

LUIZA GASPAR ANASTÁCIO

**Carlos Alberto Pinto Fonseca:
um estudo de suas composições para cordas**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical
Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade

Belo Horizonte
2014

AGRADECIMENTOS

À minha família, pelo apoio de sempre. Em especial, agradeço aos meus pais, Carlos e Claudia, aos meus irmãos, Rafael e Felipe, às minhas tias Vânia e Vera e aos meus avós.

Aos queridos amigos, Rafael Almeida, André Milagres, Bruna Santiago, Thiago Rocha Mello, Stanley Levi e a todos os amigos que participaram de alguma forma deste trabalho.

À minha grande amiga Bruna Santiago, um agradecimento especial pela colaboração na pesquisa, pelo apoio e incentivo.

Ao amigo Waltson Tanaka, pela ajuda valiosíssima na digitalização das partituras manuscritas de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

A Luka Milanovic, pela impagável disponibilidade, atenção e dedicação. Por doar seu tempo. Pelos conselhos valiosos. Por compartilhar sua música, seu pensamento e experiência musical. E para além de tudo isso, que já não é pouco, por dividir suas ideias e ideais. Por tudo.

À Maestrina Ângela Pinto Coelho, ao Maestro Ernani Aguiar e ao amigo Vitor Abreu, pela colaboração no resgate das partituras pesquisadas.

Aos Professores Doutores Oilliam Lana, Rogério Vasconcelos e Eduardo Campolina, pela colaboração.

Aos músicos que aceitaram o desafio de executar as peças para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Aos Secretários do Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Alan Antunes e Geralda Martins, pela disposição em ajudar sempre.

Ao Professor Doutor Edson Queiroz de Andrade.

A Samuel Aguirre, pelo incentivo e presença mais que especiais. Pelo indizível.

E finalmente, ao Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca, fonte inspiradora deste trabalho, grande músico e exemplo.

RESUMO

A presente pesquisa consiste num estudo das peças para cordas escritas pelo compositor brasileiro Carlos Alberto Pinto Fonseca, com o objetivo de apresentá-las à comunidade musical e situá-las na sua obra, na qual predominam as composições para canto coral. São apresentadas análises das suas três peças escritas originalmente para cordas – *Estrutura nº1 para violino e piano* (1971), *Alma de Nossa Terra* (1974) e *Fuga para Quarteto de Cordas* (1977) – e observações sobre transcrições e obras inacabadas do compositor. O trabalho inclui ainda as partituras digitalizadas das três peças analisadas, além de uma edição voltada para a performance da parte de violino da *Estrutura nº1 para violino e piano* e os manuscritos resgatados durante a pesquisa.

Palavras-chave: Carlos Alberto Pinto Fonseca. Instrumentos de cordas. Obras brasileiras para instrumentos de cordas.

ABSTRACT

This research consists of a study of the works for strings written by the Brazilian composer Carlos Alberto Pinto Fonseca, aiming to present them to the music community and situate them among his whole work, on which the predominant compositions were written for choir. The research presents analysis of his three works originally composed for strings – *Estrutura nº1 para violino e piano* (1971), *Alma de Nossa Terra* (1974) and *Fuga para Quarteto de Cordas* (1977) – and observations about transcriptions and unfinished works of the composer. The research includes scores, a performance edition for the violin part of *Estrutura nº1 para violino e piano* and the manuscripts found during the research.

Keywords: Carlos Alberto Pinto Fonseca. String instruments. Brazilian works for strings.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA.....	10
1.2 METODOLOGIA.....	12
 2. DADOS BIOGRÁFICOS E PRODUÇÃO MUSICAL	 15
2.1 FORMAÇÃO MUSICAL.....	15
2.2 VIDA PROFISSIONAL.....	16
2.3 VISÃO GERAL DA PRODUÇÃO MUSICAL E ESTILO COMPOSICIONAL..	17
 3. AS OBRAS PARA CORDAS.....	 19
3.1 ESTRUTURA Nº1 PARA VIOLINO E PIANO.....	19
3.1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA Nº1 PARA VIOLINO E PIANO.....	27
3.2 FUGA PARA QUARTETO DE CORDAS.....	28
3.2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FUGA PARA QUARTETO DE CORDAS.....	36
3.3 ALMA DE NOSSA TERRA.....	37
3.3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE ALMA DE NOSSA TERRA.....	49
3.4 TRANSCRIÇÕES E OBRAS INCOMPLETAS.....	50
 4. CONCLUSÃO.....	 54
 REFERÊNCIAS.....	 56

