



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

**A PRIMEIRA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE JOSÉ
SIQUEIRA (1949): um estudo analítico e performático**

Juliana Santos Rezende de Araújo Couto

João Pessoa
2023



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

A PRIMEIRA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE JOSÉ SIQUEIRA (1949): um estudo analítico e performático

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música, área de Concentração em Composição e Práticas Interpretativas e na Linha de Pesquisa – Dimensões Teóricas e Práticas da Interpretação Musical.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Paula Farias Bujes

Juliana Santos Rezende de Araújo Couto

João Pessoa
2023



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

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

**Título da Dissertação: A PRIMEIRA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE JOSÉ
SIQUEIRA (1949): um estudo analítico e performático**

Mestrando(a): JULIANA SANTOS REZENDE DE ARAUJO COUTO

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dra. PAULA FARIAS BUJES
Orientador/UFPB

Dr. HERMES CUZZUOL ALVARENGA
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. RUCKER BEZERRA DE QUEIROZ
Membro Externo à Instituição/UFRN

João Pessoa, 12 de Junho de 2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C871p Couto, Juliana Santos Rezende de Araujo.

A primeira sonata para violino e piano de José Siqueira (1949) : um estudo analítico e performático / Juliana Santos Rezende de Araujo Couto. - João Pessoa, 2023.

142 f. : il.

Orientação: Paula Farias Bujes.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Brasil. 2. Siqueira, José, 1907-1985. 3. Sonata - Performance. I. Bujes, Paula Farias. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78 (81) (043)

*Dedico este trabalho, com amor,
à minha avó Yvonne (in memoriam),
à minha mãe, Carmen,
ao meu esposo, Juliano
e às minhas filhas, Julie e Jessie.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu Pai Celestial, pelo dom da vida e por guiar meus passos ao longo deste caminho.

Ao meu esposo, Juliano, pelo seu amor, carinho, e apoio durante a trajetória do mestrado.

Às minhas filhas, Julie e Jessie, pelo amor, carinho e paciência.

À minha mãe, Carmen, pelo apoio incondicional que sempre recebo a cada nova etapa da vida.

À minha querida avó Yvonne (*in memoriam*) por ter sido a responsável pela minha inserção na música.

À querida amiga Sandra Aquino, pelos conselhos e incentivo.

À minha orientadora, a Prof^a. Dr^a Paula Bujes, pelos ensinamentos, pela paciência e por estar sempre disposta a me ajudar em todo o desenvolvimento deste trabalho.

Ao pianista Daniel Seixas, pela colaboração e disposição para interpretar a *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

Ao querido professor e amigo Yerko Tabilo, por toda ajuda e incentivo que me deu ao longo dessa caminhada.

Aos professores, Rucker Bezerra e Hermes Alvarenga, que ajudaram a enriquecer o trabalho com suas sugestões e observações.

Ao amigo Samuel Cavalcante, pelos conselhos e por todo apoio.

Às minhas queridas amigas Maria do Rosário, Maria Clara e Priscylla por todo apoio e incentivo ao longo dessa trajetória.

Ao querido amigo Egon, pela gravação da obra e por toda ajuda ao longo desta trajetória.

RESUMO

O presente trabalho tem como principal objetivo realizar um estudo analítico e performático, com enfoque nos gêneros musicais nordestinos (baião e maracatu), principalmente no que tange características rítmicas e modais presentes na *Primeira Sonata para Violino e Piano* (1949), de José Siqueira. No primeiro capítulo realizamos uma breve contextualização a respeito do compositor José Siqueira e sua relação com a música nordestina, além de explicitar os gêneros musicais nordestinos presentes na obra. Ainda, abordamos alguns aspectos teóricos e práticos sobre o sistema trimodal desenvolvido pelo compositor e expusemos de maneira breve a forma sonata clássica como forma de nortear a análise da obra. No segundo capítulo, detivemo-nos no estudo analítico dos três movimentos da obra, analisando-a formal, harmônica/modal, temática e ritmicamente, tendo como referencial teórico a obra de William Caplin (*Classical Form*, 1998), e a de James Hepokoski e Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory*, 2006). Por fim, no último capítulo, abordamos o processo de construção performática da obra, no qual selecionamos alguns trechos dos três movimentos, onde trouxemos sugestões de cunho interpretativo, no qual foram baseadas no entendimento do estilo dos elementos musicais nordestinos presentes na obra. Revisamos as arcadas, dedilhados, dinâmicas e articulações indicadas na partitura, aspectos para os quais recomendamos algumas alterações, com o propósito de contribuir para um melhor entendimento da ideia do compositor.

Palavras-chave: José Siqueira. *Primeira sonata para violino e piano*. Música brasileira. Performance.

ABSTRACT

The main goal of this work is to carry out an analytical and performative study, focusing on northeastern musical genres (baião and maracatu), mainly in terms of rhythmic and modal characteristics present in the *First Sonata for Violin and Piano* (1949), by José Siqueira. In the first chapter we carry out a brief contextualization about the composer José Siqueira and his relationship with northeastern music, in addition to explaining the northeastern musical genres present in the work. Still, we address some theoretical and practical aspects of the trimodal system developed by the composer and briefly expose the classical sonata form to guide the analysis of the work. In the second chapter, we focused on the analytical study of the three movements of the work, analyzing it formally, harmonically/modally, thematically, and rhythmically, using William Caplin's (*Classical Form*, 1998) and James Hepokoski's works as theoretical references. and Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory*, 2006). Finally, in the last chapter, we approach the performance construction process of the work, in which we selected some excerpts from the three movements, where we brought suggestions of an interpretative nature, in which they were based on the understanding of the style of the northeastern musical elements present in the work. We reviewed the bows, fingerings, dynamics and articulations indicated in the score, aspects for which we recommend some changes, as a contribution to a better understanding of the composer's idea.

Keywords: José Siqueira. *First Sonata for Violin and Piano*. Brazilian music. Performance.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Gráfico preliminar – Levantamento sobre José Siqueira e suas obras para violino...	20
Figura 2. Gonguê ou agogô – instrumento típico do maracatu	30
Figura 3. Tarol – instrumento típico do maracatu	30
Figura 4. Caixa de guerra – instrumento típico do maracatu	31
Figura 5. Ganzá – instrumento típico do maracatu	31
Figura 6. Alfaia – instrumento típico do maracatu	31
Figura 7. Modos do <i>Sistema Trimodal</i> de Siqueira com centro em dó	32
Figura 8. Quadro de correspondência entre os modos	33
Figura 9. Modelo genérico adaptado de HEPOKOSKI e DARCY (2006, p. 17).....	35
Figura 10. Exposição vista isoladamente, adaptado de HEPOKOSKI e DARCY (2006, p. 17)	36
Figura 11. Introdução do piano (c. 1–4), 1º movimento.	38
Figura 12. Tema principal apresentado pelo violino (c. 5–18), 1º movimento.....	39
Figura 13. Primeiras notas da "versão instrumental" (melodia) de "Baião" de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.....	40
Figura 14. Primeiras notas da parte de violino da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira, no modo dó-lídio ou II Modo Real do sistema trimodal	40
Figura 15. Ritmo da melodia de "Baião" de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira. / Ritmo do tema P da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	40
Figura 16. Beethoven, Sonata para Piano em F menor, Op. 2, No. 1, I, c. 1–8.	41
Figura 17. Áudio, Beethoven, Sonata para Piano em F menor, Op. 2, No. 1, I, c. 1–8.	41
Figura 18. Tema principal (c. 5–18) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	41
Figura 19. Transição modulatória de dó-lídio para ré-mixolídio (c. 31–48) do 1º movimento	42
Figura 20. Tema secundário (c. 49–63) dividido em frases, do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	43
Figura 21. Célula rítmica do Maracatu (Gonguê) - (GUERRA–PEIXE, 1955, p. 77)	44
Figura 22. Comparação entre o ritmo do maracatu e o tema secundário.....	44
Figura 23. Zona 1 do desenvolvimento (c. 64–79) do 1º movimento.....	45
Figura 24. <i>Tresillo</i> (SANDRONI, 2012, p. 23)	46

Figura 25. Sobreposição rítmica entre violino e piano nos c. 64–cabeça do 68 (baião no violino e <i>tresillo</i> no piano)	46
Figura 26. Zona 2 do desenvolvimento (c. 80–102) do 1º movimento	47
Figura 27. Retransição (c. 103–109) do 1º movimento.	48
Figura 28. Coda (c. 169–196) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano de José Siqueira</i>	49
Figura 29. Introdução do piano + tema 1 (c. 1–12) do 2º movimento.....	51
Figura 30. Tema 1 (c. 5–12) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	52
Figura 31. Tema 2 (c. 27–35) 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	53
Figura 32. Pato ou coelho?	53
Figura 33. Vaso ou dois rostos?.....	53
Figura 34. Seção A + B (c. 60–74) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	55
Figura 35. Tema principal (c. 3–10) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	58
Figura 36. Figura rítmica do ganzá (GUERRA-PEIXE, 1955, p. 92)	58
Figura 37. Recapitulação local (c. 97–117) do 3º movimento.....	59
Figura 38. Recapitulação global (c. 117–140) do 3º movimento.....	60
Figura 39. Coda (c. 141–156) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	63
Figura 40. Proposta de dedilhado (c. 5–18) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	66
Figura 41. Vídeo do c. 5–18, 1º movimento	67
Figura 42. Proposta de dedilhado (c. 19–39) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	68
Figura 43. Vídeo do c. 19–39, 1º movimento.	68
Figura 44. Proposta de dedilhado (c. 49–63) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	69
Figura 45. Vídeo do c. 49–63, 1º movimento.....	69
Figura 46. Proposta de arcada (c. 64–72) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	70

Figura 47. Vídeo do c. 64–72, 1º movimento.....	70
Figura 48. Proposta de dedilhado (c. 80–93) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	70
Figura 49. Vídeo do c. 80–93, 1º movimento.....	71
Figura 50. Proposta de dedilhado (c. 94–108) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	71
Figura 51. Vídeo do c. 94–108, 1º movimento.....	71
Figura 52. Proposta de dedilhado (c. 148–160) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	72
Figura 53. Vídeo do c. 148–160, 1º movimento.....	72
Figura 54. Proposta de dedilhado (c. 161–168) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	73
Figura 55. Vídeo do c. 161–168, 1º movimento.....	73
Figura 56. Proposta de dedilhado (c. 169–196) do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	74
Figura 57. Vídeo do c. 169–196, 1º movimento.....	74
Figura 58. Proposta de dedilhado (c. 5–13) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	75
Figura 59. Vídeo do c. 5–13, 2º movimento.....	75
Figura 60. Proposta de dedilhado (c. 14–22) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	76
Figura 61. Vídeo do c. 14–22, 2º movimento.....	76
Figura 62. Proposta de dedilhado (c. 27–41) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	77
Figura 63. Vídeo do c. 27–41, 2º movimento.....	77
Figura 64. Proposta de dedilhado (c. 41–52) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	78
Figura 65. Vídeo do c. 41–52, 2º movimento.....	80
Figura 66. Proposta de dedilhado (c. 68–79) do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	80
Figura 67. Vídeo do c. 68–79, 2º movimento.....	81
Figura 68. Tema principal apresentado pelo piano (c. 1–10) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira.....	82
Figura 69. Vídeo do c. 1–10, 3º movimento.....	82

Figura 70. Proposta de dedilhado (c. 11–18) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	83
Figura 71. Vídeo do c. 11–18, 3º movimento.	83
Figura 72. Proposta de dedilhado (c. 25–39) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	84
Figura 73. Vídeo do c. 25–39, 3º movimento	84
Figura 74. Proposta de dedilhado (c. 39–53) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	85
Figura 75. Vídeo do c. 39–53, 3º movimento	85
Figura 76. Proposta de dedilhado e arcada (c. 56–63) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	85
Figura 77. Vídeo do c. 56–63, 3º movimento	86
Figura 78. Proposta de dedilhado (c. 72–80) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	86
Figura 79. Vídeo do c. 72–80, 3º movimento	86
Figura 80. Proposta de dedilhado (c. 119–138) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	87
Figura 81. Vídeo do c. 119–138, 3º movimento... ..	87
Figura 82. Proposta de dedilhado (c. 138–140) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	88
Figura 83. Vídeo do c. 138–140, 3º movimento... ..	88
Figura 84. Proposta de articulação e arcada (c. 141–156) do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	89
Figura 85. Vídeo do c. 141–156, 3º movimento... ..	90
Figura 86. Vídeo do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	90
Figura 87. Vídeo do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	91
Figura 88. Vídeo do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	91

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Lista de obras para violino de José Siqueira de acordo com o catálogo "Compositores Brasileiros" (1980) do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores.....	18
Tabela 2. Estrutura formal do 1º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	37
Tabela 3. Estrutura formal do 2º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	50
Tabela 4. Estrutura formal do 3º movimento da <i>Primeira Sonata para Violino e Piano</i> de José Siqueira	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1	23
FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	23
1.1 José Siqueira e a herança cultural nordestina	23
1.2 Gêneros musicais nordestinos	27
1.2.1 O baião	27
1.2.2 O maracatu pernambucano	29
1.3 O Sistema trimodal	32
1.4 A Forma-Sonata clássica	34
CAPÍTULO 2	37
CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS	37
2.1 Análise estrutural do 1º movimento – Allegro risoluto... ..	37
2.2 Análise estrutural do 2º movimento – Andante calmo... ..	50
2.3 Análise estrutural do 3º movimento – Allegro vivo... ..	56
CAPÍTULO 3	64
A CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA DA PRIMEIRA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE JOSÉ SIQUEIRA	64
3.1 Decisões interpretativas	65
3.1.1 Primeiro movimento: Allegro risoluto	65
3.1.2 Segundo movimento: Andante calmo	74
3.1.3 Terceiro movimento: Allegro vivo	81
3.2 A Performance e a gravação	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	92
REFERÊNCIAS	95
APÊNDICE A – Edição da parte de violino	99
APÊNDICE B – Edição para performance da parte de violino.....	108
APÊNDICE C – Edição da partitura	117

INTRODUÇÃO

O compositor José de Lima Siqueira (1907–1985), natural da cidade de Conceição na Paraíba, tem uma vasta obra que merece maior atenção tanto dos pesquisadores quanto dos intérpretes. A trajetória do artista José Siqueira, sua obra, seu pensamento e sua estética composicional constituem-se, sem dúvidas, em um terreno fértil para considerações e análises de diversas naturezas. A literatura nos mostra desde concepções historiográficas até investigações técnicas, pormenorizadas, de seu fazer criativo aliadas à construção de performances na linha de pesquisa em que atuamos (CAMACHO, 2000; VIEIRA, 2006; FARIAS, 2013; RIBEIRO, 2016; RUFINO, 2016; SANTOS, 2016; BARBOZA, 2017; OLIVEIRA, 2017; PEIXOTO, 2021; VIEIRA, 2022). O objeto da presente proposta é adentrar em uma concepção performática tendo como base o estado-da-arte sobre o compositor, mas também um olhar sobre os elementos musicais nordestinos presentes em uma de suas obras.

Conhecido como um dos mais importantes representantes do nacionalismo brasileiro de caráter regional, Siqueira é referido por José Maria Neves (1981, p. 74) como "o melhor representante da Escola Nordestina". O compositor inseriu na música contemporânea brasileira do século XX, materiais musicais da cultura popular nordestina, da cultura indígena brasileira e das tradições musicais populares urbanas. Antunes (2007) afirma que "sua música era, definitivamente, a miscigenação do Nordeste de suas origens, com os saberes do povo urbano e com a erudição da academia." Para Siqueira, "o essencial é criar sem perder as grandes raízes da cultura musical" (RIBEIRO, 1963, p. 5). A esse respeito o compositor Ricardo Tacuchian comenta que José Siqueira

deixou-nos uma obra monumental que apresenta duas vertentes regionais bem marcantes. A primeira é baseada na influência africana sobre a música brasileira, com suas escalas pentafônicas e sua polirritmia percussiva. (...). A outra vertente é o Folclore do Nordeste, com sua diversidade de danças e cantos e suas melodias modais. (TACUCHIAN, 2007, p. 47).

Desde sua infância Siqueira conviveu com uma grande variedade de tradições folclóricas e culturais nordestinas. "Lá, no sertão paraibano, ouviu as primeiras cantigas de ninar, nas rondas infantis, os aboios dos vaqueiros, as cantilenas dos cegos, os desafios, as cantorias de procissão, as louvações, enfim um mundo de sugestões musicais." (RIBEIRO 1963, p. 6).

O historiador e musicólogo Mariz (2000, p. 273) divide a produção composicional de Siqueira em três períodos distintos: "o primeiro, universalista, até 1943; o segundo,

nacionalista, de 1943 a 1950 e o terceiro, nordestino essencial (1950 a 1985), pela excessiva, e coerente, utilização do Sistema Trimodal¹." Queiroz (2013, p. 33) conclui que a obra de "Siqueira apresenta características neoclássicas, com forte tendência nacionalista, valorizando a cultura popular, especialmente a nordestina." De fato, como será demonstrado no primeiro capítulo, a *Primeira Sonata para Violino e Piano* não foge desse panorama no qual o espírito neoclássico é argumento criativo para organização da forma e a utilização de motivos inspirados diretamente na cultura brasileira.

José Siqueira, foi um homem de seu tempo, extremamente atuante e cuja produção artística é indissociável de suas crenças e filosofia humanística. Em defesa da classe musical brasileira, Siqueira comenta: " Eu não acredito no homem que não se interessa pelo problema social. Eu só acredito no homem que se interessa pela sociedade, que luta por ela, que faz ela melhorar de nível. Então, por esse motivo que eu me consagrei inteiramente a causa do músico e não a causa minha, porque eu estou no meio, eu sou um dos músicos." (CONSONNI e MARQUES, 2021). O compositor tornou-se bastante ativo no cenário brasileiro, tanto no âmbito educacional, quanto sindical e artístico-profissional. A esse respeito Neves resalta comenta que Siqueira foi

destacado pelo enorme dinamismo de ação seja no plano pedagógico (especialmente na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), seja na criação de organismos de propulsão da atividade musical e de estruturação da profissão (tendo como exemplo a Ordem dos Músicos do Brasil, a Orquestra Sinfônica Brasileira e a Orquestra de Câmara do Brasil, fundadas e dirigidas por José Siqueira). (NEVES, 2008, p. 111).

Siqueira foi, portanto, um desbravador, um pioneiro e um exemplo para o povo paraibano, além de inspiração para os estudantes de música em geral, tendo saído de um lugar interiorano. Estes aspectos não podem ser desconsiderados quando se lança um olhar sobre sua produção composicional.

O cerne do nosso trabalho aqui é, conforme delimitado desde o título, realizar um estudo analítico e performático, com enfoque nos elementos musicais nordestinos no que tange características rítmicas e modais presentes na *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

A obra foi composta no ano de 1949, na cidade do Rio de Janeiro, e foi dedicada ao consagrado violinista Oscar Borgerth. Nascido em 1906, Borgerth foi um dos grandes

¹ Um sistema criado por José Siqueira tendo como base as escalas modais da música nordestina, mais detalhes sobre ele no Capítulo 1.

violinistas de sua época, foi premiado por diversas vezes no Brasil e no exterior. Aluno do professor Orlando Frederico, formou-se em violino e em 1925, com 19 anos, conquistou o Primeiro Prêmio de Violino (Medalha de Ouro). Se apresentou em vários países da Europa, estando de volta ao Brasil em 1930, dando continuidade à sua carreira de solista, camerista e professor. Foi detentor dos seguintes prêmios: Prêmio Medalha de Ouro do Instituto Nacional de Música - 1925; Grande Prêmio Nacional do Disco - 1963; Medalha Olga Verney - 1 Prêmio de Violino - dada pela Harriet Cohen International Music Award - Londres, 1967 (PEDROSO, 2006). Obteve o título de professor catedrático de violino da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, além de ter atuado sob regência de Eleazar de Carvalho e Villa-Lobos em turnês internacionais. Na sua trajetória artística, Oscar Borgerth relacionou-se com a orquestra nas suas três possibilidades: violinista, spalla e solista. Borgerth gravou inúmeras obras de compositores brasileiros, tais como: Camargo Guarnieri, Heitor Villa Lobos, Henrique Oswald, Claudio Santoro, José Siqueira, Radamés Gnattali, dentre outros, contribuindo muito para a divulgação da música brasileira no mundo.

A Primeira Sonata segue a estrutura estilística clássica de três movimentos cujos andamentos repetem o princípio estabelecido desde os concertos barrocos, rápido-lento-rápido: I - *Allegro risoluto*; II - *Andante calmo* e III - *Allegro vivo*. A Primeira Sonata foi tocada pela primeira vez no I Festival Nacional de Música Contemporânea, realizado no Rio de Janeiro. Sua estética é caracterizada pela abrangente utilização do Sistema Trimodal, que foi “um sistema desenvolvido por José Siqueira, especialmente no tocante ao parâmetro altura, utilizando os modos e escalas encontrados na tradição do folclore nordestino” (SILVA, 2013, p. 29). Ainda sobre o Sistema Trimodal, Silva esclarece que “a implementação do sistema foi uma maneira particular que José Siqueira adotou na organização das alturas, estabelecendo a formação de novas entidades verticais pela sobreposição intervalar no âmbito desses modos.” (p.13).

