

ALCEO BOCCINO: SONATINA PARA PIANO – UMA ABORDAGEM ANALÍTICA-ESTRUTURAL

Josely Maria Machado Bark

jjbark@terra.com.br

Instituto de Artes / UNICAMP

Resumo

O presente trabalho reúne informações obtidas na pesquisa para o curso de mestrado, concluída em 2002 no Instituto de Artes da UNICAMP. Possui como objetivo realizar uma análise da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino, a qual compreende três movimentos: *Toccata*, *Invenção* e *Cadenza*. O estudo analítico da obra é realizado através das técnicas de análise musical desenvolvidas por Arnold Schoenberg, que investiga os motivos ou células básicas e suas variações, e por John White, que observa o comportamento dos parâmetros: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade. Desse estudo são levantadas informações a respeito da linguagem empregada, quais os elementos compostoriais característicos utilizados pelo compositor e como ele os manipula. A conclusão destaca as informações de maior interesse obtidas da análise efetuada, o que contribui para a melhor compreensão e interpretação da obra.

Palavras-chaves: Bocchino; Sonatina; Piano.

Abstract

The present essay brings together some aspects of the researched information presented in the final dissertation for the Master's degree in 2002 at the Instituto de Artes of UNICAMP. Its main objective is to analyze the Sonatina for the Piano of Alceo Bocchino, which has three movements: Toccata, Invention and Cadenza. The analysis of the piece evolves according to the techniques of musical analysis proposed by Arnold Schoenberg, that identify the basic motives or cells and their variations; and by John White, that deals with the parameters rhythm, melody, harmony, sound, and their relationships. Through the analytical process it is possible to identify the compositional language, with its typical compositional elements, and how the composer uses them. The conclusion points out the most prominent information acquired from the analysis, that can contribute to a better understanding and performance of the work.

Introdução

No Brasil, nas décadas de 1920 e 1930, os modernistas, preocupados com o ideal de atualização técnico-estética no campo musical em face dos modernismos europeus, passaram a defender, com veemência, a construção de um projeto em prol da criação de uma música brasileira nacionalista em suas especificidades rítmicas, melódicas, timbrísticas e formais.

A música como os imaginários da literatura e do folclore, e a interpretação sobre uma determinada concepção da história do Brasil favoreceram a construção de um programa em prol da brasiliade modernista, baseada nas pesquisas temática e técnica da cultura popular.

Assim, a criação artística brasileira das primeiras décadas deste século representa a lenta preparação para a grande revolução da Semana de Arte Moderna¹ de 1922, movimento que abalou profundamente a vida cultural de São Paulo e que, pouco a pouco, atingiu todo o país, levantando um protesto contra o academismo reinante, pregando a modernização das linguagens artísticas e a necessidade de dar-lhe um caráter essencialmente nacionalista.

Villa-Lobos (1887-1959) era o compositor da Semana de Arte Moderna, realizando concertos com a colaboração de músicos que com ele vieram do Rio de Janeiro. Junto a ele salientaram-se Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907 - 1993), compositores que derivavam de modo direto do movimento modernista e da orientação de Mário de Andrade, e que representaram os melhores frutos da concepção mais científica do estudo do folclore e da utilização direta – e às vezes bem simples, como desejava Mário de Andrade - da temática popular.

Alceo Bocchino desponta dentro do conjunto atual de compositores brasileiros como herdeiro direto das orientações dos três compositores supracitados, figuras de primeira importância na história da música no Brasil. Além de Villa-Lobos, Francisco Mignone e Camargo Guarnieri, recebeu também orientação de Dinorah de Carvalho, Eleazar de Carvalho e Tomás Teran.

¹ CONTIER, Arnaldo D. *Música e Ideologia no Brasil*. São Paulo: Novas Metas, 1985. A Semana de Arte Moderna, realizada no Teatro Municipal de São Paulo, em fevereiro de 1922, visava renovar a linguagem artística abrangendo todas as artes. Na música, os artistas apoiados pelos agentes sociais dominantes ligados à burguesia agrário-exportadora, buscavam romper com a arte tradicional (música romântica), que envolvia técnicas e uso de temas musicais com influências europeias. Compunha-se de exposições, conferências sobre a estética modernista, leituras de poemas e concertos.

