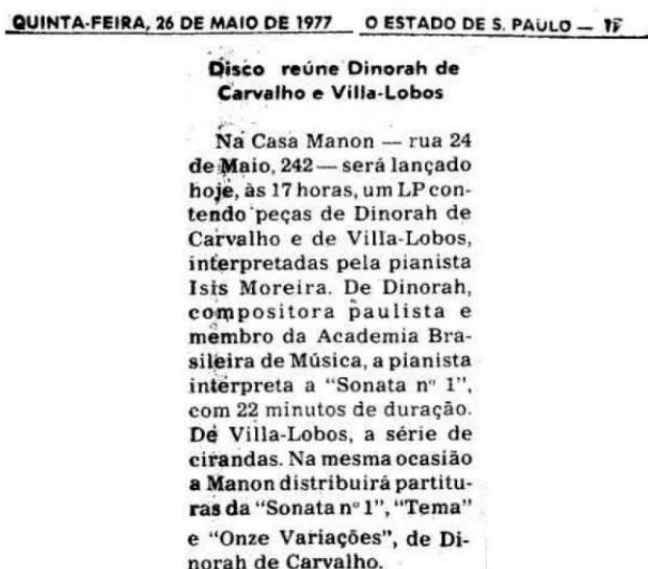
A crítica ficou admirada com as novidades da compositora apresentadas nesse concerto, destacando os comentários de Cadeira Filho, um dos maiores críticos de música da época, no jornal O Estado de S. Paulo:

As peças para harpa (1975) anunciam o grau de atualidade a que chegou a consagrada pianista e compositora Dinorá de Carvalho. [...] Na Sonata, declara a autora, “procurei criar uma nova forma segundo os impulsos que a própria idéia inicial me oferecia”. Aí a chave da sua estética atual, atrás indicada: fazer que a ideia musical crie sua própria forma, sugira os andamentos, as indicações expressivas, a realização pianística. Nesta, destaca-se o aproveitamento das ressonâncias da região grave do instrumento, cada uma delas gerando novas combinações e articulando-se em estruturas sucessivamente diversas. Por isso, em 22 minutos de duração, sucedem-se 10 quadros ou “movimentos” expressivos distintos, coordenados pelas lembranças da ideia inicial. É um painel sonoro pleno de contrastes, de achados originais, muito moderno, atonal e serial, livre na concepção e pessoal na realização. Assim, a denominação Sonata é válida enquanto se refere simplesmente à música instrumental de teclado, música “da suonare”, em oposição à música “da cantare” e predecessora da sonata clássica bitemática. A Sonata de Dinorá de Carvalho vale ainda pelo contraste entre violentas acentuações e suaves distensões líricas, pela diversidade dos perfis temáticos e seus comportamentos composicionais. É, realmente, um flagrante deste conturbado mundo em que vivemos. Aí, talvez, sua maior autenticidade. Esse concerto veio confirmar a posição de destaque de Dinorá de Carvalho no cenário da música brasileira contemporânea. A notar ainda

que todas as peças do programa, com exceção de duas para canto, foram dadas em primeira audição. (CALDEIRA FILHO, 1976).

Isis Moreira gravou a Sonata n.1 em LP, juntamente com as Variações, Recitativo e Fuga e Momento n.5 de Almeida Prado e as Cirandas de Villa-Lobos. A primeira edição da obra, na qual, pela primeira vez, consta o nome Quedas de Iguaçu, data de 1977, pela Editora Arthur Napoleão. O lançamento do LP em São Paulo ocorreu na casa Manon em 1977:

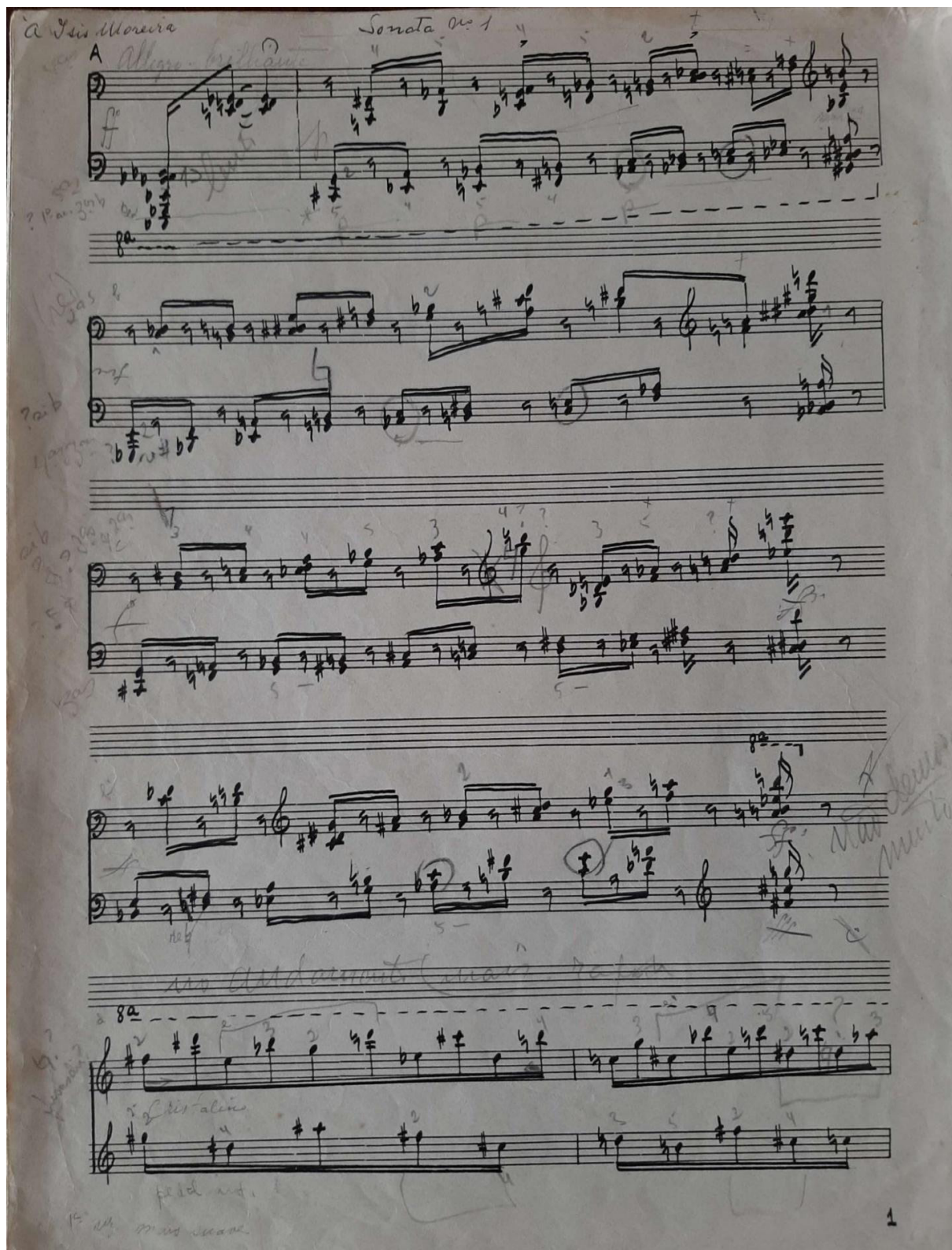
Figura 4 – Lançamento da Sonata n.1 em LP, na Casa Manon, em 1977.



Acervo do jornal O Estado de S. Paulo.

Edição

Figura 5 – Fonte A: Manuscrito utilizado pela pianista Isis Moreira em 1975.



Acervo pessoal da pianista Isis Moreira.

Para a edição crítica, foram consultadas quatro fontes: o

manuscrito utilizado pela pianista Isis Moreira (Fonte A), da qual constam um registro à tinta (Registro 1) e um a lápis (Registro 2); um segundo manuscrito incompleto, faltando cinco páginas, encontrado no CDMC/CIDDIC em folha de papel vegetal (Fonte B); a primeira edição publicada em 1977 pela editora Arthur Napoleão (Fonte C); e a primeira gravação realizada pela pianista e dedicatária, Isis Moreira (Fonte D), da obra Sonata n.1 Quedas de Iguaçu (1974), de Dinorá de Carvalho. Como principal referência metodológica, utilizamos *The critical editing of music: history, method and practice*, de James Grier (1996), complementando-a com conceitos de Figueiredo (2014).

A Fonte A, fotocópia do manuscrito da Sonata n.1, foi obtida por meio da pianista e dedicatária da obra, Isis Moreira, que declarou, em comunicação direta com a pesquisadora, que o manuscrito se refere à Sonata n.1 ‘Quedas de Iguaçu’, de autoria da compositora Dinorá de Carvalho.

Essa fonte foi a utilizada pela pianista Isis Moreira na época da estreia da peça. Ela não é autógrafa da compositora, tendo sido redigida pelo copista Tolibor – também consta sua assinatura em outras obras da compositora, como o Salmo XXII – O Bom Pastor (1970).

