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

CONCERTINO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA DE CÂMARA DE JOSÉ SIQUEIRA: UM PROCESSO DE EDIÇÃO, ANÁLISE E REDUÇÃO PARA PIANO E CONTRABAIXO

.

Danilo Cardoso de Andrade

João Pessoa, PB
2011

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

CONCERTINO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA DE CÂMARA DE JOSÉ SIQUEIRA: UM PROCESSO DE EDIÇÃO, ANÁLISE E REDUÇÃO PARA PIANO E CONTRABAIXO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração: Práticas Interpretativas contrabaixo.

Mestrando: Danilo Cardoso de Andrade
Orientador: Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva

João Pessoa, PB
2011

A553 Andrade, Danilo Cardoso de.
Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo / Danilo Cardoso de Andrade.- João Pessoa, 2011.
157f. : il.
Orientador: Luciano Carneiro de Lima e Silva
Dissertação (Mestrado) – UFPB/CCHLA
1. Siqueira, José. 2. Música. 3. Contrabaixo - Orquestra de Câmara. 4. Performance. 5. Edição. 6. Análise.

UFPB/BC CDU: 78(043)

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

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título da Dissertação: **"Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para Piano e Contrabaixo"**

Mestrando: Danilo Cardoso de Andrade

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Prof. Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva
Orientador/UFPB

Prof. Dr. Maurílio José Albino Rafael
Membro/UFPB

Prof. Dr. Waldir Augusto Bertipaglia
Membro/OSB

João Pessoa, 03 de outubro de 2011.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me dado o privilégio de ser músico e por não deixar apagar a chama da perseverança no decorrer desta pesquisa.

Ao meu orientador, Dr. Luciano Carneiro de Lima Silva, por ter acreditado em mim, pelos ensinamentos e pela paciência.

À minha família, em especial minha mãe (Dona Graça), meu irmão (Daniel) e minha noiva (Luana), pela força, dedicação e encorajamento, e pela paciência nas horas difíceis.

Ao professores Hector Rossi, Xisto Medeiros e Alexandre Antunes.

À Capes, pelo incentivo através bolsa.

A Izilda (secretária da PPGM), pela dedicação, amor e paciência com todos os alunos.

Aos amigos pela paciência.

Ao professor Isaías Moreira, pela paciência durante a revisão desta pesquisa e pelo encorajamento diante das dificuldades encontradas.

Aos professores do PPGM, Luís Ricardo Queiroz, Ayrton Benck e Maurílio José Albino Rafael, pelo ensinamento e respeito para com os alunos.

Ao professor Marcílio Onofre, pela revisão na edição e redução da obra e pelos ensinamentos na parte analítica.

A professora Josélia Ramalho Vieira, pelas contribuições acerca do compositor José Siqueira.

A todos que, de forma direta e indireta, contribuíram para a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho busca contribuir para a valorização da música brasileira para contrabaixo, tendo como foco principal o *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara* do compositor José Siqueira. Consiste em um conjunto de estudos que funcionam como auxílio na construção da performance desta obra. Organizamos em três capítulos, sendo o primeiro, um relato histórico acerca da trajetória do compositor e seus sistemas composicionais. O segundo capítulo engloba a contextualização da obra, a revisão, edição e por fim a redução para piano e contrabaixo. O terceiro consiste numa análise da obra abordando os aspectos temáticos e estruturais como forma de subsidiar o intérprete.

Palavras-chave: José Siqueira, Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara, Performance, Edição, Análise e Redução para Piano e Contrabaixo.

ABSTRACT

This work intends to contribute to the appreciation of the Brazilian music for double bass, more precisely the Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara by the composer José Siqueira. It consists of a set of studies to serve as a tool for the construction for the performance of this work. It's organized in three chapters. The first is a historical report about the composer's career and his compositional systems. The second chapter covers the contextualization of the concertino, revising, editing and finally a reduction for piano and double bass piano. The third is an analysis of the work addressing thematic and structural aspects as a way to help to perform it.

Keywords: José Siqueira, Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara, Performance, Edition, Analysis and Reduction for Piano and Double bass.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 Foto do compositor José Siqueira 14
Figura 1.2 I MR corresponde ao primeiro modo real e o I MD corresponde ao primeiro modo derivado 22
Figura 1.3 II MR corresponde ao segundo modo real e o II MD corresponde ao segundo modo derivado 22
Figura 1.4 III MR corresponde ao terceiro modo real e o III MD corresponde ao terceiro modo derivado 22

Figura 2.1 Programa da estréia 29
Figura 2.2 Anúncio do jornal O Globo sobre a estréia do Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara 30
Figura 2.3 Início do primeiro movimento na partitura individual do contrabaixo. 32
Figura 2.4 Início do primeiro movimento na partitura orquestral. 33
Figura 2.5 Partitura orquestral onde mostra acréscimo na linha do contrabaixo após a estréia. 34
Figura 2.6 Partitura do primeiro movimento que teve acréscimo no compasso 71 ao 73 na linha do contrabaixo após a estréia. 35
Figura 2.7 Partitura editada do primeiro movimento que teve acréscimo do compasso 70 ao 72 na linha do contrabaixo após a estréia 36
Figura 2.8 Início do 2º movimento, tema principal exposto pelo contrabaixo com surdina .. 37
Figura 2.9 Compasso 113 a119 na linha do contrabaixo, acrescido após a estréia. 38
Figura 2.10 Acréscimos após a estréia, que indica o início de uma cadência (cad) a partir do compasso 33. 39
Figura 2.11 Final do terceiro movimento com duas elaborações no contrabaixo 40
Figura 2.12 Edição final do terceiro movimento 41
Figura 2.13 Partitura do primeiro movimento na redução para piano e contrabaixo 43

Figura 3.1 Apresentação do tema principal. 45
Figura 3.2 Apresentação do tema 2 pelo contrabaixo. 46
Figura 3.3 Cadência do primeiro movimento do Concetino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira 49
Figura 3.4 Exposição do tema principal pelo contrabaixo 50
Figura 3.5 Ligação do tema com o contra tema nos compassos 9 e 10. 51
Figura 3.6 Entrada dos violoncelos em tutti, no compasso 48 52
Figura 3.7 Entrada das madeiras no compasso 40 53
Figura 3.8 Ponte nos compassos 46 e 47 para o retorno ao tema no compasso 48. 54
Figura 3.9 Tema 55
Figura 3.10 Entrada da viola no terceiro compasso uma quinta acima do contrabaixo. 55
Figura 3.11 Início das duas invenções para trompete e trompa de José Siqueira 56
Figura 3.12 Tema na trompa 56
Figura 3.13 Tema no trompete 57
Figura 3.14 Bach 58
Figura 3.15 Início do terceiro movimento 59
Figura 3.16 Entrada da flauta no compasso 9 61
Figura 3.17 Entrada do contrabaixo no compasso 22 63
Figura 3.18 Estrutura da cadência 64
Figura 3.19 4as paralelas nos violinos I e II. 65

Figura 3.20 Combinação de 4as, 5as e 2as paralelas na flauta, oboé e clarinete. 65
Figura 3.21 Último compasso executado pelo contrabaixo 65
Figura 3.22 5as superpostas em relação de 2as nos violoncelos e violas 65
Figura 3.23 Relação de 2ª maior no último compasso das *Duas Invenções para Trompete e Tuba* de José Siqueira 66
Figura 3.24 Relação de 5ª justa no último compasso das *Duas Invenções para Trompete e Tuba* 66
Figura 3.25 Relação de 5ª justa e 2ª maior na *Invenção para Trompete, Trombone e Tuba* de José Siqueira. 67

TABELA

Tabela 1 Quadro de correspondência entre os modos gregos, eclesiásticos e o Sistema Trimodal 23

SUMÁRIO

Introdução 1

Capítulo 1 José de Lima Siqueira (1907-1985) 13

1.1 Trajetória 14

1.2 **S**istemas 21

1.2.1 O Sistema Trimodal 21
1.2.2 Sistema Pentatônico 24

Capítulo 2 Concertino para Contabaixo e Orquestra de Câmara 25

2.1 Contextualização 26

2.2 Revisão e edição do Concertino 31

2.2.1 Primeiro movimento 33
2.2.2 Segundo movimento 36
2.2.3 Terceiro movimento 38

2.3 Reduções para piano e contrabaixo 41

Capítulo 3 Análise 44

3.1 Primeiro Movimento: *Allegro* 44

3.1.1 Seção A - Exposição 44
3.1.2 Seção B - Desenvolvimento (elaboração) 47
3.1.3 Seção A - Reexposição 47

3.2 Segundo Movimento: *Devagar* 49

3.3 Terceiro Movimento: *Allegretto* 54

Considerações finais 70

Referências 70

ANEXO A: Movimentos lentos de outros concertinos de José Siqueira 76

Concertino para Viola e Orquestra de Câmara de José Siqueira 76
Concertino para Trompa e Orquestra de Câmara de José Siqueira 77
Concertino para Saxofone e Orquestra 78
Concertino para Harpa e Orquestra de Câmara 79
Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara 80

ANEXO B: Manuscrito do concertino 82

APÊNDICE A: Edição da obra 119

APÊNDICE B: Redução para piano e contrabaixo 139

APÊNDICE C: Programa do recital apresentado por Danilo Cardoso de Andrade (contrabaixo) e Anderson Correia (piano) 150

Introdução

O interesse dos pesquisadores pela música brasileira teve um crescimento notável nos últimos tempos, no entanto ainda há uma carência de trabalhos com o foco em compositores brasileiros, como ressalva Ray:

> Nos últimos anos tem aumentado o interesse de pesquisadores pelo resgate de manuscritos de música brasileira, bem como pela discussão de um processo de criação para instrumento musical mais idiomática. Trabalhos que apresentam novas propostas de análises e edições de obras brasileiras (Goldberg, 2004 e Ray, 1996 e 2003) ou propostas de interação entre compositores, variedades de estilos e práticas interpretativas (Borém e Santos, 2003; Cunha e Ray, 2001 e Karlins, 2002) evidenciam o esforço da área na investigação deste tema. [...] Assim, investigar acervos de obras para um determinado instrumento musical ou para um determinado conjunto da obra ao longo de um período, é uma proposta pertinente e contemporânea, além de ser indispensável no sentido de ampliar possibilidades pedagógicas para cursos de licenciatura em música na graduação. (RAY, 2004, p.58)

Na busca por conhecer mais sobre a música brasileira, podemos encontrar na história do compositor José Siqueira (1907-1985), contribuições de grande valor para o cenário musical brasileiro. Siqueira, considerado um dos grandes defensores da música erudita brasileira, tem nas suas composições materiais extraídos basicamente das raízes do nordeste brasileiro. Todavia, mesmo que já exista um conhecimento em relação ao legado deixado por compositores brasileiros, incluindo Siqueira, "ainda existe a necessidade de uma valorização de suas composições, que esperam por iniciativas dos músicos e musicólogos que se dediquem a fazer trabalhos de catalogação, revisão, editoração, análises, performance e gravações**,** difundindo assim essas riquezas". (SOUZA 2003, p. 31)

Tendo em vista a relevância de Siqueira como um expoente da música erudita brasileira e a necessidade de maior reconhecimento de suas contribuições, apresento esta pesquisa como forma de conhecimento acerca da vida e obra deste compositor, disponibilizando subsídios aos pesquisadores e intérpretes da música erudita brasileira, em especial aos e intérpretes do repertório para contrabaixo.

O foco principal deste trabalho é a análise da obra supracitada, a revisão e edição da obra. Consta também de uma redução para piano e contrabaixo, a fim de possibilitar a execução deste *Concertino* com mais freqüência, tendo em vista que só existe a partitura para orquestra de câmara, o que dificultava à execução da obra.

Acreditamos que a construção da performance compõe-se por diversas atividades interligadas entre si e paralelamente com o estudo prático do instrumento: escolha do texto

musical coerente e legível, leitura da obra atenta e meticulosa, investigação dos aspectos históricos em geral, análise musical que levará o intérprete ao conhecimento estrutural da obra até o momento áureo e culminante da execução. "A sub-área Performance Musical e Análise tem oferecido uma diversidade de arcabouço teórico que tem sido útil na tentativa de dissecar e explicar o texto musical e prover subsídios para sua interpretação" (BORÉM, 2005, p. 19), como também a sub-área Performance e Musicologia na qual se insere a revisão editorial desta pesquisa e a Performance e Composição que aborda a elaboração da redução para piano.

No princípio deste trabalho, tratamos de fazer um levantamento bibliográfico que nos subsidiasse no decorrer do mesmo. Alguns trabalhos acadêmicos sobre a música erudita brasileira têm abordado a obra de Siqueira. Entre eles podemos mencionar *Concertino para fagote e orquestra de câmara de José de Lima Siqueira: uma abordagem analítica, revisão e editoração da partitura autografada*, de Valdir Caíres de Souza (2003); *As múltiplas facetas de José Siqueira e suas orientações estéticas com base no seu primeiro concerto para piano e orquestra*, de José Moura Cavalcanti Filho (2004); *José Siqueira e a suíte sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica "tripartite"*, de Josélia Ramalho Vieira (2006); *As três cantorias de cego para piano de José Siqueira: Um enfoque sobre o emprego da tradição oral*, de Vânia Camacho (2000). Alguns destes trabalhos foram gentilmente cedidos pela professora Josélia Ramalho Vieira[1] e outros encontrados na biblioteca da UNIRIO. Todos os trabalhos citados acima tratam do enriquecimento da música nacional, traçando um perfil de Siqueira como homem de realizações sociais, compositor, pedagogo e idealizador, fazendo um levantamento da sua produção composicional, suas várias atividades na área musical, suas influências e idéias estéticas.

A respeito da pesquisa voltada para o repertório brasileiro para contrabaixo, Borém afirma:

> Somente na década de 1980, com o crescente interesse pelos estudos de pós-graduação em performance musical, é que começaram a surgir trabalhos mais bem fundamentados sobre o contrabaixo no Brasil. Embora alguns estudos mais recentes tenham abarcado temas com recortes mais amplos sobre o repertório brasileiro (RAY,1996,1998) ou sobre a história das escolas de contrabaixo no Brasil (DOURADO, 1998) ou sobre a pedagogia do contrabaixo no Brasil (MOTTA, 2003), ainda há uma carência de estudos que disputam o programa mais amplo da musicologia do contrabaixo brasileiro. (BORÉM, 2005, p. 73)

[1] Sobrinha neta do compositor José Siqueira e professora de Piano do Departamento de Educação Musical da UFPB.

Este trabalho consta de três capítulos além da introdução, conclusão, anexos e apêndices. O capítulo 1 aborda a trajetória do compositor José Siqueira, mostrando o caminho iniciado no alto sertão da Paraíba até "ganhar o mundo", trajeto esse repleto de lutas, superações e conquistas sempre em prol da música e do músico brasileiro - indubitavelmente suas iniciativas institucionais são referência e apoio para a classe musical. Materiais didáticos que serviram de base para suas composições também são abordados, bem como o *Sistema Modal Brasileiro* e o *Sistema Pentatônico Brasileiro* que representam a sua busca em elaborar uma música de característica eminentemente brasileira. Neste capítulo, o leitor encontrará informações relevantes a respeito do compositor, adentrando cada vez mais no universo que o constitui. O levantamento biográfico nesta pesquisa foi baseado em escritos do próprio compositor, encontrados na musicoteca do Departamento de Música da UFPB, como também em trabalhos feito por outros autores acerca da vida e obra de José Siqueira, e em materiais encontrados no acervo da professora Josélia Ramalho Vieira.

No capítulo 2, empreende-se uma abordagem do gênero *Concertino* fazendo uma contextualização geral a respeito do repertório para contrabaixo como protagonista, expondo alguns aspectos históricos a respeito do contrabaixo no Brasil até se deter na obra objeto deste trabalho, de modo que contribua ainda mais com informações acerca da música brasileira para contrabaixo. Também consta de um estudo de revisão da obra na qual apresentamos a primeira edição do *Concertino,* disponibilizando um texto musical coerente e legível facilitando assim o estudo da obra. E por último apresenta uma redução para piano e contrabaixo, oferecendo assim ao intérprete mais uma opção de execução além da forma original.

No capítulo 3, nos detemos em um procedimento analítico dos três movimentos da obra. Utilizamos um modelo tradicional, enfatizando a estrutura temática e formal do *Concertino,* tendo como auxílio o livro de Arnold Schoenberg "*Fundamentos da Composição Musical",* para nomear as estruturas e materiais que constitui a obra. Faremos também o uso dos próprios escritos do compositor sobre o seu método composicional. Tais teorias estão em seus livros *"Sistema Trimodal*" e o "*Sistema Pentatônico Brasileiro*" com a finalidade de encontrarmos elementos que dão coerência à obra como um todo e tendo em vista que "a atenção do intérprete à estrutura musical é válida, de fato requisito, base para fazer – e não fazer – coisas em particular na realização das peças." (BERRY, 1989. p. 7) Portanto, este trabalho, juntamente com os demais trabalhos citados acima, tem como objetivo, consolidar a obra deste compositor que tanto contribuiu para o cenário musical brasileiro.

Capítulo 1

José de Lima Siqueira (1907-1985)

1.1 Trajetória

Para que possamos compreender mais adequadamente uma obra de arte, seja qual for a sua natureza, faz-se necessária uma investigação a respeito do artista que a criou e do contexto social em que o fez. Expomos a seguir alguns aspectos da trajetória de José de Lima Siqueira, para que se evidencie a relevância deste compositor, maestro, empreendedor e professor (FIG.1) dentro do cenário da música tanto no Brasil como no mundo.

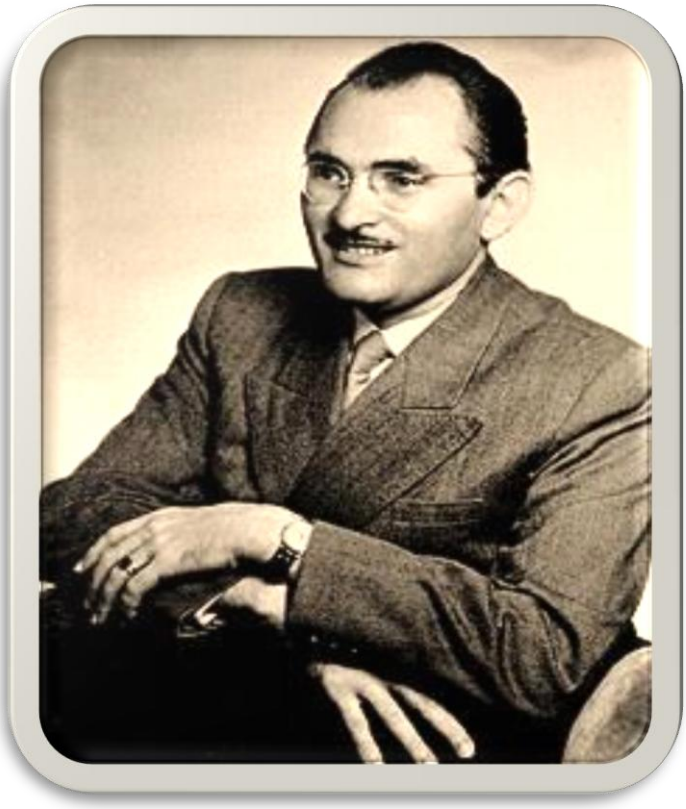


Figura 1.1 Foto do compositor José Siqueira.

Filho de João Baptista de Siqueira Cavalcante e Maria Siqueira Lima, José de Lima Siqueira, nasceu no dia 24 de Junho de 1907, na pequena cidade de Conceição do Piancó, no alto sertão da Paraíba. Em 1915, Siqueira completa seus estudos primários em escola pública de sua cidade, tendo sua irmã como professora. Desde cedo já vivia numa atmosfera musical: além do seu pai que era mestre de banda, o ambiente do sertão já lhe guiava para a música.

> Fui musicalisado (*sic*) desde a infância, com os acalantos das "negras velhas", com as cantigas de roda das crianças; com as canções e hinos patrióticos que eram, então, cantados obrigatoriamente nas escolas públicas; com as lapinhas, as cantigas de cegos, os desafios [...] as serenatas nas noites enluaradas; com as reuniões familiares onde se recitavam poesias ao som da Dalila tangida ao violão; com os mais belos cantos de pássaros do mundo; o Sabiá-da-mata, o Pintassilgo, o Canário, a Patativa, O Galo de Campina e a Graúna [2] (Siqueira, *apud* Souza 2003, p. 6)

Foi na Banda de Música do Cordão Encarnado, onde seu pai era mestre, que Siqueira teve o primeiro contado com os instrumentos musicais. Conheceu o Saxofone, o Barítono, o Bombardino e a Tuba, mas foi o Trompete que ele escolheu para desenvolver seu talento musical. Tinha suas particularidades ao tocar seu instrumento e se tornava inconfundível na vila onde morava. Com isto era solicitado e bastante aplaudido pelos familiares e amigos. Seu pai, reconhecendo o talento e o poder de liderança de Siqueira, temia pelo futuro do filho, por ser uma época de predomínio de cangaço no sertão nordestino.

Aos 11 anos de idade, Siqueira se depara com uma velha tradição católica, herdada da cultura portuguesa, em função da qual, as famílias numerosas dedicavam um ou mais de seus membros, ao serviço de Deus. Na busca de seguir a antiga tradição, seu pai o envia juntamente com seu irmão Hermenegildo ao Seminário na cidade de Triunfo, no estado de Pernambuco, como forma de livrá-lo da ideologia do cangaço[3], já que era notável que além do talento musical, Siqueira possuía um poder de liderança como já foi mencionado acima. Sua partida para a vida sacerdotal foi marcada pela despedida de seus instrumentos musicais, porém jamais se separaria da música, porque era nela onde estava sua vida.

> Antes de partir, a mais comovente despedida, não foi com os amigos e parentes, mas com os instrumentos musicais. Abraçou cada um deles, o Trompete, o Bombardino, a Tuba, o Barítono, o Saxhorne e outros mais, como se estivesse ligado a eles por laços de consangüinidade. (RIBEIRO, 1963, p.28)

---

[2] Discurso de posse, realizado na Academia Brasileira de Música. Documento sob a responsabilidade da pesquisadora Valdinha Barbosa.

[3] Movimento que ocorreu no nordeste brasileiro da metade do século XIX até o início do século XX, foi marcado pela violência de grupos que assaltavam e matavam em protesto pela péssima condição social na região. O mais conhecido cangaceiro foi Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

Segundo Vieira, (2006) desde cedo Siqueira já vivia em meio à liderança:

> Em Conceição, José Siqueira, o futuro compositor, tinha ao seu redor exemplos de lideranças e de valorização da tradição. A irmã Armênia e o seu pai fomentavam a cultura na pequena cidade de Conceição. Ela ensinava, escrevia e compunha peças e autos para serem encenados na Igreja e João Baptista comandava a Banda Cordão Encarnado, enquanto recolhia melodias da cultura popular. (VIEIRA, 2006, p. 16-17)

Com menos de dois anos no seminário, Siqueira regressa a sua cidade natal juntamente com seu irmão e seu pai que tinha ido a Triunfo se tratar de grave enfermidade, que o levaria à morte no futuro. Com a perda do pai em 1920, o menino José viria a liderar sua família com o decorrer do tempo. Atividade essa, nada fácil para um adolescente, principalmente no alto sertão nordestino, em virtude da falta de oportunidades para trabalho. Foi então que ele recebeu o convite para assumir a Banda de Música de Bonito de Santa Fé, onde permaneceu de 1922-1924, foi lá que desfrutou das suas primeiras vitórias, aplausos e apoio popular. Na busca por um lugar mais próspero passou pelas cidades de Cajazeiras - onde residia seu padrinho - e em Patos onde morava seu irmão João Batista Siqueira.

Em 1925, Siqueira chega à capital paraibana, na época chamada de Cidade da Parahyba, que somente no ano de 1930 recebeu o atual nome de João Pessoa. Já percorria nas veias de Siqueira, o espírito nacionalista. Com isso, teve que adiar seus estudos musicais, para prestar serviço militar à pátria. Ingressa no serviço militar, na função de músico, após ter se submetido a exame musical e ser aprovado como 1º Trompetista da Banda do 22º Batalhão de Caçadores sediada na capital paraibana. Sua experiência na capital foi breve, não passou dois meses, logo o batalhão em que fazia parte seria enviado para São Luíz do Maranhão para conter os revolucionários da Coluna Prestes[4]. Seu batalhão é posteriormente mobilizado, agora para o interior de Pernambuco. Essa fase como militar, foi sem dúvida, essencial na construção de sua personalidade.

> Aperfeiçoou o seu sentimento humano. Desenvolveu a sua compreensão da vida social. Aprendeu, por onde passava as inquietações do povo, as aflições dos pobres e os desesperos dos desprotegidos pela sorte. Havia também muita tristeza e muita amargura na sua pátria. (RIBEIRO, 1963, p.51)

Aos vinte anos de idade, Siqueira completa seu tempo de serviço militar, e ao invés de regressar à sua origem paraibana, resolve partir para o Rio de Janeiro. Resoluto, seguiu

[4] Foi um movimento político-militar que aconteceu de 1925 a 1927, denominado de Tenentismo. Esse movimento armado visava derrubar as oligarquias que dominavam o país e posteriormente, desenvolver um conjunto de reformas institucionais, com o intuito de eliminar os vícios da República Velha.

confiante no que poderia conquistar pela frente, sempre ao lado de seu trompete: companheiro inseparável. Em seu segundo dia na cidade do Rio de Janeiro, participou de um concurso e foi admitido para a Grande Banda Sinfônica da Escola Militar. Esta foi sua primeira vitória de muitas outras que se sucederam na capital da República. Naquela banda encontrou o seu primeiro mestre, o fagotista Francisco de Paula Gomes, com quem estudou teoria musical e solfejo.

> A Banda Sinfônica foi para ele uma escola de iniciação na música erudita. Constituiu uma verdadeira escola de preparação para a música sinfônica, que iria ser mais tarde, a sua grande paixão como artista criador. (RIBEIRO, 1963, p.61)

A busca pelo conhecimento levou o músico paraibano a se matricular no Colégio Piedade, onde adquiriu conhecimentos sobre humanidade. Paralelamente aos estudos musicais, estudou disciplinas básicas da formação espiritual, pois Siqueira sempre teve a consciência de que não basta apenas o talento e o conhecimento musical, acreditava que todos tinham que ter o conhecimento cultural. Inicia também seus estudos no Instituto Nacional de Música[5] com o professor Paulo Silva, um mestre da harmonia, com quem teria uma relação bem solidificada e mais tarde tornaram-se colegas de trabalho.

Na década de 30, logo após ser consagrado no exame final de Contraponto e Fuga pelo mesmo Instituto em que estudou harmonia, intensifica mais ainda seus estudos musicais, pois já tinha em mãos os fundamentos para dar seguimento ao grande objetivo: realizar um curso de composição. Teve o privilégio de estudar com o compositor, Francisco Braga. A partir daí Siqueira começou a buscar o senso de excelência para suas obras, tendo em vista a exigência do seu mestre. Também teve aulas de Composição e Regência com Walter Burle Max. Segundo Ribeiro, Siqueira era respeitado e admirado por seus mestres: foi do próprio Walter Burle Max que ouvi este conceito sobre ele: "De todos os meus discípulos, foi o que assimilou a melhor coisa que ensinei: sabe fazer o que deseja fazer". (RIBEIRO, 1963, p. 89)

A prática do ensino também corria nas veias do nordestino, já que ele não via incompatibilidade entre o seu amor de compor e o dever de ensinar. A sua habilidade pedagógica fascinava seus alunos, sempre tornava o que aparentemente seria difícil, num aprendizado fácil. Exerceu a função de professor de harmonia, contraponto e composição, embora seu espírito aspirasse vôos mais altos:

---

[5] Atual Escola de Música do Rio de Janeiro (UFRJ)

> O maestro era considerado um dos melhores professores de harmonia de todo Brasil. Com ele estudou, na Escola de Música, pianista como Jeannette Herzog e Heitor Alimonda. De origem modesta, Siqueira foi homem dotado da ambição de realizar trabalhos da maior importância para a classe musical (Edino Krieger *apud* CAVALCANTE FILHO) [6]

O desejo de semear os seus conhecimentos lhe colocava um objetivo a ser conquistado, que era o cargo de livre docência, adquirido assim em 1935 na função de professor de harmonia do Instituto Nacional de Música. Três anos mais tarde foi aprovado no concurso para professor catedrático de harmonia no mesmo Instituto. Foi uma vitória esperada por todos, em virtude dele ter sido um aluno exemplar da própria instituição. Após assumir o cargo tão desejado teve o seu prestígio ampliado na metrópole carioca.

A viagem do interior paraibano para a Capital da República mostrou-lhe as maravilhas do nosso país, no entanto deixou o compositor entristecido com a pobreza encontrada. Foi observando o longo percurso que ele adquiriu amor em prol do Brasil. Através da arte ele viu que existe uma esperança para uma terra contrastivamente tão rica em sua essência cultural e ao mesmo tempo pobre por falta de investimento. Aproveitou o prestígio que vinha conquistando, somou ao prazer de ensinar com sua capacidade de liderança e dedicou boa parte de sua vida em função social, principalmente na valorização dos músicos e da música brasileira. Fundou várias instituições em prol da classe musical brasileira, dentre as quais podemos destacar a OSB (Orquestra Sinfônica Brasileira) e a OMB (Ordem dos Músicos do Brasil).

> José Siqueira sabe-se, era voltado para ação que envolvesse pessoas em grande número. Quando a Orquestra Sinfônica Brasileira se estabeleceu, Siqueira providenciou para que fossem instituídos diversos cursos, dentre eles, "Os cursos de Cultura Musical para o Povo". O conteúdo dos cursos consistia em educação musical básica, como cultura geral. A aula, Siqueira preparava e apresentava em folhas datilografadas a seus alunos. Sua preocupação era, principalmente e antes de tudo, com a formação de um ouvinte para a música erudita. Com esta intenção, sua verve pedagógica o impeliu a preparar, posteriormente, as séries de livros didáticos "Música para a Infância" e "Música para a Juventude", dirigidos aos alunos das escolas de todo o país. (FERREIRA, 2004, p.30)

Em meio a uma situação de desigualdade social, em que ele próprio vivenciou na pele o desprazer de não poder entrar no teatro, pois só quem tinha acesso aos concertos sinfônicos era a classe mais abastada da sociedade. O jovem paraibano, com um sonho antigo de formar um orquestra sinfônica em prol da sociedade geral, junta-se a um grupo de músicos

[6] Entrevista do compositor Edino Krieger ao Jornal O Globo.23 abr.1985,p.13.

dentre os quais destacam-se o Antonio Leopardi (contrabaixista), Djalma Guimarães (trompetista), Alfredo Gomes (violoncelista e sobrinho do compositor Carlos Gomes), Moacir Lissenha (flautista), Orlando Frederico (violista), Iberê Gomes Grosso (violoncelista), Nelson Cintra (violoncelista), Antão Soares (Clarinetista) e em 1940 criam a Orquestra Sinfônica Brasileira, entidade viva até os dias de hoje, é sem dúvida uma referência da música erudita. Além da OSB, Siqueira criou a Orquestra Euterpe (1930), Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro (1949-1950), Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio do MEC e a Orquestra de Câmara do Brasil. Sendo esta última, a orquestra com a qual foram estreadas várias de suas obras dentre as quais o *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara,* com o próprio compositor na regência.

Em 1944, seu nome já era mencionado em algumas das grandes cidades estrangeiras, reconhecido como compositor regente e até mesmo por suas iniciativas culturais, Siqueira, recebe o convite para reger algumas orquestras nos Estados Unidos. Foi então que aproveitou a oportunidade, e levou em sua bagagem a música brasileira. Regeu a Orquestra Sinfônica da Filadélfia, Rochester, Juilliard School e Detroit. O reconhecimento foi tão grande, que o maestro recebeu o convite para reger no Canadá. Tudo isso só estava sendo o início de sua carreira internacional. Porém somente em 1953 ele chegou a Europa para difundir a música brasileira.

No no ano de 1946, Siqueira, através de suas influências no meio musical, colaborou com a ida do maestro Eleazar de Carvalho para fazer estudos de aperfeiçoamento nos Estados Unidos, com o renomado regente e contrabaixista, Serge Koussevitsky (1874-1951) [7]. E no ano seguinte, através da Caixa Auxiliadora da OSB, financiou os estudos do violoncelista Aldo Parisot na Yale University. Em 1960 recebe o título de cidadão Carioca, e no mesmo ano foi transferido para a cátedra de Composição da Escola de Música do Rio de Janeiro.

Em 1969 se preparava para concorrer ao cargo de diretor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando foi obrigado a se aposentar, como imposição da ditadura militar, mas isso não foi motivo para inibi-lo. Siqueira que passou se ocupar às suas composições e à regência da Orquestra de Câmara do Brasil e outras orquestras como convidado. Deixou um legado com mais de 300 obras, entre as quais estão materiais didáticos e composições para diversas formações instrumentais. Mas sem dúvida, a obra marcante de

[7] De origem Russa, foi conhecido como diretor musical da Orquestra Sinfônica de Boston.

toda sua trajetória foi o "*Oratório Candomblé*"[8], o que leva a Vasco Mariz, afirmar que Siqueira é "um compositor essencialmente orquestral". (MARIZ, 2000, p. 273)

Siqueira viveu numa época de influência européia. Tacuchian *apud* SOUZA afirma que Siqueira foi influenciado principalmente pelos compositores neoclássicos: Béla Bartok (1881-1945), Igor Stravinsky (1882-1971), Sergei Prokofiev (1891-1953), Paul Hindemith (1895-1963) e Dmitri Shostakovich (1906-1975). A linha de troca de influência nos remete também ao impressionismo de Claude Debussy (SOUZA, 2003, p.19). Todavia, sempre teve a conscientização da riqueza que tinha em mãos, principalmente em respeito ao folclore brasileiro, o que o levaria a fazer música com matéria prima brasileira.

> A influência cultural dos grandes compositores (que tanto concorreram para o seu aperfeiçoamento técnico) não conseguiu desfigurar a sua originalidade. Esta manteve-se pura e integral. É a prova de sua forte personalidade de artista. Nunca se rendeu a imitação. (RIBEIRO, 1963, p.184)

A produção do compositor paraibano pode ser dividida em três períodos bem distintos: o primeiro, universalista, até 1943; o segundo, nacionalista talvez demasiadamente direto, de 1943 a 1950; e o terceiro, nordestino essencial, pela aplicação do sistema que deu o nome de Trimodal. (MARIZ. 2000, p. 273) Porém Camacho afirma existir ainda uma quarta fase:

> No que diz respeito à obra para piano há, ainda, uma quarta fase que denominamos de contrapontista (1976). Após a X Sonatina (1964), Siqueira interrompe temporariamente a composição para piano, e retorna somente em 1976, inaugurando uma nova etapa através de seus Diálogos, uma série de peças curtas que utilizam a técnica de imitação. Nesta fase encontramos uma única obra que difere do conjunto pelo emprego do modalismo nordestino, como nas composições a partir de 1950. Dentro deste universo, identificamos um maior interesse nas obras do terceiro período de composições, tratando-se antes de tudo, da fase mais madura da produção musical de Siqueira. Isto acontece justamente pela utilização de um vocabulário baseado nos Sistemas modal e pentatônico, evidenciando um estilo pessoal e independente. (CAMACHO, 2000 p. 3)

Amante do folclore brasileiro em especial da região nordeste, Siqueira adquiriu um estilo próprio de compor, sempre buscando transparecer a matéria prima que encontrou desde a infância no alto sertão da Paraíba, e também durante suas pesquisas de campo pelo Brasil. Sem dúvida aproveitou as riquezas contidas no folclore brasileiro que ele considerava. "um dos mais encantadores, possuindo uma variedade cultural que ultrapassa os limites de nossa

[8] Obra estreada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1957 e gravada em Moscou no ano de 1975, com a Orquestra da Rádio da Televisão da URSS

imaginação. Como parte integrante deste, o do Nordeste apresenta características própria que o torna mais puro e belo do país" (SIQUEIRA, 1981, p. 1). A partir de pesquisas realizadas no nordeste do Brasil, Siqueira desenvolveu em dois trabalhos os alicerces de sua linguagem: o *Sistema Trimodal Brasileira* e o *Sistema Pentatônico*. (CAVALCANTI FILHO, 2004, p. 29)

Para José Siqueira, a aplicação do Sistema Modal e Pentatônico constitui o cerne de sua idéia-pensamento: fazer uma música essencialmente brasileira. (FERREIRA, 2004, p.28)

Visto que já existe um material concretizado que são os próprios métodos do compositor, faremos uma breve explanação a respeitos desses dois métodos que Siqueira utilizou em boa parte de suas obras, inclusive no *Concertino* aqui em questão.

1.2 Sistemas

1.2.1 O Sistema Trimodal

É fruto de suas pesquisas no nordeste brasileiro e, sem dúvida, um dos principais materiais didáticos deixado por Siqueira. Consiste em uma organização de modos existentes na cultura brasileira, em especial da região nordeste. Siqueira acredita que surgiram em nosso território a partir dos Jesuítas e também da série harmônica.

> 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)

O Sistema Trimodal consiste basicamente de três modos com seus respectivos derivantes. Vejamos quais são:

1º modo

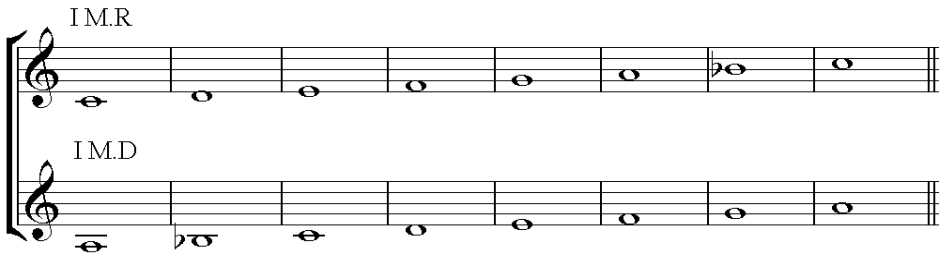


Figura1. 2 I MR corresponde ao primeiro modo real e o I MD corresponde ao primeiro modo derivado

2º modo

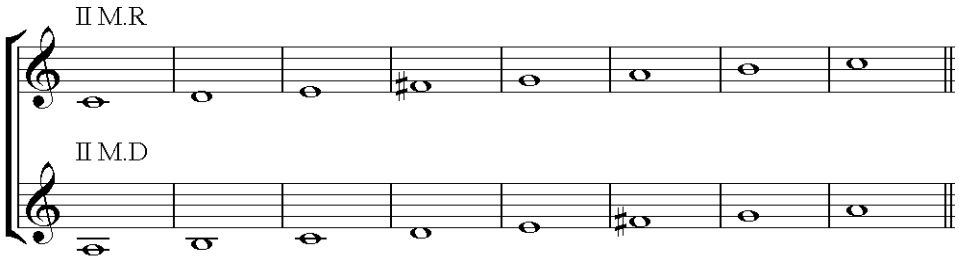


Figura 1.3 II MR corresponde ao segundo modo real e o II MD corresponde ao segundo modo derivado.

3º modo

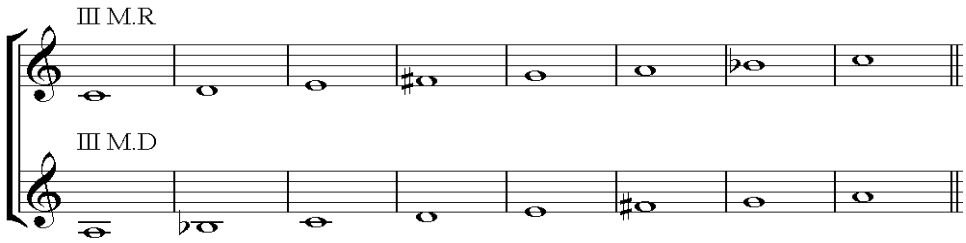


Figura 1.4 III MR corresponde ao terceiro modo real e o III MD corresponde ao terceiro modo derivado.

Ainda a respeito do 3º modo, o qual Siqueira concebe como "o modo nacional por excelência", é necessário que fique claro que, mesmo sem haver um correspondente entre os modos gregos e eclesiásticos, como será mostrado em seguida, esse modo já era utilizado em

outras culturas. Segundo Tacuchian, Bartok usou outra escala[9] que é fundamentalmente diatônica e derivada da série harmônica, esta, um fenômeno da natureza - **C D E F# G A Bb** - "Esta escala modal também foi encontrada nas melodias folclóricas da Europa Central. É curioso notar que esta escala também se encontra no Nordeste brasileiro". (TACUCHIAN, 1994-95, p. 9)

O sistema trimodal apresenta também seus correspondentes dentre os modos gregos e eclesiásticos. Vejamos quais são:

Sistema Trimodal	**Modos Gregos**	**Modos eclesiásticos**
I Modo Real	Hipodórico	Mixolídio
II Modo Real	Hipomixolídio	Lídio
III Modo Real	Sem correspondente	Sem correspondente
I Modo Derivado	Lídio	Frígio
II Modo Derivado	Frígio	Dórico
III Modo Derivado	Sem correspondente	Sem correspondente

Tabela 1 Quadro de correspondência entre os modos gregos, eclesiásticos e o Sitema Trimodal.

A partir do novo sistema, Siqueira estabelece uma nova nomenclatura e novos acordes a serem utilizados. Segundo o autor, "o novo sistema destrói por completo o principio da tonalidade clássica". (SIQUEIRA, 1981 p. 9)

A nova nomenclatura adotada pelo compositor, substitui o que se chamava de *tônica, supertônica, mediante, sub-dominante, dominante, super-dominante e sensível,* agora será chamado de 1º, 2º, 3º, 4º, 5º, 6º e 7º graus. Em relação aos intervalos, não sofrem nenhum tipo de alteração.

Os novos acordes:

1º- Acordes de 2ª maiores e menores.

2º- Acordes de 4ª e 5ª justas; por 4ª aumentada e 5ª diminuta; por 4ª sub-diminuta e 5ª aumentada

3º- Acordes de 5ª e 4ª justa; por 5ª diminuta e 4ª aumentada.

4º- Acordes de duas 4ª justas e uma 4ª aumentada; de uma 5ª justa, uma 4ª aumentada e uma 4ª justa, de uma 4ª aumentada e duas 4ª justa.

[9] Correspondente ao 3º modo real

5º- Acordes de 2ª maior e duas 4ª justas; de 2ª menor, 4ª justa e 4º aumentada; de 2ª maior, 4ª aumentada e 4ª justa; de 2ª maior, 4ª aumentada e 4ª diminuta.

6º- Acordes de 2ª maior, 4ª justa e 5ª justa; de 2ª menor, 4ª justa e 5ª justa; de 2ª menor, 4ª aumentada e 5ª diminuta.

7º- Acordes de 2ª maior, 5ª justa e 4ª justa; de 2ª maior, 5ª diminuta e 4ª aumentada; de 2ª menor, 5ª justa e 4ª justa; de 2ª maior, 5ª aumentada e 4ª diminuta.

8º- Acordes de 2ª maior e duas 5as justas; de 2ª maior, 5ª justa e 5ª diminuta; de 2ª menor, 5ª aumentada e 5ª diminuta.

9º- Acordes de três 5as justas; de 5ª diminuta e duas 5as justas; de duas 5as justas uma 5ª diminuta; de uma 5ª aumentada, uma 5ª diminuta e uma 5ª justa; de uma 5ª justa, uma 5ª diminuta e uma 5ª aumentada.

Mesmo com todas essas combinações, outros acordes podem ser formados, desde que seja aumentado o número de partes, e que se utilizem, exclusivamente, intervalos de 2ª maior e menor, 4ª diminuta, 4ª justa e 4ª aumentada; 5ª justa, 5ª diminuta e 5ª aumentada.

1.2.2 Sistema Pentatônico

Este sistema é resultado das suas observações nos "terreiros de candomblé" em Salvador, onde Siqueira constatou que boa parte das músicas ali executadas, tinha uma linguagem pentatônica. É certo que vários povos já utilizavam esse tipo escala, dentre os principais, a China e o Japão. "Uma música de caráter monódico ou monorrítmica, não cabendo assim o uso de harmonia e nem de polifonia". (SIQUEIRA, 1981, p. 1) No entanto "A escala pentatônica é encontrada não só na Europa Central onde Bartók desenvolveu suas pesquisas, mas também na África, na Polinésia e já existia na China pelo menos há 2000 anos A.C". (TACUCHIAN, 1994-95, p.8) Foi então que Siqueira tomou a iniciativa de produzir o *Sistema Pentatônico Brasileiro,* tendo em vista que ninguém havia elaborado um material deste tipo.

> Pareceu-me útil estabelecer normas para o uso das escalas pentatônicas, na composição de melodias, na Harmonia delas decorrentes e na Polifonia, assunto de que não cogitaram os grandes tratadistas nacionais e estrangeiros (SIQUEIRA, 1981, p. 1).

Este material foi destinado aos compositores, onde Siqueira expõe algumas regras a respeito da melodia, da harmonia e da polifonia pentatônica. Vejamos quais são:

- Na melodia o autor não admite a modulação, nem o cromatismo nem as notas melódicas.
- A harmonia pentatônica deve ser conduzida por encadeamento como na harmonia tradicional; e por encadeamentos feitos livremente.
- A polifonia pentatônica é elaborada com uso exclusivo de melodias pentatônicas, onde qualquer intervalo diatônico é permitido, assim desencadeando várias maneiras de ser praticada. Vejamos quais:
    - Com o emprego de melodias pentatônicas baseada na mesma escala;
    - Com o emprego de três melodias, sendo duas em cânon e uma livre;
    - Com o emprego de seis melodias em entrada sucessivas;
    - Com o emprego de Canon a seis vozes, três em Canon descendente e três em Canon ascendente;
    - Com o emprego de Canon a oito vozes e uma parte livre;
    - Com o emprego de imitação a duas vozes, um canto livre e outra melodia em imitação canônica a cinco vozes;
    - Com o emprego de melodias pentatônicas baseada em escalas diferentes, obedecendo aos seguintes princípios:
        i. De segundas maiores paralelas;
        ii. De terças maiores paralelas;
        iii. De quartas justas paralelas;
        iv. De quitas justas paralelas;
        v. De quartas justas paralelas e concomitantes;
        vi. Pela mistura desses intervalos paralelo.

Tais características abordadas aqui estão contempladas no *Concertin*o. Os materiais temáticos dos três movimentos exploram melodias baseadas em arpejos extraídos destes dois sistemas apresentados acima, bem como as entradas das seções canônicas do segundo movimento.

Capítulo 2

O concertino para contrabaixo e Orquestra de câmara

2.1 - Contextualização

Antes de contextualizarmos a obra em questão, faz-se mister um sucinto histórico a respeito do contrabaixo na função de protagonista, até mesmo para que fique claro para os futuros pesquisadores que usarem essa dissertação como referência à importância que se deve dar ao repertório solo do contrabaixo.

Por muito tempo os compositores não deram a devida relevância ao repertório para contrabaixo na figura de protagonista, como deram a outros instrumentos, em virtude de tê-lo apenas como instrumento para acompanhamento, uma prática iniciada no período barroco com as figura do "baixo continuo" [10]. Se compararmos o repertório de violino e também o de piano em relação ao contrabaixo, encontraremos uma grande desvantagem. Segundo Arzolla, uma das razões disso é que, sendo o mais grave e, portanto, o maior, demorou a ter padrões de construção estabelecidos. Os instrumentos construídos até o final do século passado apresentavam grande variedade em aspectos como: extensão, profundidade da caixa harmônica, formato, número de cordas e afinação. (ARZOLLA, 1996, p.1) Com o declínio do baixo contínuo na primeira metade do século XVIII esta situação mudou deixando um legado de obras importantes para o repertório contrabaixístico.

> O desenvolvimento das técnicas de performance do contrabaixo verificado no âmbito vienense foi impulsionado em um curto espaço de tempo por ninguém menos que Franz Joseph Haydn. Em 1763, este gênio do classicismo escreveu o Concerto para Contrabaixo em Ré maior Hob.VII 1, obra hoje desaparecida e que, indubitavelmente, ocuparia lugar de destaque na literatura solista do instrumento. Infelizmente, restam poucas esperanças de que o concerto seja reencontrado, como ocorreu com a fantástica descoberta,em 1961, do seu Concerto para Violoncelo em Dó maior. No caso do contrabaixo, o quadro não é promissor, pois a casa de Haydn em Eisenstadt, na Áustria, foi incendiada pelo menos em duas ocasiões. Vários manuscritos de Haydn foram preservados e cópias de partituras da época foram meticulosamente coletadas e avaliadas. Mas apenas os dois primeiros compassos do início do tema do Primeiro Movimento do Concerto para

[10] Parte inferior que era tocada sem interrupção por instrumento de voz grave, principalmente durante o período barroco, e servia de base para condução da Harmonia. A parte do baixo continua costumavam ser cifradas, mas algumas composições já traziam as cifras realizadas. Durante o Classicismo, principalmente a partir de Haydn, o suporte do baixo contínuo foi gradativamente sendo abandonado. (DOURADO, 2004, p.38)

> Contrabaixo N.1 chegaram até nós [...]. A anotação da data no manuscrito- 1763- permite-nos concluir que o seu Concerto para Contrabaixo foi o primeiro concerto clássico para contrabaixo, marcando o início de uma geração de compositores, alguns de fora do círculo de Viena, que reconheceu no instrumento o seu potencial solístico. (BORÉM, 2006. p. 95)

Esse momento produtivo durante o século XVIII legou contribuições que até hoje são referência para o instrumento. Dentre tais contribuições ressalvam-se as de Karl Ditters Von Ditterdorf, Johan Baptist Vanhal, Franz Anton Hoffmeister e Domenico Dragonetti. Posteriormente a esses compositores, a função de ampliar repertório resultou de outros compositores que em sua maioria eram contrabaixistas, podendo assim destacar o Giovanni Bottesini, Serge Koussevitzky, Adolf Misek e outros (ARZOLLA, 1996, p.2) O século XIX também representou um momento em que o contrabaixo começou a ter uma independência em relação à escrita orquestral, já que até o clássico tinha a função de dobrar o violoncelo, passando então a desempenhar uma função própria, devido ao aumento da orquestra, assim como à busca dos compositores românticos em explorar novas sonoridades e alturas, a riqueza harmônica e novas possibilidades de combinar e contrastar os timbres.

Durante o século XX, a elevação técnica dos contrabaixistas, e o surgimento de melhores equipamentos, tais como: cordas de aço, extenção da corda Mi, ajustes de cavaletes, contribuíram para a evolução técnica do contrabaixo, o que possibilitou um lugar de privilégio para o instrumento, encorajando compositores a destinarem alguns solos para o contrabaixo em suas obras. Dentre as tais, destacam-se a Sinfonia nº 1 de Gustav Mahler, Pulcinella de Igor Stravinsky entre outras. Foi um período no qual surgiram os virtuoses que revolucionaram a história do contrabaixo, como Gary Karr e Francesco Petracchi, cujo nível técnico elevado despertou o interesse de alguns compositores a escrever obras para o contrabaixo solo, sendo muitas dessas obras dedicadas aos próprios virtuoses.

No cenário brasileiro, alguns compositores também se dispuseram a escrever para o contrabaixo, num considerável contributo à música brasileira, dando ênfase ao instrumento. Podemos citar dentre eles Leopoldo Miguez – *Impromptu (1898),* Radamés Gnatalli – *Canção e Dança (1985),* Ernst Mahle- *Concerto para Contrabaixo e Orquestra* (1990), *Concertino* (1978), Ernst Widmer- Concerto *para Contrabaixo e Orquestra (1986),* Santino Parpinelli – *Dança Nordestina (1995), Jongo (1995), Seresta (1985) e Modinha (1995),* José Siqueira – *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara (1976).* Outras obras podem ser encontradas no *Catálogo de Obras Brasileira para Contrabaixo (RAY),* no qual não consta a

obra foco desta pesquisa. Porém, com a conclusão deste trabalho a obra estará disponível para performance e também poderá ser inclusa no catálogo citado acima.

O *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara* faz parte de uma série de 21 concertinos para diversos instrumentos. Todos os concertinos foram encontrados no acervo da neta do compositor, Mirella San Martini Siqueira no Rio de Janeiro durante a pesquisa de campo de Vieira (2006).

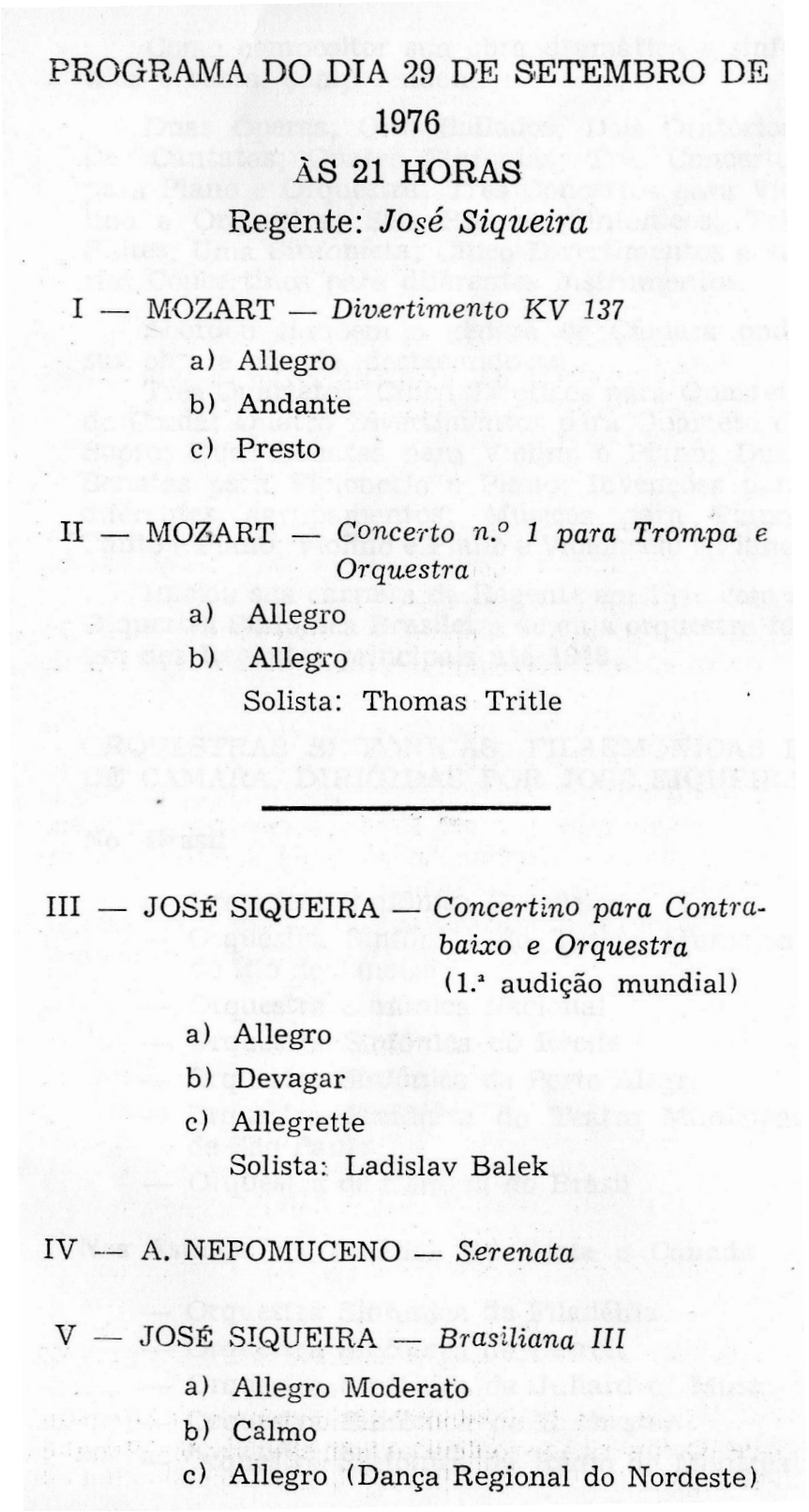
> Após minha visita ao Rio, a família organizou a sala e desfez-se do material entulhado que dificultava a circulação. Visitei novamente o acervo em novembro de 2005, patrocinada pela Orquestra Sinfônica da Paraíba (OSPB de agora em diante), da qual faço parte, com o objetivo de trazer a obra *Candomblé I* para ser executada pela orquestra por ocasião do centenário de Siqueira em 2007. Desta feita, tive a satisfação de encontrar algumas raridades como o documento, de 1938, da fundação do Sindicato Nacional dos Compositores, assinados por Francisco Braga, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandes, Siqueira entre outros. O levantamento da outra parte do acervo, a que estava na casa de Mirella Sanmartini, me reservou gratas surpresas, como os autógrafos de todos os *Concertinos para instrumentos e orquestra de cordas* e o das *X sonatinas* (ainda faltando três), além da partitura original do *Candomblé I.* (VIEIRA, 2006, p. 13)

O *concertino* foi composto entre 2 e 12 de Junho de 1976, na cidade do Rio de Janeiro, data esta assinalada pelo compositor na partitura manuscrita. Aplica-se o termo *concertino* "a uma composição para instrumento solista, em uma escala menos ambiciosa que a de um concerto" (HUTCHINGS citado por SOUZA, p.33) A obra está dividida em três movimentos sendo o primeiro *Allegro,* o segundo *Devagar* e o terceiro *Allegretto*. Foi dedicada ao contrabaixista tcheco Ladislav Balek, que chegou ao Brasil no ano de 1968 juntamente com outros músicos, para apoiar a Orquestra Sinfônica Brasileira.

Balek formou-se no Conservatório de Praga, lecionou aulas de contrabaixo na cidade de Serajevo, integrou a Orquestra Sinfônica da Praga, bem como a Sinfônica da Iuguslávia. Além de integrar a OSB, fez parte da Orquestra de Câmara do Brasil e lecionou na escola de formação de músicos da OSB, tendo deixado discípulos que são grandes mestres no ensino do contrabaixo no país, destacamos o orientador desta pesquisa Dr. Luciano Carneiro de Lima e Silva e o professor Dr. Henrique Autran.

O *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara* foi estreado em 29 de Setembro de 1976, interpretado pelo Ladislav Balek ao contrabaixo junto à Orquestra de Câmara do Brasil, tendo como regente José Siqueira (FIG.2.1 e 2.2). Na ocasião o orientador desta pesquisa estava presente na platéia, e pode fazer a gravação do áudio, com a permissão do

compositor e do contrabaixista. Esta gravação serviu de suporte no trabalho de revisão e edição da obra.



PROGRAMA DO DIA 29 DE SETEMBRO DE 1976
ÀS 21 HORAS
Regente: *José Siqueira*

I — MOZART — *Divertimento KV 137*
a) Allegro
b) Andante
c) Presto

II — MOZART — *Concerto n.º 1 para Trompa e Orquestra*
a) Allegro
b) Allegro
Solista: Thomas Tritle

III — JOSÉ SIQUEIRA — *Concertino para Contrabaixo e Orquestra*
(1.ª audição mundial)
a) Allegro
b) Devagar
c) Allegrette
Solista: Ladislav Balek

IV — A. NEPOMUCENO — *Serenata*

V — JOSÉ SIQUEIRA — *Brasiliana III*
a) Allegro Moderato
b) Calmo
c) Allegro (Dança Regional do Nordeste)

Figura 2.1 Programa de estréia.



12 GRANDE RIO O GLOBO Terça-feira, 28/9/76

aquarius

Orquestra imita sanfonas do Norte amanhã no Aquarius

Os violinos da Orquestra de Câmara do Brasil vão imitar amanhã as sanfonas nordestinas. Será no concerto do Projeto Aquarius, na Escola Nacional de Música, às 21 horas, na execução da Brasiliana nº 3 de José Siqueira. Recolhendo os cantares e danças nordestinas, Siqueira deu roupagem orquestral a várias delas e vai apresentá-las amanhã, como pesquisa, ele próprio regendo, no concerto do Aquarius, promovido pelo GLOBO com o apoio da Riotur.

O concerto terá também o Divertimento KV 137 de Mozart, em três movimentos; o Concerto nº 1 para trompa e orquestra de Mozart, com Thomas Tritle como solista; a Serenata de Alberto Nepomuceno; e o Concertinopára contrabaixo e orquestra de José Siqueira, em primeira audição e tendo como solista Ladislav Balek.

Os solistas

Ladislav Balek é tcheco, formado pelo Conservatório de Praga, foi professor de contrabaixo na cidade, de Serajevo e integrante da Orquestra Sinfônica de Praga e da Orquestra Sinfônica da Iugoslávia. No momento faz parte da Orquestra Sinfônica Brasileira e da Orquestra de Câmara do Brasil e leciona contrabaixo na escola de formação de músicos da Orquestra Sinfônica Brasileira.

Thomas Tritle é norte-americano, de Ohio, lecionou trompa na Universidade de Dakota do Sul e foi integrante da Orquestra Sinfônica de Springfield e solista da Orquestra Sinfônica Americana de Instrumentos de Sopro de Nova York. Atualmente está no Brasil colaborando na formação de instrumentistas de sopro, tocando na Orquestra Sinfônica Brasileira e na Orquestra de Câmara do Brasil.

Convites

Os interessados em assistir ao concerto de amanhã na Escola de Música podem obter, gratuitamente, convites nas portarias da Escola e da Sala Cecília Meireles e nas agências do GLOBO da Avenida Rio Branco (esquina de Almirante Barroso), Ipanema (Visconde de Pirajá, 156), Largo do Machado (Galeria Condor), Irineu Marinho e Tijuca (Conde de Bonfim, ao lado do Art-Palácio).

Ladislav Balek

Campo Grande

Hoje começa a montagem do grande palco do Projeto Aquarius no estádio do Campo Grande, onde se realizará, no próximo domingo, às quatro da tarde, o décimo concerto da série. Para ele a Orquestra Sinfônica Brasileira começa amanhã os ensaios. Hoje à tarde o maestro Isaac Karabtchevsky fixa com o nosso companheiro Péricles de Barros, gerente de Promoções do GLOBO, o programa do concerto. A entrada no estádio será franca. O público assistirá sentado no gramado. Será a primeira vez que o Aquarius realizará um concerto num estádio.

Figura 2.2 Anúncio do jornal O Globo sobre a estréia do Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara.

Acreditamos que o *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara* seja a única obra que Siqueira compôs direcionada ao Contrabaixo como instrumento solo, tendo em vista que não foi encontrada mais nenhuma obra deste gênero até o presente momento e também por saber que na visão do compositor, o contrabaixo não deveria exercer a função de solista, mas sim de acompanhamento, conforme é constatado no seu pronunciamento:

> O talento excepcional de alguns concertistas dentre os quais Serge Koussevitzky, eminente regente da Orquestra Sinfônica de Boston, e Antonio Leopardi, professor catedrático da Escola Nacional de Música, concorreu para que o contrabaixo figurasse algumas vezes como instrumento de concerto. As qualidades próprias do instrumento não se prestam absolutamente para esse fim. É um instrumento de conjunto. Seu Lugar é a orquestra sinfônica ou dramática. O contrabaixo é, por assim dizer, a base sonora da orquestra sinfônica. Confia-se-lhe a parte grave da harmonia. Os

> clássicos empregam-no sempre em uníssono. Os românticos e mais acentuadamente os modernos, usam divises freqüentes. Um exemplo edificante desses efeitos encontra-se na Sagração da Primavera, de Stravinsky, em que o celebre compositor russo emprega o instrumento dividido em seis partes distintas. O contrabaixo tem seu papel na música de câmara como um instrumento acompanhante. (SIQUEIRA, 1945, p. 30)

2.2 Revisão e edição do *Concertino*

O procedimento de revisão e edição do *Concertino* fez-se necessário em virtude de encontrarmos algumas incoerências entre as partituras, supostas correções do próprio compositor e acréscimos na cópia do manuscrito, tanto na partitura manuscrita de orquestra, como na parte individual do contrabaixo. No processo de revisão utilizamos como fonte de referência, uma gravação feita na estréia da obra, cópia do manuscrito do *Concertino* além da comparação com outras obras de José Siqueira. No processo editorial utilizamos o *software* de notação musical Sibelius versão 6. "A Revisão editorial tem o potencial de tornar obras mais próxima de seus executantes, ampliando desta forma as opções de repertorio e promovendo maior circulação de informações sobre edição critica de performance" (RAY, 2008, p. 481)

O primeiro passo foi fazer uma revisão geral da obra, identificado assim todos os momentos que geraram dúvida. A partir desse ponto ficamos com o dever de decidir o que seria coerente para a edição.