Nascido a 30 de novembro de 1918 na cidade de Curitiba, Paraná, as atividades de Alceo Bocchino foram sempre bastante auspiciosas, não só como compositor, mas também como acompanhador, pianista, orquestrador, diretor musical de várias emissoras e como regente. Foi eleito para a *Academia Brasileira de Música* a convite de Villa-Lobos, que lhe deu a honra de organizar um recital com obras suas. Bocchino também tomou parte em uma excursão artística ao Norte e Nordeste do Brasil, organizada por Villa-Lobos. Foi assessor musical do ministro da Educação e Cultura, Clovis Salgado, para as obras do chamado “barroco mineiro”, havendo dado apoio às pesquisas do musicólogo Curt Lange.

Além de ser membro compositor da *Academia Brasileira de Música*, pertence também à *Academia Paranaense de Letras* e à *Academia Brasileira de Artes*. É patrono da *Cadeira de Música do Centro de Letras do Paraná*, professor de Regência e Composição da Escola Villa-Lobos do Rio de Janeiro, e um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Nacional (OSN) da Rádio MEC, onde foi regente titular por treze anos.

Alceo Bocchino foi ainda presidente da comissão artística da Orquestra Sinfônica Brasileira e regente titular da mesma de 1960 a 1964. É também um dos fundadores da Orquestra Sinfônica do Paraná, da qual foi maestro titular desde sua criação (1985), e atualmente é maestro emérito. É Cidadão Honorário do Município do Rio de Janeiro e Cidadão Benemérito do Estado do Paraná.

Sua obra está completamente inserida na corrente nacionalista e inclui páginas sinfônicas e camerísticas, além de canções e peças para instrumentos solistas, apresentadas também na França, Inglaterra, em Portugal, na Argentina e em Israel.

1. Sonatina para Piano - Estrutura e Material

A *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino representa o ápice de sua produção pianística. Escrita entre 1950/51 foi dedicada ao pianista brasileiro Joel Bello Soares e é considerada por Edino Krieger “uma das mais significativas obras da literatura pianística do século XX no Brasil, juntamente com a *Toccata* de Cláudio Santoro”². Segundo Bocchino: “A Sonatina é *una Piccola Toccata*, uma pequena *Toccata*”³. Compreende três movimentos: I. *Com humor (Piccola Toccata)*; II. *Invenção – Andante mosso*; III. *Cadenza: Tranquillo - Galhofeiro (Allegretto)*.

² SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (PR). *Música erudita paranaense*. Curitiba, v.1, 2000, p.6.

³ Comunicação pessoal. Curitiba, maio/1999. O compositor refere-se aqui especificamente ao primeiro movimento “*Com humor*”.

Os movimentos *Com Humor* (I) e *Cadenza* (III) estão escritos na Forma-Sonata. No entanto, a Forma-Sonata empregada diverge da forma das Sonatas e Sonatinas dos séculos XVIII e XIX, pois possui a diferença de não apresentar a segunda idéia (Parte B) – ou segundo tema - na Reexposição. Os dois movimentos contêm na Reexposição exclusivamente a Parte A, exatamente como na primeira vez que ocorre. Esses dois movimentos se compõem de seis seções: Introdução, Parte A, Parte B, Desenvolvimento, Reexposição da Parte A e Coda. No movimento inicial – *Com Humor* – a Introdução, o Desenvolvimento e a Coda apresentam-se reduzidos em extensão. Já o terceiro movimento – *Cadenza* – amplia essas partes, as quais se desenvolvem em maior extensão e sobre maior variedade de materiais.

O movimento intermediário (II) recorre ao processo contrapontístico da *Invenção*, contendo três seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição.

2. Primeiro movimento - *Com humor (Piccola Toccata)*

O primeiro movimento da *Sonatina* possui caráter predominantemente rítmico. A manutenção do desenho rítmico inicial, com unidade de tempo subdividida em quatro pulsos iguais, andamento rápido e em contratempo com a voz inferior, estabelece um *moto-perpétuo* bem característico de uma *Toccata*, o que justifica a denominação *Piccola Toccata* indicada pelo próprio compositor junto ao andamento (ex. 2.1).

Ex. 2.1. Bocchino, *Sonatina para Piano*, Mov. I (cc. 1 – 4) – Início da Introdução

A Seção 3 intermediária (Parte B, comp. 30-45, ex. 2.2). introduz um contraste, ao evidenciar a melodia sobre os outros elementos. Com o tratamento polifônico das vozes, traz o caráter mais expressivo e cantado.



