



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira:
construção das edições crítica e de performance da
II Sonata para Violoncelo e Piano**

Marcelo Moreno da Silva

João Pessoa/PB
2023



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

**Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira:
construção das edições crítica e de performance da
II Sonata para Violoncelo e Piano**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba - UFPB, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música, área de concentração Práticas Interpretativas, linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Marcelo Moreno da Silva

Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

João Pessoa - PB
2023



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **“Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira: construção das edições crítica e de performance da II Sonata para Violoncelo e Piano”**

Mestrando(a): **MARCELO MORENO DA SILVA**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Documento assinado digitalmente
FELIPE JOSE AVELLAR DE AQUINO
Data: 30/06/2023 19:32:43-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. FELIPE JOSÉ AVELLAR DE AQUINO
Orientador/UFPB



Documento assinado digitalmente
HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Data: 02/07/2023 20:51:28-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. FABIO SOREN PRESGRAVE
Membro Externo à Instituição/UFRN

João Pessoa, 30 de Junho de 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586u Silva, Marcelo Moreno da.

Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira : construção das edições crítica e de performance da II sonata para violoncelo e piano / Marcelo Moreno da Silva. - João Pessoa, 2023.
183 f.

Orientação: Felipe José Avellar de Aquino.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música brasileira. 2. Obra de José Siqueira. 3. Timing em música. 4. Sistema trimodal. I. Aquino, Felipe José Avellar de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78(81)(043)

À minha avó, Lourdes.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à minha família por ter me auxiliado na minha trajetória como músico, desde o início dos meus estudos até o presente momento.

Agradeço de coração ao meu professor e orientador Felipe Avellar de Aquino, que foi um grande influenciador em minha carreira profissional, principalmente no período em que cursava bacharelado. Como orientador, foi um excelente instigador com relação à pesquisa. Sempre me motivando na investigação e produção acadêmica, apesar de todas as adversidades que surgiram no decorrer deste trabalho. Agradeço também pelos valiosos conselhos que irei levar por toda a minha vida. Creio que sem ele, esta pesquisa não teria tomado tamanha proporção.

Aos professores membros dos exames de qualificação e de defesa da dissertação, Prof. Fábio Soren Presgrave, Prof. Hermes Cuzzuol Alvarenga e Profa. Josélia Ramalho Vieira, sobrinha-neta de José Siqueira, pela relevante contribuição a esta pesquisa.

Aos entrevistados, os violoncelistas Antônio Del Claro e Márcio Malard, como também ao professor Ricardo Tacuchian, por compartilharem suas histórias e me fazer evidenciar características importantes do compositor e sua obra.

Ao excepcional pianista Lucas Bojikian, por ter aceitado participar da performance da Sonata de Siqueira, assim como no Recital de Mestrado.

Ao violoncelista Raïff Dantas por ter me recebido em sua casa e ter mostrado seu acervo com obras de Siqueira, como também pelas suas incríveis histórias que me fizeram compreender um pouco mais do passado musical na Paraíba.

À Universidade Federal da Paraíba, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Música, pela oportunidade de levar uma pesquisa sobre José Siqueira para uma instituição relevante no Brasil.

Ao prof. Luciélío Marinho pelas conversas que me auxiliaram no entendimento sobre pesquisa e metodologia científica, que foram relevantes nos passos iniciais no decorrer desta investigação.

Por fim, agradeço a todos que influenciaram e colaboraram direta e indiretamente para a concretização desta pesquisa.

Resumo

Esta pesquisa apresenta uma análise voltada para a performance, com base em referências das expressões culturais do Nordeste do Brasil presentes na II Sonata para Violoncelo e Piano do compositor paraibano José Siqueira. Ao mesmo tempo em que propomos a elaboração de uma Edição Crítica como também uma Edição de Performance da Sonata, utilizamos noções sobre o Sistema Trimodal (SIQUEIRA, 1981a), desenvolvido pelo próprio compositor. Assim, encontramos ferramentas para identificar padrões que auxiliaram a propor soluções para eventuais inconsistências nas cópias manuscritas, principais fontes documentais primárias para este trabalho. Salientamos que estas fontes primárias dizem respeito ao manuscrito do compositor como também a cópia justa elaborada por F. Paes de Oliveira. Juntas, se mostraram ferramentas indispensáveis para o entendimento composicional da obra. Como forma de propor possibilidades interpretativas para a Sonata, realizamos uma discussão acerca de conceitos sobre Timing aplicados na performance da obra, a partir do estudo de Matthay (1913), Cone (1968), Epstein (1995), Aquino e Aquino (2021). Com a finalidade de investigar a linguagem violoncelística e regionalista de Siqueira, justaposta à sua universalidade composicional, a pesquisa busca identificar eventuais influências absorvidas por Siqueira através dos artistas com quem conviveu e se relacionou. É neste bojo que identificamos supostas traços do compositor britânico Benjamin Britten na elaboração desta obra. Desta forma, paralelo à relação compositor-intérprete estabelecida entre Britten e o violoncelista russo Mstislav Rostropovich, Siqueira também dedicou esta Sonata ao intérprete. Ao investigar uma linguagem e/ou aspectos *brittenianos* na Sonata, este estudo pretende também compreender a influência de Rostropovich no repertório para violoncelo do século XX para investigar se os laços entre Siqueira e Rostropovich estão apenas na dedicatória da partitura ou na composição em si.

Palavras-chaves: José Siqueira. Performance. Música brasileira. Sistema Trimodal. Timing em Música.

Abstract

This research presents an analysis focused on performance, based on references of Brazilian cultural expressions from the Northeast of Brazil present in the II Sonata for Cello and Piano by the composer José Siqueira, from Paraíba. At the same time that we propose the elaboration of a Critical Edition as well as Performance Edition of the Sonata, we use notions from the Trimodal System (SIQUEIRA, 1981a) developed by the composer himself. Thus, we found tools to identify patterns that helped to propose solutions for eventual inconsistencies in the handwritten copies, the main primary documental sources for this work. We point out that these primary sources concern the composer's manuscript as well as fair copy prepared by F. Paes de Oliveira. Together, they proved to be indispensable tools to the work's compositional understanding. As a way of proposing interpretative possibilities for the Sonata, we held a discussion about concepts about Timing applied in the performance of the work based on the study of Matthay (1913), Cone (1968), Epstein (1995), Aquino and Aquino (2021). In order to investigate Siqueira's cellistic and regionalist language, juxtaposed with his compositional universality, the research seeks to identify possible influences absorbed by Siqueira through the artists with whom he lived and were related to. It is in this context that we identify supposed traits of the British composer Benjamin Britten in the elaboration of this work. In this way, parallel to the composer-performer relationship between Britten and the Russian cellist Mstislav Rostropovich, Siqueira also dedicated this Sonata to the cellist. By investigating a *Brittenian* language and/or aspects in the Sonata, this study also intends to understand Rostropovich's influence on the 20th century cello repertoire to investigate whether the ties between Siqueira and Rostropovich are only in the dedication of the score or in the composition itself.

Keywords: José Siqueira. Performance. Brazilian music. Trimodal System. Timing in music.

Lista de Exemplos

| | |
|--|----|
| Exemplo 1a – Parte do violoncelo do 1º movimento da Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano de Brahms e motivo do Contrapunctus 4 de A Arte da Fuga de Bach..... | 32 |
| Exemplo 1b – Parte do violoncelo do 3º movimento da Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano de Brahms e motivo do Contrapunctus 13 da A Arte da Fuga de Bach..... | 32 |
| Exemplo 2a – Comps. 53-56 da parte do violoncelo do 3º movimento da <i>Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano</i> , op. 38 de J. Brahms..... | 33 |
| Exemplo 2b – Comps. 1-4 do Prelúdio da Suíte em Sol Maior para violoncelo solo, BWV 1007 de J. S. Bach..... | 33 |
| Exemplo 2c – Comps. 1-4 do Lento da Terceira Suíte para Violoncelo de Benjamin Britten..... | 33 |
| Exemplo 3a – Comps. 71-75 do Allegro da Sonata de Siqueira..... | 38 |
| Exemplo 3b – Comp. 19-26 do <i>Moto Perpetuo e Canto Quarto</i> da Primeira Suíte de Britten..... | 38 |
| Exemplo 4a – Comps. 80-85 do Allegro da Sonata de Siqueira..... | 39 |
| Exemplo 4b – Comp. 18-19 do Bordone Primeira Suíte de Britten..... | 39 |
| Exemplo 5a – Comp. 152-155 do Allegro da Sonata de Siqueira..... | 40 |
| Exemplo 5b – Comp. 1-5 do Presto (Molto Perpetuo) da Terceira Suíte de Britten..... | 40 |
| Exemplo 5c – Comp. 135-138 do Allegro da Sonata de Siqueira..... | 40 |
| Exemplo 6a – Comps. 1-6 da <i>Introduzione</i> da Terceira Suíte de Britten..... | 41 |
| Exemplo 6b – Comps. 13-16 do Aboio da Sonata de Siqueira..... | 41 |
| Exemplo 7 – Escala pentatônica, a partir da concepção de Siqueira..... | 43 |
| Exemplo 8 – Acordes pentatônicos, a partir da concepção de Siqueira..... | 43 |
| Exemplo 9 – Modos do Sistema Trimodal..... | 44 |
| Exemplo 10a – Comp. 1-6 da Introdução..... | 55 |
| Exemplo 10b – II Modo Derivado ou modo dório..... | 55 |
| Exemplo 10c – Comps. 1-5 do 1º movimento do <i>Concertino Viola e Orquestra de Câmara</i> de José Siqueira..... | 56 |
| Exemplo 10d – Comps. 1-5 do 1º movimento da <i>Sonata para Violoncelo e Piano</i> , op. 119 de Prokofiev..... | 56 |
| Exemplo 11a – Comps. 27-29. <i>Recitativo do Recitativo, Ária e Fuga</i> | 57 |
| Exemplo 11b – Comps. 5-12 da Introdução da Sonata..... | 57 |
| Exemplo 12 – Comp. 20-29 da Introdução..... | 58 |
| Exemplo 13 – Comps. 122-128..... | 61 |
| Exemplo 14a – Comps. 122-125 da parte do violoncelo do Allegro e transposição terça maior abaixo do trecho..... | 62 |

| | |
|--|----|
| Exemplo 14b – Comps. 124-126 da mão direita da parte do piano do Allegro e transposição terça maior abaixo do trecho..... | 62 |
| Exemplo 14c – Comps. 126-128 da parte do violoncelo do Allegro e transposição quinta diminuta acima do trecho..... | 62 |
| Exemplo 15 – Proposta de edição. Comps. 30-35..... | 63 |
| Exemplo 16 – Comps. 36-38, com semitons no início de cada compasso e comps. 39-41 que mostram o caráter sincopado na parte do violoncelo..... | 64 |
| Exemplo 17a – Transposição dos comps. 135-136..... | 66 |
| Exemplo 17b – Transposição dos comps. 132-133..... | 66 |
| Exemplo 18 – Proposta de edição dos comp. 39-41..... | 66 |
| Exemplo 19 – Transposição dos comps. 135-138..... | 69 |
| Exemplo 20 – Proposta de edição do comp. 45 do violoncelo..... | 69 |
| Exemplo 21a – comps. 22-24 da Introdução..... | 70 |
| Exemplo 21b – comp. 87-90 do movimento Coco de Engenho da <i>Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano</i> | 70 |
| Exemplo 22 – Tema B com alteração proposta no início do comp. 46, com alteração da parte do violoncelo..... | 72 |
| Exemplo 23 – Resultado da edição com as alterações do 5º acorde..... | 73 |
| Exemplo 24a – Comps. 64-67 do Allegro..... | 76 |
| Exemplo 24b – Transposição dos comps. 64-67..... | 76 |
| Exemplo 25 – Comps. 60-63 do Allegro. Resultado da edição com adoção do sinal de bemol proposto na sexta nota do comp. 61..... | 77 |
| Exemplo 26a – Comps. 1-15 da Introdução..... | 77 |
| Exemplo 26b – Derivado da Introdução. Comp. 87-91 do segundo movimento..... | 78 |
| Exemplo 27a – 1º Episódio. Comps. 7-8..... | 80 |
| Exemplo 27b – 2º Episódio. Comps. 48-49..... | 80 |
| Exemplo 28a – III Modo Derivado..... | 81 |
| Exemplo 28b – II Modo Derivado ou Dórico..... | 81 |
| Exemplo 29a – Comp. 4-6, parte do período A do Aboio. Pedal da nota Si com escala descendente no III Modo Derivado, com centro em Sol#..... | 81 |
| Exemplo 29b – Comp. 17-18, período B do Aboio. Pedal das notas Mi e Si com escala ascendente no II Modo Derivado ou Modo Dórico, com centro em Sol#..... | 81 |
| Exemplo 29c – Comp. 25-26, período C do Aboio. Pedal de Sol# com escala descendente no II Modo Derivado ou Modo Dórico, com centro em Sol#..... | 82 |

| | |
|--|-----|
| Exemplo 29d – Comp. 44-46, período D do Aboio. Pedal da nota Si com escala descendente no III Modo Derivado, com centro em Sol#..... | 82 |
| Exemplo 30 – Comp. 186, com o Fá# na parte do violoncelo e cedendo na parte do piano, como sugere a edição..... | 85 |
| Exemplo 31 – Comps. 216-217 do manuscrito. As vozes estão separadas em cada linha..... | 88 |
| Exemplo 32 – Comps. 50-53 da edição. Resultado da edição com a alteração da linha inferior do piano..... | 88 |
| Exemplo 33a – I Modo Real ou Mixolídio, com centro em Sol..... | 94 |
| Exemplo 33b – Comp. 1-7 da parte do violoncelo..... | 94 |
| Exemplo 34a – Comps. 1-13. Parte A..... | 94 |
| Exemplo 34b – Comp. 14-25. Parte B..... | 95 |
| Exemplo 34c – Comp. 36-53. Parte A’..... | 95 |
| Exemplo 34d – Comp. 54-59. Coda..... | 95 |
| Exemplo 35 – Comps. 26-30. Setas na parte do violoncelo que indicam a direção do pizzicato..... | 96 |
| Exemplo 36a – Comps. 36-41 do Allegro (Exposição)..... | 99 |
| Exemplo 36b – Comps. 129-134 do Allegro (Reexposição)..... | 99 |
| Exemplo 37 – Comps. 30-33 do Allegro. As setas indicam a colocação dos impulsos..... | 103 |
| Exemplo 38 – Comps. 60-63 do Allegro. As setas indicam os impulsos..... | 104 |
| Exemplo 39 – Comps. 105-107..... | 105 |
| Exemplo 40 – comps. 104-109 do Allegro. | 106 |
| Exemplo 41 – comps. 159-161 do Allegro..... | 107 |
| Exemplo 42 – Comps. 23-27 do Aboio. As setas indicam os impulsos..... | 108 |
| Exemplo 43a – Variação rítmica 1, com indicação dos impulsos pelas setas (comp.1-3)..... | 109 |
| Exemplo 43b – Variação rítmica 2, com indicação dos impulsos pelas setas (comp. 19-21).... | 109 |
| Exemplo 44 – Tresillo..... | 110 |
| Exemplo 45 – Presença do ritmo Tresillo no Samba de Engrenagem. A esquerda, comp. 1 e acima deste compasso uma variação do Tresillo. A direita, comp. 19 e acima deste compasso está o Tresillo..... | 110 |
| Exemplo 46 – Presença do ritmo Tresillo no movimento Coco de Engenho, da <i>Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano</i> de José Siqueira, aqui indicada pelos círculos..... | 111 |
| Exemplo 47 – Comps. 1-7 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos..... | 112 |
| Exemplo 48 – Comps. 13-23 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos. | 113 |
| Exemplo 49 – Comp. 36-45 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos..... | 115 |

Lista de Figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1 – Link de acesso ao vídeo da estreia da <i>II Sonata para Violoncelo e Piano</i> de José Siqueira..... | 17 |
| Figura 2a – Trecho da obra <i>Debussy</i> , de José Siqueira..... | 29 |
| Figura 2b – Link via <i>QR CODE</i> Gravação de <i>Debussy</i> de José Siqueira..... | 29 |
| Figura 2c – Trecho de <i>La fille aux cheveux de lin</i> , de Claude Debussy..... | 30 |
| Figura 2d – Link via <i>QR CODE</i> da obra <i>La fille aux cheveux de lin</i> , de Claude Debussy..... | 30 |
| Figura 3a – Link via <i>QR CODE</i> Áudio da Ária do <i>Recitativo, Ária e Fuga</i> de José Siqueira..... | 31 |
| Figura 3b – Link via <i>QR CODE</i> da gravação <i>Concerto para Violino</i> de Johannes Brahms..... | 31 |
| Figura 4 – <i>Hommage à Chopin</i> , de Villa-Lobos. | 30 |
| Figura 5a – Capa com dedicatória a Rostropovich do manuscrito da Sonata de Siqueira (Documento A)..... | 50 |
| Figura 5b – Trecho da cópia justa de F. Paes de Oliveira do manuscrito da Sonata de Siqueira, com dedicatória a Rostropovich (Documento B)..... | 50 |
| Figura 6 – Transcrição da análise de Siqueira..... | 53 |
| Figura 7 – Comps. 29-36..... | 59 |
| Figura 8 – <i>Coda</i> . Comps. 147-149..... | 60 |
| Figura 9a – Comp. 37-40..... | 64 |
| Figura 9b – Comps. 41-44..... | 65 |
| Figura 9c – Comp. 132-134..... | 65 |
| Figura 9d – Comps. 135-137..... | 65 |
| Figura 10a – Comps. 41-48..... | 67 |
| Figura 10b – Comps. 135-140..... | 68 |
| Figura 11a – Documento A. Comps. 45-52..... | 71 |
| Figura 11b – Documento B. Comps 44-54..... | 71 |
| Figura 12 – Comps. 45-48..... | 72 |
| Figura 13 – Comps. 49- 56 da mão direita da parte do piano..... | 74 |
| Figura 14 – Comps. 57-68 do Documento A. A nota Mi do comp. 61 está sem alteração..... | 75 |
| Figura 15a – Comps. 185-187. Documento A..... | 83 |
| Figura 15b – Comps. 174-192. Documento B, cópia justa de F. Paes de Oliveira..... | 83 |
| Figura 15c – Comps. 218-225. Documento B, cópia justa de F. Paes de Oliveira..... | 84 |
| Figura 15d – Comps. 218-225. Documento A..... | 84 |
| Figura 16a – Comps. 213-221 do Documento A..... | 86 |
| Figura 16b – Comps. 191-199 do Documento A..... | 87 |

| | |
|---|-----|
| Figura 17a – Comps. 225-236 do Documento A..... | 93 |
| Figura 17b – Comps. 225-239 do Documento B..... | 93 |
| Figura 18 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 37..... | 103 |
| Figura 19 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 38..... | 105 |
| Figura 20 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 40..... | 106 |
| Figura 21 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 41..... | 107 |
| Figura 22 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 42..... | 108 |
| Figura 23 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 47..... | 112 |
| Figura 24 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 48..... | 113 |
| Figura 25 – <i>QR CODE</i> com link para vídeo de demonstração do Exemplo 49..... | 115 |

Lista de Tabelas

| | |
|--|----|
| Tabela 1 – Lista de obras para violoncelo de José Siqueira..... | 18 |
| Tabela 2 – Modos do Sistema Trimodal e seus correspondentes..... | 44 |
| Tabela 3 – Estrutura da Sonata..... | 51 |
| Tabela 4 – Informações sobre os manuscritos..... | 52 |
| Tabela 5 – Disposição das notas dos arpejos dos comps. 46-47, respectivamente..... | 73 |
| Tabela 6 – Divisão dos períodos do Aboio e com seus respectivos modos..... | 80 |
| Tabela 7 – Divisão das seções do Samba de Engrenagem..... | 94 |

Lista de abreviaturas

ABM: Academia Brasileira de Música

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

OSB: Orquestra Sinfônica Brasileira

UFPB: Universidade Federal da Paraíba

UFRJ: Universidade Federal do Rio de Janeiro

UMB: União dos Músicos do Brasil

UNESCO: Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UNIRIO: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

UNICAMP: Universidade Estadual de Campinas

Sumário

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 15 |
| Desenvolvimento da pesquisa..... | 20 |
| Capítulo 1 – Elementos universais e regionais na música de José Siqueira..... | 24 |
| 1. Contextualização do compositor e sua obra..... | 24 |
| 1.1. Dualismo na obra de José Siqueira..... | 28 |
| 1.2. Siqueira e Britten: um encontro possível..... | 35 |
| 1.3. Recursos composicionais de Siqueira: Sistemas Pentatônico e Trimodal..... | 41 |
| 1.3.1. O Sistema Pentatônico..... | 41 |
| 1.3.2. O Sistema Trimodal..... | 42 |
| Capítulo 2 – Questões analíticas e o processo editorial..... | 46 |
| 2. Processo de editoração..... | 46 |
| 2.1. Análise da II Sonata para Violoncelo e Piano: uma proposta de edição crítica..... | 53 |
| 2.1.1. Primeiro movimento: Introdução..... | 55 |
| 2.1.2. Segundo movimento: Allegro..... | 57 |
| 2.1.3. Terceiro movimento: Aboio..... | 78 |
| 2.1.4. Quarto Movimento: Samba de Engrenagem..... | 89 |
| 3. Capítulo 3 - Reflexões sobre a performance da obra: processo de edição de performance e questões de timing..... | 97 |
| 3.1. Processo de Edição de Performance..... | 97 |
| 3.2. Questões de <i>Timing</i> aplicadas na interpretação da <i>II Sonata para Violoncelo e Piano</i> de José Siqueira..... | 100 |
| 3.2.1. Introdução e Allegro..... | 102 |
| 3.2.2. Aboio..... | 107 |
| 3.2.3. Samba de Engrenagem..... | 108 |
| Considerações finais..... | 116 |
| Referências..... | 119 |
| APÊNDICE A – Programa de Recital de Mestrado..... | 126 |
| APÊNDICE B – Exercícios Preliminares: Allegro da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira..... | 129 |
| ANEXO A – E-mail da Fundação Rostropovich..... | 131 |
| ANEXO B – Edição Crítica da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira..... | 134 |
| ANEXO C – Edição de Performance da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira... | 172 |

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa estrutura-se a partir de uma análise voltada para a performance da *II Sonata para Violoncelo e Piano*, composta em 1972 pelo paraibano José Siqueira (1907-1985), notadamente ao se buscar referências das expressões culturais brasileiras presentes na mesma. Além disso, o trabalho pretende trazer uma contribuição à literatura violoncelística com uma Edição Crítica e uma Edição de Performance da Sonata, tendo como fonte documental primária as partituras manuscritas do compositor, bem como a cópia justa realizada pelo copista F. Pais de Oliveira. Trechos da Sonata passaram por correções gráficas para que mantivessem coerência métrica e melódica, ao se considerar os próprios documentos, como também a literatura escrita por José Siqueira. Ao longo da pesquisa, o conhecimento do compositor sobre as manifestações culturais no Nordeste do Brasil e seus conceitos teórico-composicionais são considerados.

Na etapa da pesquisa referente à abordagem qualitativa, utilizamos entrevistas com pessoas que tiveram contato direto com Siqueira para compreendermos, a partir do olhar destas testemunhas, o contexto no qual o compositor estava inserido, bem como suas influências. Este procedimento se tornou relevante ao evidenciar um dualismo entre a música europeia e as manifestações culturais do Nordeste brasileiro; influências que se fazem presentes na obra. Assim como nas entrevistas, a pesquisa documental nos auxiliou a compreender de forma mais ampla a escrita composicional de Siqueira. Estes dois elementos de pesquisa combinados foram de crucial relevância no entendimento sobre os elementos composicionais presentes na Sonata.

Assim, esta investigação buscou evidenciar a relação desta Sonata com o violoncelista russo, Mstislav Rostropovich (1927-2007), a quem a obra é dedicada. Procuramos, desta forma, explorar elementos da literatura do violoncelo, bem como sobre os elementos que vieram a influenciar Siqueira no seu próprio processo composicional. Nesta investigação, vislumbramos se a origem da homenagem está em referências a Benjamin Britten, presentes nos movimentos II e III da Sonata. De fato, percebemos na obra referências que nos remetem às sonoridades *brittenianas*, notadamente quanto ao seu repertório violoncelístico integralmente dedicado a Rostropovich. Levando em consideração que, naquele período, Siqueira nutria estreita relação com a antiga União Soviética (URSS), com visitas àquele país para reger e apresentar suas obras. Por outro lado, Siqueira era evidente admirador do regime comunista, razão pela qual sofreu restrições por parte da ditadura militar no Brasil. Por outro lado, sabe-se que o violoncelista soviético foi o maior responsável pela expansão do repertório

violoncelístico no séc. XX, tendo realizado cerca de 100 primeiras audições. Muitas destas obras foram escritas a partir do incentivo direto aos compositores. Desta forma, decidimos elaborar uma Edição de Performance, resultado de uma análise voltada para elementos interpretativos da obra que apontem desde a origem dos temas à inclusão dos elementos regionais e expressões culturais do Nordeste do Brasil em um gênero tradicionalmente como a Sonata.

Sabe-se que todo o acervo da obra de Siqueira, herdado por sua neta, Mirella San Martini, foi doado à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em visita à Academia Brasileira de Música (ABM), tomamos conhecimento que a instituição realizou o processo de digitalização desse acervo, com um catálogo de mais de 500 obras do compositor.¹

Devido ao período de pandemia de Covid-19 no Brasil, no início desta investigação, a Biblioteca Alberto Nepomuceno encontrava-se fechada e indisponível para consulta do material do maestro José Siqueira. Entretanto, o trabalho editorial foi possível através da cópia justa² elaborada por Siqueira, que contém a parte do violoncelo e piano juntos, como também da cópia justa realizada pelo copista F. Paes de Oliveira. Obtivemos acesso aos documentos por meio do acervo pessoal de Felipe de Avellar de Aquino, professor da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e orientador desta pesquisa. Ademais, Siqueira deixa registrado, na página final do seu manuscrito, intitulada Breve análise, uma explanação sucinta sobre todos os movimentos da obra, seus significados e as divisões formalistas de cada movimento, como descrição de temas, seções, pontes, dentre outros. Este escrito também serviu de fonte para a análise das Edições Crítica e de Performance.

São vários os motivos que levaram este pesquisador a objetivar esta pesquisa. Primeiramente, Siqueira é um importante compositor brasileiro e foi grande empreendedor musical, ao fundar instituições como a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) e a Ordem dos Músicos do Brasil; bem como pela sua relevante contribuição ao movimento modernista brasileiro. Ademais, não podemos esquecer sua contribuição como docente, ao fomentar a capacitação de professores, intérpretes, compositores e maestros brasileiros, a exemplo de Ricardo Tacuchian, Vasco Mariz, Jorge Antunes e Roberto Duarte. Outro ponto que deve ser

¹ Neste processo de catalogação e digitalização, foi incluído também manuscritos que constam no acervo da soprano Alice Ribeiro (1920-1988), esposa do compositor. Para mais informações, acesse o site: <https://abmusica.org.br/noticias/acervo-com-mais-de-500-composicoes-de-jose-siqueira-na-biblioteca-da-abm/>

² Cópia justa (*Fair copy*) diz respeito à transcrição final do manuscrito com as ideias do compositor consolidadas e esclarecidas, com a finalidade do envio da partitura para o processo de publicação.

mencionado é o fato de que este pesquisador, desde o período de sua graduação na UFPB, demonstra interesse pela música de José Siqueira. Chegando a levar uma obra do compositor para o seu recital de formatura, mais precisamente, a *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*. Inclusive, a *Suíte Sertaneja* e a *II Sonata para Violoncelo e Piano* fazem referência ao vaqueiro do sertão no Nordeste brasileiro, com a presença do aboio. Neste ponto, o pesquisador se identifica com estas obras. Uma vez que o avô paterno deste pesquisador fez parte da manifestação cultural como vaqueiro e o próprio pesquisador viveu sua infância no sertão do Ceará, já perto da fronteira com o estado da Paraíba, em contato direto com aspectos culturais da região.

Apesar da relevância de Siqueira para a música brasileira de concerto, suas obras são relativamente pouco difundidas. Inclusive, não aparecem nos palcos com a devida frequência, se comparado a compositores como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, contemporâneos de Siqueira. Aliás, uma considerável parte do conjunto das obras de Siqueira ainda permanece na forma de manuscrito. Assim, além das edições, objetivamos com esta pesquisa contribuir para a inserção de sua música nos palcos, com intuito de colaborar para a difusão da música do compositor paraibano.

Embora a Sonata tenha sido dedicada ao ilustre violoncelista russo Mstislav Rostropovich, até o momento, não há indícios de que a obra foi tocada pelo homenageado. Também não encontramos evidências concretas sobre qualquer performance da obra anterior a esta pesquisa. Deste modo, acreditamos que a estreia da obra, de fato, tenha ocorrido em 30 abril de 2022, por este pesquisador e violoncelista Marcelo Moreno e o pianista colaborativo da UFPB Lucas Bojikian, em apresentação pública para o Recital de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Música da UFPB³. A performance foi devidamente registrada e está disponível através do link <https://youtu.be/ZKB0OUDrQJo> (Figura 1). Vale ressaltar que a estreia ocorreu 50 anos após a data de composição da obra.

Figura 1 – Link de acesso ao vídeo da *II Sonata para Violoncelo e Piano* de José Siqueira.



³ Ver programa de recital no Apêndice A desta dissertação.

Ao nos depararmos com a produção composicional de José Siqueira, verificamos que em torno da *II Sonata para Violoncelo e Piano*, existem outras obras do compositor dedicadas ao violoncelo, como a *I Sonata para Violoncelo e Piano*; a *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*; o *I Concerto para Violoncelo e Orquestra*; o *Concertino para Violoncelo e Orquestra de Cordas*; o *II Concerto Painel Sonoro para Violoncelo, Piano, Harpa, Percussão e Orquestra de Harmonia*; além do *Recitativo, Ária e fuga para Violoncelo e Orquestra de Cordas*, dentre outras. Na Tabela 1, dispomos de uma relação das obras para violoncelo de José Siqueira, com base na pesquisa documental realizada, com informações resumidas. Vale ressaltar que, até o momento, não há conhecimento sobre os músicos que estrearam a *Suíte Sertaneja*, embora esta composição seja relativamente conhecida e apresentada. Esta possui, ao menos, duas gravações, como tem sido tocada em recitais no âmbito da classe de violoncelo da UFPB, e foi obra exigida para a prova de concurso para Músico/violoncelista da UFPB, no ano de 2012.