A princípio o fato que nos chamou atenção e está presente em todos os três movimentos, foi encontrar a parte individual do contrabaixo (FIG.2.3) transcrita uma 2ª maior acima do que consta na partitura orquestral (FIG. 2.4). Esse fato nos leva a crer que o compositor teve a intenção de transcrever a parte da afinação orquestral- E A D G - para afinação solo[11] - F# B E A - e cometeu um equívoco. Na verdade o que deveria ter sido feito, era ter transcrito a partitura orquestral uma 2ª maior acima e deixar a partitura do contrabaixo na tonalidade original uma vez que a afinação solo é em Ré. No procedimento de "edição", do presente trabalho, optamos em conservar o contrabaixo na afinação orquestral com também os demais instrumentos da orquestra. No entanto optamos em elaborar a redução para piano uma 2ª maior acima da afinação da orquestra, dando a possibilidade de execução em recitais, uma vez que, grande parte do repertório para contrabaixo utiliza da *scordatura* solo.

[11] Afinação comumente usada para peças solo, com a finalidade de melhor clareza, utilizando cordas de aço com menor calibre (mais fina) e mais brilhante.

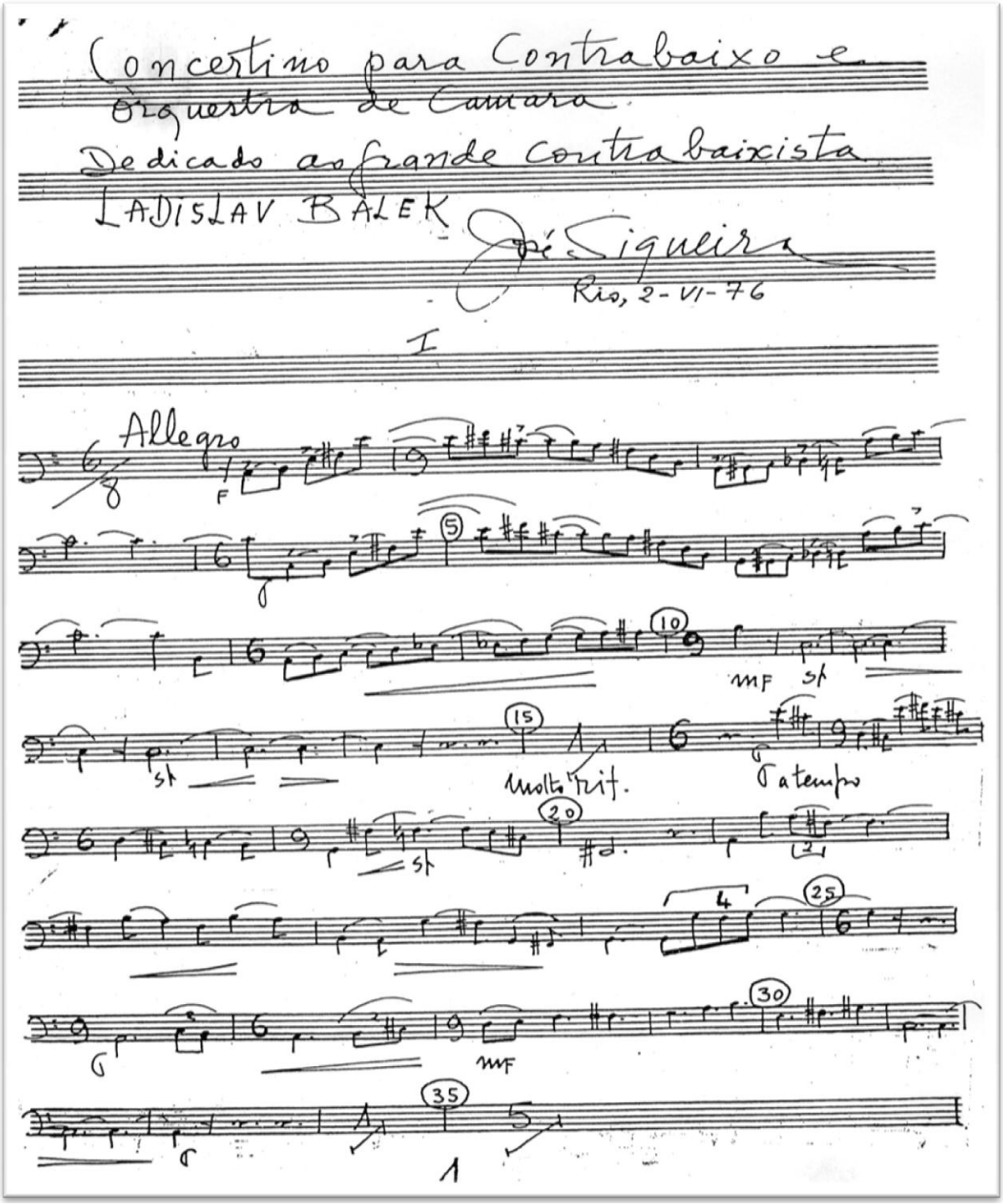


Figura 2.3 Início do primeiro movimento na partitura individual do contrabaixo.

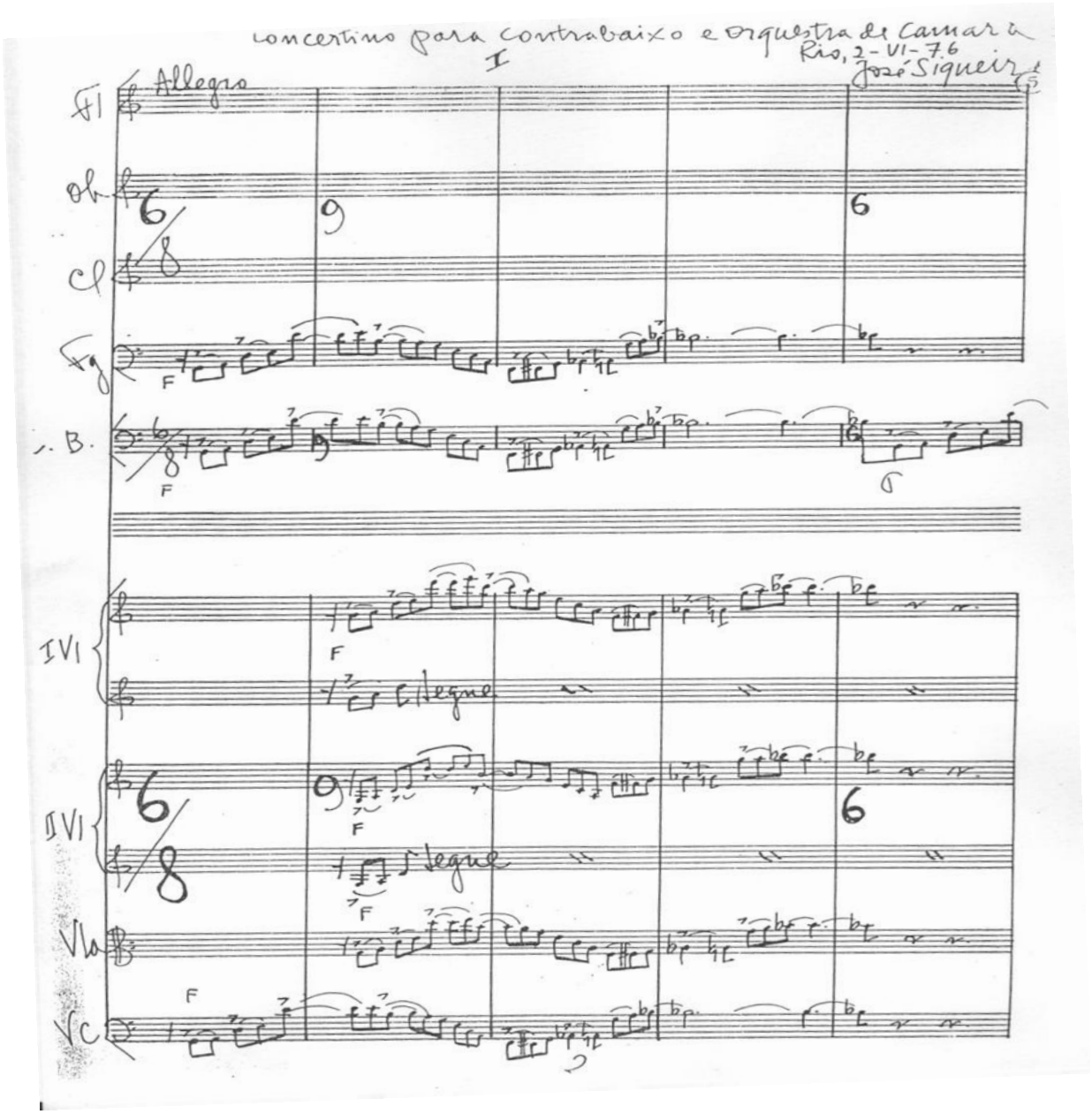


Figura 2.4: Início do primeiro movimento na partitura orquestral**.**

2.2.1 Primeiro Movimento

No primeiro movimento encontramos acréscimos feitos pelo próprio compositor, logo após a estréia da obra (FIG 2.5 e 2.6). Diante desses fatos, optamos em deixar esses acréscimos na edição final deste trabalho, acreditando assim que o compositor decidiu dar uma maior desenvoltura ao contrabaixo.

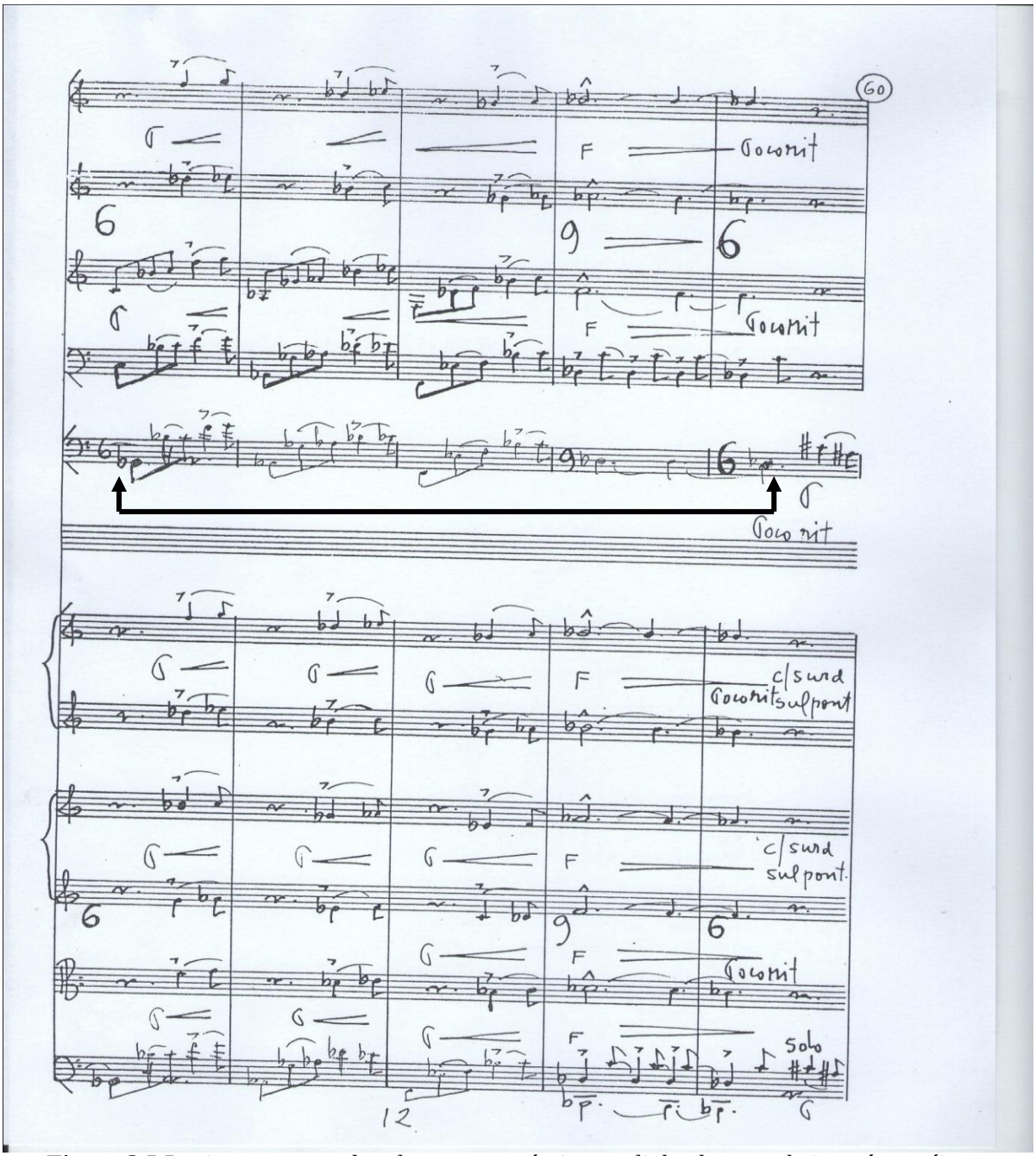


Figura 2.5 Partitura orquestral onde mostra acréscimo na linha do contrabaixo pós estréia.

A partir do compasso 71, o que inicialmente era pausa para o contrabaixo, após a estréia, o compositor elabora um material melódico com fragmento rítmico da primeira parte do tema 1, o que gera um contraste rítmico entre as madeiras, contrabaixo e a viola que executa duínas.

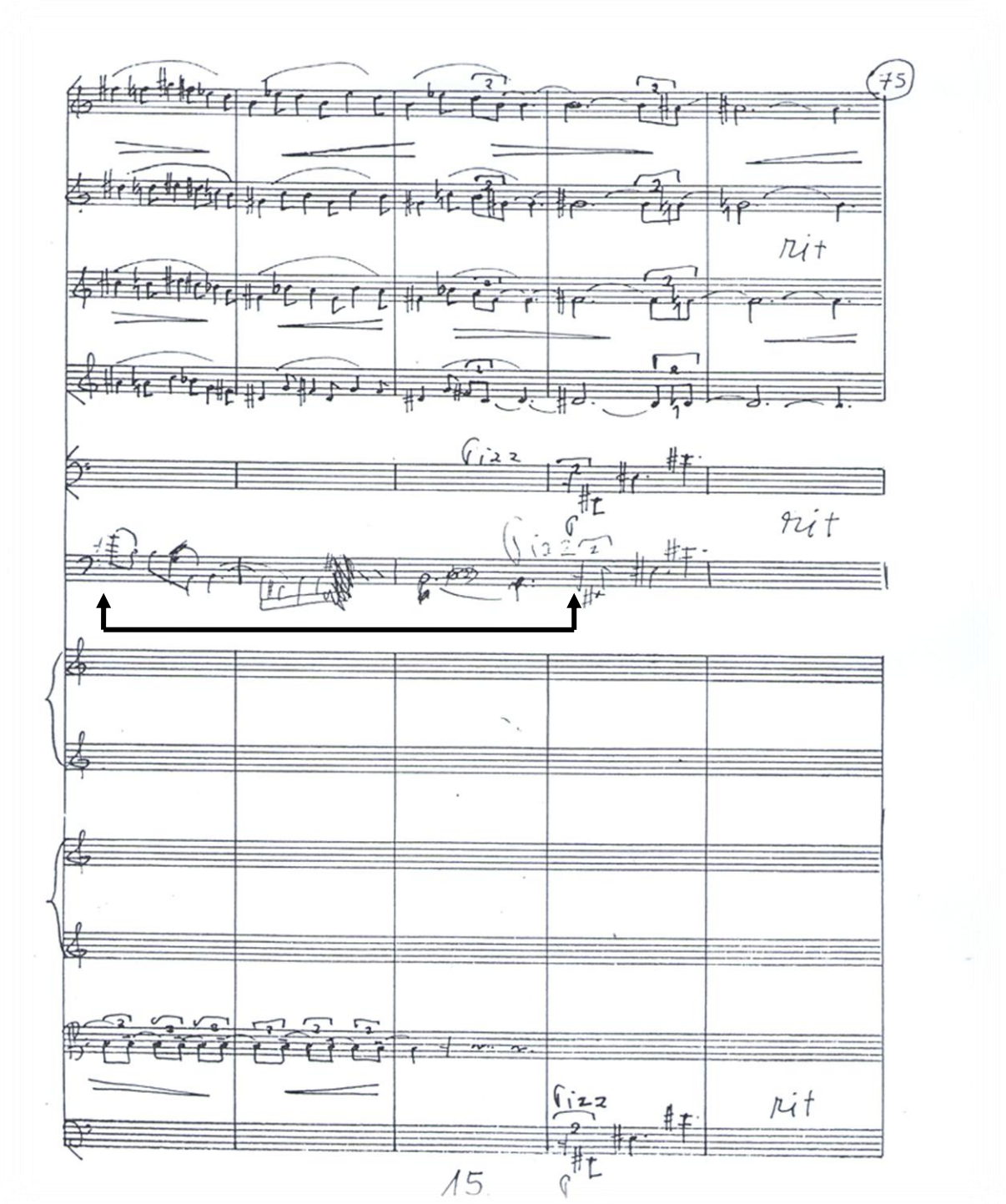


Figura 2.6: Parte do primeiro movimento que teve acréscimo no compasso 71 ao 73 na linha do contrabaixo após a estréia.

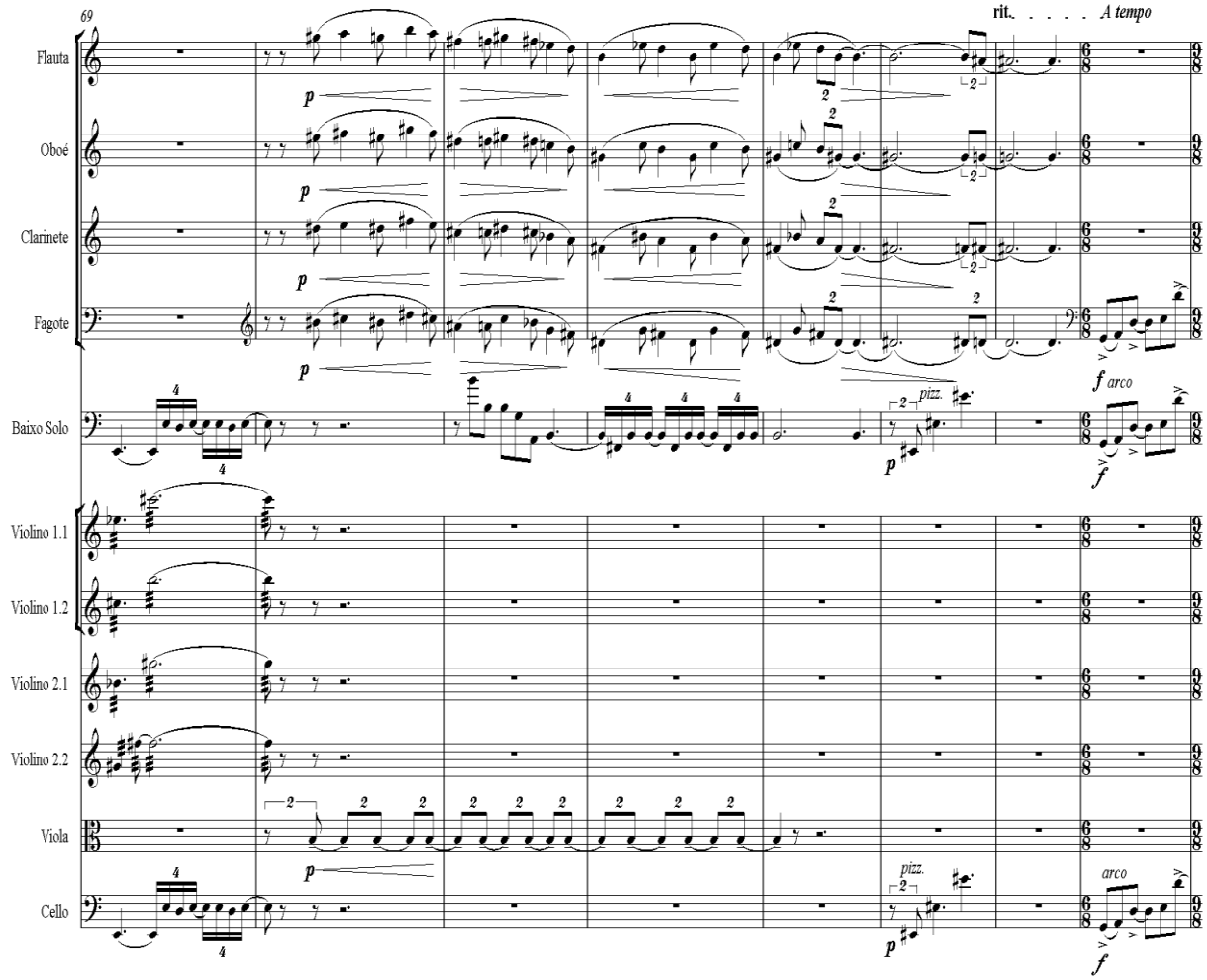


Figura 2.7 Parte editada do primeiro movimento que teve acréscimo do compasso 71 ao 73 na linha do contrabaixo após a estréia.

2.2.2 Segundo Movimento

No início deste movimento, optamos por conceber a edição final como foi estreado: o tema principal sendo apresentado apenas pelo contrabaixo, diferente do que está escrito na partitura orquestral, que seria dobrado com o violoncelo. Esta decisão foi baseada na gravação e também na forma que foi escrita no Concertino para Trompa, Concertino para Viola, Concertino para Saxofone, Concertino para Fagote e Concertino para Harpa (VER ANEXO A), acreditando assim ser esta a proposta de execução dos movimentos de caráter lento, uma peculiaridade do compositor.

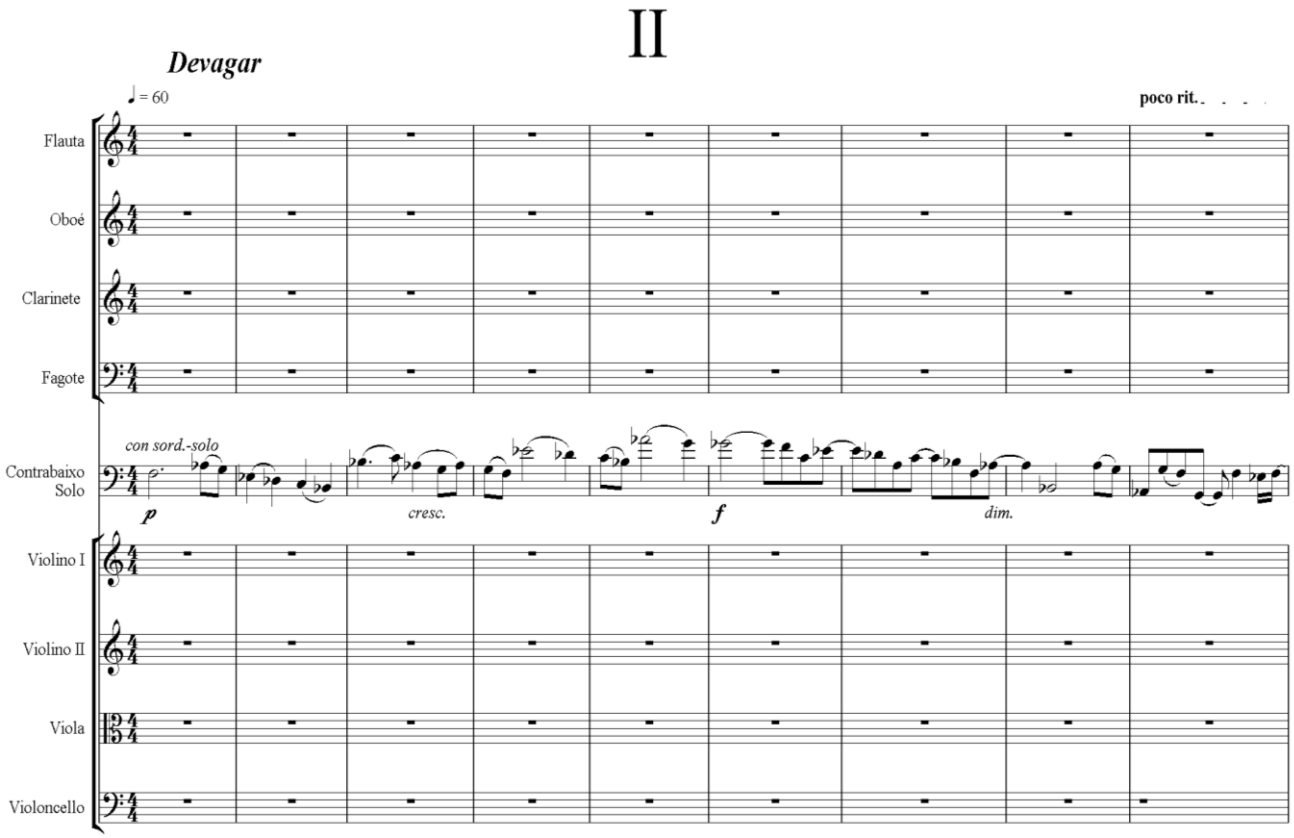


Figura 2.8 Início do 2º movimento, tema principal sendo exposto pelo contrabaixo com surdina.

No compasso 114 da partitura manuscrita (FIG 2.9), são notáveis as correções de próprio punho do compositor, inclusive as semibreves alteradas abaixo da nova linha melódica, que foi elaborada com fragmentos rítmicos da primeira parte do tema 1 do primeiro movimento, seguindo uma seqüência melódica em 4as e 3as, extraídas dos *Sistemas* do próprio compositor. Tal procedimento leva o contrabaixo a uma posição de destaque em meio às cordas e gera uma textura contrapontística.

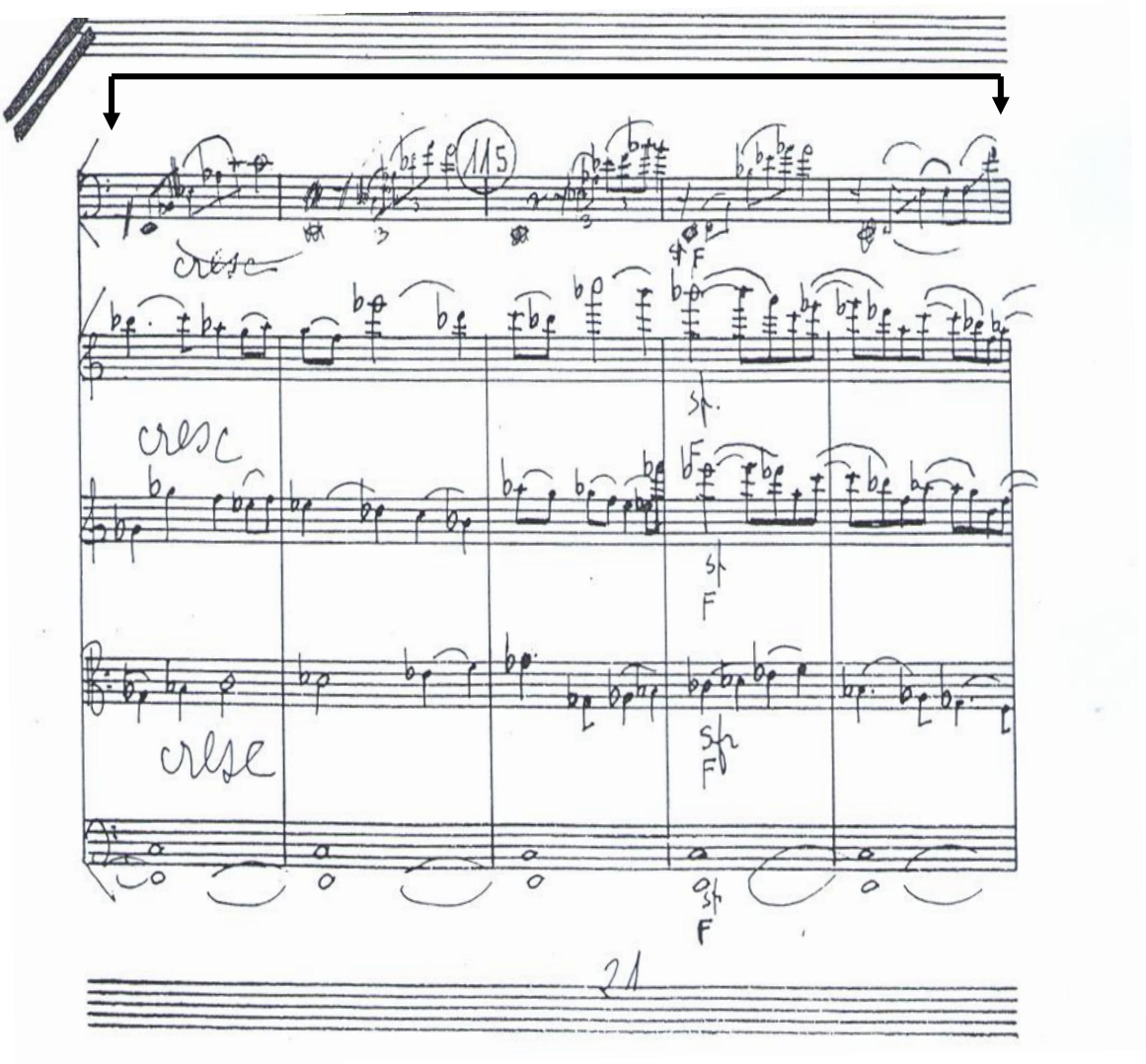


Figura 2.9 Compasso 113 a 119 na linha do contrabaixo, acrescido após a estréia.

2.2.3 Terceiro Movimento

Neste movimento encontramos uma alteração acima da linha do contrabaixo (FIG: 2.10) que a princípio gerou dúvida mesmo existindo uma indicação de cadência a partir do compasso 33. Isso ocorreu em virtude das informações contidas na parte da orquestra não estarem iguais na parte individual, assim como no áudio da estréia. No decorrer da pesquisa detectamos que se tratava mesmo de uma cadência escrita pelo próprio compositor, após a estréia da obra. Além de ser um momento para o contrabaixo se expor e evidenciar suas habilidades técnicas.

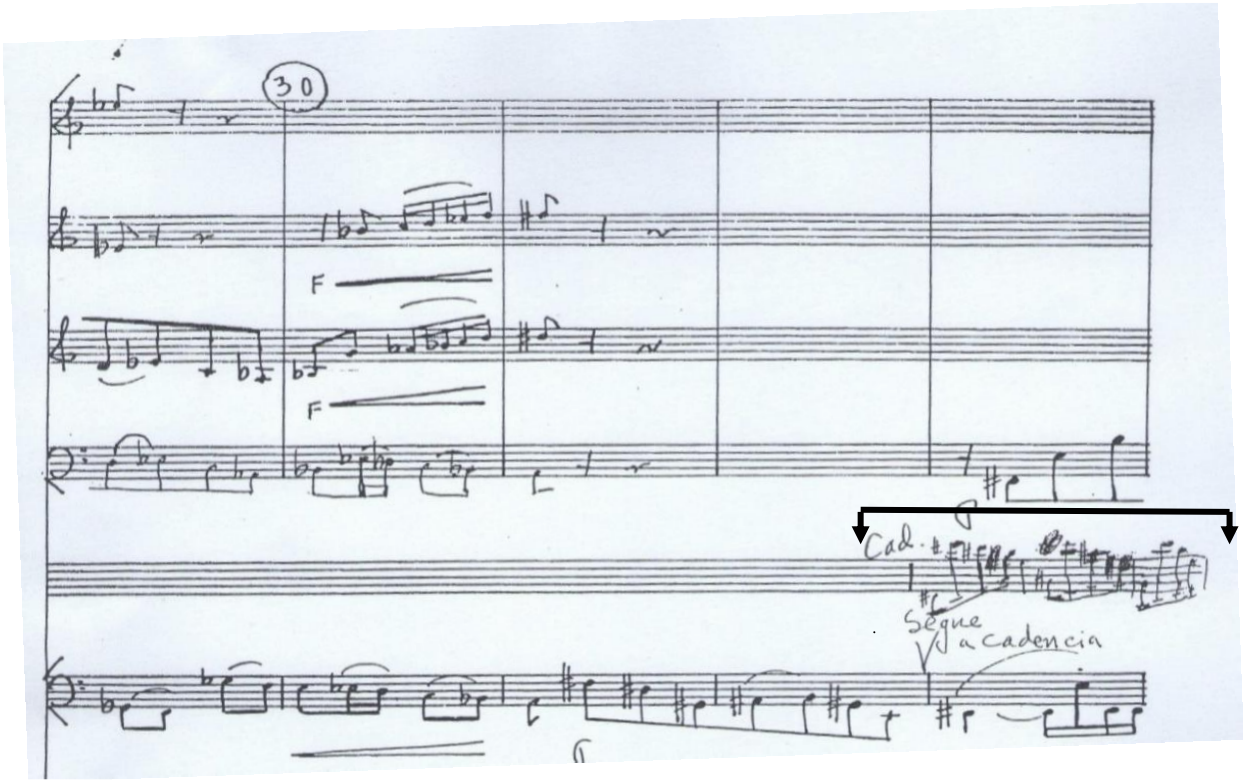


Figura 2.10 Acréscimos após a estréia, que indica o início de uma cadência (Cad) a partir do compasso33.

Foram detectadas no último compasso duas conclusões na linha do contrabaixo. A primeira, formada por uma pausa de colcheia e uma semínima pontuada. A segunda, formada por uma pausa de colcheia, quatro semi-colcheias e uma colcheia (FIG. 2.11). Diante deste fato optamos em deixar a segunda opção, em virtude de ser mais elaborada e assim diferenciando o contrabaixo dos outros instrumentos da orquestra (FIG. 2.12).

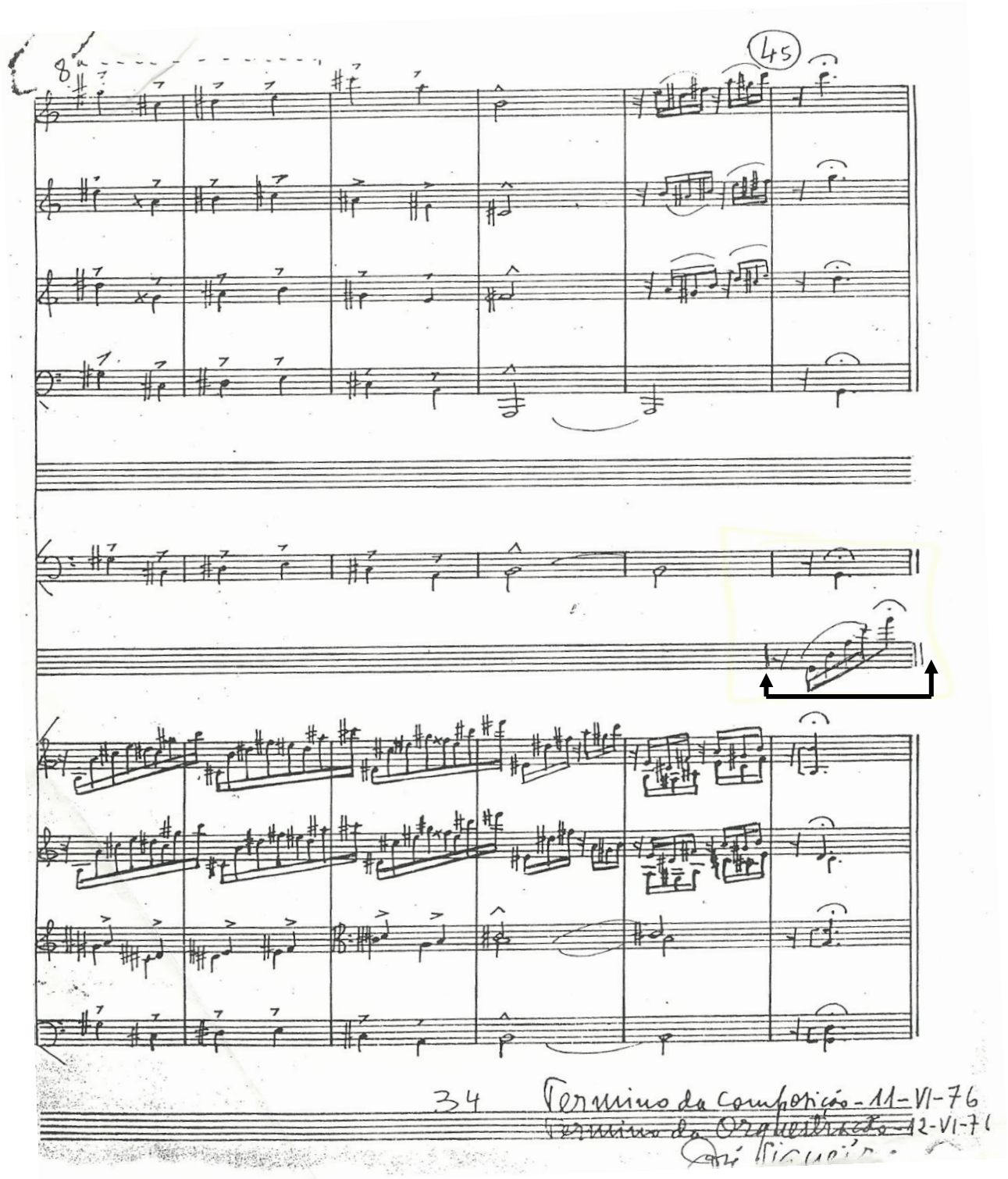


Figura 2.11 Final do terceiro movimento com duas elaborações no contrabaixo.

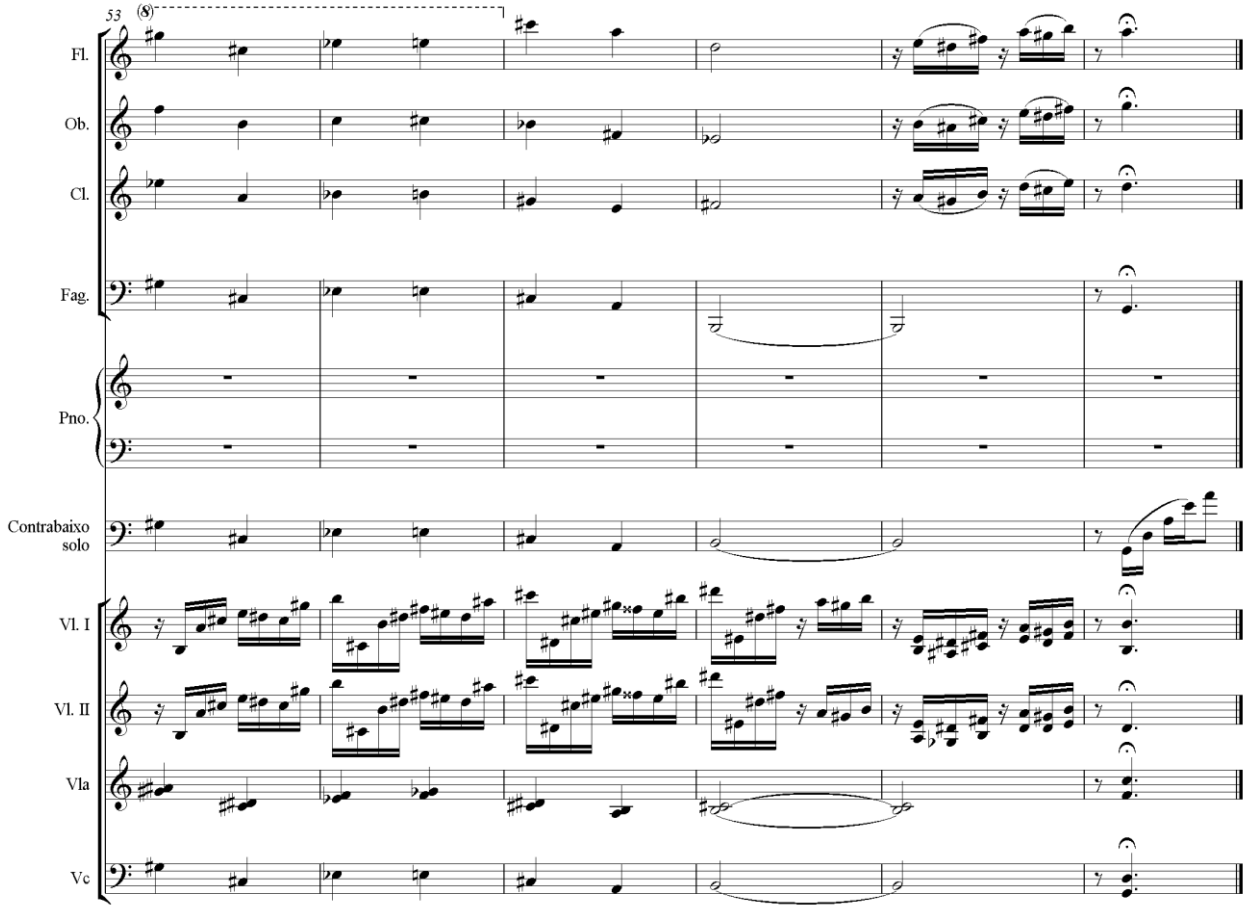


Figura 2.12 Edição final do terceiro movimento.

2.3 Reduções para piano e contrabaixo

A elaboração de uma redução para piano e contrabaixo, tornou-se necessária tendo em vista viabilizar a apresentação da obra objeto desta pesquisa no recital de conclusão do curso, como também disponibilizar mais uma forma de execução para os intérpretes do contrabaixo, incentivando assim uma maior divulgação da obra.

Nesta etapa, procuramos representar ao piano, o conjunto e suas expressões na qual a função na presente obra está com orquestra de câmara. Segundo Sadie, *Redução para piano* é "expressão usada para o arranjo (em geral para piano) de música escrita originalmente para uma orquestra ou outro tipo de conjunto". (SADIE, 1994, p.770)

Durante a elaboração da redução, tivemos que fazer algumas escolhas que representassem o mínimo de prejuízo no processo composicional de Siqueira, em virtude da limitação do piano. Fomos beneficiados com alguns dobramentos tradicionais de orquestra tais como fagote e violoncelos, flautas, oboés e violinos, eliminamos alguns desses

dobramentos, facilitando assim a execução para o pianista. A redução (ver Apêndice B) está disponível para o contrabaixo com *scoradura* solo (F# B E A). Toda a parte de revisão da redução foi auxiliada pelo professor Marcílio Onofre.[12]

[12] Professor de matérias teóricas do Departamento de Música da UFPB, compositor e pianista

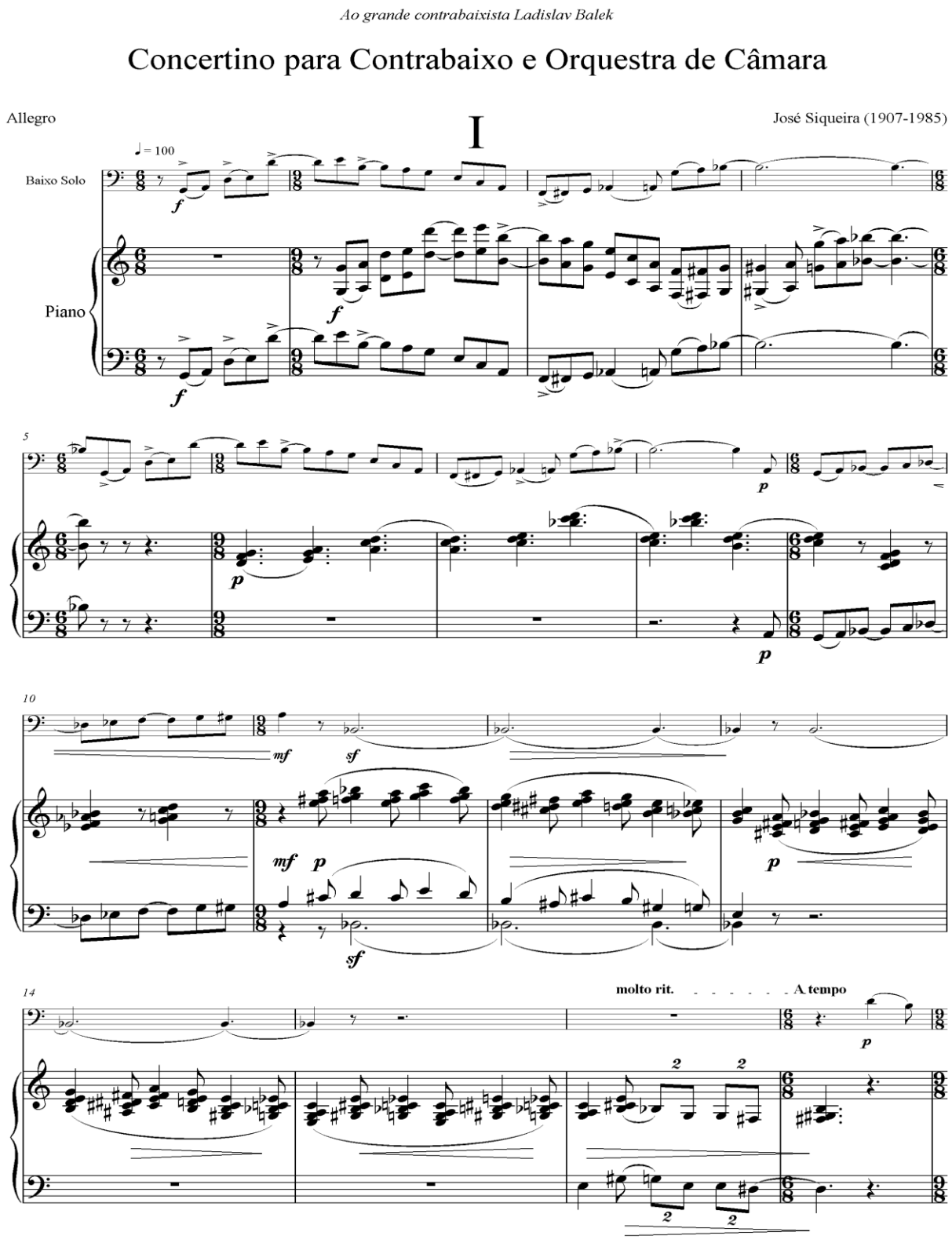


Figura 2.13 Parte do primeiro movimento na redução para piano e contrabaixo.

Capítulo 3

"Aprecio muito as pessoas que, ao realizarem música, pensam as obras que executam (...). Deste modo todas as pessoas que escrevem música e a interpretam como artistas devem no máximo possível, procurar as verdades maiores daquela obra" – Ayrton Escobar

Análise

O *concertino* foi composto na terceira fase e a mais produtiva do compositor, momento este em que o compositor mais utilizou seu *Sistema Trimodal* e o *Pentatônico*. O *concertino* segue um modelo estrutural das sonatas românticas: rápido (Allegro), lento (Devagar) e rápido (Allegretto). Siqueira utiliza em sua orquestração apenas cordas (violino, viola e violoncelo) e madeiras (Flauta, Oboé, Clarinete e Fagote). "O título *concertino* é dado a uma obra para instrumento solo e acompanhamento orquestral de proporção menor que a do *concerto* muitas vezes com movimentos multiplos, ou em movimento único com mudanças de andamento e caráter". (SADIE, 1994. P. 240) Algumas das características da linguagem musical de Siqueira podem ser notadas no decorrer desta análise, principalmente o uso de acordes de 2as, 4as, 5as e 6as sobrepostas, *clusters* e cromatismo advindo de seus *sistemas* mencionados no capitulo anterior.

3.1 Primeiro Movimento: *Allegro*

É composto por 89 compassos e está estruturado em uma forma Sonata: **A** (Exposição), **B** (Desenvolvimento) e **A**'(Reexposição - Coda). Cada macro seção está subdividida em subseções. No decorrer deste movimento existem seções onde acontecem mudanças de métricas, textura e dinâmica, formando assim um mosaico de atmosferas sonoras que se contrastam entre si. Há uma exploração de ritmo sincopado e de mudança de métrica variando entre o 6/8 e 9/8.

3.1.1 Seção A - Exposição

Está dividida em três subseções. A primeira, compasso 1 ao 8, consiste na apresentação do tema 1 (principal) de caráter pentatônico a partir do compasso 1 no contrabaixo, fagote e

violoncelo em uníssono e oitavas em posição acéfala; em seguida no compasso 2 os violinos e violas imitam o tema inicial formando uma textura canônica. No compasso 5 o tema 1 é repetido pelo contrabaixo sendo acompanhado pelas madeiras em relação harmônica de 2as, 3as e 4as do compasso 6 até o compasso 8 numa textura homofônica (FIG -3.1), com derivação intervalar do tema 1. A exposição do material temático 1 conclui com uma *codetta*[13], compassos 9-10, elaborada com materiais extraídos do tema 1, que é apresentado pelo contrabaixo, fagote e violoncelo e acompanhado em *pizzicato* pelos violinos, levando a um novo material que chamaremos de transição.

A segunda subseção é um momento de transição, consiste em uma passagem que apresenta um novo material formando um momento contrastante entre o tema 1 e o tema 2. Inicia com os sopros nos compasso 11 e 12 em relação harmônica de 2as, 3as, 4as e 6as, em seguida passa para a família, no compasso 13 a 17, numa textura cordal na mesma relação harmônica das madeiras, onde o contrabaixo exerce a função de acompanhamento com a nota pedal Si bemol.

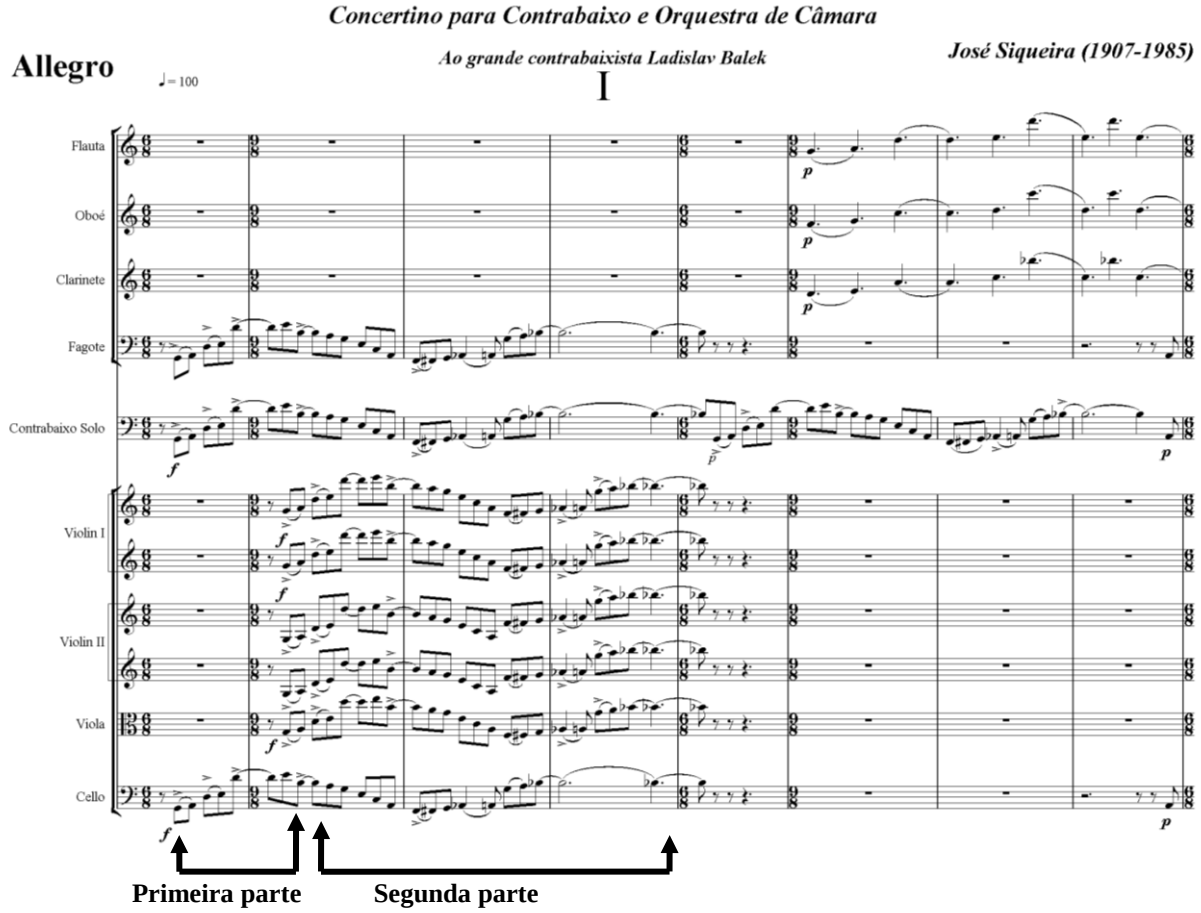


Figura 3.1 Apresentação do tema principal.

[13] **Codetta** (Italiano para "pouca cauda, forma diminutiva) tem uma finalidade similar a coda, mas em uma escala menor. Geralmente uma codetta conclui exposição e recapitulações dentro de uma forma sonata.

A terceira subseção do compasso 17 ao 26, consiste na apresentação do tema 2 que fará contraste ao tema 1 e está dividido em antecedente, compassos 17-2,1 e conseqüente, compassos 22-26. O antecedente está apresentado pelo contrabaixo solo, onde logo em seguida no compasso 20 as cordas com exceção do violoncelo iniciam um acompanhamento em trêmolo e *sul ponticello*[14]. A partir do compasso 22 até o compasso 26 é apresentado o conseqüente pelo contrabaixo e o violoncelo em oitavas, ainda com o acompanhado das cordas determinando assim uma textura homofônica (FIG.3.2)

Desde o princípio, e no decorrer deste movimento, pode-se perceber o dobramento entre instrumentos graves (contrabaixo, violoncelos e fagote), cordas agudas (violinos e violas) e madeiras agudas (flauta, oboé e clarinete), o que nos leva a crer, que o compositor além de dividir em três grupos em relação a timbre, dobrou o contrabaixo com outros instrumentos, com intenções de obter novos timbres.

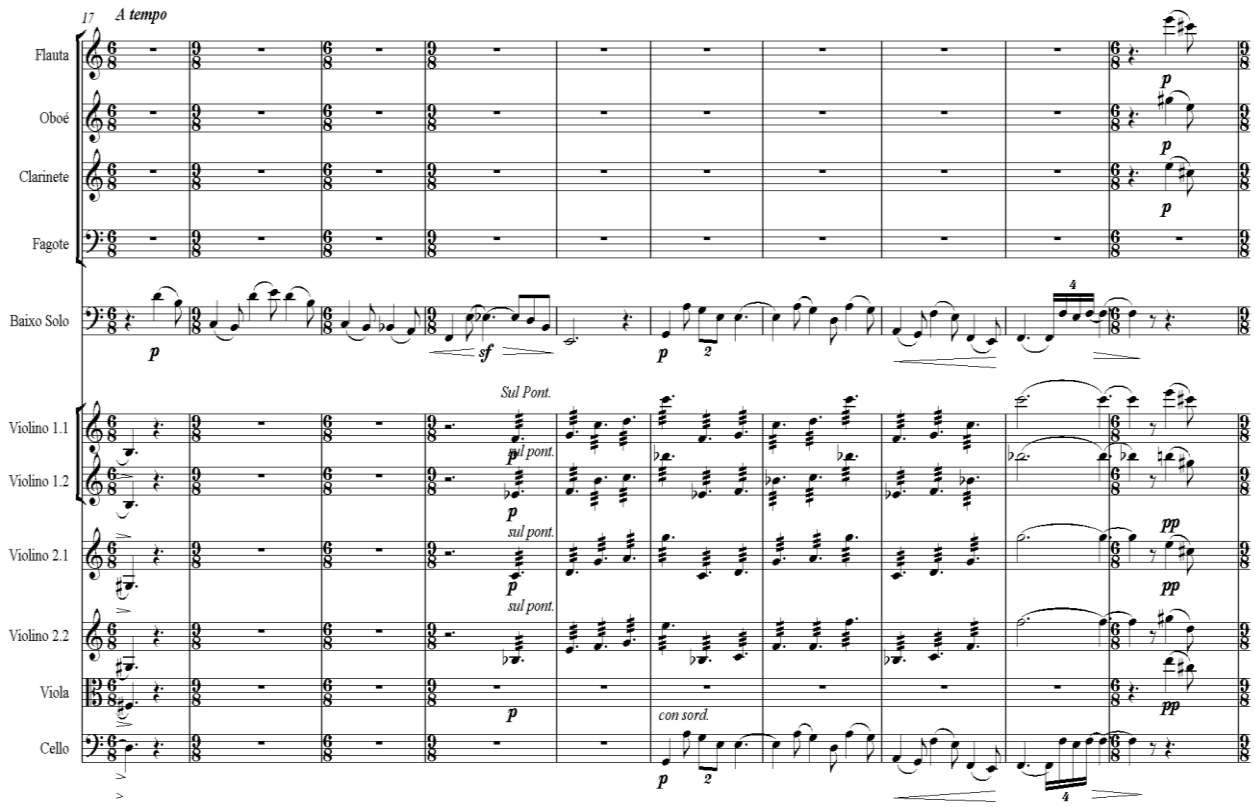


Figura 3.2 Apresentação do tema 2 pelo contrabaixo.

[14] **Sul ponticello** – execução do arco próximo ao cavalete do instrumento

3.1.2 Seção B- Desenvolvimento (elaboração)

No desenvolvimento, o compositor aproveita para desenvolver os temas 1 e 2. Está dividido em três subseções, onde a primeira inicia no compasso 26 com transposição do antecedente do tema 2 sendo apresentado pela orquestra com exceção do violoncelo e fagote que estão em uníssono com o contrabaixo fazendo um contraponto. Do compasso 30 ao 34 o compositor utiliza materiais derivado da transição e da antecedente até o compasso 34.

Nos compassos 34 ao 40, registramos a segunda subseção, um momento de transição elaborada com materiais derivados das duas partes do tema 2 sendo apresentado numa textura contrapontística envolvendo os instrumentos de sopro.

Na terceira subseção nos compassos 41 até 60 o compositor se detém na exploração do tema 1 iniciado pelo contrabaixo, viola e violoncelo em uníssono, apresentando fragmentos de forma invertido e transposto, diferentemente do que foi apresentado na seção A.

Chamamos a atenção para o fato de que a partir do compasso 42 os violinos entram em *divisi*, sendo os primeiros em relação de 4as justas, e os segundos em relação de 3ª maior. Este procedimento vai até o compasso 77, quando acontece o uníssono de flauta, oboé, clarinete, violinos e violas como o tema principal, no compasso77, em estilo imitativo do tema iniciado pelos fagotes, contrabaixo e violoncelos no compasso 76, formando assim uma textura canônica. Aqui vemos revelar-se o pensamento de orquestração de Siqueira: temos nove linhas agrupadas em três grupos, sendo as madeiras agudas, as cordas agudas e os instrumentos graves.

3.1.3 Seção A'- Reexposição

Esta grande seção está dividida em 5 subseções, onde a primeira consiste na reapresentação do tema 2 diferente do tradicional, em que compositor reapresenta os temas I e II na ordem como foram expostos na seção A. Inicia no compasso 60 e prossegue até o compasso 70 com o tema 2 sendo executado pelo contrabaixo e violoncelos em relação de oitava, enquanto os violinos e violas fazem o acompanhamento em trêmolo numa textura em relação de 2ª maior, 3ª menor, 4as justas e 5as justas. Intervalos estes, advindos do *Sistema Trimodal*.

A segunda subseção acontece partir do compasso 70, até o compasso 75, onde compositor volta a usar uma transição como forma de ligar um tema a outro. Utiliza-se do mesmo material transposto usado na transição da seção A, executado pelos sopros numa textura cordal, com intervalos de 3as, 2as e 4as, uma característica do próprio compositor. No entanto neste momento o compositor interfere esta textura com uma síncopa em duínas, apresentada pelas violas nos compassos 71-73, e uma interferência do contrabaixo executando uma linha derivada dos temas 1 e 2 nos compassos 71-74 gerando um contraste rítmico entre contrabaixo, violas e madeiras e finalizando com os *pizzicatos* do contrabaixo com os violoncelos no compasso 74, seguido de um acorde superposto de 3ª maior, 4ª justa e 5ª aumentada, executado pelas madeiras no compasso 75.

No compasso 76, consiste na terceira subseção. É recapitulado o tema principal no mesmo centro tonal em que foi apresentado na seção A. Em forma canônica, iniciado em uníssono pelo contrabaixo, violoncelo e fagote em posição tética, onde em seguida, no compasso 77, registra-se a entrada dos demais sopros e cordas também em uníssono e oitavas.

Na quarta subseção o compositor elaborou uma cadência, onde ele explora um pouco mais a parte técnica do intérprete. Está com uma indicação *Ad libitum*[15] (FIG 3.3), está formada com diversos fragmentos dos temas 1 e 2. De início, é notável a transformação do tema 1 de forma invertida e transposta. Explora o uso de acordes e de harmônicos naturais do contrabaixo. Por fim, na quinta subseção, acontece uma coda,[16] confirmando o tema principal, numa textura cordal com relação harmônica de 2as e 4as, executada em *tutti*.

[15] **Ad libitum-** expressão usada para indicar que o músico pode fazer uma interpretação livre.