A cópia da partitura da *Primeira Sonata para Violino e Piano* chegou-nos às mãos por intermédio do professor José Henrique Martins (professor de piano da UFPB) - que a possui em seus arquivos - e consiste em uma edição publicada no ano de 1976 em Moscou. Quanto ao registro fonográfico, encontramos no Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira, localizado na FUNESC (João Pessoa-PB), um LP intitulado “Recital de Música Brasileira”, lançado no ano de 1965 e gravado pelo violinista Oscar Borgerth e a pianista Ilara Gomes Grosso.

O jornalista e crítico da arte nacional Antonio Bento de Araújo Lima, conterrâneo de José Siqueira reafirma o conhecimento do academicismo de Siqueira quando escreve na contracapa do LP:

Finalmente, três outras obras de José Siqueira: PRIMEIRA SONATA, SEGUNDA SONATA e LOUVAÇÃO para violino e piano. Estão todas² escritas dentro das normas do *Sistema Trimodal Brasileiro*, formulado pelo compositor, com base em numerosos documentos folclóricos da região nordestina. O autor já vem divulgando há anos o seu *Sistema*, que representa umas das pesquisas mais sérias e originais no domínio da nossa música folclórica e também da musicologia brasileira atual. (LP, 1965).

De acordo com o catálogo de obras de José Siqueira (1980), sua primeira experiência em compor na forma sonata foi uma sonata para violino e piano, no ano de 1932, enquanto estava no curso de composição e regência pelo Instituto Nacional de Música, tendo como mestres Francisco Braga e Walter Burle-Marx. Em 1933, tornou-se catedrático em regência e composição na mesma instituição. Ao longo de sua vida, produziu quatro obras no gênero sonata, sendo duas sonatas para violino e piano (1949) e (1952), e duas sonatas para violoncelo e piano (1964) e (1972). Com essas informações, podemos concluir que a *Primeira Sonata para Violino e Piano* foi a primeira sonata que Siqueira compôs após seu título de composição.

A obra apresenta uma combinação de elementos rítmicos e motivos característicos da região nordestina, em uma estrutura modal que dialoga com a tradição clássica. Segundo Ribeiro (1963, p. 4), Siqueira foi um compositor criativo, mas não abandonou as convenções estabelecidas no passado. Ele mesmo afirmava que "renovar não é negar o passado, mas partir deste para novas conquistas". O autor ainda cita que a criação é, sem dúvida, um avanço, mas não implica positivamente no esquecimento das experiências geniais do passado. A própria superação do passado não é ruptura, mas um traço de união entre o criador e a herança cultural que lhe foi legada (RIBEIRO, 1963, p. 4). Em conformidade com Ribeiro, Paul Griffiths (p. 69) afirma que ao tomar de empréstimo uma forma estabelecida e consagrada, o artista criativo não está nem um pouco restringindo a manifestação de sua personalidade. Ao contrário, ela fica mais livre, e se manifesta melhor quando se move nos limites definidos de uma convenção.

É importante destacar que, desde a criação da obra, até a presente data, não encontramos registros de nenhuma outra gravação profissional acerca da obra objeto de estudo, além da supracitada. Portanto, como produto deste trabalho, iremos disponibilizar a gravação da obra em vídeo na plataforma YouTube, além de uma edição de performance da parte do violino, contendo uma parte de violino derivada da edição do compositor, e outra com sugestões

² Atualização ortográfica nossa.

de cunho interpretativo, incluindo dedilhados e arcadas definidas pela concepção interpretativa realizada a partir das análises apresentadas neste estudo.

Segundo o catálogo de obras de Siqueira (1980), o compositor tem uma produção de 15 obras com o violino em destaque, porém percebemos a ausência de duas obras citadas pelo próprio Siqueira em seu livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, o *II Concerto para violino e orquestra* e o *III Concerto para violino e orquestra - Paisagem Sonora*. Além dessas duas obras, encontramos no acervo de partituras da Biblioteca Nacional, uma obra avulsa para violino e piano, intitulada *Berceuse*. Diante disso, acrescentamos essas três obras na lista de composições de Siqueira para violino. A seguir, apresentamos a produção de 18 obras para violino em ordem cronológica:

Lista de obras para violino – De acordo com o Catálogo de Obras “Compositores Brasileiros”

Título	Ano	Instrumentação	Duração	Observações	Fases composicionais sugeridas por Vasco Mariz
Sonata para Violino e Piano	1932	violino e piano		Estreia: 1933, Rio de Janeiro. Violino: Lambert Ribeiro. Piano: Arnold Gluckmann.	_____
Reminiscências de Teresópolis	1939	violino e piano	4'00		_____
Madrigal de Saudade	1939	violino e piano	3'00		_____
Incerteza	1939	violino e piano	3'00		_____
Berceuse		violino e piano			_____
Dança Ameríndia	1948	violino e piano	3'30		Nacionalista
Uma Festa na Roça – Louvação	1948	violino e piano	3'00	Original para orquestra, 1943. Gravação: Oscar Borgerth; Piano: Ilara Gomes Grosso.	Nacionalista
Nostalgia	1948	violino e piano	2'00		Nacionalista
Paisagem das Lendas	1948	violino e piano	3'00		Nacionalista

A Lágrima	1948	violino e piano	3'00		Nacionalista
A Sombra da Saudade	1948	violino e piano	3'00		Nacionalista
Embolada	1948	violino e piano	2'00		Nacionalista
Primeira Suíte Nordestina	1948	violino e piano	3'30	Original para orquestra de cordas, 1947.	Nacionalista
Primeira Sonata para Violino e Piano	1949	violino e piano	18'00	Gravação: Corcovado CDE-3; Violino: Oscar Borgerth; Piano: Ilara Gomes Grosso.	Nacionalista
Segunda Sonata para Violino e Piano	1952	violino e piano	13'30	Gravação: Corcovado CDE-3; Violino: Oscar Borgerth; Piano: Ilara Gomes Grosso.	Nordestino essencial
I Concerto para Violino e Orquestra	1957	violino, flauta, oboé, corne inglês, clarineta, fagote, trompa, tímpano, caixa clara, prato, bombo e cordas.	20'00	Gravação: Corcovado CDE-8. Orquestra Sinfônica Nacional. Violino: Oscar Borgerth. Reg. José Siqueira.	Nordestino essencial
Concertino para violino	1972	violino, flauta, oboé, clarineta, fagote e cordas		Estreia: 10.08.74. Rio de Janeiro. Sala Cecília Meireles. Reg. Silva Pereira. Violino: Adolpho Pissarenko.	Nordestino essencial
II Concerto para Violino e Orquestra	1972				Nordestino essencial
III Concerto para Violino e Orquestra – Paisagem Sonora	1972	Flautim, 2 flautas, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetes, clarinete baixo, 2 fagotes, contrafagote, 4 trompas, 3 trompetes, 3 trombones, tuba, tímpanos, percussão, caixa, prato suspenso, triângulo, bombo, harpa, celesta e cordas.	17'00		Nordestino essencial

Tabela 1 - Lista de obras para violino de José Siqueira de acordo com o catálogo "Compositores Brasileiros" (1980) do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores.

Cavazotti (2001) fez um levantamento bibliográfico e evidenciou que poucos programas de recital de violino e piano incluem sonatas de compositores brasileiros. O autor identificou 61 sonatas brasileiras para violino e piano de 33 compositores e classifica essas referências em quatro categorias: 1) referências equivocadas; 2) referências sobre obras perdidas; 3) referências sobre obras provavelmente existentes, mas que estão, até o momento, inacessíveis; 4) referências que resultaram na obtenção de sonatas. As duas sonatas para violino e piano de José Siqueira, se enquadram nas referências sobre obras existentes, porém inacessíveis. Um dos propósitos dessa pesquisa é tornar a obra que se encontra até o devido momento esquecida, acessível aos estudantes de música, além de prestar uma contribuição para área de violino e da música brasileira.

No que concerne à prática interpretativa no meio violinístico, a obra do compositor José Siqueira, ainda é pouco difundida. Realizamos uma enquete com professores de instituições de ensino superior no Brasil, onde há cursos de violino, e violinistas destacados no cenário artístico nacional. Obtivemos uma amostra de 25 violinistas, e foram feitas as seguintes perguntas: 1. Quais obras para violino do compositor José Siqueira você conhece e, dessas, quais trabalhou em sala de aula? 2. Quais obras para violino do compositor José Siqueira já interpretou e levou a palco? Os resultados obtidos foram os seguintes: 17 não conhecem nenhuma obra do compositor; 6 conhecem obras; 2 já tocaram obras de José Siqueira; 2 já trabalharam obras de Siqueira em sala de aula.

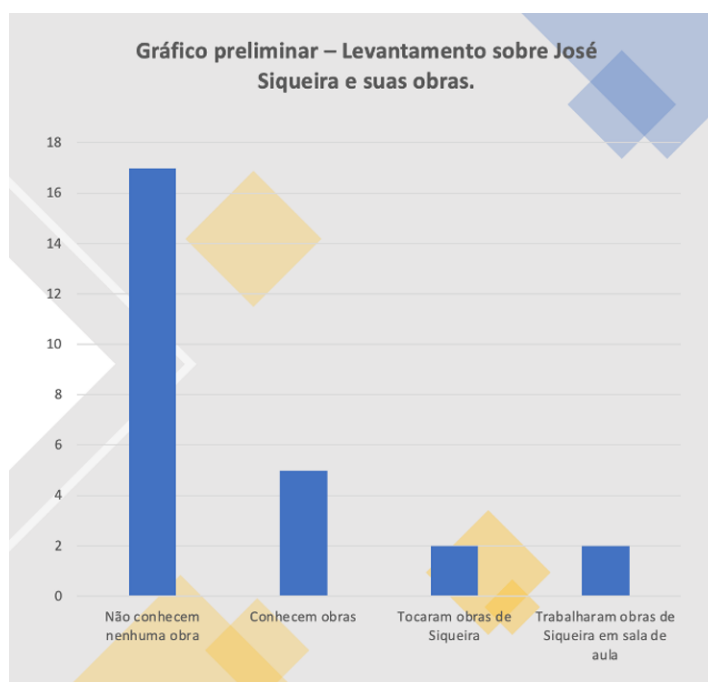


Figura 1 – Gráfico preliminar - Levantamento sobre José Siqueira e suas obras para violino.

Vale ressaltar, que nenhum dos 25 violinistas conhecem a *Primeira Sonata para Violino e Piano*, a obra objeto de estudo desta pesquisa. Com esse resultado, vemos a necessidade de divulgação, ampliação e aprofundamento das obras de José Siqueira na classe violinística. O propósito com essa enquête é contribuir para a elucidação do compositor e de sua obra enquanto fonte de conhecimento artístico a ser ainda devidamente reconhecido por intérpretes, pela crítica, pela ampla comunidade acadêmica internacional e, sobretudo, pelo grande público.

Nesta perspectiva, acreditamos que a realização da presente pesquisa vem ao encontro dessa divulgação da música nacional, por um lado, mas também dar ênfase às práticas interpretativas, de uma música devidamente embasada, e de um compositor bem regional em certos aspectos, e noutros universal. Espera-se a contribuição na área violinística para que, por meio da edição de performance, tenham acesso à obra, como fonte de referência interpretativa.

A *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira possui uma linguagem correlacionada com a música nordestina, no que se refere a características rítmicas e modais, como por exemplo, o uso de elementos rítmicos do baião e do maracatu. Já na abertura do primeiro movimento, Siqueira traz elementos do baião, um dos gêneros brasileiros mais populares, difundido amplamente na região do nordeste do país à época em que a sonata era concebida. Além do baião, a sonata apresenta células rítmicas do maracatu, um ritmo nordestino oriundo da miscigenação das culturas africana, portuguesa e indígena.

O presente trabalho apresenta a seguinte questão de pesquisa: De que forma os gêneros da música nordestina presentes na *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira subsidiam uma construção performática da obra?

A partir dessa questão, configura-se nosso *objetivo geral*: Realizar um estudo analítico e performático, com enfoque nos gêneros musicais nordestinos, principalmente no que tange às características rítmicas e modais presentes na *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

Este desdobra-se nos seguintes *objetivos específicos*:

- Compreender a dimensão estrutural da obra;
- Buscar subsídios analíticos para construção interpretativa da obra;
- Entender a dimensão estético-composicional em que a obra está inserida;
- Evidenciar os gêneros da música nordestina presentes na obra;

- Sistematizar uma edição de performance da partitura do violino, sendo uma delas derivada da edição do compositor, e outra com sugestões de cunho interpretativo, incluindo dedilhados e arcadas definidas pela concepção interpretativa realizada a partir das análises apresentadas neste estudo.

Com vistas a alcançar tais objetivos, a pesquisa realizada contemplou diferentes fases. Primeiramente foi realizada uma pesquisa bibliográfica, com o intuito de estudar sobre o compositor em si e principalmente a sua relação com a música nordestina. Logo após, realizamos a leitura da obra e identificamos os gêneros musicais nordestinos nela contidos. Em seguida, iniciamos um estudo sobre os gêneros presentes na Primeira Sonata e de forma paralela realizamos o estudo analítico. Por fim, com base nos estudos teóricos e analíticos, foi realizado um estudo interpretativo da obra no qual foram indicados dedilhados e arcadas, tendo como produto final a gravação da obra. Nesse sentido, no primeiro capítulo realizamos uma breve contextualização a respeito do compositor José Siqueira e sua relação com a música nordestina, além de explicitar os gêneros musicais nordestinos presentes na *Primeira Sonata para Violino e Piano*, como o baião e o maracatu. Ainda, abordamos alguns aspectos teóricos e práticos sobre o sistema trimodal desenvolvido pelo compositor. No segundo capítulo, detemos-nos no estudo analítico dos três movimentos da obra, analisando-a formal, harmônica/modal, temática e ritmicamente, tendo como referencial teórico a obra de William Caplin (*Classical Form*, 1998), e a de James Hepokoski e Warren Darcy (*Elements of Sonata Theory*, 2006). Por fim, no último capítulo, abordamos o processo de construção performática contemporânea da obra, no qual, selecionamos alguns trechos dos três movimentos, onde traremos sugestões de cunho interpretativo. Muitas das ideias interpretativas foram desenvolvidas nas aulas da disciplina de instrumento, nas quais revisamos as arcadas, dedilhados, dinâmicas e articulações indicadas pelo compositor, aspectos para os quais recomendamos algumas alterações, com o propósito de contribuir para valorização da escrita composicional de José Siqueira.

CAPÍTULO 1

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Não há, na história da música brasileira, nenhuma personalidade que se aproxime do compositor José Siqueira, que apresenta, conjugadas, três características substanciais: um extraordinário poder de criação, um seguro conhecimento técnico de sua arte e uma admirável capacidade de liderança na classe musical.

(Joaquim Ribeiro, 1963).

1.1 José Siqueira e a herança cultural nordestina

Em uma noite de São João, no ano de 1907, na cidade de Conceição de Piancó, no alto sertão paraibano, nascia José de Lima Siqueira, o homem que se tornaria um importante defensor da inclusão da música nordestina na música de concerto brasileira. Siqueira foi compositor, maestro, educador, musicólogo e crítico musical, inserido na corrente estética do nacionalismo musical brasileiro.

Suas primeiras inspirações com a música surgiram na infância. Seu pai era mestre de uma banda de sopros em Conceição, chamada Cordão Encarnado, com a qual tocava em apresentações públicas nas festas da pequena cidade. Aos 15 anos de idade, com o falecimento de seu pai, o jovem Siqueira passou a dirigir a banda de música do Cordão Encarnado. Siqueira passou sua infância e juventude imerso em um meio musical rico, envolto nas mais variadas manifestações culturais do nordeste brasileiro.

O sertão nordestino é rico de sugestões musicais. Rara é a vila que não tem a sua banda de música. Os violeiros e os rabequistas percorrem os tabuleiros com as suas cantorias e melodias tradicionais. As serenatas exprimem os anseios rítmicos dos jovens. As novenas e as procissões enchem cânticos religiosos a terra sertaneja. [...] Não faltava policromia de ritmos nesse ambiente em que José Siqueira vai viver sua infância. Sugestões sonoras o circundavam. (RIBEIRO, 1963, p. 20)

Neste sentido, Siqueira viveu "em um meio social extremamente diversificado, desenvolvendo espontaneamente um vocabulário pessoal com características da música nordestina" (CAMACHO, p. 3). A esse respeito, o próprio Siqueira comenta: "aqui, adquiri as ferramentas, mas a matéria prima está lá no meu sertão" (RIBEIRO, 1963, p. 96).

Nesse ínterim, sendo pois "dotado de muito talento e de grande curiosidade, Siqueira começou a praticar vários instrumentos, entre os quais o *saxhom*, o barítono, o bombardino e a tuba, mas foi com o trompete que mais se identificou" (FARIAS, 2013, p. 48). Ribeiro afirma

que "ao ouvir o seu trompete, qualquer pessoa o identificava. José Siqueira o tocava de tal maneira e com tanto estilo próprio, que se tornava inconfundível" (RIBEIRO, 1963, p. 22).

Com o propósito de seguir sua carreira musical, aos 20 anos Siqueira se mudou para o Rio de Janeiro para estudar composição e regência no Instituto Nacional de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde teve como mestres Francisco Braga, Paulo Silva e Walter Burle-Marx e formou-se em composição e regência seis anos mais tarde. Nessa época, o cenário musical brasileiro foi cercado por correntes modernistas aliadas a uma abordagem nacionalista, em oposição à tradição européia do século XIX.

O movimento nacionalista surgiu por fins do século XIX e perdurou durante o século XX. Essa nova corrente estética se espalhou rapidamente pelo mundo. Inúmeros compositores o adotaram, com o objetivo de promover em suas obras uma identidade musical com ênfase no uso de elementos musicais nacionais, como canções populares e danças folclóricas, diferenciando-se, assim, da modernidade musical européia. O nacionalismo musical no Brasil, teve além de Villa-Lobos (1887-1959), grandes expoentes como, Alexandre Levi (1864-1892) e Alberto Nepomuceno (1864-1920).

O modernismo brasileiro inicia-se no século XX com os precursores do nacionalismo e tem como principais compositores, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Almeida Prado, Hans-Joachim Koellreutter e Ernst Mahle, dentre outros. Segundo SOUZA (2017, p. 22) "o movimento modernista propôs um diálogo entre o velho e o novo, através da inserção de elementos inovadores tanto na composição como a estética e interpretação".

Entre os dias 13 e 17 de fevereiro de 1922, no Theatro Municipal da cidade de São Paulo, foi realizada a Semana de Arte Moderna, o evento que marcou o início do nacionalismo no Brasil. A ocasião reuniu artistas de diversas áreas, entre escritores, músicos, intelectuais, pintores e escultores. O maestro e compositor carioca Heitor Villa-Lobos se apresentou no evento e, posteriormente, se tornou parte importante da construção da música contemporânea brasileira com a utilização de uma linguagem única, explorando elementos folclóricos e regionais do Brasil. O nacionalismo musical brasileiro teve como mentor o poeta Mário de Andrade, que influenciou diretamente três compositores que são considerados, ao lado de Villa-Lobos, os grandes nacionalistas: Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), Francisco Mignone (1897-1986) e Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993). Assim como esses compositores, José Siqueira foi fortemente influenciado pelo movimento modernista brasileiro. Neves (1981, p. 73) ressalta que Siqueira, "foi uma figura de maior destaque no nacionalismo de caráter regional baseado nas modalidades musicais correntes no nordeste brasileiro".

De acordo com Béhague (2000) até 1943 José Siqueira adotava uma linha composicional neoclássica. A partir desse ano, no entanto, passou a trabalhar em uma estética que valorizava elementos nacionais, se tornando uma das figuras mais destacadas nessa tendência. A partir de 1950, Siqueira formulou e aplicou em suas peças um sistema composicional denominado Sistema Trimodal, fruto de seus estudos da teoria musical tradicional e da observação dos modos utilizados na música folclórica brasileira (SILVA, 2013, p. 21). A esse respeito, Antunes (2007, p. 35) confirma essa classificação quando comenta:

Sua técnica estava voltada para um propósito imutável: o nacionalismo pleno de inovações que surpreendiam os modernistas e que incomodavam os conservadores. O mestre já cristalizara sua linguagem musical, impregnada de ritmos brasileiros, escalas nordestinas e harmonias arrojadas com acordes de superposição de intervalos de quarta. Enfim, sua música era definitivamente, a miscigenação do Nordeste de suas origens, com os saberes do povo urbano e com a erudição da academia. (ANTUNES, 2007, p. 35).

José Siqueira realizou diversas pesquisas folclórico-composicionais de campo, coletando ritmos (identificando-os e catalogando-os); melodias do *popularium* em geral, do folclore, das tradições orais e dessa influência multicultural presente no país, dedicando, mais notadamente, uma atenção à região Nordeste.

Por fins de 1948, Siqueira projetou voltar ao nordeste, com o objetivo específico de fazer uma colheita folclórica para o seu uso pessoal e criações de futuras óperas, bailados, cantatas, oratórios, poemas sinfônicos etc. Em janeiro de 1949, a bordo do Pedro II, levando consigo um aparelho de gravação, um projetor cinematográfico e uma máquina para filmar, Siqueira iniciou suas pesquisas. (CONSONNI e MARQUES, 2021).

