

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ERNANE JÚNIOR FERREIRA MACHADO

**POR MEIOS E FORMAS: O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA DA PARTITURA
DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO**

**UBERLÂNDIA - MG
2024**

ERNANE JÚNIOR FERREIRA MACHADO

**POR MEIOS E FORMAS: O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA DA PARTITURA
DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Música -
Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da
Universidade Federal de Uberlândia.

Área de concentração: Música/ Musicologia.

Linha de pesquisa: Processos analíticos,
criativos, interpretativos e historiográficos em
música.

Orientador: Prof. Dr. Flávio Cardoso de
Carvalho.

**UBERLÂNDIA - MG
2024**

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU com
dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M149 2024	Machado, Ernane Júnior Ferreira, 1985- Por meios e formas: o processo de edição crítica da partitura da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho [recurso eletrônico] / Ernane Júnior Ferreira Machado. - 2024. Orientador: Flávio Cardoso de Carvalho. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Música. Modo de acesso: Internet. Disponível em: http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.621 Inclui bibliografia. 1. Música. I. Carvalho, Flávio Cardoso de ,1966-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós- graduação em Música. III. Título. CDU: 78
--------------	--

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2: Gizele

Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

POR MEIOS E FORMAS: O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA DA PARTITURA DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia.

Área de concentração: Música/Musicologia.

Linha de pesquisa: Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.

Uberlândia, 08 de agosto de 2024.

Prof. Dr. Flávio Cardoso De Carvalho – Orientador – UFU

Prof. Dr. André Campos Machado – UFU

Prof. Dr. Tadeu Moraes Taffarello – UNICAMP



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico, PPGMU				
Data:	08 de agosto de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	12122MUS007				
Nome do Discente:	Ernane Júnior Ferreira Machado				
Título do Trabalho:	POR MEIOS E FORMAS: O PROCESSO DE EDIÇÃO CRÍTICA DA PARTITURA DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	A Bota do Diabo: Uma mágica de Chiquinha Gonzaga - Restauro e Memória da Música Brasileira				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: André Campos Machado (UFU); Tadeu Taffarello (UNICAMP); Flávio Cardoso de Carvalho, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr. Flávio Cardoso de Carvalho, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato Ernane Júnior Ferreira Machado, agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente

ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Flavio Cardoso de Carvalho, Membro de Comissão**, em 08/08/2024, às 16:32, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Campos Machado, Membro de Comissão**, em 08/08/2024, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Tadeu Moares Taffarello, Usuário Externo**, em 08/08/2024, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5591654** e o código CRC **412985E4**.

*Dedico este trabalho
a Luzia Maria de Jesus Machado (in memoriam),
minha amada mamãe-avó.*

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela vida, por estar sempre comigo, iluminando meus caminhos, me livrando das ciladas do mal e abençoando incondicionalmente minha trajetória.

À minha família, por ter me conduzido e me aconselhado todos esses anos.

Aos queridos amigos, que também me são família, pelo apoio, compreensão e pelo empréstimo dos ombros e ouvidos nos momentos de cansaço e de aflição.

Ao meu querido orientador Prof. Flávio Carvalho, por ter conduzido esta pesquisa com seu conhecimento, paciência e compreensão diante de todos os problemas enfrentados durante esta jornada.

Aos queridos pesquisadores Prof. Dr. Tadeu Taffarello e Vitor Alves, e à querida Fabiana Benine, pelo acesso e colaboração na consulta ao acervo de partituras de Dinorá de Carvalho no CDMC/CIDDIC - UNICAMP.

Ao meu querido amigo, colega e par de duo pianístico, Thiago de Freitas, ao qual não tenho palavras para agradecer por tanto.

À minha querida amiga e colega de trabalho, Prof. Dra. Poliana Alves, por todo o suporte e apoio. Não tenho palavras para agradecer.

À minha banca de qualificação, Prof. Dr. Tadeu Taffarello e Prof. Dr. Maurício Orosco, por todos os apontamentos e sugestões oferecidas para o desenvolvimento deste trabalho.

À estimada Prof^a. Dra. Maria Lúcia Pascoal, pela valiosa entrevista que me concedeu sobre Dinorá de Carvalho, e pelo acesso à carta de Heitor Villa-Lobos à compositora, comentando sobre a Sonatina nº 1.

Ao querido Prof. Dr. Daniel Vieira, pelo grande auxílio durante a elaboração do meu Projeto de Pesquisa.

Ao querido Prof. Dr. Stéfano Paschoal, pelo incentivo e apoio durante a pesquisa.

Aos queridos professores envolvidos no meu processo de mestrado, Prof. Dr. André Campos Machado, Prof. Dr. Daniel Barreiro, Prof. Dr. Carlos Menezes Júnior, Prof. Dr. César Adriano Traldi e Prof. Dr. Mauricy Matos Martin.

Ao querido amigo pianista Vitor Lopes, pelo suporte na mediação com o IPB e a Biblioteca Nacional. Seu apoio e consideração foram fundamentais para o êxito desta pesquisa.

Aos meus queridos amigos e colegas de trabalho, que tanto me ajudaram, torceram por mim e me deram todo o suporte emocional para que eu pudesse prosseguir com a conclusão desta pesquisa.

À coordenação do curso de pós-graduação em música, na pessoa do Prof. Maurício Orosco, bem como ao colegiado de pós-graduação e à secretária Alina Taís Dário.

A todos os indiretamente envolvidos, que torceram por mim, fizeram preces e emanaram energia positiva, meu muito obrigado!

RESUMO

Dinorá de Carvalho (1895-1980), compositora, pianista brasileira, teve uma carreira musical marcada por estudos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e aperfeiçoamento em Paris com Isidor Philipp. Sua obra, que inclui uma variedade de formações musicais e estilos, está catalogada em diversas instituições brasileiras, sendo o principal referencial a Coordenação de Música Contemporânea – CDMC, da UNICAMP, Campinas, SP. A pesquisa foi motivada após a descoberta de que grande parte de suas obras ainda estava manuscrita e sem registro fonográfico, o que representa um grande desafio para a prática musical e também para o resgate de objetos valiosos para a musicologia, como é o caso das obras de Dinorá de Carvalho. Durante a investigação, encontrou-se a Sonatina nº 1 para piano, datada de 1949, que era uma das obras que não possuía referência fonográfica e estava manuscrita, além de existirem outras cópias manuscritas que apresentavam divergências e prováveis erros de transcrição. Dessa forma, a pesquisa foi direcionada à criação de uma edição crítica desta obra, visando divulgar a compositora e facilitar a execução da peça por todos aqueles que se interessarem. O trabalho envolve a transcrição da partitura, tomada de decisões editoriais e a elaboração de um aparato crítico. O trabalho está dividido em três capítulos: o primeiro aborda a biografia da compositora, contextualizando sua trajetória e a composição da Sonatina nº 1. O segundo, analisa os aspectos estilísticos da obra e comenta sobre a história da Forma Sonata, traçando um breve histórico do gênero no Brasil e situando a Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho nesse contexto. O terceiro capítulo detalha o processo de edição crítica da obra, desde a coleta dos manuscritos até a versão final revisada e digitalizada pelo autor, seguido das considerações finais.

PALAVRAS-CHAVE: Dinorá de Carvalho; Sonatinas brasileiras; Sonatina nº 1 para piano; Compositora brasileira.

ABSTRACT

Dinorá de Carvalho (1895-1980), Brazilian composer and pianist, had a musical career marked by studies at the Dramatic and Musical Conservatory of São Paulo and further improvement in Paris with Isidor Philipp. Her oeuvre, which includes a variety of musical formations and styles, is catalogued in various Brazilian institutions, with the main reference being the Coordination of Contemporary Music – CDMC, at UNICAMP, Campinas, SP. The research was motivated by the discovery that a significant part of her works remained in manuscript form and without phonographic record, representing a substantial challenge for musical practice and for the rescue of valuable musicological objects, such as the works of Dinorá de Carvalho. During the investigation, the Sonatina No. 1 for piano, dated 1949, was found to be one of the works without a phonographic reference and was in manuscript form, alongside other handwritten copies that presented discrepancies and probable transcription errors. Thus, the research was directed towards creating a critical edition of this work, aiming to promote the composer and facilitate the performance of the piece for all interested. The work involves transcribing the score, making editorial decisions, and preparing a critical apparatus. The oeuvre is divided into three chapters: the first addresses the biography of the composer, contextualising her trajectory and the composition of Sonatina No. 1. The second analyses the stylistic aspects of the work and comments on the history of the Sonata Form, providing a brief historical overview of the genre in Brazil and situating Dinorá de Carvalho's Sonatina No. 1 within this context. The third chapter details the process of the critical edition of the work, from the collection of manuscripts to the final revised and digitised version by the author, followed by the final considerations.

KEYWORDS: Carvalho, Dinorá; Brazilian sonatines; Piano sonatina n. 1; Brazilian composer.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figuras

FIGURA 1 - CARTA DE HEITOR VILLA-LOBOS PARA DINORÁ DE CARVALHO, 1949.-----	8
FIGURA 2 – FOTO DA PIANISTA E COMPOSITORA DINORÁ DE CARVALHO, 1923.-----	10
FIGURA 3 - PROGRAMA DE CONCERTO DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	11
FIGURA 4 - ORQUESTRA FEMININA SÃO PAULO, FUNDADA E DIRIGIDA POR DINORÁ DE CARVALHO.-----	12
FIGURA 5 – ITENS PESSOAIS DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	14
FIGURA 6 - FOTO DE DINORÁ DE CARVALHO NO AUGE DE SUA CARREIRA.-----	16
FIGURA 7 - PROGRAMA DE CONCERTO COM A ESTREIA DA SONATINA Nº 1 EM 25/09/1949.-----	33
FIGURA 8 - TRECHO DO TEMA A DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	34
FIGURA 9 - VARIAÇÃO DO TEMA A DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	35
FIGURA 10 - TRECHO DE TEMA FOLCLÓRICO (C. 23-26) E PREPARAÇÃO PARA O TEMA B (C. 26-27) DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	36
FIGURA 11 – INÍCIO DO TEMA B DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	36
FIGURA 12 - FIM DA EXPOSIÇÃO DO 1º MOVIMENTO (C. 42) E INÍCIO DO DESENVOLVIMENTO (C. 43) DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	37
FIGURA 13 – TÉRMINO DO DESENVOLVIMENTO DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	37
FIGURA 14 – VARIAÇÕES DO TEMA A DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	38
FIGURA 15 - FIM DO TEMA A COM MUDANÇA DE TONALIDADE NO INÍCIO DA REEXPOSIÇÃO DO TEMA B (C. 94, 4º TEMPO, MÃO DIREITA) DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	39
FIGURA 16 - CODA (C. 111-120) DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	40
FIGURA 17 - TRECHO INICIAL DO TEMA A DO 2º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	41
FIGURA 18 – INÍCIO DO TEMA B (C. 14) DO 2º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	42
FIGURA 19 - TÉRMINO DO 2º MOVIMENTO (C. 27-30) APÓS A REPETIÇÃO DO TEMA A DO 2º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	42
FIGURA 20 - TEMA B DO 2º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	43
FIGURA 21 - TRECHO INICIAL, SEÇÃO A DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	43
FIGURA 22 - IMITAÇÃO TEMÁTICA ENTRE AS MÃOS DO PIANISTA NOS COMPASSOS 14 A 19 DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	44
FIGURA 23 - SALTOS DE TERÇAS ACRESCIDOS DE NOTAS SOLTAS NA MÃO DIREITA, ACOMPANHADAS POR ARPEJOS NA MÃO ESQUERDA – 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	44
FIGURA 24 - TRECHO COM INVERSÃO PARA ARPEJOS NA MÃO DIREITA E SALTOS DE TERÇAS SEGUIDOS POR NOTAS SOLTAS NA MÃO ESQUERDA – 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	45
FIGURA 25 - SEÇÃO A' (C. 46-63) DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	46
FIGURA 26 - INÍCIO DA SEÇÃO C (C. 64) DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	47
FIGURA 27 - FINAL DA SEÇÃO C (C. 88) DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	47
FIGURA 28 - TRECHO FINAL, CODA (C. 137-142) DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	48
FIGURA 29 – CAPA DO MANUSCRITO DC 088, COM A GRAFIA DE SIEGFRIED SCHMIDT.-----	52
FIGURA 30 – DC 088 – TRECHO DO 1º MOVIMENTO - SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	53
FIGURA 31 – DC 088 – TRECHO DO 3º MOVIMENTO - SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	53
FIGURA 32 – DC 089 – RASCUNHO AUTÓGRAFO DO 2º MOVIMENTO - SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	54
FIGURA 33 – TRECHO MANUSCRITO DA SONATINA Nº 1 (1º MOVIMENTO) DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	54
FIGURA 34 – CAPA MANUSCRITA DA SONATINA Nº 1, COM A GRAFIA DE SIEGFRIED SCHMIDT.-----	55
FIGURA 35 – TRECHO MANUSCRITO DA SONATINA Nº 1 (1º MOVIMENTO) DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	55
FIGURA 36 – TRECHO MANUSCRITO DA SONATINA Nº 1 (3º MOVIMENTO) DE DINORÁ DE CARVALHO.-----	56

Quadros

QUADRO 1 - FASES CRIATIVAS E TENDÊNCIAS COMPOSICIONAIS DE DINORÁ DE CARVALHO.	17
QUADRO 2 - ESTRUTURA BÁSICA DA FORMA SONATA.	29
QUADRO 3 - ALGUNS DOS PRINCIPAIS COMPOSITORES BRASILEIROS DO GÊNERO SONATINA	32
QUADRO 4 – DIAGRAMA FORMAL DO 1º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.....	34
QUADRO 5 – DIAGRAMA FORMAL DO 3º MOVIMENTO DA SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO.....	43
QUADRO 6 – SINAIS DE ARTICULAÇÃO OU ACENTUAÇÃO.....	60

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1 CONSIDERAÇÕES SOBRE DINORÁ DE CARVALHO	10
1.1 Biografia da compositora.....	10
1.2 Fases e tendências composicionais de Dinorá de Carvalho	16
2 A SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO	18
2.1 Considerações sobre o gênero e a Forma Sonata	18
2.2 A sonatina para piano solo no Brasil do século XX: comentários gerais sobre o gênero, influência europeia e brasilidades presentes nas obras dos principais compositores	30
2.3 Considerações gerais e analíticas sobre a Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho	33
3 O PROCESSO DE EDIÇÃO DA SONATINA N.º 1 DE DINORÁ DE CARVALHO	49
3.1 Análise e estudo das fontes: três manuscritos da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.....	49
3.2 Aparato crítico e decisões editoriais	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS	94
ANEXO A	98
Fonte I – DC 088 e DC 089 – CDMC/Unicamp – Campinas/SP	98
ANEXO B	101
Fonte II – IPB – Instituto Piano Brasileiro – Brasília/DF.....	101
ANEXO C	102
Fonte III – Coleção José de Andrade Muricy – Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro/RJ	102
ANEXO D	104
Edição revisada pelo autor	104

INTRODUÇÃO

A escolha da nossa pesquisa se deu pela curiosidade no conhecimento das obras da compositora Dinorá de Carvalho. Como a maioria das obras da compositora não está disponível para o grande público, tivemos que nos direcionar à cidade de Campinas/SP onde se encontra, no CDMC (Coordenação de Documentação de Música Contemporânea) da UNICAMP, grande parte dos manuscritos e cópias das partituras da compositora. As obras de Dinorá de Carvalho continuam, em sua maioria, ainda manuscritas, o que para a musicologia caracteriza um excelente objeto de interesse e pesquisa. Entretanto, para a prática musical acarreta enorme dificuldade de leitura e acessibilidade, podendo até levar ao desinteresse.

Na ocasião, investigando o acervo de Dinorá de Carvalho e lendo o seu catálogo de partituras (FERREIRA, 1977), nos deparamos com uma composição para piano, a *Sonatina nº 1*, obra pela qual nos interessamos de pronto. Partindo para uma análise mais minuciosa, vimos que ainda não existia nenhuma referência fonográfica dessa obra, sem contar que ela ainda permanecia manuscrita. Assim, elegemos a *Sonatina nº 1 para piano* como nosso objeto de pesquisa.

O projeto de pesquisa consolidou-se em uma edição crítica do documento selecionado (CDMC - DC88), com o objetivo de divulgar a compositora e a obra em questão, juntamente com a partitura e todo o aparato crítico que a envolve, indicando nossas decisões editoriais.

A confecção de uma edição crítica dessa obra de Dinorá de Carvalho é tema preponderante e pertinente à nossa pesquisa. É evidente que a obra não se resume apenas à partitura, mas a evidenciamos por percebermos que o músico necessita dela para dar luz e vida a uma obra, além de possibilitar, também, a inclusão da música num circuito de tradição ocidental. Assim, conforme nos enfatiza o músico e compositor americano, Edward Cone, “a obra é pelo menos a partitura [...] A partitura é a fonte [...] de toda a nossa percepção” (CONE, 1995, p. 244).

A realização de uma edição crítica deve, de certa forma, amparar a prática musical, como a literatura a descreve (FIGUEIREDO, 2004; GOLDBERG, 2019), visando um texto “mais autêntico possível” (DALHAUS, 1995, P. 69) intermeado por comentários e considerações do seu editor. Assim, a edição dessa obra facilitará sua execução por uma gama maior de músicos/pianistas, de maneira a valorizar a obra

da compositora e integrá-la, ainda mais, nos programas de concerto de música brasileira.

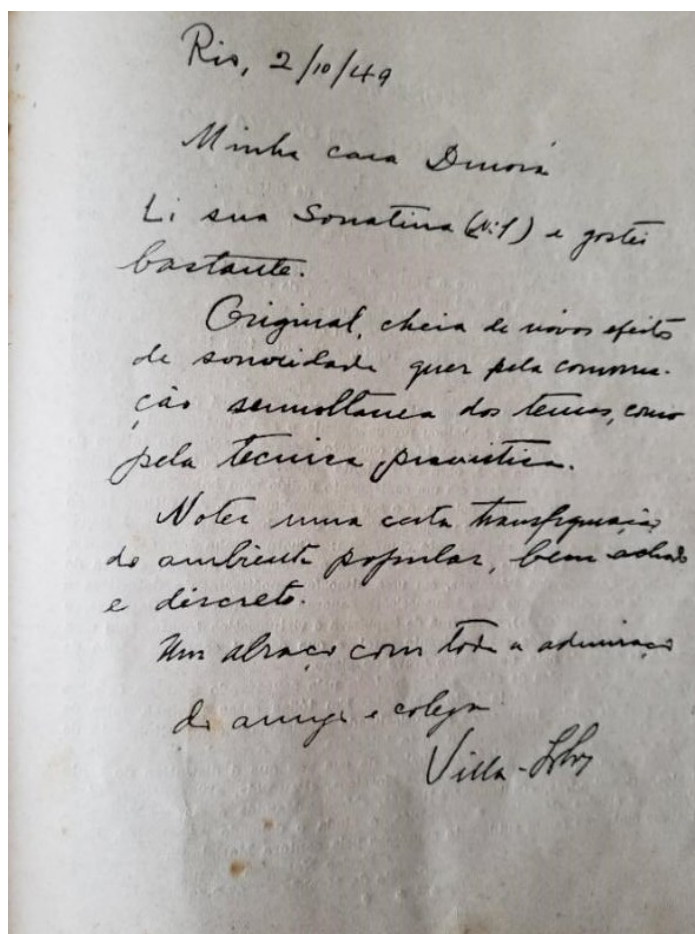
Em termos acadêmicos, por sua vez, editar uma obra conforma-se como produção intelectual repleta de reflexão que, desde o início desta pesquisa, valoriza a produção musical brasileira e favorece outras execuções desse repertório nacional. Assim, editar uma obra não significa apenas transcrevê-la com a utilização de um programa de computador, ou qualquer outro meio, ao contrário disso, demanda estudo e reflexão. Nessa altura da pesquisa, procurar-se-á demonstrar qual o significado do estudo envolvido a fim de criar seriedade e pujança no trabalho realizado.

Castagna (2008) apresenta um estudo a respeito do processo editorial no Brasil, indicando que tal estudo revela várias dualidades identificando seu significado e relacionando às atuais perspectivas editoriais no país. Essas dualidades permeiam-se nos seguintes ambientes: 1) publicação ou circulação informal; 2) *Gesamtausgaben* ou *Denkmäler*¹; 3) edição acadêmica ou edição prática; 4) fontes de um único acervo ou de vários; 5) obra isolada ou coletânea; 6) trabalho individual ou trabalho de equipe; 7) obras inéditas ou já divulgadas; 8) financiamento privado ou de instituições governamentais; 9) apenas partitura ou partituras e partes; 10) divulgação em papel ou em meios eletrônicos. O autor considera que a atividade editorial requer um rompimento desses dualismos para uma flexibilização da atividade, buscando atender às necessidades atuais. O dilema entre editar ou não editar, no entanto, precisa ser resolvido, e voltar à consideração da edição musical como atividade da musicologia e significá-la como tarefa fundamental, vinculando uma aplicação não apenas para o meio acadêmico, como para toda a sociedade (CASTAGNA, 2008,)

Na história da Sonatina nº 1, depois de tê-la composto, Dinorá de Carvalho ofertou a Heitor Villa-Lobos (1887-1959) uma cópia manuscrita da obra, talvez em razão da amizade e admiração que os unia. Villa-Lobos teceu vários elogios à compositora, conforme registrado em uma carta do compositor à Dinorá de Carvalho. (Vide Figura 1):

¹ *Gesamtausgaben* e *Denkmäler* são conceitos de origem alemã e representam, respectivamente, as séries ou coletâneas dedicadas às obras completas de um determinado autor e às obras de um determinado país ou região.

Figura 1 - Carta de Heitor Villa-Lobos para Dinorá de Carvalho, 1949.



Rio, 2/10/49

Minha cara Dinorá

Li sua Sonatina (nº1) e gostei bastante.

Original, cheia de novos efeitos de sonoridade quer pela construção simultânea dos temas, como pela técnica pianística.

Notei uma certa transfiguração de ambiente popular, bem social e discreto.

Um abraço com toda a admiração do amigo e colega

Villa-Lobos

Fonte: arquivo pessoal de Maria Lúcia Pascoal.

Transcrevemos abaixo o texto da Figura 1:

Rio, 2/10/49
 Minha cara Dinorá
 Li sua Sonatina (nº1) e gostei bastante.
 Original, cheia de novos efeitos de sonoridade quer pela construção simultânea dos temas, como pela técnica pianística.
 Notei uma certa transfiguração de ambiente popular, bem social e discreto.
 Um abraço com toda a admiração do amigo e colega.
 Villa-Lobos

Isto demonstra o quanto essas duas grandes figuras da música brasileira estavam em conexão de ideais musicais naquele momento, demonstrando o engajamento da compositora com a música de seu tempo.

Dinorá de Carvalho dedicou a Sonatina nº 1 a Andrade Muricy (1895-1979), que naquela altura se destacava como um dos principais críticos musicais e literários do Brasil.

Estes dois fatos ligados a este nosso objeto de pesquisa nos apontam a sua relevância e atestam o lugar da compositora dentro do universo cultural brasileiro e da vida musical nacional no momento da composição da *Sonatina nº 1*.

O presente trabalho está estruturado em três capítulos: o primeiro deles trata da biografia de Dinorá de Carvalho, de forma resumida e sucinta, na qual se discutem os fatores históricos que envolveram sua trajetória como compositora, o que é essencial para uma compreensão mais precisa de sua linguagem composicional. A biografia retratada neste texto tem como foco a *Sonatina nº 1*, obra escrita por Dinorá de Carvalho, para piano, e que é o objeto de estudo desta pesquisa.