Ex. 2.2. Bocchino, *Sonatina para Piano*, Mov. I (cc. 30 – 33) – Início da Seção 3

Esse movimento inicial é construído a partir de seis motivos básicos (Tab. 1).

Motivo 1 c. 1/2 - 2/3 (voz superior)	
Motivo 2 - Fragmentos melódicos 2a e 2b c. 2/3 (voz inferior)	
Motivo 3 c. 11/12 - 16/17 - 61/62 - 66/67 (voz inferior)	
Motivo 4 c. 11/13 - 16/18- 61/63- 66/68 (voz superior)	
Motivo 5 - Escala pentatônica c. 6/7 (voz inferior)	
Motivo 6 - Escala de tons inteiros c. 8 e 58 (voz inferior)	

Tabela 1 Motivos básicos do Mov. I - *Com Humor*

3. Segundo movimento - *Invenção*

O termo *Invenção* usado como título desse movimento está plenamente de acordo com a forma e estilo da composição. A textura é contrapontística a duas vozes, e se desenvolve sobre material motívico reduzido – somente dois motivos básicos (Motivos 7 e 8, ex. 3.1) – com o uso extensivo do contraponto inversível⁴.

⁴ KENNAN, Kent. *Counterpoint – Based on Eigtheenth-Century Practice*. 4.ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999, p.115.



Ex. 3.1. Bocchino, *Sonatina para Piano*, Mov. II (cc. 1 – 3) – Motivos básicos formadores do movimento

O *Contraponto Inversível* ou *Duplo Contraponto* ocorre quando duas vozes são “inversíveis”, ou seja, quando qualquer uma delas pode ser utilizada como voz superior ou inferior, com bons resultados. Para três vozes, utiliza-se também o termo *Triplo Contraponto*. A palavra “inversão” deve ser entendida aqui como o nível ou posição relativa entre as vozes, e não deve ser confundida com o artifício da variação por movimento contrário, ao qual freqüentemente se denomina “inversão”.

Esse movimento estabelece alto contraste com o primeiro, devido a fatores como: caráter mais melodioso, forma da composição, estilo polifônico, andamento mais calmo, simplicidade dos motivos empregados e redução do número de motivos.

Fato interessante a se observar da comparação entre os dois primeiros movimentos é o uso da semicolcheia como figura padrão, majoritária, porém construindo ambientes totalmente contrastantes. No primeiro movimento, a unidade de tempo formada por quatro semicolcheias (compasso 2/4 nos dois movimentos) estabelece uma sonoridade viva, dançante e “bem humorada”. Isso ocorre também devido ao andamento rápido, ao toque mais seco – *staccato*, e ao tratamento harmônico dos intervalos. No segundo movimento, a unidade de tempo também subdividida em quatro semicolcheias produz o ambiente vocal, singelo, melodioso. O estilo polifônico, com o uso do contraponto inversível, o toque *legato*, e o andamento *Andante mosso* – contribuem conjuntamente para a formação dessa sonoridade.

4. Terceiro movimento - *Cadenza*

A *Cadenza* se desenvolve sobre variações dos motivos originais dos movimentos anteriores *Com Humor* e *Invenção*, apresentando portanto forma cíclica de composição. Como o primeiro movimento apresenta característica predominantemente rítmica e o segundo

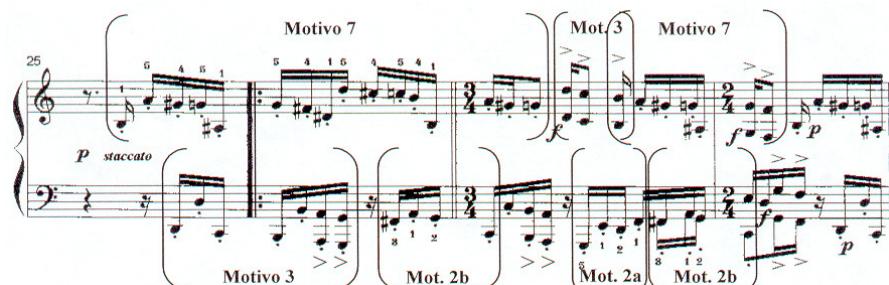
movimento contrasta com o anterior por evidenciar a melodia, não existe, para toda a *Cadenza*, um aspecto predominante entre os quatro elementos analisados: ritmo, melodia, harmonia e sonoridade. Contudo, ao se tomar cada seção individualmente, é fácil perceber sua qualidade prioritária e os contrastes entre as seções inferidos pelas mudanças dessa característica principal.