ANEXO 1 – Estrutura nº1 para violino e piano (partitura digitalizada e editada por Luiza Anastácio).....	58
ANEXO 2 – Estrutura nº1 para violino e piano (manuscrito de Carlos Alberto Pinto Fonseca).....	65
ANEXO 3 – Estrutura nº1 para violino e piano (partitura digitalizada por Danielly Souza).....	74
ANEXO 4 – Fuga para quarteto de cordas (partitura digitalizada por Luiza Anastácio).....	83
ANEXO 5 – Fuga para quarteto de cordas (manuscrito de Carlos Alberto Pinto Fonseca).....	88
ANEXO 6 – Alma de Nossa Terra (partitura digitalizada por Luiza Anastácio).....	96
ANEXO 7 – Alma de Nossa Terra (manuscrito de Isolda de Paiva Garcia).....	105
ANEXO 8 – Transcrição para viola e piano do Estudo nº3 para violão solo (manuscrito de Carlos Alberto Pinto Fonseca).....	120

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Estrutura nº1 – primeira forma de aparição da série.....	20
Exemplo 2: Estrutura nº1 – segunda forma de aparição da série.....	20
Exemplo 3: Estrutura nº1 – terceira forma de aparição da série.....	21
Exemplo 4: Estrutura nº1 – seção A.....	22
Exemplo 5: Estrutura nº1 – seção B parte 1.....	23
Exemplo 6: Estrutura nº1 – seção B parte 2.....	23
Exemplo 7: Estrutura nº1 – seção B parte 2 (intervenção piano).....	24
Exemplo 8: Estrutura nº1 – transição entre seções B – A' – A".....	25
Exemplo 9: Estrutura nº1 – coda.....	26
Exemplo 10: Fuga – apresentação do sujeito.....	28
Exemplo 11: Fuga – apresentação do contrasujeito.....	28
Exemplo 12: Fuga – execução do sujeito e contrasujeito.....	29
Exemplo 13: Fuga – transição entre as seções A e B.....	30
Exemplo 14: Fuga – distribuição da série na seção B.....	31
Exemplo 15: Fuga – transição entre as seções B e C.....	32
Exemplo 16: Fuga – stretto.....	33
Exemplo 17: Fuga – cadência presente na seção D.....	34
Exemplo 18: Fuga – reapresentação do sujeito.....	34
Exemplo 19: Fuga – diminuição.....	35
Exemplo 20: Fuga – compassos finais.....	35
Exemplo 21: Alma de Nossa Terra – células rítmicas.....	38
Exemplo 22: Alma de Nossa Terra – células rítmicas no ostinato.....	38
Exemplo 23: Alma de Nossa Terra – células rítmicas na melodia.....	39
Exemplo 24: Alma de Nossa Terra – ideia melódica a, seção A.....	40
Exemplo 25: Alma de Nossa Terra – ideia melódica b, seção B.....	41
Exemplo 26: Alma de Nossa Terra – forma básica do ostinato, seção A.....	41
Exemplo 27: Alma de Nossa Terra – ostinato em A1 e A3.....	43
Exemplo 28: Alma de Nossa Terra – ostinato em A2 e A4.....	43
Exemplo 29: Alma de Nossa Terra – ideia melódica a2.....	44
Exemplo 30: Alma de Nossa Terra – ideia melódica b2'.....	44
Exemplo 31: Alma de Nossa Terra – trecho inicial da seção B.....	45
Exemplo 32: Alma de Nossa Terra – transição entre seções B e A2.....	46

Exemplo 33: Alma de Nossa Terra – trecho inicial seção C.....	47
Exemplo 34: Alma de Nossa Terra – c2, seção C.....	48
Exemplo 35: Alma de Nossa Terra – coda.....	49
Exemplo 36: Ogum de Nagô – fragmento inicial.....	51
Exemplo 37: Transcrição do estudo nº3 – fragmento inicial.....	52
Exemplo 38: Cantilena para violino e violão – fragmento inicial.....	52
Exemplo 39: Peça para violino e piano inacabada – fragmento inicial.....	53

1 INTRODUÇÃO

Carlos Alberto Pinto Fonseca (Belo Horizonte, 1933 – 2006) é certamente um dos grandes nomes da música no Brasil, sendo reconhecido sobretudo no meio do canto coral. Tal reconhecimento está diretamente relacionado ao trabalho que realizou a frente do *Ars Nova – Coral da UFMG*¹, grupo que conduziu por cerca de 40 anos (de 1964 a 2004).