Farias (2013) a esse respeito trata do contexto no qual Siqueira se encontra:

Muitos compositores brasileiros, notadamente José Siqueira, utilizaram em suas obras a temática folclórico-nacional. Entretanto, esse procedimento já vinha sendo explorado desde o século XVIII, e mais intensamente a partir da segunda metade do século XIX, por compositores russos e europeus, que buscavam uma nova linguagem musical baseada em suas tradições culturais. (NACIONALISMO, 1994, p. 641). Esse desejo de se expressar por meio de uma linguagem própria deu origem ao movimento nacionalista, que se espalhou por vários países, influenciando muitos compositores que despertaram para o uso do valioso patrimônio cultural de suas nações e regiões, para através dele, construir sua identidade musical. No século XX, o material folclórico serviu de base para a produção composicional, entre muitas outras possibilidades criativas. No Brasil, ao lado de José Siqueira, destaca-se o trio de compositores mais conhecido dessa época: Heitor Villa-Lobos (1887-1959), no Rio de Janeiro, Camargo Guarnieri (1907-1993) e Francisco Mignone (1897-1986), em São Paulo. (FARIAS, 2013, p. 35).

Vieira (2006) afirma que Siqueira assumiu o nacionalismo enquanto maneira de compor, muito embora essa terminologia seja abstrata e precise de exemplos concretos na sua

música; já precisamente a partir de 1943, com uma década de música por uma identidade própria. José Maria Neves chega a mencionar a instauração de uma “escola nordestina” da qual José Siqueira seria seu melhor representante. A respeito de suas criações musicais, o próprio Siqueira comenta:

Eu queria fazer música brasileira baseada no folclore da minha região, o Nordeste, um dos mais ricos e variados do Brasil. Naquela época o folclore musical nordestino era quase que ignorado, no centro e sul do país. Vivíamos então um período semelhante ao que se observava na literatura e na poesia. E o folclore musical onde estaria? Na boca do povo, no toque da viola, nos pregões, cocos, emboladas, desafios e cantigas de cego, que constituem o fundo musical das feiras do Nordeste. Nos guerreiros, nas cheganças, nos fandangos, nas baianas, nos bumbas meu boi, nas modinhas, nos acompanhamentos de violão, nos aboios, nas zabumbas. Como se vê está muito espalhado, era preciso voltar às origens de onde vim para estudar composição e regência porque lá até hoje estas especializações não são ensinadas, era preciso pesquisá-las, era preciso escrevê-las. (SIQUEIRA, 1980 apud CONSONNI e MARQUES, 2021).

Em 2021 estreou o filme *Toada para José Siqueira*. O filme é dividido em duas partes: a primeira retrata as origens nordestinas de Siqueira, com suas bandas de músicos, aboios, cocos, pregões, cantigas de cego, zabumbas, maracatu, toadas, frevo, caboclinhos e xangôs. Já a segunda parte mostra a história de Siqueira a partir de sua formação no Instituto Nacional de Música. O documentário ainda conta com entrevistas dadas por Siqueira a emissoras de televisão, entrevistas que o próprio Siqueira fez com representantes da música e da cultura popular, vídeos familiares e fotos do compositor. O filme foi realizado como forma de resgatar a memória do compositor paraibano, que teve sua memória apagada pelo regime militar.

Siqueira foi um grande defensor da classe musical brasileira, desde 1933, quando se formou passou a lutar em prol dos músicos de orquestra. Em 1940 ao lado de um grupo de idealistas Siqueira conseguiu o seu grande sonho, a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira, na qual o mesmo foi presidente durante 8 anos, "não podíamos continuar restritos a uma única orquestra para os concertos sinfônicos, as temporadas líricas, e de bailados as festas cívicas as gravações oficiais. Foi com esses elementos que organizamos a nova Orquestra Sinfônica Brasileira." (CONSONNI e MARQUES, 2021).

Tacuchian declarou no Jornal da Paraíba em 10 de dezembro de 2006: "a ditadura militar perseguiu Siqueira implacavelmente. Nenhuma orquestra oficial podia convidar o maestro para reger." Siqueira foi proibido de dar aulas, gravar e de reger orquestras pelo país, e devido a essa perseguição, acabou encontrando abrigo na antiga União Soviética, onde se

encontra grande parte do seu acervo editado. Durante muito tempo, o compositor teve seu nome esquecido da história.

1.2 Gêneros musicais nordestinos

A variedade de gêneros musicais nordestinos que José Siqueira utiliza em suas obras é muito ampla, sua extensa produção é marcada pelo uso desta linguagem. Dentre os gêneros musicais nordestinos, identificamos no primeiro e terceiro movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* a presença do baião e do maracatu. Desta forma, abordaremos a seguir esse material que José Siqueira utilizou na obra.

1.2.1 O Baião

O baião é um gênero musical nordestino que foi amplamente difundido no Brasil por Luiz Gonzaga na década de 50. Câmara Cascudo, em seu dicionário do folclore brasileiro, afirma que o baião é uma "dança popular muito preferida no século XIX no nordeste do Brasil" (CASCUDO, p. 128, 1988). Segundo Megaro (2013, p. 21), o baião teria origem em danças folclóricas africanas como lundu, coco, calango e batuque, além do tango brasileiro e do maracatu. De acordo com o autor, o gênero musical baião se consolidou em meados da década de 40 com a popularização da música de Luiz Gonzaga. Durante o século XX, o baião de Luiz Gonzaga foi levado para todas as regiões do Brasil. Conforme afirma Ferretti (1988, p. 45): "A música nordestina passou a constituir um gênero da MPB, quando Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, parceiro de Luiz Gonzaga, lançaram, na comunicação de massa do Rio de Janeiro, o 'Baião' de 1946, a primeira música a ser registrada naquele ritmo."

Conhecido popularmente como "O Rei do Baião", Luiz Gonzaga "é considerado o grande transformador e difusor do gênero do baião, inovando a formação instrumental mais ouvida nas gravações, com a utilização da zabumba, do triângulo e da sanfona". (MEGARO, 2013, p. 25). Cascudo (1998) explica que o baião popularizado pelo sanfoneiro pernambucano foi modificado "com a inconsciente influência local dos sambas e congas cubanas, [porém] conserva células rítmicas e melódicas visíveis dos cocos, a rítmica (de percussão) com a unidade de compasso exclusivamente par" (p. 96– 97). O autor ainda cita, no mesmo verbete, que o maestro Guerra-Peixe registrou as características melódicas do baião, no qual aponta como possibilidade, o sétimo grau abaixado e/ou o quarto grau elevado, relacionando de alguma forma o baião ao modalismo nordestino.

O compositor cearense Humberto Teixeira foi um dos grandes parceiros de Luiz Gonzaga. Contribuiu para o sucesso do ritmo baião e inseriu o ritmo nordestino no cenário nacional. Com respeito a criação do baião, Gonzaga comenta:

O baião foi ideia minha e do Humberto Teixeira. Quando toquei um baião para ele saiu à ideia de um gênero novo. Mas o baião já existia como coisa do folclore. Eu tirei do bojo da viola do cantador, quando ele faz o tempero para entrar na cantoria e daquela batida, aquela cadência no bojo da viola. A palavra também já existia. Uns dizem que vem do baiano, outros dizem que vem de baía grande. Daí o baiano que saiu cantando no sertão, deixou lá a batida e os cantadores do nordeste ficaram com a cadência. O que não existia era uma música que caracterizasse o baião como ritmo, como letra. Era uma coisa que se falava; Dá um baião...!. Tinha só um tempero, que era um prelúdio de cantoria. E aquilo que o cantador faz quando começa a pontilhar a viola, esperando a inspiração. (Revista Veja, 15 de março de 1972).

Ferretti (1983, p. 65) afirma que "Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira chegaram à conclusão de que o baião é o ritmo nordestino bom para dançar". Megaro (2013, p. 42) enfatiza a importância desse aspecto característico de dança do baião, ele comenta:

quando interpretamos obras compostas nesse gênero ou sob sua influência: o baião não é uma canção ou estilo de canção, mas uma dança. Sob esse ponto de vista, o ritmo num sentido abrangente, deve refletir o movimento da dança, quer dizer, os padrões rítmicos devem ser executados com acentuação apropriada e andamento uniforme, ao passo que as melodias devem fluir com pouco, ou mesmo, sem qualquer *rubato*.

De acordo com Megaro (2013, p. 14) a utilização de elementos da cultura popular em obras eruditas tem sido um recurso recorrente há séculos. Tal prática não se faz diferente entre compositores brasileiros que utilizaram o baião como fonte de inspiração. A exemplo, o autor cita compositores como Guerra-Peixe, Sérgio Correa Vasconcellos, Osvaldo Lacerda, Heitor Villa Lobos, Octávio Maul, Ronaldo Miranda, Cláudio Santoro, que compuseram obras para piano com as características estilizadas do baião. Megaro (2013, p. 39) atesta que vários teóricos da música popular brasileira, tais como Korman e Raymundo, afirmam que no baião se utiliza muito dos modos mixolídio e lídio, e de suas respectivas variações.

O gênero baião apresenta subdivisão rítmica binária (2/4) e possui como característica marcante a síncope. A base rítmica do baião é executada principalmente pela zabumba, triângulo e o gonguê. "Um dos elementos recursivos no baião, e que provavelmente contribuiu para a sua repercussão, é a presença de traços modais em sua composição. O repertório de Luiz Gonzaga possui músicas compostas com trechos ou passagens modais." (BARRETO, 2012, p. 186).

1.2.2 O Maracatu pernambucano

No Brasil existem duas vertentes distintas do maracatu: o maracatu de "baque virado" ou "maracatu nação", que mostra influência africana, tendo suas origens em procissões para reis africanos. Já a outra é denominada de maracatu de "baque solto" ou "maracatu rural", no qual mostra mais a influência da cultura indígena brasileira, e diferencia-se do maracatu nação pela "ausência dos personagens rei e rainha, uso de trajes coloridos, uso de instrumentos de sopros e uso de um andamento mais rápido que alterna seções instrumentais e cantadas" (RAMALHO, 2022, p. 7). O maracatu de baque virado, "abundante na capital pernambucana, provavelmente recebeu essa denominação para diferenciá-lo daquele que surgiria depois, na zona rural, o maracatu de baque solto, fazendo jus às peculiaridades musicais de cada uma dessas duas modalidades." (SANTOS, 2005, p. 19).

A modalidade de maracatu presente na Sonata é o maracatu nação, ou baque virado. Por este motivo, quando o termo maracatu for mencionado no presente trabalho, leia-se maracatu nação, ou baque virado.

Originária do estado de Pernambuco, o maracatu é uma manifestação cultural que envolve dança, música e um desfile representando personagens como rei, rainha, príncipe, princesa, embaixadores, ministros, vassalos, pessoas da corte e escravos, que dançam principalmente música percussiva sem coreografia específica (RAMALHO, 2022). Teve sua origem em meados do século XVIII, a partir da miscigenação das culturas portuguesa, indígena e africana: "o ritmo, o molejo dos corpos, a organização dos cortejos são originários das práticas de africanos escravizados no Brasil, participantes da criação da cultura brasileira" (SANTOS, 2005, p. 19). O gênero se difundiu para outras regiões brasileiras, notadamente para o Sudeste e o Sul do país, somente a partir da década de 90. Atualmente na tradição carnavalesca de Pernambuco estão filiados trinta e um maracatus de baque virado, mas estima-se que haja cerca de 65 grupos. Entre os mais conhecidos estão o Elefante, o Leão Coroado, o Estrela Brilhante (Igarassu), o Estrela Brilhante (Recife) e o Porto Rico. (SANTOS, 2005). Santos (2005, p. 29) menciona que "a palavra baque quer dizer batida, pancada, toque, ou seja, os padrões rítmicos que os batuqueiros executam."

Guerra-Peixe (1952) afirmara que "nos antigos maracatus participavam infalivelmente mais de uma zabumba - no mínimo três. Por isso o seu ritmo de percussão é chamado toque dobrado ou baque dobrado - ou ainda baque virado e toque virado" e que "a palavra virado aqui funciona na acepção de dobrado". Atualmente a expressão utilizada é "baque virado". Os mestres atuais afirmam que a palavra 'virado' diz respeito ao ritmo tocado pelos maracatus e que virar o baque é dobrar as batidas de vários instrumentos tocando simultaneamente.

O maracatu é um gênero predominantemente percussivo. Segundo Santos (2005), há apenas percussão e voz na formação instrumental. Normalmente um conjunto de maracatu é formado por quarenta integrantes que cantam e tocam instrumentos de percussão. No maracatu são utilizados instrumentos de percussão, como, o gonguê (de uma campana), tarol, caixa de guerra, mineiro, alfaia (no mínimo doze) - tambores também chamados de bombos - e o apito do mestre.

Gonguê ou agogô- é um instrumento formado por uma campânula de ferro e um cabo que serve de apoio. As frases rítmicas do gonguê são normalmente formadas por contratempos e síncopas com grande liberdade de improviso.



Figura 2 – Gonguê ou agogô - instrumento típico do maracatu.

Tarol - é mais agudo que as caixas de guerra e com som mais rufado. Seguem a linha das caixas, porém com maior número de variações rítmicas e com fraseados mais livres.



Figura 3 – Tarol - instrumento típico do maracatu.

Caixa de guerra - Possui frases rítmicas com grande quantidade de notas e faz com que este instrumento possibilite coordenar e harmonizar as alfaias. As caixas de guerra, junto com os taróis dão a chamada para a entrada dos outros instrumentos.



Figura 4 – Caixa de guerra - instrumento típico do maracatu.

Mineiro - também conhecido como ganzá, é um chocalho cilíndrico responsável pelos registros mais agudos do conjunto.



Figura 5 – Ganzá - instrumento típico do maracatu.

Alfaias - também conhecidas como bombos ou zabumbas. São tambores graves, de grandes dimensões, originalmente feitos de tronco da Macaíba. As alfaias tocam frases sincopadas e bem marcadas, e são responsáveis pelas características principais de cada toque ou baque. Normalmente se dividem em três grupos com funções rítmicas diferentes.



Figura 6 – Alfaia ou zabumba - instrumento típico do maracatu.

1.3 O Sistema Trimodal

O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil é um livro de cunho didático escrito por Siqueira, cujo sua primeira edição é do ano de 1946, a segunda é de 1959 e a terceira, de 1981. A obra está vinculada às pesquisas realizadas por Siqueira no nordeste brasileiro. Segundo o compositor, a tendência nacionalista da música brasileira incentivou os compositores a buscar na cultura oral a matéria prima de suas obras (SIQUEIRA, 1981, p.1). Em seu livro o próprio Siqueira afirma:

Não tenho a pretensão de haver criado algo novo, nem de desfazer o que existe de concreto sobre a matéria. O que fiz foi, apenas, ordenar o emprego desses três modos brasileiros, tão comuns dos povos do Nordeste, a quem presto esta singela homenagem, ao mesmo tempo em que espero haver contribuído para fixação de algumas normas que serão definitivas à formação da Música Brasileira. (SIQUEIRA, 1981, p. 2).

Neste sentido, o Sistema Trimodal baseia-se em três modos encontrados na música nordestina, e seus respectivos derivados, como também na superposição de acordes com intervalos de 2ª, 4ª e 5ª, com o objetivo de gerar uma sonoridade distanciada do tonalismo. Os três modos são: Mixolídio (I), Lídio (II) e o Modo misto (III). O modo nacional de Siqueira (também conhecido como modo misto, ou modo nordestino) é uma combinação dos modos Mixolídio e Lídio contendo alterações no IV e no VII grau. Para cada modo existe um derivado, com âmbito de uma terça menor abaixo do modo real, e estão ordenados da seguinte forma:

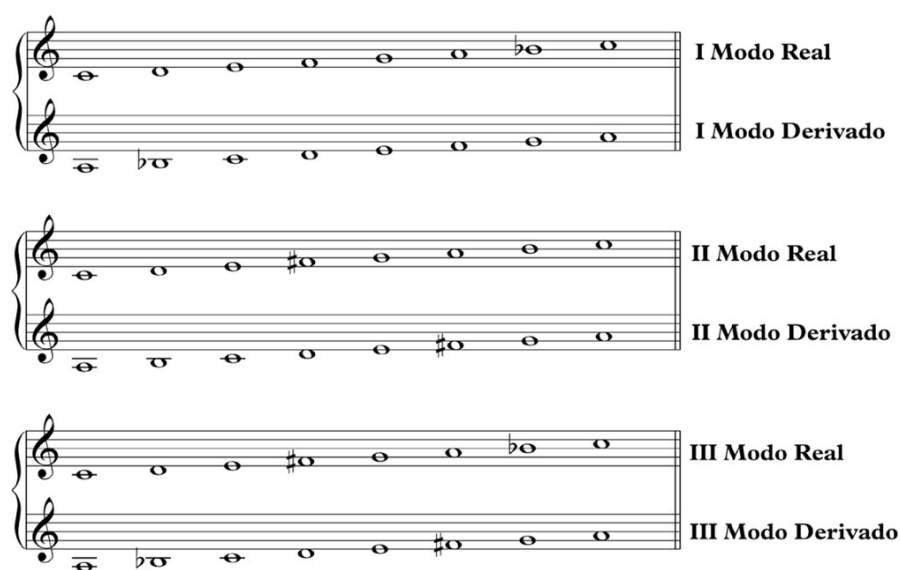


Figura 7 – Modos do *Sistema Trimodal* de Siqueira com centro em dó.

O sistema ainda apresenta seus correspondentes dentre os modos gregos e eclesiásticos.

Sistema trimodal	Modos gregos	Modos eclesiásticos	Exemplos
I Modo Real	Hipodórico	Mixolídio	Sol a sol
II Modo Real	Hipomixolídio	Lídio	Fá a fá
III Modo Real	Sem correspondente	Sem correspondente	——
I Modo Derivado	Lídio	Frígio	Mi a mi
II Modo Derivado	Frígio	Dórico	Ré a ré
III Modo Derivado	Sem correspondente	Sem correspondente	——

Figura 8 – Quadro de correspondência entre os modos.

A partir do seu sistema, Siqueira traz algumas particularidades tanto em relação à nomenclatura e criação de novos acordes, como também no que se refere aos princípios básicos de conexão entre esses acordes (OLIVEIRA, SILVA e CRUZ, 2014). A nova nomenclatura adotada pelo compositor estabelece novas regras norteadoras para utilização de seu sistema trimodal:

- As escalas maiores ou menores são substituídas pelos três modos; reais ou derivados;
- As suas funções são substituídas por graus, agora sendo chamados de 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º graus;
- Os intervalos não sofrerão alterações de nomenclatura;
- Um acorde será definido como um conjunto de duas ou mais alturas ouvidas simultaneamente, e será classificado de acordo com o número de notas que contém - duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito notas, e assim por diante. Não haverá mais acordes de 7ª de dominante, 7ª maior, 7ª menor, 9ª de dominante, 9ª maior ou menor, pois esses títulos ou funções desaparecerão. A hierarquia desaparece e a música pode começar e terminar com qualquer acorde;
- As progressões podem ser livres ou seguir a forma clássica, desde que sejam feitas pelos modos;
- As cadências harmônicas devem desaparecer, qualquer acorde servirá para finalizar uma frase ou período;

- Não existirá mais modulação, uma vez que modular significa ir de uma tonalidade a outra, e nesse sistema não existe tonalidade.

1.4 A Forma-Sonata clássica

A forma-sonata é uma estrutura que tem sido empregada por diversos compositores desde a metade do século XVIII, marcando o início do período clássico. A forma é geralmente usada nos primeiros movimentos da maioria das grandes formas como sonatas, quartetos, concertos e sinfonias. A respeito dessa forma, Hepokoski e Darcy (2006, p. 15) afirmam que:

A forma-sonata não é um conjunto de regras e nem um esquema fixo. Ao contrário, é uma constelação de procedimentos normativos e opcionais que são flexíveis em sua realização—um conjunto de diretrizes voltadas para a produção e interpretação de uma forma composicional familiar. [...] o gênero foi submetido a uma contínua transformação através da história, mudando através de nuances incrementais ao longo dos anos. (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 15, tradução nossa³).

Antes de adentrarmos no estudo analítico da sonata propriamente dita, faz-se necessário o embasamento de algumas definições estruturais de formas sonatas tradicionais. A fim de analisar as características estruturais da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira, foram utilizadas referências que abordam formas clássicas a partir de diferentes perspectivas. Adotamos como referencial teórico a obra de William Caplin (1998), e a abordagem analítica baseada na Teoria da Forma Sonata de James Hepokoski e Warren Darcy (2006). As análises das características estruturais foram direcionadas para os aspectos formais, modais e temáticos, que estão intimamente interligados, procurando mostrar a relação existente entre eles.

A forma-sonata clássica é composta de três seções: Exposição, Desenvolvimento e Recapitulação (Figura 9). Na exposição são apresentados dois temas contrastantes, chamados de tema principal (P) e tema secundário (S), esses temas contrastantes provocam uma dramaticidade harmônica a ser resolvida na recapitulação. O desenvolvimento é a seção central da estrutura da forma-sonata, fica entre a exposição e a recapitulação, nesse trecho podem ocorrer modulações, liquidações, intensificações, fragmentações etc. explorando possibilidades harmônicas, rítmicas e melódicas dos materiais apresentados na exposição. Por fim, na

³ Sonata form is neither a set of "textbook" rules nor a fixed scheme. Rather, it is a constellation of normative and optional procedures that are flexible in their realization - a field of enabling and constraining guidelines applied in the production and interpretation of a familiar compositional shape. [...] the genre was subjected to ongoing diachronic transformation in history, changing via incremental nuances from decade to decade (HEPOKOSKI e DARCY, 2006, p. 15).

recapitulação acontece a repetição dos temas na região da tônica, onde o conflito é resolvido. A coda é opcional.