Tabela 1 – Lista de obras para violoncelo de José Siqueira

| Lista de obras para violoncelo de José Siqueira | | |
|--|-----------------------------|---|
| Obra | Ano de composição | Informações sobre a obra |
| Meditação para violoncelo e piano | Sem informações suficientes | Dedicada ao violoncelista Newton Pádua Gravação: selo Odeon (anterior a 1966) Violoncelo: Newton Pádua Piano: Luiz Amabile Fonte: http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/ |
| Elegia para violoncelo e piano | 1934 | Gravação: selo Odeon (anterior a 1966) Violoncelo: Newton Pádua Piano: Luiz Amabile Fonte: http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/ Gravação de versão para orquestra de cordas e violoncelo solo: Salão Leopoldo Miguez da Escola de Música da UFRJ Violoncelo: Hugo Pilger Regência: Thiago Santos Orquestra Sinfônica da UFRJ (cordas) Gravação disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=nKPRYJnz-ak |
| Cantiga de Cego e Choro para violoncelo e piano | 1949 | Fonte: Churchill, 1987, p. 99 |
| Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano | 1949 | Dedicada ao violoncelista Atilio Ranzato Gravação/produção: Josélia Ramalho Vieira (2010) Violoncelo: Edvanny Klebia Silva Piano: Josélia R. Vieira |

| | | |
|---|------|--|
| | | Gravação: Duo Quanta Violoncelo: Raíff Dantas Barreto Piano: Paulo Gazzaneo |
| Três Cantigas para Iemanjá para violoncelo e piano | 1963 | Gravação: selo Corcovado CDE-12 Violoncelo: Iberê Gomes Grosso Piano: Ilara Gomes Grosso Obra citada por Churchill (1987, p. 99) |
| I Sonata para Violoncelo e Piano | 1964 | Gravação: selo Corcovado CDE-12 Violoncelo: Iberê Gomes Grosso Piano: Ilara Gomes Grosso Obra citada por Churchill (1987, p. 99) |
| I Concerto para Violoncelo e Orquestra | 1952 | Dedicada a Aldo Parisot. Gravação: selo Corcovado CDE-8. Estreia: Orquestra Sinfônica Nacional Violoncelo: Iberê Gomes Grosso Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hbi6elOORsE |
| Concertino para Violoncelo e Orquestra de Cordas | 1971 | Dedicada a David Geringas Estreia: 1979 na III Bienal de Música Contemporânea na Sala Cecília Meireles, no Rio de Janeiro/RJ. Violoncelo: Antônio Del Claro Regência: Mário Tavares Fonte: Notas de programa da III Bienal de Música Contemporânea e relato do violoncelista estreante. |
| Recitativo, Ária e fuga para Violoncelo e Orquestra de Cordas | 1972 | Dedicada ao violoncelista Márcio Malard. Estreia: 2005 em Belém do Pará Violoncelo: Fábio Presgrave Fonte: Santos, 2013, p. 5 |
| II Sonata para Violoncelo e Piano | 1972 | Dedicada a Mstislav Rostropovich Estreia: 30 de abril de 2022 na Sala Radegundis Feitosa, em João Pessoa/PB Violoncelo: Marcelo Moreno Piano: Lucas Bojikian Disponível em: https://youtu.be/ZKB0OUDrQJo |
| II Concerto Painele Sonoro para Violoncelo, Piano, Harpa, Percussão e Orquestra de Harmonia | 1972 | Dedicada a Mstislav Rostropovich Estreia: 14 de julho de 2016 pela Orquestra de Sopros da UFRJ na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro/RJ) Regência: Marcelo Jardim Violoncelo: Marcus Ribeiro Piano: Flávio Augusto Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Uk2WI9I8drI |
| III Concerto para Violoncelo e Orquestra | 1978 | A obra consta no Catálogo de Obras de José Siqueira do Ministério das Relações Exteriores (1980). |

Desenvolvimento da pesquisa

No presente trabalho, apresentamos uma discussão acerca dos elementos influenciadores na música de Siqueira, através da pesquisa documental e das entrevistas realizadas. A investigação se dá em várias vertentes: pesquisa analítica, musicológica e documental. Todas voltadas para o mesmo fim: a construção da performance da obra. A pesquisa documental se baseou em arquivos de obras de Siqueira encontrados no acervo disponível na Academia Brasileira de Música (ABM), mas que, na verdade, são de responsabilidade da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ,⁴ assim como as listagens de discos e das fitas de rolo da referida biblioteca; partituras, livros e LPs disponíveis no Centro de Documentação e Pesquisa Maestro José Siqueira e partituras orquestrais do acervo da Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB), ambas situadas na Fundação Espaço Cultural José Lins do Rego (FUNESC) em João Pessoa/PB. Também tivemos acesso ao arquivo pessoal do violoncelista Raíff Dantas⁵, com manuscritos de importantes obras para violoncelo, como também obras para piano solo e voz e piano de Siqueira. Devemos mencionar que as próprias partituras manuscritas, que foram obtidas através do acervo pessoal do prof. dr. Felipe Avellar de Aquino, orientador desta pesquisa, também serviram de fonte documental para esta pesquisa. Nesse ponto, a pesquisa documental das partituras manuscritas da Sonata em questão se tornou crucial para o desenvolvimento da investigação e análise do material musical. Notadamente pelas partituras não terem sofrido tratamento analítico, algo que, para Severino (2007, p. 123), é relevante para o processo de pesquisa documental.

Com a finalidade de melhor compreender a vida e obra de José Siqueira, as entrevistas semiestruturadas nos auxiliaram a esclarecer questionamentos sobre aspectos composicionais, profissionais e humanos do compositor. Para Boni e Quaresma (2005, p.75), esta técnica de entrevista permite maior interação entre entrevistador e entrevistado, ao resultar em respostas mais espontâneas. As pesquisadoras ainda afirmam que este tipo de entrevista,

⁴ Na data da realização da pesquisa documental na sede da ABM, na cidade do Rio de Janeiro/RJ, fomos informados pela instituição que todo o acervo de Siqueira, que estava depositado em uma residência do compositor na cidade de Mangaratiba/RJ, foi completamente doado para à Biblioteca Alberto Nepomuceno. Em projeto liderado pelo maestro e professor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, este acervo passou por processo de digitalização, que teve sua conclusão em dezembro de 2022. Concomitante ao processo de digitalização, também foi realizado um catálogo de obras de Siqueira, por este mesmo projeto da ABM. Sabemos que o último catálogo de obras de José Siqueira foi elaborado em 1980, a cargo do Ministério da Relações Exteriores. Porém, infelizmente, este catálogo possui diversos erros com relação aos títulos e datação das obras. A exemplo, algumas obras constam com data de estreia anterior à data de composição.

⁵ Raíff Dantas Barreto é um importante violoncelista paraibano que atua como solista e camerista. Desde 2001 é primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal de São Paulo.

além de possibilitar que o entrevistador toque em assuntos mais complexos, também pode permitir o surgimento de questões inesperadas de grande relevância para a pesquisa.

Por meio de questionamentos aos entrevistados, os dados foram analisados na busca de “compreender a língua fazendo sentido, enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral constitutivo do homem e da sua história” (ORLANDI, 2005, p. 15). Para Orlandi (2005), a linguagem não é transparente. Assim, considerando esta opacidade no discurso, buscamos extrair os sentidos para entendermos o texto, dando enfoque na posição discursiva dos sujeitos, “legitimada socialmente pela união social, da história e da ideologia” (CAREGNATO; MUTTI, 2006, p. 684). Neste processo sócio-histórico, fazem parte da formação discursiva os saberes advindos pela memória, envoltos em uma camada social e coletiva, ao passo que consideramos o transcorrer da formulação linear do discurso (CAREGNATO; MUTTI, 2006).

Na fase de análise das falas dos entrevistados, sob o espectro de uma abordagem qualitativa, foi necessário observar as marcas linguísticas ou marcas do discurso. Neste processo, o entrevistador também é um intérprete, ao buscar os sentidos dentro das falas. O pesquisador/intérprete, na medida do possível, não deve contaminar os dados por uma interpretação precipitada, já que, para Minayo (2012, p. 624), “não existe uma mente vazia de dados anteriores ou uma cabeça isenta de teorias e ideologia”. Assim, houve o devido cuidado quanto aos dados colhidos das entrevistas, a fim de evitar distorções das falas dos entrevistados. Embora a citação de Minayo seja direcionada para o pesquisador e sua análise dos dados, ela também serve para as falas dos entrevistados, se considerarmos que cada um terá a sua própria interpretação das perguntas elaboradas. Por esta razão, tivemos o devido cuidado na formulação das perguntas, ao tomarmos posição mais neutra possível, com a finalidade de extrair informações pertinentes à pesquisa e proporcionar um ambiente confortável e de livre expressão para o entrevistado.

Para diversas áreas do conhecimento, por razões éticas, é natural que haja zelo pela manutenção do anonimato dos nomes dos entrevistados (BIELSCHOWSKY, 2019, p. 74). Entretanto, reconhecemos a singularidade e a relevância das contribuições dos entrevistados nesta pesquisa, acerca da vida e obra do compositor, objeto deste estudo. Assim, se torna difícil ocultar seus nomes, visto que suas falas são individuais e características de cada um. Desta forma, optamos por manter os nomes dos entrevistados no transcorrer do texto desta pesquisa. Por fim, vale ressaltar que a pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal da Paraíba.

Os três entrevistados tiveram em comum uma considerável relação de proximidade com José Siqueira. Ricardo Tacuchian, compositor e professor aposentado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) como também da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi aluno de Siqueira, tendo o acompanhado de 1963 até a sua morte, em 1985. Tacuchian também chegou a realizar viagens com Siqueira para a antiga União Soviética. Márcio Malard é um importante violoncelista que atua na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Além de ter sido primeiro violoncelo da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), segundo Santos (2016, p. 5), Malard foi membro fundador da Orquestra de Câmara do Brasil, criada por Siqueira. Também tocou com diversos artistas da MPB em shows e gravações de discos. Siqueira chegou a dedicar a obra *Recitativo, Ária e Fuga para Violoncelo e Orquestra de Cordas* (1972) a Malard, embora a obra tenha sido estreada apenas em 2005 pelo violoncelista Fábio Presgrave. Por sua vez, realizamos entrevista com Antônio Lauro Del Claro, violoncelista de renomada carreira, que estudou na classe de Pierre Fournier. Del Claro foi docente da Unicamp, chegando a estrear, em 1979, a obra *Concertino para Violoncelo e Orquestra de Câmara* (1971) de Siqueira, que contou com a presença do próprio compositor na plateia.

Apesar dos três entrevistados possuírem um elo em comum – a interação com José Siqueira – conjecturamos que, por razão dos contextos díspares de atuação dos mesmos, suas percepções acerca do compositor são claramente distintas. Nesse sentido, foi necessário realizar um roteiro de entrevista distinto para cada entrevistado. Apesar disso, para Boni e Quaresma (2005, p. 75), uma das características da entrevista semiestruturada é a capacidade do entrevistador de adicionar perguntas ao entrevistado.

O entrevistador deve ficar atento para dirigir, no momento que achar oportuno, a discussão para o assunto que o interessa fazendo perguntas adicionais para elucidar questões que não ficaram claras ou ajudar a recompor o contexto da entrevista, caso o informante tenha “fugido” ao tema ou tenha dificuldades com ele. (BONI; QUARESMA, 2005, p. 75).

Já a Edição de Performance é fundamentada pela Edição Crítica, por este ser um documento que passou por extenso processo editorial ao longo da pesquisa. A Edição de Performance se baseia também nas escolhas interpretativas feitas pelo violoncelista, no caso o pesquisador, trabalhadas em sala de aula com o prof. Felipe Avellar de Aquino, orientador da presente pesquisa, juntamente com o pianista Lucas Bojikian. Neste sentido, o trabalho em conjunto com o pianista foi de extrema importância, ao apontar ideias fundamentais para a elaboração de uma performance coerente, de acordo com a experiência de ambos os intérpretes e suas convicções.

No capítulo 1, abordamos os diversos elementos da música de Siqueira, provenientes da cultura brasileira – em particular, do Nordeste do Brasil – como também da cultura europeia, com base em suas próprias obras, como de compositores contemporâneos a Siqueira. Ao traçar um paralelo entre obras de grandes compositores europeus, em um contexto modernista brasileiro e internacional do séc. XX, notamos diversas sonoridades que nos remetem à música do compositor britânico Benjamin Britten, exploradas no referido capítulo. No capítulo 2, abordamos a análise da obra, ao mesmo tempo que é utilizada como referência para a Edição Crítica. No capítulo 3 abordamos o conceito de *timing* em música (AQUINO; AQUINO, 2021) para descrever como ocorreram as decisões interpretativas com relação à performance da Sonata. Ao passo que elaboramos uma discussão acerca de reflexões sobre a importância da Edição de Performance.

CAPÍTULO 1

ELEMENTOS UNIVERSAIS E REGIONAIS NA MÚSICA DE JOSÉ SIQUEIRA

1. Contextualização do compositor e sua obra

José de Lima Siqueira (1907-1985) nasceu na cidade de Conceição, no estado da Paraíba. Filho de um mestre de banda, foi alfabetizado por sua irmã Armênia, que também dava aulas para os moradores da região. Enquanto seu pai, João Batista de Siqueira Cavalcanti, que acumulava funções de prefeito, farmacêutico e delegado, lhe passava os ensinamentos sobre música. Aos 9 anos José Siqueira passou a fazer parte, como trompetista, da Banda de Música do Cordão Encarnado, comandada pelo seu pai. Já aos quinze anos fundou a Banda de Música da vila de Bonito de Santa Fé, na Paraíba, onde foi professor de música. Logo passou a integrar bandas nas cidades de Patos e Cajazeira. Aos dezoito anos serviu ao 22º Batalhão de Caçadores, em João Pessoa/PB, chegando a viajar em missão pelos estados do Maranhão e Pernambuco. Aos vinte Siqueira se mudou para o Rio de Janeiro/RJ, onde prestou concurso para trompetista na Grande Banda de Música da Escola de Militares de Realengo. Foi também na cidade do Rio de Janeiro onde iniciou seus estudos de harmonia. Entre 1927 e 1930 criou a Orquestra de Euterpe para música popular, a primeira a realizar programa ao vivo na Rádio Sociedade do Rio de Janeiro.

A Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) teve importante papel na vida de Siqueira, tanto estudantil como também profissional. Entre 1931 e 1933 deixou o exército e passou a estudar composição e regência no então Instituto Nacional de Música⁶, se formando em 1933, aos 26 anos. Com apenas cerca de um ano de formado, em 1934, Siqueira já começou a dar aulas na mesma instituição em que estudou, onde é contratado para ensinar harmonia, contraponto e instrumentação. Por fim, no ano seguinte, foi aprovado em concurso para docente do Instituto Nacional de Música da UFRJ, lecionando na instituição até 1969.

A década de 1940 marcou o início de importante projeção artística nacional e internacional de Siqueira. Em 1940 fundou a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) atuando como membro fundador, presidente e, esporadicamente, como regente. Em 1946 inicia sua

⁶ Atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

carreira internacional, começando a reger em diversas orquestras nos Estados Unidos⁷, na Europa e, principalmente, na antiga União Soviética. Foi na Rússia onde teve uma considerável parte de seu trabalho reconhecido, chegando a ter obras suas editadas neste país. Diversas destas viagens como regente contavam com a presença de sua esposa e cantora lírica Alice Ribeiro, que atuava como artista ao lado de Siqueira. Pela sua influência, colaborou para a formação e fomento de diversos artistas brasileiros no exterior, como o maestro Eleazar de Carvalho (1912-1996) e o violoncelista Aldo Parisot (1918-2018). Este último ocupou cargo de professor nos Estados Unidos, na Universidade de Yale, de 1948 até 2018. Segundo Peixoto (2021, p. 9), foi através de parte dos recursos financeiros da OSB que Siqueira auxiliou Eleazar de Carvalho a ter aulas com Serge Koussevitzky, maestro da Orquestra Sinfônica de Boston. Em 1960 fez o anteprojeto da lei que cria a Ordem dos Músicos do Brasil, sendo eleito presidente da Ordem (SIQUEIRA, 1981a). Em 1967, juntamente com amigos músicos, fundou a Orquestra de Câmara do Brasil.

José Siqueira foi um grande empreendedor cultural, responsável pela criação de aparelhos artísticos que se encontram em funcionamento até os dias de hoje. Provavelmente, esta motivação seja reflexo de sua tenra inclusão em grupos de banda na juventude, no interior da Paraíba, incentivada pelo seu pai, que posteriormente veio a moldar seu espírito de verdadeiro empreendedor artístico.

Apesar de sua fama internacional, da forte contribuição como professor, compositor e empreendedor cultural, Siqueira recebe duro golpe nos anos da ditadura. Mediante decreto de 25 de abril de 1969 do então Governo Federal, tendo como presidente o militar Artur da Costa e Silva, após o Ato Institucional N° 5 (AI-5), instituído em 13 de dezembro de 1968, Siqueira foi aposentado compulsoriamente (ANTUNES, 2007, p. 39-40). Este afastamento forçado de Siqueira de suas atividades pedagógicas se deu por sua considerável aproximação com a União Soviética, que além de aposentado, foi impedido de reger no país (FARIAS, 2013, p. 54). José Botelho, clarinetista e amigo de Siqueira, relata que músicos se afastaram de Siqueira por conta do Golpe Militar. Então criou-se um temor entre os artistas da época, de serem tidos como pessoas próximas ao compositor e também terem seus trabalhos prejudicados (RIBEIRO, 2016,

⁷ Farias (2013, p. 53) afirma que “no ano de 1944, Siqueira vai, juntamente com sua esposa, a soprano Alice Ribeiro, aos Estados Unidos”. Sendo esta uma das primeiras viagens do casal ao exterior. Entretanto, Farias não deixa claro o motivo da viagem do casal, se por motivo de turismo ou trabalho, muito menos apresenta dados sobre esta viagem. Entretanto, de acordo com as notas das indicações biobibliográficas dos livros de Siqueira (1981), o compositor regeu pela primeira vez nos Estados Unidos apenas no ano de 1946. Em documento de aplicação para entrada nos Estados Unidos, datado de 11 de dezembro de 1945, pelo Serviço de Imigração do Consulado Americano no Rio de Janeiro, apresentado no documentário *Toada para José Siqueira* (2021), mostra que Siqueira foi convidado pela *Hollywood Bowl Association* para apresentar suas composições nos Estados Unidos. O documento ainda mostra que Siqueira deveria realizar esta viagem apenas em dezembro de 1945.

p. 92). Mesmo apresentando vasta contribuição composicional no Brasil, como também no exterior, além de ser responsável pela criação de importantes grupos musicais, Siqueira ainda padece de esquecimento, o que caracterizamos como uma injustiça histórica. Consideramos que este apagamento é refletido pela escassez de apresentações públicas de suas obras, ao contrário dos demais compositores brasileiros contemporâneos seus, possivelmente fruto da repressão da ditadura no Brasil, que durou entre 1964 e 1984. Acreditamos que algumas das formas de se contribuir para a reparação deste erro seria através de trabalhos como este, que conta com editoração, revisão e performance de suas obras, objetivo principal desta pesquisa.

Apesar das restrições impostas, Siqueira ainda lutou para exercer suas funções artísticas. No exterior, o compositor continuou o seu intenso papel como compositor e regente, evidentemente na Europa e, principalmente, na União Soviética. Em 1974 fez uma turnê de dez concertos em cidades soviéticas, chegando, em 1975, a obter suporte estatal da URSS para realizar a performance e gravação do *Oratório Candomblé I*. Além disso, diversas obras suas foram editadas em Moscou, como também em Leipzig, na Alemanha. Siqueira faleceu em 22 de abril de 1985, no Rio de Janeiro/RJ.

Ao realizarmos um levantamento bibliográfico em torno de trabalhos científicos que possam nortear esta pesquisa, verificou-se a existência de cinco dissertações de mestrado desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. O trabalho *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite*, de Josélia Ramalho Vieira (2006), sobrinha-neta do próprio Siqueira, é voltado para um estudo analítico da obra *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano* de José Siqueira. Tem como suporte teórico o modelo tripartite, proposto por Molino e desenvolvido por Jean-Jacques Nattiez.

O trabalho *Concertino para contrabaixo e orquestra de câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo*, de Danilo Cardoso de Andrade (2011) nos deixa uma contribuição com uma edição da obra *Concertino para contrabaixo e orquestra de câmara* de Siqueira. Além disso, realiza um relato da trajetória histórica do compositor. Além disso, faz uma análise sobre aspectos temáticos e estruturantes da obra, que foi utilizada como subsídio para a performance.

Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira, de Aynara Dilma Vieira Silva (2013) é um estudo que examina o Sistema Trimodal, conforme aplicado por José Siqueira em suas obras. Para isso, a pesquisadora recorre a conceitos como a Teoria dos Conjuntos, como um de seus principais procedimentos metodológicos. O trabalho realiza também uma análise das obras *Quarta Sonatina* para piano (1963) e *Três Estudos para Flauta e Piano* de Siqueira (1964).

Ópera “A Compadecida” de José Siqueira: Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro e Subsídios para Interpretação, dissertação de Luiz Kleber Silva Queiroz (2013) busca identificar elementos rítmicos e modais típicos das manifestações culturais do Nordeste do Brasil. Esta ópera, composta em 1960 por José Siqueira, foi escrita sobre texto teatral *Auto da Compadecida* (1955) de Ariano Suassuna. O pesquisador utilizou como fontes primárias os manuscritos desta obra de Siqueira, além de registro fonográfico da obra, como subsídios para a pesquisa.

Por fim, o trabalho *Recitativo, Ária e Fuga para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e interpretativas*, de Roberta Regina dos Santos (2016) aborda elementos estéticos da obra *Recitativo, Ária e Fuga para violoncelo e orquestra de cordas* de Siqueira, além de contribuir com uma edição e uma redução para violoncelo e piano da referida obra.

Apesar das cinco dissertações citadas realizarem relevante investigação sobre dados biográficos de José Siqueira, elas não entram em consenso sobre o nome da cidade onde o compositor nasceu. Andrade (2011, p. 15), Santos (2016, p. 8) e Vieira (2006, p. 19) afirmam que Siqueira nasceu em Conceição do Piancó. Já Queiroz (2013, p. 69) afirma que a cidade já chegou a possuir este nome, mas que na época de sua pesquisa, se chamava apenas Conceição. Por sua vez, Silva (2013, p. 21) e nas indicações biobibliográficas do livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (1981a) de José Siqueira, referem-se à cidade de nascimento do compositor apenas por Conceição.

Em pesquisa na plataforma *IBGE Cidades* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), não foi possível encontrar nenhuma cidade com o nome Conceição do Piancó no estado da Paraíba, mas apenas a cidade de Conceição (IBGE, 2020). Segundo os dados históricos que constam no banco de dados do IBGE, na região onde hoje se localiza a cidade natal de Siqueira, pelos registros municipais datados de 4 de julho de 1783, havia um sítio chamado Conceição nas Cabeceiras do Rio Piancó, na qual Alferes Nicolau Rodrigues dos Santos dizia-se dono, que o descobriu em 1776, e o tendo povoado e obtido água do riacho chamado Conceição. No séc. XIX, foi doada uma área de terra deste sítio às margens do rio Piancó onde foram construídas casas e a capela de Nossa Senhora da Conceição, padroeira do município, se desenvolvendo um povoado. A princípio, conjecturávamos que o uso do nome Conceição do Piancó se daria no intuito de abreviar o nome do antigo sítio naquela região, pelo fato do rio Piancó passar pela cidade e também por estar localizada no território rural Vale do Piancó – PB (MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO AGRÁRIO, 2015). Entretanto, em contato com a procuradoria da cidade de Conceição, foi informado que, na verdade, a cidade chegou a

ser distrito da cidade de Piancó e, mesmo como distrito, jamais possuiu o adendo de Piancó em seus registros. Neste sentido, foi esclarecido pela procuradoria que a cidade era conhecida apenas tacitamente pela população como Conceição do Piancó, a fim de designar a qual cidade aquele distrito pertencia. Vale ressaltar que esta expressão tácita dada pela população é de extrema importância para esta e futuras pesquisas, no intuito de identificar com mais precisão a cidade natal do compositor, seja por registros legais, como também por depoimentos e lembranças de seus moradores. Ao mesmo tempo, é importante realçar que esta população deve ser levada em consideração para qualquer pesquisa sobre as origens de Siqueira.

1.1. Dualismo na obra de José Siqueira

Reconhecemos que Siqueira foi influenciado pela música proveniente das manifestações culturais do Nordeste brasileiro, elemento bastante explorado em suas obras de caráter regionalista. Contudo, através de sua atuação como regente e professor, podemos constatar um considerável conhecimento de Siqueira sobre a música de concerto europeia, de compositores como Beethoven, Brahms, Bartók e Debussy. Percebe-se que esta bagagem musical de Siqueira está presente em seu refinado *métier* composicional, além de sua literatura para fins educacionais, a exemplo do conjunto de livros *Música para a Juventude* (1953).⁸ Em entrevista, Tacuchian (2022) nos revela que, em sala de aula, Siqueira abordava consideravelmente a música de Béla Bartók. Ao mesmo tempo, o entrevistado afirma que parte dos compositores brasileiros daquela geração recebeu influência de Claude Debussy. Concordando com Malard (2022), que afirma que a obra *Crepúsculo* (1939) para orquestra de cordas de Siqueira, possui traços da música do compositor Debussy. De fato, de acordo com o Catálogo de Obras de José Siqueira, compilado pelo Ministério das Relações Exteriores (1980), em 1949, Siqueira escreveu uma obra para voz e piano intitulada *Debussy* (Figuras 2a e 2b). Embora esta obra seja composta sobre letra de poema de Manuel Bandeira, que leva o mesmo título, também apresenta similaridade com o gestual melódico de *La fille aux cheveux de lin*, oitava peça do livro de Prelúdios de Debussy. Assim, Siqueira buscou captar elementos da música do compositor francês para compor a obra em questão. Podemos observar este aspecto nas Figuras 2c e 2d.

⁸ Estes livros tratam de uma coletânea de quatro volumes sobre a teoria e história sucinta da música, como faz curtas abordagens sobre compositores importantes da música de concerto. Além disso, estão presentes relatos e reflexões sobre as manifestações culturais do Nordeste brasileiro.

Figura 2a – Trecho da obra *Debussy*, de José Siqueira.
 Fonte: Arquivo pessoal de Raiff Dantas

Debussy

Letra Mannel Bandeira
 Música José Siqueira

Allegretto (m.m. $\text{♩} = 100$)

Pa-ra ca, pa-ra

pp *Anna corda*

la, ..Pa ra ca, pa ra lá... Um nove.lo.sí.nho de

cresc.

Figura 2b – Link via *QR CODE* da gravação de *Debussy* de José Siqueira.
 Fonte: Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira.



Figura 2c – Trecho de *La fille aux cheveux de lin*, de Claude Debussy.

-VIII.

Très calme et doucement expressif (♩ = 66)

p sans rigueur

Figura 2d – Link via QR CODE da obra *La fille aux cheveux de lin*, de Claude Debussy

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=KYLjHziapRs>



Tacuchian (2022) afirma que a França já foi tida como importante polo cultural. Evidentemente, Siqueira considerava a música francesa relevante, a ponto de ter estudado musicologia na Universidade de Sorbonne (VIEIRA, 2005, p. 26). Ademais, Siqueira e Debussy empregam procedimentos composicionais similares, como intervalos de quarta, escalas pentatônicas, como também escalas nos modos eclesiásticos (SANTOS, 2016, p. 7). Contudo, Siqueira jamais abandonou sua marca composicional, a inspiração na riqueza cultural da música do Nordeste do Brasil. Exemplo disso, no mesmo ano de 1949, Siqueira compôs a *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*, obra que faz fortes referências às manifestações culturais do Nordeste do Brasil, com a presença de um aboio e um coco, dentre seus movimentos. Isso evidencia o indicativo da presença de dualismo na obra do paraibano: enquanto compõe obra de forte cunho nacionalista, no mesmo período, escreve outra que denota referência à música europeia.

Na obra *Recitativo, Ária e Fuga* de Siqueira, Santos (2016, p. 37) constata gestual similar no contorno melódico entre a parte do violoncelo do início do movimento *Ária* e o solo de oboé do início do segundo movimento do Concerto para Violino de Johannes Brahms. Isto reforça a influência de grandes compositores na obra de Siqueira. Podemos constatar isso

através do link de *QR CODE* do áudio da Ária, da mencionada obra de Siqueira, tendo como solista o violoncelista Fábio Soren Presgrave (Figura 3a) e do link de *QR CODE* da gravação da obra de Brahms pela Frankfurt Radio Symphony, com a violinista Hilary Hahn e regente Paavo Järvi (Figura 3b; Minutagem: 24'10'').

Figura 3a – Link via *QR CODE* de áudio da Ária do *Recitativo, Ária e Fuga* de José Siqueira.
Fonte: Arquivo pessoal do violoncelista Fábio Soren Presgrave



Figura 3b - Link via *QR CODE* da gravação Concerto para Violino de Johannes Brahms
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=UF19xuYP5T8&t=2284s>



Siqueira não é o único compositor nacionalista brasileiro a escrever obra que faz referência a um grande compositor europeu. Villa-Lobos (1887-1959) compôs em Paris, no mesmo ano de 1949, a obra *Hommage à Chopin* (Figura 4) para piano solo. Na qual demonstra toda a sua admiração à linguagem musical do compositor polonês, a partir da textura, melodia, conteúdo harmônico e gestos musicais (HOEFS, 2020, p. 173-174).

Figura 4 – *Hommage à Chopin*, de Villa-Lobos.

A Irving Scherke 1

HOMMAGE À CHOPIN

I. NOCTURNE

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1949)

Moderato (69 = ♩)

PIANO

Aliás, Villa-Lobos compôs suas *Bachianas Brasileiras* inspirado na música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), mostrando sua admiração pelo compositor alemão. Afinal, a prática de um compositor homenagear outro, seja por sua admiração e reconhecimento, ou pela inspiração de motivos ou temas de outras obras não é exclusividade dos compositores do séc. XX. A exemplo disso, em três fugas BWV 946, 950 e 951 de Bach, constata-se a presença da música de Tomaso Albinoni (1671-1751) (AHLMAN, 2011; VELDE, 2023).

De acordo com Mitschka (1961, p. 248, apud COSGROVE, 1995, p. 27-28; KENDALL, 1941), no primeiro e terceiro movimentos da *Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano*, op. 38 de Johannes Brahms, o compositor faz referência à obra *A Arte da Fuga* de J. S. Bach. Neste caso, Brahms utilizou o motivo do Contrapunctus 4 desta obra de Bach para compor os três primeiros compassos de sua Sonata (Exemplo 1a). Também notamos um gestual evidentemente similar, com relação ao contorno rítmico e melódico, entre o Contrapunctus 13 de *A Arte da Fuga* de Bach e o motivo do terceiro movimento da Sonata de Brahms. Ambos possuem um intervalo descendente de oitava, seguido de uma sequência de tercinas ascendentes, interpolado por semínimas ligadas a primeira colcheia de quiáltera (Exemplo 1b).

Exemplo 1a – Parte do violoncelo do 1º movimento da *Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano* de Brahms e motivo do Contrapunctus 4 de *A Arte da Fuga* de Bach.

1º mov. da Sonata em Mi menor para violoncelo e piano, op. 38 de J. Brahms

Contrapunctus 4, de *A Arte da Fuga* de J. S. Bach

Exemplo 1b – Parte do violoncelo do 3º movimento da *Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano* de Brahms e motivo do Contrapunctus 13 da *A Arte da Fuga* de Bach.