Já na Introdução, a célula inicial provém do primeiro movimento (ex. 4.1), porém apresenta o Motivo 3 ritmicamente modificado e o Motivo 2b com variação intervalar. Em toque *legato*, esses Motivos assumem caráter melodioso, expressivo.



Ex. 4.1. Bocchino, *Sonatina para Piano*, Mov. III - Célula inicial

Outro exemplo significativo é o Motivo 7 do segundo movimento – *Invenção* – que transforma sua característica original melodiosa e expressiva, com toque *legato*, para uma qualidade rítmica, com toque *staccato* saltitante (ex. 4.2).



Ex. 4.2. Bocchino, *Sonatina para Piano*, Mov. III: Utilização dos Motivos 2 (a e b), 3 e 7 na 2^a Seção

Conclusão

O estudo analítico da *Sonatina para Piano* de Alceo Bocchino permite um conhecimento mais aprofundado da obra, de forma a demonstrar a coerência estrutural da composição.

Através da análise percebe-se a utilização de motivos básicos determinados e variações em torno dos mesmos. Esse procedimento caracteriza um método construtivo bastante

praticado, podendo ser encontrado em uma grande variedade de estilos musicais e, igualmente, nos materiais da música contemporânea.

Da análise motívica da obra conclui-se que existem oito motivos básicos, e que todos eles são apresentados nos primeiros dois movimentos – *Com Humor* e *Invenção*. O último movimento – *Cadenza* – é construído por variações de alguns desses oito motivos (Motivos 2, 3, 4, 6, 7 e 8). Esse procedimento – a forma cíclica de composição – é utilizado como proposta para reforçar a unidade estrutural de toda a *Sonatina*, permitindo maior coesão entre os movimentos.

O terceiro movimento – *Cadenza* - ora recorda características do primeiro movimento, ora características do segundo. O compositor procura uma combinação entre os motivos anteriormente apresentados, utilizando para isso, artifícios que transformam a qualidade original dos mesmos, e que acarretam efeitos estéticos opostos, como por exemplo, de rítmico para melódico.

A abordagem analítica-estrutural da *Sonatina* aponta respostas para a questão “Como funcionam os elementos do discurso musical e quais são suas relações?” Esse estudo sistemático orienta e sugere opções para uma interpretação mais consciente em torno de aspectos como: graus de dinâmica, diferenças de sonoridade entre as vozes, andamento, caráter expressivo, pontos de tensão x repouso, tipo de toque, uso do pedal. Dessa forma, a análise promove uma relação íntima entre a obra e o executante o que, como consequência, favorece maior compreensão por parte do ouvinte.

Referências Bibliográficas

- ATALA, Fuad. Alceo Bocchino: Um humanista a serviço da música – Série Memória. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro, v.9, 2001.
- AZEVEDO, Cláudia. “A Rádio MEC como centro difusor da música de concerto no Brasil”. Brasiliana. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, n.5, p.2-13, 2000.
- BOCCHINO, ALCEO. In: Ministério da Cultura. Fundação Biblioteca Nacional. Compositores. Divisão de música e Arquivo Sonoro. Acervo Virtual. Disponível em: <<http://www.fbn.br/>> . Acesso em: 4 mar. 2001.
- CONTIER, Arnaldo D. Música e Ideologia no Brasil. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- _____. Modernismos e brasiliidade: música, utopia e tradição. Tempo e História /organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras - Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

KENNAN, Kent. Counterpoint – Based on Eighteenth-Century Practice. 4.ed. Upper Saddle River: Prentice Hall, 1999.

KESSEL, Carlos. Academia Brasileira de Música. Acadêmicos. Cadeira nº 37. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/>> . Acesso em: 15 mar. 2001.

NEVES, José Maria. Música contemporânea brasileira. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1984.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA (PR). Música erudita paranaense. Curitiba, v. 1, 2000.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1991.

WHITE, John D. Comprehensive musical analysis. London: The Scarecrow Press, 1994.