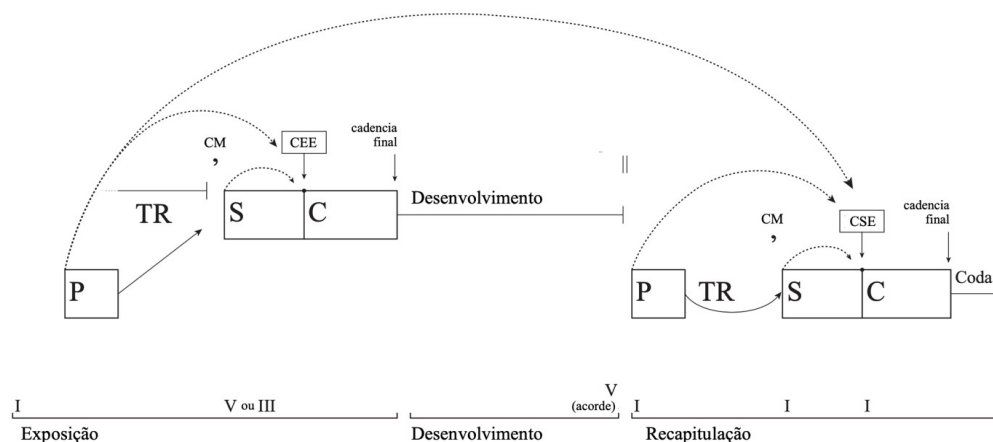


Figura 9 – Modelo genérico adaptado de HEPOKOSKI e DARCY (2006, p.17).

Hepokoski e Darcy (2006) observam que existem tipos distintos de forma sonata, mas que estes tipos compartilham algumas características em comum entre si como "uma exposição modulatória composta por módulos funcionalmente diferenciados; um diálogo estruturante com o princípio da rotação [rotatividade?]; e a necessidade de uma resolução tonal quase simétrica na última rotação do espaço sonata" (344)

Nesse sentido, os autores compreendem cinco categorias, ou tipos distintos de forma sonata, a saber: o tipo 1 - é aquele que não contém uma seção de desenvolvimento, apenas exposição e recapitulação; o tipo 2 - contém as três macro seções características (exposição, desenvolvimento e recapitulação) mas a recapitulação é iniciada com S (sem P); o tipo 3 é a forma-sonata "tradicional," com exposição, desenvolvimento e recapitulação, esta última começando com P; o tipo 4 compreende os diversos tipos de sonata-rondó; enquanto o tipo 5 engloba as sonatas-concerto. Como será demonstrado a *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira pode ser classificada como pertencente ao tipo 3.

De acordo com a figura 10, a exposição pode ser dividida em duas partes: a primeira parte compreende o tema principal (P) e a transição (TR) e é, normalmente, marcada por uma cesura medial (CM). Já a segunda parte, por sua vez, apresenta o tema secundário (S) e, geralmente, após a conclusão essencial da exposição (CEE), um tema de conclusão (C).

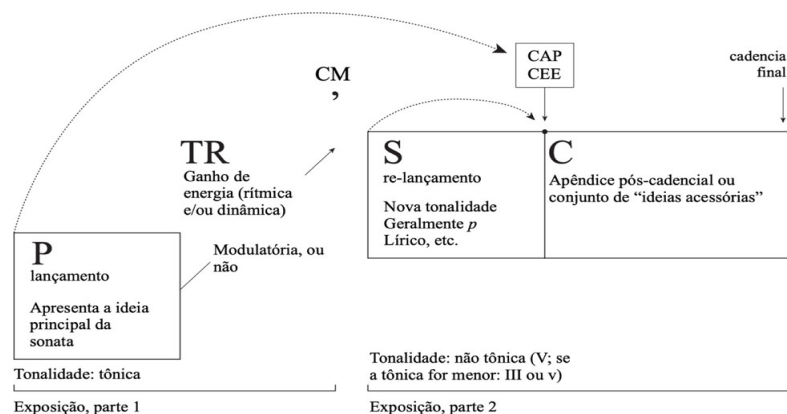


Figura 10 – Exposição vista isoladamente, adaptado de HEPOKOSKI e DARCY (2006, p.17).

O tema P é normalmente estável harmônica e tematicamente, sendo seguido por uma zona de transição que é normalmente mais enérgica em termos rítmicos e texturais. A cesura medial é o ponto de ruptura onde a energia acumulada pela TR é dispersada abruptamente, ao mesmo tempo em que, o lançamento da segunda parte, com a articulação de S, se faz possível. Segundo Hepokoski e Darcy (2006, p. 65) o tema principal pode assumir vários papéis expressivos, entre eles, o caráter emocional sobre o qual a sonata será construída, o ímpeto estrutural em agir decisivamente, ou ainda estabilizar a situação dramática predominante. Os autores ainda citam que o tipo estrutural que o compositor escolhe para formar o tema principal não é fruto de uma escolha neutra, mas é um fator importante para a personalidade e o drama de cada obra individualmente.

Já o tema S é normalmente mais instável do que P, tanto harmônica quanto tematicamente. O evento mais marcante da segunda parte é justamente o CEE, geralmente a primeira CAP de S. A presença do tema de conclusão (C) após o CEE é também bastante comum.

No que diz respeito à expectativa harmônico-tonal na exposição, o tema principal (P) acontece na tônica e o tema secundário acontece numa tonalidade secundária, (normalmente, na dominante). Já em relação à expectativa temática, espera-se que o tema principal seja bem “amarrado⁴” (CAPLIN, 1998), articulando-se normalmente como uma sentença ou um período. Em relação ao tema secundário, espera-se que ele se articule de maneira mais livre em relação ao tema P, sendo normalmente referido como mais “flexível⁵” (CAPLIN, 1998).

⁴ Tradução nossa de “tight-knit” (CAPLIN, 1998).

⁵ Tradução nossa de “loose” (CAPLIN, 1998).

CAPÍTULO 2

CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS

2.1 ANÁLISE ESTRUTURAL DO 1º MOVIMENTO - ALLEGRO RISOLUTO

Podemos considerar o primeiro movimento - *Allegro Risoluto* - um típico "Allegro de sonata" com sua estrutura formal visivelmente baseada na forma-sonata tradicional (exposição, desenvolvimento e recapitulação), conforme a tabela a seguir:

Macro seção	Micro seção	Número de compassos	Modo	Comentário
Exposição	Introdução	1–4	Dó-lídio	Introdução do piano
	Tema P	5–18		Violino toca o tema. Agrupamentos de 4 compassos
		19–31		Repetição de P (Piano)
	Transição	31–48	Agregado cromático. Modulação (→) de dó-lídio para ré-mixolídio	Violino e piano interagem (material já apresentado)
	Tema S	49–63	Ré-mixolídio	Violino toca 1 frase do tema S
Desenvolvimento	Zona 1	64–79	Dó-lídio → Sol-lídio → Dó-lídio	Desenvolve material de P

	Zona 2	80–102	Ré-mixolídio → Fá-mixolídio → Sib-mixolídio	Desenvolve material de S
	Retransição	103–109	sequência (Sib-mixolídio → Réb-lídio)	
Recapitulação	Tema P	110–131	Fá-mixolídio	
	Tema S	132–147	Fá-mixolídio	
		148–168		
Coda		169–196	Dó-lídio	Recapitulação do tema P

Tabela 2 – Estrutura formal do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

A exposição inicia-se com uma breve introdução do piano (c. 1–4) onde o padrão rítmico do acompanhamento, com ênfase no contratempo, é apresentado.

José Siqueira
(1949)

I

Allegro risoluto

Violino

Piano

Figura 11 – Introdução do piano (c. 1–4) do 1º movimento.

O tema principal (Figura 12), de caráter enérgico e rítmico, articula-se do c. 5 ao 31, sendo primeiramente apresentado pelo violino com acompanhamento do piano (c. 5–18) e, em seguida, repetido pelo piano com acompanhamento do violino (c. 19–31).



Figura 12 – Tema principal apresentado pelo violino (c. 5–18) do 1º movimento.

O material rítmico do tema principal assemelha-se quase que totalmente ao ritmo do "Baião" de Luiz Gonzaga. A Figura 13 mostra os compassos do 1 ao 4 do "Baião" e a Figura 14, os compassos correspondentes (c. 5–8) do tema principal. Melódica e modalmente, os trechos são distintos: enquanto o "Baião" está no modo mixolídio e apresenta um contorno melódico mais arpejado, o tema P está em lídio e situa-se numa extensão de terça menor em sua maior parte. Ritmicamente, no entanto, os trechos são quase idênticos, divergindo em apenas um único ponto de ataque, como pode ser observado na Figura 15.

Baião

Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira



Figura 13 - Primeiras notas da "versão instrumental" (melodia) de "Baião" de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira.

Primeira Sonata para Violino e Piano

José Siqueira



Figura 14 - Primeiras notas da parte de violino da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira, no modo dó-lídio ou II Modo Real do sistema trimodal.

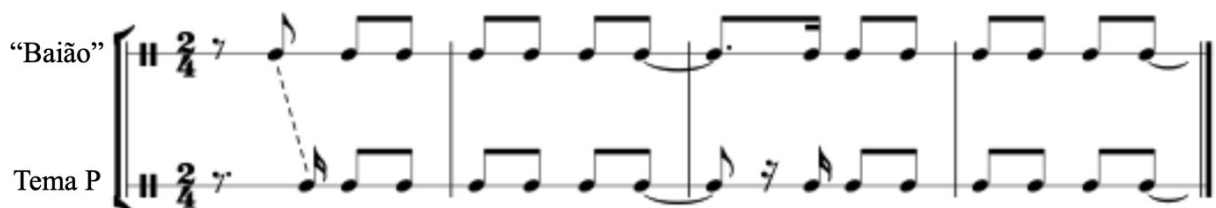


Figura 15 – Ritmo da melodia de "Baião" de Luiz Gonzaga/Humberto Teixeira. / Ritmo do tema P da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

Caplin (1998), em seu estudo sobre funções temáticas baseado no repertório instrumental de Haydn, Mozart e Beethoven, descreve, entre outras coisas, alguns tipos temáticos comuns a esse repertório. Dentre os principais tipos temáticos está a sentença que, segundo o autor, é tipicamente composta por oito compassos agrupados em duas frases de quatro compassos cada, a primeira frase chamada de apresentação e a segunda, de continuação. Tipicamente, tem-se na apresentação o que o autor chama de ideia básica (c. 1–2) seguida pela repetição da ideia básica (c. 3–4); e na segunda frase tem-se a continuação (c. 5–6), caracterizada pela fragmentação e pela aceleração do ritmo harmônico, seguido para ideia cadencial (c. 7–8). Como exemplo clássico da sentença, Caplin apresenta o tema principal (P) do primeiro movimento da Sonata para piano Op. 2 No. 1 de Beethoven, como pode ser observado na Figura 16.

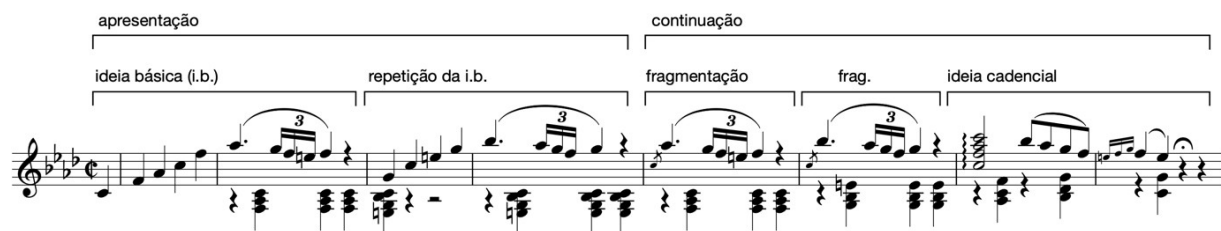


Figura 16 – Beethoven, Sonata para Piano em F menor, Op. 2, No. 1, I, c. 1–8.



Figura 17 – Áudio, Beethoven, Sonata para Piano em F menor, Op. 2, No. 1, I, c. 1–8.

No caso de Siqueira, o tema principal do primeiro movimento assemelha-se com a organização interna de uma sentença clássica, porém com algumas diferenças:



Figura 18 – Tema principal (c. 5–18) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

Como pode ser observado na Figura 18, a frase de apresentação, apesar de expandida de quatro para oito compassos, segue o padrão clássico com exposição da ideia básica seguida pela sua repetição (não necessariamente literal). A expectativa clássica é frustrada exatamente após a repetição da ideia básica, onde Siqueira rearticula a repetição (c. 14 com anacruse) e

assim, o tema principal não se concretiza como nenhum tipo temático específico, podendo ser considerado por ora “defectivo.” A repetição do tema principal pelo piano (c. 19–31) mantém a estrutura apresentada inicialmente pelo violino, não resolvendo, assim, o “problema” do tema principal (que será plenamente articulado como uma sentença apenas na recapitulação).

Depois de uma transição modulatória de dó-lídio para ré-mixolídio (c. 31–48), articula-se, após a cesura medial (c. 46–48), o tema secundário.

The musical score is presented in four systems, each with a single treble staff and a grand staff (treble and bass). Measure numbers 31, 36, 41, and 45 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings like *ff* and *p*. The tempo marking *allarg.* appears above the staff in measure 45.

Figura 19 – Transição modulatória de dó-lídio para ré-mixolídio (c. 31–48) do 1º movimento.

O tema secundário, em contraste com o tema principal, é apresentado pelo violino em ré-mixolídio ou I Modo Real do sistema trimodal (c. 49–63) com um andamento *poco meno mosso*. Identificamos dois motivos principais, o motivo a, marcado em azul, e o motivo b, marcado em rosa. O motivo a e o motivo b formam juntos a ideia básica (marcado em vermelho). Conforme podemos ver na Figura 20, a ideia básica é repetida com algumas alterações nos motivos na qual chamamos de motivo a' e motivo b'. Tanto o motivo a quanto o motivo b estão presentes no tema S como um todo, sendo modificados todas as vezes que aparecem novamente, como pode ser visto nas frases marcadas em azul e rosa. Apenas dois trechos não seguem fielmente os ditames dos motivos a e b, que estão marcados de marrom. Como podemos observar o tema S é composto por três frases, cada uma, apesar de ser composta motivicamente de materiais semelhantes, têm um grau de fechamento melódico diferente. No fechamento de cada frase dessas, marcado em verde na Figura 20, forma-se o acorde principal de maneira descendente. A frase 1 é finalizada no 5º grau do modo, sendo não tão conclusiva. Já a frase 2 é um pouco mais conclusiva, sendo finalizada no 3º grau do modo, porém o 3º grau encontra-se alterado com o fá natural o que confere uma certa instabilidade melódica à frase como um todo. Para finalizar, a frase 3 traz o fechamento melódico do tema S ao concluir no 1º grau do modo.

Figura 20 – Tema secundário (c. 49–63) dividido em frases, do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

No aspecto rítmico do tema secundário, Siqueira homenageia a tradição do Maracatu pernambucano. A célula rítmica da figura 21, geralmente é tocada pelo gonguê. É importante

ênfatisar que, apesar de essa ser apenas umas das dezenas de células rítmicas que são tocadas em um conjunto de maracatu, essa célula caracteriza o gênero fortemente.

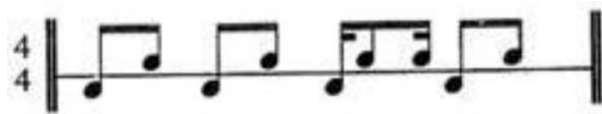


Figura 21 – Célula rítmica do Maracatu (Gonguê) - (GUERRA-PEIXE, 1955, p. 77).

A figura 22 mostra a comparação entre o ritmo do maracatu e o ritmo da primeira frase do tema secundário. Nela podemos perceber que existe um deslocamento métrico, de forma que o tempo forte do tema secundário não coincide com o tempo forte do ritmo do maracatu. Apesar disso, existe um momento de coincidência rítmica, apesar de não ser uma coincidência métrica.



Figura 22 – Comparação entre o ritmo do maracatu e o tema secundário.

No desenvolvimento (c. 64–109), assim como na tradição clássica, ocorre uma interação entre o violino e o piano baseada em materiais temáticos apresentados previamente na exposição, derivados dos temas principal e secundário. Analisando esses materiais, podemos dividir o desenvolvimento em três partes, a saber: zona 1 (c. 64–79), zona 2 (c. 80–102) e retransição (c. 103–109). A zona 1 desenvolve material de P enquanto a zona 2 desenvolve material de S, preservando assim a rotação original dos temas. A retransição, como o próprio nome indica, conecta o desenvolvimento à recapitulação.

A zona 1 inicia-se em dó-lídio, modula-se para sol-lídio no c. 68 e volta para dó-lídio no c. 73. O primeiro trecho da zona 1, no entanto, não se comporta totalmente em dó-lídio devido à presença de um dó#, uma alteração cromática ao modo. Tendo em vista a modulação para sol-lídio no segundo trecho da zona 1, o dó# pode ser visto como uma espécie de presságio para essa modulação, uma vez que ele personifica a sonoridade típica do novo modo—em outras palavras, o dó# forma o intervalo de trítono com o sol. Quando se modula de volta para dó-lídio, no terceiro trecho da zona 1, o dó# desaparece, o que reforça nossa interpretação desse

dó# como uma “perturbação” do modo inicial. A transição entre a zona 1 e a zona 2 acontece nos c. 78–79 com movimentos cromáticos no baixo terminando no c. 80 com a modulação de dó-lídio para ré-mixolídio.

The musical score for Figure 23 consists of four systems of music, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 64 and includes a box with the number '3'. The second system starts at measure 68. The third system starts at measure 72. The fourth system starts at measure 76. The score is marked 'Tempo I' and features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and a vocal line with various ornaments and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Figura 23 – Zona 1 do desenvolvimento (c. 64–79) do 1º movimento.

Em relação à organização rítmica, nota-se, na zona 1 como um todo, uma sobreposição de células rítmicas características, o baião no violino e o *tresillo* no piano (Figura 25). O autor Carlos Sandroni, em seu livro "Feitiço Decente", discorre em detalhe o paradigma do *tresillo*. Sandroni (2012, p. 22) comenta que "este ritmo comporta três articulações, os cubanos chamaram-no *tresillo*, termo que adotarei aqui. O autor explica que, apesar do nome *tresillo* ter origem cubana, este ritmo é oriundo da cultura de matrizes africanas que foram espalhadas pelo continente americano devido à expansão do tráfico negreiro. Entende-se o *tresillo* como um padrão rítmico cujos pontos de ataque rítmico articulam-se na proporção 3:3:2, como pode ser observado na Figura 24.



Figura 24 – *Tresillo* (SANDRONI, 2012, p. 23).

A Figura 25 mostra um exemplo do emprego do *tresillo* no desenvolvimento do primeiro movimento. Vale salientar ainda que, segundo Sandroni (2012, p. 22).

O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido alto carioca; e também nos gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afrobrasileiras e assim por diante.



Figura 25 – Sobreposição rítmica entre violino e piano nos c. 64–cabeça do 68 (baião no violino e *tresillo* no piano).

O primeiro trecho da zona 2 (c. 80–85) está em ré-mixolídio, o segundo (c. 86–93) em fá-mixolídio. A célula rítmica característica do maracatu (semicolcheia-colcheia-semicolcheia) pode ser identificada na mão esquerda do piano do compasso 80 até o fim do desenvolvimento e início da re-transição, no compasso 129.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs).
 - **System 1 (Measures 80-82):** Measures 80 and 81 are in D Mixolydian mode. Measure 82 is in F Mixolydian mode. Dynamics include *p* (piano) and *ff* (fortissimo).
 - **System 2 (Measures 83-87):** Measures 83-87 are in F Mixolydian mode. Measure 84 contains a measure rest for 4 measures. Dynamics include *ff*.
 - **System 3 (Measures 88-92):** Measures 88-92 are in F Mixolydian mode. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte).
 - **System 4 (Measures 93-95):** Measures 93-95 are in F Mixolydian mode. The score continues with various articulations and fingerings.



Figura 26 – Zona 2 do desenvolvimento (c. 80–102) do 1º movimento.

Na retransição (c.103–109) percebe-se uma sequência de acordes saindo de sib-mixolídio para réb-lídio, nesta seção ocorre a preparação para o lançamento do tema principal que é apresentado novamente na recapitulação (c. 110–168).

Figura 27 – Retransição (c. 103–109) do 1º movimento.

Na recapitulação, espera-se a rearticulação dos temas P e S no modo original, dó- lídio. No entanto, nem P, nem S são apresentados neste modo: o tema principal é reexposto em réb- lídio e o tema secundário em fá-mixolídio. Além disso, o tema principal ainda apresenta os

mesmos “problemas” identificados na exposição, ou seja, uma formação temática “defectiva” que lembra uma sentença clássica, porém sem todos os elementos presentes.