O segundo capítulo se inicia com considerações sobre os fatores estilísticos que englobam a obra pesquisada. Apresentaremos, inicialmente, uma pesquisa histórica concernente à Forma Sonata, da qual a sonatina se deriva como gênero musical, desde sua origem, no século XVIII, até sua elevação como forma composicional nos séculos XIX, XX e XXI. O capítulo ainda traça um breve histórico desse gênero musical no Brasil, perpassando pelos principais compositores de Sonatinas para piano, incluindo, também, historicamente e cronologicamente, a *Sonatina nº 1*, de Dinorá de Carvalho, obra da qual procuraremos apresentar uma reflexão analítico-interpretativa, com algumas considerações bastante relevantes para a compreensão da obra.

O terceiro capítulo expõe o processo de edição crítica do objeto de pesquisa, desde a coleta dos documentos manuscritos até a versão final, revisada e digitalizada em *software* musical específico.

1 CONSIDERAÇÕES SOBRE DINORÁ DE CARVALHO

1.1 Biografia da compositora

Dinorá Gontijo de Carvalho, mineira da cidade de Uberaba/MG, nasceu em 1º de junho de 1895, filha de Vicente Gontijo e Júlia Gontijo. Teve sua vida dedicada à música, pois desde cedo começou seus estudos nesta área, com seu pai, que era músico amador.

Após o falecimento de seu pai, em 1904, Dinorá foi morar em São Paulo, capital, com a família e, por volta dos 10 anos de idade, começou a estudar piano no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Sua primeira professora foi Maria Lacaz Machado [s.d.]. Estudou, posteriormente, com o professor Carlino Crescenzo [s.d.] e se formou no Conservatório em 1916, aos 21 anos.

Obteve grande sucesso como concertista e isto lhe valeu uma bolsa de estudos do governo de Minas Gerais para estudar e se aperfeiçoar no Conservatório Nacional de Paris (França), com o pianista e professor Isidor Philip (1863-1958). Dinorá de Carvalho esteve na França de 1921 a 1924 e, segundo Flávio Cardoso de Carvalho (2022), ela se dedicou, neste período, ao estudo do piano e à composição. Dentre as obras compostas por ela nesta época, encontra-se o *Réverie*, datado de 1923, dedicada a seu professor de composição na Cidade Luz, Serge Weksler (1876-1950). Na Figura 2, foto de Dinorá de Carvalho no período que morava em Paris.

Figura 2 – Foto da pianista e compositora Dinorá de Carvalho, 1923.



Fonte: Jornal - Uberaba em Fotos: O PIANO ERUDITO DE DINORAH.

Já no Brasil, Mário de Andrade (1893-1945), se mostrou muito favorável às composições de Dinorá e a incentivou, apresentando-lhe o professor Lamberto Baldi (1895-1979), com o qual, em 1929, iniciou seus estudos de composição. Após o professor Baldi se mudar para o Uruguai, Dinorá passou a estudar com Martin Braunwieser (1901-1991) e Ernest Mehlich (1888-1977). Nesse período, encontramos no seu catálogo de obras de 1977 diversas composições para piano solo, listadas a seguir: *Noturno* (1930), *Meditação* (1930), *Dança das bonecas* (1930), *Pirilampus* (1930), *Polonaise* (1930), *Rêverie* (1930), *Gavota* (1930), *Caixinha de Música* (1930), *Bailado das Sombras* (1932), *Berceuse da boneca* (1932), *O carrilhão encantado* (1932), *Caixinha de música da princesinha* (1933), *Minha viola* (1933), *O batalhãozinho pra frente* (1933), *Sertaneja* (1933), *Estudo nº1* (1934), *Prelúdio só para mão esquerda* (1934).

Na Figura 3, o programa de concerto de Dinorá de Carvalho em Uberaba, no dia 11 de julho de 1934.

Figura 3 - Programa de Concerto de Dinorá de Carvalho.



uberaba
em fotos

11/JULHO/1934
LAVOURA E COMERCIO

Festas e diversões

FESTIVAL DE PIANO



E' hoje que se realizará, às 21 horas, no salão nobre da Prefeitura, o concerto de piano da consagrada artista uberabense Dinorá de Carvalho.

Já dissemos tudo quanto se poderia dizer sobre a virtuosidade da eximia pianista, cujo nome está glorificado pela imprensa do nosso país e pela européia. Dinorá de Carvalho é uma artista, assim, de renome não só na sua patria como na Europa, em cujas grandes capitais se exibiu com admiração e aplauso das mais exigentes e refinadas platéas.

A sua soirée é oferecida a nossa elite social constituirá em acontecimento artístico de mais alta expressão.

E' este o programa que a brilhante pianista executará:

I PARTE

1.º — Brahms — Valsa.
2.º — Beethoven — Rubinstein — Marche des Ruines D'Athènes.
3.º — Turina a) Fanfarras.
4.º — Turina b) O Palhaço no circo.

II PARTE

Composições de Dinorá de Carvalho: 5.º Bailado das sombras; 6.º Soldadinhos; 7.º Caixinha de musica da princezinha; 8.º Estudo só para a mão esquerda, e 9.º Dança brasileira.

III PARTE

10.º — Frutuoso Viana — Jogos Pueris.
11.º — Chopin — Noturno.
12.º — Saint-Saëns — Rapsodia.

Fonte: Jornal - Uberaba em Fotos: O PIANO ERUDITO DE DINORAH

Em 1936, Dinorá realizou seu primeiro trabalho para o teatro, escrevendo a música cênica para a peça *Noite de São Paulo*, do diretor Alfredo Mesquita (1907-1986). Com letra do escritor modernista, Guilherme de Almeida (1890-1969), a trilha é composta para orquestra sinfônica e evoca cantos e danças do interior do estado de São Paulo.

Em 1938, Dinorá de Carvalho casou-se com um admirador paranaense, José Joaquim Bittencourt Muricy, que passou a cuidar inteiramente da carreira da compositora.

Em 1939, foi nomeada Inspetora de Ensino Superior no Conservatório Dramático Musical de São Paulo, cargo que ocupou até sua aposentadoria. Desta época listamos as seguintes obras para piano: *Lá vai a barquinha carregada de...* (1939), *O burrinho teimoso* (1939), *Manhã radiosa* (1939)².

Na década de 1940, ela fundou e dirigiu a Orquestra Feminina São Paulo, (Figura 4), sendo a primeira deste gênero na América Latina. Torna-se, assim, a primeira mulher a dirigir uma orquestra feminina no Brasil, em um momento em que o espaço destinado às mulheres na música de concerto se restringia à interpretação.

Figura 4 - Orquestra Feminina São Paulo, fundada e dirigida por Dinorá de Carvalho.



² Para melhor compreensão do relacionamento entre as obras *Lá vai a barquinha carregada de...* e *Manhã radiosa*, veja:

Fonte: Acervo Dinorá de Carvalho do MIS-SP.

Também nesta década, o início de sua notável trajetória como professora de piano marcou a criação de uma escola em sua própria residência, que acolheu destacados músicos, incluindo Almeida Prado (1943-2010), Flávio Varani (s.d.) e Maria Regina Luponi (1944-), dentre outros. Sua atenção minuciosa e compromisso com a formação de estudantes, particularmente crianças, além de seu método pedagógico inovador na área da música, renderam-lhe elogios substanciais na época, tornando a escola um centro de ensino renomado e muito procurado.

Dinorá de Carvalho teve grande relevância no cenário musical como acadêmica e crítica musical, escrevendo para periódicos como a *Folha da Noite*, o jornal *A Noite*, edição de São Paulo e a revista *Vanitas*, todos na cidade de São Paulo. Dinorá atuou como crítica musical por quase 30 anos.

Foi a primeira mulher a entrar para a Academia Brasileira de Música, como nos diz Carvalho (1996), *apud* Baroncelli:

Segundo Baroncelli, ela ocupou a cadeira de nº 16, tendo como patrono Elias Álvares Lobo. Já de acordo com Vasco Mariz, essa cadeira seria a de nº 14, com o mesmo patrono, atualmente ocupada por Eudóxia de Barros (Carvalho, *apud* Baroncelli, 1996, p.11).

Nesta época temos as seguintes obras para piano solo de acordo com o catálogo de obras publicado pelo Ministério das Relações Exteriores em 1977: *No país das palmeiras* (1940), *4 peças dançantes* (1940), *11 peças infantis* (1940), *Palhaço coxo no circo* (1940), *Disputa dos garotos* (1940), *Menino Jesus adormecendo* (1940), *Toada paulista* (1940), *Alegria dos Pássaros* (1940), *Jogos no parque D. Pedro II* (1940), *Valsa nº1* (1944), *Cantilena* (1945), *Nas mãos do Senhor* (1945), *Num recanto triste* (1945), *Polka Imperial* (1948), *Madonas - Exposição Paim* (1949), *Vendaval* (1949), *Festa do Santo Rei* (1949), *Chora minha terra* (1949), *Sonatina nº 1* (1949), *Marcha do galinho* (1949), *Chácara D. Jorge* (1950), *Valsa da bonequinha preta* (1950), *Dança dos índios cocares vermelhos* (1950), *Festim das Amazonas* (1950), *Sertões* (1950), *Mural de pássaros* (suíte) (1950-74), *Coqueterie* (1951), *Vela, vela, velador* (1952), *Você disse...* (1952), *Canção de Natal* (1952), *Bate-bate* (1952), *Morena, vamos serenar* (1953), *Musete* (1953), *Dorme filhinha* (1953) e *Valsa n.º 3* (1953).

Dinorá recebeu diversas condecorações, incluindo a *Medalha Cultural Princesa*

Leopoldina, a *Medalha Cultural José Bonifácio de Andrada e Silva*, e a *Medalha de Ouro do IV Centenário da Fundação de São Paulo*, em 1954, como reconhecimento por sua incansável dedicação à promoção da educação musical infantil.

Sua obra datada do final dos anos 1960 em diante é considerada a mais madura, na qual experimenta com mais intensidade a técnica serial e o atonalismo do compositor austríaco Arnold Schönberg (1874-1951), e recorre a textos de poetas nacionais e internacionais. É dessa fase o *Salmo XXII – O Bom Pastor*, estreado em 1971 e também premiado. Com base em informações compartilhadas por seus alunos que estavam na Europa ou que retornavam de lá, Dinorá produziu obras notáveis que, ao serem apresentadas, suscitaram admiração e aclamação unânime da crítica, exemplificado pela recepção de sua Sonata nº 1, de 1974.

Como compositora, Dinorá recebeu nove prêmios, dentre eles, o prêmio de Melhor Obra de Câmara pela Associação Paulista de Críticos de Arte, que lhe foi concedido por três vezes nos anos de 1969, 1971 e em 1975. Na Figura 5, alguns itens do acervo de Dinorá: troféu, fotos, cartas, álbuns com recortes de jornais contendo críticas musicais sobre a compositora e *folders* de concertos realizados por alunas.

Figura 5 – Itens pessoais de Dinorá de Carvalho.



Fonte: Acervo Dinorá de Carvalho do MIS-SP.

Em seu Catálogo de Obras (FERREIRA, 1977) há um número expressivo de composições, com uma grande variedade de formações, como: canto e piano, canto e instrumentos, coro a *cappella*, coro e instrumentos, instrumento solo (piano, harpa, cravo e violão) e duos, trios, quartetos, orquestra e música cênica.

Sua obra foi catalogada e está armazenada no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade Estadual de São Paulo (USP), no Instituto Piano Brasileiro (IPB) de Brasília e também na Coordenação de Documentação de Música Contemporânea (CDMC), da Universidade de Campinas (UNICAMP), com um vasto material que está sendo cuidadosamente organizado – por meio de catalogação, digitalização e edição –, o que favorece pesquisas e novas publicações. Além desses dois grandes arquivos, há obras suas espalhadas por diversos arquivos públicos e pessoais brasileiros.

A trajetória de Dinorá de Carvalho evidencia uma artista com escuta sensível e espírito inquieto, que se mantém atenta às principais discussões musicais de sua época e procura integrá-las em sua obra. Sua habilidade de inovação ao longo do tempo transcende o âmbito estritamente musical, conquistando significativos espaços na representação das mulheres na música brasileira. Na Figura 6, Dinorá de Carvalho no auge de sua carreira.

Figura 6 - Foto de Dinorá de Carvalho no auge de sua carreira.



Fonte: GPPI – Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas (ufrgs.br)

Dinorá de Carvalho faleceu na cidade de São Paulo em 1980, deixando como legado uma marca sonora composicional diferenciada e de rica harmonia.

1.2 Fases e tendências composicionais de Dinorá de Carvalho

Dinorá de Carvalho era muito sagaz e inovadora em sua maneira de criar, escrever e modificar suas composições musicais. Em muitas de suas obras, notamos alguns elementos musicais que são muito marcantes em suas composições, como por exemplo: o uso de apogiaturas, acordes quartais, uso de arpejos, textura contrapontística, variedade rítmica, virtuosismo e vivacidade técnico-instrumental, movimentos cromáticos, uso de ostinatos, lirismo melódico, atonalismo, técnica serial dentre outros elementos utilizados na criação composicional. Um dado analítico interessante é que quase todos esses elementos foram utilizados no processo de criação de sua Sonatina nº 1, datada de 1949.

Flávio Carvalho (1995), elaborou e publicou um quadro no qual foram descritas as fases criativas e tendências composicionais de Dinorá de Carvalho. (Vide Quadro 1).

Quadro 1 - Fases criativas e tendências composicionais de Dinorá de Carvalho.

FASE	HARMONIA	TEXTO
I (1933-1949) Experimentalismo nacional	Tonalismo aberto	Folclore negro, autores modernistas
II (1949-1969) Sentimento nacional ou Nacionalismo livre	Atonalismo pessoal	Poetas contemporâneos, folclore mineiro, temas líricos
III (1970-1980) Inconsciência Nacional	Técnica serial, estruturas rítmico-melódicas de caráter pessoal	Poetas nacionais, folclore negro, idiomas estrangeiros

Fonte: CARVALHO, Flávio. ANPPOM, 1995.

O estilo excêntrico da Dinorá sempre foi brasileiro, porque ela foi influenciada pelo movimento nacionalista de Mário de Andrade, colega de Camargo Guarnieri, Mignone, Villa-Lobos, ela seguiu essa linha nacionalista, porém ela incrementou no discurso da composição dela o atonalismo de Schoenberg. Não é nem o serialismo de Schoenberg, é fazer o atonalismo. Dentro do modal e do tonal, as dissonâncias podem entrar livremente. Então, se ela tem uma nona diminuta, ela livremente colocava as dissonâncias ao bel prazer, que eu chamo de tonalismo aberto, não atonal, mas tonalismo aberto. Tudo aquilo que tem notas estranhas a Dó Maior podem entrar sem cerimônia, fazer parte de Dó Maior, ficando Dó Maior com essas dissonâncias (PRADO apud CARVALHO, 1996, p. 160).

2 A SONATINA Nº 1 DE DINORÁ DE CARVALHO

2.1 Considerações sobre o gênero e a Forma Sonata

A sonata como um gênero musical emergiu no século XVI. Nesse período, houve uma influência significativa do estilo e técnica da *chanson* francesa, uma composição polifônica baseada em contraponto imitativo em várias seções distintas. Essa influência foi transferida para o órgão e posteriormente para um conjunto instrumental até se tornar a *canzon da sonar* (canção para ser soada), termo que posteriormente foi encurtado para sonata (GREEN, 1965, p. 174). Em seguida, o termo sonata foi frequentemente contrastado com a *toccata*, uma peça para ser tocada em teclado, e com a cantata, uma obra para ser cantada. O rápido desenvolvimento da música instrumental no final do século XVI foi acompanhado por uma infinidade de termos que eram empregados de maneira confusa e frequentemente imprecisa.

O termo sonata era um deles, embora quase sempre fosse aplicado a uma obra tocada, em oposição a uma obra cantada (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 1). A sonata não era uma forma definida, como o minueto, a ária da capo ou a abertura francesa; ela era, assim como a fuga, uma maneira de escrita, com um sentimento mais por textura, direção e proporção do que por um padrão (ROSEN, 1998, p. 30).

Ainda no final do séc. XVI, Giovanni Croce (1557-1609) e Andrea Gabrieli (1533-1585) publicaram peças intituladas *Sonate*, cada uma composta por cinco a dez seções contrastantes, tocadas como um único movimento. Gorzanis (1520-1575) deu o nome sonata como título para *passamezzos* e *paduanas* em seu primeiro livro, o *Intabolatura di liuto* (tabulação de alaúde) de 1561, termo que foi igualmente empregado em coleções posteriores de música para o instrumento (MANGSEN *et al.*, 2001, p.1). No entanto, a partir do início do século XVII, emergiram sonatas com menos seções, chamadas de movimentos, refletindo tendências conflitantes na construção da sonata durante esse período (GREEN, 1965, p. 174).

Sandra Mangsen *et al.* (2001) ressalta que no século XVII, as páginas de título costumavam usar o termo sonata como um termo geral para todas as peças instrumentais em um volume, que poderiam não incluir uma única obra realmente chamada de sonata (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 1). Sébastien Brossard, em seu dicionário de música, relata que a sonata era "para todos os tipos de instrumentos o

que a cantata é para a voz" e foi projetada "de acordo com a fantasia do compositor" (BROSSARD, 1701, p. 43). Uma peça de música instrumental composta de três ou quatro partes consecutivas e diferentes caracteres, é para o instrumento, o que a cantata é para a voz (ROUSSEAU, 1768, p. 459).

Brossard (1701) categoriza sonatas como sonatas da *camara* ou sonata da *chiesa*. A qualificação da *camara* sugere a função da música como divertimento doméstico, ou como entretenimento mais formal em ambientes públicos. Segundo Brossard, essas são, na verdade, suítes de várias pequenas peças adequadas para dançar, e todas na mesma tonalidade ou modo. Esse tipo de sonata geralmente começa com um Prelúdio, ou uma pequena Sonata, que serve como introdução para todas as outras. Já a qualificação da *chiesa* se refere às peças apropriadas para a Igreja, que geralmente começam com um movimento grave e solene, proporcionado à dignidade e à santidade do local (BROSSARD, 1701, p. 43).

Até 1750, as sonatas eram peças independentes, de três ou quatro movimentos, que eram tocadas em igrejas e câmaras, bem como em concertos ou como música de intervalo no teatro (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 2). Além disso, o violinista italiano Salamone Rossi (1570-1630) utilizou o termo sonata para várias peças binárias breves que poderiam ter sido usadas como prefácios para obras mais longas (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 4).

Em 1775, o compositor alemão Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800) definiu a sonata como

uma peça instrumental composta por dois, três ou quatro movimentos sucessivos em caracteres contrastantes... em nenhuma forma de música instrumental há uma melhor oportunidade do que na sonata para retratar sentimentos sem palavras... [exceto por sinfonias, concertos e danças] resta apenas a forma da sonata, que assume todos os caracteres e todas as expressões... Para os instrumentistas, as sonatas são os exercícios mais comuns e úteis, além dos quais, existem muitos exemplos, tanto fáceis quanto difíceis, para todos os tipos de instrumentos... Como requerem apenas um intérprete por parte, podem ser tocadas até mesmo nos menores encontros musicais (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 11).

A sonata e a ode foram comparadas na *Clavierschule*³ de Daniel Gottlob Türk (1750-1813) em 1789, especialmente no sentido de que ambas dependem de sua

³ *Clavierschule*: termo alemão para escola de piano.

capacidade de regular a estrutura por meio da adesão a uma sucessão bem definida de ideias.

Claramente, para os escritores do século XVIII, a sonata significava muitas coisas diferentes, dependendo de sua abordagem formal, estética ou até nacional. Resumindo, a sonata, como era conhecida no período clássico, era uma obra em três movimentos, normalmente para piano solo ou duo. O primeiro movimento costumava ser em forma sonata, com uma introdução lenta, seguida por um movimento meio lento e contrastante, com uma tonalidade relacionada, em forma episódica ou *cantabile*, e um final que terminava a obra em um movimento mais rápido (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 12). Sonatas para teclado se tornaram significativas durante o período clássico. O musicólogo francês Castil-Blaze (1784-1857) considera a sonata especialmente adequada para o piano, no qual é possível executar simultaneamente três ou quatro partes (vozes) distintas e até mesmo mais. É também neste instrumento que ela alcançou os seus mais notáveis progressos (BLAZE, 1825, p. 272).

As 12 Sonate da cimballo di piano e forte detto volgarmente di martelletti Op. 1 (Florença, 1732), de Lodovico Giustini (1685-1743), é a mais antiga coleção de sonatas para piano solo, embora Bartolomeo Cristofori (1655-1731) já tivesse criado versões iniciais do instrumento por volta de 1709.

A sonata foi um importante laboratório para mudanças estilísticas, desde o final do Barroco até o Estilo Galante. As características do barroco podem ser resumidas da seguinte forma: uma melodia contínua, escrita sequencial, evitando, geralmente, melodias contrastantes, uma tendência à polifonia e um ritmo harmônico relativamente uniforme. Alguns desses elementos começam a se desintegrar nas sonatas de Domenico Scarlatti (1685-1757), por exemplo. O estilo galante, que atingiu seu auge durante os anos 1750 e 1760, favorecia uma abordagem totalmente diferente para a melodia, que procedia em frases curtas, de dois ou quatro compassos, organizadas em padrões simétricos e fechando com cadências imperfeitas e perfeitas, junto com o uso extensivo do acorde 6/4 de dominante.

A melodia do estilo galante era lírica, com ritmos pontuados, uso afetivo de pausas e longas apojaturas, contraste de dinâmica e articulação. As características texturais incluem uma ausência marcante de polifonia, tendendo a uma simplicidade e transparência de apresentação, geralmente limitada a dois elementos, o que contrasta diretamente com o estilo anterior. A variedade de ritmo em passagens que cumpriam apenas função harmônica foi uma característica do estilo galante, tornada

ainda mais proeminente pelo recurso a padrões de acompanhamento como o baixo de Alberti.

O Alto Classicismo foi descrito por William Newman (1983a) como o auge em que a coordenação ideal e mais significativa dos traços foi obtida. Newman generaliza essa definição em quatro aspectos: primeiro, o fato mesmo de uma coordenação ideal dos traços do estilo implica uma mudança de ênfase dos processos generativos para os resultados estruturais; segundo, a coordenação ideal implica uma nova naturalidade e universalidade do estilo que tende a assimilar ou eliminar quaisquer distinções regionais; terceiro, a universalidade implica, por sua vez, uma nova popularidade generalizada, refletida não apenas na maior simplicidade e apelo para o diletante, mas na maior absorção de elementos de dança e folclore; e por último, a coordenação ideal e a universalidade não devem ser interpretadas como a chegada a um estado de formulação estrutural (NEWMAN, 1983a, p. 124). Em outras palavras, as características do Alto Classicismo estão um nível mais claro de individualidade e originalidade no tratamento dos elementos da linguagem clássica do que no estilo galante.

Outras características do Alto Classicismo incluem a reintegração do contraponto com frases periódicas, esquemas formais mais audaciosos e abrangentes, frases irregulares e o uso de cor harmônica, especialmente o cromatismo, para efeito. Tratando-se da textura, a sonata do alto classicismo retorna a uma norma mais completamente polifônica, em que o contraponto desempenha um papel temático cada vez mais significativo. No final do período clássico, a sonata lançou-se para fora do salão e para o palco do concerto, tornando-se uma declaração pública em que o compositor, como gênio individual, optou por expressar alguns de seus pensamentos mais íntimos.