3º mov. da Sonata em Mi menor para violoncelo e piano, op. 38 de J. Brahms

Contrapunctus 13, de *A Arte da Fuga* de J. S. Bach

Além disso, nos comps. 53-54 do terceiro movimento da Sonata de Brahms, constatamos também uma referência aos primeiros compassos do Prelúdio da Suíte em Sol Maior para violoncelo solo BWV 1007 de Bach. Ambos os trechos (Exemplo 2a e 2b) possuem gestual similar referente a sequência de arpejos que as duas obras possuem. Da mesma forma, Benjamin Britten (1913-1976) também se inspira na mesma Suíte de Bach para compor a *barcarola*, quarto movimento de sua Terceira Suíte para Violoncelo Solo, op. 87 (Exemplo 2c).

Exemplo 2a – Comps. 53-56 da parte do violoncelo do 3º movimento da Sonata em Mi menor para Violoncelo e Piano, op. 38 de J. Brahms.



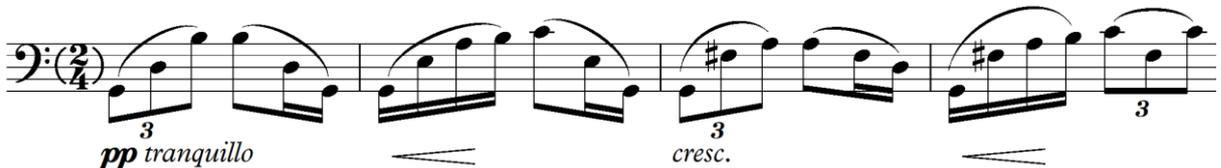
Exemplo 2b – Comps. 1-4 do Prelúdio da Suíte em Sol Maior para violoncelo solo, BWV 1007 de J. S. Bach.

Fonte: Edição Pierre Fournier. International Music Company, 1972



Exemplo 2c – Comps. 1-4 do Lento da Terceira Suíte para Violoncelo de Benjamin Britten.

IV Lento (*barcarola*)



Desta forma, a utilização por um compositor de motivos oriundos de outro compositor é uma prática presente na música de grandes compositores, que atravessa gerações. No caso de Siqueira, o emprego de referências da música europeia ocidental, juntamente com temas das manifestações culturais do Nordeste brasileiro, resulta em obras com forte dualismo. Este dualismo também está presente na Sonata em estudo, pela divisão e caráter dos movimentos. Nos dois primeiros (Introdução e Allegro), Siqueira não emprega explicitamente

as sonoridades inspiradas nas manifestações culturais, apenas a criatividade do compositor através dos sistemas Trimodal e Pentatônico. Já os dois últimos (Aboio e Samba de Engrenagem), a cultura do Nordeste brasileiro está claramente exposta nos títulos dos movimentos, mas principalmente no material composicional. Tacuchian (2022) confirma este dualismo nas composições de Siqueira, que escreve obras inspiradas em elementos da cultura nordestina – como o aboio, o coco ou o canto de cego. Entretanto, segundo o entrevistado, o compositor conduz suas ideias musicais a partir de uma técnica de escrita europeia, para instrumentos europeus como o violoncelo; para a música de concerto. Tacuchian ainda confirma a existência de obras de Siqueira que “poderiam ter sido compostas por um compositor europeu [...] outras obras que só poderiam ser compostas por um compositor do Nordeste com a sólida formação que o Siqueira tinha” (TACUCHIAN, 2022). Ao ser questionado sobre este dualismo, o entrevistado responde:

O quê que é uma Sonata? O conceito de sonata é uma espécie de dualidade, polarização de ideias. Eu até costumo falar que o que caracteriza a sonata é o drama. [...] O drama é introduzido através do contraste. Essa ideia de drama, que veio desde a época de Mozart, de Haydn, de Beethoven, o primeiro tema da exposição geralmente é muito rítmico e o segundo tema é mais melódico. Essa diferença de caráter cria um drama. [...] O conceito de sonata foi evoluindo. Hoje não está mais ligado àquela coisa de exposição, desenvolvimento e reexposição, mas, na realidade, é um dualismo, é uma luta entre ideias opostas. Eu diria que, assim como Mendelssohn, que escreveu Canções sem Palavras, que são pequenas peças de caráter lírico e romântico, eu diria que a sonata é um teatro sem palavras. [...] E a dramaticidade você consegue através de contraste de ideias. Então, deve ser o caso dessa Sonata. No primeiro movimento, o Siqueira possivelmente resolveu carimbar a Sonata com um caráter dramático. Eu não sei se ela tem esse caráter dramático, eu tô supondo pelo que eu conheço Siqueira. E depois os outros movimentos ele coloca coisa da tradição folclórica. (TACUCHIAN, 2022).

Apesar de Tacuchian não ter tido contato com a Sonata em questão, apenas através de seu conhecimento sobre a música de Siqueira, conseguiu captar elementos importantes da obra. No caso, o dualismo entre movimentos e temas. De fato, na Breve análise, trecho que faz parte da partitura manuscrita, Siqueira afirma que o Tema A possui caráter rítmico, enquanto que o Tema B possui caráter melódico (SIQUEIRA, 1972, p. 22), o que vai ao encontro da afirmativa de Tacuchian. Vale ressaltar que Tacuchian, como também Del Claro, afirma que nunca teve contato com a Sonata. Malard, por sua vez, relata que já ouviu falar desta obra, mas que nunca chegou a ver a partitura, tocar, ou sequer ouvir a Sonata. Isto nos aponta ainda mais para o ineditismo da obra. Poucos dias após a realização das entrevistas, foi enviado um link para a acesso à gravação da performance da obra por este pesquisador.

Interessante ressaltar que, na década de 1970, Siqueira passou a escrever obras em que não se inspira expressamente nas manifestações culturais do Nordeste Brasileiro, aspecto que o próprio compositor chamava de Nacionalismo Essencial. Obviamente, os aspectos da cultura brasileira, neste período, estariam enraizados em sua prática composicional. Assim, em 1972, Siqueira compõe o *Recitativo, Ária e Fuga para Violoncelo e Orquestra de Câmara*, obra que possui aspectos neoclássicos, com o emprego dos modos (SANTOS, 2013). Outra obra que não possui clara influência da música nordestina é o *Concertino para Violoncelo e Orquestra* (1971). Por outro lado, a Sonata objeto do presente estudo, composta em 1972, faz claras referências às manifestações culturais do Nordeste brasileiro, com a presença de um aboio e um samba. Nesta obra, o compositor emprega amplamente sua criatividade e realiza um considerável resgate de elementos musicais das canções e danças destas manifestações. Se voltarmos ao ano de 1949, em sua produção temos a *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*, obra em que fica evidente a existência de referência ao aboio e ao coco de engenho. Entretanto, no mesmo ano, Siqueira compõe a obra intitulada *Debussy*, na qual busca captar elementos característicos da escrita do compositor francês.

Deste modo, compreendemos que seria difícil encapsular José Siqueira em meras fases composicionais, já que o compositor apresenta pluralidade e flexibilidade em suas obras para violoncelo. Ou seja, Siqueira demonstra sua facilidade em escrever em diversos estilos, quase que simultaneamente. O que vai ao encontro do pensamento expressado por Tacuchian (2022). Ademais, segundo o entrevistado, ao realizar uma comparação entre Siqueira e Villa-Lobos, por exemplo, afirma que ambos os compositores podem ser considerados nacionalistas, entretanto, suas estéticas composicionais são completamente distintas. Assim, buscamos aqui uma compreensão da música de Siqueira de forma mais aprofundada, ao levar em conta os aspectos mais amplos, como também a individualidade do processo criativo de Siqueira.

1.2. Siqueira e Britten: um encontro possível

Sabemos que, segundo a Fundação Mstislav Rostropovich, localizada em Moscou, na Rússia, a Sonata de Siqueira encontra-se nos arquivos de Rostropovich e, evidentemente, foi entregue ao violoncelista entre os anos de 1972 e 1974, embora, provavelmente, nunca a tenha apresentado em público.⁹ Em 1974 Rostropovich deixou a União Soviética, quando começou o seu período de exílio por defender e abrigar, em 1970, o escritor Aleksandr Solzhenitsyn, que

⁹ Informação fornecida via e-mail pela instituição.

era perseguido político por críticas ao regime soviético (AQUINO, 2006). Desta forma, muito provavelmente, a obra de Siqueira permaneceu na União Soviética enquanto Rostropovich deixava o país, impedindo qualquer oportunidade de ser executada pelo seu homenageado. Durante o exílio, Rostropovich chegou a vir ao Brasil, fato ocorrido mais de uma vez. Em uma de suas visitas ao Rio de Janeiro/RJ, em julho de 1978, Rostropovich faz uma série de quatro apresentações, que contaram com sua esposa, a cantora Galina Vishnevskaya, como também a pianista Martha Argerich. Entretanto, não encontramos evidências de um encontro entre Rostropovich e Siqueira no Brasil que pudesse concretizar, ao menos, em uma promessa de performance da Sonata. Inclusive, foi concedido ao violoncelista o título de Doutor Honoris Causa pela UFRJ, embora, nunca tenha ocorrido uma cerimônia de entrega do mesmo.¹⁰ Contudo, pelas visitas de Siqueira à Rússia, e por ter dedicado a Rostropovich uma Sonata, assim como o *II Concerto Painei Sonoro para Violoncelo*, cogitamos que o violoncelista russo tenha, de fato, chegado a realizar um encontro com Siqueira.

Entre 1955 e 1975, Siqueira realizou visitas à União Soviética (SIQUEIRA, 1981a) para reger suas obras. Do mesmo modo, o compositor britânico Benjamin Britten também mantinha forte relação artística com a URSS. Entre 1963 e 1971 Britten também realizou visitas à União Soviética (PYKE, 2011), o que se caracterizou por um período de forte aproximação com Rostropovich. Inclusive, uma dessas viagens foi organizada por Rostropovich, que recebeu Britten e seu companheiro, o tenor Peter Pears, em sua própria casa na Rússia (PYKE, 2011). Essa relação próxima entre compositor e intérprete deixou um legado importante para a literatura do violoncelo, que resultou em três Suítes para Violoncelo solo, uma Sonata para violoncelo e piano, como também a *Sinfonia para violoncelo e orquestra, op. 68 (Cello Symphony)*. Todas estas obras exploram o virtuosismo do violoncelista, assim como elementos idiomáticos do violoncelo.

Vemos nestes períodos de visitas à Rússia, por ambos os compositores, como uma possibilidade de troca cultural entre Britten e Siqueira, que se mostra relevante na estruturação da Sonata em estudo. Com relação à *Terceira Suíte para Violoncelo op. 87* (1971), apenas nesta obra, Britten utiliza fortes referências à cultura musical russa para homenagear Rostropovich, aliado a um forte conteúdo virtuosístico (AQUINO, 2006). Provavelmente, Britten tenha mostrado a Terceira Suíte a Siqueira, ou mesmo Rostropovich tenha tocado a obra para o compositor brasileiro, se considerarmos que a estreia desta obra deveria ter sido realizada em 1972. Neste ano, Britten já havia publicado as notas de programa sobre essa Suíte para o

¹⁰ Informação obtida por e-mail pela Secretaria dos Órgãos Colegiados da Reitoria da UFRJ.

Festival de Aldeburgh de 1972. Contudo, a performance da Suíte foi cancelada, ocorrendo apenas em dezembro de 1974, estreada por Rostropovich. Embora a primeira publicação da Terceira Suíte tenha ocorrido apenas em 1976 pela editora Faber Music LTD, esta Suíte de Britten antecede cronologicamente a Sonata de Siqueira. Também devemos levar em consideração que Rostropovich costumava trabalhar ao lado dos compositores, demonstrando as possibilidades do instrumento e os limites que ele mesmo havia ultrapassado.

Percebe-se então que, da mesma forma que a Terceira Suíte de Britten, a Sonata de Siqueira foi composta na intenção de expressar a cultura de um povo. No caso da Sonata, as expressões culturais brasileiras; já na Terceira Suíte, Britten buscou explorar a expressão da cultura musical russa (AQUINO, 2006). Este mesmo conceito estético foi empregado por compositores do séc. XX, a exemplo de Shostakovich, Kodaly, Bartók, dentre outros; e bastante empregado na música brasileira de concerto. Isto mostra a importância das expressões populares musicais na construção de uma estética modernista na música de concerto.

Também percebemos na Sonata uma intenção de captar a identidade artística de Rostropovich. Neste sentido, notamos diversas passagens virtuosísticas nas quais o violoncelista russo poderia executá-las com grande habilidade. De fato, Rostropovich não só foi reconhecido por suas habilidades artísticas, como também por ser um dos maiores violoncelistas da história do instrumento. Destacado pelo seu grande virtuosismo, intensidade expressiva, além de instigador de novas obras que contribuíram na ampliação do repertório do instrumento.

Como podemos observar nos exemplos abaixo, há uma forte semelhança tanto em relação ao gesto melódico quanto ao aspecto rítmico, entre os comps. 74-75 da parte do violoncelo da Sonata de Siqueira (Exemplo 3a) e os comps. 20 e 25 do *Moto Perpetuo* da Primeira Suíte de Britten (Exemplo 3b). Vemos nestes trechos uma relação intervalar de sétima, associada a um padrão rítmico similar de semicolcheias em ambas as obras.

Exemplo 3a – Comps. 71-75 do Allegro da Sonata de Siqueira.

71

74

cresc.

cresc.

Exemplo 3b – Comp. 19-26 do *Moto Perpetuo e Canto Quarto* da Primeira Suíte de Britten.

mf

p

Da mesma forma, podemos constatar um paralelo entre os comps. 80-82 da Sonata de Siqueira (Exemplo 4a) e os comps. 18-19 do *Bordone* da Primeira Suíte de Britten (Exemplo 4b). Ambos escrevem uma linha melódica sobre uma longa nota pedal de Ré, realizada em corda solta. Na obra de Britten, a melodia superior tem como gesto equivalente a uma figuração rítmica de compasso composto, mais precisamente 9/8. Ao mesmo tempo que, na obra de Siqueira, vemos um gesto em 3/4. Ambos os trechos são caracterizados pelo emprego da semínima ligada à colcheia.

Exemplo 4a – Comps. 80-85 do Allegro da Sonata de Siqueira.

Exemplo 4b – Comp. 18-19 do *Bordone* Primeira Suíte de Britten.

Constatamos também que ambos os compositores utilizam células rítmicas semelhantes em tercinas de semicolcheias, caracterizadas por um impulso a cada três notas (Exemplo 5a, comp. 155; Exemplo 5b, comp. 1 e 4). No comp. 155 do Allegro da Sonata de Siqueira, o compositor emprega uma inversão do que está escrito nos comps. 1 e 4 do *Presto* da Terceira Suíte de Britten. Nestes movimentos destas duas obras, há a presença de um gestual cromático similar entre a parte do piano da Sonata e a Suíte (Exemplo 5a, comps. 153-154; Exemplo 5b comp. 2). Também constatamos semelhança neste mesmo gestual do *Presto* da Terceira Suíte de Britten (Exemplo 5b, comp. 1 e 4) e na parte do violoncelo do Allegro da Sonata de Siqueira (Exemplo 5c, comps. 137-138).

Exemplo 5a – Comp. 152-155 do Allegro da Sonata de Siqueira.

152

cresc.

f

Exemplo 5b – Comp. 1-5 do Presto (*Molto Perpetuo*) da Terceira Suíte de Britten.

pp

pp

pp

Exemplo 5c – Comp. 135-138 do Allegro da Sonata de Siqueira.

135

f

p

f

p

Assim como Britten, Siqueira usa o recurso de repetição constante de notas para fazer referência à cultura vernacular (Exemplos 6a e 6b). Britten, por sua vez, na Terceira Suíte, grava a indicação *parlando*, associada a esta cultura de caráter vocal. Já Siqueira, para estabelecer o caráter vernacular no movimento intitulado Aboio, no terceiro movimento da Sonata, deixa uma nota de rodapé, na qual afirma que o aboio se refere a um “canto plangente com que os vaqueiros guiam suas boiadas” (SIQUEIRA, 1972), enfatizado pela escrita vocal/falada presente em uma obra essencialmente instrumental.

Exemplo 6a – Comps. 1-6 da *Introduzione* da Terceira Suíte de Britten.

I Lento (*introduzione*)

CELLO

(arco) pp *parlando*

con sordino pp

pizz.

p

$m.d.$

mf

Exemplo 6b – Comps. 13-16 do Aboio da Sonata de Siqueira.

A tempo

13 com sord. p

A tempo

p

mf

15

A pesquisa documental e as entrevistas, até o momento, não comprovam se, de fato, Britten e Siqueira concretamente se encontraram e qual foi o aprofundamento deste eventual encontro. Entretanto, as duas obras abordadas demonstram que os ideais destas duas mentes brilhantes, de fato, se encontraram. Podendo, inclusive, estar nesta reunião de importantes artistas, a figura de Rostropovich. Possivelmente, registros futuros possam ser localizados em

uma posterior pesquisa que nos esclareça melhor sobre este aspecto específico. No entanto, este eventual encontro pode ter ocorrido a partir do intuito de se explorar o elemento virtuosístico e a exploração das possibilidades do instrumento a partir do material da expressão popular. Seja do Brasil, seja da Rússia. Isto está evidente na obra de Siqueira e de Britten, como também no trabalho comparativo que apresentamos na presente seção.

1.3. Recursos composicionais de Siqueira: Sistemas Pentatônico e Trimodal

Como visto, podemos considerar que uma das características composicionais de José Siqueira é a influência das manifestações culturais do Nordeste do Brasil, fortemente presente em boa parte de suas obras. A Sonata em estudo é marcada pelo emprego dos Sistemas Trimodal e Pentatônico, largamente utilizados por Siqueira em sua produção como compositor. As explanações destes sistemas composicionais estão registradas pelo compositor nos livros *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil* (1981a), bem como no *Sistema Pentatônico Brasileiro* (1981b). Ambos foram publicados sob encomenda da Secretaria da Educação e Cultura e da Diretoria Geral de Cultura do Estado da Paraíba. Antes de adentrar em uma análise detalhada dos movimentos da Sonata, faz-se necessário uma breve introdução aos sistemas organizados e empregados pelo maestro Siqueira, nesta Sonata.

1.3.1. O Sistema Pentatônico

Fruto de pesquisas sobre as manifestações de matrizes africanas na região do Recôncavo Baiano, o Sistema Pentatônico é resultado de observações do compositor sobre os rituais de candomblé. Nessa região, Siqueira constata a presença de escalas pentatônicas nas melodias aplicadas a estes rituais (SIQUEIRA, 1981b, p. 1). Ainda ressalta que as escalas pentatônicas estão presentes na música de países como a China, Japão e do continente africano. Basicamente, Siqueira (1981b, p. 2) afirma que a melodia pentatônica não admite modulação nem cromatismo. Ainda esclarece que a escala pentatônica é composta por um conjunto de cinco notas, que podem possuir intervalos diatônicos, mas nunca cromáticos. O Exemplo 7 abaixo demonstra uma escala pentatônica, segundo Siqueira (1981b).

Exemplo 7 – Escala pentatônica, a partir da concepção de Siqueira.

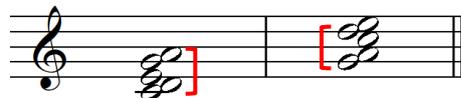
Fonte: Siqueira, 1981b, p. 2



Acordes pentatônicos ou pentamodalismo (SIQUEIRA, 1981b, p. 3), diz respeito a uma harmonia constituída de três formas. Na primeira, ao ser formado um acorde maior, é incluído um intervalo de quinta justa, sempre que esse intervalo forme, com a fundamental e a quinta do acorde, segundas maiores ascendentes. Já na segunda, ao ser formado um acorde menor, é incluído um intervalo de quinta justa, sempre que esse intervalo forme, com a fundamental e a quinta do acorde, segundas maiores descendentes, como demonstrado no Exemplo 8. Outra forma de criar um acorde pentatônico seria a transformação da própria escala pentatônica em um acorde.

Exemplo 8 – Acordes pentatônicos, a partir da concepção de Siqueira.

Fonte: Siqueira, 1981b, p. 3



1.3.2. O Sistema Trimodal

Para Siqueira (1981a, p. 1) no seu livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, apenas elementos como ritmos e temas melódicos das manifestações culturais brasileiras e seus processos contrapontísticos, a utilização de instrumentos ditos nacionais e textos nos idiomas indígenas ou africanos na música vocal não são suficientes para caracterizar uma música como brasileira. Por esta razão, acaba surgindo a necessidade de uma abordagem mais completa da música brasileira para a formação de uma estética composicional focalizada na cultura da música nordestina (SILVA, 2013, p. 29). Para isso, Siqueira lança o trabalho *Sistema Trimodal brasileiro*, fruto de pesquisas composicionais feitas pelo compositor no Nordeste do Brasil (VIEIRA, 2006, p. 32). Este sistema baseia-se em três modos presentes na música nordestina, seus respectivos derivados, como também na superposição de acordes com intervalos de 2^a, 4^a e 5^a. Os modos são divididos em três e correspondem aos modos eclesiásticos.¹¹ Para cada modo, existe um outro derivado, dispostos na Tabela 2 e Exemplo 9:

¹¹ Siqueira relaciona também os modos do Sistema Trimodal aos modos gregos. Entretanto, para melhor compreensão, optamos em todo este trabalho por apenas relacioná-los aos modos eclesiásticos.

Tabela 2 – Modos do Sistema Trimodal e seus correspondentes.

Fonte: Tabela do autor, a partir de Siqueira (1981a, p. 3-6)

| Modos do Sistema Trimodal | Modos Eclesiásticos Correspondentes |
|---------------------------|--|
| I Modo Real | Mixolídio |
| I Modo Derivado | Frígio |
| II Modo Real | Lídio |
| II Modo Derivado | Dório |
| III Modo Real | Modo misto, formado pela alteração ascendente do 4º grau do modo Mixolídio ¹² |
| III Modo Derivado | Não possui correspondente |

Exemplo 9 – Modos do Sistema Trimodal.

Fonte: Tabela do autor, a partir de Siqueira (1981a, p. 3-6)

The musical notation consists of three systems, each with two staves (treble and bass clef). The notes are as follows:

- System 1 (I Modo Real / II Modo Derivado):** Treble clef notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. Bass clef notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.
- System 2 (II Modo Real / II Modo Derivado):** Treble clef notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Bass clef notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.
- System 3 (III Modo Real / III Modo Derivado):** Treble clef notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. Bass clef notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4.

Podemos constatar que todos os modos derivados apresentados são, na verdade, rotações dos modos reais a partir do grau VI de cada escala. Embora o compositor tenha racionalizado este sistema, não é sua intenção a criação de algo novo, mas sim, realizar uma ordenação destes modos que estão constantemente presentes na música do Nordeste do Brasil, contribuindo para a formação e teorização da música brasileira (SIQUEIRA, 1981a, p. 2). Pelo fato de Siqueira afirmar não ter encontrado correspondente histórico ao III Modo Real, assim como o III Modo Derivado, o compositor os considera como modos autenticamente brasileiros, e os classifica como Modo Nacional. (SIQUEIRA, 1981a, p. 6-7). Assim, podemos aferir que o compositor não encontrou aplicação destes modos em outras composições anteriores às suas

¹² Ou rebaixamento do grau VII do modo Lídio (II Modo Real)

na música de concerto, apenas nas práticas musicais oriundas das manifestações culturais do Nordeste brasileiro. Desta maneira, segundo o nosso entendimento, o III Modo e seu derivado, na realidade, deveriam fazer parte da cultura brasileira como um todo. Alvarenga (2000, p. 193), por sua vez, confirma que este tipo de modo misto é característico da música do Nordeste do Brasil, elemento inclusive empregado no 2º Concerto para Violino de Camargo Guarnieri (1953). Assim, provavelmente Siqueira, ao mencionar não ter presenciado aplicação do III Modo e seu derivado na música de concerto europeia, na verdade, poderia ter enfatizado a larga presença deste modo na música nordestina.

Entretanto, constatamos em trabalhos recentes voltados para a pesquisa e análise de obras de Siqueira (PEIXOTO, 2021; RAMALHO, 2021), que o III Modo Real é, na verdade, uma escala já utilizada por compositores europeus do séc. XX como o húngaro Béla Bartók e o francês Maurice Ravel. Segundo Lendvai (1971, p. 67-69), esta escala é conhecida pela combinação de quarta aumentada com sétima menor, sendo chamada de Escala Acústica (*Acoustic Scale* ou *Overtone Scale*), pois deriva da série harmônica. O autor ainda ressalta que esta escala é “a forma mais característica do sistema diatônico de Bartók” (LENDVAI, 1971, p. 67). De fato, esta escala está presente em obras de Bartók, como no quarto movimento do *Quarteto para Cordas Nº 4* (1928), *Cantata Profana* (1930) e em *Música para Cordas, Percussão e Celesta* (1937). Também está presente em obras como *L’Isle Joyeuse* (1904) e *La Mer* (1905) de Claude Debussy, como em *Petrouchka* de Stravinsky (TYMOCZKO, 2004).

Capítulo 2

Questões analíticas e o processo editorial

2. Processo de editoração

Reconhecemos o papel importante do editor/copista na difusão da música escrita. No momento em que o compositor não possui o auxílio deste profissional, acaba publicando sua obra de próprio punho. Neste processo, pode surgir uma edição bem elaborada, com várias informações cruciais para o intérprete. Entretanto, pelo fato do compositor ser o seu próprio editor e revisor, pode dar origem a uma partitura com possíveis equívocos e imprecisões na notação musical. Reconhecemos que o intérprete também possui papel fundamental na edição, ao apontar apropriadas adequações na obra, relacionadas a questões como o idiomatismo do instrumento. Assim, vemos uma relação entre compositor e intérprete, na qual o músico pode sugerir adequações de determinadas passagens musicais, no intuito, por exemplo, de realçar o conteúdo fraseológico que o compositor intencionou expressar em sua música.

Um dos primeiros obstáculos para a realização de uma edição de partitura consiste no próprio manuscrito. Para nosso trabalho, houve uma necessidade de fazer pelo menos uma edição preliminar para então realizar a análise da obra e, conseqüentemente, dar início ao trabalho de performance da Sonata. Essa necessidade se deu pelo fato de haver, por exemplo, várias notas e sinais musicais borrados e figuras rítmicas que não condizem com a fórmula de compasso disposta no manuscrito. Assim, para otimizar a identificação do material composicional no manuscrito de Siqueira, utilizamos recursos como lupa, máquina de escâner e similares para isolar agrupamentos de trechos musicais em tela de computador, e então, identificá-los. Após isso, podemos utilizar recursos tecnológicos como o *zoom para* ampliar a imagem de tais agrupamentos e compreendermos melhor os sinais escritos na partitura. Neste sentido, podemos reconhecer que os avanços tecnológicos vêm contribuindo consideravelmente na análise de manuscritos para a edição. Com relação a programas editores de partituras, ressaltamos que a presente edição foi elaborada por meio do *software* de computador *Sibelius*, na sua versão 7.5.

Podemos utilizar como base para esta edição, como também para qualquer outra música dita ocidental, os quatro princípios que James Grier propôs no seu livro *The Critical Editing of Music* (1996):

A editoração é por natureza crítica;
 A crítica, incluindo a editoração, é baseada em investigação histórica;
 Editar envolve avaliação crítica da importância da semiótica do texto musical;
 esta avaliação é também uma avaliação histórica;
 A decisão final na avaliação crítica do texto musical é a concepção do editor
 do que é estilo musical; esta concepção também é embasada numa
 compreensão histórica da obra. (GRIER, 1996, p.8).¹³

Embora um dos sentidos da edição de partitura seja desvendar e solucionar possíveis equívocos e aperfeiçoar a escrita musical vigente, é também aprimorar o texto e o sentido musical propostos pelo compositor, como um ato crítico-analítico. Não se pode “declarar tal edição como única ou definitiva” (COSTA, 2011, p. 34), já que, segundo Pereira (2008, p. 16), ela está em constante processo de aperfeiçoamento. Este processo acompanha fatores históricos, assim como a performance musical em vigência da época, ou mesmo aspectos técnicos dos instrumentos musicais que podem, como mencionado anteriormente, serem aperfeiçoados a cada edição. Desta forma, esta pesquisa não busca simplesmente apontar erros na partitura, mas sim propor, na forma da própria escrita musical, um ponto de vista sobre a Sonata de Siqueira, considerando quatro parâmetros: o próprio texto musical deixado pelo compositor; a literatura sobre a visão do compositor sobre a música brasileira; aspectos formalísticos da música como métrica e melodia; e os aspectos da prática técnico-performática necessários para a interpretação da obra.

A pesquisa em música e as novas edições fazem obras, antes adormecidas, renascerem depois de muito tempo. Um dos resultados disso é a valorização de uma cultura brasileira, de compositores modernistas que sofreram forte influência de elementos das danças e canções das expressões culturais brasileiras, em uma busca pela inovação na música de concerto. Inclusive na busca pela brasilidade em suas obras, ao ilustrarem sonoramente a cultura local de determinados povos e regiões, com ênfase na música do Nordeste do Brasil.

Para Grier (1996, p.159) durante a produção de uma partitura, o editor tem a opção de adotar a convenção moderna ou seguir exatamente as notações estritamente dadas pelo manuscrito. Neste sentido, podemos relacionar a convenção moderna com as características da escrita composicional. A exemplo, temos o idioma em que os textos de expressão são escritos, posicionamento das claves, *layout* da partitura, disposição dos compassos visando as viradas de

¹³ Editing is critical in nature;
 Critics, including editing, is based historical inquiry;
 Editing involves the critical evaluation of the semiotic import of the musical text; this evaluation is also a historical inquiry;
 The final arbiter in the critical evaluation of the musical text is the editor’s conception of musical style; this concept, too, is rooted in a historical understanding of the work. (GRIER, 1996, p. 8) (Tradução nossa).

páginas e leitura das notas musicais. Neste processo, a questão que deveríamos levantar seria até onde podemos chegar com estes ajustes e se isto irá, de fato, preservar o texto musical. A partir da segunda metade do séc. XX, inúmeros elementos relacionados à música e sua prática sofreram transformações. Da mesma maneira, a notação musical passou por este processo. Isto veio acompanhado por inovações tecnológicas que minimizaram o uso da partitura manuscrita como fonte de informação para o performer, até mesmo, a troca do papel pelas telas de aparelhos eletrônicos. Felizmente, temos atualmente à disposição diferentes opções de programas editores de partituras que auxiliam na economia de tempo de criação do compositor e a escrita do copista/editor. Nesta perspectiva, Gould (2011) menciona a necessidade de músicos profissionais evitarem a perda de tempo na compreensão de partituras com erros ou equívocos, ou mesmo com ambiguidades dentro do material musical. Sendo este o maior objetivo dos avanços da tecnologia em âmbito musical. Assim, nos dias atuais, possuímos um texto musical que nos permite uma leitura mais ágil e menos penosa para os intérpretes.