O primeiro contato que tivemos com a peça foi com a Fonte C, que indicava um registro mais amplo para a região grave do que o de um piano convencional de 88 teclas. Contudo, pelo que sabíamos, a obra nunca foi executada da maneira como estava escrita na Fonte C. Em contato direto com a pianista Isis Moreira, digitalizamos o manuscrito (utilizado pela pianista para a estreia da obra) e obtivemos a confirmação de que tanto a estreia quanto a gravação da Sonata n.1 foram realizadas em pianos de 88 teclas. Com isso, deduzimos que se tratava de um erro importante na Fonte C.

A partir dessa constatação, iniciamos as comparações das partituras (Fontes A e C) e da gravação de 1976 (Fonte D), para verificar as diferenças entre as fontes. Foram encontradas, no total, 110 divergências. Além das indicações de oitavas, temos divergências em relação a notas, tempos, dinâmicas, articulações, nomes e andamentos de seções, além de uma série de correções a lápis na Fonte A que não sabemos se foi a própria compositora que corrigiu ou se foi a intérprete da obra, exceto pelo acréscimo de palavras que correspondem à caligrafia da compositora. De todo modo, essas

anotações nem sempre coincidem com o conteúdo apresentado na Fonte C. Posteriormente encontramos mais um manuscrito incompleto (Fonte B) no CDMC/CIDDIC, em folha de papel vegetal. A caligrafia também pertence ao mesmo copista dos outros manuscritos, mas identificamos mais algumas divergências importantes.

Outra questão que muito nos intrigou foi o fato de a peça apresentar poucas marcações de articulações e dinâmicas nas Fontes A, B e C. Hipotetizamos que, para a compositora, essas questões já estavam subentendidas devido às convenções de sua linguagem desenvolvidas e apresentadas em repertórios anteriores à Sonata n.1.

Por conta das múltiplas questões apontadas acima, foi necessário um levantamento de dados histórico-musicológicos. As principais fontes de documentos auxiliares foram consultadas no Acervo do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS-SP). Encontramos recortes de críticas de jornais, programa de estreia e uma carta datilografada pela própria Dinorá de Carvalho (1975?). Esses documentos contêm algumas informações divergentes das partituras, em relação ao caráter e ao andamento das seções, por exemplo.

Para a edição crítica, comparamos todas as fontes obtidas e analisamos as divergências em relação às informações coletadas e às informações obtidas por meio da análise da obra. Todas as divergências encontradas podem ser consultadas na seção de aparato crítico. Abaixo, resumimos as principais decisões tomadas quanto à elaboração e apresentação da partitura final:

1) Grafamos entre parênteses:

1.1. Expressões constantes na Fonte A, registro B, as quais identificamos como correspondentes à caligrafia da compositora Dinorá de Carvalho;

1.2. Informações de dinâmica que não estavam presentes em nenhuma fonte, mas que foram identificadas a partir da comparação a outras obras da compositora que apresentavam escritura semelhante⁴.

2) Os acidentes notados na partitura são válidos dentro do compasso. Quando não há barras de compasso (sólidas ou tracejadas), os acidentes valem apenas para as notas em que estão grafados.

3) Entre as Seções B e C, acrescentamos uma barra de com-

⁴ Uma exemplificação pode ser observada no próximo capítulo. Para maiores informações, ver Figueira (2022).

passo pontilhada, bem como entre os motivos e o sinal de repetição na Seção C, para que não haja dúvida sobre o que deve ser repetido.

4) Todas as apojaturas das Seções E (Cadência para a mão esquerda) e F (Fuga) estão ligadas às notas seguintes, exceto na coda da Fuga, segmento em que interpretamos haver maior grau de liberdade devido às anotações da compositora no manuscrito, cabendo ao performer decidir sua própria interpretação.

5) Os dedilhados não foram grafados pela compositora, sendo, portanto, sugestões nossas para facilitar a leitura, digitação e performance.

6) Mantivemos as indicações de fórmulas de compasso tal como constam nas fontes consultadas.

7) Outras informações pontuais consideradas relevantes foram fornecidas na própria partitura como notas de rodapé e referenciadas por números em seus respectivos trechos.

Análise⁵

Dos documentos encontrados sobre a Sonata n.1, há uma carta datilografada pela compositora, localizada juntamente com os recortes de jornais e outros materiais no Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), que provavelmente foi enviada aos jornais para a divulgação da obra, pois encontramos trechos dela em alguns recortes. Dessa carta, destacamos a introdução da compositora sobre a obra:

A Sonata n.1 não obedece ao esquema clássico, tão bem explorado pelos Mestres Haydn, Mozart e Beethoven. Procurei criar uma nova forma, seguindo os impulsos que a própria idéia inicial me oferecia. São consequências de vários temas intercalados e desenvolvidos formando um todo coerente e estruturado. [...] São dez movimentos, sendo dois – o ‘A’ – ‘B’ – desenvolvidos na reexposição. Toda a sonata explora novos recursos dramáticos e apresenta-se numa linguagem atonal e serial. Uma das particularidades da ‘Sonata’ é a ausência de compassos, tendo o pianista de se guiar às vezes pelo menor valor, outras vezes pelo grupo grande de notas e outros ainda de grande liberdade rítmica. (CARVALHO, 1975?).

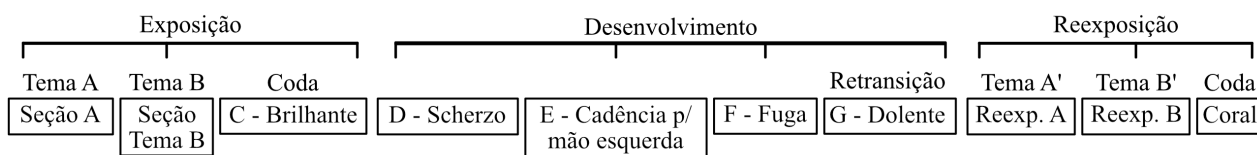
Tendo como base as informações coletadas e a análise realizada sobre a obra, interpretamos a Sonata n.1 como uma forma cíclica⁶, na qual a estrutura da forma sonata é composta por seções musicais que possuem forma autônoma⁷, resultando em um fluxo sonoro com características rapsódicas, cada seção correspondendo a um momento ou episódio, que seria aparentemente distinto e independente. O resultado dessa sobreposição é a projeção da seguinte macroestrutura:

⁵A análise apresentada a seguir é uma versão condensada e revisada do capítulo de análise que integra a dissertação de mestrado intitulada Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho: aplicação de ferramentas analíticas como processo de planejamento da performance (FIGUEIRA, 2022, p. 70-130).

⁶Forma cíclica é termo controverso, mas que costuma ser utilizado para se referir a composições em que o mesmo material temático é utilizado em mais de um de seus movimentos (LARSON, 1955; MACDONALD, 2001; TAYLOR, 2011).

⁷Moortele (2009) propõe o termo forma sonata bidimensional para definir esse tipo de sobreposição, apontando a Sonata para Piano em Si menor, de Franz Liszt, como obra-protótipo dessa forma específica.

Figura 6 – Interpretação da forma na Sonata n.1, de Dinorá de Carvalho.



Sonata n.1, de Dinorá de Carvalho: aplicação de ferramentas analíticas como processo de planejamento da performance (2022, p. 129).

O olhar da macroestrutura para a microestrutura deve ser uma via de mão dupla para a interpretação da obra. Para que o performer tenha mais informações, apresentamos uma breve análise formal de cada seção.

Seção A

Essa seção apresenta os principais materiais musicais da obra, os quais serão expandidos e retomados ao longo da sonata. Ela apresenta claramente um contraste entre os seus segmentos constituintes, Allegro Brilhante e Cristalino, cuja organização aponta para uma forma Ternária Simples⁸.

A primeira parte (Allegro Brilhante) apresenta um caráter rítmico, enérgico e direcional, organizado em quatro frases. Essas frases podem ser interpretadas como um período, no qual as frases 1 e 2 assumem a função de antecedente e as frases 3 e 4, a função de consequente.

A segunda parte (Cristalino) traz grandes contrastes de textura e tessitura, além de introduzir uma linha melódica na mão esquerda. Ela também pode ser compreendida como um período, em que os seis primeiros compassos formam o antecedente e os quatro compassos seguintes, o consequente, culminando na fermata sobre o cluster.

A terceira parte (Brilhante) é a mais curta e faz uma breve retomada da primeira parte.

Considerando a macroestrutura da forma sonata, as duas primeiras partes da Seção A assumem o papel de Primeiro Grupo Temático (ou Tema A), enquanto a terceira parte, mais curta e direcional, exerce a função de uma breve Transição, levando ao próxi-

⁸Para informações mais detalhadas sobre os termos aqui utilizados, referentes à forma e à fraseologia, ver Caplin (2013). Salientamos, contudo, que os termos foram usados com algumas adaptações, considerando o discurso pós-tonal da Sonata n. 1.

mo grupo temático.

Seção B

Essa seção é bem mais lírica e menos virtuosística do que a anterior. A melodia principal possui dois elementos rítmicos que se alternam: um mais lento e outro mais rápido, geralmente associado a um gesto ascendente. O acompanhamento dessa seção é um tanto mais estático: possui um ostinato rítmico em tercinas, prevalecendo as mesmas relações intervalares. Interpretamos a Seção B como uma Forma Ternária Simples.