É apenas na coda onde o tema principal é finalmente articulado em sua plenitude tanto temática quanto modal. Como mostra a Figura 28, aqui o tema principal articula-se no modo original, dó-lídio, e compreende uma sentença completa com suas frases de apresentação e continuação preservadas. Tal tratamento proporciona um fio condutor que guia temática e modalmente todo o primeiro movimento para esse momento em que o tema principal é finalmente apresentado plenamente.

The musical score for the Coda (measures 169-196) is presented in four systems. The first system (measures 169-175) is labeled 'frase de apresentação' and 'repetição ideia básica (rep. i.b.)'. The second system (measures 176-183) is labeled 'rep. (rep. i.b.)' and 'frase de continuação'. The third system (measures 184-189) is labeled 'codettas'. The fourth system (measures 190-196) shows the final resolution of the theme. Brackets above the staves group the measures into these thematic sections.

Figura 28 – Coda (c. 169–196) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

2.2 ANÁLISE ESTRUTURAL DO 2º MOVIMENTO - ANDANTE CALMO

Podemos dizer que a forma do segundo movimento é *sui generis*, sendo composta por uma seção A, uma seção B e uma terceira seção em que materiais de A e B são combinados, a qual chamamos de seção A + B.

Macro Seção	Micro Seção	Número de compassos	Modo	Comentário
	Introdução	1-4	Mi "maior-menor"	Introdução do piano
A	Tema 1.1	5-13		violino
	Re-harmonização Tema 1.2	14-21	Lá-lídio	violino toca tema 1 (oitava acima) junto com o piano
		21-26		Codettas
B	Tema 2	27-41	Pareamento Tonal (E ↔ c#)	violino e piano tocam juntos a 2 frase do 1 tema
	Repetição Tema 2	41-55		Piano e violino tocam tema 2 em cânone
	Retransição	55-59		
		58-59		Introdução para recapitulação dos temas P e S
A + B	Temas 1 e 2	60-68		Violino toca tema P e piano toca tema S (une os 2 temas)
	Temas 1 e 2	68-74		Violino toca tema S e piano tema P
	Codettas	75-79		

Tabela 3 – Estrutura formal do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

O andante calmo inicia com uma introdução do piano (c. 1–4) preparando o ambiente para a entrada do tema 1 no c. 5. O material da introdução compõe um acompanhamento em ostinato que perdura toda a primeira articulação do tema 1 (violino), até o c. 12.

II

The musical score is for a Violino and Piano. It is in 4/4 time and marked 'Andante calmo'. The piano part begins with a continuous ostinato in the left hand, consisting of eighth notes. The right hand of the piano has a melodic line that enters in measure 5. The violin part enters in measure 5 with a triplet figure. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'con grande espressione', and performance instructions like 'con sord.' and 'con grande espressione'.

Figura 29 – Introdução do piano + tema 1 (c. 1–12) do 2º movimento.

O tema 1 articula-se numa frase de oito compassos, que lembra a organização de uma *sentença* clássica, em que se tem a apresentação da ideia básica, seguida por sua repetição, continuação e cadência, como por ser observado, salvo as devidas proporções, na Figura 30. [Como pode ser observado, apesar de lembrar uma sentença clássica, o tema 1 apresenta algumas particularidades. “rep” dentro da própria i.b. e de a “rep. da i.b.” modifica bastante a i.b. inicial].

O tema 1 como um todo é re-articulado do c. 14 até o c. 26 (tema 1.2) pelo violino (uma oitava acima) juntamente com a mão direita do piano. Apesar de ser a mesma melodia, o tema 1.2 não pode ser considerada como uma repetição propriamente dita, uma vez que este é re-harmonizado em relação ao tema 1.1. Enquanto o tema 1.1 pode ser compreendido como operando em um ambiente de ambiguidade modal com características dos modos maior e menor (Mi “maior-menor”), o tema 1.2, é re-harmonizado em lá-lídio. Interessante notar ainda que,

apesar da re-harmonização, a linha do baixo do tema 1.1 é a mesma da do tema 1.2, divergindo apenas na articulação rítmica.

frase de apresentação

ideia básica

rep. ideia básica

5

p con grande espressione

frase de continuação

continuação

fechamento

9

Figura 30 – Tema 1 (c. 5–12) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

O tema 2 articula-se na forma de um período (Figura 31), a título de referência o período, assim como a sentença, é classicamente constituído por oito compassos que compreendem duas frases. A primeira frase, chamada de antecedente, é iniciada por uma I.B, geralmente de dois compassos. Em seguida, em vez de ocorrer a repetição da I.B, ocorre o estabelecimento de uma nova ideia, chamada de ideia contrastante, finalizando com uma cadência. A segunda frase, denominada consequente, inicia-se com a reaparição da I.B também seguida por uma I.C. A diferença entre o antecedente e o consequente dá-se primordialmente no grau de fechamento de suas cadências. De maneira geral, a cadência do consequente é mais forte (mais conclusiva) do que a do antecedente. (CAPLIN, 1998, p. 12).

Podemos observar essa mesma estrutura no tema 2, em que a frase antecedente composta da I.B e da I.C acontece do c. 27 até o c. 31, e a frase consequente também composta de uma I.B e uma I.C ocorre do c. 32 até o segundo tempo do c. 35. Em relação ao grau de fechamento de cada frase, observa-se que padrão clássico é preservado: enquanto o fechamento melódico do antecedente se dá com o terceiro grau da escala de Mi maior (o sol# no c. 31 mostrado em verde na Figura 31), o fechamento do consequente repousa sobre o primeiro grau que é muito mais estável (o mi no c. 35 mostrado em azul na Figura 31).

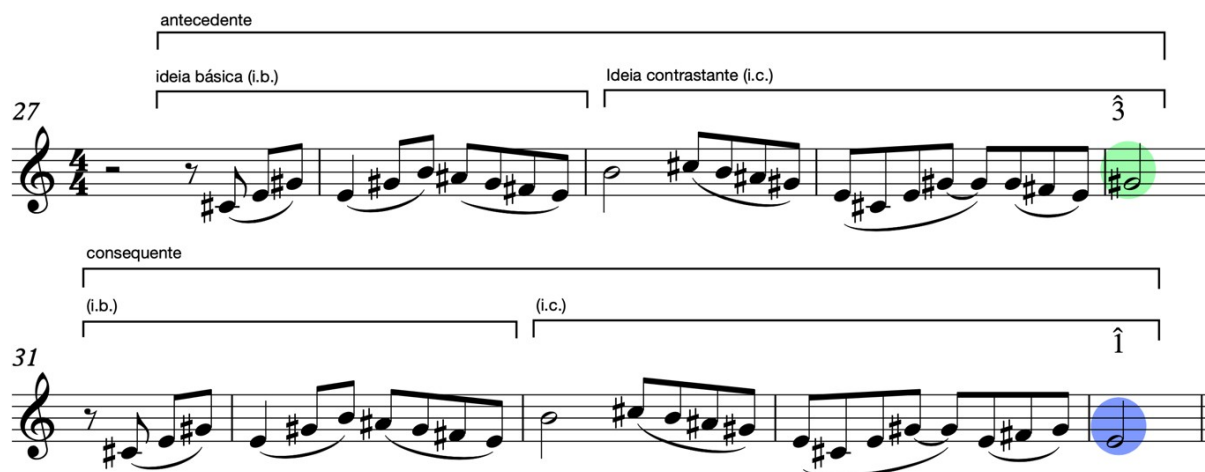


Figura 31 – Tema 2 (c. 27–35) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

No tema 2 percebe-se uma ambiguidade presente na construção melódica do tema, assim como podemos observar nas imagens abaixo (Figura 32 e 33), percebe-se que existe uma duplicidade de sentidos, dando a possibilidade de mais de uma interpretação. Na figura 32 podemos enxergar tanto um pato quanto um coelho e na Figura 33 podemos visualizar tanto dois rostos quanto um vaso.

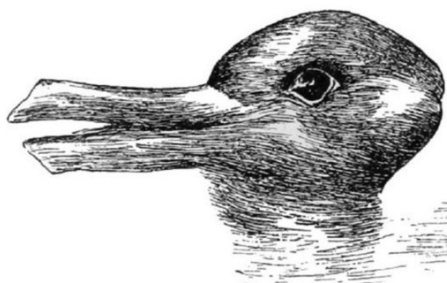


Figura 32 - Pato ou coelho?

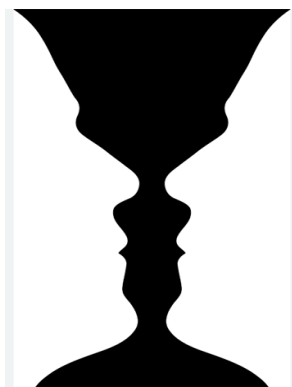


Figura 33 - Vaso ou dois rostos?

Na Primeira Sonata, Siqueira chega em um efeito análogo ao dessas imagens (Figuras 32⁶ e 33⁷) em relação à ambiguidade. No que tange o tema 2, a própria tonalidade da melodia é ambígua, ora sugerindo mi maior, ora dó# menor. A esse contexto, onde duas tonalidades podem ser vistas como operativas, com um grande grau de ambiguidade, chama-se “pareamento tonal” [ing. *tonal pairing*]. Harald Krebs aponta algumas características do pareamento tonal baseado nos estudos de Christopher Lewis e como este manifesta-se mais comumente na superfície da música, são elas:

“(1) justaposição de fragmentos musicais que implicam duas tônicas em sucessão ou alternância; (2) mistura das duas tonalidades, explorando funções harmônicas em comum e ambíguas; (3) uso de uma sonoridade de tônica criada a partir da junção das duas tríades de tônica; e (4) superposição de linhas ou texturas próprios de uma tonalidade com as da outra” (KREBS, 1996, p. 18). (tradução nossa⁸).

O primeiro ponto, “justaposição de fragmentos musicais que implicam duas tônicas em sucessão ou alternância,” é particularmente mais evidente no contorno melódico do tema 2 (c. 27–35). Apesar da ambiguidade intrínseca do pareamento tonal, comumente uma tonalidade sobressai-se mais que outra. Aqui, o mi maior parece ser mais importante, tanto pela sua relação com a tonalidade inicial do movimento (mi menor) quanto pela ênfase métrica e cadencial que mi maior recebe.

É na última seção (Figura 34), no entanto, que a ambiguidade ganha proporções estruturais no presente movimento. Aqui, Siqueira promove a confluência dos materiais das seções A e B. Assim, dada a sobreposição dos temas 1 e 2, chamamos a última seção de A + B.

⁶ Disponível em: <https://www.significados.com.br/ilusao-de-otica/> Acesso em: 03/03/2023.

⁷ Disponível em: <https://www.e-farsas.com/ilusao-de-otica-dois-rostos-na-cabeca-de-uma-vaca.html> Acesso em: 03/03/2023.

⁸ In his monograph on Mahler’s Ninth Symphony Crhistopher Lewis provides a lucid discussion of tonal pairing, including a list of the ways in which tonal pairing is commonly manifested on musical surfaces: (1) juxtaposition of musical fragments implying the two tonics in succession or alternation; (2) mixture of the two tonalityis, exploiting ambiguous and common harmonic functions; (3) use of a tonic sonority created by conflation of the two tonic triads; and (4) superposition of lines or textures in one key on those of another (Krebs 1996, 18).

10

60

63

66

68

pp



Figura 34 – Seção A + B (c. 60–74) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

2.3 ANÁLISE ESTRUTURAL DO 3º MOVIMENTO - ALLEGRO VIVO

O terceiro movimento, assim como o primeiro movimento, também está estruturado em forma sonata. A tabela 3 apresenta em detalhes a estrutura formal deste movimento. O Allegro vivo, rearticula materiais temáticos do primeiro movimento, o que traz consigo implicações formais, tanto locais, quanto globais (na obra como um todo). A principal dessas implicações é a estruturação da peça na forma sonata cíclica que, por definição, é aquela em que elementos em comum são apresentados e desenvolvidos ao longo de vários movimentos, conferindo assim uma maior unidade à obra como um todo. (HEPOKOSKI e DARCY, 2006).

Macro Seção		Micro Seção	Número de compassos	Modo	Comentário
Exposição		Introdução	1-2	Fá-lídio	Introdução do piano
		Tema P	3-10		Piano
			11-18		Violino
		Transição	19-39		
		Tema S do primeiro movimento	40-53	Dó-mixolídio	Violino
Desenvolvimento		Zona 1	54-79	Si-maior	Violino desenvolve material do tema P
		Zona 2	80-88	Mi bemol-lídio	Violino e piano tocam juntos tema P
		Retransição	88-96	→	
Recapitulação	Local	Tema P	97-104	Fá-lídio	recapitulação do tema P' pelo violino
		Transição	105-116		violino e piano interagem
	Global	Tema P do primeiro movimento	117-140	Mi-mixolídio	Piano e Violino
Coda			140-156	Fá-misto	Violino articula tema S do primeiro movimento (em mixolídio) e o Piano articula o tema P do terceiro movimento (em lídio), resultando assim no chamado modo misto

Tabela 4 – Estrutura formal do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

O tema principal (Figura 35) apresentado primeiramente pelo piano no modo fá-lídio, assemelha-se à uma sentença composta de oito compassos, onde temos a ideia básica nos dois primeiros compassos (c. 3–4), a repetição da ideia básica nos dois compassos seguidos (c. 5–6) e a continuação do compasso 7 ao 10. Observa-se ainda que enquanto a mão direita do piano

toca o tema principal, o acompanhamento articulado pela mão esquerda organiza-se ritmicamente como o *tresillo* (3:3:2) só que deslocado metricamente, ou seja, começando na segunda semicolcheia do segundo tempo do compasso, como indicado na Figura 35.

Figura 35 – Tema principal (c. 3–10) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

No aspecto rítmico, o tema principal (c. 3–10) apresentado primeiramente pelo piano, além do *tresillo* já comentado, percebe-se ainda características típicas do maracatu. Enquanto o piano toca a figura rítmica do ganzá sem as acentuações, o violino faz o acompanhamento em *pizzicato* com acentuações no contratempo, como forma de marcar o ritmo do maracatu presente na mão direita do piano. Guerra-Peixe (1955) ressalta que a Figura 36 é o principal toque executado pelo ganzá.

Figura 36 – Figura rítmica do ganzá (GUERRA-PEIXE, 1955, p. 92).

É importante destacar, dada a ciclicidade estrutural da peça, que o tema principal é o único tema próprio desse terceiro movimento. O tema secundário do terceiro movimento é o

mesmo tema secundário do primeiro movimento, sendo que aqui, o tema secundário é apresentado pelo violino no modo dó-mixolídio em contraste ou ré-mixolídio no qual é apresentado no primeiro movimento.

Na recapitulação percebe-se a ideia de recursividade, em outras palavras, significa dizer que a recapitulação é composta por níveis organizacionais diferentes, sendo caracterizada por estruturas similares, porém de grandezas diferentes. Dividimos a recapitulação deste movimento em duas partes nas quais denominamos uma de recapitulação local e a outra de recapitulação global. A recapitulação iniciando-se no compasso 97 chamamos de recapitulação local (Figura 37), ou seja, é a recapitulação do movimento, onde material do tema principal do próprio movimento é reapresentado.

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass staff. The first system starts at measure 97, marked 'a tempo'. The second system starts at measure 101. The third system starts at measure 105 and ends with a 'p' (piano) dynamic marking. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The violin part, which is not shown, would play the main theme of the movement.

110

cresc. poco a poco

114

19

f

Figura 37 – Recapitulação local (c. 97–117) do 3º movimento.

Já a recapitulação iniciando-se no compasso 117 chamamos de recapitulação global (Figura 38), ou seja, é a recapitulação da obra como um todo, onde material do tema principal do primeiro movimento é rearticulado.

117

f

121

19

125

129

133

137

rit.

rit.

a tempo

f

f

20

Figura 38 – Recapitulação global (c. 117–140) do 3º movimento.

A rearticulação de material temático do primeiro movimento no movimento final, tanto o tema principal quanto o tema secundário, evidenciam o caráter cíclico da obra na qual elementos temáticos e formalmente importantes são reapresentados ao longo da obra como um todo, em especial no último movimento (HEPOKOSKI e DARCY, 2006).

É na coda em que o clímax estrutural não somente do movimento, mas da peça como um todo, é finalmente alcançado. Aqui, Siqueira sobrepõe concomitantemente o tema principal do terceiro movimento (azul) e o tema secundário do primeiro movimento (vermelho), como pode ser observado na Figura 39. Importante ressaltar que a confluência não é apenas temático-melódica, mas também modal uma vez que o tema principal do terceiro movimento está no modo lídio e o tema secundário do primeiro movimento está no modo mixolídio, ambos em fá. A sobreposição desses dois modos resulta no que Siqueira denomina modo misto, articulado apenas na presente coda. Dessa maneira, o acorde final (c. 155–156) (roxo) pode ser interpretado como a personificação harmônica da fusão dos modos lídio e mixolídio no chamado modo misto. Nele, tem-se a tríade de Fá maior acrescida das sonoridades características de cada modo: o si natural, representando o trítone do modo lídio e o mi bemol representando a sétima menor do modo mixolídio.

The musical score is divided into three systems, each with a Violin (V) and Piano (P) part. The Violin part is highlighted in red, and the Piano part is highlighted in blue. The score includes dynamic markings such as *ff*, *fff*, and *allarg.*, and articulation markings such as accents and slurs. The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 141-144): The Violin part begins with a *ff* dynamic and a slur over measures 141-144. The Piano part has a *ff* dynamic and a slur over measures 141-144.

System 2 (Measures 145-148): The Violin part continues with a slur over measures 145-148. The Piano part has a *ff* dynamic and a slur over measures 145-148.

System 3 (Measures 149-152): The Violin part has an *allarg.* marking over measures 149-152. The Piano part has an *allarg.* marking over measures 149-152 and a *ff* dynamic over measures 151-152.

System 4 (Measures 153-156): The Violin part has a *ff* dynamic over measures 153-156. The Piano part has a *fff* dynamic and a slur over measures 153-156. The key signature changes to two flats (B-flat and E-flat) at measure 155.

Figura 39 – Coda (c. 141–156) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

CAPÍTULO 3

A CONSTRUÇÃO PERFORMÁTICA DA PRIMEIRA SONATA PARA VIOLINO E PIANO DE JOSÉ SIQUEIRA

Neste capítulo abordaremos o processo de construção performática da *Primeira Sonata para Violino e Piano* (1949) de José Siqueira, com sugestões de cunho interpretativo com ênfase na parte do violino, incluindo dedilhados e arcadas definidas pela concepção de performance realizada a partir das análises apresentadas neste estudo. Para o processo de construção performática no violino, o primeiro passo é a escolha de dedilhados e arcadas. Outras questões relacionadas à interpretação, como o uso do *vibrato*, a relação entre pressão e velocidade do arco e a região utilizada para cada golpe específico poderão ser observadas adiante nos vídeos dos trechos comentados. Contudo, ressaltamos que as sugestões interpretativas não são, de modo algum definitivas, e correspondem a uma possibilidade de caminho a ser tomado, dentre muitas outras opções.

De acordo com Bosisio (1996, p. 43) "a escolha de dedilhados artística e tecnicamente coerentes, é algo da maior complexidade na vivência musical de um instrumentista, mormente instrumentos de arco, onde apenas dispomos de quatro cordas e quatro dedos (no caso do violino e viola) para digitar." O autor ainda enfatiza que uma mesma nota, no violino, pode ser executada em diferentes cordas, mantendo-se a mesma altura física. Cada dedo também é capaz de produzir timbres diferentes dessa mesma nota, além das variações de intensidade e timbre geradas por diferentes arcadas. Neste sentido, concluímos que existem inúmeras possibilidades de realização de uma nota, a depender muito do grau de conhecimento e sensibilidade artística de cada intérprete. Galamian (2013, p. 31–32) menciona dois aspectos a serem considerados na escolha de dedilhados: o musical e o técnico.

Musicalmente, o dedilhado deve assegurar a melhor sonoridade e expressão de uma frase; tecnicamente, deve tornar a passagem tão fácil e confortável quanto possível. Os dois nem sempre estão em acordo e quando se mostram incompatíveis é imperativo que o propósito musical não seja sacrificado pelo conforto. Em primeiro lugar está, sempre, a expressão; em segundo, o conforto.

Neste sentido, ressaltamos que, dentro desse propósito musical que Galamian expõe, se faz primordial a inteligibilidade, ou seja, clareza do que se quer fazer soar no discurso musical. Por essa razão, expomos propostas de dedilhados contemplando fatores tanto técnicos quanto musicais, que irão auxiliar na compreensão e interpretação da obra.

Em relação às arcadas e suas implicações, Bosísio (1996, p. 57) comenta que "o domínio profundo da técnica de mão direita associado ao conhecimento dos princípios básicos de fraseologia, ou mesmo a intuição deles, parece levar a soluções artística e violinisticamente eficazes nesta difícil tarefa." De acordo com Berbert (2020, p. 62) as "escolhas relacionadas a arcadas e dedilhados, salvo casos previstos por determinados limites técnicos e estéticos, são muito pessoais a diferenciar-se-ão sobremaneira a depender da personalidade individual e escola interpretativa de cada violinista." Neste sentido, realizamos algumas alterações de arcadas na edição para performance (APÊNDICE B), com o intuito de proporcionar uma melhor distribuição do arco, optando por um planejamento de seu uso que facilite a execução de fraseados e articulações da sonata.