Além da busca pela coerência dentro da obra de Siqueira, durante a realização da Edição Crítica da Sonata, buscamos fidelidade à obra. Entretanto, por haver imprecisões gráficas como notas borradas, nos veio a necessidade de se tomar decisões editoriais sobre qual seria a melhor forma para produzir uma partitura legível para os intérpretes. Objetivamos também manter ao máximo o que compreendemos ser a concepção musical do compositor.

Este aspecto ficou evidente ao longo do processo de edição e revisão da Sonata, quando foram percebidas divergências entre a notação deixada por Siqueira e a notação aplicada no período desta pesquisa. Com o intuito de promover a difusão nacional e internacional da obra, de forma a possibilitar uma leitura eficiente, decidimos então atualizar a notação musical e ortográfica presentes na obra. Ainda, se considerarmos que o editor possui a responsabilidade de dispor todas as informações da partitura de forma que ela seja imediatamente compreendida (GRIER, 1996, p. 156). Neste sentido, fatores facilitadores de leitura estão associados a informações importantes deixadas pelo compositor. Temos como exemplo, a formatação das páginas (*layout*), que inclui numeração de página, tamanho de fonte, espaçamento entre as notas, preservação das datas de composição de cada movimento, dentre outros.

Na Sonata em estudo, Siqueira atribui uma só sequência de numeração contínua de compassos do início ao fim da obra. Isto significa que o segundo movimento inicia no comp. 30, o terceiro no comp. 164 e o quarto movimento do comp. 226, totalizando 283 compassos. Inclusive, como podemos averiguar em pesquisa ao acervo do compositor, que no período da pesquisa se encontrava na ABM, para processo de digitalização, os manuscritos de outras obras como as três primeiras sinfonias (1951) e a I Sonata para Violoncelo e Piano (1964), sequer

possuem número de compasso. Ao invés disso, Siqueira atribui apenas números de ensaio, com sequência ininterrupta do primeiro ao último movimento. Embora esta seja a maneira escolhida pelo compositor de agrupar visualmente os compassos, entendemos que esta forma não seja a mais adequada em momentos atuais no âmbito da editoração de partitura. Cremos que esta maneira de sistematização visual dos compassos se torna demasiadamente grande, o que pode dificultar a consulta dos compassos no momento de ensaio. Portanto, na edição, optamos por deixar cada movimento com sua própria numeração, ou seja, todos os movimentos na edição iniciam com o compasso de número 1. A exceção se aplica ao segundo movimento, que decidimos iniciar no comp. 30. Esta escolha se dá pelo fato do primeiro movimento (Introdução) ser considerado como uma preparação para o segundo movimento (Allegro). Esta relação entre Introdução e Allegro apresentamos mais adiante.

A obra foi composta na cidade do Rio de Janeiro/RJ no período entre 27 de maio a 3 de junho de 1972 – em apenas oito dias – e foi dedicada ao violoncelista russo Mstislav Rostropovich, considerado um dos maiores violoncelistas do séc. XX. Ela se divide em quatro movimentos com diferentes datas: o primeiro movimento (I - Introdução) e o segundo (II - Allegro) foram compostos em 27 de maio de 1972, o terceiro (III - Aboio) em 31 de maio e o quarto (IV – Samba de Engrenagem) em 3 de junho. Até o momento, não há indícios que levem a crer que o manuscrito sofreu qualquer trabalho editorial. Desta forma, consideramos que a elaboração de edição da obra seja relevante para a pesquisa e difusão da música de Siqueira. Assim, no processo de pesquisa, elaboramos uma Edição Crítica, subsidiada pela análise da obra, no intuito de estabelecer uma edição coerente, de acordo com os padrões composicionais de Siqueira, pelos sistemas Trimodal e Pentatônico, presentes na obra em estudo. Ao passo em que o compositor utiliza estes sistemas, também emprega formas composicionais clássicas, no caso, a forma sonata. Assim, na análise, que se reflete na Edição Crítica, consideramos não apenas estes sistemas, encontrados na música do Nordeste brasileiro, mas também formas da composição procedentes da cultura europeia, que nos apontou para um dualismo na obra de Siqueira.

Como fonte primária para esta pesquisa, utilizamos a cópia justa feita por Siqueira (Figura 5a), que contém as partes do piano e violoncelo na mesma página, que designamos de Documento A. Também utilizamos a cópia justa que contém apenas a parte do violoncelo, feita pelo copista F. Paes de Oliveira (Figura 5b), com a data de 13 de junho de 1972, que designamos de Documento B. Além de ter sido copista da *II Sonata para Violoncelo e Piano*, F. Paes de Oliveira também foi copista de outras obras de Siqueira, como a *VIII Sonatina para Piano* (1963), a *Sinfonietta para Orquestra de Sopros e de Câmara* (1972) e o *Concertino para Flauta*

e *Orquestra de Câmara* (cópia de 1978). Também fez cópia da versão para orquestra de vozes da *Bachianas Brasileiras N° 9* de Heitor Villa-Lobos (SHIBATA, 2019, p. 218), composta em 1945 (ROCHA, 2019, p.188), do Quarteto N° 3 (1962) de Camargo Guarnieri, cópia de 1977 (RUEDA; GALON, 2018, p.186) e da parte do 2° Violino do *Concerto para Clarinete e Orquestra* de Francisco Mignone (1957) (SILVEIRA, 2008, p. 256). Assim, considerarmos que F. Paes de Oliveira trabalhava para importantes compositores de sua época, atuando de forma relevante no trabalho de copista para Siqueira como para a música brasileira de concerto.

Figura 5a – Capa com dedicatória a Rostropovich do manuscrito da Sonata de Siqueira (Documento A).

Fonte: Arquivo pessoal do prof. dr. Felipe Avellar de Aquino

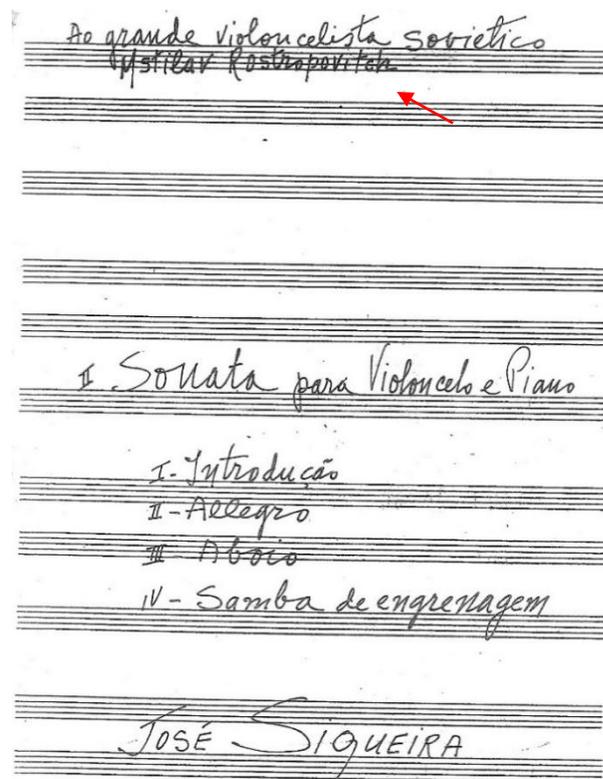


Figura 5b – Trecho da cópia justa de F. Paes de Oliveira do manuscrito da Sonata de Siqueira, com dedicatória a Rostropovich (Documento B).

Fonte: Arquivo pessoal do prof. dr. Felipe Avellar de Aquino

Para que se tenha uma visão abrangente das seções e subseções da Sonata, apresentamos a Tabela 3 abaixo, com suas principais estruturas, de acordo com a numeração da Edição Crítica. Já na Tabela 4, mostramos alguns detalhamentos sobre os documentos usados no processo de Edição Crítica, que se reflete na Edição de Performance.

Tabela 3 – Estrutura da Sonata

| Principais estruturas da obra | | | | |
|--------------------------------------|--|--|---|---|
| Introdução | Grande estrutura de caráter lento e introdutória, no II Modo derivado ou Modo Dórico. Centro modal: em torno da nota Ré (comps. 1-29). | | | |
| Allegro | Exposição comps. 30-59 | Desenvolvimento comps. 60-121 | Reexposição comps. 122-147 | <i>Coda</i> comps. 148-163 |
| | Tema A comps. 30-36 | 1ª seção comps. 60-75 | Tema A comps. 122-128 | |
| | | 2ª seção comps. 76-86 | | |
| | Tema B comps. 46-59 | 3ª seção comps. 87-102 | Tema B comps. 139-147 | |
| | | 4ª seção comps. 103-121 | | |
| | Aboio | Período A comps. 1-6 III Modo Derivado | Período B comps. 13-19 II Modo Derivado ou Modo Dórico | |
| 1º Episódio comps. 7-12 | | Ponte comps. 20-23 | <i>Torturado</i> Comps. 30-40 | 2º Episódio comps. 48-53 |
| | | | | Período C comps. 54-61 II Modo Derivado ou Modo Dórico |
| Centro modal: Em torno da nota Sol# | | | | |
| Samba de Engrenagem | Parte A comps. 1-13 | Parte B comps. 14-35 | Parte A' comps. 36-53 | <i>Coda</i> comps. 54-59 |
| | I Modo Real ou Modo Mixolídio, em torno da nota Sol | | | |

Tabela 4 – Informações sobre os manuscritos.

| Detalhamento dos manuscritos | |
|---|---|
| Documento A Cópia Justa feita por José Siqueira | Documento B Cópia Justa feita pelo copista F. Paes de Oliveira |
| Partitura com parte do piano e violoncelo na mesma página (22 páginas). Inclui análise da obra pelo próprio compositor (p. 22). | Partitura com apenas a parte do violoncelo (6 páginas) |
| Introdução – comps. 1-29 (29 compassos) Allegro – comps. 30-163 (134 compassos) Aboio – comps. 164-225 (61 compassos) Samba de Engrenagem – comps. 226-283 (59 compassos) Total = 283 compassos | |

Juntamente com a partitura manuscrita e autografada por Siqueira (Documento A), encontramos uma descrição concisa realizada pelo próprio compositor acerca da Sonata, intitulada Breve análise (SIQUEIRA, 1972, p. 22). Durante a pesquisa documental na ABM, notamos que, da mesma forma que acontece na Sonata, a Segunda Sinfonia (1951) de Siqueira, dedicada ao então Senador da República Rui Carneiro, também possui como anexo uma análise. Assim, consideramos que este seja um documento importante para a presente pesquisa, ao evidenciar, pelo próprio autor da obra, elementos como seções, temas empregados e explicações sobre aspectos da Sonata, como os títulos e o que estes representam. Assim, para melhor compreender esta parte importante do referido documento, transcrevemos a Breve análise de Siqueira, que serviu de ponto de partida para a investigação analítica (Figura 6).

Figura 6 – Transcrição da análise de Siqueira.

Breve análise da II Sonata para Violoncelo e Piano

(Notas do compositor)

Esta sonata divide-se em quatro movimentos, obedecendo a seguinte orientação:

I – Introdução: Longa melodia em forma de improvisação, cujo material é utilizado no Desenvolvimento central do II movimento (2ª sessão);

II- Allegro: Tem forma de sonata com dois temas, sendo o A, de caráter rítmico e o B de caráter melódico. A ponte que separa os dois temas é derivada de tema A.

O Desenvolvimento Central consta das seguintes quatro sessões:

1ª sessão, derivada de A;

2ª sessão, derivada de B;

3ª sessão, derivada da Introdução;

4ª sessão, derivada também de B.

A Reexposição é normal. Termina com uma *coda* conclusiva derivada dos temas A e B;

III – Aboio: Canto plangente com o qual os vaqueiros brasileiros utilizam para guiar as boiadas nas estradas.

Tem a forma de uma canção monotemática, com o tema dividido em quatro períodos – a, b, c, d, separados por curtos episódios com repetição do período c.

IV – Samba de Engrenagem: Tipo de dança regional do nordeste brasileiro, com duas partes e repetição da primeira, seguida de uma pequena *coda*.

Esta dança é cantada e acompanhada pelo pandeiro, instrumento de percussão cujo ritmo foi aproveitado no acompanhamento do piano.

2.1. Análise da II Sonata para Violoncelo e Piano como ferramenta de elaboração de uma Edição Crítica

Durante o processo de análise da Sonata, notamos diversas incongruências presentes no texto musical dos Documentos A e B. Estas inconsistências possuem lacunas acerca de elementos de similaridade, ao compararmos seções como exposição e reexposição, no intuito compreendermos fatores de regularidade dentro da obra. Assim, nesta seção do trabalho, ao tempo em que abordamos a análise da Sonata, também propomos ajustes no texto musical, que serviu de embasamento para a Edição Crítica da obra. Ou seja, as escolhas editoriais foram subsidiadas a partir da análise.

Apesar de Siqueira utilizar na Sonata referências às manifestações culturais do Nordeste brasileiro, ainda emprega recursos composicionais como a forma sonata, proveniente da cultura ocidental europeia. Este recurso possui padrões de uniformidade definidos pelas seções, como exposição, desenvolvimento, reexposição e *coda*; e também pelos temas para dar sentido ao texto musical. Assim, para Meyer (1956, p. 163), uniformidade se refere a um processo de continuidade e equivalência, na qual é chamada de sequência. Desta forma, notamos que certas sequências na Sonata não seguem os padrões que a própria obra estabelece, ao utilizar a forma sonata, deixando dúvidas sobre o que o manuscrito realmente propõe com relação a notação musical. Ainda para Meyer (1956), a carência de uniformidade viria a impossibilitar o ouvinte de imaginar ou prever o objetivo fundamental da obra, pela interrupção da coerência de determinadas passagens musicais. Assim, consideramos que o editor tem o dever de deixar o texto musical o mais claro e objetivo possível, dentro de suas possibilidades.

No início do séc. XX no Brasil, observamos, nas artes, o importante surgimento de um movimento modernista, que teve seu estopim na Semana de Arte Moderna de 1922. Sobre a música de concerto, o escritor Mário de Andrade (2006, p. 53), um dos mentores e organizadores da Semana de 1922, já havia criticado os títulos de peças musicais ditas brasileiras. Essa crítica se dava por compositores não adotarem nomenclaturas nacionais, a exemplo dos nomes de danças ou canções como maracatu ou choro, pois, para Andrade (2006, p. 54), a música brasileira deveria refletir as expressões culturais de seu país. Neste sentido, o escritor discorre sobre a possibilidade de se evitar formas clássicas como a forma sonata. Siqueira dá aos dois primeiros movimentos, respectivamente, os títulos Introdução e Allegro, empregando palavras oriundas da música europeia de concerto. Em contraposição, nos dois últimos movimentos, o compositor, de fato, emprega títulos que remetem à cultura da expressão cultural do Nordeste do Brasil; um aboio (uma canção) e um samba (uma dança).

2.1.1. Primeiro movimento: Introdução

Logo nos chama a atenção a curta duração do primeiro movimento, com cerca de 1'20" e apenas 29 compassos. De fato, a natureza da própria introdução não permitiria a composição de um movimento longo, visto que esta seção teria como função, basicamente, antecipar ou preparar o ouvinte para a seção seguinte, neste caso, o Allegro. Sobre o aspecto da duração das obras para violoncelo de Siqueira, Santos (2016) menciona que a obra *Recitativo, Ária e Fuga para Violoncelo e Orquestra de cordas* tem apenas 8 minutos. A pesquisadora ressalta a curta duração desta obra, se comparada a outras consideradas importantes no repertório do violoncelo. A partir do registro sonoro, a Sonata em questão possui apenas 14 minutos de duração. Esta curta duração de obras instrumentais, resultante de uma escrita compacta é, evidentemente, uma característica composicional de José Siqueira.

Nos seis primeiros compassos da Introdução, a parte do violoncelo realiza um material melódico no II Modo Derivado do Sistema Trimodal ou modo dório (Exemplos 10a e 10b). Desde o início da Introdução até o comp. 14, o violoncelo abrange completamente as 4 oitavas do instrumento e permanece sem o acompanhamento do piano, como um recitativo. Logo nos primeiros compassos da Introdução, Siqueira não deixa claro o tempo forte de cada compasso, dando um caráter sincopado que irá transcorrer a Introdução e o Allegro. Apenas nos comps. 1, 8, 9, 15, 18 e 21-24 a primeira nota não está ligada com a última nota do compasso anterior. Contatamos um gestual similar entre os comps. 1-3 da Introdução da Sonata em estudo e os dois primeiros compassos *do Concertino Viola e Orquestra de Câmara* (1970) de Siqueira (Exemplo 10c), que contém ideia motívica que provavelmente foi aproveitada na Sonata para violoncelo.

Exemplo 10a – Comp. 1-6 da Introdução.

Devagar - ad libitum

mf sf cresc. f

Exemplo 10b – II Modo Derivado ou modo dório.

Exemplo 10c – Comps. 1-5 do 1º movimento do *Concertino Viola e Orquestra de Câmara* de José Siqueira.

Andante, sem rigor de tempo (Recitativo)

Curiosamente, a Introdução da Sonata também possui similaridade com os comp. 1-5 do primeiro movimento da *Sonata para Violoncelo e Piano*, op. 119 de S. Prokofiev (1891-1953). Ambas iniciam sem o acompanhamento do piano, na região grave do violoncelo e possuem notas em comum, como uma inversão, como podemos comparar os Exemplos 10a e 10d.

Exemplo 10d – Comps. 1-5 do 1º movimento da *Sonata para Violoncelo e Piano*, op. 119 de Prokofiev.

Outra obra importante de Siqueira para violoncelo dedicada a Rostropovich é o *II Concerto Painel Sonoro para Violoncelo, Piano, Harpa, Percussão e Orquestra de Harmonia*, composto em 11 junho de 1972. Pela data de composição, vemos que esta é uma obra para violoncelo escrita subsequentemente à Sonata. Podemos entender orquestra de harmonia por um grupo musical formado por instrumentos de sopro (metais e madeiras) e que sua formação poderia se aproximar à da banda de música. Santiago (1998, p. 193), explica este gênero:

No Brasil, este gênero de associações musicais instrumentais, desde que suficientemente organizadas, recebe múltiplas denominações: Corporação Musical, Agremiação, Grêmio Musical, Filarmônica, Clube Musical, Lira ou Banda de Música e mais frequentemente Sociedade Musical. A nível de suas práticas musicais, elas se caracterizam pelo emprego de instrumentos de sopro e pouca percussão se aproximando assim, se nos referirmos aos conjuntos musicais franceses, dos Orfeões e/ou das Orquestras de Harmonia. Quanto a estes grupos musicais franceses sabe-se que por volta de 1850, os sopradores e os batedores de peles se juntavam aos coristas no *sérail orphéonique* e que quando as populações irão ouvir a música elas utilizarão a palavra orfeão para designar fanfarras ou orquestras de harmonia. Ocorre no Brasil [...] o mesmo gênero de evento as populações utilizarão a expressão Lira (ou Banda de Música). (SANTIAGO, 1998, p.193).

Interessante ressaltar que o próprio compositor fez parte de conjuntos de bandas, como trompetista. A exemplo da Banda de Música do Cordão Encarnado (de 1916 a 1918, em Conceição/PB), como da Grande Banda de Música da Escola Militar de Realengo (entre 1927 e 1930, no Rio de Janeiro/RJ).

Todas as três obras, o *Recitativo, Aria e Fuga*; a II Sonata; e o II Concerto Painel Sonoro – coincidentemente escritas no mesmo ano de 1972 –, iniciam com o violoncelo executando sozinho uma linha melódica, de caráter declamatório, em andamento lento. Neste sentido, Santos (2016, p. 22) destaca semelhanças no gestual melódico entre o Recitativo, (comps. 27-29) e a Introdução da II Sonata (comps. 7-9). Podemos observar que nas duas obras (Exemplos 11a e 11b), há uma sequência descendente que percorre três oitavas do violoncelo. A diferença é que, no Recitativo, Siqueira utiliza figuras pontuadas. Já na Sonata, emprega quiálteras de valor de semínima com colcheia. Na verdade, uma variante daquele padrão rítmico.

Exemplo 11a – Comps. 27-29. Recitativo do *Recitativo, Aria e Fuga*.



Exemplo 11b - Comps. 5-12 da Introdução da Sonata.

É esta ideia de sequências de quiálteras descendentes que Siqueira emprega na Introdução da Sonata, que se transforma em motor rítmico do Tema B como também no desenvolvimento do segundo movimento. Deste, são extraídos três elementos que compõem o material melódico do movimento seguinte. O primeiro é o material melódico no II Modo Derivado ou modo dório dos comps. 1-15 da Introdução, empregado também nos comps. 87-92 no desenvolvimento do Allegro. O segundo elemento está presente na sequência de quiálteras que marcam a Introdução, que está contida também no Tema B do Allegro. Já o terceiro, consiste em um gestual de motivos em forma de semitom dos comps. 22-24 (Exemplo

12) que são empregados nos comps. 44-45 e comps. 137-138 no segundo movimento. No Exemplo 12 constatamos o emprego de acordes pentatônicos nos comps. 20-22 da Introdução e brevemente ao longo do Allegro. No comp. 21, na mão direita do piano, há apenas quatro notas [Fá#, Si, Ré, Mi]. Entretanto, na mão esquerda, a nota Lá do conjunto acorde [Ré, Lá, Si] completa o acorde pentatônico do referido compasso.

Exemplo 12 – Comp. 20-29 da Introdução

The musical score for Example 12, measures 20-29, is presented in two systems. The first system covers measures 20-22, and the second system covers measures 23-29. The music is in 3/4 time and features a piano part with pentatonic chords and triplets. Red arrows point to specific chords in measures 20, 21, and 22. The dynamics range from forte (f) to pianissimo (pp).

De acordo com o exemplo acima, a Introdução da Sonata é encerrada com a parte de violoncelo em uma nota pedal em Mi, enquanto o piano realiza um movimento contrário no intuito de distanciar, em grau, os acordes das linhas harmônicas das mãos esquerda e direita. Este movimento curto diz respeito a uma preparação para o próximo movimento, que explora elementos virtuosísticos e idiomáticos do violoncelo.

2.1.2. Segundo movimento: Allegro

Apesar de uma das características da forma sonata esteja relacionada a fatores como tônica e dominante, constatamos que a obra em estudo não está pautada no tonalismo. Isto ocorre pelo fato de Siqueira empregar, na verdade, o Sistema Trimodal que, nas palavras do compositor: “neste sistema, não existe tonalidade e, sim, modos” (SIQUEIRA, 1981a, p. 10).

Por outro lado, Mário de Andrade (2006, p. 49) relata que os títulos das obras como sonata já não correspondiam mais a um valor formalístico da obra, mas simplesmente enquanto mero título composicional. Segundo Siqueira (1981a, p. 2), as sonoridades do Sistema Trimodal têm similaridade ao atonalismo, sem recorrer ao que chama de “processos violentos”. Muito provavelmente o compositor se referia ao dodecafonismo (SANTOS, 2016, p. 14). Assim, no segundo movimento da Sonata, Siqueira utiliza-se dessa roupagem formalista, como título, além do contraste temático, típicos da forma sonata e, ao mesmo tempo, emprega, o que chamamos de seu atonalismo modal.

O Allegro é estruturado em exposição (comps. 30-59)¹⁴, desenvolvimento (comps. 60-121), reexposição (comps. 122-147) e *coda* (comps. 148-163). Na exposição, o Tema A é apresentado pela parte do violoncelo (comps. 30-33) e, logo em seguida, repetido pelo piano (comps. 33-36). Este tema possui caráter rítmico, como o próprio Siqueira descreve na página final do manuscrito (SIQUEIRA, 1972, p. 22), e que identificamos que é enfatizado pelo piano, devido ao caráter sincopado, como podemos observar pela Figura 7.

Figura 7 – Comps. 29-36.

The image shows a handwritten musical score for measures 29-36. The score is written for two staves: the upper staff is for the Cello (Violoncelo) and the lower staff is for the Piano. The tempo is marked 'Allo grs' with a quarter note equal to 108 (♩ = 108). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 30 is circled in blue and labeled 'Motivo Principal' in a blue box. A red arrow points to the first measure of this motif. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, f), articulation (accents), and performance instructions like 'arco' and 'cresc'. The piece concludes with a '2G' marking in measure 36.

¹⁴ Considerando-se a Introdução, do comp. 1-29.

Constatamos que trechos do desenvolvimento, reexposição e *coda* utilizam o mesmo gestual do Tema A, que chamamos de Motivo Principal (comp. 30). Como podemos observar na Figura 7, o comp. 30 da parte do violoncelo é formado pelas notas [Mib-Ré-Sol-Láb-Lá-Sib-Fá-Mib] e igualmente empregada na mão direita da parte do piano (comp. 33). Na *coda* (comps. 148-149), o Motivo Principal é literalmente citado, embora a última nota não seja escrita como Mi bemol, mas sim Mi natural (Figura 8). Também notamos uma irregularidade métrica no comp. 33, na mão direita da parte do piano. Provavelmente, um erro de notação. Abaixo da nota Fá do segundo grupo de semicolcheias (Figura 7, comp. 33), há uma nota Si bemol com valor de semínima. Neste caso, consideramos que seria mais adequado escrever esta nota não com valor de semínima, mas sim colcheia. Isto se explicaria pelo fato da referida nota Si bemol estar escrita logo abaixo da penúltima semicolcheia do compasso, que, na verdade, seria a posição métrica da colcheia. Ao realizar este ajuste, a parte do piano poderia reforçar o acorde sincopado na parte do violoncelo, que também possui a nota Si bemol em colcheia em forma de síncope.

Figura 8 – *Coda*. Comps. 147-149.

Assim, buscamos identificar se o material melódico mais apropriado, relativo ao Motivo Principal encontrado no Tema A, seria o dos comps. 30 e 33 ou o dos comps. 148-149. Primeiramente, identificamos que o Tema A é repetido três vezes entre os comps. 122-128, na reexposição, no entanto, de forma transposta. Isto ocorre nas partes do violoncelo e do piano, como podemos constatar no Exemplo 13 abaixo:

Exemplo 13 – Comps. 122-128.

122 a tempo

mf

f

mf

a tempo

mf

mf

126

mf

f

dim.

f

dim.

f

Para constatar uma possível presença do Motivo Principal na reexposição, resolvemos transpor¹⁵ o material melódico dos comps. 122-125 (Exemplo 14a) e dos comps. 124-126 (Exemplo 14b) uma terça maior abaixo. Além disso, transpomos os comps. 126-128 (Exemplo 14c) uma quinta diminuta acima. A princípio, constatamos que os primeiros compassos destas transposições resultaram nas notas [Mib-Ré-Sol-Láb-Lá-Sib-Fá-Mi], que são exatamente as notas grafadas no início da *coda*, nos comps. 148-149. Também averiguamos que estas transposições resultaram quase que exatamente nas respectivas notas do Tema A da exposição (comps. 30-36). Entretanto, no comp. 30 da parte do violoncelo e comp. 33 da mão direita da parte do piano, ao invés de possuírem a nota Mi, estas são grafadas sem o sinal de bequadro, ou seja, Siqueira escreve a nota Mi bemol.

¹⁵ Neste trabalho, todas as transposições foram realizadas através do programa de edição de partituras *Sibelius*, em sua versão 7.5.

Exemplo 14a – Comps. 122-125 da parte do violoncelo do Allegro e transposição terça maior abaixo do trecho.

Violoncelo (conforme manuscrito)

Violoncelo (transposto terça maior abaixo)

Exemplo 14b – Comps. 124-126 da mão direita da parte do piano do Allegro e transposição terça maior abaixo do trecho.

Mão direita do piano (conforme manuscrito)

Mão direita do piano (transposto terça maior abaixo)

Exemplo 14c – Comps. 126-128 da parte do violoncelo do Allegro e transposição quinta diminuta acima do trecho.

Violoncelo (conforme manuscrito)

Violoncelo (transposto quinta diminuta acima)

Desta forma, como proposta de edição, recomendamos a inserção do sinal de bequadro na última nota do comp. 30 da parte do violoncelo e comp. 33 da mão direita da parte do piano (Exemplo 15). Assim, este ajuste entraria em consenso com o próprio material composicional que se encontra na reexposição e *coda* do Allegro.

Exemplo 15 – Proposta de edição. Comps. 30-35

30 $\text{♩} = 108$
 mf f

33 *pizz.*
 mf f *dim.*

Na Breve análise, texto do compositor que faz parte do Documento A, Siqueira afirma existir uma ponte que separa os temas A e B, cujo material é derivado do Tema A. De fato, esta ponte se encontra entre os dois referidos temas, nos comps. 36-45. Assim, encontramos nesta seção duas semelhanças com o Tema A. A presença, na parte do violoncelo, no início dos comps. 36-39, de grupos de semicolcheias em semitom, como o caráter rítmico provocado pelas síncopes nos comps. 39-45 (Exemplo 16).

Exemplo 16 – Comps. 36-38, com semitons no início de cada compasso e comps. 39-41 que mostram o caráter sincopado na parte do violoncelo.

Na parte do piano, comps. 39-40 (Figura 9a), comps. 42-43 (Figura 9b), comps. 132-133 (Figura 9c) e comps. 135-136 (Figura 9d), encontramos acordes duplicados nestes pares de compassos. Entretanto, nos deparamos com uma divergência na natureza dos comps. 39-40. No comp. 39, na mão direita da parte do piano, detectamos, de baixo para cima, as notas [Sol#-Si-Dó#-Ré#-Fá#]. Já no comp. 40, ao invés da nota Si, encontramos a nota Lá [Sol#-Lá-Dó#-Ré#-Fá#]. De fato, consideramos que o par de acordes dos comps. 39-40 deveria ser igual, por razão da exata duplicação de acordes apontada entre nos compassos mencionados. Devemos considerar também, que os comps. 39-40 e 42-43 fazem parte da exposição, enquanto os comps. 132-133 e 135-136 estão posicionados na reexposição. Assim, estes acordes deveriam possuir similaridade, ressaltando as características da forma sonata.

Figura 9a – Comp. 37-40.

Figura 9b – Comps. 41-44.

Figura 9c – Comp. 132-134.

Figura 9d – Comps. 135-137.

Ao transpormos os acordes dos comps. 135-136 uma quinta abaixo (Exemplo 17a), temos como resultado exatamente as mesmas notas dos comps. 42-43. Da mesma forma, ao transpormos os acordes dos comps. 132-133 uma quarta acima (Exemplo 17b), temos como resultado as notas [Sol#-Si-Dó#-Ré#-Fá#], exatamente as notas contidas no comp. 39. Assim, constatamos que o compasso que diverge da natureza intervalar dos referidos acordes seria o comp. 40. Desta forma, na mão direita da parte do piano, sugerimos a troca da nota Lá pela nota Si, como podemos verificar no Exemplo 18. O que seria, provavelmente, um erro de grafia no Documento A.

Exemplo 17a – Transposição dos comps. 135-136

135

Tansposição 5^a justa abaixo

Exemplo 17b – Transposição dos comps. 132-133

132

Tansposição 4^a justa acima

Exemplo 18 – Proposta de edição dos comp. 39-41.