Meu interesse nas composições de Carlos Alberto começou em 2003, quando passei a integrar o Coral *Ars Nova* sob sua regência, além de frequentar suas aulas de regência coral no CEFAR (Centro de Formação Artística do Palácio das Artes). Este contato, que se estendeu até 2005, possibilitou que eu conhecesse não só seu trabalho como regente, mas também várias de suas composições.

Durante este período, sabendo que eu era violinista, o próprio Maestro veio a mim manifestar o desejo de que suas peças para violino fossem executadas. Até então eu não sabia da existência destas nem de outras peças instrumentais.

Posteriormente, já algum tempo após o falecimento de Carlos Alberto, surgiu a ideia de pesquisar as suas composições para cordas com a intenção de situá-las na sua obra – onde predominam os trabalhos direcionados ao canto coral – e apresentá-las à comunidade musical.

Em 2012, ao iniciar a pesquisa, me deparei com alguns problemas: pouco se sabia sobre as obras para cordas do Maestro, quais e quantas são, a localização das partituras e qual estilo musical/composicional utilizado nas peças.

Iniciamos então uma pesquisa exploratória em arquivos diversos como o arquivo da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, o arquivo do Coral Lírico de Minas Gerais e o arquivo pessoal do compositor, que se encontra sob os cuidados da

¹ Carlos Alberto Pinto Fonseca assumiu a regência do *Ars Nova – Coral da UFMG* em 1964. O grupo obteve destaque no cenário nacional e internacional, recebendo inúmeros prêmios e condecorações, além de realizar diversas gravações e estréias de grandes obras do repertório coral. De acordo com Santos (2001), entre os prêmios recebidos estão incluídos o prêmio de Melhor Coral do Ano, da Associação de Teatro e de Música de São Paulo, SP (1968); o Certificado de Excelência Coral, outorgado pela American Choral Directors Association (ACDA), USA (1977); o Primeiro Prêmio do júri e do público no I Festival Internacional de Corais de Neuchatel, Suíça (1985); Terceiro Prêmio e Conceito Nível I na categoria Coros Mistos do II Festival Internacional de Corais de Marktoberdorf, Alemanha (1991) e o Primeiro Lugar e Medalha de Ouro na categoria Coros Mistos, Atenas, Grécia (1998).

Maestrina Ângela Pinto Coelho², em busca de obras de autoria de Carlos Alberto escritas originalmente para cordas.

A colaboração de músicos que foram próximos a Carlos Alberto, como o Maestro Ernani Aguiar³, também foi essencial para o resgate de partituras e coleta de dados sobre o compositor. Foi no arquivo pessoal de Ernani Aguiar, no Rio de Janeiro, que encontramos a partitura da *Estrutura nº1 para violino e piano* de Carlos Alberto Pinto Fonseca, obra listada como perdida em Santos (2001) e Matheus (2010), pesquisas anteriores que realizaram um levantamento das obras do Maestro.

Após a coleta deste material musical, que inclui 3 composições completas e ainda transcrições e peças inacabadas, propusemos a análise, performance e digitalização dos manuscritos das obras de Carlos Alberto escritas originalmente para cordas, além de uma edição (voltada para a performance) da *Estrutura nº1 para violino e piano*, obra que resgatamos durante a pesquisa.

1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A vida e obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca têm sido objeto de estudo de vários pesquisadores nos últimos anos. No entanto, a grande maioria destes trabalhos envolve a carreira do Maestro no âmbito do canto coral, que foi o foco de suas atividades como compositor, professor e regente.