3.1 DECISÕES INTERPRETATIVAS

3.1.1 Primeiro movimento: Allegro risoluto

O primeiro movimento inicia com um gesto musical que se relaciona intimamente com o "Baião" de 1946 de Luiz Gonzaga, com os versos do cearense Humberto Teixeira: "Eu vou *mostrar pra vocês/ como se dança um baião*." Santos (2014, p. 89) afirma que "até a década de 1950, o andamento do baião costumava ocorrer entre 80 e 120 pulsos por minuto, ou seja, tinha uma média de 100 pulsos por minuto. Com o tempo essa média de velocidade foi aumentando consideravelmente." Neste sentido, como não existe indicação na partitura de pulsação, tomamos como base a batida de 80 pulsos por minuto. O Allegro risoluto, inicia com uma pequena introdução do piano (Figura 40) com ênfase no contratempo de forma acentuada. Esse mesmo padrão rítmico da introdução perdura durante toda a apresentação do tema principal pelo violino. Neste ponto propomos uma execução enérgica e uma sonoridade incisiva por parte do piano, como forma de preparar o ambiente para entrada do tema principal (violino). Ressaltamos ainda que o piano que faz a parte do acompanhamento priorize a melodia, ouvindo sempre o tema principal sendo executado pelo violino.

Allegro risoluto

Violino

Piano

Allegro risoluto

f

5

f

10

p

15

1

Figura 40 – Proposta de dedilhado (c. 1–18) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

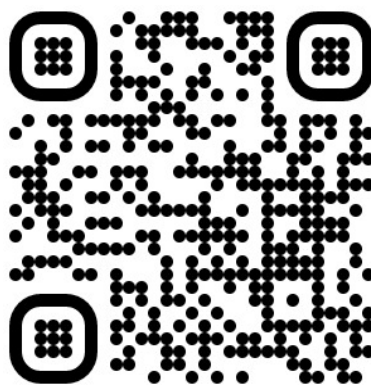


Figura 41 – Vídeo do c. 1–18, 1º movimento.

No tema principal (Figura 40) apresentado primeiramente pelo violino, a fim de buscar uma sonoridade mais rica de harmônicos, próxima dos instrumentos populares, como o da rabeca, optamos por utilizar a 1ª posição, com a corda mi solta, visando possibilitar também uma maior projeção sonora, já que a indicação de dinâmica é *forte* (*f*). Já a partir do *piano* (*p*) do compasso 13 optamos pela 3ª posição em busca de um contraste com a dinâmica anterior. Em relação à articulação, optamos por tocar as duas primeiras colcheias desse gesto musical inicial em *détaché*. Segundo Flesh (1930) o *détaché* é um meio termo entre *legato* e *staccato*, sendo uma das ferramentas mais expressivas dos instrumentos de cordas pela extensa possibilidade de nuances. O gesto inicial das duas primeiras colcheias em *détaché* contrastam com o compasso seguinte, onde temos três colcheias ligadas com arco para cima, nesse trecho optamos por acentuar o início com *vibrato* e articulação de arco, já a nota pontuada utilizamos uma espécie de *collé*.

No trecho a seguir (Figura 42), ocorre a inversão, o piano expõe o tema principal em *forte* (*f*) enquanto o violino desempenha papel de acompanhamento seguindo o mesmo padrão rítmico apresentado pelo piano anteriormente. Desta forma, sugerimos que o violino execute toda a passagem de forma leve ao realizar os acordes e ouvindo sempre a melodia do piano. Esse é um trecho repleto de cordas duplas e triplas no qual Siqueira emprega virtuosidade no acompanhamento do violino. Nesta passagem, recomendamos que a sequência de acordes de três sons seja executada como um bloco sonoro único, atacando-se as três cordas simultaneamente (e não arpejado-as ou quebrando os acordes de duas em duas cordas). Além disso, sugerimos utilizar como ponto de contato a região mais próxima ao espelho, concentrando-se na região do talão e usando bastante velocidade de arco em todo o trecho, de modo a enfatizar as acentuações. De acordo com Gerle (1991), a acentuação é um elemento crucial na criação do fraseado. Um acento pode ser obtido pela manipulação da dinâmica e da

agógica, de forma que a combinação das duas resulta em máxima potencialidade do efeito. O autor ainda afirma que "acentuação é sinônimo de contraste, sendo que a fórmula de compasso (métrica) seria o mais básico indicador da acentuação." (GERLE, 1991, p. 89). No que se refere à mão esquerda, chamamos atenção para a movimentação dos dedos dos compassos 35 ao 39, que precisam ser deslizados na corda na hora da troca de notas a fim de deixar a corda mais estável para o arco.



Figura 42 – Proposta de dedilhado (c. 19–39) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

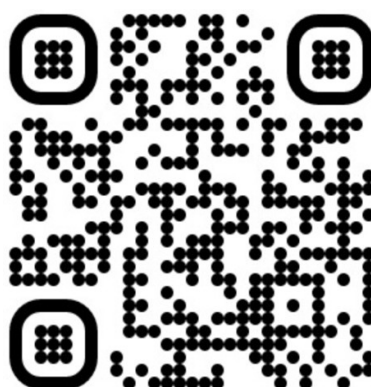


Figura 43 – Vídeo do c. 19–39, 1º movimento.

Na Figura 44, o tema secundário é apresentado pelo violino, com indicação na partitura de *poco meno mosso*. Desta forma, ao diminuirmos o andamento e como forma de expressar o ritmo do maracatu, optamos por cantar expressivamente as colcheias, usando bastante aderência do arco na corda usando muita crina, um ponto de contato que melhore a qualidade de som, e *vibrato* intenso, buscando uma sonoridade abundante e muita projeção. No compasso 53 optamos por iniciar a nota lá sem *vibrato*, deixando para aparecer o *vibrato* logo após, a fim de finalizar a primeira frase com uma sonoridade *dolce*. Nos compassos 58 ao 60 ocorre uma repetição modificada do tema anterior, então optamos por tocá-lo na II corda com o propósito de modificar o timbre, mantendo essa sonoridade até o final do trecho.

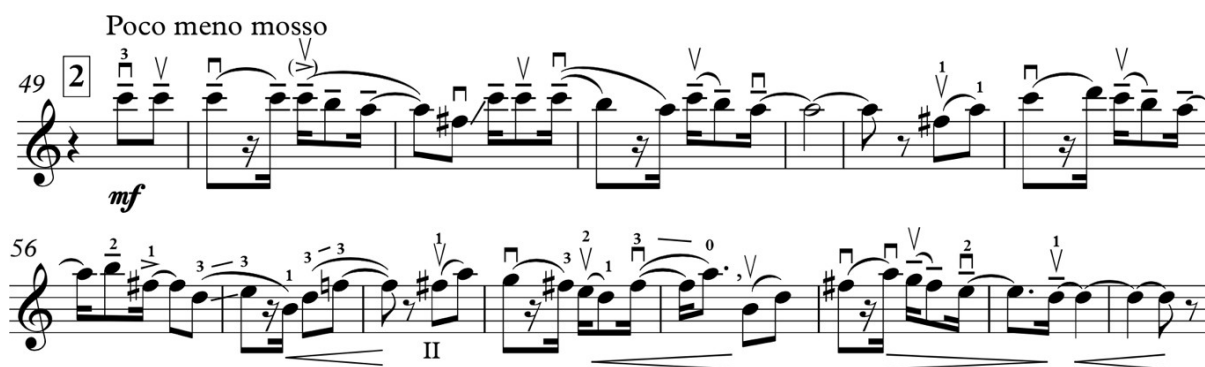


Figura 44 – Proposta de dedilhado (c. 49–63) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

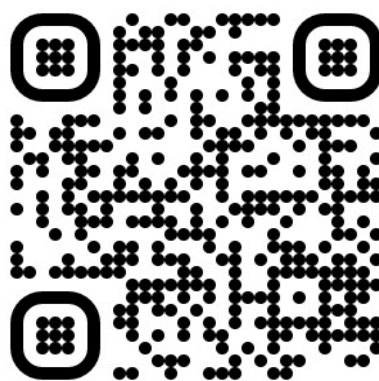


Figura 45– Vídeo do c. 49–63, 1º movimento.

As arcadas propostas na Figura 46 seguem uma linha interpretativa baseada na naturalidade do movimento, com o intuito de valorizar os acentos e articulações característicos do baião.

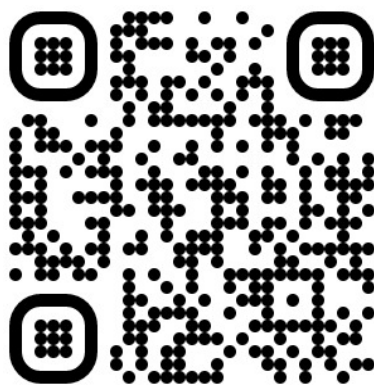


Figura 49 – Vídeo do c. 80– 93, 1º movimento.

No trecho seguinte (Figura 50), optamos por separar as duas colcheias dos compassos 94 e 96 retirando o arco da corda, garantindo uma acentuação mais ligada à articulação das notas, para contrastar com os compassos 95 e 97 onde se nota uma indicação de *glissando*.



Figura 50 – Proposta de dedilhado (c. 94–108) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.



Figura 51 – Vídeo do c. 94–108, 1º movimento.

Dos compassos 146 a 158 o piano toca o tema secundário, enquanto o violino faz o acompanhamento (Figura 52) com uma dinâmica em *mezzo forte* (*mf*). Neste trecho, o violino apresenta uma passagem em constante *tremolo*, onde há indicação de *sul ponticello*. Aqui sugerimos sempre o 2º dedo na nota sol para permanecer na sexta posição, e descemos de posição no mib (3º dedo). No compasso 154 optamos por fazer o dedilhado 3–3–2–1, utilizando o 3º dedo para o mib todas as vezes que aparece a mesma sequência de notas, mib, ré, dó, sib. Nesse trecho sugerimos usar o ponto de contato bem próximo ao cavalete, utilizando bastante crina e focando sempre na região do meio do arco.

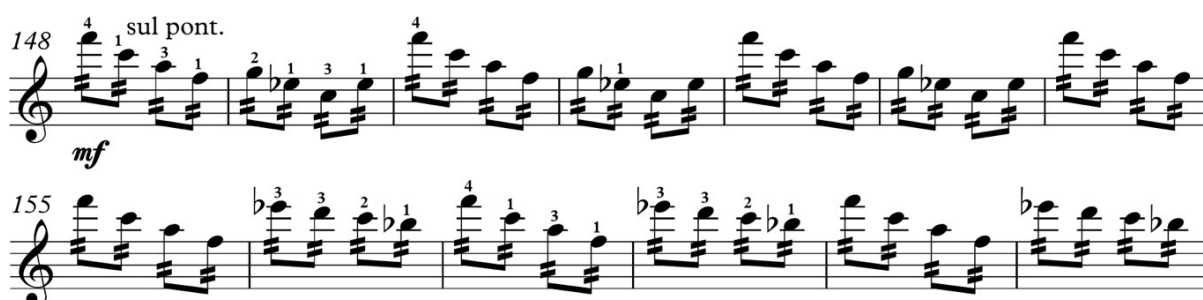


Figura 52 – Proposta de dedilhado (c. 148–160) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.



Figura 53 – Vídeo do c. 148–160, 1º movimento.

No trecho abaixo (Figura 54) acrescentamos *glissandos* nos compassos 162, 163, 165 e 166, como forma de tornar a frase mais expressiva e musical. Já nos compassos 165, 166 e 167 como são repetidos, buscamos fazer um pequeno *acelerando* como forma de deixar o *ritardando* mais enfático.

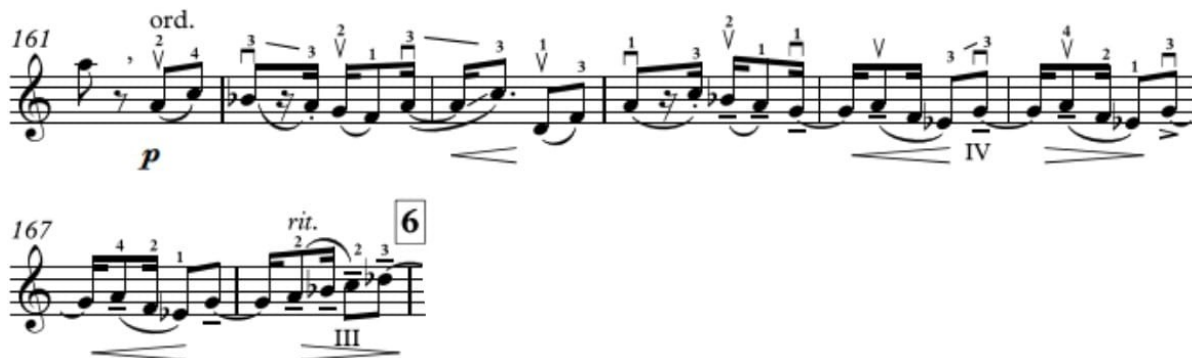


Figura 54 – Proposta de dedilhado (c. 161–168) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

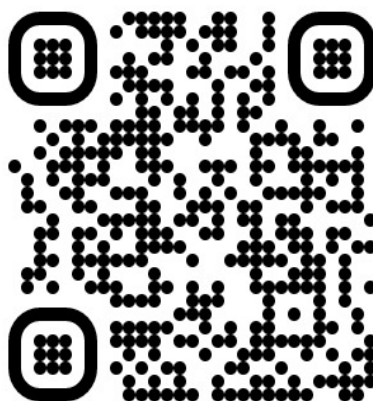


Figura 55 – Vídeo do c. 161–168, 1º movimento.

Conforme visto no capítulo anterior, o tema principal (Figura 56) é articulado plenamente na *coda*. Desta forma, um ponto a ser destacado em todo o trecho onde o tema principal é reapresentado pelo violino e acompanhado pelo piano, se refere às dinâmicas indicadas. As dinâmicas são habitualmente indicadas por compositores, segundo Larue (1997), elas "especificam o volume sonoro e as diferenças em expressões, produzindo gradações e contrastes." Neste sentido, no compasso 181 encontramos indicação de *crescendo*, sugerimos que o crescendo seja executado de forma gradual até chegar ao *fortissíssimo* (*ff*) nos acordes finais dos quatro últimos compassos desse movimento. Enfatizamos, ainda, que os acordes finais sejam executados com muita energia e o acorde do último compasso (c. 196) com bastante velocidade.



Figura 56 – Proposta de dedilhado (c. 169–196) do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

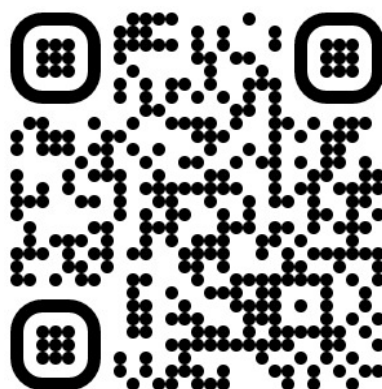


Figura 57 – Vídeo do c. 169–196, 1º movimento.

3.1.2 Segundo movimento: Andante calmo

O segundo movimento nos remete a um ambiente sonoro relacionado com o interior nordestino. O andante calmo traz indicação *con grande espressione* e uso de surdina. A utilização de surdina "diminui a amplitude de vibração de todo instrumento, determinando grande atenuação do som, além de provocar radical transformação do timbre. Este se torna velado, um pouco quanto misterioso, doce e triste" (ANTUNES, 2005, p. 166). Neste sentido, optamos por tocar todo o primeiro tema (Figura 58) na terceira corda, em busca de uma sonoridade mais aveludada e escura.

No que se refere a construção do fraseado, Aquino (2016) afirma:

O intérprete é, portanto, o grande arquiteto do som, responsável pela construção e elaboração de frases musicais através do agrupamento e estabelecimento de contornos melódicos construídos sobre os pilares harmônicos. Portanto, é papel do intérprete agrupar notas, a fim de que estas formem linhas melódicas, ao mesmo tempo em que estas fazem parte de uma estrutura vertical, ou seja, que formam a estrutura harmônica de uma determinada obra. (p. 37).

Portanto, desde os compassos iniciais (Figura 58), sugerimos variar o *vibrato* em função do fraseado, mantendo a sustentação sonora das notas longas, para dar mais fluidez e direcionamento. Já o piano faz um acompanhamento em *ostinato* com dinâmica em *pianíssimo* (*pp*) durante todo o tema 1, sempre ouvindo a melodia principal. Neste movimento, como não traz indicação de pulsação, tomamos como base o metrônomo = 50 batidas por minuto.



Figura 58 – Proposta de dedilhado (c. 1–13) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

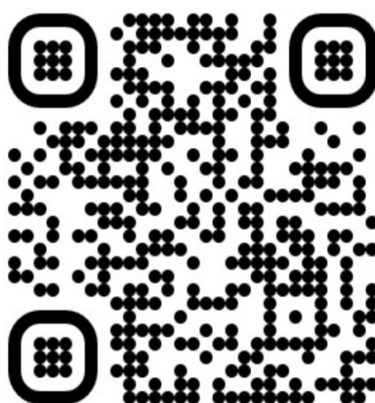


Figura 59 – Vídeo do c. 1–13, 2º movimento.

No que diz respeito às variações na intensidade do som, a dinâmica tem uma considerável influência sobre o caráter de uma obra. As diversas nuances de dinâmica são meios poderosos para dar intensidade e expressividade. Neste sentido, no compasso 13 (Figura 58) sugerimos o uso da primeira posição, com o intuito de realizar o crescendo com uma sonoridade mais aberta, uma vez que este compasso é uma preparação para a reapresentação do tema principal uma oitava acima e com indicação de *più sonoro*.

A partir do compasso 14 (Figura 60), o violino e o piano tocam juntos o tema 1, numa dinâmica *mf* e indicação de *più sonoro*. Neste trecho, mantivemos o arco com muita aderência à corda, economizando o arco na nota mi e deixando mais arco para a nota dó, mantendo sempre a dinâmica *mezzo forte (mf)* com indicação *più sonoro* e modificamos os dedilhados dos compassos 17 ao 21. Nesta passagem chamamos a atenção para as mudanças de direção do arco, de forma a serem realizadas a menos acentuada possível. Se tratando desse aspecto, Galamian (1962, p. 86) afirma que "a dificuldade em executar a mudança de direção de arco sem a realização de movimentos abruptos pode ser amenizada através da diminuição da velocidade e da pressão do arco instantes antes da mudança de arcada."

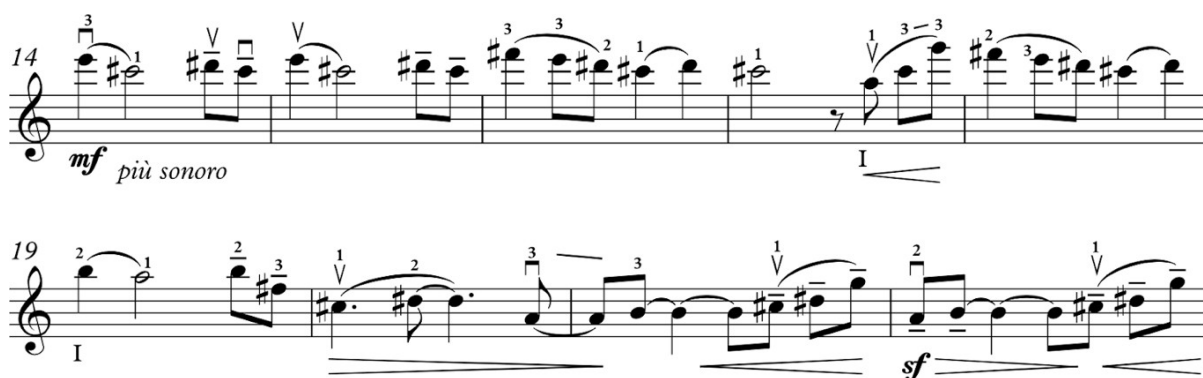


Figura 60 – Proposta de dedilhado (c. 14–22) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

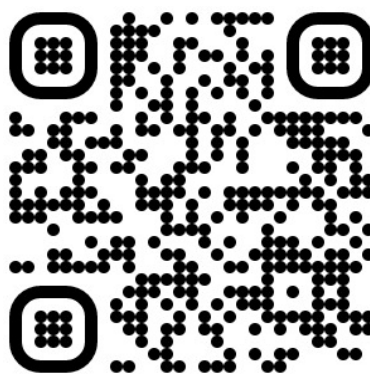


Figura 61 – Vídeo do c. 14–22, 2º movimento.

Borgerth (1940, p. 14) menciona a relação entre o *sul tasto* e a dinâmica *pianíssimo*: "Esse timbre, importante sem dúvida na execução do violino como instrumento solista, é porém, muito mais usado na música de câmara e sinfônica, pela sua estreita relação com a dinâmica". Sem o uso da surdina e dinâmica *piano*, no trecho abaixo (Figura 62) buscamos uma sonoridade *sottovoce* tocando todo o segundo tema na quarta corda na região do espelho (*sul tasto*) e utilizando pouca crina, com o propósito de alcançar um timbre mais doce e suave.

The image shows a musical score for violin, measures 27-41. The score is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked 'poco accel.' and the dynamics are 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The score includes various fingerings (1-4) and bowing techniques (sul G al, III, IV, II). A box with the number '8' is placed above measure 27, and a box with the number '9' is placed above measure 40. The score ends with a fermata in measure 41.