A primeira parte é formada pelos cinco compassos iniciais e pode ser interpretada como um período. A segunda parte é formada pelos doze compassos seguintes. Ela pode ser interpretada como uma variação da primeira, agora formando uma grande sentença. A terceira parte é bem mais curta, uma única frase em que os papéis rítmicos da primeira parte estão invertidos. O compasso final dessa seção, formada por um último gesto ascendente, constitui uma ponte para a próxima seção.

Na macroestrutura da forma sonata, essa seção assume a função de Segundo Grupo Temático (ou Tema B), estabelecendo forte contraste de textura e de caráter com a seção anterior.

Seção C

Essa é texturalmente a seção mais estática e homogênea até aqui, sem divisões formais óbvias. Considerando prioritariamente as mudanças de registro, interpretamos que ela se enquadra em uma Forma Binária Simples.

A primeira parte é formada pelos primeiros oito compassos. A segunda parte é formada pelos oito compassos finais e é marcada por uma forte direcionalidade para o registro grave.

Na macroestrutura da forma sonata, a Seção C exerce a função de coda (ou Tema de Fechamento). Sua estabilidade textural e direcionalidade registral servem para pontuar o final da Exposição da forma sonata.

Seção D – Scherzo

A própria compositora expõe que essa seção “possui o caráter do scherzo clássico” (CARVALHO, 1975?). Essa seção é bastante longa e retoma o discurso melódico, a qual interpretamos como uma Forma Ternária Simples.

A primeira parte se estende até a primeira fermata e divide-se em duas grandes frases⁹, sendo caracterizada pela alternância entre o motivo rítmico longo-curto (colcheia-semicolcheia) e passagens mais rápidas¹⁰.

A segunda parte encontra-se entre os ritornelos e divide-se em duas frases assimétricas, ambas cadenciando com um gesto em direção ao registro grave do piano. Essa parte contrasta com a anterior, devido à maior movimentação de ritmo e de registro, além de indicar um maior grau de liberdade rítmica para o performer.

A terceira parte é uma repetição variada da primeira e também se divide em duas grandes frases. Ela é marcada pela interrupção das 8vas. paralelas na segunda frase, a qual termina com uma breve coda.

A seção de *tremoli* (Vivo - brilhante) caracteriza-se como uma transição entre as seções D e E, elaborada em torno de uma variação da Seção A (direcionalidade do grave ao agudo do piano).

Na macroestrutura da forma sonata, a Seção D marca o início do desenvolvimento, que pode ser definido no contexto da Sonata n. 1 como uma série de episódios que variam e desenvolvem os materiais da Exposição. No caso, a Seção D claramente expande o discurso melódico da obra, remetendo tanto à Seção B como a elementos da Seção A.

Seção E – Cadência para mão esquerda

Essa seção possui um caráter improvisatório que, em certa medida, remete a um recitativo, ou seja, sugere uma narratividade sem palavras. Interpretamos essa seção como uma Forma Binária Simples, composta por quatro frases.

A primeira parte, mais virtuosística, é marcada pela expansão rítmica do discurso melódico, com diversas escalas e arpejos.

⁹A primeira frase termina no primeiro tempo do sétimo compasso do Scherzo.

¹⁰Essa alternância de materiais pode ser interpretada como uma variação do material apresentado na Seção B.

A segunda parte estabelece um contraste com a parte anterior por apresentar um discurso mais fragmentado, tanto ritmicamente (figuras pontuadas) quanto em termos de registro (recorrentes mudanças de registro). Ainda, na segunda parte, encontramos referências à Seção D, além da antecipação do tema da Fuga (próxima seção).

Seção F – Fuga

Benjamin (2003) explica que a fuga pode ser compreendida como um processo composicional, não uma forma, e exemplifica com as fugas de Bach:

O esquema geral de uma fuga de Bach, após a exposição, é variável. Tal como acontece com a invenção, a exposição é bastante padronizada, mas o resto da fuga, sendo em grande parte desenvolvimento, pode exibir qualquer número de disposições diferentes. Tudo o que podemos dizer com precisão sobre o plano de uma fuga de Bach é que haverá uma exposição, seguida de episódios e/ou entradas intermediárias e/ou strettos e/ou outras manipulações do material temático principal, modulando através de duas ou mais tonalidades e retornando à tônica. (BENJAMIN, 2003, p. 216).

A Fuga da Seção F é enérgica e ritmada, dividindo-se formalmente do seguinte modo:

- Exposição das quatro vozes nos onze primeiros compassos;
- Primeiro divertimento nos compassos seguintes, construído por meio da alternância entre episódios e entradas intermediárias, em que o sujeito sempre é posicionado na voz mais aguda;
- Reexposição das quatro vozes nos onze compassos após a fermata;
- Segundo divertimento nos compassos seguintes, construído novamente pela alternância entre episódios e entradas intermediárias.

Ao final da Fuga, há uma passagem arpejada e mais livre (como vento), a qual atua como uma transição para a próxima seção.

Seção G – Dolente

O Dolente faz referências diretas à Exposição, com um caráter mais suave, mas sombrio. Sua organização enquadra-se em uma Forma Ternária Simples.

A primeira parte engloba os vinte primeiros compassos da Seção G e divide-se em três momentos distintos: exposição de seu tema principal (oito compassos) sobre o pedal grave, textura polifônica com inserção de nova melodia na mão esquerda (cinco compassos) e tema principal com ritmo expandido posicionada na mão esquerda (sete compassos). Esse tema principal é uma variação ornamentada da melodia da Seção B.

A segunda parte engloba os próximos treze compassos e estabelece o contraste com a parte anterior, por apresentar uma textura muito mais polifônica, com maior diversidade rítmica e melódica das duas vozes. Essa parte contém uma citação literal de *Pássaro triste* (1970), da própria Dinorá de Carvalho.

A terceira parte engloba onze compassos finais da Seção G e consiste em uma retomada condensada da primeira parte.

Na macroestrutura da forma sonata, a Seção G finaliza o Desenvolvimento, conduzindo a um ponto de grande relaxamento, logo antes da Reexposição.

Seção – A(I)

A Seção A(I) retoma os principais materiais musicais da obra, já que ela consiste em uma repetição literal de parte da Seção A original, englobando todo o *Allegro Brilhante* e a primeira frase do *Cristalino*. Sua segunda frase é aqui modificada, apresentando um movimento em direção ao registro grave. Portanto, foi eliminada a terceira parte da Seção A original. Por essas características, identificamos a Seção A(I) como uma Forma Binária Simples.

Na macroestrutura da forma sonata, a Seção A(I) marca o início da Reexposição, com a repetição condensada do Primeiro Grupo Temático (ou Tema A). Observamos que as modificações realizadas nessa seção enfraquecem o Primeiro Grupo Temático, fazendo com ele perca parte de sua direcionalidade e a expectativa de continuação do discurso musical, assumindo, em contrapartida, um caráter mais resolutivo. Com a eliminação da terceira parte dessa

seção, que correspondia à transição da forma sonata, há, na Reexposição, uma mudança súbita entre o Primeiro e o Segundo Grupo Temático.

Seção – B(I)

Tal como a Seção B original, a Seção B(I) traz subitamente um caráter mais lírico e tranquilo. A novidade é a inversão das funções das mãos, já que, agora, a esquerda está com a melodia principal e a direita, com o padrão de acompanhamento. Interpretamos essa seção como uma Forma Binária Simples.

Essa é bastante similar à Seção B original. Os cinco primeiros compassos formam um período, enquanto os próximos oito compassos constituem uma sentença, mas que apresenta uma considerável modificação: o movimento original em direção ao ponto culminante, que utilizava gestos rápidos, foi eliminado, fazendo com que essa sentença adquira um caráter mais resolutivo.

Há uma transição para a seção final da obra, a qual apresenta semelhanças com a transição entre as Seções F (Fuga) e G (Dolente). Ela é composta por arpejos ascendentes, que interpretamos como variações das frases ascendentes da Seção A, porém sem a finalização dos acordes. Adicionalmente, vale destacar que essa transição contém sete arpejos, enquanto a próxima seção (Coral) contém sete acordes.

Na macroestrutura da forma sonata, essa seção assume a função de Segundo Grupo Temático (ou Tema B) dentro da Reexposição, retomando o forte contraste de textura e de caráter com a seção anterior. Conjuntamente, observamos que a Reexposição soa bem mais resolutiva do que a Exposição, pois tanto a Seção A(I) quanto a Seção B(I) terminam com movimentos descendentes, sem a intensificação rítmica e harmônica e os claros pontos culminantes das Seções A e B.

Seção H - Coral

A seção final da Sonata n. 1 apresenta uma sonoridade forte e densa, bastante contrastante com as seções anteriores. Ela possui duas camadas, os blocos de acordes na voz superior e a melodia grave, derivada do sujeito da Fuga (Seção F). Essa seção constitui-se

como uma Forma Binária Simples, em que as duas partes formam um período.

Na macroestrutura da forma sonata, essa seção substitui a Seção C no fechamento da Reexposição. Essa substituição manteve algo da sonoridade densa e pesada da Exposição, mas que, agora, é adaptada a um caráter mais lento e austero. Formalmente, a Seção H atua como uma coda para a obra, fazendo referências diversas às seções anteriores.