[16] **Coda –** Do italiano, cauda. Indica o trecho de encerramento de uma obra musical, baseado na repetição de parte de um tema principal ou numa melodia independente

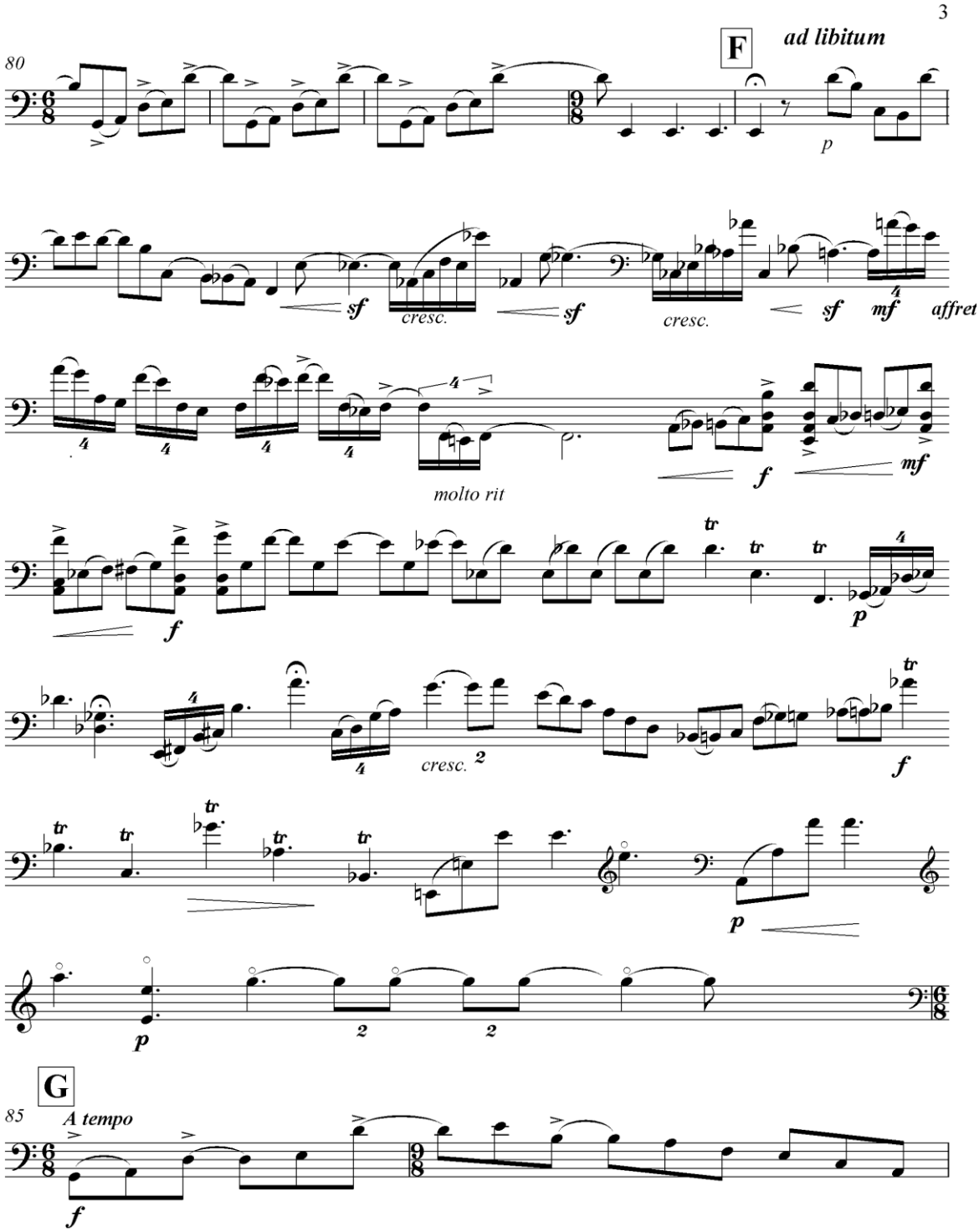


Figura 3.3 Cadência do primeiro movimento do Concetino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira.

3.2 Segundo Movimento: *Devagar*

Usando o mesmo critério de analogia feito no primeiro movimento em relação a outras obras de Siqueira; aqui a descrição do segundo movimento parte da observação de que no

manuscrito o violoncelo (solo) dobra o tema inicial junto com contrabaixo. Existe, no entanto indicação de "*ad libitum*, com surdina- solo", sobre a qual algumas considerações podem ser feitas. A primeira delas é que a "liberdade" poderia estar associada à indicação imediatamente anterior com surdina, remetendo para uma idéia de colocação timbrística ao contrabaixo, que também apresenta o tema com surdina, sonoridade característica das cordas durante todo movimento.

Observando o início de movimentos lentos de outros concertinos, verificam-se comumente os instrumentos solos expondo motivos e temas sem acompanhamento, apresenta uma espécie de monólogo temático no qual a orquestração desenvolve posteriormente em diferentes formas. No registro sonoro (gravação da estréia) que tomamos como uma das referências para este trabalho, Balek apresenta os noves primeiros compassos (FIG.3.4) plenamente sozinho (sem o dobramento do violoncelo, como informa a partitura). Baseado neste fato optamos por seguir o registro da estréia, contrabaixo sem dobramento. Este início corresponde ao tema que será imitado uma quarta acima pelas violas a partir do compasso 10, uma quinta pelos violinos II, nos compassos 13- 21 e uma oitava a partir do compasso 22 pelos violinos I.

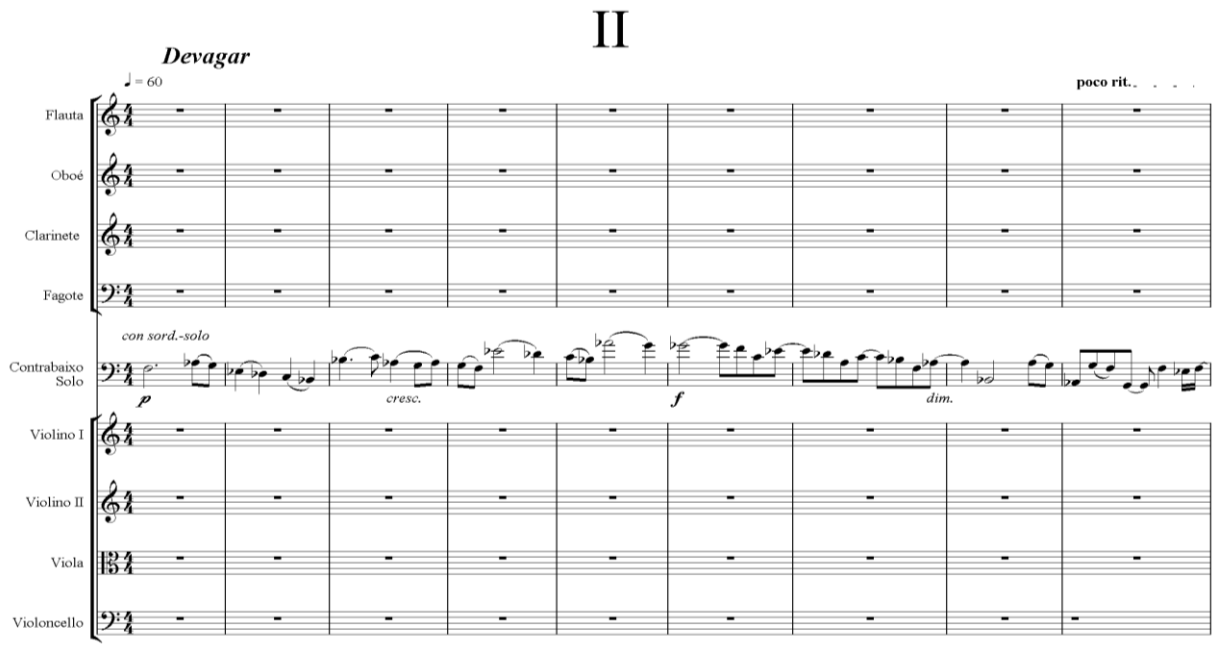


Figura 3.4 Exposição do tema principal pelo contrabaixo.

No compasso 10, o contrabaixo é dobrado pelo violoncelo com surdina, onde também a viola começa a reapresentar o tema, com relação intervalar de 4ª justa do tema exposto pelo contrabaixo. Em seguida no compasso 19, o tema é apresentado pelo Violino II em relação

intervalar de 2ª maior com a viola. O compasso 28 conclui as apresentações temáticas, com o Violino I em relação intervalar de 4ª justa com o Violino II. O que se percebe, é que a cada entrada do tema, acontece um aumento da densidade gerando uma textura cada vez mais contrapontística.

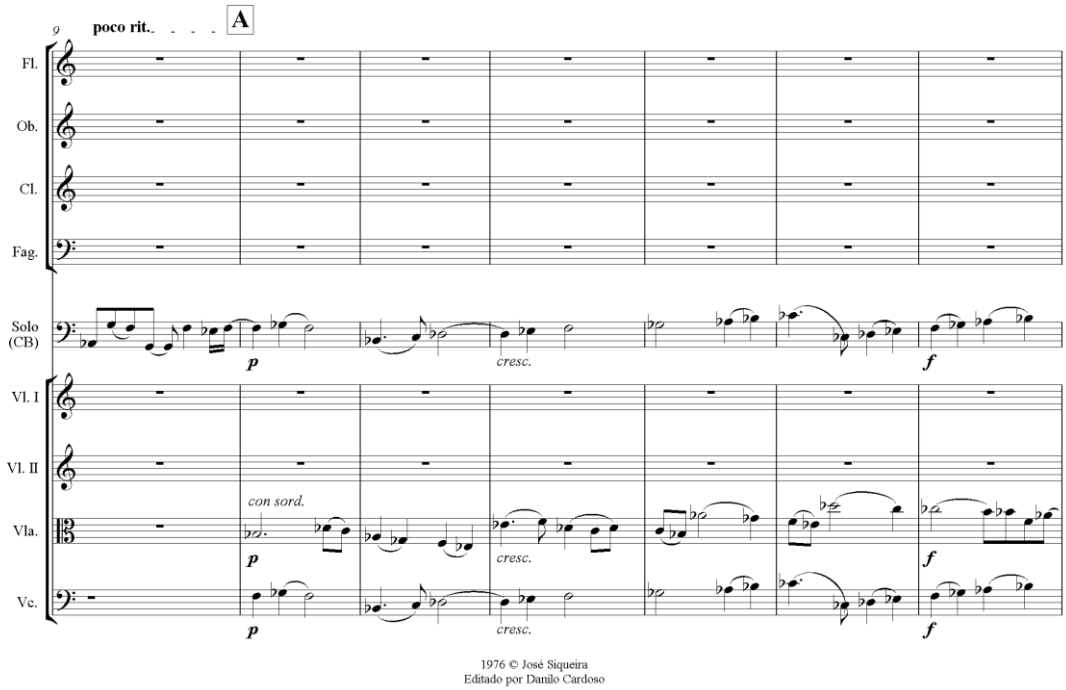


Figura 3.5 Ligação do tema com o contra tema nos compassos 9 e 10.

Outro aspecto relevante é que todas as outras entradas das cordas são solo, o que nos faz concluir que até a entrada das madeiras no compasso 40, há uma espécie de "trio" onde a instrumentação é reduzida (cordas como surdina) e formam na verdade um quinteto. A primeira indicação de *tutti* nos violoncelos acontece no compasso 48 e se compreende a necessidade do aumento da densidade dada à adição das madeiras no compasso 52.

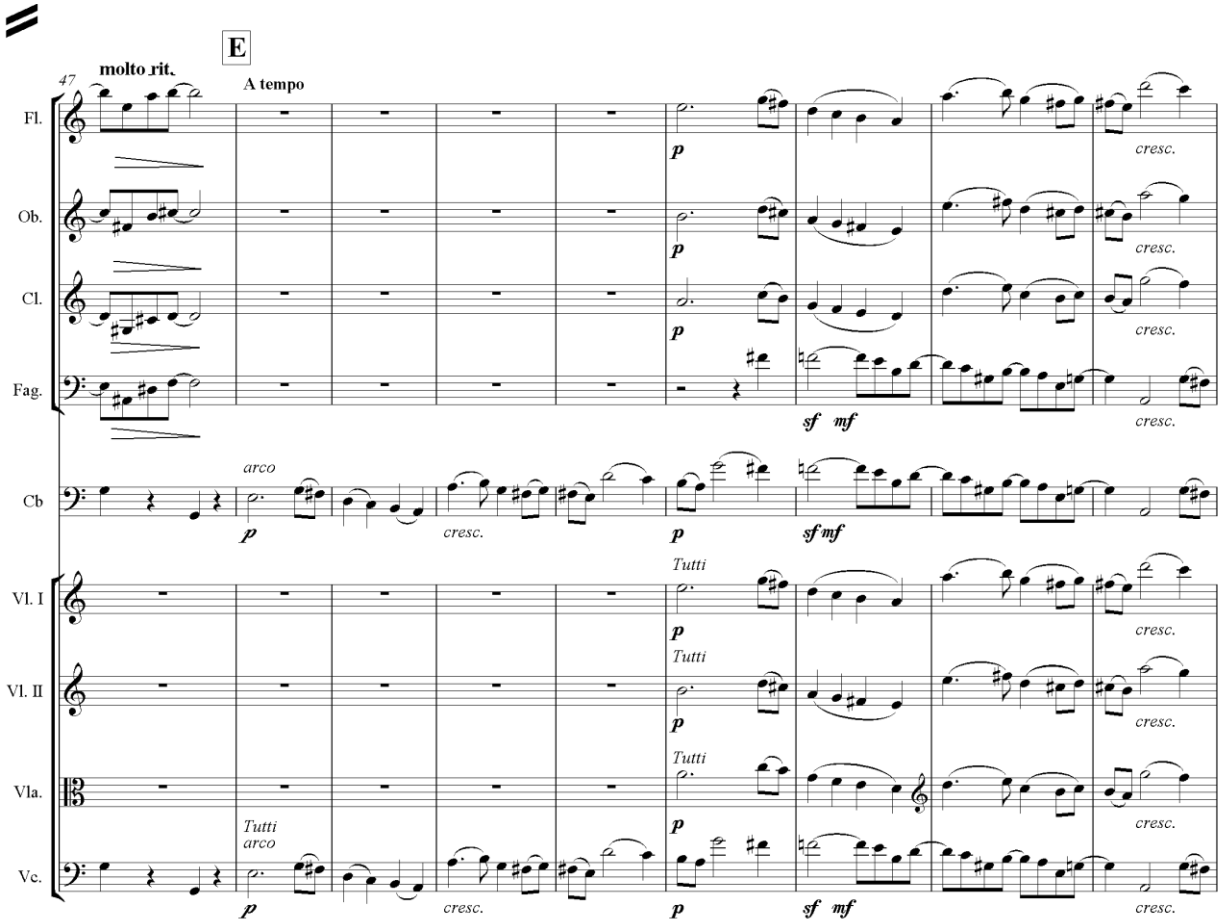


Figura 3.6 Entrada dos violoncelos em *tutti*, no compasso 48.

O mesmo princípio do compasso 48 nos violoncelos se aplica as demais cordas no compasso 52 adensando a textura até o fim do movimento. A partir do acelerando no compasso 40, o violoncelo ainda solo, retoma a idéia de dobramento que é reforçada com o *tutti*; assim, violoncelo e contrabaixo permanecem dobrados (em oitavas) até o fim do movimento. Sobre a idéia de dobramento é interessante observar que não se trata de um procedimento novo. Na literatura os exemplos são vastos independentes dos gêneros (sinfonias, concertos, poemas sinfônicos, etc). A partir do compasso 53 é ratificado pelos fagotes, que também, até o fim do movimento dobram-se com violoncelos e contrabaixo. Estes aspectos bem como o uso de estilo imitativo demonstram o apego de José Siqueira aos cânones tradicionais tão difundidos no ensino musical do Brasil em sua época.

O que haveria de novo, ou de incomum, é o fato de não haver contrabaixo no acompanhamento, o que individualiza a sonoridade do contrabaixo e o dobramento que na literatura acontece entre contrabaixos de um naipe, aqui é transferido para a relação da orquestra e contrabaixo. Neste sentido a idéia de reforço que o dobramento encontrado

comumente na literatura apresenta é aqui invertida, pois o contrabaixo não está dobrando e sim sendo dobrado por violoncelos e fagotes.

Com relação às entradas das madeiras a partir do compasso 40 (FIG 3.7), o princípio imitativo permanece e a relação de cada entrada é de 6as, embora melodicamente o primeiro intervalo seja de sétima menor. O conjunto extraído entre à relação de entradas imitativas das cordas são de 4as (fá- sib-do-fá), ou seja, uma ordenação simétrica tendo um eixo de segunda maior, perfazendo um âmbito de oitavas com apenas três notas. Sendo assim é possível afirmar que todo o movimento está estruturado horizontal e verticalmente a partir desta idéia. Um exemplo claro encontra-se entre nos compassos 46-47.

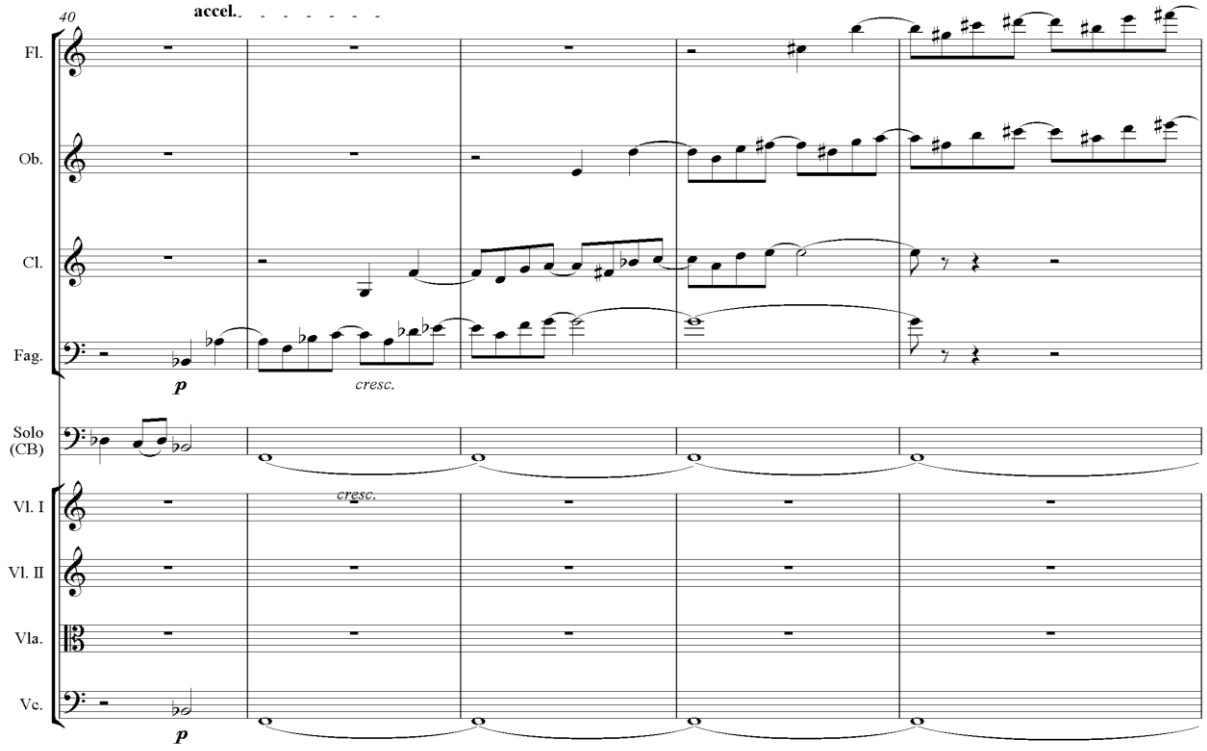


Figura 3.7 Entrada das madeiras no compasso 40.

Verticalmente percebe-se entre as madeiras relações de 2ª maior, ou seja, gerando uma sonoridade de 2ª maior paralela, característica esta do *Sistema Trimodal*. Chama-se este procedimento entre alguns autores de "parafonia". Horizontalmente, as três notas do conjunto já mencionado, aparecem em sentido melódico repetitivo. Estes dois compassos (FIG- 3.8) funcionam como ponte para nova seção com a entrada dos violoncelos em *tutti* dobrando o contrabaixo. Daí que, concluímos ser este movimento dividido em apenas duas seções, pela densidade da textura.

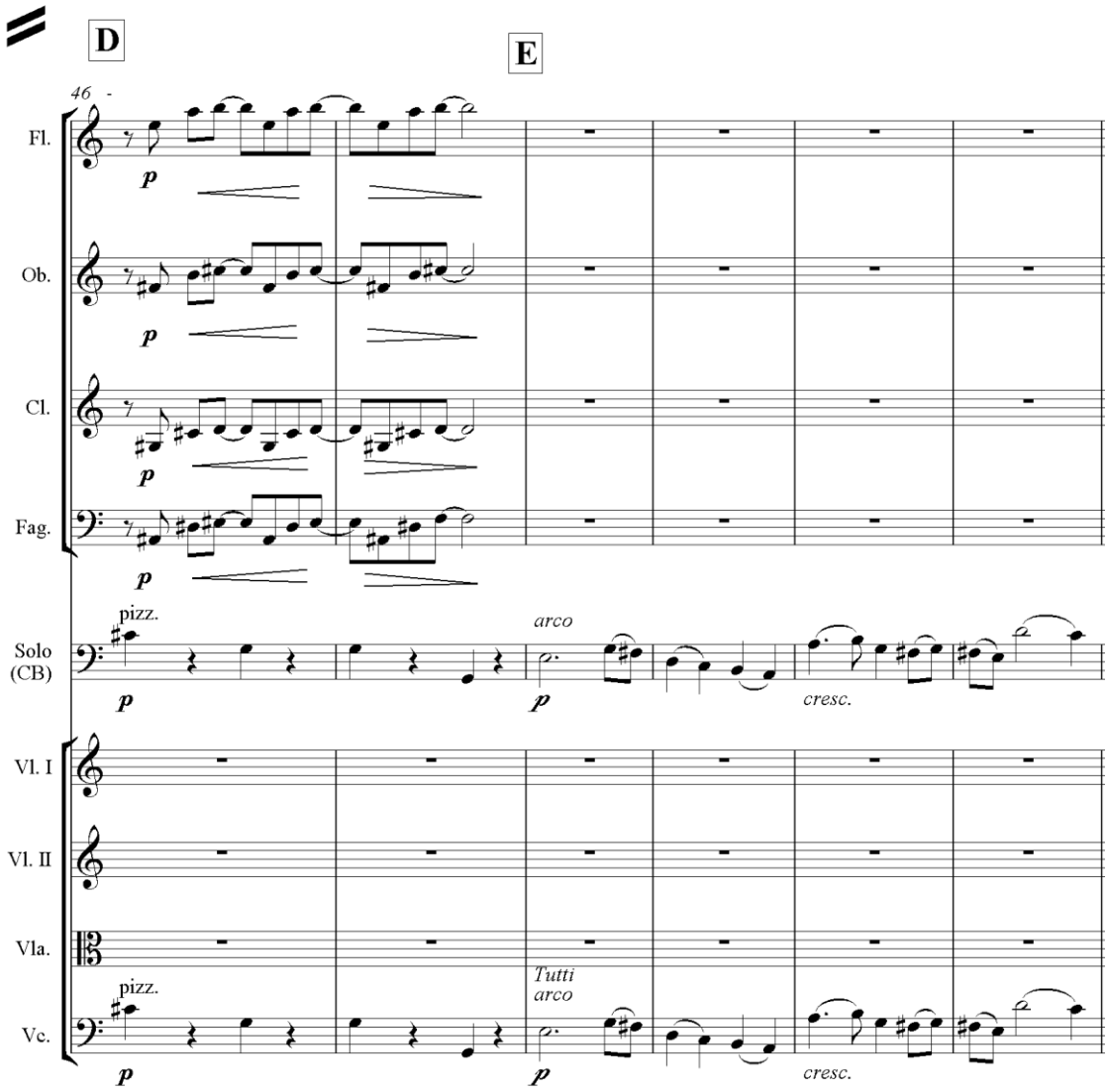


Figura 3.8 Ponte nos compassos 46 e 47 para o retorno ao tema no compasso 48.

3.3 Terceiro Movimento- *Allegretto*

O terceiro movimento desta obra, embora bastante exíguo, contém uma série de procedimentos composicionais, a começar pelo estilo canônico ou imitativo, gerando um estilo fugato por toda sua extensão. De entrada acéfala no compasso 1 (FIG. 3.9), o tema (ou se considerarmos o estilo imitativo, o sujeito) é diatônico, porém sem centro tonal. A harmonia sem maiores tensões ou cadenciamentos harmônicos, remete ao contexto modal. O que é definidor da forma aqui, sem dúvida, fica a cargo do ritmo. Os quatro primeiros compassos da entrada do contrabaixo correspondem ao tema:

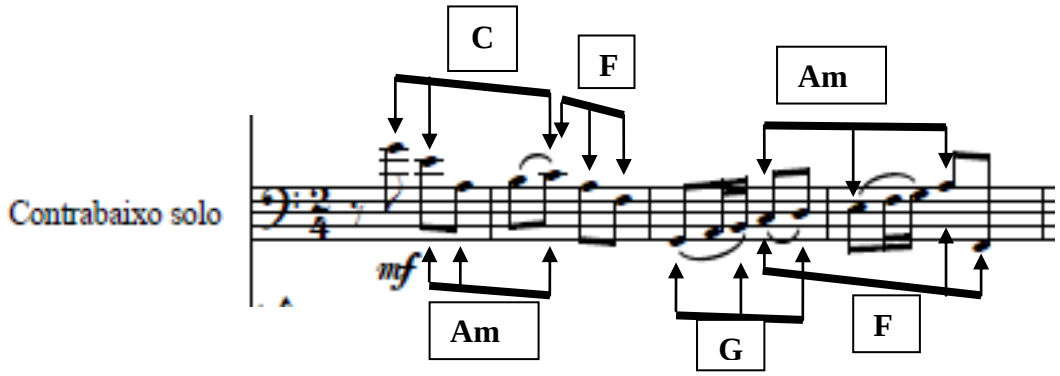


Figura 3.9 Tema do terceiro movimento.

É possível enxergar dentro deste contexto diatônico e escalar (7 notas), referências triádicas que refere-se ao pensamento composicional de estruturação desta semi-frase, ou linha melódica. Se partirmos da escala diatônica de Dó, então encontramos um campo harmônico básico formado pelas demais tríades encontradas. Dó maior como tônica então, teremos o quinto grau acima e a baixo – dominante (G) e subdominante (F), respectivamente – e a tríade menor relativa (Am). Com essas tríades a escala se compõe e a primeira parte do sujeito que contém a tríade de tônica, subdominante e superdominante é imitada uma quinta justa acima pelas violas a partir do terceiro compasso (FIG 3.10).

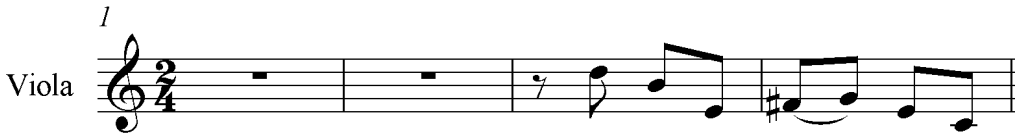


Figura 3.10 Entrada da viola no terceiro compasso uma quinta acima do contrabaixo.

Indo para a região da dominante de lá menor, enquanto as violas imitam a primeira parte do sujeito iniciado pelo contrabaixo, este por sua vez, realiza contraponto na região da dominante de Dó maior, compasso 3 e 4. A relação de 5as justas, (ou de sua inversão, 4as justas) como vetor intervalar para imitação é uma característica facilmente encontrada em obras com este estilo compostas em mesma época do *Concertino*. Nas suas *Duas Invenções para Trompete e Trompa***,** Siqueira usa na estruturação do tema variações diatônico, triádico e poder-se-ia dizer até mesmo tonal, se não fosse o tratamento constante das 4as tão presentes ao

longo de toda a formação melódica dos temas. Vejamos como se dá o aparecimento ou contorno da tríade no tema da primeira invenção:

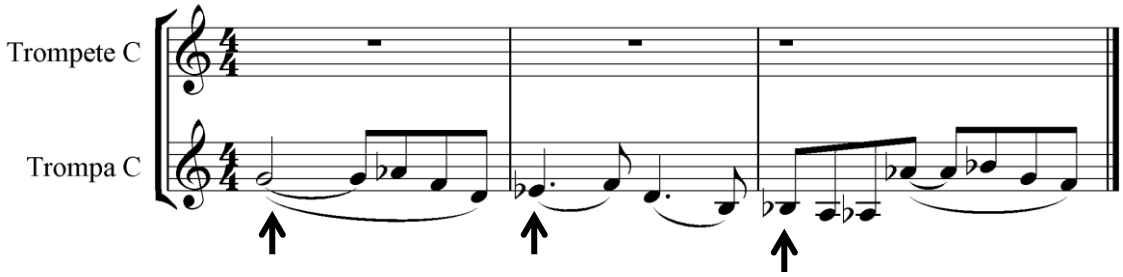


Figura 3.11 Início das *Duas Invenções para Trompete e Trompa* de José Siqueira.

No início de cada compasso vemos a delimitação da tríade de Mi bemol maior. A mesma idéia acontece na primeira imitação agora em relação à tríade de Dó menor. É possível traçar um caminho tonal entre essas duas tonalidades, considerando que Mi bemol maior é o relativo maior da tonalidade homônima de Dó maior. Outrossim, as 4as inibem ou diluem uma abordagem tonal rigorosa, e ao mesmo tempo adiciona uma sonoridade marcada pela lógica diatônico-triádica do tema.

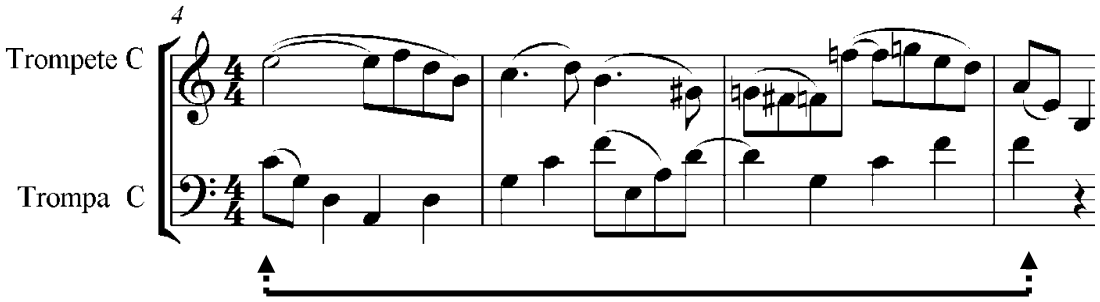


Figura 3.12 Tema na Trompa.

Essa mesma estrutura é imitada e ainda explorada pelo trompete:

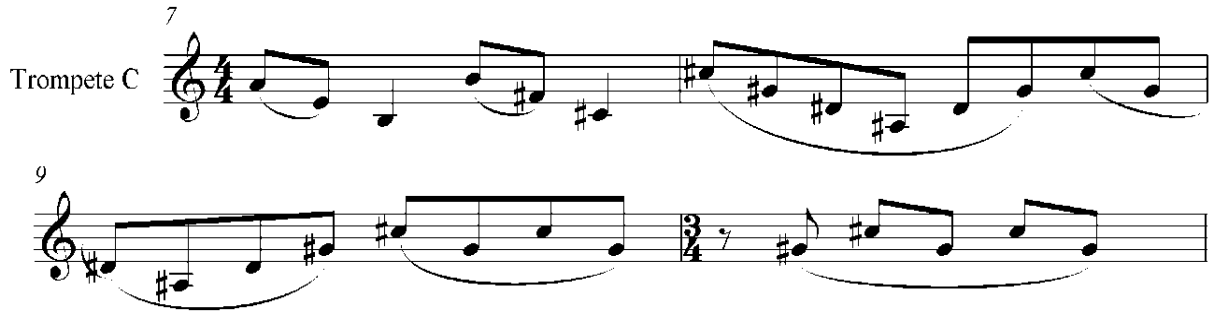


Figura 3.13 Tema no trompete.

Da mesma forma a textura no *Concertino* é imitativa a quatro vozes, as 5as aparecem em sentido sempre ascendente em cada imitação, sempre em direção à região mais aguda *alla Bach*, embora o próprio Bach tenha se valido de todos os tipos de combinação entre as entradas a quatro vozes. Um exemplo simétrico desta prática encontra-se na cantata BWV 179 *Siehe zu, dass deine Gottesfürcht nicht Heuchelei sei* (FIG: 3.14), onde há o intercalamento das quatro vozes. Mesmo assim, a quinta justa tanto em Bach como em Siqueira é o vetor arquitetônico que sustenta as entradas imitativas. A distinção entre os dois contextos é que mesmo em ambos, a seqüência das 5as seja inclusive a mesma na obra de Bach. Percebe-se um tonalismo claro, pois as frases caminham para pontos culminantes por contornos melódicos tonais, enquanto que José Siqueira se preocupa muito mais com a textura imitativa em si, deixando as particularidades tonais de lado, ou na verdade, se importando com a textura, uma lembrança pelo estilo imitativo mas, com uma escolha de alturas que transgrida a conjuntura tonal estrita:

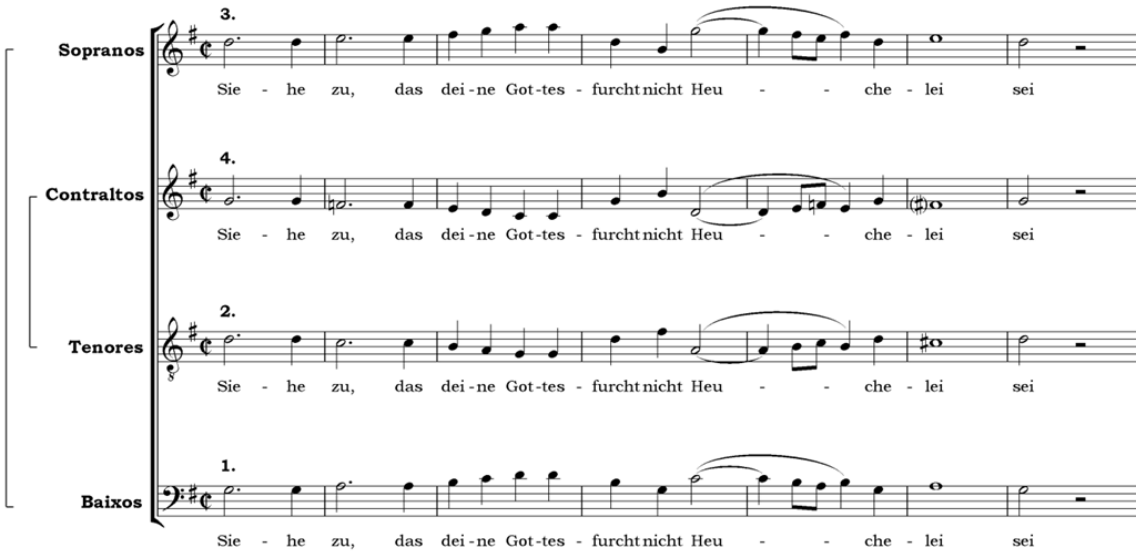


Figura 3.14 Cantata BWV 179 *Siehe zu, dass deine Gottesfürcht nicht Heuchelei.*

Em Siqueira a ordenação das 5as, é justamente a mesma que a de Bach neste exemplo: contrabaixo, violas, violinos I e violinos II seguem a seqüência Sol-Ré-Sol-Ré, indo do mais grave para o mais agudo. A diferença é que em Bach tem-se a idéia contrária, na medida em que a lógica é invertida – vozes masculinas grave-agudo versus vozes femininas aguda-grave. Se considerarmos as violas como tenores e os violinos II como contraltos, em Siqueira há uma troca na ordenação das "vozes femininas". Em Bach o sujeito é plenamente imitado, e ainda invertido, enquanto Siqueira não busca esse nível de sofisticação, mesmo porque este se justifica muito mais em Bach por um pensamento tonal que por uma idéia de imitação em si mesma. Daí que apenas o princípio canônico é o que interessa à textura deste movimento e o processo composicional em si aqui é utilizado como forma de introdução do movimento.

Do quarto ao oitavo compasso (FIG:3.15) o tema contém o contra sujeito no contrabaixo, que contagia o discurso conduzindo os violoncelos e as violas a executarem o mesmo ritmo – os violoncelos dobrando o contrabaixo uma oitava acima. No sétimo compasso as violas passam a seguir o ritmo da imitação realizada pelos violinos I:

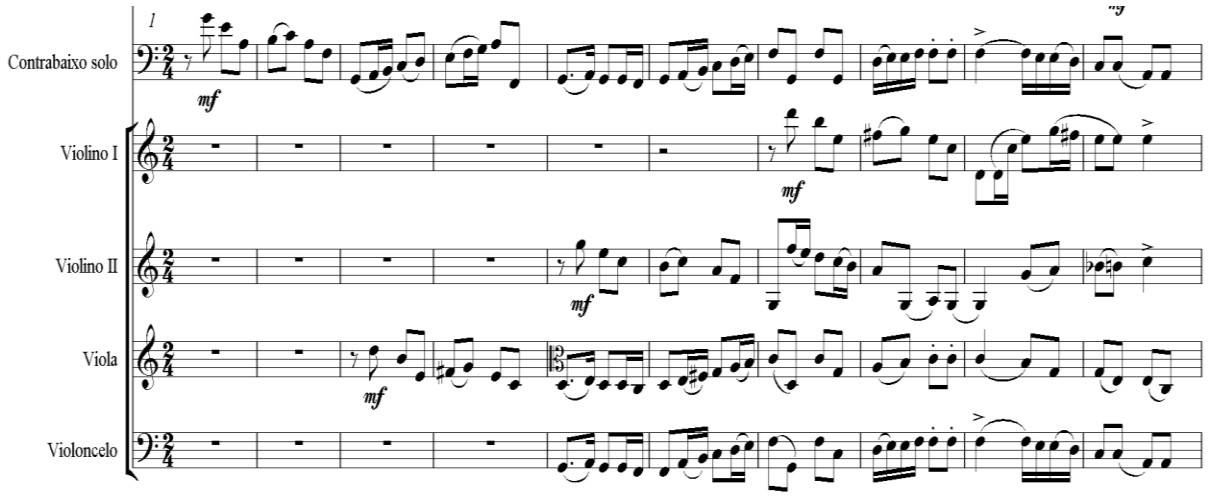


Figura 3.15 Início do terceiro movimento.

Até a entrada dos violinos I no compasso 7, portanto, há apenas uma coleção de oito notas, as da gama de dó maior e a adição do fá sustenido, como resultado da imitação a quinta. A primeira frase então é delimitada sob estrutura clássica de oito compassos e o nono compasso funciona como ponte – ou extensão da frase – para a entrada das madeiras que acontece já no décimo compasso. Esta nova entrada, de timbres e alturas, modifica harmonicamente o discurso, enfatizando a textura como no *tutti*, as intervenções do contrabaixo que só retornam com proeminência no compasso 22. Dessa forma é como se o discurso iniciasse a partir de uma conjuntura simples e fosse progressivamente acumulando tensão pela adição do total cromático. Se pensarmos como uma escala maior a ordenação do sujeito vale aqui a explicação apresentada por Schoenberg em seu livro ***Harmonielehre***, "Harmonia". (SCHOENBERG, 1999, p. 61 e 62)

> A nossa escala maior, a seqüência *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si*, cujos sons se baseiam nos modos gregos e eclesiásticos, pode ser explicada como uma imitação da natureza. Intuição e combinação cooperaram para que a qualidade mais importante do som, seus harmônicos superiores (que representamos – como toda simultaneidade sonora – verticalmente), fosse transferida ao horizontal, ao não simultâneo, ao sonoro sucessivo. O modelo natural, o som, tem as seguintes propriedades:
>
> - Um som constitui-se de uma série de sons concomitantes, os harmônicos superiores. Forma, pois, por si próprio, um acorde. Tais harmônicos, para um som fundamental *dó*$_1$, são: *dó*$_2$-*sol*$_2$- dó$_3$-*mi*$_3$-*mi*$_3$- *sol*$_3$-(*si*♭$_3$)-*dó*$_4$-*ré*$_4$-*mi*$_4$-*fá*$_4$-*sol*$_4$ etc.
> - Nesta série, o *dó*, é o que soa com maior força, tanto por ocorrer mais vezes quanto por ser, ademais, realmente o som fundamental. Ou seja: ressoa ele mesmo.

- Depois do *dó*, o que soa mais forte é o *sol*, por aparecer antes e com maior freqüência que os outros harmônicos.
  Imagine-se agora este sol_2 como som real, não mais como harmônico (como ocorre nas formações horizontais dos harmônicos superiores quando, por exemplo, toca-se a quinta de uma trompa em dó). Assim, seus harmônicos serão: sol_3-$ré_3$-sol_4-si_4-$ré_4$ etc., e a origem deste *sol*, junto com seus harmônicos superiores, é *dó* (som fundamental da trompa). Com isso temos a circunstância de entrarem em ação os harmônicos superiores
  Sucede então:
- Que um som efetivamente sonante (*sol*) depende de um som situado uma quinta abaixo dele (*dó*). Isso permite concluir que: Este som *dó* é dependente, por sua vez, de um som situado uma quinta abaixo dele, ou seja, um som *fá*. Se tornarmos agora o *dó* como som central, poderemos representar sua posição entre duas forças: uma tendendo para baixo, ao *fá*, e outra para cima, ao *sol*:



A partir desta explanação encontramos sintomas da técnica siqueiriana; seja na ordenação por 5as das entradas imitativas, fato que, como devidamente demonstrado por Schoenberg, é comum a Bach e a Siqueira o uso consciente da série harmônica no tratamento das escalas. Então a intuição e a combinação que Schoenberg explica, é materializada na idéia de Siqueira de modo peculiar aproximando de uma realidade pós-tonal. Siqueira ao defender uma maneira híbrida de pensar na superposição das escalas pela formação de agregados sonoros e não pela formação triádica encaixa-se plenamente no argumento schoenberguiano:

> Se os pioneiros da arte dos sons encontraram essa seqüência por intuição ou por combinação é algo que escapa ao nosso juízo e, de resto, não tem importância. Entretanto, podemos contrapor aos teóricos, estabelecedores de complicadas doutrinas, que devemos julgar aqueles que fizeram descobertas não somente pelo seu instinto, mas também pela sua reflexão. Não é impossível que, neste caso, a verdade tenha sido descoberta só pela razão; que parte do mérito caiba não apenas ao ouvido, mas também à combinação. Não somos nós os primeiros que pensamos! (Schoenberg, 1999, p.64).

O modalismo, agregado num arcabouço tonal dá ao discurso de Siqueira sua característica pós-tonal, nacionalista e moderna. A entrada da flauta, por exemplo, no compasso 10, demonstra como a linearidade (o plano horizontal falado por Schoenberg) marca um novo período na forma e uma nova coloração harmônica:

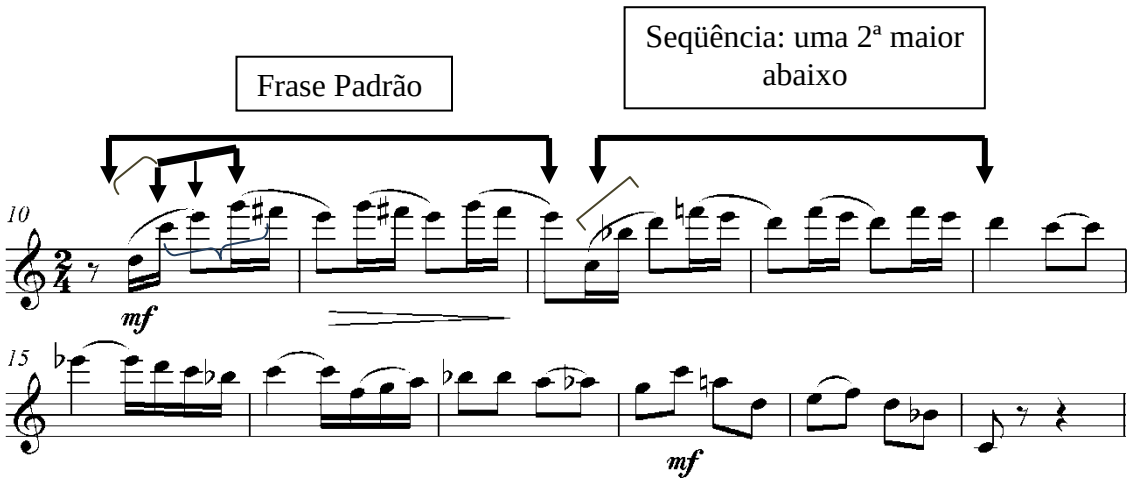


Figura 3.16 Entrada da flauta no compasso 10**.**

Neste exemplo, a quarta aumentada é delineada e repetida na frase padrão e vem precedida da tríade de Dó maior e da sétima menor (Ré-Dó). Em seguida, na seqüência uma 2ª maior abaixo aparece o si bemol no compasso 12, que associado ao fá sustenido no compasso 11, dentro da escala de dó, tem-se um modo misto defendido por Siqueira no seu *Sistema Trimodal*, como característico da música nordestina.

Esta relação de estrutura tonal e enxertos modais é comun em vários outros compositores contemporâneos de José Siqueira. Nas quatro canções da *Floresta do Amazonas*, Villa-Lobos já explora procedimentos semelhantes. Na canção *Veleiros*, por exemplo, poder-se-ia rotular como tonal, pois há toda uma estrutura que se articula tonalmente, na verdade há uma lógica entre as seções justificável tonalmente, além de detalhes como armadura de clave, centro/eixo tônico, dentre outras possibilidades de relacionamento direto com o sistema tonal. No entanto, tal suposição analítica cairia por terra, pois não há o uso da escala no modo menor que viabilize o pensamento tonal. O uso exclusivo da escala natural de fá menor associada ao tratamento repetitivo da sonoridade, sem modulações ou cadências, distancia a percepção do sistema tonal, aproximando-se mais ao sistema modal. Defende-se então, que esta canção está construída a partir de um arcabouço tonal, mas com materiais e tratamentos modais. Trata-se do modo de fá eólio. A nota mi, tão importante para a efetivação da tonalidade de fá menor, componente indispensável da escala menor, só se faz presente na peça em um único lugar, como resultado de um gesto cadencial que prepara o retorno da seção principal. Como dito, não há sensível, e a presença marcante da subtônica característica do modo eólio, é não somente aparente na construção melódica,

como parte da condução do baixo. Há somente 3 notas que conduzem a harmonia pela progressão do baixo: Fá (tônica), Mi bemol (subtônica) e Si bemol (subdominante).

Segundo Tiné (2008, p. 11-12), a base tradicional anterior ao século XX para o uso concomitante de modalismos no sistema tonal é explicada da seguinte maneira:

> Este elemento, o do "estilo modal" foi mais característico dos tais compositores periféricos do "eixo" colocado principalmente aqueles pertencentes ao que Otto Maria Carpeaux (1967) chamou de segunda onda nacionalista na Europa. Por terem buscado originalidade na música folclórica de seus respectivos países, encontraram-na em elementos arcaicos (maneirismos modais) que sobreviveram em comunidades mais afastadas do desenvolvimento musical das sociedades capitalistas européias. Ao harmonizar melodias folclóricas modais, parece ser natural que se busque realizar as mesmas "polarizações" encontradas nas melodias no plano harmônico. "Era hábito a harmonização de canções populares no século XIX; tratava-se, possivelmente, de reconstruir e transformar atmosferas – pode-se dizer exótica – por meio de inflexível temperamento do piano"
> É interessante notar que, mesmo quando se encontram esses traços em compositores germânicos como Brahms, ou até posterior no Impressionismo françês de um Maurice Ravel, estes parecem ter buscado tais traços de um passado remoto pertencente à própria tradição musical histórica proveniente de período pré-tonais, como no *Quarteto de Cordas em Fá Maior* ou, ainda, buscando inspiração em povos periféricos alheios, como nas *Danças Húngaras*. "Nesse caso, pode-se conferir a caracterização estereotipada, por exemplo, dos espanhóis, como em "Carmem", de Bizet, ou no "Capricho Espanhol", de Korsakov. É de supor que tal fenômeno corresponderia, no contexto do século XIX, ao nacionalismo temático e literário de José de Alencar e Carlos Gomes. (TINÉ, 2008, p. 11-12)

Na corrente nacionalista o uso dos modos, por serem estes ligados às raízes da cultura folclórica nacional, era abundante e além de Siqueira todos os compositores ligados a esta corrente estética se valeram de procedimentos semelhantes para embutirem em suas obras materiais modais, explícitos ou não e, na maioria dos casos sem rechaçar a tradição tonal, mas na verdade aglutinando, como é o caso aqui no *Concertino*. A partir do compasso 22 (FIG-3.17) há um novo período com a repetição variada, pelo contrabaixo, do tema inicial, uma quinta abaixo. Neste momento o contorno melódico revela ainda mais a concepção triádica:

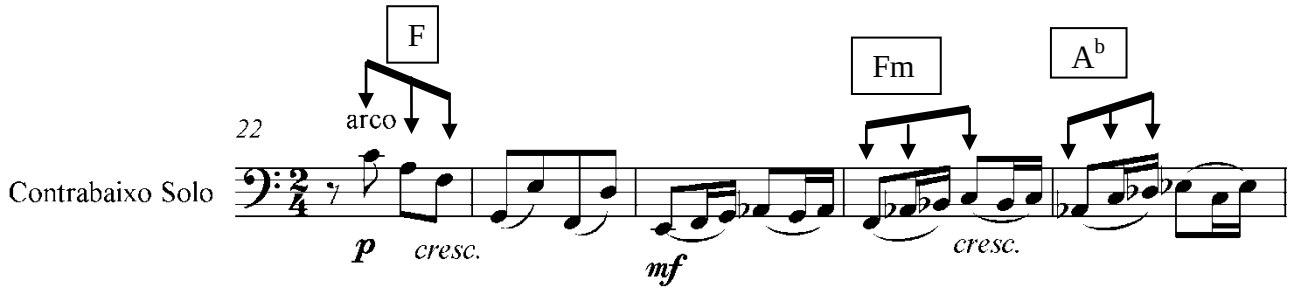


Figura 3.17 Entrada do contrabaixo no compasso 22.

Ao contrário da primeira exposição deste tema, aqui Siqueira o desenvolve para se distanciar harmonicamente do contexto anterior, provocando instabilidade e tensão. A célula rítmica de colcheia seguida por duas semicolcheias é reiterada onze vezes assemelhando a construção de um Episódio, comum em obras de estilo fugato. Em termos formais é possível desdobrar este movimento em cinco partes:

- Os nove primeiros compassos, com a apresentação do tema pelo contrabaixo e o acompanhamento das cordas;
- Do décimo ao vigésimo primeiro compasso com a entrada das madeiras;
- Do vigésimo segundo compasso até a entrada da cadência;
- A cadência;
- Do quadragésimo sexto compasso ao fim.

Estas partes podem ser entendidas como períodos, mas em termos de seções estes períodos podem ser agrupados de acordo com o uso de texturas para dar maior coerência; muito embora seja exíguo o tamanho deste movimento. Proporcionalmente estas cinco partes estão divididas com número de compassos semelhante, inclusive considerando-se a cadência.

A utilização do contrabaixo, bem como dos demais recursos orquestrais é, por assim dizer, o mais tradicional e comum possível. Não há exploração de harmônicos, ou articulação, nem sequer o contrabaixo é explorado em sua região mais aguda. Muito menos há outros efeitos já na década de 1970 extremamente utilizados por outros compositores, isso se dá em função da visão que o compositor tinha a respeito do contrabaixo, que era de instrumento de acompanhamento que já foi mencionado no capítulo anterior. A cadência, portanto, segue esta simplicidade, e na verdade, constitui-se de uma frase desenvolvida com material a partir do tema inicial. Tratados de modo escolástico, os materiais interagem na cadência em seqüência, remetendo ao processo barroco de desenvolvimento motívico, a repetição em si, motórica e minimalista – pela economia de ritmos e alturas – é comumente encontrada no discurso

barroco, por exemplos em prelúdios das *Suítes* e *Partitas* de Bach. Dentro desta simplicidade o *Concertino* de Siqueira apresenta-se coerente entre forma e conteúdo, e na sua proposta de ser compacto e simples.

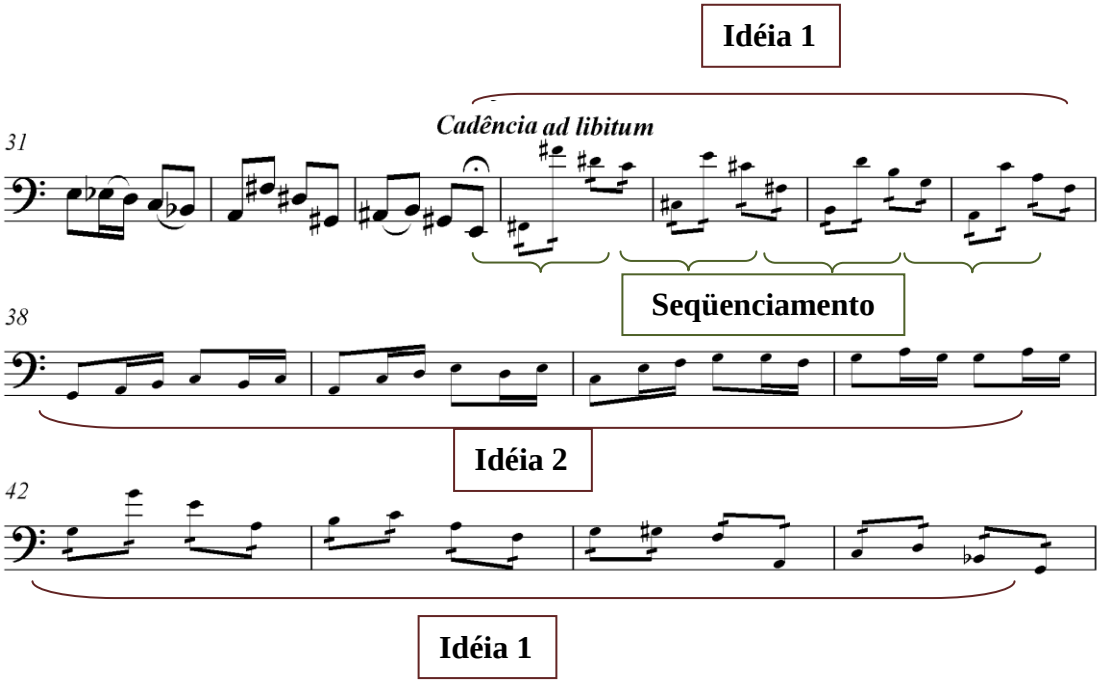


Figura 3.18 Estrutura da cadência.

A cadência claramente possui uma forma binária **ABA'**, com apenas dois fragmentos rítmicos, dois padrões que são repetidos e visualmente individualizam cada seção da cadência. Possui 12 compassos divididos, portanto, em três partes iguais. A idéia 1 é construída a partir da repetição variada em seqüência da primeira parte do tema inicial. Pode-se até mesmo afirmar neste movimento, pela coesão e continuidade linear, que trata-se de uma abordagem monotemática.

Retornando a idéia da transcendência do sistema tonal pelo enxerto de modos e processos comuns da concepção modal, percebe-se uma coerência nas obras de Siqueira nesta mesma época. Um dos processos mais simples e comuns do modalismo é o paralelismo intervalar; eis alguns exemplos terceiro movimento:

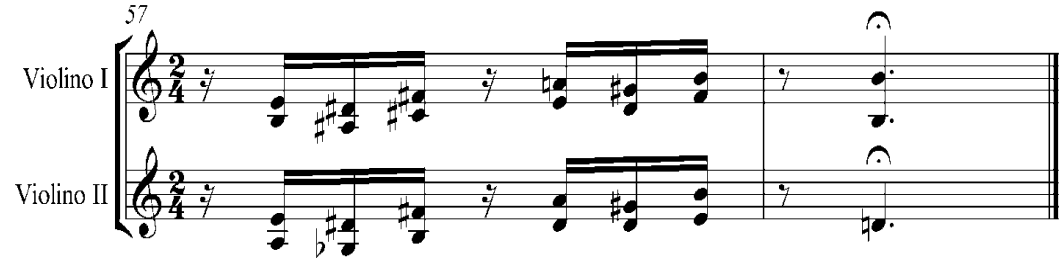


Figura 3.19 4[as] paralelas nos violinos I e II.

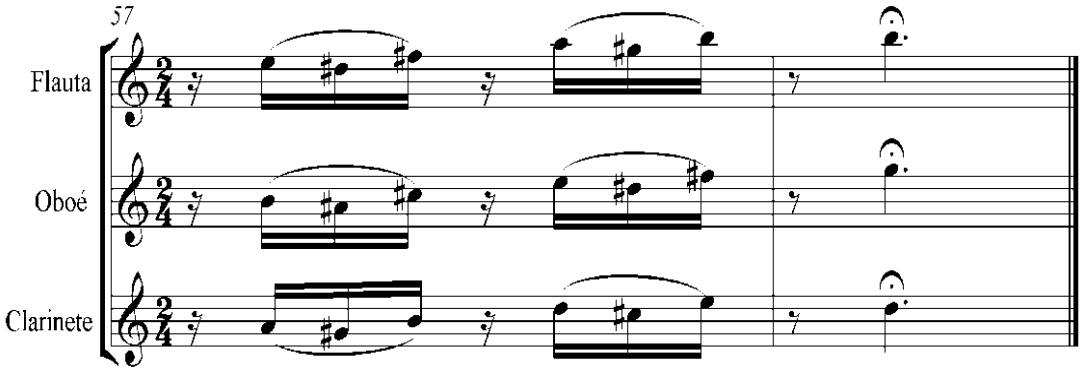


Figura 3.20 Combinação de 4as, 5as e 2as paralelas na flauta, oboé e clarinete.

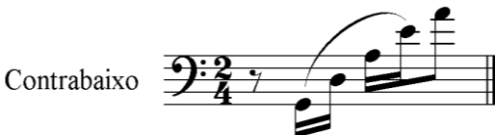


Figura 3.21 Último compasso executado pelo contrabaixo em seqüência de 5as.

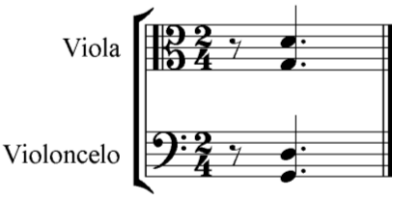


Figura 3.22 5as superpostas em relação de 2as
nos violoncelos e violas.

Com relação ao segundo exemplo – e os demais seguem lógica semelhante – na série de invenções para dois, três e quatro instrumentos composta no mesmo ano da elaboração do *Concertino*, a ordenação interválica ou combinação de 5ª e 2ª é bastante comum e

emblemática. O fim da segunda invenção para trompete e trompa segue a ortodoxia intervalar aplicada nas outras invenções, neste caso tem-se a 2ª maior como sonoridade final, embora a 5ª justa e a 3ª maior antecedam este intervalo:

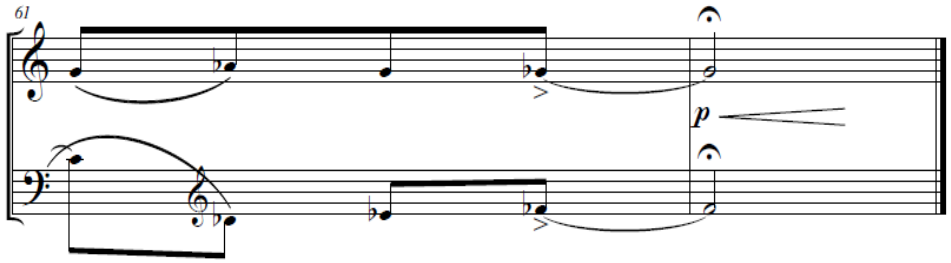


Figura 3.23 Relação de 2ªs maior no último compasso das *Duas Invenções para Trompete e Tuba* de José Siqueira.

Nas suas *"Duas Invenções para trompete e tuba*" vale lembrar que, mesmo sendo possível encontrar aqui semelhanças com estruturas tonais, o arcabouço formal tende muito mais para uma ordenação não tonal da disposição temática. Destaca-se o intervalo final (2ª maior composta) que se faz suficiente para Siqueira finalizar sua idéia ainda que, se considerarmos a execução conjunta das duas, a segunda maior provoca um caráter de suspensão, enquanto que o intervalo final da *Segunda invenção*, é mais terminativo, por ser mais básico na série harmônica, (FIG: 3.24) a quinta justa, sol bemol no trompete e dó bemol na tuba.

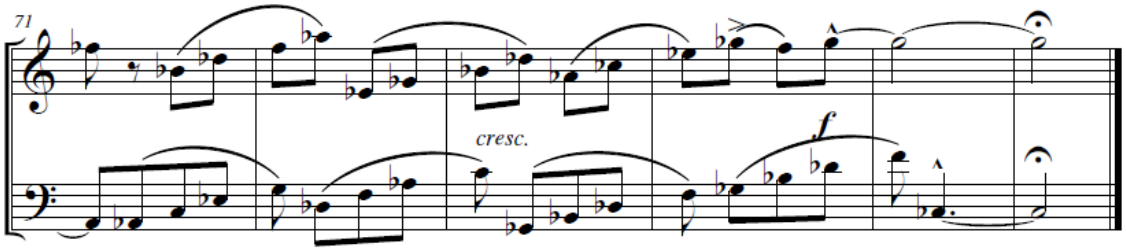


Figura 3.24 Relação de 5ª justa no último compasso das *Duas invenções para trompete e tuba.*

Já na *Invenção para trompete, trombone e tuba*, é ainda mais clara a semelhança; a segunda maior e quinta justa foram como que superpostas:

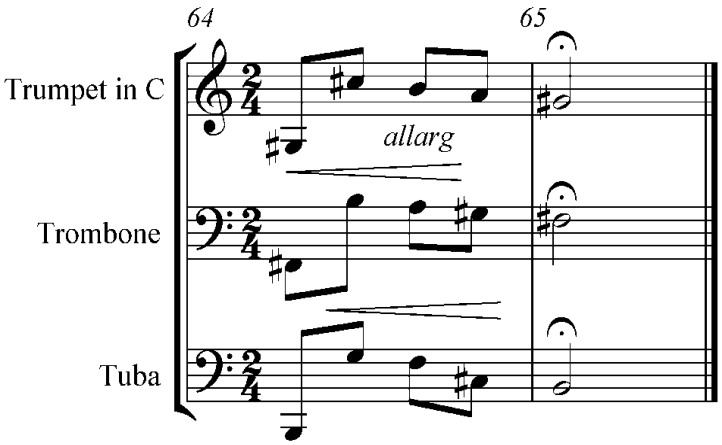


Figura 3.25 Relação de 5ª justa e 2ª maior *na Invenção para trompete, trombone e tuba* de José Siqueira.

Desde o fim do século XIX Arnold Schoenberg já teorizava sobre as 5as, 4as e 8as no trato harmônico.