Figura 62 – Proposta de dedilhado (c. 27–41) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

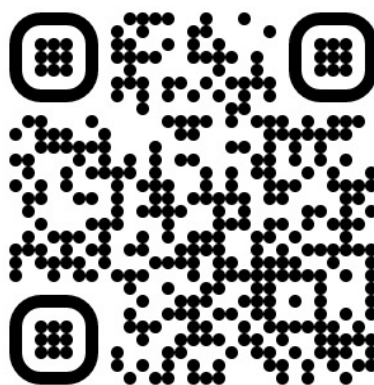


Figura 63 – Vídeo do c. 27–41, 2º movimento.

No trecho adiante (Figura 64), tanto o violino, quanto o piano apresentam o tema 2 em oitavas em forma de cânone. O uso das oitavas contribui para destacar a importância temática,

e isso resulta em uma maior ressonância e proporciona uma sonoridade rica. Desta forma, sugerimos buscar um equilíbrio das vozes e executar toda a passagem com bastante ponto de contato, muita crina e *vibrato* principalmente nas terminações das frases. Nos compassos 44 e 48, propomos utilizar o dedilhado 1–3 nas notas si-do#-si-la#, como forma de auxiliar na afinação.

The image displays a musical score for three systems, numbered 41-42, 43-44, and 45-46. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The vocal part has a melodic line with some rests and phrasing slurs. In system 43-44, there are fingerings (II, III) and a '4' indicated for the vocal line. In system 45-46, there are fingerings (1, 2, 3, 4) indicated for the vocal line. The score is written in black ink on white paper.

The image displays a musical score for the second movement of the First Sonata for Violin and Piano by José Siqueira. The score is presented in three systems, corresponding to measures 47, 49, and 51. Each system consists of a violin staff and a piano accompaniment staff. The key signature is G major (one sharp), and the time signature is 3/4. The violin part includes slurs and fingerings (1, 2, 3, 4) for specific notes. The piano accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. The score is written in a standard musical notation style with a clean, professional layout.

Figura 64 – Proposta de dedilhado (c. 41–52) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.



Figura 65 – Vídeo do c. 41–52, 2º movimento.

Na Figura 66, o violino toca o tema 1 na voz de baixo, sobreposto ao tema 2 na voz de cima, enquanto o piano toca o tema 1 em uníssono com a voz de baixo do violino com dinâmica *pianíssimo* (*pp*). Se tratando da articulação desse trecho, salientamos a importância de se executar todos os acordes com *legato* buscando sempre conectar uma nota com a outra. Outro ponto importante na hora de se tocar os acordes é buscar deixar sempre o arco em contato com a corda, sem levantar o arco, para que não ocorra interrupção do som, mas sim, uma continuidade sonora. Flesh (2000, p. 63) chama atenção para a questão específica de cordas duplas no que se refere ao ponto de contato, afirmando que, no geral, esse efeito requer maior proximidade do cavalete e maior peso do arco para que se alcance uma reverberação apropriada das cordas.



Figura 66 – Proposta de dedilhado (c. 68–79) do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

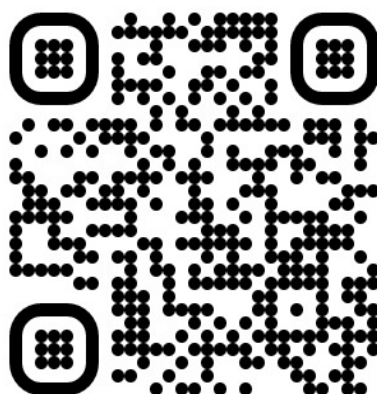


Figura 67 – Vídeo do c. 68–79, 2º movimento.

3.1.3 Terceiro movimento: Allegro vivo

No Allegro vivo tomamos como base o metrônomo de 90 batidas por minuto. Primeiramente o tema principal (Figura 68) é apresentado pelo piano e logo após pelo violino. O protagonismo se alterna, a depender de quem está com o protagonismo melódico e temático, e isso implica o uso das dinâmicas para que possa ouvir sempre a melodia. Enquanto o piano toca o tema principal, o violino faz um acompanhamento em *pizzicato* em forte (*f*) e com acentuações sempre no contratempo como forma de marcar o ritmo do maracatu presente na mão direita do piano também com indicação de dinâmica *forte* (*f*).



Figura 68 – Tema principal apresentado pelo piano (c. 1–10) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

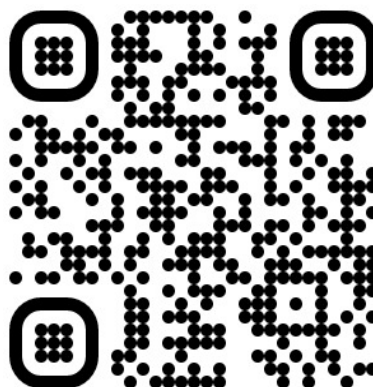


Figura 69 – Vídeo do c. 1–10, 3º movimento.

Em toda a sonata podemos perceber que o violino e piano se revezam tocando o acompanhamento e a melodia, passando por modos distintos. Na exposição, após o piano apresentar o tema principal, a melodia é tocada pelo violino (Figura 70). Salles (2004) cita diversos tipos de golpes de arco, desde *détaché* acentuado, *détaché* com todo o arco, *détaché lance*, além do *détaché* e o *grand détaché porte*, que a autora considera tipicamente brasileiros.

Se referindo a articulação do tema principal, optamos por executar na região inferior do arco, utilizando o *détaché* do tipo “duro” na qual, Salles (2004, p. 76) menciona que esse tipo de *détaché* é característico da música brasileira e geralmente revela um som “anguloso e primitivo”, sendo que os dedos e pulso da mão esquerda praticamente não participam do movimento que gera este golpe de arco. Ainda sobre esta passagem propomos o dedilhado 1–1, fazendo a troca da 1ª posição para a 3ª posição realizando um pequeno *glissando*.



Figura 70 – Proposta de dedilhado (c. 11–18) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

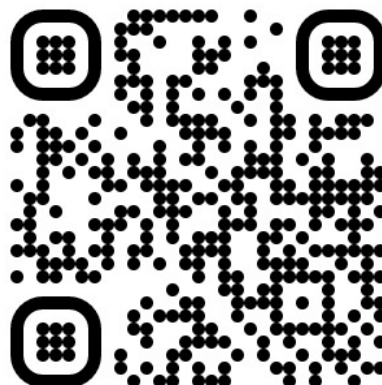


Figura 71 – Vídeo do c. 11–18, 3º movimento.

Conforme a Figura 72, no c. 31 escolhemos manter todo o compasso na II corda para evitar a mudança de corda e no c. 39 optamos por executar o acorde para cima como preparação para a entrada do tema secundário que inicia com o arco para baixo.



Figura 72 – Proposta de dedilhado (c. 25–39) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

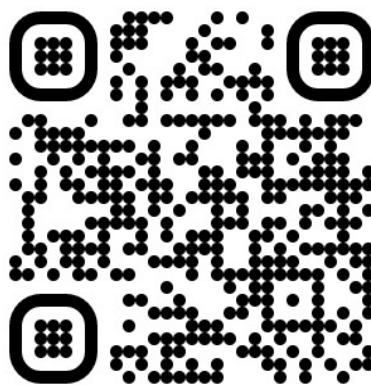


Figura 73 – Vídeo do c. 25–39, 3º movimento.

Na Figura 74, apesar de ser o mesmo tema secundário do primeiro movimento, mas em modos distintos, o tema secundário no terceiro movimento traz indicação de *molto espressivo*, e não ocorre a diminuição do andamento como acontece no primeiro movimento. No retorno do tema secundário neste movimento, sugerimos buscar uma sonoridade expressiva, utilizando *vibrato* em todas as notas e arco com bastante aderência na corda. Na execução desse tema, chamamos atenção para a pulsação rítmica que deve estar muito clara e definida. No compasso 47 acrescentamos um *glissando* na nota dó (1) para a ré (1) como forma de tornar a passagem ainda mais expressiva.

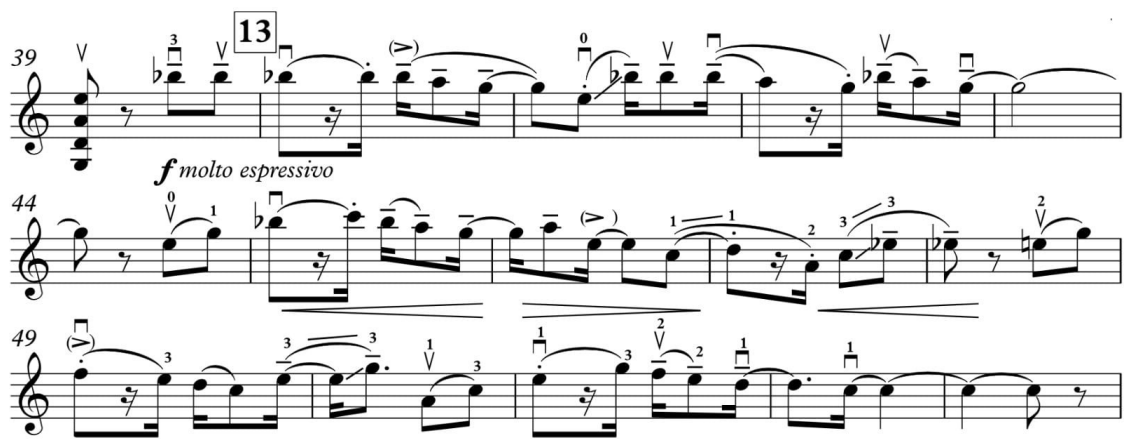


Figura 74 – Proposta de dedilhado, (c. 39–53) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.



Figura 75 – Vídeo do c. 39–53, 3º movimento.

Do compasso 56 ao 63 (Figura 76) a partitura tem indicação de *pizzicato*, porém optamos tocar todo o trecho com o arco por conta do andamento, e modificamos o dedilhado sugerindo tocá-lo na 3ª posição.



Figura 76 – Proposta de dedilhado e arcada (c. 56–63) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

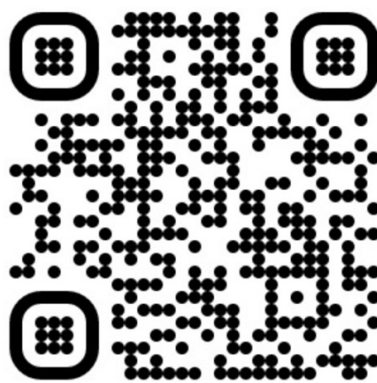


Figura 77 – Vídeo do c. 56–63, 3º movimento.

Na passagem abaixo (Figura 78) escolhemos o dedilhado de maneira a favorecer a troca de corda e mudança de posição sem que houvesse interrupção do som, com isso, optamos por tocar os primeiros três compassos todo na quarta corda, e do 75 ao 77 na segunda corda. Para isso, no compasso 75 utilizamos o dedilhado 1-2-2-4. Nesse trecho chamamos atenção para o fraseado, como forma de auxiliar na construção deste, damos uma ênfase para a nota ré#.

Figura 78 – Proposta de dedilhado (c. 72–80) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

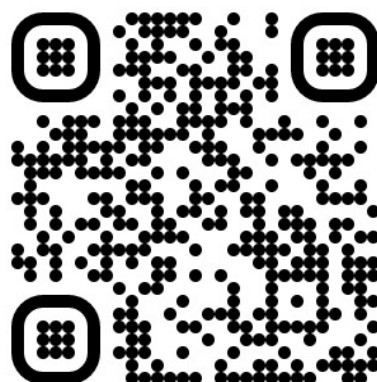


Figura 79 – Vídeo do c. 72–80, 3º movimento.

Na recapitulação global da obra, onde acontece o retorno do tema principal do primeiro movimento sendo reapresentado novamente pelo violino e com o acompanhamento do piano, sugerimos uma dinâmica *forte* (*f*), utilizando o mesmo pensamento que abordamos no início da obra no que se refere à articulação, tocando as duas primeiras colcheias desse gesto musical em *détaché*. Conforme o trecho a seguir (Figura 80), acrescentamos um *glissando* nos compassos 124, 128 e 132 da nota sol# para o do#, como forma de dar uma ênfase maior na nota do#.



Figura 80 – Proposta de dedilhado (c. 119–138) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

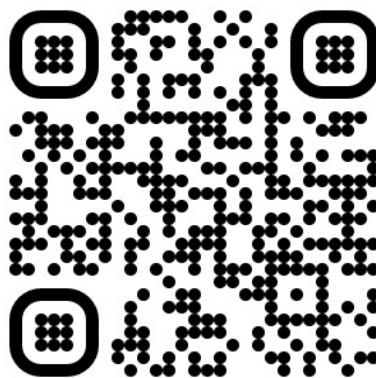


Figura 81 – Vídeo do c. 119–138, 3º movimento.

No compasso 138 por acontecer um ritardando, optamos por acrescentar uma fermata no mi como forma de preparar para a escala do compasso seguinte. Neste ponto, nos preocupamos com a organização do arco, a fim de que a escala seja executada de maneira fluida, gradativa e com *crescendo* para se alcançar o *forte* (*f*) na nota fá, do compasso 140. Para isso, utilizamos pouco arco no primeiro grupo (fá#–sol#–lá#–si–dó#–ré#) de semifusas do compasso 139, e no grupo seguinte (mi–fá#–sol#–lá#) utilizamos a metade superior deixando uma maior quantidade e velocidade de arco para o último grupo (si–do#–ré#–mi#).



Figura 82 – Proposta de articulação e arcada (c. 138–140) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

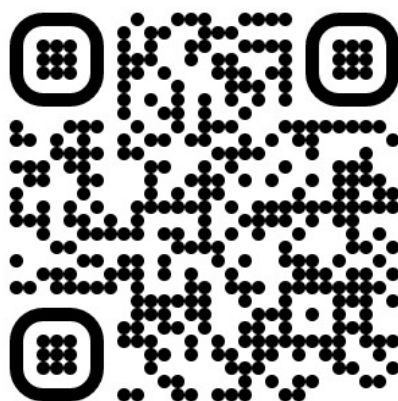


Figura 83 – Vídeo do c. 138–140, 3º movimento.

Por fim, na coda do terceiro movimento (Figura 84) onde ocorre o retorno do tema secundário do 1º movimento pelo violino (modo mixolídio), justaposto ao tema principal do 3º movimento pelo piano (modo lídio), resultando no modo misto, sugerimos executar todo o trecho final com uma sonoridade intensa e com muita energia, tanto o violino quanto o piano.

Nesse trecho recomendamos utilizar toda a crina e com o ponto de contato mais próximo a região do cavalete, o *vibrato* contínuo, na qual Fischer (2013, p. 260), afirma que "o vibrato contínuo é uma das ferramentas de timbres essenciais a serem denominadas pelo violinista."

A partir do compasso 151 onde tem indicação de *allargando*, buscamos exagerar bem no *allargando* executando todo trecho final em *fortíssimo* (*ff*) tanto o violino quanto o piano. Os últimos três acordes bem *pesante* em *fortíssimo* (*fff*) sugerimos fazer todos com o arco para baixo na região do espelho, utilizando toda a crina, finalizando a obra de forma grandiosa.

141

ff

145

149

allarg.

ff

153

ff

fff

pesante

fff

Figura 84 – Proposta de dedilhado e articulação (c. 141–156) do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

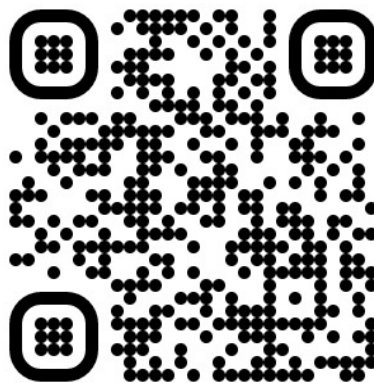


Figura 85 – Vídeo do c. 141–156, 3º movimento.

3.2 A PERFORMANCE E A GRAVAÇÃO

Como parte do resultado desta pesquisa, elaboramos a edição de performance (APÊNDICE B) e a gravação da obra realizada em 29 de julho de 2023, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, na Universidade Federal da Paraíba. A gravação foi realizada com o pianista Daniel Seixas, com o intuito de ilustrar a nossa sugestão de interpretação. O acesso a esta gravação pode ser obtido através do *QR Code* das figuras abaixo.

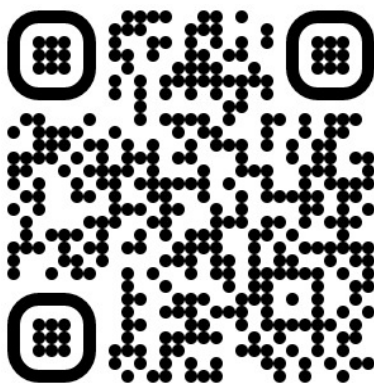


Figura 86 – Vídeo do 1º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

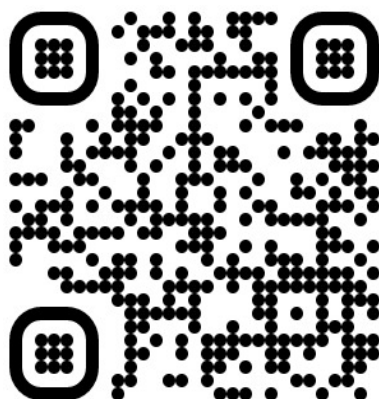


Figura 87 – Vídeo do 2º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

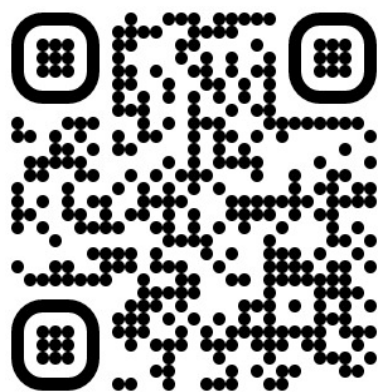


Figura 88 – Vídeo do 3º movimento da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegamos ao término desta pesquisa com a certeza de que a *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira é uma obra de grande importância e relevância para a música de câmara brasileira, onde Siqueira explora elementos rítmicos e modos da música nordestina numa estrutura dialogando com a tradição clássica. De fato, nossa maior contribuição foi abrir os caminhos para que a obra de José Siqueira para violino seja reconhecida, enaltecida e divulgada.

Na *Primeira Sonata* percebemos que princípios da forma sonata são trabalhados por Siqueira, por esse motivo, interpretamos a obra através dessa perspectiva. Verificamos que os gêneros musicais nordestinos como o baião e o maracatu, estão presentes no 1º e 3º movimento da obra. Percebemos que Siqueira faz uso dos modos lídio e mixolídio em todos os movimentos, porém a presença do modo misto é concretizada apenas no último momento, na *coda* do 3º movimento, com o retorno do tema secundário do 1º movimento (no modo mixolídio) justaposto ao tema do principal do 3º movimento (no modo lídio), resultando assim no modo misto. Ressaltamos ainda que o estudo analítico da sonata foi de grande importância no sentido de conhecer a obra como um todo. Percebemos que cada movimento tem a sua forma, sendo a principal delas a forma sonata no 1º e 3º movimento, já o 2º movimento apresenta a forma A-B-(A+B). Constatamos ainda que, a *Primeira Sonata* organiza-se num arco maior, onde Siqueira constrói a obra na forma sonata cíclica. O fio condutor dessa forma sonata cíclica é o drama modal, em outras palavras, podemos dizer que é a retenção do modo misto até o final da sonata que propulsiona a obra como um todo.

Levando em consideração o que foi apresentado nos dois primeiros capítulos, no terceiro capítulo realizamos o estudo performático da *Primeira Sonata para Violino e Piano* de José Siqueira, e apresentamos possibilidades interpretativas para a obra focalizando principalmente na parte do violino. Neste sentido, procuramos analisar, comentar e propor decisões interpretativas, incluindo escolhas de dedilhados, arcadas, articulação, dinâmica, acentuações, golpes de arco, regiões utilizadas e formas de condução do arco, bem como o uso do *vibrato*. Outras questões voltadas para a performance como a relação violino/piano visando buscar um equilíbrio sonoro das vozes, também foram abordadas no trabalho.

Desta forma, como contribuição desta pesquisa, foi elaborada uma edição para performance contendo sugestões de cunho interpretativo que incluem dedilhados e arcadas concebidas a partir das análises aqui apresentadas. Realizamos também, a gravação da obra em

vídeo, com o intuito de subsidiar quem desejar se aprofundar neste repertório. Reafirmamos que a edição para performance aqui apresentada não tem nenhuma intenção de tornar referência definitiva para interpretação da obra em questão, e sim de provocar uma discussão mais aprofundada sobre a performance de elementos musicais que estão presentes não só na obra de Siqueira, mas também na música brasileira de concerto.

A obra violinística de José Siqueira é extremamente rica, e infelizmente, pouco conhecida, estudada e tocada. Neste sentido, com os materiais resultantes deste trabalho, pretendemos viabilizar o conhecimento da obra, com o intuito de que performers colaborem no sentido de integrá-la em programas de recitais para violino e piano, contribuindo assim para a divulgação da música brasileira de concerto. Por fim, acreditamos que esta pesquisa possa servir como referência e ponto de partida para futuras pesquisas para obras de José Siqueira para violino.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **História da Música Brasileira**. 3ª edição.

