



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ PEDRO GUIMARÃES PORTO

**UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ**

VOLUME I

JOÃO PESSOA
2020

JOSÉ PEDRO GUIMARÃES PORTO

**UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - PPGM - UFPB como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Musicologia, linha de pesquisa: História, estética e fenomenologia da música.

Orientadora: Dra. Luciana Noda

VOLUME I

João Pessoa
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

P853p Porto, José Pedro Guimarães.

Uma proposta de catálogo de obras para contrabaixo de
Edmundo Villani-Côrtes / José Pedro Guimarães Porto. -
João Pessoa, 2020.

260 f. : il.

Orientação: Luciana Noda.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música. 2. Edmundo Villani-Côrtes. 3. Contrabaixo -
Repertório. 4. Música - Catálogo. 5. Acervo musical. I.
Noda, Luciana. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma proposta de catálogo das obras para contrabaixo do compositor brasileiro Edmundo Vilanni-Côrtes (1930). A pesquisa utilizou-se de coleta de dados a partir de investigação exploratória/descritiva da obra, pesquisa bibliográfica e documental e entrevista com o compositor. Para a catalogação, a pesquisa buscou, na interdisciplinaridade com áreas do conhecimento como Biblioteconomia e Ciência da Informação, referencial teórico e técnico para a apresentação dos dados e fundamentação teórica do catálogo proposto, utilizando-se do modelo conceitual *Functional Requirements for Bibliographic Records* (1998, 2008), em diálogo com Pacheco (2016) e Assunção (2005), autores que já discutiram o modelo. Um catálogo de obras foi proposto ao final. Nele, foram incluídos uma apresentação e o registro bibliográfico para cada obra para contrabaixo de Villani-Côrtes, incluindo, ainda, o *incipit* musical.

Palavras-chave: Edmundo Villani-Côrtes; Repertório para Contrabaixo; Catalogação Musical; Música Brasileira; FRBR

ABSTRACT

This research aims at cataloging the Brazilian composer Edmundo Vilanni-Côrtes' works for double bass. The research used data collection based on exploratory/descriptive investigation; bibliographic and documentary research; and an interview with the composer. To this end, the research draws in interdisciplinarity areas of knowledge, such as Librarianship and Information Science, to inform a theoretical and technical framework to present the data and guide the development of the proposed catalog, using the conceptual model Functional Requirements for Bibliographic Records (1998, 2008) considering authors who discuss such model. A catalog of works is proposed at the end, comprising a presentation and a bibliographic record for each work, including the musical *incipit*.

Keywords: Edmundo Villani-Côrtes; Repertoire for Double Bass; Musical Cataloging; Brazilian Music; FRBR

In memoriam de seu “Bambam”
Antônio dos Santos

AGRADECIMENTOS

À minha companheira de vida, meu amor, Alessandra Freire, pela paciência e companheirismo.

Ao meu pai Francisco Porto, por ser minha referência maior e meu porto seguro.

À minha orientadora Dra. Luciana Noda, por toda a atenção e dedicação que me foram destinadas durante toda a pesquisa, pelos conhecimentos que me foram passados e principalmente por ter me apoiado e acreditado no meu trabalho.

À Edmundo Villani-Côrtes, por ter destinado tão gentilmente seu tempo e apoio à pesquisa e por sua contribuição à música brasileira.

Aos professores Dra. Sonia Ray, Dr. José Augusto Mannis, Dr. José Orlando Alves e Dr. Rainer Patriota, pela gentileza em participar da banca e pelas contribuições para o trabalho.

Aos professores Valério Fiel e Marcello Messina, pelas aulas inspiradoras e pela amizade e o apoio pessoal e à pesquisa.

Aos meus colegas de turma, Roger Cristiano, Sergio Aires, Livia Braga e Agata Christie, pela amizade e companheirismo.

Ao Programa de Pós-graduação em Música – PPGM – da UFPB, ensino, estrutura e suporte.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo financiamento à pesquisa.

Às demais pessoas que contribuíram direta e indiretamente para este trabalho.

OPÇÕES ESTILÍSTICAS

Este trabalho não segue, propositalmente, algumas das normas prescritas pela Associação Brasileira de Normas Técnicas referentes à elaboração de trabalhos acadêmicos. As razões para o descumprimento variam de acordo com cada regra, mas coincidem ao visar a otimização da legibilidade e disposição visual deste trabalho. Abaixo, uma lista detalhada.

- Os registros bibliográficos no, capítulo 4, receberam uma formatação própria, com cores e identificação na parte superior e não estão incluídos na lista de tabelas e figuras.
- As listas de obras, também no capítulo 4, seguem o estilo de acordo com o modelo FRBR, referência teórica para esta pesquisa.
- Os títulos de todas as obras são grafados em itálico, assim como os termos *obra*, *expressão*, *manifestação*, e *item*, e as demais entidades do modelo, quando se tratarem dos conceitos utilizados no FRBR.
- A expressão “tradução nossa” é omitida; todas as traduções para a língua portuguesa são próprias. Apenas a citação usada com “tradução livre” (pág. 41) foi indicada. Sua forma original está disponível em rodapé.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Praeludius Onnibus</i> (1979), compasso 1 a 8	25
Figura 2 – Últimos compassos de <i>Praeludius Onnibus</i> (1979). Nos últimos dois tempos do último compasso, notas Sol# na segunda oitava da primeira corda junto a quarta corda solta	26
Figura 3 – Arco por baixo das cordas	26
Figura 4 – <i>Choron</i> (1981), compassos iniciais	28
Figura 5 – <i>Choron</i> (1981), compassos finais	28
Figura 6 – <i>Raízes</i> (1991), compassos iniciais	30
Figura 7 – <i>Raízes</i> (1991), entrada do vibrafone	31
Figura 8 – <i>Raízes</i> (1991), entrada das tumbadoras e ritmos em tercinas	32
Figura 9 – <i>Raízes</i> (1991), volta do vibrafone na parte final	33
Figura 10 – <i>Bachianinha 1</i> (1992) compassos iniciais	34
Figura 11 – <i>Bachianinha 2</i> (1992) compassos iniciais	35
Figura 12 – <i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> (1992), compassos iniciais com caráter rítmico acentuado	36
Figura 13 – <i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> (1992), chegada de material rítmico constante, em semicolcheias	37
Figura 14 – <i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> (1992), mudança de material, caracterizando uma parte C	37
Figura 15 – <i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> (1992), compassos finais, com a coda em figuração mais lenta	38
Figura 16 – <i>A Dança dos Quatro Mestres</i> (1995). Compassos iniciais. Fragmentação das vozes	39
Figura 17 – Compassos iniciais de <i>Chorando</i> (1996), versão para contrabaixo e piano	40
Figura 18 – Parte B, momento contrastante com indicação de “Expressivo” e mais lento, precedendo a cadência	41
Figura 19 – Cadência para o contrabaixo	42
Figura 20 – Cadência na abertura do <i>Concerto para Contrabaixo e Orquestra</i> (1996). Versão para contrabaixo e piano	43
Figura 21 – Compassos iniciais do segundo movimento do <i>Concerto para Contrabaixo e Orquestra</i> (1996), Cantiga	44
Figura 22 – Entrada do contrabaixo, início do terceiro movimento <i>Concerto para Contrabaixo e Orquestra</i> (1996), Embolada	45
Figura 23 – Compassos iniciais de <i>Ponteio</i> (2012), parte A caracterizada por semicolcheias	46

Figura 24 – Parte B da obra <i>Ponteio</i> (2012), caracterizada por ritmo mais lento em colcheias e semínimas	47
Figura 25 – Cadência final da obra <i>Ponteio</i> (2012), para contrabaixo solo	47
Figura 26 – <i>Fonte Eterna</i> , partitura original para canto e piano	48
Figura 27 – Compassos iniciais do Preludio	50
Figura 28 – Compassos iniciais da Toada	50
Figura 29 – Compassos iniciais do Choro	51
Figura 30 – Compassos iniciais da Cantiga de Ninar	51
Figura 31 – Compassos iniciais do Baião	52
Figura 32 – <i>Melodia para Luciana</i> (2001), para contrabaixo e piano, compassos iniciais	53
Figura 33 – Definição das entidades do modelo FRBR	66
Figura 34 – Relação bibliográfica: Registro em ficha catalográfica normatizada	80
Figura 35 – Diagrama Relacionamento entre as entidades do grupo 1 do FRBR	81
Figura 36 – Diagrama de relacionamento entre as entidades do grupo 1 e 2 do FRBR	82
Figura 37 – Diagrama de relacionamento de assunto	83
Figura 38 – Relacionamento do grupo 1 Entidades-Relacionamento	87
Figura 39 – Modelo conciso de apresentação para cada obra	89
Figura 40 – Apresentação da obra <i>Praeludios Onnibus</i> (1979)	105
Figura 41 – Apresentação da obra <i>Choron</i> (1981)	108
Figura 42 – Apresentação da obra <i>Raízes</i> (1991)	111
Figura 43 – Apresentação da obra <i>Bachianinhas 1</i> (1991)	113
Figura 44 – Apresentação da obra <i>Bachianinhas 2</i> (1991)	115
Figura 45 – Apresentação da obra <i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> (1992)	117
Figura 46 – Apresentação da obra <i>A Dança dos Quatro Mestres</i> (1995)	119
Figura 47 – Apresentação da obra <i>Chorando</i> (1996)	122
Figura 48 – Apresentação da obra <i>Concerto para Contrabaixo e Orquestra</i> (1996)	125
Figura 49 – Apresentação da obra <i>Ponteio</i> (2012)	127
Figura 50 – Apresentação da obra <i>Fonte Eterna</i> (1974)	129
Figura 51 – Apresentação da obra <i>5 miniaturas brasileiras</i> (1993)	132
Figura 52 – Apresentação da obra <i>Melodia para Luciana</i> (2001)	134

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista de obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes incluídas no catálogo.....	23
Tabela 2 – Modelo da proposta de registro para entidade Obra. Fonte: Elaborado pelo autor baseado no modelo FRBR _{ER} (2008) e Assunção M. (2016)	91
Tabela 3 – Modelo da proposta de registro para entidade Expressão. Fonte: Elaborado pelo autor baseado no modelo FRBR _{ER} (2008) e Assunção M. (2016)	94
Tabela 4 – Modelo da proposta de registro para entidade item. Fonte: Elaborado pelo autor baseado no modelo FRBR _{ER} (2008)	96

SUMÁRIO

VOLUME I

1	INTRODUÇÃO	14
2	EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ	19
2.1	Obras para Contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes: contextualização e descrição histórica e composicional	21
2.1.1	<i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	24
2.1.2	<i>CHORON</i> (1981)	27
2.1.3	<i>RAÍZES</i> (1991)	29
2.1.4	<i>BACHIANINHAS 1 E 2</i> (1992)	33
2.1.4.1	<i>Bachianinhas 1</i>	34
2.1.4.2	<i>Bachianinhas 2</i>	34
2.1.5	<i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)	35
2.1.6	<i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	38
2.1.7	<i>CHORANDO</i> (1996)	39
2.1.8	<i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA</i> (1996)	42
2.1.9	<i>PONTEIO</i> (2012)	45
2.1.10	<i>FONTE ETERNA</i> (1974)	47
2.1.11	<i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	49
2.1.12	<i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	52
3	CATALOGAÇÃO: DISCIPLINA, PROCESSO E PRODUTO	54
3.1	Referencial Teórico	57
3.2	Breve Revisão Histórica da Catalogação e o Surgimento do Modelo FRBR	61
3.3	O Modelo FRBR_{ER}	64
3.3.1	ENTIDADES, ATRIBUTOS E RELACIONAMENTO	64
3.3.1.1	Entidades	65
3.3.1.2	Atributos	66
3.3.1.2.1	<i>Atributos de Obra</i>	67
3.3.1.2.2	<i>Atributos de Expressão</i>	70
3.3.1.2.3	<i>Atributos de Manifestação</i>	73

3.3.1.2.4	<i>Atributos de Item</i>	74
3.3.1.2.5	<i>Atributos de Pessoa</i>	76
3.3.1.2.6	<i>Atributos de Entidades Coletivas</i>	76
3.3.1.2.7	<i>Atributos de Conceito, Objeto, Evento e Lugar</i>	77
3.3.1.3	Relacionamento Bibliográfico	78
4	ESTRUTURAÇÃO DO CATÁLOGO PROPOSTO	85
4.1	Estrutura da Apresentação Geral das Obras no Modelo Entidade-Relacionamento	87
4.2	Estrutura da Apresentação Individual das Obras no Catálogo	89
4.3	Registro Bibliográfico das Obras	90
5	UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ	96
5.1	Lista de Obras (Modelo Entidade-Relacionamento)	98
5.2	Apresentação Individuais das Obras	103
5.2.1	<i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	104
5.2.2	<i>CHORON</i> (1981)	107
5.2.3	<i>RAÍZES</i> (1991)	110
5.2.4	<i>BACHIANINHAS 1 E 2</i> (1992)	112
5.2.4.1	<i>Bachianinhas 1</i>	112
5.2.4.2	<i>Bachianinhas 2</i>	114
5.2.5	<i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)	116
5.2.6	<i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	118
5.2.7	<i>CHORANDO</i> (1996)	121
5.2.8	<i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA</i> (1996)	124
5.2.9	<i>PONTEIO</i> (2012)	126
5.2.10	<i>FONTE ETERNA</i> (1974)	128
5.2.11	<i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	131
5.2.12	<i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	133
6	CONCLUSÃO	136
	REFERÊNCIAS	143

VOLUME II

APÊNDICE A - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	155
APÊNDICE B - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>CHORON</i> (1981)	156
APÊNDICE C - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>RAÍZES</i> (1991)	157
APÊNDICE D - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>BACHIANA 1 E 2</i> (1991)	158
APÊNDICE E - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)	159
APÊNDICE F - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	160
APÊNDICE G - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>CHORANDO</i> (1996)	161
APÊNDICE H - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA</i> (1996)	162
APÊNDICE I - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>PONTEIO</i> (2012)	163
APÊNDICE J - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>FONTE ETERNA</i> (1974)	164
APÊNDICE K - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	165
APÊNDICE L - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	166
ANEXO A - PARTITURA <i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	167
ANEXO B - PARTITURA <i>CHORON</i> (1981)	171
ANEXO C - PARTITURA <i>RAÍZES</i> (1991)	180
ANEXO D - PARTITURA <i>BACHIANINHA 1</i> (1991)	186
ANEXO E - PARTITURA <i>BACHIANINHA 2</i> (1991)	188
ANEXO F - PARTITURA <i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)...	190
ANEXO G - PARTITURA <i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	194
ANEXO H - PARTITURA <i>CHORANDO</i> (1996)	201

ANEXO I - PARTITURA <i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA</i> (1996)	203
ANEXO J - PARTITURA <i>PONTEIO</i> (2012)	228
ANEXO K - PARTITURA <i>FONTE ETERNA</i> (1974)	234
ANEXO L - PARTITURA <i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	238
ANEXO M - PARTITURA <i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	246
ANEXO N - ENTREVISTA COM O COMPOSITOR EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (1930)	248
ANEXO O - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO	260

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo principal apresentar uma proposta de catálogo de obras para contrabaixo do compositor brasileiro Edmundo Villani-Côrtes (1930). A partir de interesse pessoal, ao revisar a bibliografia a respeito do repertório para contrabaixo no Brasil, foi possível notar um destaque para as obras do compositor. No entanto, foram identificadas um grande número de informações contraditórias e incompletas, inviabilizando a obtenção de dados seguros e confiáveis a respeito das obras.

Este problema levou a outro: a falta de padronização na catalogação de obras musicais no Brasil, como aponta Camargo e Silva (2013, p. 3), sejam estas do período colonial ou até do séc. XX, nenhum traz formas de catalogação padronizadas. Observou-se também uma ausência de suporte teórico e técnico em grande parte dos trabalhos revisados.

Para o entendimento das obras em questão, a pesquisa buscou a coleta de dados a partir de investigação exploratória/descritiva da produção do compositor com base em pesquisa bibliográfica, documental¹ e entrevista. Para o entendimento da catalogação foi necessário ultrapassar as fronteiras da área de Musicologia, recorrendo à interdisciplinaridade da pesquisa, buscando referências teóricas e técnicas em outras áreas do conhecimento, como Biblioteconomia e Ciência da Informação. Para análise dos dados e fundamentação teórica para o catálogo proposto, foi adotado o modelo conceitual FRBR (*Functional Requirements for Bibliographic Records*) em diálogo com autores que discutem o modelo.

Apesar do crescente interesse dos compositores ao longo do séc. XX, o repertório brasileiro originalmente para contrabaixo tem ainda uma literatura muito reduzida. Se comparado a outros instrumentos da família das cordas, esse repertório se mostra ainda mais restrito. Até a década de 1980 no Brasil, apenas 14 obras foram escritas para contrabaixo. Posteriormente, foi possível observar que em apenas duas décadas (1980/1990) foram escritas aproximadamente 85 obras. Bem mais que as possíveis 14 obras escritas para contrabaixo no Brasil até 1979².

¹ A pesquisa bibliográfica e a documental utilizam-se de dados existentes. Todavia, a diferença entre estas consiste no fato da primeira utilizar-se de dados que já receberam tratamento analítico, ou seja, é baseada em material (artigos científicos e livros) já publicados (GIL, 2010).

² Estes números não possuem exatidão estatística, já que se trata de uma pesquisa qualitativa e não quantitativa, são apenas estimativas baseadas a partir da observação de catálogos e lista de obras para contrabaixo (RAY, 1996, 2006; LUCENA, 2017), acrescentadas obras que não estão presentes no catálogo, mas que são apresentadas na literatura acadêmica, como a obra: *Concertino* (1978) de José Siqueira (1907 - 1985) presente no trabalho de Danilo Cardoso de Andrade. *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo* (2011); e o Método e Estudos para contrabaixo (1838) de Lino José Nunes (1789-1847) apresentado por André Cardoso em: *Um método brasileiro de contrabaixo, do século*

Esse período fértil contou com o suporte de iniciativas institucionais, como as encomendas realizadas pela FUNARTE, em 1984, que também foi responsável pela edição de várias obras nos anos seguinte e os concursos de composição realizados pela UNESP, em 1991, e pela Associação Brasileira de Contrabaixistas e a Escola de Música da UFMG, em agosto de 1996, entre outras iniciativas (ARZOLLA, 1996, p. 6-7).

Com o aumento dessa produção, Sonia Ray (1996) publicou o primeiro *Catálogo Brasileiro de Obras Eruditas para Contrabaixo* editado por Annablume/FAPESP. O catálogo produzido, a partir da pesquisa, entre os anos de 1993 e 1996, coletou 88 obras entre originais para contrabaixo e transcrições. Em uma segunda etapa, Ray elaborou uma atualização do catálogo e a tradução para língua inglesa (1998), passando a constar, então, 111 obras. Posteriormente, a pesquisadora publicou o *Catálogo de Obras Brasileiras para Contrabaixo on-line* (RAY, 2005) que atualizado passou a conter 136 obras divididas em categorias como: contrabaixo solo, contrabaixo e piano, contrabaixo em câmara e contrabaixo e orquestra, sempre incluindo peças originais e transcrições (RAY, 2006, p.100-111)³.

Lucena (2017) realizou um trabalho acerca de aspectos pedagógicos e interpretativos de obras para contrabaixo que se encaixam em gêneros de música popular brasileira, intitulada *Obras para Contrabaixo com Gêneros da Música Popular Brasileira* (2017)⁴. Em seu trabalho, o autor elaborou uma atualização da lista do catálogo online de Ray (2005), incluindo 81 obras, passando a conter 222, entre obras originais para contrabaixo e transcrições. Dentre os compositores com maior número de entradas no referido catálogo, destaca-se a produção de Edmundo Villani-Côrtes (1939), com 15 entradas, e Ernest Mahle (1929), com 11 entradas. Juntos, estes dois compositores possuem mais de 10% de todas as obras listadas no referido catálogo. A coleta de obras de Ray (1996, 1998, 2005) atualizada por Lucena (2017) é o único registro de catalogação produzida no Brasil para esse repertório.

O levantamento de obras e os catálogos elaborados por Sonia Ray são uma das principais referências para catálogos musicais no Brasil. Na primeira edição do catálogo, Ray (1996)

XIX (1838): Lino José Nunes (2011), além da revisão bibliográfica exploratória de trabalhos disponíveis em banco de dados de teses e dissertações e periódicos especializados, buscando identificar as obras e o contexto.

³ A publicação de Ray (2006), trata-se de um artigo. Nele a autora faz uma contextualização histórica da sua coleta de obras e uma apresentação do *Catálogo de Obras Brasileiras para Contrabaixo on-line* (RAY, 2005) e apenas lista as obras por compositor com as datas de composição. O catálogo online, apresentado pela autora não se encontra mais nos domínios (endereços eletrônicos) apresentando no artigo, no entanto, o acervo de obras de Sonia Ray foi doado ao Laboratório de Performance e Cognição Musical da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás (LPCM) e aguarda recursos para a edição e publicação de seu novo catálogo. O LPCM abriga o acervo doado contendo cerca de 400 obras para contrabaixo, 300 livros e periódicos de música, 800 CDs e DVDs e opções de consulta on-line, www.lpcmufg.com.

⁴ Em resumo de sua pesquisa, o autor afirma que: “Este trabalho trata de aspectos pedagógicos e interpretativos em obras para contrabaixo que se enquadram em gêneros da música popular brasileira. O objetivo principal é atualizar o *Catálogo Brasileiro de Obras Eruditas para Contrabaixo On-Line*” (LUCENA, 2017).

inclui informações como: afinação, extensão, grau de dificuldade técnica, duração e instrumentação, além das informações básicas como: nome da obra, compositor, local, ano e se está em manuscrito ou editada, além de comentários da pesquisadora. A segunda versão incluiu ainda o *incipt* musical. Já na terceira etapa, o catálogo ganhou uma versão online (RAY, 2006, p.100-111).

Contudo, o catálogo online de Ray (2005) não se encontra mais disponível nos domínios (endereços eletrônicos) apresentados pela autora em artigo de 2006. A segunda etapa da coleta de obras do catálogo de Ray (1998) faz parte de sua tese de doutorado, em língua inglesa, e está incluído no corpo do trabalho apresentado nos EUA, ao qual não foi possível termos acesso. A lista de obras atualizada, com 222 peças, consta em anexo na pesquisa de Lucena (2017) apenas com indicação de instrumentação, se é uma obra que inclui aspectos de gêneros da música popular brasileira (GMPB) e se é uma composição original, arranjo, etc.⁵ O único catálogo de obras para contrabaixo em língua portuguesa que se tem acesso hoje no Brasil é o de Ray (1996), editado por Annablume/FAPESP, com 88 obras catalogadas até o ano de 1996.

Nos catálogos ou listas consultadas que constam as obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes (RAY, 1996/2006; LUCENA, 2017; e COELHO, 2006⁶) foi possível observar algumas inconsistências nos dados apresentados. Por exemplo, nos títulos de obras; nas datas; na instrumentação, originalidade, autoria, ausência de obras, entre outros problemas técnicos de catalogação⁷. É compreensível as inconsistências encontradas entre os trabalhos citados, tendo em vista o grande número de obras por eles abordadas e a falta de um sólido suporte teórico e técnico para catalogação na área de Musicologia.

A dificuldade de lidar com um grande número de obras e autores é um dos pontos que levou a nos concentrarmos em obras de um instrumento específico, no nosso caso, obras para contrabaixo, originais ou transcrições elaboradas por um único compositor⁸. A presente

⁵ A informação “Composição Original, Arranjo, etc.” que constam em uma das colunas da lista de obras em Lucena (2017) passam a impressão de que algumas obras do compositor Edmundo Villani-Côrtes, incluídas nesta lista, seriam obras originais, do compositor, para contrabaixo como: *Rua Aurora* (1993), *5 Miniaturas Brasileiras* (1978) e *Casulo* (1990). No entanto, essas obras não são obras originais para contrabaixo. É possível identificar em Ray (2006) a informação “Transc. Sônia Ray” para a obra *Rua Aurora* (1993). Através desta pesquisa foi possível identificar que as *5 Miniaturas Brasileira* (1978) é uma obra original de Edmundo Villani-Côrtes para flauta doce e piano e possui transcrição realizada pelo próprio compositor para contrabaixo. *Casulo* é uma obra de Villani-Côrtes original para voz e piano e não há transcrição do compositor para contrabaixo. A obra *Dança Para Dois*, que consta em Lucena (2017), não foi reconhecida a autoria pelo o compositor (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 12).

⁶ Catálogo geral de obras produzidos pelo Centro Cultural São Paulo e a Discoteca Oneyda Alvarenga.

⁷ Não iremos exemplificar e especificar as inconsistências encontradas nos referidos trabalhos, pois não é este o objetivo desta pesquisa. A indicação dessas imprecisões apenas busca reforçar e justificar a atualização e a produção de um catálogo específico das obras para contrabaixo do compositor e que aponte, de fato, cada obra e seu contexto.

⁸ O contrabaixo acústico pode ser utilizado pelo compositor, também, em conjuntos como grupos sinfônicos ou camerístico, apenas como suporte harmônico e rítmico. Essas obras não fazem parte do contexto do catálogo.

pesquisa buscou também a construção de um referencial teórico sólido para a catalogação, podendo assim levantar dados consistentes, condizentes com a realidade e compatível com o processo de pesquisa acadêmica científica.

A pesquisa se deu em seis etapas distintas, divididas em dois momentos. A primeira (1) tratou da revisão bibliográfica inicial sobre os processos de catalogação de obras musicais no Brasil. Nela foram identificadas as principais iniciativas de catalogação, suas motivações, resultados e limitações.

Na segunda etapa (2) foi revisada a bibliografia a respeito do repertório brasileiro para contrabaixo, na qual foi explorada a bibliografia disponível em banco de dados de teses e dissertações e periódicos especializados, buscando identificar o contexto do repertório para contrabaixo no Brasil.

A terceira etapa (3) tratou da pesquisa documental e bibliográfica acerca do compositor Edmundo Villani-Côrtes e sobre cada obra sua para contrabaixo, como publicações em geral, edições, versões, gravações etc.⁹

Observou-se, no entanto, que este processo ainda não fora suficiente para ter um panorama exato das obras do compositor, muito menos de como catalogá-las. Iniciamos, então, uma quarta etapa (4), na qual foi realizada uma entrevista semiestruturada com o compositor¹⁰ a fim de elucidar todas as dúvidas que surgiram a respeito das obras e levantar os dados necessários para a construção do catálogo. Foram coletadas cópias digitalizadas das obras manuscritas referentes a cada obra para contrabaixo, que serviram de material base para o catálogo proposto. Ao concluir o primeiro momento da pesquisa, foi elaborada uma lista de obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes.

Para o segundo momento, com as obras coletadas e listadas, a pesquisa sobre o compositor e a entrevista realizada, iniciamos a quinta etapa (5). Nela foi feita uma revisão bibliográfica, teórica e exploratória sobre os processos de catalogação descritiva das Ciências da Informação e da Biblioteconomia, o que revelou o modelo teórico conceitual FRBR (1998)¹¹ e sua importância para o universo da catalogação.

A sexta etapa (6) trata da investigação das partituras de cada obra. Foram identificados parâmetros musicais como: forma da obra; gênero; procedimentos composicionais, andamento, duração; extensão musical (tessitura); extensão da obra (número de compassos); fórmula de

⁹ Este primeiro recorte de pesquisa foi apresentado no XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Pelotas - 2019, (PORTO; NODA, 2019).

¹⁰ A entrevista foi concedida no dia 21/maio/2019, na residência do compositor.

¹¹ *Functional Requirements for Bibliographic Records*, Relatório Final publicado pela primeira vez em 1998 pela KG Saur.

compassos; e outros a serem incluídos na catalogação. Além da aplicação dos dados bibliográficos levantados ao modelo teórico e conceitual FRBR. A partir desse modelo, foi possível finalizar a construção do catálogo proposto.

Após esta introdução, o trabalho se divide em quatro partes. Na primeira apresentamos o compositor e suas obras para contrabaixo em uma contextualização histórica e composicional de cada obra incluída no catálogo. Na segunda parte foi realizada uma revisão bibliográfica da catalogação musical no Brasil, descrição do referencial teórico, além de uma breve revisão histórica da catalogação e do surgimento do modelo FRBR. Na terceira apresentou-se a estrutura do catálogo proposto e esclarecimentos acerca da utilização do modelo FRBR nessa proposta. Na quarta parte apresentou-se o resultado final da pesquisa, a proposta de catálogo, seguida das conclusões da pesquisa.

2 EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

Edmundo Villani-Côrtes (1930) é um dos compositores brasileiros mais prolíficos da atualidade. Seu trabalho conta hoje com mais de 700 obras para instrumento solo, voz, câmara, peças orquestrais e música eletroacústica. Sua experiência eclética resulta em uma abertura em seu estilo de composição com abordagem flexível às formas tradicionais, ele incorpora elementos dos âmbitos clássicos e populares da música.

Villani-Côrtes é natural de Juiz de Fora-MG. Pianista, arranjador, professor e compositor, é Doutor pelo Departamento de Música do Instituto de Artes da UNESP. Aprimorou seus estudos com compositores como Camargo Guarnieri e mais tarde com Hans-Joachim Koellreuter. No início de sua carreira, nas décadas de 1960 e 1970, teve uma intensa produção na música popular brasileira.

Como professor, na década de 70, lecionou harmonia funcional e arranjos e improvisação na Academia Paulista de Música. Mais tarde, em 1982, teve a oportunidade de trabalhar como professor de música do Instituto de Artes da UNESP, onde permaneceu até 1999 (SOBREIRO, 2016, p. 16-17). Na Universidade Livre de Música, foi professor na cadeira de composição de 1999 a 2008. Em 2009 participou do corpo docente da Escola de Música do Estado de São Paulo, na cadeira de arranjo popular (ARAÚJO FILHO, 2011, p. 40).

Villani-Côrtes foi vencedor do concurso "Noneto de Munique", Alemanha, patrocinado pelo Instituto Goethe do Brasil com a peça *Noneto* (1978). Em 1986 foi vencedor do concurso de composição patrocinado pela Editora *Cultura Musical* com duas obras: *Choro Pretensioso* para violão, em 1º lugar e com *Ritmata n° 1* para piano solo, que obteve o 2º lugar.

Recebeu três vezes o prêmio de Melhores do Ano, conferido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (1989, 1995 e 1998). Em 1992 foi escolhido pela Escola de Música Arte Livre como compositor do ano, homenageado por meio de diversos recitais com obras de sua autoria. Em 1993 venceu o Concurso Mário de Andrade, patrocinado pela Prefeitura de São Paulo, com a peça *Rua Aurora*, baseada em texto de Mario de Andrade¹².

Os temas presentes nas obras de Villani-Côrtes, bem como sua maneira de harmonizá-las ou orquestrá-las, transitam livremente pela música popular brasileira, pelo jazz e pela música de Debussy, Chopin, Ravel (GIARDINI, 2013, p. 34). Pode-se acrescentar, ainda, as influências de Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri e Villa-Lobos e dos russos Dmitri Shostakovitch e Igor Stravinsky (HAMOND, 2005, p. 26).

¹² MARCONDES, Marcos Antônio; RIBEMBOIM, Ricardo. **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 1998. p. 215.

Em relação ao idioma da música popular, Villani-Côrtes utiliza-se de ritmos ou padrões rítmicos e estilos como: choro, samba, toada, bossa nova, blues e baladas. As harmonias são influenciadas pela bossa nova e pelo jazz. Da música clássica, ele empresta as formas tonais tradicionais e também se utiliza das típicas estruturas de composição estabelecidas por práticas históricas como: desenvolvimento motivico, busca de equilíbrio e contraste. Outro importante elemento da música clássica é a escrita idiomática para piano (RODRIGUES, I., 2014, p. 23).

De acordo com Lutero Rodrigues (2006, p. 41), na música do compositor E. Villani-Côrtes há um predomínio da textura homofônica em relação à polifônica, o que ocorre em função da importância que o compositor dá à harmonia. Sua música é tonal, mas a harmonia é refinada e rica em sonoridades com influências recebidas do impressionismo francês, do jazz e da música brasileira. Não há, com frequência, a utilização de acordes triádicos, dá-se preferência a acordes mais complexos, geralmente com a presença de dissonâncias com bastante inclusão de *clusters*.

Na realidade nunca adotei uma postura estética específica. Posso compor agora uma peça em uma linguagem tradicional e pouco depois trabalhar em uma obra com posturas inteiramente opostas. Tudo vai depender do que desejar exprimir no momento. Tenho para mim que o mais importante na composição é a existência de uma mensagem. A maneira como vou passá-la vai depender dos recursos técnicos utilizados, os quais poderão ser desde o contraponto rigoroso do estilo Palestrinense até os efeitos obtidos num laboratório de música eletroacústica (VILLANI-CÔRTEES apud CARVALHO, 2016, p.20).

Ainda de acordo com Lutero Rodrigues (2006, p. 41), é possível constatar uma preocupação do compositor com certa quadratura formal, o que ele admite ser uma influência de sua longa prática com a música popular. Quando trabalha as formas maiores, como os primeiros movimentos de sonatas e concertos, ele recorre ao perfil da “forma-sonata”, que é concebido com liberdade, preservando as estruturas que se opõem dois temas, mas sem qualquer manutenção das relações tonais tradicionais. Ele utiliza também a divisão original em três seções: Exposição, Desenvolvimento e Reexposição, resguardando sua proporcionalidade. Nas palavras do compositor:

As Sonatas que eu escrevi, procurei seguir esse esquema, só que eu estabeleço: o tema, o primeiro tema vai ser este, o segundo tema vai ser aquele, o desenvolvimento vai ser agora este, assim eu estabeleço mais ou menos, e eu até conto compassos. Se, por exemplo, na exposição no primeiro tema tem tantos compassos, faço uma ponte modulante e depois faço o segundo tema. Quantos compassos deu isso? Hipoteticamente deu 100 compassos. Bom, então, para a forma ficar razoavelmente equilibrada, eu vou ter que fazer 100 compassos de desenvolvimento desse material que eu apresentei e fazer uma reexposição e uma coda. Então eu vou fazer um movimento que vai ter aproximadamente 300 compassos. Eu penso assim (VILLANI-CÔRTEES apud GIARDINI, 2013, p.96)

Em seus desenvolvimentos, o compositor dá prioridade à coerência da elaboração temática, ao mesmo tempo que se preocupa com a variedade da harmonia, inclusive nas modulações. Nas peças curtas e movimentos lentos de obras mais extensas, o compositor prefere o corte ternário da “Forma ABA”, enquanto que nos movimentos finais utiliza, com maior frequência, o modelo do perfil formal do “Rondó”, observa-se sempre grande liberdade (RODRIGUES, L., 2006, p. 47).

Se num determinado momento da música eu tenho que colocar um ritmo de xaxado, eu coloco. Se num determinado lugar eu quero fazer um efeito de cluster ou um acorde atonal, eu vou fazer. Eu uso tudo, porque acho que se você se prende a uma escola você é a escola, você é a escola, não você. A escola sou eu. A escola é o que eu acho que devo fazer e a escola é o que eu sei, porque eu uso os recursos que tenho (VILLANI-CÔRTEZ apud ARAÚJO FILHO, 2011, p.21)

No que diz respeito a sua orquestração, Giardini (2013, p. 67) afirma que o compositor parte da maneira de compor contrapontisticamente com diferenciação timbrística entre as vozes, utilizando jogos de frases fragmentadas, o que dá a sensação de “móviles sonoros”, maneira peculiar do compositor.

Nas composições de Edmundo Villani-Côrtes, é possível observar em essência, a presença de três elementos: (i) o piano - possui formação na Academia Brasileira de Música e teve intensa atuação como pianista na música popular; (ii) a voz - casado com Efigênia Côrtes, cantora, tem boa parte de sua obra dedicada à voz; (iii) a flauta - seu pai foi flautista e o som do instrumento esteve presente desde criança. Desses elementos, através de sua vasta experiência como arranjador, constrói o grande corpo de sua obra.

2.1 Obras para Contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes: contextualização e descrição histórica e composicional

Villani-Côrtes é um dos compositores brasileiros que mais produziu obras para contrabaixo em um cenário bastante reduzido. Contando apenas as obras originais para contrabaixo, Villani-Côrtes produziu cerca de 10 obras que podem constituir até 10% de todas as obras originais para contrabaixo compostas no Brasil até o séc. XX¹³.

O compositor atribui esse número considerável de obras para o instrumento - além da demanda de instrumentistas, causada por uma ausência de repertório nacional para o instrumento-, ao fato de ter uma filha contrabaixista, a Gê Côrtes. O compositor comenta que

¹³ Em Ray (2006, p. 107-110), é possível identificar em sua lista cerca de 100 obras originais para contrabaixo escritas até o séc. XX. Neste mesmo recorte da lista, Villani-Côrtes possui 10 obras originais para contrabaixo.

tendo uma filha contrabaixista, sentiu-se na obrigação de compor para o instrumento, sendo ela, uma das principais divulgadoras de sua obra e, em grande parte delas, a sua primeira interprete (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 251).

As obras originais para contrabaixo do compositor foram escritas para formações como: contrabaixo e piano, contrabaixo e percussão, contrabaixo e violoncelo, contrabaixo e violão. Algumas obras receberam em um segundo momento, arranjos de acompanhamento de grupos maiores como orquestra de câmara, sinfônica e orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo¹⁴. Villani-Côrtes compôs ainda, um quarteto para contrabaixo, *A Dança dos Quatro Mestres* (1995); um *Concerto para contrabaixo e orquestra* (1996); e *Ponteio* (2012), para contrabaixo solo. Todas as obras encontram-se em manuscrito autógrafos no arquivo do compositor, com exceção da obra *Ponteio* (2012), que se encontra em posse do interprete a quem a obra foi dedicada.

As contribuições de Villani-Côrtes para o repertório brasileiro para contrabaixo trazem boa parte das principais características do compositor, exemplo da utilização de melodias da música popular brasileira, como o *choro*. Na partitura do piano, as harmonias rebuscadas e os ritmos sincopados são presentes. Podemos identificar ainda, a maneira de compor contrapontisticamente em uma diferenciação timbrística com jogos de frases fragmentadas.

Uma característica marcante nas suas obras para contrabaixo é a utilização de notas duplas ou bicordes (acordes de dois sons), o compositor as utiliza em todas as obras originais para contrabaixo, exceto em *Bachianinhas 1 e 2* (1992). Em algumas dessas ocorrências, o compositor se utiliza das notas em corda solta. Em outros momentos com as duas notas presas, geralmente em intervalos de 5as e 4as justas, tendo em vista a estrutura do instrumento, é um desafio técnico para o interprete.

Nesta catalogação apresentam-se, não somente as obras originais para contrabaixo do compositor, mas também obras transcritas pelo compositor para o contrabaixo, compostas inicialmente para outras formações instrumentais.

A seguir, a lista de obras do compositor (Tabela 1) que constam no catálogo proposto. Esta lista inclui nove obras originais, listadas cronologicamente, em seguida três transcrições para contrabaixo elaboradas pelo compositor, listadas cronologicamente com data de composição da obra original. A lista soma 12 obras incluídas neste catálogo.

¹⁴ A Orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo foi criada em 1989 pelo governo do Estado e idealizada por Arrigo Barnabé. Cf. ESTADO DA CULTURA. **Orquestra Jazz Sinfônica**. Disponível em: <http://estadodacultura.sp.gov.br/agente/156/>. Acesso em: 23/06/2020. Villani-Côrtes também participou da criação da orquestra, organizando e selecionando os componentes e atuando também como regente nos anos de 1990 e 1991 (ARAÚJO FILHO, 2011, p. 28).

	Nome da peça	Ano	Instrumentação	Original ou Transcrição
1	<i>Praeludios Onnibus</i>	1979	Contrabaixo e Piano	Original
2	<i>Choron</i>	1981	Contrabaixo e Piano	Original
3	<i>Raízes</i>	1991	Contrabaixo e Percussão	Original
4	<i>Bachianinhas 1 e 2</i>	1992	Contrabaixo e Violoncelo	Original
5	<i>A Sétima Folha do Diário do Saci</i>	1992	Contrabaixo e Violoncelo	Original
6	<i>A Dança dos Quatro Mestres</i>	1995	Quarteto de Contrabaixo	Original
7	<i>Chorando</i>	1996	Contrabaixo e Piano	Original
8	<i>Concerto para Contrabaixo e Orquestra</i>	1996	Contrabaixo e Orquestra	Original
9	<i>Ponteio</i>	2012	Contrabaixo solo	Original
10	<i>Fonte Eterna</i>	1974	Contrabaixo e Piano	Transcrição
11	<i>5 Miniaturas Brasileiras</i>	1993	Contrabaixo e Piano	Transcrição
12	<i>Melodia para Luciana</i>	2001	Contrabaixo e Piano	Transcrição

Tabela 1 – Lista de Obras para Contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes Incluídas no Catálogo.

Nos tópicos a seguir, apresentamos uma descrição de cada obra incluída no catálogo proposto e seu contexto histórico e composicional, elaborado a partir da (1) pesquisa bibliográfica e documental; (2) entrevista semiestruturada com o compositor (VILLANI-CÔRTEZ, 2019); e (3) a investigação das partituras manuscritas.

A descrição e contextualização das obras serve à apresentação, desambiguação e confirmação dos dados. Atende ao primeiro objetivo levantado pela pesquisa, o de buscar o entendimento de fato das obras de Villani-Côrtes para contrabaixo, como também, de subsídio para a proposta de catalogação, que visa uma descrição abrangente e para assegurar uma representação dos documentos musicais e bibliográficos com suficiência e precisão, de maneira que as informações disponibilizadas correspondam, o mais fielmente possível, às características das obras e seus suportes (MANNIS, 2017, p. 30.). Ainda de acordo com Mannis (2017):

Os dados disponibilizados durante a consulta ao registro catalogado devem, de maneira estendida, tornar acessíveis a todo público informações sobre aspectos histórico, estético e social; aspectos artístico, científico e tecnológico pertinentes aos documentos; efetivo musical detalhado; meios para acessar aos processos operacionais para a realização da obra; procedimentos para aquisição do documento e do direito do uso de seu conteúdo (MANNIS, 2017, p. 30.).

Neste momento, é importante salientar a participação do compositor nesta pesquisa. Com a sua contribuição, tem-se um catálogo com a precisão de dados vindos do próprio compositor, aliada a informações de pesquisa bibliográfica e documental, o que traz ao utilizador do catálogo uma descrição bibliográfica com informações consistentes para uma melhor preservação, memória e divulgação da obra.

2.1.1 *PRAELUDIOS ONNIBUS* (1979)

Praeludius Onnibus foi a primeira obra composta pelo compositor, originalmente, para contrabaixo e piano. É dedicada à sua filha Gê Côrtes, que é contrabaixista. Ela a interpreta na primeira audição da obra no 2º Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira, em 1984. A obra possui uma interpretação por André Geiger registrada no CD *Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes* (2002) e uma edição realizada pelo compositor, mas ainda não publicada.

O título em homenagem a sua filha, como busca explicar o compositor em entrevista, é um jogo de palavra com os termos “prelúdio” - que se refere a algo que se inicia - e o termo em latim “*praeludius*” com a expressão “para ela”. O afixo “On” se refere a um apelido carinhoso de sua filha Gê Côrtes. O compositor se utiliza do afixo “On” e o termo “*omnibus*”, que em latim significa “para todos”, em um jogo de palavras que formam a expressão utilizada no título “*Onnibus*”. Neste jogo, a ideia de “para ela, On” ou “para ela, apenas, On” se torna *Praeludius Onnibus* (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 240).

A obra (Figura 1) tem textura homofônica e tonal, no entanto, na harmonia não há com frequência, a utilização de acordes triádicos, dando preferências a acordes mais complexos, quase sempre com a presença de dissonâncias. A obra possui uma quadratura formal, semelhante à “forma-sonata”, com exposição, desenvolvimento e reexposição, e a oposição entre dois temas. Na reexposição, o primeiro tema reaparece idêntico e o segundo tema reaparece semelhante à exposição, apresenta-se a estrutura da obra como sendo ABA`.

Figura 1 – *Praeludius Onnibus* (1979), compasso 1 a 8.

Praeludius Onnibus

Edmundo Villani-Côrtes
1979

Allegro Moderato ♩ = 80 n 84

Contrabaixo

Piano

5

Cb.

Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

O compositor busca explicar que escreveu a obra explorando apenas a região grave, pois acreditava que esta fosse uma região característica do instrumento, sem buscar virtuosismo por parte do interprete (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 241). Outra característica marcante da obra, ressaltada pelo compositor, diz respeito às últimas duas notas tocada no contrabaixo (Figura 2), um bicorde, característica da linguagem do compositor no seu repertório para contrabaixo, no entanto, as notas Mi₁ (corda solta) e Sol#₃ (na segunda oitava da corda sol) inviabilizam que o interprete ataque as notas simultaneamente devido ao ângulo das cordas no instrumento. Neste caso, o interprete é obrigado a utilizar uma técnica que podemos denominar de *técnicas*

*expandidas*¹⁵, em que ele introduz o arco por baixo das cordas (Figura 3), podendo assim alcançar, simultaneamente, a corda MI e a corda Sol.

Figura 2 – Últimos compassos de *Praeludius Onnibus* (1979). Nos últimos dois tempos do último compasso, notas Sol# na segunda oitava da primeira corda junto a quarta corda solta.

52

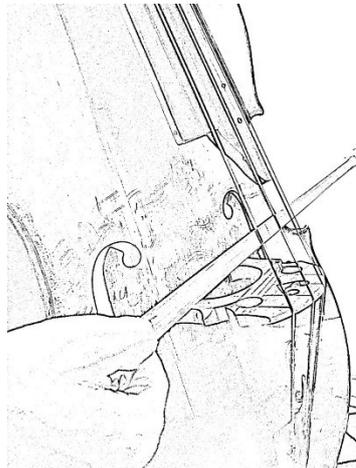
Cb.

Pno.

pp

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Figura 3 – Arco por baixo das cordas



Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

¹⁵ Técnicas expandidas, ou estendidas técnicas, é toda forma não tradicional de se utilizar o instrumento respeitando suas possibilidades físico-acústicas (PONTES, 2010, p. 34).

2.1.2 CHORON (1981)

O título da obra também é uma homenagem a sua filha, carinhosamente chamada de “On”. A junção da palavra *choro* com o sufixo “On”, em referência à filha, forma o termo utilizado no título *Choron* (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 241). A obra também foi estreada por Gê Cortes no 2º Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira, em 1984, e é uma das mais escolhidas por intérpretes para a inclusão em recitais de contrabaixo no Brasil e no exterior.

A obra original para contrabaixo e piano possui três interpretações registradas: duas por Milton Masciadri, uma (1) em seu CD *Romanza* (1994), com Edward Eikner ao piano e outra (2) com Angiolina Sensale ao piano no CD *Miniature dall'Europa al Nuovo Mondo* (1996). Há uma terceira (3) interpretação por André Geiger no CD *Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes* (2002).

Choron (1981) possui três versões da partitura, além do manuscrito: (1) uma edição realizada por Milton Masciadri para contrabaixo e piano, incluída em uma coletânea de música contemporânea *Antologia di musica contemporânea* (1995), publicada por Edizioni Musicali Sinfonica¹⁶; (2) uma versão para contrabaixo e violão, realizada pelo compositor e editada por Irokun Brasil Edições Musicais (2004); e uma (3) versão da partitura para contrabaixo e orquestra, realizada pelo compositor para ser interpretada por sua filha Gê Côrtes junto a orquestra Jazz Sinfônica de São Paulo (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 242).

Como o próprio título sugere, a obra tem a temática do *choro* (Figura 4). De textura homofônica, tonal, a obra traz melodias e harmonias características do gênero e da música popular brasileira. Macro estruturalmente se apresenta em uma forma ABA.

¹⁶ O editor optou por transcrever a partitura para contrabaixo um tom acima, de Dó maior para Ré maior, utilizando a afinação solo. A escolha é feita para dar mais projeção sonora ao instrumento, no entanto, a opção comumente utilizada é transpor a parte de piano ou de acompanhamento, mantendo a parte do contrabaixo em sua tonalidade original, o que não acontece nesta edição da obra.

Figura 4 – *Choron* (1981), compassos iniciais.

Choron

Edmundo Villani-Côrtes

The musical score for the beginning of 'Choron' is presented in two systems. The top system is the bass line, starting with a tempo marking of quarter note = 66 and a dynamic of *mf*. The bottom system is the piano accompaniment, starting with a dynamic of *p*. The score is in 2/4 time and consists of five measures.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Na obra, o compositor apresenta uma das suas características no que diz respeito a sua linguagem para o contrabaixo, a utilização de notas duplas (Figura 5). Nos últimos compassos da obra, Villani-Côrtes utiliza bicordes em intervalos de terças, quartas, quintas e sextas.

Figura 5 – *Choron* (1981), compassos finais.

The musical score for the final measures of 'Choron' is presented in three staves for the double bass (Cb.). The first staff starts at measure 115, the second at measure 121, and the third at measure 127. The final measure includes dynamics of *f* and *ff*.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

2.1.3 *RAÍZES* (1991)

A obra foi composta em 1991 e dedicada à Sonia Ray (contrabaixista) e à Valéria Zeidan (percussionista). As dedicatórias estrearam *Raízes* na abertura do I Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo do Instituto de Artes da Unesp. (RAY, 1996, p. 57). Não foi possível identificar nenhuma edição ou registro de gravações publicadas da obra que se encontra, ainda, apenas em manuscrito ou cópias.

Raízes (1991) foi composta para contrabaixo e percussão, este último, alternando entre berimbau e caxixi; tumbadoras, grave e agudo; e vibrafone. O título da obra, como afirma o compositor (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 243), busca remeter às raízes afro-brasileiras, caracterizadas nos instrumentos de percussão como o berimbau as tumbadoras e os acentos em ritmos sincopados, além de contar com harmonias dissonantes, característica do compositor, principalmente nos momentos em que o vibrafone está presente.

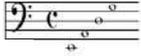
A obra está estruturada em quatro partes, facilmente observadas pela troca dos instrumentos de percussão, em que cada um deles está presente em duo com o contrabaixo em cada uma das quatro partes. A primeira parte, A, fica a cargo do contrabaixo e berimbau e caxixi. O contrabaixo apresenta um tema em quatro compassos e é respondido pelo berimbau em um gesto rítmico. Em seguida, o compositor desenvolve a parte A em um jogo rítmico de frases curtas em um diálogo contrastante entre contrabaixo e o berimbau (Figura 6). Na obra, o compositor também faz uso de notas duplas no contrabaixo em quase toda a parte A e no final da parte B, sempre em intervalos de quartas

Figura 6 – *Raízes* (1991), compassos iniciais.