O musicólogo americano John Irving (1997) esclarece que a funcionalidade de uma sonata se refletia na variedade de títulos utilizados por toda a Europa. Numerosos títulos coloquiais foram usados para se referir às sonatas clássicas. A palavra *lesson* era amplamente usada na Inglaterra, com as 8 sonatas para teclado Op. 7, de Samuel Arnold (1740-1802), sob o título alternativo *Eight lessons for the Harpsichord or Piano Forte*. Em outros lugares, também era usada para se referir a solo, na Itália, com as 6 Sonatas para Violino Op. 16, de Felice Giardini (1716-1796), sob o título alternativo 6 Solos para violino e um baixo, *pièces de clavecin*, na França, com as *Pièces de Clavecin em sonates* Op. 3 de Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772),

sob o título alternativo *Pièces de Clavecin en Sonates avec Accompagnement de Violon* e divertimento na Áustria, com as 6 Sonatas Op. 1 de Georg Cristoph Wagenseil (1715-1777), sob o título alternativo *6 Divertimenti Op. 1*. O compositor Muzio Clementi (1752-1832) está mais diretamente ligado ao diminutivo "sonatina" – forma baseada no estilo sonata, com um formato mais curto e menos complexo, geralmente projetada com menor grau de dificuldade técnica –, associado, de forma especial, à pedagogia do teclado, especificamente as Sonatinas op. 36, de 1797.

As sonatas Op.5 de J.C. Bach (1735-1782), compostas em 1766, possuíam um fim pedagógico em vista, e é instrutivo abordar uma obra como a terceira sonata do conjunto a partir dessa perspectiva, com as sucessivas variações do seu final claramente destinadas à demonstração e eventual domínio de diferentes problemas técnicos no teclado (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 15). Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) era considerado um dos mais significativos compositores de sonatas de caráter pedagógico. Suas sonatas eram frequentemente inseridas nas antologias para teclado de Johann Ulrich Haffner (1711-1767) nas décadas de 1750 e 1760. Essas antologias ofereciam uma ampla seleção de obras dos principais compositores europeus e foram de grande importância para a formação do estilo galante da metade do século XVIII. Além de C.P.E. Bach, encontramos representantes do estilo na escrita de sonatas como Johann Adolf Scheibe (1706-1778), Joahnn Schobert (ca. 1735-1767), Friedrich Wilhelm Benda (1745-1814), Johann Ernst Eberlin (1702-1762), Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) e Leopold Mozart (1719-1787).

Além de servir como material instrucional, a sonata clássica também encontrou uso nos salões aristocráticos, locais de encontro que ganharam popularidade na segunda metade do século XVIII, especialmente na França e na Áustria. O salão vienense mais conhecido pertencia à Condessa Wilhelmine Thun (1744-1800), que foi uma apoiadora dedicada de Mozart durante seus anos formativos na cidade e que forneceu seu pianoforte para a famosa competição entre Clementi e Mozart diante do Imperador Joseph II, em 24 de dezembro de 1781. Mais tarde, Clementi escreveu que havia tocado sua própria Sonata em Si bemol maior, opus 24, nº. 2, nesta ocasião. Em suas anotações sobre o encontro, Mozart pinta uma imagem menos do que positiva de Clementi, chamando-o de pouco mais do que um técnico com "passagens estelares", que consistiam em terças e sextas.

A sonata solo era um gênero doméstico na maior parte da era clássica. Apenas no final do século XVIII e início do século XIX é que ela foi apresentada como uma

obra de concerto sob o título "Grande Sonata", um desenvolvimento que estava intimamente associado à ascensão e à fama de virtuosos da época, como Beethoven, Hummel e Dussek. Mozart raramente executava suas próprias sonatas em público, optando, em vez disso, por destacar sua maestria no teclado por meio de concertos e variações. A ascensão da sonata de concerto, nas palavras de Mangsen et al. (2001), está conectada diretamente com o avanço da técnica pianística.

As sonatas de Beethoven, que abrangem praticamente toda a sua carreira, seguem um caminho constante afastando-se do tipo de peça que poderia ter sido tocada por talentosos amadores. Obras como as sonatas Waldstein, "Appassionata" e Hammerklavier só eram alcançáveis por músicos profissionais e também exigiam um novo tipo de ouvinte, familiarizado com as demandas intelectuais dos outros gêneros "públicos" de sinfonia e concerto, apresentando justaposições de temas e texturas contrastantes que exigiam a atenção ativa, em vez de passiva, do ouvinte. Nesse aspecto, as sonatas de Beethoven do período intermediário e tardio (...) vão muito além de tudo o que anteriormente havia sido reservado ao salão aristocrático. Também notável na sonata de concerto posterior é uma tendência para gestos mais expansivos e às vezes dramáticos em movimentos turbulentos como o primeiro movimento das sonatas op.31 no.2 de Beethoven (...) e op.57 (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 16–17).

As sonatas de Beethoven exerceram uma imensa influência sobre as práticas composicionais, pedagógicas e de performance ao longo do século XIX. Até 1861, pianistas executavam as sonatas de Beethoven em ciclos completos, prática que permanece até os dias de hoje.

No entanto, as melhores sonatas do século XIX possuem muitos elementos originais, além de variações nas técnicas composicionais usadas em obras do período clássico. Essas inovações incluem uma paleta harmônica e tonal mais rica, mudanças rápidas e extremas entre regiões harmônicas, uma exploração abrangente do motivo ao mesmo tempo que uma mistura eclética de materiais díspares, além de um tratamento melódico fluido e expansivo (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 21).

Newman (1983b) observou que, ao contrário do que se poderia esperar, tanto da literatura da sinfonia romântica quanto do poema sinfônico, nenhuma sonata romântica de primeira linha foi associada a um programa, nem mesmo vago, por seu compositor, de ideias advindas da ópera, do folclore, ou até mesmo do alto uso de cromatismo, que foram utilizados em contextos totalmente novos (NEWMAN, 1983b, p. 144).

A maioria das sonatas do século XIX possuem quatro movimentos. Assim como as sonatas do período clássico, as sonatas escritas no período romântico também tiveram destaques nos recitais, especialmente no final da década de 1830. Como representantes desta época temos Franz Liszt (1811-1886), Clara Wieck (1819-1896), Ignaz Moscheles (1794-1870) no início da década; e Ignacy Jan Paderewski (1860-1941), Sergei Rachmaninoff (1873-1943) e Heinrich Hofmann (1842-1902) no final do século.

O crítico musical britânico Paul Griffiths (1947-) enfatiza que no início do século XX, o título sonata havia perdido sua implicação tradicional de uma obra (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 23). As composições do alemão Max Reger (1873-1916), no entanto, estavam continuando a tradição da sonata *brahmsiana* durante a virada do século. Suas obras posteriores incluem uma série de sonatas para piano e instrumento de cordas nas quais há uma maior alusão formal e contrapontística a Bach. Essa tendência também é evidente nas sete sonatas para violino solo Op. 91, de 1905, primeira obra solo notável do gênero para instrumento desde o século XVIII. Estas sonatas representavam mais do que apenas o auge da tradição do século XIX, elas também anunciavam o estilo que dominaria a composição de sonatas ao longo do meio século seguinte. Beethoven ainda foi uma forte referência para os compositores do século XX, mas isso significava apenas que os compositores abordariam o gênero sonata com a mesma seriedade que o compositor alemão. A sonata foi um guia constante, por exemplo, para os compositores da Segunda Escola de Viena, apesar de termos somente a Sonata Op. 1 (1907-8), para piano, de Alban Berg (1885-1935), como exemplo. Contudo, Douglass Green (1965) afirmava que, embora Schoenberg tenha conseguido seguir o design da sonata em obras dodecafônicas, como nos quartetos de cordas, parece pouco provável que esta seja considerada útil pelos compositores atonais contemporâneos (GREEN, 1965, p. 177).

As muitas sonatas compostas por Debussy (1862-1918), Scriabin (1872-1915) e Ives (1874-1954), ao longo da década de 1910-20, já havia, em grande parte, se desviado das convenções da sonata do século XIX. Os dez anos seguintes viram uma tentativa geral de reviver a tradição, mas que foi além de Brahms (1833-1897) e Max Reger (1873-1916); em vez disso, os compositores recorreram a Beethoven e, com mais frequência, compositores anteriores. Bartók (1881-1945), por exemplo, retomou o contraponto bachiano em sua Sonata para piano (1926), com uma agressividade rítmica e harmônica inovadora. Outros compositores que se enviesaram pelo mesmo

caminho composicional foram Stravinsky (1882-1947), Poulenc (1899-1963), Martinu (1890-1959) e Hindemith (1895-1963).

As sonatas em estilo neoclássico foram amplamente difundidas, após a década de 1930, por compositores como Roger Sessions (1896-1985), Elliot Carter (1908-2012), John Cage (1912-1992), Sergei Prokofiev (1891-1953). Este último, o compositor responsável por estabelecer uma tradição de composição de sonatas na Rússia, levando Shostakovich (1906-1975) a expressar em sua Sonata para viola, de 1975, uma profunda conexão e afinidade com os elementos do passado, demonstrando um sentido de envelhecimento da tradição musical em sua realidade pessoal (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 25).

Webster (2001) observa que a forma sonata tornou-se menos importante na estrutura da música com o colapso do modernismo musical heroico após a Segunda Guerra Mundial, especialmente no diversificado panorama musical do último quarto do século XX (WEBSTER, 2001, p. 20). Na observação programática de Pierre Boulez (1925-2016), de que o movimento de abertura de sua segunda sonata para piano foi concebido como um projeto em sua "destruição", o grande modernista, talvez tenha feito sua última aparição importante.

Hoje, o termo sonata é reservado para obras executadas por um ou dois intérpretes. Sonatas para três intérpretes são chamadas de Trios; Quartetos para quatro intérpretes e Sinfonias, para orquestras (GREEN, 1965, p. 174).

A sonata, como gênero, deve ser distinguida da sonata como forma. Para John Rink (1957-), qualquer obra intitulada sonata pertencia ao gênero sonata, assim como acontecia com obras tão díspares quanto a sinfonia, a fantasia e o concerto (NEWMAN, 1983a, p. 19). A discussão sobre o aspecto formal da sonata deve ser clara. O esquema de movimento da sonata é diferente da forma da sonata. A linha que separa os dois é frequentemente esquecida, e existe a dúvida de que, mesmo os compositores da época, teriam conseguido desenhá-la com certeza (ROSEN, 1998, p. 30). O esquema de movimento acima refere-se ao número, ao tempo ou ao tipo de movimentos individuais que compõem a sonata como um todo. A forma sonata é uma forma regular mostrada por movimentos específicos. Em uma sonata, nem todos os movimentos são considerados sonatas. Algumas formas são binárias, outras são ternárias, rondós etc. A forma sonata foi tão importante para os vários movimentos da sonata ao longo dos anos, que deu o nome à própria forma (GREEN, 1965, p. 176).

Desde o segundo quarto do século XVIII, a forma particular conhecida hoje como forma sonata, também chamada de forma *sonata-allegro* e, às vezes, forma do primeiro movimento (GREEN, 1965, p. 176; ROSEN, 1988, p. 1), tem sido associada à sinfonia da ópera italiana e à sonata. Os movimentos das sonatas e das aberturas do final do século XVII e início do século XVIII eram principalmente binários contínuos simples, equilibrados e às vezes arredondados. Por volta de 1720, alguns compositores começaram a incorporar todas as características essenciais da forma padrão de sonata em seus movimentos de sonata, embora ainda em forma binária contínua. Somente após Beethoven, é que a sonata se petrificou em um estereótipo formal (GREEN, 1965, p. 177). O musicólogo James Webster (1942-) considera a forma sonata como o princípio mais importante da forma musical, desde o período clássico até o século XX (WEBSTER, 2001, p. 1).

Em contrapartida, Charles Rosen (1988), em seu prefácio da edição revisada de *Sonata Forms*, enfatiza que é um erro considerar a história da forma sonata como o desenvolvimento de uma única forma a partir de um único padrão binário. Para Rosen, não havia uma forma padrão até então. O autor afirma que a forma sonata deveria ser vista como abertura, ária, concerto, rondó e minuto; sonata é apenas uma técnica utilizada para criar uma nova textura e uma nova maneira de articular todas essas formas supracitadas (ROSEN, 1988, [s.p.]).

Para Rosen, o alemão Adolph Bernhard Marx (1795-1866) foi o primeiro compositor que batizou o termo forma sonata em *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, em 1845. Contudo, Rosen (1988) ainda traz outros registros de compositores que descreveram o gênero, como La Scuola della Musica (1800) de Carlo Gervasoni (1762-1819), o Traité de haute composition musicale (1826) de Antonin Reicha (1770-1836) e Die Schule der Praktischen Tonsetz Kuntz, Op. 600 (1848) de Carl Czerny (1791-1857) (ROSEN, 1998, p. 3).

Czerny (1848), ao esboçar os requisitos básicos de uma forma sonata, criou um modelo prescritivo baseado menos em relações harmônicas do que em relações temáticas. Embora a tradução inglesa da op. 600, de Czerny, não inclua muitos dos termos usados hoje (como "exposição", "recapitulação" e até mesmo "forma sonata" em si), é inegável sua influência no pensamento teórico posterior e na prática composicional (MANGSEN *et al.*, 2001, p. 20).

A criação e resolução de um conflito dramático de tonalidades, particularmente entre a tonalidade principal e a tonalidade subordinada, é uma descrição comum da

forma sonata (CAPLIN, 2013, p. 263). Para Kostka (2013), a forma sonata é definida como o primeiro movimento de uma sinfonia, quarteto de cordas ou composição musical semelhante (KOSTKA et al., 2013, p. 327). Os primeiros exemplos da forma sonata lembram a forma ternária contínua com duas repetições. Trata-se de uma forma de três partes, na qual a segunda e a terceira partes estão intimamente ligadas, de modo a implicar uma organização em duas partes (ROSEN, 1988, p. 1). As três partes são chamadas de Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação.

A exposição apresenta os temas mais importantes, assim como o conflito tonal entre eles. O primeiro tema, ou primeiro grupo de temas, assim chamado por Rosen, é afirmado na tônica, uma ideia melódica baseada no personagem masculino (CAPLIN, 2001, p. 196). A partir da visão de Caplin, o primeiro tema possui três funções principais:

Primeiro, introduzir e fixar na mente do ouvinte as principais ideias melódico-motívicas do movimento. Segundo, estabelecer e confirmar a tonalidade principal por meio de uma cadência, geralmente uma cadência autêntica, mas às vezes uma semi-cadência. E terceiro, definir o grau de organização bem integrada à qual as unidades mais livremente organizadas no movimento podem ser comparadas (CAPLIN, 2001, p. 197).

Esta afirmação na tônica é, às vezes, imediatamente repetida (contra-afirmação) e em seguida levada a uma passagem de transição, modulatória ou não. Caplin esclarece que *a transição funciona para desestabilizar a tonalidade principal, a fim de permitir que a tonalidade subordinada surja como uma tonalidade rival. A transição também começa a afrouxar a organização formal* (KOSTKA et al., 2013, p. 265). Ela liquida o material característico para “limpar o palco” para a entrada do segundo tema (CAPLIN, 2001, p. 197). Douglass Green (1965) destaca seis funções principais da transição na forma sonata. São elas:

1. Modulação para a nova tonalidade
2. Desenvolvimento de um motivo ou motivos do primeiro tema
3. Introdução de uma qualidade emocional em contraste com a dos dois primeiros temas
4. Introdução de um novo material que contrasta tematicamente com ambos os primeiros e segundos temas
5. Preparação do ouvinte para o segundo tema através de uma mudança gradual de uma qualidade emocional para outra
6. Preparação do ouvinte para o segundo tema através da antecipação de seu ritmo característico ou motivo melódico (GREEN, 1965, p. 188).

O segundo tema, ou segundo grupo, é afirmado, geralmente, na dominante, trazendo material contrastante ao material do primeiro tema, uma melodia feminina, em contraste com o masculino do primeiro tema (CAPLIN, 2001, p. 196; WEBSTER, 2001, p. 21). O primeiro e o segundo tema também são conhecidos por tema principal e tema subordinado (CAPLIN, 2001, p. 196, 2013, p. 263; GREEN, 1965, p. 177).

Ao final do segundo grupo ou tema, há um tema de fechamento ou encerramento, que, de acordo com Green, é de considerável importância, mesmo não sendo uma característica indispensável para a forma (GREEN, 1965, p. 192). O tema de fechamento possui, geralmente, caráter próprio, diferente e contrastante dos dois temas apresentados, e mesmo que ainda apresente uma relação motivica; também é enfático na sua função de encerrar a seção, apresentando, muitas vezes, uma cadência autêntica perfeita. Uma *codetta* pode ou não seguir um tema de fechamento, com o intuito de realizar uma transição para o início da obra ou para a próxima seção da sonata.

O Desenvolvimento tem uma variabilidade de organização mais abrangente: pode conter uma atividade sequencial, desenvolvendo ideias musicais derivadas dos temas principais apresentados na exposição ou, ocasionalmente, introduzir um novo tema. Não há um design padrão para o Desenvolvimento como há para a Exposição. Esta seção pode ser dividida em várias subseções, de acordo com a organização fraseológica e motivica escolhida pelo compositor. Esta é uma das razões porque essa seção desperta tanto interesse aos ouvintes, sua imprevisibilidade (GREEN, 1965, p. 195). Já Caplin (2013) entende que esta seção traz consigo um alto grau de instabilidade tonal e estrutural de frase, juntamente com uma intensidade e expressão emocional. O autor ainda enfatiza que o material melódico-motívico da Exposição é em grande parte manipulado e re combinado Caplin (2013, p. 273). Complementando as ideias de Caplin, Charles Rosen ainda afirma que quanto mais o tempo de retorno à tonalidade for adiado, maior a tensão estrutural da obra e, conseqüentemente, maior a necessidade de resolução (ROSEN, 1988, p. 106). Para Webster (2001), o Desenvolvimento é uma gigantesca transição do final da Exposição para o início da Recapitulação, análoga a primeira seção da segunda metade de uma forma binária; o Desenvolvimento é também uma seção intermediária por si só, com uma estética própria contendo amplas modulações e desenvolvimento de material e textura. Webster ainda afirma que o Desenvolvimento e a Recapitulação estão relacionados

de forma dialética e que quanto mais complicado for o Desenvolvimento, mais satisfatória a Recapitulação será (WEBSTER, 2001, p. 2).

Os temas principais são reiterados durante a Recapitulação, geralmente na mesma ordem, porém a modulação apresentada pelo segundo tema é removida. Em outras palavras, Kostka et al. (2013) afirma que os temas que originalmente se encontravam em uma tonalidade secundária agora se encontram na tonalidade principal da obra, resolvendo o conflito tonal instalado durante a exposição (KOSTKA et al., 2013, p. 265). Green (1965) também sugere que o real propósito da Recapitulação se torna claro quando a estrutura tonal da sonata, como um todo, é considerada um movimento harmônico completo que envolve um afastamento e um retorno à tonalidade original. Ao final da Exposição, a tonalidade original se afasta e o Desenvolvimento pode não fazer nada para aliviar esta condição, podendo, inclusive, prolongar este afastamento. Contudo, com a Recapitulação, a situação muda. A função mais básica da recapitulação é completar o movimento harmônico previamente deixado incompleto (GREEN, 1965, p. 204).

Quadro 2 - Estrutura básica da Forma Sonata.

FORMA SONATA								
EXPOSIÇÃO				DESENVOLVIMENTO	RECAPITULAÇÃO			
1º tema	Transição	2º tema	Fechamento		1º tema	Transição	2º tema	Fechamento

Fonte: elaborado pelo autor.

Caplin (2013) defende a importância da forma sonata não apenas pela sua frequência de uso. Suas pesquisas mostram que muitos historiadores e teóricos consideram a forma sonata como o mais alto e completo modelo composicional, no qual os compositores revelam grande habilidade técnica e potencial expressivo (CAPLIN, 2013, p.261). Já Rosen (1988), considera a forma sonata como um esquema que amplia, acima de tudo, a polarização da harmonia, o material temático e a textura (ROSEN, 1988, p. 98). Ela estabelece, em seus compassos iniciais, um ritmo rigoroso, uma tonalidade (ou centro tonal, quando se trata de obras em que não é possível estabelecer uma tonalidade), um material temático característico com suas texturas. A polarização entre as tonalidades é criada, prolongada e depois resolvida. Adicionalmente, vale ressaltar que a maioria dos movimentos em forma de sonata

articula a polaridade tonal da exposição através de material contrastante, ou tratamento contrastante do material, no segundo tema (WEBSTER, 2001, p. 2).

A forma sonata desenvolveu-se na música instrumental. De fato, sua ascensão coincidiu com o extraordinário sucesso da música instrumental como a forma predominante da música ocidental na segunda metade do século XVIII e início do século XIX. Além disso, a forma sonata continuou a exercer uma enorme influência sobre a prática composicional em estilos musicais posteriores, e permaneceu uma forma viável, embora altamente modificada, pelo menos até meados do século XX.

2.2 A sonatina para piano solo no Brasil do século XX: comentários gerais sobre o gênero, influência europeia e brasilidades presentes nas obras dos principais compositores

Discorreremos, no começo deste capítulo, sobre o gênero e a forma sonata, que precede e é uma forma mais complexa e mais abrangente que a sonatina.

A sonatina é de origem italiana, *sonatina*, que quer dizer pequena sonata. Esse tipo de composição começou a ser utilizado no século XVIII, descrevendo assim uma forma mais curta e menos complexa que a sonata tradicional. É elaborada para instrumentos solistas e também escrita em três movimentos, usualmente um rápido, um lento e um mais rápido. Um dos movimentos é escrito na forma sonata – com Exposição, Desenvolvimento e Reexposição –, e têm como característica grande contraste entre os movimentos.

No programa de pós-graduação em música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, encontramos um Grupo de Pesquisa que se dedica ao estudo do repertório pianístico de compositores da América Latina. O grupo, idealizado e liderado pela Prof.^a Dr.^a Cristina Capparelli Gerling, desenvolve a pesquisa desde 2001 através de bolsas de iniciação científica. Para Gerling (2005),

No repertório escrito no século XX na América Latina, sonatas e sonatinas são veículo de expressão musical inseridas na tradição instrumental e boa parte dos compositores deste período, procurando resgatar o significado original derivado do italiano *suonare*, empreendeu uma busca de como conciliar a adoção ou a rejeição de uma forma academicizada e seu próprio posicionamento estético. Na América Latina, constata-se uma considerável produção de sonatas para piano sendo que estas apresentam um grau variado de

relevância composicional e instrumental. Um elevado número destas reflete o uso de sofisticado aparato composicional e a escrita pianística é gratificante para o intérprete. Estas obras permanecem desconhecidas fora do seu entorno imediato, são pouco tocadas e raramente gravadas. Seu desconhecimento espelha uma política ainda prevalente de desvalorização desta produção em favor da manutenção do repertório europeu tradicional (GERLING, 2005. [s.p.]).

Esta pesquisadora compreende que a autonomia ideológica e política de uma comunidade está intrinsecamente ligada à apreciação de seu rico legado cultural e seu patrimônio artístico.