> Enquanto, na antiga teoria harmônica, os movimentos oblíquos e contrários eram permitidos incondicionalmente, o movimento direto proibia-se parcialmente em alguns casos e totalmente em outros. Esses últimos são conhecidos como oitavas paralelas e quintas paralelas. As leis referentes ao motivo da proibição são as seguintes: quando duas vozes procedem de uma oitava e recaem em outra oitava por movimento direto, ou quando procedentes de uma quinta recaem, por movimento direto, em outra quinta, formam-se, respectivamente, as denominadas oitavas paralelas e quintas paralelas, constituindo assim as denominadas paralelas descobertas. (SCHOENBERG, 1999, p. 110)

Sua explanação para as bases do pensamento que rompeu com o tonalismo e ampliou os horizontes harmônicos herdados por José Siqueira:

> A formulação mais rigorosa da regra proclama: todo movimento direto entre duas vozes que leve a uma consonância perfeita (oitava ou quinta) fica proibido. Esta regra proíbe também as denominadas *oitavas ocultas* e *quintas ocultas*, podendo formular-se assim: quando duas vozes, procedentes de qualquer intervalo (incluindo, portanto, os de quinta e oitava), formam, por *movimento direto*, uma oitava ou uma quinta, produzem-se então *quintas paralelas* ou *oitavas paralelas*, *descobertas* ou *ocultas*. As oitavas e quintas paralelas foram terminantemente proibidas; As oitavas e quintas paralelas foram terminantemente proibidas; (SCHOENBERG, 1999, p. 111)

Porém, esses movimentos paralelos são permitidos e explicados por Schoenberg:

> permitiram-se, porém, sob certas condições, determinadas quintas e oitavas ocultas, sobretudo quando não podiam ser evitadas (a necessidade não conhece proibições!) [...] Estabeleceram-se, pois, exceções e se disse: as oitavas e quintas ocultas são permitidas quando forem menos notáveis por se

> encontrarem entre duas vozes internas, ou pelo menos entre uma voz interna e outra externa. Mais ainda: as oitavas ocultas são melhores quando uma das vozes realiza um movimento de segunda e a outra efetua um salto de quinta ou de quarta. Ou então: o mais "inofensivo" é quando a voz superior faz um movimento de grau conjunto, por exemplo, do VII ao VIII ou do III ao IV grau. E também: as quintas diretas são "suavizadas" se existe uma dissonância mais forte que desvie delas a atenção. Todavia, omitia-se prudentemente dizer quando e por que se pode querer realizar algo que, com todas as justificativas, é rigorosamente proibido. Isto leva-nos a imaginar que um assassinato premeditado é mais perdoável do que um crime involuntário!! (SCHOENBERG, 1999, p.112)

Ele justifica tais teorias, baseando-se na independência das vozes:

> Fundamentaram-se tais mandamentos com a alegação de que semelhantes movimentos paralelos anulariam a independência das vozes. Esta era a formulação mais inteligente. Outros afirmavam, simplesmente, que tais sucessões soavam mal. Entre ambos pontos de vista intermediava-se um terceiro, apregoando: estas sucessões soam mal porque anulam a independência das partes. Talvez não seja errada a afirmação de que as oitavas paralelas, durante sua marcha, façam com que, em um momento, as vozes percam aparentemente a independência. Todavia, a afirmação de que soam mal, ou de que soam mal porque anulam a independência das partes, é absolutamente errada. Pois as oitavas paralelas são usadas como duplicação e às vezes como reforço. Obviamente por soarem bem, visto que ninguém escreveria oitavas paralelas se soassem mal. (SCHOENBERG, 1999, p. 113)

Sobre as quartas e quintas paralelas Schoenberg diz:

> Curiosamente, as sucessões de quartas foram proibidas só condicionalmente, apesar de que, do ponto de vista do conteúdo harmônico, são idênticas às quintas. Considerando-se o conteúdo harmônico, as quartas paralelas também deveriam ser proibidas. A rigor, não se poderia então permitir encadeamentos dos graus que aqui se encontram em questão. Pois a dureza do conteúdo harmônico só pode depender do fato harmônico: dos graus. (SCHOENBERG, 1999, p. 115)

Diante destas exposições acima, Schoenberg revela que mesmo dentro da visão do tonalismo, os paralelismos, principalmente das consonâncias perfeitas, são plenamente viáveis e acontecem no repertório. Interessante notar já a maneira como Schoenberg se refere à interpretação teórica vigente até a época de seu livro: "Antiga teoria harmônica", ou, "Um pouco mais de dificuldade tiveram os teóricos para fundamentar a proibição das 5as paralelas; portanto é mais fácil refutá-la"; o que nos leva a concluir que já no início do século passado buscava Arnold Schoenberg, através de seus escritos, refutar, com veemência, a teorização estéril que baseava o ensino da música em meras proibições sem justificativas plausíveis nem respaldo artístico. Daí que a inserção de modos, e sua simbiose com processos e estruturações tonais são muito comuns a vários compositores no século XX.

José Siqueira encontrou, ao seu modo, um linguajar harmônico e linear que está na entrelinha da modalidade e da tonalidade. Associando à cultura popular e regional, sua explicação – ainda que sucinta e incompleta em escritos deixados – reside na ordenação escalar e superposição triádica e não triádica dos componentes escalares. E ainda na mistura de modos que, assim como o povo brasileiro, se dá pela convivência e troca de símbolos culturais. Neste Concertino – e possivelmente encontra semelhança em outras obras – é possível perceber simplicidade criativa, tradição escolástica, referências técnicas do passado, e processos comuns do século XX. O contraponto predomina no discurso acima da própria harmonia, e esta se dá por uma lógica modal, mesmo que dentro de uma estrutura tonal organizadora da forma, muito embora não haja cadências ou pontos cadenciais comuns do tonalismo.

Considerações finais

O presente trabalho pode ser visto como um conjunto de informações que auxiliarão o intérprete durante a construção da performance do *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara* de José Siqueira, tendo em vista acreditarmos que para se chegar até o ponto culminante da interpretação da obra se faz necessária uma busca acerca da mesma, a fim de adentrarmos no universo que a constitui. Além deste fator, este trabalho teve como objetivo fortalecer a área de prática interpretativa e suas interdisciplinas, como também promover uma maior divulgação da música brasileira para contrabaixo e de valorizar cada vez mais um expoente da música brasileira, que foi José Siqueira.

No primeiro capítulo, abordamos a trajetória do compositor, com suas contribuições para a música brasileira, seus métodos usados em boa parte de suas composições inclusive no *Concertino,* com o objetivo de informar ao intérprete, como também aos pesquisadores da música brasileira, acerca a vida e obra de José Siqueira.

No capitulo 2, foi feita uma breve contextualização do repertório para contrabaixo, onde enfatizamos o *Concertino,* deixando assim informações a respeito da obra e do contrabaixista Ladislav Balek, a quem a obra foi dedicada. Esperamos que tais informações sirvam como referência para a história do contrabaixo no Brasil.

Ainda no mesmo capítulo, tratamos da revisão e edição da obra, onde pudemos esclarecer minúcias da obra que geravam dúvidas ao intérprete, e por fim disponibilizarmos um texto musical coerente ao intérprete e possibilitando maior divulgação da obra. Durante a revisão foram consideradas as correções do compositor, acréscimos pós estréia, e até mesmo algumas dúvidas de valores das notas. A partir da elucidação destes fatos acima citados, o estudo analítico ficou mais coerente.

O resultado obtido com a redução para piano e contrabaixo durante o recital do autor desta dissertação foi de grande relevância, onde mostrou-se que a obra em questão pode ser executada neste novo formato, pois não teve perda no que diz respeito às características composicionais de José Siqueira, preservando a estrutura e mantendo um resultado sonoro bastante eficaz.

O processo analítico do *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara* revelou-se de grande relevância para a performance. Esperamos que através deste processo, o intérprete tenha uma noção geral da forma e estilo do *Concertino,* que nos leva a crer que o compositor era adepto do estilo impressionista e neoclássico. O contrabaixista precisa se

familiarizar com todas as dissonâncias, e não pode buscar a referência para afinação sobre uma nota fundamental, mas entender a estrutura na construção dos acordes, muitas vezes com sobreposições de 2as e 4as, em oposição a sobreposições de 3as, características da harmonia tradicional, percebendo que o contrabaixo terá quase sempre participação necessária na construção do acorde

Esta análise teve a finalidade de disponibilizar subsídios para uma interpretação mais embasada da obra, entendendo a prática interpretativa como indissociada da investigação do fato musical. Este trabalho caracteriza-se como base para estudos tanto em práticas interpretativas como em musicologia, sem deixar de cumprir com a sua meta. O crescimento pessoal dado o envolvimento musical, é necessário mencionar aqui; e frise-se também a intimidade com a própria obra e com o discurso siqueiriano que foi estabelecido ao longo de toda a pesquisa; tanto na execução e durante o estudo e montagem do recital como na elaboração analítica dos elementos aqui verificados. Diante disto alguns destaques valem aqui serem citados: a harmonia de José Siqueira atrela-se com sua teorização sobre as escalas e os modos no que tange a superposições por vetores intervalares diversos de tais escalas. No *Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara*, Siqueira verticaliza estruturas horizontais de modo que o grau de coesão do seu discurso é bastante elaborado, fato este que promove grande semelhança entre os três movimentos e unifica a obra numa linguagem harmônica formal característica.

Há de se perguntar então por quais processos a obra é articulada para ser percebida em distintos movimentos. Neste trabalho apresentamos discussões individualizadas de cada movimento, numa tentativa de marcar a associação com a tradição escolástica.

Retomando o fato harmônico na obra, outro destaque aqui funciona como uma conclusão sobre o pensamento de Siqueira que relaciona estrutura linear e vertical de maneira que a superposição é projeção da elaboração melódica. Isto acontece, por exemplo, entre flauta, oboé e clarinete nos compassos 6-9 no primeiro movimento; na relação interválica das entradas imitativas do segundo movimento, projetadas verticalmente na resultante harmônica das madeiras nos compassos 46-47. Ou, ainda, na elaboração final do terceiro movimento, na estrutura harmônica geral que está construída em blocos, submetida novamente ao pensamento linear. Nos compassos 6-9 do primeiro movimento o padrão linear estabelecido é de conteúdo intervalar de 2as maiores e 4as justas e é ratificado harmonicamente na relação clarinete-flauta e clarinete-oboé. As 3as são elementos constantes, mas de importância estrutural secundária. No tema 1 do primeiro movimento, elas aparecem como desinência da

primeira parte e funcionando ao mesmo tempo como elisão para segunda parte do tema. Outro aspecto a ser ressaltado é de que o estilo imitativo e canônico tão comum na tradição escolástica é tomado por Siqueira como pilar na elaboração do seu discurso. Siqueira recorre à imitação como recurso expressivo no desenvolvimento formal. O ano de 1976 apresentou em sua produção composicional, inúmeros exemplares desde interesse pelo estilo fugato dos quais o *Concertino* é apenas um exemplo.

O aspecto rítmico é também outro fator em destaque pois a partir de um mesmo material elementar, Siqueira apresenta facetas distintas. Seja na organização melódica deslocando o acento métrico, seja na elaboração ou na alternância de compassos, os materiais temáticos vão se transformando num contínuo desenvolvimento rítmico e isto pode ser observado tanto dentro de um mesmo movimento como na obra completa.

Diante deste trabalho, esperamos ter contribuído para a divulgação da obra do compositor José Siqueira, bem como para a ampliação do repertório brasileiro para contrabaixo como também para o crescimento da área de práticas interpretativas. Exercemos também uma função em disponibilizar mais uma opção de execução da obra. Nosso objetivo foi trabalhar para dispor materiais que incentivem futuras pesquisas acerca da música brasileira e, em especial, o repertório para contrabaixo.

Referências

ALBUQUERQUE, Maria de Agosto Napoleão Varela Barca. *Um olhar histórico, analítico e interpretativo sobre as quatro canções de Floresta do Amazonas de Heitor Villa-Lobos* - Dissertação (não publicada). UFPB/CCHLA- João Pessoa, 2011.

ARZOLLA, Antônio R. C. dal P. *Uma Abordagem Analítico-Interpretativa do Concerto 1990 para Contrabaixo e Orquestra, de Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996. (Dissertação, Mestrado em Música).

BERRY, Wallace. *Musical Structure and Performance*. New Haven and London: Yale University Press, 1989.

BORÉM, Fausto. *Impromptu de Leopoldo Miguez: o renascimento de uma obra histórica do repertório brasileiro para contrabaixo*. Per Musi, Belo Horizonte - n.11, Jan-Jun,2005, 136p.

_____. *Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência*. In: RAY, Sonia (Org.). Performance musical e suas interfaces. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p.13-38.

_____. *O Concerto Nº 1 para Contrabaixo e Orquestra de F.A. Hoffmeister: aspectos históricos, analíticos e de performance*. Per musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p. 93-107.

BRUN, Paul. *A history of the double bass*. France /s.l./: 1989.

CAMACHO, Vânia Cláudia. *As três Cantorias de Cegos para piano de José de Lima Siqueira.Um enfoque sobre o emprego da tradição oral*. Dissertação de Mestrado em Música-Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil, 2000. Trabalho não publicado.

CAVALCANTE FILHO, José Moura. *As múltiplas facetas de José Siqueira e suas orientações estéticas com base no seu primeiro concerto para piano e orquestra*. Dissertação de Mestrado em Música-Universidade Federal do Rio do Janeiro, Brasil, 2004. Trabalho não publicado.

COOK, Nicholas. *A Guide to Musical Analysis.* Londres: W. W. Norton, 1992.

DEPARTAMENTO DE COOPERAÇÃO CULTURAL, CIENTÍFICA E TECNOLÓGICA. *Compositores Brasileiros. José Siqueira. Catálogo de obras.* Irmãos Vitale. Dezembro de 1980.

DOURADO, Henrique Autran. Dicionário de termos e expressões da música. São Paulo: Ed.34, 2004.

FERREIRA (Vanja Ferreira), Evangelina Bezerra. *José Siqueira – Interpretação e Edição – Concertino para Harpa e Orquestra de Câmara (1975)* - Rio de Janeiro, 02/2004. Dissertação de Mestrado – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

GONÇALVES, José Francisco da Silva. *Uma Abordagem da Sonatina para Oboé e Piano de José de Lima Siqueira à luz do Sistema Trimodal Brasileiro de sua autoria*, Mestrado, Biblioteca Alberto Neponuceno -Univesidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 4º ed. ampliada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

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

PACHECO, Ana Paula de S. *Construção de uma Interpretação do Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ronaldo Miranda: Relato de uma Experiência*. Dissertação de Mestrado. 2009- Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

RAY, S e VIEIRA, Dominique. *Histórico da Aplicação de Técnicas de Performance de Contrabaixo no Brasil.* Anais do IV Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG. SEMPEM, 2004.

RAY, Sonia**.** *Ed. Catálogo de Música Brasileira para Contrabaixo On-Line*. Projeto financiado pelo CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Tecnológico-2004-2005.

_____. *Música Brasileira para Contrabaixo: coleta e organização de obras e formas de acesso ao acervo disponível*.Per Musi- n. 13,jan-jun, 2006, 119p.

_____. *Pantomime para Contrabaixo e Piano de Sofia Gubaidulina: Revisão Critica da Edição e Preparação para Performance*. XVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação (ANPPOM)- Salvador – 2008.

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

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*- editora-assistente, Alison Latham; tradução, Eduardo Francisco Alves. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SIQUEIRA, José de Lima. *Sistema modal na música folclórica do Brasil.* João Pessoa, PB- Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

_____. *Curso de Instrumentação*. Rio de Janeiro. Editora Retrográfica Ltda., 1945.

_____. *Modulação Passageira.* João Pessoa, PB- Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

_____. *Sistema Pentatônico Brasileiro.* João Pessoa, PB- Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

SOUZA, Valdir Caires de. *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara de José de Lima Siqueira: Uma abordagem analítica, revisão e editoração da partitura autografada*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.2003. 233p.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical.* Tradução: Seineman-editora da Universidade de São Paulo, 1996.

_____. *Harmonia*; introdução, tradução e notas de Marden Maluf . Ed. Unesp 1999.

TACUCHIAN, Ricardo. "*Estrutura e estilo na obra de Bela Bartok*". In. Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro. Escola de Música da UFRJ. 1994-95.

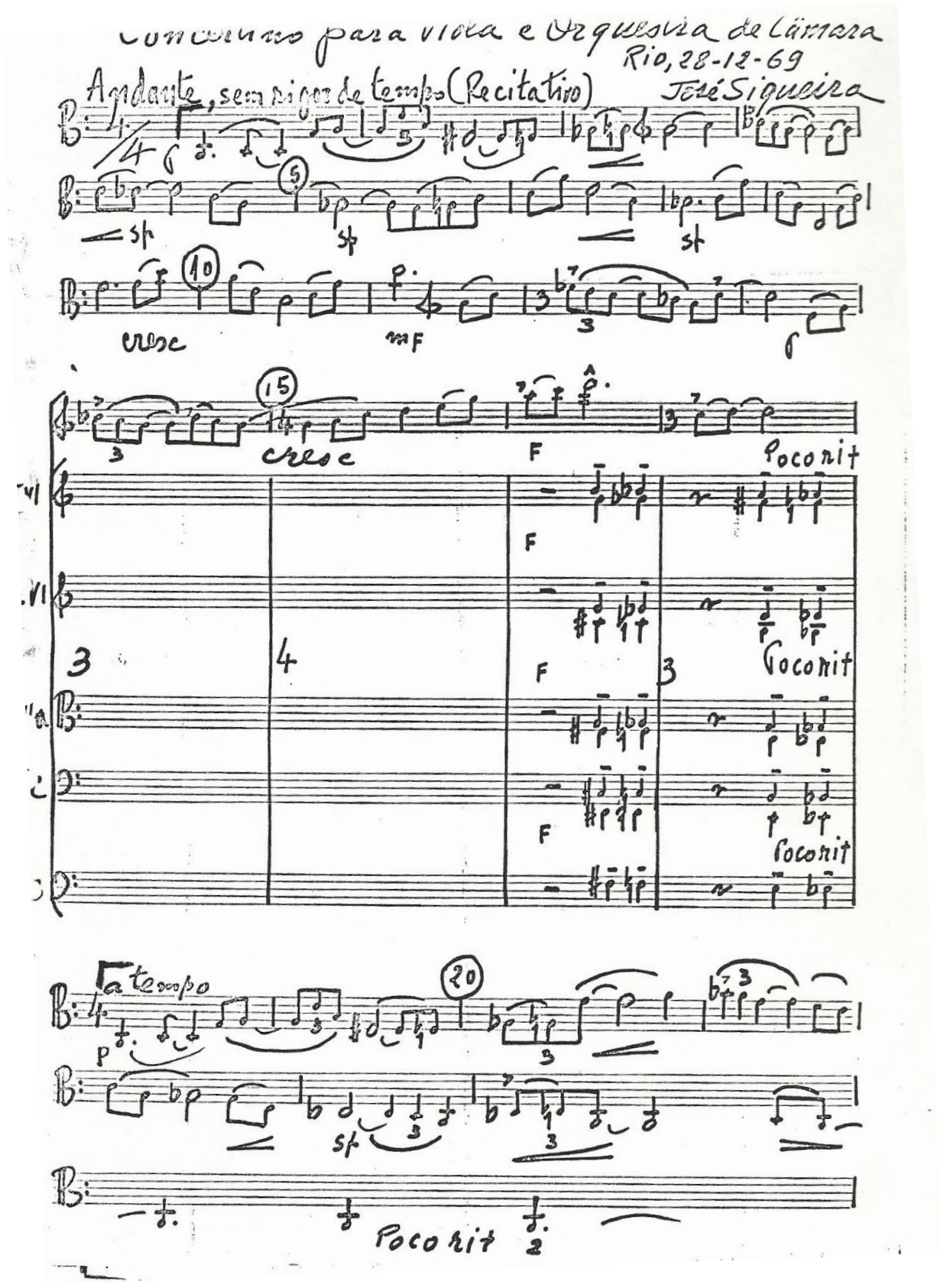
TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (doutorado em musicologia) Escola de comunicação e artes da Universidade de São Paulo. 2008.

VIERA, Josélia Ramalho. *José Siqueira e a "Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano" sob a Ótica Tripartite*. Dissertação (Mestrado em música) Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006

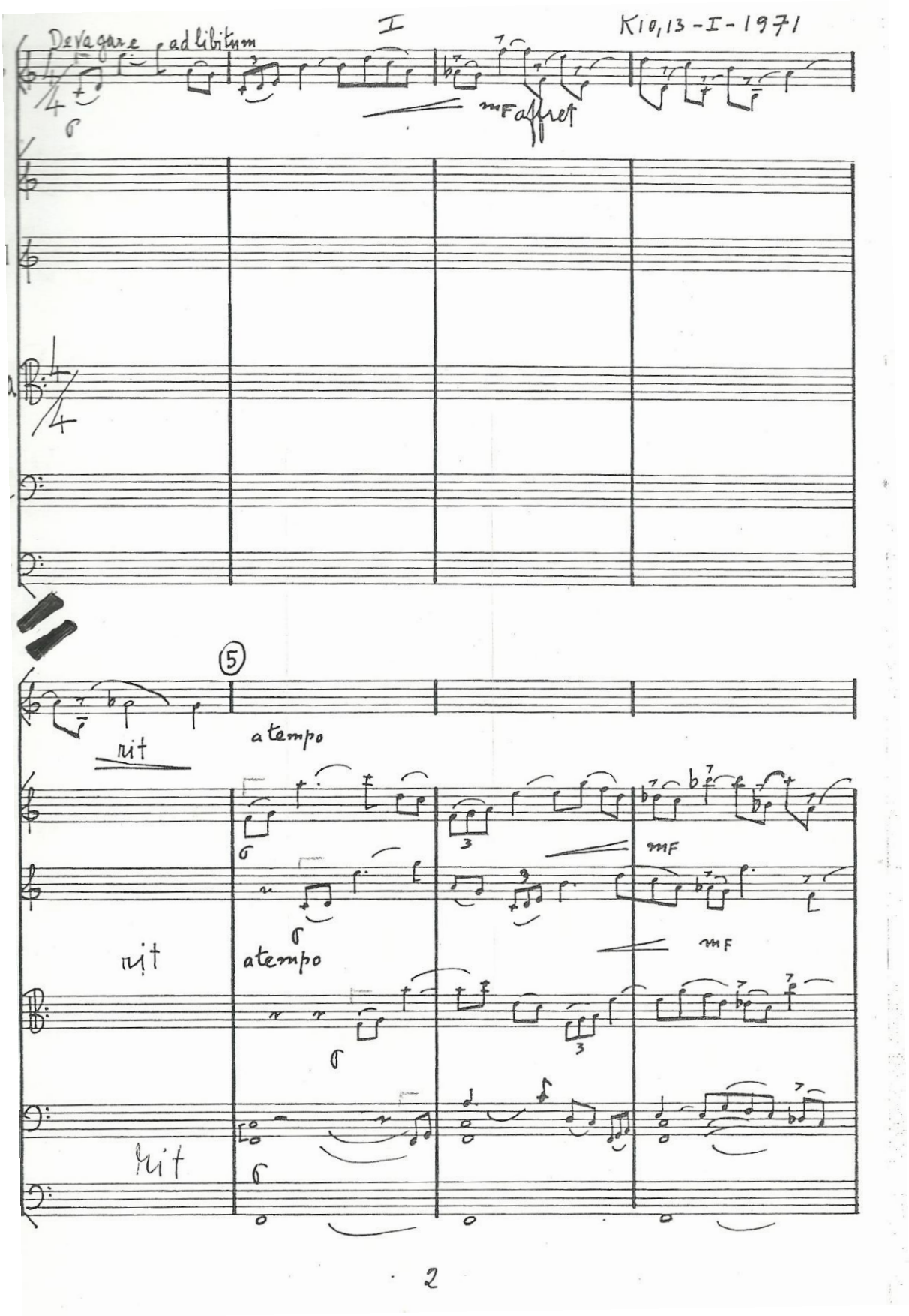
ZANI, Amilcar e FERR, Antenor. *Análise Musical: Teoria e Prática*. ANPPOM, opus 11. Dezembro de 2005.

ANEXO A: MOVIMENTOS LENTOS DE OUTROS CONCERTINOS DE JOSÉ SIQUEIRA

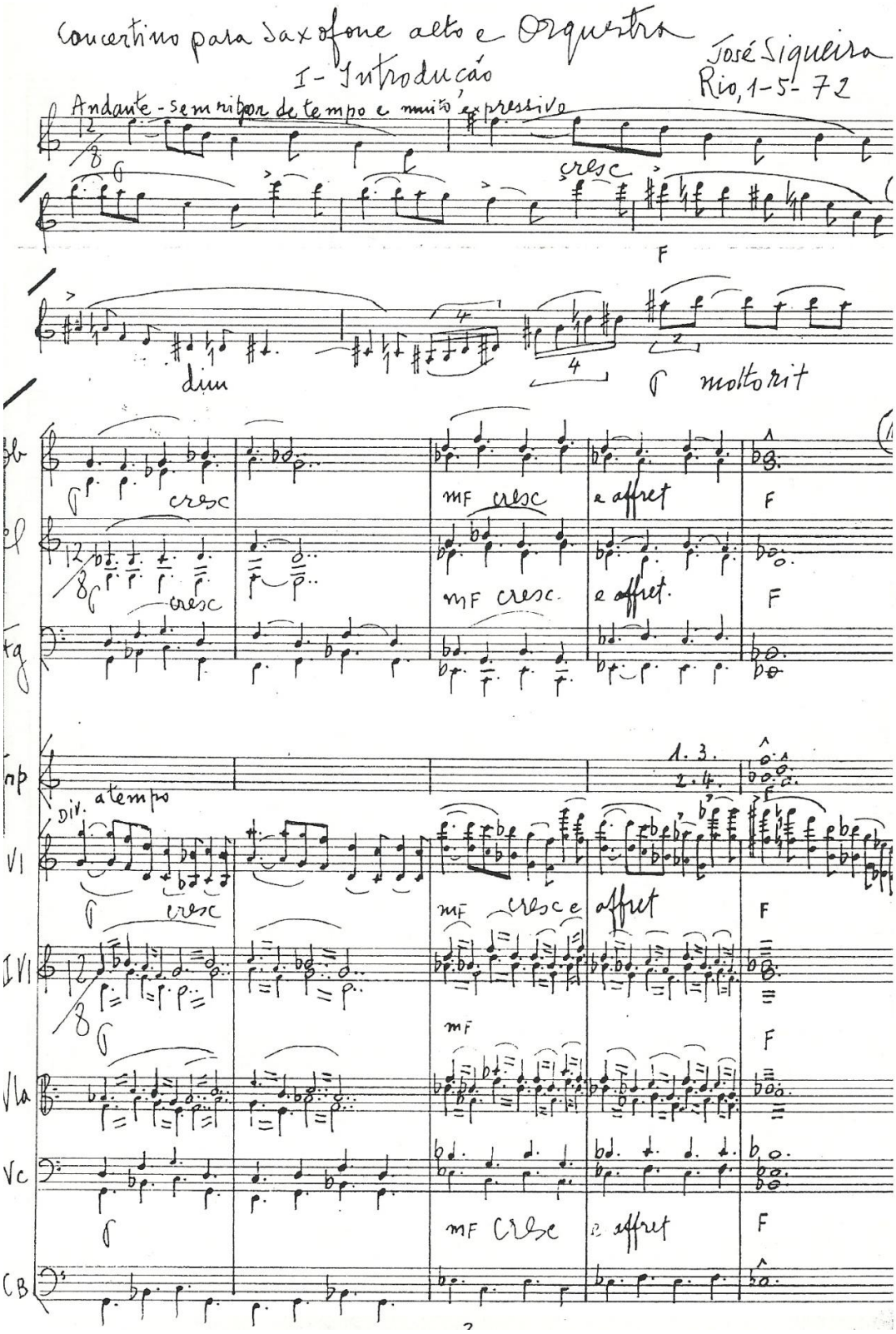
Concertino para Viola e Orquestra de Câmara de José Siqueira



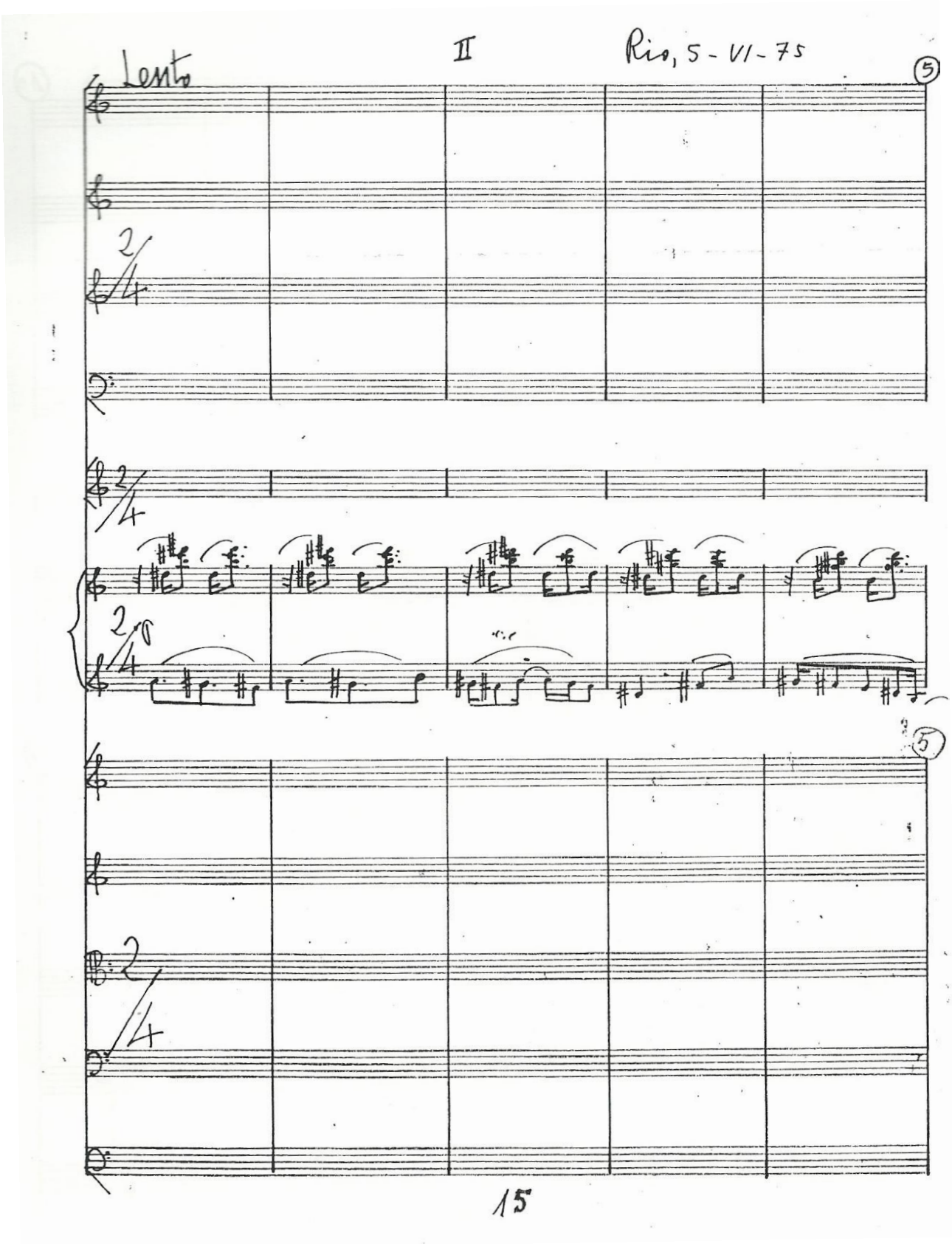
Concertino para Trompa e Orquestra de Câmara de José Siqueira



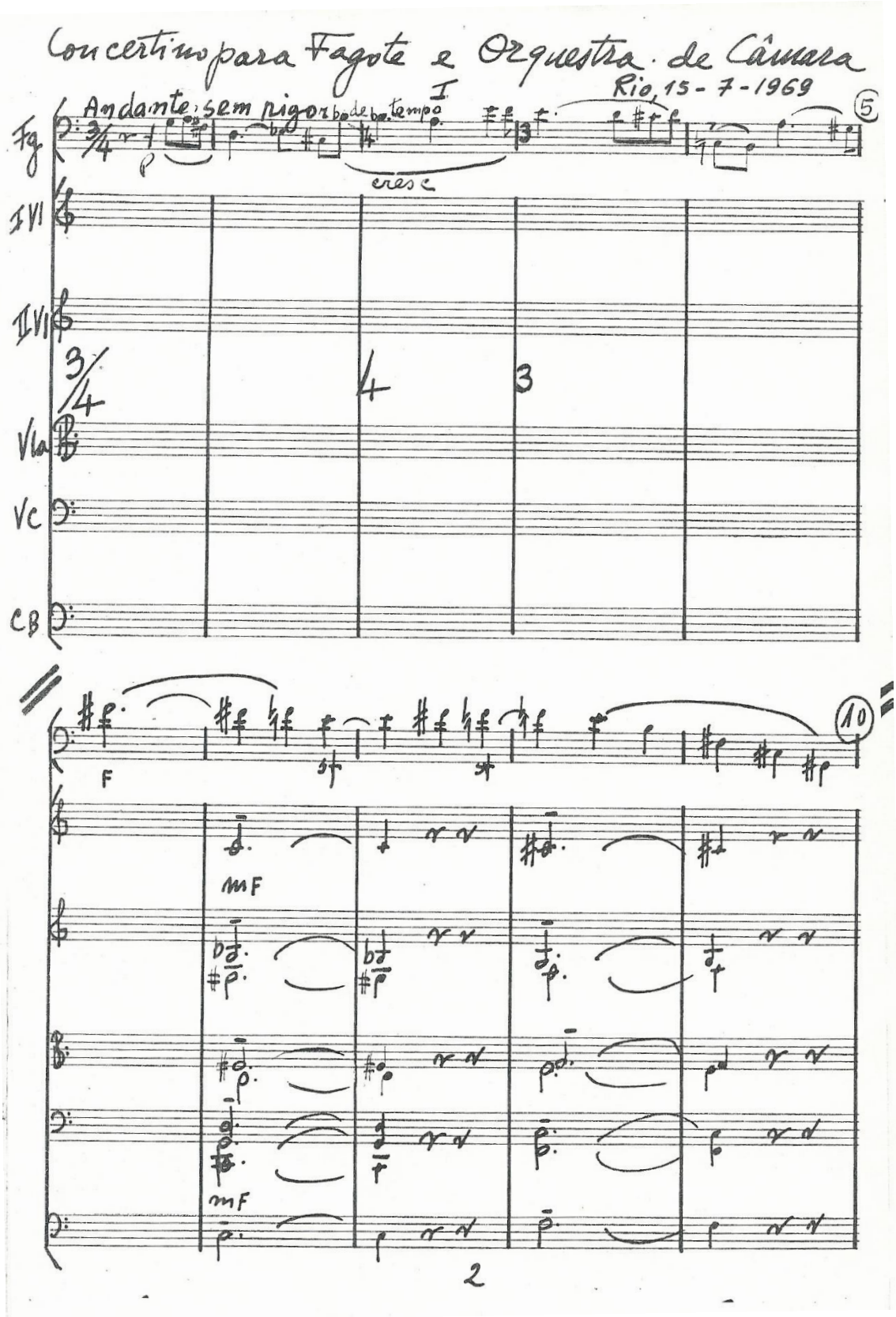
Concertino para Saxofone e Orquestra



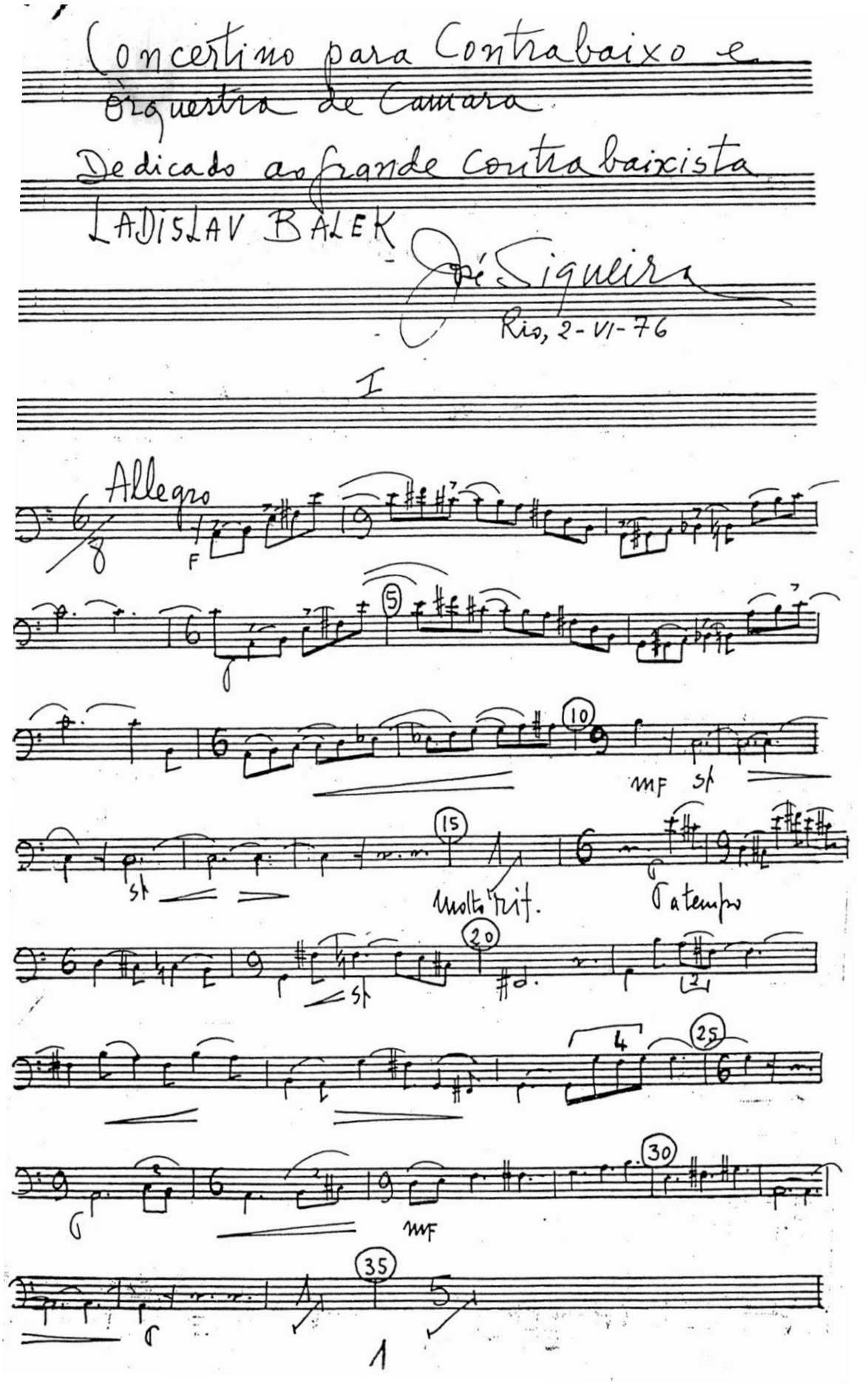
Concertino para Harpa e Orquestra de Câmara

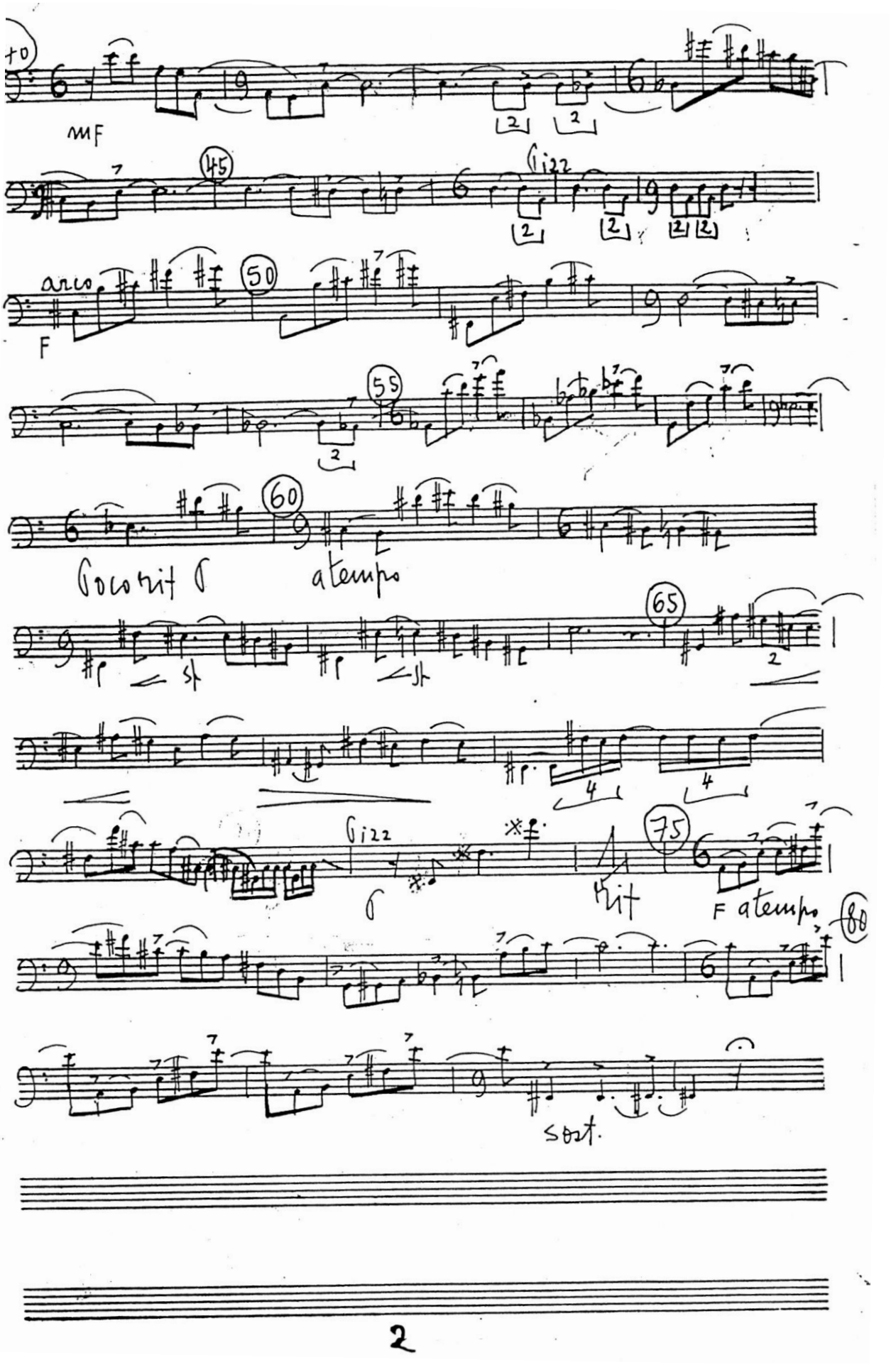


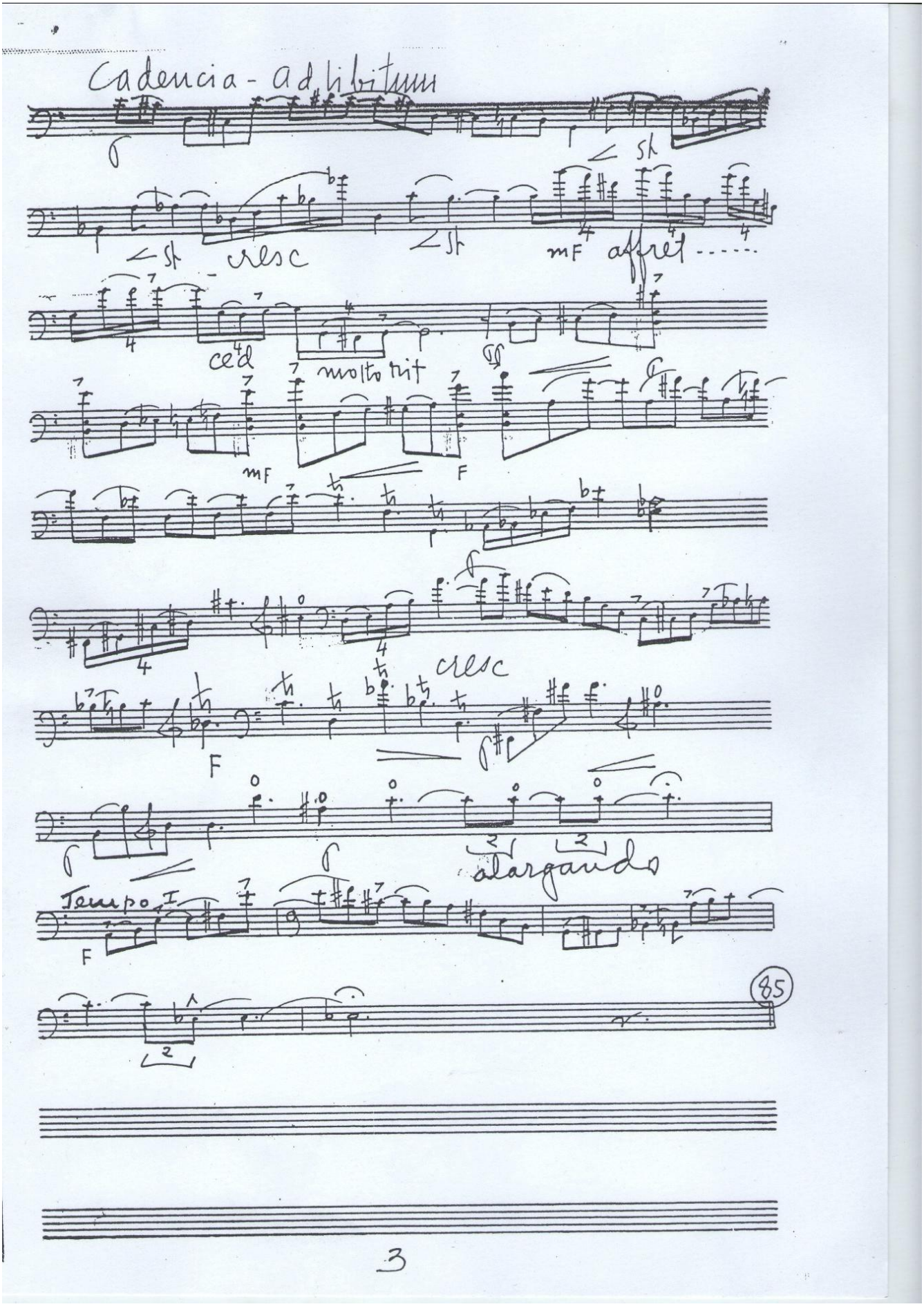
Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara

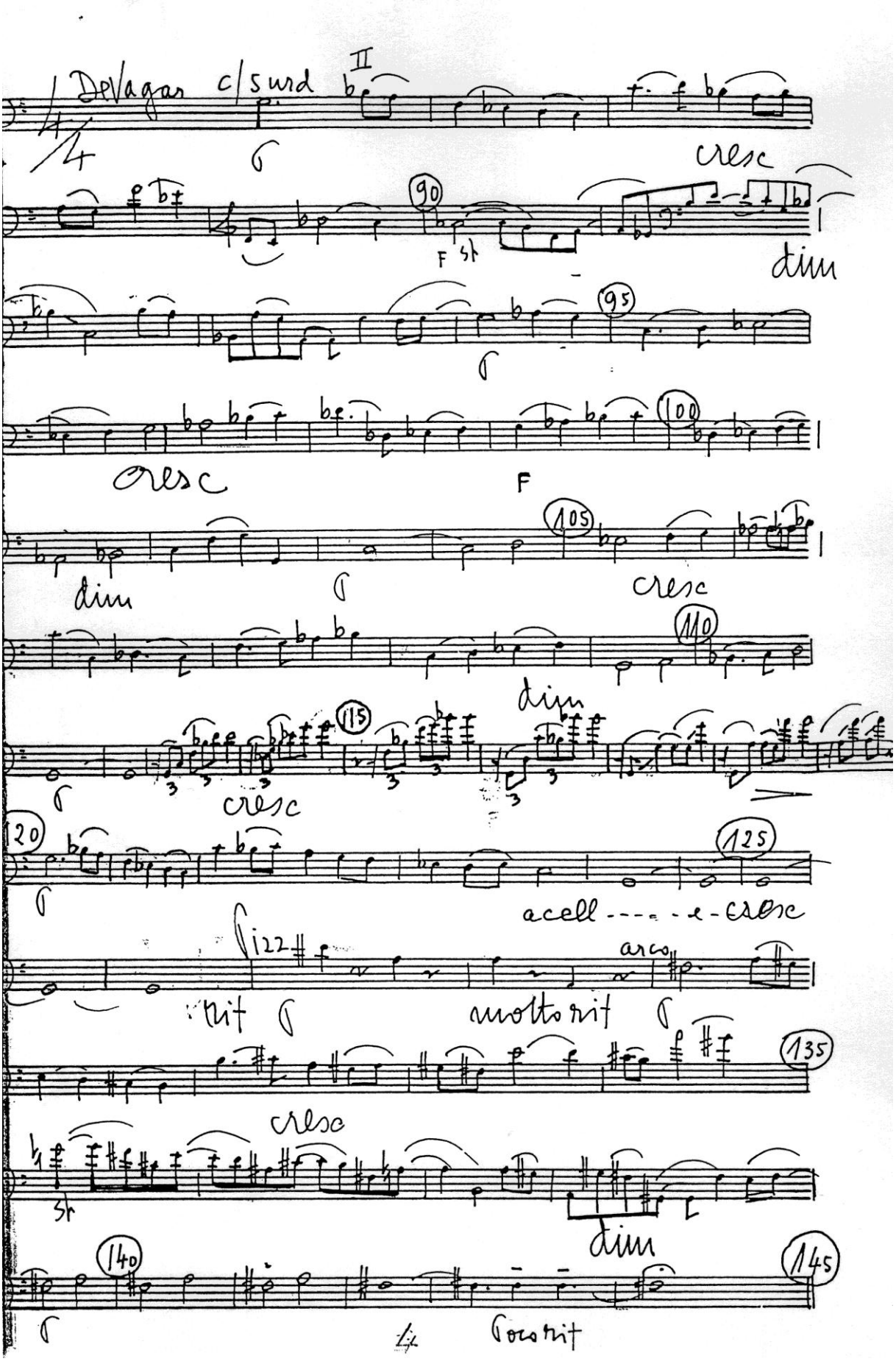


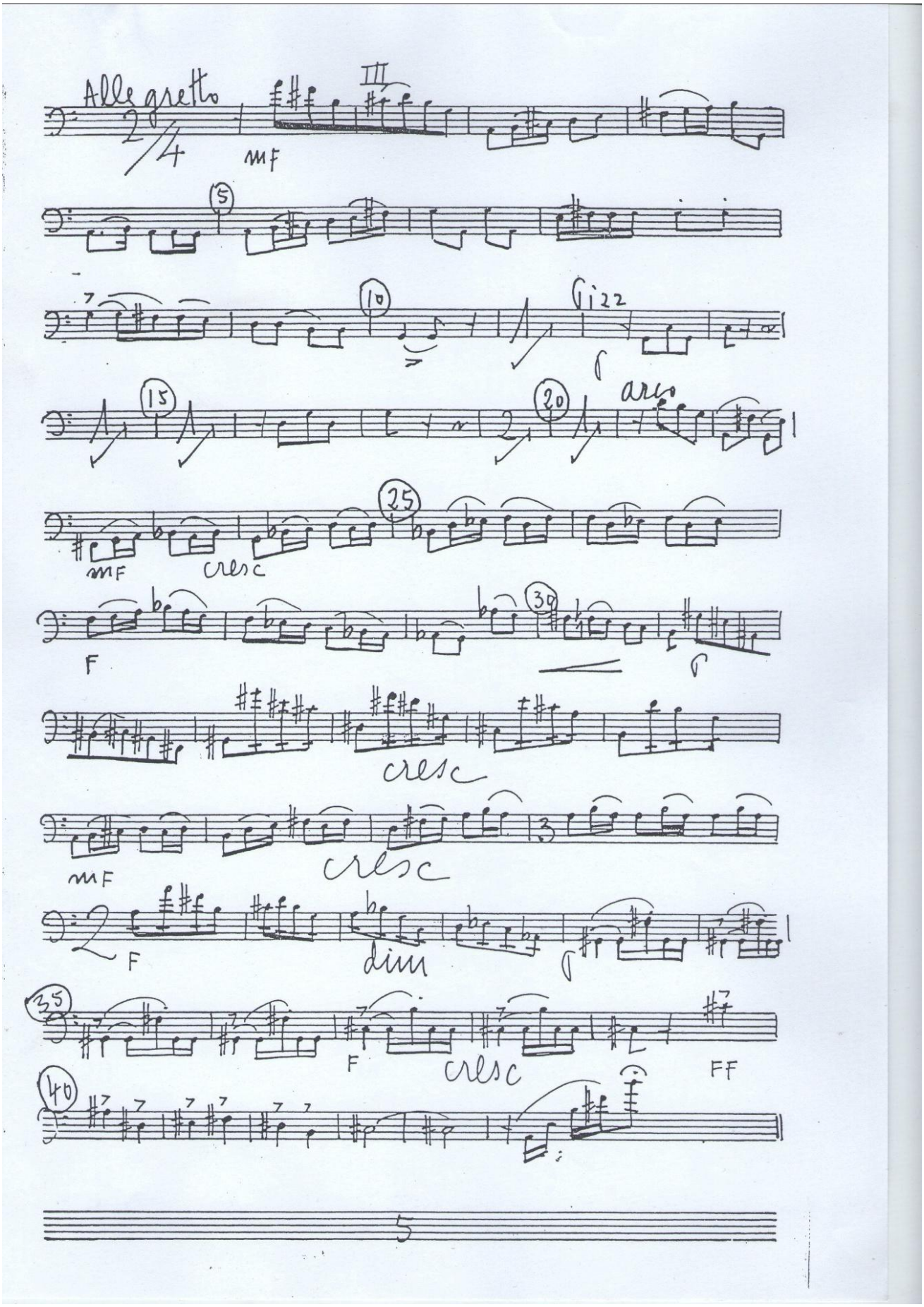
ANEXO B: MANUSCRITO DO CONCERTINO




mF
Pizz
arco
F
Poco rit
a tempo
Pizz
rit
F a tempo
sost.


Cadencia - ad libitum
cresc
mF
affret
ced
molto rit
mF
F
cresc
F
alargando
Tempo I
F
85
3


DeVagar c/surd
II
cresc
90
F
dim
95
100
cresc
F
105
dim
cresc
110
dim
115
cresc
120
125
acell - - - - e - cresc
pizz
arco
rit
molto rit
135
cresc
dim
140
145
poco rit


Allegretto
2/4
III
mF
5
10
Pizz
15
20
arco
25
mF
cresc
F
30
cresc
mF
cresc
F
dim
35
F
cresc
FF
40
5

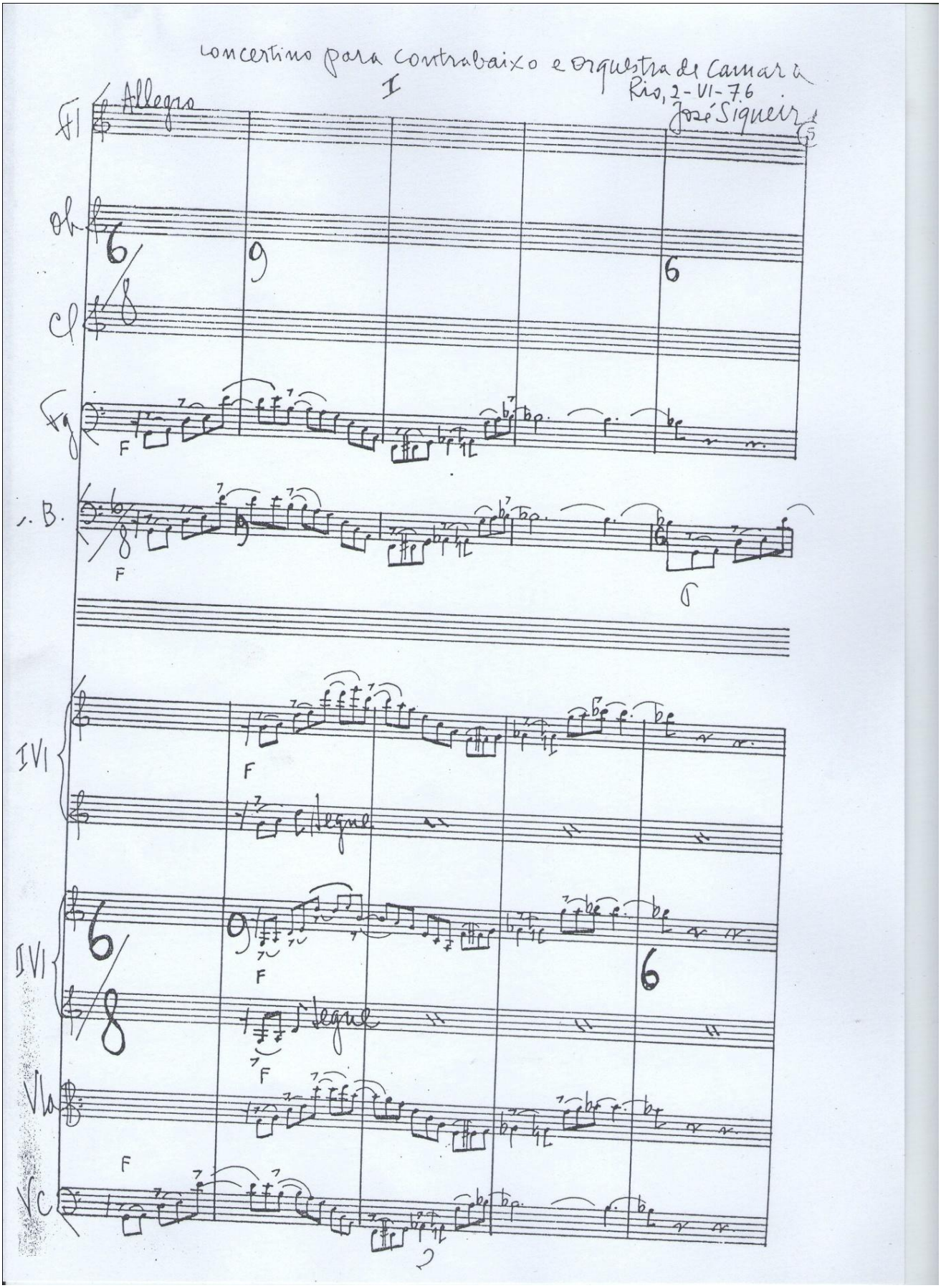
AO GRANDE CONTRABAIXISTA

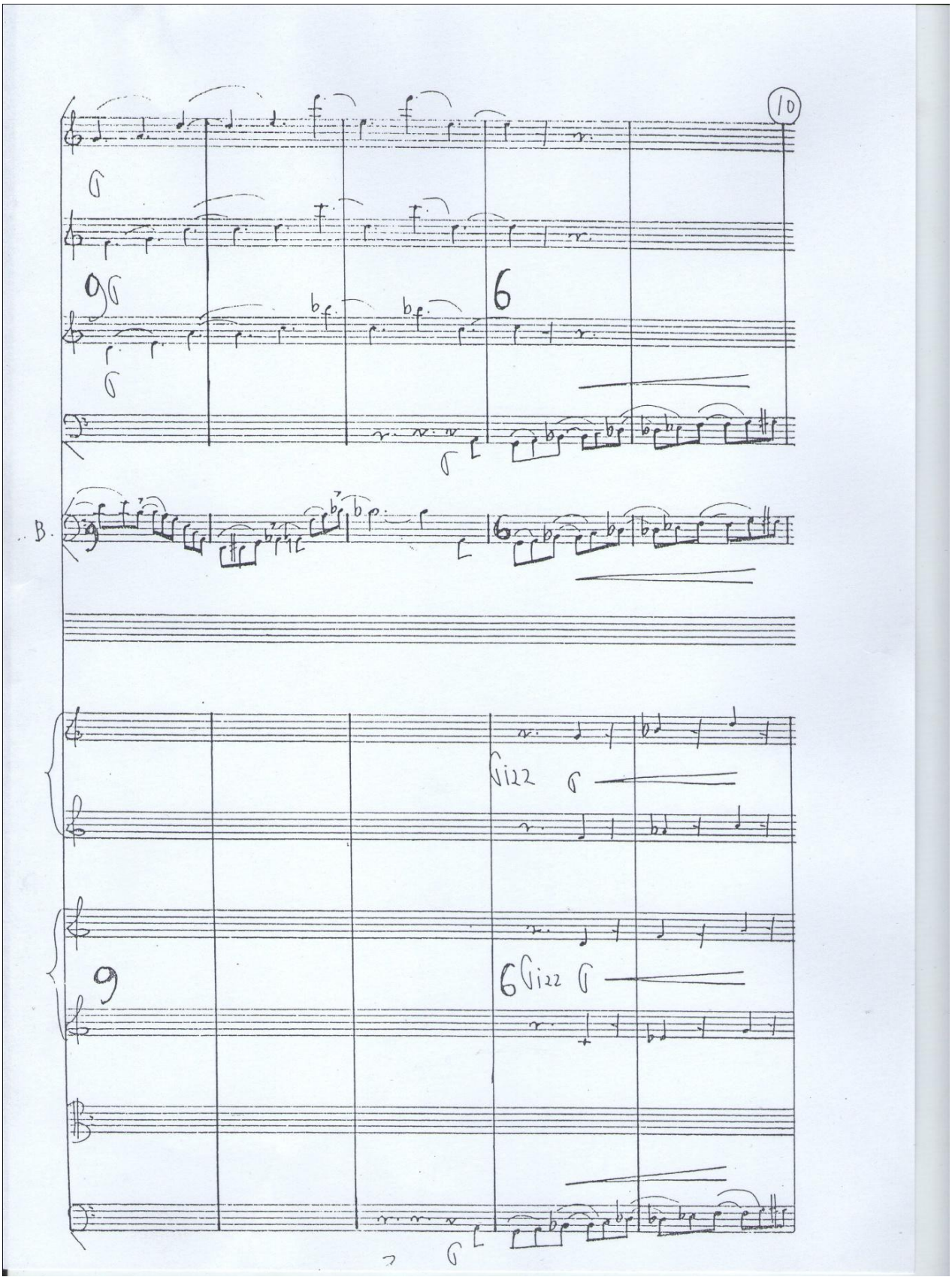
LADISLAV BALEK

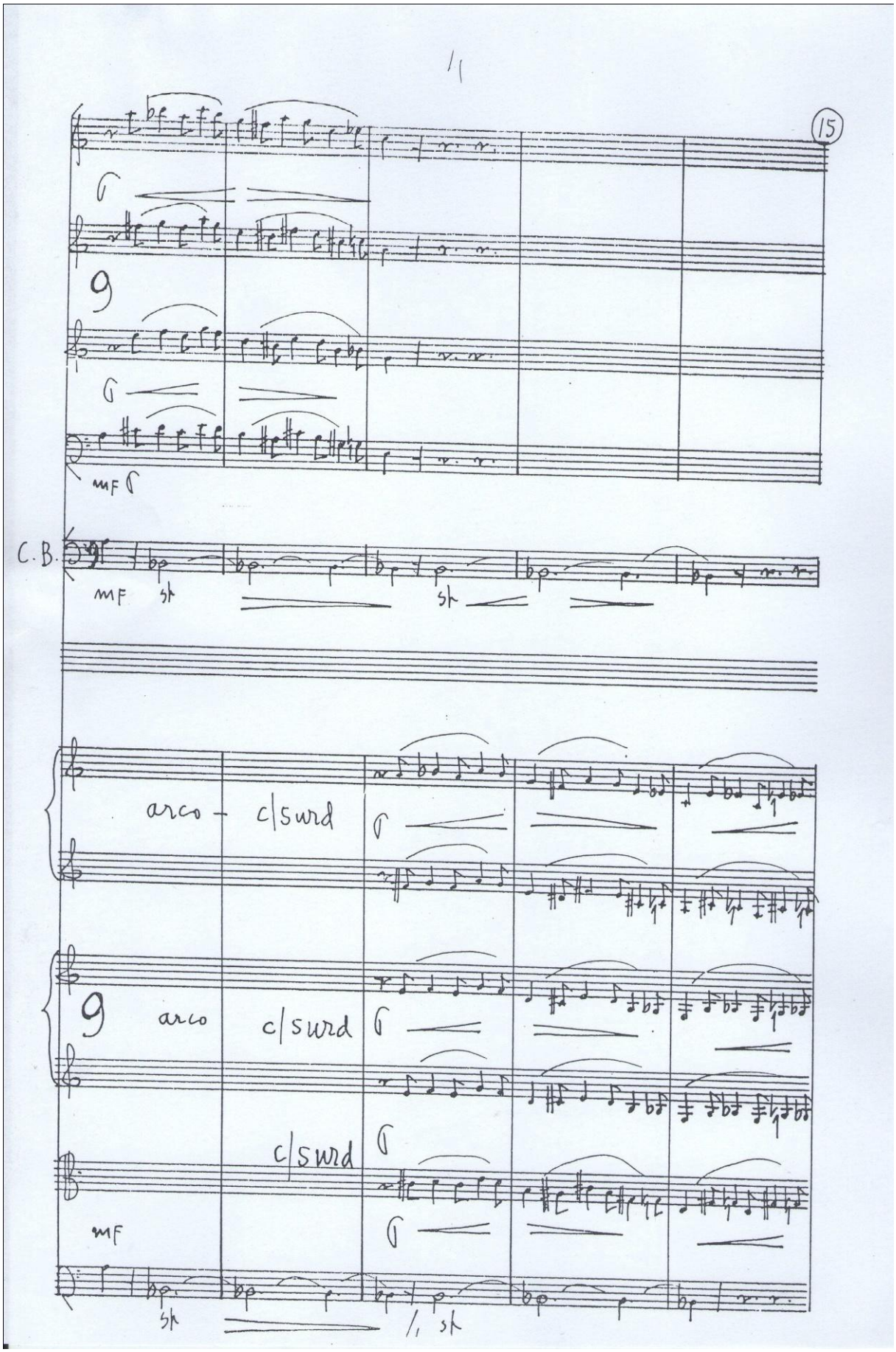
Pertence a Sandrino Santoro

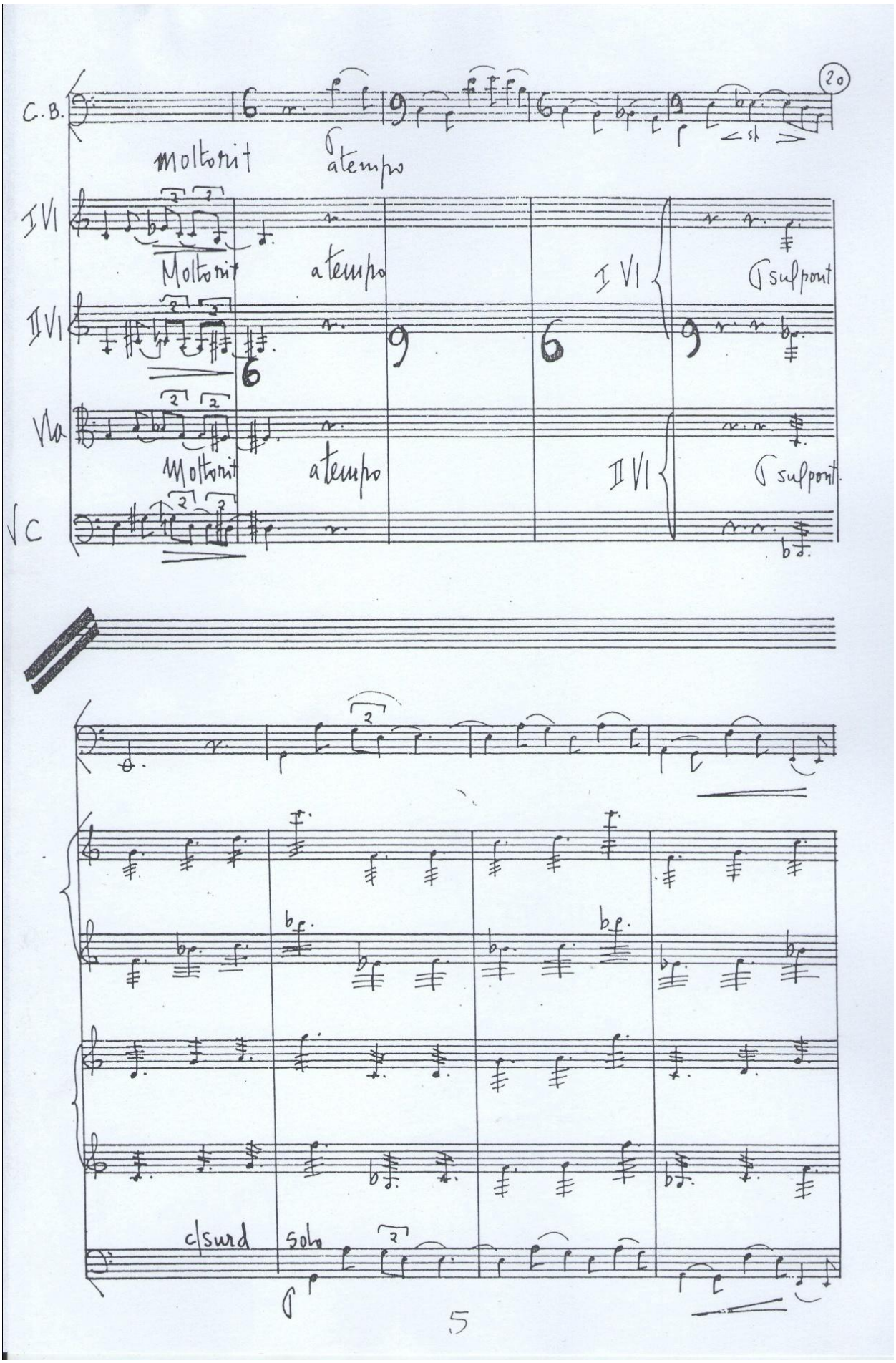
CONCERTINO PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA DE CAMARA