A partir dessa visão formal geral, observamos que os principais elementos das Seções A e B estão presentes nas demais seções por meio de variações. Na Seção A, os elementos mais importantes são apresentados logo no início da obra: o ataque de um cluster, a alternância rítmica entre as mãos e o perfil melódico ascendente que finaliza com o ataque de um acorde.

Figura 7 – Principais materiais da Seção A.

A
Allegro Brillhante

Na Seção B, os principais elementos são: a melodia lírica¹¹, os gestos rápidos (em quiálteras de semicolcheias) e o conjunto de três notas no acompanhamento.

¹¹Essa melodia corresponde a um fragmento da série de dezessete notas (mais especificamente às nove primeiras notas da série). Mais informações sobre a série são fornecidas mais adiante no texto.

Figura 8 – Principais materiais da Seção B (em vermelho, o fragmento da série; em verde, o conjunto de três notas no acompanhamento; em azul, o gesto rápido).

B
Tranquilo (Saudoso)

The image shows a musical score for a piece titled 'B Tranquilo (Saudoso)'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal staff (treble clef) and a piano accompaniment staff (bass clef). The vocal staff contains a series of notes, with several groups of three notes highlighted by red boxes. The piano accompaniment staff has a green box highlighting a specific three-note chordal structure. The second system continues the vocal line, with a blue box highlighting a rapid, sixteenth-note passage. A dashed line labeled '8va' indicates an octave shift in the piano accompaniment.

Considerações analíticas adicionais

Em relação às alturas, vale mencionar que Dinorá de Carvalho explorou técnicas seriais no processo de composição de sua Sonata n. 1. Em um manuscrito da compositora, foi encontrada a anotação de uma série de dezessete notas.

Figura 9 – Transcrição da série de dezessete notas presente no manuscrito de Dinorá de Carvalho. Acervo CDMC/CIDDIC.

The image shows a transcription of a 17-note series on a musical staff. The notes are numbered 1 through 17 below the staff. The series starts on a bass clef staff and moves to a treble clef staff at measure 9. The notes are: 1 (C4), 2 (C#4), 3 (D4), 4 (D#4), 5 (E4), 6 (F4), 7 (F#4), 8 (G4), 9 (G#4), 10 (A4), 11 (A#4), 12 (B4), 13 (B#4), 14 (C5), 15 (C#5), 16 (D5), 17 (D#5).

Sonata n.1 de Dinorá de Carvalho: aplicação de ferramentas analíticas como processo de planejamento da performance (2022, p. 71).

A série explora o total cromático, com a ausência da nota Mi, contando com algumas repetições que geram destaques para certas alturas: Ré (com 4 ocorrências), Ré#/Mib e Ab/G# (ambas com 2 ocorrências cada). Aparentemente a série anotada, com suas

alturas exatas, seria utilizada em uma seção que não foi incluída na versão final da obra. Contudo, é possível identificá-la na sonata.

A partir da análise das alturas, observamos que Dinorá fez um uso mais livre dessa série, com repetições de notas e de grupos de notas, além da adição e eliminação de notas, procedimentos que não se enquadram a um tratamento serial estrito (STRAUS, 2005). Também não foram utilizados sistematicamente os procedimentos básicos de manipulação da série, como inversão, retrogradação e inversão com retrogradação. Na verdade, identificamos apenas algumas transposições e/ou inversões estritas.

Em relação às dinâmicas, é fato que a partitura traz poucas indicações. Para obter mais informações, buscamos outras obras da própria compositora que apresentavam escritura semelhante a certos segmentos da sonata. Com essa metodologia, a Seção A foi comparada às obras *O palhaço coxo no circo* (1966), *Contrastes* (1966), *Ideti – a menina preta que buscava Deus* (1970) e *Uai-ni-nim* (1973). O *Scherzo* (Seção D) foi comparado às obras *Angústia* (1963) e à 7ª variação do *Tema e 11 variações* (1967). O *Dolente* (Seção G) foi comparado à obra *Pássaro Triste* (1960).

Como exemplificação, observe o *Cristalino* da Seção A, com textura, registro e métrica semelhantes à obra *Contrastes*.

Figura 10 – Comparação entre as obras *Contrastes* (1966) e *Sonata n.1* (1974).

1) *Contrastes*, parte do piano.



2) *Sonata n.1*, seção A - *Cristalino*.



Em relação aos andamentos, a partitura contém ainda menos informações. Consideramos que essa ausência é parte da liberdade atribuída pela compositora ao performer. Entretanto, interpretamos que os andamentos de cada seção devem estar diretamente subordinados ao andamento adotado na Exposição. Isso decorre da necessidade de conexão musical entre as seções, de modo que sejam perceptíveis a repetição e a variação ao longo da obra dos materiais principais apresentados nas Seções A e B e, conseqüentemente, a forma cíclica da Sonata n. 1.



Sonata n.1

Quedas de Iguaçu

À Isis Moreira
Sonata n.1
 (Quedas de Iguaçu)

Dinorá de Carvalho

A
 Allegro Brillhante

ff *p* *mf*

simile (1*) *mf* *f*

f *ff*

ff *ff* *fff*

Cristalino
8va *(p)*

(1*) - Simile - manter o acento toda vez que há um conjunto de 3 notas; o pedal sempre dura quatro semicolcheias

8va

The musical score consists of two staves. The top staff is a treble clef with a dashed line above it labeled '(8va)'. It contains two measures of music. The first measure has notes G4 (fingering 1), A4 (fingering 4), B4 (fingering 2), C5 (fingering 1), D5 (fingering 2), E5 (fingering 4), F5 (fingering 5), and G5 (fingering 1). The second measure has notes G5 (fingering 4), A5 (fingering 2), B5 (fingering 4), C6 (fingering 2), D6 (fingering 1), E6 (fingering 1), F6 (fingering 2), and G6 (fingering 2). The bottom staff is a bass clef and contains two measures. The first measure has notes G3 (fingering 1), A3 (fingering 2), B3 (fingering 1), and C4 (fingering 1). The second measure has notes G3 (fingering 4), A3 (fingering 1), B3 (fingering 1), C4 (fingering 1), and D4 (fingering 1).

[illegible]

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a treble clef and a key signature change to one flat. The second system continues the melody and includes a bass staff with a key signature change to one flat and a common time signature. The melody is written in a treble clef, and the bass staff is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. The key signature changes from one flat to one sharp (F#) in the second system. The time signature remains common time (C). The score is written for a single melodic line, with a bass staff provided for accompaniment or a second voice part.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The melody starts with a treble clef and a key signature of one flat. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. There are several slurs and ties throughout the piece. The accompaniment in the bass staff consists of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the melody. The piece ends with a final chord in the bass staff.

Brillante

p

fff

Cresc.

8va

8^{va}-----

cresc.

f *f* *ff*

(8^{va})-----

2 1 3 2 3 1 2 3

3 5 2 3

B
Tranquilo (Saudoso)

p

8^{va}-----

8^{va}-----

mf *f*

3

8^{va}-----

p

3

8^{va}-----

First system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *mf* and an *8va* marking. The bass clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *mf* and an *8va* marking. A dashed line indicates a connection between the two staves.

Second system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *f* and an *8va* marking. The bass clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *f* and an *8va* marking. A dashed line indicates a connection between the two staves.

Third system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *f* and an *8va* marking. The bass clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *f* and an *8va* marking. A dashed line indicates a connection between the two staves.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *mf* and an *8va* marking. The bass clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *mf* and an *8va* marking. A dashed line indicates a connection between the two staves.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *mf* and an *8va* marking. The bass clef staff contains a series of eighth notes, some beamed together, with a dynamic marking of *mf* and an *8va* marking. A dashed line indicates a connection between the two staves.

D - Scherzo

(2*) - Octina de semicolcheia equivale a oito fusas. Mantivemos a escrita original em quáteras para facilitar a identificação da oposição das quáteras em relação à rítmica de colcheia, semicolcheia e pausa.

(3*) - Ao fazer o ritornelo a compositora pede que o trecho inteiro seja tocado oitava abaixo. Observa-se que esta mudança de oitavas implica na ausência das notas mais graves Fá# e Fá, portanto essas notas estão grafadas entre parênteses.

(4*) - Não grafamos os números correspondentes a quíalteras: nas Fontes A e B não estavam notados e na Fonte C observamos flexibilidade rítmica por parte da intérprete.

First system of musical notation, measures 1-4. The music is written for piano in a key with two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern. The left hand plays a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. Measures 5 and 6 are marked with repeat signs. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand starting in measure 7.

Third system of musical notation, measures 9-12. Measures 9 and 10 are marked with repeat signs. The right hand features a sixteenth-note scale-like passage. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand starting in measure 11.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. Measures 13 and 14 are marked with repeat signs. The right hand has a sixteenth-note passage. The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand starting in measure 15.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. Measures 17 and 18 are marked with repeat signs. The right hand features a sixteenth-note passage with fingerings (1-5, 3-2, 4-1, 3-1, 4-2, 5-3, 3-1). The left hand continues with eighth-note accompaniment. A dashed line labeled *8va* indicates an octave transposition for the right hand starting in measure 19.

First system of the musical score. It consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The right hand features a series of chords and eighth notes, with fingerings 3, 7, 4, 5, 2, 1, and 6 indicated. The left hand plays a bass line with chords and eighth notes, with fingerings 3 and 4 indicated.