Compreender, em termos musicológicos, uma obra significa contextualizá-la como determinado gênero em seu tempo. Gerling ([s.d.]), numa de suas conferências, expõe que após ter analisado mais de cem obras de compositores brasileiros, intituladas “sonatina”, percebeu uma série de elementos composicionais que poderiam ser considerados, em certa medida, reflexo de elementos da obra do compositor francês Maurice Ravel (1875-1937). Dentre os elementos mencionados por Gerling, ([s.d.]), arrolam-se os seguintes:

- Sucessão de oitavas e quintas paralelas em modo menor, sem a sensível;
- Resgate de uma sonoridade medieval;
- Padrão de acompanhamento de obras do classicismo;
- Melodia diatonicamente harmonizada, com inflexão para a subdominante;
- Precisão rítmica quase mecânica;
- Proximidade de mãos, poucas alternâncias e cruzamentos;
- “Gestos miniaturizados e arcaizantes”;
- Gestos refinados e objetivados;
- Abandono do pianismo estratificado de “Jeux d’eau”;
- Âmbito reduzido do teclado;
- Movimento paralelo das vozes;
- Pianismo audaz;
- Caráter fantástico;
- Sonoridade estridente;
- Virtuosismo instrumental (GERLING, 2005).

Cristina Gerling sempre ratifica que a percepção desses elementos – usados constantemente – em obras de compositores brasileiros, como Camargo Guarnieri (1907-1993), Lorenzo Fernandes (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1996) e Marlos Nobre (1939) em nada desmerece suas composições, mas ao contrário, colabora para mantê-las únicas dentro do espírito do tempo. A autora realça que a

internalização desses esquemas estabelece um diálogo desafiador para o compositor a fim de que este venha trilhar novos caminhos.

Em acréscimo – talvez como meio de criar alguma legitimidade, também pela utilização do gênero sonatina, que fornece uma moldura assertiva, conferindo limites e expandindo horizontes ao mesmo tempo – Gerling conjectura que “a Sonatina [...] oferece uma atmosfera de intimidade e um ambiente mais afeito à modéstia” (GERLING, 2005, [s.p.]). Vale, nesse contexto, mencionar a produção de Camargo Guarnieri, com pelo menos 8 (oito) sonatinas para piano, além de várias outras obras nesse formato estruturante.

Disso, a autora ainda conjectura o fato de que, além de servir como meio de inserir o Brasil dentro de uma produção artística neoclássica na música de concerto, tal gênero constituiu uma alternativa eficaz “à grandiosidade que permeia a obra de Villa-Lobos”, assim, informando que o auge de escrita de sonatinas no Brasil foi durante os anos de 1930-1960, o que coincidiu com o ponto máximo da carreira internacional de Villa-Lobos, que se quer tateou o gênero (GERLING, 2005, [s.p.]).

Finalizando sua conferência, a pesquisadora compreende que, ao usufruir de tais constâncias em suas obras brasileiras, é factual, a título de pesquisa, notar como os brasileiros conferem “roupagens tropicais” àquele modelo francês, “ampliando o conceito de sonatina como expressão de brasilidade” (GERLING, 2005, [s.p.]). Assim, o contexto intertextual, no âmbito da musicologia, é acrescido e pode ser vinculado como caracterizador do gênero da obra aqui proposta para estudo, compreensão e edição.

Voltando a Dinorá de Carvalho, por boa parte do seu percurso artístico no Brasil, a compositora mineira manteve contato próximo com Camargo Guarnieri, já mencionado, de maneira que sua obra aqui estudada, que data de 1949, após estudo mais sério e averiguado, pode ter dialogado tanto com a obra francesa mencionada por Gerling quanto com as sonatinas que já haviam sido compostas pelo seu par brasileiro, Camargo Guarnieri. No Quadro 3, abaixo, estão alguns dos principais compositores brasileiros do gênero sonatina:

Quadro 3 - Alguns dos principais compositores brasileiros do gênero sonatina:

JOSÉ SIQUEIRA	10 sonatinas	ERNANI AGUIAR	2 sonatinas
CAMARGO GUARNIERI	8 sonatinas	HEITOR ALIMONDA	2 sonatinas
HUBERTUS HOFMANN	6 sonatinas	HELZA CAMEU	2 sonatinas

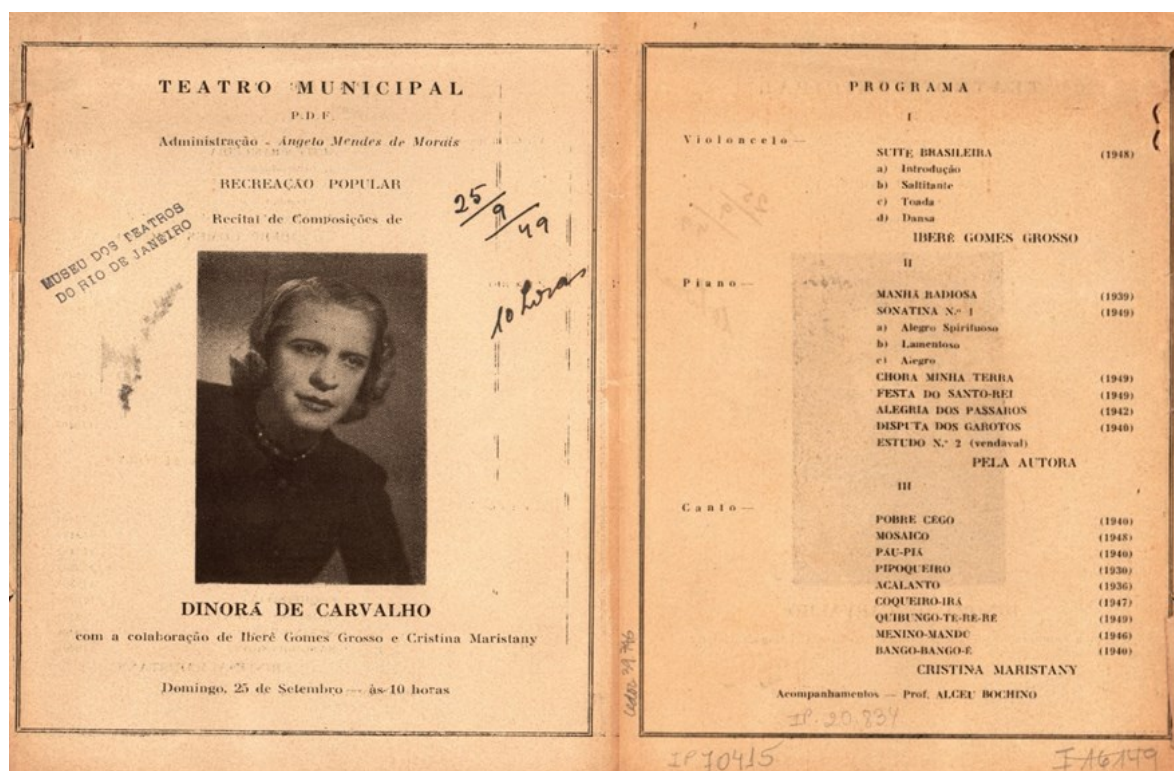
FRANCISCO MIGNONE	4 sonatinas	DINORÁ DE CARVALHO	Sonatina nº 1
JOSÉ A. DE ALMEIDA PRADO	4 sonatinas	MARLOS NOBRE	Sonatina op. 66
ERNEST MAHLE	4 sonatinas	EDINO KRIEGER	Sonatina;
OSVALDO LACERDA	3 sonatinas	JOSÉ ALBERTO KAPLAN	Sonatina Breve
CLÁUDIO SANTORO	3 sonatinas	RADAMÉS GNATTALI	Sonatina Coreográfica
CÉSAR GUERRA PEIXE	2 sonatinas	GILBERTO MENDES	Sonatina (Mozartiana)

Fonte: elaborado pelo autor.

2.3 Considerações gerais e analíticas sobre a Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho

A Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho, composta em 1949, dedicada a Andrade Muricy, foi estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, no mesmo ano, pela própria compositora. Conforme vemos o programa de Concerto apresentado na Figura 7, a seguir.

Figura 7 - Programa de Concerto com a estreia da Sonatina nº 1 em 25/09/1949.



Fonte: Museu do Estado do Rio de Janeiro.

A obra possui forte caráter nacionalista, o que se observa por meio de elementos que remetem a estilos, ritmos e outros traços do folclore brasileiros.

Composta em três movimentos, com um total de 292 compassos: sendo 120 compassos no primeiro, 30 no segundo e 142 no terceiro movimento.

Conforme uma análise feita por Gerling [s.d.], o primeiro movimento é escrito em forma de choro, o segundo pode ser descrito como um lundu, em uma menção às danças lentas, com uma melodia muito cativante e o terceiro é bem motórico, escrito em binário composto e com acentuação rítmica alternada, por causa de sua subdivisão ternária.

O primeiro movimento:

Iniciando em um andamento *Allegro spiritoso*, é escrito em Forma Sonata.

Quadro 4 – Diagrama formal do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

1º movimento							
EXPOSIÇÃO			DESENVOLVIMENTO	REEXPOSIÇÃO			
1º tema	Transição	2º tema	c. 43-67	1º tema	Transição	2º tema	Fechamento
c. 1-22	c. 23-27	c. 28-42		c. 68-89	c. 90-93	c. 94-108	c. 109-120

Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 8 - Trecho do Tema A do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

À Andrade Muricy

Sonatina n.º 1

1949

Dinorá de Carvalho (1895 - 1980)

A. Allegro spiritoso (♩ = 84)

mf sempre staccato

Fonte: edição revisada pelo autor.

Dinorá inicia o primeiro tema da Exposição, Tema A, de forma atonal, porém sugerindo um mi dórico em algumas passagens, com um caráter mais rítmico, construindo também variações sobre o tema, que podem ser observadas do compasso 9 ao 22, conforme Figura 9.

Figura 9 - Variação do Tema A do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The musical score is presented in piano notation, spanning measures 7 to 22. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like *cresc.*, *sf*, and *f*. Two red arrows highlight specific measures: one in measure 9 pointing to a melodic phrase in the treble staff, and another in measure 20 pointing to a similar phrase. The score shows a progression of rhythmic and melodic variations on the initial theme.

Fonte: edição revisada pelo autor.

Dinorá acrescenta um trecho de um tema folclórico – compassos 23 a 26 (primeiro tempo) – ao final da variação do tema A, seguido de uma pequena preparação (compassos 26 e 27) para o tema B (Figura 10).

Figura 10 - Trecho de tema folclórico (c. 23-26) e preparação para o tema B (c. 26-27) do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

O segundo tema, compasso 28, 4º tempo, mão direita, possui caráter mais *cantábile*. Dinorá até mesmo acrescenta a indicação de andamento *mais tranquilo* para reforçar essa identidade musical (Figura 11). Um aspecto notável ao encerrar esta seção, é que a compositora opta por não concluir plenamente a ideia musical.

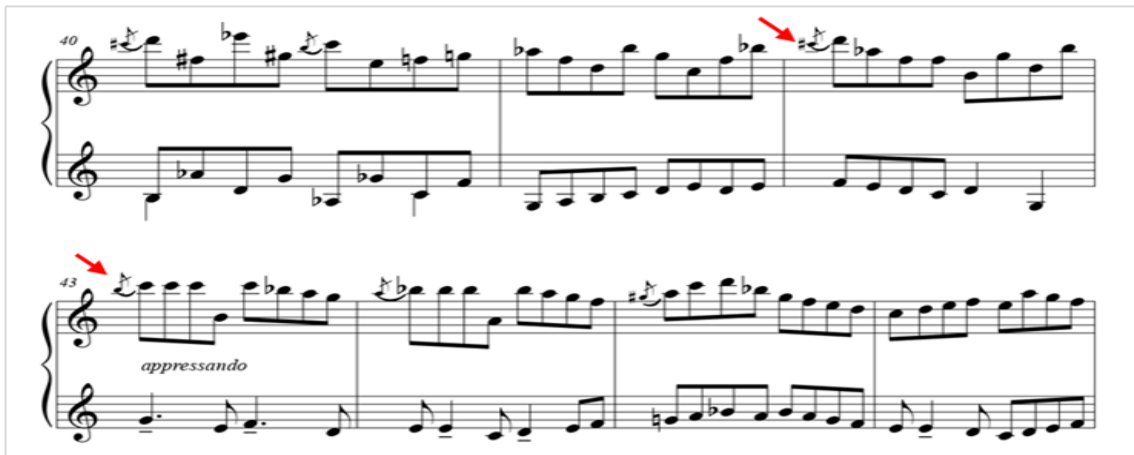
Figura 11 – Início do Tema B do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

Dinorá estabelece uma conexão entre o término da Exposição (compasso 42) e o início do Desenvolvimento (compasso 43) sem dar um desfecho à ideia, criando assim uma sensação de continuidade, evitando interrupções abruptas (Figura 12).

Figura 12 - Fim da Exposição do 1º movimento (c. 42) e início do Desenvolvimento (c. 43) da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

No início do Desenvolvimento temos a indicação temporal *appressando*, demonstrando, assim, a retomada do *allegro spiritoso* que é o tempo inicial deste primeiro movimento. A compositora sobrepõe os temas A e B da seguinte forma: Tema A na mão direita e Tema B na mão esquerda, ambos na região da clave de sol, criando variações entre eles e produzindo um discurso musical frenético e brilhante. O término deste Desenvolvimento se dá com um ralentando que começa no terceiro tempo do compasso 66 e permeia por todo o compasso 67, conforme vemos na Figura 13.

Figura 13 – Término do desenvolvimento do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

A reexposição do Tema A começa no compasso 68, Figura 13, com variações apresentadas nos compassos 76-89, conforme Figura 14.

Figura 14 – Variações do tema A do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The musical score for Figure 14 consists of five systems of piano (piano and forte) variations of Theme A. The measures are numbered 73, 77, 80, 84, and 87. The score is written in treble and bass staves. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 4/4. The dynamics are marked with 'p' (piano) and 'f' (forte). Red arrows point to specific notes in measures 76 and 87.

Fonte: edição revisada pelo autor.

O tema A finaliza nos compassos 90 a 93, com a apresentação de trecho de um tema folclórico, na mesma tonalidade. Há uma mudança de tonalidade apenas no início da reexposição do Tema B (c. 94, 4º tempo, mão direita), conforme Figura 15.

Figura 15 - Fim do Tema A com mudança de tonalidade no início da reexposição do Tema B (c. 94, 4º tempo, mão direita) do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The image displays a musical score for the first movement of Sonatina nº 1 by Dinorá de Carvalho. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system covers measures 87 to 93, and the second system covers measures 94 to 97. Measure 94 is specifically highlighted with a red arrow and the text "c.94 – Início da reexposição do tema B." in red, indicating the start of the B theme reexposition. The score shows a change in the right-hand melody in measure 94, which is the beginning of the reexposition of Theme B.

Fonte: edição revisada pelo autor.

Nota-se uma preparação de dois compassos (c. 109-110) contendo a mesma configuração motivica para a *Coda* (compassos 111-120) conforme Figura 16, na página seguinte, que se utiliza de mesmo material motivico do primeiro tema apresentado na Sonatina. É uma *Coda* sem apogiaturas e sem síncopes, com presença de tríades formando acordes na mão direita nos compassos 111 a 117, com a mudança da fórmula de compasso de 4/4 para 2/4 no último compasso (c. 120). A *Coda* é finalizada com uma oitava grave de dó no primeiro tempo, seguida de acorde e pausa de colcheia no segundo tempo, configurando, assim, uma terminação mais incisiva e seca.

Figura 16 - Coda (c. 111-120) do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - The first system begins at measure 109. A red arrow points to a note in the right hand.
 - The second system begins at measure 113. It includes a *cresc.* (crescendo) marking.
 - The third system begins at measure 117. It concludes with a double fermata and a *ff* (forte) dynamic marking. A red arrow points to a note in the right hand.

Fonte: edição revisada pelo autor.

O segundo movimento:

Em caráter lamentoso, se apresenta como uma melodia acompanhada por um ostinato rítmico. Dinorá já expressa o caráter deste movimento ao trazer a expressão *lamentoso* no título, o que sugere uma obra de caráter triste, melancólico e cheio de pesar. Mesmo não se enquadrando aos padrões harmônicos da música do século XVIII e XIX, a compositora escreve o movimento em torno da tonalidade de mi menor.

Christian Schubart (1739-1791), em seu tratado póstumo *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* de 1806, traz um quadro referencial concernente ao caráter das tonalidades. Sua definição para a tonalidade de mi menor se adequa com perfeição ao segundo movimento da Sonatina de Dinorá de Carvalho. Para Schubart (1806), a tonalidade de mi menor expressa uma declaração inocente de amor, lamento sem reclamações, suspiros acompanhados por poucas lágrimas (SCHUBART, 1806, [s.p.]).

Este movimento possui dois temas. O Tema A se inicia no primeiro compasso e termina no compasso 13, conforme Figura 17.

Figura 17 - Trecho inicial do Tema A do 2º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

B. Lamentoso

The musical score is for the beginning of Tema A, marked 'B. Lamentoso'. It is in 2/4 time. The score is divided into four systems. The first system starts at measure 8 with a piano (p) dynamic. The second system starts at measure 4. The third system starts at measure 8 and includes a triplet in the bass staff. The fourth system starts at measure 11 and includes a first ending bracket and a red arrow pointing to measure 13. A red vertical line is placed at the end of measure 13, indicating the end of the theme.

Fonte: edição revisada pelo autor.

Há um ritornelo para o início do movimento após o fim do Tema B e um salto do compasso 11 (Figura 18), para o compasso 27 (Figura 19), finalizando o 2º movimento no compasso 30. O Tema B começa no compasso 14, Figura 18, e termina no compasso 26, conforme vemos na Figura 19.

Figura 18 – Início do Tema B (c. 14) do 2º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

Figura 19 - Término do 2º movimento (c. 27-30) após a repetição do Tema A do 2º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

Em todo o discurso musical do segundo movimento, nota-se um caráter melancólico, porém no Tema B é percebida uma movimentação rítmica mais acentuada. Essa movimentação se dá com a mudança na fórmula de compasso (c. 20), que passa de quaternário para binário, entremeada por um compasso ternário, além da presença da imitação e inversão de registro do grave para o médio entre a melodia e o acompanhamento nos compassos 21 ao 23 (Figura 20).

Figura 20 - Tema B do 2º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

O terceiro movimento:

Em andamento *Allegro*, de forma atonal, é escrito em forma rondó sob estrutura A-B-A'-C-A-B-Coda. Possui um movimento rítmico contínuo, trazendo a ideia de *moto perpetuo*, constituído de tercinas que se seguem em movimento contínuo em quase todo o discurso musical; apresenta arpejos em tríades, aumentadas na maioria das vezes, movimentos ascendentes e descendentes de terças, maiores em quase todo o movimento, uníssonos configurando oitavas, décimas quintas e acordes quartais.

Quadro 5 – Diagrama formal do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

3º movimento						
A	B	A'	C	A	B	Coda
c. 1-23	c. 24-45	c. 46-63	c. 64-88	c. 89-111	c. 112-136	c. 137-142

Fonte: edição revisada pelo autor.

Dinorá, na seção A, elabora suas frases com o uso do cromatismo ascendente e descendente, quase todo o tempo, conforme vemos na Figura 21.

Figura 21 - Trecho inicial, Seção A do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

A compositora ainda acrescenta uma imitação temática entre as mãos do pianista nos compassos 14 a 19, conforme Figura 22.

Figura 22 - Imitação temática entre as mãos do pianista nos compassos 14 a 19 do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

Na seção B (compassos 23-45), temos saltos de terças acrescidos de algumas notas soltas na mão direita, acompanhadas por arpejos na mão esquerda, que vão até o compasso 32, Figura 23.

Figura 23 - Saltos de terças acrescidos de notas soltas na mão direita, acompanhadas por arpejos na mão esquerda – 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

Ainda na seção B, a partir do compasso 34, Dinorá inverte para arpejos na mão direita e saltos de terças seguidos por notas soltas na mão esquerda, finalizando no compasso 45, conforme vemos na Figura 24.

Figura 24 - Trecho com inversão para arpejos na mão direita e saltos de terças seguidos por notas soltas na mão esquerda – 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clef).
 - System 1 (measures 33-36): Measure 33 starts with a *mf* dynamic. Measures 34 and 35 show arpeggiated chords in the right hand, circled in red. The left hand plays triplet chords. Measure 36 begins with a *p* dynamic.
 - System 2 (measures 37-40): Continues the pattern of arpeggiated chords in the right hand and triplet chords in the left hand.
 - System 3 (measures 41-43): Measure 41 starts with a *mf* dynamic. Measures 42 and 43 show a *cresc. poco a poco* marking. The right hand continues with arpeggiated chords, and the left hand with triplet chords.
 - System 4 (measures 44-45): Measure 44 starts with a *f* dynamic. A red arrow points to the first measure of this system. Measure 45 ends with a *ff* dynamic. A red vertical line is placed at the end of measure 45, indicating the final measure of the section.

Fonte: edição revisada pelo autor.

A compositora traz um retorno com a seção A' nos compassos 46 a 63, conforme vemos na Figura 25.

Figura 25 - Seção A' (c. 46-63) do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The musical score for Section A' (measures 44-63) of the 3rd movement of Sonatina No. 1 by Dinorá de Carvalho is presented in two systems. The first system (measures 44-52) and the second system (measures 53-63) both feature a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody is characterized by triplet patterns. The score includes dynamic markings such as 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). A red arrow points to the first measure of the second system (measure 53), which is the beginning of the return to section A'.

Fonte: edição revisada pelo autor.

O retorno para a seção A' é seguido por uma seção C, compassos 64 a 88, no qual Dinorá contrasta o discurso musical do movimento, utilizando um motivo em

quiálteras distribuídas de forma alternada entre as mãos do pianista, intercaladas com frases em oitavas, conforme podemos observar em alguns trechos expostos na Figura 26.

Figura 26 - Início da Seção C (c. 64) do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

No final desta seção há o primeiro e único momento de pausa presente no movimento (final do compasso 88), Figura 27. O acorde utilizado na mão direita, com a oitava, ambos na região grave do piano, desempenha um efeito rítmico, de ruptura, que enfatiza o caráter frenético e retoma o primeiro tema do movimento.

Figura 27 - Final da seção C (c. 88) do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: edição revisada pelo autor.

As seções A e B são retomadas. Em seguida há uma *Coda* configurada por uma sequência de oitavas descendentes (c.137-140), formadas pelas duas mãos do pianista e finalizada com as notas fá 0, fá 1 e fá 2, em oitavas, seguidas de um acorde quartal no registro médio e agudo do piano, com as notas sol 2, dó 3 e ré 3 na mão esquerda e sol 3, dó 4 e fá 4 na mão direita (c. 141-142), conforme Figura 28 abaixo.

Figura 28 - Trecho final, *Coda* (c. 137-142) do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

The image displays a musical score for the final section (Coda) of the 3rd movement of Sonatina nº 1 by Dinorá de Carvalho. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro'. It shows measures 137 to 142. Measures 137-140 feature descending octaves in both hands, marked with 'f' (forte). Measures 141-142 show a final chord in both hands, marked with 'ff' (fortissimo). Red circles and an arrow highlight the final chord in measures 141-142.

Fonte: edição revisada pelo autor.

3 O PROCESSO DE EDIÇÃO DA SONATINA N.º 1 DE DINORÁ DE CARVALHO

3.1 Análise e estudo das fontes: três manuscritos da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho

Mencionadas as aproximações historiográficas e musicológicas nos capítulos anteriores, é necessário entender e compreender o que significa, de fato, editar e quais processos são envolvidos, construindo um corpo referencial independente e preponderante. Nesta dissertação, os trabalhos de Carlos Alberto Figueiredo (2004) e de Luiz Guilherme Goldberg (2002) orientam a presente discussão de forma principal.

