

Perfil Composicional:

Sérgio Nogueira Mendes

Aluno: Roberto Carvalho da Costa Filho
Matrícula: 09/48381

Índice

Introdução	pág. 3
O Autor: breve biografia	pág. 4
A Obra	pág. 5
ANÁLISE	
1. Arquétipos	pág. 6
2. Análise motívica/estrutural	pág. 7, 8, 9 e 10
Conclusão	pág. 11
APÊNDICE: Sonatina para Oboé e Piano: 1º mov.	

Introdução

Este trabalho tem como eixo uma análise do primeiro movimento da Sonatina para Oboé e Piano, do professor do departamento de Música da UnB Sérgio Nogueira Mendes, com o objetivo principal de traçar seu suposto perfil composicional, que, apesar de distinto a cada obra e de flertar com os mais diversos universos musicais, possui ricos traços em comum, que serão elucidados.

No entanto, para alcançarmos tal meta, é necessário, antes das análises motivica, harmônica e estrutural (com base em Schenker) que serão feitas e tratadas como objeto central deste trabalho; compreendermos com que bases se construiu sua formação musical, para entendermos suas escolhas e preferências na confecção da obra. Então, faz-se necessária uma rápida biografia, focada em que tipo de vivência musical ele acumulou durante sua vida, e como tais influências dialogam com a peça a ser analisada, que, a propósito, foi escolhida intencionalmente por sintetizar sua versatilidade e abrangência musical, que vai desde música popular brasileira ao neo-classicismo erudito moderno – nesse caso específico, com Paul Hindemith.

Logo depois, tal resumo emendará-se com um apanhado geral sobre os principais dados gerais da obra. Como, quando e para quem ela foi composta, qual é sua forma, e como visualizá-la numa visão ampliada. Então será esmiuçado o tratamento motivico feito nela, e explicado qual objetivo o motivo exerce na peça.

No apêndice, a partitura completa do movimento. No entanto, é importantíssimo frisar: a partitura que o professor me entregou para a elaboração do trabalho conta com um grave erro de edição: o compasso anacrúzico é contado como o primeiro. Tendo em vista esse erro, **todos os compassos aqui citados não estão de acordo com a numeração da partitura, mas sim com a numeração real, na qual não se conta a anacruse como compasso**. Logo, se aqui for dito “compasso 4”, refere-se ao compasso que na partitura é numerado como 5.

Concluir-se-á o trabalho alinhavando tudo o que nesta introdução foi anunciado que será dissecado durante o seu curso. A conclusão virá, naturalmente, antes do apêndice supracitado, que tem como objetivo fazer ser consultado quando necessário, na medida em que cada trecho for citado durante o texto, a partitura precisará ser consultada.

O Autor: breve biografia

Nascido em Brasília em 30 de março de 1960, Sérgio Nogueira Mendes, que hoje possui doutorado e exerce a arte de lecionar numa universidade federal, inicialmente possuiu interesse em ser músico apenas tocando violão por conta própria. Foi nesse “auto-didatismo” que foi se desenvolvendo seu apetite em ser músico. Aprendendo cada vez mais instrumentos, tais como guitarra e bandolim, foi aos poucos fazendo trabalhos de acompanhante de artistas, lucrando pequenas quantias, mas se realizando e aumentando sua experiência musical. Por falta de violistas na principal orquestra de Brasília, visualizou uma possível saída financeira, e a partir daí estudou viola. Iniciou o curso de viola da Escola de Música de Brasília em 1978, porém, emergiu-se de vez no trabalho de professor e compositor, ramos mais analíticos e condizentes com sua intimidade musical do que um possível músico de orquestra.

Ele havia prosseguido a estudar viola quando entrou na Universidade de Brasília, cursando o supracitado curso, porém terminou o curso se graduando em Licenciatura em Música e Composição e Regência. Tal guinada se deve, indubitavelmente, a seu contato com análise musical e com Cláudio Santoro, que foi seu professor de composição, influenciando definitivamente suas concepções musicais.

Compôs diversas peças no período de estudante, entre elas os já maduros 4 prelúdios para piano, exibindo linguagem atonal próxima a Webern.

Como aluno, foi capital seu contato com Stravinsky, Bartók, Hindemith, Shostakovich e Villa-Lobos. Sempre teve preferência aos dito “neo-tonais” em detrimento aos derivados da segunda escola de Viena. Tal influência o fez compor “5 Movimentos para Orquestra de Cordas”, vencedor do concurso Camargo Guarnieri patrocinado pela USP. Hoje, é pós-graduado pela Unirio, e Unicamp, se dedicando ao estudo de Cláudio Santoro. Pode-se dizer que Sérgio Nogueira Mendes é possivelmente seu maior conhecedor no âmbito analítico-musical.