Podemos citar por exemplo Santos (2001), trabalho pioneiro sobre Carlos Alberto, que consiste num estudo biográfico além de um catálogo de suas obras. A pesquisa além de conter informações sobre seus anos de estudo, grupos com os quais trabalhou, gravações, premiações, entre outros dados, contém uma lista de obras do compositor e apresenta em anexo documentos inéditos como cartas de renomados músicos brasileiros (entre eles Camargo Guarnieri, Almeida Prado e Eleazar de Carvalho) dirigidas ao Maestro. Com relação ao catálogo de obras contido na pesquisa, estudos mais recentes como Matheus (2010) e Oliveira (2011) apresentam um grande número de peças – incluindo várias peças instrumentais – que não são listadas, o que aponta a necessidade de revisão do trabalho.

² Ângela Pinto Coelho foi esposa de Carlos Alberto Pinto Fonseca e atualmente é responsável pelo acervo de partituras do compositor, pertencente ao Instituto Cultural Carlos Alberto Pinto Fonseca – ICAPF – criado em 2008 na capital mineira objetivando a preservação e divulgação da obra do Maestro.

³ O maestro e compositor Ernani Aguiar (1950) foi aluno de regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Atualmente é professor na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ e membro da Academia Brasileira de Música.

Em Lauar (2002) e Fernandes (2004, 2005), são abordadas questões composicionais e interpretativas de obras para coro de sua autoria. Lauar (2002) propõe a análise da peça para coro infantil *O Passarinho Dela* de Carlos Alberto Pinto Fonseca e Fernandes (2004, 2005) realiza um estudo da *Missa Afro-Brasileira*, obra mais importante do compositor. Ambos os trabalhos apresentam além da análise de aspectos musicais específicos de cada peça, entrevistas com o Maestro que explicitam, entre outros tópicos, questões relacionadas ao seu processo e linguagem composicionais relevantes no estudo de sua obra.

O foco de Coelho (2009), por sua vez, é a técnica de regência de Carlos Alberto, especificamente as técnicas de ensaio coral utilizadas pelo Maestro. Apesar de não apresentar dados inéditos com relação à sua biografia, a pesquisa expõe a influência de várias escolas que não foram citadas em outros estudos, mas que segundo o autor foram significativas na sua formação. Além disso, a pesquisa aborda de maneira mais aprofundada o trabalho que Carlos Alberto realizou junto ao coral *Ars Nova*, grupo ao qual dedicou a maior parte de sua carreira e que teve enorme influência também na sua produção como compositor.

Apesar de saber-se da existência de um número significativo de peças de Carlos Alberto Pinto Fonseca para diversas formações instrumentais, estas obras não foram editadas e são praticamente desconhecidas.

Os únicos trabalhos que abordam de maneira mais consistente algumas de suas composições instrumentais são Oliveira (2011), que analisa demandas técnicas nos *Sete Estudos para violão solo* do Maestro e Matheus (2010), que tem como foco os elementos impressionistas nas suas obras com piano. A importância das duas pesquisas, no entanto, vai além dos temas centrais abordados por seus autores. Ambos os trabalhos apresentam ainda peças inéditas.

No caso de Matheus (2010), que realizou uma pesquisa mais aprofundada em acervos diversos, são registradas 26 peças desconhecidas, apresentando assim uma atualização do catálogo de obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca contido em Santos (2001), que até então era a principal referência no que diz respeito ao levantamento de obras do compositor. Este novo catálogo é de extrema importância para o estudo da obra de Carlos Alberto, sobretudo o estudo de sua obra instrumental, pois lista diversos títulos inéditos direcionados a formações diversas.

Sabendo ainda da relação do Maestro Carlos Alberto com o professor Hans Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005), recorremos a Kater (1991),

que consiste num panorama histórico da trajetória do músico alemão no Brasil e do movimento que fundou e liderou, o *Música Viva*. Tendo em vista a influência que Keullreutter exerceu sobre Carlos Alberto Pinto Fonseca (influência declarada e registrada em várias pesquisas relacionadas ao compositor mineiro), a compreensão da trajetória e do trabalho deste compositor e professor se faz indispensável.

No campo da análise musical, também presente em nosso trabalho, adotamos Krenek (1940) e Grela (s.d) como referências principais, considerando um estudo prévio da linguagem composicional utilizada por Carlos Alberto.