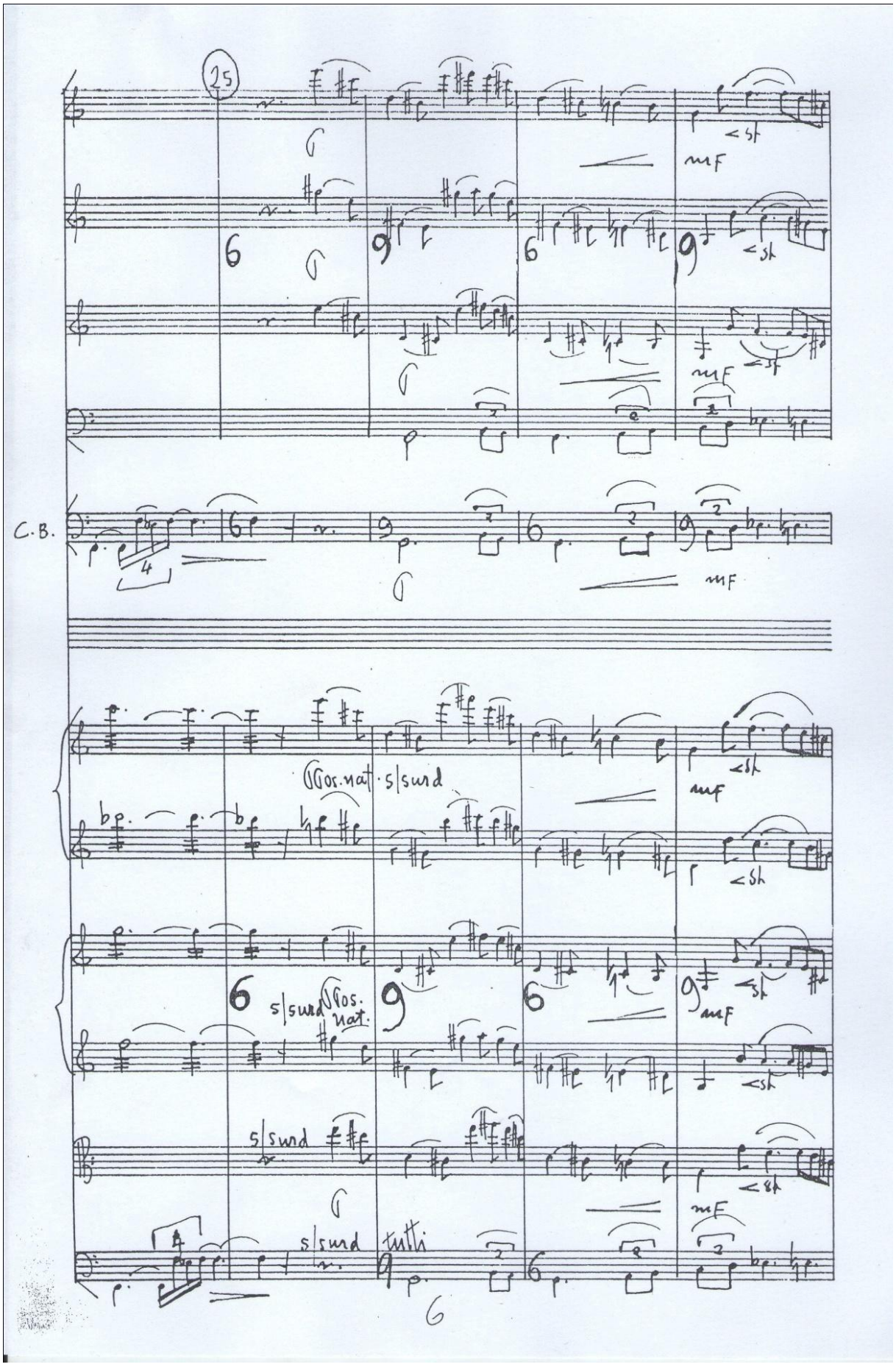
JOSÉ SIQUEIRA

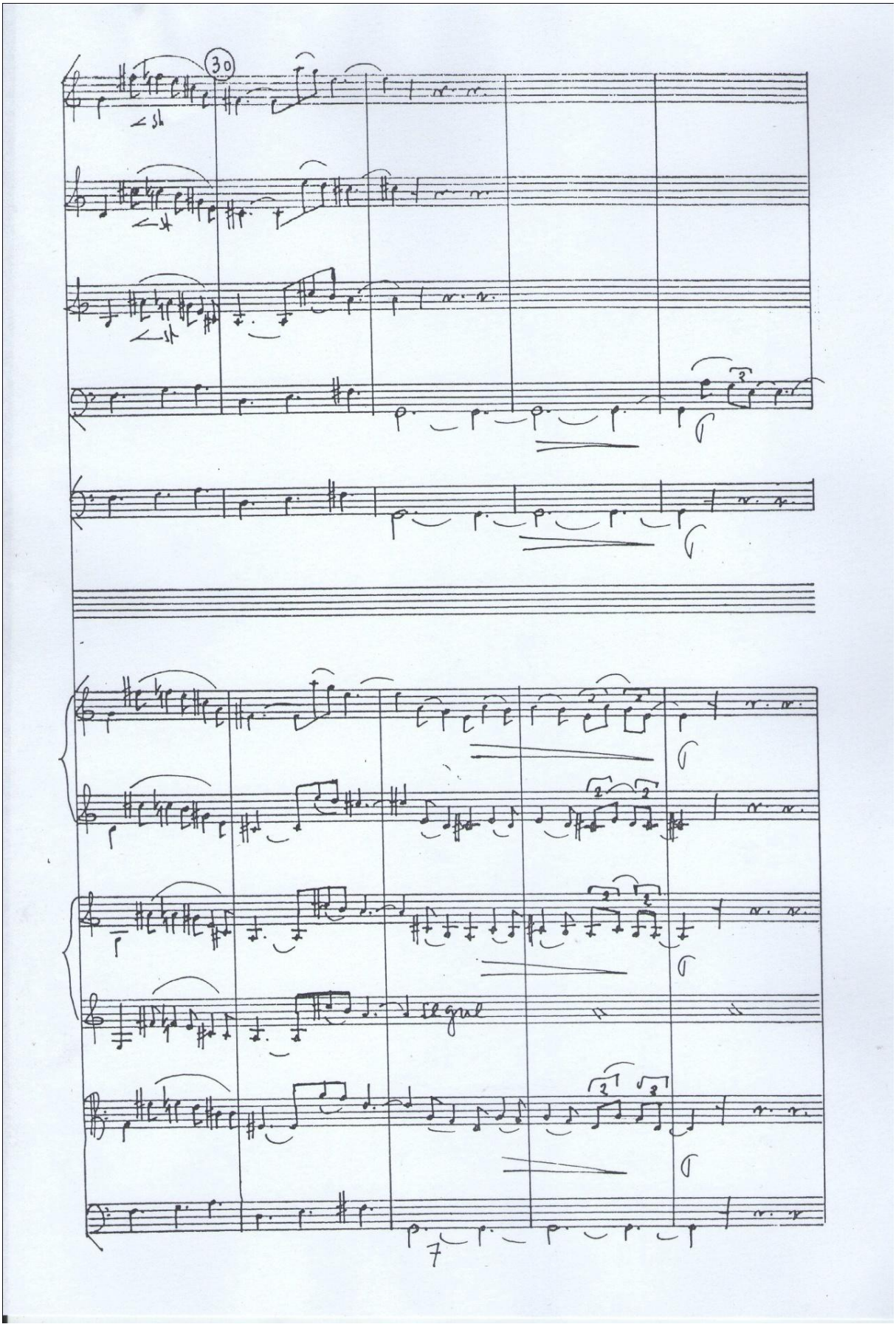

Concertino para contrabaixo e orquestra de Camara
I
Rio, 2-VI-76
José Siqueira
Allegro
Fl
Ob
Cl
Fg
B.
IVl
IVl
Vla
VC
F
segue

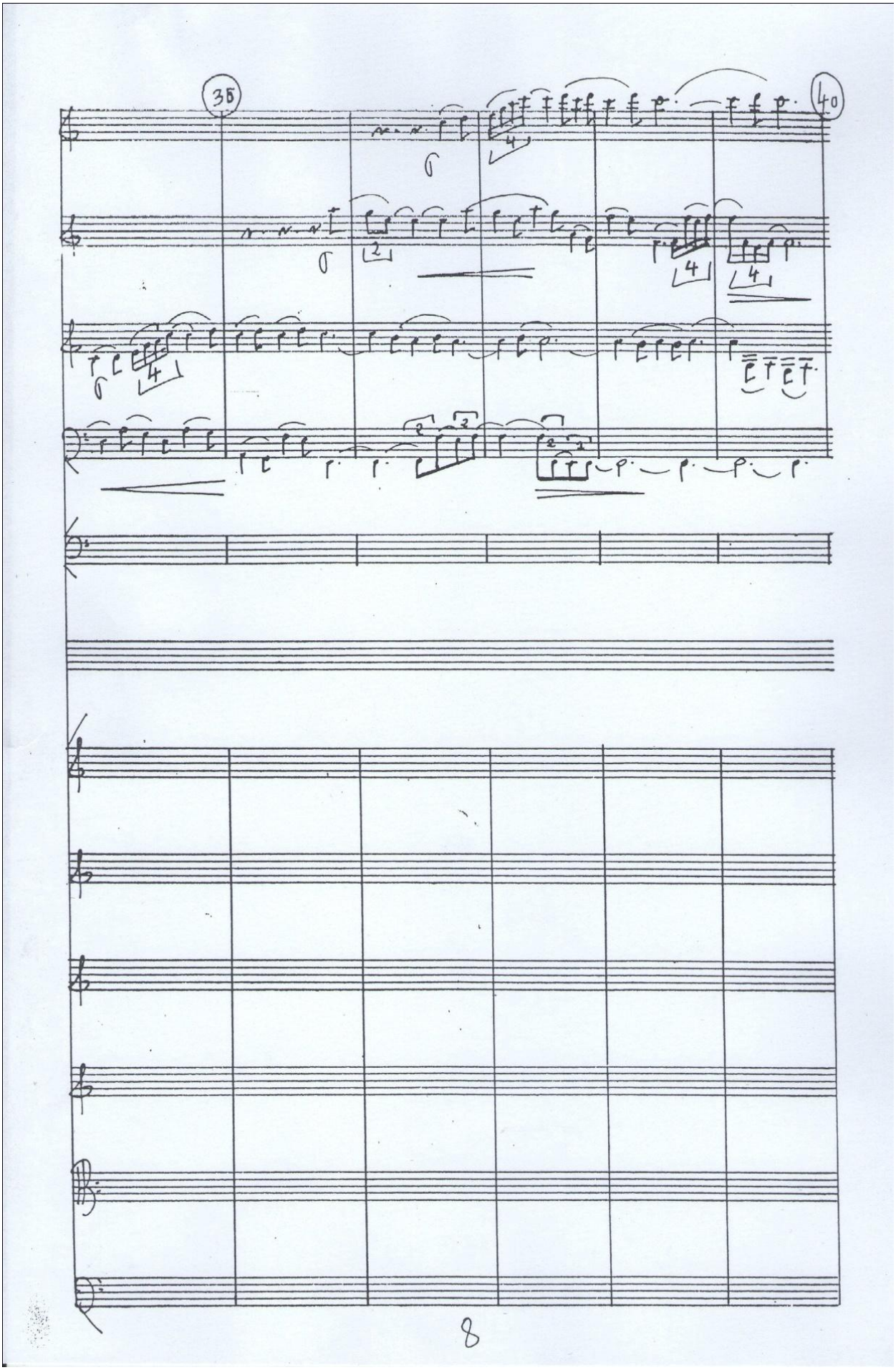

10
9
6
B.
Vizz
9
6
Vizz

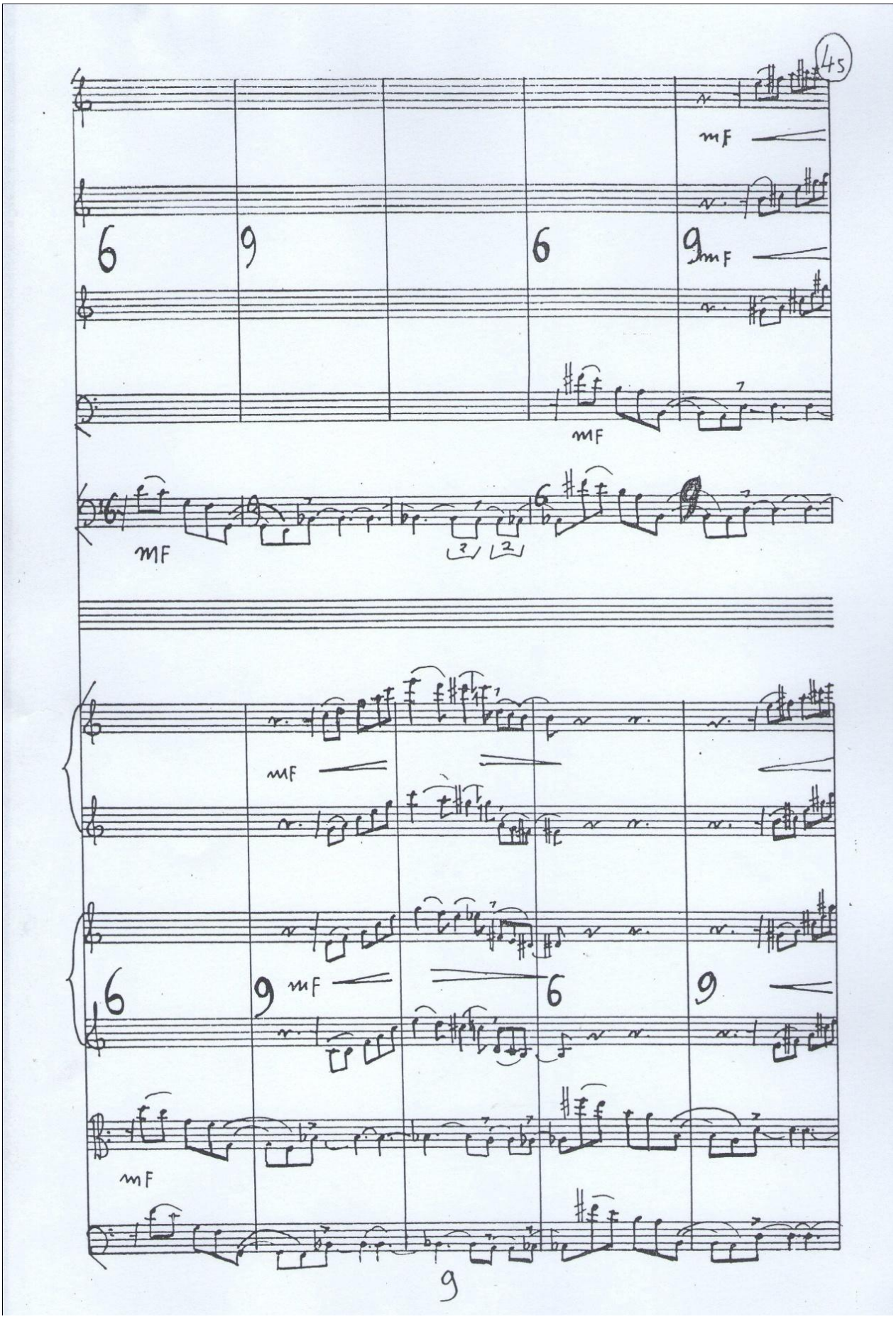

15
9
mf
C.B.
mf
sf
sf
arco
c/surd
9
arco
c/surd
c/surd
mf
sf
sf

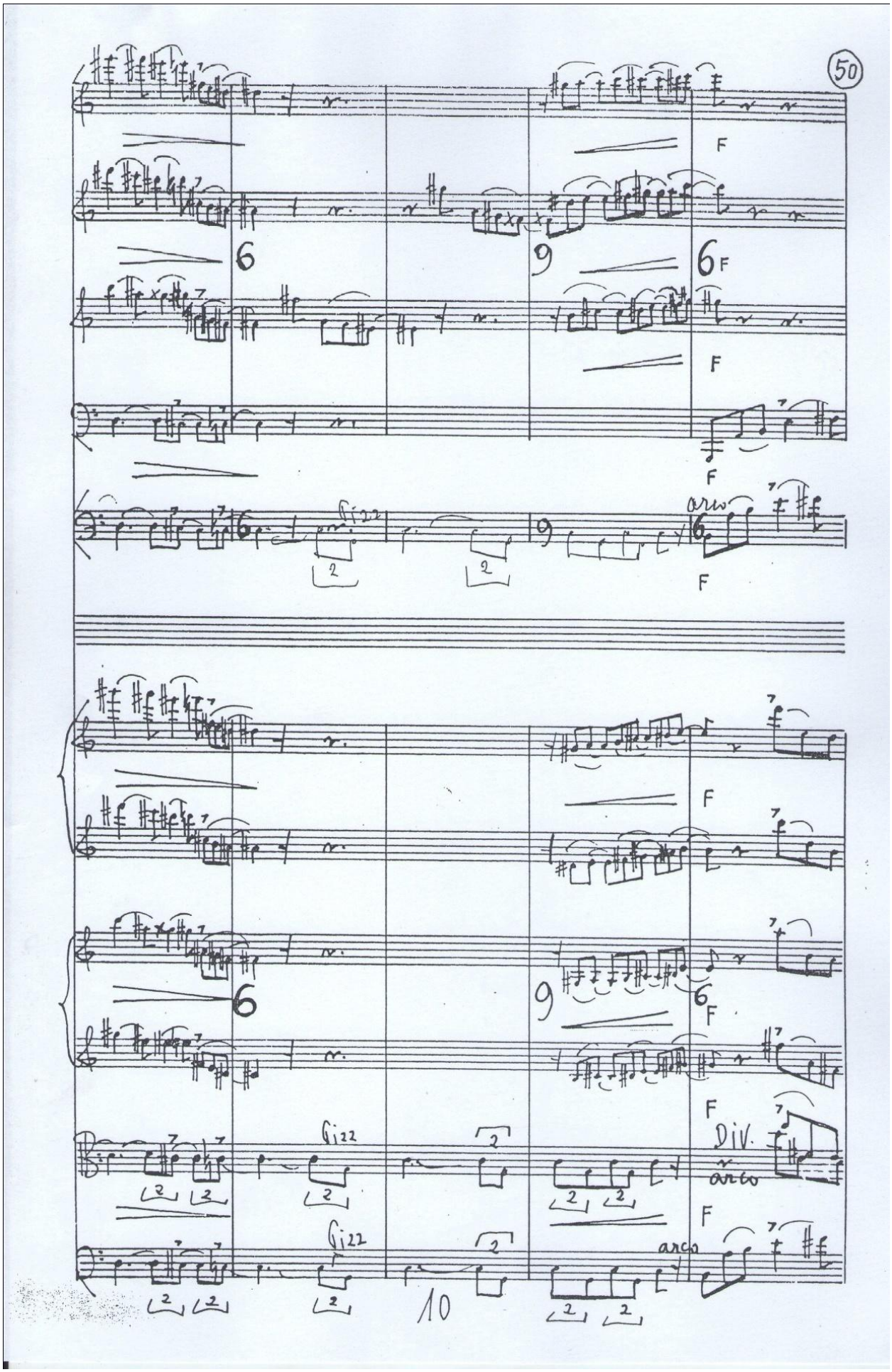

C.B.
20
Moltorit
atempo
I Vl
Moltorit
a tempo
I Vl
sulponti
II Vl
Vla
Moltorit
a tempo
II Vl
sulponti
Vc
c/surd
solo
5