39

Na exposição, como podemos observar na Figura 10a, constatamos a presença de uma tríade de caráter cromático no comp. 44, na parte do violoncelo, composta pelas notas Réb-Si-Dó. Esse cromatismo, por sua vez, possui caráter sincopado, pelo agrupamento de acentos a cada três notas. Já no comp. 45, Siqueira escreve o mesmo gestual rítmico do compasso anterior, embora melodicamente diferente, ao grafar as notas Réb-Dó-Réb. Além disso, o comp. 44 está escrito na oitava inferior em relação ao seguinte. Entretanto, isto não seria suficiente para podermos estabelecer uma relação de transposição entre os comps. 44 e 45, visto que suas respectivas notas são diferentes.

Figura 10a – Comps. 41-48

Na reexposição, nos comps. 137-138 (Figura 10b), encontramos um material composicional similar ao dos comps. 42-45. Entretanto, na parte do violoncelo, o comp. 138 é exatamente a transposição, uma oitava abaixo, do compasso anterior, formado pelas notas Fá#-Sol-Láb, formado também por uma tríade cromática.

Figura 10b – Comps. 135-140

Assim, constatamos que os comps. 42-45 e 135-138 possuem gestual semelhante, indicando serem construídos a partir de uma mesma ideia composicional. Para averiguarmos esta semelhança, transpomos os comps. 135-138 uma quinta justa abaixo, que resultou nas mesmas notas contidas nos comps. 42-45 (Exemplo 19), em ambas as partes do violoncelo e do piano. Entretanto, no comp. 138, ao invés da transposição gerar as notas Réb-Dó-Réb referente ao comp. 45, como Siqueira escreveu no Documento A e repetido pelo copista no Documento B, obtivemos as notas Réb-Si-Dó, na parte do violoncelo, as mesmas do comp. 44. Assim, percebemos que o comp. 44 da parte do violoncelo está em maior conformidade com o material composicional do que o comp. 45. Assim, podemos constatar que o comp. 45 da parte do violoncelo é o único que foge do padrão de transposição e disposição de notas estabelecidas. Na busca pela similaridade e coerência entre exposição e reexposição, compreendemos ser este um provável equívoco de grafia no comp. 45 da parte do violoncelo, cuja provável disposição seria Réb-Dó-Si (Exemplo 20).

Exemplo 19 – Transposição dos comps. 135-138

135

Transposição 5ª justa abaixo

Exemplo 20 – Proposta de edição do comp. 45 do violoncelo.

43

Como podemos observar no Exemplo 21a, esta característica de tríade cromática está presente também no movimento Introdução, nos comps. 22-24. Na verdade, a origem motívica deste material, conforme demonstrado abaixo. Curiosamente, este gesto de tríade cromática também está presente no movimento Coco de Engenho da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano* de Siqueira (1949). Verificamos isto pela presença das notas Sol-Fá#-Fá, em sentido descendente, nas partes do piano e do violoncelo, nos comp. 87-90 da referida obra (Exemplo 21b).¹⁶

¹⁶ Fazemos uma abordagem sobre o tema da *Suíte Sertaneja* em comunicação apresentada no XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) em 2021, em João Pessoa/PB.

Exemplo 21a – Comps. 22-24 da Introdução.

Exemplo 21b – Comp. 87-90 do movimento Coco de Engenho da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*.

Ainda dentro das questões editoriais, constatamos que todo o material do Tema B está contido nos comps. 46-59, que é apresentado pela parte do violoncelo (comps. 46-50) e repetido pela parte do piano (comps. 51-54). Siqueira (1972, p. 22) menciona que o Tema B possui caráter melódico, no qual notamos ser enfatizado pelas sequências de quiálteras, principal característica deste referido tema. No Documento A, no comp. 46 da parte do violoncelo, notamos a falta do número 3 que caracteriza a quiáltera, que é grafado pelo compositor no comp. 51 da parte do piano (Figura 11a). Já no Documento B, encontramos o referido número 3 grafado no comp. 46 (Figura 11b).

Figura 11a – Documento A. Comps. 45-52.

Figura 11b – Documento B. Comps 44-54.

Assim, devemos considerar a mão direita da parte do piano, onde há uma sequência constante de quiálteras nos comp. 51-59, que se adequa perfeitamente à fórmula 2/4 escrita por Siqueira. Ao nos depararmos com o Tema B na parte do violoncelo e da mão direita da parte do piano do Documento A, constatamos que ambos deveriam possuir exatamente a mesma sequência de quiálteras, característica típica do Tema B do Allegro. Desta forma, foi acrescentado este número juntamente com a haste que caracterizam a referida quiáltera (Exemplo 22).

Exemplo 22 – Tema B com alteração proposta no início do comp. 46, com alteração da parte do violoncelo.

The image shows a musical score for measures 46, 47, and 48. The top staff is for the cello, and the bottom two staves are for the piano. The cello part consists of a series of triplets. The piano part features seven-note chords in the right hand, with some notes in the left hand. A red arrow points to the start of measure 46.

Durante a apresentação do Tema B pela parte do violoncelo, o piano executa grupos de arpejos de quiálteras de sete notas, que estabelece uma progressão cromática ascendente de grupo para grupo (Figura 12). No último arpejo do comp. 47, na parte da mão direita da parte do piano, as notas estão dispostas tão juntas, de modo a provocar um borrão na partitura. Claramente, isto viria a impossibilitar a leitura do trecho pelo pianista. Mesmo aplicando o uso de lupa, digitalização e ampliação da imagem, estes recursos não foram suficientes para distinguir quais notas estão, de fato, grafadas no terceiro arpejo do comp. 47. Mais precisamente, podemos observar que neste último arpejo, o borrão dificulta a leitura da quinta e sexta notas, de baixo para cima, do referido arpejo. Assim, podemos constatar que este arpejo possui as seguintes notas: Mi-Si-Fá#-Sol#-?-?-Sol#. Na Figura 12, grafamos uma sequência numérica 1º, 2º, 3º, 4º e 5º para ordenar a disposição de cada arpejo.

Figura 12 – Comps. 45-48.

The image shows a handwritten musical score for measures 45, 46, 47, and 48. The top staff is for the cello, and the bottom two staves are for the piano. The piano part features seven-note chords in the right hand, with some notes in the left hand. The chords are numbered 1º, 2º, 3º, 4º, and 5º.

Considerando a progressão cromática, utilizaremos as quintas e as sextas notas de cada acorde de quiáltera de sete notas para melhor compreender quais notas pertencem ao

quinto arpejo. A Tabela 5 abaixo mostra, consecutivamente, com seus respectivos arpejos, as notas dos acordes, em sentido de baixo para cima.

Tabela 5 – Disposição das notas dos arpejos dos comps. 46-47, respectivamente.

| Arpejos de quiáltera de sete notas | | | | | | | |
|------------------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Notas dos arpejos | 1 ^a | 2 ^a | 3 ^a | 4 ^a | 5 ^a | 6 ^a | 7 ^a |
| 1º arpejo | Dó | Sol | Ré | Mi | Lá | Si | Mi |
| 2º arpejo | Réb | Láb | Mib | Fá | Sib | Dó | Fá |
| 3º arpejo | Ré | Lá | Mi | Fá# | Si | Dó# | Fá# |
| 4º arpejo | Mib | Sib | Fá | Sol | Dó | Ré | Sol |
| 5º arpejo | Mi | Si | Fá# | Sol# | Dó# | Ré# | Sol# |

Na Tabela 5, vemos que o 4º e 5º arpejos possuem uma progressão cromática ascendente, representados pelas notas Lá-Sib-Si-Dó e Si-Dó-Dó#-Ré, consecutivamente. Portanto, pressupõe-se que essa progressão continue, o que leva à conclusão que as notas borradas do 5º acorde são, na verdade, Dó# e Ré#, formando o arpejo Mi-Si-Fá#-Sol#-Dó#-Ré#-Sol#. Essa progressão cromática vai até o final do comp. 48 (Exemplo 23).

Exemplo 23 – Resultado da edição com as alterações do 5º acorde.

The musical score for Example 23 consists of two systems of music. The first system covers measures 46 and 47, and the second system covers measure 48. The music is written in bass clef with a 3/4 time signature. The right hand plays a sequence of seven-note arpeggios, while the left hand provides a bass line. Red arrows in the first system point to the 5th and 6th notes of the final arpeggio, indicating chromatic alterations (Dó# and Ré#).

Entre os comps. 51-54, a mão esquerda da parte do piano realiza uma série de arpejos de quatro notas em progressão ascendente. Neste trecho, podemos constatar que entre os comps. 51 e o primeiro tempo do comp. 54, esta progressão se dá de forma cromática, em arpejos de intervalos de quinta. Já no segundo e terceiro tempo do comp. 54, a natureza intervalar e de progressão é interrompida, ao constar arpejos de intervalos de quinta e quarta, como podemos observar na Figura 13.

Figura 13 – Comps. 49- 56 da mão direita da parte do piano.

Na Breve análise, Siqueira (1972, p. 22) descreve a disposição estrutural do desenvolvimento, separando-as em quatro subseções, na qual identificamos e indicamos onde estas subseções estão, de acordo com a numeração dos compassos. Assim, a 1ª seção é derivada do Tema A (comps, 59-75). Já a 2ª seção é derivada do Tema B (comps. 76-86). Por outro lado, a 3ª seção é derivada da Introdução (comps. 87-102). Por fim, a 4ª seção é derivada do Tema B (comps. 103-121).

Do comp. 60-75, constatamos a 1ª seção chamada de Derivado de A, pelo fato de Siqueira empregar o mesmo gestual do Motivo Principal do Tema A para construir os motivos dos comps. 60-65 e 71-73. Inclusive, utiliza o mesmo caráter sincopado do Tema A. No comp.

61 da parte do violoncelo, há duas notas enarmônicas, Fá \flat e Mi (Figura 14), ideia mantida no Documento B. Entretanto, como vimos anteriormente, na análise do Motivo Principal do Tema A, propomos a alteração da última nota deste trecho, de Mi \flat para Mi. Desta forma, de acordo com a sugestão de edição, o Motivo Principal não possui notas enarmônicas, devendo esta ideia ser preservada ao longo do Allegro pelos materiais derivados do Tema A. Neste sentido, todos os demais motivos que fazem referência ao Motivo Principal não deveriam possuir repetição de notas.

Figura 14 – Comps. 57-68 do Documento A. A nota Mi do comp. 61 está sem alteração.

The image shows a handwritten musical score for cello, spanning measures 57 to 68. The score is written in bass clef and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Measures 57-59:** The first system. Measure 59 ends with a circled measure number '60'. Above the staff, the word 'arcs' is written. Below the staff, 'rit' and 'a tempo' are written.
- Measures 60-64:** The second system. Measure 61 has two red arrows pointing to the notes F \flat and E, which are enharmonic. A dynamic marking 'mf' is present below the staff. Measure 64 ends with a circled measure number '65'.
- Measures 65-68:** The third system. A dynamic marking 'cresc' is written below the staff. Measure 68 ends with a circled measure number '68'.

Observamos que os comp. 60-63 e os comps. 64-67 possuem gestuais similares. Desta forma, ao transpormos os comps. 64-67 uma terça menor abaixo, obtivemos como resultado as mesmas notas dos comp. 60-63, tanto da parte do violoncelo como do piano (Exemplo 24a e 24b). Entretanto, a transposição do comp. 65 não resultou em notas enarmônicas, mas na sequência equivalente às notas [Dó-Réb-Solb-Fá-Fáb-Mib-Sib-Dób], enquanto que no comp. 61 dos Documentos A e B estão escritas as notas [Dó-Réb-Solb-Fá-Fáb-Mi-Sib-Si] (Figura 14, acima).

Exemplo 24a – Comps. 64-67 do Allegro.

64

mf *cresc.*

Exemplo 24b – Transposição dos comps. 64-67.

mf *cresc.*

Assim, o manuscrito do compositor foge do padrão de transposição aplicado nesta seção do Allegro. Desta forma, buscamos preservar a relação intervalar de transposições de terça menor, ao sugerimos na edição, no comp. 61, a troca da nota Mi, pela nota Mib (Exemplo 25). Isto também viria a preservar o gestual do Motivo Principal, material que Siqueira emprega para compor esta seção.

Exemplo 25 – Comps. 60-63 do Allegro. Resultado da edição com adoção do sinal de bemol proposto na sexta nota do comp. 61.

60 *a tempo*
arco
p

a tempo
p

Na 3ª seção (comps. 87-102), Siqueira emprega um gesto similar ao do início da Introdução. Comparando os Exemplos 26a e 26b abaixo, podemos aferir que Siqueira utilizou os elementos melódicos do comps. 1-6 do primeiro movimento para formar esta seção, condensando e modificando o material rítmico, ao transformar o que era colcheia em semicolcheia, por exemplo. Além disso, é empregada a figuração de notas descendentes do comp. 14 da Introdução para formar o gesto dos comps. 90-91 do Allegro.

Exemplo 26a – Comps. 1-15 da Introdução.

Devagar - ad libitum

mf *sf* *f* *dim.* *cresc.*

5 9 13

p

Exemplo 26b – Derivado da Introdução. Comp. 87-91 do segundo movimento.

87 **A tempo**

90

Da mesma forma que a Introdução, o Allegro finaliza com o penúltimo compasso com o violoncelo sozinho, ao realizar um arpejo com intervalos de quartas e quintas. No último compasso do movimento, já com a entrada do piano em uma síncope, tanto o violoncelo quanto o piano realizam acordes também com intervalos de quarta e quinta. De fato, esta é uma forte característica composicional de Siqueira, que dá aspecto de resolução a todo o movimento, ao deixar claro para o ouvinte o fim desta parte da Sonata.

2.1.3. Terceiro movimento: Aboio

De acordo com o Dicionário Grove de Música (1994), o aboio é parte de uma expressão tradicional do Nordeste brasileiro, tratando-se de uma melodia vocalizada emitida para deslocar e conduzir o gado. Complementando, o dicionário Aurélio (1986) indica que o termo aboio está relacionado à “melopeia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos”. Siqueira, como consta nas notas de rodapé de ambos os Documentos A e B, apresenta uma definição de aboio que vai ao encontro da afirmativa do dicionário Aurélio, ao escrever “canto plangente com que os vaqueiros guiam as boiadas” (SIQUEIRA, 1972, p. 13). Assim, ao explanar em nota de rodapé o significado da palavra aboio, compreendemos que isto denota preocupação com o entendimento da obra pelo compositor.

A prática do aboio, hoje, é uma cultura que se encontra em resistência, apesar do contexto de mecanização e modernização do manejo do gado que vem, em parte, alterando as tradições do vaqueiro nordestino. Possivelmente, o aboio era mais difundido, comum e próximo da realidade da infância e juventude de Siqueira. Entretanto, o aboio que era praticado na época de vivência do compositor em Conceição/PB, pode não ser o mesmo dos dias atuais. Consideramos isso, pois as manifestações culturais costumam passar por constantes transformações ao longo do tempo. Desta forma, é importante a compreensão do intérprete

acerca de divergências e pluralidades do aboio, como demais manifestações, no processo de compreensão e interpretação da obra.

Além da descrição dada por Siqueira, buscamos outros referenciais teóricos na literatura que nos auxiliassem a melhor compreender esta manifestação cultural. Mário de Andrade (1987, p. 54) descreve o aboio não somente como um canto melancólico, mas também como uma “vocalização oscilante entre as vogais *a* e *ô*”. Por outro lado, Mendes (2015) vai além e subdivide as diversas formas de aboio em três tipos, de acordo com sua finalidade: Aboio de trabalho; Aboio de festivais competitivos e do espetáculo; e Aboio da indústria cultural. De acordo com Mendes (2015, p. 25-26) o Aboio de trabalho se refere a uma forma de canto de trabalho e interjeições no intuito de estabelecer comunicação com o gado. Por sua vez, o Aboio de festivais competitivos e do espetáculo está inserido em eventos musicais, como os Festivais de Aboio, onde a improvisação de versos é incorporada. O termo também se refere às melodias derivadas do Aboio de trabalho. Já no Aboio da indústria cultural, a manifestação está inserida na gravação em estúdio, na forma de programa de rádio ou mesmo gravação para as mídias de forma em geral.¹⁷

No sentido da característica e emprego do aboio no contexto do trabalho dos vaqueiros do Nordeste brasileiro, Maurício (2006, p. 21) relata que:

O aboio toma uma linha melódica longa e só musical, quando os vaqueiros adentram a mata. É o que eles chamam de chamada do gado. Acompanhei a entrada de dois vaqueiros até o início da mata, em busca de três reses que tinham desaparecido da fazenda. O fazendeiro ordenou ao vaqueiro para encontrar as reses, caso contrário, estaria despedido. Aflito, o vaqueiro Toinho juntou-se a outros e foram para mata. O gado perdido ouve o canto do vaqueiro e começa a se aproximar. Só depois de três dias, eles chegaram com as reses, e pude observar o quanto a solidariedade é forte entre os vaqueiros. (MAURÍCIO, 2006, p. 21).

Nesta perspectiva, na pesquisa de Mendes (2015), o termo aboio se refere a uma manifestação musical que evoca a cultura do vaqueiro. Assim, o aboiador¹⁸ é aquele que interpreta melodias e canções que possuem um “caráter modal do qual o cantor/aboiador utiliza para improvisar ou não rimas em contexto de espetáculos, competições, ou apenas para se

¹⁷ Em uma perspectiva mais atualizada, pela ascensão das mídias sociais, expressivamente amplificada pela pandemia de Covid-19, podemos considerar que o Aboio da indústria cultural não seria necessariamente dependente de gravadoras de discos ou estúdios. Atualmente, qualquer pessoa pode fazer suas próprias gravações, em qualquer lugar, a partir de um modesto aparelho de *smartphone* e publicá-las em suas redes sociais, podendo atingir milhares de visualizações por pessoas de todo o mundo.

¹⁸ De acordo com a pesquisa de Mendes (2015), o termo aboiador é utilizado pelos próprios vaqueiros para se definirem, em suas práticas, como criadores de versos com melodias durante o aboio. De acordo com Mendes (2015, p. 52), nem todo vaqueiro possui a habilidade de criação de versos enquanto canta ou realiza o aboio para o gado, apesar de realizá-lo em situação de espetáculo.

comunicar com o gado” (MENDES, 2015, p. 24). Ainda para o pesquisador, o aboio se aproxima de características como da *herding song*, “expressão que pode ser traduzida como canções de pastoreiro” (MENDES, 2015, p. 29), pela forma de contato do homem e o manejo de animais como o gado, associado ao canto de trabalho.

Em sua Breve análise, Siqueira afirma que este movimento “tem a forma de uma canção monotemática, com o tema dividido em quatro períodos – A, B, C e D, separados por curtos episódios e com repetição do período C” (SIQUEIRA, 1972, p. 22). De fato, ao considerarmos a disposição dos compassos na edição, os períodos mencionados, na parte do violoncelo, estão contidos nos comps. 1-6, 13-19, 23-29 e 41-47, respectivamente, conforme Tabela 6. Já os episódios descritos por Siqueira se referem a uma melodia melismática que se aproxima do canto que o vaqueiro entoa no fim do texto do canto, formado pelas vogais ô e a, como descrito por Mário de Andrade (1987, p. 54), que está presente no Aboio de trabalho e também no Aboio de festivais competitivos e do espetáculo (comps. 7-10 e 48-49, Exemplos 27a e 27b). Este caráter se evidencia pelos gestuais das apojeturas e pela movimentação melódica. Em ambos os trechos, Siqueira escreve o termo *a piacere*, ou seja, a entonação deste trecho se dá de maneira mais livre, com menos rigor métrico.

Tabela 6 – Divisão dos períodos do Aboio e com seus respectivos modos.

| Divisão dos períodos do Aboio, com seus respectivos Modos | | | |
|---|---------------------------|---------------------------|-------------------|
| Período A | Período B | Período C | Período D |
| Comp. 1-10 | Comp. 13-19 | Comp. 23-29 | Comp. 41-47 |
| III Modo Derivado | II Modo Derivado ou Dório | II Modo Derivado ou Dório | III Modo Derivado |

Exemplo 27a – 1º Episódio. Comps. 7-8.

a piacere
senza sord. post. nat.

7 *mf* *f*

Exemplo 27b – 2º Episódio. Comps. 48-49.

a piacere
senza sord.

48 *mf* *f*

Neste movimento, percebemos o emprego do II Modo Derivado ou Dórico dos modos eclesiásticos e do III Modo Derivado (Exemplos 28a e 28b). Também notamos um largo emprego da polarização em torno da nota Si na parte do violoncelo, como também na mão esquerda da parte do piano (Exemplos 29a, 29b, 29c e 29d).

Exemplo 28a – III Modo Derivado.



Exemplo 28b – II Modo Derivado ou Dórico.



Exemplo 29a – Comp. 4-6, parte do período A do Aboio. Pedal da nota Si com escala descendente no III Modo Derivado, com centro em Sol#.

Exemplo 29b – Comp. 17-18, período B do Aboio. Pedal das notas Mi e Si com escala ascendente no II Modo Derivado ou Modo Dórico, com centro em Sol#.

Exemplo 29c – Comp. 25-26, período C do Aboio. Pedal de Sol# com escala descendente no II Modo Derivado ou Modo Dórico, com centro em Sol#.

Exemplo 29d – Comp. 44-46, período D do Aboio. Pedal da nota Si com escala descendente no III Modo Derivado, com centro em Sol#.

No comp. 186 da parte do piano do Documento A, observamos grupos de sextinas em arpejos ascendentes (Figura 15a), que fazem parte da transição do período B para o C (comps. 183-186). No terceiro tempo do comp. 186, aparentemente, a voz do violoncelo inicia a primeira frase do período C com a nota Ré. Entretanto, no Documento B (Figura 15b), a voz do violoncelo inicia este mesmo trecho com a nota Fá. Segundo Siqueira (1972, p. 22), o período C se repete. Constatamos que esta repetição ocorre no final do movimento, com apenas algumas variações rítmicas (comps. 218-225, Documento A e B, Figuras 15c e 15d). Porém, em ambos os documentos, a parte do violoncelo inicia com a nota Fá#. Devemos considerar também que no comp. 186 da voz do piano, todas as notas Fá são grafadas com o sinal de sustenido. Assim, devemos considerar que em ambos documentos, na parte do violoncelo, na repetição do período C existe a nota Fá#. Desta forma, isto nos leva a aferir que, na verdade, há um erro gráfico na primeira nota do terceiro tempo da voz do violoncelo no comp. 186, na qual

o mais apropriado seria a nota Fá# (Exemplo 30). Este ajuste estaria de acordo com o próprio material musical deixado por Siqueira e pelo copista, como também pelas informações adicionais sobre a obra, de cunho do próprio compositor. Se observarmos a Figura 15a, no comp. 186, percebemos que o termo *cedendo* está presente apenas na voz do violoncelo, apesar do piano executar arpejos na forma de sextinas. Esta informação é de extrema importância também para o pianista. Desta forma, optamos por acrescentar o *cedendo* também na parte do piano, entre colchetes (Exemplo 30).

Figura 15a – Comps. 185-187. Documento A.

Figura 15b – Comps. 174-192. Documento B, cópia justa de F. Paes de Oliveira

Figura 15c – Comps. 218-225. Documento B, cópia justa de F. Paes de Oliveira

3 Tempo
P. c/surd. sur la touche
MF PP
220
225

Figura 15d – Comps. 218-225. Documento A.

c/surd. sur la touche
3 Tempo
4 a tempo
mf pp
220
225

Exemplo 30 – Comp. 186, com o Fá# na parte do violoncelo e *cedendo* na parte do piano, como sugere a edição.

Já nos comps. 193-210 e 213-218 do Documento A, Siqueira utiliza três pautas para escrever a parte do piano, que realiza um material que contém quatro vozes, enquanto o violoncelo permanece em pausa. Para deixar a distribuição das vozes de forma clara, optou-se por preservar a disposição das três pautas na edição. No comp. 213, Siqueira escreve uma fórmula de compasso ternária (3/4) que vai até o comp. 217 (Figura 16a). Em seguida, no comp. 218, escreve uma fórmula de compasso quaternária (4/4). Entretanto, nos comps. 216-217, os conjuntos rítmicos da linha superior e da linha média não são compatíveis com um compasso ternário, mas sim com um binário. Somente a linha inferior é adequada ao compasso ternário, pois possui uma mínima, uma colcheia pontuada e uma semicolcheia em ambos os compassos.

Figura 16a – Comps. 213-221 do Documento A.

Handwritten musical score for compositions 213-221. The score is divided into three systems. The first system (measures 213-215) features a treble clef with a 3/4 time signature and the tempo marking "a tempo". A red arrow points to the first measure. The piano accompaniment includes a grand staff with a forte "F" dynamic and various articulations. The second system (measures 216-217) shows a piano part with a "p" dynamic and the instruction "diu" in a box. The bass line has a "poco rit" marking. The third system (measures 218-221) includes the instruction "c/surd. sur la touche" and a "G a tempo" marking. A red arrow points to the first measure of this system. The number "220" is circled in the middle of the system.

Podemos constatar que os primeiros dois tempos dos comps. 196-197 do Documento A (Figura 16b) possuem a mesma figura rítmica, se compararmos as duas linhas superiores dos comps. 216-217 (Figura 16a). Possivelmente um reaproveitamento do material rítmico.

Figura 16b – Comps. 191-199 do Documento A

The image displays three systems of handwritten musical notation. The top system features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment. The word "Torturado" is written above the violin staff. A "3" is written above the piano staff, and "cresc" is written below it. The middle system is marked with a circled "195" and includes a red box highlighting a specific measure in the piano part. The bottom system is marked with a circled "200" and also features a red box highlighting a measure in the piano part. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" and "F".

Ao separarmos essas quatro vezes comps. 214-217 do Documento A, dispondo-as em linhas distintas e acrescentando a fórmula de compasso binária (Exemplo 31), podemos perceber com mais clareza a natureza do compasso binário neste trecho.

Exemplo 31 – Comps. 216-217 do manuscrito. As vozes estão separadas em cada linha

The musical score for Example 31 shows two measures of music. The first measure of the second system is marked *dim.* and the second measure is marked *poco rit.* The score is in 2/4 time and consists of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves.

Assim, propomos a troca das mínimas da linha inferior do piano por semínimas (Exemplo 32). Esta adequação seria a mais sutil possível, uma vez que se trata de um ajuste métrico editorial, que foi experimentado na performance.¹⁹

Exemplo 32 – Comps. 50-53 da edição. Resultado da edição com a alteração da linha inferior do piano.

The musical score for Example 32 shows two systems of music, measures 50-53. The first system (measures 50-51) and the second system (measures 52-53) each consist of four staves. The top two staves are treble clef, and the bottom two are bass clef. The music features a melodic line in the upper staves and a bass line in the lower staves. The first measure of the second system is marked *dim.* and the second measure is marked *poco rit.*

¹⁹ A coerência editorial da passagem pode ser ouvida no link da plataforma Youtube da gravação da Sonata: <https://www.youtube.com/watch?v=ZKB0OUDrQJo&feature=youtu.be> na minutagem 11'10''.

2.1.4. Quarto Movimento: Samba de Engrenagem

Assim como no terceiro movimento, o quarto e último faz referência às manifestações culturais do Nordeste do Brasil. Siqueira escreve no Documento A uma nota de rodapé, na qual esclarece sucintamente o título do movimento, que chama de Samba de Engrenagem. Segundo o compositor, o movimento faz alusão a um “tipo de dança folclórica do nordeste brasileiro” (Siqueira, 1972, p. 18). Temos conhecimento de que foi no Nordeste do Brasil onde Siqueira coletou material para formular o Sistema Trimodal e, mais precisamente, no estado da Bahia, onde realizou suas pesquisas composicionais para concretizar o Sistema Pentatônico (VIEIRA, 2005, p. 32). Assim, reconhecemos que Siqueira, no mencionado movimento da Sonata, faz referência ao Samba praticado na região do Recôncavo Baiano. Deste modo, buscamos uma comparação entre este movimento e este tipo específico de samba e suas características para nossa melhor compreensão do texto musical. Segundo Graeff, (2015, p. 14) “os sambadores do Recôncavo Baiano identificam, sobretudo, três estilos principais: samba corrido, samba chula e samba barravento”. Embora estas três nomenclaturas do termo samba possam ser considerados os mais difundidos no Recôncavo Baiano, não podemos desconsiderar suas variações terminológicas, como samba de viola, samba parada e samba amarrado que, segundo Döring (2010, p. 7), fazem referência ao samba chula.

O samba era genericamente associado a termos como batuque, ao ser referido a uma coreografia na qual os espectadores formavam um círculo onde dançarinos dançam no centro (GROVE, 1980; GRAEFF, 2015), que podemos chamar também de samba de roda. Com relação à música, uma das características do samba é a natureza de sua escrita musical, caracterizada por compassos binários. Com relação à dança, temos a umbigada, um convite para o baile, pelo gesto de tocar ou simular o toque do umbigo entre os dançarinos.

Assim como “batuque”, também tango, maxixe, cateretê, lundu, entre outras denominações, são termos que parecem preceder o uso do termo “samba” na designação de expressões musicais populares. Note-se que essa precedência não significa necessariamente a inexistência do nome “samba” em períodos anteriores, e sim sua ausência nas fontes de que se tem conhecimento. Talvez os sambadores e sambistas usassem o termo “samba” há séculos, sendo esse tardiamente empregado apenas por seus observadores, que antes o denominavam batuque, batucada, maxixe, lundu etc. Além disso, os próprios músicos referem-se às suas formas musicais de diversas maneiras. (GRAEFF, 2015, p. 126).

Siqueira não é o primeiro compositor da música de concerto a empregar o samba em um título de um movimento de uma obra. Em 1890, o compositor brasileiro Alexandre

Levy, na obra *Suíte Brasileira* para orquestra sinfônica, dá ao título do último movimento exatamente de Samba. Posteriormente seu irmão, Luiz Levy, chegou a editar uma redução para piano deste movimento. Mas é “Pelo Telefone”, publicada em 1916, gravada em 1917 e atribuída a Ernesto dos Santos (Donga), que pode ser considerada a primeira gravação relativamente significativa de um samba, por marcar a entrada deste gênero na música popular (SANDRONI, 2001, p. 130; GRAEFF, 2015, p. 126). Segundo o dicionário Grove (1980, p. 447) dentre os mais importantes compositores do samba em um contexto de valores culturais urbanos, como o samba do Rio de Janeiro, entre 1920 e 1950, estão José Barbosa da Silva (Sinhô), Noel Rosa, Alfredo da Rocha Viana (Pixinguinha), Ari Barroso, Lamartine Babo, João de Barros e Ataulfo Alves. Assim, percebemos a importância e a influência da música popular para o desenvolvimento da música de concerto no Brasil. Embora outros compositores tenham escrito obras utilizando o samba como referência composicional, é no Samba de Engrenagem de Siqueira que podemos verificar a rica influência de elementos do Samba de roda do Recôncavo Baiano no âmbito da escrita da música de concerto.