Figueiredo (2004), inicia sua descrição a respeito de tipos de edições mencionando duas maneiras de entendimento para o termo editar, uma sendo a própria publicação de exemplares de uma dada obra, e a outra relacionada à revisão e preparação de uma obra para a publicação. Entretanto, ambas as concepções nem sempre, ou quase nunca, são levadas a efeito na academia por razões meramente financeiras. Por sua vez, o autor considera que o resultado de uma edição é um texto fruto da pesquisa e da reflexão do editor em torno das fontes consultadas em meio ao processo editorial. Texto, nesse sentido, compreende-se como “a redução da locução musical” (FIGUEIREDO, 2004, p. 40).

Goldberg (2002) apresenta, como resultado de uma grande reflexão do final dos anos 1990, o debate sobre problematizações da função do texto musical e da sua relação com a obra musical propriamente dita. A compreensão de que o registro musical era lido como texto impresso é fortemente definidora de várias projeções daquela época (anos 1990), porém, há o entendimento de que a obra musical não se reduz à partitura. Assim, ao discutir três autores significativos (Ingarden, 1996; Dahlhaus, 1982 e Nattiez, 1990), Goldberg (2002) postula que dada a possibilidade de codificação de convenções sociais de expressão, o texto musical, ou seja, a partitura, possui um relacionamento íntimo da obra consigo mesma, abrangendo características como estilo, convenções harmônicas e texturais, manuseio do instrumento e possivelmente convenções de execução. Portanto, para esse autor, “é inquestionável o valor histórico que [a partitura] possui” (GOLDBERG, 2002, p. 79), reforçando, assim, que a ligação da partitura e a sua interpretação dentro da tradição ocidental de música de concerto é importante como investigação.

Nesse processo de investigação, Figueiredo (2004) explica que a transmissão de uma obra pode se dar apenas por uma fonte, ou várias fontes, sejam essas “autógrafas, autorizadas, de tradição, manuscritas ou impressas” (FIGUEIREDO, 2004, p. 40). Decorrente, portanto, dos tipos de fontes disponíveis, para esse autor, abre-se ao editor a escolha a respeito do tipo de edição. Assim, Figueiredo (2004), amparado na leitura de Caraci (1995) e Grier (1996), propõe a discussão sobre sete tipos de edição, a citar: edição *fac-similar*; edição diplomática; edição crítica; edição *urtext*; edição prática; edição genética; e edição aberta.

Figueiredo esclarece cada um desses tipos de edição, mencionando que uma edição *fac-similar* reproduzirá fielmente uma fonte, quer por meio fotográfico ou digital. A edição diplomática, com caráter musicológico, é transcrita pelo editor, e apresenta capacidade metodológica crítica. A edição crítica “investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada” (FIGUEIREDO, 2004, p. 45).

A edição *urtext* visa “evitar o assoreamento das fontes” (IDEM, p. 47), isto é, tem a intenção de clarear ou limpar toda a confusão que possa ter sido gerada após diversas abordagens interpretativas de determinada obra. Interessante notar que no sentido literal o vocábulo *urtext*, em alemão, significa ‘texto original’, e Figueiredo (2004) discute que a provável autenticidade de um *urtext* seria uma própria edição fac-similar, visto ser a reprodução literal do texto original. Entretanto, no sentido musicológico, o editor deve pesquisar a melhor fonte (quer esta seja um *urtext*) e a reproduzir não adicionando ou excluindo nada, “[renunciando] a integração editorial: [publicando] o texto como é, ou um texto ‘suficientemente autêntico’” (DAHLHAUS, 1982 apud FIGUEIREDO, 1995, p. 69).

A edição prática, também chamada de edição didática, é destinada a executantes. As fontes para esse tipo de edição são dúbias. Em geral, perpetuam erros visto que, de acordo com Figueiredo (2004), não há revisão musicológica nesse tipo de trabalho.

A edição genética, que é decorrente da crítica genética, pode ser de dois tipos: aquelas que apresentam diversas versões da obra (redações consideradas definitivas pelo compositor em diferentes momentos), e aquelas que, além do material mencionado acima, ainda apresentam rascunhos ou anotações do compositor, por exemplo, que precederam o estabelecimento do texto definitivo. Figueiredo (2004) denota que tais trabalhos são de natureza musicológica, e que edições genéticas

possuem elementos limitadores críticos, sendo o principal deles a pouca praticidade no seu manuseio e o alto custo que despendem.

Por fim, a edição aberta é conceituada a partir da ideia presente na Obra Aberta de Umberto Eco (2005). Sua principal característica é apresentar as variantes ou versões paralelas da obra, ou seja, as alterações que o texto sofreu até a sua presente edição. Figueiredo (2004) discute a natureza desse tipo de trabalho de maneira a conceituar a sua realização utilizando as seguintes palavras:

A Edição Aberta é, assim, baseada em várias fontes, e tem um objetivo musicológico por excelência, ao permitir o estudo da transmissão de uma obra musical. Nesse tipo de edição, todo o material de tradição é apresentado de forma organizada e metódica, de maneira a facilitar tal estudo. Por outro lado, mesmo material autógrafo ou autorizado pode ser incluído entre as fontes, dando uma perspectiva ainda melhor para a pesquisa. Finalmente, o próprio editor pode incluir no conjunto da edição uma Edição crítica, a partir das mesmas fontes, levando-se em consideração que essa edição crítica, encontrando-se na dialética do interesse histórico e crítico, manifesta-se, ela mesma, como cristalização no próprio processo histórico da obra, podendo assumir o papel de representar, apenas, o início desse processo histórico da obra considerada (FIGUEIREDO, 2004, p. 54).

Há ainda um outro tipo de edição citado por Cambraia (2005), que é a transcrição semidiplomática, com grau médio de intervenção e correção de falhas óbvias em notas, articulações e dinâmicas (CAMBRAIA, 2005).

Visto vários tipos ou possibilidades de edição, os variados pontos de vista que o trabalho editorial pode adquirir fica claramente determinado pelo tipo e manuseio das fontes da obra a ser pesquisada/editorada. Goldberg (2002) expõe que essas fontes são testemunhas da história da sua criação e que sua confiabilidade é o próprio xeque da autenticidade do seu texto. Como fruto de um processo de reflexão filosófica, ele propõe uma série de questões que visam conferir propriedade ao trabalho editorial. Tais questões são as seguintes:

Como estabelecer as fontes verdadeiras ou as verdades que refletirão o texto final da obra? Em caso de fontes que apresentem versões muito distintas, que critério será o mais apropriado no estabelecimento de uma versão final? Como discernir entre as indicações de uma dada execução e as originais do autor? (GOLDBERG, 2002, p. 80).

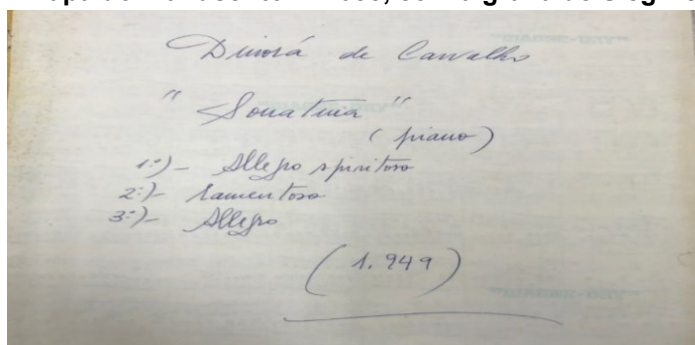
Assim, como resposta básica ou precoce a essas questões, a literatura elenca as seguintes possibilidades: reconhecer a caligrafia do compositor a ser editado pode ser útil na identificação de novas fontes oriundas do mesmo compositor, a natureza

da instrumentação colabora na pertinência da obra à sua época, ou gênero. Os locais em que se encontraram as fontes podem ajudar na determinação da receptividade ou circulação da obra, favorecendo, inclusive à determinação de possíveis apresentações públicas que a obra já recebeu. A análise e compreensão de estruturas musicais podem reforçar o conhecimento do processo de composição envolvido, possíveis influências ou decorrências, de forma particular, usadas na obra de Dinorá de Carvalho, que é objeto desta pesquisa (GOLDBERG, 2002, p. 81).

Como visto, os itens elencados acima transcendem à demanda do processo histórico, adentrando em aspectos relacionados à significação de representações não apenas do processo textual, mas de demandas quase que socioantropológicas. Grier (1996) comenta que “a função da fonte depende de sua habilidade de comunicar via suas convenções semióticas, as quais podem mudar com o tempo” (GRIER, 1996 apud GOLDBERG, 2002, p. 41). Dito isso, compreende-se a importância e relevância da atividade do editor musical. Goldberg salienta que “editar consiste em uma série de escolhas eruditas e escolhas informadas criticamente” (GOLDBERG, 2002, p. 80).

Para esse processo de edição, um manuscrito da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho nos foi disponibilizado pela CDMC – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea, instalada na Unicamp (Universidade Estadual de Campinas/SP), sob a catalogação: DC 088⁴, com a capa sob a grafia de Siegfried Schmidt⁵, Figura 29, e a cópia assinada por Renato Pedroso, com data de junho de 1949, Figura 31, na página seguinte.

Figura 29 – Capa do manuscrito DC 088, com a grafia de Siegfried Schmidt.



Fonte: CDMC – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea.

⁴ A Coordenação de Documentação de Música Contemporânea da Unicamp utiliza um código específico para as obras de Dinorá de Carvalho (**DC + nº**).

⁵ Siegfried Bismarck Schmidt Rodrigues (1953-1989), foi aluno de piano de Dinorá de Carvalho, frequentava sua casa e estava sempre presente nos recitais de piano de sua professora. Diplomado pelo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, Schmidt recebeu diversas bolsas de estudos, sendo inclusive o primeiro músico brasileiro contemplado pela Fundação Ferraz de Camargo para aperfeiçoar-se em piano e composição. Atuou nas peças para piano solo da coleção de Dinorá de Carvalho e teve várias funções, entre as quais se destacam as de copista, comentador e revisor.

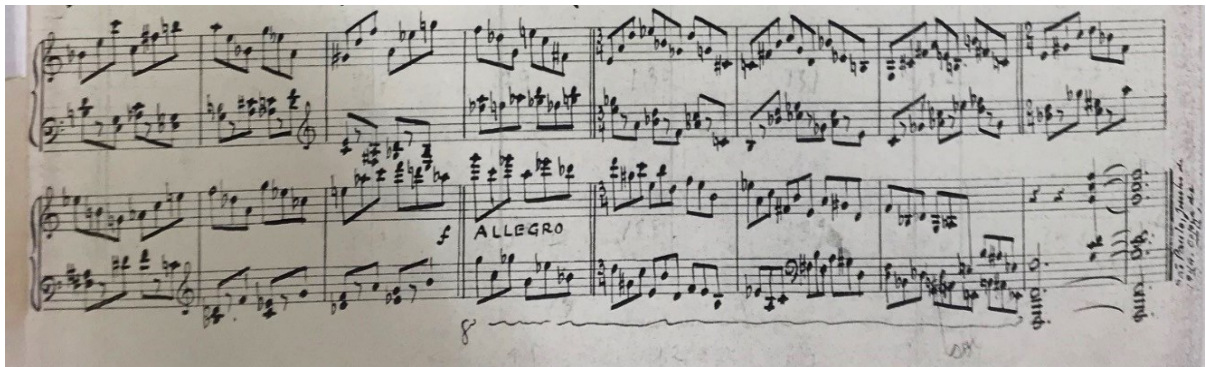
Nas Figuras 30 e 31, temos trechos manuscritos da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho, 1º e 3º movimentos, respectivamente.

Figura 30 – DC 088 – Trecho do 1º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: CDMC – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea.

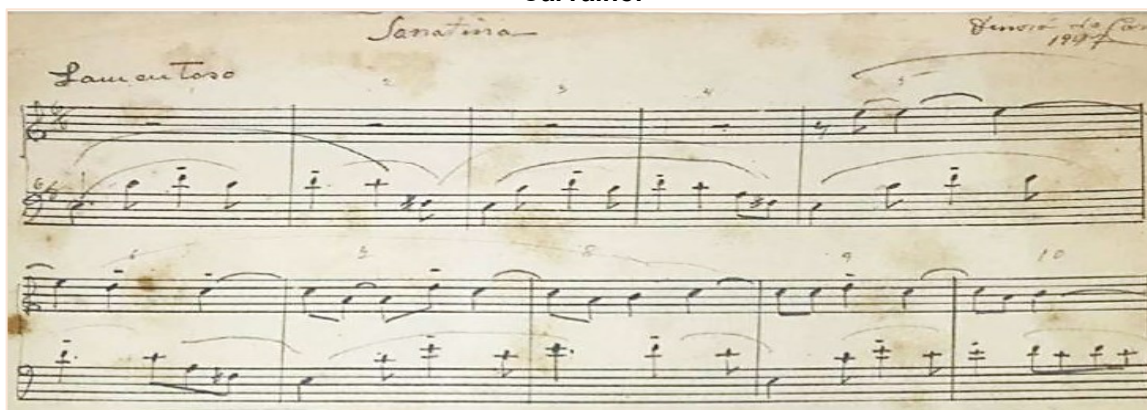
Figura 31 – DC 088 – Trecho do 3º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: CDMC – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea.

Há um outro manuscrito, da mesma obra, que se configura como um rascunho autógrafo incompleto, ou com páginas perdidas, do segundo movimento, sob a catalogação DC 089. O manuscrito do segundo movimento – Lamentoso, da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho parece ter sido reformulado pela compositora, porém foram mantidos alguns elementos da linha melódica. Veja na Figura 32.

Figura 32 – DC 089 – Rascunho autógrafo do 2º movimento da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.



Fonte: CDMC – Coordenação de Documentação de Música Contemporânea.

O rascunho mencionado, DC 089, é datado de 1947, anterior à data de publicação da Sonatina nº 1. Ele possui apenas duas páginas, sendo que no final da segunda página não há evidências de conclusão do movimento, tanto pela ausência de barra dupla como pelo estilo composicional e estrutural que a compositora discorre na referida peça. Por esse motivo, subentende-se que está(ão) perdida(s) a(s) outra(s) página(s), ou a criação foi interrompida pela compositora. As duas páginas existentes se encontram no Anexo A, no final desta pesquisa, nas páginas 103 e 104.

Em 2021, outro manuscrito desta mesma obra nos foi disponibilizado pelo Instituto Piano Brasileiro (IPB), com sede em Brasília (Figura 33). O acesso a essas duas fontes possibilitou o primeiro estudo individual e análise comparativa que antecedeu ao trabalho de cópia, edição e revisão da obra.

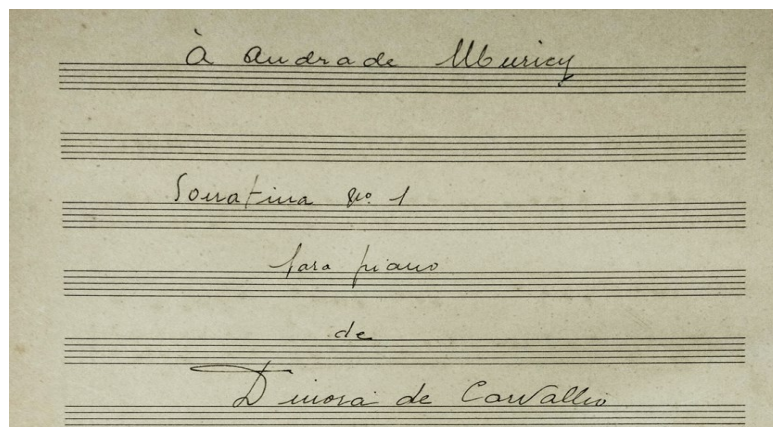
Figura 33 – Trecho manuscrito da Sonatina nº 1 (1º movimento) de Dinorá de Carvalho.



Fonte: IPB – Instituto Piano Brasileiro.

Um terceiro manuscrito foi descoberto pelo pesquisador Vitor Lopes (mestrando em música na UNICAMP) em uma visita à Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/RJ em 2023. Na Coleção José de Andrade Muricy, foi encontrado esse referido manuscrito da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho, com a capa escrita sob a grafia de Siegfried Schimdt, Figura 34.

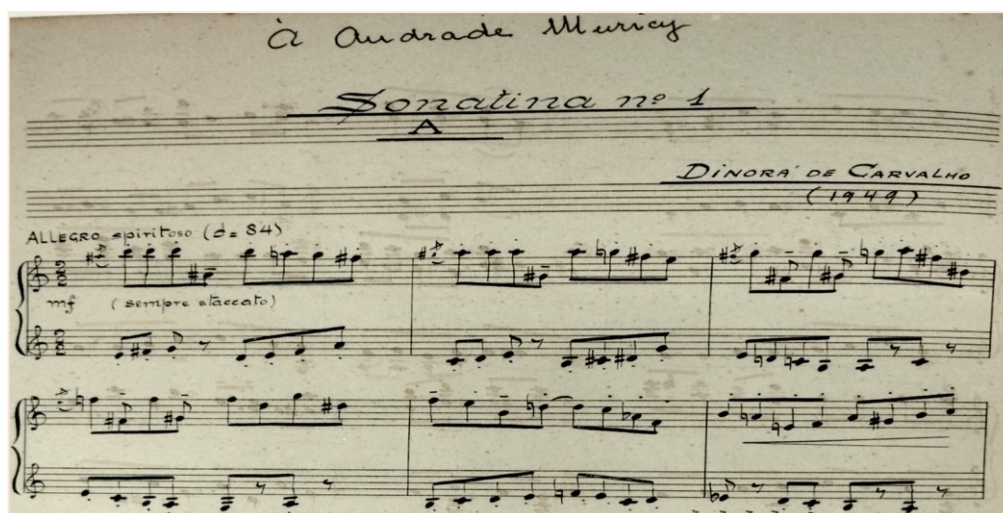
Figura 34 – Capa manuscrita da Sonatina nº 1, com a grafia de Siegfried Schimdt.



Fonte: Coleção José de Andrade Muricy – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

A cópia da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho, que pertence à Coleção José de Andrade Muricy, está nos mesmos moldes do manuscrito DC 088 da Coordenação de Documentação de Música Contemporânea da UNICAMP, mas possui uma escrita mais espaçada, mais limpa, reescrita com algumas correções, porém mantendo alguns possíveis erros de notas e sugestões de dinâmica. Na Figura 35, trecho inicial do 1º movimento.

Figura 35 – Trecho manuscrito da Sonatina nº 1 (1º movimento) de Dinorá de Carvalho.



Fonte: Coleção José de Andrade Muricy – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, RJ.

A cópia manuscrita da Coleção José de Andrade Muricy, assim como a DC 088, foi assinada por Renato Pedroso⁶, com data de junho de 1949, conforme podemos observar no canto direito da Figura 36.

Figura 36 – Trecho manuscrito da Sonatina nº 1 (3º movimento) de Dinorá de Carvalho.



Fonte: Coleção José de Andrade Muricy – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro RJ.

Para o presente trabalho, primeiramente realizamos uma cópia editada da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho, tendo como documento modelo principal o primeiro manuscrito adquirido, DC 088, disponibilizado pela Coordenação de música Contemporânea – CDMC – da UNICAMP, Campinas, SP. Após análise e comparação dos manuscritos, foram feitas escolhas fundamentadas na percepção da escrita musical e estética composicional da compositora, bem como algumas adequações escolhidas pelo autor, visando, assim, uma edição que proporcionasse maior praticidade na leitura e execução musical.

O *software* utilizado para a edição foi o Finale, versão 2023, considerado, atualmente, um dos mais completos, com funcionalidades passíveis de serem utilizadas em vários níveis de complexidade. O processo de edição não se limita à transcrição do texto musical para uma plataforma digital, mas também engloba a árdua tarefa de revisão, o que não apenas facilita a leitura e a compreensão, mas também garante a qualidade do conteúdo.

3.2 Aparato crítico e decisões editoriais

Antes de adentrarmos às especificidades do aparato crítico, referente ao ato de edição, apresentaremos algumas reflexões que julgamos imprescindíveis a esse

⁶ Não foram encontradas quaisquer informações sobre Renato Pedroso. Sabemos apenas que ele fez as cópias citadas no texto, por conta da assinatura que vemos nas Figuras 31 (p.53) e 36.

respeito, suas principais características, bem como o impacto ou as consequências de determinadas escolhas.

A própria seleção do material a ser editado se mostra como uma decisão relevante, especialmente se considerarmos o material deste trabalho: a Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

Selecionar uma obra para o processo de edição, significa dar a ela um status diverso daquele que possui até então, inclusive no tocante à recepção e às possibilidades múltiplas de resignificação. Neste ponto, é relevante frisar que as escolhas do próprio ato de editar – apoiadas em aparato crítico, como o que apresentaremos a seguir – influenciam diretamente no modo de recepção e nas possibilidades de interpretação da obra.

Não raro, principalmente no âmbito das artes, e de modo mais específico na Música e nas Artes Cênicas, pergunta-se sobre a “existência” do texto ou da obra, ou, ainda mais objetivamente, se a obra existe a partir de sua concepção ou de sua apresentação. Assim, qual função teria uma obra esquecida num amontoado de anotações, se foi concebida para o palco e para o público? A partir de qual momento a obra existe, de fato?

É certo que a Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho, que nos propusemos a editar, não se trata de uma obra esquecida ou perdida. Por outro lado, não se pode negar que mereceria mais atenção e cuidado para sua divulgação, haja vista sua importância histórica, estética e musical.

No momento anterior à edição, sobressai o valor histórico da obra, elemento de nosso aparato crítico, pois o valor histórico desta Sonatina é, além de rico e variegado, muito importante.

O uso de recursos de edição nos permite ora enfatizar, ora atenuar determinadas características da peça a ser editada. Essa é uma realidade que expõe a sobreposição do editor a outros elementos. Justamente por essa razão, o editor deve estar conectado aos elementos históricos, sociais e estéticos. Adotar uma postura que o faça se aproximar ou se distanciar de determinada característica da obra, isto é, enfatizar ou atenuar determinada característica, é uma questão, sobretudo, ética.

Dentre os elementos e fatores a que nos referimos, mencionamos: I) o texto puro e simples, ou seja, a obra de partida para a edição; II) o contexto da concepção

da obra e o papel da obra no contexto musical brasileiro; III) o público a que se destina a edição.

O primeiro elemento, como apontamos, é a obra de partida, o texto-base para a edição. Todos os traços do original devem ser levados em conta no momento da edição. A aproximação do texto-base e de suas características (físicas) e os esforços para mantê-las, aproximaria o público-alvo da obra, por meio, certamente, de seu intérprete.

O segundo elemento é o contexto que abriga a obra e, por conseguinte, sua história ao longo dos anos. Considera-se a história de sua concepção, sua trajetória, sua recepção, sua relação com outras obras, o que se produziu sobre ela ao longo do tempo, outras edições, as críticas, tudo isso é que vai compor o aparato crítico e fornecer, no ato da edição, a possibilidade de reforçar ou atenuar certas características da peça.

O terceiro elemento é o público-alvo. Neste ponto, o editor pode adotar uma postura antagônica em relação ao primeiro elemento, à medida em que se afasta de características marcantes do original por questões de recepção (público-alvo), buscando, assim, garantir o seu entendimento, a sua recepção, ou seja, sua ressignificação.