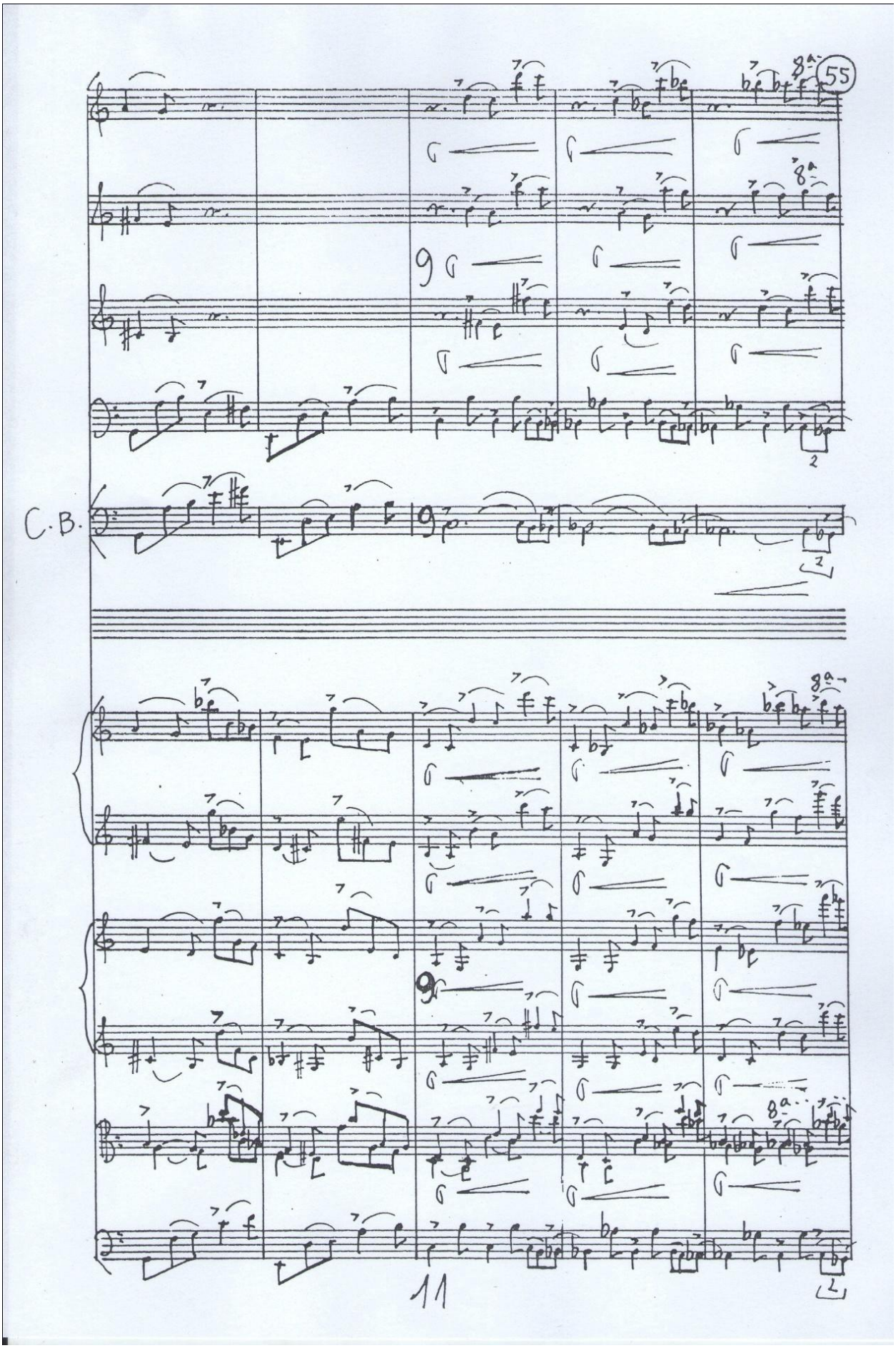

25
C.B.
mF
Pos. nat. s|surd
s|surd
Pos. nat.
s|surd
s|surd
tutti

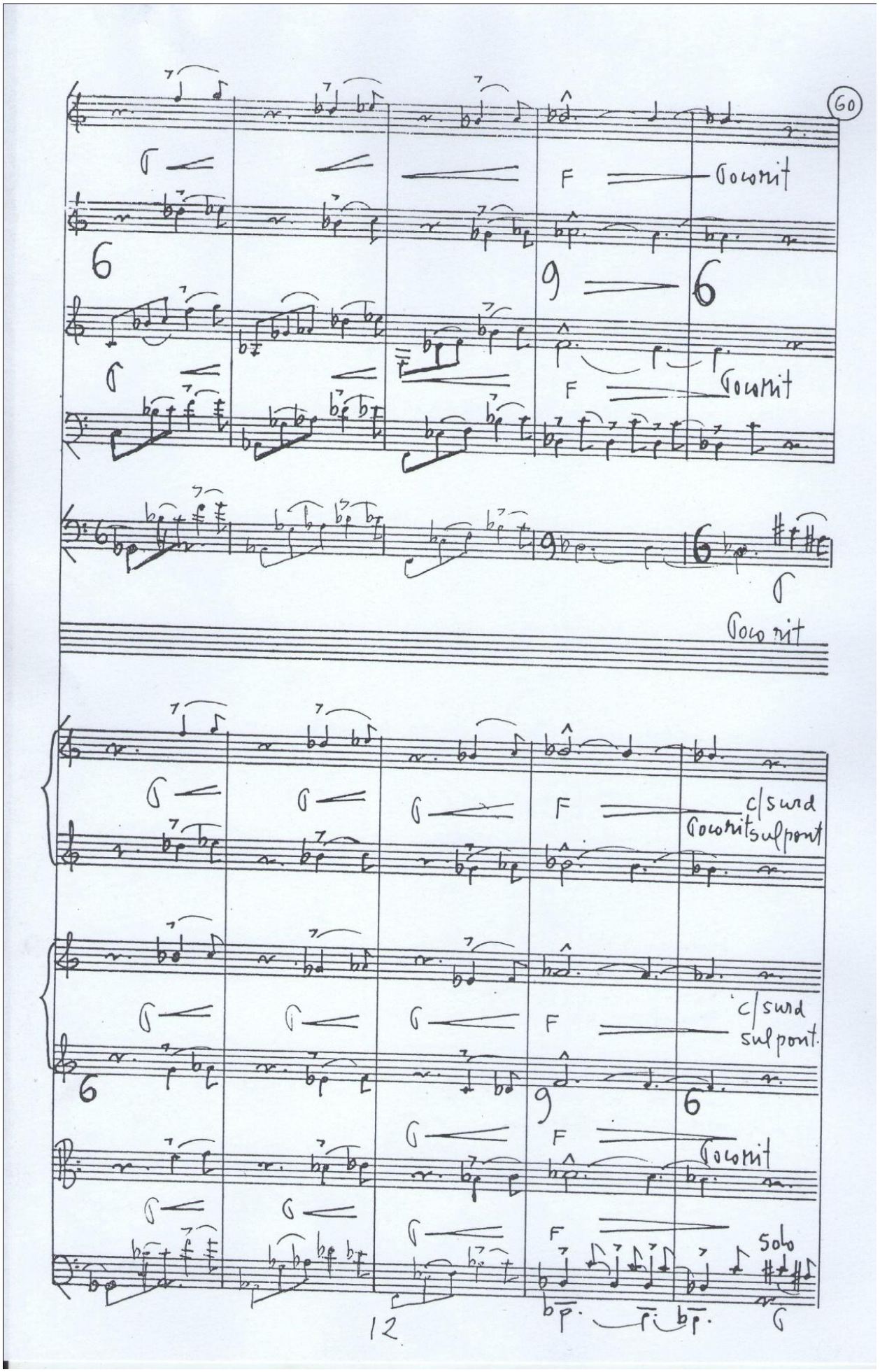

30
7

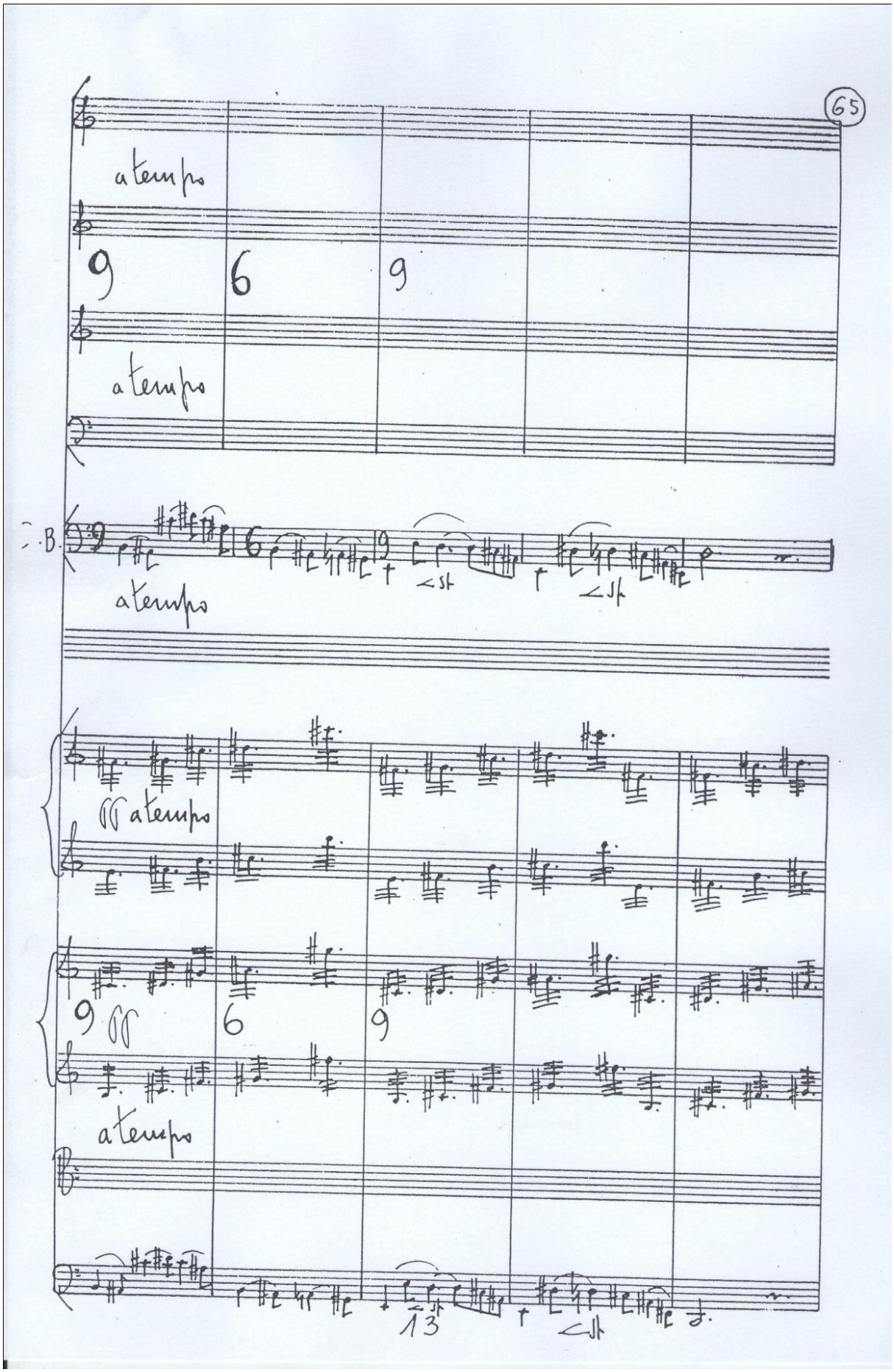

35
40

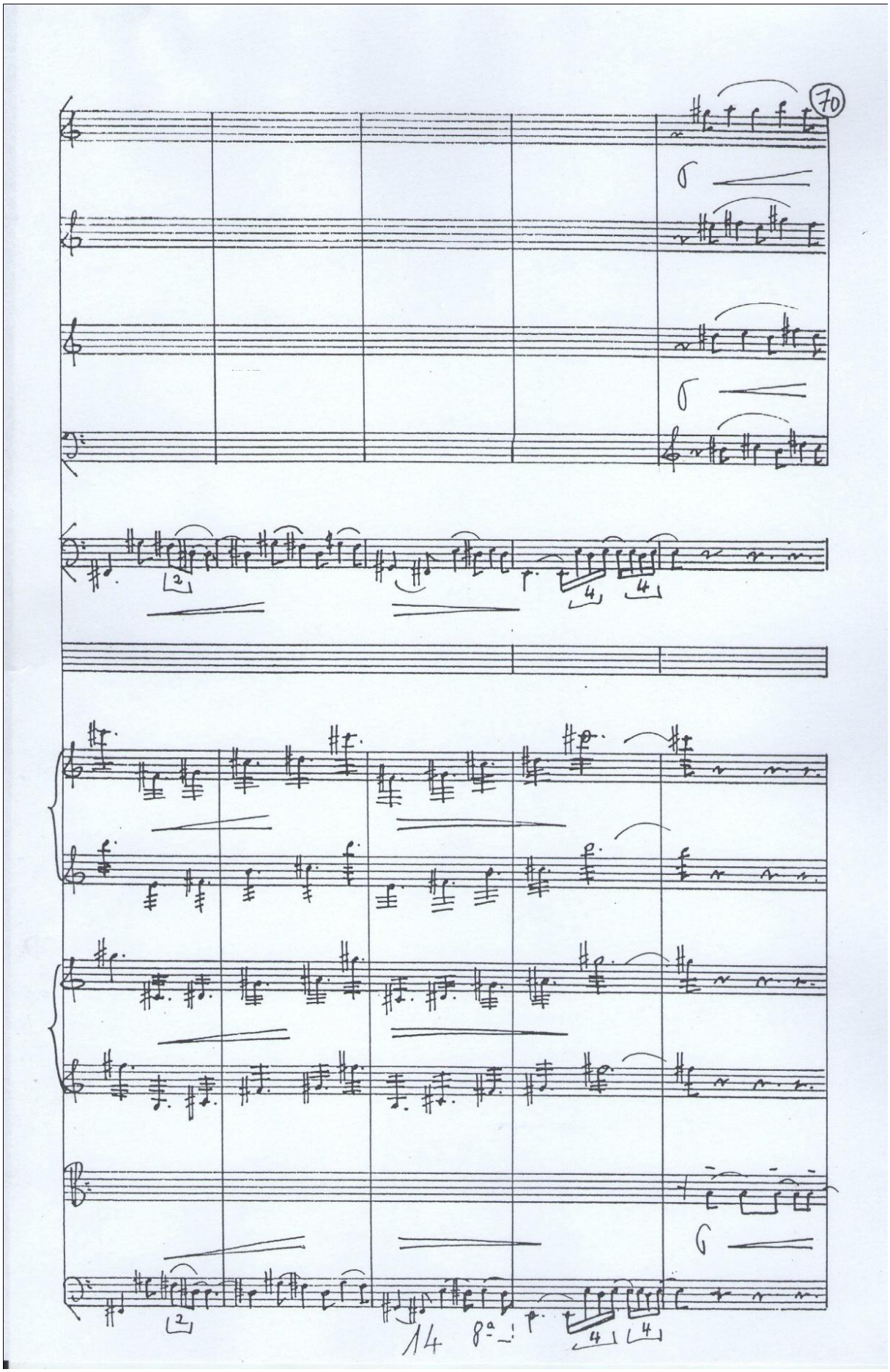

45
mF
6
9
6
9
mF
mF
mF
mF
6
9
mF
6
9
mF
9

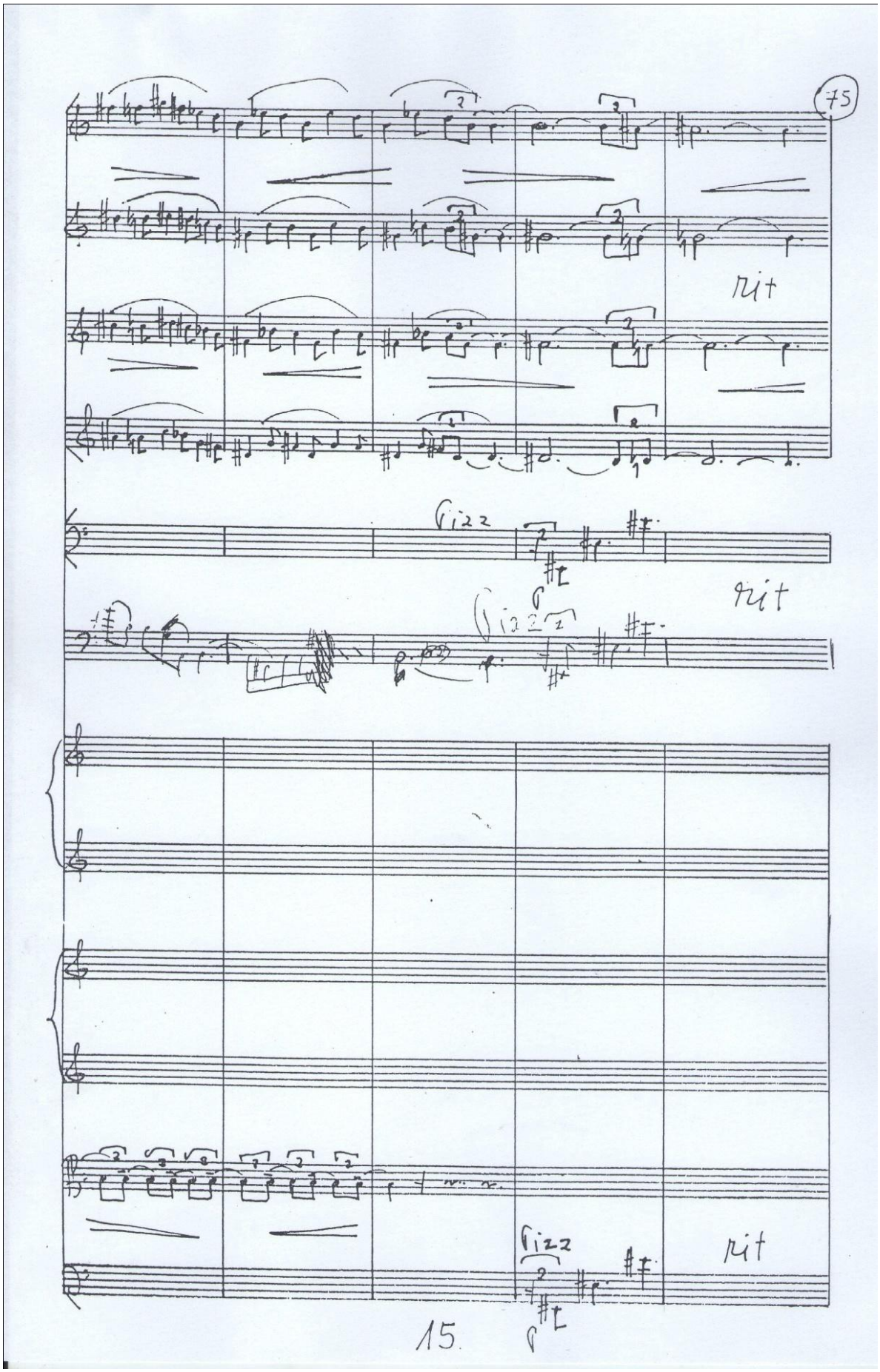

50
F
6
9
6
F
F
F
Gizz
arco
F
F
6
9
6
F
F
Gizz
Div.
arco
F
Gizz
arco
10

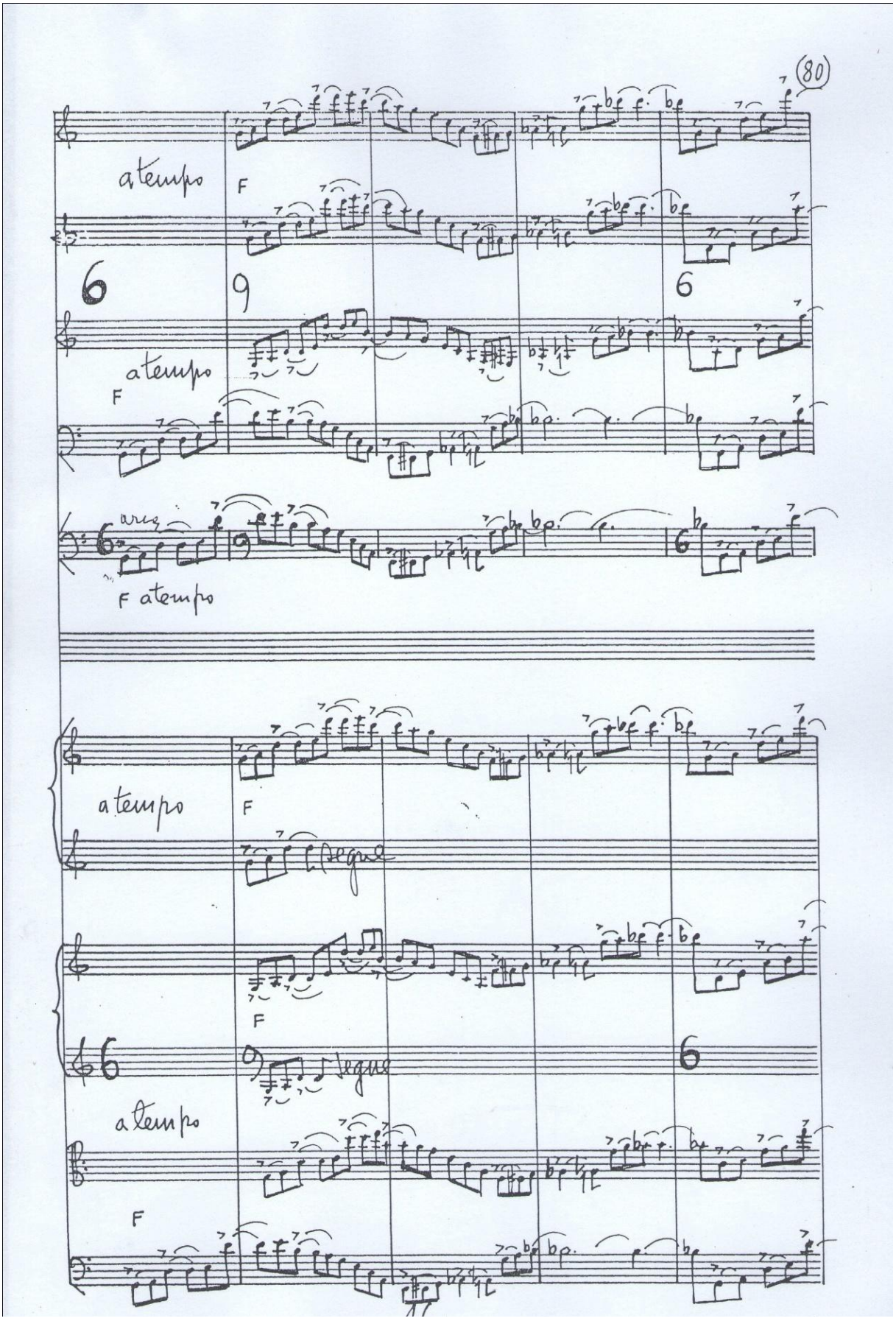

55
C.B.
11

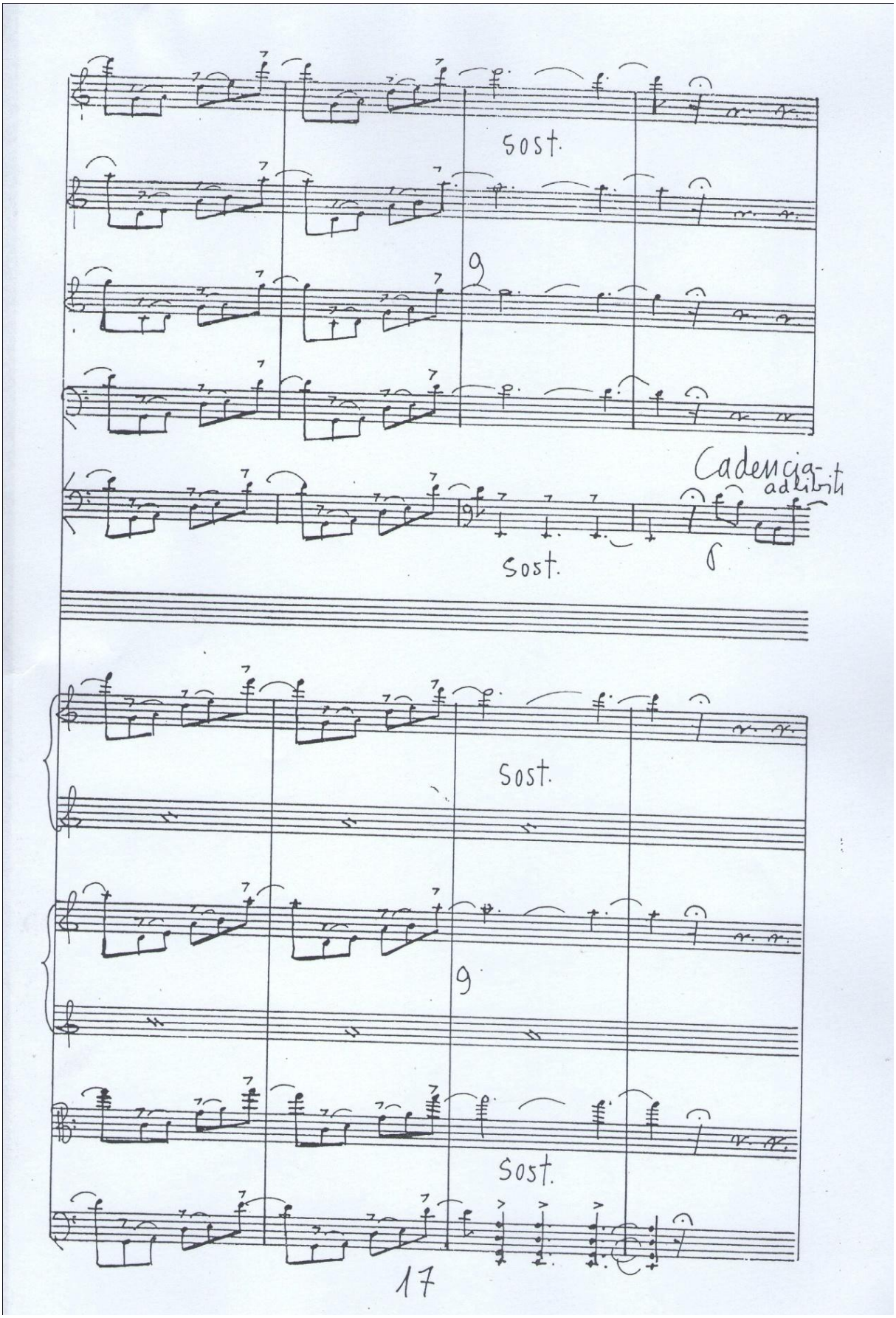

60
F
Cocorrit
6
9
6
F
Cocorrit
Cocorrit
F
c/surd
Cocorit sulpont
F
c/surd
sulpont.
6
9
6
F
Cocorrit
F
Solo
12

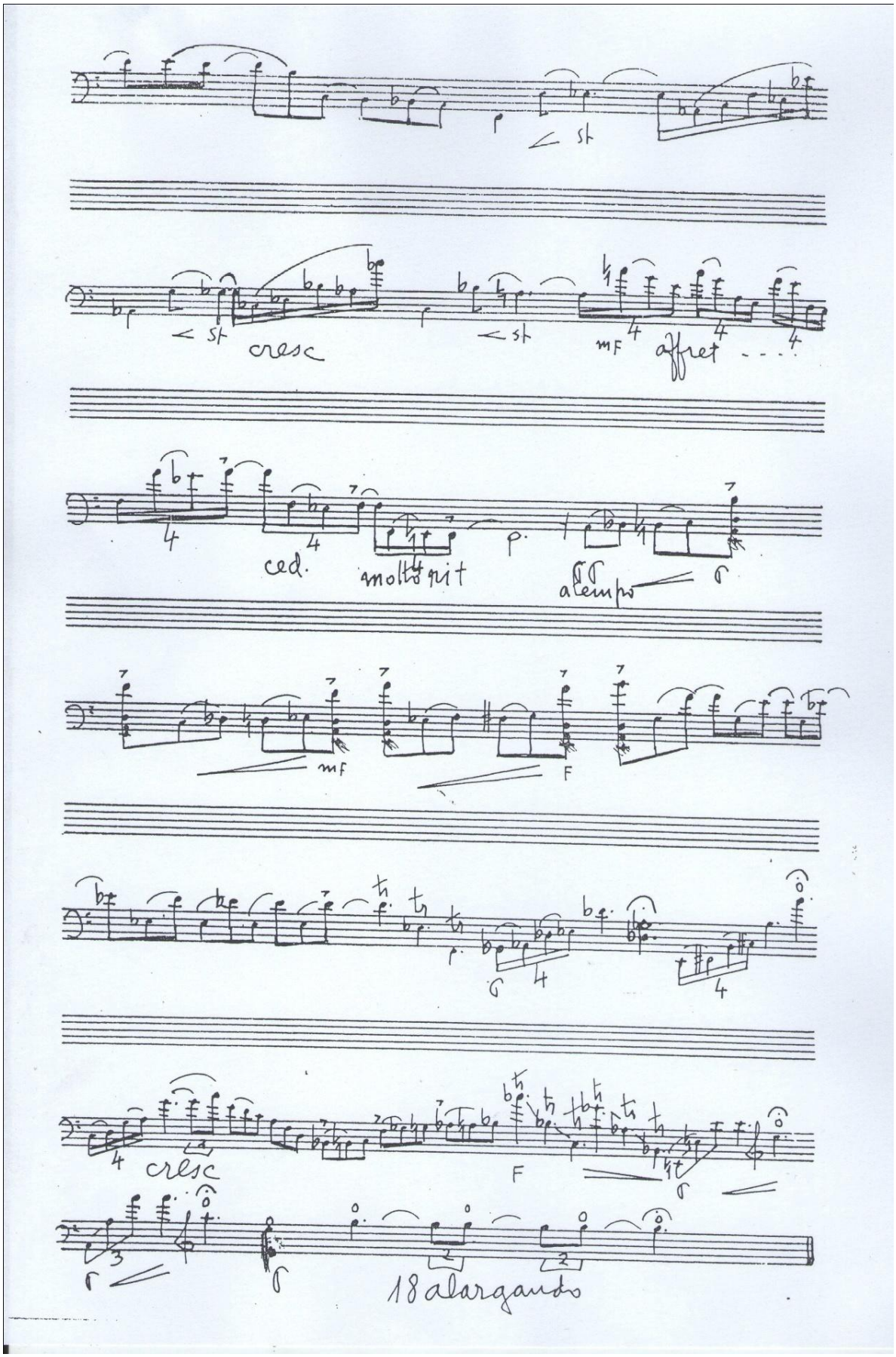

65
a tempo
9
6
9
a tempo
B.
a tempo
a tempo
9
6
9
a tempo
13

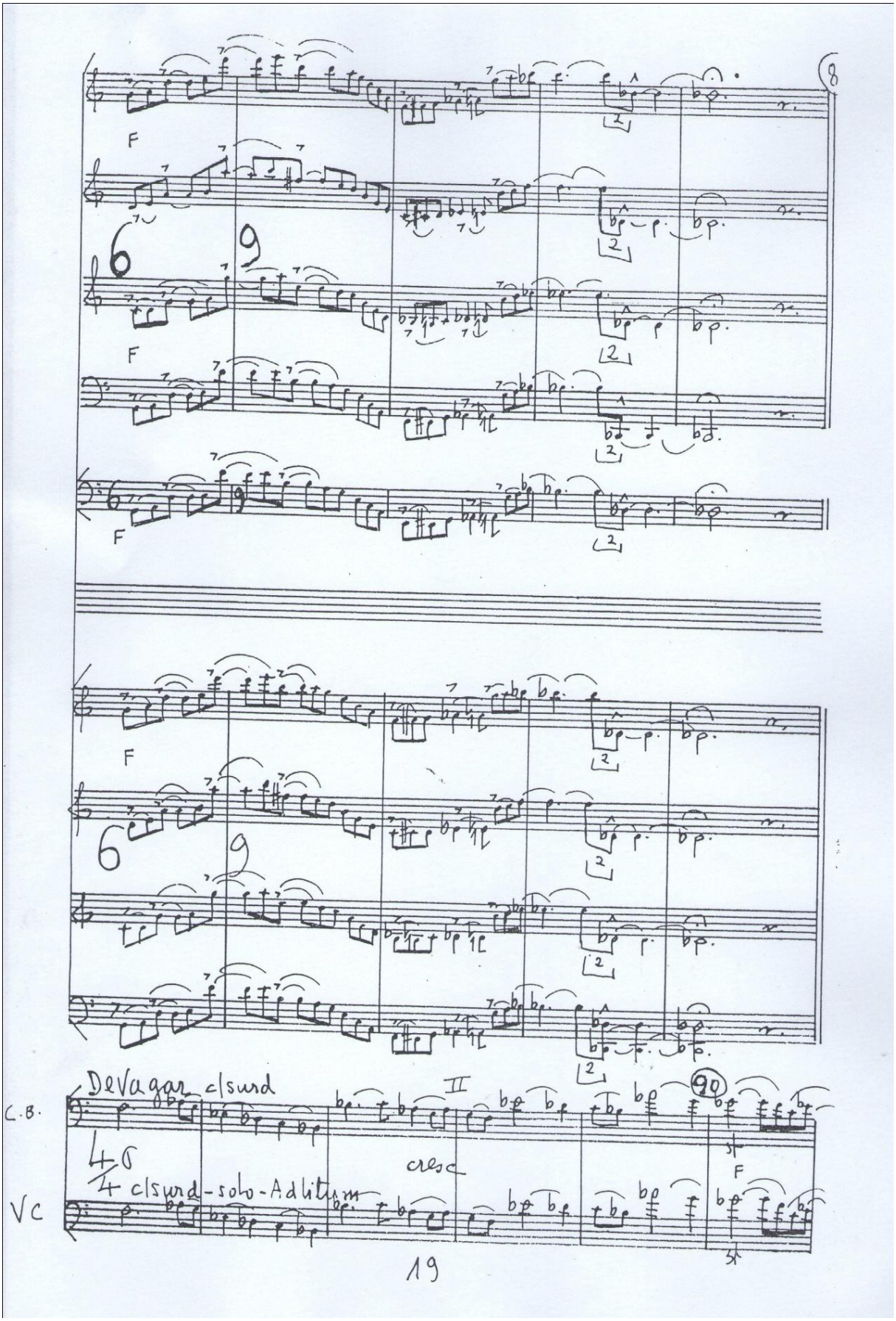

70
14 8va

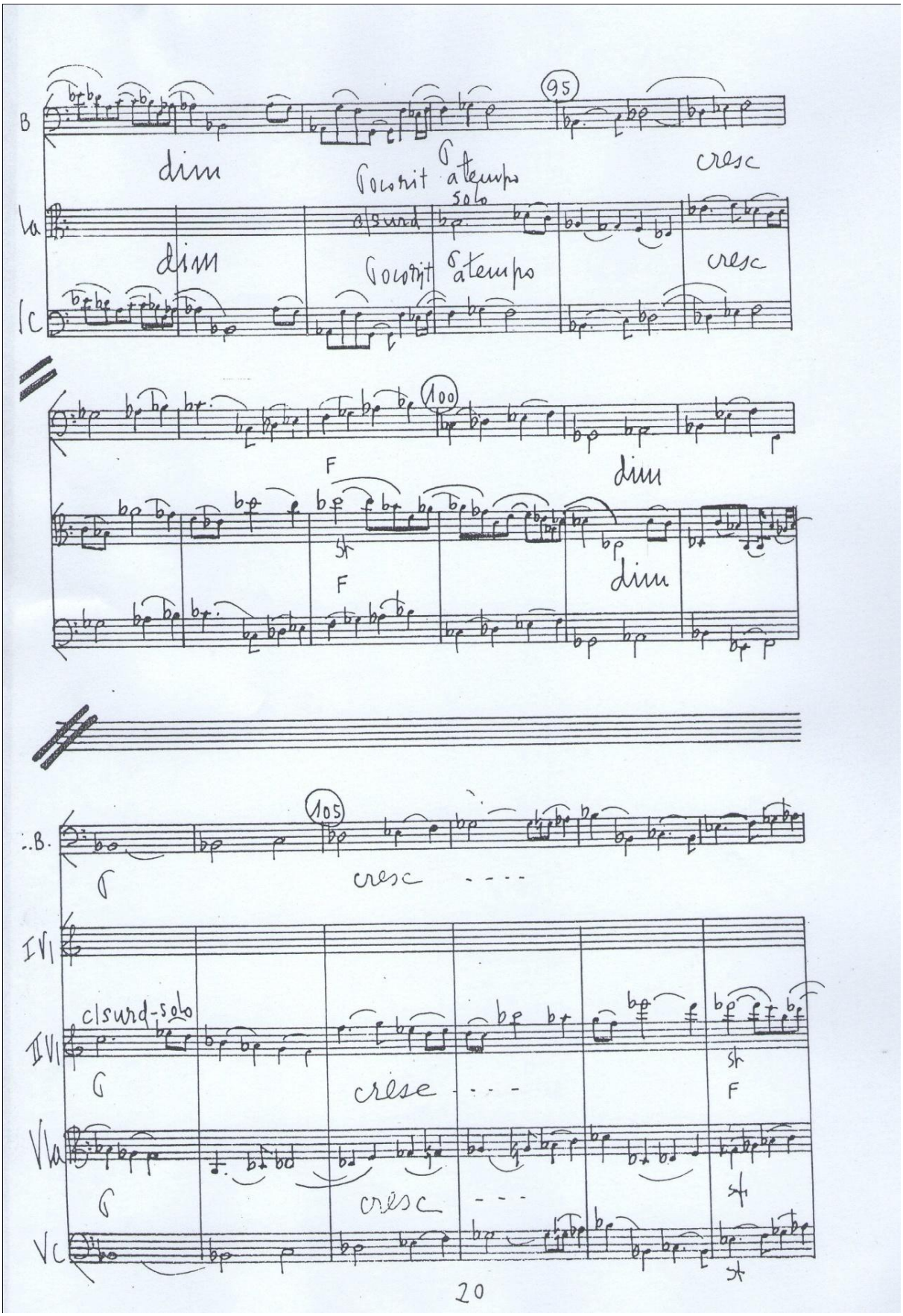

75
rit
fizz
rit
fizz
rit
15

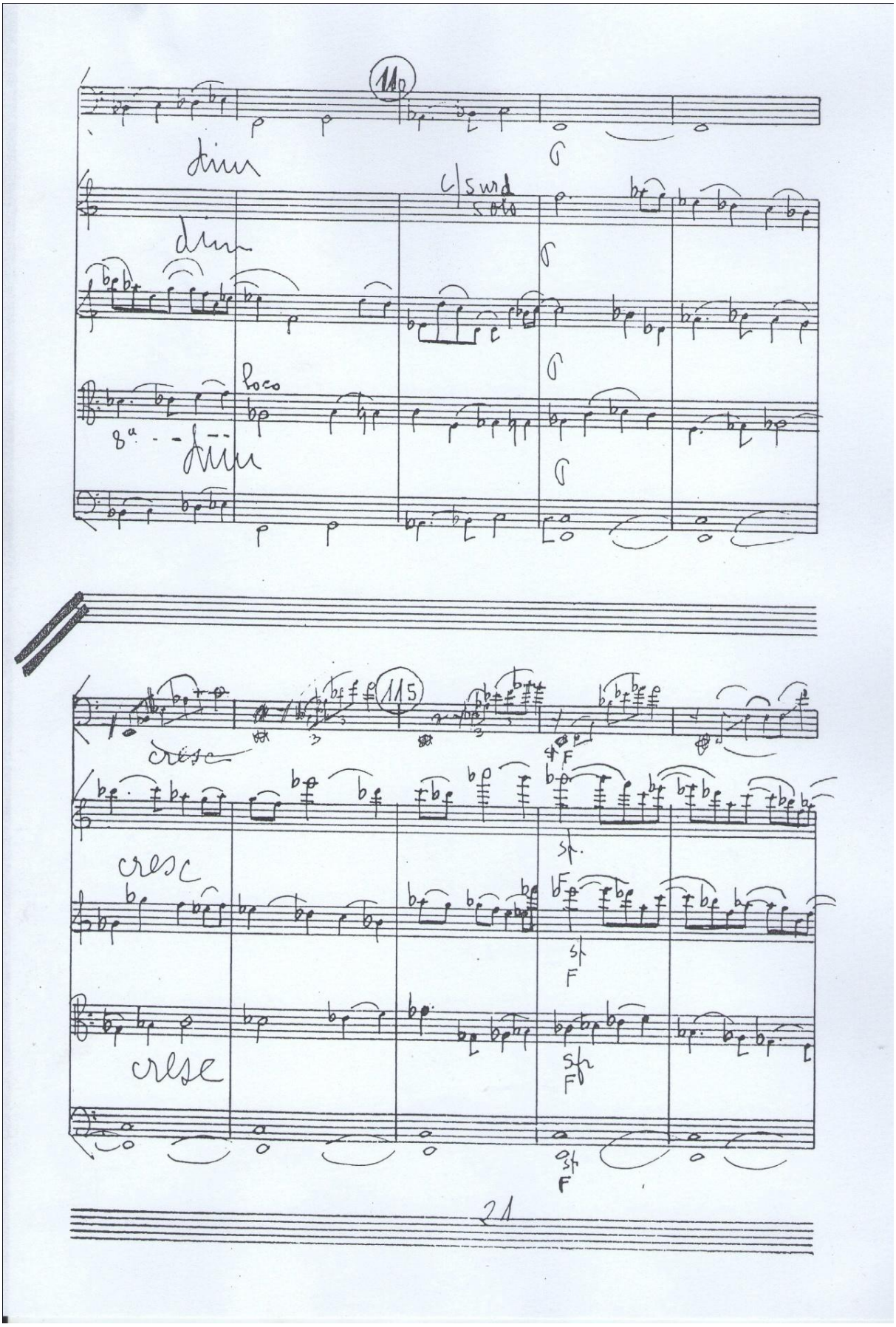

(80)
a tempo
F
6
9
6
a tempo
F
F a tempo
a tempo
F
F
6
6
a tempo
F

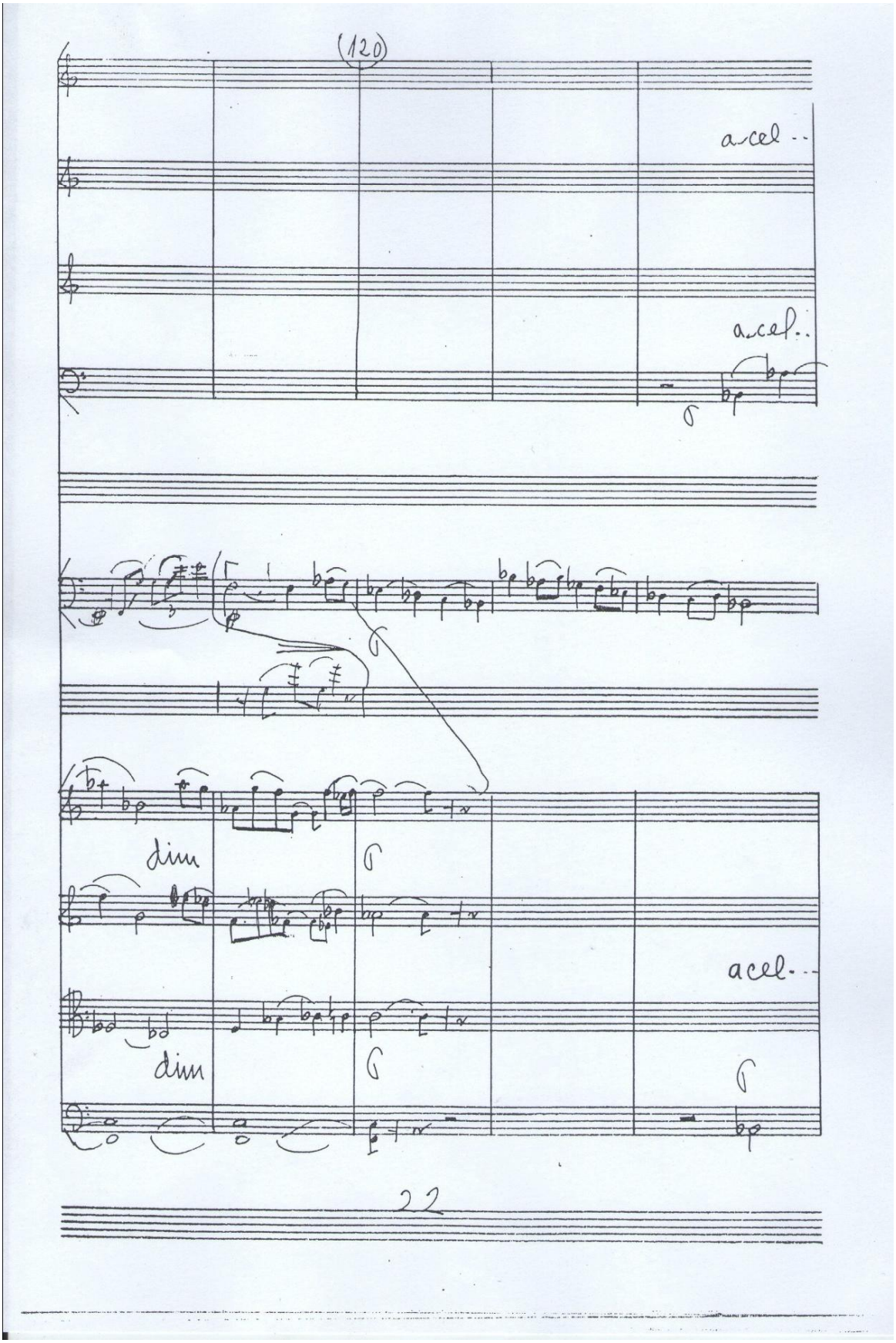

sost.
9
Cadencia-
ad libitum
sost.
sost.
9
sost.
17

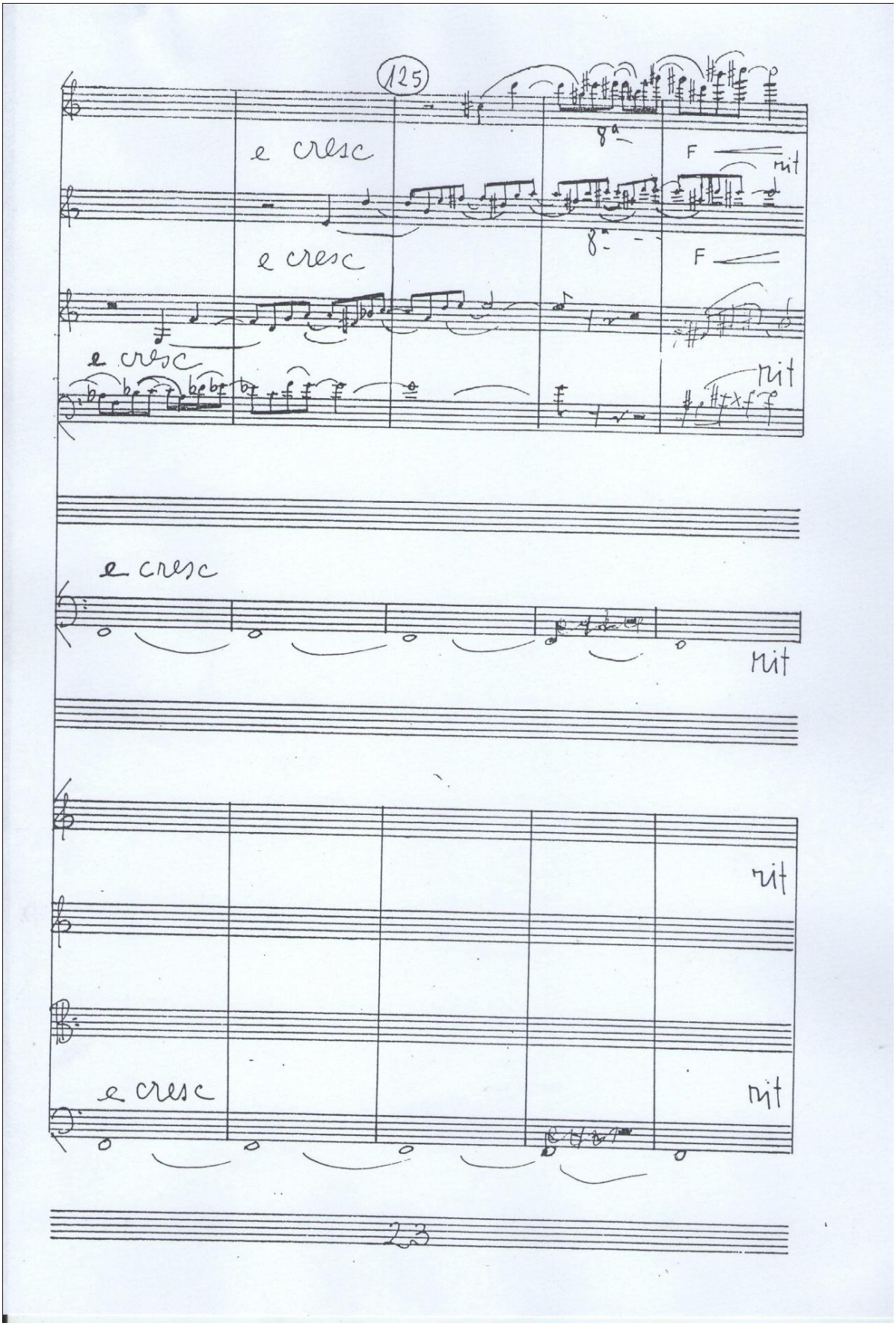

cresc
mF
affret
ced.
molto rit
a tempo
mF
F
cresc
F
18 alargando

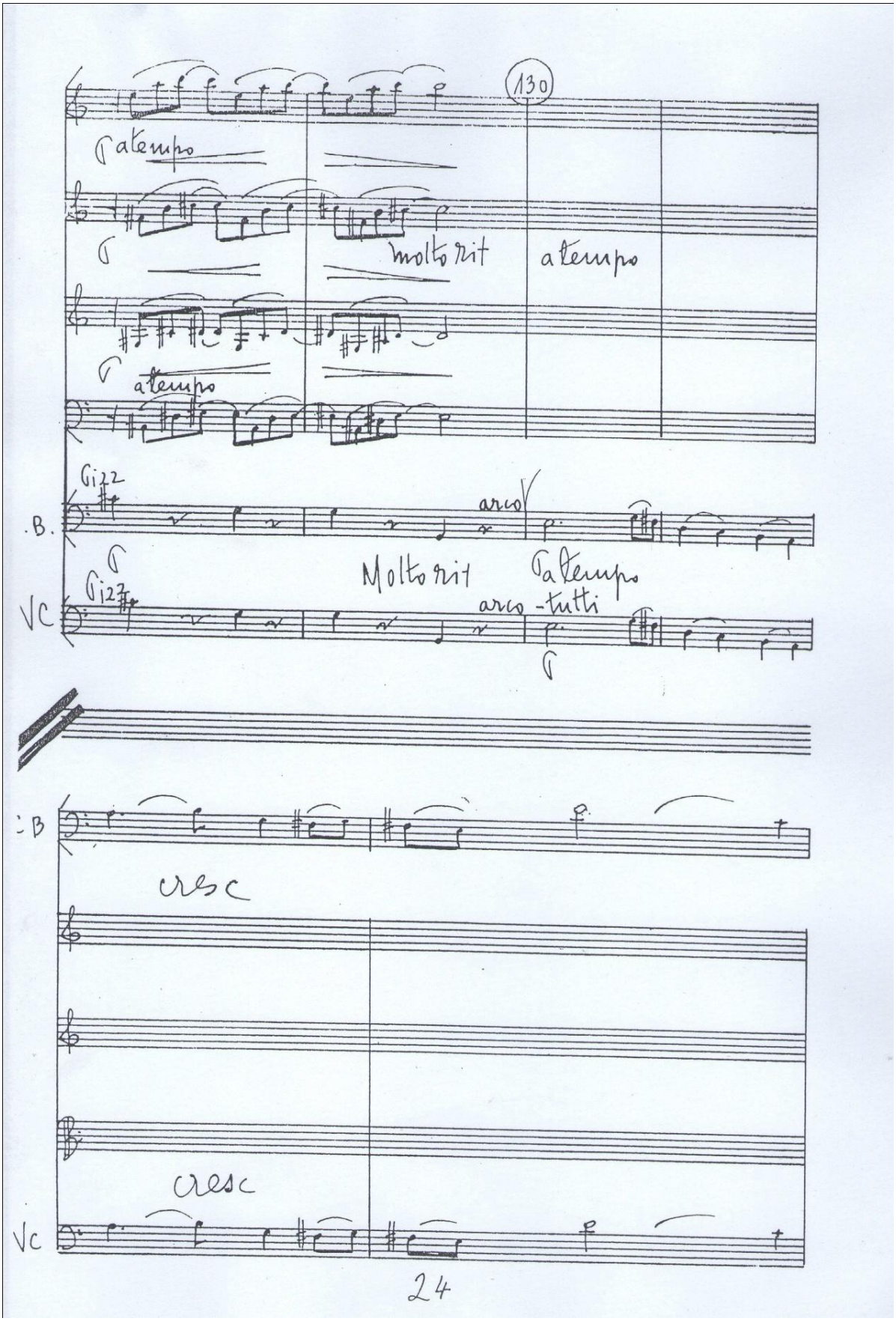

8
F
6
9
F
F
F
6
9
De Vagar c/surd
II
90
C.B.
4
cresc
F
4 c/surd-solo-Adlitum
VC
19

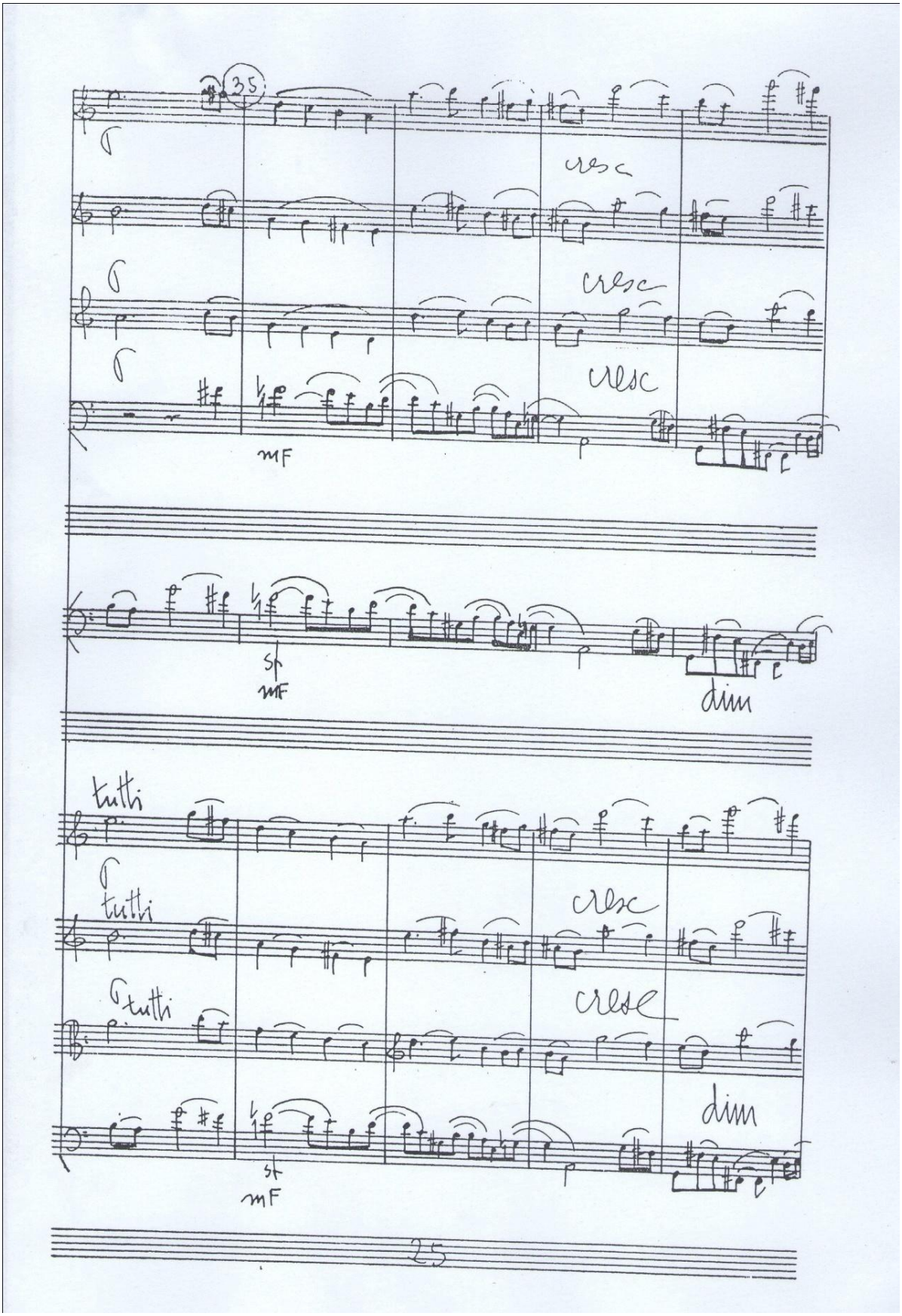

B
95
dim
Poco rit a tempo
cresc
solo
Va
cl surd
dim
Poco rit a tempo
cresc
Vc
100
F
dim
F
dim
B.
105
cresc
IVl
cl surd-solo
IIVl
cresc
F
Vla
cresc
Vc

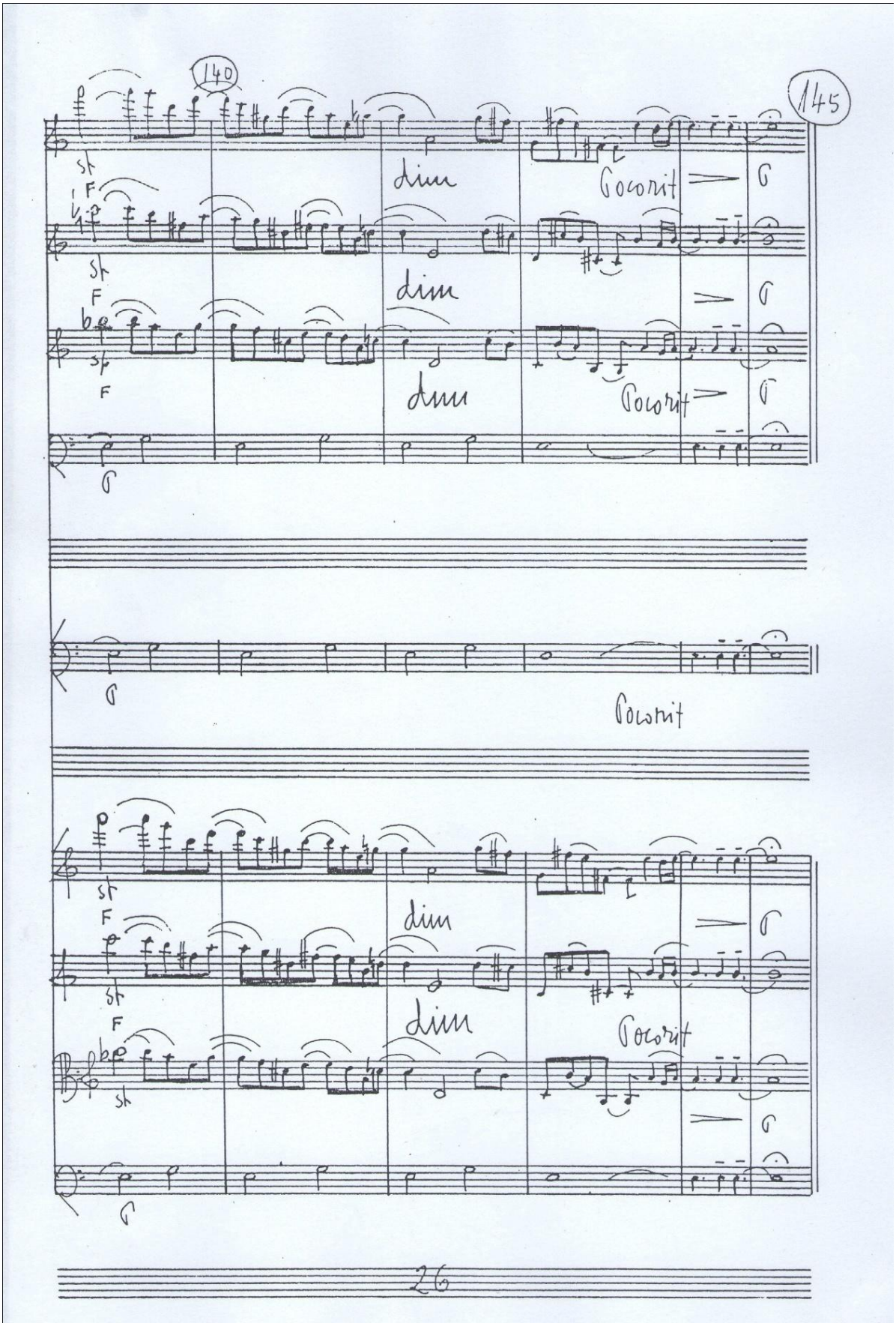

110
dim
c/ surd
solo
dim
loco
8a
dim
115
cresc
cresc
cresc
sf
F
21

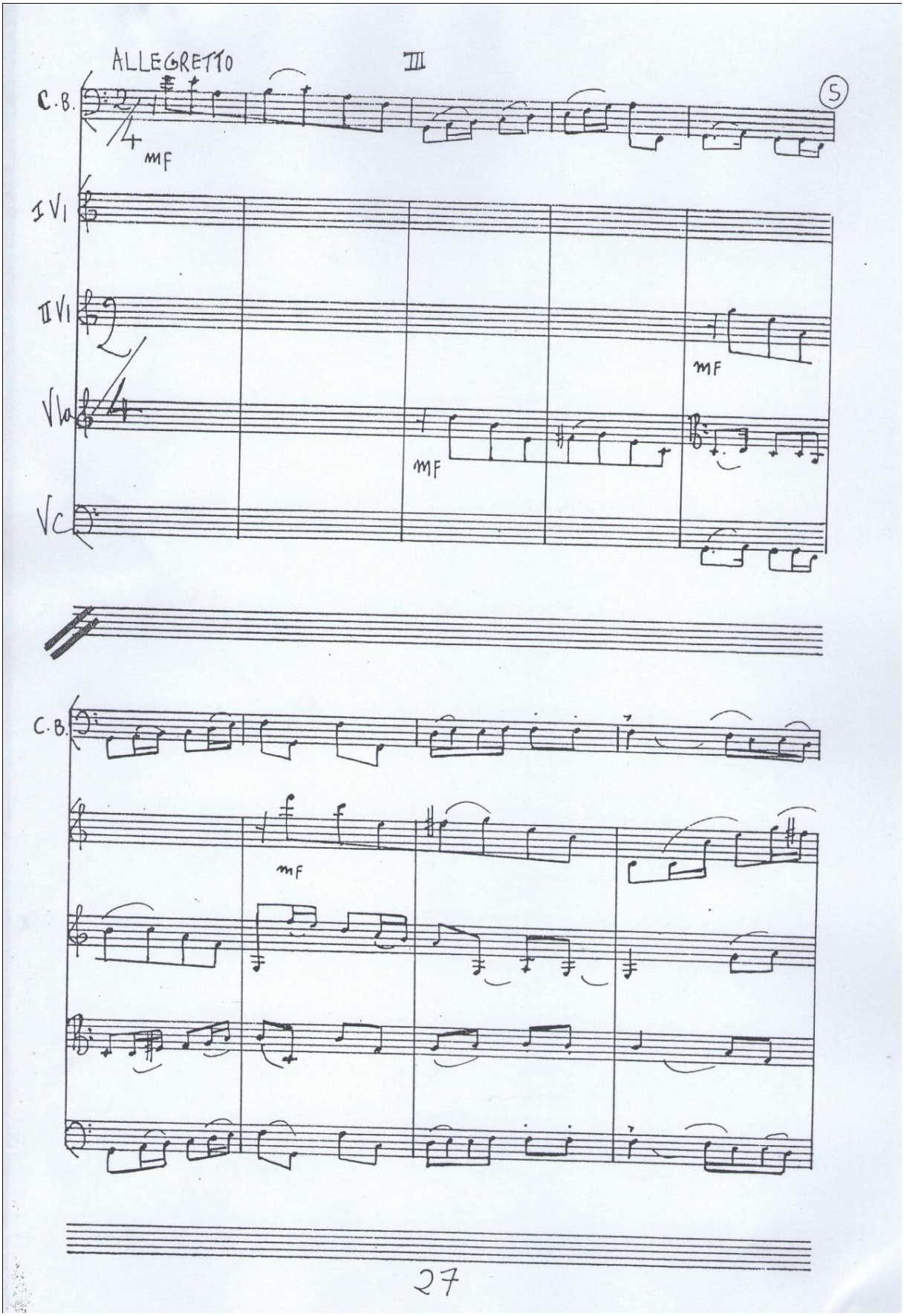

(120)
accel..
accel..
dim
dim
accel..
22

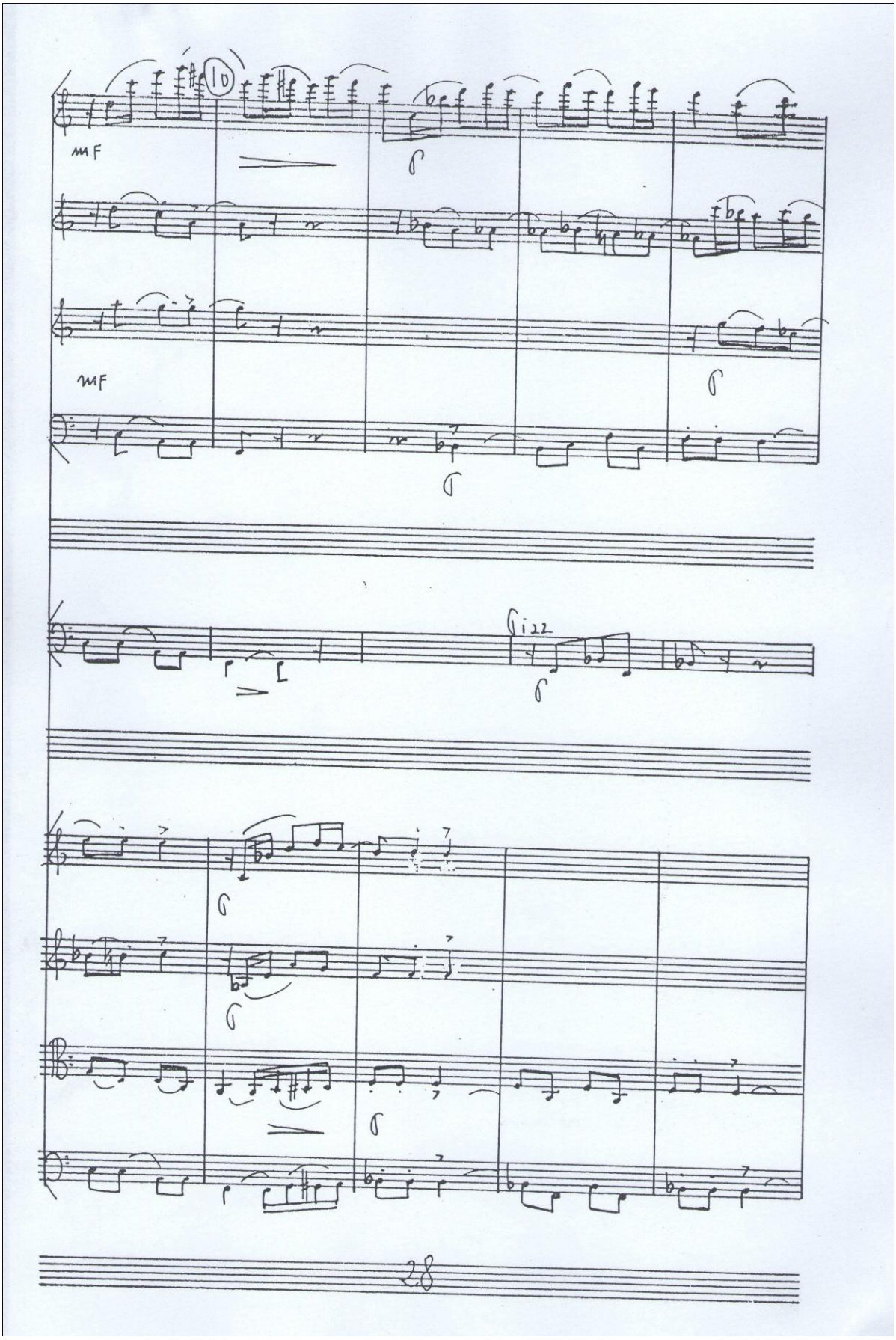

125
e cresc
F
rit
e cresc
F
e cresc
rit
e cresc
rit
rit
e cresc
rit
23

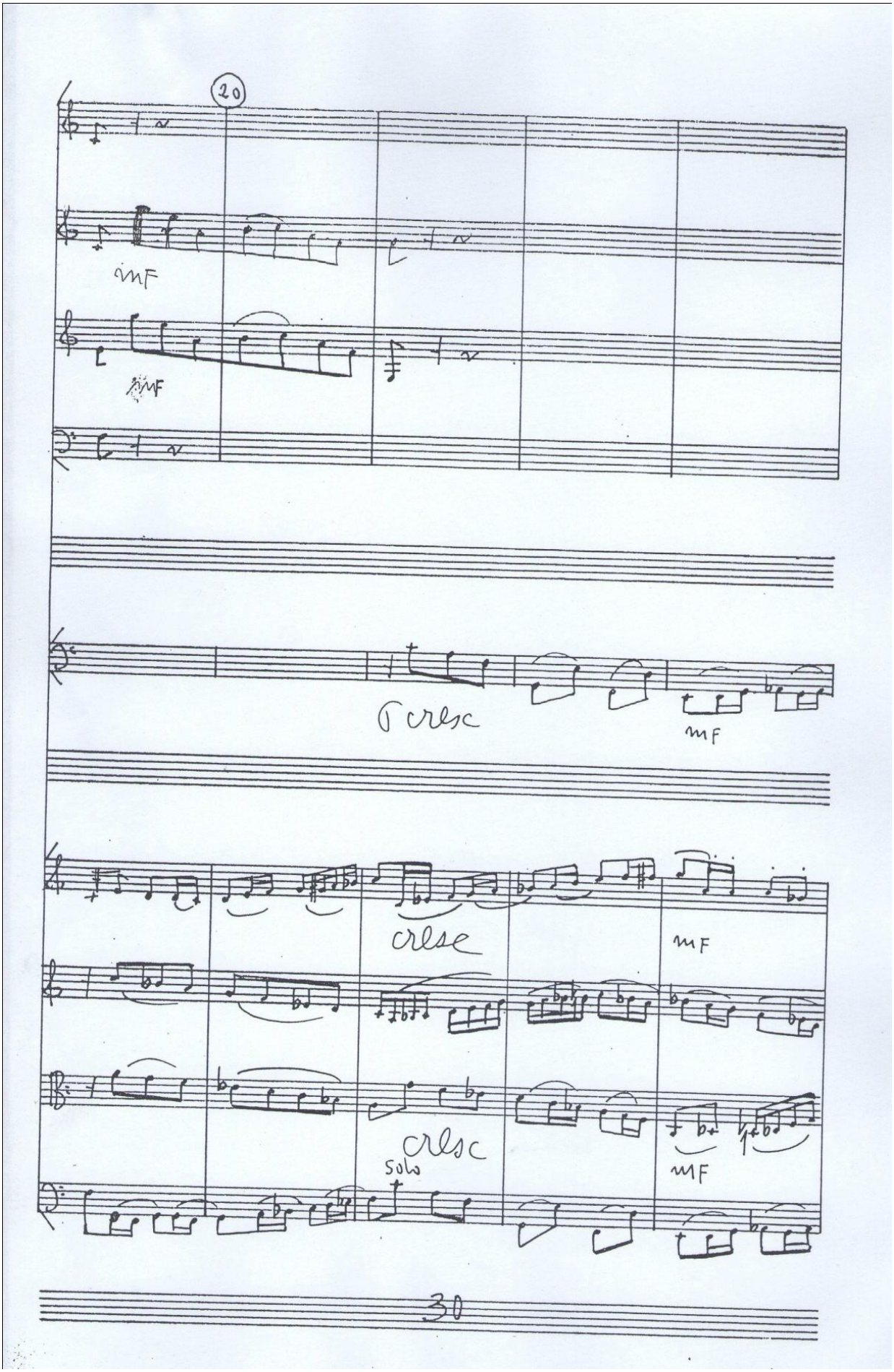

130
a tempo
molto rit
a tempo
a tempo
Pizz
.B.
arco
Molto rit
a tempo
Pizz
VC
arco -tutti
CB
cresc
cresc
Vc
24

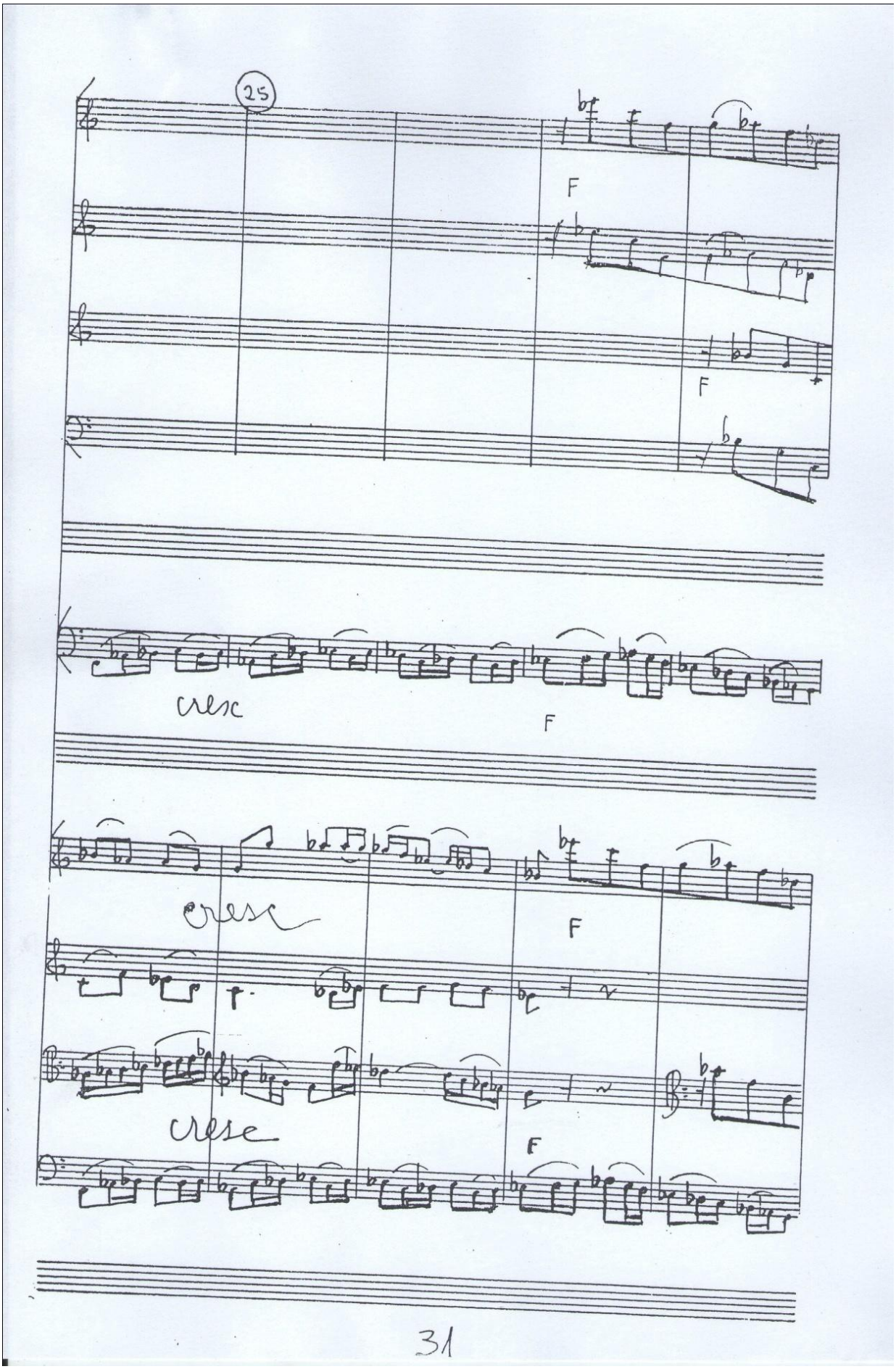

35
cresc
cresc
cresc
mF
sf
mF
dim
tutti
tutti
tutti
cresc
crese
dim
sf
mF
25

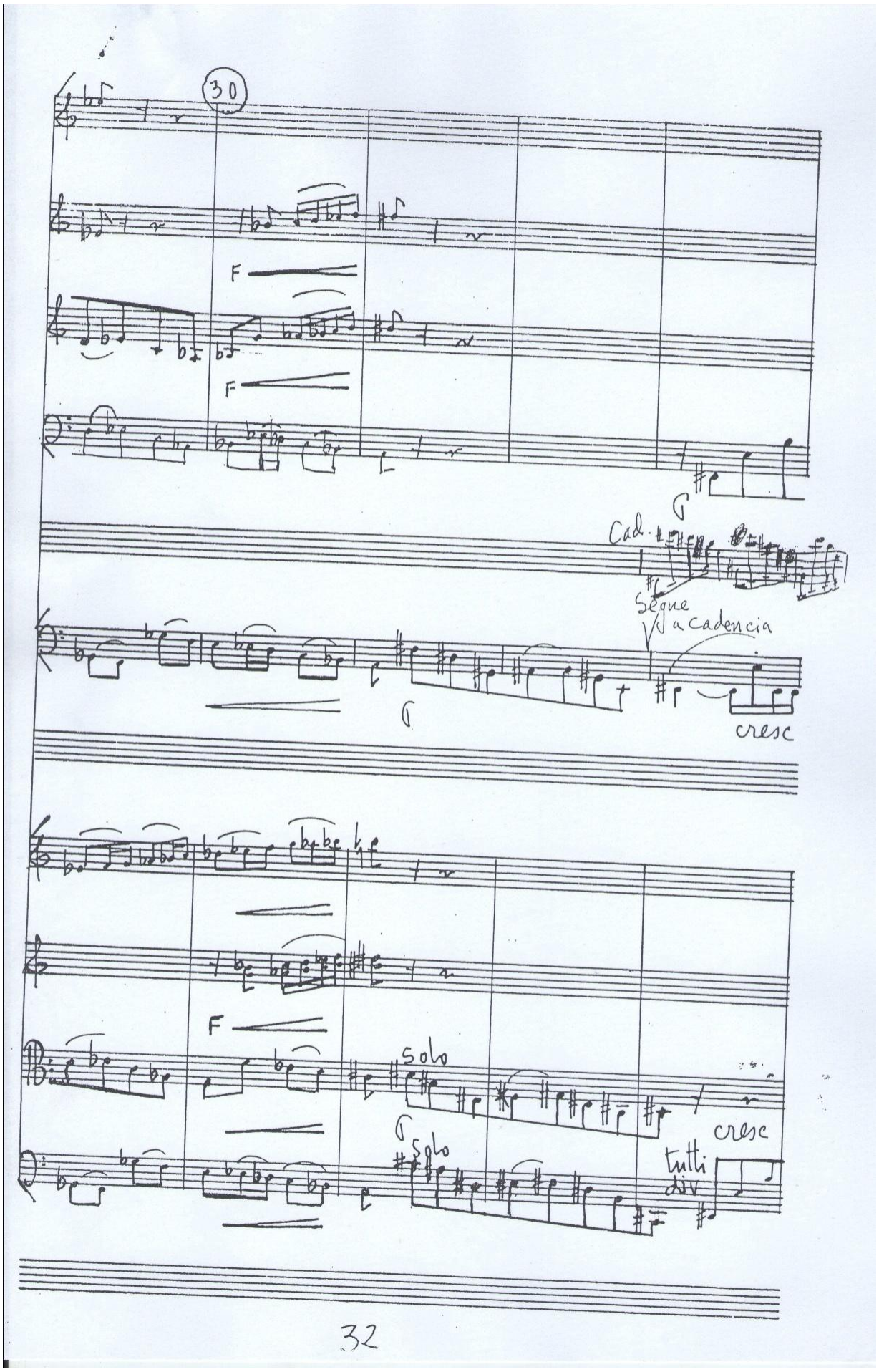

140
145
dim
Cocorit
dim
Cocorit
dim
Cocorit
dim
Cocorit
Cocorit
26

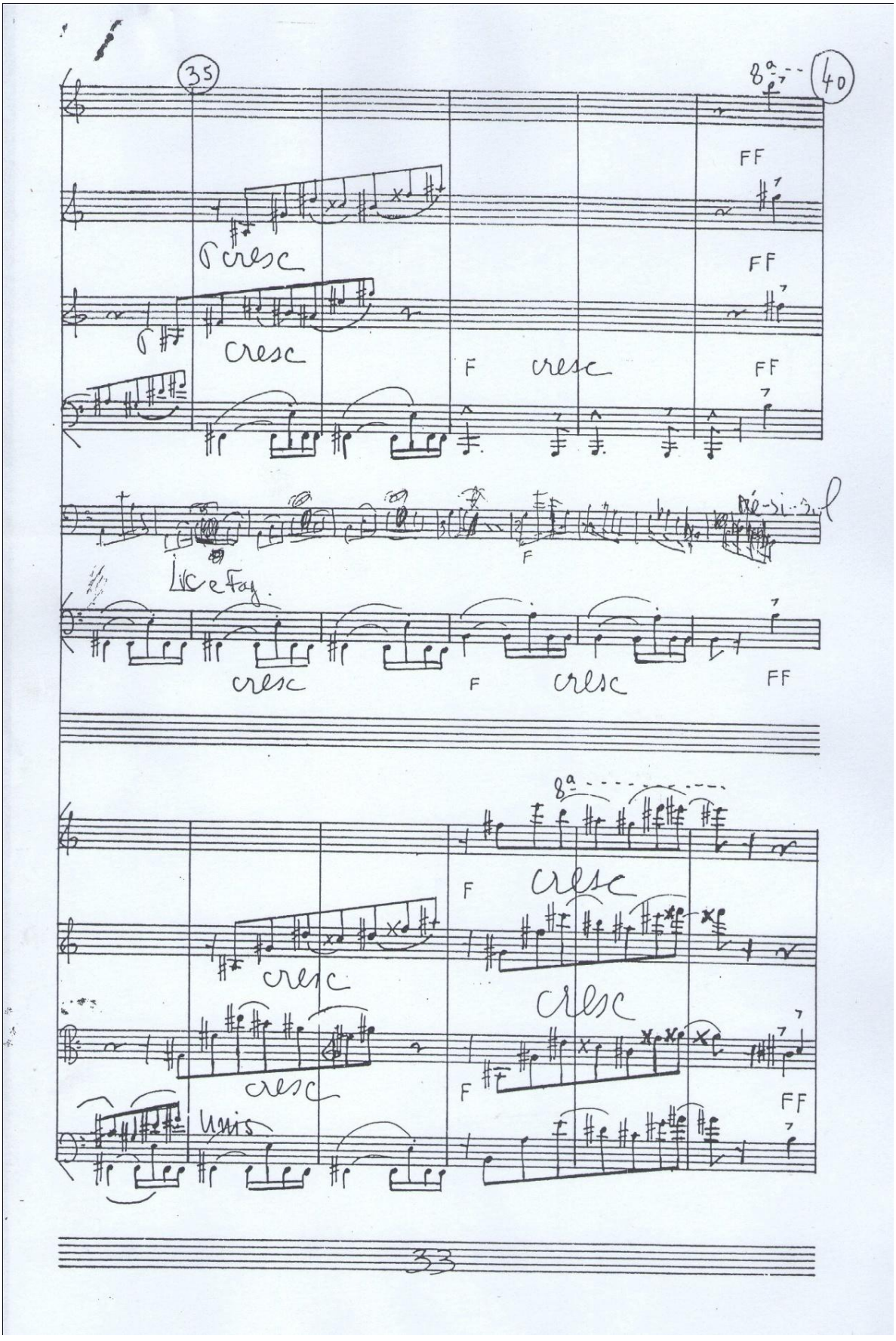

ALLEGRETTO
III
C.B.
5
mf
I V1
II V1
Vla
Vc
mf
mf
C.B.
mf
27

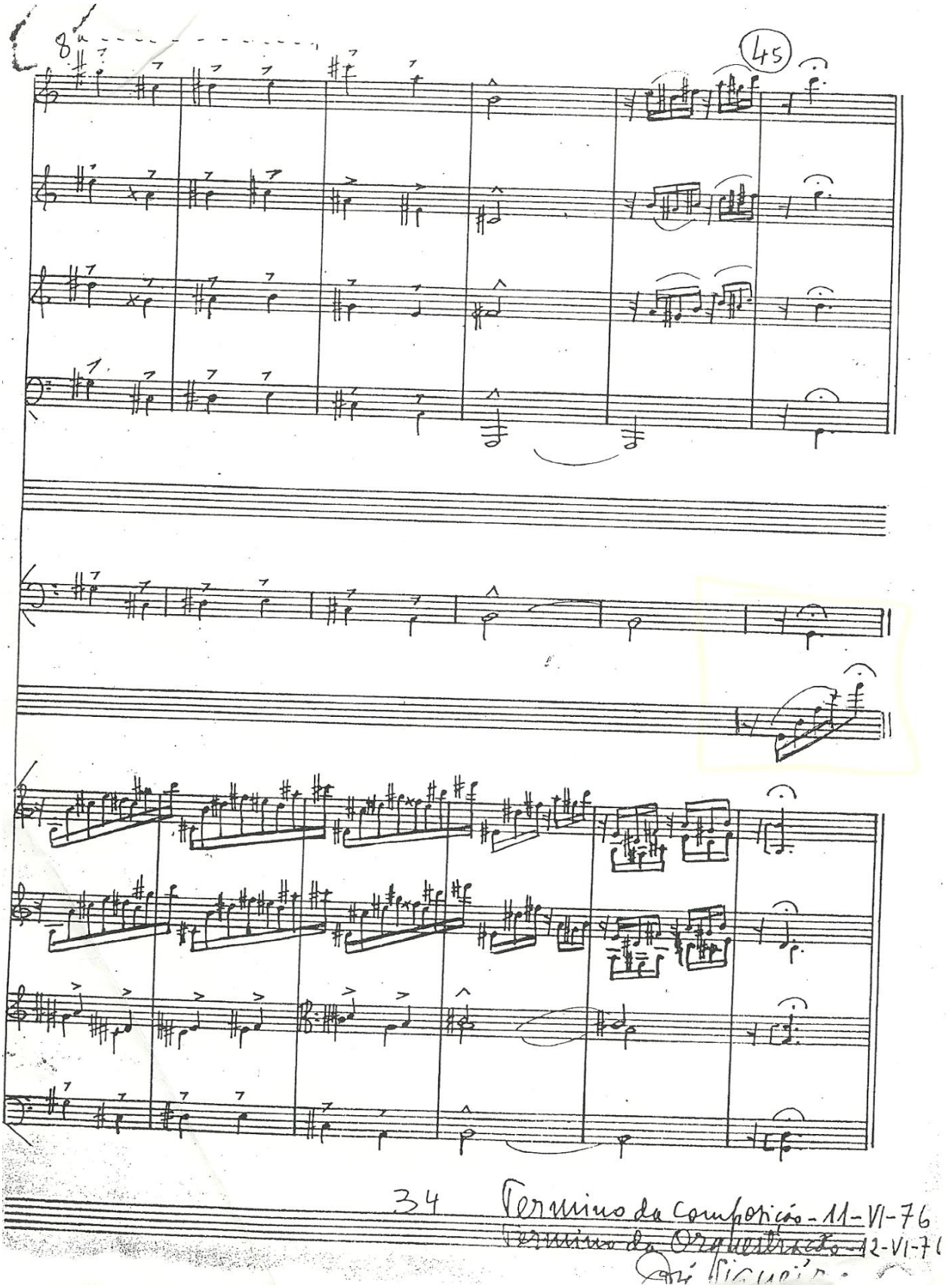

10
mf
mf
28


20
mf
mf
cresc
mf
crese
mf
cresc
solo
mf
30


25
F
F
cresc
F
cresc
F
cresc
F
31


30
F
F
Cad.
Segue
a cadencia
cresc
F
solo
solo
cresc
tutti
div
32


35
40
8ª
FF
cresc
F
Lic e Fag.
Uuis
33


8va
45
34 Terminou de composição - 11-VI-76
Terminou de Orquestração - 12-VI-76

APÊNDICE A: EDIÇÃO DA OBRA

PARTITURA INDIVIDUAL DO CONTRABAIXO

PARTITURA GERAL

Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara

Ao grande contrabaixista Ladislav Balek

José Siqueira (1907-1985)

Allegro

I

♩ = 100

Contrabaixo

f

5

p

p

10

mf *sf*

14

molto rit.

A *A tempo*

p

19

sf

p

24

B

p

29

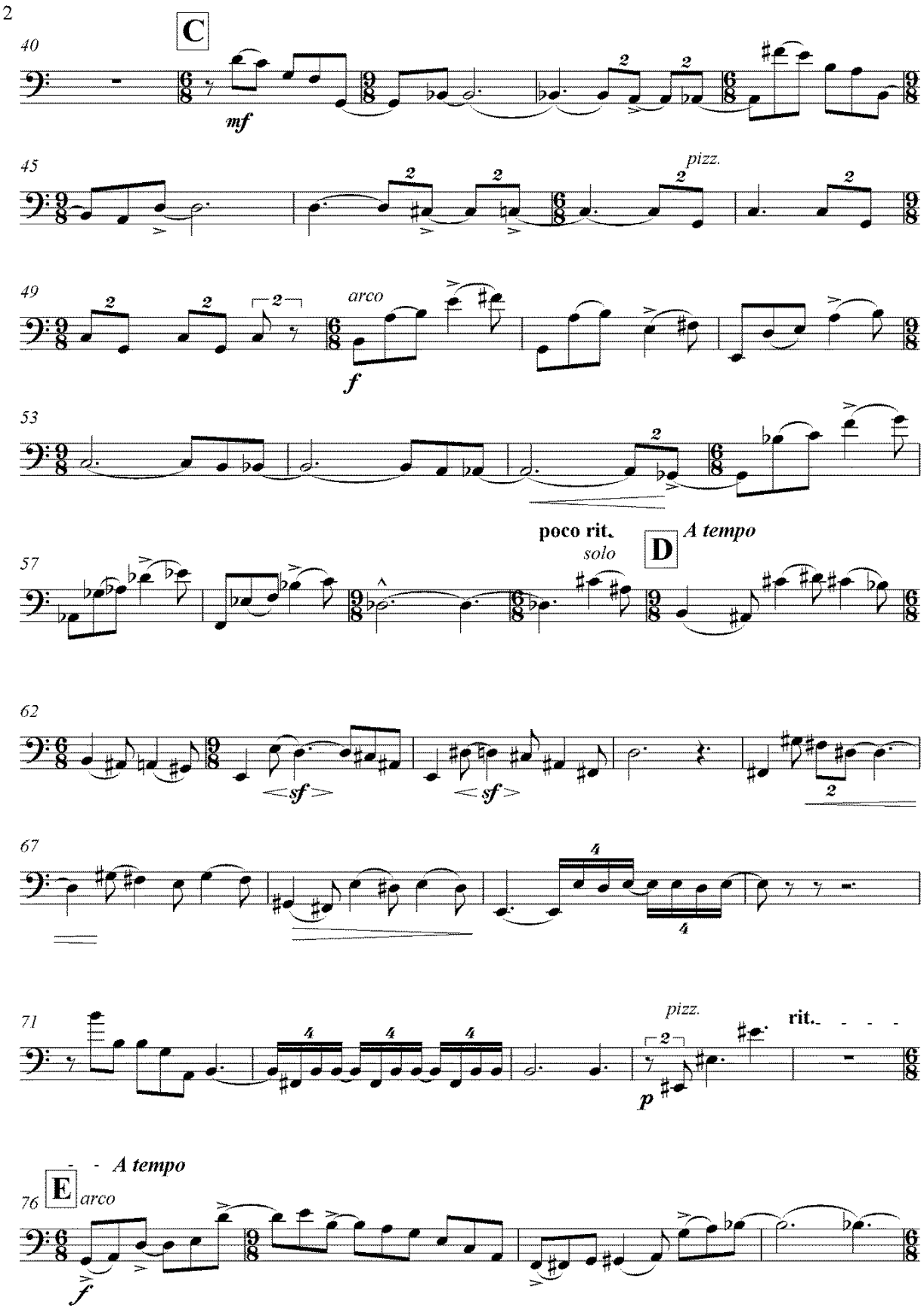
mf

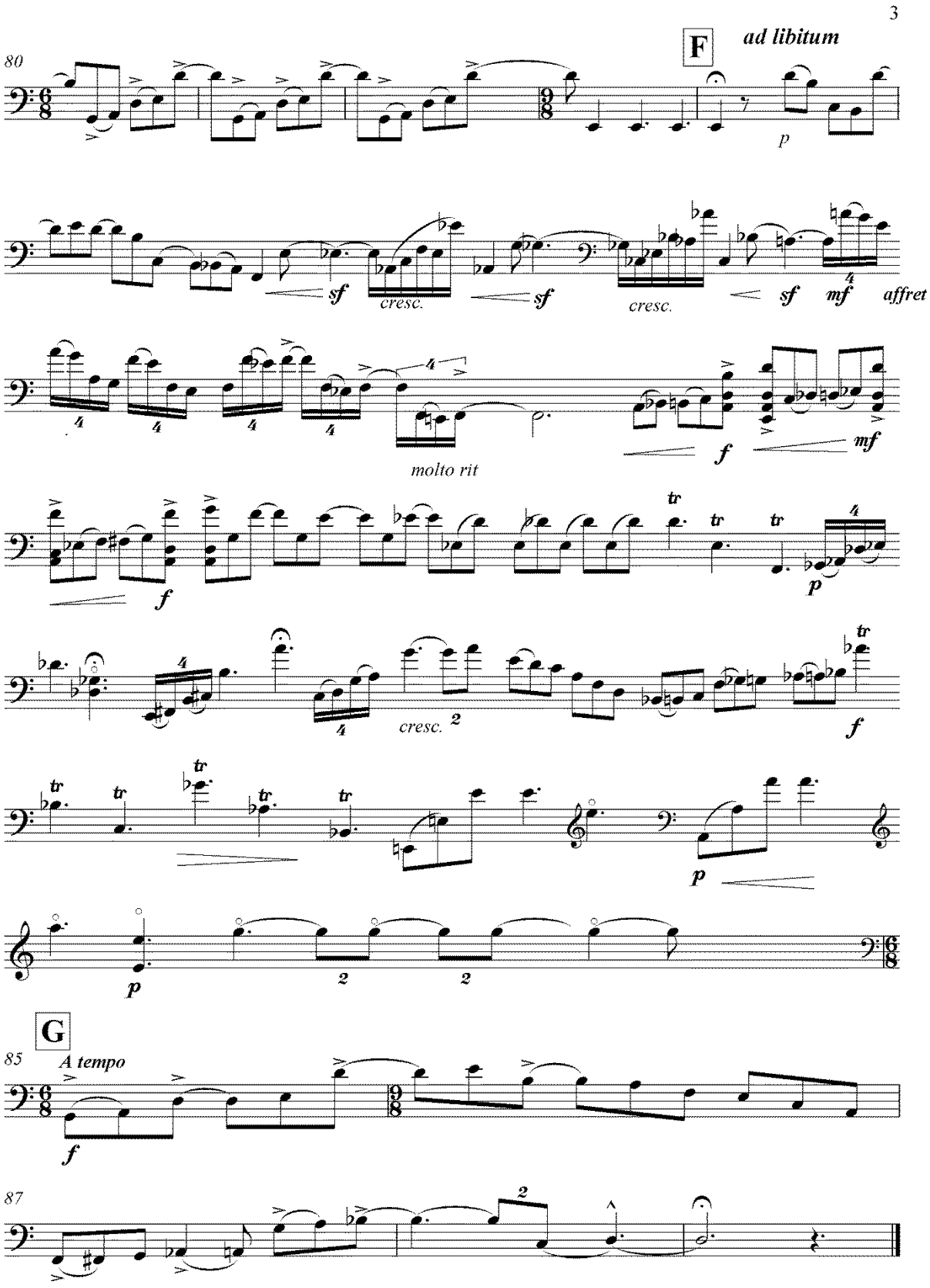
p

33

p

1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso


2
C
40
mf
45
pizz.
49
arco
f
53
poco rit.
solo
D
A tempo
57
62
sf
sf
67
71
pizz.
p
rit.
A tempo
E
76
arco
f

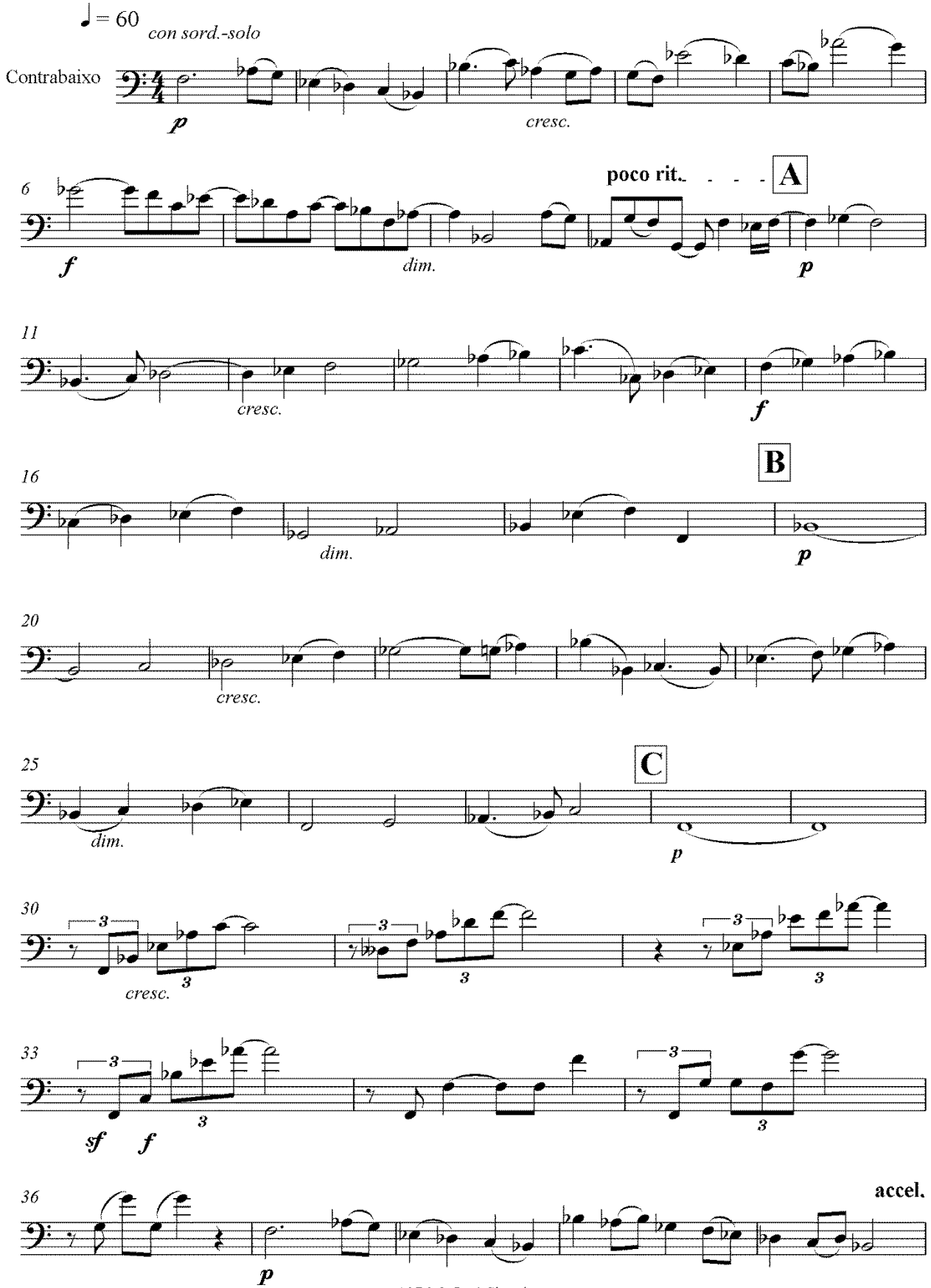

3
80
F
ad libitum
p
sf
cresc.
sf
cresc.
sf
mf
affret
molto rit
f
mf
f
p
cresc. 2
f
p
p
2
2
G
85
A tempo
f
87
2