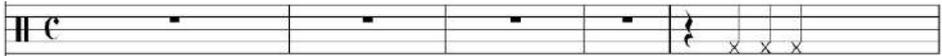
"Raízes"

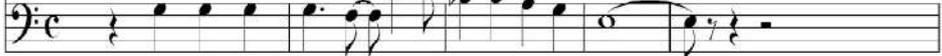
Edmundo Villani-Côrtes

1991

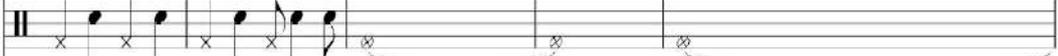
Tuning 

Moderato

Berimbal
Caxixi 

Contrabaixo 

p

6 

mf

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

No segundo momento, parte B, há a troca de instrumento, na qual o berimbau é substituído pelo vibrafone (Figura 7). O tema inicial é reapresentado meio tom abaixo, em fá#, com uma repetição modificada em acompanhamento de acordes no vibrafone. Em seguida, o compositor desenvolve o tema no contrabaixo em frases longas e melódicas em contraste à parte A, acompanhado por acordes e arpeggios no vibrafone.

Figura 7 – *Raízes* (1991), entrada do vibrafone.

Vibrafone (c. vibrato)

Lento com expressão

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

A terceira parte, C, há a troca, novamente, do vibrafone por tumbadoras, em graves e agudos, com indicação de improvisado e “*ad libitum*” (Figura 8). Nesta terceira parte, a característica rítmica volta a ser acentuada entre os dois instrumentos, em um jogo de frases curtas em diálogo, semelhante a parte inicial. No entanto, o ritmo neste momento é caracterizado por tercinas (ou quiálteras), tanto no contrabaixo como nas tumbadoras.

Figura 8 – *Raízes* (1991), entrada das tumbadoras e ritmos em tercinas.

TUMBADORA
Improv. ad libitum

agudo
grave

mf

AT

mf

AT

pizz

mf

Apressando

Apressando

mais 3

Vivo

f

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

No quarto momento final há a volta do vibrafone (Figura 9) em um breve desenvolvimento temático, em que o compositor apresenta estruturas semelhantes ao material inicial presentes em A e B e os ritmos em tercinas característicos da parte C, desenvolvendo até a coda que finaliza a obra.

Figura 9 – *Raízes* (1991), volta do vibrafone na parte final.

The musical score for the final section of *Raízes* (1991) is presented in three systems. The first system shows the Vibrafone part in treble clef and a bass line in bass clef. The Vibrafone part begins with a series of eighth-note triplets, followed by a half-note chord, and ends with a *rall.* (ritardando) section. The bass line consists of eighth-note triplets. The second system features the AT (Arco/Trompa) part in treble clef and the bass line in bass clef. The AT part starts with a half-note chord and continues with eighth-note triplets. The bass line continues with eighth-note triplets. The third system shows the AT part in treble clef and the bass line in bass clef. The AT part continues with eighth-note triplets, and the bass line is marked *arco* (arco) and continues with eighth-note triplets.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

2.1.4 BACHIANINHAS 1 E 2 (1992)

As *Bachianinhas 1* e *2* foram compostas inspiradas em suas aulas de composição ministradas na UNESP durante as décadas de 1980 e 1990, onde o compositor analisava, junto aos seus alunos, algumas das invenções a duas vozes compostas por J. S. Bach (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 248). É nesse contexto que o compositor elabora as *Bachianinhas 1* e *2* para violoncelo e contrabaixo. Em que busca expor sua concepção em uma instrumentação não convencional para invenção a duas vozes em que faz uso, em contraponto, de dois instrumentos de registros graves. As obras se encontram apenas em manuscrito autógrafa ou cópias deles. Ambas são obras curtas que juntas chagam a cerca de 3 minutos e servem facilmente ao desenvolvimento técnico e artístico de interpretes iniciantes.

2.1.4.1 *Bachianinhas 1* (1992)

Em *Bachianinha 1* (Figura 10), o tema é exposto no primeiro compasso, com a exposição apresentada nos quatro primeiros compassos. O desenvolvimento ocorre nos cinco compassos seguintes, quando o tema é reexposto e desenvolvido até a conclusão.

Figura 10 – *Bachianinha 1* (1992) compassos iniciais.

The musical score for the beginning of *Bachianinha 1* (1992) is presented in two systems. The first system shows the initial measures for the Violoncello (Cello) and Contrabaixo (Double Bass). The Cello part begins with a melody marked *mf* in the first measure. The Double Bass part has a rest in the first measure and then enters with a rhythmic accompaniment. The second system shows the continuation of the piece, with a triplet of eighth notes in the Cello part and a corresponding rhythmic pattern in the Double Bass part.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

2.1.4.2 *Bachianinhas 2* (1992)

Bachianinha 2 (1992) (Figura 11) inicia com um arpejo em Lá menor e segue, basicamente a mesma estrutura de *Bachianinha 1*.

Figura 11 – *Bachianinha 2* (1992) compassos iniciais.

The image shows a musical score for Violoncello and Contrabaixo. The score is in bass clef, 2/4 time, and B-flat major. The Violoncello part starts with a sixteenth-note pattern, followed by a quarter-note pattern. The Contrabaixo part starts with a quarter rest, followed by a sixteenth-note pattern. The score is divided into two systems, each with two staves.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

2.1.5 A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI (1992)

A obra, composta para violoncelo e contrabaixo, conta também com um manuscrito para duo de contrabaixo. Não foi possível identificar nenhuma edição ou registro de gravação. A obra foi encomendada e estreada pela professora Valerie Albright, atual diretora do Instituto de Artes da UNESP, mas o compositor teve um breve prazo para finalizar e entregar a obra. Villani-Côrtés comentou que compôs a obra “na correria”, enquanto dirigia seu carro, parava nos sinais e anotava os temas em um papel, para que assim pudesse entregar a obra a tempo (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 243).

O compositor comenta ainda, que este momento curioso o fez se perguntar como seria se estivesse em um país com tradição em música de concerto, como a Alemanha. Nas palavras do compositor “eles são cuidadosos e sistemáticos e teriam meses, até ano, para compor uma obra, além de suporte financeiro”. Explica ainda que no Brasil, a oportunidade de ter suas obras tocadas por interpretes são raras e precisam ser aproveitadas (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 243).

O compositor brinca dizendo que, com esta situação, sentiu-se como um Saci, uma personagem do folclore brasileiro de uma perna só. O Saci faz com uma perna, o que os outros

fazem com duas, referindo-se a diferença do suporte ao compositor entre o Brasil e países de tradição em música de concerto (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 243).

Nesta sua alusão ao Saci, sentindo-se como um, o compositor comenta que decidiu abrir seu diário em busca de inspiração para a obra e afirma com humor: “o diário do Saci não tem folhas de papel, tem folhas de árvores”. Decidiu, então, o Saci, ao folhear seu diário, abrir na sétima folha, o que deu nome à obra de: *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992). Esse título, quase poético, inspirou uma série de obras chamadas *As Sete Folhas do Diário de um Saci*.

A obra, macro estruturalmente, está dividida em quatro partes. Na primeira parte, A, o compositor apresenta o primeiro tema em quatro compassos na voz inferior e, em resposta, um segundo tema curto, em um compasso em semicolcheias na voz superior, em seguida desenvolve os temas em diálogo de caráter rítmico acentuado (Figura 12).

Figura 12 - *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992), compassos iniciais com caráter rítmico acentuado.

Sempre rítmico, com vivacidade

Contrabaixo 1

Contrabaixo 2

mf

p

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

A parte B, inicia-se com a chegada de um material rítmico constante, em semicolcheias. As duas vozes executam a mesma melodia em paralelo, com um intervalo de terça e em frases de quatro compassos (Figura 13).

Figura 13 – A 7ª Folha do *Diário de um Saci* (1992), chegada de material rítmico constante, em semicolcheias.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

Novamente, ocorre mudança de material e as duas vozes voltam a executar melodias contrastantes e simultâneas, diferente de como ocorreu em A, o que pode caracterizar uma parte C (Figura 14).

Figura 14 – A 7ª Folha do *Diário de um Saci* (1992), mudança de material, caracterizando uma parte C.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

No compasso 55 há o retorno ao material de B, com as vozes em paralelo, em intervalos de terças e em semicolcheias. O compositor conclui a obra com uma coda (Figura 15) com notas duplas em figuração mais lenta (mínimas).

Figura 15 – *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992), compassos finais, com a coda em figuração mais lenta.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

2.1.6 *A DANÇA DOS QUATRO MESTRES* (1995)

Tradicionalmente, os quartetos para contrabaixo, como ressalta o compositor, têm uma disposição das vozes funcionando em uma disposição técnica, em que o primeiro contrabaixo apresenta um nível técnico mais elevado e assim gradativamente, até o quarto contrabaixo, em um nível técnico mais limitado, que executa apenas uma base harmônica (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 245).

No seu quarteto para contrabaixo, *A Dança dos Quatro Mestres* (1995), Villani-Côrtes buscou trabalhar tecnicamente a divisão das vozes, intencionalmente diferente da tradição apontada, que privilegia igualmente os quatro contrabaixos, no qual, os quatro instrumentistas são desafiados, tecnicamente, ao mesmo nível (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 245).

A peça possui fortes características rítmicas, com grande presença de ritmos de danças brasileiras, particularmente o baião e o samba. No quarteto, o compositor apresenta uma das suas principais características, a fragmentação das frases entre as vozes (Figura 16), dando a sensação de “móviles sonoros”, maneira peculiar do compositor apontada anteriormente por Giardini (2013).

Para a execução da obra, exige-se um certo nível técnico por parte dos intérpretes, aliado ao marcante caráter de danças brasileiras, o compositor buscou dar o nome da obra de: *A Dança dos Quatro Mestres*.

A peça possui uma edição realizada por Sonia Ray e publicada pela Irokun Brasil Edições Musicais em 2004. Não foi possível identificar nenhum registro de gravação da obra.

De acordo com as informações na edição a obra foi escrita a pedido do professor Sandrino Santoro para ser executada junto com os contrabaixistas Sandor Molnar, Fausto Borém e Roberto Arzzolla, o que infelizmente nunca aconteceu. A obra teve sua estreia em São Paulo, em Agosto de 1996, pelos contrabaixistas Sonia Ray, Valerie Albright, José Guimarães Jr. e Sérgio Acerb. Mais tarde, no mesmo ano, a peça foi editada por Sonia Ray para sua estreia norte americana na Universidade de Iowa.

Figura 16 – *A Dança dos Quatro Mestres* (1995). Compassos iniciais. Fragmentação das vozes.

Vivo, sempre ritmico

The musical score for 'A Dança dos Quatro Mestres' (1995) is presented in two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 10. The score is for four double basses (Contrabaixo 1-4) and four cellos (Cb.). The time signature is 2/4. The tempo is 'Vivo, sempre ritmico'. The score shows the initial measures with various articulations like 'pizz' (pizzicato) and 'arco' (arco), and dynamics like 'p' (piano). The first system shows Contrabaixo 1 and 2 starting with pizzicato in measure 3, while Contrabaixo 3 and 4 start with pizzicato in measure 2. The second system shows the continuation of these parts, with some cellos playing arco in measure 7.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

2.1.7 *CHORANDO* (1996)

Chorando, para contrabaixo e piano (Figura 17) obteve 3º lugar no II Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo promovido pela ABC - Associação Brasileira de Contrabaixistas e realizado na EM-UFMG sob a coordenação de Fausto Borém. Não foi possível identificar nenhuma edição da obra. Esta se encontra apenas em manuscritos autógrafos. No entanto, *Chorando* (1996) possui duas performances registradas em CD. A

primeira, gravada por André Geiger com Arlete Gordilho ao piano, com inclusão de percussão por Piero Damiani, faz parte do CD *Os Borulóides* do Grupo AUM. A segunda performance registrada é de autoria do contrabaixista Thibault Delor, ao invés do piano, esse registro conta com um arranjo para orquestra de câmara executada pelo grupo *Oficina de Cordas "Nova Câmara"*. A gravação faz parte do CD “Concerto à Brasileira” do grupo.

Figura 17 – Compassos iniciais de *Chorando* (1996), versão para contrabaixo e piano.

"CHORANDO"

E. Villani Côrtes (25/07/96)

m m ♩ = 96 + -
com graça

Contrabaixo

Piano

6

Cb.

Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

O compositor comenta que apesar do título, que é referência ao gênero *choro*, a obra tem caráter alegre e justifica em tom emocionado, dizendo que: “só quem chora é quem ri, porque isso são coisas originárias da sensibilidade do ser humano” (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 247).

A peça tem andamento de semínima a + ou – 96 bpm¹⁷ e indicação de “*com graça*”. A partir do compasso 41 (Figura 18), a obra ganha uma atmosfera cantábil, contrastante, com indicação “*Expressivo*” e mais lento, que precede uma cadência para o contrabaixo.

¹⁷ A indicação consta na partitura individual do contrabaixo

Figura 18 – Parte B, momento contrastante com indicação de “Expressivo” e mais lento, precedendo a cadência.

41 *menos* ♩=66 a 70 + -

Cb.

Pno. *expressivo*

47 *mf*

Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

A cadência (Figura 19) se inicia no compasso 70, em que o contrabaixo atua em solo e “*com liberdade*”, nesta cadência o compositor faz bastante uso de notas duplas. Após a cadência a obra volta à atmosfera alegre inicial, até sua conclusão.

Figura 19 – Cadência para o contrabaixo.

The musical score for the double bass cadence consists of four staves. The first staff (measures 69-74) is in treble clef and contains a melodic line with slurs and accents, marked 'com liberdade'. The second staff (measures 75-80) is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents, marked 'menos'. The third staff (measures 81-83) is in bass clef and contains a bass line with slurs and accents. The fourth staff (measures 84) is in bass clef and contains a bass line with a fermata on a whole note chord.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

2.1.8 CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA (1996)

O *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* segue a tradição clássica de três movimentos: rápido, lento e rápido, sendo eles: Toada, Cantiga e Embolada. A primeira audição da obra foi realizada na cidade de Bragança Paulista, no Teatro Municipal, pelo contrabaixista Thibault Delor e a Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista sob a regência do maestro Eduardo Ostergreen, em 2002. A obra é dedicada à filha do compositor, Gê Côrtes.

O compositor comenta que tem como processo de composição sempre escrever a parte para piano de suas obras primeiro e, em seguida, a partir desse ponto, a orquestração ou demais arranjos. Com o *Concerto para Contrabaixo* não foi diferente (Figura 20). A versão para contrabaixo e piano consta ainda, apenas em manuscrito autógrafo, enquanto a versão para orquestra possui uma edição realizada pelo compositor. Para o concerto a orquestra conta com: Sopros (flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa); Cordas (incluindo harpa) e; percussão (incluindo tímpanos e marimba). Não foi possível identificar nenhum registro de gravação do concerto.

Figura 20 – Cadência na abertura do *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* (1996).

CONCERTO p/ CONTRABAIXO
e orquestra

E. Villane-Cortes

1º movimento "TOADA"

Contrabaixo

Lento

pp

3 harm--- pizz arco

Poco Piú

p

7 harm----- pizz arco harm pizz arco harm

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

No primeiro movimento, Toada, termo que se refere a um gênero de canção brasileira, o compositor inclui uma tradicional cadência, no entanto, no início do movimento e não após o desenvolvimento ou ao final como tradicionalmente ocorre. Sobre esse processo o compositor comenta:

Então, eu falei assim: vai começar o concerto com uma cadência, como se o instrumentista tivesse experimentando o instrumento, fazendo umas escalas, dando umas arcadas, experimentando umas notas, vendo uns glissandos etc. (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 247).

O primeiro movimento conta com bastante liberdade formal, além de explorar a expressividade do instrumento, de harmônicos e acordes de dois, três e quatro sons. O segundo movimento, a Cantiga (Figura 21), tradicionalmente lento, tem características “*cantabile*” com indicação de andamento “*moderato*”, sobre ele, o compositor destaca a excelente aceitação do público (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 248).

Figura 21 – Compassos iniciais do segundo movimento do *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* (1996), *Cantiga*.

2 "CANTIGA"

E. Villani Côrtes

Moderato ♩ = 88 → 92

Contrabaixo

Piano

Cb.

Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

O terceiro movimento, *Embolada*, termo que se refere a um gênero ou processo musical e poético que ocorre nas estrofes de cocos e desafios, caracterizado por textos declamados rapidamente. Comenta o compositor que o compôs em uma sequência de notas (Figura 22) que busca reproduzir a ideia musical do gênero trazida para a linguagem do contrabaixo, que resulta em um desafio técnico para o interprete (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 248).

Figura 22 – Entrada do contrabaixo, início do terceiro movimento do *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* (1996), Embolada.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

O *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* (1996) de Villani-Côrtes é uma das poucas obras brasileiras concertantes para o instrumento que conta com a forte presença de elementos nacionalistas. Assim, é possível afirmar que se trata de uma das principais obras do repertório brasileiro para contrabaixo.

2.1.9 PONTEIO (2012)

A obra mais recente do compositor, *Ponteio*, foi escrita para contrabaixo solo. Villani-Côrtes comenta que escreveu a obra como uma alternativa ao interprete, em relação às suítes de Bach para violoncelo solo, uma das obras mais interpretadas pelos contrabaixistas. Ele brinca ao dizer: “a minha intenção foi fazer uma obra para que o instrumentista que tivesse cansado de tocar as *Suítes* de Bach, estudasse o meu *Ponteio*”. Ele completa sua explicação com destaque para as modulações harmônicas, os ritmos acentuados, o elevado nível técnico para o instrumentista e a presença de características da música brasileira (VILLANI-CÔRTE, 2019, p. 250).

O compositor também comenta que compôs a obra para o contrabaixista Pedro Macedo, do duo de violão e contrabaixo com Rafael Cardoso (violão). Formado em 2007, o duo tem uma intensa relação com a obra do compositor, tem constantemente interpretado suas obras para a formação do duo, como versões de obras adaptadas. Atualmente, o duo se encontra em processo de gravação da obra *Ponteio* (2012), como, também, de outras obras do compositor. No entanto, além desse registro em andamento, não foi possível identificar nenhum outro registro de interpretação. A partitura se encontra no cervo do contrabaixista Pedro Macedo (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 250). A obra foi estreada por Sonia Ray no Festival Internacional de Música da EMAC-UFG em 2012 e possui uma edição publicada pelo LPCM-UFG¹⁸.

Ponteio (2012), possui uma estrutura ABA, em que, a parte A pode ser caracterizada pelo uso de semicolcheias com indicação “*rítmico*” (Figura 23) em contraste com a parte B, caracterizada por colcheias com indicação de andamento “*molto cantábile*” e “*moderato cantábile*” (Figura 24). Após o retorno de A, a obra é concluída com uma coda constituída por notas duplas (Figura 25), característica marcante do compositor no que diz respeito à sua linguagem para o contrabaixo.

Figura 23 – Compassos iniciais de *Ponteio* (2012), parte A caracterizada por semicolcheias.

PONTEIO
p/ CONTRABAIXO SOLO
E. VILLANI-CÔRTEZ 08/03/12

Contrabaixo

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafa.

¹⁸ Laboratório de Performance e Cognição Musical Escola de Música e Artes Cênicas - Universidade Federal de Goiás. www.lpcmufg.com

Figura 24 – Parte B da obra *Ponteio* (2012), caracterizada por ritmo mais lento em colcheias e semínimas.

51 *Molto cantabile*

58 *Moderato Cantakile*

62

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Figura 25 – Cadência final da obra *Ponteio* (2012), para contrabaixo solo.

f *ff*

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

2.1.10 FONTE ETERNA (1974)

Fonte Eterna é uma das primeiras obras do compositor. Foi composta para voz e piano, com letra de Laerte Freire e teve sua primeira audição por Efigênia Côrtes, esposa do compositor, com o próprio compositor ao piano, em Juiz de Fora, no de 1975. A obra (Figura 26) não possui edição para contrabaixo, no entanto existem duas performances gravadas por interpretes contrabaixistas.

Figura 26 – *Fonte Eterna* (1994), partitura original para canto e piano.

FONTE E TERRA

Letra-Laerte Freire

Música-E.Villani-Côrtes

Moderato

Canto (Soprano) *p* OH (Simile)

Piano *p*

5

Sop.

Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

O primeiro registro para contrabaixo e piano foi realizado por André Geiger e Arlete Tironi Gordilho (piano), gravado em junho de 2001 no CD “*Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes*”. A segunda performance gravada foi realizada pelo contrabaixista Thibault Delor. Nesta, a parte de piano foi substituída por um arranjo para orquestra de câmara realizada pelo grupo *Oficina de Cordas “Nova Câmara”*. A performance consta no CD do grupo “*Concerto à Brasileira*”. Sobre o processo de interpretação de suas obras, inicialmente compostas para outros instrumentos, o compositor comenta:

Se você for escrever para um instrumento, mesmo uma flauta, um clarinete, um trompete, ou então para o instrumento de corda como um violino etc., e como um contrabaixo também. Se você cantar aquilo que você escreveu, e aquilo soar bem como o canto, vai soar bem no instrumento (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 249).

O comentário do compositor diz muito sobre o seu processo criativo e expressa bem a possibilidades de interpretação de suas obras por outros instrumentos que não aqueles para o qual as obras foram originalmente compostas. Isso abre um grande leque de possibilidades para o interpretes contrabaixista, tendo em vista o grande número de obras do compositor.

2.1.11 5 *MINIATURAS BRASILEIRAS* (1978)

A *5 Miniaturas Brasileiras*, obra com mais gravações e transcrições e também a mais executada do compositor, foi composta em 1978, para flauta doce e piano. Em entrevista, o compositor comenta que neste ano buscou uma editora para que pudesse publicar suas obras e obteve como resposta que, apesar de suas obras possuírem grande qualidade, naquele momento esse tipo de publicação não estava dando o retorno que a editora esperava. Ouviu então, do editor, a indicação de que se compusesse obras fáceis, simples, como para flauta doce e piano, para que os professores utilizassem em suas aulas para crianças, talvez pudessem ser editadas (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 245).

O compositor continua seu depoimento e diz que seguiu o conselho da editora e compôs, em uma manhã, cerca de 8 miniaturas. O editor escolheu 5 miniaturas e fez publicação de um álbum com as 5 *Miniaturas Brasileiras* (1978). Infelizmente, a editora Cultura Musical, decretou falência no ano seguinte (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 245).

Pouco tempo depois, a pedido de um colega, o compositor fez a primeira versão da obra para outra formação que não a original, para trio de violino, violoncelo e piano, e recebeu dos intérpretes o comunicado da ótima aceitação do público (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 245). A obra teve sua estreia em São Paulo, em 1979, por Nathan Schwartzmann (violino), Nadyr Tanus (violoncelo) e Claudio de Brito (piano), no Auditório da Biblioteca Mário de Andrade. (COELHO, 2006, p. 9). Hoje, a obra chega a cerca de 15 versões diferentes (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 246).

A versão para contrabaixo *5 miniaturas Brasileiras* (1993) foi executada na Espanha, onde também teve grande aceitação do público. O compositor comenta que pouco tempo antes da entrevista, recebera o convite para a obra participar de um importante festival de música de câmara na Europa, a qual foi descrita como uma obra monumental (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 246).

O compositor justifica o sucesso alcançado pela obra dizendo, em outras palavras, que mesmo que a obra tenha sido escrita para ser executada por crianças, a simplicidade técnica não se confunde com simplicidade artística e ressalta que cada nota e cada acorde foram escolhidos com muito critério pelo compositor (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 246).

A *5 miniaturas Brasileiras* (1993): Prelúdio (Figura 27); Toada (Figura 28); Choro (Figura 29); Cantiga de Ninar (Figura 30); e Baião (Figura 31), tiveram suas versões para contrabaixo e piano publicadas pela UNIRIO, em 1993. O compositor utiliza as regiões média e grave do contrabaixo, explorando seu “*cantabile*” no Prelúdio, na Toada e na Cantiga de

Ninar, utiliza técnica de “*detaché*” e pizzicato no Choro e “*glissandi*” e cordas duplas e percutidas “*com legno*” no Baião (RAY, 1996, p. 36). A obra possui uma versão para contrabaixo e violão realizada pelo compositor e estreada por Sonia Ray e Julio Giudice Maluf em 1996 no Sesc Pompéia, SP. A versão para contrabaixo ainda não possui gravações registradas.

Figura 27 – Compassos iniciais do Preludio

Contrabaixo

5 Miniaturas Brasileiras

1-Preludio

Edmundo Villani-Côrtes (1993)

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Figura 28 – Compassos iniciais da Toada

Contrabaixo

5 Miniaturas Brasileiras

2- Toada

Edmundo Villani-Côrtes (1993)

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Figura 29 – Compassos iniciais do *Choro*.

5 Miniaturas Brasileiras 3-Choro

Edmundo Villani-Côrtes (1993)

Contrabaixo

6 pizz

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Figura 30 – Compassos iniciais da Cantiga de Ninar.

Contrabaixo

5 Miniaturas Brasileiras

4 - Cantiga de Ninar

Edmundo Villani Cortês

3
dolce
p

7

11

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

Figura 31 – Compassos iniciais do Baião.

Contrabaixo

5 Miniaturas Brasileiras
5-Baião

Edmundo Villani-Côrtés (1993)

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

2.1.12 MELODIA PARA LUCIANA (2001)

A obra foi escrita em 2001, originalmente para violoncelo e dedicada à filha da musicista Arlete Tironi, uma das responsáveis pelo grupo AUM. O compositor comenta que quando compôs a obra, a filha da musicista, ainda muito jovem, dava seus primeiros passos no instrumento. Assim, compôs a obra de acordo com os limites técnicos da pequena interprete, em um processo semelhante a *5 miniaturas brasileiras* (1978), em que o compositor, mesmo ao respeitar as limitações técnicas do interprete, não se limitou artisticamente (VILLANI-CÔRTEZ, 2019, p. 250).

O compositor comenta que, ainda em 2001, em um encontro com violoncelista e professor Raiff Dantas, pelos corredores da escola de música Tom Jobim, no Rio de Janeiro, ofereceu sua peça dizendo ser que era uma obra simples para violoncelo para ser utilizada em suas aulas com iniciantes no instrumento e cedeu a obra *Melodia para Luciana* (2001) para o interprete.

Mais tarde, comenta o compositor, foi convidado para assistir a um recital do professor Raiff Dantas, em que um interprete tocara as *5 miniaturas brasileiras* em sua versão para violoncelo. Para a surpresa do compositor, o interprete incluiu ainda no repertório de seu recital, a obra *Melodia para Luciana*, que obteve uma excelente aceitação do público. Neste mesmo ano, a obra recebeu sua transcrição para contrabaixo (Figura 32) para ser incluída no CD *Grupo*

AUM interpreta Villan-Côrtés, tendo então, tal versão para contrabaixo como primeira performance gravada da obra (VILLANI-CÔRTEES, 2019, p. 251).

Figura 32 – *Melodia para Luciana* (2001), para contrabaixo e piano, compassos iniciais.

Melodia para Luciana

Edmundo Villani-Côrtés

♩ = 60

Contrabaixo

Piano

5

Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor a partir do manuscrito autógrafo.

3 CATALOGAÇÃO: DISCIPLINA, PROCESSO E PRODUTO

Atualmente na literatura, o termo catalogação pode assumir três significados: (1) catalogação enquanto processo, que se refere à atividade de construção e de gestão de catálogos; (2) catalogação enquanto produto fruto da catalogação; e o terceiro (3), Catalogação enquanto (sub)disciplina – grafado aqui com a inicial maiúscula – apresenta-se como parte da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, referindo-se ao conjunto de conhecimentos acerca das teorias, dos instrumentos de representação e das tecnologias relacionadas à catalogação enquanto processo e produto¹⁹ (ASSUMPTÃO F., 2018, p. 21).

A tradição de catalogação temática musical tem origem no século XIX com Ludwig Ritter von Köchel (1800 - 1877) que organizou o catálogo de obras de W. A. Mozart (KÖCHEL, 1862) (COTTA, 2006, p. 1; ROSSBACH, 2018, p. 2). No Brasil, as primeiras iniciativas de catálogos de obras musicais surgem apenas na década de 1970, com a musicóloga Cleofe Person de Mattos, que organizou o catálogo de José Maurício Nunes Garcia (MATTOS, 1970)²⁰ e, segundo Rossbach (2018, p. 3), com as iniciativas do Ministério das Relações Exteriores, com uma lista de catálogos cronológicos, gerais e temáticos de 42 autores brasileiros.

Castagna (2000, p. 2-3) apresenta outras iniciativas de catalogação musical. Segundo o autor, com direcionamentos musicológicos, como: (1) o catálogo de coleção de microfimes realizada pela PUC (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro) em colaboração com a Xerox do Brasil, em que os manuscritos musicais foram microfilmados em dez acervos do Estado de Minas Gerais e em um acervo da cidade do Rio de Janeiro, sendo o catálogo publicado em 1978 com o título *O ciclo do ouro: o tempo e a música do barroco católico*, sob a coordenação de Elmer Corrêa Barbosa; (2) o catálogo dos manuscritos da coleção Curt Lange²¹, do Museu da Inconfidência (Arquivo Casa do Pilar) de Ouro Preto, sob a coordenação

¹⁹Além da Assunção F. (2018, p.21), uma distinção de natureza semelhante é realizada por Ortega (2011) e por Sousa, Saldanha e Tolentino (2017): “Adotamos a forma ‘Catalogação’ para indicar a área que se ocupa dos princípios e métodos de produção de bases de dados bibliográficos (termo mais amplo que catálogos de bibliotecas) e ‘catalogação’ para tratar das operações de produção dessas bases de dados.” (ORTEGA, 2011, p. 45) e “Catalogação iniciada com a letra ‘C’ maiúscula é empregada para designar a área de pesquisa e, com a letra ‘c’ minúscula refere-se ao processo, ou seja, ao ato de catalogar” (SOUSA; SALDANHA; TOLENTINO, 2017, p. 332).

²⁰ Segundo Castagna (2000), entre os primeiros exemplos de processos de catalogação musical no Brasil “estão o catálogo das composições de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) existentes na Capela Imperial do Rio de Janeiro por Joaquim José Maciel (1887) e o catálogo musical da mesma instituição, elaborado por Miguel Pedro Vasco em 1902. A atividade de organização e catalogação de acervos por razões musicológicas, ou seja, científicas, começou, entretanto, a ser realizada, no Brasil, somente a partir dos trabalhos de Cleofe Person de Mattos, em 1970” (CASTAGNA, 2000, p. 1).

²¹ O arquivo pessoal do musicólogo teuto-uruguaio Francisco Curt Lange (Eilenburg, 1903 - Montevideo, 1997) foi integrado à Universidade Federal de Minas Gerais, em 1995, recebendo, então, a denominação de Acervo Curt

de Régis Duprat e Carlos Alberto Balthazar, o primeiro volume, que relaciona obras de compositores “mineiros”, foi publicado em 1991, enquanto o segundo, dedicado a compositores “não mineiros”, foi impresso em 1994; (3) em 1995, é publicado o “*Catálogo temático dos manuscritos musicais de André da Silva Gomes*”, incluído no livro *Música na Sé de São Paulo colonial* de Régis Duprat, que descreve obras de cinco acervos diferentes dos Estados de São Paulo e Minas Gerais; (4) em 1997, foi impresso, por Lenita Nogueira, o *Catálogo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes*, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

Outras iniciativas mais recentes de catalogação musical que podemos destacar são: os catálogos produzidos pelo Centro Cultural São Paulo e a Discoteca Oneyda Alvarenga que fazem parte da coletânea: *Música Contemporânea Brasileira*. Ela inclui catálogos de compositores como: Almeida Prado, Edino Krieger, Gilberto Mendes e Rodolfo Coelho de Souza e de Edmundo Villani-Côrtes (COELHO, 2006). E os catálogos publicados pela Academia Brasileira de Música, com compositores como: Almeida Prado, Edino Krieger, Ernani Aguiar, Francisco Mignone, Osvaldo Lacerda, Raul do Valle, Ricardo Tacuchian e Vasco Mariz (PEIXOTO & SILVA, 2013, 2016).

Outro trabalho basilar da musicologia brasileira, o livro *Guarnieri o Tempo e a Música* (SILVA F., 2001), organizado pelo musicólogo Flavio Silva e editado pela Funarte. A publicação que além de trazer um vasto estudo musicológico baseado em contribuições de inúmeros autores e instituições, inclusive do próprio compositor, conta com uma abrangente catalogação das obras de Camargo Guarnieri (1907 – 1993). No livro, o organizador apresenta na catalogação, além da lista de obras em ordem cronológica e outra em ordem alfabética, listas de transcrições, edições e gravações. A estrutura da catalogação foi criada de forma pessoal e intuitiva pelo organizador da publicação, adaptando-se às características das obras do compositor em questão.

Outras iniciativas individuais de pesquisadores no âmbito da pós-graduação têm fornecido trabalhos que também buscam a catalogação de obras musicais, como: Marques (2012). Lançado em formato de livro, que apresenta um exemplo de catálogo de obras especificamente sobre um determinado gênero musical de Marcos Portugal (1762-1830), a música sacra. Apesar de não ser um catálogo de todas as obras, contém as composições juntamente com a localização das fontes, entre outras informações.

Outras iniciativas mais recentes de trabalhos acadêmicos que podemos citar são: *Maria Helena Rosas Fernandes -catálogo comentado da obra completa e fases composicionais-* (ABRA, 2016) e *Entre música interior e música brasileira: o catálogo de obras de Luciano Gallet* (BRUM, 2017).

No Brasil, podemos identificar também, processos de catalogação de músicas que vão além da tradição de catalogar as obras de um determinado compositor. Algumas iniciativas acadêmicas buscaram uma abordagem diferente, como *A tuba na música brasileira: Catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da Fantasia sul américa para tuba e orquestra* (PINTO, 2013); *Música brasileira erudita para flauta doce e piano: Ampliação do repertório e organização de catálogo de obras* (FRANCO; LANDINE, 2015); e a catalogação da professora Sônia Ray (1996, 1998, 2005) de obras para contrabaixo citadas anteriormente.

Esses catálogos buscaram apresentar obras, não de um determinado compositor, mas de um repertório específico, destinado a um instrumento em particular. O que tem uma complexidade ainda maior do que a de catalogar obras de um único compositor ou de um acervo. Por serem as obras de diversos compositores diferentes, muitas vezes estas se encontram pulverizadas em fontes diversas, arquivos ou biblioteca diferentes. Tendo em vista que são trabalhos individuais, essa dificuldade aumenta consideravelmente.

Os processos de catalogação musical citados têm origem em uma tradição musical europeia voltada à musicologia e não fazem parte do contexto da Catalogação enquanto disciplina. Neste sentido, Silva (2017, p. 76) afirma que a metodologia que é usada para a catalogação de manuscritos musicais no Brasil ainda é dependente de concepções relacionadas às práticas musicais europeias do século XIX. Isso gera, na opinião de Castagna (2000, p. 1), descrições parciais e idealizadas dos acervos.

A falta de um suporte teórico e conceitual na catalogação musical no Brasil tem gerado uma ausência completa de padronização, como aponta Camargo e Silva (2013).

Nos trabalhos que contemplam partituras manuscritas, sejam estas do período colonial ou até do séc. XX, nenhum traz formas de catalogação padronizadas, ou seja, cada um dos trabalhos possui sua própria forma de catalogação. (CAMARGO e SILVA, 2013, p. 3)

Esta falta de padronização e suporte teórico ou normativo trazem consequências indesejadas, às quais prejudicam o acesso às obras e às informações. Segundo Rossbach (2018, p. 3), “a maioria dos catálogos de autores no Brasil apenas apresentam listas incompletas de obras sem referências às fontes, desprovidas do *incipit* musical”.

Quando falamos em partituras musicais, temos problemas com a catalogação por conta da ambiguidade dos arquivos. Em uma obra literária, encontramos um título para várias edições ou versões daquele material e seu conteúdo geralmente é o mesmo. Já um título de uma obra musical pode identificar vários documentos diferentes, sendo necessário para a catalogação, informações além das tipologias físicas para determinar se o documento é versão, uma parte, grade, redução, arranjo, transcrição etc., além de cada um se relacionar diretamente com vários documentos ou partes que raramente são identificados.

Um dos pontos que chamou a atenção em nossa pesquisa bibliográfica inicial foi o fato de, com raras exceções, nenhum dos trabalhos revisados sobre catalogação na área de música ou musicologia, no Brasil, obedecer às regras de descrição ou de catalogação formal. Os trabalhos se propõem apenas à listagem das obras com algumas poucas informações, como nome, compositor, data, instrumentação e duração, sem a intenção de servir como ficha catalográfica. Não há nestes trabalhos em geral, um suporte teórico ou analítico que trabalhe conceitos ou termos ou que traga algum suporte normativo.

3.1 Referencial Teórico

A Musicologia no Brasil, nas últimas décadas, tem apontado para uma aproximação ou uma interdisciplinaridade com áreas como a Arquivologia, a Biblioteconomia e as Ciências da Informação (COTTA, 2000, 2006; CASTANHA, 2000, 2003, 2019; CAMARGO e SILVA, 2013; MANNIS, 2017; CASTRO, 2017; ROSSBACH, 2018), seja com objetivos musicológicos bibliográficos ou de gestão de arquivos musicais ou de partitura.

Esta pesquisa buscou na interdisciplinaridade, referências teóricas e conceituais para a proposta de catálogo. Neste sentido, optou-se pela utilização do modelo conceitual FRBR_{ER}²² (2008) para embasar o conceito de obra e seus desdobramentos ou instanciações²³, como também, suas relações.

O modelo conceitual *Functional Requirements for Bibliographic Records* (FRBR) desenvolvido pela *International Federation of Library Associations and Institutions* (IFLA), publicado em 1998, foi elaborado com o objetivo principal de organizar as diversas partes que compõem a estrutura dos registros bibliográficos, recomendando um nível básico de funcionalidade dos registros e relacionando os seus elementos com as necessidades dos usuários, com uso das premissas do modelo Entidade-Relacionamento (E-R) de Peter Chen. Desenvolvido como um meio de análise do

²² Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (1998, atualizado em 2008)

²³ Instanciação pode ser entendida como a concretização ou realização de uma obra no tempo. Uma instanciação de obra, então, existe sempre que a obra é realizada no tempo (como uma performance) ou quando é manifestada na forma física (em uma notação musical) com potencial para várias interações. (PACHECO, 2016, p. 19).

registro bibliográfico, então, pode-se dizer que sua estrutura responderá à forma adotada pelo catálogo em um sistema de informação. (PACHECO, 2016, p. 119)

Um dos principais pesquisadores da Musicologia e da Arquivologia ligadas à música no Brasil, Paulo Castagna, em seu artigo de 2003, intitulado *Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais*, em colóquio brasileiro de Arquivologia, apontava a necessidades de referências teóricas e conceituais na gestão de documentos musicais.

No tratamento dos acervos brasileiros de manuscritos musicais e, especialmente, nos catálogos até agora publicados, vêm surgindo vários problemas de ordem metodológica, referentes aos critérios de individualização das unidades documentais e das unidades musicais. Embora este trabalho esteja mais voltado à discussão dessas questões dentro da arquivologia musical, tais aspectos possuem profundas implicações na musicologia e na edição musical, especialmente na segunda, uma vez que a edição de uma obra necessariamente a individualiza, seja qual for o critério adotado. Em outras palavras, trata-se de responder a duas distintas questões: 1) qual a diferença entre composição musical e manuscrito musical; 2) onde começa e onde termina uma composição musical (CASTAGNA, 2004, p. 1).

Assim como recentemente no artigo *Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas*, de 2019, Castagna ainda discute essa necessidade:

Este artigo tem como problema a dificuldade de caracterização e descrição dos conjuntos documentais musicográficos, em função do atual estágio do conhecimento disponível para essas tarefas e de uma aplicação nem sempre orgânica, ao caso musical, das concepções, critérios e métodos usados em arquivos públicos e administrativos, objetivando apresentar algumas questões que evidenciam a necessidade de maior consideração das particularidades intrínsecas dos documentos e acervos musicais para aumentar a eficiência do seu processamento (CASTAGNA, 2019, p. 1).

Grande parte das questões levantadas pelo autor citado podem ser respondidas e resolvidas a partir dos desenvolvimentos teóricos, técnicos e conceituais trazidos pelo modelo FRBR; pela Catalogação, enquanto (sub)disciplina; e pelas informações apresentadas nesta pesquisa.

Para a Catalogação, o conceito de bibliografia pode ser entendido como qualquer recuso que possa ser arquivado em uma biblioteca ou acervo. Neste sentido, a partitura ou a gravação de uma performance é entendida como uma bibliografia ou um recurso bibliográfico²⁴.

²⁴ Recurso bibliográfico é entendido como “uma entidade, tangível ou intangível, que coleta conteúdo intelectual e/ou artístico”. Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (IFLA, 2016).

O registro ou banco de dados bibliográficos²⁵, tradicionalmente na Catalogação, pode ser entendido como um catálogo - enquanto produto ou processo - e contém descrições bibliográficas²⁶ de itens que se encontram em bibliotecas, arquivos ou fundos.

Nossa proposta consiste em um catálogo temático musical das obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes. Funcionando como um conjunto de registros bibliográficos ou uma catalogação das obras do arquivo do compositor, que diz respeito a um repertório específico para um determinado instrumento²⁷.

A base teórica utilizada nesta pesquisa, o modelo conceitual FRBR_{ER}, desde a sua publicação em 1998 tem sido amplamente discutido (de forma geral, assim como no que diz respeito a sua descrição de obras musicais) em vários estudos e debates na comunidade científica nacional e internacional, na área das Ciências da Informação e Biblioteconomia.

Podemos citar alguns destes trabalhos recentes, utilizados como referencial complementar para esta pesquisa, a exemplo de Pacheco (2016) e Silva (2017), nacionalmente. No âmbito internacional, Le Boeuf (2005) e Assunção M. (2005); Holden (2013, 2019); e Kim (2015), entre outros. Por outro lado, no Brasil, ainda não podemos identificar trabalhos na área de Musicologia que discutam o modelo ou busque aplicá-lo em pesquisas ou catálogos musicais.

Segundo Pacheco (2016, p. 120), o modelo FRBR na literatura é visto como um mote inicial para produzir um novo paradigma de catalogação e a construção de bases de dados. Mesmo que seus conceitos não sejam essencialmente novos, o modelo explicita a estrutura subjacente dos dados bibliográficos.

Os Requisitos Funcionais para Registros Bibliográficos (FRBR), segundo Kim (2015, p. vi), é considerado um modelo eficaz para representar as relações entre obras musicais e a organização de suas informações. Ainda de acordo com o autor, vários pesquisadores perceberam que o FRBR pode servir como um modelo de representação de dados de informações musicais bibliográficas nos sistemas de catalogação de bibliotecas e adotaram o modelo em catálogos de música. (KIM, 2015, p. 25)

De acordo com Le Bouef (2005, p.104), o cerne do FRBR consiste em um grupo de quatro entidades que pertencem aos próprios documentos (as “coisas” que estão sendo

²⁵ O Registro ou Dados Bibliográfico corresponde a “um conjunto de elementos de dados que descreve e proporciona o acesso a um recurso bibliográfico” (DIPC, 2016)

²⁶ Denomina-se como Descrição Bibliográfica o “conjunto de dados bibliográficos que identifica um recurso” (DIPC, 2016).

²⁷ Meio de expressão/Meio de performance, para a catalogação, é um dos principais ou o principal atributo de uma obra na pesquisa de usuários de catálogos de música.

catalogadas), do suporte ao conteúdo. Essas quatro entidades destacam os quatro significados distintos que uma única palavra como "partitura" pode ter no discurso comum:

Quando falamos em "partitura", o que temos normalmente em mente é um objeto físico, por exemplo: a partitura em uma estante; o FRBR define isso como: "*item*". Quando falamos em "partitura", também podemos significar "publicação", como por exemplo: uma partitura à venda on-line na Amazon, o FRBR define isso como: "*manifestação*". Quando falamos em "partitura", também podemos ter em mente algum nível de abstração, uma noção de "conteúdo" ou "texto" musical, por exemplo: você vai até a biblioteca procurando por uma partitura da nona sinfonia de Beethoven, você pode estar interessado na partitura do maestro, na do primeiro violino ou até de uma partitura vocal. O FRBR define isso como: "*expressão*". Quando falamos em "partitura", podemos eventualmente significar um nível ainda mais alto de abstração. O conteúdo conceitual de uma peça musical, que diz respeito a todas as suas versões composicionais ou de uma performance, por exemplo: As Sete últimas palavras de Cristo de Haydn, é uma partitura de uma criatividade incrível, seja na versão de oratório, na versão de quarteto de cordas, na versão de teclado ou qualquer outra versão", ou então: Este pianista traduz perfeitamente a menor intenção da partitura de Mozart. O FRBR define isso como "*obra*". (LE BOEUF, 2005, p.105, tradução livre)²⁸

De acordo com Holden (2013, p.2), que estudou a aplicação do modelo em obras musicais, o FRBR foi escrito para lidar com as ambiguidades percebidas na prática atual da catalogação ao diferenciar *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item*. Esses padrões visam esclarecer grande parte da complexidade que envolve questões como traduções, novas edições e a distinção entre conteúdo, veículo e mídia. Além de cobrir autores, coautores, interprete, editor, transcritor etc.

Ainda segundo Holden (2019, p. 606), cada uma dessas quatro camadas é definida como uma entidade com seu próprio conjunto de atributos. Diferentemente das estruturas teóricas anteriores da Catalogação, o FRBR define uma entidade *obra* como algo completamente separado das manifestações físicas. A entidade *expressão* é um novo conceito, uma entidade que não é *obra* nem manifestação física. As *obras* podem ter *expressões* diferentes com base no meio em que são expressos (por exemplo, partitura impressa ou som gravado; uma edição

²⁸ Texto Original: when we say "score," what we have in mind may be a distinct, merely physical object, e.g., in sentences such as: "Put that score on my lectern, please," or: "Who is willing to turn the pages of the score while I am playing?"; FRBR calls it: "Item"; when we say "score," we also may mean "publication," as in such sentences as: "This score can be ordered online from Amazon," or: "That score is no longer available for purchase, please go to your favorite library in order to consult it"; FRBR calls it: "Manifestation"; when we say "score," we also may have some level of abstraction in mind, a notion of "content," the musical "text,"¹ e.g., as in: "You asked for a score of Haydn's oratorio Seven Last Words of Christ, but what are you interested in: conductor's score, vocal score, or condensed score?"; FRBR calls it: "Expression"; when we say "score," we eventually may mean an even higher level of abstraction, the conceptual content of a piece of music that underlies all of its compositional versions, types of score, or performances, as in sentences such as: "Haydn's Seven Last Words of Christ is a score of amazing inventiveness, be it in oratorio version, in string quartet version, in keyboard version or whatever," or: "That wonderful pianist renders perfectly well the slightest intention of Mozart's score"; FRBR calls it: "Work.". (LE BOEUF, 2005, p. 105)

para contrabaixo ou para flauta) ou em um idioma diferente (por exemplo, uma ópera de Wagner na tradução original em alemão versus uma tradução em inglês).

3.2 Breve Revisão Histórica da Catalogação e o Surgimento do Modelo FRBR

Segundo Assumpção F. (2018, p. 21), a catalogação enquanto processo, antecede a Catalogação enquanto disciplina. Indícios da catalogação enquanto processo são notados já na antiguidade, quando bibliotecas como as de Nínive e de Alexandria representavam os recursos informacionais disponíveis em seus acervos (ASSUMPÇÃO F., 2018, p. 21 apud GARRIDO ARILLA, 1996, p. 62; SANTOS; PEREIRA, 2014, p. 16).

Segundo Mey (1995, p. 2), catálogos mais dignos de nota, surgem no século IX. Na Alemanha, a biblioteca de Richenau que compilou vários catálogos entre 822 e 842, indicava as obras contidas em cada volume e o número dos volumes ou rolos em que cada obra estava contida.

Durante os séculos seguintes, as bases estruturais de Catalogação se desenvolveram lentamente, até chegar na virada do século XX, quando, segundo Mey (1995, p. 5), já haviam códigos nacionais de catalogação na Alemanha, Áustria, Bélgica, países escandinavos, Espanha, França, Holanda, Itália, Suíça e Vaticano.

De acordo como Assunção M. (2005, p. 18), durante muito tempo, o principal foco da teoria da Catalogação foram as funções do catálogo, o produto final do processo. O catálogo era visto como um contentor de entradas bibliográficas, cada uma concebida como uma unidade independente que descrevia um determinado item físico. As bibliotecas tradicionais possuíam o catálogo como um mero inventário das existências, uma forma de controlar quais livros possuíam.

Em 1954, a IFLA (*International Federation of Library Associations and Institutions*) criou um grupo de trabalho encarregado de estudar e coordenar a criação de regras de catalogação. A IFLA iniciou uma reavaliação fundamental da teoria e prática da catalogação a nível internacional. O primeiro resultado importante desse esforço foi um conjunto de princípios de catalogação acordados em uma conferência internacional realizada em Paris, em 1961 (FRBR, 2008, p. 1).

Nesta conferência, cujas conclusões ficaram conhecidas como Princípios de Paris, estabeleceram-se os primeiros fundamentos de todas as normas e regras da catalogação aplicada internacionalmente. Em 1967, originou-se a primeira edição das regras de catalogação anglo-americanas, a AACR (*Anglo-American Cataloguing Rules*). Contudo, segundo Assunção M.

(2005, p. 18) as funções do catálogo, continuavam a ser a de um mero contentor de informações desligadas entre si.

Em 1969, afirma Assunção M. (2005, p. 9), deu-se um novo passo decisivo na normatização internacional da Catalogação, quer na forma, quer no conteúdo. Neste ano, houve uma reunião internacional de especialistas em catalogação, em Copenhague, organizado pela comissão de catalogação da IFLA. Nela, foram definidos os princípios da catalogação que estão na gênese das normas internacionais de descrição bibliográfica, o ISBD (*International Standard Bibliographic Description*), que seria publicado em 1971, ainda sob a forma de Recomendações e relativa à descrição de monografias. A primeira ISBD(M) com valor normativo, seria publicada em 1974, já com as alterações introduzidas pelos três anos de experiência intensiva em vários países.

Ainda de acordo com Assunção M. (2005, p. 11), a esta altura, já se tinha compreendido que a escrita e os materiais impressos por processos tradicionais constituíam apenas uma parte dos documentos existentes nas bibliotecas e outros centros de armazenamento e difusão de informação. Foi inadiável a criação de normas internacionais de descrição para documentos que existiam em profusão crescente nas bibliotecas, mas para os quais a ISBD(M) se revelava insuficiente. Eram os casos da cartografia, do livro antigo, dos materiais gráficos, sonoros e audiovisuais -nas suas variadas formas- e das partituras musicais.

Em 1978 foi publicada a edição revista das regras de catalogação angloamericanas, AACR2, essas regras já contemplavam a descrição de materiais que as ISBD só iriam contemplar nas edições de 1980: livro antigo, ISBD(A); e música impressa, ISBD(PM).