O samba é, talvez, a manifestação cultural que mais representa a influência africana no Brasil e que mostra o seu papel crucial na integração cultural. Para Graeff (2015, p. 13) o samba de roda é identificado como “tradição oral afro-brasileira da região do Recôncavo da Baiano, na qual a música instrumental, o canto e a dança estão fortemente interligados”. Segundo os relatos de Döring (2010, 2011) e Graeff (2015), esta tradição abarca elementos como o ritmo, a improvisação e a poesia, relacionados a ocasiões da vida comum e das tradições culturais e religiosas como a capoeira e o candomblé. Hoje, o samba é reconhecido como patrimônio imaterial pela UNESCO e como patrimônio cultural nacional pelo IPHAN. Apesar de sua relevância cultural, esta manifestação vem passando por profundas transformações, devido a sua fragilidade perante a mídia – um dos inúmeros fatores que vêm influenciando e modificando o samba do Recôncavo Baiano (GRAEFF, 2015).

Até o momento, não encontramos nenhum tipo de samba que faça referência direta à palavra “engrenagem”, como os termos samba de roda, samba chula, samba corrido, dentre outros. Assim, entramos em contato com Katharina Döring, que possui relevante pesquisa sobre o assunto para nos esclarecer acerca desta peculiaridade. Segundo a pesquisadora, ao utilizar este termo, Siqueira descreve bem as características do samba, que possui forma fluida, encaixada, em andamento constante e crescente.²⁰ Constatamos que esta descrição de Döring condiz com o Samba de Engrenagem da Sonata que, além disso, possui um caráter de *ostinato*

²⁰ Informação concedida por e-mail.

na parte do piano. Em sua Breve análise, Siqueira (1972, p. 22) afirma que o samba é uma dança na qual os cantores são acompanhados pelo pandeiro, instrumento de percussão, cujo ritmo o compositor aproveitou no acompanhamento do piano. Siqueira (1953, p. 225) afirma ter presenciado a execução dos sambas chula e corrido na praia de Itapuã, localizada em Salvador, capital do estado da Bahia, onde o maestro realizou parte de sua pesquisa musical. Vemos no seguinte relato, o contato de Siqueira com estes dois tipos de samba, que consideramos ter possivelmente influenciado na composição deste movimento:

Registramos em Salvador, Bahia, nas proximidades da famosa e encantadora praia de Itapoan (sic), duas curiosas danças denominadas Samba de Chula e Samba de Corrido. A riqueza melódica e polifônica dessas danças, além de uma exuberante polirritmia que resulta da combinação de onze ritmos diferentes, deixou-nos profundamente impressionados e perplexos. Sobre essas danças tivemos ocasião de escrever uma monografia intitulada – “Samba de Chula e Samba de Corrido”, que foi apresentada no I Congresso Nacional de Folclore, e onde a apreciação musical desce aos menores detalhes. (SIQUEIRA, 1953, p. 225).

O compositor emprega ao longo da escrita pianística uma aproximação sonora ao toque do pandeiro, conforme Siqueira (1972, p. 22), pelo caráter do ritmo constantemente presente. Notadamente por este ser um instrumento de considerável relevância no samba. Segundo Graeff (2015, p. 78), o pandeiro possui forte presença nas rodas de samba, como também se tornou símbolo da música afro-brasileira. A pesquisadora explica a razão desta difusão do instrumento:

O pandeiro é o instrumento de percussão que cumpre, alternadamente, várias funções: ele preenche os pulsos elementares, marca os *beats*, executa ocasionalmente a linha-rítmica e tem grande liberdade para improvisar. Através disso, o instrumento demonstra uma funcionalidade específica: representar a integração dos diversos níveis rítmicos, dos diversos padrões percussivos presentes no samba. (GRAEFF, 2015, p. 78).

A princípio, notamos na parte do violoncelo sonoridades no seu material melódico que nos remeteram à sonoridade da rabeca, pela entonação anasalada, provocado pelo registro médio-grave do instrumento, explorado no movimento. Entretanto, o instrumento mais próximo da rabeca presente no samba do Recôncavo Baiano seria a viola machete, muito importante no samba chula (DÖRING, 2010; GRAEFF, 2015). Embora o som da viola machete não seja exatamente similar ao da rabeca, muito menos do violoncelo. Graeff (2015) afirma perceber que, nas vozes dos cantores mais antigos do samba, existe a presença de uma sonoridade estridente e anasalado, embora esta forma de cantar esteja se perdendo por razão das novas gerações de cantores. Os novos cantores do Samba do Recôncavo Baiano, por sua vez, pela

influência das mídias, já possuem uma voz trabalhada, imbuída de elementos técnicos vocais de um cantor profissional, o que denota mudança nesta manifestação por conta da mídia. Assim, provavelmente, os sambas que Siqueira havia presenciado na época de sua pesquisa foram cantados com a voz anasalada. Desta forma, o compositor buscava a representação do som anasalado da voz do cantor de samba do Recôncavo Baiano na parte do violoncelo, que resulta em um som semelhante ao da rabeca. Constatamos também a repetição contínua de notas que também nos sugere a tradição do canto.

Como podemos observar no Documento A (Figura 17a), Siqueira escreve a indicação para não usar a surdina no início do movimento, na parte do violoncelo. Já no Documento B (Figuras 17b), o copista escreve o contrário, ao indicar a utilização de surdina pelo violoncelo por todo o movimento. Devemos considerar também que o Aboio se encerra com a utilização da surdina pelo violoncelo, e que os dois últimos movimentos têm caráter contrastantes como andamento e articulação. Vemos que o não uso desta ferramenta seria mais apropriado, uma vez que permitiria melhor articulação das frases, para que esta permaneça auditivamente bem definida para os ouvintes, pelo violoncelista. Desta forma, o mais apropriado seria seguir a indicação do próprio compositor. Assim, na edição, optamos por escrever o indicativo de remoção da surdina do violoncelo.

Figura 17a – Comps. 225-236 do Documento A.

Allegro $\text{♩} = 104$ IV - Samba de Engrenagem ☺ Rio, 3-6-72

s/surd.

mf

mf

230

235

Figura 17b – Comps. 225-239 do Documento B.

Allegro $\text{♩} = 104$ * = SAMBA DE ENGRENAGEM =

s/surd. MF.

230

235

240

p

Em todo o movimento, Siqueira emprega o I Modo Real ou Mixolídio, em torno da nota Sol (Exemplo 33a), como podemos observar na parte do violoncelo (Exemplo 33b).

Exemplo 33a – I Modo Real ou Mixolídio, com centro em Sol



Exemplo 33b – Comps. 1-7 da parte do violoncelo

Allegro ♩=104
 2 *senza sord.*
mf

Siqueira escreve um movimento de curta duração, mas que explora o virtuosismo do violoncelista, principalmente no fechamento da obra, com uma *coda* em *Presto*. Este movimento está dividido em duas curtas seções, que aqui classificamos como partes A e B, seguidas pela repetição da primeira parte e finalização com uma *coda* (ABA'+*coda*), de acordo com a descrição no manuscrito de Siqueira. Estas partes referidas pelo compositor chamamos de Parte A (comps. 1-13, Exemplo 34a), Parte B (comps. 14-35, Exemplo 34b), Parte A' (comps. 36-53, Exemplo 34c) e *coda* (comps. 54-59, Exemplo 34d), ao utilizarmos a numeração de compassos da edição (Tabela 7).

Tabela 7 – Divisão das seções do Samba de Engrenagem.

| PARTE A | PARTE B | PARTE A' | CODA |
|-------------|--------------|--------------|--------------|
| comps. 1-13 | comps. 14-35 | comps. 36-53 | comps. 54-59 |

Exemplo 34a – Comps. 1-13. Parte A.

Allegro ♩=104
 2 *senza sord.*
mf

8

Exemplo 34b – Comps. 14-25. Parte B

Exemplo 34c – Comps. 36-53. Parte A'

Exemplo 34d – Comp. 54-59. Coda

* Tipo de dança folclórica do nordeste brasileiro

Rio, 03/06/1972

Nos comps. 27-34 (Exemplo 35), o violoncelo realiza acordes usando o *pizzicato* de mão direita, nos quais o compositor escreve setas para baixo e para cima, sugerindo a direção do movimento da mão nesta técnica. Assim, ao grafar uma seta para baixo, compreende-se que o movimento do *pizzicato* seja realizado da corda mais aguda em direção à mais grave do violoncelo. Já ao grafar uma seta para cima, ocorre o contrário. Constatamos que esta organização de Siqueira da direção do movimento da mão do violoncelista, enquanto realiza o *pizzicato*, auxilia na fluidez rítmica e fraseológica do referido trecho.

Exemplo 35 – Comps. 26-30. Setas na parte do violoncelo que indicam a direção do *pizzicato*.

Vale ressaltar que a parte do piano apresenta o material melódico dos comps. 14-23, originalmente no violoncelo. Isto nos sugere uma permuta de vozes entre o violoncelo e o piano. A partir do comp. 26, a parte do violoncelo executa o toque do pandeiro, através do *pizzicato*, enquanto a mão direita da parte do piano realiza o canto do sambador,²¹ somente voltando ao que era antes a partir do comp. 46.

No Samba de Engrenagem, não encontramos elementos suficientes que nos conduzissem a identificar qual tipo de samba – se chula ou corrido – Siqueira deu preferência na construção composicional deste movimento. De todo modo, isto não viria a prejudicar o entendimento da obra, pois ambos os sambas podem ser realizados simultaneamente. Segundo Graeff (2015) o samba de roda, em sua execução, tem início de forma lenta, característica do samba chula, e em seguida, pode passar para um andamento mais rápido, caráter do samba corrido. Aliás, Siqueira grava no comp. 44 um *cresc. e accel poco a poco* para no comp. 54 passar para *Presto*, com indicação de forte (*f*). Desta forma, imagina-se que Siqueira busca a representação dos dois sambas em um só movimento da Sonata.

²¹ Pelo que compreendemos pela pesquisa de Graeff (2015) sobre o samba de roda, os praticantes do samba no Recôncavo Baiano podem ser denominados de sambadores. Inclusive, na cidade de Santo Amaro, existe a Associação de Sambadores e Samabadeiras do Estado da Bahia (ASSEBA), movimento oriundo de grupos de Samba de Roda do Recôncavo Baiano. Notamos também que Graeff, sempre ao mencionar estes praticantes, os chama de sambadores. Já ao se referir aos praticantes do samba do Rio de Janeiro, os chama de sambistas. Segundo Frugiuele (2013, p. 17-18), o termo sambador é empregado no samba rural paulista para se referir ao agente praticante do samba, ao que corriqueiramente é denominado por sambista. Diferente do Rio de Janeiro, onde o lexical sambista é unanimemente utilizado. O pesquisador ainda ressalta que o termo sambador também serve aos praticantes do samba paulista para se distanciarem do contexto mercadológico em prol de uma institucionalização cultural. Assim, em reconhecimento ao contexto social e cultural destas pessoas, resolvemos adotar o termo sambador nesta pesquisa, seguindo, assim, a perspectiva dos autores citados.

Capítulo 3

Reflexões sobre a performance da obra: processo de edição de performance e questões de *timing*

3.1. Processo de Edição de Performance

Da mesma forma que o intérprete viria a influenciar uma obra, no sentido da tomada de decisões que resultam na performance, o manuscrito também sofre, de toda maneira, intervenções do editor. Podemos considerar que toda obra que venha sofrer qualquer influência, mesmo que de forma discreta, já não consiste mais em um texto original. Nesta perspectiva, percebemos que seria inevitável a não interferência editorial, se considerarmos que, da mesma forma que o intérprete, o editor também evidencia suas próprias decisões. Entretanto, esta interferência editorial deve ter como objetivo, por exemplo, os aspectos que venham a colaborar de forma relevante e positiva para a edição como também para a performance. Mesmo a edição *Urtext*, na qual, genericamente, vem sendo chamada de edição desprovida de interferência do editor, na verdade, recebe sim influência de seu editor, ainda mais se possuir um viés acadêmico. Sobre este tema, Grier (1996, p. 11) afirma que as edições *Urtext* não são o que aparentam ser, muito menos são o texto escrito pelo compositor, mas a reconstrução do texto pelo editor.²²

Grande parte do repertório que aparece em edições de performance já foi publicado em edições críticas confiáveis, e em alguns casos, esta prática pode prover uma base adequada ao performer ou editor uma edição de performance (GRIER, 1996, p. 152). Assim, Castagna (2008, p. 11) ressalta que a edição de performance pode contribuir com elementos das quais editores-musicólogos nem sempre estão preparados para lidar, como dinâmica, agógica, fraseado, articulação, arcadas, dentre outros. Desta forma, este tipo de edição consiste em um repositório de informações sobre a performance e interpretação da obra (GRIER, 1996, p. 151). Este é o caso do processo de Edição de Performance da Sonata de Siqueira no presente trabalho. Assim, buscamos, neste processo, elementos que evidenciem a condução fraseológica da Sonata, a exemplo, a escolha de determinados dedilhados e ligaduras. Estas escolhas se deram através das aulas de violoncelo com o prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino, orientador desta pesquisa. Por razão desta investigação possuir o seu foco principal sobre elementos

²² “[...] Urtext editions are not what they seem, not the composer’s written text, but the editor’s reconstruction of it.” (GRIER, 1996, p. 11) (Tradução nossa).

violoncelísticos na Sonata de Siqueira, foi realizada a Edição de Performance apenas da parte de violoncelo.

Outrossim, a elaboração da Edição Crítica teve a sua importância crucial para a elaboração da Edição de Performance. Após as verificações e constatações que levaram aos ajustes e adequações importantes para manter os padrões expostos no capítulo anterior, tivemos a possibilidade de trabalhar na elaboração da Edição de Performance, aspecto importante para uma pesquisa voltada para as práticas interpretativas.

Vale ressaltar a importância do manuscrito neste processo de edição. De forma documental, a notação musical age como um meio transmissor não-oral na música ocidental. Seus símbolos nos permitem transmitir a música por gerações, como as práticas musicais adotadas nos períodos cronológicos. Para Aquino (2016) a notação musical consiste na representação visual de algo abstrato, de acordo com parâmetros como som, duração, timbre e intensidade. Embora este reconhecimento da notação seja claramente fundamental, há um considerável risco em sua própria natureza, ao a consideramos como único meio confiável na transmissão da música. Neste sentido, Almeida (2011, p. 65-66) discorre sobre esse assunto:

Investimos tanta autoridade à notação, acreditando que ela possa abarcar minuciosamente os mais diversos aspectos musicais e sonoros, que decepcionamo-nos com seus resultados. Acusamos, então, várias deficiências, quando na verdade o próprio recurso notacional jamais se propôs a tão complexas atribuições. Nosso sistema tradicional de notação musical se desenvolveu como uma ferramenta de fixação de intervalos, distâncias e relações, especialmente relações mensuráveis de alturas e de durações, e não como descrição, representação ou determinação fiel e minuciosa dos diversos aspectos sonoros e musicais [...]. Um segundo perigo na excessiva valorização da notação musical é a confusão entre partitura e obra, [...] a crença de que [o texto musical] se basta por supostamente comportar e cristalizar todos os aspectos do que se entende por obra musical. Como efeito, a obra entendida como texto é considerada objeto estático, em detrimento de todo o dinamismo que proporciona em situação de performance. De fato, é difícil negar o valor da partitura como suporte eficaz de aspectos estruturantes e normativos de uma obra musical, mas é inegável que a abordagem de uma obra se aprofunda ao considerar não apenas o que nela há de texto fixo, mas também sua instabilidade que proporciona uma multiplicidade de resultantes interpretativas a partir de uma única partitura. (ALMEIDA, 2011, p. 65-66).

Ao partirmos das concepções expostas sobre a partitura, podemos considerar que a notação não possui completamente todos os elementos da música. É quase improvável que o compositor consiga escrever absolutamente todas as informações necessárias para que o intérprete possa compreender profundamente sua escrita musical e, conseqüentemente, fazer a música soar exatamente conforme o seu pensamento e ideário (AQUINO, 2016). Pelo contrário, a notação acaba por agir como um guia para a interpretação e a performance. Neste ponto, o

intérprete é o responsável pela decodificação das palavras e dos símbolos, mas não como uma tarefa na qual precisa encontrar elementos residuais em uma obra. Na verdade, o intérprete necessita interagir com a notação da mesma forma que o compositor veio a interagir ou entendê-la. Quando o compositor ainda está vivo, e é consultado, as intenções composicionais podem ser colocadas de forma mais clara para o intérprete. Já quando a obra é de um compositor falecido, nos resta consultar documentos e relatos sobre as ideias deste acerca de sua obra, como as referências dos intérpretes que já a conhecem ou compreendem as ideias do compositor.

Na obra em estudo, Siqueira realiza largamente o emprego de intervalos de quarta e quinta, que faz parte de sua marca composicional. Entretanto, por não haver um centro tonal, a princípio, podemos sentir dificuldade com relação aos intervalos entre as notas, principalmente, da parte do violoncelo. A ausência de centro tonal está mais evidente no Allegro, que explora, com mais frequência, o virtuosismo do violoncelista. A exemplo, evidenciamos passagens que percorrem quatro oitavas da tessitura do violoncelo (Exemplos 36a e 36b), ou seja, uma longa extensão de notas em um curto espaço de tempo. Consideramos que a referência tonal está presente em boa parte da literatura violoncelística, apesar de no início do séc. XX, surgirem composições que buscam outras referências além do tonalismo. Deste modo, obras como a Sonata de Siqueira acabam se tornando desafiadoras do ponto de vista técnico do instrumento, assim como de referência auditiva.

Exemplo 36a – Comps. 36-41 do Allegro (Exposição).

Exemplo 36b – Comps. 129-134 do Allegro (Reexposição).

Assim, alguns compositores acabam escrevendo algum estudo preparatório para suas obras, como é o caso do compositor João Victor Bota, em *Dimensões* (2009), para violoncelo solo. Segundo Silva, Aquino e Presgrave (2012, p. 11), para esta obra em particular, o compositor “propõe um estudo preparatório cujo foco é a compreensão da pulsação”. Portanto, da mesma forma, realizamos um estudo preliminar para a compreensão dos intervalos entre as notas de trechos do Allegro, como mencionado nos Exemplos acima. Estes exercícios preliminares se encontram no Apêndice B deste trabalho.

Como afirmado anteriormente, ao longo da pesquisa, não encontramos informações de performances da Sonata anterior a presente pesquisa. Consideramos, assim, que a estreia foi provavelmente realizada por este pesquisador, juntamente com o pianista Lucas Bojikian. Neste ponto, a edição crítica vem se afirmando ainda mais necessária, se observarmos que para realizá-la, o material musical da obra passou por larga e contínua revisão, em busca de congruência a partir da análise da obra. A pesquisa documental também nos trouxe relevantes contribuições para o entendimento da Sonata, como também para o pensamento sobre o compositor e o Sistema Trimodal aplicado em uma obra que busca representar as manifestações culturais do Nordeste brasileiro. A edição de performance encontra-se no Anexo C do presente trabalho.

3.1. Questões de *Timing* aplicadas na interpretação da *II Sonata para Violoncelo e Piano* de José Siqueira

A seção deste capítulo busca propor soluções no que tange a aspectos interpretativos na *II Sonata para Violoncelo e Piano* de José Siqueira.²³ Para isto, recorreremos aos conceitos relacionados à questão de *timing* em música, conforme definidos em Matthey (1913), Cone (1968), Epstein (1995), Aquino e Aquino (2021), na estruturação de recursos interpretativos. Esta parte da pesquisa é consubstanciada por um estudo autoetnográfico, que “envolve a descrição e análise de experiências pessoais” do intérprete, conforme definido por Benetti, (2017, p. 152) a partir da análise da própria performance. Assim, nesta investigação, utilizamos a percepção do controle e manipulação de pulso, em que conceitos relacionados ao estabelecimento de pulso e métrica “podem auxiliar o intérprete na condução fraseológica, delinear seções estruturais, além de estabelecer parâmetros interpretativos” (AQUINO;

²³ Esta seção do Capítulo 3 é uma versão expandida de comunicação, apresentada no XXXII Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) em 2022, em Natal/RN.

AQUINO, 2021, p. 4). Dessa forma, buscamos demonstrar como estes conceitos são empregados no sentido de se estabelecer fluidez à frase musical, ao longo da Sonata de Siqueira. Deste modo, o que apresentamos está centrado em pressupostos teóricos, como também na visão do intérprete sobre a obra. A partir da consistência métrica, buscamos a organicidade em relação à performance da Sonata, no intuito de propor soluções às demandas interpretativas.

Na construção da interpretação da Sonata, surgiram questões sobre qual seria a maneira mais apropriada de racionalizar e sistematizar os elementos interpretativos. Inclusive os que resgatassem as tradições vernaculares imbuídas na obra. Da mesma forma que o pintor esboça pinceladas sobre a tela, o performer escolhe formas particulares de pulso, que visam expor auditivamente as progressões presentes na obra (MATTHAY, 1913, p. 33). Assim, buscamos estabelecer coerência interpretativa na performance, a fim de oferecer algo persuasivo e convincente à audiência. Por outro lado, ao pensarmos na partitura de forma técnica, Lester (1995, p. 199) nos sugere que poderíamos compreendê-la como um mapa ou guia, com indicações de como a música deveria soar. Embora para Reid (2002, p. 106) a partitura possua uma variedade de informações que auxiliam o performer no processo de interpretação, a notação musical carece de precisão, na qual o intérprete necessita reconhecer a intenção exposta na partitura. Embora seja praticamente impossível que o compositor escreva de forma completa na partitura, exatamente todas as informações sobre a obra. Assim, a notação musical não viria a abranger por completo o entendimento ou concepção do compositor sobre sua própria obra. No sentido da metáfora da partitura como um mapa, Lester nos propõe que a obra musical existe além do papel, na qual a performance seria mais uma forma de realização da mesma. Nessa perspectiva, a performance também é a reconstrução da música, ficando a cargo do intérprete compreender o texto musical para então executá-lo.

Necessariamente, uma forma de descrever o processo interpretativo se dá através da explanação de escolhas do intérprete. Para Rink (2002, p. 35) até o mais simples trecho musical será executado de acordo com o entendimento do performer sobre como determinada passagem se adequaria à obra. Estas decisões variam entre diversos elementos como organização de fraseado, articulação, vibrato, apenas para citar alguns. Neste sentido, Matthay (1913) ressalta que a música é composta por progressões que, por sua vez, possuem relação direta com fatores como pulso, tempo, acentuação, dentre outros, que torna a música uma poderosa arte. Nesta perspectiva, Lester (1995, p. 199) frisa ainda que a performance trata de expor escolhas e opções interpretativas para uma determinada peça, ao delinear certos aspectos enquanto se excluem outros.

Assim, Aquino e Aquino (2021), em sua pesquisa sobre questões de *timing* em música, ao analisarem diversas formas de interpretação de uma mesma composição, ressaltam os pontos de vista distintos sobre uma mesma obra. Os autores ainda deixam claro a importância da visão do intérprete sobre a música, “ao criar gestos, organizar seções, delinear a forma musical, como resultado de decisões musicais coerentes, o que estabelece as bases para uma experiência musical válida” (AQUINO; AQUINO, 2021, p. 14). Neste sentido, a performance não se baseia simplesmente na genérica predileção do intérprete, mas no embasamento a partir do arcabouço prático e teórico. É sob esta ótica que decidimos abordar a Sonata de Siqueira, enquanto apresentamos a importância de sua contribuição ao repertório.

3.1.1. Introdução e Allegro

Podemos constatar que, com relação ao caráter rítmico e de andamento, os dois primeiros movimentos são antagônicos. Enquanto que no primeiro movimento Siqueira escreve a expressão de andamento “Devagar – *ad libitum*”, no segundo, dá o título de Allegro e uma indicação metronômica de semínima a 108 ($J=108$). Assim, de acordo com Aquino e Aquino (2021):

[...] algumas introduções podem ser percebidas como estruturas anacrústicas em grande escala, algo que está diretamente relacionado à sensação de progressão de frase [...]. Com isso em mente, uma introdução lenta pode ser vista como um gesto musical orgânico que se move em direção à seção Allegro (AQUINO; AQUINO, 2021, p.7).

Portanto, podemos ponderar que os dois primeiros movimentos, Introdução e Allegro, podem ser considerados como um único movimento. Assim, a Introdução desta Sonata seria uma grande preparação para o Allegro. Aliás, a forma sonata está presente no Allegro da obra em estudo, pela divisão e tratamento temático. De acordo com Siqueira (1972, p. 22), a terceira seção, ou seja, uma parte importante do desenvolvimento do segundo movimento, é derivada da própria Introdução, reforçando a ideia de vínculo temático-estrutural entre os dois primeiros movimentos da Sonata.

Como podemos observar no Exemplo 37, o Grupo Temático I do Allegro é exposto inicialmente pela parte do violoncelo, entre os comps. 30-33. Neste mesmo trecho, observamos que o caráter rítmico deste grupo é enfatizado pela parte do piano, que realiza acordes caracteristicamente sincopados. Silva (2021b) afirma que o comp. 30 da parte do violoncelo contém o que chama de Motivo 1 ou, como podemos melhor classificá-lo, de Motivo Principal,

sobre o qual se construirá o Tema I e demais trechos derivados deste tema. Segundo Matthey (1913, p. 30), podemos considerar que a organização dos sons musicais, na verdade, é resultado do efeito produzido pelo pensamento do instrumentista, através da colocação de impulsos recorrentes. Assim, uma “[...] performance válida depende basicamente da percepção e comunicação dos padrões rítmicos presentes na composição, ou seja, devemos descobrir a forma rítmica de uma peça [...] para então buscar realizá-la da maneira mais clara possível para nossos ouvintes”²⁴ (CONE, 1968, p. 38-39). Neste sentido, estas afirmações reforçam a concepção de *timing* de Aquino e Aquino (2021, p. 4), na qual os autores expressam que “se expandirmos o controle rítmico para o senso métrico conquistado através do controle de pulso gerado pelos impulsos musicais, verifica-se que o senso de *timing* pode se mostrar crucial para o sucesso de qualquer performance”. Desta forma, compreendemos que, primeiramente, devemos entender os variados agrupamentos rítmicos dispostos em determinada música para então evidenciá-los ao público. Assim, com o objetivo de delimitar o Motivo Principal do Tema I e realçar sua fluidez fraseológica, optou-se por agrupar os impulsos deste tema por compassos, como podemos observar no Exemplo 37, como também no vídeo disponibilizado em *QR CODE* na Figura 18. Assim, podemos deixar claro para o pianista onde se encontra o início dos referidos motivos, para que se posicione as síncopes de maneira clara e precisa.

Exemplo 37 – Comps. 30-33 do Allegro. As setas indicam a colocação dos impulsos musicais.

Figura 18 – *QR CODE* com link para vídeo de demonstração do Exemplo 37.



²⁴ “[...] that valid performance depends primarily on the perception and communication of the rhythmic life of a composition. That is to say, we must first discover the rhythmic shape of a piece [...] and then try to make it as clear as possible to our listeners” (CONE, 1968, p. 38-39). (Tradução nossa).

Ao mesmo tempo, deve-se observar questões de fluidez e coerência musical. Para Matthay (1913), em uma obra perfeitamente estruturada, o primeiro compasso está em relação harmoniosa com os compassos seguintes. O autor ainda ressalta que um determinado agrupamento rítmico não acaba pelo som da sua última nota, mas o agrupamento de notas dura até o início da primeira nota do grupo seguinte (MATTHAY, 1913, p. 46). Assim, buscou-se articular as notas do Motivo Principal, com a finalidade de organizá-las dentro do compasso para realizar os impulsos de forma auditivamente nítida.

Como podemos observar no Exemplo 38, o elemento sincopado é evidente durante o movimento, notadamente na parte do piano. Assim, nos comps. 60-61, com o intuito de deixar claro a parte do violoncelo, e para que o pianista possa realizar o contratempo de forma mais precisa, procuramos, da mesma maneira que abordamos o Tema I, agrupar os impulsos a cada compasso. Entretanto, nos comps. 62-63, notamos uma linha que enfatiza a progressão cromática descendente, partindo da nota Lá em direção à nota Ré.²⁵ Na intenção de realçar a direção fraseológica neste referido trecho, de modo que não ocorra a interrupção em sua progressão descendente, optou-se por empregar o conceito de hipermétrica²⁶, agrupando os comps. 62-63 da parte do violoncelo, como podemos observar a partir do Exemplo 38 e link de vídeo no *QR CODE* da Figura 19. Deste modo, a mesma noção de agrupamento dos comps. 60-63, também deve ser aplicada nos comps. 64-67, visto que possuem os mesmos padrões rítmicos e melódicos em transposição.

Exemplo 38 – Comps. 60-63 do Allegro. As setas indicam os impulsos.

The image displays a musical score for measures 60-63. The top system is the cello part, written in bass clef with a 2/4 time signature. It features a melodic line with slurs and accents. A red bracket spans measures 60 and 61, and a red arrow points to the beginning of measure 60. The bottom system is the piano part, written in treble and bass clefs. It shows chordal accompaniment. A red bracket spans measures 62 and 63, and a red arrow points to the beginning of measure 62. The tempo is marked 'a tempo' and dynamics include 'arco' and 'p'.

²⁵ No Exemplo 38, nos comp. 62-63, consideramos que a progressão cromática se estende da primeira nota do comp. 62 (Lá) até a penúltima nota do comp. 63 (Ré), por esta ser a nota mais grave da referida progressão.

²⁶ Segundo Aquino e Aquino (2021, p. 7), o termo hipermétrica “consiste em uma combinação de compassos de maneira que a unidade métrica primária é o compasso, e não o pulso.”

Figura 19 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 38.



Ao longo de todo o Allegro, notamos uma frequente alternância da fórmula de compasso, que varia entre 2/4 e 3/4. Isto poderia se justificar pela intenção de Siqueira em agrupar ritmicamente o seu material composicional dentro dos compassos. Entretanto, como podemos observar no Exemplo 39, entre os comps. 106-107, com relação aos três conjuntos de sextinas em sentido descendente na parte do violoncelo deste trecho, ao invés de agrupar este material melódico em um só compasso, Siqueira dá início a estas quiálteras no segundo tempo do comp. 106. Assim, o compositor diverge da forma de organizar os agrupamentos rítmicos presentes na maior parte do Allegro, ao utilizar as sextinas do comp. 106 como um gesto anacrústico que leva ao compasso seguinte. Vemos que isto também ocorre entre os comps. 115-116 na parte do violoncelo, com a mesma figura rítmico-melódica e fórmula de compasso em transposição.

Exemplo 39 – Comps. 105-107

Acerca disso, podemos aferir que, entre os comps. 103-118, que fazem parte do desenvolvimento do Allegro, os impulsos podem ser organizados a cada grupo de sextina da parte do violoncelo. Assim, constatamos que podemos conciliar os impulsos destas sextinas com as quiálteras da mão direita da parte do piano, a despeito do ritmo sincopado na mão esquerda da parte do piano, como podemos observar a partir do Exemplo 40 e link de vídeo no QR CODE da Figura 20.

Exemplo 40 – comps. 104-109 do Allegro.