Second system of the musical score. The right hand continues with chords and eighth notes, with fingerings 5, 4, 2, 1, 3, and 4 indicated. The left hand has a dynamic marking *p* and continues with a bass line, with fingerings 4, 1, 5, 1/2, 1, 3, and 4 indicated. The instruction *(mais leve, gracioso)* is written above the right hand.

Third system of the musical score. The right hand features chords and eighth notes, with fingerings 5, 3, 2, 1, 4, 2, 1, and 3 indicated. The left hand continues with a bass line, with fingerings 5, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 1, and 3 indicated.

Fourth system of the musical score. The right hand has a dynamic marking *p* and continues with chords and eighth notes, with fingerings 5, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 1, 2, and 1 indicated. The left hand has a dynamic marking *p* and continues with a bass line, with fingerings 4, 2, 1, 3, 1/2, 3, 1, 2, and 1 indicated. The instruction *(suave como plumas)* is written above the right hand. The system ends with a double bar line and the number 10.

Fifth system of the musical score. The right hand has a dynamic marking *p* and continues with chords and eighth notes, with fingerings 5, 4, 2, 3, 1, 4, 3, 1, 2, and 1 indicated. The left hand has a dynamic marking *p* and continues with a bass line, with fingerings 4, 2, 1, 3, 1/2, 3, 1, 2, and 1 indicated. The instruction *(Vivo - brilhante)* is written above the right hand. The system ends with a double bar line and the number 10.

(5*) - Nas Fontes A e B a alternância entre blocos de notas estava grafada em semicolcheias. Como não havia diferença em relação aos trêmulos na Fonte C, preferimos notá-los em fusas.

(6*) - Na Fonte A (Registro 2), há várias anotações que indicam flexibilidade no andamento, tais como *pausadamente*, *apressado*, *livre*. Portanto, optamos por não indicar o número das quíntilas nesta seção.

1 3 1 3 1 5 1 *p*

tr

(Ped.) *rall.* *pp*

F - Fuga

mf

3 3 4 3

4 2 2

2 1 2 2 1

f

4 (Ped.)

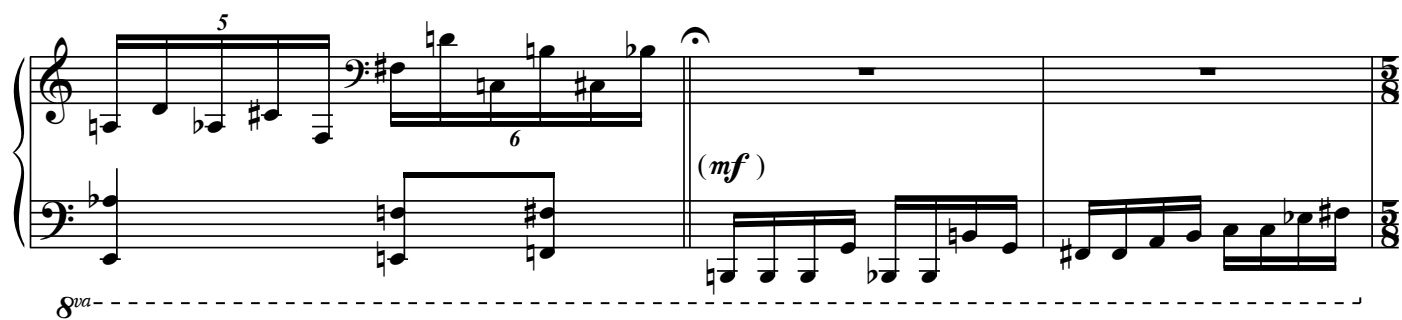
A musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written for piano (p) and includes a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the vocal line consists of a melody with various intervals and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes. The score ends with a double bar line.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The bass staff contains a series of chords, with fingerings indicated by numbers 1 and 2. The second system also consists of a treble and bass staff. The treble staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of chords and single notes, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. The bass staff contains a series of chords, with fingerings indicated by numbers 1 and 2. The score concludes with a double bar line.

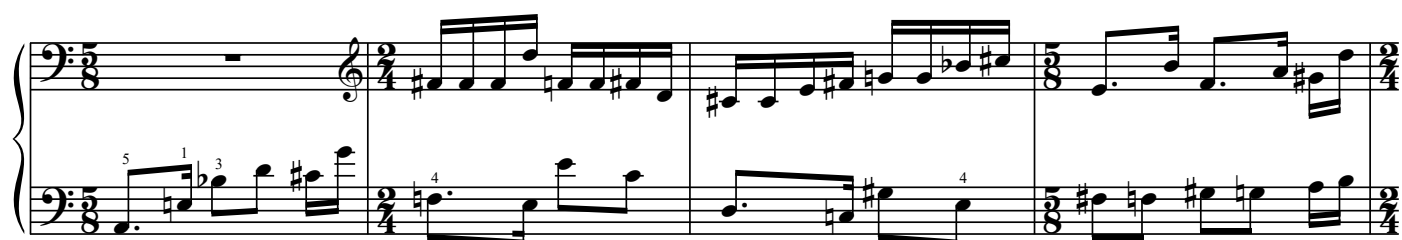
The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system contains the first two measures of the piece. The second system contains the next two measures. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The bass line consists of quarter and eighth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The word 'simile' is written above the bass line in the second measure of the second system, indicating a similar pattern to the previous one. The score is written on a white background with black musical notation.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a piano introduction in G major, 3/4 time. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The melody is marked with fingerings (1-5) and includes a triplet of eighth notes. The accompaniment includes a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The score is divided into measures by bar lines. The first measure of the piano introduction is marked with a piano (p) dynamic. The score is written in a standard musical notation style with a treble and bass staff.

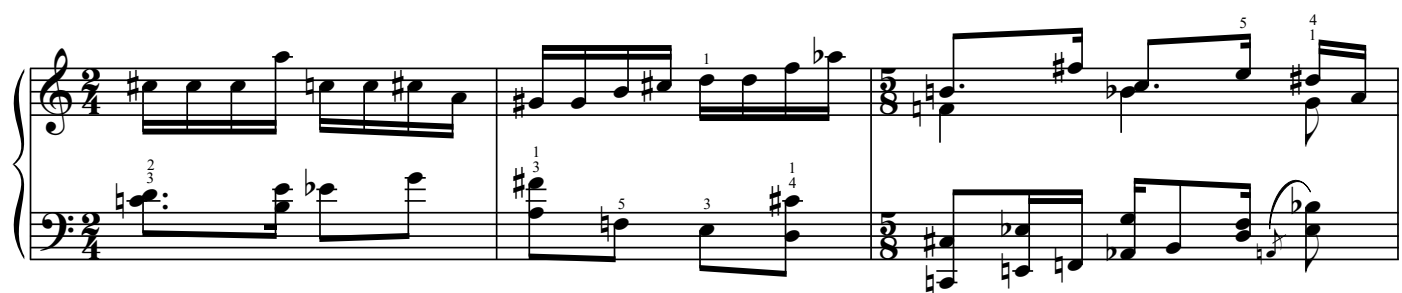
A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The bass staff has a key signature of one flat (Bb). The melody is written in the treble staff, and the bass line is in the bass staff. The score includes a first ending bracket and a second ending bracket. The first ending leads back to the beginning, and the second ending leads to the final chord.



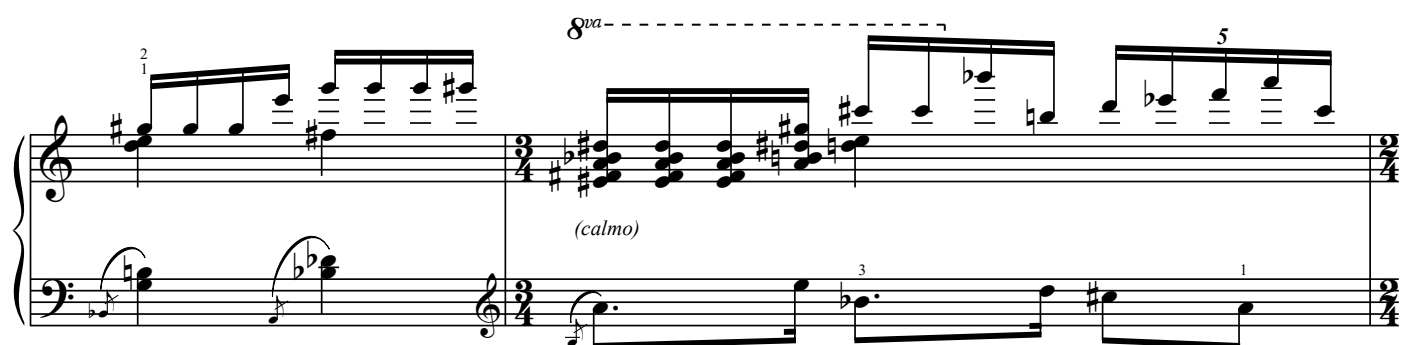
First system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a five-fingered scale (5) and a six-fingered scale (6). The lower staff (bass clef) contains a bass line. A dynamic marking *(mf)* is present. A dashed line labeled *8va* indicates an octave shift.