No entanto, durante esse mesmo período, o ambiente no qual os princípios e os padrões que a catalogação operava, mudaram drasticamente. Contribuíram para a mudança, a introdução e o desenvolvimento contínuo de sistemas automatizados para a criação e processamento de dados bibliográficos; e o crescimento de bancos de dados em larga escala, de âmbito nacional e internacional, que contêm registros contribuídos por usuários de milhares de bibliotecas que participam de programas de catalogação compartilhados (FRBR, 2008, p. 2).

Em 1990, o seminário de Estocolmo sobre os registos bibliográficos realizado pela IFLA adotou uma resolução no sentido de virem a ser definidos os requisitos mínimos para os registos bibliográficos produzidos pelas agências bibliográficas nacionais. Esta definição visava clarificar de forma precisa o que se pretende de um registo bibliográfico. Considerou-se a necessidade de reduzir os custos de produção dos registos, sem prejuízo à eficácia da resposta às necessidades dos utilizadores. Também, atentou-se à diversidade de necessidades geradas pelos variados suportes, bem como a diversidade dos contextos de utilização dos registos

bibliográficos. Dois anos depois, em 1992, no congresso da IFLA em Nova Deli, foi aprovado o início do estudo e constituído o grupo de trabalho para sua elaboração (FRBR, 2008, p. 2).

Após vários trabalhos preparatórios, em 1997, o estudo foi aprovado pelo comité permanente da secção de catalogação da IFLA durante o congresso de Copenhagen, e publicado pela Saur em 1998: *Functional Requirements for Bibliographic Records* – FRBR. Segundo Assunção M. (2005, p. 14), este estudo acabaria por se revelar o mais importante documento orientador, jamais produzido desde os Princípios de Paris, em 1961.

O modelo FRBR teve grande impacto nas resoluções normativas que vieram em seguida. Assunção M (2005, p. 19) afirma que o catálogo deixou de ser o contentor de entradas bibliográficas independentes para se tornar uma estrutura organizada de registos bibliográficos com dados armazenados em diferentes ficheiros.

Todos os textos ISBD sofreram várias revisões nos anos seguintes, na busca de implementar as recomendações do FRBR. As ISBD foram adaptadas para a descrição de todos os recursos de modo a conseguir que a descrição dos vários tipos de materiais estivesse no mesmo estado de concordância com o FRBR (RODRÍGUES; DOROTHY, 2007, p. 5).

Em 2002 foi lançada a 2ª edição revisada do AACR2 (2002), baseada nas novas normas da ISBD(G). Em 2008, a IFLA lançou o texto do relatório FRBR (2008) com alterações e correções. Em 2011, a estrutura da ISDB foi alterada e passou a integrar num único texto, a descrição de todos os tipos de recursos abrangidos pelas ISBD especializadas. Neste ano foi lançado a *ISBD Consolidated Edition* (ISBD, 2011).

De acordo com Holden (2019, p. 606), em resposta ao FRBR, uma nova revisão do *Anglo-American Cataloguing Rules*, originalmente concebido como AACR3, transformou-se em um novo código de catalogação amplamente conhecido como *Resource Description and Access*, ou RDA. A estrutura do RDA centra-se nas quatro entidades do FRBR, com regras separadas para catalogação de *obras, expressões, manifestações e itens*.

Desde a publicação inicial dos Requisitos Funcionais para Registos Bibliográficos (FRBR) em 1998, a família FR de modelos conceituais, como é conhecido, cresceu para incluir três modelos separados para aspectos específicos do universo bibliográfico. Segundo o (IFLA-LRM, 2017, p. 5), além do FRBR para dados bibliográficos, a família FR de modelos conceituais incluiu os Requisitos Funcionais para Dados de Autoridade²⁹ (FRAD) e os Requisitos Funcionais para Dados de Autoridade Assunto³⁰ (FRSAD).

²⁹ *Functional Requirements for Authority Data*. Dedicar-se a expandir o estudo sobre o grupo 2 do FRBR_{ER}

³⁰ *Functional Requirements for Subject Authority Data*. Dedicar-se a expandir o estudo sobre o grupo 3 do FRBR_{ER}

Ainda segundo Holden (2019, p. 607), após um longo período de revisões, em 2013, o RDA foi oficialmente adotado para uso Bibliotecário³¹, no entanto, continuam a ser ajustados detalhes do FRBR e do RDA. Uma versão orientada a objetos do FRBR, conhecida como FRBRoo³², foi lançada pela IFLA em 2010, direcionados para as comunidades de museus e artefatos culturais é uma atualização em larga escala do FRBR, integrando a entidade *obra* em registros de autoridade e catalogação de assuntos. Em 2017, foi lançada pela IFLA o LRM (*Library Reference Model*) um modelo referencial para bibliotecas que busca unificar todos os modelos conceituais da IFLM.

3.3 O Modelo FRBR_{ER}

Como citado anteriormente, o modelo FRBR foi lançado em 1998, seguido de outros modelos baseados no modelo original, o FRAD e FR SAD, que formam a família FR, além do FRBRoo (*object-oriented*) e do atual IFLA-LRM (2017). Segundo Le Boeuf (2012, p. 424), para diferenciar o modelo original dos demais modelos, o relatório final do FRBR de 1998 e sua atualização, em 2008, ficaram conhecidos pela sigla FRBR_{ER} (*entity-relationship*). O texto de 2008 (FRBR_{ER}, 2008) é o modelo considerado para esta pesquisa, ele representa as melhores práticas internacionais e atuais de catalogação e na Catalogação.

Segundo Pacheco (2017, p. 20), o modelo FRBR_{ER} é definido, em seu relatório final, como um modelo conceitual para representação do universo bibliográfico. Ele estabelece um entendimento em nível internacional sobre o mínimo de elementos que um registro bibliográfico deve ter para que sejam executadas as funções básicas dos usuários em uma busca, como: *encontrar, identificar, selecionar e obter* uma unidade documental de uma coleção. Além disso, o FRBR_{ER} visa desenvolver um quadro que identifica e define claramente (1) as *entidades* de interesse para usuários de registros bibliográficos (ou catálogo); (2) os *atributos* de cada entidade; e (3) os tipos de *relacionamentos* que operam entre as entidades.

3.3.1 ENTIDADES, ATRIBUTOS E RELACIONAMENTO

Atualmente, para a Catalogação, as entidades são os objetos chave de interesse para os usuários em um domínio particular. Cada entidade pode ser descrita por suas características

³¹ Segundo Holden (2019), na Biblioteca do Congresso Estados Unidos da América (BIBLIOTECA DO CONGRESSO, 2012) e na Biblioteca Britânica de Reino Unido.

³² Para mais informação, Cf. Le Bouef (2012)

primárias, chamadas de atributos. Os atributos da entidade servem também como um meio pelo qual os usuários elaboram consultas e interpretam as respostas quando buscam informações sobre uma entidade particular. As relações explicam as conexões entre entidades³³.

De acordo com Assunção M. (2005, p. 32), o conceito de entidade é trazido da Filosofia para a Ciência da Informação, neste modelo, entidades são as “coisas” acerca das quais se recolhe e conserva a informação. Segundo Pacheco (2016, p. 125), o uso dos termos entidades, atributos e relacionamentos não são comumente utilizados na teoria tradicional da Catalogação, os termos vêm do jargão do *design* de base de dados e, em particular, de *design* de base de dados relacionais

3.3.1.1 Entidades

O FRBR_{ER} (2018, p. 18) define entidades como os objetos chave de interesse para os usuários de registros bibliográficos. Estes são os pilares básicos de sustentação do domínio bibliográfico. O modelo utilizado para estudo é baseado em uma técnica de análise de entidade, mais conhecida como modelo entidade-relacionamento (ER), o modelo FRBR_{ER} divide as entidades em três grupos:

- O grupo 1 representa o recurso que está é descrito, produto de esforço intelectual ou artístico e possui quatro entidades: *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item*. As entidades definidas como *obra* e *expressão* refletem a forma abstrata e *manifestação* e *item*, por outro lado, refletem a forma física;
- O grupo 2 compreende as entidades responsáveis pelo conteúdo intelectual ou artístico, a produção e divulgação física, ou a custódia de tais produtos: *pessoa* e *entidade coletiva*.
- O grupo 3 compreende um conjunto adicional de entidades que servem como temas de empreendimento intelectual ou artístico: *conceito*, *objeto*, *evento* e *lugar*. Juntamente com as entidades dos grupos 1 e 2, servem como “assunto” da entidade obra.

³³ Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (IFLA, 2016)

Segundo Pacheco (2016, p. 139), o modelo FRBR divide as entidades em grupos. Desta forma é possível analisá-las para estabelecer as relações das unidades documentais encontradas no universo bibliográfico, como indicado no modelo Entidade-Relacionamento. O quadro a seguir (Figura 33) apresenta as definições dadas para cada entidade dos grupos 1, 2 e 3 do modelo FRBR_{ER} (2008).

Figura 33 – Definição das entidades do modelo FRBR.

Grupo 1	Obra	Expressão	Manifestação	Item
	Criação intelectual ou artística distinta	Realização intelectual ou artística de uma obra na forma alfanumérica, musical, notação coreográfica, imagem, som, objeto, etc., ou qualquer combinação destas formas	Realização física de uma expressão de uma obra	Um único exemplar de uma manifestação
Grupo 2	Pessoa		Entidade Coletiva	
	Indivíduos vivos ou falecidos		Uma organização ou grupo de indivíduos e / ou organizações que atuam como uma unidade.	
Grupo 3	Conceito	Objeto	Lugar	Evento
	Uma noção abstrata ou idéia. engloba: áreas de conhecimento, disciplinas, escolas de pensamento (filosofias, religiões, ideologias políticas, etc.), teorias, processos, técnicas, práticas, etc. Um conceito pode ser de natureza ampla ou estritamente definido e preciso.	Uma coisa material que pode ser objeto de uma obra abrange: objetos animados e inanimados que ocorrem na natureza; fixos, móveis ou em movimento que sejam produtos da criação humana e objetos que já não existem	Uma ação ou ocorrência engloba: eventos históricos, épocas, períodos de tempo, etc.	Uma localização. Abrange: terrestre e extraterrestre; histórico e contemporâneo; características geográficas e geopolíticas, jurisdições

Fonte: Pacheco, 2017, p. 139.

3.3.1.2. Atributos

Segundo o modelo FRBR_{ER} (2018, p. 31), cada uma das entidades é caracterizada por um número de atributos que são elementos de informação que servem para identificar e caracterizar a entidade. O modelo define duas categorias de atributos:

1. Os atributos inerentes a uma entidade e que são determinados pelo exame da própria entidade, como: as características físicas de uma manifestação (ex.: suporte físico, paginação, tamanho etc.) e as informações contidas no documento (ex.:

nome do autor ou compositor, meio da performance, informações contidas na folha de rosto, na capa, rótulos etc.);

2. Os atributos imputados a entidade, como: título uniforme, público a que se destina, forma, informações contextuais como o contexto político em que a obra foi concebida, sendo externos às entidades, muitas vezes exige referência a uma fonte externa (FRBR_{ER} 2018, p. 31).

Tanto os atributos inerentes, quanto os imputados, tanto de conteúdo, quando de forma física das obras incluídas na proposta de catálogo em questão, foram levantados através de entrevista, revisão bibliográfica e da investigação das obras apresentada no capítulo 1. Estes atributos serão utilizados na construção do catálogo.

3.3.1.2.1 *Atributos de Obra*

Para a entidade *obra*, o modelo FRBR_{ER} definiu doze atributos, em que dois são exclusivos para obras cartográficas e três exclusivos para obras musicais. Pacheco (2016, p. 142) destaca que, atributos que identificam a autoria da obra não são relacionados, pois estes estão ligados à obra por meio de relacionamentos de responsabilidades e serão abordados na subseção seguinte, no entanto, todas as obras do catálogo, aqui proposto, têm o mesmo autor ou compositor. A seguir, a lista de atributos para *obra* segundo o modelo FRBR_{ER} (2008), excluídos os atributos que não fazem parte do contexto musical³⁴.

Título da *obra*
 Forma de *obra*
 Data da *obra*
 Outra característica distintiva
 Conclusão prevista
 Público a que se destina
 Contexto da *obra*
 Meio de performance (*obra* musical)
 Designação numérica (*obra* musical)
 Tonalidade (*obra* musical)

Fonte: FRBR_{ER} (2008)

³⁴ Coordenadas e Equinócio destinados a trabalhos cartográficos.

“Título da *obra*”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008), é a palavra, frase ou grupo de caracteres que nomeia a *obra*. Pode haver um ou mais títulos associados a uma *obra* ou fazer parte de uma *obra* maior ou consistir apenas de um número ou uma designação genérica. Segundo Pacheco (2016, p. 143), o modelo inclui todas as variações possíveis para o título e admite que quando há mais de um título associado à obra, um deve ser escolhido como principal para identificar a obra. Assim como a tradição anglo-americana, para fins de consistência na nomeação da obra, indica-se o uso do título uniforme³⁵.

“Forma da *obra*”, de acordo com o modelo FRBR_{ER} (2008), é a classe à qual pertence a obra, por exemplo: novela, jogo, poema, ensaio, biografia, sinfonia, concerto, sonata, mapa, desenho, pintura, fotografia etc. No entanto, segundo Pacheco, “forma musical” é a estrutura, formato ou princípio organizador da música. A autora aponta ainda que as formas musicais propriamente ditas podem ser: forma binária, forma ternária, cânones e fuga, rondó, forma *da capo*, forma *lied*, tema e variações, forma sonata e forma livre (PACHECO, 2016, p. 143).

Ainda segundo Pacheco (2016, p. 143), os exemplos dados pelos FRBR para o atributo forma de *obras* musicais são relativos às formas externas ou concretas. Para Massin, J. e Massin, B. (1997) é mais adequado a utilização do termo gêneros, classificando-os em música vocal³⁶ e música instrumental³⁷. Pacheco (2016, p. 143) afirma ainda que para a música brasileira podemos adotar mais alguns termos característicos do nosso folclore, como: cantiga, choro, choro seresta, desafio, dobrado, maracatu, modinha, ponteio, samba, seresta, valsa choro etc³⁸ (CAMPANHA e TORCHIA, 1978, p. 169 apud PACHECO, 2016, p. 143).

“Data da *obra*”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008), é a data ou o ano em que a obra foi originalmente criada. A data pode ser uma única data ou um intervalo de datas. Na ausência de uma data determinável de criação, a data da *obra* pode ser substituída pela a data da sua primeira publicação.

“Outra característica distintiva da *obra*”, de acordo com o modelo FRBR_{ER} (2008), é qualquer característica que sirva para diferenciar uma *obra* de outra com o mesmo título.

³⁵ A autor se refere ao AACR2, as regras de catalogação anglo americanas.

³⁶ madrigal; ária; arieta; arioso; cantilena; cavatina; recitativo; lied; romanza; balada; melodie; vaudeville; ópera; pastoral; singspiel; melodrama; música de cena; música de igreja; moteto; cantata e oratório.

³⁷ suíte; diferentes danças como bourrée, chacona, courante e corrente, forlana, galharda, gavota, giga ou jiga, minueto, passacale, passepied, pavana, sarabanda, allemande, barcarola, basse-danse, bolero, branle, czarda, escocesa, fox-trot, habanera, leandler, mazurca, paso-doble, passamezzo, polca, polanaise, ragtime, rigodão, saltarelo, tango, tarantela, tordion e valsa; concerto; divertimento; serenata; sonata; sinfonia, e para além dos gêneros propriamente ditos como abertura, poema sinfônico, fantasia, prelúdio, rapsódia, estudo, impromptu, noturno, scherzo e música de câmara.

³⁸ Esse mesmo princípio pode ser aplicado à forma da *expressão* e da *manifestação*.

Segundo Assunção M. (2050, p. 77), é um atributo muito vago e pode incluir qualquer um dos outros atributos.

“Conclusão prevista”³⁹, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008), indica se a obra foi concebida com um fim ou se pretende continuar infinitamente. Para Assunção M. (2005, p. 78), é um atributo quase exclusivo das séries, embora, em alguns setores do conhecimento, possa haver obras, propriamente ditas, que não tenham um fim determinado por decorrerem de uma atividade que, ela mesma, não tem um fim determinado (por exemplo, os inventários de património e os censos de população). Para a música é aplicável apenas aos periódicos musicais, mas estes não são obras musicais propriamente ditas. A autora afirma não ver utilidade neste atributo, no entanto, opondo-se à autora, acreditamos que o atributo pode servir perfeitamente a vários tipos de obras musicais contemporâneas como por exemplo, o caso das "obras abertas", "instalações" etc.

“Público a que se destina”⁴⁰, na definição do modelo FRBR_{ER} (2008), é a classe de usuário para o qual a *obra* é destinada, conforme definido por faixa etária (por exemplo, crianças, adolescentes, adultos etc.), o nível educacional (por exemplo, primário, secundário etc.) ou outra categorização (FRBR_{ER}, 2008, p. 34).

Segundo Assunção M. (2005, p. 78), embora a música em geral, não tenha um público-alvo, existem peças destinadas a certas faixas etárias e a certos graus de ensino, como também, música concebida no âmbito da musicoterapia, música para bebês etc⁴¹. Para Pacheco (2016, p. 145), especificamente em *obra* musical, este atributo é fundamental para a seleção de uma obra, principalmente quando para performance, pois pode determinar o grau de dificuldade.

“Contexto da *obra*”, para o modelo FRBR_{ER} (2008), refere-se ao contexto histórico, social, intelectual, artístico ou outro em que a *obra* foi originalmente concebida (FRBR_{ER}, 2008, p. 34). De acordo com Assunção M. (2005, p. 78), este atributo integra a *obra* em um período, estilo, movimento ou uma linha de pensamento, sem que isso corresponda necessariamente, a uma região geográfica ou a um período cronológico delimitado.

“Meio de performance”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 34), é a forma instrumental, vocal e/ou outro meio de performance para a qual a obra musical foi originalmente planejada. Pacheco (2016, p. 146) traduz o termo para “meio de execução” e comenta que é comumente conhecido no meio bibliotecário brasileiro que lidam com documentos musicais

³⁹ “*Intended Termination*”, na versão original. (FRBR_{ER}, 2008, p.34).

⁴⁰ “*Intended Audience*”, na versão original. (FRBR_{ER}, 2008, p.34).

⁴¹ A autora ainda completa que, em uma biblioteca escolar, os cancioneiros populares e os livros de canto coral têm relevância etária. Na biblioteca de uma escola de música não é tanto a idade, mas, antes, o grau de ensino que será relevante.

como “meio de expressão”. Assunção M. (2005, p. 79) traduz o termo para “dispositivo” e afirma que é um dos critérios de pesquisa mais importantes, se não, o mais importante. Optou-se, neste trabalho, por traduzir o termo para “meio de performance” por ser mais próximo do original “*medium of performance*” e por acreditarmos refletir melhor o atributo. A proposta de catálogo dessa produção se baseia em obras para o meio de performance contrabaixo.

“Designação numérica”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008, p.35), é um número de série, número opus, ou número de índice temático atribuído a uma obra musical do compositor, editor, ou um musicólogo (por exemplo, os números atribuídos para os trabalhos de Mozart por Ludwig Köchel).

“Tonalidade”, outro atributo exclusivo para obras musicais, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 35), na música tonal é o conjunto de relações que se estabelece, como o centro tonal. A tonalidade para uma *obra* musical refere-se a que a obra foi composta originalmente. O termo original é “*key*”, tanto Pacheco (2016), quanto Assunção M. (2005) traduzem o termo para tonalidade.

3.3.1.2.2 Atributos de Expressão

O modelo FRBR_{ER} define vinte e cinco atributos lógicos para a entidade *expressão* (FRBR_{ER}, 2008, p. 36). Segundo Pacheco (2016, p. 148), as *expressões* herdam alguns atributos da entidade *obra*. A seguir, está a lista de atributos segundo o modelo FRBR_{ER} (2008) excluídos os atributos que se destinam a imagens ou objetos⁴².

Título da *expressão*
 Forma de *expressão*
 Data de *expressão*
 Língua de *expressão*
 Outra característica distintiva
 Extensibilidade de *expressão*
 Possibilidade de revisão da *expressão*
 Extensão da *expressão*
 Sumarização de conteúdos
 Contexto da *expressão*
 Resposta crítica para a *expressão*
 Uso de restrições sobre a *expressão*
 Padrão de sequência (série)
 Regularidade esperada de emissão (de série)
 Frequência esperada de emissão (de série)

⁴² Escala (imagem cartográfica / objeto); Projeção (imagem cartográfica / objeto); Técnica de apresentação (imagem cartográfica / objeto); Representação de alívio (imagem cartográfica / objeto); Geodésica, grade, e medida vertical (imagem cartográfica / objeto); Técnica de gravação (imagem de sensoriamento remoto); Característica especial (Imagem de sensoriamento remoto); Técnica (imagem gráfica ou projetada).

Tipo de partitura (notação musical)
Meio de performance (notação musical ou som gravado)

Fonte: FRBR_{ER} (2008)

“Título da *expressão*”, para o modelo FRBR_{ER} (2008), é uma palavra, frase ou grupo de caracteres que nomeiam a *expressão*. Pode haver um ou mais títulos associados a uma *expressão*. O título de uma *expressão*, que faz parte de uma *expressão* maior, pode consistir apenas de um número ou outra designação genérica que é dependente do título da *expressão* maior. Para Pacheco (2016, p. 147), o título da *expressão* consiste do título de uma *obra* realizada pela *expressão* mais alguma combinação de elementos adicionais que caracterizam a entidade.

“Forma de *expressão*”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008), é o meio pelo qual o trabalho é realizado (por exemplo, por meio da notação alfanumérica, notação musical, palavra falada, som musical, imagem cartográfica, imagem fotográfica, escultura, dança, mímica etc). De acordo com Pacheco (2016, p. 147), para ser percebida, a obra deve ter uma forma, embora também seja uma entidade abstrata. Segundo a autora, a *expressão* de uma *obra* musical pode ser percebida por meio de uma partitura ou uma performance da música.

“Data de *expressão*”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008), é a data em que a *expressão* foi criada (por exemplo, a data em que o texto particular de uma obra foi escrito ou revisto, a data que a canção foi executada etc.). A data pode ser uma única data ou um intervalo de datas. Na ausência de uma data determinável de *expressão*, pode ser associada com a data de publicação ou de lançamento.

“Língua da *expressão*”, para o FRBR_{ER} (2008), é o idioma no qual a *obra* é expressada (quando há letra vinculada à música). A língua de *expressão* pode compreender um número de línguas, cada um pertencente a um componente individual da expressão.

“Outras características distintivas para *expressão*”, segundo o modelo o FRBR_{ER} (2008), é qualquer característica da *expressão* que sirva para diferenciar a *expressão* de uma outra *expressão* da mesma *obra*, por exemplo: os nomes usados para diferenciar as várias versões do texto em Inglês da Bíblia, ou uma “edição” ou designação versão relativo com o conteúdo intelectual da expressão como “2nd revisão” (FRBR_{ER}, 2008, p. 37).

“Extensibilidade da *expressão*”, segundo o FRBR_{ER} (2008, p. 37), reflete a expectativa de que a *expressão* terá conteúdo intelectual ou artístico adicional (por exemplo, uma expressão que seja concluída uma parte de cada vez, segmento por segmento, assuntos de emissão etc.).

“Possibilidade de revisão da *expressão*”, de acordo com o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 37), reflete a expectativa de que o conteúdo intelectual ou artístico da expressão será revisto

(por exemplo, um projeto ou relatório intercalar, um diretório que deverá ser atualizado periodicamente).

“Extensão da *expressão*” é uma quantificação do conteúdo intelectual da expressão (por exemplo, número de palavras em um texto, as imagens em uma história em quadrinhos ou os compassos em uma partitura etc.). Para trabalhos expressos como som e/ou de movimento da *extensão*, pode ser uma medida da duração (por exemplo, tempo de reprodução) FRBR_{ER} (2008, p. 37).

“Sumarização do conteúdo” de uma *expressão* para o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 37) é um resumo, sinopse etc., ou uma lista de títulos dos capítulos, canções, peças etc., incluídas na *expressão*.

“Contexto da *expressão*”, segundo o FRBR_{ER} (2008), é o contexto histórico, social, intelectual, artístico ou outro, dentro do qual, a *expressão* foi realizada (por exemplo, o período Art Deco etc.).

“Resposta crítica para *expressão*”, de acordo com o FRBR_{ER} (2008, p. 37), é a recepção dada à *expressão* por revisores, críticos etc. (por exemplo, “Aclamado pela crítica por seu uso de...”).

“Uso de restrições sobre a *expressão*”, para o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 38), são restrições ao acesso e uso de uma *expressão*. Restrições podem ser baseadas em direitos autorais, ou podem se estender além das proteções garantidas em lei para o proprietário dos direitos autorais.

“Padrão de sequência”, “Regularidade esperada de emissão” e “Frequência esperada de emissão”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 38), diz respeito às *expressões* produzidas em série⁴³.

“Tipo de partitura”, para o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 38), é o formato utilizado para representar uma composição musical (por exemplo, partitura reduzida, partitura completa ou grade, partitura condensada etc.), pode ser usada para outros tipos de partitura.

“Meio de performance” para a entidade *expressão*, de acordo como o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 38), é a forma instrumental e/ou vocal de performance representada na *expressão*. Os instrumentos e/ou vozes representados numa *expressão* podem ser diferentes do meio de performance para o qual a *obra* foi concebida originalmente.

⁴³ Para mais detalhes, Cf. FRBR (2008).

3.3.1.2.3 Atributos de Manifestação

Para a entidade *manifestação*, o modelo FRBR define trinta e oito atributos, relacionados ao conteúdo físico, que herdam atributos de sua *expressão* e *obra*. Segundo Pacheco (2016, p. 149), os 17 primeiros atributos incluem as tradicionais áreas da descrição como responsabilidade, distribuição, publicação etc. e os 21 atributos restantes são atribuídos a tipos de *manifestações* específicas. São exemplos: livro, livro de impressão manual, registro sonoro, imagem; recurso contínuo, microforma, projeção visual, recurso eletrônico e recurso eletrônico de acesso remoto. A seguir, está a lista de atributos definidos no modelo FRBR_{ER} (2008) excluídos os atributos que não diz respeito à música⁴⁴.

Título da manifestação
 Indicação de responsabilidade
 Edição /designação edição
 Local de publicação / distribuição
 Editor / distribuidor
 Data de publicação / distribuição
 Fabricante
 Declaração de série
 Forma do suporte
 Extensão do suporte
 Meio físico
 Modo de captura
 Dimensões do suporte
 Identificador *manifestação*
 Fonte para aquisição de autorização de acesso
 Termos de disponibilidade
 Restrições de acesso a *manifestação*
 Velocidade de reprodução (gravação de som)
 Largura da ranhura (gravação de som)
 Tipo de corte (gravação de som)
 Configuração de fita (gravação de som)
 Tipo de som (som de gravação)
 Característica especial da reprodução (gravação de som)

Fonte: FRBR_{ER} (2008)

“O título da *manifestação*”, segundo o FRBR_{ER} (2008), é a palavra, frase ou grupo de caracteres que nomeia a *manifestação*. Pode haver um ou mais títulos associados a uma *manifestação*. Títulos associados a uma *manifestação* incluem todos aqueles que aparecem na

⁴⁴ Fonte (livro impresso); tamanho da fonte (livro impresso); folheação (livro impresso a mão); agrupamento (livro impresso a mão); estado publicação (em série) numeração (série); cor (imagem); taxa de redução (microforma); polaridade (microforma ou projeção visual); geração (microforma ou projeção visual); formato de apresentação (projeção visual)

própria *manifestação*, bem como aqueles que foram atribuídos à *manifestação* para efeito de controle bibliográfico⁴⁵ como “título uniforme”.

“Indicação de responsabilidade”, de acordo com o modelo FRBR_{ER} (2008), é uma declaração que aparece na *manifestação*, normalmente em conjunto com o título, e que nomeia um ou mais indivíduos ou grupos responsáveis pela criação ou realização do conteúdo intelectual ou artístico incorporado na *manifestação* (FRBR_{ER}, 2008, p. 41). Segundo Pacheco (2016, p. 150), pode ser direta ou indiretamente o responsável ou responsáveis pela *obra* e *expressão* incorporada na *manifestação*. Por exemplo, autor, compositor, letrista, tradutor, arranjador, autor da variação, intérpretes, editores, compiladores, responsáveis pela transcrição da música, coreógrafo, figurinista, preparador vocal etc.

Ainda de acordo com Pacheco (2016, p. 151), a indicação de responsabilidade também pode abranger o papel ou a função exercido por cada indivíduo ou grupo. Este atributo pode coincidir ou não com os atributos associados às entidades *Pessoa* e *Entidade Coletiva* do Grupo 2 do modelo FRBR.

Maxwell (2008) ressalta a importância do atributo “Indicação de Responsabilidade” nos FRBR, pois este enfatiza os relacionamentos entre as entidades. Para o autor, uma declaração de responsabilidade é uma das principais fontes de informação sobre a relação entre uma *obra* ou *expressão* incorporada em uma *manifestação* e seus criadores. Indicação de Responsabilidade é, muitas vezes, o único lugar onde são encontradas as informações sobre a natureza exata da relação entre uma *pessoa*, *entidade coletiva* e a *obra* ou *expressão*. (MAXWELL, 2008 apud Pacheco, 2016, p. 151).

Os demais atributos dizem respeito ao suporte físico da *manifestação*, a edição, distribuição e publicação. Estes atributos serão descritos e aplicados na catalogação seguinte à medida que forem necessários para a construção do catálogo proposto⁴⁶.

3.3.1.2.4 Atributos de Item

Para a entidade *item*, o modelo FRBR define um menor número de atributos do que os definidos para as entidades *obra*, *expressão* e *manifestação* pois, de acordo com Pacheco (2008, p. 154), uma entidade do Grupo 1 herda os atributos de todas as entidades acima dela. Assim, a língua é um atributo da *expressão*, mas por herança é também um atributo da *manifestação* e

⁴⁶ Para mais detalhes desses atributos, Cf. FRBR (2008, p. 141-146).

de *item*. Foram definidos nove atributos para a entidade *item* que a caracterizam dentro de uma coleção ou instituição. A seguir, a lista de atributos definidos no modelo FRBR_{ER} (2008):

Identificador de *item*
 Marca tipográfica⁴⁷ / Impressão digital
 Procedência do *item*
 Marcas / inscrições
 Histórico de exposição
 Condição do *item*
 Histórico de tratamento
 Tratamento programado
 Restrições de acesso sobre o *item*

Fonte: FRBR_{ER} (2008)

“Identificador de *item*”, segundo o FRBR_{ER} (2008, p. 47), é um número ou código que está unicamente associado ao produto e que serve para diferenciar um *item* de qualquer outro *item* no mesmo conjunto e/ou instituição (por exemplo, número de chamada, número de acesso, códigos de barras etc). O número é normalmente atribuído pela instituição que detém o *item*. O identificador de *item* também pode incluir um nome ou código de identificação da instituição ou repositório em que o *item* está alojado.

“Marca tipográfica” (impressão digital) é definida no modelo FRBR_{ER} (2008, p.48) como um identificador construído por meio da combinação de grupos de caracteres transcritos a partir de páginas especificadas de um produto impresso⁴⁸.

“Procedência do *item*”, segundo FRBR_{ER} (2008, p.48), a procedência de um *item* é um registro de propriedade ou custódia anterior.

“Marcas / Inscrições” em um *item*, inclui quaisquer assinaturas, numeração, anotações, carimbos etc. que foram aplicadas exclusivamente para o *item* pelo artista, construtor, proprietário etc. “Histórico de exposição” é um registro de exposições públicas de um *item*, incluindo datas, locais etc. “Condição do *item*” é o estado físico do *item*. Por exemplo: faltam páginas, disco em vinil arranhado na faixa x, imagens desbotadas etc. “Histórico de Tratamento” e o “Tratamento Programado” registram as intervenções de restauro ou medidas de conservação que o *item* sofreu e o plano para futuros processos de tratamento e “Restrições de Acesso ao *item*” são quaisquer limitações colocadas sobre o acesso físico ao *item*. (FRBR_{ER}, 2008, p.48 e 49).

⁴⁷ Tradução de Pacheco (2008) para *fingerprint* do original FRBR (2008)

⁴⁸ Para mais informações, Cf. Pacheco 2016 e FRBR 2008

3.3.1.2.5 Atributos de Pessoa

O modelo FRBR_{ER} (2008, p. 49) definiu quatro atributos para a entidade *pessoa* do Grupo 2. São eles:

Nome
Data
Título
Outra designação

Fonte: FRBR_{ER} (2008)

“Nome”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 49), é a palavra, caractere, ou grupo de palavras e/ou caracteres, através da qual a pessoa é conhecida. Um nome pode incluir um ou mais nomes próprios (ou nomes dados), nomes de família (ou sobrenomes), alcunhas, nomes de dinastias etc. Uma pessoa pode ser conhecida por mais do que um nome ou por mais de uma forma do mesmo nome. A agência bibliográfica, normalmente, seleciona um desses nomes como o cabeçalho uniforme para fins de consistência na nomeação e referência a *pessoa*. Os outros nomes ou formas de nome podem ser tratados como nomes variantes para a pessoa, por exemplo, no caso de alguém que escreve sob mais de um pseudônimo.

“Data”, para o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 49), as datas associadas a uma pessoa podem incluir a data exata ou aproximada de nascimento e/ou morte da pessoa, ou datas indicando o período em que a pessoa era conhecida por ser ativo em um determinado campo de atuação. Segundo Pacheco (2018, p. 157), este atributo é útil para distinguir pessoas com o mesmo nome.

“Título” de uma pessoa é o atributo que designa uma palavra ou frase indicativa de classificação, nobreza, honra etc., ou um pronome de tratamento associado à *pessoa* (FRBR_{ER}, 2008, p. 49).

“Outra designação” associada com a *pessoa* é um numeral, palavra ou abreviatura que indica sucessão dentro de uma família, dinastia, um epíteto, outra palavra ou frase associada à *pessoa* (FRBR_{ER}, 2008, p. 50).

3.3.1.2.6 Atributos de Entidades coletivas

Para a *Entidade Coletiva*, o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 50), define cinco atributos para esta entidade, são elas:

Nome da *entidade coletiva*
 Número associado à *entidade coletiva*
 Local associado à *entidade coletiva*
 Data associada à *entidade coletiva*
 Outra designação associada à *entidade coletiva*

Fonte: FRBR_{ER} (2008)

“Nome da *entidade coletiva*”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 50), é a palavra, frase, personagem ou grupo de palavras e/ou caracteres pelo qual a *entidade coletiva* é conhecida, por exemplo: *Berliner Philharmoniker*, ISMIR (*International Society for Music Information Retrieval*), *Orquestra JazzSinfonica do Estado de São Paulo etc.* Uma *entidade coletiva* pode ser conhecida por mais de um nome ou mais do que uma forma do mesmo nome. As agências bibliográficas normalmente selecionam um desses nomes como o cabeçalho uniforme para fins de consistência na nomeação e referencia a *entidade coletiva*. Os outros nomes ou formas de nome podem ser tratados como nomes variantes para *entidade coletiva*. Por exemplo, no caso em que uma pessoa coletiva é conhecido por nomes diferentes em diferentes períodos de sua história, as agências bibliográficas podem estabelecer mais de um título uniforme dirigido a uma *entidade coletiva* (FRBR_{ER}, 2008, p. 50).

“Número associado à *entidade coletiva*”, para o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 50), é designação numérica sequencial, geralmente usada seguida do nome de eventos ou reuniões recorrentes, que permite a distinção entre eles.

“Local associado à entidade coletiva”, para o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 51), é o atributo que designa a cidade, ou outra designação de local em que o evento foi realizado ou o local ao qual a pessoa jurídica é, de outro modo, associada. O local pode incluir o nome do estado, província, território e/ou país e o nome do local do evento.

“Outra Designação associada à *entidade coletiva*”, no modelo FRBR_{ER} (2008, p. 51), é uma palavra, frase ou abreviatura que indica estatuto jurídico da entidade (por exemplo, Inc., Ltd. etc.), ou qualquer termo que sirva para diferenciar a entidade coletiva de pessoas como, por exemplo, grupo musical etc.

3.3.1.2.7 Atributos de conceito, objeto, evento e lugar

Para as entidades do Grupo 3, *Conceito, Objeto, Evento e Lugar*, o modelo FRBR, designa apenas um atributo para cada uma destas entidades, o atributo Termo. Este atributo é uma palavra ou frase usada para nomear o *evento*, o *conceito*, o *objeto* e o *lugar*. O modelo

FRBR reconhece que mais de um termo em um determinado idioma pode designar uma entidade. Sugere o controle dos termos e suas variantes pela agência bibliográfica (FRBR_{ER}, 2008, p. 51).

3.3.1.3 Relacionamento Bibliográfico

Os desdobramentos de uma obra ou instanciações⁴⁹ e suas relações são estudados na Catalogação através do relacionamento bibliográfico que, segundo Pacheco (2016, p. 159) no sentido amplo, são associações entre duas ou mais entidades do universo bibliográfico. Para Assunção M. (2005, p. 26), existem relações bibliográficas quando entidades bibliográficas são associadas entre si de alguma maneira.

De acordo com Pacheco (2016, p. 159), as relações bibliográficas estão presentes no centro da teoria da catalogação por mais de um século, considerando os relacionamentos subjacentes, apontados por Cutter. Ele lançou a base para os estudos dos relacionamentos bibliográficos, ao estabelecer, em 1876, os objetivos do catálogo de biblioteca. São eles: (1) permitir que o usuário encontre um livro do qual o autor, o título ou assunto seja conhecido; (2) mostrar o que a biblioteca possui de um determinado autor ou assunto e de um tipo específico de literatura; (3) facilitar a escolha de um livro de acordo com sua edição ou com seu caráter (literário ou tópico)

De acordo com FRBR_{ER} (2008, p. 55), vários termos são usados por criadores e editores de entidades intelectuais e artísticas para sinalizar as relações entre essas entidades. Termos como "edição" e "versão" são frequentemente encontradas em publicações e em outros materiais, assim como declarações do tipo: "baseado em ..." ou "traduzido do...". Na maioria das vezes, estas indicações não estão implícitas na obra, cabendo ao catalogador ou musicólogo buscar ou não as relações entre elas.

O problema de depender de termos comumente utilizados como ponto de partida para analisar as relações bibliográficas, de acordo com o FRBR_{ER} (2008, p. 55), é que esses termos não são nem claramente definidos, nem aplicados uniformemente.

Vários estudos foram realizados sobre as relações bibliográficas. Segundo Assunção M. (2005) e Pacheco (2016), os vários autores que escreveram sobre o assunto definiram termos para caracterizar essas relações. Por exemplo, relações verticais, relações horizontais e relações

⁴⁹ Smiraglia (2005) define instanciação como sendo aquilo que integra a teoria da representação da obra, de documento, de artefato e de sistema. Na Biblioteconomia e Ciência da Informação, a instanciação é fenômeno que se discute no âmbito de relacionamentos bibliográficos e ocorre sempre que a obra é realizada no tempo ou se manifesta de alguma forma (PACHECO, 2016, p. 19).

cronológicas, definidas para utilização no padrão UNIMARC⁵⁰. Relações de equivalência, relações derivativas, relações descritivas, relações de todo-parte, relações de acompanhamento, relações sequenciais, relações de característica partilhada, por Tillett (1987); Smiraglia (1992) com relações de: derivações simultâneas; derivações sucessivas; ampliações; extrações; traduções; adaptações; e execuções. Smiraglia introduz ainda o conceito de “progenitor” e de “família bibliográfica”⁵¹; Vellucci (1997) acrescenta duas novas subdivisões das relações derivativas, estas aplicáveis apenas às obras musicais: apresentação musical e transcrição notacional; e Mey (1998) propõe outra subdivisão das relações derivativas as quais, de algum modo, reagrupam as propostas anteriores: relações derivativas diretas; relações derivativas conexas; relações derivativas temáticas (ASSUNÇÃO M, 2005, p. 26-30; PACHECO, p.161-162).

Outros autores, segundo Pacheco (2016, p. 161), como Goossens e Mazur-Rzesos (1982) identificaram três categorias gerais de relacionamentos bibliográficos: (1) relações hierárquicas; (2) relações cronológicas; (3) relações horizontais. Hagles (1997) reconhece cinco tipos de relações entre as entidades: (i) edições da mesma obra; (ii) sequenciais, continuação etc.; (iii) itens fisicamente e bibliograficamente separados um do outro, mas publicados e destinados a serem utilizados em conjunto; (iv) obras importantes, identificadas separadamente, mas contidas dentro de uma única publicação; e (v) itens bibliográficos da mesma série.

Para Assunção (2005, p. 26), o estudo das relações bibliográficas é de grande importância para o desenvolvimento de catálogos mais eficazes e amigáveis, pois permite o melhor cruzamento de informação, não apenas no momento da pesquisa, mas, também, no momento da visualização, através da “navegação” entre registos bibliográficos e principalmente para aplicação dos dados em sistemas automatizados e/ou online.

Segundo Pacheco (2016, p. 159), no modelo FRBR os relacionamentos bibliográficos servem como veículo para descrever ligações e conexões entre uma *entidade* e outra, o que permite ao usuário navegar no universo bibliográfico. Estes relacionamentos podem ser refletidos no registro bibliográfico de várias maneiras, entre a *entidade* e seus atributos e entre os atributos em associações internas; e entre duas ou mais entidades em relacionamentos externos.

Ainda segundo Pacheco (2016, p. 160), os relacionamentos internos se refletem por atributos de uma entidade, ligados numa sequência lógica a atributos da entidade relacionada

⁵⁰ UNIMARC é o acrónimo de Universal Machine Readable Cataloging e é uma linguagem de catalogação legível por computador.

⁵¹ A versão primeira de qualquer obra, uma versão que não deriva de qualquer outra e da qual todas as versões derivam.

em um único registro bibliográfico. Um registro bibliográfico é normalmente um grupo de atributos de uma *manifestação* particular, com os atributos da *expressão* que é incorporada na *manifestação* e com os atributos da *obra* que é realizado por meio da *expressão*. Por exemplo, o registro bibliográfico da partitura publicada pela Carl Peters, em 1928, *Eine Kleine Nachtmusik: Serenade für Klavier zu 2 Händen*, arranjo da obra de Mozart (Figura 34).

Figura 34 – Relação bibliográfica no registro em ficha catalográfica normatizada

<p>Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791 Eine kleine Nachtmusik: Serenade für Klavier zu 2 Händen / Wolfgang Amadeus Mozart; Edição de Otto Singer. -- Leipzig: Carl Peters, c1928. 1 partitura (16 p.); 31 cm. Nº do Publicador: Edition Peters Nr. 3957. Do original: Eine kleine Nachtmusik : Serande G major for 2 violins, viola, violoncello and bass, Kochel n. 525 1. Suítes (Piano), Arranjo. I. Singer, Otto, 1863-1931. II. Título. III. Subtítulo</p>
--

Fonte: Pacheco, 2016, p.160.

O primeiro tipo de relacionamento deste registro bibliográfico tradicional em forma de ficha catalográfica normatizada é entre compositor e *obra*, realizada pelo cabeçalho de autor anexado ao registro, indicando a responsabilidade de pessoa física pela *obra*. Este tipo de relacionamento bibliográfico forma a estrutura do registro e é parte integrante do registro bibliográfico. É um tipo de relacionamento simples, porém importante para o universo bibliográfico e os códigos de catalogação dedicam uma atenção considerável a este tema (PACHECO, 2016, p. 160).

De acordo com Pacheco (2016, p. 160), alguns tipos de ligações internas são apresentados na ficha catalográfica do mesmo modo que os elementos de dados de um registro bibliográfico online são mostrados em relação uns aos outros. O relacionamento externo entre as entidades não só indica a existência de relacionamento entre entidade descrita no registro bibliográfico e outra entidade, como também afirma especificamente a natureza da relação, frequentemente expresso pelas notas. Como no exemplo “Do original: *Eine kleine Nachtmusik: Serenade G major for 2 violins, viola, violoncello and bass, Kochel n. 525*”.

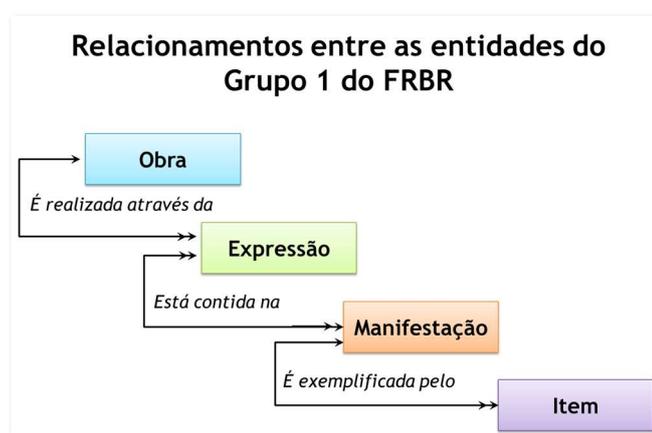
Neste sentido, o FRBR define seu próprio modelo teórico e conceitual. No estudo, as relações são examinadas no contexto das entidades definidas para o modelo, ou seja, elas são analisadas especificamente como relações que operam entre uma *obra* e outra, entre uma *expressão* e outra, entre uma *manifestação* e um *item* etc. No contexto do modelo, relações servem como o veículo para descrever a ligação entre uma entidade e outra, assim como os

meios de ajudar o usuário a “navegar” no universo que é representado em uma bibliografia, catálogo ou base de dados bibliográficos (FRBR_{ER}, 2008, p. 56).

O modelo FRBR_{ER} inicialmente identifica três relacionamentos, as relações bibliográficas primárias que interligam as entidades e/ou os grupos de entidades que são: a) conjunto dos relacionamentos entre as entidades do Grupo 1 (Figura 35); b) conjunto dos relacionamentos de responsabilidade, que ocorrem entre as entidades do Grupo 1 e do Grupo 2 (Figura 36); c) conjunto de relacionamentos de *assunto* que liga as entidades do Grupo 1 às entidades do Grupo 2 e 3 (Figura 37).

Os relacionamentos entre as entidades do Grupo 1 (*obra, expressão, manifestação e item*), mapas dos documentos, demonstrados na figura a seguir, são fundamentais para a estrutura de relacionamentos do modelo FRBR. As relações refletidas nas ligações apresentadas no diagrama são parte integrante da definição de cada entidade envolvida no relacionamento.

Figura 35 – Diagrama Relacionamento entre as Entidades do Grupo 1 do FRBR



Fonte: FRBR, 2008, p. 14.

As relações representadas no diagrama acima (Figura 35), segundo o modelo FRBR (2008, p. 15), indicam que uma *obra* pode ser realizada através de uma ou mais do que uma *expressão* (daí a seta dupla na linha que liga *obra* a *expressão*). Uma *expressão*, por outro lado, é a realização de uma, e apenas uma, *obra* (daí a seta simples na direção inversa que une *expressão* a *obra*). Uma *expressão* pode ser incorporada em uma ou mais do que uma *manifestação*; da mesma forma uma *manifestação* pode incorporar uma ou mais de uma *expressão*. A *manifestação*, por sua vez, pode ser exemplificada por um ou mais de um *item*; mas um *item* pode exemplificar uma, e apenas uma, *manifestação*. O FRBR (2008) observa ainda que:

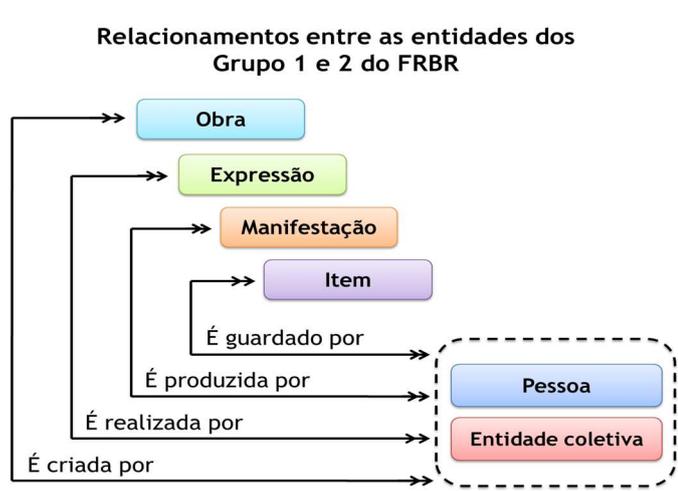
“[...] embora as relações entre *Obra*, *Expressão*, *Manifestação* e *Item* estejam representadas no diagrama de maneira segmentada, elas operam logicamente como uma cadeia contínua. Isso quer dizer que o relacionamento *Obra e Expressão* continua no relacionamento entre *Expressão e Manifestação* e os dois relacionamentos posteriormente continuam no relacionamento entre *Manifestação e Item*. Assim, quando um relacionamento é feito entre uma *Expressão* e uma *Manifestação* que incorpora a *Expressão*, a *Manifestação* é, ao mesmo tempo, logicamente ligada à *Obra* que é realizada por meio da *Expressão*, uma vez que a *Expressão* tem sido associada à *Obra* que ela realiza. (FRBR, 2008, p. 58-9, grifo nosso).

Um exemplo das relações bibliográficas apresentada por Pacheco (2016, p. 164) é a obra *Bachianas Brasileiras n. 1* de Villa-Lobos, que pode ser realizada por meio da partitura completa para orquestra de violoncelo ou a *performance* de um grupo de violoncelos. Estas formas são as *expressões* da *obra*, postas de modo mais geral, sem detalhamento do aspecto físico, ainda num plano abstrato.

Estas *expressões* são incorporadas nas *manifestações*: partitura completa das *Bachianas Brasileiras n. 1 para orquestra de violoncelos*, publicada pela *Associated Music*, em 1948, com 2 volumes: o primeiro a grade com 29 páginas e o segundo com 5 partes encadernadas; e o *Compact Disc (CD)* das *Bachianas Brasileiras n. 1* gravado pelos Violoncelos da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, sob a regência de Osvaldo Colarusso, em 2009. Estas *manifestações* são exemplificadas pelos *itens* partitura e CD, respectivamente, pertencentes à Biblioteca da Escola de Música de MG, doados pelo Prof. Watson Clis. (PACHECO, 2016, p. 165)

O diagrama a seguir (Figura 36) mostra os tipos de relações de “responsabilidade” que existem entre entidades do grupo 2 (*pessoas e entidades coletiva*) e as entidades do grupo 1 (*obra, expressão, manifestação e item*).