II

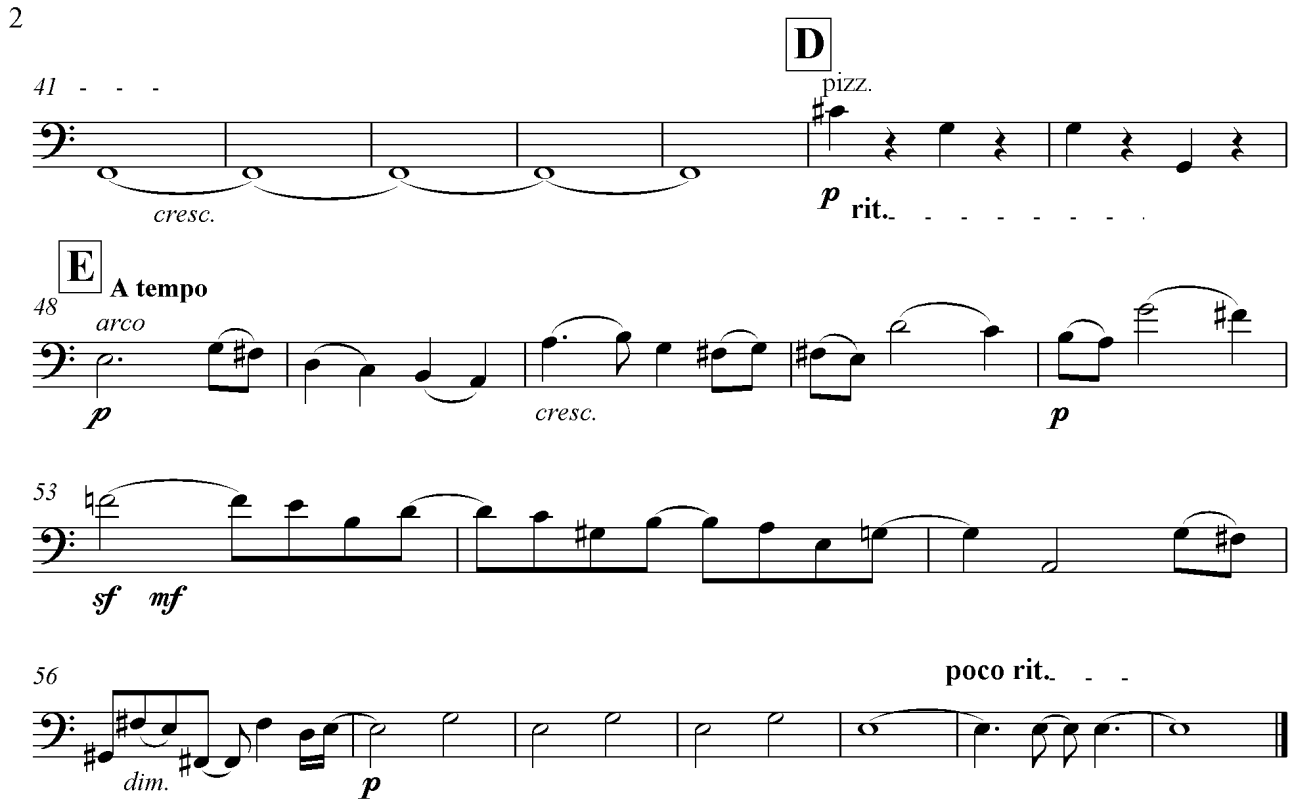
Devagar

♩ = 60 *con sord.-solo*

Contrabaixo

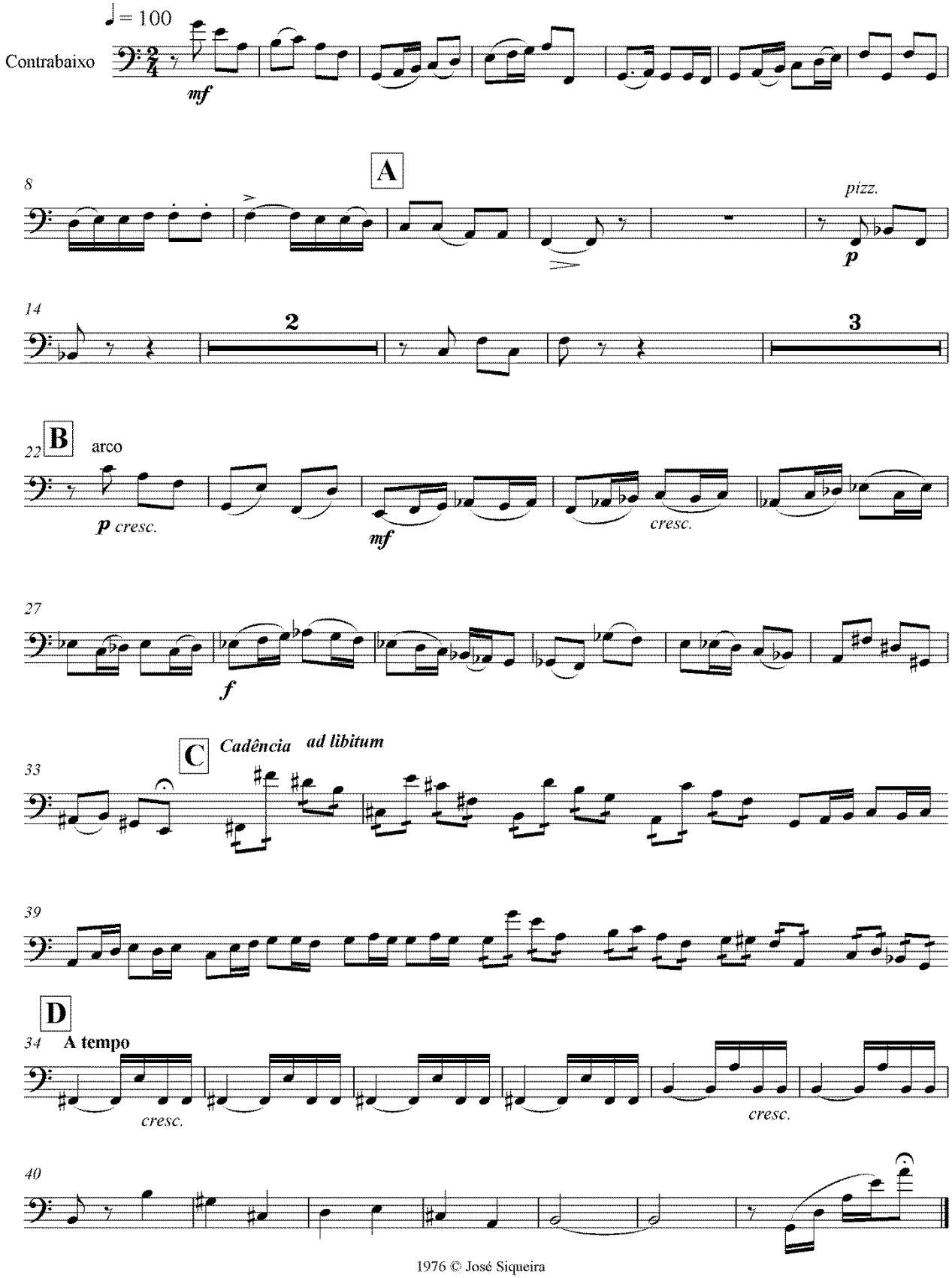


1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso


2
41
D
pizz.
cresc.
p
rit.
E
A tempo
48
arco
p
cresc.
p
53
sf
mf
56
poco rit.
dim.
p

Allegretto

III



1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso

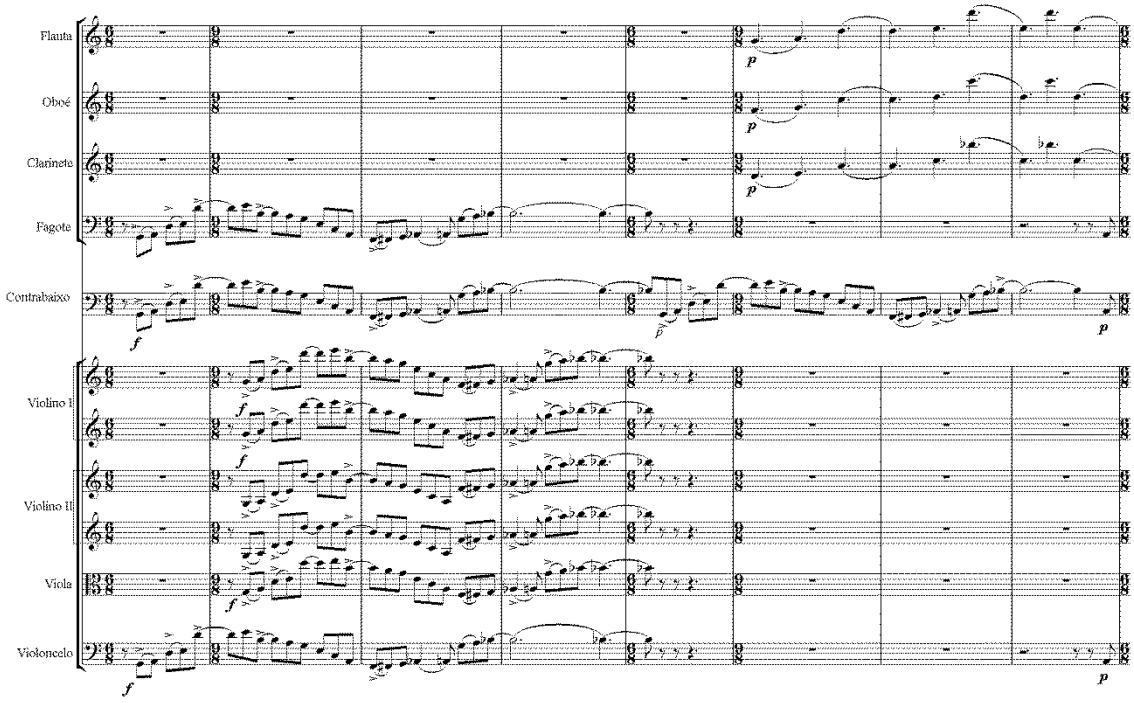
Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara

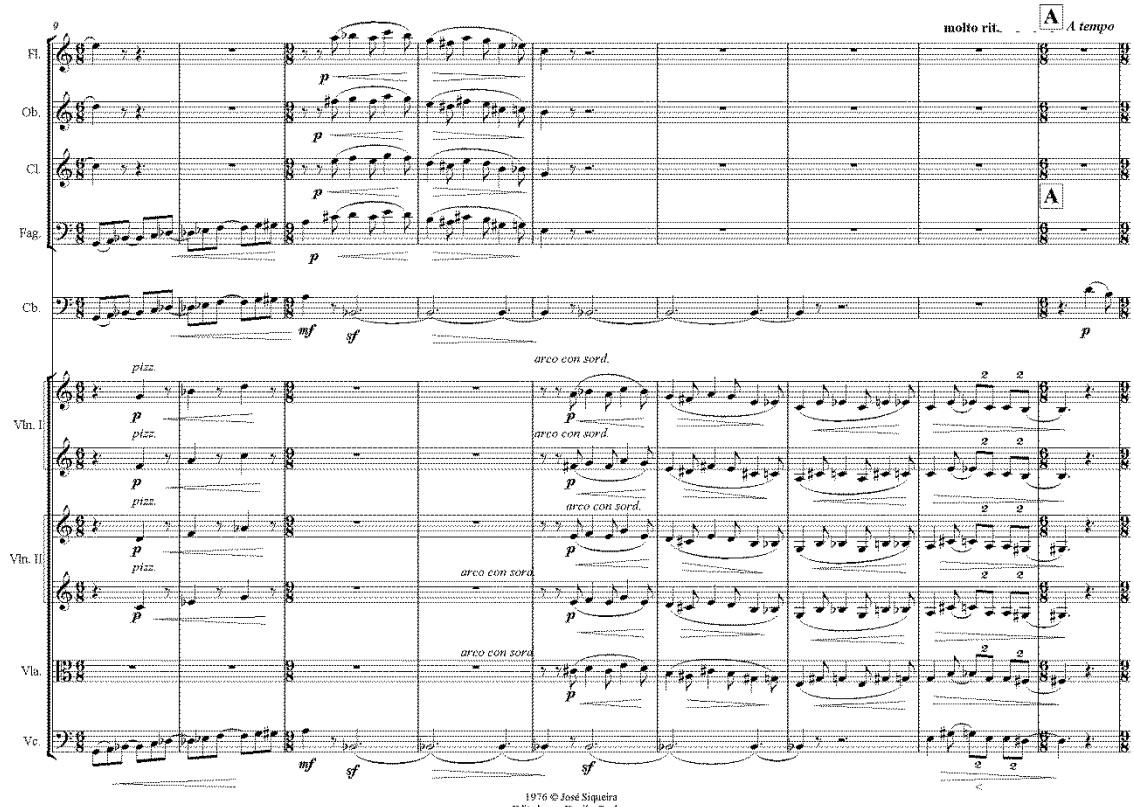
Ao grande contrabaixista Ladislav Balek

José Siqueira (1907-1985)

Allegro ♩= 100

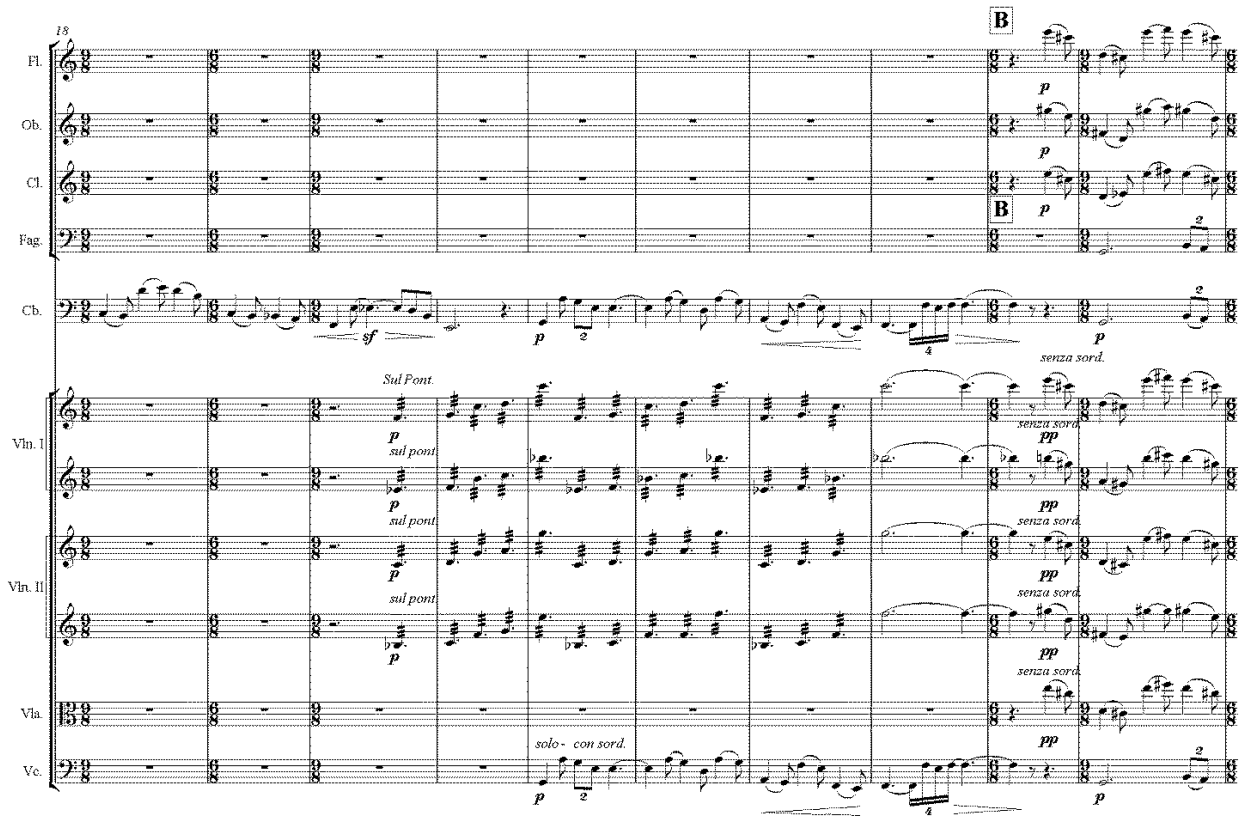
I

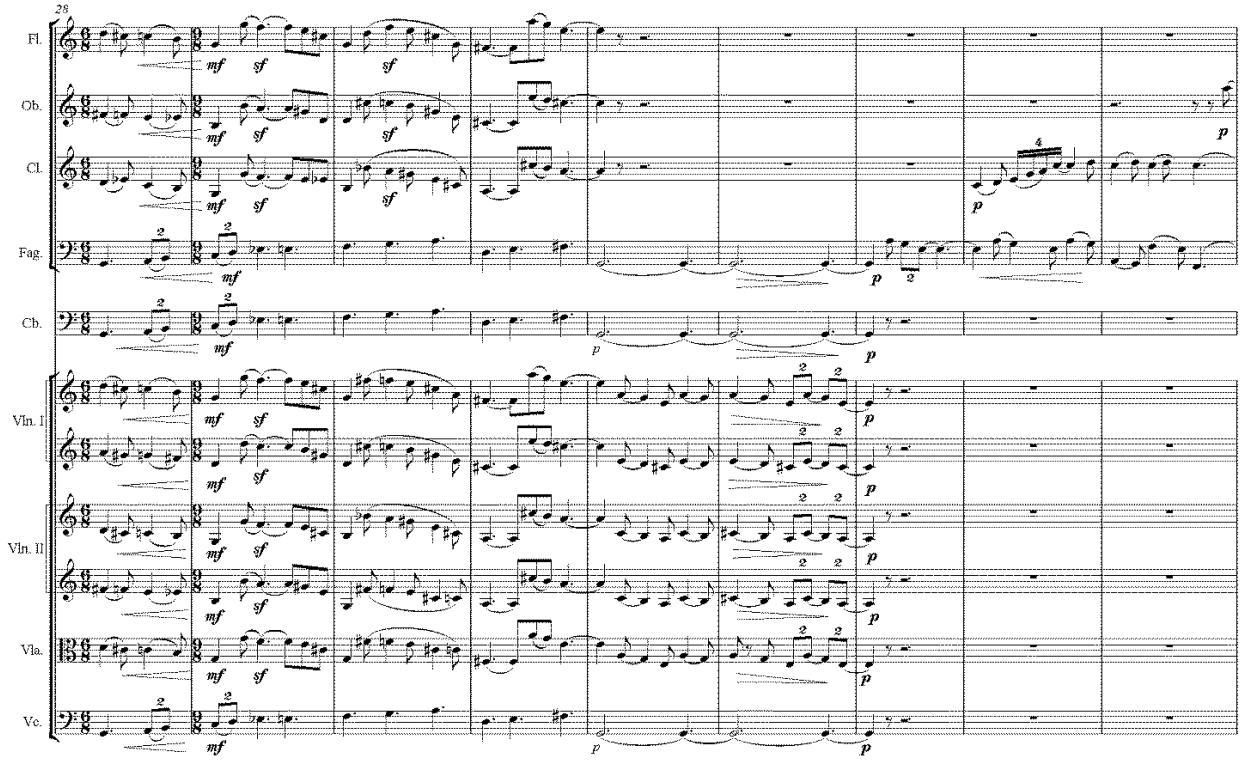


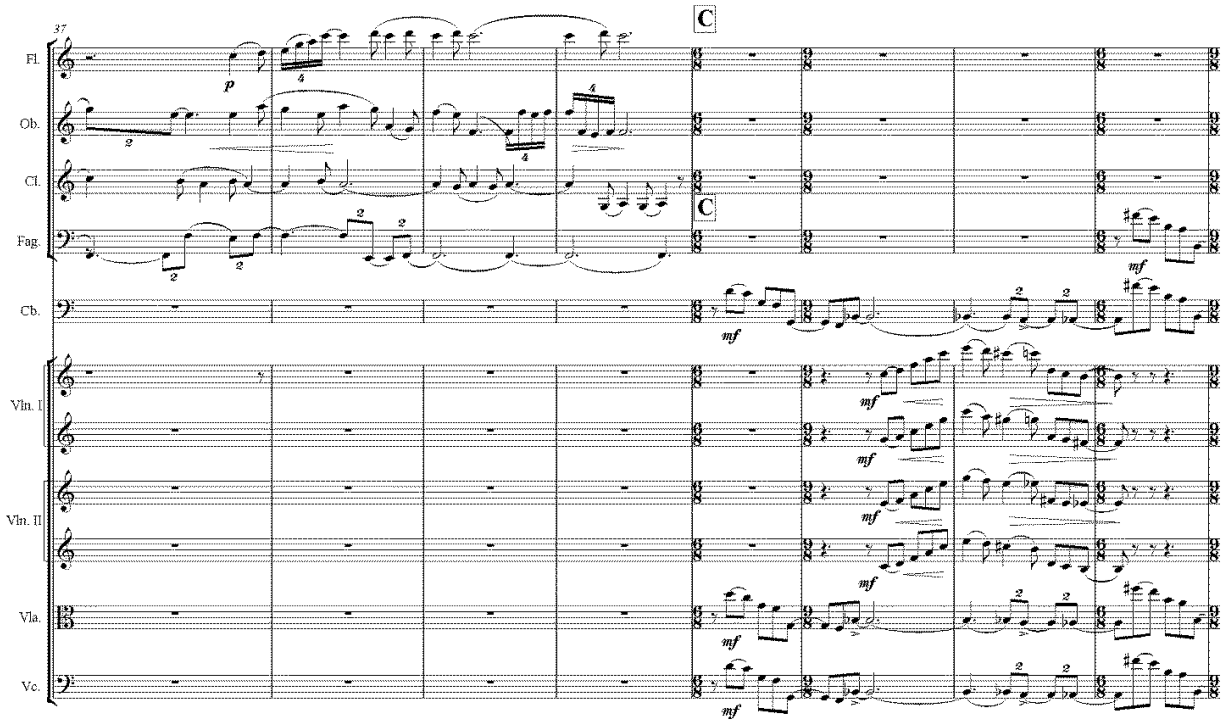


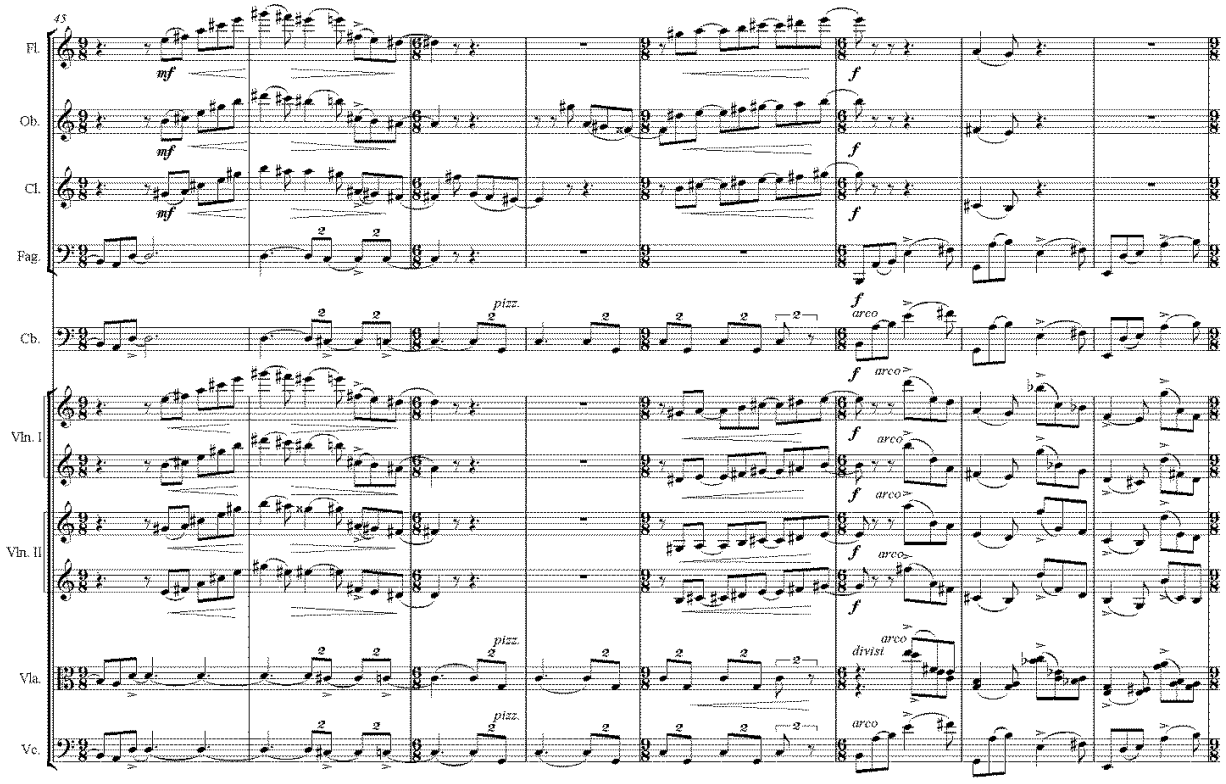
1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso

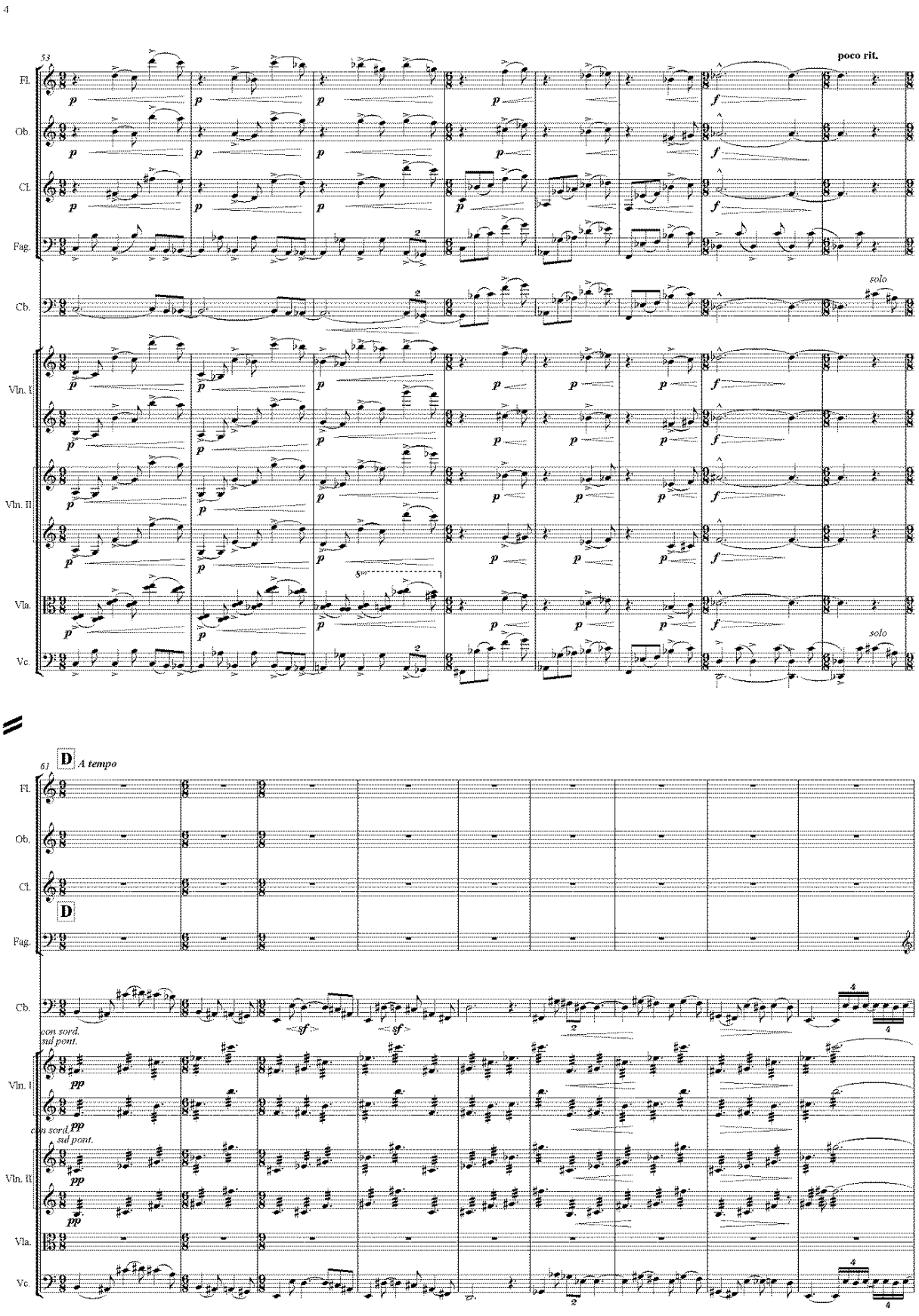
2

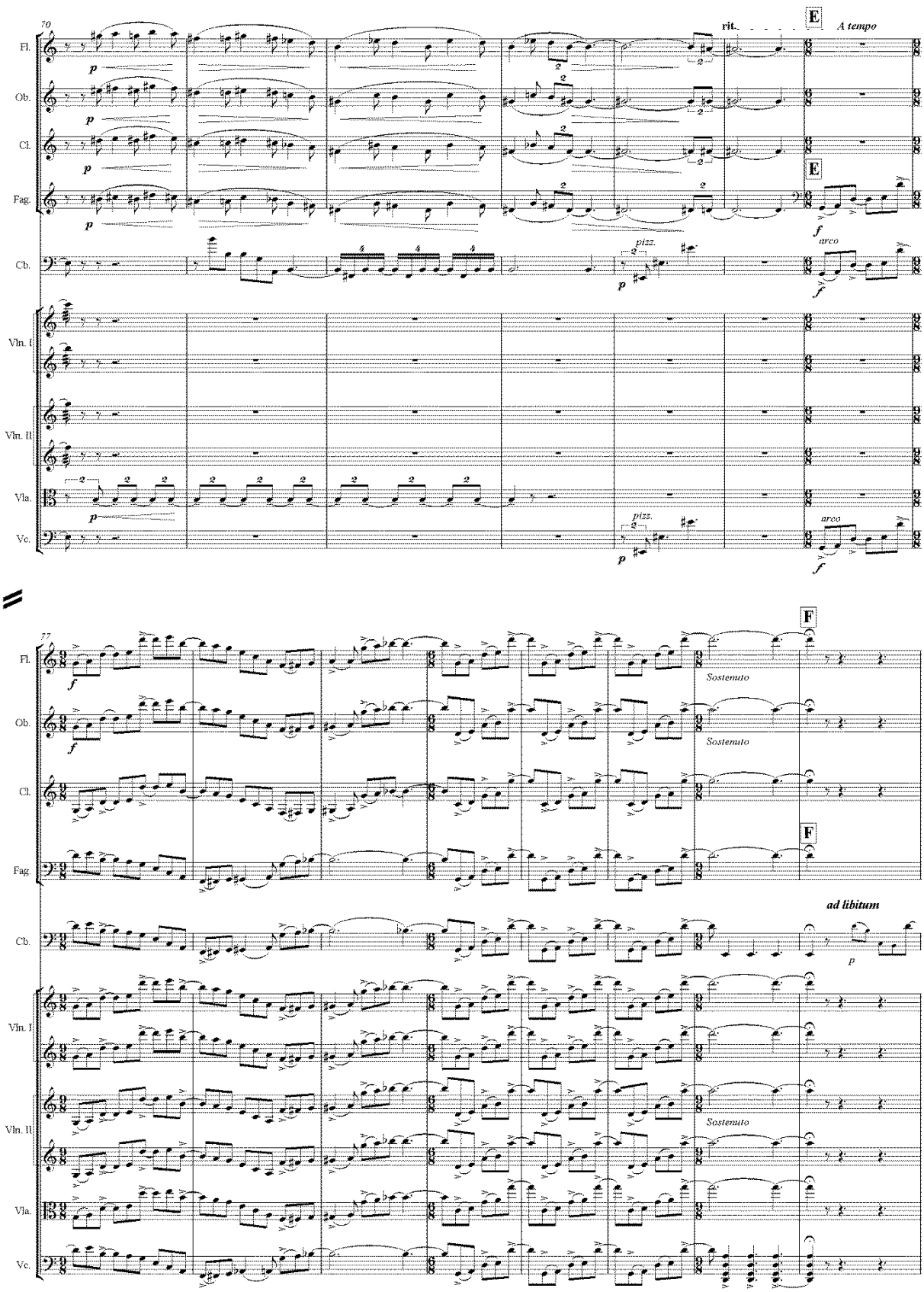

18
B
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Sul Pont.
sul pont.
senza sord.
solo - con sord.

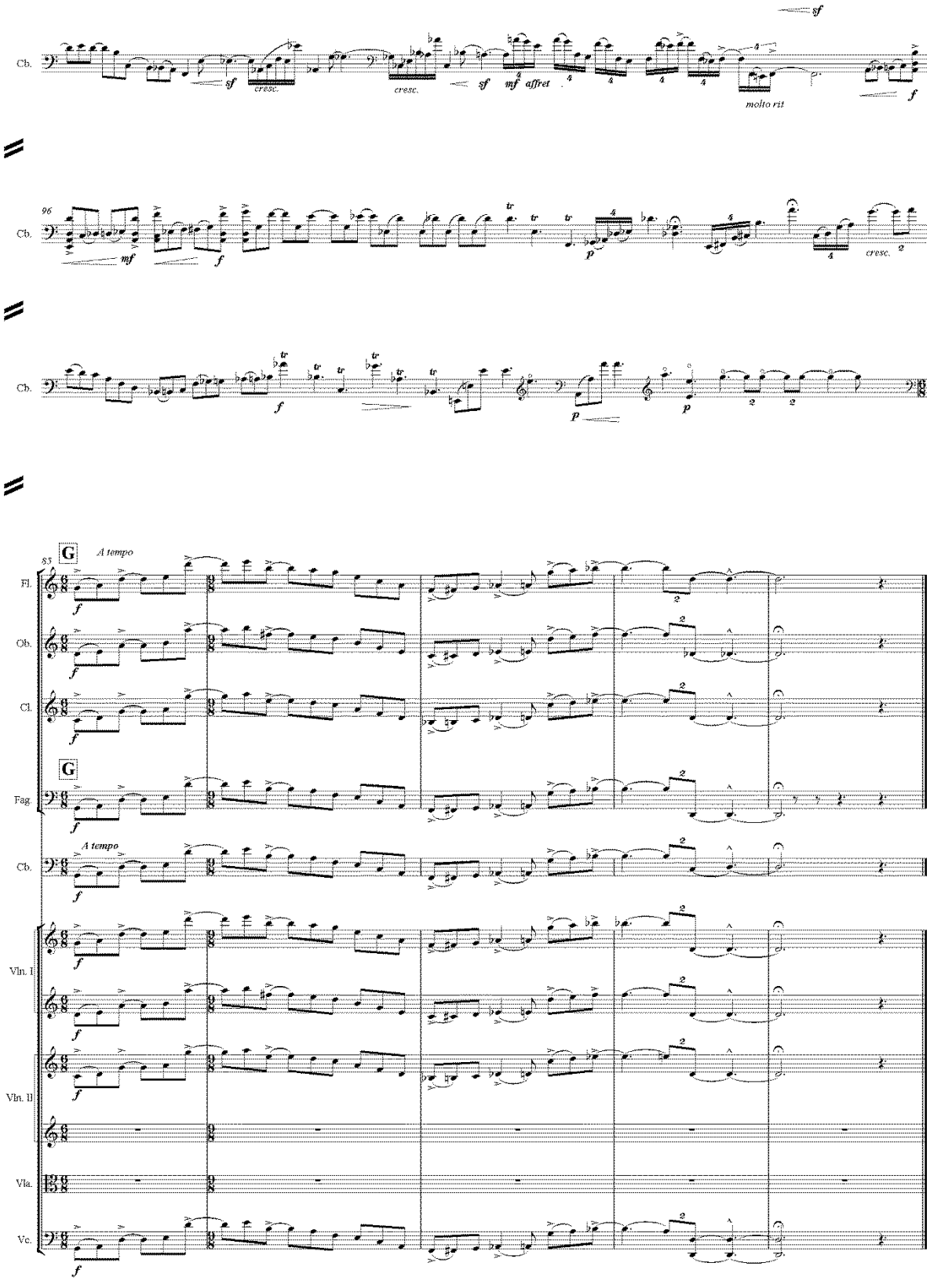

28
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.


37
C
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
p
mf


45
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
mf
f
pizz.
arco
divisi

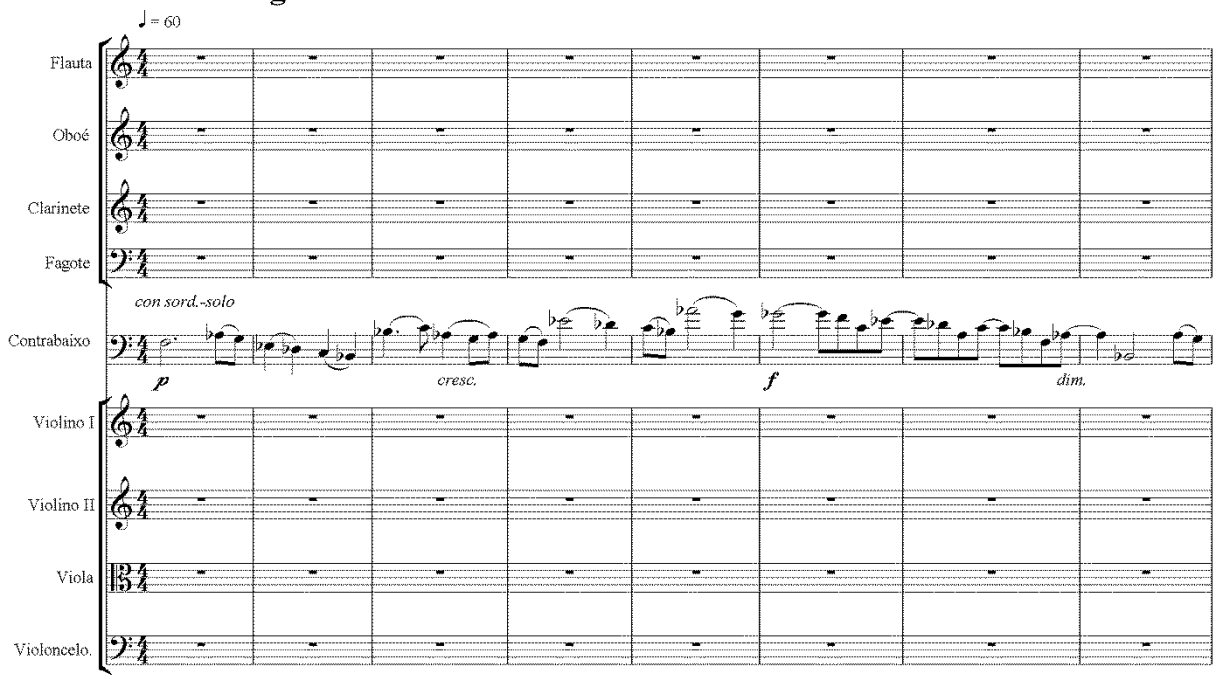

4
53
poco rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
solo
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
61
D
A tempo
con sord.
sul pont.

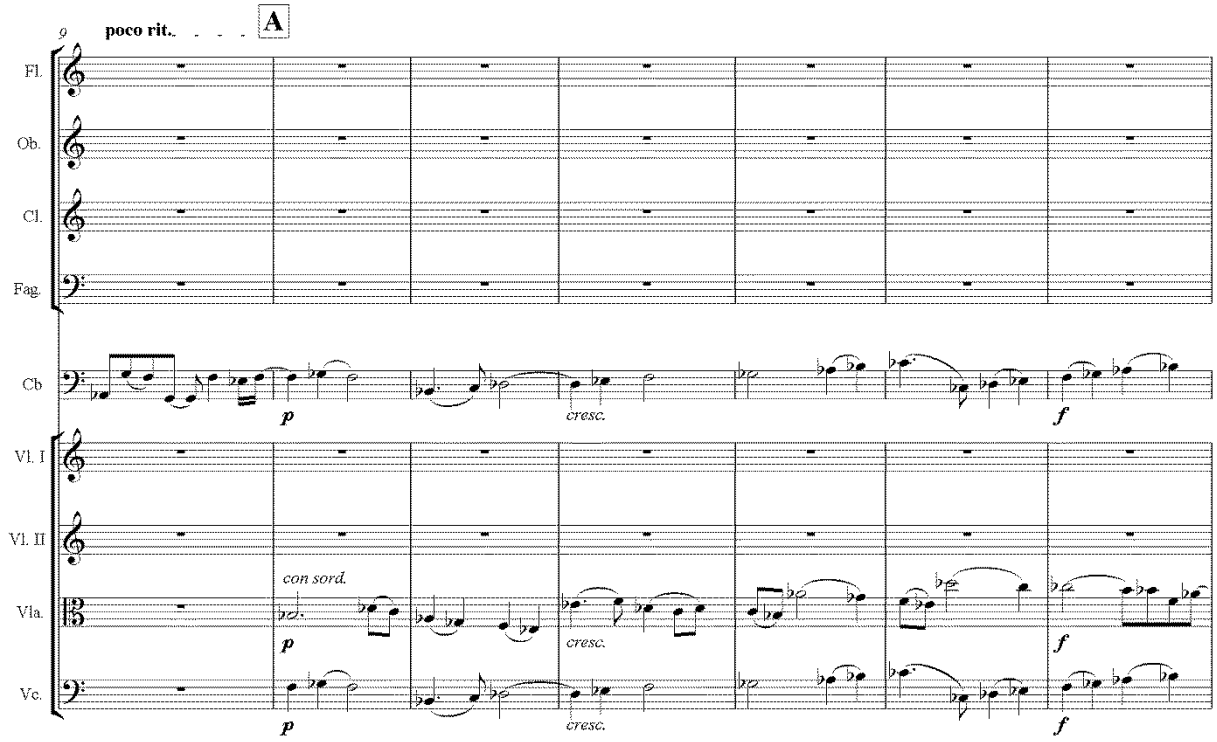

5
70
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
rit.
E
A tempo
p
f
pizz.
arco
77
F
Sostenuto
ad libitum


6
Cb.
sf
cresc.
cresc.
sf
mf affret
molto rit
f
96
Cb.
mf
f
p
cresc.
Cb.
f
p
p
55
G
A tempo
Fl.
Ob.
Cl.
G
Fag.
A tempo
Cb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

II

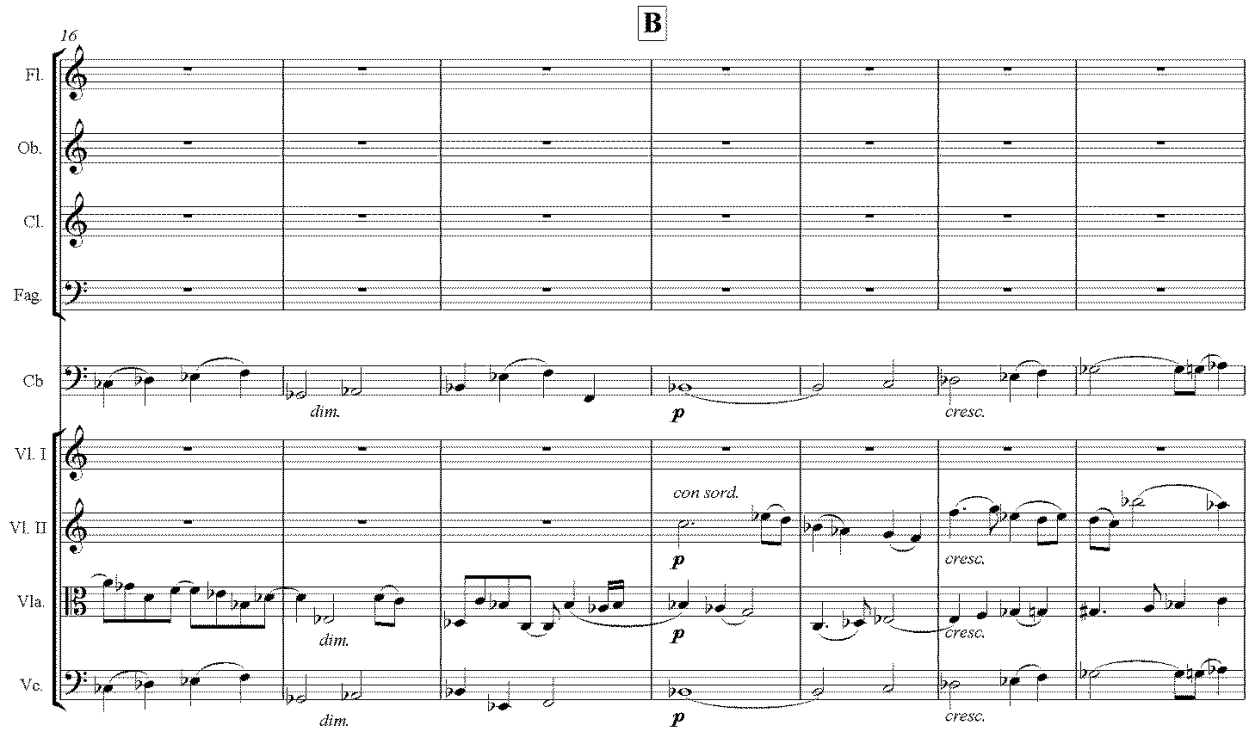
Devagar

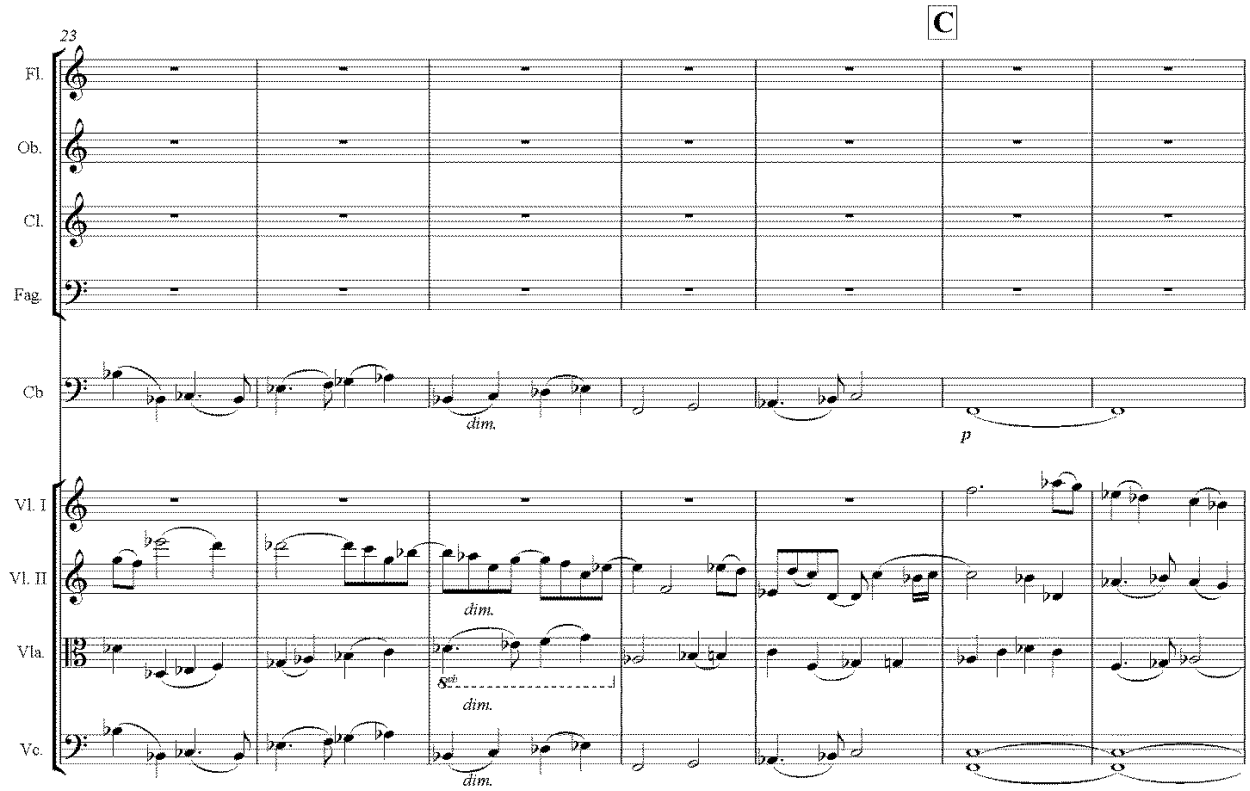


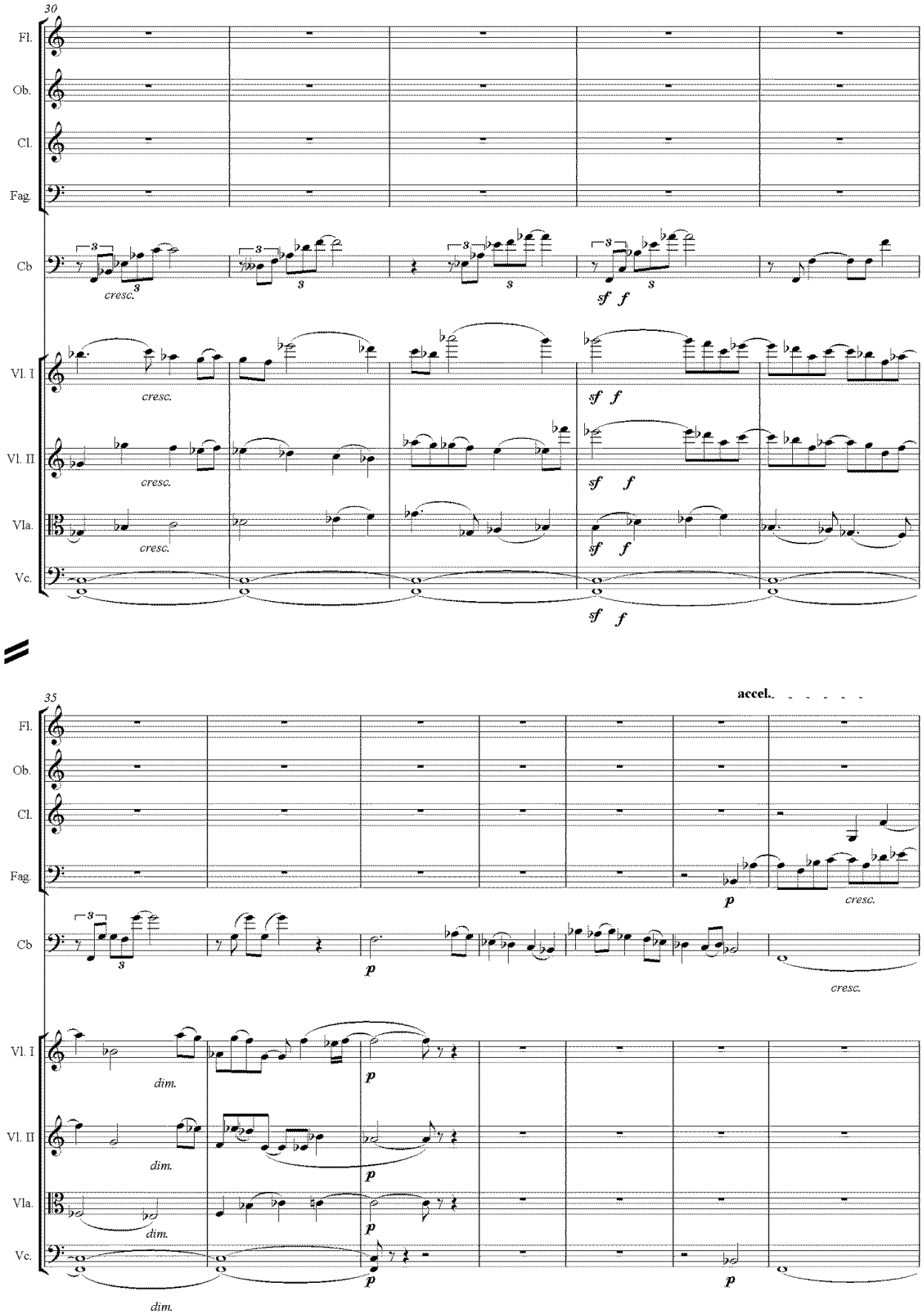


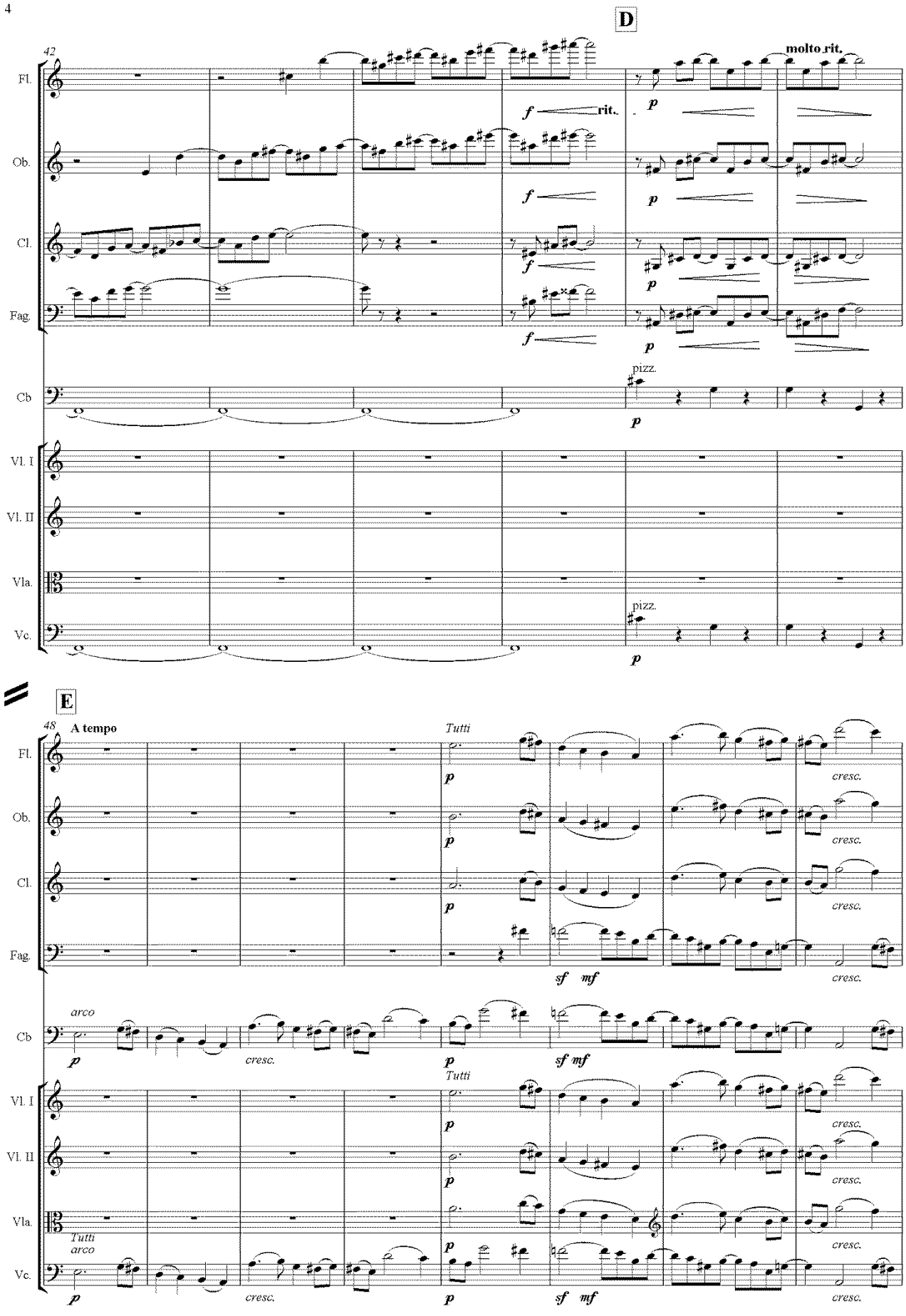
1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso

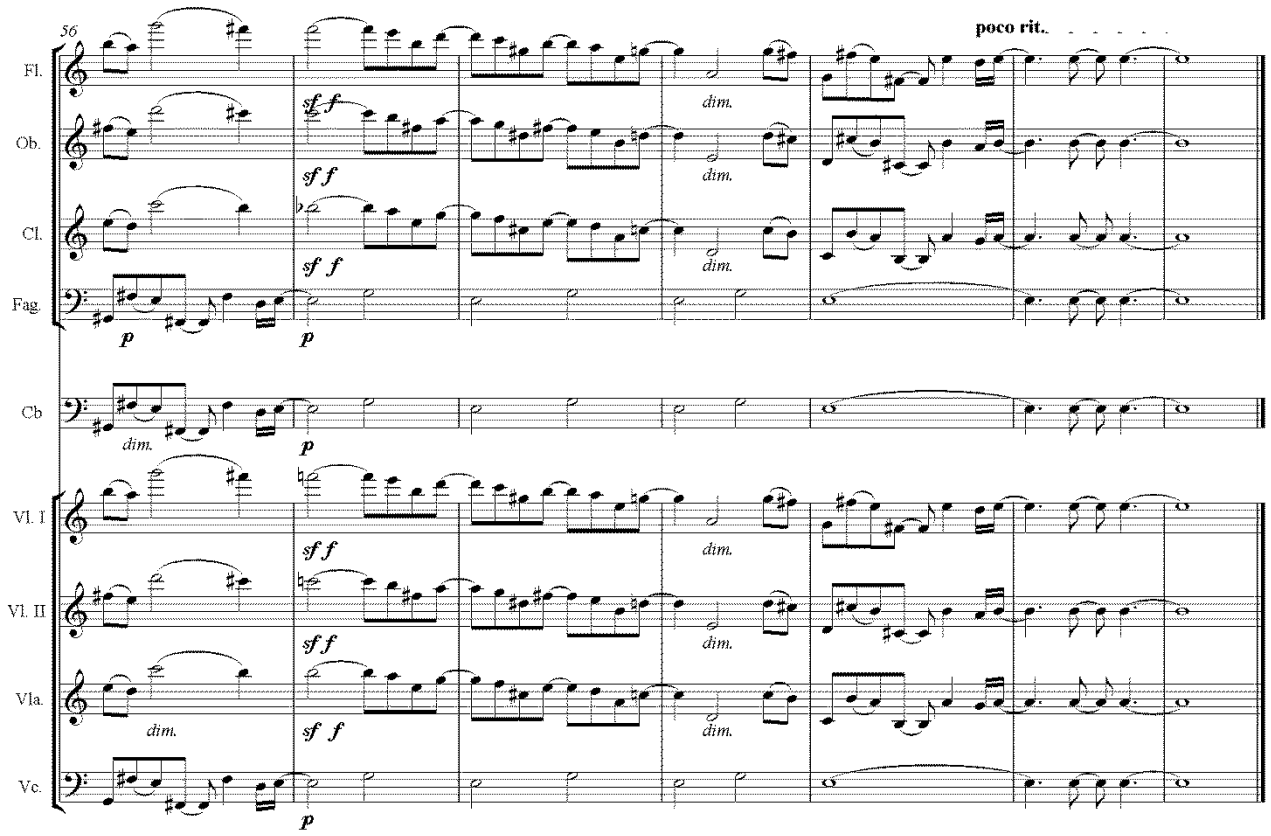
2


B
16
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb
dim.
p
cresc.
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
con sord.
p
cresc.
dim.
p
cresc.
dim.
p
cresc.


C
23
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb
dim.
p
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
dim.
8va
dim.
dim.

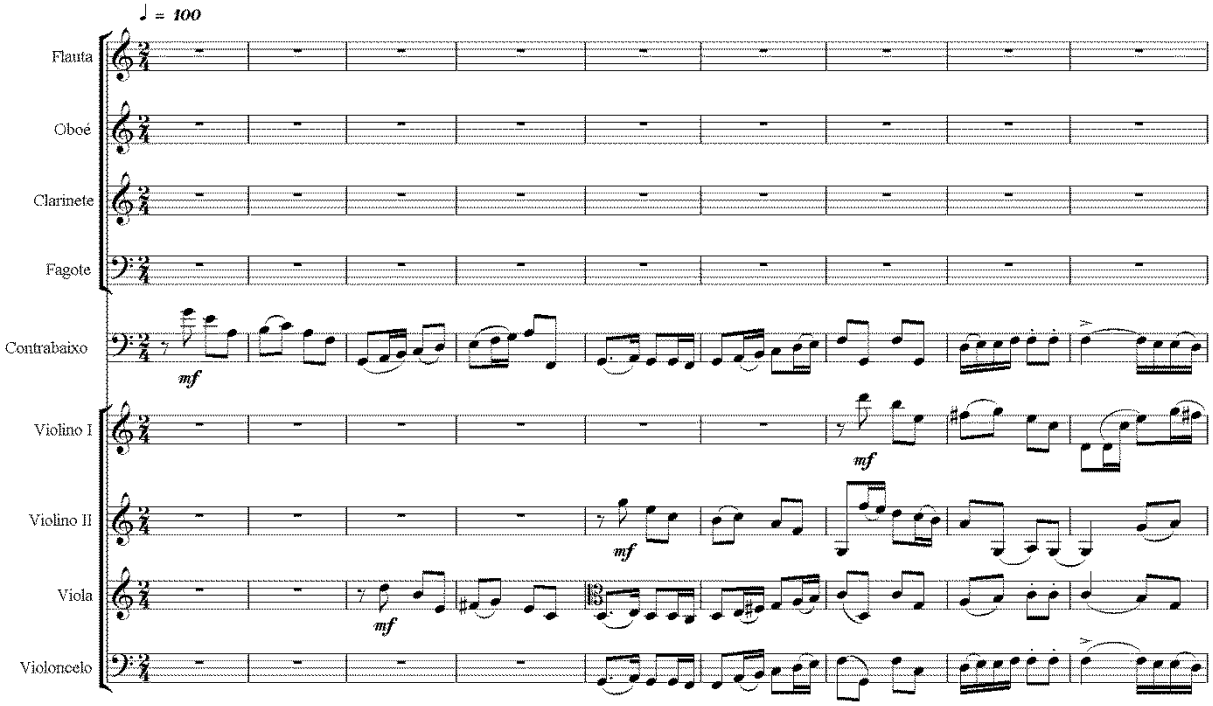

30
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb
cresc.
sf f
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
35
accel.
p
dim.

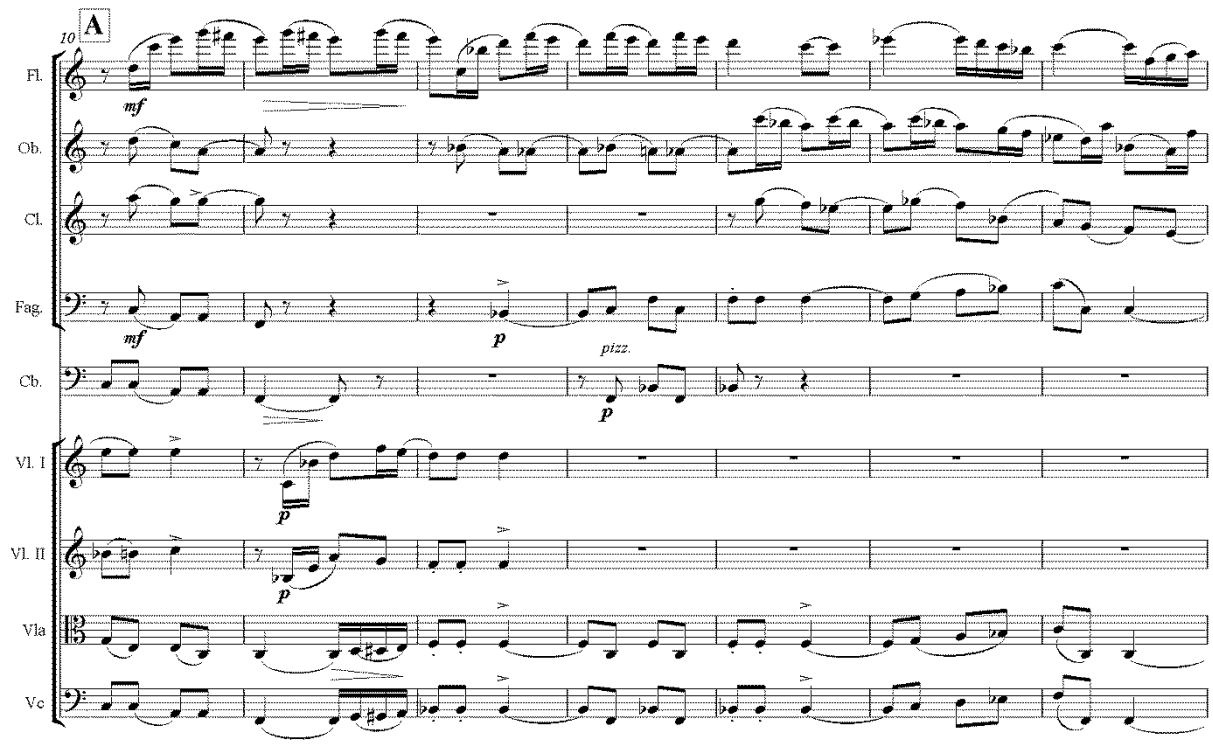

4
D
42
molto rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
f
rit.
p
pizz.
E
48
A tempo
Tutti
arco
cresc.
sf
mf
sf mf


56
poco rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
sf f
p
dim.