Por fim, vemos que seu início musical foi demarcado por um contato forte com a música popular, a intuitividade, e por fim ele vai vivendo experiências que o vão fazendo crescer para o campo erudito. A obra a ser analisada remonta facilmente, e porque não inconscientemente, esses dois universos diametralmente opostos, mas tão organicamente fundíveis, como a história da música no século XX tão claramente demonstra.

A Obra

A obra a ser analisada é o primeiro movimento da Sonatina para Oboé e Piano, escrita em 1992 especialmente para uma aluna oboísta que encomendou a Sérgio Nogueira uma peça para seu recital de formatura. Ela já foi executada diversas vezes em diversos estados do Brasil, e possui duas interpretações diferentes gravadas em CD. Antes de tudo, é importante dizer que o que está sendo analisado é apenas um movimento de uma peça de quatro movimentos, o que, portanto, significa que não será destrinchada aqui uma macro-visão da obra, deixando de lado uma mais rica análise, optando pela eficiência do alcance do objetivo central do trabalho, que é traçar seu perfil composicional.

A peça tem como eixo-tonal (pode-se dizer “tônica”, num sentido mais abrangente, que não concerne a alguma resolução de sensível, mas sim por ter um ponto de apoio durante a peça) Sol menor. No entanto, tal como Hindemith, tal “tônica”, ao invés de ser afirmada por dominantes, como no caso do tonalismo tradicional, é justificada por sua presença formal em inícios e finais de frases e seções, e por proximidades de graus (resoluções frígias, ascendentes ou descendentes).

E quanto ao discurso harmônico da peça, por vezes passeia por um modalismo flertante com a dita “MPB” (empilhamentos de terças), e por vezes, assim como Hindemith, alguns acordes surgem não como uma entidade individual presente, mas sim em decorrência de um caminho melódico em direção a um ponto de chegada (‘goal’). Tal hibridismo denota o perfil composicional versátil e mais pendente a um discurso direcional/tonal do compositor, do que a outros possíveis ramos como o atonalismo, a eletroacústica, etc. Tudo isso, claramente justificado pelo seu já descrito processo de assimilação musical durante sua vida.

O primeiro movimento, objeto de análise, tem forma livre, praticamente um prelúdio, tendo como elemento formal comum os diálogos entre piano e o oboé.

Confira:

Compassos

Evento

1.3	“introdução” piano
4.8	resposta oboé
9.17	piano, desenvolvendo
18.25	resposta oboé
26.36	seção final

ANÁLISE:

1. Arquétipos

É no campo dos arquétipos, ou seja, entidades sonoras individuais que possuem uma sonoridade específica com o fim de valorizar a mesma, que a influência de música popular na peça mais se faz presente. O primeiro movimento da peça encontra-se repleto de acordes triádicos com o acréscimo de notas, tais como o inicial sol menor com sétima e nona (compasso 1), sol menor com sétima maior e nona (compasso 2), e assim sucessivamente, que quando exprimidos como blocos sonoros, e numa textura de acompanhamento, e ainda somado ao caráter da peça, constrói uma sonoridade que remete a música popular brasileira. Afinal de contas, é típico em compositores populares como Tom Jobim e Ivan Lins tal disposição de acordes. Entre outras alternativas possíveis de arquitetar arquétipos, compositores eruditos como Paul Hindemith – o mais associável a presente obra – têm como traço estilístico que, nos pontos iniciais e de estabilidade, como é o caso do início da peça, sejam usados acordes perfeitos maiores ou menores, sem o acréscimo de notas derivadas de empilhamento de terças. Porém, o que notamos ao analisar esta obra, é a presença invariável de tétrades e outras formações de acordes oriundas de empilhamento de 4 ou mais notas mesmo em momento de estabilidade.

Além dessa sonoridade arquetípica da música popular brasileira dita como “bossa nova” (tanto um termo como outro é inapropriado ou generalista, porém, por falta de um termo específico, opto por usa-los), o modalismo e a ausência de sensível também é perceptível, como no compasso 4, no qual aparece, ao invés de uma pressuposta dominante, um acorde de quinto grau em estado menor. Durante toda a peça, não se afirma a “tônica” (sol menor) por movimento dominante-tônica, já que nenhuma dominante se faz presente na obra. Ao invés disso, Sérgio Nogueira opta por firmar o tom melodicamente, sendo por graus conjuntos ascendentes ou por descendentes, mostrando aí intimidade com o vocabulário típico da música neoclássica. A análise schenkeriana que será feita demonstrará mais claramente tanto tal processo de firmação de tônica supracitado, quanto o outro modo de construção de arquétipo presente na obra, que consiste em tratar as entidades harmônicas como consequência inevitável de um determinado impulso direcional (portanto, melódico), formando entidades sonoras não auto-dependentes, porém justificadas no contexto.