Muitas vezes, pode parecer que a “adaptação” deforma a obra, transformando-a em algo distinto do original. Ao mesmo tempo, por outro lado, não se pode garantir que uma fidelidade estrita às características do texto-base – a cópia manuscrita da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho – garanta o mesmo entendimento e a mesma recepção, uma vez alterada a audiência. É como querer dizer que uma sonata de Ludwig van Beethoven causaria, no início do século XXI, o mesmo “impacto” ou a mesma “impressão” – termos vagos e amplos por natureza – num público-alvo diverso daquele que a ouviu à época de sua concepção.

Por todas essas razões, que envolvem a postura do editor perante a obra a ser editada, é que caberá a ele definir a intenção de seu trabalho, a finalidade, e, a partir disso, combinar elementos, de modo que seu trabalho (de editor) possa cumprir a intenção estabelecida desde o início, dando visibilidade de ressignificação a uma obra de arte.

A análise escolhida para a seção será uma análise descritiva, apontando as semelhanças e diferenças entre as cópias. Este tipo de análise é imprescindível para a realização de uma edição crítica da obra, pois ela traz a possibilidade de

apontamentos críticos que poderão auxiliar o intérprete no estudo da obra e performance como seu produto final.

São especificadas aqui as intervenções editoriais realizadas a partir das cópias manuscritas adquiridas da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho. As alterações propostas em nossa edição estão indicadas da seguinte maneira: DC 088 será a indicação definida para o primeiro manuscrito adquirido; IPB, a indicação definida para o segundo manuscrito adquirido; e CJAM, a indicação definida para o manuscrito da Coleção José de Andrade Muricy.

As decisões editoriais deste aparato crítico não se referem apenas à simbologia utilizada na partitura (notas, figuras rítmicas, pausas, sinais de dinâmica e articulação etc.), mas a todas as informações presentes nos manuscritos. Além das informações musicais, incluem-se, também, as informações biográficas da obra como título, dedicatória, nome do compositor, local e data de composição e a estrutura geral da obra. Elementos como título, dedicatória, nome da compositora e local de composição são idênticos nos dois manuscritos examinados. Encontramos, porém, algumas divergências referentes ao ano de composição. Os manuscritos DC 088 e CJAM trazem a data “junho de 1949”. Já o manuscrito IPB possui três datas distintas: no final do último movimento do manuscrito encontramos referência a “agosto de 1962”, e na primeira página do manuscrito, no cabeçalho, alinhado à esquerda, “7 out. 62” e “2 fev. 63”. Acreditamos que essas datas se referem ao período em que o manuscrito foi copiado (agosto de 1962) e revisado (7 de outubro de 1962 e 2 de fevereiro de 1963), uma vez que encontramos neste manuscrito notações de dedilhado (não incorporados nesta edição) e possíveis correções de notas que provavelmente vieram juntas à leitura ao instrumento. Sendo assim, decidimos manter a data de composição presente no Catálogo de Obras da compositora, publicado por (FERREIRA, 1977).

No que tange à estrutura geral da obra, o manuscrito DC 088 tem o primeiro movimento nomeado como A, o segundo está sem nomeação e o terceiro movimento como C; o manuscrito IPB nomeia o primeiro movimento como A e o segundo movimento como B, estando o terceiro movimento sem nomeação; já no manuscrito CJAM, todos os movimentos estão nomeados, sendo A, B e C. Como decisão editorial, também optamos em utilizar as letras A, B e C para indicar os movimentos.

Outras decisões editoriais estão descritas no aparato crítico, elaborado da seguinte maneira: a primeira coluna se refere ao número de compasso do movimento; a segunda coluna traz os elementos divergentes ou erros de transcrição dos

manuscritos DC 088 e CJAM; a terceira coluna traz os elementos divergentes ou erros de transcrição do manuscrito IPB; e por fim, o campo abaixo das três colunas diz respeito às decisões editoriais escolhidas durante a pesquisa.

O critério de escolha para essas decisões foi analisado de forma individual, avaliando-se a sequência lógica das articulações nas frases, as relações intervalares na melodia e até mesmo a relação idiomática da obra com o instrumento. Muitas dessas escolhas só foram possíveis após a leitura da obra ao piano. Muitas delas foram determinadas após a análise do comportamento das mãos do intérprete. É muito comum que o compositor de obras para piano leve em consideração a forma com que as mãos se movimentam pelas teclas brancas e pretas do instrumento, sendo, em alguns casos, fator determinante para a escolha dos acidentes.

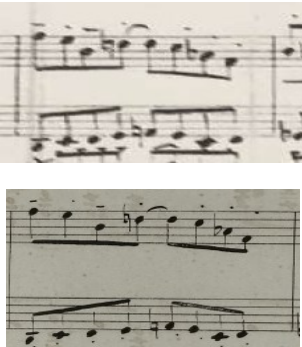
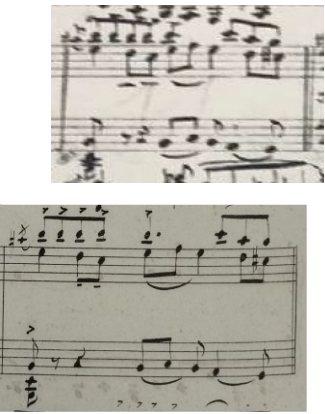
Observações sobre sinais de articulação para o APARATO CRÍTICO a seguir:

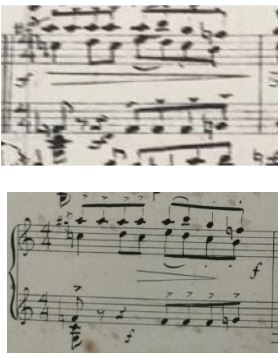
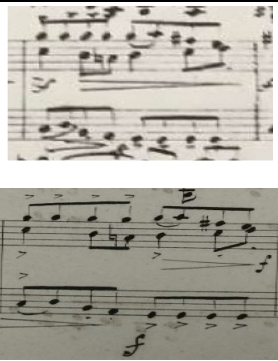
Quadro 6 – Sinais de articulação ou acentuação

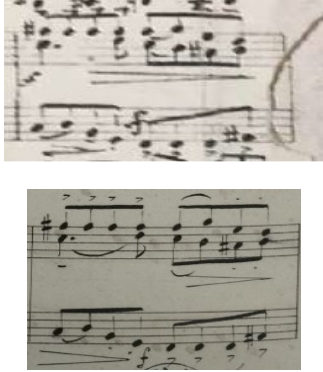
Sinais de acentuação indicam as notas que são acentuadas.

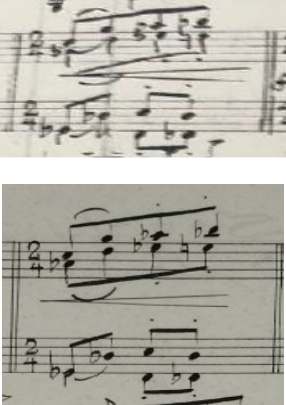
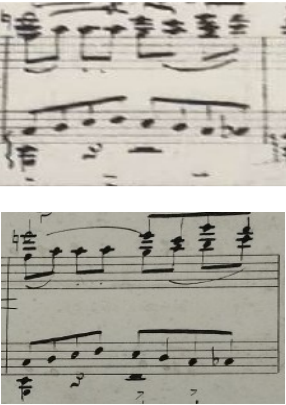
O sinal  (*marcato*) indica que a nota deve ser atacada com muito vigor e suavizada logo em seguida.

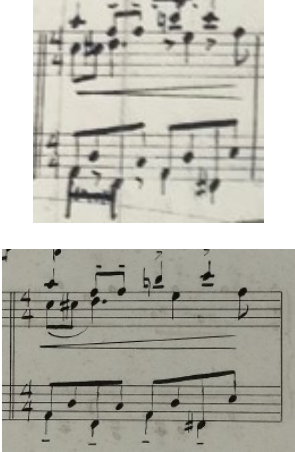
Aparato Crítico - 1º MOVIMENTO

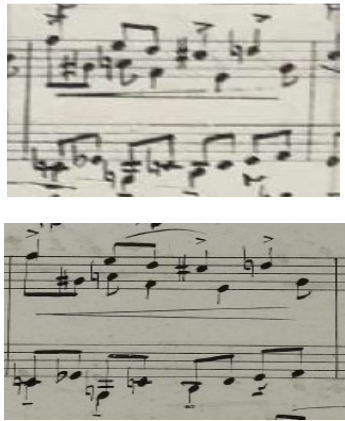
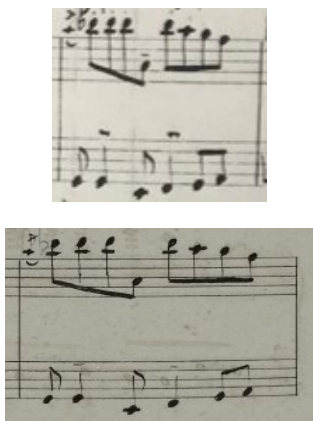
1º MOVIMENTO		
Compassos	Manuscrito DC 088 e CJAM	Manuscrito IPB
c. 5	DC088 – m.d., 1º e 2º tempo, articulação: tenuto e staccato; CJAM – m.e., articulação: <i>staccatos</i>	m.d., 1º e 2º tempo, articulação: tenuto e tenuto.
		
	Decisão editorial: IPB - m.d., 1º e 2º tempo, articulação tenuto e tenuto.	
		
c. 11	DC088 e CJAM – m.d., soprano, 1º, 2º e 3º tempos, articulação: acento; contralto, 3º tempo, ligadura	m.d., soprano, 1º, 2º e 3º tempos, ausência de acento; contralto, 3º tempo, ausência de ligadura
		
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., soprano, 1º, 2º e 3º tempos, articulação: acento, 5º tempo, acréscimo de bequadro na nota lá; contralto, 3º tempo, ligadura	
		

c. 12	DC088 – 1º tempo, dinâmica: f – forte, sinal de decrescendo; CJAM – 1º tempo, sem sinal de dinâmica	1º tempo, dinâmica: sf – <i>sforzando</i> , sinal de decrescendo
		
	Decisão editorial: IPB - 1º tempo, dinâmica: sf – <i>sforzando</i> , sinal de decrescendo	
		
c. 13	DC088 – 1º tempo, dinâmica: f – forte, 2º tempo, sinal de decrescendo; CJAM – m.d., 1º e 2º tempos, sem marcação de dinâmica, 3º tempo, sinal de decrescendo	1º tempo, dinâmica: sf – <i>sforzando</i> e sinal de decrescendo
		
	Decisão editorial: IPB - 1º tempo, dinâmica: sf – <i>sforzando</i> e sinal de decrescendo	
		

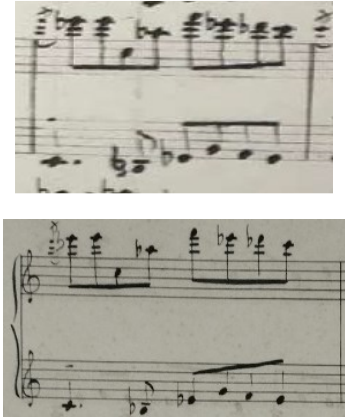
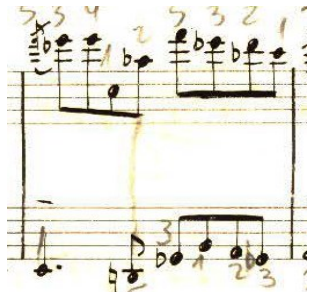
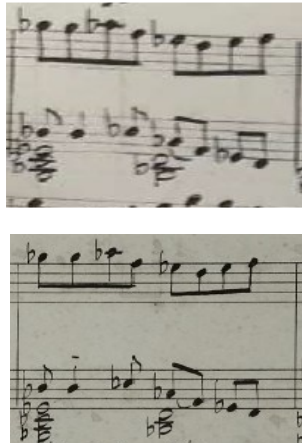
c. 14	DC088 – m.e., 1º e 2º tempo, dinâmica: sinal de forte e sinal de decrescendo; CJAM – m.d., 1º tempo, ligadura no contralto, 3º e 4º tempo, sinal de decrescendo e ausência do sinal de forte; m.e., 1º e 2º tempos, sinal de decrescendo	m.e., 1º e 2º tempos, sinal de forte e ausência do sinal de decrescendo
		
	Decisão editorial: DC088 – m.e., 1º e 2º tempo, dinâmica: sinal de decrescendo e sinal de forte no 1º tempo	
		
c. 15	DC088 – Dinâmica: sinal de forte no 1º tempo e sinal de decrescendo; CJAM – Dinâmica: sinal de decrescendo e ausência do sinal de forte	Dinâmica; sinal de forte no 1º tempo e ausência do sinal de decrescendo
		
	Decisão editorial: DC088 – Dinâmica: sinal de forte no 1º tempo e sinal de decrescendo	
		

c. 16	Dinâmica: sinal de crescendo	Ausência do sinal de crescendo (o sinal de crescendo presente foi feito por outra pessoa)
		
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – Dinâmica: sinal de crescendo	
		
c. 20	m.d., 2º tempo, contralto, articulação: <i>staccato</i> , 3º e 4º tempos, ligadura	m.d., 2º tempo, contralto, ausência de sinal de articulação, 3º e 4º tempos sem sinal de ligadura
		
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, contralto, articulação: <i>staccato</i> , 3º e 4º tempos, ligadura	
		

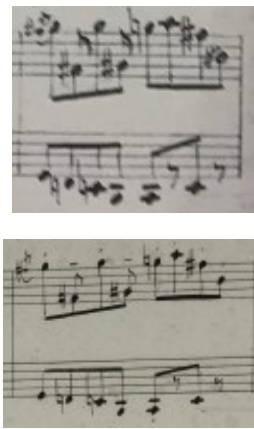
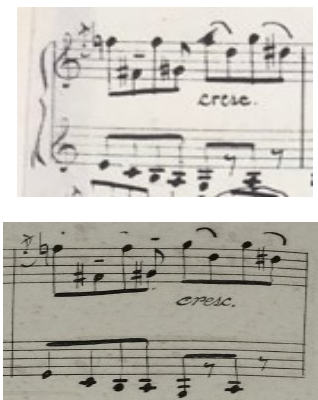
c. 23	DC088 – m.d., 1º, 3º e 4º tempos, soprano, ausência de acento CJAM – m.d., 1º tempo, soprano, ausência de acento, 3º e 4º tempos, acento	m.d., 1º e 3º tempos, soprano, ausência de acento
		
	Decisão editorial: m.d., 1º tempo, soprano, acento, 2º tempo, tenuto, 3º e 4º tempos, acento; m.e., sem sinais de articulação	
		
c. 24	Dinâmica: sinal de crescendo; m.e., 1º, 2º, 3º e 4º tempos, articulação: tenuto	Ausência do sinal de dinâmica; m.e., 1º, 2º, 3º e 4º tempos, articulação: acento
		

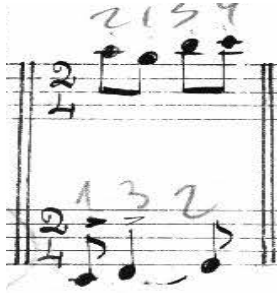
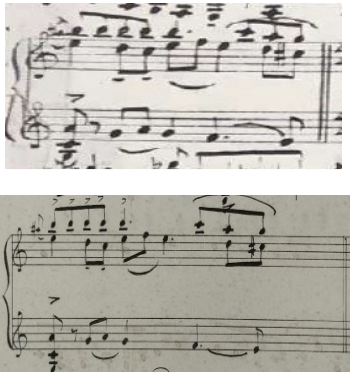
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – Dinâmica: sinal de crescendo; m.d., 1º tempo, articulação: acento; IPB – m.e., 1º, 2º, 3º e 4º tempos, articulação: acento	
		
c. 25	DC088 – m.e., baixos, articulação: tenuto, CJAM – m.d., 2º tempo, soprano, articulação: ligadura; m.e., baixos, articulação: tenuto	m.e., baixos sem sinais de articulação
		
	Decisão editorial: IPB – m.e. baixos articulados; m.d., 2º tempo, soprano, articulação: ligadura	
		
c. 44	DC088 e CJAM – m.d., ausência de <i>staccatos</i>	m.d., <i>staccatos</i>
		

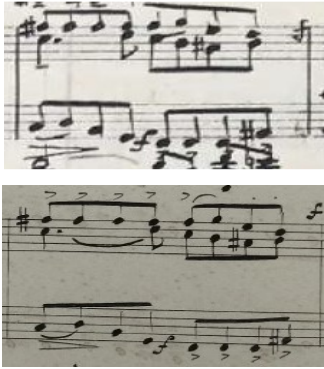
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., ausência de <i>staccatos</i>
	

c. 51	DC088 – m.e., 2º tempo, nota si bequadro; CJAM – m.e., 2º tempo, nota si bemol	m.e., 2º tempo, nota si bequadro
		
	Decisão editorial: DC088 e IPB – m.e., 3º tempo, nota si bequadro 	
c. 58	DC088 e CJAM – m.e., 3º tempo, baixo e tenor: notas sib-ré, ligadura	m.e., 3º tempo, baixo e tenor: notas réb-fá, articulação: acento
		

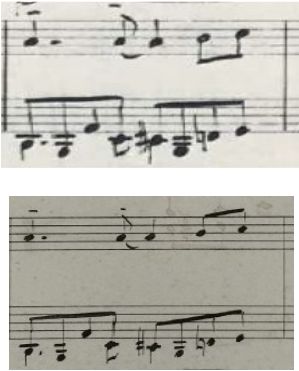
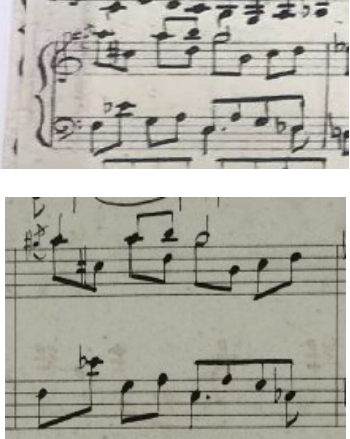
	Decisão editorial: DC088 e CJAM, mais acréscimo de bemol na nota ré – m.e., 3º tempo, baixo e tenor: notas sib-réb, ligadura
	

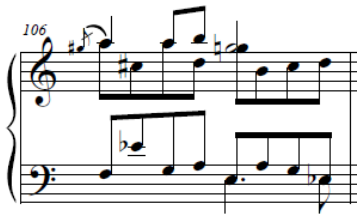
c. 70	DC088 – m.d. e m.e., sem sinais de articulação; CJAM – m.d., articulação: tenuto, <i>staccato</i>, tenuto, <i>staccato</i>, restante <i>staccato</i>	m.d., sem articulação. m.e., acento, acento
		
	Decisão editorial: CJAM – m.d., articulação: tenuto, <i>staccato</i>, tenuto, <i>staccato</i>, restante <i>staccato</i>	
		
c. 71	DC088 – m.d., 2ª colcheia do 1º tempo, tenuto; m.e., sem sinais de articulação CJAM – m.d., <i>staccato</i>, tenuto, <i>staccato</i>, tenuto, m.e., 3º e 4º tempos, tenuto	m.d., 2ª colcheia do 1º tempo, tenuto; m.e., sem sinais de articulação
		

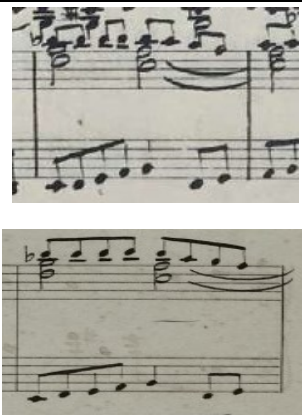
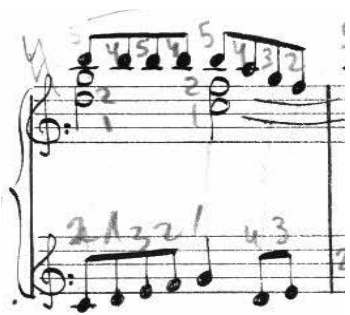
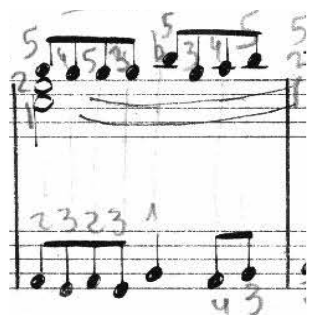
	Decisão editorial: m.d., <i>staccato</i> , tenuto, <i>staccato</i> , tenuto, m.e., sem sinais de articulação	
		
c. 75	DC088 – m.d., articulação: <i>staccato</i> . m.e., articulação: <i>staccato</i> e acento; CJAM – m.e., articulação: tenuto, tenuto	m.d., sem articulação. m.e., acento, acento
		
	Decisão editorial: DC088 – m.d., articulação: <i>staccato</i> . m.e., articulação: <i>staccato</i> e acento	
		
c. 78	DC088 – m.d., 1º, 2º e 3º tempos, soprano: ausência de articulação CJAM – m.d., 1º, 2º e 3º tempos, soprano: acento	m.d., 1º, 2º e 3º tempos, soprano: ausência de articulação
		

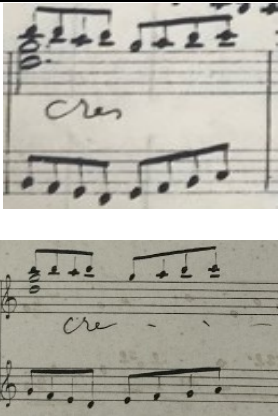
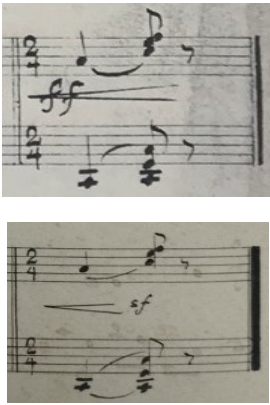
	Decisão editorial: DC088 e IPB, mais acréscimo de bequadro na nota lá – m.d., 1º, 2º e 3º tempos, soprano: ausência de articulação, 5º tempo, nota lá bequadro	
		
c. 81	DC088 – m.d., 1º tempo, contralto, articulação: tenuto. m.e., 1º e 2º tempos, dinâmica: decrescendo; CJAM – m.d., 1º tempo, soprano, articulação: acento nas colcheias do 1º, 2º e 3º tempo, m.d., 3º tempo, ligadura soprano, m.d. 1º tempo, contralto: sem tenuto e com ligadura do 1º para o 2º tempo; m.e.; 3º e 4º tempos, articulação: acento	m.d., 1º e 2º tempos, ausência de sinal de articulação, m.e., 1º e 2º tempos, ausência do sinal de decrescendo; m.e.; 3º e 4º tempos, articulação: acento
		
	Decisão editorial: DC088 – m.d., 1º tempo, contralto, articulação: tenuto. m.e., 1º e 2º tempos, dinâmica: decrescendo; CJAM e IPB – m.e.; 3º e 4º tempos, articulação: acento	
		
c. 86	CD088 e CJAM – 3º e 4º tempos, dinâmica: sinal de crescendo	3º e 4º tempos, ausência do sinal de crescendo
		

	Decisão editorial: DC088 e CJAM – 3º e 4º tempos, dinâmica: sinal de crescendo	
		
c. 87	DC088 – m.d., contralto: 1º e 2º tempos, sem sinais de articulação; CJAM – m.d., contralto: 1º tempo, ligadura, 2º tempo, articulação: <i>staccato</i>	m.d., soprano, 3º e 4º tempos, articulação: acento, contralto: 1º e 2º tempos, sem sinais de articulação;
	 	