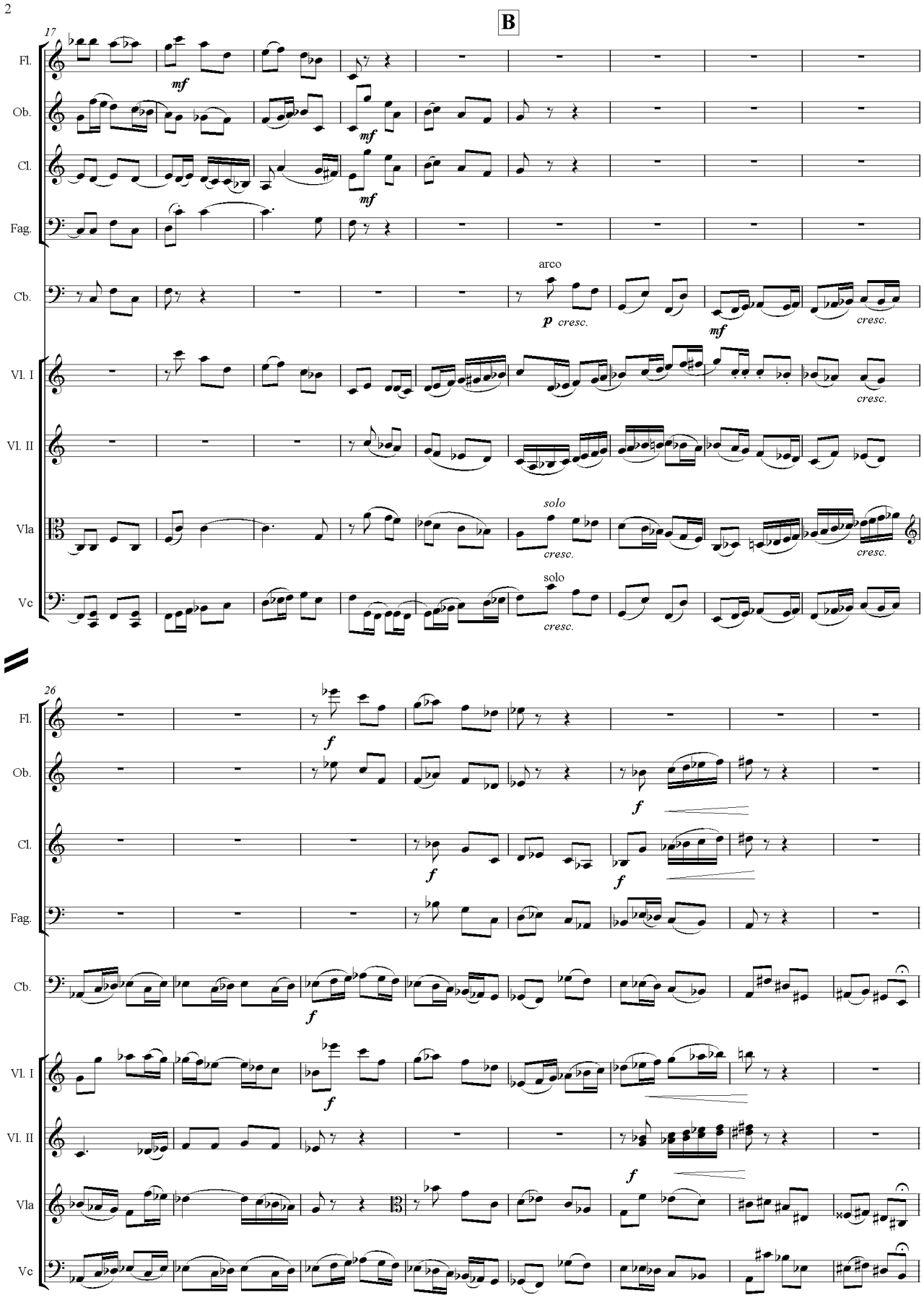
III

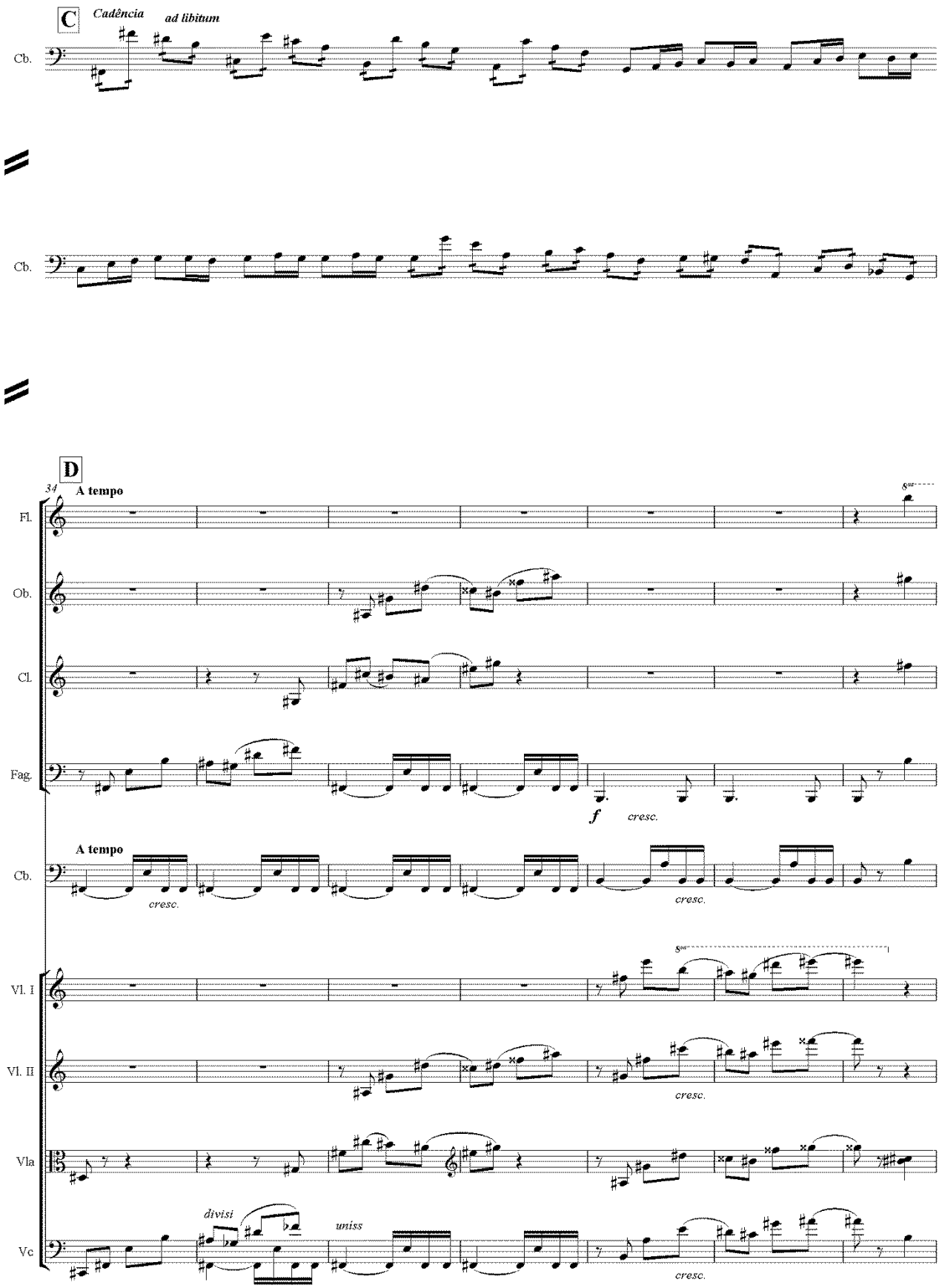
Allegretto

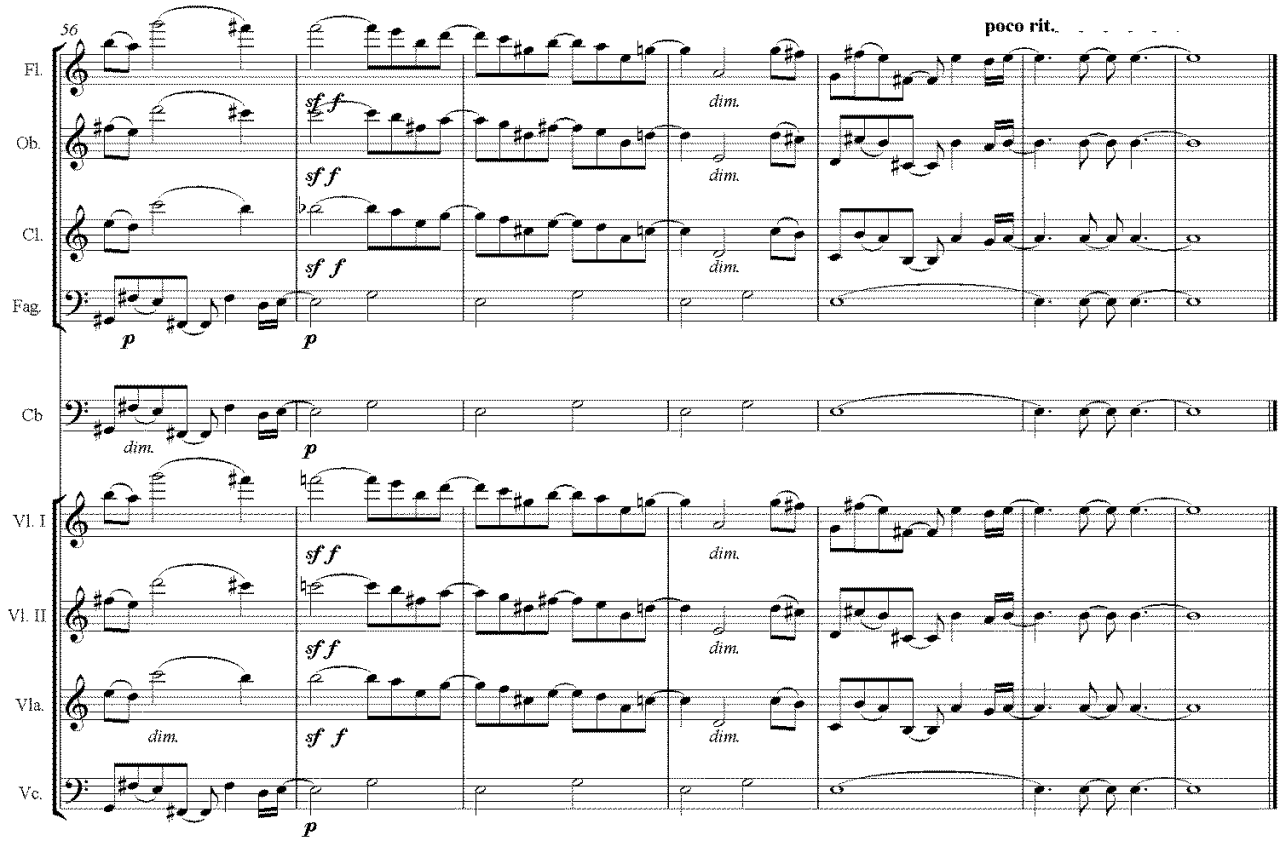




1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso


2
B
17
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb.
Vl. I
Vl. II
Vla
Vc
mf
arco
p cresc.
cresc.
solo
26
f


C
Cadência
ad libitum
Cb.
Cb.
D
34
A tempo
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
f
cresc.
A tempo
Cb.
cresc.
cresc.
Vl. I
Vl. II
cresc.
Vla
divisi
uniss
Vc
cresc.


56
poco rit.
Fl.
Ob.
Cl.
Fag.
Cb
Vl. I
Vl. II
Vla.
Vc.
sf f
dim.
p

APÊNDICE B: REDUÇÃO PARA PIANO E CONTRABAIXO

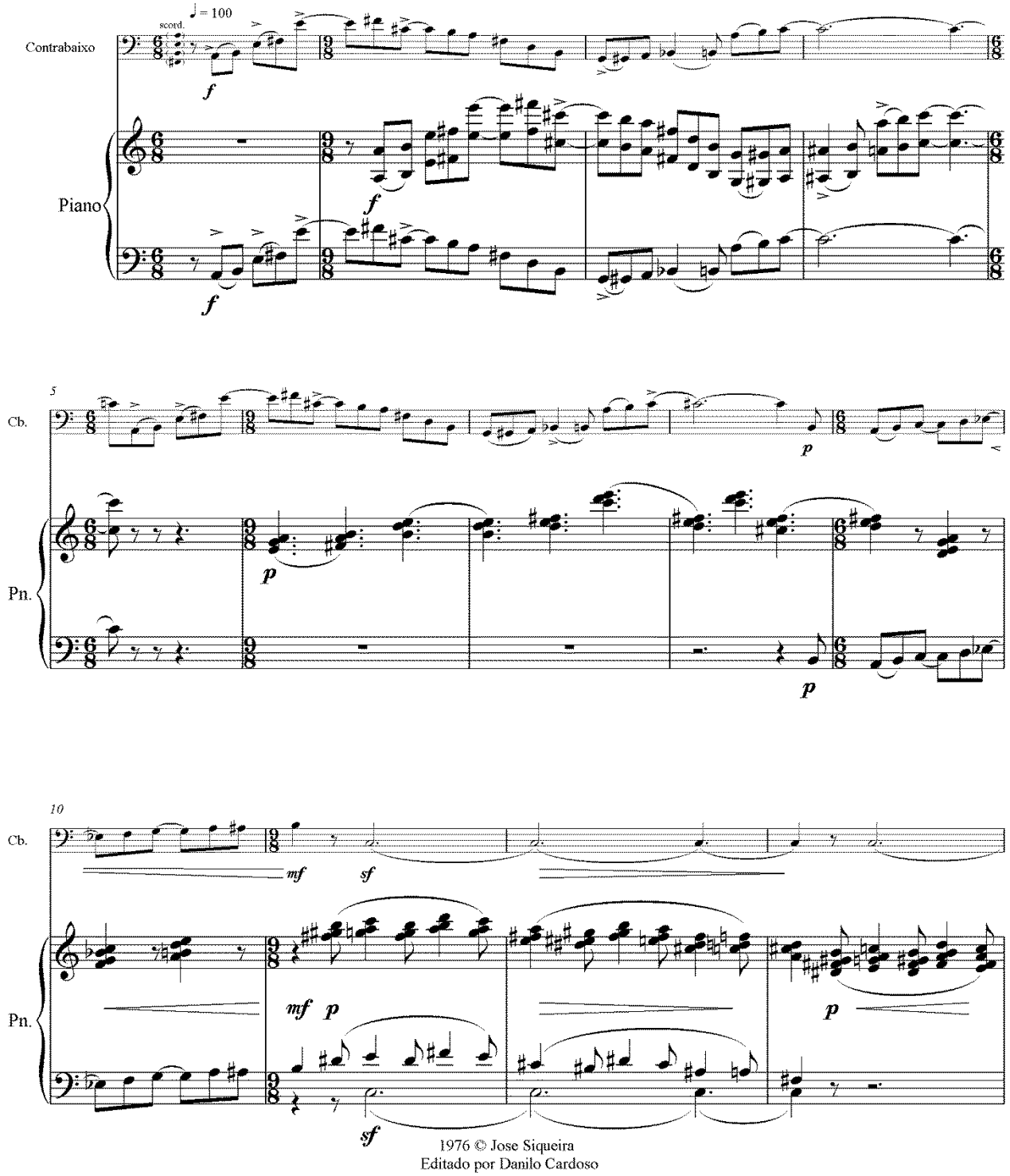
Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara

Ao grande contrabaixista Ladislav Balek

I

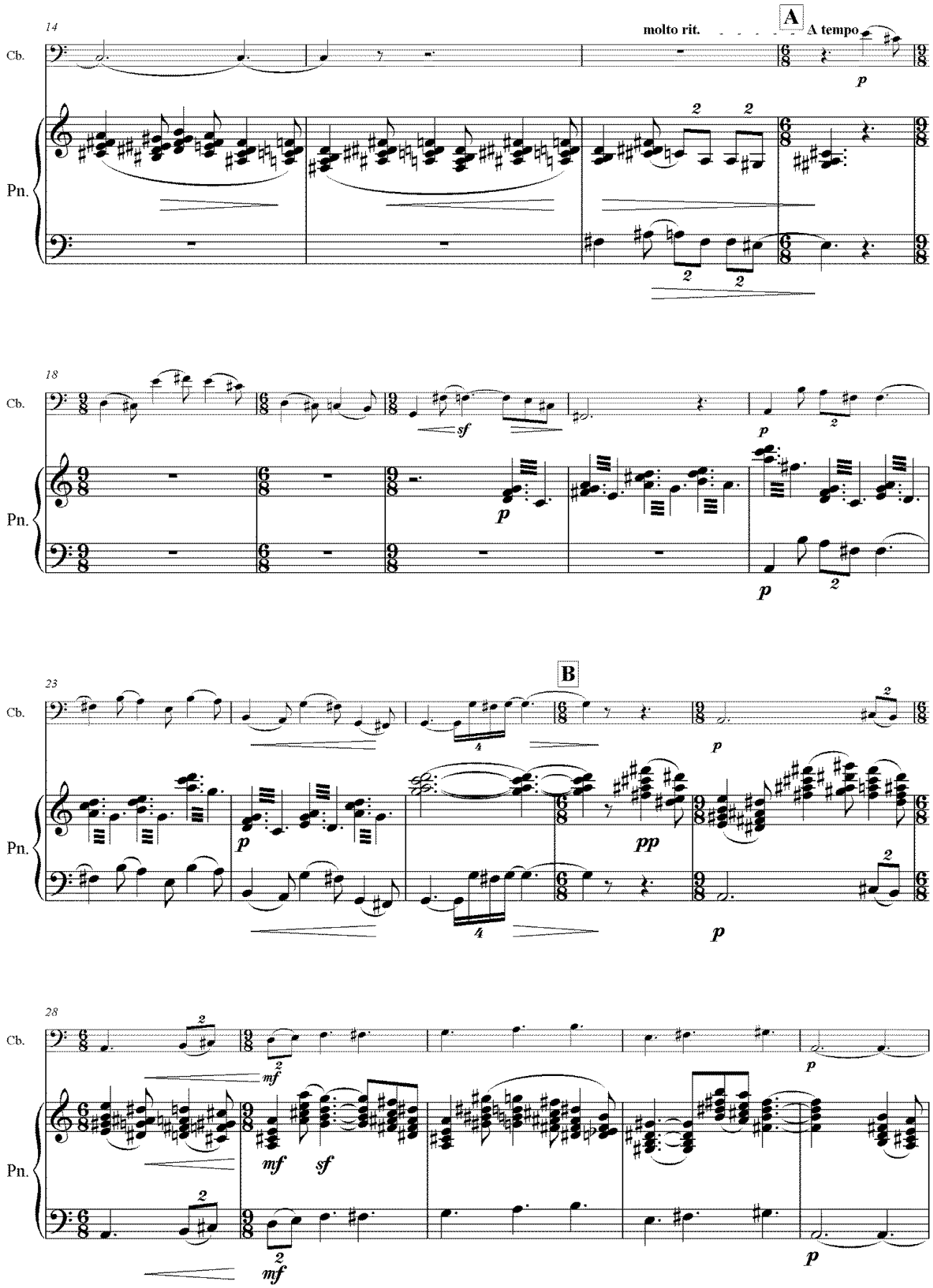
Allegro

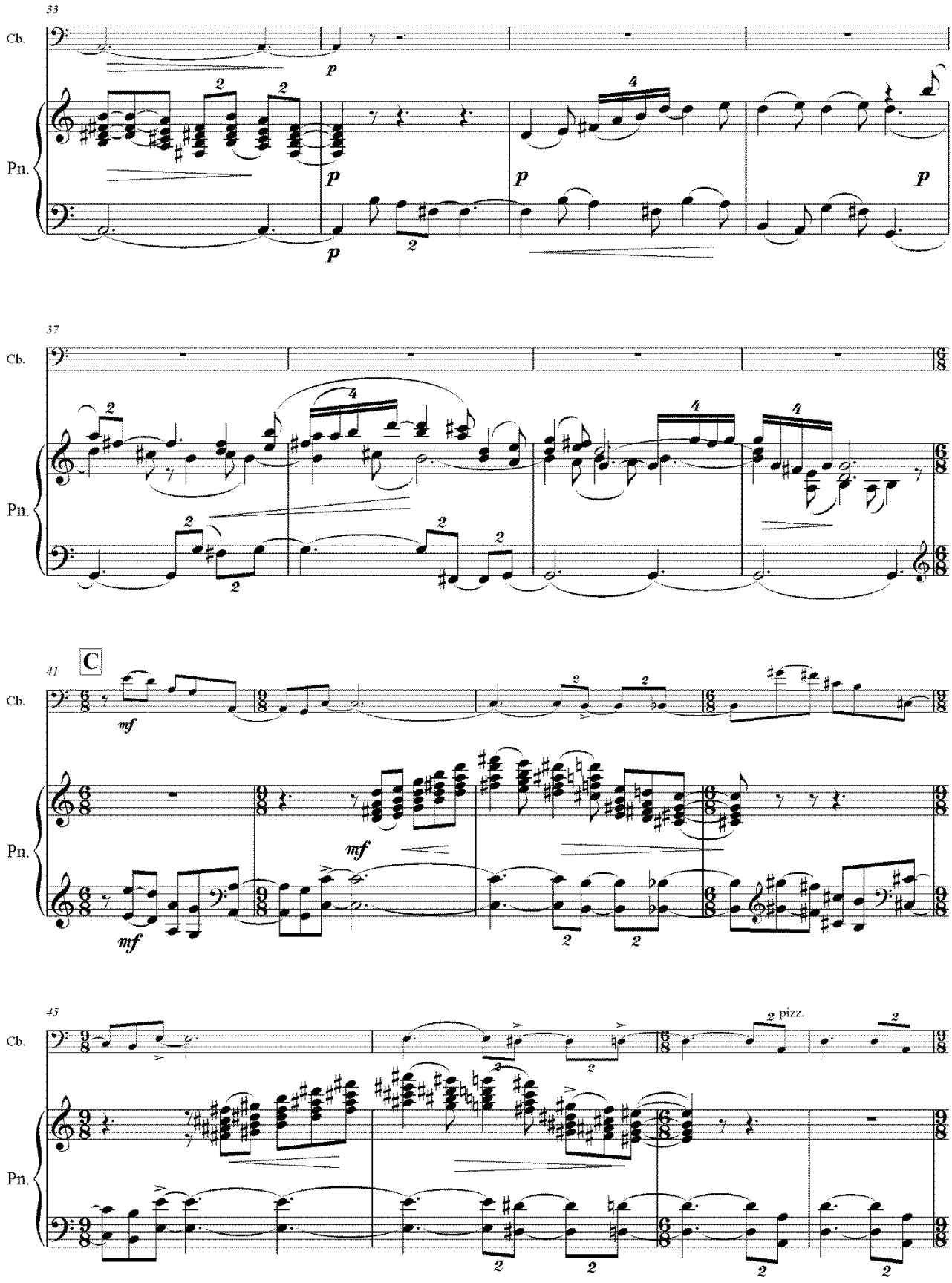
José Siqueira (1907-1985)



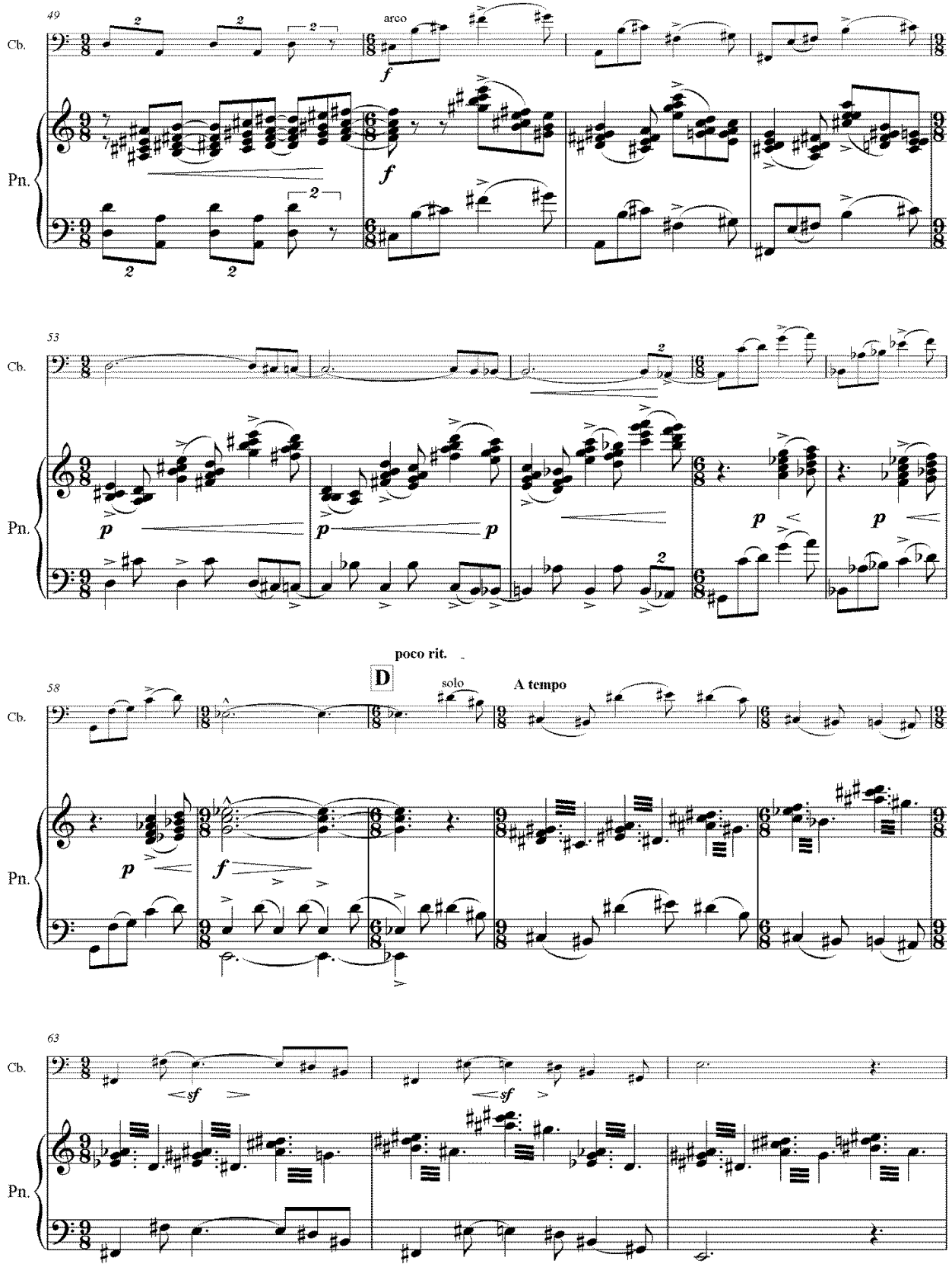
1976 © Jose Siqueira
Editado por Danilo Cardoso

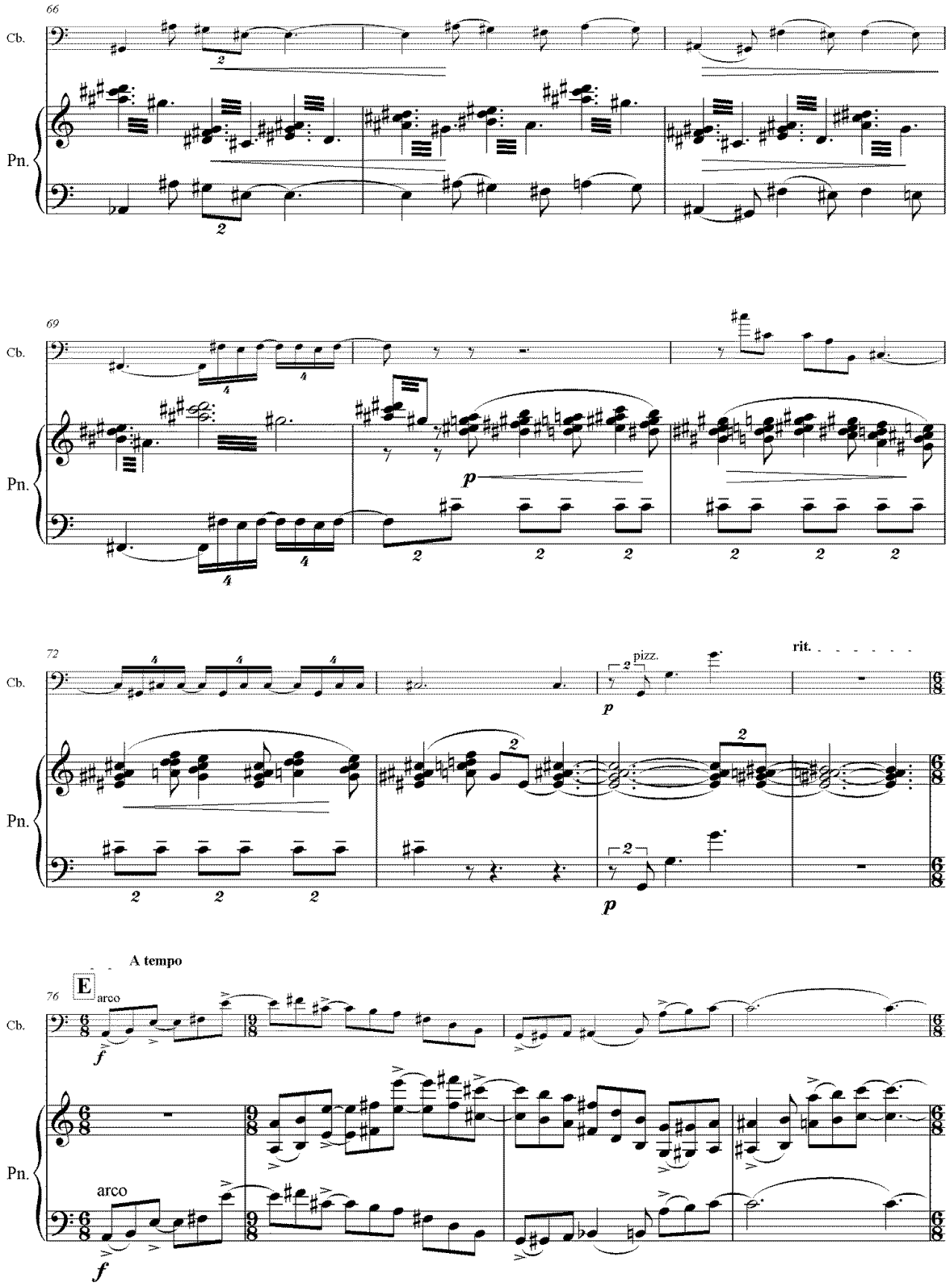
2



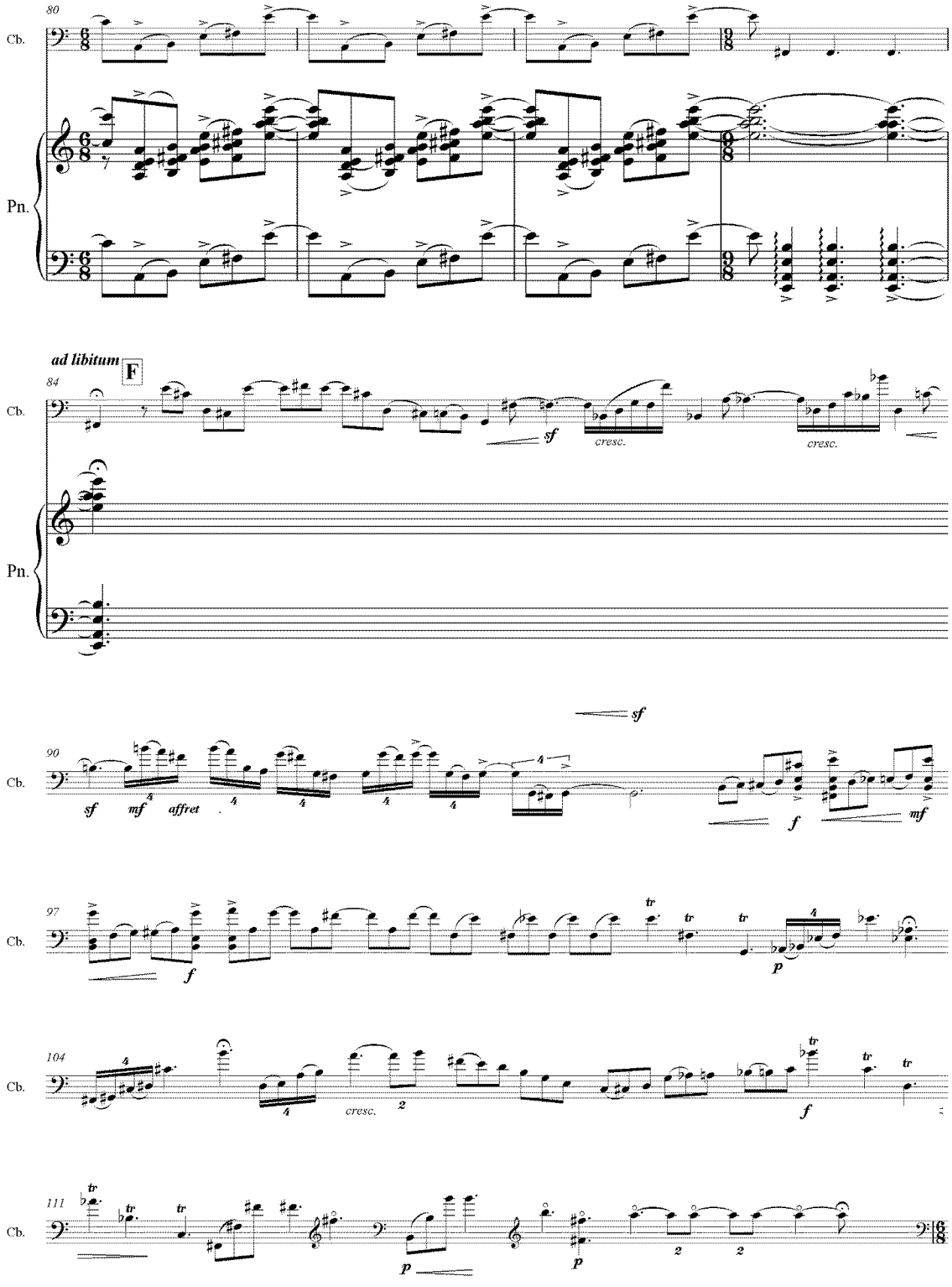

33
Cb.
Pn.
p
37
41
C
mf
45
pizz.

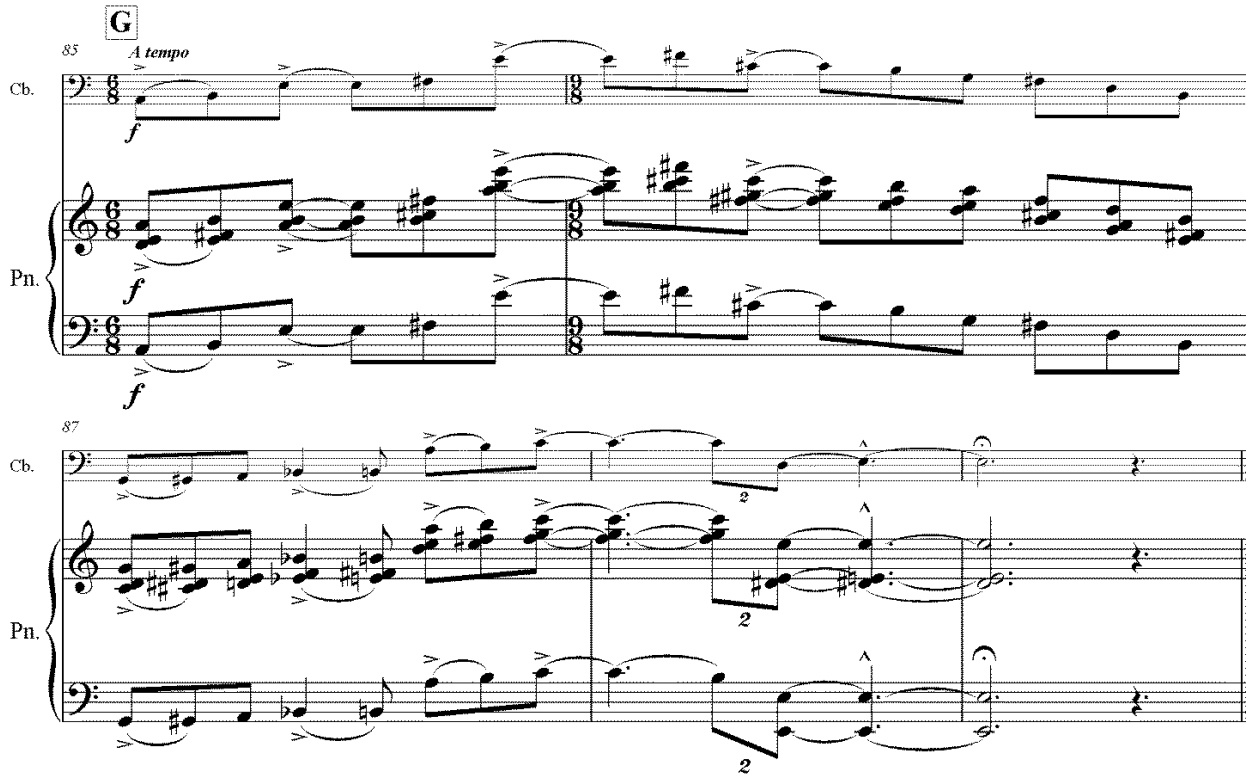
4




66
Cb.
Pn.
69
Cb.
Pn.
p
72
Cb.
Pn.
pizz.
rit.
p
A tempo
76
E
arco
Cb.
Pn.
arco
f
f

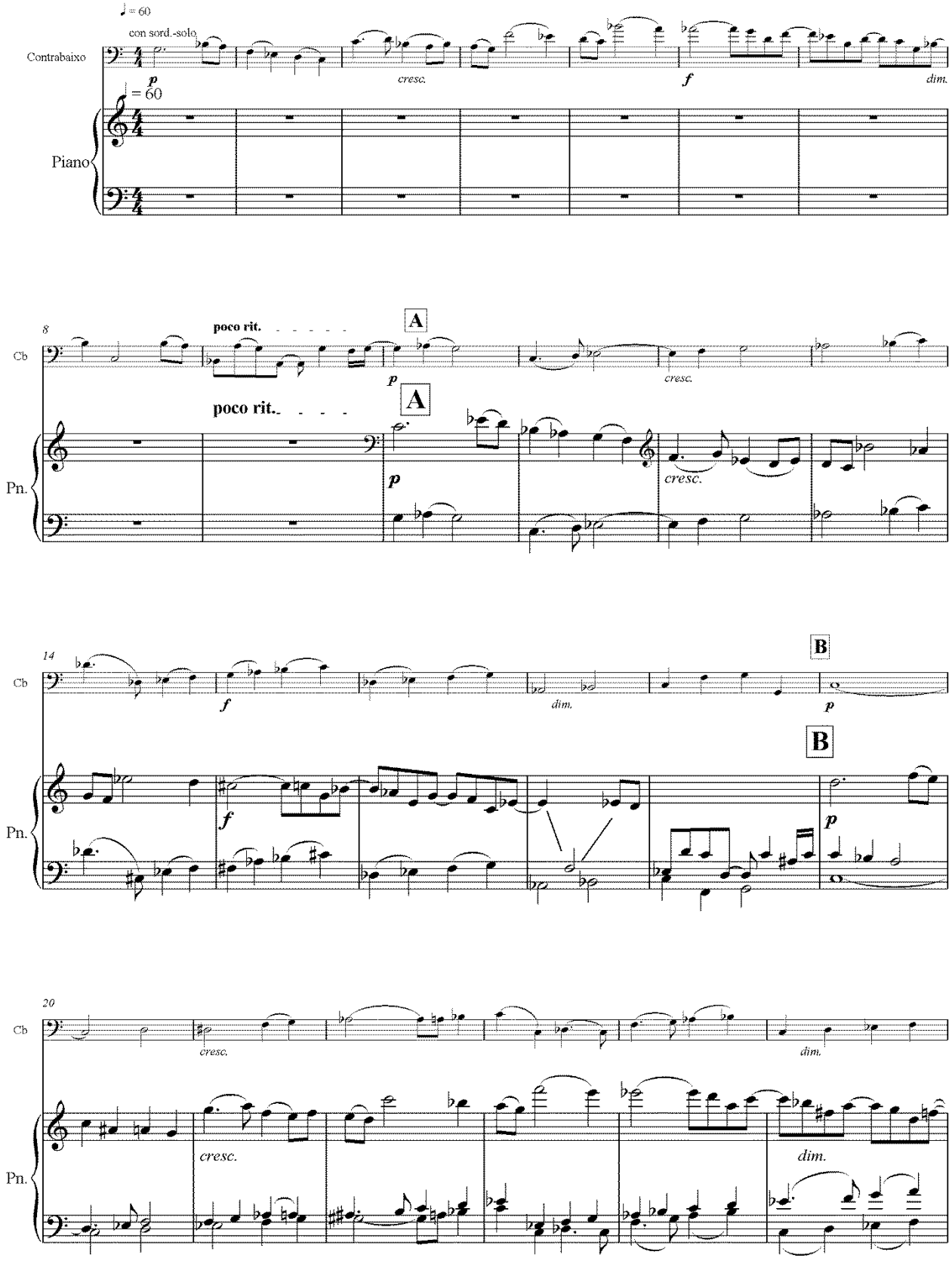
6


80
Cb.
Pn.
ad libitum
F
84
sf
cresc.
cresc.
90
sf
mf
affret
f
mf
97
f
tr
p
104
cresc.
f
111
p
p

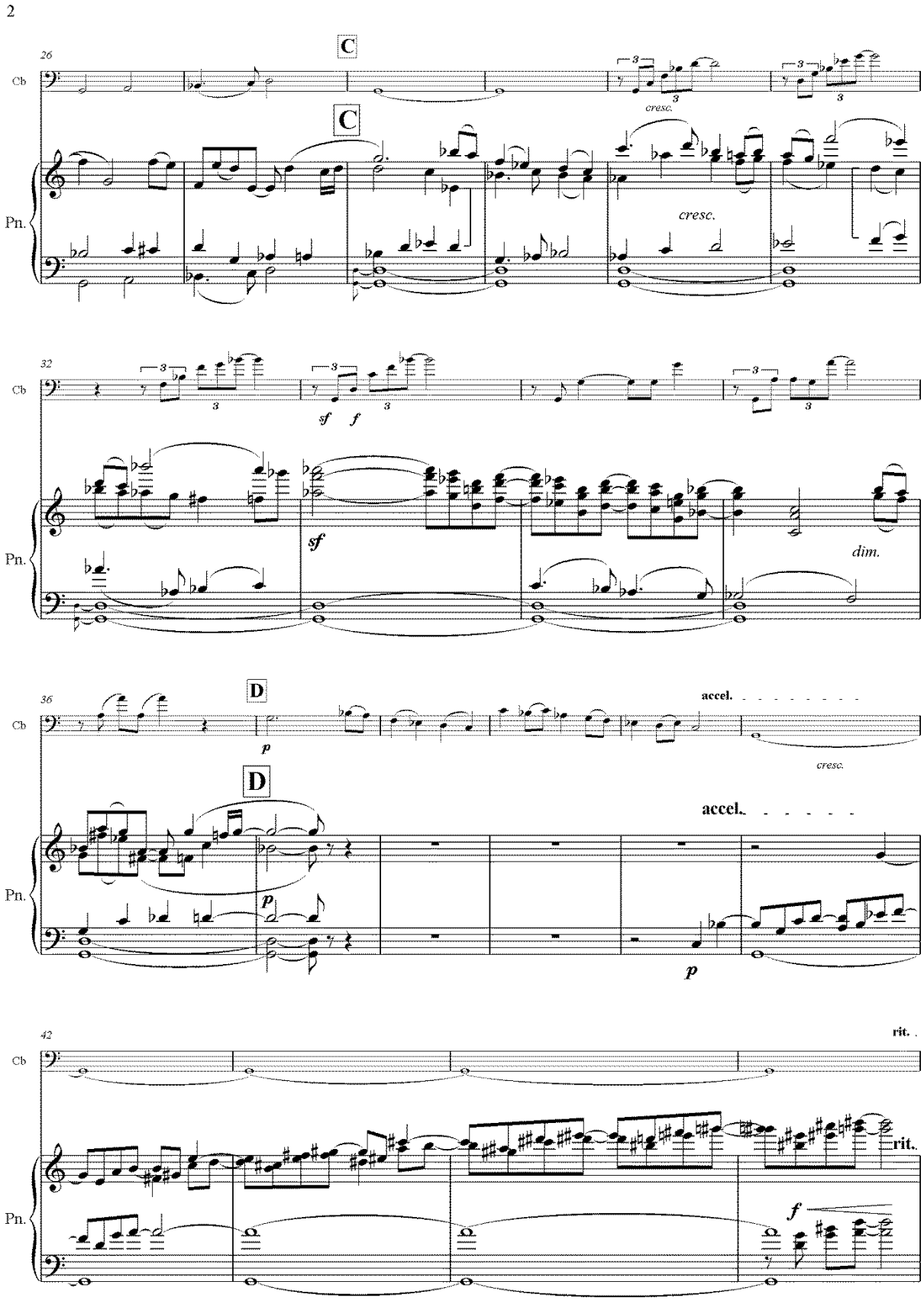

G
85
A tempo
Cb.
Pn.
f
87
Cb.
Pn.
2

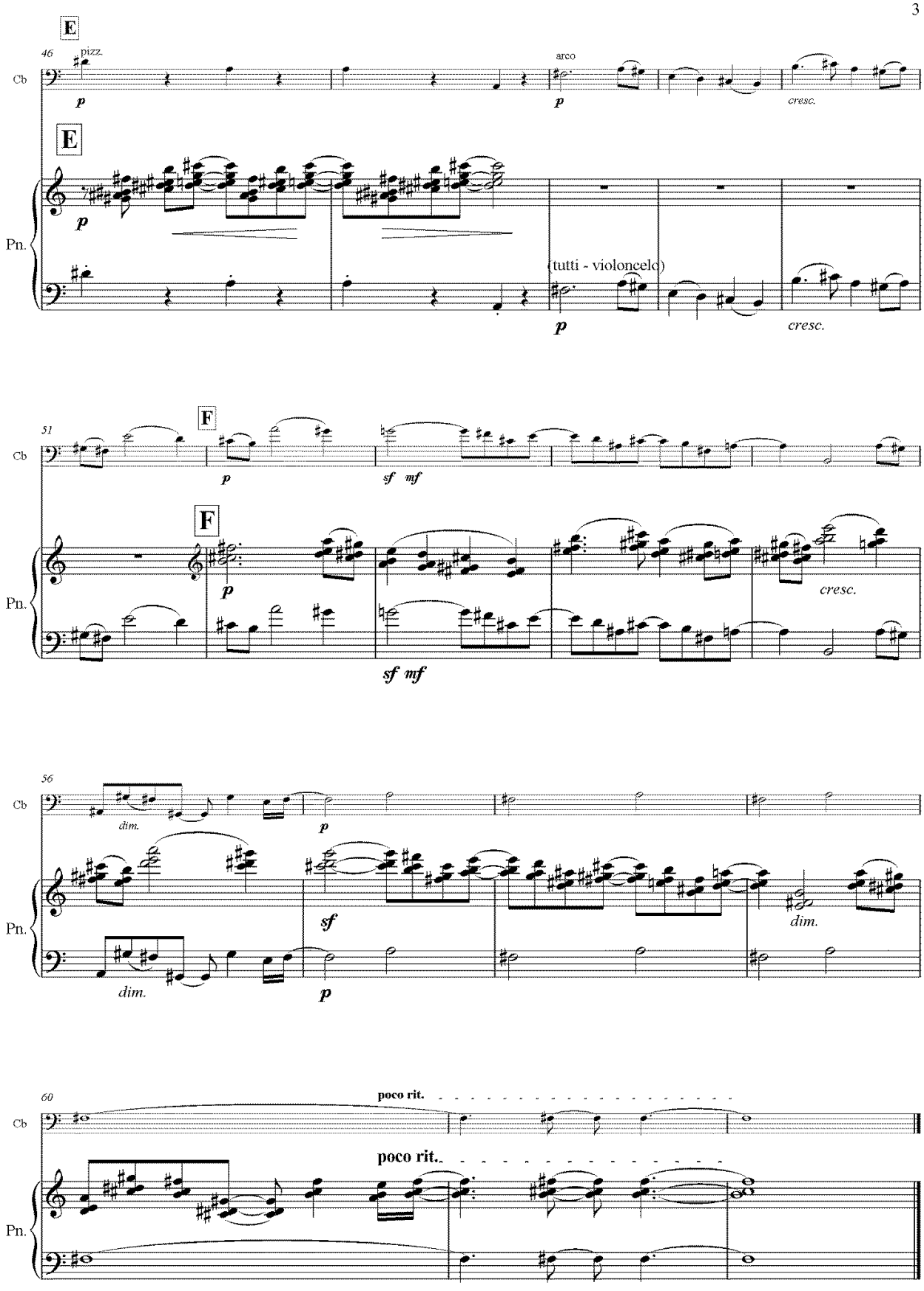
II

Devagar



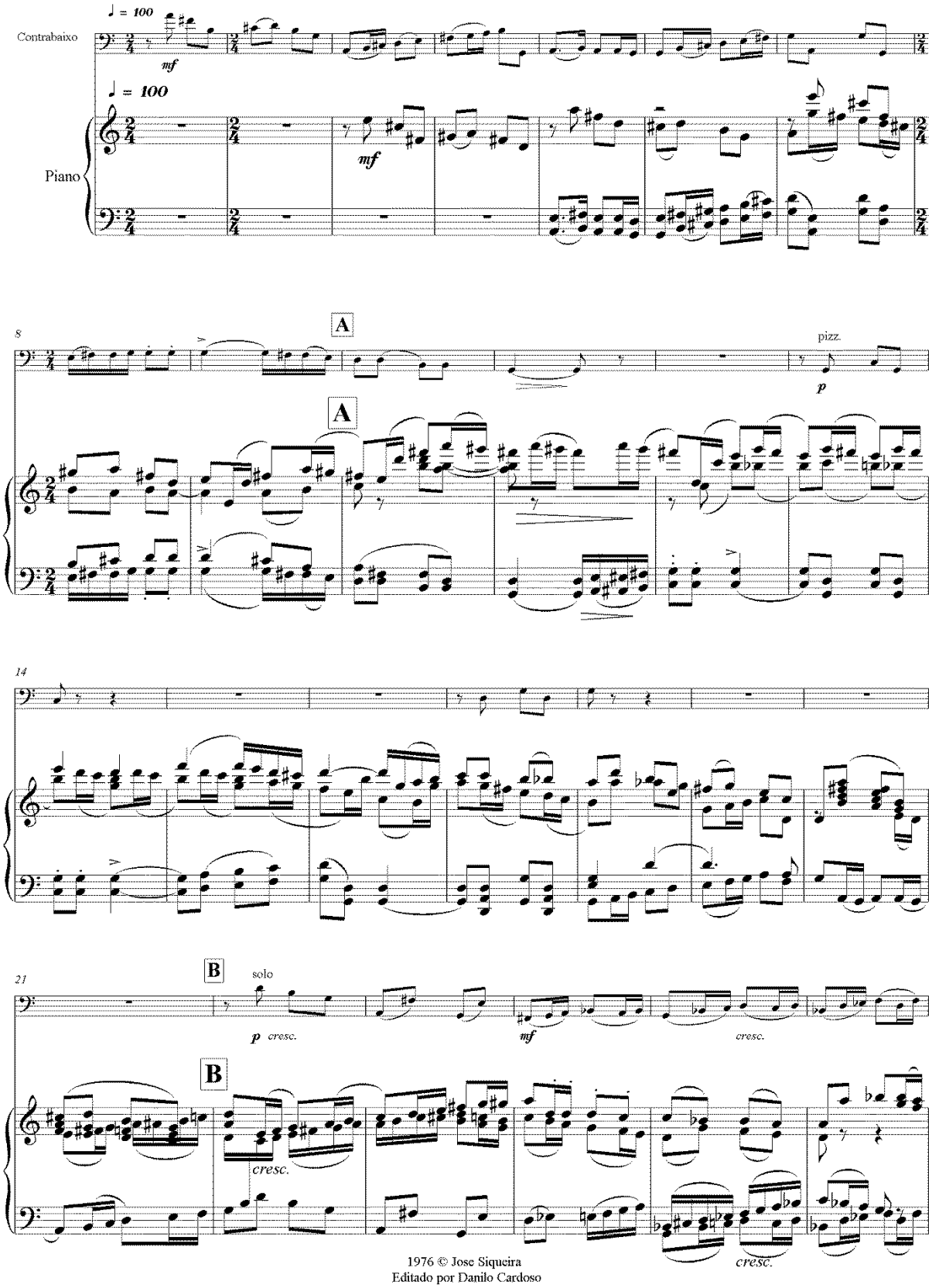
1976 © José Siqueira
Editado por Danilo Cardoso


2
26
C
Cb
Pn.
cresc.
32
sf
f
dim.
36
D
p
accel.
42
rit.


E
46
pizz.
arco
Cb
p
p
cresc.
E
Pn.
p
(tutti - violoncelo)
p
cresc.
51
F
Cb
p
sf mf
F
Pn.
p
cresc.
sf mf
56
Cb
dim.
p
Pn.
sf
dim.
dim.
p
60
poco rit.
Cb
poco rit..
Pn.

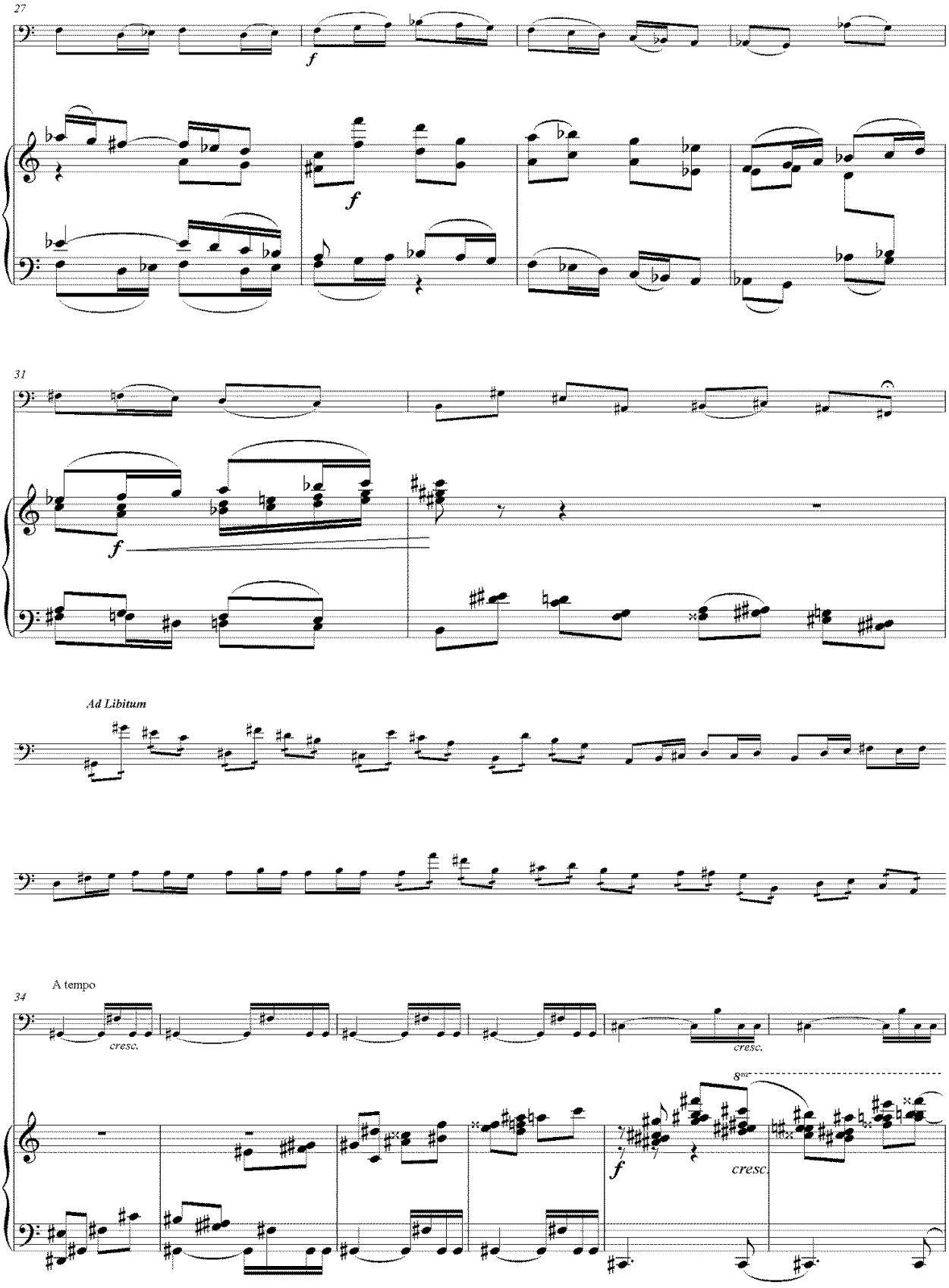
III

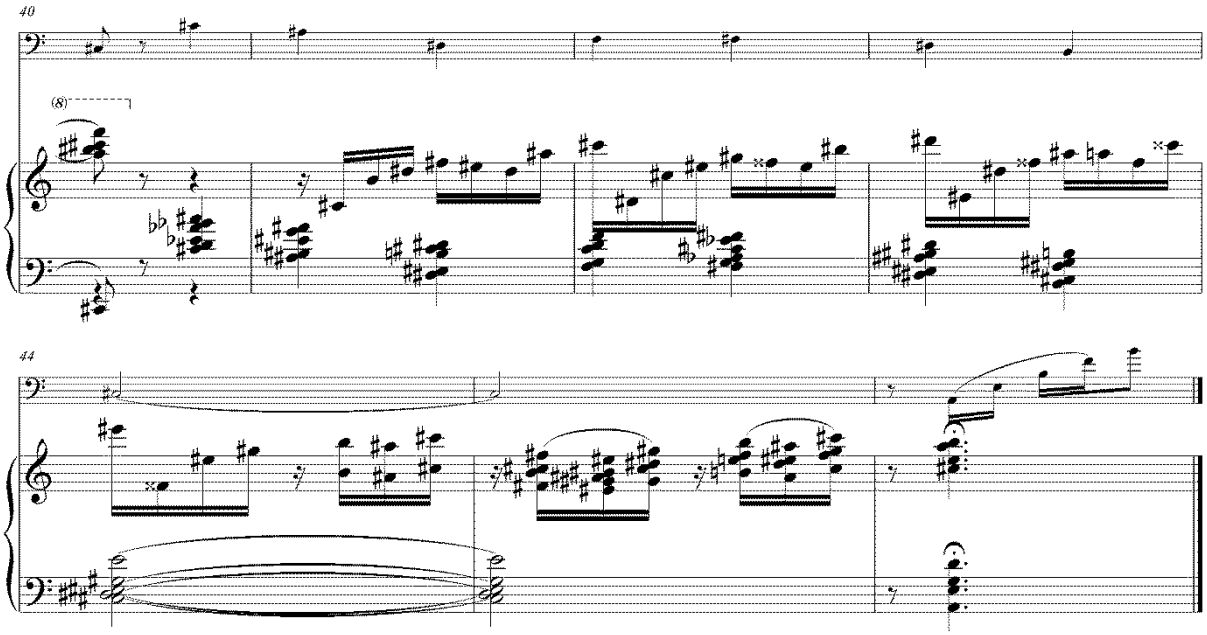
Allegretto



1976 © Jose Siqueira
Editado por Danilo Cardoso

2




40
(8)
44

APÊNDICE C: PROGRAMA DO RECITAL APRESENTADO POR DANILO CARDOSO DE ANDRADE (CONTRABAIXO) E ANDERSON CORREIA (PIANO)

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

Recital de Mestrado

Danilo Cardoso de Andrade

Orientador: Prof. Dr Luciano Carneiro de Lima e Silva

João Pessoa, 11 de Setembro de 2010
Auditório Gerardo Parente – UFPB
17horas

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

Reitor
Rômulo Soares Polari

Vice-Reitora
Maria Yara Campos Matos

Diretor do Centro de Ciências Humana, Letras e Artes
Maria Aparecida Ramos de Manezes

Chefe do Departamento de Música
Geraldo Rocha

PPGM

Cordenador do PPGM: Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz
Vice-Coordenador: Profª. Alice Lumi Satomi
Secretária: Izilda de Fátima da R. Carvalho

Programa

- Gavotte I e II da Suite em estilo antigo *Hans Frybas(1899-1986)*

- Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara *José Siqueira(1907-1985)*

I Allegro
II Devagar
III Allegretto

- Variação sobre o tema da ópera "Moisés no Egito" *Paganini(1782-1840)*

- Passione Amorosa para dois contrabaixos
Giovanni Bottesini (1821-1889)

I Andante
II Allegro deciso
III Andante
IV Allegretto

** Participação especial de Daniel Pina (contrabaixo)*

- Elegia e La Sonnambula *Giovanni Bottesini (1821-1889)*

Contrabaixo: *Danilo Cardoso*
Piano: *Anderson Correia*

* Recital apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música- Área de Práticas Interpretativas (sub-área contrabaixo acústico)

Danilo Cardoso de Andrade

Bacharel em música com habilitação em Contrabaixo Acústico pela UFPB. Iniciou seus estudos de contrabaixo no ano de 2002, sob a orientação do professor Hector Rossi. Em 2004 ingressou na Orquestra Sinfônica Jovem da Paraíba onde permaneceu até 2008 sob a regência do maestro Luiz Carlos Durier. Desde 2006 integra o quadro de músicos da Orquestra de Câmara da Cidade de João Pessoa sob a regência do maestro Gustavo de Paco de Gea. No ano de 2007 através de audição pública para estagiários ingressou na Orquestra Sinfônica da Paraíba trabalhando na mesma sob a regência do maestro Marcos Arakaki. Além dos maestros citados já atuou sob a regência de: Roberto Minczuk, Martin Palmeri, Lutero Rodrigues,Geral Rocha e Miguel Angel Giardi. Já participou de master class com contrabaixistas renomados dentre os principais estão : Tibor Delor, Milton Masciadre, Pedro Gadelha, Cristian Braica, Sandrino Santoro e Cristian Braica. Atualmente trabalha na OSPB, OCCJP e está cursando o mestrado em contrabaixo na UFPB ob a orientação do Prof. Dr Luciano Carneiro. No ano de 2009 foi bolsista do 40° Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão.

Anderson de Alcântara Correia

Nasceu em João Pessoa, Paraíba e iniciou seus estudos musicais em 1988 na Academia Mascarenhas. Desde então, trabalhou com os professores: Éldia Carla M. de Farias, José Alberto Kaplan, Heloísa Müller e José Henrique Martins. Em 2002 graduou-se no curso de bacharelado em Música da UFPB. Participou de vários concursos de Piano e recebeu diversos prêmios na região Nordeste. Apresentou-se nas principais cidades da região: João Pessoa, Campina Grande, Natal, recife e Fortaleza realizando recitais de piano e música de câmera, além de concertos com orquestras nas diversas escolas de música e universidades.

Agradecimentos

A Deus por tudo que Ele tem feito na minha vida. Ao Prof. Dr. Luciano Carneiro pela paciência e dedicação. A minha família especialmente minha mãe, meu irmão e minha namorada pela paciência, a todos os contrabaixistas da OSJPB, OCCJP e OSPB pelo apoio amigo. Aos amigos de ministério (IEB Zona sul e AQL). A Izilda pelo carinho e dedicação com os alunos da pós-graduação, ao pianista Anderson Correia e ao contrabaixista Daniel Pina e a todos que contribuíram de forma direta ou indireta para esse momento.