A presente pesquisa, direcionada às obras para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca, encontrou ainda rascunhos, peças inacabadas e transcrições, além da partitura da *Estrutura nº 1 para violino e piano*, listada em Santos (2001) e Matheus (2010) entre as obras perdidas. Além das obras para cordas listadas em trabalhos anteriores⁴ – *Alma de Nossa Terra* (1974) e *Fuga para quarteto de cordas* (1977) – tivemos acesso às seguintes partituras inéditas desde o início de nosso trabalho: *Estrutura nº1 para violino e piano* (1971), *Transcrição para viola e piano do Estudo nº3 para violão solo* (2002), *Cantilena para violino e violão* (inacabada) e ainda uma peça para violino e piano sem nome e inacabada.

Devido à informalidade de Carlos Alberto Pinto Fonseca no arquivamento de suas composições, constatada em pesquisas diversas, salientamos a possibilidade de existência de outras peças, ainda desconhecidas.

1.2 METODOLOGIA

Para a realização da presente pesquisa, foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos:

- Pesquisa documental exploratória em arquivos diversos em busca de manuscritos das peças a serem estudadas e de qualquer outro material que pudesse acrescentar informações no estudo das mesmas (textos próprios do Maestro, programas de concerto, cartas, etc.).

⁴ O *Quarteto de Cordas* (1979), citado em Santos (2001) entre as obras para cordas de Carlos Alberto, encontra-se agora entre as obras perdidas do Maestro. Assim como Matheus (2010), não obtivemos êxito na tentativa de localização da obra.

- Pesquisa bibliográfica em busca de trabalhos relacionados ao Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca (artigos, teses, dissertações, etc.).
- Pesquisa bibliográfica de obras que auxiliem na análise musical das peças, como manuais e métodos de análise, com ênfase na linguagem moderna e contemporânea. Adotamos duas referências principais no campo da análise musical:

Grela (s.d) – O manual elaborado pelo argentino Dante Grela propõe um método de análise musical abrangente, que possa ser aplicado em qualquer obra musical, não estando atrelado a nenhum parâmetro como o tonalismo ou a harmonia convencional. Sabendo do ecletismo presente na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca (que inclui desde peças nacionalistas até impressionistas e dodecafônicas), optamos por adotar um método com uma proposta mais flexível e abrangente.

Krenek (1940) – Livro didático voltado para a escrita de música dodecafônica, que apresenta os princípios básicos da técnica além de exercícios e exemplos. Tendo em vista as peças para cordas dodecafônicas de Carlos Alberto, fez-se necessário o estudo de um método voltado para esta linguagem.

- Análise musical das seguintes peças para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca:

Estrutura n°1 para violino e piano (1971);

Alma de Nossa Terra (1974);

Fuga para quarteto de cordas (1977).

O objetivo da análise foi, a partir da abordagem de questões composicionais (como forma, idioma e recursos técnicos dos instrumentos de corda utilizados nas peças), apresentar subsídios para a performance e ferramentas que auxiliem na interpretação das mesmas.

- Digitalização e edição da *Estrutura n°1 para violino e piano* (1971), desenvolvida no programa de edição de partituras *Sibelius*, com sugestões de dedilhados, arcadas e outras informações que se mostrem relevantes no decorrer da pesquisa.

O trabalho de digitalização e edição foi baseado em duas fontes:

Manuscrito do compositor encontrado no acervo pessoal do Maestro Ernani Aguiar;

Partitura digitalizada por Danielly Souza (no Rio de Janeiro, em 2012) a pedido de Ernani Aguiar, após o nosso trabalho de resgate do manuscrito em seu acervo pessoal.

- Digitalização das demais peças para cordas encontradas em manuscrito, baseadas nas partituras encontradas durante a pesquisa. A digitalização será desenvolvida no programa de edição de partituras *Sibelius*.
- Performance das peças para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca em recital no final do curso, utilizando o material desenvolvido no decorrer da pesquisa.

2 DADOS BIOGRÁFICOS E PRODUÇÃO MUSICAL

Apesar das diversas pesquisas realizadas nos últimos anos sobre Carlos Alberto Pinto Fonseca que comprovam sua importância e demonstram sua grande contribuição para o meio musical mineiro e brasileiro, o maestro e compositor ainda é pouco conhecido entre os instrumentistas e suas obras pouco difundidas fora do âmbito do canto coral. Desta forma faz-se necessária uma breve apresentação de sua trajetória⁵.