Portanto, enumerando as sonoridades arquetípicas principais:

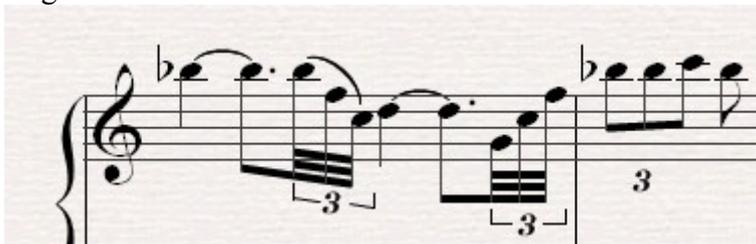
- Empilhamento de terças (tétrades ou mais notas)
- Modalismo
- Acordes formados por influxo direcional (Hindemith)

2. Análise motívica/estrutural

O gesto inicial da mão direita do piano,



É variado de diversas formas durante a peça.
Logo no início:



A introdução consiste em variar este tema até ele adquirir o formato da anacruse do compasso de entrada do oboé.



Este último gesto do piano antes da entrada do oboé torna-se principal, e é repetido na obra intermitentemente. Levando em conta sua clareza gestual, é dispensável uma tentativa mais profunda de identificação dele. Porém é importante frisar que ele aparece não só como **gesto inicial de uma frase**, como também é usado **para impulsos direcionais**, como forma de desenvolvimento e ampliação, através de sua constante modulação, como é o caso do compasso 6 para o 7. E como gesto inicial de frase, ele aparece no compasso 3, 8 e 17 de maneira clara. Nas outras aparições, ele funciona de forma híbrida: tanto para introduzir um começo de frase, quanto usado como ferramenta modulante. Enfim, tal motivo é usado de forma despojada, arrojada, também traçando aí paralelos de música popular, apesar de um motivo ser uma unidade comumente remissível a música erudita. Outra vez, esses dois universos se intercambiando.

O movimento possui outras células que também funcionam como objeto de modulação e direcionamento da melodia, como o objeto “Mi Lá” que aparece no terceiro tempo do quarto compasso.



Neste momento ele apenas é citado, porém, quando o piano o re-expõe, no compasso 10, tal célula musical é usada como ferramenta modulante nos compassos seguintes: no primeiro tempo do compasso 11 (invertido), e na forma original no primeiro tempo do compasso 12, e do 13 até o 16 ele aparece mais de uma vez por compasso, o que denota uma **aceleração motivica**. Observe o caminho descendente que ele percorre, ilustrando a idéia de impulso direcional, caminhando até o ponto de repouso Sol menor (compasso 16).

(numeração dos compassos incompatível com a partitura real)

O mesmo ímpeto de fluxo direcional acontece com as outras vozes a partir das semicolcheias do compasso 13: observe seu caminho em terças, e depois em quartas e quintas paralelas, descendente, rumo ao ponto de repouso Sol, no segundo tempo do compasso 16. É curioso notar como o Sol é afirmado através de uma cadência frígia, ou seja, tendo o Lá bemol como sensível descendente para o sol.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, starting at measure 6, features a treble clef and a 3/4 time signature. It contains a series of parallel thirds in the right hand, with the text "terças paralelas..." written in red below the first few notes. The bottom staff, starting at measure 9, features a bass clef and a 3/4 time signature. It shows a descending line of notes, with a red box highlighting a specific cadence. Red arrows point to the right in both staves, indicating a descending flow. Text annotations in red include "Sol (ponto de chegada)" and "(resolução frígia)" near the boxed cadence, and "influxo direcional descendente (em quartas) em direção a..." to the right of the second staff.

(numerações de compassos estão sempre incorretas)

Tal artifício faz com que as semicolcheias construam involuntariamente acordes que não são intencionalmente pré-concebidos, mas sim fruto do impulso da direção, algo muito comum em compositores dito neoclássicos, como Prokofiev, Hindemith e até mesmo em Bartók. Então, sob o ponto de vista dos arquétipos sonoros, temos as entidades construídas por empilhamentos de terças, formando sonoridades típicas da música popular brasileira, e elementos que flertam fortemente com uma instrução teórica condizente com a música erudita do século XX. Tal versatilidade é presente na música de Sérgio Nogueira, vista também na sua aclamada “Missa Brevis” para coro, solistas e orquestra. Este aprendizado dá-se a seu contato com obras literárias como Structural Hearing, de Felix Salzer, que alia a análise schenkeriana, primariamente dita como exclusiva a música “tradicional”, a compositores do século XX.