Figura 36 – Diagrama de relacionamento entre as entidades do grupo 1 e 2 do FRBR

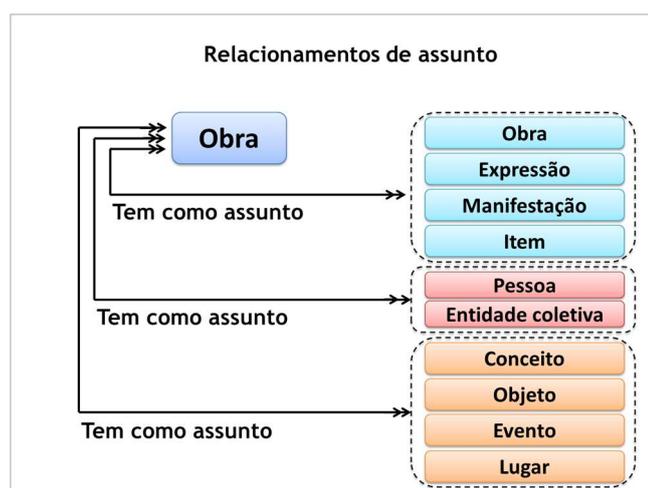


O diagrama indica que uma *obra* pode ser criada por uma ou mais de uma *pessoa* e/ou uma ou mais de uma *entidade coletiva*. Inversamente, uma *pessoa* ou uma *entidade coletiva* pode criar uma ou mais *obras*. Uma *expressão* pode ser realizada por um ou mais de uma *pessoa* ou *entidade coletiva*; e uma *pessoa* ou *entidade coletiva* pode realizar uma ou mais de uma *expressão*. Uma *manifestação* pode ser produzida por uma *pessoa* ou *entidade coletiva*; uma *pessoa* ou *entidade coletiva* pode produzir uma ou mais de uma *manifestação*. Um *item* pode ser propriedade de uma ou mais de uma *pessoa* ou *entidade coletiva*; uma *pessoa* ou *entidade coletiva* pode possuir um ou mais de um *item* (FRBR, 2008, p. 15)

Então, seguindo o exemplo de Pacheco (2016, p. 166), a obra *Bachianas Brasileiras n. 1* para octeto de violoncelos (entidade *obra*) foi criada por Villa-Lobos (entidade *pessoa*), em 1930. Realizada como *expressão* numa performance do Quarteto Brasileiro de Violões (*entidade coletiva*) e também realizada pela partitura completa para orquestra de violoncelos, prefaciada por Villa-Lobos. Estas *expressões* foram produzidas pela BGQ e Associated Music (*entidade coletiva*), respectivamente. Estes *itens* estão guardados na Biblioteca da Escola de Música da UFMG (*entidade coletiva*).

O terceiro conjunto de relacionamentos apresentado pelo modelo FRBR se refere aos “assuntos” e ligam a entidade obra do Grupo 1 às entidades do Grupo 1, 2 e 3 (Figura 37).

Figura 37 – Diagrama de relacionamento de assunto.



Fonte: FRBR, 2008, p. 14.

O diagrama indica que uma *obra* pode ter como “assunto” um ou mais de um *conceito*, *objeto*, *evento* e/ou *local*. Inversamente, um *conceito*, *objeto*, *evento* e/ou *local* podem ser objeto de um ou mais de um trabalho. O diagrama mostra também os relacionamentos “assunto” entre

obra e as *entidades* nos grupos 1 e 2, indica que uma *obra* pode ter como “assunto” uma ou mais de uma *obra*, *expressão*, *manifestação*, *item*, *pessoa*, e/ou *entidade coletiva*. O modelo FRBR ainda deixa claro que:

A conexão lógica entre uma *obra* e uma entidade assunto relacionado, serve como base para identificação de ambos, tanto para identificar o assunto de uma *obra* individual, quanto para garantir que todos as *obras* relevantes para um determinado assunto estejam ligadas a esse assunto. (FRBR, 2008, p. 62, grifo nosso)

Seguindo com o exemplo de Pacheco (2016, p. 168) para relacionamento “assunto”, podemos dizer que *Octeto de cordas* (8 Violoncelos) pode ser “assunto” tanto da *obra Bachianas n. 1 de Villa-Lobos* quanto da *obra Ragtime II pour huit violoncelles de Piotr Moss*.

O modelo FRBR aponta também, não exaustivamente, segundo Pacheco (2016), os principais tipos de relacionamentos complementares entre as entidades do Grupo 1, diferentes das relações primárias que interligam instâncias do mesmo tipo de entidade e entre tipos diferentes. Os relacionamentos complementares são agrupados por tipos de relações lógicas, visando descrever a natureza das relações bibliográficas por desconstruir termos e categorias convencionais e mostrar como as relações operam no contexto das 4 entidades primárias no modelo: *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item* (FRBR apud PACHECO, 2016, p. 168).

O conjunto de relacionamentos complementares apresentados pelo modelo FRBR estão reunidos da seguinte maneira: de *obra* para *obra*; *expressão* para *expressão*; *expressão* para *obra*; *manifestação* para *manifestação*; *manifestação* para *item* e de *item* para *item*.

Todos os relacionamentos bibliográficos identificados nas *obras*, e entre as *obras* e suas instâncias, para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes, e entre elas e outra *obras*, *entidades*, *manifestações*, *itens*, *pessoa*, *entidades coletivas*, *conceito*, *objeto*, *evento*, e *lugar*, quando houver, ou que tenha sido possível levantar e identificar, serão representados no catálogo proposto, no capítulo seguinte, de acordo com o modelo FRBR_{ER} (2008).

Assim como os atributos dessas entidades identificadas, inerente e/ou imputados, levantados através de revisão bibliográfica e documental, entrevista com o compositor e investigação das partituras/documentos e das performances das obras do compositor, apresentados anteriormente, também serão representados no catálogo proposto.

4 ESTRUTURAÇÃO DO CATÁLOGO PROPOSTO

Como apresentado no capítulo anterior, a catalogação de obras musicais no Brasil com princípios musicológicos tem início na década de 1970. Basicamente, esses catálogos buscavam cobrir todas as composições de um determinado compositor ao catalogar centenas de obras, o que era um trabalho árduo e envolvia vários pesquisadores. Assim, para abranger toda a produção de um compositor, era preciso buscar classificar ou dividir as obras a partir de gêneros como: música orquestral ou sinfônica, música de câmara, música vocal, música para piano ou teclas, entre outras.

Mais recentemente, no entanto, outros pesquisadores buscaram se concentrar especificamente em apenas uma parte do repertório do compositor. A exemplo da música sacra, no caso do compositor Marcos Portugal (MARQUES, 2012) ou sobre um determinado repertório, como por exemplo, o repertório para tuba (PINTO, 2012) ou com repertório para contrabaixo (RAY, 1996; 1998; 2005).

Com os desenvolvimentos teóricos da Catalogação, brevemente apresentados nos capítulos anteriores, um catálogo deixou de ser um contentor de entradas bibliográficas independentes (ou uma lista das obras que contém uma biblioteca, acervo ou arquivo). Um catálogo passa a se tornar uma estrutura organizada de registos bibliográficos com dados armazenados em diferentes ficheiros (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 19).

Segundo Assunção M. (2005, p. 17), um catálogo ou registo bibliográfico identifica e descreve um documento na sua múltipla realidade física e intelectual. Entre outras coisas, uma descrição documental de qualidade permite poupar tempo ao utilizador ao evitar a consulta de documentos não pertinentes, além de contribuir para a conservação, ao reduzir o manuseamento dos documentos consultados. Assunção M. (2016, p. 18) afirma ainda que:

Se o utilizador do catálogo não conseguir encontrar uma entidade que procura (uma “obra”, uma “expressão” de uma obra, uma “manifestação” dessa expressão ou um “item” em particular) apesar de essa entidade existir na biblioteca, ou não conseguir saber com certeza que essa entidade não existe na biblioteca, então o catálogo não cumpre a sua função. Se o utilizador do catálogo, ao analisar um registo bibliográfico, não conseguir saber se a entidade que procura é aquela que está descrita no registo, se não conseguir saber se vale ou não a pena consultá-la (em função das suas necessidades) ou, no limite, se souber mas não tiver meios de a obter (por a sua localização física não estar indicada) então o registo bibliográfico não cumpre a sua função (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 18).

Para que um catálogo exerça sua função e seus objetivos e seja um instrumento eficaz e efetivo, ele deve permitir que o usuário consiga executar as tarefas de: *encontrar, identificar,*

selecionar e adquirir ou obter (FRBR_{ER} 2008, p. 8; IFLA, 2016, p. 12; ASSUNÇÃO M. 2005, p.7; PACHECO, 2016, p. 138;), a Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (IFLA, 2016) inclui ainda uma quinta tarefa: *navegar ou explorar*. Estas “tarefas do usuário”, segundo o modelo FRBR_{ER} (2018) e a Declaração (IFLA, 2016), regem a construção de catálogos, de códigos de catalogação e as decisões dos catalogadores. As tarefas são definidas da seguinte forma:

- Encontrar entidades que correspondem aos critérios de busca estabelecidos pelo usuário, ou seja, encontrar uma entidade ou um conjunto de entidades por meio de um atributo ou de um relacionamento. Por exemplo, encontrar todos os documentos relativos a um determinado assunto ou encontrar uma *obra* publicada com um determinado título, ou encontrar determinadas gravações ou edições de uma determinada *obra*;
- Identificar uma entidade que permita ao usuário confirmar se encontrou aquilo que procura, distinguindo entre duas ou mais entidades e características similares (por exemplo, para confirmar que o documento descrito em uma ficha corresponde ao documento pretendido pelo utilizador, ou para distinguir entre duas edições ou gravações que têm o mesmo título);
- Selecionar uma entidade que atende às necessidades do usuário, isto é, escolher uma entidade que atenda às especificações do usuário quanto ao conteúdo, formato físico, duração, etc., ou à rejeição de uma entidade que não atenda suas necessidades (por exemplo, entre uma gravação e outra da mesma *obra* ou *manifestações* diferentes para uma mesma *expressão* como a partitura do solista, do maestro, do pianista etc.);
- Obter acesso à entidade descrita, ou seja, adquirir a entidade desejada, seja por meio de compra, empréstimo e/ou acesso eletrônico remoto.
- Navegar e explorar, dentro de um catálogo, através da disposição lógica dos dados bibliográficos e de autoridade e através da apresentação clara das relações entre entidades além do catálogo, em outros catálogos, mesmo fora do contexto da biblioteca.

Todos esses pontos foram observados na construção da nossa proposta de catálogo. As estruturas utilizadas nesta proposta são apresentadas e discutidas a seguir.

4.1 Estrutura da Apresentação Geral das Obras no Modelo Entidade-Relacionamento

Em um primeiro momento, é apresentada a lista de obras ou entidades e seus relacionamentos inerentes ao grupo 1 do modelo FRBR_{ER} (2008): *obra* → *expressão* → *manifestação* → *item*. De acordo com o modelo FRBR_{ER} (2008, p. 57), as relações apresentadas anteriormente, que apontam *obra* a *expressão*, *expressão* a *manifestação*, e da *manifestação* ao *item* são fundamentais para a estrutura do modelo de entidade-relacionamento utilizada como referência para essa catalogação.

Cada uma das três relações primárias (Figura 38) é única e opera entre um único par de entidades do modelo. Segundo o FRBR_{ER} (2008), em todos os três casos, as relações refletidas na ligação são essenciais para a definição das entidades envolvidas na relação.

Figura 38 – Relacionamento do grupo 1 Entidades-Relacionamento.

□ **obra**

é realizada por →
← é realização de

□ **expressão**

está incorporada em →
← é a incorporação de

□ **manifestação**

é exemplificado por →
← é exemplificação de

□ **item**

Fonte: FRBR_{ER} (2008).

A primeira dessas relações indica que uma *obra* “é realizada por” uma *expressão*. Visto no sentido inverso, a relação indica que uma *expressão* “é realização de” uma *obra*, o que é, por assim dizer, a definição de *expressão*, a partir do modelo FRBR_{ER} (2008, p. 14), “a realização intelectual ou artístico de uma obra”. A conexão lógica entre a *obra* e a *expressão*, tal como refletido no modelo, através do link de relacionamento, serve como a base tanto para identificar a *obra* por uma *expressão* individual como para assegurar que todas as *expressões* de uma *obra* são ligadas à *obra*. Indiretamente, as relações entre uma *obra* e as várias

expressões também servem para estabelecer uma relação implícita entre as várias *expressões* de uma mesma *obra*.

Do mesmo modo, a relação de ligação entre a *expressão* e *manifestação*, que indica que a *expressão* “está incorporada em” uma *manifestação*, ou inversamente, que uma *manifestação* “é a incorporação de” uma *expressão*, reflete a definição de *manifestação* dada pelo modelo (FRBR_{ER} 2008, p. 14): “a incorporação física da *expressão*”. Neste caso, a conexão lógica serve de base tanto para identificar a *expressão* de uma *obra* incorporada em uma *manifestação* individual, quanto para garantir que todas as *manifestações* da mesma *expressão* estão ligadas de volta a essa *expressão*. Indiretamente, as relações entre uma *expressão* e as várias *manifestações* da *expressão* servem para estabelecer uma relação implícita entre as várias *manifestações* de uma mesma *expressão*.

O mesmo vale para “é exemplificado por” que conecta *manifestação* ao *item*. A ligação lógica serve como base tanto para identificar a *manifestação* exemplificada por um *item* individual como para assegurar a ligação de todas as cópias ou exemplares (isto é, *itens*) a uma mesma *manifestação*. Indiretamente, as relações entre uma *manifestação* e os vários *itens* que exemplificam a *manifestação* também servem para estabelecer uma relação implícita entre os vários exemplares ou cópias destes (isto é, *itens*) de uma *manifestação*.

Desta forma, a proposta de catálogo apresenta uma lista de todas as obras e suas relações bibliográficas identificadas nesta pesquisa entre manuscritos, edições, transcrições e performances gravadas, identificadas através de entrevistas e pesquisa documental e bibliográfica. Além da busca em bancos de dados de biblioteca em todo mundo através de catálogos online como o Worldcat⁵².

Em alguns casos, além dos relacionamentos inerente ao grupo 1 do modelo FRBR_{ER} (2008), também são identificadas relações de *obra* para *obra*, como em *Bachianinha 1 e 2* (O_{5.1} e O_{5.2}). Isso ocorre quando as obras fazem parte de uma sequência ou aparecem em série com o mesmo título e uma numeração referente à série, de acordo com o conceito do modelo FRBR_{ER} (2008, p. 67).

São identificados também os relacionamentos entre *manifestações* (m_{1.1}, m_{1.2}, m_{1.3} etc.) de uma mesma *expressão*, quando a mesma *expressão* se manifesta em várias partes como: parte solo, parte de acompanhamento, partes de orquestra, grade etc. de acordo com a conceituação do modelo FRBR_{ER} (2008, p. 75).

⁵² Worldcat.org

As relações de autoridade para as edições, transcrições e performances quando não forem do compositor, também serão indicadas em seus registros bibliográficos, quando houver. Nos apêndices consta um gráfico de entidade-relacionamento, que apresenta de forma ilustrativa, todos os relacionamentos entre as 10 entidades do grupo 1, 2 e 3 do modelo FRBR_{ER}, quando houverem, identificado nesta pesquisa, para cada obra do catálogo.

4.2 Estrutura da Apresentação Individual das Obras no Catálogo

Após a apresentação geral das obras (lista de entidades-relacionamento), a proposta de catálogo incluiu uma apresentação das obras individualmente. Em um primeiro momento é exposto um modelo conciso de apresentação para cada obra como no modelo a seguir (Figura 39). Esta primeira apresentação individual conta com os dados expostos na primeira parte desta dissertação, construído sobre a partitura original (o manuscrito autógrafo) de cada obra e voltado às necessidades musicológicas e do interprete, contando com o *incipit* musical⁵³.

Figura 39 – Modelo conciso de apresentação para cada obra.

E. Villani-Côrtes	
Nome da Obra	
Andamento / Caráter / Movimentos	Local/ Data
<div style="border: 1px solid black; width: 80%; margin: 0 auto; padding: 10px;"> <p style="text-align: center;"><i>Incipit</i> Musical</p> </div>	
Afinação - Tessitura - Outras notas	
Comentários da catalogação:	
Comentários do compositor:	

Fonte: Elaborado pelo autor a partir.

⁵³ O *Incipit* musical não consta no modelo FRBR, no entanto, é uma ferramenta importante para um catálogo de obras musicais, o que justifica a utilização da apresentação concisa da obra neste modelo apresentado junto ao registro bibliográfico da obra.

4.3 Registro Bibliográfico das Obras

Após a apresentação de cada obra que inclui o *incipit* musical, consta o registro bibliográfico em modelo de ficha (ou ficha catalográfica). Segundo a Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (IFLA, 2016, p. 7), “no geral, deve-se criar uma descrição bibliográfica independente para cada *manifestação*”. Ou seja, o foco da catalogação em bibliotecas é a materialização da *expressão* de uma *obra*, que é a *manifestação*. Assunção M. (2005, p. 129), porém, aponta que: “as bibliotecas lidam com *manifestações*, não com *obras*, no entanto, os utilizadores pensam em *obras*, não em *manifestações*”.

Em seu trabalho, Assunção M. (2005, p. 4) afirma buscar um equilíbrio entre as regras de catalogação de música usadas nas bibliotecas e os padrões usados normalmente pelos musicólogos para a descrição das espécies que são objeto dos seus estudos. A autora apresenta como parte de seu trabalho, uma proposta de registro de *obra* e *expressão* também baseado no modelo FRBR_{ER}, com a criação de registros independentes que identifiquem e descrevam de forma completa e unívoca cada entidade sem as atuais ambiguidades (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 128). É neste sentido que entendemos registro bibliográfico. Assunção aponta ainda, que:

Os registros que propomos para “obras” e “expressões” não são registros de autoridades. O registo de autoridades destina-se a registar de forma normalizada os pontos de acesso. Os que propomos são autónomos e têm funções descritivas e identificativas tal como o registo bibliográfico. Ao conjunto de registos de “obra”, de “expressão” e de “manifestação” (que outra coisa não é o registo bibliográfico) poder-se-ia designar “registos de entidade” por oposição aos “registos de autoridade” destinados a controlar pontos de acesso (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 131).

Para essa proposta, além dos atributos apresentados no modelo FRBR_{ER} (2008) e as discursões traduzidas por Pacheco (2016), foram incluídos atributos propostos por Assunção M. (2005)⁵⁴ e acrescentamos alguns atributos que acreditamos serem pertinentes para a nossa proposta de catálogo, além de fazermos algumas escolhas de entendimento em outros atributos.

A seguir, apresentaremos o modelo de registro para *obra* e, em seguida, serão esclarecidas as contribuições utilizadas a partir da proposta de Assunção M. (2016) que consta em **negrito** e as contribuições deste trabalho para o registro bibliográfico, grafadas em *itálico*.

⁵⁴Alguns atributos propostos pela autora não foram incluídos por não serem pertinentes à essa proposta de catalogação ou registro bibliográfico.

Tabela 2 – Modelo da proposta de registro para entidade *Obra*.

Título da obra	
Forma de obra	
Data da obra /de composição	
Categoria de obra/ Gênero	
Natureza da obra/Procedimento composicional	
Lugar da obra /de composição	
Andamento/Caráter da obra	
<i>Tessitura</i>	
Outra característica distintiva	
Conclusão prevista	
Público alvo	
Contexto da obra	
Meio de performance / <i>Formação musical</i>	
<i>Afinação do contrabaixo</i>	
<i>Tonalidade</i>	
Dedicatória da obra	
Conjunto	
Notas referentes à obra	

. Fonte: Elaborado pelo autor baseado no modelo FRBR_{ER} (2008) e Assunção M. (2016).

Por meio desta pesquisa, procuramos estabelecer o debate a respeito do modelo FRBR. Foram trazidas discussões acerca de alguns atributos apresentados pelo modelo. Todas as contribuições e discussões de autores apontados até aqui, partem de entendimentos de áreas fora do âmbito musicológico. Buscou-se então, iniciar um debate a partir do ponto de vista da musicologia.

O primeiro entendimento dessa proposta diferente do modelo FRBR_{ER} (2008) é o atributo “Forma da obra”. Segundo o modelo, é a classe à qual pertence a obra, por exemplo: novela, jogo, poema, ensaio, biografia, sinfonia, concerto, sonata etc. Assunção M. (2005) parte deste mesmo entendimento.

No entanto, como apresentado anteriormente, segundo Pacheco (2016), “forma musical” é a estrutura, formato ou princípio organizador da música. Ainda segundo a autora, as formas musicais propriamente ditas são: forma binária; forma ternária; cânones e fuga; rondó; forma *da capo*; forma *lied*; tema e variações; forma sonata e forma livre, dentre outras, como suíte, formas episódicas etc.

De acordo com Pacheco (2016), é neste sentido que optamos por entender o atributo “Forma da obra”, diferente do entendimento do modelo FRBR_{ER} (2008) e Assunção M. (2005). Neste caso em particular, optou-se pela utilização de letras para identificar a macroestrutura da obra, observada através de uma investigação da partitura, por exemplo: ABA, ABA`, ABACA etc.

O atributo “Forma da obra” no entanto, a partir deste entendimento, não pode ser facilmente identificado, principalmente por um catalogador fora da área musicológica. Ou seja, um bibliotecário não tem suporte necessário para a identificação da “Forma de uma obra”, até mesmo um musicólogo precisaria de uma mínima investigação da obra para essa identificação, como no caso desta pesquisa.

Para as obras em questão, indicou-se que pesquisas futuras possam ser realizadas para que, em busca de uma investigação musicológica mais aprofundada das obras, utilizando-se de análises musicais, encontre-se um entendimento mais aprofundado de suas estruturas formais.

Para os atributos “**Categoria de obra**”⁵⁵ e “**Natureza da obra**”⁵⁶, propostos por Assunção M. (2005), a autora não apresenta nenhuma definição clara para estes atributos, no entanto, optou-se por utilizar “**Categoria de obra**” no sentido de *Gênero* musical como: sinfonia, concerto, sonata, duos, trios, música de câmara, ou de gêneros de música brasileira como: choro, samba, baião etc.

Já o atributo “**Natureza da obra**”, optou-se por entendê-lo como o princípio criativo da obra, ou como o termo utilizado em nesta proposta, um “*Procedimento composicional*”. Ele pode indicar qualquer princípio composicional, tanto os tradicionais como “tonal” e “modal”, ou outros mais recentes, como “atonal”, “serial”, “impressionista”, “experimental”, “improvisação livre” etc.

Neste sentido, em função de um melhor controle, representação, recuperação e indexação⁵⁷ das informações foi utilizado um vocabulário controlado para os termos aplicados ao registro bibliográfico que caracterizam os atributos. Este vocabulário controlado tem como base os tesouros⁵⁸ apresentados por Souza (2008) em seu trabalho: *Microtesauro em música: teoria e prática*. Souza define o tesouro como sendo:

um sistema representacional de conceitos dentro de determinado campo de dado assunto, estruturado na forma de um vocabulário controlado, servindo como um recurso ou ferramenta de auxílio à indexação, representação e recuperação da informação (SOUZA, 2008, p. 11).

⁵⁵ “Utilizado pela IFLA: uma categoria muito geral de “obra” (por ex., música, literatura). Na ISBD(M) não existe qualquer elemento da descrição que indique a categoria de obra contida no documento descrito sendo esta indicada apenas pela classificação – uma linguagem hermética para o utilizador – ou, quando muito, pela indexação” (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 76).

⁵⁶ “Termo usado nas ISBD (zona das notas, 7.1.2. “notas à natureza, âmbito e objetivo da publicação”) sem equivalente no modelo FRBR. Nem as ISBD, nem o documento da IFLA explicitam o que se entende por “natureza da obra” (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 76).

⁵⁷ Segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005): “Processo pelo qual documentos ou informações são representados por termos, palavras-chave ou chave descritores, propiciando a recuperação da informação.”

⁵⁸ Segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005): “Vocabulário controlado que reúne termos derivados da linguagem natural, normalizados e preferenciais, agrupados por afinidade semântica, com indicação de relações de equivalência, hierárquicas, partitivas, de negação e funcionais estabelecidas entre eles.”

Para esta pesquisa, optou-se por incluir também o atributo “**Lugar da obra**”. Este não é mencionado dentre os atributos de *obras* no modelo FRBR_{ER} (2008). O modelo, no entanto, inclui o atributo “lugar” para a entidade *manifestação*, embora preveja o atributo “data” para as entidades *obra*, *expressão* e *manifestação*. Ao propor o atributo “lugar” para *obra*, Assunção M. (2005) justifica como uma questão meramente lógica: “as coisas acontecem no tempo e no espaço”.

O atributo “**Tempo da obra**” (*allegro*, *adagio*. etc., ou uma referência exata como semínima a 65bpm) é indicado pela proposta de Assunção M. (2005). Para esse registro, no entanto, optou-se pelo termo “**Andamento da obra**”. Contudo, algumas obras possuem a indicação de caráter: *Vivo, sempre rítmico, com vivacidade, com graça*, indicado na partitura na mesma posição em que se encontra o atributo andamento. Por essa razão, incluímos o termo caráter, utilizado para essa proposta o atributo com os dois aspectos: “**Andamento/Caráter da obra**”.

O atributo “*Tessitura*”, incluído nesta pesquisa para o registro da entidade *obra*, diz respeito à tessitura musical. O atributo foi incluído na proposta por ter importância para o utilizador interprete do contrabaixo, ele identifica o âmbito das notas utilizadas ou a região do instrumento em que a *obra* é idealizada. As obras transcritas para contrabaixo recebem esse atributo no registro da *expressão*.

O atributo “*Afinação do contrabaixo*” diz respeito a um recuso de afinação para performance solista no contrabaixo e que visa uma maior projeção sonora do instrumento. Foi incluído nesta proposta por se tratar de um repertório dedicado apenas para este instrumento.

Utilizou-se também, o atributo “**Dedicatória da obra**” que, segundo Assunção M. (2005) é a entidade (*pessoa* ou *entidade coletiva*) à qual a *obra* foi dedicada ou em honra da qual foi criada pelo seu autor.

O atributo “**Conjunto**”, indicado na proposta de Assunção M. (2005), consiste na *obra* ser parte de um conjunto maior, esse fato é uma característica intrínseca da *obra* que lhe altera ou determina a forma, o sentido etc. Segundo a autora, não se trata aqui de uma mera relação de parte-todo, como as secções de uma *obra* (atos ou movimentos, por exemplo), mas de obras que façam parte de um conjunto de várias obras concebidas para formarem um conjunto. Por exemplo: *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992) das *As Sete Folhas do Diário de um Saci*.

O atributo “**Tonalidade**” atualmente, diferente de outros momentos históricos da música, ocupa um espaço bastante controverso no meio musical, mais precisamente no meio analítico. A tonalidade de uma obra, como definido pelo modelo FRBR_{ER} (2008), “na música

tonal, é o conjunto de relações que se estabelece como o centro tonal”, não é facilmente estabelecido sem uma análise mais aprofundada da obra e nem sempre consiste de apenas um centro tonal em toda a obra.

No caso da música realizada a partir do sec. XX (ou até mesmo anterior) e também na música popular, este centro tonal deixou de ser único, consensual e facilmente perceptível para poder ser incluído em um registro bibliográfico, seja por um catalogador musicólogo ou não, sem uma análise aprofundada da obra. Por esse motivo, em nosso caso em particular, optamos por não incluir o atributo “Tonalidade”.

Para a “Tonalidade da obra”, assim como para a “Forma da obra”, indicamos que futuros estudos possam ser feitos. Eles poderão assim, reconhecer precisamente, através de análises musicais, os processos tonais, modais ou qualquer outros que façam parte da estrutura da obra e para um melhor entendimento do processo criativo do compositor.

O atributo “Público alvo”, neste caso em particular, mesmo que algumas obras do compositor terem sido escritas inicialmente visando um público tecnicamente iniciante ao instrumento, consideramos que nenhuma obra tenha um “público alvo” estabelecido. Neste caso, o atributo “Público alvo”, não consta em nenhum de nossos registros bibliográficos.

Para o registro de *expressão*, além dos atributos apresentados pelo modelo FRBR_{ER} (2008), foram incluídos, a partir da proposta de Assunção M. (2005), os atributos: “**Lugar da expressão**”, “**Compasso da expressão**”, “**Clave da expressão**”, “**Tipo de notação**”. Nós incluímos apenas o atributo “*Afinação do contrabaixo*” à lista.

Tabela 3 – Modelo da proposta de registro para entidade *Expressão*.

Título da <i>expressão</i>	
Forma de <i>expressão</i>	
Data de <i>expressão</i> / de realização	
Língua de <i>expressão</i>	
Lugar da expressão / de realização	
Outra característica distintiva	
Compasso da expressão	
Clave da expressão	
Tipo de notação	
<i>Afinação do contrabaixo</i>	
Extensibilidade de <i>expressão</i>	
Possibilidade de revisão da <i>expressão</i>	
Extensão da <i>expressão</i> / Duração e/ou n° de compassos	
Sumarização de conteúdos	
Contexto da <i>expressão</i>	
Resposta crítica para a <i>expressão</i>	

Uso de restrições sobre a <i>expressão</i>	
Padrão de sequência	
Regularidade esperada de emissão	
Frequência esperada de emissão	
Tipo de partitura	
Meio de performance / <i>Formação musical</i>	
Outros elementos que acompanham/completam a “expressão”	
Conjunto	
Notas referente a expressão	

Fonte: Elaborado pelo autor baseado no modelo FRBR_{ER} (2008) e Assunção M. (2016).

O atributo “**Lugar da expressão**” não consta no modelo FRBR_{ER} (2008) e foi indicado por Assunção M. (2005) pelo mesmo argumento anterior ligado à *obra*, o que é uma questão meramente lógica: “as coisas acontecem no tempo e no espaço”.

O atributo “**Compassos da expressão**”, segundo Assunção M. (2005, p. 85), tanto pode expressar a fórmula de compasso utilizada inicialmente na partitura: como binário, ternário, 4/4 etc., ou como, nas palavras da autora: “a medida real do compasso”. Para esta proposta, entendeu-se esse termo como a fórmula de compassos presentes na *expressão*.

Nos últimos 120 anos, pelo menos, e também atualmente, é possível e bastante provável que uma obra possua várias fórmulas de compassos no seu decorrer, ou até mesmo que a mensuração ou medida de compassos simplesmente não exista. No caso desta pesquisa, apresentamos para o atributo “**Compasso da expressão**” apenas a fórmula de compassos que consta no início da obra, quando houver, sem afirmar que esta seja única e inalterada no decorrer da obra.

“**Clave da expressão**”, de acordo com Assunção M. (2005, p. 86): sol na 2ª linha, fá na 4ª linha etc. Assim como a fórmula de compasso, pode ser alterada no decorrer da obra, quando existir. Nesta pesquisa, no entanto, informa-se apenas a clave que consta no início da partitura, sem afirmar que esta não possa mudar no decorrer da obra.

Além do atributo “Tipo de partitura” presente no modelo FRBR_{ER} (2008), Assunção M. (2005, p. 86) propõem ainda o atributo: “**Tipo de notação**”; e indica como sendo: “mensural, quadrada, cifras, notação não convencional etc”. “*Afinação do contrabaixo*” foi incluída no registro de *expressão* no caso das transcrições de obras não originais para contrabaixo.

“**Outros elementos que acompanham/completam a expressão**”, de acordo com Assunção M. (2005): material de acompanhamento inclusivo: ilustrações, iluminuras, esquemas, quadros, listas, cronologias etc. Pode-se indicar também a utilização de uma “bula”, bastante comum em obras contemporâneas ou de qualquer outro elemento.

“**Conjunto**”, segundo Assunção M. (2005, p. 88), é um atributo que consiste em a *expressão* ser parte de um conjunto maior (por exemplo, um conjunto de reduções para piano realizadas pelo mesmo autor). Independentemente de a *manifestação* que a materializa pertencer ou não a uma coleção (por exemplo: por não terem sido todas publicadas pelo mesmo editor). No caso dos manuscritos litúrgicos, pode-se considerar um conjunto de livros de coro com relação entre si (por ex.: quatro volumes com os ofícios próprios dos Santos, os ofícios do Tempo e as Missas para o mesmo calendário) (ASSUNÇÃO M. 2005, p. 88).

Para o registro da entidade *manifestação* foi seguido apenas o padrão do modelo FRBR_{ER} (2008). No que diz respeito ao registro das entidades *itens*, este é um processo normalmente realizado pela biblioteca detentora do *item*. Nenhum dos autores consultados nesta pesquisa apresentam propostas para este registro. Neste sentido, optou-se pelo registro dos *itens* que constam no acervo⁵⁹ ou arquivo⁶⁰ do compositor que não possui nenhum sistema ou padrão de arquivamento. Optou-se então, por registrar os *itens* segundo o padrão de atributos do modelo FRBR_{ER} (2008), juntamente com um atributo que identifica se o *item* em questão é “*Autógrafo / Digital / Exemplar*”, quando o item for um manuscrito autógrafo, uma partitura digital, ou um exemplar de uma publicação, e o “*Dados para acesso*”, como mostra os exemplos a seguir do modelo de registro (Tabela 4). Foram descartados o atributo de “Identificação do *item*”, devido ao acervo do compositor não possuir nenhuma identificação para os *itens* catalogados.

Tabela 4 – Modelo da proposta de registro para entidade *item*.

<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>
Marca tipográfica
Procedência do <i>item</i>
Marcas / inscrições
Condição do <i>item</i>
Histórico de tratamento
Tratamento Programado
Restrições de acesso sobre o item
<i>Dados para acesso</i>

Fonte: Elaborado pelo autor baseado no modelo FRBR_{ER} (2008).

⁵⁹ Segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005): “Documentos de uma entidade produtora ou de uma entidade custodiadora”.

⁶⁰ Segundo o dicionário brasileiro de terminologia arquivística (2005): “Conjunto de documentos produzidos e acumulados por uma entidade coletiva, pública ou privada, pessoa ou família, no desempenho de suas atividades, independentemente da natureza do suporte”.

A proposta também inclui a localização dos *itens* referente às *manifestações* identificadas através de pesquisa em banco de dados online de bibliotecas de todo o mundo a partir do worldcat.org⁶¹. Pode-se assim, fornecer ao utilizador um registro completo e abrangente, que possibilita o acesso não só às obras que constam no acervo do compositor, mas também indica a localização de *itens* referentes às obras deste catálogo em várias bibliotecas ao redor do mundo.

É neste sentido que propõe-se este registro bibliográfico, em que é apresentado para cada obra ou entidade deste catálogo, um registro individualizado com dados para *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item*, em uma catalogação mais abrangente que visa alcançar os objetivos desta pesquisa. Nesses registros são apresentadas unificadas, as quatro camadas da catalogação.

Optou-se, também, pelo registro do manuscrito original e, quando houver, da primeira edição e da primeira performance de cada obra. As demais obras identificadas por esta pesquisa são apontadas em cada registro referente.

Para uma melhor leitura dos dados foram omitidas as repetições e as redundâncias de atributos como, por exemplo: o *Título* quando da *expressão*, *manifestação* e *item* forem os mesmos ou não sofrerem acréscimos; as *Datas* e *Lugar*, quando forem as mesmas citadas anteriormente etc. Também foram alteradas algumas posições do atributo na lista. Para o registro das transcrições, o foco dos atributos se concentrou na *expressão*, que diz respeito ao contrabaixo, neste caso, os dados apresentados sobre a *obra*, dizem respeito à versão original.

Essas três estruturas apresentadas: (1) a apresentação geral das obras sob o modelo entidade-relacionamento; (2) a apresentação individual das obras no catálogo; (3) e o registro bibliográfico das obras, visa uma ampla gestão da informação. Buscando, para nossa proposta, alcançar as tarefas do usuário pretendidas pela teoria da Catalogação de: *encontrar*, *identificar*, *selecionar*, *adquirir (ou obter)* e *navegar*.

A apresentação geral (1) busca facilitar ao usuário encontrar e identificar mais rapidamente a obra ou a instância da obra pretendida, o que funciona como um índice geral das entidades identificadas por esta pesquisa. A apresentação individual (2) busca facilitar o contato direto com cada obra, em um modelo conciso de informações que possa utilizar do *incept*

⁶¹ O WorldCat (contração da expressão inglesa *World Catalog*) é um catálogo em linha gerido pelo *Online Computer Library Center* (OCLC) e considerado o maior catálogo em linha do mundo. Foi criado no ano 1971. O WorldCat alberga dados registos e fichas de mais de 71000 bibliotecas públicas e privadas de todo mundo. Em 2005, abarcava o 73% do *National Union Catalog* (catálogo de livros anteriores a 1956). O WorldCat está disponível em muitas bibliotecas e redes informáticas de universidades; desde agosto de 2006, está disponível gratuitamente através de Internet em WorldCat.org. Em 2009, a cifra de registos bibliográficos atingia os 150 milhões, em 470 idiomas.

musical, uma demanda musicológica e do interprete. O registro bibliográfico (3) visa um amplo e referenciado registro de informação de cada obra.

O catálogo conta ainda com um gráfico E-R para cada obra, presente no apêndice da pesquisa. Ele traz um modelo abrangente e amigável dos desdobramentos de cada obra e apresenta também os relacionamentos das entidades do grupo 2 e 3 do modelo FRBR: *pessoa, entidades coletivas* (grupo 2), *conceito, objeto, evento e lugar* (grupo 3).

5 UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ

5.1 Lista de Obras (Modelo Entidade-Relacionamento)

A seguir, será apresentada a lista de todas as obras ou entidades e suas relações bibliográficas identificadas nesta pesquisa de acordo com a estrutura apresentada anteriormente do grupo 1 do modelo FRBR (*Obra, expressão, manifestação e item*). A lista baseia-se em 9 obras originais para contrabaixo do compositor Edmundo Villani-Côrtes. Acrescentadas em seguida, as 3 transcrições listadas em ordem cronológica.

O₁ *Praeludios Onnibus* (1979)

- e₁ *Praeludios Onnibus* para contrabaixo e piano, versão original do compositor
 - m_{1.1} partitura para contrabaixo do manuscrito autógrafo
 - m_{1.2} partitura pra contrabaixo e piano do manuscrito autógrafo
 - i₁ manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
 - i₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- e₂ *Praeludios Onnibus* para contrabaixo e piano, edição realizada pelo compositor
 - m₁ partitura para contrabaixo e piano
 - i₁ exemplar digital da edição, localizado no arquivo do compositor
 - i₂ exemplar impresso da edição, localizado no arquivo do compositor
- e₃ *Praeludios Onnibus* para contrabaixo e piano, performance de André Geiger com Arlete Tironi Gordilho (piano), gravado em junho de 2001
 - m₁ faixa 7 do Cd Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
 - i₁ exemplar do CD, no arquivo do compositor

O₂ *Choron* (1981)

- e₁ *Choron* para contrabaixo e piano, versão original do compositor
 - m_{1.1} partitura para contrabaixo e piano do manuscrito autógrafo
 - i₁ manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- e₂ *Choron* para contrabaixo e violão, edição realizada pelo compositor
 - m₁ edição da partitura, publicada por Irokun Brasil Edições Musicais, em 2004
 - i₁ exemplar da edição impresso pela editora, no arquivo do compositor

- **e3** *Choron* para contrabaixo e piano, partitura editada por Milton Masciadri Antologia di musica contemporânea, publicado por Edizioni Musicali Sinfonica.
 - **m1.1** partitura para contrabaixo e piano, versão impressa pela editora
 - **m1.2** partitura para contrabaixo, versão impressa pela editora
 - **i1** exemplar no arquivo do compositor
 - **i2** Pennsylvania State University Libraries University Park, PA 16802 United States
 - **i3** Rice University Fondren Library Houston, TX 77005 United States
 - **m2.1** partitura para contrabaixo e piano, versão digital da edição produzida pela editora
 - **m2.2** partitura para contrabaixo solo, versão digital da edição produzida pela editora
 - **i1** HathiTrust Digital Library Ann Arbor, MI 48104 United States
- **e4** *Choron* para contrabaixo e piano, primeira performance de Milton Masciadri com Edward Eikner (piano), gravado entre 16 e 17 de novembro de 1994.
 - **m1** faixa 8 do CD Romanza, publicado por DMR Recordings.
 - **i1** University of Miami Otto G. Richter Library Coral Gables, FL 33146 United States
 - **i2** Wesleyan College, Willet Memorial Library Macon, GA 31210 United States
 - **i3** Pennsylvania State University Libraries University Park, PA 16802 United States
 - **i4** University of Wisconsin - Madison, General Library System Madison, WI 53706 United States
 - **i5** University of Oregon Libraries UO Libraries Eugene, OR 97403 United States
- **e5** *Choron* para contrabaixo e piano, segunda performance de Milton Masciadri com Angiolina Sensale (piano), gravado entre 25 e 26 Junho de 1996
 - **m1** faixa 14 do Cd Miniature dall'Europa al Nuovo Mondo produzido por Fondazione avvocato Fernando Bussolera e Lina Branca Bussolera
 - **i1** University of North Carolina at Chapel Hill Chapel Hill, NC 27514 United States
 - **i2** Pennsylvania State University Libraries University Park, PA 16802 United States
- **e6** *Choron* para contrabaixo e piano, performance de André Geiger com Arlete Tironi Gordilho (piano), gravado em junho de 2001.
 - **m1** faixa 8 do CD Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
 - **i1** exemplar do CD no arquivo do compositor
- **e7** *Choron* para contrabaixo e Orquestra Jazz Sinfônica, edição do compositor
 - **m1** edição da partitura para a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de SP
 - **i1** Acervo da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de SP
- **e8** *Choron* para contrabaixo e piano, performance de Volkan Orhon e Rose Chancler (piano), gravado em 4 de novembro de 2005 no Barnes Hall em Cornell University.
 - **m1** A quinta peça de uma gravação de recital
 - **i1** Cornell University Library Ithaca, NY 14853 United States

O3 *Raízes* (1991)

- **e1** *Raízes* para contrabaixo e percussão, versão original do compositor
 - **m1** partitura para contrabaixo berimbau, caxixi, tumbadoras e Vibrafone, manuscrito autógrafo

- **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
- **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo no arquivo do compositor

O₄ *Bachianinha 1 e 2* (1992)

O_{4.1} *Bachianinha 1*

- **e**₁ *Bachianinha 1* para contrabaixo e violoncelo, versão original do compositor
- **m**₁ partitura para contrabaixo e violoncelo, manuscrito autógrafo
 - **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo no arquivo do compositor

O_{4.2} *Bachianinha 2*

- **e**₁ *Bachianinha 2* para contrabaixo e violoncelo, versão original do compositor
- **m**₁ partitura para contrabaixo e violoncelo, manuscrito autógrafo
 - **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor

O₅ *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992)

- **e**₁ *A 7ª Folha do Diário de um Saci* para contrabaixo e violoncelo, versão original
 - **m**₁ partitura manuscrita para contrabaixo e violoncelo, manuscrito autógrafo
 - **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- **e**₂ *A 7ª Folha do Diário de um Saci* para duo de contrabaixo, versão transcrita
 - **m**₁ partitura para dois contrabaixos manuscrito autógrafo
 - **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor

O₆ *Dança dos Quatro Mestres* (1995)

- **e**₁ *A Dança dos Quatro Mestres* para quarteto de contrabaixos, versão original
 - **m**₁ partitura manuscrita para quatro contrabaixos, manuscrito autógrafo
 - **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- **e**₂ *A Dança dos Quatro Mestres* para quarteto de contrabaixos editado por Sonia Ray e publicada pela Irokun Brasil, em 2004
 - **m**_{1.1} partitura editada por Sonia Ray para quatro contrabaixos
 - **m**_{1.2} partitura editada por Sonia Ray para o primeiro contrabaixo
 - **m**_{1.3} partitura editada por Sonia Ray para o segundo contrabaixo
 - **m**_{1.4} partitura editada por Sonia Ray para o terceiro contrabaixo
 - **m**_{1.5} partitura editada por Sonia Ray para o quarto contrabaixo
 - **i**₁ exemplar impresso da edição no arquivo do compositor
 - **i**₂ exemplar digitalizado da edição, no arquivo do compositor

O₇ *Chorando* (1996)

- **e**₁ *Chorando* para contrabaixo e piano, versão original
 - **m**_{1.1} partitura para contrabaixo solo, manuscrito autógrafo
 - **m**_{1.2} partitura para contrabaixo e piano, manuscrito autógrafo
 - **i**₁ manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i**₂ cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor

- **e2** *Chorando* para contrabaixo, piano e percussão, performance de Clóvis Camargo, Arlete Tironi Gordilho (piano) e Piero Damiani (percussão), gravado no Estúdio Santa Marcelina em São Paulo, entre julho e agosto de 2003
 - **m1** faixa 3 do CD Os Boruloides do Grupo AUM
 - **i1** exemplar do CD no arquivo do compositor
 - **i2** Library of Congress Washington, DC 20540 United States
- **e3** *Chorando* para contrabaixo e orquestra de cordas, performance de Thibault Delor e o grupo Oficina de Cordas "Nova Câmara", gravado em Campinas – SP, em 2015
 - **m1** faixa 12 do CD Concerto à Brasileira do Grupo Oficina de Cordas "Nova Câmara"
 - **i1** exemplar do CD no arquivo do compositor
 - **i2** CD disponível em Deezer, Google Play, iTunes e Spotify
 - **i3** Columbia University in the City of New York Columbia University Libraries New York, NY 10027 United States
 - **i4** Duke University Library; Perkins Library Durham, NC 27708 United States
 - **i5** University of Georgia, Main Library Athens, GA 30602 United States
 - **i6** Cornell University Library Ithaca, NY 14853 United States
 - **i7** Tulane University Howard-Tilton Memorial Library New Orleans, LA 70118 United States
 - **i8** University of Michigan Ann Arbor, MI 48109 United States

O8 *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* (1996)

- **e1** *Concerto para* contrabaixo e orquestra em três movimentos: Toada, Cantiga e Embolada, versão original
 - **m1** partitura para contrabaixo e orquestra manuscrito autógrafo
 - **i1** manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- **e2** *Concerto para contrabaixo e orquestra* em três movimentos: Toada, Cantiga e Embolada, versão para contrabaixo e piano
 - **m1** partitura para contrabaixo e piano, manuscrito autógrafo
 - **i1** manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- **e3** *Concerto para* contrabaixo e orquestra em três movimentos: Toada, Cantiga e Embolada, edição da orquestração realizada pelo compositor
 - **m1** partitura para contrabaixo e orquestra editada pelo compositor
 - **i1** exemplar digital da edição, no arquivo do compositor
 - **i2** exemplar impresso da edição, no arquivo do compositor

O9 *Ponteio* (2012)

- **e1** *Ponteio* para contrabaixo solo, versão original
 - **m1** partitura para contrabaixo solo manuscrito autógrafo
 - **i1** manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor

O10 *Fonte Eterna* (1974)

- **e1** *Fonte Eterna* para contrabaixo e piano (2001), versão realizada pelo compositor do original para voz e piano
 - **m1.1** partitura para contrabaixo e piano manuscrito autógrafo
 - **m1.2** partitura para contrabaixo manuscrito autógrafo
 - **i1** manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- **e2** *Fonte Eterna* para contrabaixo e piano, performance de André Geiger com Arlete Tironi Gordilho (piano), gravado em junho de 2001.
 - **m1** faixa 6 do CD Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
 - **i1** exemplar do CD no arquivo do compositor
- **e3** *Fonte Eterna* para contrabaixo e orquestra de cordas, performance de Thibault Delor e grupo Oficina de Cordas "Nova Câmara", gravado em Campinas – SP, em 2015
 - **m1** faixa 11 do CD Concerto à Brasileira do Grupo Oficina de Corda "Nova Câmara"
 - **i1** exemplar do CD no arquivo do compositor
 - **i2** CD disponível em Deezer, Google Play, iTunes e Spotify
 - **i3** Columbia University in the City of New York Columbia University Libraries New York, NY 10027 United States
 - **i4** Duke University Library; Perkins Library Durham, NC 27708 United States
 - **i5** University of Georgia, Main Library Athens, GA 30602 United States
 - **i6** Cornell University Library Ithaca, NY 14853 United States
 - **i7** Tulane University Howard-Tilton Memorial Library New Orleans, LA 70118 United States
 - **i8** University of Michigan Ann Arbor, MI 48109 United States

O11 5 *Miniaturas Brasileiras* (1993)

- **e1 5** *Miniaturas Brasileiras* para contrabaixo e piano: *Prelúdio, Toada, Choro, Cantiga de Ninar e Baião*, transcrição realizada pelo compositor do original para flauta doce e piano
 - **m1.1** partitura autógrafa do *Prelúdio* para contrabaixo e piano
 - **m1.2** partitura autógrafa da *Toada* para contrabaixo e piano
 - **m1.3** partitura autógrafa do *Choro* para contrabaixo e piano
 - **m1.4** partitura autógrafa da *Cantiga de Ninar* para contrabaixo e piano
 - **m1.5** partitura autógrafa do *Baião* para contrabaixo e piano
 - **i1** manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizado do manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **m2.1** partitura do *Prelúdio* editada pela UNIRIO para contrabaixo
 - **m2.2** partitura da *Toada* editada pela UNIRIO para contrabaixo
 - **m2.3** partitura do *Choro* editada pela UNIRIO para contrabaixo
 - **m2.4** partitura da *Cantiga de ninar* editada pela UNIRIO para contrabaixo
 - **m2.5** partitura do *Baião* editada pela UNIRIO para contrabaixo
 - **i1** exemplar digitalizado da edição no arquivo do compositor
 - **i2** exemplar impresso da edição, no arquivo do compositor
- **e2 5** *Miniaturas Brasileiras* para contrabaixo e violão: *Prelúdio, Toada, Choro, Cantiga de Ninar e Baião*, transcrição realizada pelo compositor do original para flauta doce e piano

- **m1.1** partitura autógrafa do *Prelúdio* para contrabaixo e violão
- **m1.2** partitura autógrafa da *Toada* para contrabaixo e violão
- **m1.3** partitura autógrafa do *Choro* para contrabaixo e violão
- **m1.4** partitura autógrafa da *Cantiga de Ninar* para contrabaixo e violão
- **m1.5** partitura autógrafa do *Baião* para contrabaixo e violão
 - **i1** manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizado do manuscrito autógrafo no arquivo do compositor

O12 *Melodia para Luciana* (2001)

- **e1** *Melodia para Luciana* para contrabaixo e piano, versão realizada pelo compositor do original para violoncelo e piano
 - **m1.1** partitura manuscrita autógrafa para contrabaixo e piano
 - **m1.2** partitura manuscrita autógrafa para contrabaixo
 - **i1** manuscrito autógrafo no arquivo do compositor
 - **i2** cópia digitalizada do manuscrito autógrafo, no arquivo do compositor
- **e2** *Melodia para Luciana* para contrabaixo e piano, performance de Clóvis Camargo, Arlete Tironi Gordilho (piano), gravado no Estúdio Salaviva em São Paulo, entre junho e outubro de 2006.
 - **m1** faixa 10 do CD Postais Paulistanos do Grupo AUM lançado em 2007
 - **i1** exemplar do CD no arquivo do compositor
 - **i2** CD disponível em: Amazon, Deezer, Google Play, iTunes, Napster e Spotify.
 - **i3** Library of Congress Washington, DC 20540 United States

5.2 Apresentação Individual das Obras

Em cada tópico a seguir será apresentada cada obra em um modelo conciso de informações que inclui o *incipit* musical. Em seguida, consta o registro bibliográfico (ou ficha catalográfica) para cada obra do catálogo, de acordo com os conceitos apresentados nesta pesquisa.