Natural de Belo Horizonte, Carlos Alberto Pinto Fonseca nasceu no dia 7 de junho de 1933 e faleceu na mesma cidade em 27 de maio de 2006, aos 72 anos.

2.1 FORMAÇÃO MUSICAL

Iniciou seus estudos de música aos 7 anos de idade em sua cidade natal, através de aulas de piano com a professora Jupyra Duffles Barreto. Fez aulas de piano com o professor Pedro de Castro, que o preparou para ingressar no Conservatório Mineiro de Música – atual Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais – em 1951. Nesta instituição, Carlos Alberto deu continuidade aos seus estudos de piano com os professores Aparecida Santos Luz e Fernando Coelho, além de cursar matérias de teoria musical como Harmonia, com o professor Hostílio Soares.

Outra influência importante durante os anos de estudo de Carlos Alberto em Belo Horizonte foi o Maestro Sérgio Magnani⁶, músico italiano que chegou a capital mineira em 1950 e contribuiu para a formação de vários estudantes desta época.

Em 1954, em uma viagem de férias a Salvador/Bahia, Carlos Alberto teve seu primeiro contato com Hans-Joachim Koellreutter⁷, e impressionado com o conhecimento apresentado pelo professor alemão, decide segui-lo e muda-se para

⁵ Para maiores informações referentes à biografia de Carlos Alberto Pinto Fonseca, consultar Santos (2001) e Matheus (2010).

⁶ O músico italiano Sergio Magnani (Udine, 1914 – Belo Horizonte, 2001) foi uma grande referência no cenário artístico/musical mineiro. Segundo Oliveira (2008), atuou como professor multidisciplinar em diversas instituições como UFMG, FUMA (atual UEMG) e Fundação de Educação Artística, formando gerações de músicos, instrumentistas, cantores e regentes. Foi também o fundador do Coral da UEE (criado em 1959), deixando este coro (que viria a se tornar o *Ars Nova* – Coral da UFMG) sob responsabilidade de Carlos Alberto em 1964.

⁷ Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 2005) chegou ao Brasil nos anos 30 e em 1939, fundou o Movimento *Música Viva*, através do qual disseminou no Brasil a técnica de composição dodecafônica (ver Kater, 1991). Claudio Santoro, César Guerra-Peixe e Edino Krieger são alguns dos grandes nomes que estiveram entre seus alunos de composição. A partir da década de 50, após a dissolução do *Música Viva*, Koellreutter dá continuidade ao seu trabalho privilegiando a educação musical em iniciativas como a “Escola Livre de Música” de São Paulo e os “Seminários Livres de Música” da Bahia.

São Paulo, onde frequentou os Seminários de Música da Pró-Arte (1954-1955) e em seguida os Seminários de Música da Universidade Federal da Bahia (1956-1960). Concluiu o curso de regência na UFBA em 1960.

Após a conclusão do curso de regência na Bahia Carlos Alberto inicia seus estudos na Europa, aperfeiçoando-se na Alemanha, França e Itália entre os anos 1960 e 1962 – período em que teve contato com grandes nomes como Franco Ferrara e Sergiu Celibidache⁸, este último citado pelo próprio Carlos Alberto como uma de suas principais influências⁹.

2.2 VIDA PROFISSIONAL

Após a conclusão de seus estudos na Europa, Carlos Alberto – aos 29 anos – retorna à capital mineira. Em 1964, a convite de Sérgio Magnani, assume a regência do Coral da UEE (União Estadual dos Estudantes). Este coral, integrando-se a Universidade Federal de Minas Gerais, passou a se chamar *Ars Nova* – Coral da UFMG.

A regência do coral *Ars Nova* foi a principal atividade profissional de Carlos Alberto Pinto Fonseca, que esteve à frente deste coro por cerca de 40 anos (1964 - 2004). Junto ao *Ars Nova* o Maestro conquistou reconhecimento nacional e internacional, e diversos prêmios no Brasil e no exterior. No entanto, o longo trabalho realizado junto a este coro foi essencial não apenas para a projeção de sua carreira como regente, mas também decisivo na sua carreira como compositor: "Esta ininterrupta atividade junto a este corpo coral proporcionou ao compositor oportunidades singulares de criação e experimentação na escrita musical destinada a obras vocais." (SANTOS, 2001, p. 30).