The musical score for Example 40, measures 104-109, is presented in two systems. The first system covers measures 104-106, and the second system covers measures 107-109. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The violin part (top staff) features sixteenth-note runs and sixteenth-note chords, with red arrows pointing to specific notes. The piano accompaniment (bottom staff) features triplet chords and sixteenth-note patterns. Dynamics include *p*, *mf*, and *cresc.* markings.

Figura 20 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 40.



Podemos observar outra divergência na organização dos impulsos na parte do violoncelo, também nos comps. 159-161 (Exemplo 41), na *coda* (comps. 148-162). Desde o início desta seção, optamos por agrupar os impulsos a cada compasso. Entretanto, entre os comps. 159-160, Siqueira escreve acentos (>) a cada oito semicolcheias. Já no comp. 161, estes acentos são grafados a cada quatro semicolcheias, como se o compositor intencionasse condensar o espaço organizacional do material composicional. Podemos constatar isto no Exemplo 41, como também no vídeo disponibilizado no QR CODE da Figura 21.

Exemplo 41 – comps. 159-161 do Allegro.

Figura 21 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 41.



3.1.2. Aboio

Neste movimento, Siqueira opta por desenvolver uma escrita densa e intrincada, ao combinar, ritmicamente, colcheias de tercina com colcheias simples, que são executadas simultaneamente. Percebemos também que o Aboio da Sonata em estudo, possui um caráter mais complexo, se compararmos com material musical do Aboio da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*. Assim, consideramos que o compositor busca adicionar complexidade ao canto do vaqueiro nordestino.

Como visto anteriormente, através da estruturação do sentido de *timing*, podemos planejar e organizar as ideias musicais para maior coerência da performance. Isso tem o intuito de evidenciar determinados agrupamentos, a partir da escrita do compositor. Neste sentido, para Schachter, Aldwell e Cadwallader (2011, p. 35), o ritmo organiza a fluidez do tempo, na qual envolve importantes elementos como duração, acentuação e agrupamento. Ao longo do Aboio, na parte do piano, Siqueira repete a mesma frase a cada compasso, ou seja, congregando as frases por compassos (Exemplo 42). Entretanto, ao equipararmos a organicidade fraseológica do movimento, podemos agrupar a linha melódica da parte do violoncelo em longas frases, em referência ao canto do sertanejo nordestino, como podemos observar a partir de link de vídeo disponibilizado no QR CODE da Figura 22. Outro fator importante consiste na constante

repetição de notas, alusivo ao caráter vocal, característico do aboio. Como exposto no Exemplo 41, no comp. 25, a parte do violoncelo repete cinco vezes a nota Dó#, com apenas uma variação rítmica, que se direciona ao compasso seguinte, com a mesma nota Dó# seguida por um gesto de quarta descendente (Dó# - Sol#, início do comp. 26).

Exemplo 42 – Comps. 23-27 do Aboio. As setas indicam os impulsos.

The musical score for Example 42 is presented in three systems. The first system (measures 23-24) shows the bassoon part with dynamics 'cedendo' and 'con sord.' (p), and the piano part with a 'dim.' marking and sixteenth-note patterns. The second system (measures 25-27) shows the bassoon part with repeated notes and triplets, and the piano part with complex rhythmic patterns. Red arrows point to specific notes in the bassoon part, indicating impulses.

Figura 22 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 42.



3.1.3. Samba de Engrenagem

O forte caráter *ostinato* característico da parte do piano está presente em todo o movimento, que, por sua vez, evoca a sonoridade rítmica do pandeiro, segundo o próprio compositor (SIQUEIRA, 1972, p. 22). Uma peculiaridade incomum, devido às características distintas dos dois instrumentos. Para Graeff (2015, p. 54), na performance do samba e em

tradições africanas, o ritmo atua como um elo entre o som e o movimento dos dançarinos, pelas repetições cíclicas de padrões rítmicos. É importante mencionar que o pandeiro dispõe “de uma grande diversidade sonora ao integrar os variados timbres de um membranofone” (GRAEFF, 2015, p. 79). Assim, este instrumento é capaz de produzir diversos timbres em sua execução, seja na forma de tocar, com batidas com o polegar, com a ponta dos dedos ou com a mão aberta sobre a pele do instrumento, importante na performance do samba. Assim, para provocar uma aproximação sonora do pandeiro, Siqueira atribui a parte do piano deste movimento, o ritmo sincopado, a gradação descendente dos acordes e a repetição de padrões rítmicos.

Neste movimento da Sonata, podemos encontrar variações rítmicas que agem como motor cíclico característico do samba. Nos Exemplos 43a e 43b, podemos observar variações rítmicas importantes presentes na parte do piano, ao considerarmos os impulsos dentro do compasso. Desta forma, no Exemplo 43a, os impulsos se encontram na primeira, quarta e sexta notas do compasso. Por outro lado, no Exemplo 43b, estes impulsos se encontram na primeira, quarta e sétima notas. Desta maneira, podemos considerar que os impulsos dentro do compasso são organizados pelas notas mais agudas, a partir das quais podemos enfatizar o sentido sincopado do movimento conclusivo da Sonata.

Exemplo 43a – Variação rítmica 1, com indicação dos impulsos pelas setas (comps.1-3).

Allegro $\text{♩} = 104$ senza sord.

Exemplo 43b - Variação rítmica 2, com indicação dos impulsos pelas setas (comps. 19-21).

19

A partir da racionalização dos agrupamentos dos impulsos dentro do compasso, como podemos constatar nos Exemplos 43a e 43b, nos é evidenciada com mais clareza a origem do ritmo do samba na parte do piano. Para elucidarmos o ritmo do samba, partimos da figuração do chamado *Tresillo* (Exemplo 44), conhecido na América Latina como um ritmo presente no samba de roda que, aliás, encontra-se também na música tradicional da Coreia do Sul, da Turquia e de Angola (GRAEFF 2015, p. 62-63). Como exposto em toda a obra musical de Siqueira, como também em suas publicações com fins didáticos, o compositor possuía relevante conhecimento sobre a música do Nordeste brasileiro, mais precisamente sobre as tradições afro-brasileiras. Assim, extraímos a célula rítmica do *Tresillo*, segundo Graeff (2015, p. 62), e acrescentamos a métrica 4/4 para melhor expor o referido ritmo (Exemplo 43). Ao condensarmos este ritmo em uma mensuração 2/4, nos aproximamos ainda mais do ritmo empregado por Siqueira.

Exemplo 44 – *Tresillo*



Ao realizarmos os agrupamentos fraseológicos, como exposto nos Exemplos 43a e 43b, notamos que os impulsos dentro dos compassos condizem com a métrica do *Tresillo*, com a inclusão de uma variante (Exemplo 45). Assim, a partir do ritmo exposto por Graeff (2015, p. 62), consideramos que Siqueira utiliza a forma condensada deste ritmo para estruturar ritmicamente a parte do piano. Na verdade, na parte deste instrumento, o compositor opta, no início do movimento (comps.1-11) por empregar o que seria uma variante do ritmo do *Tresillo*. Enquanto que entre os comps. 15-25, Siqueira utiliza, de fato, o ritmo *Tresillo*

Exemplo 45 – Presença do ritmo *Tresillo* no Samba de Engrenagem. A esquerda, comp. 1 e acima deste compasso uma variação do *Tresillo*. A direita, comp. 19 e acima deste compasso está o *Tresillo*.

Assim como no Samba de Engrenagem da *II Sonata para Violoncelo e Piano*, identificamos que o compositor também utiliza o *Tresillo* no movimento *Coco de Engenho*, da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*, de 1949 (Exemplo 46).

Exemplo 46 – Presença do ritmo *Tresillo* no movimento *Coco de Engenho*, da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano* de José Siqueira, aqui indicada pelos círculos.

Na busca pela fluidez fraseológica contida no Samba de Engrenagem, optamos na Parte A, nos comps. 5-11 da parte do violoncelo, em estabelecer os impulsos a cada compasso, de modo a coincidir com os impulsos por compasso da parte do piano. O que pode ser observado no Exemplo 47, como também no link de vídeo disponibilizado no *QR CODE* na Figura 23. Com isto, buscamos estabelecer o fluxo melódico característico do samba, se considerarmos que este gênero musical ocorre de forma constante. Neste sentido, consideramos que o início dos impulsos que caracterizam a direção da frase musical se encontra a partir do comp. 5. Entendemos que, na parte do violoncelo, pelo fato de Siqueira ligar a mínima do comp. 3 com a primeira semicolcheia do comp. 4, há a intenção de expressar um gestual anacrústico que tem como direcionamento o comp. 5.

Exemplo 47 – Comps. 1-7 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos.

Violoncelo *Allegro* $\text{♩} = 104$ *senza sord.*

Piano *Allegro* $\text{♩} = 104$ *mf*

5

Figura 23– QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 47.



Já na Parte B, entre os comps. 15-21, buscamos agrupar o pulso a cada dois compassos, a partir da concepção de Hipermétrica. Tanto pela estrutura fraseológica da parte do piano, que também se repete a cada dois compassos, como também pelo caráter sincopado do violoncelo, que se encontra em forma de ligadura entre os dois compassos em que foram agrupados. Percebemos, ainda na parte do violoncelo (comp. 14) a presença de um gestual anacrústico em direção ao comp. 15. Podemos observar isto no Exemplo 48 e no link de vídeo deste trecho da obra no *QR CODE* da Figura 24.

Exemplo 48 – Comps. 13-23 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos.

The musical score for Example 48 is presented in three systems, each with a bass line and a piano part. The first system covers measures 13-15, the second system covers measures 16-19, and the third system covers measures 20-23. Red arrows point to specific notes in the bass line: one at the start of measure 13, one at the start of measure 16, and one at the start of measure 20. The piano part features chords and arpeggiated figures, with some measures marked with '8va' indicating an octave shift. The bass line has a driving, syncopated rhythm. The score is marked with 'p' for piano.

Figura 24 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 48.



Estas formas de agrupamento dos impulsos musicais, de maneira que cada dois compassos equivalem a um grande compasso binário – formando, assim, um compasso de tempo forte seguido por um compasso de tempo fraco – estão de acordo com a conceituação de hipermétrica definida por Cone (1968). Neste caso, este processo passa a ser não somente relevante para a organicidade fraseológica do samba, como também auxilia auditivamente os intérpretes. Ao mesmo tempo, verifica-se uma relação mútua, na qual as partes do violoncelo e do piano estão ritmicamente interligadas, ao contrário dos outros movimentos. Esta relação nos

remete ao canto do samba e ao percussionista executante do pandeiro, que atuam mutuamente como uma engrenagem. Muito provavelmente seja este o motivo pelo qual Siqueira faz alusão à engrenagem neste movimento da Sonata, tendo em vista que o termo Samba de Engrenagem não é claramente definido pelos estudiosos do gênero do samba do Recôncavo Baiano (DÖRING, 2011; GRAEF, 2015), ao contrário, por exemplo, de denominações como samba chula e samba barravento, conforme discutido previamente. No entanto, segundo Döring (2022), provavelmente Siqueira utilizou a palavra engrenagem de forma criativa, na qual “descreve bem como o samba acontece nessas rodas. Muito fluido, encaixado, um andamento constante e crescente”. A partir do pressuposto de Döring, notamos que a mais forte referência à engrenagem estaria presente na *coda*, entre os comps. 54-59. A partir do comp. 44, há a indicação de *crescendo e accelerando poco a poco*, até a chegada do *presto*, comp. 54. Desta forma, no referido trecho, faz-se necessário que os intérpretes agrupem os impulsos por compasso, a fim de estabelecer o andamento da seção *presto*. Isto pode ser observado no Exemplo 49, como também no vídeo disponibilizado no *QR CODE* da Figura 25.

Exemplo 49 – Comps. 36-45 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos.

36 *mf*

40

43 *cresc. e accel poco a poco*

cresc. e accel poco a poco

Figura 25 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 49.



Considerações finais

José Siqueira deixa em suas obras um importante registro da cultura brasileira que certamente deve ser preservado. A exploração técnica do violoncelo e o fato de não haver, provavelmente, até o momento, performance da Sonata anterior a esta investigação, ressaltam ainda mais a importância da presente pesquisa. Notamos na obra um considerável conhecimento do compositor sobre as manifestações culturais do Nordeste do Brasil, associado a uma qualificável técnica composicional da música de concerto. Ambas deram origem a uma obra que enriquece o repertório do violoncelo, como também da Música brasileira. Assim, compreendemos que esta obra merece estar inserida no contexto da performance, e mais presente nos palcos.

Desta forma, podemos constatar que Siqueira utilizava fontes consistentes, ao fazer referência a obras de importantes compositores do séc. XX, resultando em composições relevantes para a música brasileira, como é o caso da presente Sonata. Ao mesmo tempo, o compositor é influenciado pelas manifestações como o coco, aboio e samba, que faz parte da cultura do Nordeste do Brasil, a mais relevante marca composicional de Siqueira. No entanto, o compositor não perdeu a sua individualidade como artista, pelo contrário, foi capaz de unir, nos seus próprios moldes, a música de concerto com as expressões populares de seu país natal. Este feito só poderia acontecer a partir de alguém com a inspiração na cultura vernacular como Siqueira.

Esta pesquisa também demonstrou a presença de ideais composicionais similares entre a Sonata de Siqueira e as Suítes para violoncelo de Benjamin Britten, embora ambos tenham linguagem e contexto composicional distantes. Possivelmente, o compositor brasileiro não se encontrava isolado de outros compositores e demais artistas, através de sua trajetória internacional. Ao dedicar a obra em estudo a Mstislav Rostropovich, demonstra intenção de que a obra fosse tocada pelo violoncelista, embora, muito provavelmente, este desejo não tenha se concretizado. Ademais, a prática de determinado compositor fazer referência a outro não é algo novo, muito menos incomum. Este recurso já foi utilizado anteriormente a Siqueira, por compositores como Bach, Brahms e Villa-Lobos.

Até onde compreendemos, de acordo com os limites desta pesquisa, o compositor intencionava a difusão dos sistemas Trimodal e Pentatônico entre os novos compositores brasileiros, embora isto também não tenha se concretizado. Entretanto, isto torna a obra em estudo, da mesma forma que outras de José Siqueira, como detentoras de excepcional lógica composicional, que proporcionaram características singulares à música de Siqueira. Além

disso, outros compositores do séc. XX foram bem-sucedidos na exploração dos modos, se observarmos sob uma ótica mais abrangente, dando uma importante contribuição ao movimento modernismo, no âmbito nacional como também internacional.

Assim, para meros fins educacionais ou para simples contextualização do compositor, a princípio, entendemos que poderíamos classificar Siqueira nessa estética modernista e/ou nacionalista. Entretanto, para realmente identificarmos os traços, conceitos e ideias de Siqueira, devemos seguir mais a fundo, ao conhecer e reconhecer as características individuais do paraibano. Deste modo, de acordo com os dados coletados nas entrevistas, como também através da análise da Sonata, não seria adequado simplesmente encapsular Siqueira em uma estética modernista/nacionalista. Entendemos que, do ponto de vista musicológico, devemos ir mais além para, de fato, melhor compreender a estética composicional de Siqueira. Esta prática de um entendimento mais profundo pode ser válida para a definição estilística de determinados compositores, com o intuito de melhor compreender sua produção. Ademais, não podemos comparar compositores como Schumann e Brahms simplesmente em um mesmo período cronológico da história da música e, de forma rasa, classificá-los como iguais ou que meramente compartilham de mesmo ideais composicionais. Mas sim, identificá-los como artistas individuais, ainda que não estejam intelectualmente isolados.

Por outro lado, observamos a importância do trabalho editorial de obras manuscritas de compositores brasileiros e a contribuição que pesquisas desta natureza podem proporcionar para a difusão deste repertório. Como vimos, a Sonata levou meio século para ser editada e estreada. Apesar de ser uma obra compacta, notamos equívocos nos manuscritos, corroborados pela análise, elucidados a partir de parâmetros composicionais empregados pelo próprio Siqueira. Assim como a análise e o estudo musicológico, vislumbramos a importância do trabalho, no sentido de se deixar uma contribuição através da elaboração de uma Edição Crítica e uma Edição de Performance, que poderão servir como fontes minimamente seguras para outros músicos que tiverem interesse pela música brasileira para violoncelo.

Da mesma forma que a Edição Crítica, a de Performance irá auxiliar outros intérpretes na sua execução, que notamos ser importante para o repertório da música de concerto. Como anteriormente exposto, questões de *timing* na Sonata de Siqueira foram de crucial relevância para as decisões interpretativas da obra, no intuito de se alcançar uma performance coerente e válida. Assim, esta pesquisa pode dar um ponto de partida com relação às decisões sobre a performance para violoncelistas interessados em interpretar a Sonata de Siqueira, sendo possível estender este conceito para outras obras da música de concerto. Apesar disso, na área da Performance, poucos se preocupam no estabelecimento de conceitos sobre

construção fraseológica (AQUINO; AQUINO, 2021, p. 3). De fato, estes aspectos poderiam ser mais explorados no âmbito da pesquisa em música, com enfoque na área das Práticas Interpretativas, visto que estes conceitos têm se mostrado relevantes para conceituações interpretativas.

Apesar de notarmos uma ascensão sobre a quantidade de trabalhos acadêmicos acerca de obras de José Siqueira, vale ressaltar que o compositor merece ainda um maior aprofundamento com relação à pesquisa em música. Além disso, suas obras ainda não são apresentadas com a merecida frequência, se comparadas às de outros compositores brasileiros. Destacamos também que, devido à sua posição política, Siqueira foi apagado da história da música brasileira durante o período da ditadura no Brasil, sofrendo resquícios desta censura até os dias de hoje. Assim, cabe a trabalhos desta natureza auxiliar no resgate, difusão e valorização da obra deste importante compositor brasileiro.

Referências

- AHLMAN, Christopher Stephen. *The Compositional Nature and Performance Practice of the Grave of Johann Sebastian Bach's Toccata in C, BWV 564*. Tese (Doctor of Musical Arts – DMA) Universidade do Texas. Austin, Texas, 2011.
- ALDWELL, Edwards; SCHACHTER Carl; CADWALLADER, Allen. *Harmony and Voice Leading*. 4º edição. Boston. Schirmer. 2011. 727 p.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Por uma visão de música como performance*. Revista Opus, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.
- ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Ousadia e convenção no Segundo Concerto para Violino e Orquestra de Camargo Guarnieri*. Série Estudos, Porto Alegre, v. 5, p. 183-256, 2000.
- 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*. 157 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas - Contrabaixo). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2011.
- ANDRADE, Mário de. *As Melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Editora Duas Cidades, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.
- ANTUNES, Jorge. *José Siqueira: Música, Brasilidade, Indignações e Lutas*. In: Dossiê José Siqueira. Revista Brasileira: Revista Semestral da Academia Brasileira de Música. Número 25. P. 35-42. Junho de 2007.
- AQUINO, Felipe Avellar de. *A partitura e seus limites: reflexões sobre alguns parâmetros musicais e o processo de construção interpretativa*. In: FRANCA FILHO, Marcílio; LEITE, Geílson Salomão; PAMPLONA FILHO, Rodolfo (Orgs.) *Antimanual de direito e arte*. São Paulo: Saraiva, 2016, p. 29-42.
- AQUINO, Felipe Avellar de. *A voice for Brazil*. The Strad, Londres, v. 132, n. 1575, julho 2021.
- AQUINO, Felipe Avellar de; AQUINO Sandra Cabral de. *Questão de timing: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa*. In: XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM*, 2021.
- AQUINO, Felipe Avellar de. *Song of Sorrow*. The Strad, Inglaterra, p. 54 – 57, 2006.
- BENETTI, Alfonso. *A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística*. Revista Opus, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

BONI, Valdete; QUARESMA, Sílvia Jurema. *Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC*. Vol. 2 nº 1 (3), p. 68-80, 2005.

BIELSCHOWSKY, Pedro Henrique Carvalho. *O silêncio na música: uma investigação formal e de performance em obras para violoncelo e piano dos períodos Clássico e Romântico*. João Pessoa, 2019. 562 f. Tese (Doutorado em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

CAREGNATO, Rita Catalina Aquino; MUTTI, Regina. *Pesquisa Qualitativa: Análise de Discurso Versus Análise de Conteúdo*. Texto Contexto Enferm, Florianópolis, 2006 Out-Dez; 15(4): p. 679-84.

CASTAGNA, P. *Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira*. Per Musi, Belo Horizonte, n.18, 2008, p.7-16.

CHURCHILL, Mark Charles. *Brazilian cello music: A guide for performing musicians*. 209 f. Tese de doutorado (Doctor of Musical Arts - DMA). Hartt School of Music, Universidade de Hartford, Connecticut, EUA, 1987.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.

COSTA, Thiago de Freitas Câmara. *Edição crítica e revisada dos noturnos de Almeida Prado*. 328 f. Dissertação (Pós-graduação em música, área de processos de criação musical). Universidade de São Paulo, São Paulo/SP, 2011.

CROSGROVE, Audrey O'boyle. *Brahms's Fugal Sonata Finales*. Tese (Doctor of Musical Arts – DMA). Louisiana State University. Luisiana, EUA, 1995.

DÖRING, Katharina. *Samba Chula do Recôncavo Baiano: Tanz, Musik, Spiel und Lebensfreude!* Popscripum 11 – The Groove issue, 2010. Disponível em: http://www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst11/pst11_doering.html. Acesso em: 20/12/2021.

DÖRING, Katharina. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcellusmoreno84@gmail.com em 20 dez. 2021.

DÖRING, Katharina. *Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz-Musiktraditionen Sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda Recôncavo-Bahia*. 2011. 262 f. Tese (Doutorado em Educação e Psicologia), Faculdade 2 - Educação e Psicologia, Universidade Siegen, Siegen, Alemanha, 2011.

EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, the brain, and performance*. Londres: Schirmer Books, 1995.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. *Obras Para Trompete do Compositor José Siqueira: Peças Camerísticas e o Concertino Para Trompete e Orquestra de Câmara*. 2013. 205 f. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes). Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro/RJ, 2013.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2ª ed. revista e aumentada. 32ª impressão. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986.

GOULD, Elaine. *Behind Bars: The Definitive Guide to Music Notation*. Faber Music, Londres, 2011.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015, 164 p.

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

HOEFS, Lars. *The influence of Chopin on Villa-Lobos: Hommage à Chopin, Mazurka-Choro, and arrangements for cello*. Revista Debates UNIRIO, n. 24, p.169-188, out, 2020.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *IBGE Cidades*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/conceicao/panorama>. Acesso em 17/02/2021.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *IBGE Cidades*. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/conceicao/historico>. Acesso em 28/02/2021.

KENDALL, Raymond. Brahms's Knowledge of Bach's Music. In: *Papers of the American Musicological Society at the Annual Meeting*. 1941. P. 50-56.

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An analysis of his music*. Kahn & Averill. Londres, 1971. 115 p.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. P.197-216. Cambridge University Press, 1995.

MALARD, Marcio. Entrevista concedida a Marcelo Moreno. Videoconferência. João Pessoa, 8 out. 2022.

MATTHAY, Tobias. *Musical interpretation: its laws and principles, and their application in teaching and performing*. Boston: Boston Music Company. 1913. 168 p.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. *ABOIO, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. João Pessoa, 2006, 96 f. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração em linguagem e ensino). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2006.

MSTISLAV ROSTROPOVICH FOUNDATION. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por marcellusmoreno84@gmail.com em 10 nov. 2021.

MENDES, Adriano Caçula. *Aboio no Sertão Paraibano: Um canto no trabalho, um trabalho no canto*. João Pessoa, 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música na área de etnomusicologia: música, cultura e performance) Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2015.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MIGLIAVACCA, Ariede Maria et al. *Compositores Brasileiros: Catálogo de Obras*. Série Compositores: José Siqueira. Ministério das Relações Exteriores: Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1980.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Análise qualitativa: teoria, passos e fidedignidade*. ABRASCO - Associação Brasileira de Saúde Coletiva. 2012. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/csc/v17n3/v17n3a07.pdf>. Acesso em 04/10/2021.

MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO AGRÁRIO; SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL. *Perfil Territorial*. 2015. Disponível em: http://sit.mda.gov.br/download/caderno/caderno_territorial_203_Vale%20do%20Pianc%C3%83%C2%B3%20-%20PB.pdf. Acesso em 28/02/2021.

MINISTÉRIO DO PLANEJAMENTO AGRÁRIO; SECRETARIA DE DESENVOLVIMENTO TERRITORIAL. *Resumo Executivo 2010-2020: Plano Territorial de Desenvolvimento Rural Sustentável – PTDRS Território da Zona da Mata Norte – PB*. 2010. Disponível em: http://sit.mda.gov.br/download/ptdrs/ptdrs_qua_territorio103.pdf. Acesso em 28/02/2021.

ORLANDI, Eni P. *Análise de Discurso: princípios e procedimentos*. 5ª ed. Campinas/SP. Editora Pontes, 2005.

PEIXOTO, Fabio Silva. *José Siqueira and the Concertino for Violin and Chamber Orchestra (1972) through the lens of his Trimodal System: analysis and revised edition of his piano reduction*. Boston – EUA, 2021. 178 p. Tese (Doutorado. Doctor of Musical Arts). Boston University, College of Fine Arts, Boston, Estados Unidos da América, 2021.

PEREIRA, Antônio Carlos de Mello. *Concerto para viola de Cláudio Santoro. Edição de Partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação*. Campinas/SP, 2008. 172 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas/SP, 2008.

PYKE, Cameron. Benjamin Britten's creative relationship with Russia. Tese de doutorado. Goldsmiths, University of London. 2011. 519 p.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. *Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro e Subsídios para Interpretação*. João Pessoa, 2013. 324 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas) Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2013.

RAMALHO, Marcel. *Folkloric Nationalism and Essential Nationalism in José Siqueira's Loanda and Maracatu: elements of the Maracatu tradition and interpretative suggestions*. Per Musi no. 42. 2022.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: Rink, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. 2002. P. 102-112.

RIBEIRO, Hudson de Souza. *Concertino para clarinete e orquestra de câmara de José de Lima Siqueira: uma abordagem interpretativa*. Natal, 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2016.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: Rink, John. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. 2002. P. 35-58.

ROCHA, Regina. Os processos composicionais de Heitor Villa-Lobos na “Giga/Quadrilha Caipira” da Bachianas Brasileiras n. 7. In: SIMPÓSIO VILLA-LOBOS (5), 2019, São Paulo/SP. *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo/SP: Ed: Paulo de Tarso Salles ECA/USP. p. 185-197. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16PVjo8chjFs4ONDmOsqlPywltbuP7b-J/view>. Acesso em 22/08/2021.

RUEDA, Diego; Galon, Lucas E. S. *Edição Crítica do Quarteto No 3 (1962) de Mozart Camargo Guarnieri*. Revista Tulha, Ribeirão Preto, v. 4, n. 1, p. 184-266, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistadatulha/article/view/144523/148174>. Acesso em: 28/08/2021

SADIE, Stanley. Aboio; Lathan, Alisson. *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa*. Editora Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1980. Reimpressão: 1995.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Editora UFRJ, 2001.

SANTIAGO, Jorge P. *Das práticas musicais aos arquivos vivos: Bandas brasileiras, literatura local e a cidade*. REDIAL - Revista Europea de Información y Documentación sobre América Latina, 1998, 8-9, pp.189-200. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828142>. Acesso em 22/08/2021.

SANTOS, Roberta Regina dos. *Recitativo, Ária e Fuga para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e interpretativas*. João Pessoa, 2016. 99 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2016.

SECRETARIA DOS ÓRGÃOS COLEGIADOS DA REITORIA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO. [Mensagem pessoal] Mensagem recebida por marcelomoreno@ufpi.edu.br em 24 jan. 2023.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. 23º Ed. revista e atualizada, 5º reimpressão. São Paulo: Editora Cortez, 2007.

SHIBATA, Daisuke. A Comparative Study of Bachianas Brasileiras. In: Simpósio Villa-Lobos (5), 2019, São Paulo/SP. *Anais do V Simpósio Villa-Lobos*. São Paulo/SP: Ed: Paulo de Tarso Salles. ECA/USP. p. 198-219. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/16PVjo8chjFs4ONDmOsqlPywltbuP7b-J/view>. Acesso em 22/08/2021.

- SILVA, Aynara Dilma Vieira da. *Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira*. João Pessoa, 2013. 167 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em musicologia). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2013.
- SILVA, Marcelo Moreno da. Proposta de edição da obra Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano de José Siqueira. In: *XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021*. Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/624/369>.
- SILVA, Marcelo Moreno da; AQUINO, Felipe Avellar de. Questões de Timing aplicadas à interpretação da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira. In: *XXXII Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2022*. Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2022. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1169/public/1169-5720-1-PB.pdf
- SILVA, Marcelo Moreno da. Universalidade na obra de José Siqueira: edição crítica da II Sonata para Violoncelo e Piano. In: *XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021*. Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. Disponível em: <https://anppom-congressos.org.br/index.php/31anppom/31CongrAnppom/paper/viewFile/522/315>.
- SILVA, Teresa Cristina Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar de; PRESGRAVE, Fabio Soren. *Violoncelo XXI: estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Editora Urbana, 2012. v. 600. 72p.
- SILVEIRA, Fernando José. *O “Concertino para Clarinete e Orquestra” de Francisco Mignone*: edição crítica. Revista do Conservatório de Música UFPel (nº1), 2008, Pelotas.
- SIQUEIRA, José. *II Sonata para Violoncelo e Piano*. Rio de Janeiro/RJ, 1972. Partitura manuscrita. 29 f.
- SIQUEIRA, José. *José Siqueira*. Josélia R. Vieira, piano; Edvany Klébia Silva, violoncelo; Sandoval Moreno, trombone; Maria Leopoldina Onofre, flauta; Amarílis de Rebuá, soprano; Renata Simões, violino; José Henrique Martins, piano. João Pessoa: SG Studio Digital, 2010. 1 CD (55:00).
- SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude*: Terceira série. Rio de Janeiro, 1953.
- SIQUEIRA, José. *Música para a Juventude*: Quarta série. Rio de Janeiro, 1953.
- SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. Secretaria da educação e cultura: João Pessoa, 1981.
- SIQUEIRA, José. *Sistema Pentatônico Brasileiro*. Secretaria da educação e cultura: João Pessoa, 1981.

TACUCHIAN, Ricardo. Entrevista concedida a Marcelo Moreno. Videoconferência. João Pessoa, 15 ago. 2022.

TYMOCZKO, Dmitri. Scale Networks and Debussy. In: *Journal of Music Theory*. 1 October 2004; 48 (2): p. 219–294. doi: <https://doi.org/10.1215/00222909-48-2-219>.

VELDE, Brente te. *J.S. Bach's Fugues with Borrowed Italian Material and the Early Evolution of His Contrapuntal Practice*. Tese (Doctor of Musical Arts – DMA) Universidade de Indiana. Indiana, EUA, 2023.

VIEIRA, Josélia Ramalho. *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite*. 176 f. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa/PB, 2006.