Como apontado anteriormente, optou-se pelo registro do manuscrito original, e quando houver, da primeira edição e da primeira performance de cada obra. As demais obras identificadas por esta pesquisa, são apontadas em notas em cada registro referente. Para melhor identificação de cada camada da catalogação, foram aplicadas cores com o objetivo de obter uma melhor visualização no registro (*obra* □ *expressão* □ *manifestação* □ *item* □). Em cada ficha consta primeiro, o registro da *obra*, em seguida, o registro de cada *expressão* com seu respectivo registro da *manifestação* e do *item*.

5.2.1 PRAELUDIOS ONNIBUS (1979)

Figura 40 – Apresentação da obra *Praeludios Onnibus* (1979).

Praeludios Onnibus
para contrabaixo e piano

Moderato / ♩ à 80-84 bpm São Paulo/1979

Edmundo Villani-Côrtes
1979

Allegro Moderato ♩ = 80 n 84

E - A - D - G Mi2 – Sol#4 Duo/Música
de câmara

Contexto da obra: A obra teve sua estreia no 2º Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira por Gê Côrtes em 1984. Há a presença de um bicorde nas duas últimas notas do contrabaixo Mi2 e Sol#4. Para tocar as notas deve-se introduz o arco por baixo das cordas, assim pode-se alcançar, simultaneamente, a corda MI e a corda Sol do contrabaixo.

Comentários do compositor: O título em homenagem à sua filha, é um jogo de palavra com os termos “prelúdio” e o afixo “On”, apelido carinhoso de sua filha Gê Côrtes, com o termo “omnibus”, que em latim significa “para todos”, em um jogo de palavras forma a expressão utilizada no título “Onnibus”. Neste jogo, a ideia de “para ela, On” ou “para ela, apenas, On” se torna *Praeludius Onnibus*. O compositor busca explicar, também, que escreveu a obra explorando, apenas, a região grave, por acreditar que esta seja uma região característica do instrumento.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Praeludios Onnibus</i> (1979) de Edmundo Villani-Côrtes	
<p>Título da obra Forma de obra Data da obra / de composição Categoria de obra / Gênero Natureza da obra / Procedimento composicional Lugar da obra / de composição Andamento/Caráter</p>	<p style="text-align: right;"><i>Praeludios Onnibus</i> ABAB' 1979 Duo/Música de câmara brasileira Homofônico Tonal São Paulo Moderato / ♩ à 80 e 84bpm</p>
Contexto da obra	<p>O título em homenagem à sua filha, é um jogo de palavra com os termos “prelúdio” e o afixo “On” apelido carinhoso de sua filha Gê Côrtes com o termo “omnibus”, que em latim significa “para todos”, em um jogo de palavras forma a expressão utilizada no título “Onnibus”. Neste jogo, a ideia de “para ela, On” ou “para ela, apenas, On” se torna <i>Praeludius Onnibus</i>.</p>
<p>Meio de performance / Formação musical Afinação do contrabaixo Tessitura Dedicatória da obra</p>	<p>Contrabaixo e piano E – A – D – G Mi1 – Sol#3 “À minha filha Gê Cortes”</p>
Notas referentes a obra	<p>Presença de bicoorde nas duas últimas notas do contrabaixo Mi2 e Sol#4. Para tocar as notas deve-se introduz o arco por baixo das cordas, podendo assim alcançar, simultaneamente, a corda Mi e a corda Sol do contrabaixo. A obra consta no catálogo Ray (1996)</p>
Manuscrito	
<p>Forma de expressão Compassos da expressão Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos Clave de expressão Tipo de notação Tipo de partitura Nota referente a expressão Outra característica distintiva</p>	<p>Partitura autógrafa Quaternário - 4/4 54 compassos / ca. 3min Clave de Fá na 4° linha Notação convencional Partitura para contrabaixo solo e partitura para contrabaixo e piano. Primeira audição no 2º Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira por Gê Côrtes em 1984. O compositor escreveu a obra explorando, apenas, na região grave, por acreditar que esta seja uma região característica do instrumento.</p>
<p>Forma do suporte Extensão do suporte Meio físico Dimensões do suporte Fonte para aquisição de autorização de acesso Notas referentes à manifestação</p>	<p>Partitura convencional Capa 1p.; partitura para contrabaixo solo 2p.; partitura para contrabaixo e piano 4p. Papel convencional 21 x 30 cm Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil Possui duas partes: para contrabaixo (m_{1.1}) e contrabaixo e piano (m_{1.2})</p>
<p><i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i> Marcas / inscrições Condição do item Restrições de acesso ao item Dados para acesso</p>	<p>Manuscrito autógrafa Assinatura do compositor no final da partitura Bom estado de conservação Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com</p>
Nota sobre o item	<p>Item consta de uma partitura para contrabaixo (m_{1.1}) e uma partitura para contrabaixo e piano com capa (m_{1.2})</p>

	1º edição
Forma de <i>expressão</i>	Partitura digitalizada
Outra característica distintiva	1º edição digitaliza da partitura.
Tipo de notação	Notação convencional digitalizada
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo (m1.1) e partitura para contrabaixo e piano (m1.2)
Extensão da <i>expressão</i>	Partitura para contrabaixo e piano 4p.
Contexto da <i>expressão</i>	Edição digital da partitura realizada pelo compositor
Nota referente a <i>expressões</i>	A obra ainda não possui publicação, apenas a edição digital realizada pelo compositor
Forma do suporte	Arquivo digital
Indicação de responsabilidade	Edmundo Villani-Côrtes
Local de publicação / distribuição	São Paulo
Extensão do suporte	Partitura para contrabaixo e piano 4p.
Meio físico	Arquivo pdf
Dimensões do suporte	64,0 KB
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Digital
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
	1º performance
Forma de <i>expressão</i>	Performance gravada por André Geiger com Arlete Gordilho ao piano
Data da <i>expressão / de realização</i>	2001
Lugar da <i>expressão / de realização</i>	Gravado no estúdio da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo – SP
Outra característica distintiva	Primeira performance registrada
Extensão da <i>expressão / Duração e/ou nº de compassos</i>	3min:41s
Contexto de <i>expressão</i>	Gravação incluída no Cd Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
Nota referente a <i>expressão</i>	Faixa 7 do CD Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
Indicação de responsabilidade	André Geiger e Grupo AUM
Local de publicação / distribuição	São Paulo, Brasil
Editor / distribuidor	Produção independente - Grupo AUM
Data de publicação / distribuição	2001
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	16 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	www.grupoaum.com.br/
Tipo de som	Som digital
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Exemplar CD no arquivo do compositor
Condição do item	Ótimo estado
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com www.grupoaum.com.br/

5.2.2 CHORON (1981)

Figura 41 – Apresentação da obra *Choron* (1981).

Choron
para contrabaixo e piano

♩ à 66 bpm São Paulo/1981



E - A - D - G Lá1-Lá4 Choro/Música brasileira

Comentários da catalogação: A obra teve sua estreia no 2º Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira por Gê Cortes, em 1984. *Choron* (1981) é uma das obras do compositor mais escolhida por intérpretes tanto em gravações quanto na inclusão em recitais de contrabaixo no Brasil e no exterior.

Comentários do compositor: O título da obra também é uma homenagem a sua filha Gê Cortes, carinhosamente chamada de “On”. A junção da palavra choro com o sufixo “On” em referência a sua filha, forma o termo utilizado no título *Choron*

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Choron</i> (1981) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Choron</i>
Forma de obra	ABA
Data da obra / de composição	1981
Categoria de obra / Gênero	Duo/Chôro/Música de câmara brasileira
Natureza da obra / Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter	♩ a 66bpm
Contexto da obra	O título da obra é uma homenagem a sua filha Gê Cortes, carinhosamente chamada de “On”. A junção da palavra choro com o sufixo “On” em referência a sua filha, forma o termo utilizado no título <i>Choron</i> .
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e piano
Afinação do contrabaixo	E – A – D – G
Extensão da obra / Tessitura	Sol1 – Lá3
Dedicatória da obra	“À minha filha Gê Cortes”
Notas referentes a obra	Utilização de notas duplas nos compassos finais da obra A obra consta no catálogo Ray (1996)
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autógrafa
Compassos da expressão	Binário 2/4
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	130 compassos / ca. 4min
Clave de expressão	Clave de Fá na 4ª linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo e partitura para contrabaixo e piano.
Nota referente a expressão	Primeira audição no 2º Concurso Nacional de Jovens Intérpretes da Música Brasileira por Gê Cortes, em 1984.
Outra característica distintiva	A obra possui um outro manuscrito autógrafo para contrabaixo e violão de 2004, como também, um arranjo para a Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de SP realizado pelo compositor.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Partitura para contrabaixo 4p.; partitura para contrabaixo e piano 10p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui duas partes: para contrabaixo (m1.1) e contrabaixo e piano (m1.2)
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor com data de composição e dedicatória na capa para Gê Côrtes
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para contrabaixo (m1.1) e uma partitura para contrabaixo e piano (m1.2)
1º edição	
Forma de expressão	Partitura editada
Outra característica distintiva	1º edição da partitura em papel publicada em uma coletânea. Possui também uma versão digital, lançada em um segundo momento pela editora.
Tipo de notação	Notação convencional

Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo (m1.1) e partitura para contrabaixo e piano (m1.2)
<i>Afinação do contrabaixo</i>	F# – B – E – A
Contexto da <i>expressão</i>	Edição realizada por Milton Masciadri para contrabaixo e piano, incluída em uma coletânea de música contemporânea: <i>Antologia di musica contemporânea</i> . O editor optou por transcrever a partitura para contrabaixo um tom acima, de Dó maior para Ré maior, utilizando a afinação solo.
Nota referente a <i>expressão</i>	Existem outras versões da obra com para: contrabaixo e violão realizada pelo compositor e publicada pela Irokun Brasil Edições Musicais em 2004; e a edição para contrabaixo e orquestra de Jazz foi realizada pelo compositor e se encontra nos arquivos da Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de SP
Forma do suporte	Partitura convencional
Indicação de responsabilidade	Milton Masciadri editor
Local de publicação / distribuição	Itália
Editor / distribuidor	Edizioni Musicali Sinfonica
Data de publicação / distribuição	1995
Extensão do suporte	Partitura para contrabaixo 3p.; partitura para contrabaixo e piano 9p.
Meio físico	Papel impresso
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	www.sinfonica.com
Notas referentes à <i>manifestação</i>	Possui duas partes diferentes: para contrabaixo (m1.1) e contrabaixo e piano (m1.2)
Dados para acesso/ Localização no Wordcat.	i1 University of Miami Otto G. Richter Library Coral Gables, FL 33146 United States i2 Rice University Fondren Library Houston, TX 77005 United States A versão digital lançada pela editora pode ser localizada através do Wordcat em: HathiTrust Digital Library Ann Arbor, MI 48104 United States
	1º performance
Forma de <i>expressão</i>	Performance gravada por Milton Masciadri e Edward Eikner ao piano
Data da <i>expressão / de realização</i>	1993
Lugar da <i>expressão / de realização</i>	Gravado na Igreja Central Presbiteriana em Athens, Geórgia em 16 e 17 de novembro
Outra característica distintiva	Primeira performance de Milton Masciadri da obra <i>Choron</i>
Extensão da <i>expressão</i>	4min:20s
Contexto de <i>expressão</i>	Milton Masciadri possui ainda uma outra performance gravada com Angiolina Sensale ao piano gravado entre 25 e 26 Junho de 1996 incluída no Cd Miniature dall'Europa al Nuovo Mondo. Podemos identificar ainda outras performances gravadas da obra como: André Geiger com Arlete Tironi Gordilho ao piano, gravado em junho de 2001 e a performance de Volkan Orhon e Rose Chancler ao piano, gravado em 4 de novembro de 2005
Nota referente a <i>expressão</i>	Faixa 8 do CD Incluída na CD Romanza de Milton Masciadri.
Indicação de responsabilidade	Milton Masciadri
Local de publicação / distribuição	USA
Editor / distribuidor	Selo: DMR Recordings
Data de publicação / distribuição	1994
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	12 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	DMR Recordings P.O. Box 2438, Athens, GA 30612. mmasciad@uga.edu
Tipo de som	Som digital

Dados para acesso/ Localização no Wordcat	i2 Wesleyan College, Willet Memorial Library Macon, GA 31210 United States i3 Pennsylvania State University Libraries University Park, PA 16802 United States i4 University of Wisconsin - Madison, General Library System Madison, WI 53706 United States i5 University of Oregon Libraries UO Libraries Eugene, OR 97403 United States
Notas de <i>Item</i>	Outros exemplares das demais performances gravadas também podem ser localizadas através do Wordcat.

5.2.3 RAIZES (1991)

Figura 42 – Apresentação da obra *Raízes* (1991)

Raízes
para contrabaixo e percussão

Moderato São Paulo/1991

E - A - D - G Mi1-Lá3 Música Afro-brasileira

Comentários da catalogação: A obra foi composta a pedido de Sonia Ray, ainda não possui edição e encontra-se apenas em manuscrito ou em cópias destes. Os instrumentos de percussão são: berimbau e caxixi; tumbadoras, grave e agudo; e vibrafone

Comentários do compositor: O título e o conceito da obra, como afirma o compositor, busca remeter às raízes brasileiras, caracterizada nos instrumentos de percussão e os acentos em ritmos sincopados.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra *Expressão* *Manifestação* *Item*

Registro bibliográfico da obra <i>Raízes</i> (1991) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Raízes</i>
Forma de obra	ABCB'
Data da obra / de composição	1991
Categoria de obra/ Gênero	Duo/Música de câmara afro-brasileira
Natureza da obra/Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	<i>Moderato</i>
Contexto da obra	O título e o conceito da obra, como afirma o compositor, buscam remeter às raízes brasileiras, caracterizadas nos instrumentos de percussão e os acentos em ritmos sincopados.
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e percussão
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Extensão da obra / Tessitura	Mi1 – Lá3
Dedicatória da obra	“Às amigas Sonia Ray e Valéria Zeidan
Notas referentes a obra	A obra foi composta a pedido de Sonia Ray. A obra consta no catálogo Ray (1996)
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autografa
Compassos da expressão	Binário 2/2
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	120 compassos / ca. 3min
Clave da expressão	Clave de Fá na 4° linha
Tipo de notação	Notação convencional e notação para percussão
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo e percussão
Contexto da expressão	A obra foi estreada no I Concurso Nacional de Composição para contrabaixo do Instituto de arte da Unesp. Os instrumentos de percussão são: berimbau e caxixi; tumbadoras, grave e agudo; e vibrafone. A partitura se estrutura em quatro partes, facilmente observadas pela troca dos instrumentos de percussão, em que cada um deles está presente em duo com o contrabaixo em cada uma das quatro partes.
Notas referente a expressão	A obra se encontra ainda apenas em manuscrito autógrafo. Não foi possível identificar nenhuma edição ou gravação da obra.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	6 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui apenas uma partitura para contrabaixo e percussão
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor com data de composição no início e no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autografa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de apenas uma partitura para com pauta para contrabaixo e percussão

5.2.4 BACHIANINHAS 1 E 2 (1992)

5.2.4.1 Bachianinha 1

Figura 43 – Apresentação da obra *Bachianinhas 1* (1991)

Bachianinhas 1
para violoncelo e contrabaixo

São Paulo/1992



E - A - D - G Sol1-Lá3 Invenção a duas vozes

Comentários da catalogação: As obras encontram-se ainda apenas em manuscrito autógrafo ou cópias deles. Ambas são obras curtas, que juntas chagam a cerca de 3 minutos e servem facilmente ao desenvolvimento técnico e estilístico de interpretes iniciante.

Comentários do compositor: As *Bachianinhas 1* e 2 foram compostas inspiradas nas aulas ministradas na UNESP, onde o compositor analisava junto aos seus alunos algumas das invenções a duas vozes compostas por J. S. Bach. É nesse contexto que o compositor elabora as *Bachianinhas 1* e 2, buscado expor sua concepção em uma instrumentação não convencional para invenção a duas vozes, utilizado em contraponto dois instrumentos de registros graves

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Bachianinha n°1</i> (1992) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Bachianinha n°1</i>
Forma de obra	Invenção a duas vozes
Data da obra / de composição	1992
Categoria de obra / Gênero	Duo/Música de câmara brasileira
Natureza da obra / Procedimento composicional	Contraponto tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Outra característica distintiva	<i>Bachianinha</i> n°1 de 2
Contexto da obra	As <i>Bachianinhas</i> 1 e 2 foram compostas inspiradas nas aulas ministradas na UNESP, onde o compositor analisava junto aos seus alunos algumas das invenções a duas vozes compostas por J. S. Bach. É nesse contexto que o compositor elabora as obras, buscado expor sua concepção em uma instrumentação não convencional para invenção a duas vozes, utilizado em contraponto dois instrumentos de registros graves
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e violoncelo
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Tessitura	Sol1 – Lá3
Nota referentes a obra	<i>Bachianinha n° 1e 2</i> são obras curtas, juntas chagam a cerca de 3 minutos e servem facilmente ao desenvolvimento técnico e artístico de interprete iniciante.
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autógrafa
Compassos da expressão	Quaternário 4/4
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	21 compassos / ca. 1min:30s
Clave da expressão	Clave de Fá na 4° linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo e violoncelo
Contexto da expressão	Em <i>Bachianinha 1</i> o tema é exposto no primeiro compasso, tendo a exposição apresentada em quatro compassos. O desenvolvimento ocorre nos cinco compassos seguintes quando o tema é reexposto e desenvolvido até a conclusão.
Padrão de sequência (série)	N°1 de 2
Notas referente a expressão	A obra se encontra ainda apenas em manuscrito autógrafo. Não foi possível identificar nenhuma edição ou gravação da obra.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Capa 1 p.; contrabaixo e violoncelo 2 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui apenas uma partitura para contrabaixo e violoncelo
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de apenas uma partitura para com pauta para contrabaixo e violoncelo

5.2.4.2 *Bachianinha 2*Figura 44 – Apresentação da Obra *Bachianinhas 2* (1991)

Bachianinhas 2 em Lá menor
para contrabaixo e violoncelo

São Paulo/1992



E - A - D - G Sol1 – Si3 Invenção a duas
vozes

Comentários da catalogação: As obras encontram-se ainda apenas em manuscrito autógrafa ou cópias deles. Ambas são obras curtas, que juntas chagam a cerca de 3 minutos e servem facilmente ao desenvolvimento técnico e estilístico de interpretes iniciante.

Comentários do compositor: As *Bachianinhas 1 e 2* foram compostas inspiradas nas aulas ministradas na UNESP, onde o compositor analisava junto aos seus alunos algumas das invenções a duas vozes compostas por J. S. Bach. É nesse contexto que o compositor elabora as *Bachianinhas 1 e 2*, buscado expor sua concepção em uma instrumentação não convencional para invenção a duas vozes, utilizado em contraponto dois instrumentos de registros graves

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Bachianinha n° 2</i> (1992) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Bachianinha n° 2</i>
Forma de obra	Invenção a duas vozes
Data da obra / de composição	1992
Categoria de obra/ Gênero	Duo/Música de câmara brasileira
Natureza da obra/Procedimento composicional	Contraponto tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Outra característica distintiva	<i>Bachianinha n° 2 de 2</i>
Contexto da obra	As <i>Bachianinhas</i> 1 e 2 foram compostas inspiradas nas aulas ministradas na UNESP, onde o compositor analisava junto aos seus alunos algumas das invenções a duas vozes compostas por J. S. Bach. É nesse contexto que o compositor elabora as obras, buscado expor sua concepção em uma instrumentação não convencional para invenção a duas vozes, utilizado em contraponto dois instrumentos de registros graves
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e violoncelo
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Tessitura	Sol1 – Si3
Nota referentes a obra	<i>Bachianinha n° 1e 2</i> são obras curtas, juntas chagam a cerca de 3 minutos e servem facilmente ao desenvolvimento técnico e artístico de interprete iniciante.
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autografa
Compassos da expressão	Quaternário
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	18 compassos / ca. 1min:30s
Clave da expressão	Clave de Fá na 4° linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo e violoncelo
Contexto da expressão	<i>Bachianinha n°2</i> segue, basicamente, a mesma estrutura de <i>Bachianinha n°1</i> .
Padrão de sequência (série)	N°2 de 2
Notas referente a expressão	A obra se encontra ainda apenas em manuscrito autógrafo. Não foi possível identificar nenhuma edição ou gravação da obra.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Capa 1 p.; contrabaixo e violoncelo 2 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui apenas uma partitura para contrabaixo e violoncelo
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de apenas uma partitura para com pauta para contrabaixo e violoncelo

5.2.5 A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI (1992)

Figura 45 – Apresentação da obra *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992)

A 7ª Folha do Diário de um Saci
para contrabaixo e violoncelo

Sempre rítmico, com vivacidade São Paulo/ 1992

E - A - D - G Lá1-Dó4 Música de brasileira câmara

Comentários da catalogação: A obra foi encomendada e estreada pela professora Valerie Albright. Conta também com uma versão do compositor para duo de contrabaixo. A peça deu início a uma série de obras chamada *As sete folhas do diário de um saci*.

Comentários do compositor: O compositor brinca dizendo que, com as dificuldades de ser um compositor brasileiro, sentiu-se como um Saci, uma personagem do folclore de uma perna só. O Saci faz com uma perna, o que os outros fazem com duas. Assim surge o título da obra que deu origem a série.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> (1992) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>A Sétima Folha do Diário de um Saci</i>
Forma de obra	ABCB'
Data da obra / de composição	1992
Categoria de obra/ Gênero	Duo/Música de câmara brasileira
Natureza da obra/Procedimento composicional	Homofônico tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	Sempre rítmico, com vivacidade
Outra característica distintiva	A primeira composição da série <i>As sete folhas do diário de um saci</i>
Contexto da obra	O compositor brinca dizendo que, com as dificuldades de ser um compositor brasileiro, sentiu-se como um Saci, uma personagem do folclore de uma perna só. O Saci faz com uma perna, o que os outros fazem com duas. Assim surge o título da obra que deu origem a série.
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e violoncelo
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Tessitura	Lá1 – Dò4
Nota referentes a obra	A obra foi composta a pedido e estreada pela professora Valerie Albright em 1992 no Instituto de Artes da UNESP. A obra consta no catálogo Ray (1996)
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autógrafa
Compassos da expressão	Binário 2/4
Extensão da expressão / Duração e/ou nº de compassos	115 compassos / ca. 3min
Clave da expressão	Clave de Fá na 4ª linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo e violoncelo
Contexto da expressão	A obra possui ainda uma versão escrita pelo compositor para duo de contrabaixos
Padrão de sequência (série)	<i>A 7ª Folha do Diário de um Saci</i> da série <i>As Sete Folhas do Diário de um Saci</i>
Notas referente a expressão	A obra se encontra ainda apenas em manuscrito autógrafo. Não foi possível identificar nenhuma edição ou gravação da obra.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	4 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui apenas uma partitura para contrabaixo e violoncelo
Autógrafo / Digital / Exemplar	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor no início e no final da partitura com data de composição
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de apenas uma partitura para com pauta para contrabaixo e violoncelo

5.2.6 A DANÇA DOS QUATRO MESTRES (1995)

Figura 46 – Apresentação da Obra *A Dança dos Quatro Mestres* (1995).

A Dança dos Quatro Mestres
para quarteto de contrabaixos

Vivo, sempre rítmico São Paulo/1995

E - A - D - G MII – Sol4 Ritmos de danças brasileiras

Comentários da catalogação: A obra foi escrita a pedido do professor Sandrino Santoro. Teve sua estreia em São Paulo, em Agosto de 1996, pelos contrabaixistas Sonia Ray, Valerie Albright, José Guimarães Jr. e Sérgio Acerb.

Comentários do compositor: Tradicionalmente os quartetos para contrabaixo tem uma disposição das vozes funcionando em uma proporcionalidade técnica, em que o primeiro contrabaixo apresenta um nível técnico mais elevado e assim gradativamente. Ao contrario deste conceito, no seu quarteto para contrabaixo, Villani-Côrtes buscou trabalhar tecnicamente a divisão das vozes, intencionalmente, privilegiando igualmente os quatro contrabaixos, no qual os quatro instrumentistas são desafiando tecnicamente ao mesmo nível.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro da bibliográfico da obra <i>A Dança dos Quatro Mestres</i> (1995) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>A Dança dos Quatro Mestres</i>
Forma de obra	ABA
Data da obra / de composição	1995
Categoria de obra/ Gênero	Quarteto de contrabaixo/Música de câmara brasileira
Natureza da obra/ Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	Vivo, sempre rítmico
Contexto da obra	Tradicionalmente os quartetos para contrabaixo tem uma disposição das vozes funcionando em uma proporcionalidade técnica, em que o primeiro contrabaixo apresenta um nível técnico mais elevado e assim gradativamente. Ao contrario deste conceito, no seu quarteto para contrabaixo, Villani-Côrtes buscou trabalhar tecnicamente a divisão das vozes, intencionalmente, privilegiando igualmente os quatro contrabaixos, no qual os quatro instrumentistas são desafiando tecnicamente ao mesmo nível.
Meio de performance / Formação musical	Quarteto de contrabaixo
Afinação do contrabaixo	E – A – D – G
Tessitura	Mi1 – Mi4
Notas referentes a obra	Forte presença de ritmos de danças brasileiras, particularmente o baião e o samba com característica da linguagem percussiva desses estilos.
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autógrafa
Compassos da expressão	Binário 2/4
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	138 compassos / ca. 3min
Clave de expressão	Clave de Fá na 4° linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para quarteto de contrabaixo
Outra característica distintiva	A partitura manuscrita não possui partes individuais, apenas para os quatro contrabaixos.
Nota referente a expressão	A obra foi escrita a pedido do professor Sandrino Santoro. Teve sua estreia em São Paulo, em Agosto de 1996, pelos contrabaixistas Sonia Ray, Valerie Albright, José Guimarães Jr. e Sérgio Acerb. Não foi possível identificar nenhuma performance gravada da obra.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	10 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui apenas a partitura do quarteto sem partes isoladas
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor com data de composição no início e no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso a item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para quarteto de contrabaixo

1º edição	
Forma de <i>expressão</i>	Partitura editada
Data da <i>expressão / de realização</i>	2004
Outra característica distintiva	A partitura apresenta algumas escolhas do editor diferentes da partitura manuscrita
Extensão da <i>expressão / Duração e/ou n° de compassos</i>	95 compassos
Clave de <i>expressão</i>	Clave de Fá na 4ª linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para quarteto para contrabaixo (m1.1); Partitura para o primeiro contrabaixo (m1.2); partitura para o segundo contrabaixo (m1.3); partitura para o terceiro contrabaixo (m1.4) partitura para o quarto (m1.5)
Nota referente a <i>expressões</i>	1º publicação da partitura
Forma do suporte	Partitura convencional
Indicação de responsabilidade	Sonia Ray
Local de publicação / distribuição	Goiânia
Editor / distribuidor	Irokun Brasil
Extensão do suporte	Partitura para quarteto de contrabaixo 7 p. Partitura individual 2p. cada.
Meio físico	Papel impresso
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	soniaraybrasil@gmail.com
Notas referentes à <i>manifestação</i>	A edição também possui uma versão digital realizada pela editora em formato pdf.
Dados para acesso	soniaraybrasil@gmail.com

5.2.7 CHORANDO (1996)

Figura 47 – Apresentação da obra *Chorando* (1996).

Chorando
para contrabaixo e piano

Com Graça São Paulo/ 1996

"CHORANDO"

E. Villani Côrtes (25/07/96)



E - A - D - G Mi1 - Sol3 Choro/Música de câmara brasileira

Comentários da catalogação: *Chorando*, para contrabaixo e piano obteve 3º lugar no II Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo promovido pela ABC - Associação Brasileira de Contrabaixistas e realizado na EM-UFMG sob a coordenação de Fausto Borém. A obra possui uma cadência com utilização de notas duplas. Ainda não possui nenhuma edição.

Comentários do compositor: O compositor comenta que, apesar do título, que é referência ao gênero *choro*, a obra tem caráter alegre, e justifica, em tom emocionado, dizendo que: “só quem chora é quem ri, porque isso são coisas originárias da sensibilidade humana”

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Chorando</i> (1996) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Chorando</i>
Forma de obra	ABCA'
Data da obra / de composição	1996
Categoria de obra/ Gênero	Duo/Choro/Música de câmara brasileira
Natureza da obra/ Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	mm ♩ = 96 + -; Com graça
Contexto da obra	A obra ainda não possui nenhuma edição, no entanto possui duas performances gravadas. Optamos por registrar a duas.
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e piano
Afinação do contrabaixo	E – A – D – G
Tessitura	Mi1 – Lá4
Notas referentes a obra	A obra possui uma cadência com utilização de notas duplas. Manuscrito
Forma de expressão	Partitura autógrafa
Compassos da expressão	Binário 2/4
Extensão da expressão / Duração e/ou nº de compassos	72 compassos / ca. 4min
Clave de expressão	Clave de Fá na 4ª linha e clave de Sol na 2ª linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo e partitura para contrabaixo e piano.
Contexto da expressão	A obra não possui edições publicadas
Nota referente a expressão	Obteve 3º lugar no II Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo promovido pela ABC - Associação Brasileira de Contrabaixistas e realizado na EM-UFGM sob a coordenação de Fausto Borém.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Capa 1p.; partitura para contrabaixo solo 2p.; partitura para contrabaixo e piano 5p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo, Brasil
Notas referentes à manifestação	Possui duas partes: para contrabaixo (m1.1) e contrabaixo e piano (m1.2)
Autógrafo / Digital / Exemplar	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para contrabaixo (m1.1) e uma partitura para contrabaixo e piano com capa (m1.2) 1º performance
Forma de expressão	Performance gravada por Clóvis Camargo com Arlete Gordilho ao piano
Data da expressão / de realização	2003
Lugar da expressão / de realização	Gravado no estúdio Santa Marcelina em São Paulo entre julho e agosto

Outra característica distintiva	Primeira performance registrada da obra
Extensão da <i>expressão</i> / <i>Duração e/ou n° de compassos</i>	4min
Contexto de <i>expressão</i>	Gravação incluída no Cd Os Borulóides do Grupo AUM
Nota referente a <i>expressão</i>	Faixa 3 do Cd Os Borulóides
Indicação de responsabilidade	Clóvis Camargo e Grupo AUM
Local de publicação / distribuição	São Paulo, Brasil
Editor / distribuidor	Produção independente - Grupo AUM
Data de publicação / distribuição	2006
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	20 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	www.grupoaum.com.br/
Nota referente a <i>manifestação</i>	Segundo CD do grupo e parte da série Música Brasileira de Compositores Vivos, este trabalho concentra-se no repertório dos compositores Edmundo Villani-Côrtes e Amaral Vieira. Ambos acompanharam os ensaios e gravaram depoimentos, que também estão contidos no CD
Dados para acesso/ Localização no Wordcat	I1 Library of Congress Washington, DC 20540 United States
	2º performance
Forma de <i>expressão</i>	Performance gravada por Thibault Delor e o grupo Oficina de Cordas "Nova Câmara"
Data da <i>expressão</i> / <i>de realização</i>	2015
Outra característica distintiva	Performance para contrabaixo e orquestra de cordas
Lugar da <i>expressão</i> / <i>de realização</i>	Gravado em Campina, SP
Extensão da <i>expressão</i> / <i>Duração e/ou n° de compassos</i>	4min:18s
Contexto de <i>expressão</i>	Gravação incluída no Cd Concerto à Brasileira do grupo Oficina de Cordas - Nova Câmara.
Nota referente a <i>expressão</i>	Faixa 12 do Cd Concerto à Brasileira
Indicação de responsabilidade	Thibault Delor e grupo Oficina de Cordas "Nova Câmara"
Local de publicação / distribuição	Campinas, Brasil
Editor / distribuidor	Companhia Arte em Espetáculos
Data de publicação / distribuição	2015
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	13 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	contato@oficinadecordas.com.br
Tipo de som	Som digital
Dados para acesso/ Localização no Wordcat	i1 CD disponível em Deezer, Google Play, iTunes e Spotify i2 Columbia University in the City of New York Columbia University Libraries New York, NY 10027 United States i3 Duke University Library; Perkins Library Durham, NC 27708 United States i4 University of Georgia, Main Library Athens, GA 30602 United States i5 Cornell University Library Ithaca, NY 14853 United States i6 Tulane University Howard-Tilton Memorial Library New Orleans, LA 70118 United States

5.2.8 CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA (1996)

Figura 48 – Apresentação da Obra *Concerto para contrabaixo e orquestra* (1996).

Concerto
para contrabaixo e orquestra

Toada / Andantino São Paulo / 1996
Cantiga / Moderato
Embolada / ♩ = 84 a 88

E - A - D - G Mi1 – Sol4 Concerto

Comentários do catalogador: O *Concerto para contrabaixo e orquestra* (1996) segue a tradição de três movimentos: rápido, lento e rápido, sendo eles: Toada, Cantiga e Embolada. A primeira audição da obra foi realizada em Bragança Paulista no Teatro Municipal pelo contrabaixista Thibault Delor e a Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista sob a regência do maestro Eduardo Ostergreen em 2002. Para o concerto, a orquestra conta com: Sopros (flauta, oboé, clarinete, fagote e trompa); Cordas (incluindo harpa) e; percussão (incluindo tímpanos e marimba). Não foi possível identificar nenhum registro de gravação do concerto. A obra é dedicada a filha do compositor: Gê Côrtes.

Comentário do compositor: No primeiro movimento, Toada, termo que se refere a um gênero de canção brasileira, o compositor inclui uma tradicional cadência, no entanto, no início do movimento e não após o desenvolvimento ou ao final como tradicionalmente ocorre, sobre esse processo o compositor comenta: o concerto começa com uma cadência, como se o instrumentista tivesse experimentando o instrumento, fazendo umas escalas, dando umas arcadas, experimentando umas notas, vendo um glissandos etc.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro da bibliográfico da obra <i>Concerto para contrabaixo e orquestra</i> (1996) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Concerto para contrabaixo e orquestra</i>
Forma de obra	ABAB'
Data da obra / de composição	1996
Categoria de obra/ Gênero	Concerto
Natureza da obra/ Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	1º mov. - Lento; 2º mov. - Moderato $\text{♩} = 88 \rightarrow 92$; 3º mov. - $\text{mm} \text{♩} = 84 \text{ á } 88$
Contexto da obra	1º mov. – Toada 2º mov. – Cantiga 3º mov. – Embolada
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo e orquestra
Afinação do contrabaixo	E – A – D – G*
Extensão da obra / Tessitura	Mi1 – Si4
Notas referentes a obra	1ª Audição: Bragança Paulista, Teatro Municipal, Tibo Delor (contra baixo), Orquestra Sinfônica de Bragança Paulista, Eduardo Ostergreen (regente), 2002.
	Manuscrito
Forma de expressão	Partitura autografa
Compassos da expressão	Quaternário
Extensão da expressão / Duração e/ou nº de compassos	1º mov. c. 131 / ca. 3min; 2º mov c. 51 / ca. 2min; 3º mov. c. 234 / ca. 4min (total ca. 10min)
Clave de expressão	Clave de Fá na 4ª linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo; partitura individuais de orquestra; grade.
Outra característica distintiva	A obra possui ainda um manuscrito autógrafo para contrabaixo e piano com data de 2000 e uma edição digitalizada realizada pelo compositor. A obra ainda não possui edição publicada. Não foi possível identificar performances gravadas.
Nota referente a expressão	Não foi possível identificar gravações ou edições publicadas da obra
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Partitura para contrabaixo, partitura individuais de orquestra e grade
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo.
Notas referentes à manifestação	Possui duas partes: para contrabaixo (m1.1); partitura individuais de orquestra (m1.2); grade (m1.3)
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor com data de composição no início e no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso a item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para contrabaixo, partituras individuais de orquestra e grade.

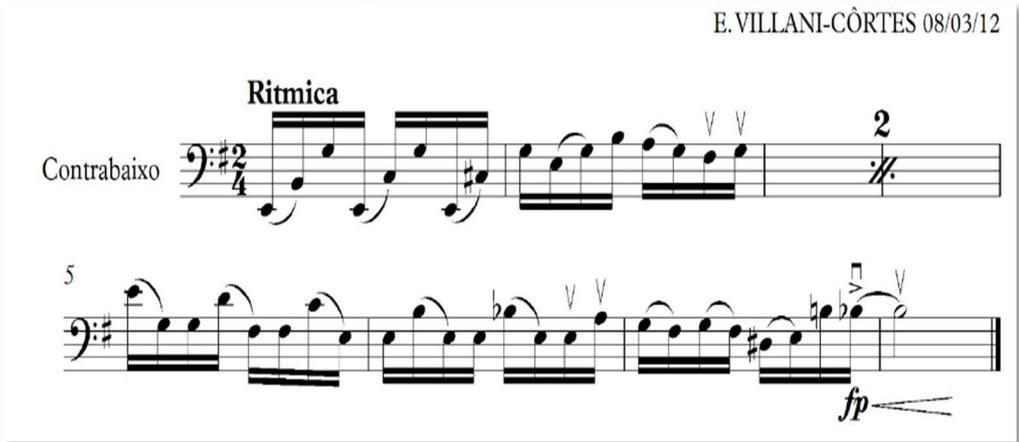
5.2.9. PONTEIO (2012)

Figura 49 – Apresentação da Obra *Ponteio* (2012).

Ponteio
para contrabaixo solo

Rítmico São Paulo/ 2012

E. VILLANI-CÔRTEZ 08/03/12



E - A - D - G Mi1 – Ré4 Música brasileira

Comentários da catalogação: A obra mais recente do compositor, *Ponteio* (2012), foi escrita para contrabaixo solo. A obra possui uma estrutura ABA. Foi escrita para o contrabaixista Pedro Macedo.

Comentários do compositor: O compositor comenta que escreveu a obra como uma alternativa ao interprete, em relação às suítes de Bach para violoncelo solo e brinca dizendo: “a minha intenção foi fazer uma obra para que o instrumentista que tivesse cansado de tocar as suítes de Bach, estudasse o meu *Ponteio*”, e completa ressaltando as modulações harmônicas, os ritmos acentuados, o elevando nível técnico para o instrumentista e a presença de características da música brasileira.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Ponteio</i> (2012) de Edmundo Villani-Côrtés	
Título da obra	<i>Ponteio</i>
Forma de obra	ABA
Data da obra / de composição	2012
Categoria de obra/ Gênero	Música brasileira
Natureza da obra/ Procedimento composicional	Homofônico tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	Rítmico
Contexto da obra	O compositor escreveu a obra como uma alternativa ao interprete, em relação às suítes de Bach para violoncelo solo e brinca dizendo: “a minha intenção foi fazer uma obra para que o instrumentista que tivesse cansado de tocar as suítes de Bach, estudasse o meu <i>Ponteio</i> ”.
Meio de performance / Formação musical	Contrabaixo solo
Afinação do contrabaixo	E – A – D – G
Tessitura	Mi1 – Ré#4
Dedicatória da obra	A obra foi escrita para o contrabaixista Pedro Macedo.
Notas referentes a obra	O compositor ressalta as modulações harmônicas, os ritmos acentuados, o elevando nível técnico para o instrumentista e a presença de características da música brasileira.
Manuscrito	
Forma de expressão	Partitura autografa
Compassos da expressão	Binário 2/4
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	130 compassos / ca. 3min
Clave de expressão	Clave de Fá na 4° linha
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo
Nota referente a expressão	A obra conclui com uma coda com o uso de notas duplas
Outra característica distintiva	A obra mais recente do compositor, ainda não possui gravações ou edições publicadas.
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Partitura para contrabaixo solo 6p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do contrabaixista Pedro Macedo, São Paulo.
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Marcas / inscrições	Assinatura do compositor como data de composição no início e no final da partitura
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	umagoma@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para contrabaixo solo

5.2.10 *FONTE ETERNA* (1974)Figura 50 – Apresentação da obra *Fonte Eterna* (1974).

Fonte Eterna
para contrabaixo e piano

Moderato São Paulo/ 1974

Letra-Laerte Freire Música-E.Villani-Côrtes



E - A - D - G Mi1 - Lá3 Canção

Comentários da catalogação: *Fonte Eterna*, uma das primeiras obras do compositor, composta para voz e piano, com letra de Laerte Freire, teve sua primeira audição por Efigênia Côrtes, esposa do compositor, com o próprio compositor ao piano, em Juiz de Fora, em 1975. A obra não possui edição publicada para contrabaixo, no entanto, existem duas performances gravadas por interpretes contrabaixista por André Geiger com Arlete Tironi Gordilho (piano) e a segunda realizada pelo contrabaixista Thibault Delor com acompanhamento de orquestra de cordas.

Comentários do compositor: Primeira transcrição para contrabaixo. O compositor comenta que, “se você for escrever para um instrumento, mesmo que de sopro, uma flauta, um clarinete, mesmo um trompete ou então para um instrumento de corda, um violino, e com um contrabaixo também, se você cantar aquilo que você escreveu e aquilo soar bem com o canto, vai soar bem no instrumento”.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Fonte Eterna</i> (1974) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Fonte Eterna</i>
Forma de obra	ABA
Data da obra / de composição	1974
Categoria de obra/ Gênero	Canção
Letra	Laerte Freire
Natureza da obra/Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	Moderato
Contexto da obra	Obra original composta para voz e piano.
Meio de performance / Formação musical	Voz e Piano (versão original)
Notas referentes a obra	1ª Audição em Juiz de Fora por Efigênia Côrtes (voz) e Edmundo Villani-Côrtes (piano) 1975.
Transcrição/Manuscrito	
Forma de expressão	Transcrição da obra para contrabaixo e piano
Data da expressão / de realização	2001
Compassos da expressão	Quaternário
Extensão da expressão / Duração e/ou nº de compassos	51 compassos / ca. 4min
Clave da expressão	Clave de Fá na 4ª linha
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Tessitura	Mi1 – Lá3
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo e piano
Contexto da expressão	O compositor comenta que: se você for escrever para um instrumento, mesmo uma flauta, um clarinete, um trompete, ou então para o instrumento de corda como um violino etc., e como um contrabaixo também. Se você cantar aquilo que você escreveu, e aquilo soar bem como o canto, vai soar bem no instrumento
Notas referente a expressão	A obra se encontra ainda apenas em manuscrito autógrafo. Não foi possível identificar nenhuma edição publicada. A obra possui duas performances gravadas até o momento, optamos por registra as duas
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	6 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo
Notas referentes à manifestação	Possui apenas uma partitura para contrabaixo e piano
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para contrabaixo e piano
1º performance	
Forma de expressão	Performance gravada por André Geiger com Arlete Gordilho ao piano
Data da expressão / de realização	2001
Lugar da expressão / de realização	Gravado no estúdio da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo – SP
Outra característica distintiva	Primeira performance registrada

Extensão da <i>expressão / Duração e/ou n° de compassos</i>	3min:42s
Contexto de expressão	Gravação incluída no Cd Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
Nota referente a <i>expressão</i>	Faixa 6 do CD Grupo AUM interpreta Villani-Côrtes
Indicação de responsabilidade	André Geiger e Grupo AUM
Local de publicação / distribuição	São Paulo, Brasil
Editor / distribuidor	Produção independente - Grupo AUM
Data de publicação / distribuição	2001
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	16 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	www.grupoaum.com.br/
Tipo de som	Som digital
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Exemplar do CD no arquivo do compositor
Condição do item	Ótimo estado
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com www.grupoaum.com.br/
	2º performance
Forma de <i>expressão</i>	Performance gravada por Thibault Delor e o grupo Oficina de Cordas "Nova Câmara"
Data da <i>expressão / de realização</i>	2015
Outra característica distintiva	Performance para contrabaixo e orquestra de cordas
Lugar da <i>expressão / de realização</i>	Gravado em Campina, SP
Extensão da <i>expressão / Duração e/ou n° de compassos</i>	4min:44s
Contexto de expressão	Gravação incluída no Cd Concerto à Brasileira do grupo Oficina de Cordas - Nova Câmara.
Nota referente a <i>expressão</i>	Faixa 12 do Cd Concerto à Brasileira
Indicação de responsabilidade	Thibault Delor
Local de publicação / distribuição	Campinas, Brasil
Editor / distribuidor	Companhia Arte em Expetáculos
Data de publicação / distribuição	2015
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	11 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	contato@oficinadecordas.com.br
Tipo de som	Som digital
Dados para acesso/ Localização no Wordcat	i1 CD disponível em Deezer, Google Play, iTunes e Spotify i2 Columbia University in the City of New York Columbia University Libraries New York, NY 10027 United States i3 Duke University Library; Perkins Library Durham, NC 27708 United States i4 University of Georgia, Main Library Athens, GA 30602 United States i5 Cornell University Library Ithaca, NY 14853 United States i6 Tulane University Howard-Tilton Memorial Library New Orleans, LA 70118 United States

5.2.11 5 *MINIATURAS BRASILEIRAS* (1993)Figura 51 – Apresentação da obra *5 miniaturas brasileiras* (1993).

5 miniaturas brasileiras (1993)
para contrabaixo e piano

1 Preludio / 2 Toada / 3 Choro São Paulo/ 1993
4 Cantiga de Ninar / 5 Baião

1-Preludio Edmundo Villani-Córtes (1993)

E - A - D - G Mi1 – Dó4 Música brasileira

Comentários da catalogação: A *5 Miniaturas Brasileiras*, obra com mais gravações e transcrições e também a mais executada do compositor, foi composta em 1993, para flauta doce e piano. Inicialmente dedicada ao pulico infantil, hoje, a obra chega a cerca de 15 versões diferentes. A versão para contrabaixo chegou a ser executada na Europa tendo grande aceitação do público. Possui uma edição para contrabaixo e piano publicada pela UNIRIO em 1993. A obra possui uma versão para contrabaixo e violão realizada pelo compositor. A versão para contrabaixo ainda não possui gravações registradas.

Comentários do compositor: O compositor justifica o sucesso alcançado pela obra dizendo, em outras palavras, que mesmo a obra tendo sido escrita para ser executada por crianças, a simplicidade técnica não se confunde com simplicidade artística, ressaltando que, cada nota e cada acorde foi escolhida com muito critério pelo compositor.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>5 Miniaturas Brasileiras</i> (1978) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>5 Miniaturas Brasileiras</i>
Data da obra / de composição	1978
Categoria de obra/ Gênero	Duo/Música de câmara brasileira
Natureza da obra/Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	Moderato; Lento; Vivo, Decidido!
Contexto da obra	Obra original composta para flauta doce e piano 1. Prelúdio 2. Toada 3. Choro 4. Cantiga de Ninar 5. Baião.
Meio de performance / Formação musical	Flauta doce e Piano
Notas referentes a obra	1ª Audição: São Paulo, Auditório da Biblioteca Mário de Andrade, Nathan Schwartzmann (violino), Nadyr Tanus (violoncello), Claudio de Brito (piano), 1979.
Transcrição/Manuscrito	
Forma de expressão	Transcrição da obra para contrabaixo e piano
Data da expressão / de realização	1993
Compassos da expressão	Binário, Ternário e Quaternário
Extensão da expressão / Duração e/ou nº de compassos	1. Preludio c. 56 / ca. 4min; 2. Toada c. 27 / ca. 1min ; 3. Choro c. 25/ ca. 1min; 4 Cantiga de Ninar c. 28 /ca. 2min; Baião c. 134 / ca. 3min. (total ca. 11min)
Clave da expressão	Clave de Fá na 4º linha
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Tessitura	Mi2 – Si4
Tipo de notação	Notação convencional
Público alvo	Iniciante/intermediário
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo solo
Contexto da expressão	Edição da obra realizada pela UNIRIO
Notas referente a expressão	A obra possui uma versão para contrabaixo e violão realizada pelo compositor.
Forma do suporte	Partitura convencional
Indicação de responsabilidade	UNIRIO
Extensão do suporte	1. Preludio 2p.; 2. Toada 1 p.; 3. Choro 1 p.; 4. Cantiga de Ninar 1 p.; 5. Baião 3p.
Meio físico	Arquivo digital (pdf)
Dimensões do suporte	525 KB
Fonte para aquisição de autorização de acesso	UNIRIO
Notas referentes à manifestação	Possui uma partitura individual para cada miniatura
Dados para acesso	www.unirio.br/cla/ivl

5.2.12. MELODIA PARA LUCIANA (2012)

Figura 52 – Apresentação da obra *Melodia para Luciana* (2001).

Melodia para Luciana
para contrabaixo e piano

♩ = 60 São Paulo/ 1993

Edmundo Villani-Côrtes

E - A - D - G - Ré2 - Mi3 - Música de câmara
brasileira

Comentários da catalogação: A obra foi escrita originalmente para violoncelo e dedicada à filha da musicista Arlete Gordilho, uma das responsáveis pelo grupo AUM. A primeira performance gravada da obra foi em sua versão para contrabaixo por Clóvis Camargo com Arlete Gordilho ao piano no CD *Grupo AUM interpreta Villan-Côrtes*.

Comentários do compositor: O compositor comenta que, quando compôs a obra, a filha da musicista, ainda muito jovem, dava seus primeiros passos no instrumento, sendo assim, compôs a obra respeitando os limites técnicos da pequena interprete, um processo semelhante à *5 miniaturas brasileiras*, em que o compositor, mesmo respeitando as limitações técnicas do interprete, não se limitou artisticamente.

Fonte: Elaborado pelo autor.

Obra Expressão Manifestação Item

Registro bibliográfico da obra <i>Melodia para Luciana</i> (2001) de Edmundo Villani-Côrtes	
Título da obra	<i>Melodia para Luciana</i>
Forma de obra	ABA'
Data da obra / de composição	2001
Categoria de obra/ Gênero	Duo/Música de câmara brasileira
Natureza da obra/Procedimento composicional	Homofônico Tonal
Lugar da obra / de composição	São Paulo
Andamento/Caráter da obra	 = 60
Contexto da obra	Obra original composta para violoncelo e piano
Meio de performance / Formação musical	Violoncelo e Piano
Dedicatória da obra	Dedicada à filha da musicista Arlete Tironi
Transcrição/Manuscrito	
Forma de expressão	Transcrição da obra para contrabaixo e piano
Data da expressão / de realização	2001
Compassos da expressão	Binário
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	36 compassos / ca. 2min.
Clave da expressão	Clave de Fá na 4ª linha
Afinação do contrabaixo	E-A-D-G
Tessitura	Ré2 – Mi3
Tipo de notação	Notação convencional
Tipo de partitura	Partitura para contrabaixo e partitura para contrabaixo e piano
Contexto da expressão	Transcrição para contrabaixo realizada pelo compositor
Notas referente a expressão	Não foi possível identificar edições publicadas
Forma do suporte	Partitura convencional
Extensão do suporte	Partitura para contrabaixo 1 p. Partitura para contrabaixo e piano 3 p.
Meio físico	Papel convencional
Dimensões do suporte	21 x 30 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	Arquivo do compositor Edmundo Villani-Côrtes, São Paulo
Notas referentes à manifestação	Possui uma partitura para contrabaixo (m1.1) e uma para contrabaixo e piano (m1.1)
<i>Autógrafo / Digital / Exemplar</i>	Manuscrito autógrafo
Condição do item	Bom estado de conservação
Restrições de acesso ao item	Obra original autógrafa disponível apenas através de cópias
Dados para acesso	villanicortes.com.br villanicortes@gmail.com
Nota sobre o item	Item consta de uma partitura para contrabaixo e piano e uma partitura para contrabaixo
1º performance	
Forma de expressão	Performance gravada por Clóvis Camargo com Arlete Gordilho ao piano
Data da expressão / de realização	2006
Lugar da expressão / de realização	Gravado no estúdio Sala Viva em São Paulo entre julho e outubro
Extensão da expressão / Duração e/ou n° de compassos	1min54s
Contexto de expressão	Gravação incluída no Cd Postais Paulistanos do Grupo AUM que faz homenagem a lugares importantes no imaginário coletivo da cidade como em Catedral da Sé e Largo do Arouche. Mário de Andrade tem seus poemas usados como fonte de inspiração em Rua Aurora e Quando eu morrer, este último recitado pelo próprio Villani-Côrtes
Nota referente a expressão	Faixa 10 do Cd.