ANTUNES, Jorge. **José Siqueira: Música, Brasilidade, Indignações e Lutas**. In: *Brasiliana: Revista Semanal da Academia Brasileira de Música*. N 25, junho, 2007 - Rio de Janeiro.

AQUINO, Felipe Avellar de. **A partitura e seus limites: reflexões sobre alguns dos parâmetros musicais e o processo de construção interpretativa**. In: FILHO, Marcílio Franca; LEITE, Geilson Salomão; FILHO, Rodolfo Pamplona. *Antimanual de direito e arte*. São Paulo - SP: Saraiva, 2016, p. 29-42.

BARBOZA, Márcio Borges. **Três estudos para trompete e piano de José Siqueira: uma abordagem técnico interpretativa da obra e sua preparação para performance através da utilização de métodos aplicados aos estudos de rotina do trompetista**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

BARRETO, Almir Cortes. **Improvizando em Música Popular. Um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a "música instrumental" brasileira**. Campinas -SP, 2012. Tese - Universidade Estadual de Campinas.

BÉHAGUE, Gerard. "Brazil", In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2000.

BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **A Obra para Violino de Edino Krieger: Fases e Estilos Composicionais; Análise interpretativa e idiomática; edições musicais**. Campinas, 2020.

BOSISIO, Paulo Gustavo. **Paulina d'Ambrosio e a Modernidade violinística no Brasil**. Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO), 1996.

CAMACHO, Vânia Cláudia. **As Três Cantorias de Cego para Piano de José Siqueira - Um Enfoque Sobre o Emprego da Tradição Oral**. Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAPLIN, William. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven**. New York: Oxford University Press, 1998.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10 Edição.

CONSONNI, Eduardo e MARQUES, Rodrigo T. **TOADA PARA JOSÉ SIQUEIRA**. Gênero: Documentário. Ano: 2021. País de origem: Brasil.

FARIAS, Ranilson Bezerra de. **Obras para Trompete do Compositor José Siqueira: Peças camerísticas e o Concertino para Trompete e Orquestra de Câmara**. 2013. 173f. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2013.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Baião de Dois**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

FISCHER, Simon. **The Violin Lesson**. London: Edition Peters, 2013.

FLESCH, Carl. **The art of violin playing: artistic realization and instruction**. Tradução de Frederick H. Martens. New York: Carl Fischer, Inc., 1930.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. Published by Prentice-Hall, 1962.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. New York: Dover Publications, 2013.

GERLE, Robert. **The art of bowing practice**. London: Stainer and Bell, 1991.

GUERRA-PEIXE, César. **Maracatus do Recife**. Recife: Irmãos Vitale, Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1955.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HEPOKOSKI, James and DARCY, Warren. **Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata**. New York: Oxford University Press, 2006.

ILUSÃO DE ÓTICA: o que é, tipos e imagens. Disponível em: <https://www.significados.com.br/ilusao-de-otica/> Acesso em: 03/03/2023.

KREBS, Harald. "Some Early Examples of Tonality Pairing: Schubert's 'Meeres Stille' and 'Der Wanderer.'" In. *The Second Practice of Nineteenth-Century Tonality*. Kinderman, William, and Harald Krebs, eds. 1996 Lincoln: University of Nebraska Press. 17–33.

LARUE, Jan. **Guidelines for style analysis**. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

LOPES, GILMAR. **ILUSÃO DE ÓTICA: verdadeira ou farsa?** Disponível em: <https://www.e-farsas.com/ilusao-de-otica-dois-rostos-na-cabeca-de-uma-vaca.html> Acesso em: 03/03/2023.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. 6. ed. atual. Rio de Janeiro - RJ: Editora Nova Fronteira, 2000.

MEGARO, Evan Alexander. **A presença do baião na música erudita brasileira para piano solo: um estudo de três obras dos compositores Ronaldo Miranda, Osvaldo Lacerda e Octavio Maul**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, Flávio Davino de. **Uma abordagem interpretativa dos Três Estudos para Trombone à vara e Piano do compositor José Siqueira**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2017.

OLIVEIRA, Liduino; SILVA, Aynara e CRUZ, Paulo. **Utilização do sistema trimodal no planejamento composicional do primeiro movimento de *Sete bagatelas* para quinteto de metais**. XXIV Congresso de Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música - São Paulo - 2014.

LOPES, GILMAR. **ILUSÃO DE ÓTICA: verdadeira ou farsa?** Disponível em: <https://www.e-farsas.com/ilusao-de-otica-dois-rostos-na-cabeca-de-uma-vaca.html> Acesso em: 03/03/2023.

PEDROSO, Noemia Teixeira da Silva. **Violinista Oscar Borgerth: solista, camerista, professor**. Rio de Janeiro: N. Teixeira da Silva Pedroso, 2006.

PEIXOTO, Fábio 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**. Doctoral theses, Boston University, 2021.

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

RAMALHO, Marcel. **Folkloric Nationalism and Essencial Nationalism in José Siqueira’s Loanda and Maracatu: elements of the Maracatu tradition and interpretative suggestions**. In Per Musi — Revista Acadêmica de Música — no. 42, General topics: 1-24. e224212, 2022.

RIBEIRO, Joaquim. **Maestro José Siqueira, o artista e o líder**. Rio de Janeiro, 1963.

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

RUFINO, Vladimir. **Styles and Extended Techniques in 6 Words for Violin from Paraíba since 1952**. Doctoral dissertation, University of Alberta, 2016.

SALLES, M. I. **Arcadas e golpes de arco**. 2. Ed. Brasília: Thesaurus, 2004.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro RJ: Jorge Zahar Editor Ltda 2012.

SANTOS, Climério de Oliveira. **Batuque book: Forró: A Codificação de Luiz Gonzaga**. 2014.

SANTOS, Roberta Regina dos. **Recitativo, Ária e Fuga, para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e interpretativas**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) — Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.

SILVA, Aynara Dilma Vieira da. **Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira**. João Pessoa, 2013. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, 2013.

SIQUEIRA, José. **O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil**. João Pessoa, 1981;

SIQUEIRA, José de Lima. **Primeira Sonata para Violino e Piano**. In: Borgerth, Oscar e Grosso, Ilara. “**Recital de Música Brasileira**”. 1965

SOUZA, Ana Paula Gomes de. **Sonata 1980 para violino de Ernest Mahle: uma abordagem interpretativa visando a construção de uma performance** Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2017.

TACUCHIAN, Ricardo. **O Exemplo de José Siqueira**. In: Brasiliana: Revista Semanal da Academia Brasileira de Música. N 25, junho, 2007 - Rio de Janeiro.

VIEIRA, Josélia Ramalho. **José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano” sob a ótica Tripartite**. Dissertação (Mestrado em Música). João Pessoa: UFPB, DEMÚS, 2006.

VIEIRA, Priscilla Martins Viana. **Concertino para trompa e orquestra de câmara do compositor José Siqueira: edição prática com aparato crítico e hipertexto**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, 2022.

APÊNDICE A - Edição da parte de violino



Violino

I Sonata para Violino e Piano

I

José Siqueira
(1949)

Allegro risoluto

Violin score for the first movement of Sonata for Violin and Piano by José Siqueira. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked *Allegro risoluto*. The score consists of nine staves of music, with measures numbered 4, 11, 19, 26, 32, 38, 54, 61, and 67. The first staff begins with a forte (*f*) dynamic. The second staff ends with a piano (*p*) dynamic. The third staff begins with a forte (*f*) dynamic. The fourth staff ends with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The seventh staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The eighth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The ninth staff begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams, as well as dynamic markings and articulation marks.

4 *f*

11 *p*

19 *f*

26 *p*

32

38 *mf*

54

61 *Tempo I*

67

Violino

2

73 7 4 1 *p* *ff*

87 *mf* *f*

93 *p* IV

100 pizz. arco *cresc.* pizz.

108 arco *f*

115 *mf*

122

129 poco rit. 5 3 *mf*

139

146 sul pont. *mf*

153

Violino

3

ord.

161 *p*

167 *rit.* **6** *f*

174 *p*

181 *cresc.*

189 *f* *cresc.* *allarg.*

II

Andante calmo
con sord.

4 *p* *con grande espressione*

9 **7**

14 *mf* *più sonoro*

19 *sf*

Violino

4

23

sf

26 **8** senza sord. sul G al ϕ

30 *sf* *p*

34 ϕ III III

38 **9** IV *cresc.* III II

42 II III

45

48

51 *decresc.*

55 1

10

60 II

Violino

5

64

68 **11**

72

76

III

Allegro vivo

pizz.

2

f

7

11 arco

15

19

cresc.

23 **12**

p

27

cresc. poco a poco

Violino

6

Violino musical score, measures 31-77. The score is written for a violin in treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The time signature changes from 4/4 to 3/4 at measure 74.

Measures 31-34: Rapid sixteenth-note runs. Measure 34 includes a second ending bracket labeled "II".

Measure 35: **f** (forte). Measure 36 includes a first ending bracket labeled "13" and a dynamic marking **ff** (fortissimo).

Measures 39-43: **f** molto espressivo. Measure 40 includes a first ending bracket labeled "13".

Measures 44-48: Rapid sixteenth-note runs. Measure 49 includes a first ending bracket labeled "14".

Measures 54-58: **p** (piano). Measure 54 includes a first ending bracket labeled "14".

Measures 59-62: Rapid sixteenth-note runs. Measure 63 includes the instruction *arco* and a dynamic marking **f**.

Measures 67-70: Rapid sixteenth-note runs. Measure 71 includes a first ending bracket labeled "II".

Measures 74-77: **p** (piano). Measure 74 includes a first ending bracket labeled "14". The time signature changes to 3/4 at measure 74.

Measure 77: *cresc.* (crescendo).

Violino

7

79 **15** *f* *cresc.* *ff* pizz. *Λ*

82

86 **16** arco

89

92 *II*

95 **17** *f* *allarg.* *a tempo*

99

103

107 **18**

111

114 *cresc. poco a poco*

116 **19** *f* 1

Violino

8

Violino musical score, measures 119-153. The score is written for a single violin part in treble clef. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into systems of five measures each, with measure numbers 119, 123, 127, 131, 135, 139, 142, 145, 149, and 153 indicated at the start of each system. The score includes several dynamic markings: *p* (piano) at measure 127, *pp* (pianissimo) at measure 131, *f* (forte) at measure 139, *ff* (fortissimo) at measure 139, *ff* (fortissimo) at measure 153, and *fff* (fortississimo) at measure 153. There are also tempo and articulation markings: *rit.* (ritardando) at measure 135, *a tempo* at measure 139, *allarg.* (allargando) at measure 149, and *pesante* (heavy) at measure 153. A box containing the number 20 is located above measure 135. The score ends with a double bar line at measure 153.

119

123

127 *p*

131 *pp*

135 20 *rit.*

139 *a tempo* *f* *ff*

142

145

149 *allarg.*

153 *pesante* *ff* *fff*

APÊNDICE B - Edição para performance



Violino

I Sonata para Violino e Piano

I

José Siqueira
(1949)

Allegro risoluto

4

f

11

p

19

f

26

p

32

mf

38

mf

54

mf

61

mf

67

mf

Poco meno mosso

Tempo I

Violino

Violino

161 *ord.*
p

167 *rit.* **6**
f

174 *II p*

181 *cresc.* *allarg.*

189 *f cresc.*

II

Andante calmo

con sord.

9 **7**
III p *con grande espressione*

14 *mf* *più sonoro*

19 *I* *sf*

Violino

4

23 *sf* *sf*

26 8 senza sord. sul G al Φ

30 *sf* *p*

34 Φ III III

38 IV III II 9

42 *cresc.* II III

45

48

51 *decresc.* V

55 1

60 10 V V V V I

Violino

5

64

68 **11**

72

76

III

Allegro vivo

pizz. *f*

7

11 arco

15

19

cresc.

23 **12**

27

cresc. poco a poco

6

113

Violino

7

79 **f** **15** pizz. **ff** *cresc.*

82

86 **16** arco

89

92 II I

95 **17** *allarg.* *a tempo*

99

103

107 **18**

111

114 *cresc. poco a poco*

116 **19** **f**

Violino

8

119

123

127

131

135 **20**

139

142

145

149

153

p

pp

f

ff

rit.

a tempo

allarg.

pesante

fff

APÊNDICE C - Edição da partitura



I Sonata para Violino e Piano

I

José Siqueira
(1949)

Allegro risoluto

Violino

Piano

Allegro risoluto

f

5

f

10

p

15

1

The musical score is written for Violino and Piano. The time signature is 2/4. The tempo is 'Allegro risoluto'. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 5, 10, and 15 indicated. The piano part is marked with 'f' (forte) and 'p' (piano). The violin part has various markings including 'V' and '2'. The score ends with a first ending bracket labeled '1'.

20

26

31

36

3

The musical score consists of three systems of staves. Each system has a treble staff and a bass staff. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music is highly complex, featuring many accidentals and dynamic markings. Measure numbers 20, 26, 31, and 36 are indicated at the start of their respective systems. A page number '3' is in the top right corner.

41

46

2

mf

Poco meno mosso

allarg.

p

52

57

This musical score page contains measures 41 through 57. It is written for piano (left hand) and violin (right hand).
- Measures 41-45: The piano part features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The violin part is mostly rests.
- Measure 46: A section marker '2' is present. The tempo changes to 'Poco meno mosso' and the dynamic to 'mf'. The piano part continues with its complex texture, while the violin part begins a melodic line.
- Measures 47-51: The tempo is marked 'allarg.' (ritardando). The piano part has a 'p' (piano) dynamic. The violin part continues its melodic line.
- Measures 52-57: The tempo returns to the previous pace. The piano part continues with its complex accompaniment. The violin part features several trills and fast sixteenth-note passages, with fingerings (1, 2, 3) and breath marks indicated.

62 3 5

Tempo I

66

70

74

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 62-65) includes a measure number '62' at the start and a boxed number '3' above the staff. The second system (measures 66-69) includes a measure number '66'. The third system (measures 70-73) includes a measure number '70'. The fourth system (measures 74-77) includes a measure number '74'. The tempo marking 'Tempo I' is placed above the second system. The score is written for piano, with a treble and bass staff for each system. The right hand plays a complex, rhythmic melody with many slurs and ties, while the left hand plays a more active, rhythmic accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

78

82

87

92

4

p

ff

mf

f

This musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#). The first system (measures 78-81) features a vocal line with various ornaments and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The second system (measures 82-86) includes a piano dynamic marking (*p*) at the start and a fortissimo marking (*ff*) at the end, with a measure rest in the vocal line. The third system (measures 87-91) shows a mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*) dynamic range. The fourth system (measures 92-95) continues the melodic and harmonic development. Fingerings and breath marks are indicated throughout the score.

97

p

102

pizz. arco

cresc.

107

pizz. arco

f

112

f

117

122

127

132

mf

mf

p

poco rit.

mf

5

Detailed description: This page contains a musical score for piano, measures 117 through 132. The score is written for a single instrument, likely a piano, with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked 'poco rit.' (poco ritardando). The dynamics are marked *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A box containing the number '5' is located above measure 127. The score is divided into four systems, each with a measure number (117, 122, 127, 132) at the beginning.

137 9

142

147 *sul pont.*

mf

151

Detailed description of the musical score: The score is written for a voice and piano. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 3/4. The system begins at measure 137. The vocal line (top staff) includes various ornaments (V) and fingerings (1, 2, 3). The piano accompaniment (bottom two staves) features dense, often triadic or dyadic chords, many of which are arpeggiated. In measure 142, there are triplets in both the vocal and piano parts. At measure 147, the piano part has a 'sul pont.' (sul ponticello) instruction and a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The system ends at measure 151, which shows a continuation of the piano's arpeggiated accompaniment.

155

159

ord.

p

163

IV

167

rit.

f

rit.

a tempo

f

6

The musical score is for a piano piece, spanning measures 155 to 170. It is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems. The first system (measures 155-158) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a piano accompaniment with chords and moving lines. The second system (measures 159-162) includes a melodic line with a 'ord.' (ordinario) marking and a piano dynamic (*p*). The third system (measures 163-166) shows a melodic line with a 'IV' marking and a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern. The fourth system (measures 167-170) includes a melodic line with a '6' marking and a piano accompaniment with a 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' marking, and a forte dynamic (*f*).

187

f *cresc.*

191

allarg. *ff* *gliss.*

II

1

Andante calmo *pp* *con sord.* *p* *con grande espressione*

6

11

13

7

mf più sonoro

15

19

22

sf

27 **8** senza sord. sul G al

30

33

36

poco accel.

The musical score consists of four systems, each with a measure number in a box (8) and a measure number (27, 30, 33, 36). The key signature is G major (one sharp). The time signature is 3/4. The score includes a variety of musical notations, including treble and bass staves, notes, rests, ornaments, and fingerings. The piano accompaniment is dense and complex, featuring many chords and arpeggios. The right hand has a melodic line with various ornaments and fingerings. The tempo marking 'poco accel.' is present at measure 36.

39

cresc.

41

43

45

The musical score is for a piano piece, spanning measures 39 to 45. It is written for a grand piano, with a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (measures 39-40) shows a melodic line in the treble and a complex bass line with 'cresc.' markings. The second system (measures 41-42) features a melodic line in the treble and a complex bass line with 'cresc.' markings. The third system (measures 43-44) shows a melodic line in the treble and a complex bass line with 'cresc.' markings. The fourth system (measures 45-46) shows a melodic line in the treble and a complex bass line with 'cresc.' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

47

49

51

53

decresc.

p

pp

This musical score is for a piano piece, spanning measures 47 to 53. The notation is in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a measure number (47, 49, 51, 53) at the beginning. The first three systems (measures 47-50) feature a complex, flowing melody in the right hand, often with triplets and slurs, and a dense, rhythmic accompaniment in the left hand. The fourth system (measures 51-53) shows a change in the right hand's texture, with more sustained notes and a clear decrescendo marking. The left hand continues with a similar rhythmic pattern, ending with a piano (*p*) and pianissimo (*pp*) dynamic marking.

58 10 17

61

64

67 11

pp

Detailed description of the musical score: The score is for a piano piece, likely in a minor key given the presence of many sharps. It consists of five systems of grand piano staves. The first system (measures 58-60) shows a complex rhythmic pattern in the bass staff with many sixteenth notes and triplets. The second system (measures 61-63) continues this pattern with some melodic lines in the treble staff. The third system (measures 64-66) features more intricate rhythmic figures. The fourth system (measures 67-69) includes a triplet in the treble staff and a piano (pp) marking in the bass staff. The score is heavily marked with slurs, ties, and various accidentals (sharps and naturals).

This musical score page contains measures 69 through 75. It is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each with a measure number at the beginning of the first staff. Measures 69-70, 71-72, and 73-74 are each a two-measure phrase. Measure 75 is a single-measure phrase. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and fingerings. The bass line is particularly active, featuring many sixteenth and thirty-second notes. The treble line has more sustained notes with some grace notes and slurs. Measure 75 ends with a fermata over the final note.

69

71

73

75

77

(V)

III

1

Allegro vivo

pizz. *f*

5

9

arco

f

13

18

23

27

12

cresc.

p

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

This page of the musical score for 'The Swan' by Camille Saint-Saëns contains measures 32 through 47. The score is written for a single melodic line (soprano or violin) and a piano accompaniment. The piano part features a prominent, rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a steady bass line in the left hand. The melodic line is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with grace notes and slurs. Dynamic markings include *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The tempo is marked 'Allegretto' and the mood is 'moderato'. The score is in 3/4 time and the key signature has one flat (B-flat major or D minor).

14

52

p

pp

57

62

arco

f

67

II

Detailed description: This musical score is for a piano and violin piece, spanning measures 52 to 67. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The piano part is in the lower staves, and the violin part is in the upper staves. The score is divided into four systems. The first system (measures 52-56) features a piano introduction with a *pp* (pianissimo) dynamic. The second system (measures 57-61) continues the piano part with a steady eighth-note rhythm. The third system (measures 62-66) introduces the violin part with an *f* (forte) dynamic and an *arco* (arco) marking. The fourth system (measures 67-71) continues the violin part with a *f* dynamic and a *II* (second ending) marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

72

3 2 4 3 1 2 4

V

IV

p

cresc.

75

2 2 4 1 1 2 4

II

mf

78

cresc.

f

cresc.

15

80

ff

pizz.

84

88 **16** arco

90

92

94 17

97 *a tempo*

102

107 18

111

cresc. poco a poco

114

117 **19**

f

121

125 *p*

129 *pp*

133

137 *rit.* *f* *a tempo*

20

141 *ff*

145

149 *allarg.* *ff*

153 *ff* *fff* *pesante*

This musical score is for a piano piece, spanning measures 141 to 153. The notation is in treble and bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The dynamics range from *ff* (fortissimo) to *fff* (fortississimo). The tempo marking *allarg.* (allargando) is present. The word *pesante* (heavy) is also indicated. The score is divided into four systems, each with a measure number (141, 145, 149, 153) at the beginning of the first staff. The first system (measures 141-144) features a *ff* dynamic. The second system (measures 145-148) continues the *ff* dynamic. The third system (measures 149-152) includes the *allarg.* marking and a *ff* dynamic. The fourth system (measures 153-156) features a *ff* dynamic, followed by a *fff* dynamic and the *pesante* marking. The score concludes with a double bar line.