	Decisão editorial: CJAM – m.d., contralto: 1º tempo, ligadura, 2º tempo, articulação: <i>staccato</i> ; m.e., 1º tempo, acréscimo de <i>tenuto</i>	
		
c. 88	DC088 – m.d., contralto: 1º tempo, ligadura, 2º e 3º tempos, articulação: <i>staccato</i> ; CJAM – m.d., contralto: 1º tempo, ligadura, 2º e 3º tempos, articulação: <i>staccato</i> , 4º tempo, ligadura; m.e., ligadura	m.d., contralto: 1º tempo, ligadura
	 	

	Decisão editorial: m.d., contralto: 1º tempo, ligadura, 2º tempo, articulação: <i>staccato</i> , 3º e 4º tempos, ligadura; m.e., 1º tempo, acréscimo de tenuto	
		
c. 94	DC088 e CJAM – m.e., 4º tempo, tenor: nota ré	m.e., 4º tempo, tenor e baixo: nota ré
		
	Decisão editorial: IPB – m.e., 4º tempo, tenor e baixo: nota ré	
		
c. 106	DC088 e CJAM – m.d., 3º tempo, nota sol, ausência de acidente de precaução: bequadro	m.d., 3º tempo, nota sol, ausência de acidente de precaução: bequadro
		

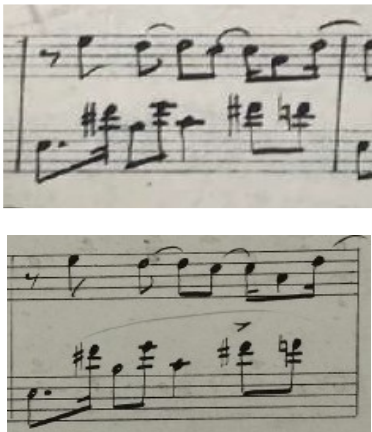
	Decisão editorial: m.d., 3º tempo, nota sol, adição de acidente de precaução: bequadro 
--	---

c. 111	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, soprano: nota si bemol	m.d., 1º tempo, soprano: nota si
		
	Decisão editorial: IPB – m.d., 1º tempo, soprano: nota si, pelo sentido melódico da exposição do tema 	
c. 113	DC088 e CJAM – m.d., contralto, semibreve, notas si-mi; m.e., 2º tempo, última colcheia: nota mi CJAM – m.d., contralto, ligadura do 1º para o 3º tempo e separação das notas si-mi em mínimas; m.e., 2º tempo, última colcheia: nota ré	m.d., contralto, notas dó-mi; m.e., 2º tempo, última colcheia: nota mi
		

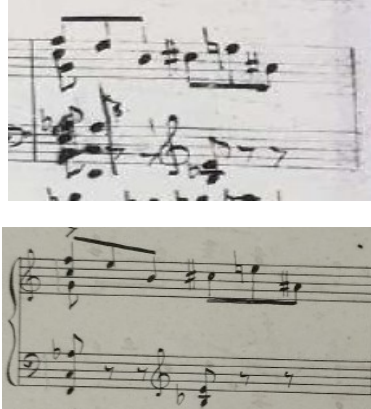
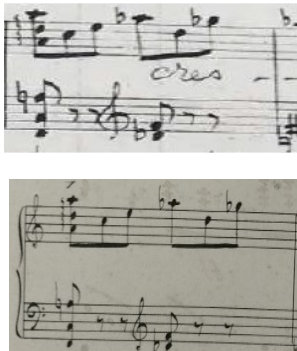
	Decisão editorial: CJAM – m.d., 1º tempo, contralto, notas si-mi; m.e., 2º tempo, última colcheia: nota mi, pela lógica harmônica da exposição do tema	
		
c. 115	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, soprano: nota si	m.d., 1º tempo, soprano: nota la
		
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, soprano: nota si	
c. 120	DC088 – 1º tempo, dinâmica: sinal de fortíssimo – <i>ff</i> , sinal de crescendo; CJAM – 1º tempo, sinal de crescendo, 2º tempo, dinâmica: <i>sforzando</i>	
		

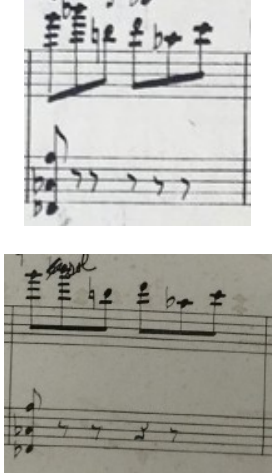
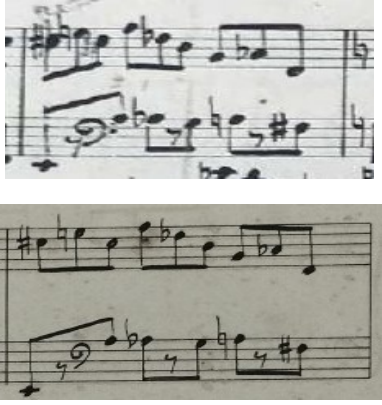
	Decisão editorial: DC088 e IPB – 1º tempo, dinâmica: sinal de fortíssimo – <i>ff</i> , sinal de crescendo
	

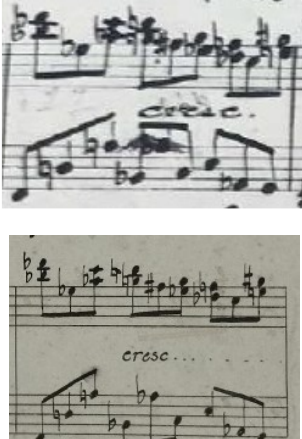
Aparato Crítico - 2º MOVIMENTO

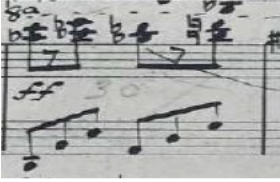
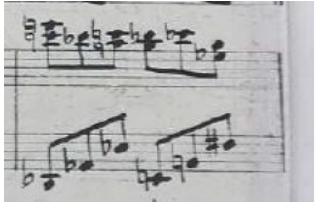
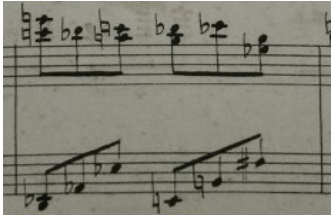
2º MOVIMENTO		
Compasso	Manuscrito DC 088 e CJAM	Manuscrito IPB
c. 3	DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, ritmo: erro de solfejo, nota ré, colcheia	m.d., 2º tempo, ritmo: erro de solfejo, nota ré, colcheia
		
	Decisão editorial: m.d., 2º tempo, correção do ritmo, nota ré, semínima	
		

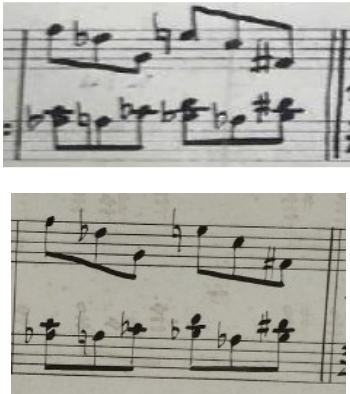
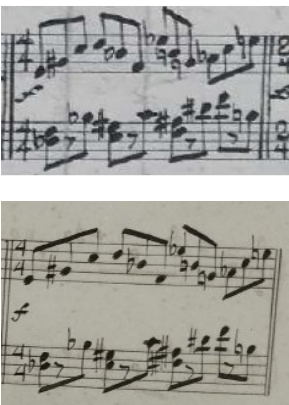
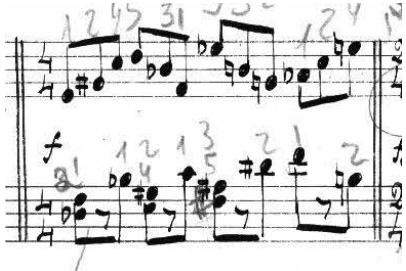
Aparato Crítico - 3º MOVIMENTO

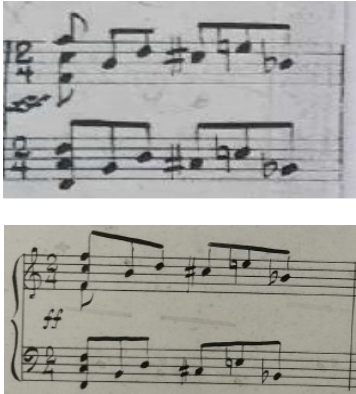
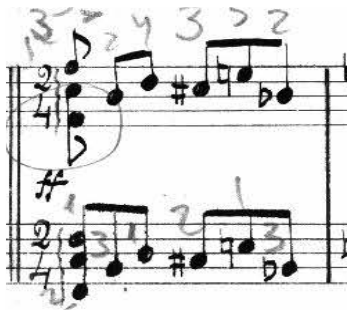
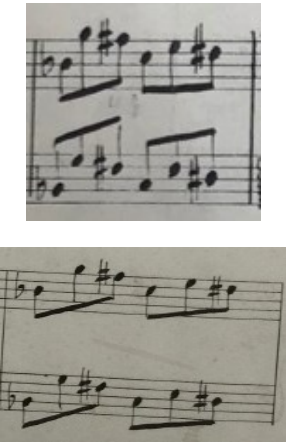
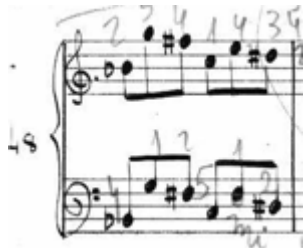
3º MOVIMENTO		
Compassos	Manuscrito DC 088 e CJAM	Manuscrito IPB
c. 4	DC088 e CJAM – m.d. e m.e., ausência do sinal de arpejo	m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo
		
	Decisão editorial: IPB – m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo	
		
c. 10	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, sinal de arpejo	m.d. e m.e. sem sinal de arpejo. Obs.: sinais de arpejos feitos a lápis na partitura
		
	Decisão editorial: m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo em ambas as mãos	
		

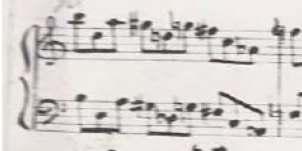
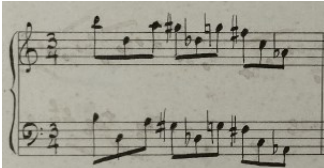
c. 14	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas sol, si bemol, si bequadro	m.d., 1º tempo, notas sol, si bemol, si bequadro
		
	Decisão editorial: correção de nota, m.d., 1º tempo, notas sol, sol, si bequadro, pois no compasso 102 a compositora repete essa mesma sequência de notas	
		
c. 21	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas dó#, mi, dó#	m.d., 1º tempo, notas ré#, mi, dó
		
	Decisão editorial: IPB – m.d., 1º tempo, notas ré#, mi, dó, pelo sentido da construção fraseológica da compositora	
		

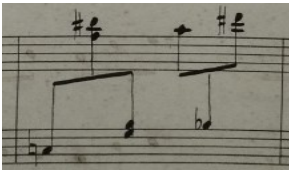
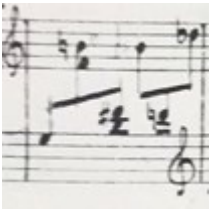
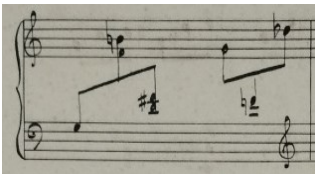
c. 27	DC088 – m.d., 3º tempo, notas réb-fáb, dó, mi-sol#; CJAM – m.d., 3º tempo, notas réb-fá, dó, mi-sol	m.d., 3º tempo, notas réb-fá, mib, mi-sol#
		
	Decisão editorial: CJAM – m.d., 3º tempo, notas réb-fá, dó, mi-sol#, pela lógica das terças descendentes e a nota solta abaixo de cada terça 	
c. 28	DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, notas solb-si, láb, dó-solb, 3º tempo, notas ré-fá, si, solb-sib; CJAM – sinal de crescendo em todo o compasso	m.d., 2º tempo, notas solb-si, láb dó-solb, 3º tempo, notas ré-fá, si, solb-sib
		
	Decisão editorial: optamos pela lógica intervalar e forma da mão – m.d., 2º tempo, notas sol-si, láb, dó-solb, 3º tempo, ré-fá, si, solb-sib 	

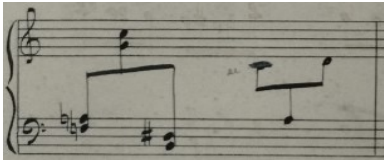
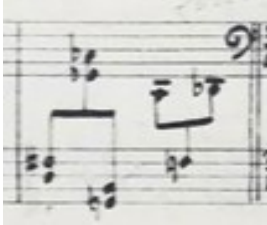
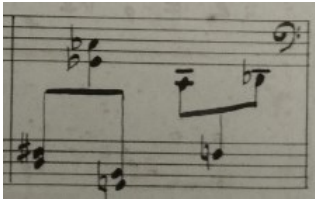
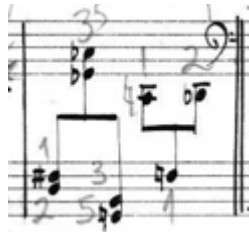
c. 30	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas láb-dó	m.d., 1º tempo, notas lá-dó
	 	
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas láb-dó	
		
c. 32	DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, notas sol-sib, dób, mib-sol	m.d., 2º tempo, notas sol-si, dób, mib-sol
	 	
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, notas sol-sib, dob, mib-sol, pela lógica da sequência intervalar e forma da mão	
		

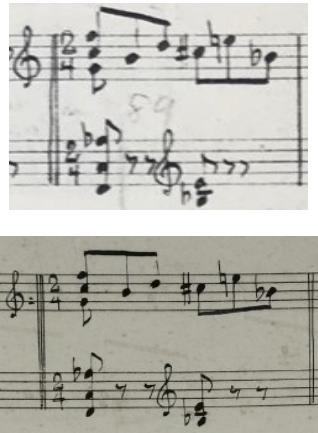
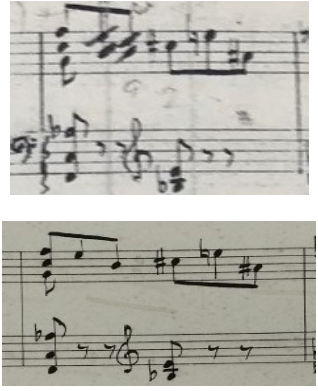
c. 41	DC088 e CJAM – m.e., 2º tempo, notas sib-ré láb sib-ré#	m.e., 2º tempo, sib-ré láb sib-ré#
		
	Decisão editorial: m.e., 2º tempo, última colcheia, acréscimo de bequadro na nota si e sustenido na nota ré – optamos pela lógica da sequência intervalar de terças maiores: m.e., 2º tempo, notas sib-ré láb si-ré# 	
c.45	DC088 – m.e., 3º tempo, notas fá-lá#; CJAM – m.e., 3º tempo, notas fá#-lá#	m.e., 3º tempo, notas fá-lá#
		
	Decisão editorial: CJAM – m.e., 3º tempo, notas fá#-lá, lógica da sequência intervalar de terças maiores 	

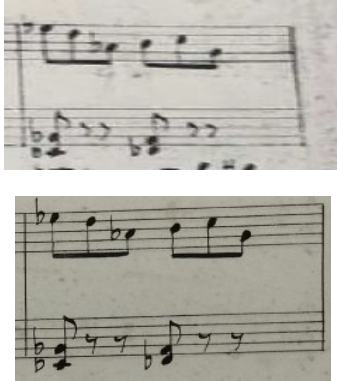
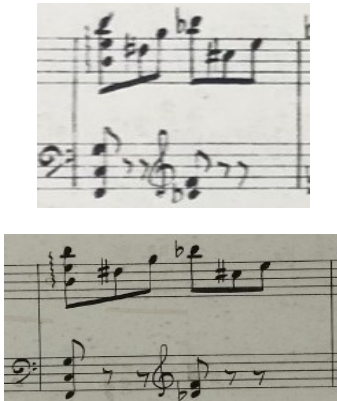
c. 46	DC088 e CJAM – m.d. e m.e., 1º tempo, ausência do sinal de arpejo	m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo
		
	Decisão editorial: IPB – m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo	
		
c. 48	DC088 e CJAM – m.e., 2º tempo, notas dó, mi, ré#	m.e., 2º tempo, notas dó, fá#, ré#
		
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.e., 2º tempo, notas dó, mi, ré#, pela lógica de sequência de oitavas	
		

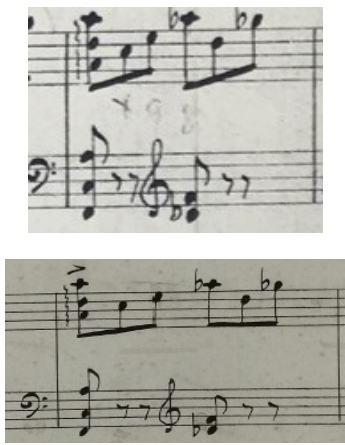
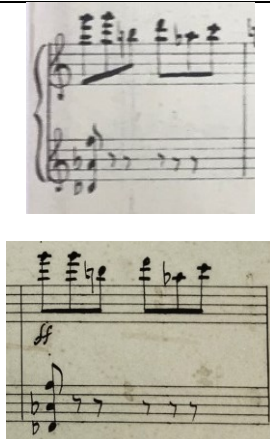
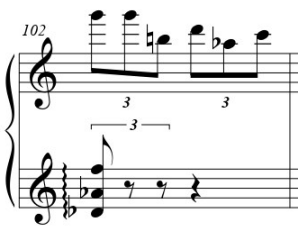
c. 61	DC088 – ausência da mudança de fórmula de compasso. m.d., 2º tempo, notas sol#, ré, sol, 3º tempo, notas fá#, dó, láb; m.e., 2º tempo, notas sol# réb sol, 3º tempo, notas fá#, dó, láb; CJAM – m.d. e m.e., 2º tempo, notas sol#, réb, sol, 3º tempo, notas fá#, dó, láb	m.d., 3º tempo, notas fá#, dób, láb
	 	
	Decisão editorial: CJAM – m.d. e m.e., 2º tempo, notas sol#, réb, sol, 3º tempo, notas fá#, dó, láb, pela lógica de sequência de oitavas 	
c. 62	DC088 – m.d., 1º tempo, notas fá, lá mi, acidente de precaução na nota fá; m.e., 1º tempo, notas fá sol mi, acidente de precaução na nota fá; CJAM – mesmas notas, porém sem o acidente de precaução na nota fá	m.d. e m.e., 1º tempo, notas fá, sol, mi, acidente de precaução na nota fá
	Decisão editorial: IPB – m.d. e m.e., 1º tempo, notas fá, sol, mi, acidente de precaução na nota fá 	

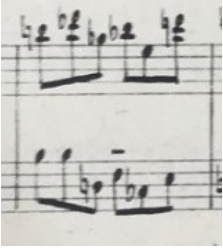
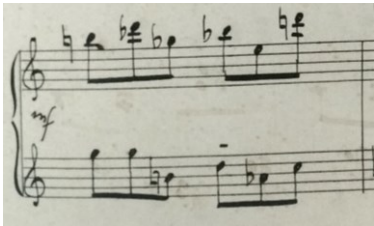
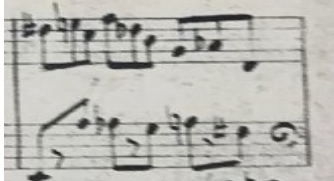
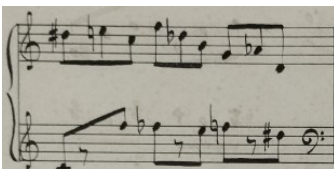
c. 68	DC088 e CJAM – m.d., clave de fá, 1º tempo, notas lá-ré#	IPB – m.d., clave de fá, 1º tempo, notas si-ré#
	 	
	Decisão editorial: DC088 e CJAM – m.d., clave de fá, 1º tempo, notas lá-ré#	
		
c.70	DC088 – m.d., 2º tempo, notas si, réb; CJAM – m.d., notas sol, réb	m.d., 2º tempo, notas si, réb
	 	
	Decisão editorial: CJAM – m.d., notas sol, réb	
		

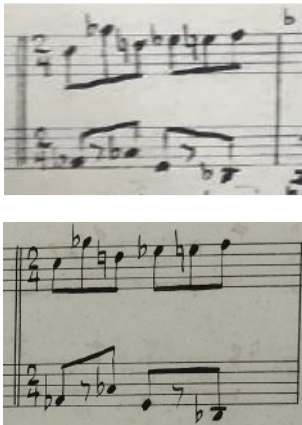
c. 85	DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, notas dó, ré	m.d., 2º tempo, notas si, ré
	 	
	Decisão editorial: IPB – m.d., 2º tempo, notas si, ré, pela lógica descendente das notas do 2º tempo nos compassos 84, 86 e 87	
		
c. 87	DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, notas lá, sib	m.d., 2º tempo, notas lá, sib
	 	
	Decisão editorial: correção de nota: m.d., 2º tempo, notas sol, sib, pela lógica descendente das notas do 2º tempo dos compassos 84, 85 e 86	
		

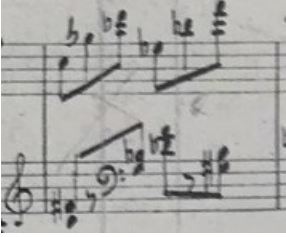
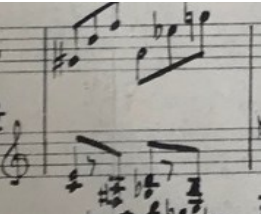
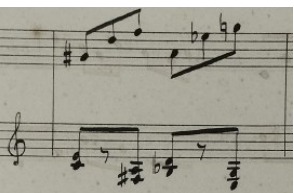
c. 89	DC088 e CJAM – m.d. e m.e., 1º tempo, ausência do sinal de arpejo	m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo
		
	Decisão editorial: IPB – m..d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo	
		
c. 92	DC088 – m.d., 1º tempo, ausência de sinal de arpejo, notas rebuscadas, m.e., 1º tempo, sinal de arpejo; CJAM – m.d. e m.e., 1º tempo, ausência de sinal de arpejo, m.e., 1º tempo, erro de clave, houve um esquecimento da adição da clave de fá antes do compasso	m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo
		
	Decisão editorial: IPB – m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo, m.e., adição da clave de fá antes do compasso	
		

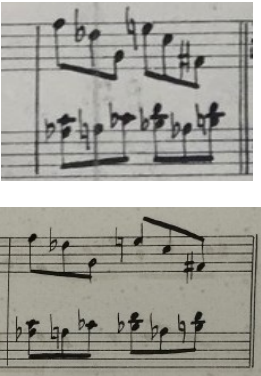
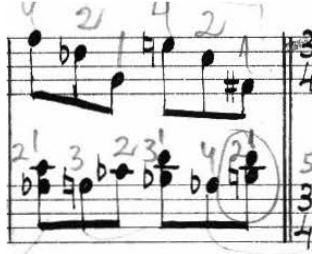
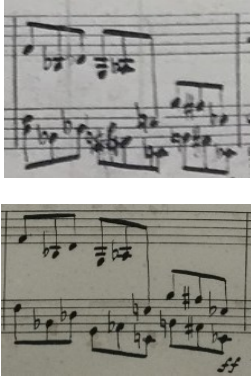
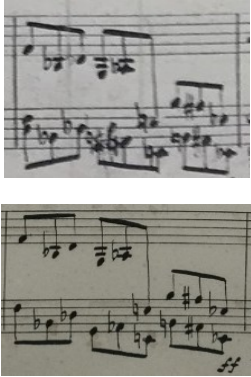
c. 93	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas mib, ré, láb	m.d., 1º tempo, notas mib, ré, lá
		