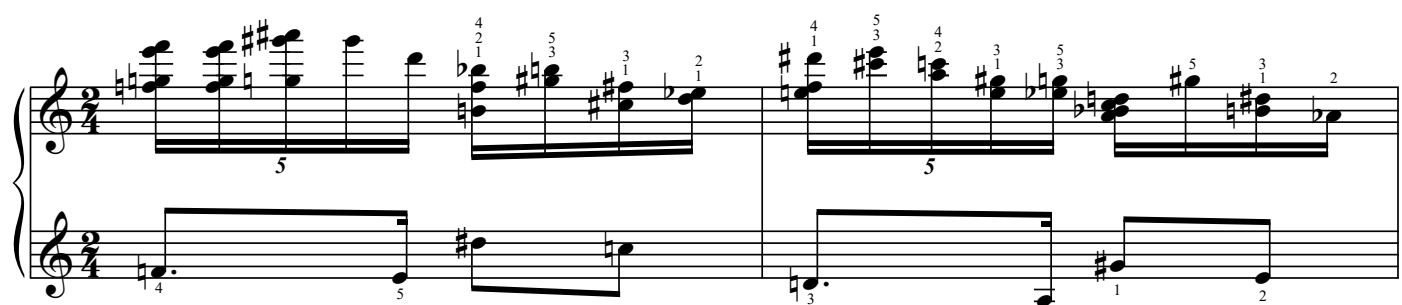
Second system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a five-fingered scale (5) and a three-fingered scale (3). A four-fingered scale (4) is also present.



Third system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line. The lower staff (bass clef) contains a bass line with a five-fingered scale (5) and a three-fingered scale (3). A four-fingered scale (4) is also present.



Fourth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line. The lower staff (bass clef) contains a bass line. A dynamic marking *(calmo)* is present. A dashed line labeled *8va* indicates an octave shift.



Fifth system of musical notation. The upper staff (treble clef) contains a melodic line. The lower staff (bass clef) contains a bass line. A five-fingered scale (5) is present.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/2 time signature. It contains a melody with various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings (1-4, 2-4, 3-4, 5). The bass staff begins with a bass clef and contains a simple accompaniment. The second system continues the melody in the treble staff, which now includes an 8va (octave) marking. The bass staff continues with chords and a final melodic phrase. The score is marked with a piano (p) dynamic.

(como vento)

pp

8va - - ,

(Cristalino)

(só com pedal
sem perder o acorde)

Musical score for "The Swan" by Camille Saint-Saëns, featuring a piano and a violin. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system shows the piano playing a descending scale in the right hand and a series of chords in the left hand. The violin enters with a descending scale. The second system continues the piano's descending scale and the violin's descending scale. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a repeat sign.

G - Dolente
Andante

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second system consists of two staves. The upper staff continues the melody, starting with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The lower staff provides a harmonic accompaniment, starting with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. The score is written in a standard musical notation style, with notes, rests, and a key signature of one sharp.

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for piano (p) and features a treble and bass staff. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score consists of three measures. The first measure has a treble staff with a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a bass staff with a triplet of eighth notes (B2, A2, G2). The second measure has a treble staff with a triplet of eighth notes (A4, B4, C5) and a bass staff with a triplet of eighth notes (F2, E2, D2). The third measure has a treble staff with a triplet of eighth notes (B4, C5, D5) and a bass staff with a triplet of eighth notes (C2, B1, A1). The score ends with a double bar line.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4), a quarter note (Bb4), a triplet of eighth notes (Bb4, A4, G#4), a quarter note (F#4), a quarter note (E4), a quarter note (D4), a quarter note (C4), and a quarter note (B3). The bass clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), and a quarter note (G3). The system concludes with a measure in the treble staff containing a half note (Bb4) and a half note (A4), and a measure in the bass staff containing a half note (F#3) and a half note (E3).

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The bass clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The system concludes with a measure in the treble staff containing a half note (Bb4) and a half note (A4), and a measure in the bass staff containing a half note (F#3) and a half note (E3).

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The bass clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The system concludes with a measure in the treble staff containing a half note (Bb4) and a half note (A4), and a measure in the bass staff containing a half note (F#3) and a half note (E3).

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The bass clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The system concludes with a measure in the treble staff containing a half note (Bb4) and a half note (A4), and a measure in the bass staff containing a half note (F#3) and a half note (E3).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The bass clef staff contains a quarter note (B3), a quarter note (A3), a quarter note (G3), a quarter note (F#3), a quarter note (E3), a quarter note (D3), a quarter note (C3), and a quarter note (B2). The system concludes with a measure in the treble staff containing a half note (Bb4) and a half note (A4), and a measure in the bass staff containing a half note (F#3) and a half note (E3).

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes, a quarter note, and a half note. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with triplets of eighth notes and quarter notes. Fingering numbers 3, 2, 4, 5, and 2 are indicated.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line with a half note and a quarter note. The bass clef staff continues the rhythmic accompaniment with triplets and quarter notes. Fingering numbers 3, 3, 2, and 1 are indicated. The instruction *rall.* is written above the treble staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a half note and a quarter note. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with quarter notes. The instruction *(calmo - sentido)* is written above the treble staff, and *(suavemente até o fim)* is written above the bass staff. The instruction *8va* is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a half note and a quarter note. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with quarter notes. The instruction *(8va)* is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with a half note and a quarter note. The bass clef staff contains a rhythmic accompaniment with quarter notes. The instruction *rall. molto* is written above the bass staff, and *pp* is written above the treble staff. The instruction *(8va)* is written below the bass staff.

A(I)
Allegro Brillhante

The musical score is divided into two main systems. The first system consists of four staves, with the top two staves in bass clef and the bottom two in bass clef. The top staff begins with the tempo marking *(Calmo e ritmado)*. The second system consists of four staves, with the top two in bass clef and the bottom two in bass clef. The top staff of the second system begins with the tempo marking *(allegro)* and the dynamic marking *(p)*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, as well as dynamic markings like *8va* and *8va - -*.

(8^{va})

The first system consists of two staves. The treble staff begins with a dashed line labeled (8^{va}) above it. It contains three measures of music with complex chromatic patterns. The bass staff contains three measures of music, including some lower register notes. Fingerings are indicated with numbers 1 through 5.

B(I)
(Tranquilo)

(8^{va})

(³)

rall. molto

The second system is marked *rall. molto*. It features a treble staff with triplet patterns indicated by a '3' and a circled '3'. The bass staff also contains triplet patterns. The system is divided into three measures with a 3/4 time signature. A dashed line labeled (8^{va}) is present above the treble staff.

(8^{va})

The third system continues the musical piece with triplet patterns in both staves. The treble staff has a dashed line labeled (8^{va}) above it. The system is divided into three measures with a 3/4 time signature. Fingerings are indicated with numbers 1 through 5.

First system of musical notation, measures 1-3. The treble clef staff contains three measures of eighth-note triplets. The bass clef staff contains three measures of eighth-note triplets with fingerings 3, 2, 4; 1, 5, 4; and 1, 3, 5.

Second system of musical notation, measures 4-6. The treble clef staff contains three measures of eighth-note triplets. The bass clef staff contains three measures of eighth-note triplets with fingerings 2, 1, 3; 3, 4, 2; and 2, 3, 1.

Third system of musical notation, measures 7-9. The treble clef staff contains two measures of eighth-note triplets and a half note. The bass clef staff contains two measures of eighth-note triplets and a half note. The third measure features a long slur over the treble staff with a *pp* dynamic marking and a *ppp* dynamic marking in the bass staff. The text "(deixar o pedal)" is written above the treble staff. The text "sempre *ppp*" is written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 10-12. The treble clef staff contains two measures of eighth-note triplets and a half note. The bass clef staff contains two measures of eighth-note triplets and a half note. The third measure features a long slur over the treble staff with a *pp* dynamic marking and a *ppp* dynamic marking in the bass staff. The text "(deixar o pedal)" is written above the treble staff. The text "sempre *ppp*" is written below the bass staff.

Fifth system of musical notation, measures 13-15. The treble clef staff contains two measures of eighth-note triplets and a half note. The bass clef staff contains two measures of eighth-note triplets and a half note. The third measure features a long slur over the treble staff with a *pp* dynamic marking and a *ppp* dynamic marking in the bass staff. The text "(deixar o pedal)" is written above the treble staff. The text "sempre *ppp*" is written below the bass staff.

H - Coral

f

f

8va-

8va-

(mais)

(mais)

(mais)

cresc.