Indicação de responsabilidade	Clóvis Camargo e Grupo AUM
Local de publicação / distribuição	São Paulo, Brasil
Editor / distribuidor	Fábrica Discos
Data de publicação / distribuição	2007
Forma do suporte	WMA
Extensão do suporte	15 faixas
Meio Físico	Compact Disc
Modo de captura	Gravação digital
Dimensões do suporte	Cd de 12 cm
Fonte para aquisição de autorização de acesso	www.grupoaum.com.br/ www.fabricadiscos.com.br/
Nota referente a <i>manifestação</i>	O CD possui uma faixa multimídia (faixa 15) com “Making of” da gravação
Dados para acesso/ Localização no Wordcat	i1 CD disponível em Deezer, Google Play, iTunes e Spotify i2 Library of Congress Washington, DC 20540 United States

6 CONCLUSÃO

Apesar de um crescente interesse dos compositores ao longo do século XX, o repertório brasileiro para contrabaixo ainda tem um número muito reduzido de obras se comparado a outros instrumentos de cordas, como violino e violoncelo. No Brasil, até o início da década de 1980, apenas cerca de 14 obras foram compostas, chegando a pouco mais de 100 obras até o final do século XX, como pudemos identificar nesta pesquisa.

Apesar de consistir de um número reduzido de obras, esse crescimento nas duas últimas décadas do século XX foi promovido por iniciativas institucionais como: as encomendas realizadas pela FUNARTE em 1984, que também foi responsável pela edição de várias obras nos anos seguinte; os concursos de composição realizados pela UNESP, em 1991, 1993 e 1994; pela Associação Brasileira de Contrabaixistas e a Escola de Música da UFMG, em agosto de 1996; entre outras iniciativas. Assim, foi possível notar que o incentivo das instituições tem um papel fundamental na produção artística e cultural, que também pode ser percebida a partir da produção do repertório para contrabaixo no Brasil.

Com pesquisa iniciada em 1993, a pesquisadora Sônia Ray (1996; 1998; 2005; 2006) buscou a identificação dessas obras e seus autores, ela elaborou uma listagem e a catalogação das obras para contrabaixo compostas no Brasil. A partir destes trabalhos, foi possível observar um destaque para as obras de Edmundo Villani-Côrtes, considerado um dos principais compositores brasileiros para o instrumento e um dos mais prolíficos do Brasil no final do século XX e início do XXI.

As obras para contrabaixo de Villani-Côrtes, até onde se pôde investigar, constituem uma das principais obras para o repertório para contrabaixo no Brasil, sendo uma das mais extensas, se não a mais extensa, produzidas até o momento. Por este aspecto, observou-se que sua obra para contrabaixo carecia de uma atenção maior do que a que tinha recebido até o momento.

Neste sentido, esta pesquisa buscou dar sua contribuição para a divulgação e preservação da obra, bem como a continuidade desse legado para a história da música para contrabaixo no Brasil. Uma obra com essa envergadura, por si só, já justifica uma catalogação própria, o que não permite que fique restrita a catálogos genéricos. A pesquisa buscou ainda, a partir do conceito transdisciplinar de memória social (GONDAR, 2005, p. 12), contribuir para a construção da memória do compositor e da obra em questão, alinhando-se ao entendimento que diz que:

É habitual conceber a memória social como a esfera por meio da qual uma sociedade representa para si mesma a articulação de seu presente com o seu passado, configurando, em consequência, o modo pelo qual os indivíduos sociais representam a

si próprios, as suas produções e as relações que estabelecem com os demais. (GONDAR, 2005, p. 22),

Nesta pesquisa, foram identificadas e catalogadas nove obras originais para contrabaixo e três transcrições realizadas pelo próprio compositor. Assim, essa produção pode configurar cerca de 10% das obras para o instrumento no Brasil, até o final do século XX.

O compositor Edmundo Villani-Côrtes aponta que esse número considerável de obras dentro desse reduzido cenário, deu-se pelo fato de ter uma filha contrabaixista, a Gê Côrtes, quem o compositor aponta ser uma das principais divulgadoras de sua obra. Boa parte das obras para contrabaixo do compositor é dedicada a sua filha, a quem o compositor se referia carinhosamente como On, apelido que deu origem a títulos como *Praeludios Onnibus* (1979) e *Choron* (1981).

A maioria das obras originais para contrabaixo do compositor, como apontado nesta pesquisa, foram escritas para duo com instrumentos, como piano, violão, violoncelo e percussão. Algumas delas receberam em um segundo momento, arranjos de acompanhamento de grupos maiores, como orquestra de câmara e sinfônica. Villani-Côrtes compôs, ainda, um quarteto para contrabaixo, *A Dança dos Quatro Mestres* (1995), um *Concerto para contrabaixo e orquestra* (1996) e *Ponteio* (2012) para contrabaixo solo.

Todas as obras originais para contrabaixo possuem fortes características da música brasileira, principalmente a utilização de melodias e ritmos da música popular. Outra característica marcante nas suas obras para contrabaixo é a utilização de notas duplas ou bicordes (acordes de dois sons). O compositor as utiliza em todas as obras originais para contrabaixo, exceto em *Bachianinhas 1 e 2* (1992).

A partir do cruzamento de dados entre catálogos e listas que constam obras para contrabaixo, originais ou transcrições, de Edmundo Villani-Côrtes (Ray, 1996/2006; Lucena, 2017; e Coelho, 2006) foi possível observar algumas inconsistências nos dados apresentados. Por exemplo: nos títulos de obras, nas datas, na instrumentação; originalidade, autoria, ausência de obras, entre outros problemas técnicos de catalogação.

Para a desambiguação e atualização dos dados foi necessário então, a realização de uma pesquisa bibliográfica e documental mais aprofundada e, posteriormente, a entrevista semiestruturada com o compositor. É importante destacar, mais uma vez, a fundamental participação do compositor nesta pesquisa, já que se trata de pesquisa sobre fontes primárias. Ressalta-se também, a importância de pesquisar o compositor ainda em vida, em que se pode contar com o ponto de vista do próprio autor sobre suas obras.

Em nossa pesquisa foi possível, além da atualização, a desambiguação e a construção da lista e do registro bibliográfico das obras do compositor, apontar as suas diferentes *expressões*,

como edições, gravação e transcrições, além de indicar a localização de *itens* referentes à essas *expressões*, não só indicando a localização e a forma de acesso ao acervo do compositor, mas também, a localização de vários *itens* ao redor do mundo através do catálogo Wordcat.

Foi possível observar que existem algumas obras de Villani-Côrtes que possuem várias expressões diferentes, possivelmente por serem mais divulgadas. Um exemplo seria *Choron* (1981), que possui versões realizadas pelo compositor para contrabaixo e piano, contrabaixo e violão e contrabaixo e orquestra, ela também possui várias gravações e chega a ter duas gravações diferentes pelo mesmo interprete, Milton Masciadri. Já obras como *Raizes* (1991), *A 7ª Folha do Diário de um Saci* (1992) e *Ponteio* (2012), não possuem edições ou gravações publicadas e encontram-se ainda, apenas em manuscritos autógrafos.

Outros casos, como a obra *Chorando* (1996) não possui edição publicada e consta apenas em manuscrito, no entanto, possui duas performances registradas. Uma delas por Thibault Delor, com acompanhamento de orquestra de cordas, diferente da sua versão original para contrabaixo e piano. O quarteto para contrabaixo *A Dança dos Quatro Mestres* (1995) possui uma edição por Sonia Ray, publicada pela Irokun Brasil, mas não possui nenhuma interpretação registrada. Já o *Concerto para contrabaixo e orquestra* (1996), um dos raros exemplos de obras desse estilo para contrabaixo no Brasil, apesar de ter uma edição realizada pelo compositor, não possui nenhuma edição publicada, como também, nenhuma interpretação gravada.

Na construção do catálogo, visando apresentar uma proposta condizente com a importâncias das obras e do compositor, buscou-se as melhores práticas de catalogação, foram observadas as lacunas no conhecimento dentro de nossa área. Foi possível identificar que a catalogação musicológica não faz parte do contexto da Catalogação enquanto disciplina e ainda é fortemente ligada à práticas do século XIX. É possível que, por estes motivos, várias inconsistências e problemas possam ser identificados nos catálogos musicológicos.

Desta forma, buscou-se nas áreas de Biblioteconomia e Ciências da Informação que têm como um dos focos de pesquisa o estudo deste conhecimento e prática - a Catalogação - o modelo utilizado (FRBR, 2008). O modelo foi longamente debatido e aprimorado por pesquisas internacionais durante as últimas três décadas, além de ser seguida a Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (IFLA, 2016).

O modelo FRBR possui quatro camadas de catalogação nas quais, *obra e expressão* representam uma ideia abstrata e *manifestação e item*, o sentido físico e material da obra, além das demais entidades do grupo 2 e 3 do modelo. A entidade *expressão* é um conceito novo e não fazia parte da tradição da catalogação, no entanto, o modelo já se solidifica na teoria geral da Catalogação e é aplicada nas principais bibliotecas do mundo.

O modelo FRBR traz a clara separação entre obra, enquanto uma ideia criativa, e partitura, seu veículo. Uma demanda teórica há tempos buscada por musicólogos, assim, como a ideia de performance musical como uma *expressão* da obra, tão importantes quanto a própria partitura. Entendimentos agora trazidos por essa pesquisa para o universo da catalogação em Musicologia, através do modelo FRBR.

Entendeu-se que os conceitos de *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item* do modelo FRBR podem trazer uma grande contribuição para a Musicologia e para a gestão de documentos musicais no Brasil. Esses conceitos não inviabilizam o debate sobre o conceito de obra musical, mas servem de parâmetro básico para que possam auxiliar na gestão de documentos e da informação musical brasileira, tanto no âmbito teórico acadêmico, quanto no âmbito prático da gestão de acervos musicais.

Como foi apontado, ainda não há registros de pesquisas concluídas na área de Musicologia que se utilize do modelo FRBR para catalogação ou registro bibliográfico. O que torna este trabalho, o provável inaugural desta utilização na área da musicologia. No entanto, nesse aspecto, esta pesquisa não teve a intenção de se tornar um trabalho “tecnicista” ou de cunho positivista. Essa pesquisa procurou integrar em sua discussão, entendimentos, desenvolvimentos teóricos e conceituais há tempos carecidos de direcionamentos e debates musicológicos. Essa discussão pode impactar diretamente na gestão do patrimônio musical brasileiro, ou seja, ligado diretamente com o poder social e cultural da música. Assim, a pesquisa buscou, não somente contribuir para a obra em questão, mas também para a gestão de obras musicais e a catalogação musical no Brasil.

O modelo FRBR foi bastante debatido dentro das áreas de Biblioteconomia e Ciências da Informação, no entanto, ainda é pouco debatido no meio musicológico. Para este trabalho, foram trazidos alguns autores que contribuíram para o debate, que acrescentam ao trabalho entendimentos diferentes e até atributos que não estavam indicados pelo modelo FRBR. Esta pesquisa visou condensar essas contribuições em função do catálogo, no entanto, por mais que tentassem buscar um equilíbrio, essas contribuições partiram de pontos de vistas de pesquisadores fora do âmbito musicológico.

Buscou-se iniciar o debate no que diz respeito a alguns atributos trazidos por Assunção (2005), como “**Categoria de obra**” e “**Natureza da obra**”, utilizou-se, respectivamente, os termos “*Gênero*” e “*Procedimento composicional*”. Assim como a utilização de “*Tonalidade*”, “*Andamento/Caráter da obra*”, “*Compasso da expressão*”, “*Clave da expressão*”, entre outros, foram discutidas em nessa pesquisa.

A proposta de catálogo consistiu de três estruturas principais: (1) a apresentação geral das obras sob o modelo entidade-relacionamento; (2) a apresentação individual das obras no catálogo; (3) e o registro bibliográfico das obras, visando uma ampla gestão das informações.

A apresentação geral (1), buscou facilitar ao usuário encontrar e identificar mais rapidamente a obra ou a instância da obra pretendida. O que funciona como um índice geral das entidades. A lista está organizada de acordo como o modelo entidade-relacionamento, inerentes ao grupo 1 do FRBR_{ER} (2008): *obra* → *expressão* → *manifestação* → *item*, ela segue a ordem cronológica das obras originais e, em seguida, as transcrições, também em ordem cronológica. A lista aponta todas as entidades identificadas nesta pesquisa, entre manuscritos, edições, transcrições e gravações e seus autores, além de informar a localização dos itens no acervo do compositor em outros acervos e em bibliotecas ao redor do mundo a partir do WorldCat.

A apresentação individual (2) buscou facilitar o contato mais direto com cada obra, em um modelo conciso de informações. Este modelo de apresentação, elaborado para esta proposta, buscou incluir o incipit musical, que não faz parte da Catalogação enquanto disciplina, no entanto, é uma demanda musicológica e do interprete. Neste sentido, buscou-se apresentar o incipit musical juntamente com comentário do compositor e do catalogador, além de informações principais como data, local, andamento, afinação e extensão.

Para o registro bibliográfico (3) a (2016, p. 7) indica que: “no geral, deve-se criar uma descrição bibliográfica independente para cada *manifestação*”. Porém, Assunção M. (2005, p. 129) aponta que: “as bibliotecas lidam com *manifestações*, não com *obras*, no entanto, os utilizadores pensam em *obras*, não em *manifestações*”. Deste modo, Assunção M. (2005) apresenta em seu trabalho, também uma proposta de registro para *obra* e *expressão*.

Esta proposta buscou trazer um amplo e referenciado registro de informação para cada obra, para isto, utilizamos, além do modelo FRBR indicado pela Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (IFLA, 2016, p. 6), contribuições a partir de Pacheco (2016) e de Assunção (2005) e incluímos o registro de *obra* e *expressão*. Para esta proposta foi incluído também, o registro de *item*. Neste registro, além da localização dos *itens* manuscritos no acervo do compositor e em outros acervos, incluiu-se a localização de exemplares de outros *itens* (edições e gravações) identificados nesta pesquisa em bibliotecas ao redor do mundo a partir do WorldCat, o que resultou em um registro unificado para *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item*.

No registro bibliográfico elaborado para esta pesquisa, utilizou-se cores diferentes para identificar as quatro camadas de catalogação (*obra* *expressão* *manifestação* *item*). Primeiro foi realizado o registro bibliográfico da *obra* a partir do manuscrito autógrafo do compositor. As *obras* que possuem edição foram incluídas após o registro do manuscrito, o

registro da primeira edição; e aquelas que possuem mais de uma edição, estas foram apontadas neste registro. As obras que possuem performances gravadas foram incluídas após o registro da edição, o registro da primeira performance; e aquelas que possuem mais de uma performance, estas foram apontadas neste registro.

Com isso, foram incluídas em uma única ficha todas as informações do registro da *obra*, das *expressões*, das *manifestações* e dos vários *itens* identificados, referentes ao manuscrito, a primeira performance e a primeira gravação, quando houver, e apontado em cada registro referente às demais versões, edições e performances.

Para as obras transcritas para contrabaixo pelo compositor foi realizado o registro da *obra* original, junto com a referida *expressão* para contrabaixo, acrescido o atributo *extensão* e *afinação* no registro da *expressão*. Nas obras originais para contrabaixo, estes atributos constam no registro de *obra*.

O catálogo conta ainda, com um gráfico entidade-relacionamento para cada obra, presente no apêndice da pesquisa, em que traz um modelo abrangente e amigável dos desdobramentos de cada obra. Também são apresentados os relacionamentos das entidades do grupo 2 e 3 do modelo FRBR: *pessoa*, *entidades coletivas* (grupo 2), *conceito*, *objeto*, *evento* e *lugar* (grupo 3).

No entanto, como toda pesquisa acadêmica, não se encerra aqui. Essa proposta apenas inicia o debate sobre o modelo FRBR dentro da área de Musicologia. Cabe às novas pesquisas, a continuidade, discussão, e a atualização do modelo. Neste sentido, incentiva-se que novas pesquisas sejam realizadas dentro da área de Musicologia, buscando, assim como essa pesquisa buscou, contribuir para o desenvolvimento e aprimoramento da catalogação e gestão de documentos e obras musicais dentro desta área de pesquisa e para além dela.

Assim como o aspecto da catalogação, a pesquisa a respeito das obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes também não se encerra aqui. Pesquisas futuras que busquem estudar mais a fundo os processos composicionais e criativos do compositor, assim como questões que dizem respeito ao processo interpretativo das obras, ou que visem a atualização e ampliação das informações catalogadas, são fortemente incentivadas, que contribuam, assim como nós, para a divulgação, preservação e a memória.

A metodologia empregada nesta pesquisa revelou-se eficiente na coleta de dados, organização, análise e apresentação dos dados no catálogo. Para tanto, esta elaboração do catálogo de obras para contrabaixo de E. Villani-Côrtes partiu da aplicação do modelo FRBR em combinação com as contribuições de Assunção (2005) e Pacheco (2016) e de todas as adaptações aqui propostas. Essa metodologia pode ser um ponto de referência para futuros trabalhos em

catalogação musical utilizando o modelo FRBR de forma mais expandida, de acordo com o foco e necessidade de cada pesquisa.

O registro bibliográfico que traz o registro de *obra*, *expressão*, *manifestação* e *item*, em um único registro bibliográfico, além da localização dos itens no acervo em questão e/ou em bibliotecas ao redor do mundo através do WorldCat e a utilização de cores para identificar as diferentes camadas de catalogação, também pode ser utilizado como modelo ou referência.

A lista de obras no modelo Entidade-Relacionamento, assim como o modelo de apresentação concisa de cada obra, com a utilização do *incipt* musical, também podem servir de modelo e referência para catálogos e pesquisa futuras.

No entanto, questões como o conceito de *obra* e *expressão*, no que diz respeito às obras musicais, ainda podem ser mais profundamente debatidos e desenvolvidos, a partir do ponto de vista musicológico, contribuindo para o desenvolvimento do modelo e da gestão de documentos musicais em biblioteca e acervos.

Assim como as relações bibliográficas, tanto entre as obras e suas instâncias, como de *obra* para *expressão*, de *expressão* para a *manifestação* e de *manifestação* para o *item*, como as relações entre as *expressões* de uma mesma *obra*, ou as relações entre *manifestações* diferentes de uma mesma *expressão*, ou dos *itens* de uma mesma *manifestação*, como também, as possíveis relações entre *obras* diferentes e entre *expressões* e *manifestações* de *obras* diferentes, ou seja, as infinitas relações bibliográficas que uma obra musical pode ter, a partir dos conceitos trazido pelo modelo FRBR, também podem ser foco de estudos futuros da Musicologia.

Os atributos, no que diz respeito às obras musicais, também podem, e devem receber uma maior atenção da Musicologia para o melhoramento do modelo. Quais atributos são pertinentes para uma obra musical que não constam no modelo? Ou entre os atributos presentes no modelo ou em autores como Assunção (2005), quais são de fato pertinentes ou precisam de um novo entendimento? Estas podem ser algumas questões a serem debatidas em pesquisa futuras.

REFERÊNCIAS

- ABRA, Juliana Delborgo Olivato. **Maria Helena Rosas Fernandes**: catálogo comentado da obra completa e fases composicionais. 2016. 245f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2016.
- ANDRADE, Danilo Cardoso de. **Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira**: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – UFPB, João Pessoa, 2011.
- ARAÚJO FILHO, Alfeu Rodrigues de. **Timbres e Ritmatas para Piano Solo de E. Villani-Côrtes**: conceito, análise e interpretação pianística. 2011. 383f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2011.
- ARZOLLA, Antônio R. C. dal P. **Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra de Ernst Mahle**. 1996. 220f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996
- ASSUMPÇÃO, Fabrício Silva. **Modelo para a publicação de dados de autoridade como Linked Data**. 2018. 208 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2018.
- ASSUNÇÃO, M. C. R. D. S. **Catálogo de Documentos Musicais Escritos**: uma abordagem à luz da evolução normativa. 2005. 128 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Documentais) – Universidade de Évora, Évora, 2005.
- BRUM, Marcelo Alves. **Entre Música Interior e Música Brasileira**: o catálogo de obras de *Luciano Gallet*. 2017. 285f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2017.
- CAMARGO, Fernando Emboaba de; SILVA, Rafael Alexandre da. Processos de Catalogação de Oartituras: revisão bibliográfica e discussão crítica. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 23., 2013, Natal. **Anais [...]**. Natal: UFRN, 2013. p. 8.
- CASTAGNA, Paulo. Reflexões Metodológicas sobre a Catalogação de Música Religiosa dos Séculos XVIII e XIX em Acervos Brasileiros de Manuscritos Musicais. *In*: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3., 1999, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p.139-165.
- CASTAGNA, Níveis de Organização na Música Religiosa Católica dos Séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. *In*: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1., 2003, Mariana. **Anais [...]**. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p.79-104.
- CASTAGNA, Entre arquivos e coleções: desafios do estudo de conjuntos documentais musicográficos a partir de suas características intrínsecas. **interFACES**, Rio de Janeiro, v. 29, n. 2, p. 22-41, jul-dez. 2019. ISSN: 1516-0033.
- CASTRO, Beatriz Magalhães. Modelagens para a Descrição, Tratamento e Gestão da Informação Musical: RIC e LRM como propostas no e para o Brasil. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 4., CONGRESSO BRASILEIRO DE

PESQUISA E SISTEMAS DE INFORMAÇÃO EM MÚSICA, 2., 2017, Salvador. **Resumos** [...]. Salvador: 2017. p. 23.

CARDOSO, André. Um Método Brasileiro de Contrabaixo, do Século XIX (1838): Lino José Nunes. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro: UFRJ, v. 24, n. 2. p. 425-435, 2011.

CARVALHO, Larissa Paggioli de. **Edmundo Villani-Côrtes' Works for Violin and Piano: Analysis and Performance Guide**. 2016. 331f. Dissertação (Doutorado em Artes) – University of Northern Colorado, Greeley, 2016.

CÓDIGO DE CATALOGAÇÃO ANGLO-AMERICANO. 2. ed. Tradução FEBAB. São Paulo: FEBAB/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

COELHO, Francisco Carlos (Org.). **Música Contemporânea Brasileira: Edmundo Villani-Côrtes**. Vol. 3. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma Arquivologia Musical. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sattuyo. **Arquivologia e Patrimônio Musical**. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-38.

COTTA, André Guerra. **O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais brasileiros**. 2000. 291f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de Biblioteconomia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

DICIONÁRIO BRASILEIRO DE TERMINOLOGIA ARQUIVÍSTICA. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Conarq (Conselho Nacional de Arquivos), 2005. 232p.

DIRETRIZES PARA A GESTÃO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS EM CONJUNTOS MUSICAIS DO ÂMBITO PÚBLICO. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Conarq (Conselho Nacional de Arquivos), 2019. 61p.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: erudita, folclórica e popular. 3. ed. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000. 215p.

FRANCO, Daniela Carrijo e; LANDIM, Fernandes Betiza. Música brasileira erudita para flauta doce e piano: Ampliação do repertório e organização de catálogo de obras. **Revista Música Hodie**, [s.l.], v. 6, n. 2, p. 85-94, nov. 2007. ISSN 1676-3939.

GANDELMAN, Saloméa. **36 Compositores Brasileiros: Obras para Piano (1950/1988)**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

GIARDINI, Mônica. **Processos Compositivos de Edmundo Villani-Côrtes na sua Sinfonia no. 1 para Orquestra de Sopros**. 2013. 244f. Tese (Doutorado em Música) – ECA-USP, São Paulo, 2013.

GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

GONDAR, J. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, J.; DODEBEI, V. (Org.). **O que é memória social?** Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

HAMOND, Luciana Fernandes. **Prelúdios para Piano Solo de Edmundo Villani-Côrtes um Estudo Técnico-Interpretativo**. 119f. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

HOLDEN, Chris; KNOP, Keith; NARA, Newcomer. Music Discovery: Past, Present, and Future. *Notes*, [s.l.], v. 75, n. 4, p. 591-619, junho 2019.

HOLDEN, Chris. **The Application of FRBR to Musical Works**. Tese (Mestrado em Science in Library Science) – University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, 2013. 97p.

IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. **Functional requirements for bibliographic records (FRBR)**: final report. UBCIM Publications - New Series, vol. 19. München: K. G. Saur, 1998.

IFLA Study Group on the Functional Requirements for Bibliographic Records. **Functional requirements for bibliographic records (FRBR)**: final report. Current text (fevereiro de 2008). Including amendments and corrections to date, 2008.

IFLA. **Declaração dos Princípios Internacionais de Catalogação (PIC)**. Haia, Holanda: IFLA, 2016. Disponível em: www.ifla.org/files/assets/cataloguing/icp/icp_2016-pt.pdf

IFLA. **ISBD**: International Standard Bibliographic Description. Consolidated Edition. 2011.

IFLA. Definition of a conceptual reference model to provide a framework for the analysis of non-administrative metadata relating to library resources. **IFLA Library Reference Model (LRM)**. Revised after world-wide review. Netherlands, 2016.

KIM, Sung-Min. **Towards Organizing and Retrieving Classical Music Based on Functional Requirements for Bibliographic Records (FRBR)**. 2015. 104 f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – University of Pittsburgh, Pittsburgh, 2015.

LE BOEUF, Patrick. Musical works in the FRBR model or "Quasi la Stessa Cosa": variations on a theme by Umberto Eco. *Cataloging & Classification Quarterly*, [s.l.], v. 39, n. 3/4, p. 103-124, 2005.

LE BOEUF, Patrick. A Strange Model Named FRBROO. *Cataloging & Classification Quarterly*, [s.l.], v. 50, n. 5/7, p. 422-438, 2012.

LUCENA, Diuliano Vitor. **Obras para Contrabaixo com Gêneros da Música Popular Brasileira**: performance e aspectos pedagógicos. 49 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

MANNIS, José Augusto. Processamento técnico de partituras e registros sonoros: de AACR2 a FRBR e RDA. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE ICONOGRAFIA MUSICAL, 4., CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E SISTEMAS DE INFORMAÇÃO EM MÚSICA, 2., 2017, Salvador. **Resumos** [...]. Salvador: 2017. p. 30-31.

MASSIN, J.; MASSIN, B. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MARCONDES, Marcos Antônio; RIBEMBOIM, Ricardo. **Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular**. São Paulo: Art Editora, 1998. p. 215.

MATTOS, Cleofe Person de. **Catálogo temático: José Maurício Nunes Garcia**. Brasília: Conselho Federal de Cultura, 1970.

MEY, Eliane Serrão Alves. Breve Histórico dos Catálogos e da Catalogação. *In*: MEY, Eliane Serrão Alves (Org.). **Introdução à Catalogação**. Brasília: Briquet de Lemos, 1995. p. 12-35.

MARQUES, António Jorge Marques. **A Obra Religiosa de Marcos Portugal (1762-1830)**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal/CESEM, 2012.

ORTEGA, C. D. Do Princípio Monográfico à Unidade Documentária: exploração dos fundamentos da Catalogação. **Liinc em Revista**, [s.l.], v. 7, n. 1, p. 43-60, mar. 2011.

PACHECO, K. L. Obra e Instanciações na Organização da Informação Musical: estudo da adequação do modelo conceitual FRBR. 2016. 242 f. Dissertação Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2016.

PEIXOTO, Valéria; SILVA Flávio (orgs.). **Diversos Compositores: catálogo de obras**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2013.

PINTO, Renato da Costa. **A Tuba na Música Brasileira: catalogação de obras, análise e sugestões interpretativas da fantasia sul américa para tuba e orquestra de Cláudio Santoro**. 2013. 162f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

PONTES, VÂNIA EGER. **Técnicas expandidas: um estudo de relações entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia**. 2010. 134f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2010.

PORTO, J. Pedro G.; NODA, Luciana. Uma proposta de catálogo de obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 29., 2019, Pelotas. **Anais [...]** Pelotas: 2019. 10p

RAY, Sonia. **Catálogo de Obras Brasileiras para Contrabaixo On line**. Goiânia. 2005. Disponível em: http://www.soniaray.com.br/catalogo/catalogo_paginas/catalogo.html. Acesso em: 14/12/2015.

RAY, Sonia. Música Brasileira para Contrabaixo: coleta e organização de obras e formas de acesso ao acervo disponível. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 13, p. 100-111, 2006.

RAY, Sonia. **Brazilian Classical Music for the Double Bass: an overview of the instrument, the Major Popular Music Influences within its Repertoire and a Thematic Catalog**. 1998. Tese (Doutoramento) – Universidade de Iowa, Iowa City, 1998.

RAY, Sonia. **Catálogo de Obras Eruditas Brasileiras para Contrabaixo**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 1996.

RODRIGUES, Irailda Eneli Barros Silva. **The Art Song of Edmundo Villani-Côrtes: A Performance Guide of Selected Works**. 2014. Tese (Doctor of Musical Arts) – University of Kentucky, Lexington, 2014. 188p

RODRIGUES, Lutero. Música de Câmara de Edmundo Villani-Côrtes. *In*: Francisco Carlos Coelho (Org.). **Música Contemporânea Brasileira**: Edmundo Villani-Côrtes. v. 3. São Paulo: Centro Cultural São Paulo – Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.

RODRÍGUEZ, Elena; MCGARRY, DOROTHY. Consolidated ISBD: a step forward. *In*: WORLD LIBRARY AND INFORMATION CONGRESS, 73., 2007, Durban. **Anais [...]**. Durban: IFLA General Conference and Council, 2007. p. 19-23.

SILVA, J. R. de F. **Diretrizes para a organização de informação musical brasileira**. 288f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

SILVA, Flavio (org). **Camargo Guarnieri: o tempo e a música**. São Paulo: Funarte, 2001.

SOBREIRO, Andréa Peliccioni. **Edmundo Villani-Côrtes: o mestre-educador**. Frutal: Prospectiva, 2016.

SOUSA, B. P.; SALDANHA, G. S.; TOLENTINO, V. S. **Possibilidades Reflexivas sobre Gênero na Estruturação do Ponto de Acesso na Catalogação**: entre a delimitação das regras e a amplitude da representação. p. 325-333.

SOUZA, Romélio Lemos Lustoza de. **Microtesauro em música: teoria e prática**. 267f. Monografia (Bacharelado em Ciência da Informação e Documentação) Universidade Brasília, 2008.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. Catálogos de obras e fontes musicais no Brasil: revisão bibliográfica e algumas considerações. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2018, Natal. **Anais [...]** Natal: 2018.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Praeludios Onnibus**. São Paulo: 1979. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. Choron. São Paulo. 1981. Partitura. *In*: **Antologia di musica contemporanea**: Musiche di autori sudamericani per contrabbasso e pianoforte a cura di Milton Masciadri e Angiolina Sensale. Italia: Edizioni Musicali Sinfonica, 1994.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Raizes**. São Paulo: 1991. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Bachianinha 1**. São Paulo: 1991. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Bachianinha 2**. São Paulo: 1991. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **A Sétima Folha do Diário do Saci**. 1992. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **A Dança dos Quatro Mestres**. Para quarteto de contrabaixos. Partitura. *In*: Sonia Marta Rodrigues Raymundo Fassassi (Org.). Goiânia: Irokun Brasil, 2004.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Chorando**. São Paulo: 1996. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Concerto para contrabaixo e orquestra**. São Paulo: 1996. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Ponteio**. São Paulo: 2012. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Fonte Eterna**. São Paulo: 1974. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **5 Miniaturas Brasileiras**. São Paulo: 1993. Partitura. Edição UNIRIO.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. **Melodia para Luciana**. São Paulo: 2001. Partitura manuscrita.

VILLANI-CÔRTEZ, Edmundo. {Entrevista cedida a} José Pedro Guimarães Porto. São Paulo, 21/05/2019. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice no volume II desta dissertação]



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

JOSÉ PEDRO GUIMARÃES PORTO

**UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ**

VOLUME II

JOÃO PESSOA
2020

JOSÉ PEDRO GUIMARÃES PORTO

**UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE
EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - PPGM - UFPB como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Musicologia, linha de pesquisa: História, estética e fenomenologia da música.

Orientadora: Dra. Luciana Noda

VOLUME II

JOÃO PESSOA
2020

SUMÁRIO

VOLUME I

1	INTRODUÇÃO	14
2	EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ	19
2.1	Obras para Contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes: contextualização e descrição histórica e composicional	21
2.1.1	<i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	24
2.1.2	<i>CHORON</i> (1981)	27
2.1.3	<i>RAÍZES</i> (1991)	29
2.1.4	<i>BACHIANINHAS 1 E 2</i> (1992)	33
2.1.4.1	<i>Bachianinhas 1</i>	34
2.1.4.2	<i>Bachianinhas 2</i>	34
2.1.5	<i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)	35
2.1.6	<i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	38
2.1.7	<i>CHORANDO</i> (1996)	39
2.1.8	<i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRAS</i> (1996)	42
2.1.9	<i>PONTEIO</i> (2012)	45
2.1.10	<i>FONTE ETERNA</i> (1974)	47
2.1.11	<i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	49
2.1.12	<i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	52
3	CATALOGAÇÃO: DISCIPLINA, PROCESSO E PRODUTO	54
3.1	Referencial Teórico	57
3.2	Breve Revisão Histórica da Catalogação e o Surgimento do Modelo FRBR	61
3.3	O Modelo FRBR_{ER}	64
3.3.1	ENTIDADES, ATRIBUTOS E RELACIONAMENTO	64
3.3.1.1	Entidades	65
3.3.1.2	Atributos	66
3.3.1.2.1	<i>Atributos de Obra</i>	67
3.3.1.2.2	<i>Atributos de Expressão</i>	70
3.3.1.2.3	<i>Atributos de Manifestação</i>	73

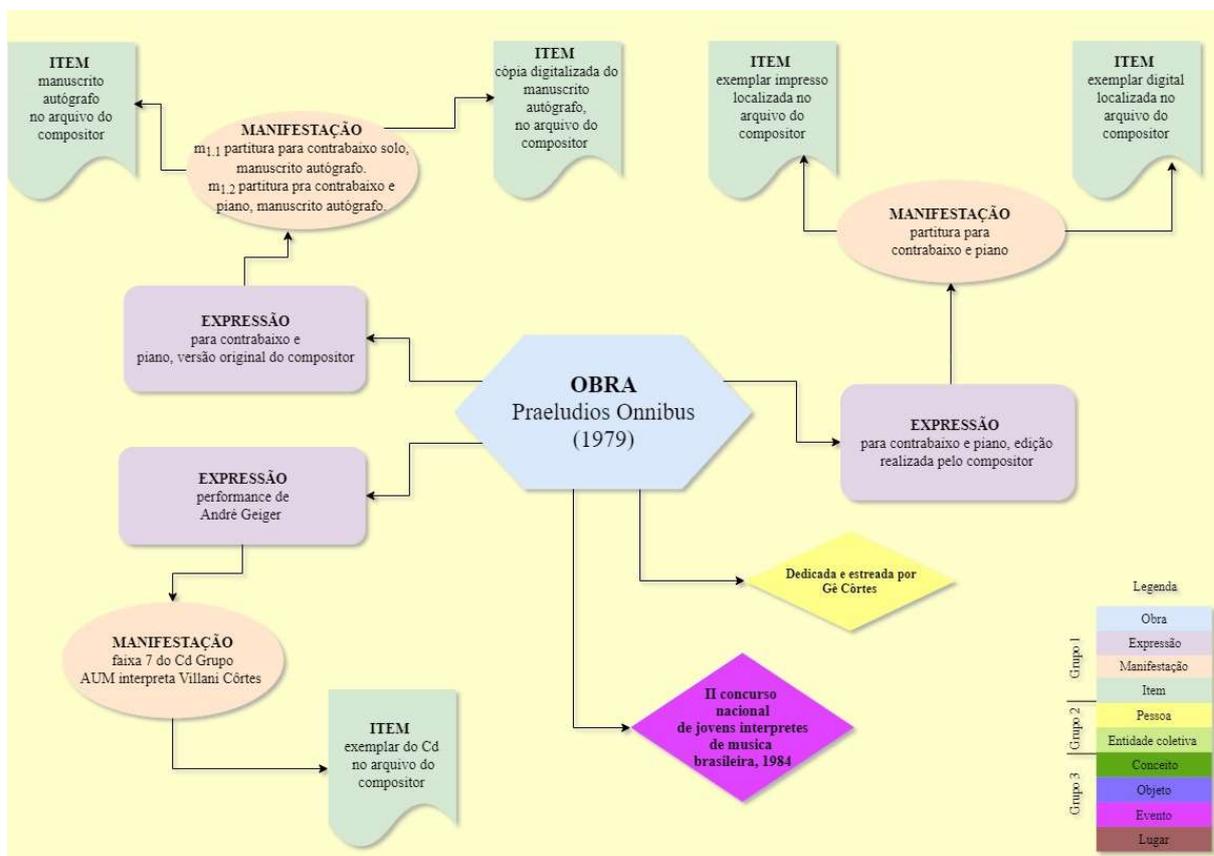
3.3.1.2.4	<i>Atributos de Item</i>	74
'	<i>Atributos de Pessoa</i>	76
3.3.1.2.6	<i>Atributos de Entidades Coletivas</i>	76
3.3.1.2.7	<i>Atributos de Conceito, Objeto, Evento e Lugar</i>	77
3.3.1.3	Relacionamento Bibliográfico	78
4	ESTRUTURAÇÃO DO CATÁLOGO PROPOSTO	85
4.1	Estrutura da Apresentação Geral das Obras no Modelo Entidade-Relacionamento	87
4.2	Estrutura da Apresentação Individual das Obras no Catálogo	89
4.3	Registro Bibliográfico das Obras	90
5	UMA PROPOSTA DE CATÁLOGO DE OBRAS PARA CONTRABAIXO DE EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ	96
5.1	Lista de Obras (Modelo Entidade-Relacionamento)	98
5.2	Apresentação Individuais das Obras	103
5.2.1	<i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	104
5.2.2	<i>CHORON</i> (1981)	107
5.2.3	<i>RAÍZES</i> (1991)	110
5.2.4	<i>BACHIANINHAS 1 E 2</i> (1992)	112
5.2.4.1	<i>Bachianinhas 1</i>	112
5.2.4.2	<i>Bachianinhas 2</i>	114
5.2.5	<i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)	116
5.2.6	<i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	118
5.2.7	<i>CHORANDO</i> (1996)	121
5.2.8	<i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRAS</i> (1996)	124
5.2.9	<i>PONTEIO</i> (2012)	126
5.2.10	<i>FONTE ETERNA</i> (1974)	128
5.2.11	<i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	131
5.2.12	<i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	133
6	CONCLUSÃO	136
	REFERÊNCIAS	143

VOLUME II

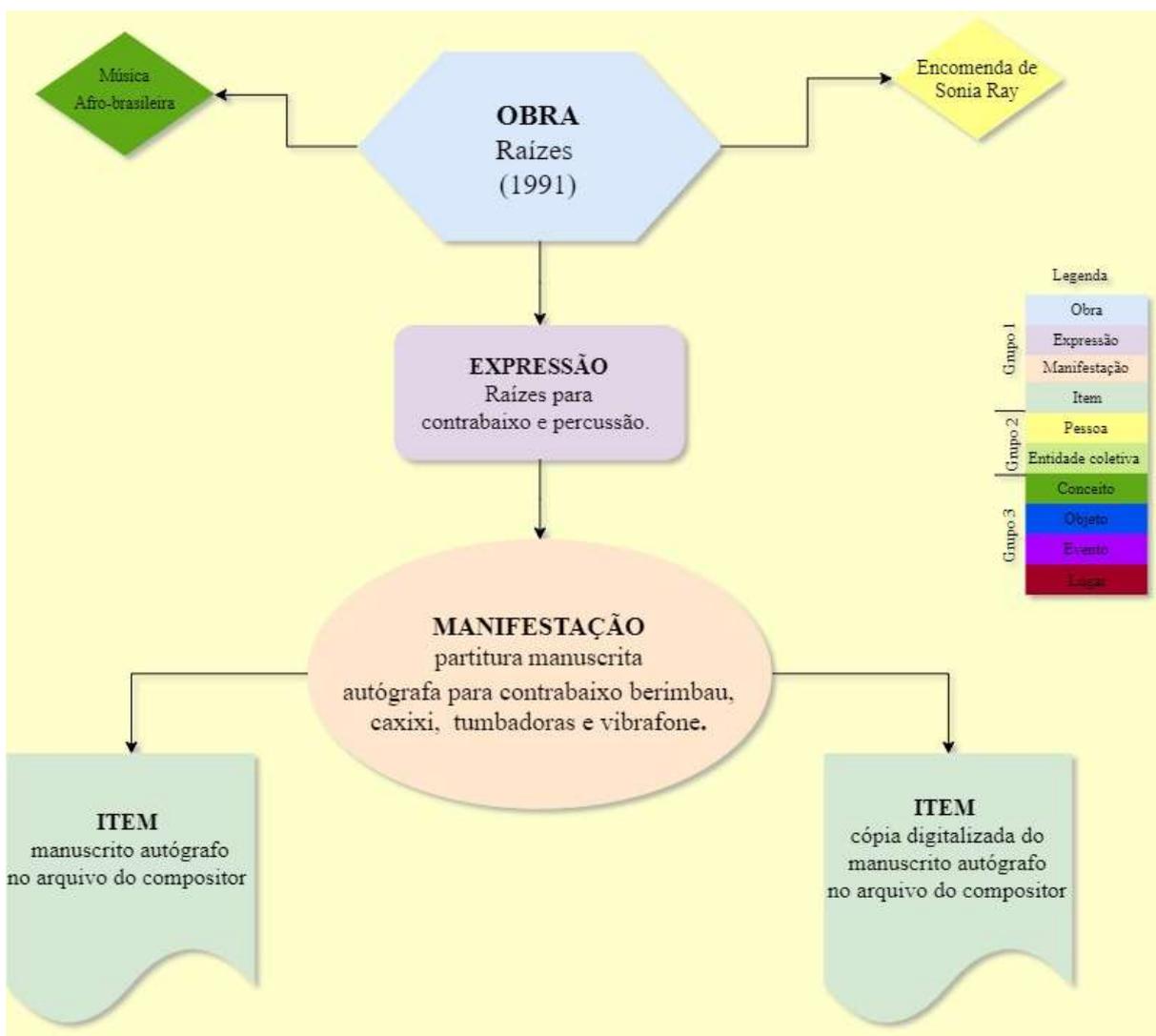
APÊNDICE A - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	155
APÊNDICE B - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>CHORON</i> (1981)	156
APÊNDICE C - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>RAÍZES</i> (1991)	157
APÊNDICE D - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>BACHIANA 1 E 2</i> (1991)	158
APÊNDICE E - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)	159
APÊNDICE F - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	160
APÊNDICE G - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>CHORANDO</i> (1996)	161
APÊNDICE H - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRAS</i> (1996)	162
APÊNDICE I - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>PONTEIO</i> (2012)	163
APÊNDICE J - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>FONTE ETERNA</i> (1974)	164
APÊNDICE K - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	165
APÊNDICE L - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA <i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	166
ANEXO A - PARTITURA <i>PRAELUDIOS ONNIBUS</i> (1979)	167
ANEXO B - PARTITURA <i>CHORON</i> (1981)	171
ANEXO C - PARTITURA <i>RAÍZES</i> (1991)	180
ANEXO D - PARTITURA <i>BACHIANINHA 1</i> (1991)	186
ANEXO E - PARTITURA <i>BACHIANINHA 2</i> (1991)	188
ANEXO F - PARTITURA <i>A 7ª FOLHA DO DIÁRIO DE UM SACI</i> (1992)... ..	190
ANEXO G - PARTITURA <i>A DANÇA DOS QUATRO MESTRES</i> (1995)	194

ANEXO H - PARTITURA <i>CHORANDO</i> (1996)	201
ANEXO I - PARTITURA <i>CONCERTO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTR</i>A (1996)	203
ANEXO J - PARTITURA <i>PONTEIO</i> (2012)	228
ANEXO K - PARTITURA <i>FONTE ETERNA</i> (1974)	234
ANEXO L - PARTITURA <i>5 MINIATURAS BRASILEIRAS</i> (1993)	238
ANEXO M - PARTITURA <i>MELODIA PARA LUCIANA</i> (2001)	246
ANEXO N - ENTREVISTA COM O COMPOSITOR EDMUNDO VILLANI-CÔRTE S (1930)	248
ANEXO O - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO	260

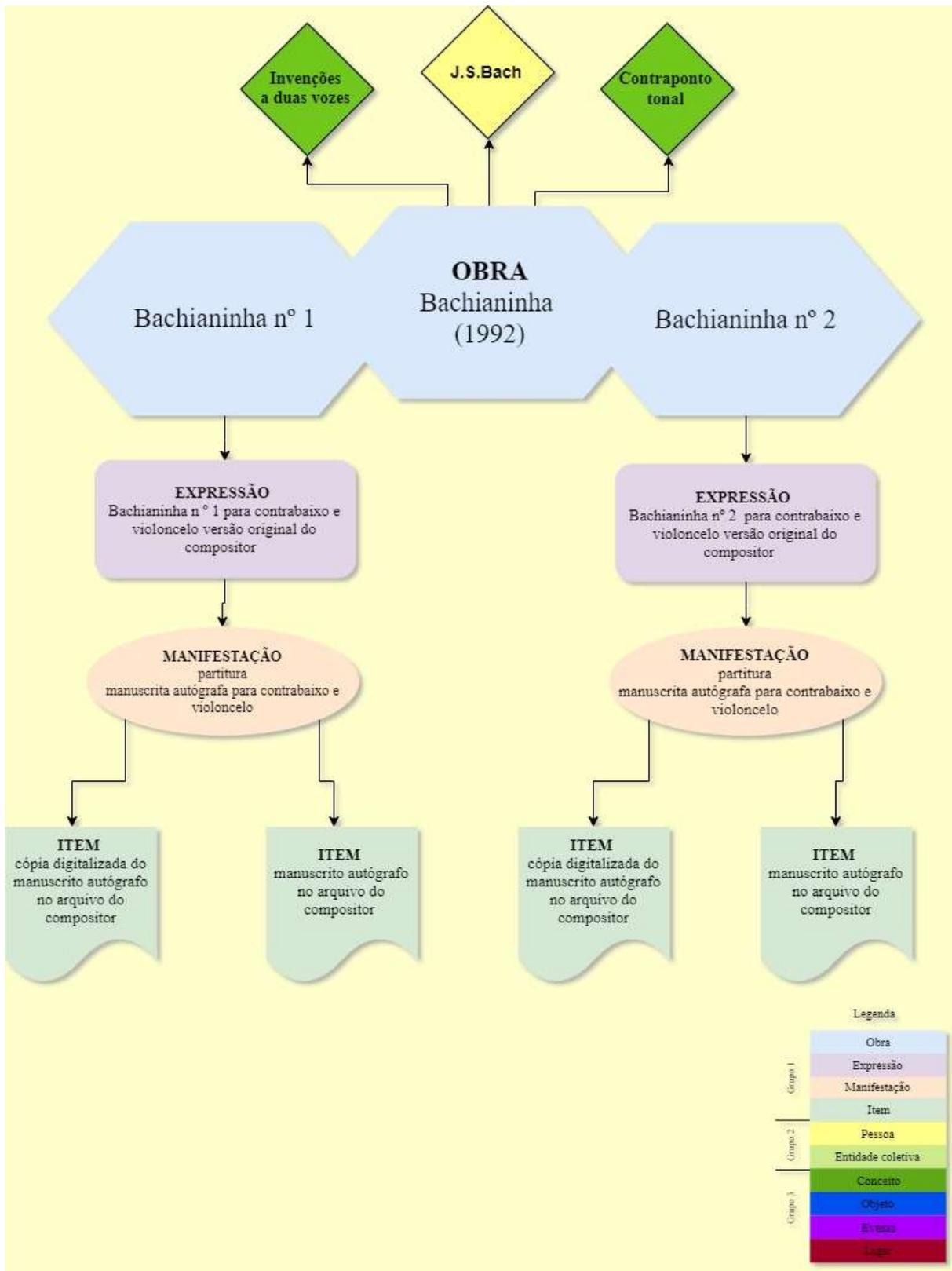
APÊNDICE A - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *PRAELUDIOS ONNIBUS* (1979)



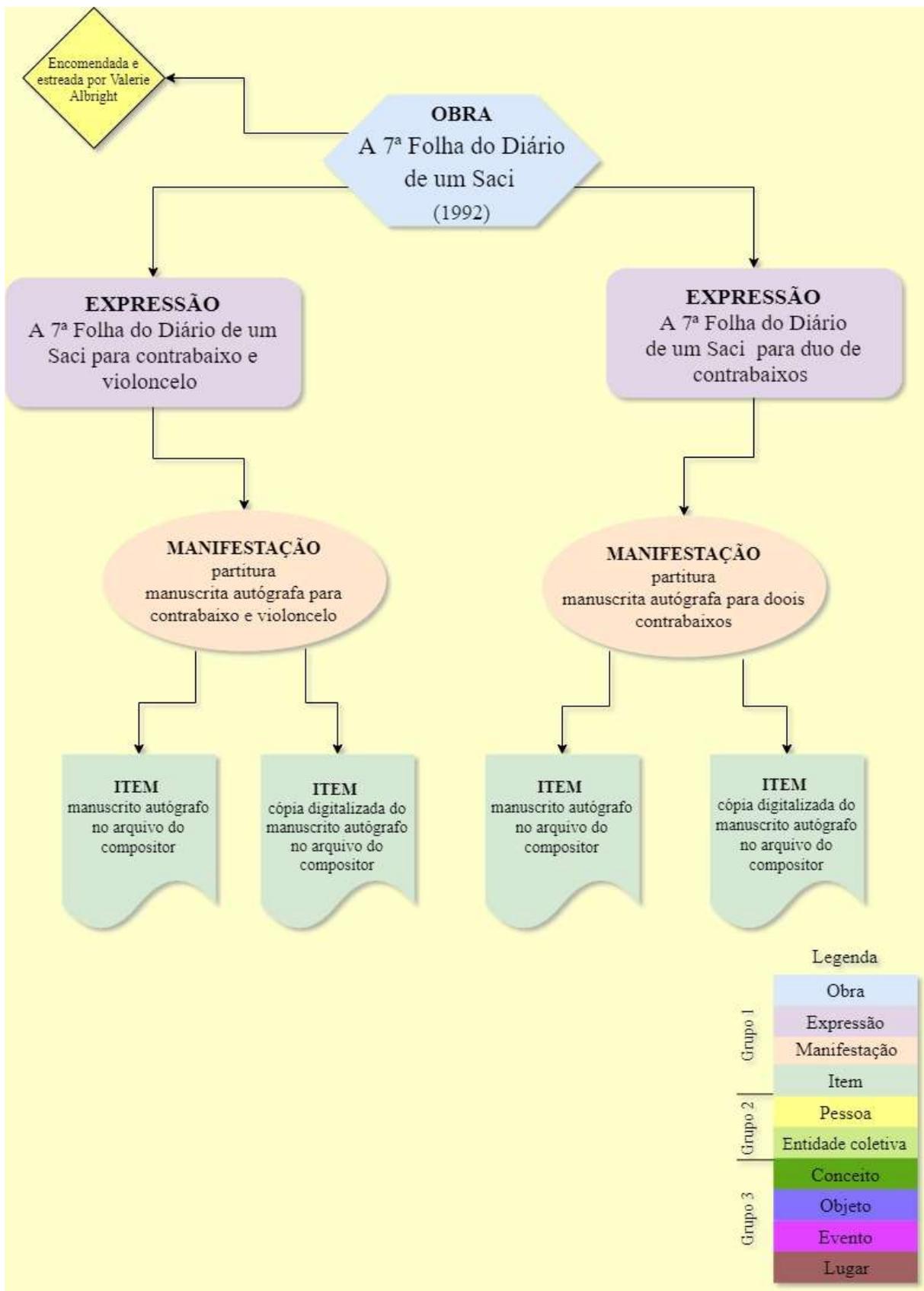
APÊNDICE C - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *RAÍZES* (1991)