	Decisão editorial: IPB – m.d., 1º tempo, notas mib, ré, lá, pela lógica da relação intervalar referente ao compasso anterior	
		
c. 95	DC088 e CJAM – m.e., 1º tempo, ausência de sinal de arpejo	m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo
		
	Decisão editorial: IPB – m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo	
		

c. 98	DC088 e CJAM – m.e., 1º tempo, ausência de sinal de arpejo; CJAM – m.d., 1º tempo, articulação: acento	m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo
		
	Decisão editorial: IPB – m.d. e m.e., 1º tempo, sinal de arpejo	
		
c. 102	DC088 – ausência de indicação de dinâmica; CJAM – indicação de dinâmica: ff-fortíssimo	Ausência de indicação de dinâmica
		
	Decisão editorial: DC088 e IPB – ausência de indicação de dinâmica, pois há uma progressão harmônica advinda dos compassos anteriores que sugerem, implicitamente, uma dinâmica aumentativa: crescendo e não um fortíssimo (ff) súbito	
		

c. 103	DC088 – ausência de indicação de dinâmica; CJAM – indicação de dinâmica, mf: <i>mezzo-forte</i>	Ausência de indicação de dinâmica
	 	
	Decisão editorial: DC088 e IPB – ausência de indicação de dinâmica, pois pela lógica da construção da frase anterior e das frases subsequentes não cabe aqui essa indicação	
		
c. 109	DC088 e CJAM – m.e., ausência da clave de fá a partir da metade do 1º tempo	m.e., ausência da clave de fá a partir da metade do 1º tempo
	 	
	Decisão editorial: m.e., correção: inserção da clave de fá a partir do final do 1º tempo	
		

c. 111	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas dó, solb, ré	m.d., 1º tempo, notas dó, sol, ré
		
	Decisão editorial: IPB – m.d., 1º tempo, notas dó, sol, ré	
		
c. 116	DC088 e CJAM – m.d., 2º tempo, notas solb-si, láb, dó-solb, 3º tempo, notas ré-fá, si, solb-sib; m.e., 3º tempo, dó, solb, sib	m.d., 2º tempo, notas solb-si, láb, dó-solb, 3º tempo, notas ré-fá, si, solb-sib; m.e., 3º tempo, mib, solb, sib
	Decisão editorial: Optamos pela lógica de relação intervalar e forma da mão. m.d., 2º tempo, notas sol-si, láb, dó-solb, 3º tempo, notas ré-fá, si, sol-sib	
		

c. 124	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo, notas dó, solb, réb, 2º tempo, notas mib, sib, fá	m.d., 1º tempo, notas dó, solb, ré, 2º tempo, notas mib, sib, fá
	 	
	Decisão editorial: correção de notas: m.d., 1º tempo, notas dó, solb, réb, 2º tempo, notas mib, si bequadro, fá – por ser a mesma frase do compasso 36	
		
c. 128	DC088 – m.e., 2º tempo, última colcheia, notas mi-sib; CJAM – m.e., 2º tempo, última colcheia, notas mi-sol	m.e., 2º tempo, última colcheia, notas mi-sib
	 	
	Decisão editorial: m.e., 2º tempo, última colcheia, notas mi-sib – optamos pela lógica harmônica de preparação, como função de dominante, para o acorde do próximo compasso	
		

c. 129	DC088 e CJAM – m.e., ausência da clave de fá no início do compasso, 2º tempo, última colcheia: notas si bequadro e ré	m.e., ausência da clave de fá no início do compasso, 2º tempo, última colcheia: notas si bequadro e ré
c.140	DC088 e CJAM – m.d., 1º tempo: notas fá, sib, ré m.e., 1º tempo: notas ré-fá, sib, réb; CJAM – m.e., final do 3º tempo, adição de sinal de dinâmica ff antecipando o próximo compasso	m.d., 1º tempo: notas fá, sib, réb m.e., 1º tempo: notas ré-fá, sib, réb
		
	Decisão editorial: Correção: m.e., inserção da clave de fá no início do compasso, 2º tempo, última colcheia, adição de sustenido na nota ré – lógica da sequência intervalar e movimentação das duas mãos 	Decisão editorial: m.e., 1º tempo, exclusão da nota ré, pois optamos pela lógica de oitavas descendentes como é feita no final da seção A (c.59-63), m.d., 1º tempo, adição de bemol na nota ré; CJAM – m.e., final do 3º tempo, adição de sinal de dinâmica ff antecipando o próximo compasso 
		
		

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Dinorá de Carvalho tem sido tema de trabalhos acadêmicos nas últimas décadas, resultando em publicações científicas que abordam desde sua produção artística até o seu papel no campo do ensino nacional para piano, já que foi professora de grandes nomes da história da música brasileira.

Dinorá de Carvalho representa um marco significativo na música erudita nacional, contribuindo de maneira crucial para a compreensão histórica da contemporaneidade musical. Sua obra, notadamente aquela dedicada ao piano, constitui um legado magnífico de expressão artística e pedagógica. A singularidade inerente à produção de Dinorá de Carvalho desperta o interesse de pianistas profissionais, pesquisadores e estudantes de música.

Desenvolver uma pesquisa sobre a Sonatina nº 1 para piano de Dinorá de Carvalho e sua edição crítica se mostrou uma empreitada gratificante e desafiadora. Percebemos que os mesmos fatores necessários para a construção de uma performance podem ser considerados para a realização de uma boa edição crítica. Conhecimentos técnico-interpretativos, estilo da obra, fatores históricos concernentes à obra para piano, à compositora e ao gênero Forma Sonata (sonatina, quando aplicada ao objeto da pesquisa) são fatores de extrema relevância para a total compreensão do discurso musical.

A edição crítica da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho abre um novo horizonte no entendimento da obra da compositora e da música brasileira do século XX para piano, sobretudo pela sua escrita musical, que emprega complexidade técnica instrumental nos seus padrões rítmicos, melódicos, harmônicos e timbrísticos.

O propósito deste trabalho de edição foi o de manter a máxima fidelidade ao discurso original proposto pela compositora. A metodologia aplicada foi a de realizar uma transcrição semidiplomática (Cabraia, 2005), com grau médio de intervenção e correção de falhas óbvias em notas, articulações e dinâmicas. Há uma sugestão de dedilhado em um dos manuscritos adquiridos, porém não há informações de que esta seja uma sugestão da compositora, e sim do copista. Por esta razão, o dedilhado encontrado no manuscrito não foi inserido à edição final da partitura.

Apesar de a pesquisa ter atingido os objetivos estabelecidos para o texto final editado, é importante ressaltar que este não deve ser considerado definitivo, uma vez que o pensamento crítico está em constante mudança.

Por fim, esperamos que esta dissertação seja útil tanto para aqueles que desejam se aprofundar na obra de Dinorá de Carvalho, quanto para aqueles interessados no processo de edição crítica a partir de manuscritos, pesquisadores, *performers*, bem como a todos os que se interessam pela música brasileira em geral.

REFERÊNCIAS

ABM. **Sobre a academia Brasileira de Música**. ABM: História. Disponível em: <https://abmusica.org.br/sobre-a-abm/>. Acesso em: 06 mar. 2024.

ANTONIO, Arati; SCHECHTER, John. Carvalho (Muricy), Dinorá (Gontijo) de. IN: STANLEY, Sadie. (Ed.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2ª ed. London: Macmillan, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05046>

ARISTÓTELES. **Poética**. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013. <https://doi.org/10.2307/j.ctt3fgz26>

BLAZE, François Henri Joseph. **Dictionnaire de musique moderne**. Paris: Magasin de Musique de la Lyre Moderne, v. 2, 1825.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1981.

BROSSARD, Sébastien de. **Dictionnaire de musique**: contenant une explication des termes grecs, latins, italiens & françois les plus usitez. Paris: Evesque de Meaux, 1701.

CACCIATORE, Olga Gudolle. **Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

CAMBRAIA, César Nardelli. **Introdução à crítica textual**. São Paulo: Martins Fontes (Col. Leitura e Crítica), 2005.

CAPLIN, William E. **Analyzing Classical Form**. New York: Oxford University Press, 2013.

CAPLIN, William E. **The classical sonata exposition**: Cadential goals and form-functional plans. **Tijdschrift voor Muziektheorie**, Amsterdam, v. 6, n. 3, p. 195–209, 2001.

CARACI VELA, Maria e GRASSI, Andrea Massimo. “Glossario”. In: Caraci Vela, Maria, org., **La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale**. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. **Canções de Dinorá de Carvalho: uma análise interpretativa**. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, v. 2, 1996.

— **Dinorá de Carvalho e sua obra para canto e piano (relato)**. IN: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, 1995.

CASTAGNA, Paulo. **Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.18, 2008. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992008000200002>

CHATEAUBRIAND, Mônica D.P.E. **Villa-Lobos, Tom Jobim, Edu Lobo: o terceiro vértice**. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

CONE, Edward. **The pianist as critic**. In: RINK, John, org. **The Practice of Performance – Studies in Musical Interpretation**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511552366.012>

DAHLHAUS, Carl. **Esthetics of music**. New York: Cambridge University Press. 1982.

DAHLHAUS, Carl. "I principi delle edizioni musicali nel quadro della storia delle idee". In Caraci Vela, Maria, org., *La critica del testo musicale: Metodi e problemi della filologia musicale*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura. **Dinorá de Carvalho: catálogo de obras**. São Paulo: Vitale; Ministério das Relações Exteriores, 1977.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Tipos de Edição**. Debates 7. Rio de Janeiro, v. 7. 2004.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017.

FREITAS, Danilo Mercês e GUIMARÃES, Mayara Ribeiro. **Antropofagia Musical na Poética de Mário de Andrade**. *Revista Literatura em Debate*, v. 9, n. 16, p. 42-56, ago. 2015. Recebido em: 20 maio 2015. Acesso em: 10 jul. 2015.

GERLING, Cristina M. P. C. **Ecos da Sonatina de Ravel nas sonatinas para piano de compositores brasileiros**. *Brasil Musical*, Curitiba: UFPR, 2005.

GERLING, Cristina Capparelli. **Repertório pianístico da América Latina**. Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas. 2001. Programa de Pós Graduação em Música UFRGS. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/gppi/>. Acesso em: 03 nov. 2023.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. **As Valsas Humorísticas de Alberto Nepomuceno: uma edição crítica**. *Per Musi*. Belo Horizonte: UFMG, v. 3, 2002.

GREEN, Douglass M. **Form in Tonal Music: an introduction to analysis**. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1965.

GRIER, James. **The Critical Editing of Music – History, Method, and Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

INGARDEN, Roman. **The work of music and the problem of its identity**. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986. <https://doi.org/10.1007/978-1-349-09254-3>

IRVING, John. **Sonatas para piano de Mozart**: contextos, fontes, estilo. Cambridge, 1997.

KOSTKA, Stefan; PAYNE, Dorothy; BYRON, Almén. **Tonal harmony**: with an introduction to twentieth-century music. 7. ed. New York: McGraw-Hill Education, 2013.

LOPES, Vitor Alves de Mello. **Levantamento e interpretação de obras para piano solo presentes na Coleção Dinorá de Carvalho do Acervo CDMC/Unicamp**. Campinas, 2021. Iniciação científica. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2021.

LOPES, V. A. M.; TAFFARELLO, T. M. **Presença de Siegfried Schmidt nas peças para piano solo da Coleção Dinorá de Carvalho do Acervo CDMC/CIDDIC/Unicamp**. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 4., 2021, São João Del-Rei. Anais..., Universidade Federal de São João Del-Rei, 2021, p. 345-365.

MANGSEN, Sandra *et al.* **Sonata**. New York: Oxford University Press, 2001. v. 1 *E-book*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026191>. Acesso em: 8 maio 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26166>

MED, Bohumil. **Teoria da música**. 4ª ed. rev. e amp. Brasília, DF: Musimed, 1996.

MURICY, José Cândido de Andrade. **Academia Paraense de Letras**: Cadeira 4 – 1º Ocupante. Disponível em: <https://academiaparaensedeletras.com.br/cadeira-4/cadeira-4-1o-ocupante/>. Acesso em: 06 mar. 2024.

NATTIEZ, Jean-Jacques. **Music and Discourse: Toward a Semiology of Music**. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

NEWMAN, William S. **The sonata in the classic era**. 3. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1983a.

NEWMAN, William S. **The sonata since Beethoven**. 3. ed. New York: W. W. Norton & Company, 1983b.

PASCOAL, Maria Lúcia. **Dinorá de Carvalho: Catálogo. Arquivo pessoal**.

ROMERO, Sílvio. **Especial Crítica Literária, Galeria de Críticos**. Cândido: Paraná Inteligência Artificial. Disponível em: <https://shorturl.at/mCTZ4>. Acessado em: 06 mar. de 2024.

ROSEN, Charles. **Sonata Forms**. 2. ed. rev. Ontario: W.W. Norton & Company, 1988.

ROSEN, Charles. **The classical style**: Haydn, Mozart, Beethoven. Expanded ed. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Dictionnaire de musique**. Paris: Veuve Duchesne, 1768.

SCHUBART, Christian Friedrich Daniel (Ed.). **Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst**: hrsg. von Ludwig Schubart. Degen, 1806.

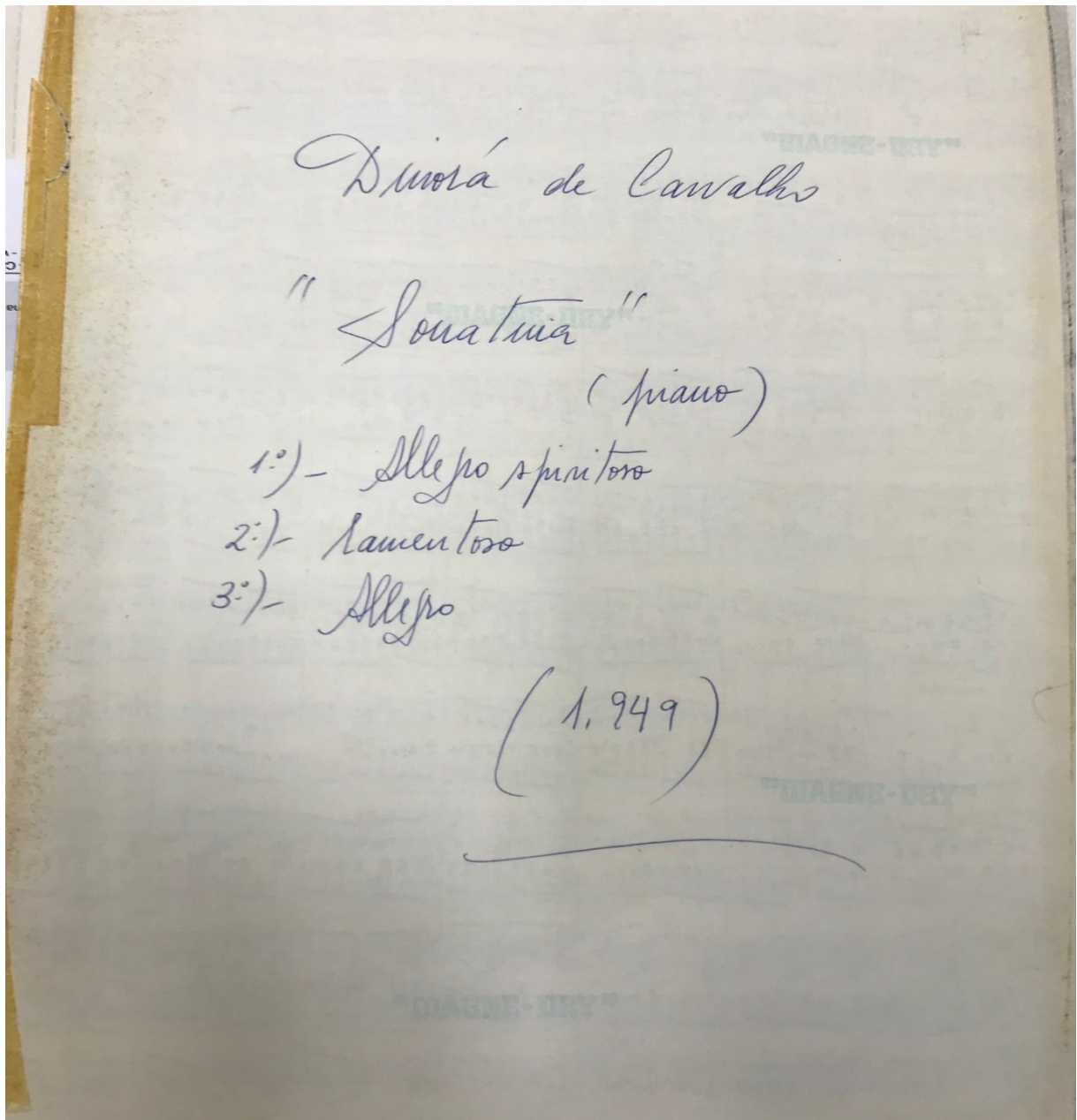
TAFFARELLO, Tadeu M.; PASCOAL, Maria Lúcia.; CARVALHO, Flávio C. de. **Coleção Dinorá de Carvalho do acervo CDMC: histórico e constituição**. IN: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM, Campinas/2017. Disponível em: [1695\(anppom.com.br\)](http://1695(anppom.com.br)). Acesso em 03 dez. 2021.

WEBSTER, James. **Sonata form**. New York: Oxford University Press, 2001. v. 1 *E-book*. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026197>. Acesso em: 8 maio 2024. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26197>

ANEXO A

Fonte I – DC 088 e DC 89 – CDMC/Unicamp – Campinas/SP

Cópia manuscrita (apenas capa e 1ª página) da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho e manuscrito autógrafo do 2º movimento – Lamentoso.



à André de Munnig
Sonatina nº 1
A

DINORA DE CARVALHO
(1949)

Allegro spiritoso (2=8)
mp sempre staccato
cris.
dim.
meno tranquillo
accelerando
rall
sempre staccato

Sanatina *Donato da Silva*
1977

Lamentoso

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

ANEXO B

Fonte II – IPB – Instituto Piano Brasileiro – Brasília/DF.

Cópia manuscrita (apenas 1ª página) da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.

SP 7005.62
2-Fev.63

A. Andrade Mouricy

Sonatina nº 1

M. 84 88-92.96.100.104.108.112.116.120.
124-132.138

Dinora de Carvalho
(1949)

Allegro spiritoso (♩ = 84)

mf sempre staccato

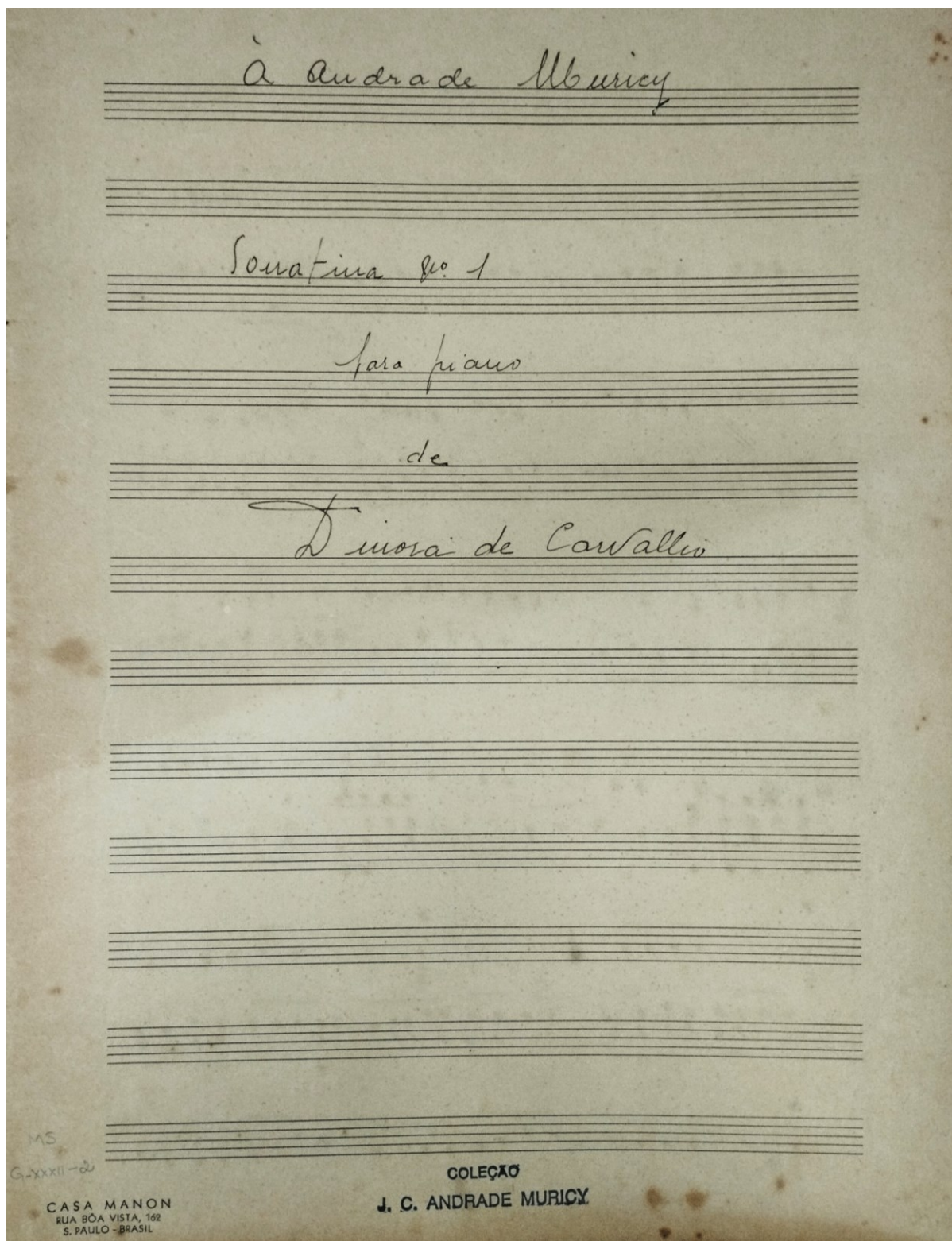
cresc...

5

10

14

19

ANEXO C**Fonte III – Coleção José de Andrade Muricy –****Fundação Biblioteca Nacional do Brasil – Rio de Janeiro/RJ****Cópia Manuscrita (apenas capa e 1ª página da Sonatina nº 1 de Dinorá de Carvalho.**

1
à Andrade Muricy

Sonatina nº 1

A

DINORA DE CARVALHO

(1949)

ALLEGRO spiritoso (♩ = 84)

mf (sempre staccato)

The musical score is written for piano on a grand staff with five systems. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'ALLEGRO spiritoso' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The dynamics range from mezzo-forte (mf) to fortissimo (f). The score includes various musical notations such as staccato, crescendo, and accents. The manuscript shows signs of age, including foxing and staining.



ANEXO D

Edição revisada (apenas 1ª página) pelo autor.

Sonatina nº 1 (1949) de Dinorá de Carvalho.

À Andrade Muricy

Sonatina n.º 1

1949

Dinorá de Carvalho (1895 - 1980)

A. Allegro spiritoso (♩ = 84)

mf sempre staccato

cresc.

sf

f