APÊNDICE A

Programa de Recital de Mestrado



UFPB

Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Centro de Comunicações, Turismo e Artes -

CCTA

Programa de Pós-graduação em Música - PPGM

Reitor

Valdiney Gouveia

Vice-reitora

Liana Filgueira

Centro de Comunicações, Turismo e Artes –

CCTA

Diretor: Ulisses Carvalho da Silva

Vice-diretora: Fabiana Cardoso de Siqueira

Programa de Pós-graduação em Música - PPGM

Coordenador: Valério Fiel



Universidade Federal da Paraíba - UFPB
Centro de Comunicações, Turismo e Artes - CCTA
Programa de Pós-graduação em Música - PPGM

For Slava:

Obras dedicadas a
Rostropovich

Recital de Mestrado

Violoncelo: Marcelo Moreno

Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

Sala Radegundis Feitosa

João Pessoa, 30 de abril de 2022

16:00

For Slava: Obras dedicadas a Rostropovich é um recital temático que reúne 3 obras de distintos compositores de distintas nacionalidades, todas dedicadas ao violoncelista Mstislav Rostropovich (1927-2007).

A primeira obra é composta em 1971 pelo Britânico Benjamin Britten (1913-1976). Baseada em temas da cultura russa, a Terceira Suíte para Violoncelo foi composta sobre tema do *Kontakion*, que faz parte da música religiosa da Igreja Ortodoxa Russa.

Le Grand Tango, do argentino Astor Piazzolla (1921-1992), faz referência ao tango argentino. Vale ressaltar que 2021 marca o centenário de Piazzolla e em 2022 completa 30 anos do falecimento do compositor.

Por fim e de grande importância teremos a estreia da obra II Sonata para Violoncelo e Piano composta em 1972 pelo compositor paraibano José Siqueira (1907-1985). Esta peça traz a genialidade de Siqueira em compor uma obra que exige virtuosismo do violoncelista ao tempo que faz referências às manifestações culturais do nordeste brasileiro, como notamos nos dois últimos movimentos. Enquanto o Aboio é baseado no canto do vaqueiro nordestino, o Samba de Engrenagem se refere ao Samba do Recôncavo Baiano.

Este recital é requisito parcial para obtenção do título de mestre em Música, área de concentração Práticas Interpretativas, linha de pesquisa Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação, no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM/UFPB).

PROGRAMA

Terceira Suíte para Violoncelo

Benjamin Britten

- I Introdução: Lento
- II Marcia: Allegro
- III Canto: Com moto
- IV Barcarola: Lento
- V Dialogo: Allegretto
- VI Fuga: Andante espressivo
- VII recitativo: Fantastico
- VIII Moto perpetuo: Presto
- IX Passacaglia: Lento solene

Le grand Tango

Astor Piazzolla

II Sonata para Violoncelo e Piano (Estreia mundial)

José Siqueira

- I Introdução
- II Allegro
- III Aboio
- IV Samba de Engrenagem

Violoncelo: Marcelo Moreno

Piano: Lucas Bojikian

APÊNDICE B

Exercícios preliminares

Allegro da II Sonata para Violoncelo e piano de José Siqueira

Exercícios preliminares

Allegro da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira

Marcelo Moreno da Silva

Exercício 1 - Escala de Dó# Maior

Exercise 1 is a D major scale exercise. The bass staff starts with a D2 octave and ascends: D2-E2-F#2-G2-A2-B2-C#3-D3. The treble staff starts with a D4 octave and descends: D4-C#4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs are used to group notes in pairs or groups of four.

Exercício 2 - Exposição

Exercise 2 is an exposition exercise. The bass staff starts with a D2 octave and ascends: D2-E2-F#2-G2-A2-B2-C#3-D3. The treble staff starts with a D4 octave and descends: D4-C#4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs are used to group notes in pairs or groups of four.

Exercício 3 - Reexposição

Exercise 3 is a reexposition exercise. The bass staff starts with a D2 octave and ascends: D2-E2-F#2-G2-A2-B2-C#3-D3. The treble staff starts with a D4 octave and descends: D4-C#4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs are used to group notes in pairs or groups of four. There are two double bar lines with repeat signs: II - - - - I and II - - - - -.

Exercício 4 - Reexposição

Exercise 4 is a reexposition exercise. The bass staff starts with a D2 octave and ascends: D2-E2-F#2-G2-A2-B2-C#3-D3. The treble staff starts with a D4 octave and descends: D4-C#4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs are used to group notes in pairs or groups of four.

Exercício 5 - Exposição/coda

Exercise 5 is an exposition/coda exercise. The bass staff starts with a D2 octave and ascends: D2-E2-F#2-G2-A2-B2-C#3-D3. The treble staff starts with a D4 octave and descends: D4-C#4-B4-A4-G4-F#4-E4-D4. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Slurs are used to group notes in pairs or groups of four.

ANEXO A

E-mail da Fundação Rostopovich



Fwd: М.Ростропович и Ж.Сикейра

1 mensagem

Leonid Bazhanov <leobazhanov@gmail.com>
Para: Marcelo Moreno <marcellusmoreno84@gmail.com>

10 de novembro de 2021 às 02:11

Briefübersetzung:

Guten Tag, Leonid!
Danke für den Brief.
Es ist wirklich so, die Noten von dieser Kunstwerk gibt es im Archiv von Rostropovich. Aber er hat dieses Kunstwerk nie gespielt. Offenbar, Siqueira schenkte die Noten von seiner Sonaten im Jahren 1972-1974, als er oft im USSR kam.
Mit freundlichen Grüßen
Ivenskay Natalia
Fond von Mstislav Rostropovich.

Mit freundlich Grüßen
Leonid Bashanov

----- Forwarded message -----

От: <info@rostopovitch.ru>
Date: вт, 26 окт. 2021 г. в 16:41
Subject: RE: М.Ростропович и Ж.Сикейра
To: Leonid Bazhanov <leobazhanov@gmail.com>

Леонид, добрый день!

Спасибо вам за письмо.

Действительно, ноты этого сочинения хранятся в архиве Мстислава Ростроповича, но Мстислав Леопольдович никогда не исполнял

это произведение.

Очевидно, Сикейра подарил М.Ростроповичу ноты своей сонаты в 1972-1974, когда он часто приезжал в СССР.

С наилучшими пожеланиями,

Ивенская Наталья

Фонд Мстислава Ростроповича.

From: Leonid Bazhanov [mailto:leobazhanov@gmail.com]**Sent:** Thursday, October 21, 2021 9:26 AM**To:** info@rostopovitch.ru**Subject:** М.Ростропович и Ж.Сикейра

Здравствуйте! Меня зовут Леонид Бажанов. Я живу в городе Оренбурге. Пишу Вам по просьбе своего друга, бразильского виолончелиста Марсело Морено. Он занимается исследованием творчества бразильского композитора Жозе Сикейра и второй сонаты для виолончели, написанной в 1972 году и посвященной Мстиславу Ростроповичу. Однако до сих пор нет никаких свидетельств того, что Мстислав Ростропович когда-то исполнил эту сонату или поставил ее премьеру.

Есть ли у Вас какая-либо информация о том, исполнялась или ставилась ли вторая соната композитора Жозе Сикейра Мстиславом Ростроповичем.

С уважением,

Леонид Бажанов.

TRADUÇÃO DO ANEXO A

----- Forwarded message -----

De: <info@rostopovitch.ru>
Date: qui, 26 de out. de 2021 às 16:41
Subject: RE: M. Rostropovich J. Siqueira
To: Leonid Bazhanov <leobazhanov@gmail.com>

Leonid, boa tarde!

Obrigada por sua mensagem.

Na verdade, a partitura desta composição é mantida no arquivo de Mstislav Rostropovich, mas Mstislav Leopoldovich nunca executou

Esta obra.

Obviamente, Siqueira deu a M. Rostropovich a partitura de sua sonata em 1972-1974, quando costumava visitar a URSS.

Muitas felicidades,

Ivenskaya Natália

Fundação Mstislav Rostropovich.

From: Leonid Bazhanov [mailto:leobazhanov@gmail.com]
Sent: qui. 21 de out. de 2021 às 9:26
To: info@rostopovitch.ru
Subject: M. Rostropovich J. Siqueira

Olá! Meu nome é Leonid Bazhanov. Eu moro na cidade de Orenburg. Estou escrevendo a pedido do meu amigo, o violoncelista brasileiro Marcelo Moreno. Estuda a obra do compositor brasileiro José Siqueira e a segunda sonata para violoncelo, escrita em 1972 e dedicada a Mstislav Rostropovich. No entanto, ainda não há evidências de que Mstislav Rostropovich tenha executado esta sonata ou executado a sua estreia.

Você tem alguma informação se a segunda sonata do compositor José Siqueira foi interpretada ou executada por Mstislav Rostropovich?

Sinceramente,

Leonid Bazhanov.

ANEXO B

Edição Crítica da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira

JOSÉ SIQUEIRA

II Sonata para Violoncelo e Piano (1972)

- I- Introdução
- II- Allegro
- III- Aboio
- IV- Samba de engrenagem

Edição e revisão: Marcelo Moreno da Silva

Edição Crítica

2023

Ao grande violoncelista soviético Mstislav Rostropovich
II Sonata para Violoncelo e Piano

136

Edição Crítica e Revisão:
Marcelo Moreno da Silva

I - Introdução

José Siqueira
Rio, 27/05/1972

Devagar - ad libitum

Violoncelo

mf sf *cresc.*

5 *f* *dim.*

9 *p*

13 *p*

15 *p* *f* *ped.*

18 *p* *f*

21

3

fp

fp

p

25

3

f

dim.

pp

f

dim.

pp

II - Allegro

30

$\text{♩} = 108$

mf

f

$\text{♩} = 108$

mf

f

33

pizz.

mf

f

dim.

36 arco
p *cresc.* *ff*

40 *ff* *ff*

43 *dim* *f* *p* *dim.* *f* *p*

46

59

rit. **a tempo**
arco
p

a tempo
p
rit.

63

mf

66

cresc. *f*

6 6

69

6 6 6 *dim.* *p*

73

Musical score for measures 73-75. The system consists of three staves: a single bass staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The top staff contains a melodic line with eighth notes and slurs, marked with *cresc.*. The grand staff contains a piano accompaniment with chords and eighth notes, also marked with *cresc.*. The time signature is 3/4.

76

Musical score for measures 76-77. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with triplets, marked with *p*. The middle staff has a piano accompaniment with triplets, also marked with *p*. The bottom staff has a bass line with eighth notes. The time signature is 3/4.

78

Musical score for measures 78-79. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with triplets, marked with *p*. The middle staff has a piano accompaniment with triplets. The bottom staff has a bass line with eighth notes. The time signature is 3/4.

80

Musical score for measures 80-82. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs, marked with *f*. The middle staff has a piano accompaniment with triplets, marked with *f*. The bottom staff has a bass line with chords and slurs. The time signature is 3/4.

83

dim.

dim.

86

rit *a tempo*

f

a tempo

rit

89

6

3

3

93

3

3

3

97

p *p* *f* *p*

3 3 3 3

tr

101

p *sul pont.*

6 6 6 6

3 3 3 3

105

p *cresc.*

6 6 6 6

3 3 3 3 3 3

cresc.

108

mf *mf* *nat.*

6 6 6 6

3 3 3 3 3 3

111

Measures 111-113. Bass clef, 2/4 time. Measure 111: *cresc.* (piano), *f* (cello), sixteenth-note runs. Measure 112: *cresc.* (piano), *f* (cello), triplet chords. Measure 113: *f* (cello), sixteenth-note runs.

114

Measures 114-116. Bass clef, 2/4 time. Measure 114: *f* (cello), sixteenth-note runs. Measure 115: *f* (cello), triplet chords. Measure 116: *f* (cello), sixteenth-note runs.

117

Measures 117-119. Bass clef, 3/4 time. Measure 117: *f* (cello), sixteenth-note runs. Measure 118: *f* (cello), triplet chords. Measure 119: *f* (cello), sixteenth-note runs.

120

Measures 120-122. Bass clef, 2/4 time. Measure 120: *rit* (piano), *rit* (cello), sixteenth-note runs. Measure 121: *rit* (piano), triplet chords. Measure 122: *rit* (piano), sixteenth-note runs.

122 a tempo

mf *f* *mf*

a tempo

mf *mf*

126

mf *f* *dim.*

f *dim.* *mf* *f*

129

p *cresc.*

132

ff *ff*

135

f

138

p

140

cresc.

142

f

144

147

147

rit *p*

a tempo

a tempo

rit *p*

150

cresc.

cresc.

153

f

156

Measures 156-158. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 156 features a bass line starting with a half note B-flat, followed by a quarter note G, and a half note F. A trill is indicated above the first measure. A piano line of triplets of eighth notes is present in the right hand. Measure 157 continues the bass line with a quarter note E-flat, a quarter note D, and a half note C. Measure 158 shows the bass line with a quarter note B-flat, a quarter note A, and a half note G. Dynamics include *cresc.* in both staves.

159

Measures 159-160. Measure 159 continues the bass line with a quarter note F, a quarter note E-flat, and a half note D. Measure 160 features a bass line with a quarter note C, a quarter note B-flat, and a half note A. The piano line in the right hand includes triplets and accents. Dynamics include *ff* in both staves.

161

Measures 161-162. Measure 161 features a piano line in the right hand with triplets and accents. Measure 162 continues the piano line with triplets and accents. The bass line is mostly silent in these measures.

162

Measures 162-163. Measure 162 features a bass line with a quarter note G, a quarter note F, and a half note E. Measure 163 features a bass line with a quarter note D, a quarter note C, and a half note B. The piano line in the right hand is mostly silent, with some chords at the end of the measure.

III - Aboio*

Adagio Plangente ♩=52
con sord. e sur la touche

Violoncello *p*

Piano *pp*

4

7 **a piacere**
senza sord. post. nat. *mf*

a tempo *f*

10 **cedendo**

cedendo

rit.

*Canto plangente com que os vaqueiros guiam suas boiadas

a tempo con sord.

a tempo *p*

p

mf

f

senza sord.

The musical score is divided into four systems, each containing a cello line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is characterized by a constant flow of triplets in the right hand and a more rhythmic bass line in the left hand. The first system (measures 13-14) begins with a piano (*p*) dynamic and includes the instruction 'con sord.'. The second system (measures 15-16) continues the piano accompaniment and introduces a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third system (measures 17-18) maintains the piano accompaniment. The fourth system (measures 19) concludes with a forte (*f*) dynamic and the instruction 'senza sord.'. The time signature is 5/4, and the key signature has two sharps (F# and C#).

21 151

23 *cedendo* *con sord.* *p*

[cedendo]

25

27

Torturado

29

3

3

3

3

Torturado

p

cresc.

31

33

35

37

Musical score for measures 37-38. The system includes a cello staff (top), a grand piano staff (middle), and a bass staff (bottom). The piano part features a melodic line with a *dim.* (diminuendo) marking. The bass staff has a simple accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

39

Musical score for measures 39-40. The system includes a cello staff (top), a grand piano staff (middle), and a bass staff (bottom). The piano part features a melodic line with a *cedendo* (crescendo) marking. The bass staff has a simple accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

41

Musical score for measures 41-44. The system includes a cello staff (top), a grand piano staff (middle), and a bass staff (bottom). The cello part is marked *a tempo* and *con sord.* (con sordina), with a *p* (piano) dynamic. The piano part is marked *a tempo* and *pp* (pianissimo). The piano part features a complex texture with many notes in the right hand and a simple accompaniment in the left hand. The key signature has one sharp (F#).

44

44

47

a piacere
senza sord.

a tempo

a tempo

47

50

50

52

dim

poco rit.

52

54

con sord. e sur la touche

p

Musical score for measures 54-55. The piece is in 4/4 time. The bassoon part (top staff) features a melodic line with slurs and triplets. The piano accompaniment (middle and bottom staves) consists of a right hand with triplets and a left hand with sustained chords. The dynamic is marked *p*.

56

Musical score for measures 56-57. The bassoon part continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment maintains the triplet and chordal texture. The dynamic remains *p*.

58

Musical score for measures 58-59. The bassoon part continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment maintains the triplet and chordal texture. The dynamic remains *p*.

60

Musical score for measures 60-61. The bassoon part concludes with a long note. The piano accompaniment concludes with a final chord. The dynamic is marked *pp*.

IV - Samba de Engrenagem*

Violoncelo

Allegro ♩=104

senza sord.

Piano

Allegro ♩=104

mf

4

7

8^{va}

*Tipo de dança folclórica do nordeste brasileiro

10

8va

13

8va

p

16

19

8va

22

25

25

8^{va}

pizz.

p

28

28

arco

pizz.

sf

32

32

arco

mf

mf

36

mf

40

43

cresc. e accel poco a poco

46

49

51

Presto

54

f

Presto

f

8^{va}

58

II Sonata para Violoncelo e Piano

I - Introdução

Edição: Marcelo Moreno da Silva

José Siqueira
Rio, 27/05/1972

Devagar - ad libitum

mf *sf* *cresc.*

5 *f*

8 *dim.*

13 *p*

15 *f*

21

24 *p* *f* *pp*

30 $\text{♩} = 108$

32 *mf* *f* *mf* *f* *pizz.*

36 *arco* *p* *cresc.*

38 *ff*

42 *ff* *dim*

44 *f*

46 3 3 3 3 3

48 3 3 3

51

55 *pizz.* 3 *rit.*

60 *A tempo*
arco
p

64 *mf* *cresc.*

68 *f* 6 6 6 6

70 6 6 *dim.* *p*

74 *cresc.* 3 3 3 *p*

79 *p* 3 3 3 *f*

83 *dim.*

86 *rit*

87 **A tempo**

Musical notation for measures 87-90. Measure 87 is in bass clef with a 3/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 88 is in 3/4 time with a key signature change to one flat. Measure 89 is in 2/4 time with a key signature change to two flats. Measure 90 is in 2/4 time with a key signature change to one flat. The notation includes various articulations such as accents (^) and slurs.

Musical notation for measures 90-92. Measure 90 is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 91 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 92 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 92-97. Measure 92 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 93 is in bass clef with a 3/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 94 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 95 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 96 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 97 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes.

Musical notation for measures 97-104. Measure 97 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 98 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 99 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 100 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 101 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 102 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 103 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Measure 104 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a triplet of eighth notes. Dynamics include *p*, *f*, and *p*. A trill is marked in measure 101. A section labeled "sul pont." begins in measure 102.

Musical notation for measures 104-107. Measure 104 is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 105 is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 106 is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 107 is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Dynamics include *cresc.*

Musical notation for measures 107-109. Measure 107 is in treble clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 108 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 109 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Dynamics include *f*.

Musical notation for measures 109-114. Measure 109 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 110 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 111 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 112 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 113 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 114 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Dynamics include *nat.*, *cresc.*, and *f*.

Musical notation for measures 114-117. Measure 114 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 115 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 116 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 117 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Dynamics include *f*.

Musical notation for measures 117-119. Measure 117 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 118 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Measure 119 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Dynamics include *rit.*

Musical notation for measure 119. Measure 119 is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a sixteenth-note sextuplet. Dynamics include *rit.*

122 A tempo

Musical notation for measures 122-123. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The music is written in a single treble clef. Measure 122 starts with a *mf* dynamic. The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs and ties.

Musical notation for measures 124-127. The key signature has two sharps. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music is written in a grand staff (treble and bass clefs). Measure 124 starts with a *f* dynamic. Dynamics include *f*, *mf*, and *mf*. The music features slurs and ties.

Musical notation for measures 128-130. The key signature has two sharps. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music is written in a grand staff. Measure 128 starts with a *f* dynamic. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. The music features slurs and ties.

Musical notation for measures 131-132. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. The music is written in a grand staff. Measure 131 starts with a *ff* dynamic. The music features slurs and ties.

Musical notation for measures 133-134. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. The music is written in a grand staff. The music features slurs and ties.

Musical notation for measures 135-136. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. The music is written in a grand staff. The music features slurs and ties.

Musical notation for measures 137-138. The key signature has two sharps. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4. The music is written in a grand staff. Measure 137 starts with a *f* dynamic. Measure 138 starts with a *p* dynamic. The music features slurs and ties.

Musical notation for measures 139-141. The key signature has two sharps. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. The music is written in a single treble clef. Measure 139 starts with a *cresc.* dynamic. The music features triplets and slurs.

Musical notation for measures 142-143. The key signature has two sharps. The time signature is 3/4. The music is written in a single treble clef. Measure 142 starts with a *f* dynamic. The music features triplets and slurs.

144

Musical notation for measures 144-145. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of triplets and slurs. The bottom staff has a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

146

Musical notation for measures 146-147. The music continues with triplets and slurs. A *p* (piano) dynamic marking is present. A *rit.* (ritardando) instruction is placed above the staff. The bottom staff has a 2/4 time signature.

148

A tempo

Musical notation for measures 148-150. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of slurs and accents. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

151

Musical notation for measures 151-153. The music is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of slurs and accents. A *cresc.* (crescendo) instruction is placed below the staff.

154

Musical notation for measures 154-155. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of slurs and accents. A *f* (forte) dynamic marking is present. The bottom staff has a 3/4 time signature.

156

Musical notation for measures 156-159. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of slurs and accents. A *cresc.* (crescendo) instruction is placed below the staff. A *b* (basso) marking is present.

160

Musical notation for measures 160-161. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of slurs and accents. A *ff* (fortissimo) dynamic marking is present.

162

Musical notation for measures 162-163. The music is in 3/4 time with a key signature of one flat. It features a complex texture with multiple layers of slurs and accents.

Adagio plangente ♩=52
 com sord. e *sur la touche*

4

a piacere
 senza sord. post. nat.

7

a tempo

9

14

17

19

senza sord.

23

com sord.

cedendo

26

28

*Canto plangente com que os vaqueiros guiam suas boiadas

30 **Torturado** **A tempo**
 com sord. $\frac{3}{4}$ **4** **7** $\frac{4}{4}$

42

45

48 **a piacere**
 senza sord. **a tempo**

50 **2** **2**

54 **a tempo**
 com sord. e *sur la touche*

56

58 **mf**

60 **pp**

IV - Samba de Engrenagem*

Allegro ♩=104

2 *senza sord.*

mf

8

14 *p*

19

26 *pizz.* *p* *arco* *sf*

31 *pizz.* *arco* *sf* *mf*

36 *mf*

40

44

cresc. e accel poco a poco

49

54 **Presto** *f*

*Tipo de dança folclórica do nordeste brasileiro

Breve análise da II Sonata para Violoncelo e Piano

(Notas do compositor)

Esta sonata divide-se em quatro movimentos, obedecendo a seguinte orientação:

I – Introdução: Longa melodia em forma de improvisação, cujo material é utilizado no Desenvolvimento central do II movimento (2ª sessão);

II- Allegro: Tem forma de sonata com dois temas, sendo o A, de carácter rítmico e o B de carácter melódico. A ponte que separa os dois temas é derivada de tema A.

O Desenvolvimento Central consta das seguintes quatro sessões:

1ª sessão, derivada de A;

2ª sessão, derivada de B;

3ª sessão, derivada da Introdução;

4ª sessão, derivada também de B.

A Reexposição é normal. Termina com uma *coda* conclusiva derivada dos temas A e B;

III – Aboio: Canto plangente com o qual os vaqueiros brasileiros utilizam para guiar as boiadas nas estradas.

Tem a forma de uma canção monotemática, com o tema dividido em quatro períodos – a, b, c, d, separados por curtos episódios com repetição do período c.

IV – Samba de Engrenagem: Tipo de dança regional do nordeste brasileiro, com duas partes e repetição da primeira, seguida de uma pequena *coda*.

Esta dança é cantada e acompanhada pelo pandeiro, instrumento de percussão cujo ritmo foi aproveitado no acompanhamento do piano.

NOTA DO EDITOR

Esta edição crítica faz parte da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB) intitulada *Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira: construção das edições crítica e de performance da II Sonata para Violoncelo e Piano* sob orientação do prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino, que também participou do processo editorial. Como apêndice à dissertação, constam exercícios preliminares elaborados pelo editor e autor da pesquisa científica. O trabalho editorial foi embasado através da análise da obra, ao se considerar os sistemas Pentatônico e Trimodal, desenvolvidos pelo próprio José Siqueira.

ANEXO C

Edição de Performance da II Sonata para Violoncelo e Piano de José Siqueira

JOSÉ SIQUEIRA

II Sonata para Violoncelo e Piano (1972)

- I- Introdução
- II- Allegro
- III- Aboio
- IV- Samba de engrenagem

Edição e revisão: Marcelo Moreno da Silva

Edição de Performance

2023

II Sonata para Violoncelo e Piano

Edição de Performance e Revisão:
Marcelo Moreno da Silva

I - Introdução

José Siqueira
Rio, 27/05/1972

Devagar - ad libitum

The musical score is written for cello and piano. It begins in the bass clef with a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Devagar - ad libitum'. The score consists of several systems of music, each with measure numbers 5, 8, 13, 15, 20, 23, and 25. Dynamics include *mf*, *sf*, *cresc.*, *f*, *dim.*, *p*, *f*, and *pp*. Articulations include slurs, accents, and fingerings (1-4). There are also performance instructions like 'II----- I' and 'III I'. The score ends with a double bar line and a 2/4 time signature.

II - Allegro

2

$\text{♩} = 108$

175

30 *mf*

32 *f* *mf* *f*

36 *p* *cresc.*

38 *ff*

40

42 *ff* III II I *dim*

44 *f*

46 II III II

48 I III II

51

55 *pizz.* 3 *rit.*

60 *a tempo* *arco* *p* II-----

64 *mf* *cresc.*

68 *f* 6 6 6 6

70 *dim.* *p*

74 *cresc.* *p*

79 *p* *f*

83 *dim.*

86 *rit.*

87 **a tempo**

Measures 87-90: Bass clef, 2/4 time signature. Measure 87 starts with a triplet of eighth notes. Measure 88 has a 3/4 time signature change. Measure 89 has a 2/4 time signature change. Measure 90 has a 2/4 time signature change. Includes accents (^) and slurs.

Measures 90-92: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 90 has a 6/8 time signature change. Measure 91 has a 3/4 time signature change. Measure 92 has a 2/4 time signature change. Includes slurs and a sixteenth-note triplet.

Measures 92-97: Bass clef, 2/4 time signature. Measure 92 has a 3/4 time signature change. Measure 93 has a 2/4 time signature change. Measure 94 has a 3/4 time signature change. Measure 95 has a 2/4 time signature change. Measure 96 has a 3/4 time signature change. Measure 97 has a 2/4 time signature change. Includes slurs, accents, and fingerings.

Measures 97-104: Bass clef, 2/4 time signature. Measure 97 has a 3/4 time signature change. Measure 98 has a 2/4 time signature change. Measure 99 has a 3/4 time signature change. Measure 100 has a 2/4 time signature change. Measure 101 has a 3/4 time signature change. Measure 102 has a 2/4 time signature change. Measure 103 has a 3/4 time signature change. Measure 104 has a 2/4 time signature change. Includes dynamics (p, f), slurs, and a 'sul pont. 6' instruction.

Measures 104-107: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 104 has a 3/4 time signature change. Measure 105 has a 2/4 time signature change. Measure 106 has a 3/4 time signature change. Measure 107 has a 2/4 time signature change. Includes slurs and a 'cresc.' instruction.

Measures 107-109: Treble clef, 2/4 time signature. Measure 107 has a 3/4 time signature change. Measure 108 has a 2/4 time signature change. Measure 109 has a 3/4 time signature change. Includes slurs and fingerings.

Measures 109-114: Bass clef, 2/4 time signature. Measure 109 has a 3/4 time signature change. Measure 110 has a 2/4 time signature change. Measure 111 has a 3/4 time signature change. Measure 112 has a 2/4 time signature change. Measure 113 has a 3/4 time signature change. Measure 114 has a 2/4 time signature change. Includes dynamics (f), slurs, and a 'nat.' instruction.

Measures 114-117: Bass clef, 2/4 time signature. Measure 114 has a 3/4 time signature change. Measure 115 has a 2/4 time signature change. Measure 116 has a 3/4 time signature change. Measure 117 has a 2/4 time signature change. Includes slurs and fingerings.

Measures 117-119: Bass clef, 2/4 time signature. Measure 117 has a 3/4 time signature change. Measure 118 has a 2/4 time signature change. Measure 119 has a 3/4 time signature change. Includes slurs and a 'rit.' instruction.

Measure 119: Bass clef, 3/4 time signature. Includes slurs and a fermata.

III - Aboio*

Adagio plangente ♩=52

com sord. e sur la touche

Musical notation for measures 1-6. The piece is in 4/4 time. It features a series of triplets of eighth notes, each with a slur and a '3' underneath. The notes are G#2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. There are dynamic markings of *mf* and *f* and a 'V' marking above the first triplet.

a piacere
senza sord. post. nat.

Musical notation for measures 7-8. Measure 7 continues the triplet pattern. Measure 8 has a 3/4 time signature and a 'a tempo' marking. Dynamics include *mf* and *f*. There are 'V' markings above the notes in measure 8.

Musical notation for measures 9-13. Measure 9 has a 2/4 time signature and a '2' above the staff. Measure 10 has a 5/4 time signature and a '5' above the staff. Measure 11 has a 3/4 time signature and a '3' above the staff. Measure 12 has a 4/4 time signature and a '4' above the staff. Measure 13 has a 'II' marking. Dynamics include *p*.

Musical notation for measures 14-16. Measure 14 has a '2' above the staff. Measure 15 has a '3' below the staff. Measure 16 has a 'mf' dynamic marking.

Musical notation for measures 17-18. Measure 17 has a '3' below the staff. Measure 18 has a '3' below the staff.

Musical notation for measures 19-22. Measure 19 has a 'senza sord.' marking and a '3' above the staff. Measure 20 has a '3' below the staff. Measure 21 has a '3' below the staff. Measure 22 has a '3' below the staff. Dynamics include *f*.

Musical notation for measures 23-25. Measure 23 has a 'com sord.' marking and a 'cedendo' marking. Measure 24 has a '3' below the staff. Measure 25 has a '3' below the staff. Dynamics include *p*.

Musical notation for measures 26-27. Measure 26 has a '3' below the staff. Measure 27 has a '3' below the staff.

Musical notation for measures 28-31. Measure 28 has a '3' below the staff. Measure 29 has a '3' below the staff. Measure 30 has a '3' below the staff. Measure 31 has a '3/4' time signature. Dynamics include *f*.

*Canto plangente com que os vaqueiros guiam suas boiadas

IV - Samba de Engrenagem*

Allegro ♩=104

2 *senza sord.*

mf

8

14 *p*

19

26 *pizz.* *p* *arco* *sf*

31 *pizz.* *arco* *sf* *mf*

36 *mf*

40

44

cresc. e accel poco a poco

49

54 **Presto** *f*

*Tipo de dança folclórica do nordeste brasileiro

NOTA DO EDITOR

Esta edição de performance faz parte da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB) intitulada *Universalidade e regionalismo na obra de José Siqueira: construção das edições crítica e de performance da II Sonata para Violoncelo e Piano* sob orientação do prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino, que também participou do processo editorial. Como apêndice à dissertação, constam exercícios preliminares elaborados pelo editor e autor da pesquisa científica. O trabalho editorial foi embasado através da análise da obra, ao se considerar os sistemas Pentatônico e Trimodal, desenvolvidos pelo próprio José Siqueira.