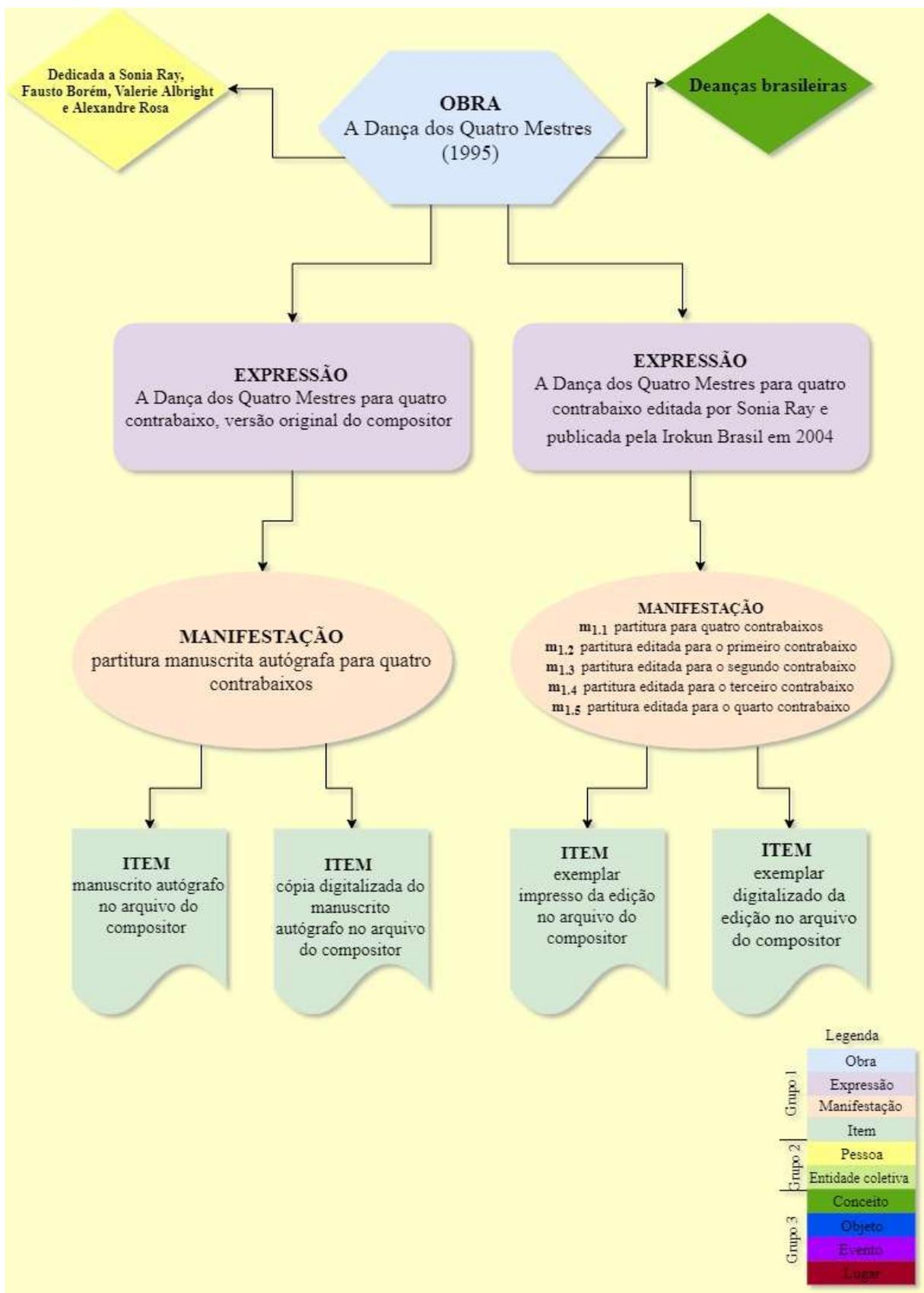
APÊNDICE D - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *BACHIANA 1 E 2* (1991)



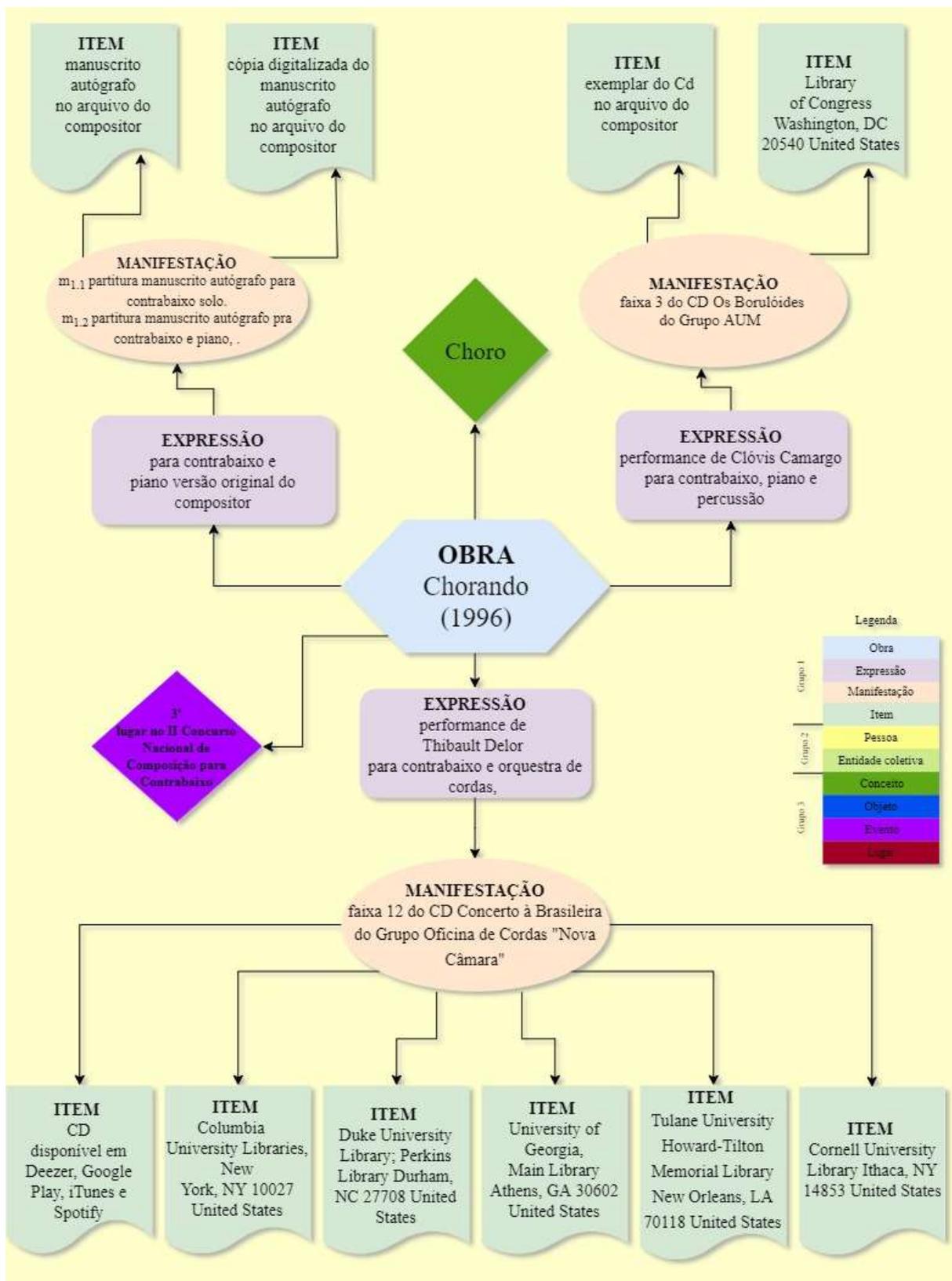
APÊNDICE E - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *A SÉTIMA FOLHA DO DIÁRIO DO SACI* (1992)



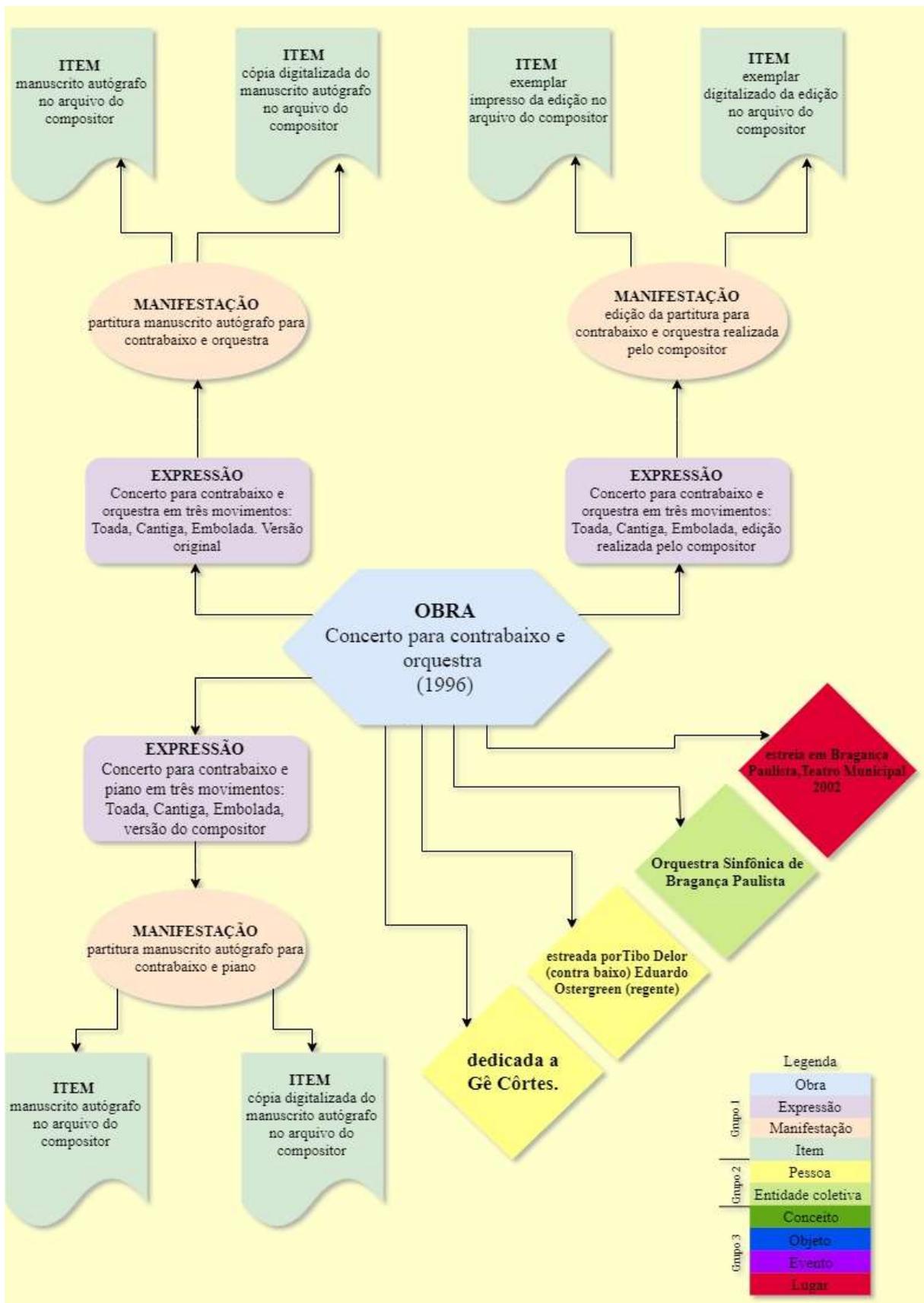
APÊNDICE F - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *A DANÇA DOS QUATRO MESTRES* (1995)



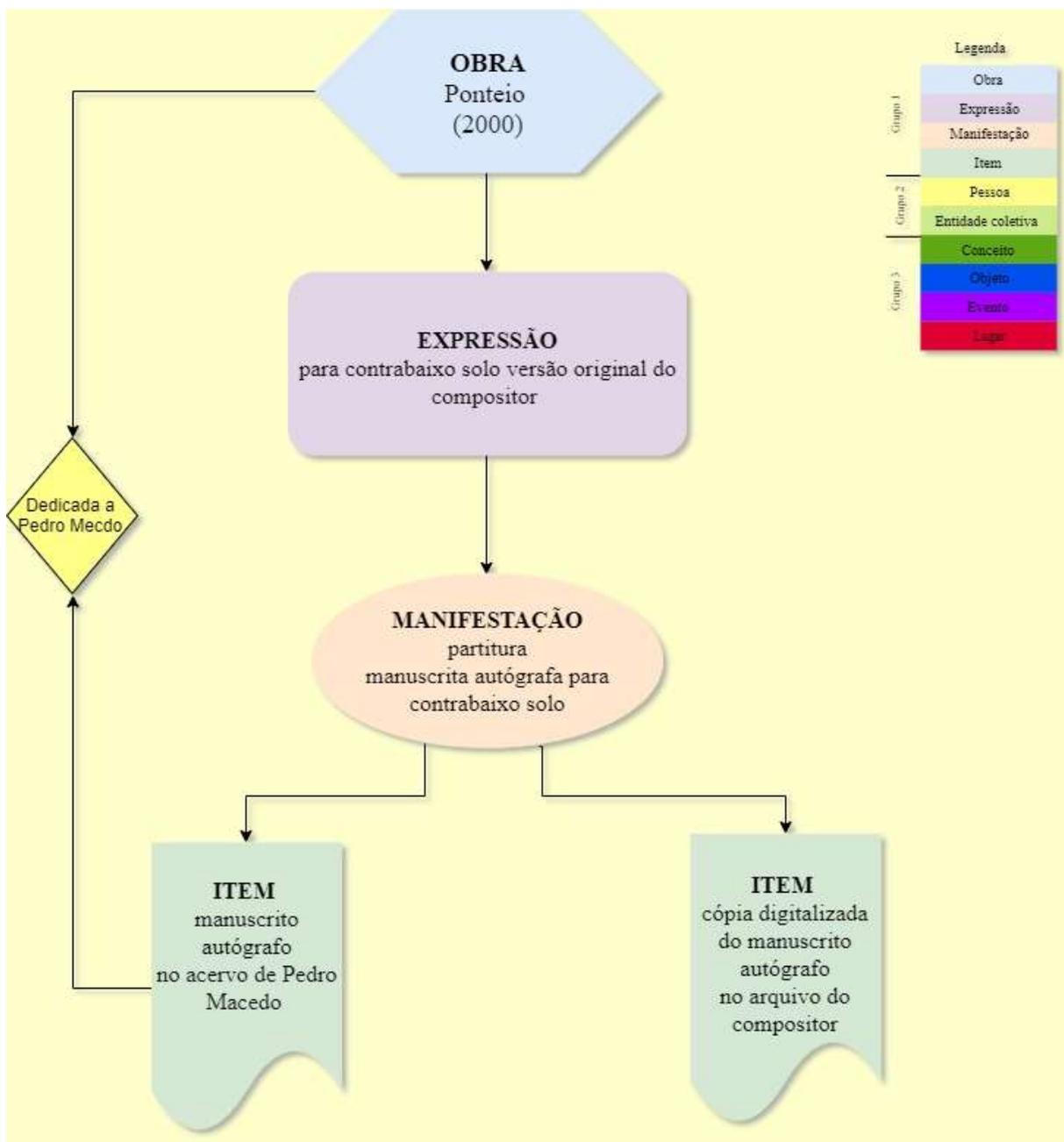
APÊNDICE G - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *CHORANDO* (1996)



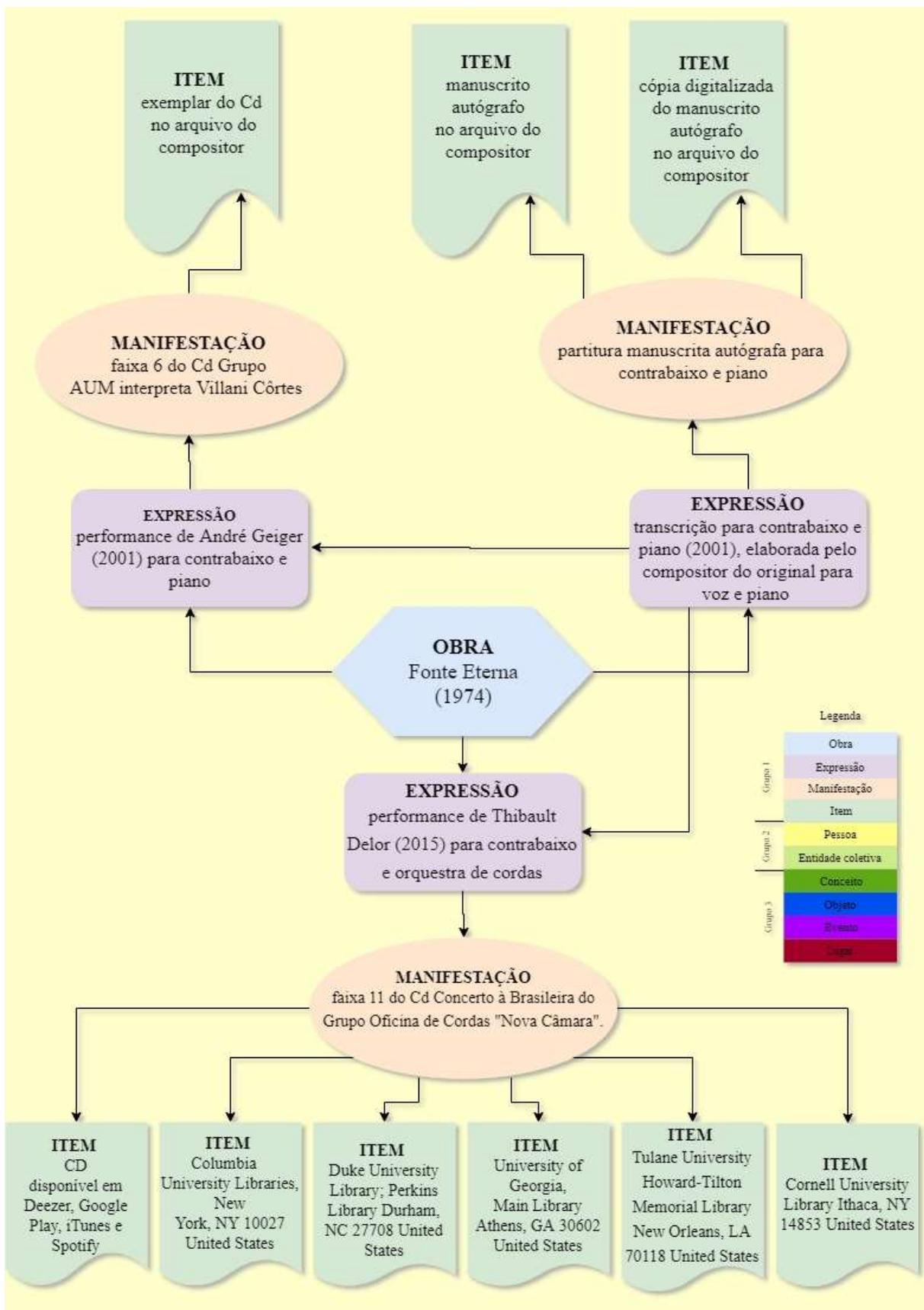
APÊNDICE H - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *CONCERTO PARA CONTRABAIXO (1996)*



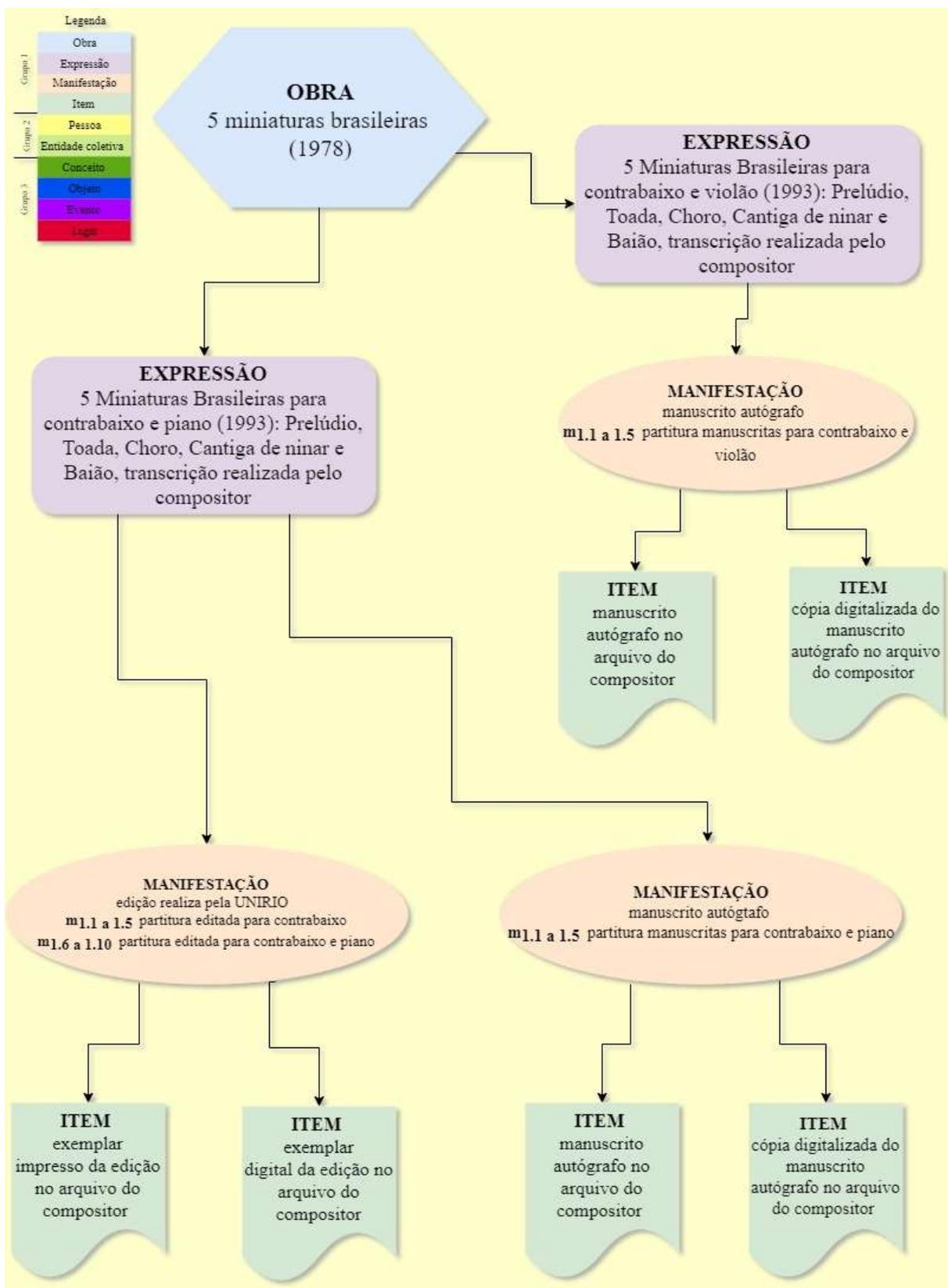
APÊNDICE I - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *PONTEIO* (2012)



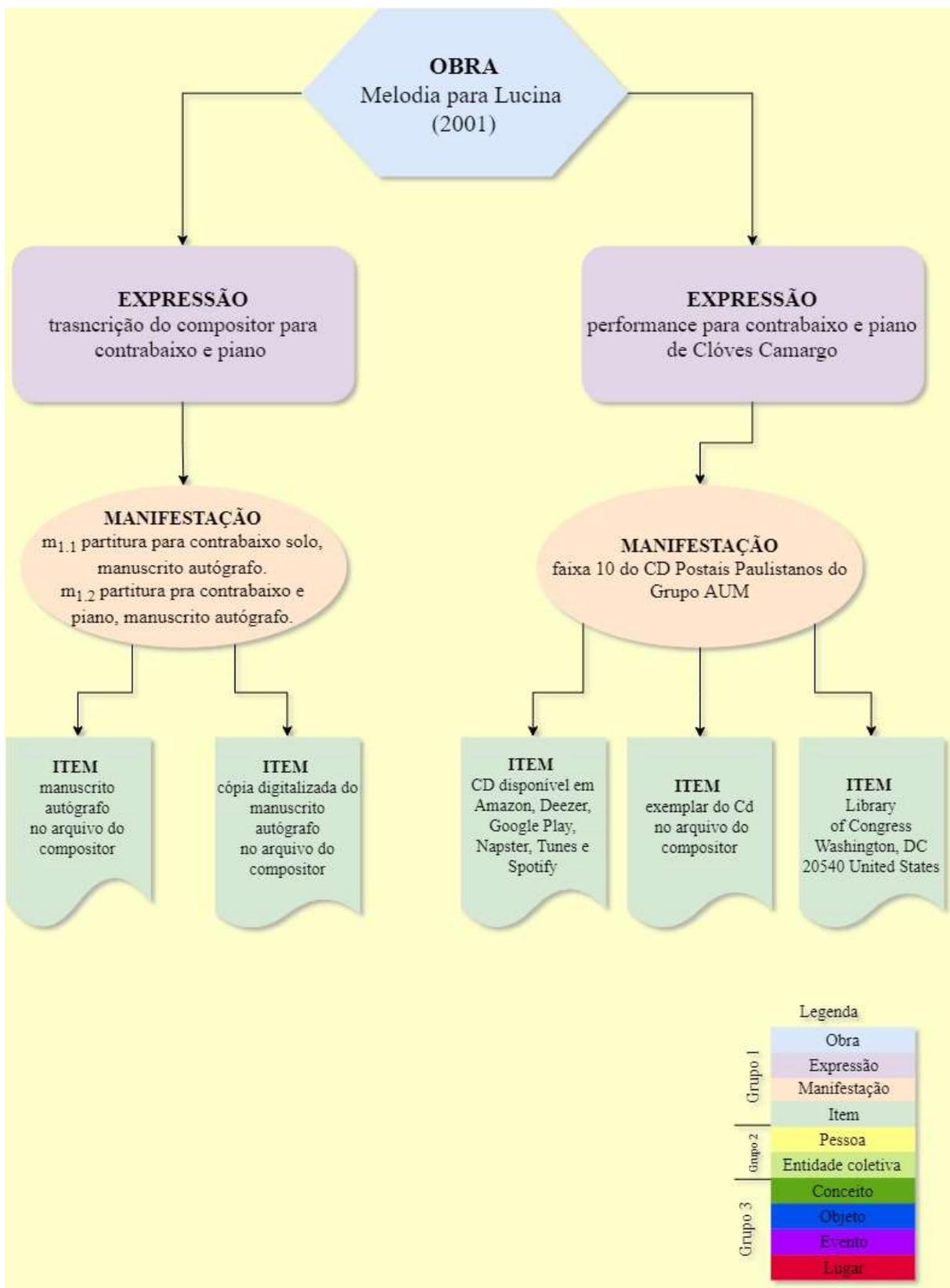
**APÊNDICE J - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA
FONTE ETERNA (1974)**



APÊNDICE K - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *5 MINIATURAS BRASILEIRAS* (1993)



APÊNDICE L - GRÁFICO DO ESQUEMA FRBR PARA A OBRA *MELODIA PARA LUCIANA* (2001)



ANEXO A - PARTITURA *PRÆLUDIOS ONNIBUS* (1979)

I "PRÆLUDIUS ONNIBUS"
E. VILLANI-CORTES
MODERATO

C. BAIXO

PIANO

5

9

12

Handwritten musical score for piano, measures 16-28. The score is written on a spiral-bound notebook page. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 16, 20, 23, and 26 are indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 28.

Handwritten musical score for Tuba (Tpo. Primo) and piano accompaniment, measures 28-40. The score is written on a grand staff with a treble clef for the Tuba and a bass clef for the piano. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *cresc.*, and articulation marks like accents and slurs. The Tuba part features melodic lines with various rhythmic values and phrasing. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. Measure numbers 28, 32, 36, and 40 are clearly marked on the left side of the page.

IV

44

Musical score for measures 44-47. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, and two lower staves grouped by a brace with a bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. A double bar line is present after measure 46. A handwritten 'ss' is written above the top staff in measure 47.

48

Musical score for measures 48-51. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, and two lower staves grouped by a brace with a bass clef. The top staff has a melodic line with some slurs. The lower staves have chordal accompaniment. A handwritten 'MENOS' with an upward-pointing arrow is written above the top staff in measure 49. A double bar line is present after measure 50.

52

Musical score for measures 52-55. The system consists of three staves: a top staff with a treble clef and a 2/4 time signature, and two lower staves grouped by a brace with a bass clef. The top staff has a melodic line with a long slur. The lower staves have chordal accompaniment. A handwritten 'CANTO' with a vertical line and a downward-pointing arrow is written above the top staff in measure 54. A double bar line is present after measure 53. The system ends with a jagged line indicating a continuation.

ANEXO B - PARTITURA *CHORON* (1981)

Choron

Revisione a cura di Milton Masciadri e Angiolina Sensale

Edmundo Villani Cortês

São Paulo, 1983

♩ = 66

1 *mf*

2 *p*

3

4 3 1 2 3 5 4

6 *rall.*

5 1 2 3 2 1 5 1

6 3 4 5 2 2 4 2 1 2 3 4 5

Proprietà per tutti i paesi: Edizioni Musicali "SINFONICA JAZZ"-via Voltorno 80/Cigni-20047 Brugherio (MI)
 Copyright 1995 by Edizioni Musicali "SINFONICA JAZZ"- Brugherio (MI) Italy
 Tutti i diritti riservati a termine di legge. All rights reserved. International copyright secured.

11

11

11

16

16

16

21

rall. *a tempo*

21

rall. *a tempo*

21

26

26

mf

This system contains measures 26 through 29. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes with a descending melodic line. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is present in measure 29.

31

31

Pizz

p

2 3

1

4 3

This system contains measures 31 through 35. Measure 31 is marked with *Pizz* (pizzicato). The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include *p* (piano) in measure 33. Fingering numbers 1, 2, 3, and 4 are indicated for specific notes.

36

36

arco

6

This system contains measures 36 through 39. Measure 36 is marked with *arco* (arco). The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. A fingering number 6 is indicated for a note in measure 37.

Musical score system 1, measures 41-45. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the upper treble staff and a complex accompaniment in the grand staff with many sixteenth notes.

Musical score system 2, measures 46-50. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. The music continues with a melodic line and accompaniment. A *legato* marking is present in the lower right of the grand staff.

Musical score system 3, measures 51-55. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The key signature is three sharps and the time signature is 3/4. The music includes a *rall.* (rallentando) marking in the first measure of the upper staff and an *a tempo* marking in the second measure. The lower staff has an *mf* (mezzo-forte) marking in the second measure.

Musical score for piano, measures 56-66. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system (measures 56-60) features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 61-65) includes a bass clef staff with a melodic line, a grand staff with accompaniment, and a section marked '2^a' with a repeat sign. The third system (measures 66-66) shows a bass clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The key signature is G major, and the time signature is 3/4.

Musical score for piano, measures 71-81. The score is written in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked *meno*.

Measures 71-75: The right hand plays a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with slurs.

Measures 76-80: The right hand continues the melodic line, featuring a triplet of eighth notes (3 2 4 3 2 1) in measure 78. The left hand continues the rhythmic accompaniment.

Measures 81: The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a rhythmic accompaniment with a fermata over the final note. The tempo is marked *meno*.

86

a tempo

86

This system contains measures 86 to 90. It features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo marking *a tempo* is present above the vocal line. The piano part includes complex chordal textures and rhythmic patterns.

91

rit.

91

This system contains measures 91 to 95. The tempo marking *rit.* (ritardando) is present above the vocal line. The piano part features large, sweeping arpeggiated figures in the right hand and a more active bass line.

96

a tempo

96

This system contains measures 96 to 100. The tempo marking *a tempo* is present above the vocal line. The piano part continues with complex textures, including dense chordal blocks and rhythmic patterns.

101

106

106

111

111

rall. *a tempo*

rall. *a tempo*

3 2 1 4 3 2 1

1 2 3 1 2 3 4

Detailed description: This page of a musical score contains three systems of piano music. Each system consists of three staves: a bass staff, a grand staff (treble and bass clefs), and a lower bass staff. The first system (measures 101-105) features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a grand staff with chords and melodic lines. The second system (measures 106-110) includes tempo markings 'rall.' and 'a tempo' above the bass staff and below the grand staff. The third system (measures 111-115) shows a continuation of the bass line and grand staff, with fingerings '3 2 1 4 3 2 1' and '1 2 3 1 2 3 4' indicated at the end. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

This musical score consists of three systems of piano music, each with a bass staff and a grand staff (treble and bass staves).
The first system (measures 116-120) features a complex bass line with sixteenth-note patterns and a grand staff with intricate fingerings (2, 3, 5, 1, 2, 3, 2, 1, 5, 3) and accents. A piano (*p*) dynamic marking is present at the end of the system.
The second system (measures 121-125) includes a grand staff with sixteenth-note runs and sixteenth-note chords. Fingerings such as 4, 3, 2, 1, 5, 4, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1, 5, 3, 2, 1, 4, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 5, 2, 1, 3, 5, 2, 1, 3, 5, 2, 1 are indicated. A forte (*f*) dynamic marking is used.
The third system (measures 126-130) continues with sixteenth-note patterns and chords. It features a fortissimo (*ff*) dynamic marking and includes a repeat sign at the end.

ANEXO C - PARTITURA RAÍZES (1991)

TUNING  "Raizes" Edmundo Villani Côrtes (1991)

moderato

Resimbandu
Caxixi

6

11

15

21

aico

Ritmico

II

25

Musical notation for measures 25-28. The top staff contains a melody with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. There are 'x' marks above the first and fifth notes of the first measure in the top staff.

29

Musical notation for measures 29-32. The top staff contains a melody with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. There are 'x' marks above the first and fifth notes of the first measure in the top staff.

33

Musical notation for measures 33-37. The top staff contains a melody with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. There are 'x' marks above the first and fifth notes of the first measure in the top staff.

38

Musical notation for measures 38-43. The top staff contains a melody with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. There are 'x' marks above the first and fifth notes of the first measure in the top staff.

44

Musical notation for measures 44-47. The top staff contains a melody with notes and rests, and the bottom staff contains a bass line with notes and rests. There are 'x' marks above the first and fifth notes of the first measure in the top staff.

III

49

Rall

53

LENTO VIBRATO (C.VIBRATO)

LENTO con ESPRESSO

57

62

66

Handwritten musical score for guitar, measures 70-87. The score is written on a spiral-bound notebook page. It consists of two staves per system: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 70, 75, 79, 83, and 87 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. At measure 87, there are handwritten annotations: "TUMBADARES" above the treble staff, "ALIVE GRAVE" written vertically on the left, and "Pizz" above the bass staff. The page number "183" is printed in the top right corner.

4

90 *Affrettando*

93 *Vivo!* *mass* *Vivo!*

96

99

103 *Vibrante* *Ass...* *Rit...*

Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, numbered 107, 110, 113, and 116. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The page is marked with a Roman numeral 'II' in the top right corner.

107 *mf*

110

113 *mf* *rit.* *rit. subito* *rit. subito*

116 *Lento* *rit.* *Lento*

John Williams
23/04/94

ANEXO D - PARTITURA BACHIANINHA 1 (1991)

I "Bachianinha n.º 1" E. VILLANI CORTES

Violão

C. Baixo

mf

3

5

7

9

11

II

13

16

18

20

ANEXO E - PARTITURA BACHIANINHA 2 (1991)

I

Bachianinha nº 2

E. VILLANI CORTES

Violoncello

C. Baixo

3

5

7

9

11

H

13

Handwritten musical notation for measures 13 and 14. The notation is written on a grand staff with a treble and bass clef. Measure 13 features a complex melodic line in the treble clef with many beamed notes and a trill-like figure in the bass clef. Measure 14 continues the melodic line in the treble clef and has a 'TR' marking above it, indicating a trill.

15

Handwritten musical notation for measures 15 and 16. Measure 15 shows a melodic line in the treble clef with a '4' marking above it, possibly indicating a fourth interval or a specific fingering. Measure 16 continues the melodic line in the treble clef and has a '4' marking above it.

17

Handwritten musical notation for measures 17 and 18. Measure 17 features a melodic line in the treble clef with a '4' marking above it. Measure 18 shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. There are some markings above the treble clef staff, possibly indicating dynamics or articulation.

L. J. ...

Four sets of empty musical staves, each consisting of a grand staff with a treble and bass clef, arranged vertically below the handwritten notation.

ANEXO F - PARTITURA A SÉTIMA FOLHA DO DIÁRIO DO SACI (1992)

I

44

A 7^a FOLHA
DO
DIÁRIO DE UM SACI⁷ E. VILLANICORTES (11/11/92)

passa - 2. c. BRIXDS

sempre rítmico, com vivacidade

C. Baixo

1

6

11

16

21

II

26

31

36

41

46

51

This image shows a page of handwritten musical notation for piano, numbered 191. The page contains six systems of music, each starting with a measure number: 26, 31, 36, 41, 46, and 51. The notation is written in black ink on a white background. Each system consists of two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff containing the accompaniment. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. The page is part of a spiral-bound notebook, with the metal spiral binding visible on the right edge.

III

56

61

Parte C

66

71

76

81

IV

86

Musical notation for measures 86-91. The system consists of two staves. The right hand has a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Parte B'

92

Musical notation for measures 92-96. Measure 92 starts with a four-measure rest in the right hand. The left hand continues with a steady accompaniment. The system ends with a double bar line.

97

Musical notation for measures 97-101. The right hand features a prominent sixteenth-note pattern. The left hand has a similar rhythmic accompaniment.

102

Musical notation for measures 102-106. Measure 102 includes a dynamic marking of *mf*. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a consistent accompaniment.

107

Musical notation for measures 107-111. Measure 107 includes a dynamic marking of *mf*. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a consistent accompaniment.

112

Musical notation for measures 112-116. Measure 112 includes a dynamic marking of *mf*. The right hand has a melodic line with some rests, while the left hand plays a consistent accompaniment. The system ends with a double bar line and a signature.

ANEXO G - PARTITURA A DANÇA DOS QUATRO MESTRES (1995)

A Dança dos Quatro Mestres

THE DANCE OF THE FOUR MASTERS

para quarteto de contrabaixo/for double bass quartet

Editado por Sonia Ray

Edmundo Villani-Côrtes (1930)

Vivo

Contrabaixo 1

Contrabaixo 2

Contrabaixo 3

Contrabaixo 4

6

Cb.1

Cb.2

Cb.3

Cb.4

12

A

Cb.1

Cb.2

Cb.3

Cb.4

18

Cb.1

Cb.2

Cb.3

Cb.4

mf

mf

24

Cb.1

Cb.2

Cb.3

Cb.4

V

V

29

Cb.1

Cb.2

Cb.3

Cb.4

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

35 *arco* **B**

Cb.1 *f*

Cb.2 *arco* *mf*

Cb.3 *arco* *mf*

Cb.4 *arco* *piz:* *mf*

40

Cb.1 *f*

Cb.2 *mf*

Cb.3 *mf*

Cb.4 *mf*

45

Cb.1 *mf*

Cb.2 *mf*

Cb.3 *mf*

Cb.4 *mf*

49

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

pizz.
arco

53

C

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

arco
pizz.
arco

58

D

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

pizz.
arco
f
mf

63

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

68

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

73

(2^a vez para/2nd time to CODA) **E**

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

ff
ff
ff
ff

piu mosso

77

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

81

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

85

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

90 *a tempo* *pizz.*

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

94 *arco* *Ao B/back to B* *(2^a vez più mosso/2nd time faster)* *CODA*

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

98

Cb.1
Cb.2
Cb.3
Cb.4

ANEXO H - PARTITURA CHORANDO (1996)

I

CHORANDO

E. VILLANI-CORTES
(25/01/96)

Gita e. Baixo e piano

(Tuning: $^{\flat} \text{ } ^{\flat} \text{ } ^{\flat} \text{ } ^{\flat}$)

com. 6/12/92 $mm = 96+-$

C. Baixo

5

9

13

17

21

26

30

35

39

meno

expressivo

mf

CHARUNDO
C. BAIXO

II

51

57 *lento, lamentoso*

64 *piu forte...*

69 *70 com liberdade*

72 *afret...*

meno

82 *90 no 1:*

93

97

106

5)

Detailed description: This is a handwritten musical score for a piece titled 'Charundo C. Baixo', marked as 'II'. The score is written on a spiral-bound notebook page and consists of ten systems of music, each with a measure number on the left. The notation is in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The first system (measures 51-56) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 57-63) is marked 'lento, lamentoso' and features a triplet in the left hand. The third system (measures 64-68) is marked 'piu forte...'. The fourth system (measures 69-71) is marked '70 com liberdade'. The fifth system (measures 72-76) is marked 'afret...' and 'meno'. The sixth system (measures 77-81) continues the melodic and bass lines. The seventh system (measures 82-86) is marked '90 no 1:'. The eighth system (measures 87-92) continues the piece. The ninth system (measures 93-96) continues the piece. The tenth system (measures 97-106) concludes the piece with a final cadence marked '5)'. The handwriting is clear and legible.

ANEXO I - PARTITURA CONCERTO PARA CONTRABAIXO (1996)

1

CONCERTO p/ CONTRA BAIXO

= ORQUESTRA
(VERSÃO p/ C. BAIXO E VIOLA)

EDUARDO VILLANI-CORTES

1º MOVIMENTO - "TODA"

LEVE

CONTRA BAIXO

arco (coltato)

arco

arco

Poco più

Tp. 16

arco

arco

Pizz

arco

Pizz

arco

Poco rubato

Pizz (MODERATO)

Handwritten musical score for a string instrument, featuring measures 13 through 30. The score includes various performance instructions such as 'ARCO', 'HARM', 'pizz', and 'Andantino'. A circled number '2' is present in the upper right corner of the page.

13 ARCO HARM HARM 2

16 ARCO HARM

20 HARM

22 ARCO HARM pizz

26 pizz

30 Andantino $\text{♩} = 76$

3

33

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and voice. The page is numbered '3' in the top right corner and '33' in the upper left. The notation is arranged in several systems, each consisting of two staves. The first system includes a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system features a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The third system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The fourth system includes a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The fifth system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The sixth system includes a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The seventh system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The eighth system includes a treble clef and a key signature of one flat (Bb). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as 'poco rall' and 'Cantabile, poco meno'. The page is bound on the left side, indicated by a vertical line of dots.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with multiple staves per system.

Measure numbers 44, 45, 49, and 53 are indicated at the beginning of their respective systems.

Dynamic markings include *poco rall.* (poco rallentando) and *pp. 1^o* (pianissimo first). A marking *vai cresc.* (vai crescendo) is present in the fourth system.

The score features complex harmonic structures, including chromatic lines and dense chordal textures, particularly in the lower register of the piano.



Handwritten musical score for a piano piece, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written on a spiral-bound notebook page.

System 1 (Measures 67-71): The first system begins with measure 67. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. A dynamic marking of *ppio* is present. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

System 2 (Measures 72-75): The second system starts at measure 72. It includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. Performance instructions include *poco meno, espressivo* and *↑ subito*. The system ends with a double bar line and a fermata.

System 3 (Measures 76-79): The third system begins at measure 76. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. The system concludes with a double bar line and a fermata.

System 4 (Measures 80-83): The fourth system starts at measure 80. It includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. A dynamic marking of *ppio* is present. The system concludes with a double bar line and a fermata.

6
82 *ritmico*

Handwritten musical score for measures 82-83. Measure 82 features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Measure 83 continues the melodic line and has a "pizz." marking above it.

83 *pizz.*

Handwritten musical score for measures 84-85. Measure 84 has a "pizz." marking above it. Measure 85 continues the melodic line and has a "pizz." marking above it.

85

Handwritten musical score for measures 86-87. Measure 86 has a "pizz." marking above it. Measure 87 continues the melodic line and has a "pizz." marking above it.

86 *pizz.*

Handwritten musical score for measures 88-89. Measure 88 has a "pizz." marking above it. Measure 89 continues the melodic line and has a "pizz." marking above it.

7

99

Musical notation for measures 99-101. Measure 99 has a whole rest. Measures 100-101 show a vocal line and piano accompaniment.

102

meno, espressivo

Musical notation for measures 102-104. Measure 102 has a whole rest. Measures 103-104 show a vocal line and piano accompaniment with dynamic markings.

107

Musical notation for measures 107-109. Measures 107-108 show a vocal line and piano accompaniment. Measure 109 has a whole rest.

111

pp

Musical notation for measures 111-113. Measures 111-112 show a vocal line and piano accompaniment. Measure 113 has a whole rest.

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on a spiral-bound notebook page. It consists of five systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system is marked with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The third system is marked with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#), and includes the instruction "meno" above the vocal line and "meno" below the piano line. The fourth system is marked with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#), and includes the instruction "meno" above the vocal line and "meno" below the piano line. The fifth system is marked with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#), and includes the instruction "meno" above the vocal line and "meno" below the piano line. The lyrics "dime tall até osim" are written below the vocal line in the fifth system. The score is signed "E. V. ... 1996" at the bottom right.

8

M7

M2

M6

M3

dime tall até osim

meno

meno

meno

meno

E. V. ...
1996

2- "Cantiga" I
moderato (♩ = 88 → 92) E. VILLANI-CORTES

The musical score is written on a spiral-bound notebook page. It features four systems of music. Each system consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The tempo is marked 'moderato' with a metronome marking of 88 to 92. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, cresc...), and performance instructions like 'poco estr. ref...'. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The piece is marked with a first ending 'I'.

Handwritten musical score for piano, consisting of four systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and various performance markings.

System 1 (Measures 24-27): The first system begins with measure 24. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano accompaniment. Performance markings include *mf* (mezzo-forte) and *molto rall.* (molto ritardando). A circled number 24 is written above the first measure.

System 2 (Measures 28-32): The second system starts at measure 28. It continues the melodic and accompaniment lines. A marking of *mf* *espressivo* is present. The system concludes with measure 32.

System 3 (Measures 33-35): The third system begins at measure 33. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff for the piano accompaniment. The system ends at measure 35.

System 4 (Measures 36-40): The fourth system starts at measure 36. It continues the melodic and accompaniment lines. Performance markings include *accl. e cresc.* (accelerando e crescendo) in both the treble and bass clef staves. The system concludes with measure 40.

Handwritten musical score on a page numbered 213. The score is written on a grand staff with five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key markings and annotations include:

- 13** (measure number)
- III** (section marker)
- poco più** (tempo marking)
- ritenuto** (tempo marking)
- ff** (fortissimo dynamic)
- LENTO** (tempo marking)
- mf** (mezzo-forte dynamic)
- f** (forte dynamic)

The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. There are also some handwritten annotations and a signature at the bottom right of the page.

CONCERTO para C. BAIXO e ORQUESTRA

3º movimento - EMBUZADA

1. mm d = 84 a 88

E. VIUANI-CORTES
(1996-2000)

Piano

mf

4

8

12

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various notes and rests, including a triplet of eighth notes. The lower staff contains a piano accompaniment with chords and moving lines. There are some handwritten annotations in the lower staff, including the word "biera" and "poussant".

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur over several notes. The lower staff has a piano accompaniment with some notes and rests. There are some handwritten annotations, including "Trio" and "p".

Handwritten musical score system 3. It consists of a single staff with a melodic line. The notes are mostly eighth and sixteenth notes, with some slurs.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. Both the upper and lower staves contain a large diagonal slash (/) in each measure, indicating that the music has been omitted or is a placeholder.

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The upper staff has a melodic line with many notes and slurs. The lower staff has a piano accompaniment with chords and moving lines.

III

36

40

44

49

The image shows a handwritten musical score for a piece in G major, spanning measures 36 to 49. The score is organized into four systems, each consisting of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment features a prominent descending eighth-note pattern in the right hand, which is a characteristic feature of the 'Canon in D' by Pachelbel. The vocal line consists of a single melodic line. The score concludes with a double bar line at measure 49. The page is numbered '216' in the top right corner and 'III' in the top left corner.

IV

52

Handwritten musical score for measures 52-55. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is in a grand staff with treble and bass clefs. A dynamic marking of *mf* is present in the piano part. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

56

Handwritten musical score for measures 56-59. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

60

Handwritten musical score for measures 60-63. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

64

Handwritten musical score for measures 64-67. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano accompaniment is in a grand staff. The music continues with similar rhythmic patterns.

Handwritten musical score on page 218, featuring three systems of music. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and accidentals. The score is marked with measure numbers 62, 72, and 80.

System 1 (Measures 62-71): The first system begins with a treble clef staff containing a melodic line. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The music concludes with a fermata over a whole note.

System 2 (Measures 72-81): The second system starts with a treble clef staff. The grand staff below it shows a change in key signature to two sharps (F# and C#). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The system ends with a fermata over a whole note.

System 3 (Measures 80-81): The third system begins with a treble clef staff. The grand staff below it continues the piano accompaniment. The system concludes with a fermata over a whole note.