(com coração)

ff

(Catedral em fogo)

ff

(rápidas apojeturas)

ff



Aparato crítico

Localização	Fonte A - Registro 1	Fonte A - Registro 2	Fonte B	Fonte C	Fonte D
Título	Sonata n.1			Quedas de Iguaçu (Sonata n.1)	Sonata n.1
Seção A		Allegro Brillante		Allegro brillante	Allegro
1º sistema, 1º comp.		Lento			
1º sistema, 1º comp.		<i>ff</i>			
1º sistema, 1º comp.	8va. abaixo rasurado na semicolcheia			8va. abaixo a partir da semicolcheia	8va. abaixo a partir da colcheia
1º sistema, 2º comp.		<i>p</i>			
1º sistema, 2º comp. 6ª semicolcheia	Lá (sem bequadro)			Lá (sem bequadro)	
1º sistema, 2º comp. 12ª semicolcheia	Acento				
1º sistema, 2º comp.		Sinal de <i>crescendo</i>		Sinal de <i>crescendo</i>	
1º sistema, último acorde				<i>mf</i>	
1º sistema		Pedal a cada semínima			
2º sistema		<i>mf</i>		<i>mf</i>	
2º sistema, 14ª e 16ª semicolcheias, 2ª voz m.d.	Semínimas			Semínimas	Semicolcheias
2º sistema				<i>Crescendo e f</i> no último acorde	
3º sistema		<i>f</i>		<i>mf</i>	
3º sistema	Clave de Sol na 12ª semicolcheia m.d.	Clave de Sol na 13ª semicolcheia m.d.		Clave de Sol na 13ª semicolcheia m.d.	
3º sistema, último acorde		<i>ff</i>		<i>f</i>	
4º sistema		<i>ff</i>			
4º sistema, último acorde		<i>fff</i> sem <i>fermata</i>		<i>ff</i> com <i>fermata</i>	
5º sistema		Pedal m.d. 1ª vez mais suave			
2ª p., 2º sistema, 1º comp.				Sempre cristalino	
2ª p., 3º sistema, 2º comp.				<i>Poco rall.</i>	

2ª p., 2º sistema, m.d., 4ª semicolcheia		Correção a lápis para Lá bemol		Fá bequadro	
2ª p., 4º sistema		Brilhante <i>f</i>		<i>f</i>	
2ª p., 5º sistema, 5ª semicolcheia		Sib rasurado			
2ª p., 5º sistema, 2º comp.		<i>p</i>		<i>mf</i>	
3ª p., 1º sistema, m.e.	8va. abaixo até 3ª semicolcheia			Sem marcação de 8va. abaixo	
2ª p., 5º sistema, 6ª semicolcheia				Pedal	
3ª p., 1º sistema, os 2 últimos acordes m.d.	8va. acima			Sem marcação de 8va. acima	
3ª p., 1º sistema, último acorde m.d.		Correção por extenso 'Ré' ao invés de 'Fá'			
Seção B	Tranquilo	Saudoso		Tranquilo	Tranquilo
3ª p., 2º sistema, m.d.		Ligadura de Dó# a Mib		Ligadura de Láb a Dó e Dó para Ré	
3ª p., 3º sistema, m.d.		Ligaduras: Ré a Sib; Mib a Ré		Ligaduras: Sol# a Mib	
3ª p., 4º sistema, m.d.		Ligaduras: Fá a Fá#; Fá# a Láb		Ligadura: Fá a Láb (1º comp.)	
3ª p., 4º sistema, m.d., última semínima	<i>Fermata</i>	<i>f</i>	<i>Fermata</i> nas duas mãos. Sem indicação de dinâmica	<i>mf</i> e sem <i>fermata</i>	
3ª p., 5º sistema		<i>p</i>			
4ª p., 2º sistema, 1º comp., m.e.		8va. abaixo em Lá e Sib		8va. abaixo até o final do próximo compasso	
4ª p., 2º sistema, quiáltera de 9	Sib	Sib		Si bequadro	
4ª p., 4º sistema, final da Seção B		<i>mf crescendo f</i>		<i>crescendo f</i>	
4ª p., 4º sistema, final da Seção B	Sem barra de comp. antes do C			Sem barra de comp. antes do C	
C	Brilhante			Brilhante	Vivace
4ª p., 4º sistema, início do C		<i>p</i>		<i>mf</i>	

4ª e 5ª p.	Sem barra de comp. entre motivo e símbolo de repetição			Sem barra de comp. entre motivo e símbolo de repetição	
5ª p., 1º sistema, entre 2º e 3º comp. pontilhado		<i>cresc.</i>			
5ª p., 2º sistema, último comp. pontilhado		Com vigor; mais duas repetições dos acordes			
D – Scherzo		Allegro - vivo			
5ª p., 3º sistema, 2º comp. pontilhado, m.d.	Acento em Dó# com Dó			Sem acento	
5ª p., 3º sistema, último comp. pontilhado, m.e.	8va. abaixo na primeira célula rítmica			8va. abaixo no compasso inteiro	
5ª p., 4º sistema.	Indicação de 8va. abaixo até final do 2º comp.			Sem indicação de 8va. abaixo	
6ª p., 1º sistema, septina	Inicia em Lá natural	Correção a lápis sobre a m. e. ter as mesmas notas da direita	Inicia em Lá natural. Bequadro na esquerda a lápis	Inicia em Láb	
6ª p., 2º sistema, 2ª célula rítmica, m.d.		Sol oitavado		Sol sem oitavar	
6ª p., 2º sistema, 6ª célula rítmica		<i>p</i>			
6ª p., 4º sistema após fermata		<i>Ritornello</i> a lápis. Indicação de 8va. abaixo na 2ª vez	Ausência do <i>ritornello</i>	Com <i>ritornello</i> . Indicação de 8va. abaixo na 2ª vez	Com <i>ritornello</i> . 8va. abaixo na 2ª vez
7ª p., 2º sistema		<i>Ritornello</i> a lápis	Ausência do <i>ritornello</i>	Com <i>ritornello</i>	Com <i>ritornello</i>
7ª p., 3º sistema, 1ª célula rítmica, m.e.		Indicação de 8va. abaixo nas notas não oitavadas			8va. abaixo seguindo a indicação da Fonte A
7ª p., 3º sistema, 4ª célula rítmica, m.e.		Indicação de 8va. abaixo na nota oitavada			8va. abaixo seguindo a indicação da Fonte A
7ª p., 5º sistema, 5ª célula rítmica, m.e.		8va. abaixo apenas na apojetura		8va. abaixo em todas as notas da célula rítmica	
8ª p., 2º sistema, 3ª célula rítmica	Mais leve gracioso	<i>p</i> ; levemente e suavemente			

8ª p., 2º sistema, 4ª célula rítmica, m.d.	Fá – Lá bequadro			Fá – Lá (não há indicação de bequadro no Lá)	
8ª p., 3º sistema, 3ª célula rítmica, m.e.	Sib – Láb		Sib – Lá natural	Sib – Lá natural	
8ª p., 4º sistema, 1ª célula rítmica, m.e.	8va. abaixo		Sem indicação de 8va. abaixo	Sem indicação de 8va. abaixo	Executa oitava abaixo
8ª p., 4º sistema, 1ª célula rítmica, m.d.	Sib, Si e Solb			Sib, Si e Solb	
8ª p., 5º sistema, primeira semínima, m.e.	8va. abaixo		Sem indicação de 8va. abaixo	Sem indicação de 8va. abaixo	Executa oitava abaixo
8ª p., 5º sistema, pausa de semínima		<i>Fermata</i> rasurada a lápiz: 'sem demora de fermata'	<i>Fermata</i>	<i>Fermata</i>	
8ª p., 5º sistema, início dos trêmulos		Vivo-brilhante; sempre ped. (indicação de pedal)			
8ª p., 5º sistema, a partir da última fig. rítmica				<i>cresc. poco a poco</i>	
9ª p., 1º sistema		<i>acelerando...</i>			
9ª p., 1º sistema			Indicação de 8va. acima na m.d.		
E - Cadência para mão esquerda	Calmo	Pausadamente; Apaixonado		<i>ff</i>	
9ª p., apojaturas	Sem ligadura			Com ligadura	
10ª p., 1º sistema, 7ª e 8ª células rítmicas	Ré-Mi (semicolcheia); Dó (colcheia pontuada)	Acréscimo das notas Fá-Sol na semicolcheia; acréscimo de Sol# colcheia pontuada, rasura no Dó	Ré-Mi (semicolcheia); Dó (colcheia pontuada)	Fá-Sol-Ré-Mi (semicolcheias); Sol# (colcheia pontuada)	Fá-Sol-Ré-Mi (semicolcheias); Sol# (colcheia pontuada)
10ª p., 2º sistema, 5ª célula rítmica	Semicolcheias		Semifusas	Semifusas	Semicolcheias
10ª p., 3º sistema, as 3 últimas células rítmicas	Réb-Mi (semicolcheia); Dó-Fá (colcheia)	Correção a lápis: Réb (semicolcheia); Dó-Ré (colcheia).	Réb-Mi (semicolcheia); Dó-Fá (colcheia)	Réb (semicolcheia); Dó-Ré (colcheia)	
F - Fuga				Indicações de tema (T) e contra sujeito (C.S)	
10ª p., 6º sistema, 1º compasso	Sem ligadura de duração			Com ligadura de duração	
10ª p., 7º sistema		1º comp. p; 2º comp. <i>cresc. f</i>			