Logo após o trecho anteriormente analisado, o oboé reaparece (compasso 17), repetindo ao pé da letra o que a melodia principal do piano fez anteriormente. Algumas mudanças no acompanhamento do piano foram feitas, mas nada estruturalmente modificador, a idéia central é a de repetição do trecho anterior mas com a introdução do oboé.

Por fim vem a última seção, do compasso 27 até o final. Nesta seção, o motivo inicial mais uma vez reaparece, sendo exposto pelo oboé intermitentemente. Aliás, é nesta seção que o instrumento alcança a nota mais aguda, um Fá 5 no compasso 31. Instigantemente, é neste compasso também que acontece o ponto culminante do piano, e um dos pontos mais graves tocados até então. Logo, é um momento que recebeu merecido tratamento para ser um ápice, nas mãos do compositor.

A peça termina, mais uma vez, polarizando a nota sol, sendo claramente tomado como eixo tonal.

Conclusão

Ficou claro, durante o trabalho, quais foram as escolhas composicionais de Sérgio Nogueira durante esta peça, e como tais escolhas possuem estrita intimidade com determinados estilos musicais que são de preferência do compositor. Prosseguindo, tais escolhas derivam de seu contato com a música: suas concepções, seu lado teórico-analítico, seu vocabulário musical versátil e de suas bases musicais desde o início de seu contato com música.

Foi latente, por conseguinte, pincelarmos levemente sua biografia, procurando a que influências Nogueira foi acometido desde sua mais tenra idade.

Para exemplificar a versatilidade já dita, fez-se necessário destrincharmos uma obra sua: o primeiro movimento da Sonatina para Oboé e Piano. Então foram feitas análises motivicas, uma coletânea de alguns arquétipos gerais que possam mostrar traços tanto da música popular quanto da música moderna do começo do século XX, e um breve apanhado da forma musical desse movimento. No entanto, todo esse caminho foi desbravado unicamente para fazer-se afirmar o foco principal do trabalho: traçar um perfil composicional de Sérgio Nogueira Mendes.

Sonatina p/violino e piano

I

♩ = 56

Violino
OBOE

Piano

The score consists of two systems of staves. The first system (measures 1-3) shows the Violino/OBOE part in treble clef and the Piano part in grand staff (treble and bass clefs). The Violino/OBOE part begins with a whole rest, followed by a melodic line with triplet eighth notes. The Piano part starts with a bass clef, a whole rest, and then accompaniment with triplet eighth notes. Dynamic markings include *p* and *mp*. The second system (measures 4-10) continues the melodic and accompanimental lines. Measure 6 includes the instruction *cresc. poco a poco*. Measure 8 includes *mf*. Measure 9 includes *p*. Measure 10 includes *molto dolce e legato* and *mp*. The score features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

10

10

cresc. poco a poco

3

3

p

13

13

5

p

16

16

3

p

f

19

19

3

3

3

pp

6

p

#p

cresc. poco a poco

-2-

23

23

mf

Handwritten musical score for three systems, measures 25-30. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs) in common time (C). The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 25-26):
Measure 25: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note B-flat, followed by a dotted quarter note A, and a half note G. Bass clef has a chord of B-flat, D, and F. A handwritten note "Hindemith" is written across the staves.
Measure 26: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G, followed by a dotted quarter note F, and a half note E. Bass clef has a chord of B-flat, D, and F.

System 2 (Measures 27-28):
Measure 27: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note E, followed by a dotted quarter note D, and a half note C. Bass clef has a chord of B-flat, D, and F. Dynamic markings: *mp* and *dim.*
Measure 28: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note B-flat, followed by a dotted quarter note A, and a half note G. Bass clef has a chord of B-flat, D, and F. Dynamic marking: *p*. A triplet of eighth notes (B-flat, A, G) is marked with a "3" above it.

System 3 (Measures 29-30):
Measure 29: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note G, followed by a dotted quarter note F, and a half note E. Bass clef has a chord of B-flat, D, and F. A triplet of eighth notes (G, F, E) is marked with a "3" above it.
Measure 30: Treble clef has a melodic line starting with a quarter note D, followed by a dotted quarter note C, and a half note B-flat. Bass clef has a chord of B-flat, D, and F. The system ends with a double bar line and a 6/4 time signature.

This musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. Measure numbers 31, 33, and 35 are indicated at the start of each system. The first system (measures 31-32) features a vocal line with a 7-measure slur and a piano accompaniment with a 'recitativo' marking. Dynamics include *f*, *mf*, and *mp*. The second system (measures 33-34) has a vocal line with a 3-measure slur and a piano accompaniment with a *p* dynamic. The third system (measures 35-36) includes a vocal line with a 3-measure slur and a piano accompaniment with a *rit.* marking. The score concludes with a double bar line and repeat signs.