VII

708

172

116

120

124

128

Detailed description: This image shows a page of handwritten musical notation for guitar, organized into six systems. The page is numbered '220' in the top right corner. At the top left, the Roman numeral 'VII' is written. The first system is labeled '708' and contains four measures of music. The second system is labeled '172' and contains four measures. The third system is labeled '116' and contains four measures. The fourth system is labeled '120' and contains four measures. The fifth system is labeled '124' and contains four measures. The sixth system is labeled '128' and contains four measures. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and chord symbols. The right edge of the page shows the spiral binding of a notebook.

VII

132

136

140

144

IX

148

152

156

160

piano

This image shows a handwritten musical score for guitar and piano. The score is written on a page with a perforated left edge. It consists of six systems of music, each with a guitar staff and a piano staff. The guitar staves are in treble clef, and the piano staves are in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. There are some handwritten annotations, including a '4' at the beginning of the first system, a 'K' at the top right, and a sequence of numbers '1-3 7 1 3 7 1 3 7' above the first staff of the fifth system. The handwriting is clear and legible.

XI

180

184

192

The image shows a page of handwritten musical notation on a spiral-bound notebook. The page is numbered '224' in the top right corner. At the top left, there is a handwritten Roman numeral 'XI'. The music is organized into three systems, each starting with a measure number: 180, 184, and 192. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The piano accompaniment features chords and melodic lines. The page is bound on the right side with a metal spiral.

XII

196

System 1 (Measures 196-199):
- Treble clef: Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- Bass clef: Accompanying chords and bass line.
- Measure 196: Starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).
- Measure 197: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 198: Features a long slur over the treble staff.
- Measure 199: Ends with a treble clef and a key signature of one flat.

200

System 2 (Measures 200-203):
- Treble clef: Melodic line with eighth notes.
- Bass clef: Accompanying chords and bass line.
- Measure 200: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 201: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 202: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 203: Ends with a treble clef and a key signature of one flat.

204

System 3 (Measures 204-207):
- Treble clef: Melodic line with eighth notes.
- Bass clef: Accompanying chords and bass line.
- Measure 204: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 205: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 206: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 207: Ends with a treble clef and a key signature of one flat.

208

System 4 (Measures 208-211):
- Treble clef: Melodic line with eighth notes.
- Bass clef: Accompanying chords and bass line.
- Measure 208: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 209: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 210: Continues the melodic and harmonic development.
- Measure 211: Ends with a treble clef and a key signature of one flat.

XIII

Handwritten musical score for piano, measures 712-723. The score is written on a spiral-bound notebook page. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. Measure 712 features a melodic line in the treble staff with a fermata and a fingering '5' above it, and a piano accompaniment in the bass staff with a fermata. Measure 715 shows a melodic line in the treble staff with a fermata and a piano accompaniment in the bass staff. Measure 719 features a melodic line in the treble staff with a fermata and a piano accompaniment in the bass staff. Measure 723 shows a melodic line in the treble staff with a fermata and a piano accompaniment in the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, fermatas, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The page is numbered 'XIII' at the top and '226' in the top right corner.

Handwritten musical score on a spiral-bound notebook page, featuring three systems of music. The first system (measures 227-228) includes a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. The second system (measures 229-230) continues the piece with a treble clef staff and a grand staff. The third system (measures 231-234) shows a treble clef staff and a grand staff. The score is marked with various musical notations, including accidentals, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. A handwritten signature and the date "03/08/00" are visible at the bottom of the page. The Roman numeral "XIV" is written in the upper right corner of the first system.

XIV

227

229

231

234

Edmunds

03/08/00

ANEXO J - PARTITURA PONTEIO (2012)

Ponteio
E. VILLANI-CORRÁS
08/03/12

1. Ritmico
PM CONTRA BAIXO SOLO

mf

f

f^{pp}

f^{pp}

13

17

21

29

5/8

30

34

38

pizz poco subato come prima
aslo mf

43

pizz poco subato arco come prima
mf

47

memos

Handwritten musical score for a single melodic line in bass clef, spanning measures 79 to 127. The score includes performance instructions such as "meno", "lento molto espressivo", and "Crescendissimo", along with dynamic markings like "mf" and "fp". The music features various rhythmic patterns, including triplets and slurs, and includes a double bar line at measure 84.

79 meno

lento molto espressivo

mf

80 Crescendissimo

mf

84

fp

fp

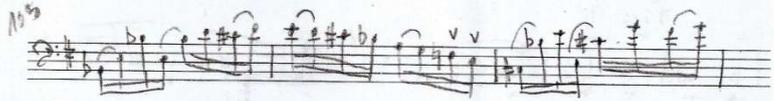
114

127

101



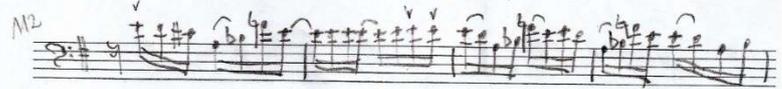
105



108



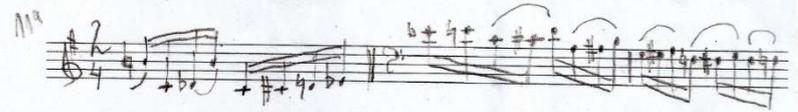
112



116



119

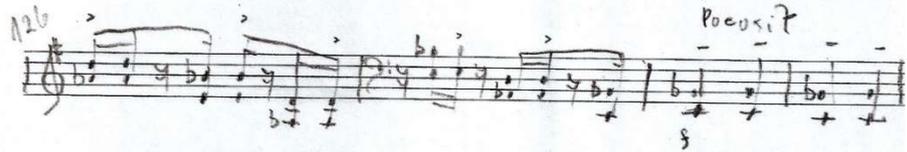


122

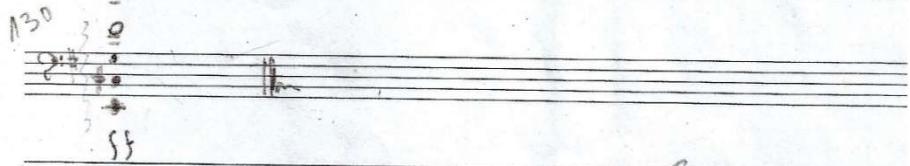


126

Passif



130



Handwritten signature
08/03/12

ANEXO K - PARTITURA A FONTE ETERNA (1974)

Fonte Eterna

Música - E. VILLANI CORTES Letra - LAERTE FREIRE

4 moderato

CANTO (SOPRANO) OH (simile)

moderato

Piano

5

8

12

OH QUANTA LEMBRANÇA VEM NESTA CANÇÃO Faz - GEMER DE ANSEIOS

INDICAR F. INCLINAR PARA
CASA MANN S. A.
RUA 12 DE MARÇO, 330
330 PAUERS - BRASIL

15

PAU-ÇA RA-PI-DA PERE-MA N-VE QUE QUER SE LI-BER-TAR FUGIR DO MLU PEI-TOE VO-

19

HR OH QUANTOS A-CR-MOS EM GUARDO EM MILHAS MÃES E QUANTOS

23

A MA-NHÃS NO MEU OMBRO QUAN-TAS MITEZES TRE-LA-DAS

Poco mais

27

FOR TO DOO CLUCH RI MEI ANS MÃOS DAS MADRU-GA-DAS VI ONDE É QUE NASCE A ME LO -

Ritenu to (CANTATO)

A tempo

30

Di a - ONDE QUE NASCEU PAE SI A LA EN COM TAPIN FONTEA -

34

ZUL ONDE ME SACIAR DEA MOR - ONDE LI REI BUSCAR CA LOR - E PARA

39

SEMPRE VI VER PARA MOR *Trp. 1:* *Trp. 2:* (SIMILE)

44

FON TEE TERNA QUE BUSQUEI E

IV

49

SÓ A CHEI EM TEU A MOR

mf

William

ANEXO L - PARTITURA 5 MINIATURAS BRASILEIRAS (1993)

Double Bass

5 Miniaturas Brasileiras

1 - Preludio

Edmundo Villani Côrtes (1993)

2

cantabile *mf*

6

10

f

14

18

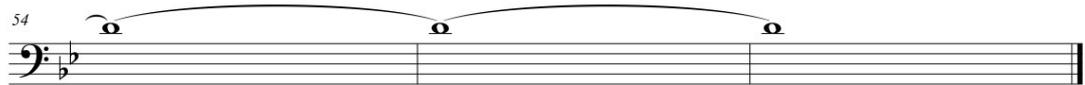
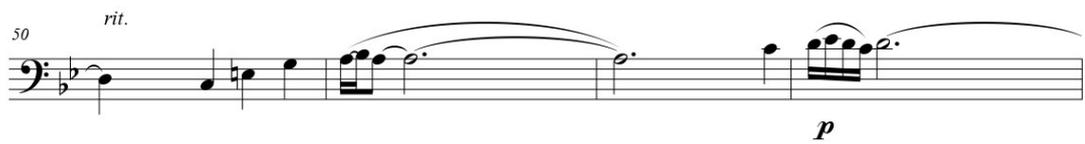
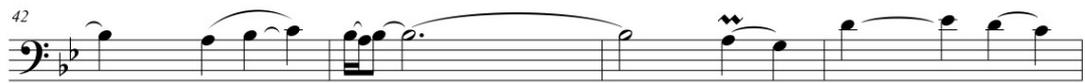
22

26

30

rit. *a tempo* *p*

2 5 Miniaturas Brasileiras



Double Bass

5 Miniaturas Brasileiras

2 - Toada

Edmundo Villani Cortês (1993)

Moderato

2

5

9

13

17

21 *rit.* *a tempo*

25 *rit.*

Double Bass

5 Miniaturas Brasileiras

3 - Choro

Edmundo Villani Cortês

5

9 pizz.

13 arco

17

21 accel. *f*

25

Double Bass

5 Miniaturas Brasileiras

4 - Cantiga de Ninar

Edmundo Villani Cortês

3
dolce
p

7

11

15
rit.

19
a tempo
p

23
rit.

27
rit.
pp

Double Bass

5 Miniaturas Brasileiras

5 - Baião

Edmundo Villani Côrtes (1993)

2

7

12

17

25

30 Col Legno

35 arco

43 Col Legno

mf

2 5 Miniaturas Brasileiras

48 arco

56

61

66

71

76

81

86 pizz.

91 arco pizz.

Detailed description of the musical score: The score consists of nine staves of music in bass clef, 4/4 time.
 - Staff 1 (measures 48-55): Features a rhythmic pattern of eighth notes with 'x' marks below them, followed by a measure with a '4' above it and a long horizontal line, and ends with a half note marked 'arco'.
 - Staff 2 (measures 56-60): Contains eighth and sixteenth notes with accents and slurs.
 - Staff 3 (measures 61-65): Features a half note followed by eighth and sixteenth notes with slurs.
 - Staff 4 (measures 66-70): Contains eighth and sixteenth notes with accents and slurs.
 - Staff 5 (measures 71-75): Features eighth and sixteenth notes with slurs.
 - Staff 6 (measures 76-80): Contains eighth and sixteenth notes with slurs.
 - Staff 7 (measures 81-85): Features a half note followed by eighth and sixteenth notes with slurs, ending with a double bar line.
 - Staff 8 (measures 86-90): Labeled 'pizz.', it shows a series of chords with eighth notes.
 - Staff 9 (measures 91-95): Labeled 'arco' at the start and 'pizz.' at the end, it features eighth and sixteenth notes with slurs and a final chord.

5 Miniaturas Brasileiras

3

96 arco



101



106



111 *f*



116



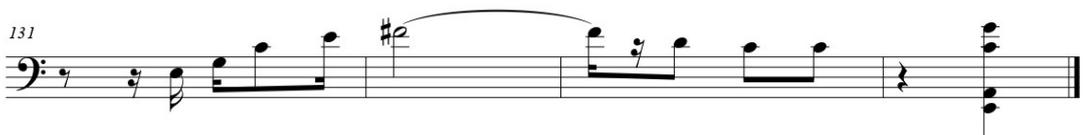
121



126



131



ANEXO M - PARTITURA MELODIA PARA LUCIANA (2001)

MELODIA para LUCIANA
E. VILLANI-CORTES

C. BAILO

$\text{d} = 60$

Piano

4

9

13

- 1 -

17

22

27

33

- 2 -

ANEXO N - ENTREVISTA COM O COMPOSITOR EDMUNDO VILLANI-CÔRTEZ (1930)

Contexto da entrevista

A entrevista foi realizada na residência do compositor Edmundo Villani-Côrtes, no dia 21 de maio de 2019, com o compositor aos seus 80 anos de idade. O encontro se deu no início da tarde. Após agradecer a cooperação do compositor, foi apresentado o contexto da pesquisa, o objetivo e os procedimentos metodológicos. Em seguida, foi realizada a assinatura do TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DA IMAGEM E DEPOIMENTO, como também, a autorização para a utilização de documentos e partitura para estudo e divulgação em favor da pesquisa.

Após uma pesquisa exploratória documental inicial no acervo do compositor, iniciou-se a entrevista. Após entrevista foi realizada a digitalização de todos os documentos e partituras presentes no acervo do compositor referente as obras para contrabaixo e as transcrições.

Pq: Então, maestro. Gostaria de agradecer mais uma vez a oportunidade de poder entrevista-lo e por ter se disponibilizado tão gentilmente para contribuir para a pesquisa e me permitir o acesso ao seu acervo. Vamos falar um pouco de cada obra. Gostaria de ouvir um pouco do ponto de vista do senhor para cada uma delas.

Eu tenho aqui a lista em ordem cronológica das obras que identifiquei como sendo obras suas, originais para contrabaixo e algumas transcrições. Vamos falar primeiro das obras originais e, depois, a gente vê as transcrições. Podemos começar com a primeira obra para contrabaixo, *Praeludios Onnibus*?

EVC: É, realmente foi a primeira peça que escrevi para contrabaixo e dedicada à minha filha, a Maria Eugenia Guimarães Côrtes, Gê Côrtes, que é minha filha e estudante de contrabaixo, contrabaixista. Esse nome *Praeludios Onnibus*, ele tem uma significação muito interessante. Preludio, que geralmente é uma peça que a pessoa faz preparando uma sequência de outras peças, e a palavra preludio significa antes de começar a músicas, então, essa palavra *Praeludius Onnibus*, é o seguinte: a Gê, ela se intitulava, ela falava para ela mesma e, às vezes, comigo: “On quer fazer isso.”; “On gosta de fazer isso.”; On, era uma maneira que ela tinha de se comunicar, então eu chamava a Gê, de On. Era uma espécie de apelido. Então eu fiz um jogo. A palavra ônibus significa: para todos, em latim. Parece que é um ablativo, que significa para todos, então eu juntei a palavra omine que significa todos e o bus, que é a terminação latina que indica que é o ablativo, então eu misturei. Porque quando você vê, por exemplo, o ônibus que você pega, a condução, é uma condução para todos, que significa isso, mas só que o onnibus do *Praeludios Onnibus*, ônibus que você pega, a condução que significa para todos é o – n – i – b – u – s e o Onnibus do *Praelúdios* eu coloquei on, depois nibus, quer dizer que, ao invés de ser para todos, é para On, quer dizer, um Preludio para On.

Então, as pessoas que veem o título da peça e vê que está escrito onibus com “n” acha que eu não conheço o latim e escrevi errado, mas não, é um jogo que eu fiz, não é o ônibus que existe

no latim, é o *onibus* que é o ablativo que eu fiz para On, que é minha filha contrabaixista. Então, eu tenho esse jogo. Foi a primeira peça. Então, eu também pensei da seguinte maneira: às vezes os compositores, principalmente as vezes para contrabaixo, para demonstrar virtuosismo, ficam utilizando o contrabaixo só na região aguda. Então eu falei: “eu vou fazer uma peça que os outros instrumentos não podem fazer, porque eles não têm as notas graves do contrabaixo e, às vezes, as pessoas escrevem para contrabaixo como se estivesse querendo escrever para violino”. Não. O contrabaixo é contrabaixo, violino é violino. Então eu fiz esse *Praeludios Onibus*, com o intuito de fazer uma peça que o contrabaixo é usado na região para qual o contrabaixista é feito, mais a região grave. Ele sobe um pouquinho na região aguda, mas ele vai mais pelo grave, que eu fiz com essa intenção, de não querer demonstrar o virtuosismo só através de colocar coisas difícil e aguda.

Outra coisa também, no final da peça, eu uso um recuso que as vezes não ocorre usar. No final você usa a corda mais grave e a corda mais aguda ao mesmo tempo. Para fazer isso, você precisa colocar o arco por traz das cordas, por dentro das cordas. No fim, ela inverte e coloca por dentro o arco, que usa o grave e o agudo, então, é uma coisa que, às vezes, só se a pessoa me perguntar que ela fica sabendo.

Pq: Eu acho que nenhum outro compositor pensou nisso. Acho que é uma coisa bem única mesmo essa ideia.

EVC: É, eu sempre que vou fazer alguma coisa, eu tento pensar bastante no que vou fazer e tentar, e justificar o porquê, então, é isso. Eu procurei usar o baixo numa maneira mais grave sem querer fazer virtuosismo, pega aqueles compositores que querem só ficar dizendo que contrabaixo e violino é a mesma coisa, então, não. Contrabaixo é contrabaixo, e peça para contrabaixo, é peça para contrabaixo, e que vai ser valorizada pela sonoridade que o contrabaixo pode oferecer. Então, existem essas três ou quatro coisas, é um latim que a pessoa pensa que é latim e que não é, é uma peça para contrabaixo que eu não quis exhibir virtuosismos, mas exibindo um virtuosismo mais de sonoridade, qualidade de som que o contrabaixo pode oferecer, e também uma certa criatividade de usar o arco do baixo por dentro das cordas.

Pq: Vamos na sequência: *Choron*. O que é que o senhor pode falar sobre *Choron*?

EVC: Então, quando o Milton Masciadri fez a gravação, ele não me perguntou, então ele fala que *Choron* é porque é um choro grande, e não é nada disso, é porque é um choro para On. A Gê se apelidava On então eu fiz um choro para On, por isso eu pus *Choron*. Aliás, você é a primeira pessoa que está me dando a oportunidade de explicar essas coisas, porque, às vezes, determinados interpretes, eles tocam, e usam para esclarecer as coisas o conhecimento deles, mas eles não sabem qual que é o meu conhecimento, mas se a pessoa me perguntar, eu falo. Então, é muito raro a gente ter a oportunidade de uma pessoa, como no seu caso, que está me perguntando, então, eu estou tendo a oportunidade de me explicar.

Pq: O senhor pode falar mais alguma coisa sobre *Choron*, sobre a obra em si?

EVC: O *Choron*, ele tem também, porque o choro, genericamente, os chorinhos brasileiros, os choros, têm uma estrutura meio semelhante, mais ou menos parecida com as estruturas do [...] rondó. Tem um tema, um motivo e, depois, vem um segundo. A forma do choro, normalmente, o usual é: primeira parte, segunda parte, primeira parte de novo, segunda parte e final. E eles, normalmente, esses choros todos que são genéricos, eles quando se repetem, quando a primeira parte se repete, se repete igualzinho, sempre igual. Não existe uma elaboração pré-determinada de quando você reapresenta o tema, ele tem alguma coisa diferente, alguma invenção diferente, e você raramente vai encontrar também nos Choros comuns, assim, uma coda. Tico-tico no Fubá, primeira parte, ((canta o tema musical)), aí vem a segunda parte, primeira parte, quando termina, sempre que vem a primeira parte, ela é apresentada igualzinha, não existe essa ideia de na hora de uma frase de término, haver uma coda, então eu acrescento esse raciocínio da coda. É uma coisa que a pessoa precisa elaborar, ter um trabalho, já que vai compor, vamos compor uma coisa com criatividade. É uma estrutura pensada, particularmente para ele próprio, não é um sisteminha que você faz tudo igualzinho, os outros choros que eu tenho, cada um é de um jeito.

Pq: O senhor quer falar mais sobre *Choron*?

EVC: O *Choron*, ele tem também uma versão que é para contrabaixo e piano, existe uma versão para contrabaixo e violão, que é feita por mim mesmo, e existe também, uma versão para ser tocada com orquestra, a Gê tocou umas duas vezes esse *Choron* com orquestra Jazz Sinfônica.

Pq: O senhor tem ela aqui?

EVC: Essa versão que eu tenho para Jazz Sinfônica, acho que está nos arquivos da Jazz Sinfônica, mas se você tiver interesse, qualquer coisa a gente consegue.

Pq: *Raízes*?

EVC: *Raízes* foi uma a peça que a professora Sônia, ela era minha aluna do curso de composição e regência, e ela sempre foi muito batalhadora, organizadora e tudo, e ela criou uma série de concertos de peças para contrabaixo, e quando ela foi fazer a inauguração, a primeira apresentação desses concertos, ela me pediu que fizesse uma peça, não para concorrer, uma peça para participar. Eu, então, fiz essa peça que eu pus o nome de *Raízes*, porque eu uso o contrabaixo e junto com contrabaixo, um percussionista, que ela hora faz instrumento percussão com peles e também usa o vibrafone, alternando, e o berimbau, e umas coisas que tenham características, assim, de música brasileira.

Pq: Então a ideia de *Raízes* é uma ideia de raiz brasileira mesmo?

EVC: Raiz da música brasileira, exatamente.

Pq: O senhor poderia falar agora, por favor, d'*A Sétima Folha do Saci*?

EVC: *A Sétima Folha do Saci* é o seguinte, eu estava no ano, devia ser mil novecentos e noventa e um, noventa e dois, alguma coisa assim, eu estava no fim do ano, mais ou menos, estava comendo uma pizza junto com a Val, a Valery, que atualmente é diretora do departamento de música da Unesp. Então ela virou para mim e falou: “Villani, você não tem, por acaso, uma peça para ser tocada de contrabaixo e violoncelo?” Eu falei: “ah, eu não tenho, mas eu posso fazer, para quando? Agora. Para semana que vem, para depois de amanhã”. Um negócio assim, muito rápido. Então, eu fiz essa peça bem nas correrias, né? Eu parava no sinal, dirigindo, e tinha uma ideia. Anotava, assim, no papel, assim... uma ideia e tudo e consegui escrever uma peça para esse duo de contrabaixo e violoncelo. Então, eu fiquei raciocinando, e falei: “puxa, se eu tivesse morando na Alemanha, por exemplo, eles são muito cuidadosos, virtuosos e sistemáticos, a pessoa convida um compositor para fazer uma peça, né? E ele tem um ano ou meses de tempo para poder fazer a peça né? Tem tudo determinado, ele ganha um cachê pré-determinado. Aqui no Brasil não, o compositor, se ele não aproveitar a oportunidade que ele tem de ter um instrumentista interessado em tocar uma peça dele, ele tem que aproveitar correndo que essa oportunidade não vai se repetir de novo, né? Eles vão arrumar um repertório tradicional, tem uma peça do Haydn, uma peça do Mozart para fazer.” Então. Enfim... e passa assim. Eu como sou preocupado com o Brasil, que existe assim, uma coisa meio implícita, meio coisa de brasileiro achar que tem que ficar copiando os outros, tem que fazer meio que de qualquer jeito e tudo, então eu acho que sempre que eu tenho oportunidade, eu tento trabalhar o melhor possível em cima da peça que eu estou fazendo para, se vier uma peça dos compositores tradicionais da história da música, os grandes gênios da música, eu não fazer um papel feio, então eu tenho que escrever uma coisa que tá demonstrando que é música brasileira, mas que a música brasileira tem qualidade também.

Então eu me senti como Saci que é uma personagem do folclore brasileiro, né? Que é um anãozinho que fica pulando numa perna só, e ele com uma perna só tem que fazer a coisa que os outros fazem com as duas pernas. Então me senti assim, como um Saci. Eu não sou nenhum gênio musical, um talento musical nenhum, e tem que fazer as coisas, mas vai ser tocada minha peça junto com peças de alto nível, então eu ficava me sentindo com uma responsabilidade muito grande, então eu resolvi fazer assim, né? Eu senti, eu me senti como um saci, né? E perguntei assim: “onde é que eu vou arrumar ideia para escrever essa peça? Ah, vai ser no meu diário, mas o meu diário é o seguinte: é a cultura que eu tenho aqui dentro de mim, dentro do meu coração e dentro do meu cérebro, isso que vai me ajudar a fazer. E então eu vou folhear e vou fazer de conta que eu sou um saci e que eu tenho um diário com as coisas anotadas minhas e acontece o seguinte: o Saci, o diário dele, não tem folhas de papel, ele tem folha de árvore, né? São as árvores, folhas de árvores que ele fazia, que ele não tem folha de papel, são seres humanos que fazem.” Então eu falei assim: “vou fazer de conta que eu abri a sétima folha do diário do Saci, eu sou o Saci, que abriu a sétima folha, o que tiver escrito nessa folha, eu vou

transcrever, então todas as ideias que eu tive, eu fui transcrevendo e fiz a peça que era a sétima folha do diário do saci, a sétima folha que eu, Saci, folheie e abri e estava escrito aquilo ali, então eu transcrevi”.

Pq: Sobre a obra em si, a estrutura, o senhor gostaria de comentar alguma coisa?

EVC: É uma peça, assim, que tem esse caráter rítmico, meio característico. O que acontece também, no meu caso, né? A minha formação musical, eu não tive uma formação musical, dessas assim que começa mesmo aos cinco anos de idade estudando música, ou então sou um talento excepcional que, com sete ou cinco anos de idade já sei música, que tem facilidade de fazer. Não foi nada disso, o meu estudo de música, eu comecei a estudar música, para conhecer, com esse negócio de nota, aos dezessete anos, estudando piano no piano de uma tia minha, que tem um piano, que eu ia lá de vez em quando estudar, meu estudo, foi bem, assim, nada especial, nem nada melhor, muito pelo contrário eu nunca, por exemplo, se você olhar na história da música brasileira ou universal. Eu diria que, praticamente, todos os compositores, principalmente que foram conhecidos, foram pessoas que, desde cedo, demonstraram a vocação muito especial, ou então, gente de grande talento que entrou em concursos e teve estudos no exterior e tudo. Eu nunca tive bolsa de estudo, todos os estudos que eu fiz foram pagos por mim mesmo, à custa do trabalho como pianista, tocando em casas noturnas, etc. Eu nunca fui à América do Norte. Fui uma vez só na Europa, em Londres, para assistir à estreia do meu concerto para flauta e Orquestra, mas essa estreia se deu em dois mil, quando eu já tinha setenta anos, exatamente.

Pq: Para terminar, sobre *A Sétima Folha do Saci*: ela tem características bem brasileiras, não é?

EVC: Exatamente. Então, o que aconteceu? Minha formação musical, vem de quando eu tinha uns dez, onze anos, eu tocava cavaquinho e tocava na serenata, acompanhando as coisas, depois passei para o violão¹. Então, minha formação, informação musical, era de coisas clássicas, porque quando eu era menino na década de quarenta a cinquenta, o rádio, não tinha esses negócios de mídia né? Hoje não, eles pegam uma qualidade de música de baixíssimo nível e espalhando isso bastante, para vender bastante disco, e depois aquela música é uma música superficial, pouca informativa, dura uns três, quatro, cinco meses de sucesso e depois eles procuram outra e vão assim, naquela época não, quando o rádio surgiu, a pessoa para ser um locutor de rádio ele tinha que conhecer várias línguas, saber falar sobre várias coisas, tinha que ter cultura, ter um português bem bonito. Hoje não, se a pessoa e anuncia o programa e fala um monte de besteira, um monte de palavrões, é isso que agrada. Então, o que acontece? A informação que eu tinha de música, de música popular mesmo, da música que se ouvia em

¹ A formação musical ao qual o compositor se refere é uma formação musical informal, autodidata. Diferente da formação musical formal que o compositor se refere na resposta anterior.

rádio, era a música de qualidade, as músicas da minha época, era de muito boa qualidade e então, também, os programas eram de muita boa qualidade né? No meio de um programa xis, eles colocavam peças tradicionais do repertório tradicional, universal, eram peças da música popular francesa, argentina, espanhola, italiana e alemã e também os tradicionais gênios da música oficial: Mozart, Beethoven, por aí. Então, a minha cultura musical é meio baseada no contato que eu tive com a música popular, na época que a música popular tinha qualidade. Então, existe sempre uma pitada desses ritmos sincopados, de determinadas sequências harmônicas, e que são características da música brasileira de boa qualidade.

Pq: Seguindo então: *A Dança dos Quatro Mestres*. Poderia falar um pouco sobre ela, por favor?

EVC: Essa dança eu fiz dedicada a um quarteto de contrabaixistas, e fiquei pensando: “eles têm que ser mestre no contrabaixo para poder tocar isso” ((risos)). Eu fiz pensando que são quatro contrabaixistas de ótima qualidade. Eu procurei fazer de uma maneira que, por exemplo, o primeiro contrabaixo, eles, às vezes, costumam fazer isso quando tem um quarteto, coloca o mais difícil para o primeiro contrabaixo, o menos difícil, e o quarto contrabaixo toca as coisas mais fáceis; eu fiz questão de fazer de uma maneira de todos os quatro contrabaixistas são quatro mestres, não existe um melhor que o outro.

Quando era menino tinha uma coisa que me deixava louco da vida, é... quando eles chegavam num lugar e falavam assim: “você é menor, então você só pode fazer isso, você não pode fazer isso porque é muito difícil porque você é criança”, e eu sempre ficava louco da vida com esse negócio. E também, essa coisa, por exemplo, eu fazer uma prova, aí o professor não me dava nota baixa porque ficava com pena de mim ou queria me ajudar e tudo, e quando eu sentia isso ficava louco da vida, porque se eu merecer zero, eu tenho que ganhar zero. Não tinha esse negócio de ficar dando colher de chá para mim, e eu acho que, você me dando dessa maneira, de querer facilitar para os outros, facilitar para as crianças, isso é... desfavorável, você tá colocando a pessoa no lugar que ela não se está, ela não gosta de estar, então eu... nunca gostei muito disso não.

Aconteceu um fenômeno muito curioso, eu tenho aquelas *Cinco Miniaturas Brasileiras*, né? Você conhece o áudio, tem partitura para contrabaixo. Sabe como é que eu fiz as *Cinco Miniaturas Brasileiras*? Porque fui procurar uma editora, em mil novecentos e setenta e oito. Eles falaram: “olha, está muito difícil vender coisas, de editar as coisas, as suas peças são interessantes, mas está tendo pouca saída, e tal, talvez você fizesse uma peça assim... fácil, simples, tipo para flauta doce e piano, para os professores darem para os iniciantes, talvez eu pudesse editar”. Então eu escrevi umas miniaturas, umas oito, eu escrevi, em uma manhã, escrevi isso em uma espécie de... uma hora. Então, ele escolheu umas cinco miniaturas e fez uma edição, ele fez, ele editou esse álbum com *Cinco Miniaturas Brasileiras*. ((pega a edição da partitura)). Repara que a parte de flauta é uma parte bem simples, são miniaturas brasileiras, poucas notas, e a extensão é bem simples, e todas são feitas assim. Bom, um ano e meio, mais ou menos, depois disso tudo. O que estou falando tem muito a ver para chegar na *A dança dos quatro mestres*. Então, passou--se um ano e meio, mais ou menos, eles telefonaram para mim, da editora Cultura Musical, eles estavam fechando a editora porque não tinha vendido muitas coisas, estavam com um monte de partituras lá, sem saber o que fazer, então eu fui lá para pegar

as partituras, eu tinha um fusquinha, enchi com essas partituras e trouxe para casa sem saber o que fazer [...]. Essas mesmas miniaturas, depois, encontrando com uma pessoa que falou que queria, se eu não tinha, uma peça para um trio que era violino, violoncelo e piano e que eles iriam tocar em um concerto, eu então fiz uma versão dessas cinco miniaturas para o trio, daí uns dias, encontrei com o rapaz e ele falou: “ah, a gente tocou aquelas miniaturas suas, o pessoal gostou muito, foi muito interessante e tal”. Foi caminhando, então essas miniaturas agora têm aproximadamente umas quinze versões.

Pq: Desculpa interromper o senhor, porque eu acho que o senhor já está falando das *Cinco miniaturas* e as transcrições a gente pode falar depois.

EVC: Não, mas é muito importante falar isso, é uma ligação que eu quero fazer. Então, essas miniatura foram, é... toca aqui, toca lá. A questão de dois dias atrás, eu recebi... eu tinha mandado para Espanha, para uma pessoa. [...] Um maestro espanhol, eles vão fazer um festival, inclusive em setembro, parece. Então, eu mandei as miniaturas para ele que me pediu, sabe por quê? Porque ele ouviu essas miniaturas tocadas por um contrabaixista, em um concerto lá na Europa, e quando eu mandei essas miniaturas, ele me respondeu, falando assim: “essa monumental obra sua, das miniaturas, vai ser tocada agora também pela... música de câmara, em um encontro de música que vai haver na Espanha em um festival importante”. Aí, você me pergunta: “porque que essas miniaturas alcançaram essa posição? Sabe por quê? Porque na hora que eu escrevi essa miniatura que era para criança tocar. Sim, uma criança pode tocar. É fácil, todas as notas são fáceis. Mas cada nota, cada acorde, foi escolhido com muito critério. Então, são determinados detalhes que eu faço de harmonia, originário sabe de quê? Das coisas que eu aprendi quando eu tocava sambadanças, no Rio de Janeiro, porque eu ia lá tocar, não era só para ganhar dinheiro não, mas lá aparecia muita gente tocando, muito pianista tocando bem, quando eu via um cara que tocava muito bem eu ia lá ver, ficava perto dele, ficava tentando descobrir que acorde foi aquele que ele fez. Então eu uso coisas que eu aprendi pela prática, pela vivência... misturado também, com aquela coisa, é... música brasileira para criança, então tem que fazer um negócio assim, ((tin tin tiiin, tim tim tiiim, tim tim tim tim tim, tim)). Assim, porque as criancinhas têm que tocar um negócio assim... Não, criança não é idiota, criança é um ser humano. Criança, ela tem gosto também. Então eu tentei colocar nessas miniaturas, coisas que, de repente, os caras que fazem, sei lá, uma Sinfonia e tudo, mas seguindo só aquele sistema quadrado, aquilo tem pouca duração, não é por aí não, eu acho que a gente tem que fazer aquilo que gosta, o que você acha bom, e oferecer o melhor que você tem para os outros. É a mesma coisa que chegar uma pessoa aqui, que está passando fome, pedindo comida, então eu pego uma carne estragada que tem aqui e dou para o cara, não, eu vou dar uma coisa saudável para ele. Então, nessa... agora é que eu chego em *A Dança para Quatro Mestres*, esse negócio de você falar: “eu sou o quarto contrabaixista do grupo de quatro mestres, então minha função é fazer ((ton, ton, ton))”. É um desrespeito, eu escolhi a peça para quatro mestres, então todos eles têm um grau de responsabilidade, de dificuldade igual.

Pq: Então os quatro mestres são quatro mestres?

EVC: Tem que ser quatro mestres, se não for quatro mestres não sai ((risos)).

Pq: Então vamos agora para as mais novas: *Chorando*?

EVC: *Chorando*... é porque, é uma coisa interessante, o choro é uma música alegre né? O chorinho, num é? ((canta um trecho do tema de Tico-Tico no Fubá, com alegria)) E tem nome de choro, não é interessante? Sabe de uma coisa curiosa também? Você pega o Jazz, e tem o Rock e esse negócio todo, não são músicas alegres? Sabe de onde vem? Do Blues, o que o Blues é para o Jazz, a música brasileira é para o Choro, e todas duas são músicas alegres, mas tem nome de choro, de choro de triste. Isso que eu estou lhe falando, eu não li em nenhum livro, não tem ninguém que escreveu no livro isso que eu estou lhe falando, mas eu pensei. Então, eu sempre que vou fazer uma coisa, eu penso para fazer. Então, o choro brasileiro está para música brasileira, para as serestas, da mesma maneira que blues está para o Jazz, e tem o boogie oogie ((canta um tema de boogie oogie)), então, sabe porquê? Porque só quem chora, é que rir, porque isso são coisas que são originárias da sensibilidade do ser humano, você chora de tristeza porque você tem sensibilidade e você rir de alegria, também porque você tem sensibilidade, agora a pessoa que nem ri e nem chora, é que ela que não tem sensibilidade. Quem não tem sensibilidade, não tem respeito pelo ser humano que ele é e que os outros são. Então essas coisas todas são originárias disso.

Existe uma letra de uma das músicas do Noel Rosa que fala: “sambar é chorar de alegria, é sorrir de nostalgia dentro da melodia”, tem um samba do Noel Rosa que fala isso, você vê que bonito, quer dizer: você chora de alegria e sorrir de nostalgia. Agora, quem tem a sensibilidade, tem essas coisas: chora e ri; agora que não tem sensibilidade, vê as coisas todas passarem e só cuidam disso pelo valor monetário que aquilo tem. É o que acontece com o pessoal da mídia, eles querem ganhar dinheiro. Agora, lançam porcaria para o povo, só que eles estão muito enganados, porque o povo, dentro do povo, existe muita gente com sensibilidade, e esse pessoal precisa ser respeitado. Então, qualquer coisa precisa ser feita com respeito, então, quando escrevo uma nota no papel, eu escrevo pelo respeito que eu quero que tenha por mim e pelo respeito que eu tenho pelos outros, é isso.

Pq: Então para terminar as peças originais para contrabaixo, o *Concerto para contrabaixo e orquestra*?

EVC: Bom, é o tal caso, cada qual dá o que tem, cada qual faz o melhor possível, o melhor de si, dentro das suas possibilidades. Eu procurei fazer um concerto usando o material musical e o talento musical que eu tenho e junto com trabalho, com dedicação e etc. Então, é o tal caso, eu já comentei com você. Todos os concertos que você pode comparar, todos os concertos que existem no mundo, todos têm no primeiro movimento, que vamos jogando, que chega lá no finalzinho do primeiro movimento ele faz uma cadência, é uso, é tradição. Então, eu falei assim: vai começar o concerto com uma cadência, como se o instrumentista tivesse experimentando o instrumento, fazendo umas escalas, dando umas arcadas, experimentando umas notas, vendo

uns glissandos, etc. Então esse concerto já começa com esse detalhe, com a Toada que é um ritmo muito tradicional na música brasileira.

O segundo movimento, a Cantiga, ela é... olha, sabe de uma coisa interessante dessa Cantiga? Ela tem uns negócios que eu acho bonito, sabe? Acho legais e tudo. Quando eles estavam ensaiando esse concerto, apareceu ao meu lado uma moça que disse que fica apaixonada pela Cantiga no contrabaixo e um tema bem comunicativo.

O último movimento, que todo mundo costuma fazer um negócio mais movimentado, eu coloquei com o nome de Embolada, é aquele que existia na época, nesse período dos anos cinquenta e tal, existia samba-canção, samba... médio, sambão, e existia um samba chamado samba embolada, que era uma música que a pessoa ia cantando, contando caso na letra da música e que embalava voz, era difícil de falar porque falava ((canta um trecho de uma embolada)) falando um monte de palavras seguidas. Então eu fiz esse último movimento, como se fosse uma embolada para o contrabaixista. Da mesma forma que embolada é difícil para fazer com a voz, eu fiz uma sequência de notas, e além de ser uma embolada, o contrabaixo é um instrumento que pede muito da parte física, da mão da pessoa para você... para você pegar uma corda e apertar e tirar som do instrumento, a mão esquerda precisa ser bem firme, você não pode pegar de leve, você que tem que ter uma certa firmeza nisso, isso exige muito treino, muito estudo, muita dedicação. Então eu fiz esse último movimento assim com esse sentido.

Pq: Eu encontrei aqui, nos seus arquivos, a *Bachianinhas 1 e 2* para violoncelo e contrabaixo. O senhor poderia comentar sobre elas?

Essas *Bachianinhas* foram umas peças que eu fiz quando dava aula de composição lá na Unesp, uma das coisas que eu fazia era analisar as invenções a duas vozes do Bach, e pedia os alunos que tentassem fazer umas peças que fossem a partir dessa referência das invenções a duas vozes do Bach que são obras primas, muito bem-feitas. É um exemplo muito bom para quem está estudando composição. [...]

São invenções a duas vozes. Eu fazia porque a gente tem que matar a cobra e mostrar o pau que você matou a cobra, então eu, às vezes, eu pedia aos alunos para estudar como é que o Bach fazia o trabalho e tentar fazer o trabalho mais ou menos dentro dos mesmos parâmetros, mas não obrigatoriamente dentro do mesmo estilo, entendeu? Servia como roteiro, mas era um negócio assim, dependendo do aluno, o aluno que tinha mais facilidade, ele fugia do roteiro e se dava bem, mas aquele que tinha dificuldade, e se fugisse do roteiro, se perdia, então ficava o negócio... é bem parecido com Bach, mas não tão interessante, mas era uma maneira da pessoa exercitar.

Pq: Vamos para as transcrições. Se o senhor quiser falar da música original ou se o senhor quiser falar um pouquinho do que o senhor pensou na hora de transcrever. Se o senhor pensou na linguagem do contrabaixo ou se simplesmente traduzido a melodia, enfim, o senhor pode ir falando o que o senhor achar mais interessante. Vamos a partir da primeira: *A Fonte Eterna*.

EVC: Sabe de uma coisa? Existe um... não é bem um segredo, não é bem uma norma, mas é uma coisa que se você seguir, dá certo. Se você for escrever para um instrumento, mesmo uma flauta, um clarinete, um trompete, ou então para o instrumento de corda como um violino, etc., e como um contrabaixo também. Se você cantar aquilo que você escreveu, e aquilo soar bem como o canto, vai soar bem no instrumento. Porque, por exemplo, a frase que você constrói, que você pode cantar, você precisa ter fôlego, se você fizer uma frase longa demais o fôlego acaba. Isso para os instrumentos de sopro é fatal, então se você não começa a fazer o número de frase seguida, o instrumentista tem dificuldade, não só de tocar, como também de se expressar, e no caso dos instrumentos de arco, o arco, como se diz? É a chave do segredo da sonoridade do instrumento. Então a arcada precisa ser muito bem preparada, muito bem estudada, se você coloca frases bem equilibradas, que tem um princípio, meio e fim na própria frase, aquilo naturalmente, para o instrumentista, vai ser gostoso, vai ser funcional.

Então, esta peça *Fonte Eterna*, é uma música que foi feita para canto, se bem que eu fiz a melodia primeiro. Existe também um detalhe muito interessante nesse negócio da composição, para composição de canções, eu já vi algumas pessoas, alguns músicos compositores famosos, fazendo conferências, falando a respeito de como colocar, como compor uma canção. Eles começam dizendo, você precisa ler aquele texto que o poeta escreveu, analisá-lo e perceber tudo, as consequências, para você fazer um negócio bonito e tal, e eu fico pensando: mas se você faz uma melodia sem texto? Se o poeta pegou a música primeiro e depois fez a letra? Então, existem várias maneiras de se fazer uma canção, não é só essa, eu já vi várias pessoas fazendo conferência a respeito e falar como se a canção só funciona se você pegar uma letra feita por um poeta e colocar a música. Você sabe de uma coisa interessante? As músicas que eu tenho e que foram mais bem aceitas e tiveram mais sucesso, foram as que eu fiz fazendo a letra e a música juntas. O que acontece? O fraseado que existe em uma canção, ele é originado de uma frase que tem um princípio, meio e fim, que tem um tempo para a pessoa respirar, que tem um tempo para pessoa sentir a fluência da frase. Então, essa música, *A Fonte Eterna*, foi feita assim. Eu fiz uma melodia e o poeta, que foi o meu amigo Laerte Freire, colocou uma letra muito bonita. Então, como era uma música muito bonita sendo cantada, eu falei assim: “poxa, isso sendo tocado por um instrumento de arco, como é o caso do contrabaixo, acho que isso vai soar muito bem”, e realmente foi o que aconteceu, essa *Fonte Eterna* fica linda.

Pq: As *Cinco miniaturas brasileiras*, o senhor quer falar ainda sobre elas?

EVC: A versão das *Cinco miniaturas* para contrabaixo e violão, por exemplo é muito interessante, soa muito interessante. Veja que interessante: essa pessoa que me ligou da Espanha, se interessou muito pela música, pela versão de camerata, porque ele ouviu um contrabaixista tocando e se encantou com a música. Agora é o tal caso, um instrumento de arco e principalmente o contrabaixo, ele tem muito recurso, o fraseado, o som das cordas é muito bonito.

Pq: E a obra *Casulo*, o senhor que fez a transcrição para contrabaixo?

EVC: Não.

Pq: Ok. E o *Ponteio*, é transcrição do senhor?

EVC: Não, o *Ponteio* não é transcrição, o *Ponteio* é original para contrabaixo.

Pq: Ah, é? Então o senhor pode falar um pouco do *Ponteio*?

EVC: O *Ponteiro*, eu vou ser bastante sincero, não sei se é até interessante comentar isso assim, mas eu vejo, por exemplo, que os instrumentistas estão muito escravizados, escravizados não... de estudar música para instrumento do solo, e todo mundo só sabe tocar aquela.... coisa do Bach que é para instrumento solo, todo mundo só toca aquilo, uma música em dó maior, como é mesmo a melodia? [...] Isso, as suítes do Bach. Então eu falei assim: “puxa, os instrumentistas só têm isso para tocar?” A música é muito interessante do Bach, mas é bem óbvia, funciona muito como exercício, mas é bem óbvia porque ele usa as modulações dentro uma limitação bem grande, só que bem escrito pelo Bach, né? Entendeu? Mas eu acho que, então, eu quis... a minha intenção foi fazer uma coisa que o instrumentista que estivesse cansado de tocar essa música do Bach, pegasse meu *Ponteio* e estudasse meu o *Ponteiro*, porque ele tem umas modulações mais interessantes, tem um certo balanço rítmico, depois eu te mostro mais ou menos como ele tem uma jogada rítmica, muito de brasilidade, e pede também do instrumentista, e se ele conseguir tocar bem tocada, a música vai ser muito boa, depois eu te mostro.[...]

Só completando, tem é um violonista que se chama Rafael... esqueci o sobrenome dele, é um ótimo instrumentista. Ele tem um duo com um contrabaixista, eles têm várias peças escritas juntas com contrabaixo [...] então eu fiz essa peça para o contrabaixista dele tocar solo.

Pq: E a *Melodia para Luciana*, o senhor poderia falar um pouco dessa transcrição?

EVC: Havia uma pianista chamada Arlete Tironi, ela veio aqui em casa e se interessou muito pelas minhas músicas. Ela organizou um grupo com o nome de grupo AUM [...] Ela se interessou muito pelo meu trabalho e fez a gravação de um CD de peças minhas. Ela tinha uma filha que estava naquela época, ela era uma mocinha, e ela estudava violoncelo, mas ela estava no princípio e eu escrevi para ela essa peça, *Melodia para Luciana*, bem pensando na primeira posição numa coisa bem fácil, enfim. Essa peça, eu mostrei para ela, mas ela nunca tocou porque nunca chegou a estudar música assim. E então, em uma ocasião, não sei se você conhece um violoncelista chamado Raiff? Então, eu encontrei com ele no corredor lá da Escola Tom Jobim, e eu falei: “Raiff eu tenho uma peça bem simples para violoncelo e você de repente poderia usar para os seus alunos iniciantes” e entreguei a peça para ele com o intuito dele usar aquilo didaticamente, com alunos principiantes e tal. Então, quando chegou no fim do ano, isso deve ter acontecido lá pelo mês de setembro, e quando chegou no fim do ano, o Raiff falou:

“olha, nós vamos apresentar aquelas suas *Cinco miniaturas* para violoncelo e piano”. Então ele me convidou para ir no final do ano assistir à apresentação dele e no meio do concerto ele tocou a peça que agradou muito todo mundo eu achei ela muito bonita e era essa peça que eu tinha dado para ele. Como o grupo AUM tem um contrabaixista, então eu fiz, eu fiz uma versão para contrabaixo e que foi a primeira gravação que aconteceu da peça que foi essa feita para contrabaixo e tem no disco e tudo.

Pq: E *Dança para Dois*, o senhor pode falar um pouco dela?

EVC: Como é que é?

Pq: *Dança para Dois*?

EVC: Eu não sei o que que é isso não.

Pq: Então o senhor não tem nenhuma peça como o nome *Dança para Dois*?

EVC: Não.

Pq: Uma última pergunta, maestro. Quanto do repertório do senhor para contrabaixo foi por demanda e quanto foi da relação do senhor com sua filha? O fato de ter uma filha contrabaixista lhe deu uma atenção maior ao contrabaixo?

EVC: O fato de eu ter a Gê como contrabaixista foi muito importante porque sou muito chegado a ela, ela é uma pessoa maravilhosa que eu gosto muito. Então, ela estava sempre estudando contrabaixo e eu me sentia também na obrigação de fazer alguma coisa, alguma peça para ela, e nada melhor do que ter ela como instrumentista. Ela também foi uma das pessoas que divulgou meu trabalho de compositor. Eu me lembro que teve um concurso lá no Rio de Janeiro e todo mundo ia lá e tocava essas peças que são tradicionais, e ela chegou lá e entrou no concurso tocando a peça minha. Então me lembro que ela falou assim: “eu vou tocar a música do meu pai, ele fez a música para mim”.

Pq: Ok, então maestro, acho que como essa terminamos. Mais uma vez, obrigado.

ANEXO O - TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTO

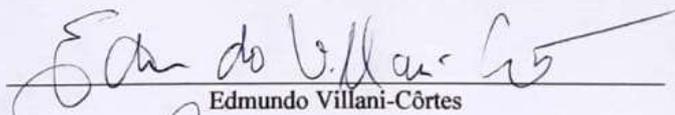
TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE USO DE IMAGEM E DEPOIMENTOS

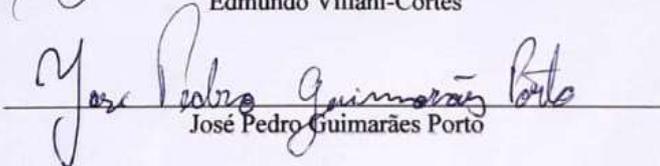
Eu EDMUNDO VILLANI CÔRTEZ, CPF 608403298-91

RG 3257742 S.P., depois de conhecer e entender os objetivos, procedimentos metodológicos, riscos e benefícios da pesquisa, bem como de estar ciente da necessidade da cessão do uso de minha imagem e/ou depoimento, especificados neste Termo de Autorização de Uso de Imagem e Depoimentos, AUTORIZO, os pesquisadores: José Pedro Guimarães Porto e Dra. Luciana Noda (Orientadora) do projeto de pesquisa do curso de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB intitulado: *Uma proposta de catálogo de obras para contrabaixo de Edmundo Villani-Côrtes*, a realizar a gravação de imagens e de áudio que se façam necessárias e/ou a colher meu depoimento sem quaisquer ônus financeiros a nenhuma das partes.

Ao mesmo tempo, autorizo a utilização de áudio, vídeo, depoimentos e/ou documentos/partituras coletados para fins científicos, de estudos e divulgação da memória (livros, dissertação, artigos, slides, transparências, etc.), em favor dos pesquisadores da pesquisa, acima especificados.

São Paulo, 21 de maio de 2019.


Edmundo Villani-Côrtes


José Pedro Guimarães Porto