10ª p., 7º sistema, 2º compasso		Marcação de pedal			
11ª p., 1º sistema, 3º comp., m.e.		Correção a lápis das colcheias para semicolcheias		Inicia com 2 colcheias	
12ª p., 1º sistema, 1º comp., 2ª célula rítmica, m.d.	Continua clave de Sol			Clave de Fá	
12ª p., 1º sistema, 2º comp.		<i>f</i>		<i>mf</i>	
12ª p., 4º sistema, 2º comp., m.d.	Mi#, Fá#, Lá#, Lá, Ré#			Mi#, Fá#, Lá#, Lá, Ré#	
13ª p., 2º sistema, 3ª célula rítmica		<i>p</i>			
13ª p., 3º sistema, pausa de semínima	<i>Fermata</i>				
13ª p., 4º sistema		<i>Coda Fuga</i> ; como vent[o]			
13ª p., 4º sistema, último acorde		<i>p</i> ; cristalino, só com pedal direito sem perder o acorde			
14ª p., 1º sistema, 3ª célula rítmica		<i>Cresc.</i>		<i>ff</i> a partir da apojatura	
G - Dolente		Bem tranquilo; Andante			
14ª p., 3º sistema, 4º comp. fórmula de comp.	3 por 4	Substituição da colcheia com duas semicolcheias por semínima e duas colcheias		3 por 4	Executa como está escrito: apenas com 2 tempos no compasso
14ª p., 4º sistema.	Tenutos na m.e. Desde o 1º comp.			Sem tenuto no 2º comp.	
14ª p., 2º sistema, 2º comp., apojatura	Sem ligadura			Com ligadura	
15ª p., 4º sistema, 2º comp., 3ª célula rítmica	Ré#			Ré natural	
15ª p., 4º sistema, 3º comp.		Mais movido			

16ª p., 1º sistema, 2º comp. apojetura		Com ligadura		Sem ligadura	
16ª p., 5º sistema, 3º comp. último acorde	Dó, Lá, Ré e Mi		Dó, Lá, Ré e Mi Dó, Lá, Ré e Mi Dó, Lá, Ré e Mi		
A(I)					
17ª p., 4º sistema				<i>Fermata</i>	
18ª p., 3º sistema, 2º comp., m.e., última semicolcheia	Ré			Fá	
18ª p., 3º sistema, 3º comp. m.d., 6ª semicolcheia	Lá bequadro			Lá bemol	
18ª p., 4º sistema, entre 1º e 2º comp.		<i>Fermata</i>		Barra dupla	
B(I)				Tranquilo	
18ª p., 4º sistema, m.e.	Tenutos				
18ª p., 4º sistema, m.e.	8va. abaixo nos 2 comp.			8va. abaixo até 19ª p., 2º sistema, 1º comp.	
19ª p., 2º sistema, 3º comp. 2ª célula rítmica, 2ª colcheia	Dó# com Lá	a lápis 'Dó?'		Dó# com Dó	
19ª p., 2º sistema, 3º comp., 2ª célula rítmica, m.d.	Sib			Si natural	
19ª p., 3º sistema, 2º comp., m.e.	Sol natural			Solb	
19ª p., 3º sistema, 3º comp.	Rápido	Rápido rasurado a lápis		Rápido	
H - Coral					
20ª p., Indicação de 8va. abaixo	1º e 2º sistemas			1º sistema até Si; 2º sistema de Lá (2º comp.) a Dó (6º comp.)	
20ª p., 1º sistema, 4º comp., 1º acorde da linha intermediária	Sol - Dó# - Ré			Fá - Dó# - Ré	
20ª p., 1º sistema, 4º comp. baixo.	2º Si bequadro;			Sib	
20ª p., 1º sistema,	Dó#			Dó	

4º comp., 3º acorde, linha intermediária					
20ª p., 3º sistema, último acorde, linha intermediária	Dó# - Ré# - Dó			Dó# - Fá# - Dó	

Referências

ASSEMBLEIA LEGISLATIVA [recorte de jornal]. Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), São Paulo, [1977?].

BENJAMIN, T. *The Craft of Tonal Counterpoint*. 2. ed. New York: Routledge, 2003.

CALDEIRA FILHO. A mulher brasileira na composição musical [recorte de jornal]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 dez. 1976.

CAPLIN, W. E. *Analyzing Classical Form: an approach for the classroom*. New York: Oxford University Press, 2013.

CARVALHO, D. Sonata n.1 Quedas de Iguaçu. Para piano solo. [Manuscrito]. São Paulo, 1974. 1 partitura.

CARVALHO, D. Sonata n.1 [carta datilografada], Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), [1975?].

CARVALHO, D. Sonata n.1 Quedas de Iguaçu. Para piano solo. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1977. 1 partitura.

CARVALHO, D. Salmo XXII – O Bom Pastor. Para barítono e conjunto de câmara. Apresentação e organização de Flávio de Carvalho. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

CARVALHO, D. Sonata n.1. Isis Moreira, piano. Zona Franca de Manaus: NovoDisc Manaus, sem data. 1 CD. Faixa 4 (13min17).

CARVALHO, F. C. Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa. 1996. Dissertação (Mestrado em Artes)–Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 1996.

FIGUEIRA, M. Sonata n. 1 de Dinorá de Carvalho: aplicação de ferramentas analíticas como processo de planejamento da perfor-

mance. 2022. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2022.

FIGUEIREDO, C. A. Música Sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: Teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014.

GRIER, J. The critical editing of music: History, method and practice. New York: Cambridge University Press, 1996.

LARSON D. The Composer's Quest for Unity: Development of Cyclic Form. *Ontology*, v. 2, n. 1/2, p. 49–62, 1955.

LOPES, V. A. M.; TAFFARELLO, T. M. A obra para piano solo de Dinorá de Carvalho. In: VII Performa Clavis Internacional, 2022, São Paulo. *Anais...*, São Paulo: Unesp, 2022, p. 101-112.

MACDONALD, H. Cyclic form. In: *Grove Music Online* [Oxford Music Online], 20 jan. 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07001>. Acesso em: 13 fev. 2022.

MOORTELE, S. V. Two-Dimensional Sonata Form: Form and Cycle in Single-Movement Instrumental Works by Liszt, Strauss, Schoenberg, and Zemlinsky. Leuven: Leuven University Press, 2009.

NOTÍCIAS DO INTERIOR, Bauru [recorte de jornal]. *Correio Paulistano*, 1929. [Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP)].

O TALENTO de uma artista na opinião dos mestres. [recorte de jornal sem nome], [1923?]. [Acervo Dinorá de Carvalho do Museu da Imagem e do Som (MIS-SP)].

RIBEIRO, Fabiana da Silva; LIMA, Natália Fabricio de; SILVA, Rodrigo Antonio da. Guia eletrônico de fundos e coleções do acervo arquivístico do Museu da Imagem e do Som. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, 2015.

SOCIEDADE, A. [uma fotografia]. *A Vida Moderna*, 1917. Biblioteca

Nacional Digital do Brasil. Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=189740&Pesq=Dinorah%20de%20Carvalho&pagfis=1189>. Acesso em: 13 fev. 2023.

STRAUS, Joseph N. Introduction to post-tonal theory. 3. ed. Upper Saddle River: Pearson, 2005.

TAYLOR, B. Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.



Coleção CIDDIC/CDMC
Rua Bernardo Sayão, 38 - Cidade Universitária, Campinas - SP, 13083-866
www.ciddic.unicamp.br/ciddic/publicacoes

Conselho editorial

Tadeu Moraes Taffarello (presidente)
Cleyton Torres
Paulo Mugayar Kühl
Denise Hortência Lopes Garcia
Maria Lúcia Senna Machado Pascoal (parecerista científico)
Marcos da Cunha Lopes Virmond (parecerista científico)

Ficha técnica

Organização e apresentação
Marina Figueira e Arthur Rinaldi

Prefácio
Isis Moreira

Revisão ortográfica e de normas ABNT
Paulo Eduardo de Barros Veiga

Projeto gráfico e diagramação
Cleyton Torres [.ton]

Tamanho do papel: A4
Tipografia: Futura PT e Sabon LT Pro e SD.

Publicação verificada por turnitin™
Software de verificação de originalidade e prevenção de plágio

Coleção CIDDIC/CDMC

Dinorá de Carvalho (1895-1980) foi uma grande compositora e pianista que está sendo ‘redescoberta’ e que, como muitas outras compositoras relevantes em sua época foram ignoradas ou raramente são abordadas nos livros e materiais adotados nas academias e conservatórios musicais. O projeto do Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp (CIDDIC) para editar e publicar a obra completa de Dinorá de Carvalho é uma iniciativa de grande importância para a documentação e preservação da música brasileira do século XX, sendo a presente publicação mais uma etapa na concretização desse projeto. A elaboração desta edição crítica originou-se da necessidade de resolver divergências e ambiguidades referentes à partitura da Sonata n.1 – Quedas de Iguaçu (1974) de Dinorá. Durante a pesquisa, consultamos diversas fontes e documentos de época, incluindo manuscritos, a edição publicada pela editora Arthur Napoleão, a gravação da obra, documentos datilografados, programas de concerto e recortes de jornais. Também consultamos outras obras de Dinorá de Carvalho, especialmente para piano. Esse levantamento forneceu informações não apenas para realizar a revisão da partitura da Sonata n. 1, mas também para compreender a obra e seu contexto histórico. Assim, na presente publicação, além da edição crítica da Sonata n. 1, fornecemos ao leitor uma breve biografia da compositora, uma apresentação e uma análise concisa da obra, além de informações sobre as fontes consultadas e sobre as decisões editoriais realizadas. Esperamos que essa publicação estimule mais performances da obra e uma melhor compreensão do pensamento musical de Dinorá de Carvalho.