Paralelamente ao trabalho realizado junto ao *Ars Nova* – Coral da UFMG, Fonseca exerceu também atividades como regente de orquestra. Esteve à frente da Orquestra de Câmara da UFMG da qual foi fundador e regente de 1965 a 1974. Foi também fundador e regente da Orquestra de Câmara do Modern American Institute (MAI), posteriormente denominada Orquestra de Câmara Villa-Lobos.

⁸ Celibidache (Romênia, 1912 – Neuville-sur-Essonne, 1996) atuou como regente de orquestras de grande prestígio como a Orquestra Filarmônica de Berlim, Orquestra Nacional da França, Orquestra Sinfônica de Londres e Orquestra Sinfônica da Rádio de Stuttgart.

⁹ Matheus (2010, p. 23) apresenta um depoimento de Carlos Alberto sobre a influência de Celibidache na sua trajetória.

Em 1981 foi aprovado em concurso como regente titular da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, mas anos mais tarde, problemas políticos o levaram a pedir exoneração do cargo. Como regente convidado Carlos Alberto atuou junto a grandes orquestras em Pernambuco, Bahia, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Distrito Federal.

Além das atividades de regente e compositor, Fonseca desenvolveu ainda um importante trabalho pedagógico. Foi professor na Fundação de Educação Artística, na Fundação Universidade Mineira de Arte (FUMA) – atual Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG) e no Centro de Formação Artística do Palácio das Artes (CEFAR). Ministrou cursos de regência fora de Belo Horizonte em cidades como Buenos Aires, Mendoza e Santa Cruz de la Sierra, além de ter sua participação requisitada em diversos festivais como os Festivais de Inverno de Ouro Preto e Campos do Jordão e os Festivais de Verão de Brasília e Teresópolis.

Ainda sobre a contribuição didática de Carlos Alberto, podemos citar uma apostila de técnica de regência coral (sem data) organizada e utilizada pelo Maestro em suas aulas. Segundo Coelho (2009), trata-se de uma compilação de notas sobre a experiência do próprio Carlos Alberto e apresenta considerações sobre técnica gestual e técnicas de ensaio coral. A apostila não contém referências, apenas alusões a alguns nomes como Sergiu Celibidache, Kurt Thomas e Robert Shaw. O Maestro produziu também um artigo (1999), apresentando parte do conteúdo da apostila.

2.3 VISÃO GERAL DA PRODUÇÃO MUSICAL E ESTILO COMPOSICIONAL

Atualmente há 195 peças catalogadas de Carlos Alberto Pinto Fonseca para formações diversas, incluindo peças vocais e instrumentais¹⁰. É notável entretanto a hegemonia das composições para voz em sua obra. Segundo dados apresentados por Matheus (2010, p. 29), mais de 70% de suas composições são destinadas a coro (adulto e infantil) e quase 10% são peças para canto e piano, totalizando mais de 80% de sua obra.

Segundo Santos (2001, p. 29), com relação ao seu estilo de escrita Fonseca não se reconhecia fiel a nenhuma escola ou estilo composicional, se descrevendo

¹⁰ 169 peças foram catalogadas por Santos (2001) e 26 peças encontradas posteriormente por Matheus (2010). A presente pesquisa encontrou ainda mais uma peça (*a Estrutura nº 1 para violino e piano*), listada pelos autores anteriores como perdida.

como um “compositor eclético”, cujas experiências vão da música impressionista ao dodecafonismo.

Contudo, uma das características mais marcantes de sua obra, principalmente nas composições para coro, é a presença de elementos brasileiros e afro-brasileiros, sendo a *Missa Afro-Brasileira*, composta em 1971, sua obra mais importante¹¹.

Além da “*Missa Afro*” (como é comumente conhecida), são dezenas de arranjos e composições que apresentam elementos da música folclórica e popular brasileira, como baião, cantigas de roda, samba-canção e choro, além das peças afro-brasileiras, baseadas em textos da umbanda e candomblé. Tais elementos “brasileiros” levantam a questão do nacionalismo presente na obra do compositor, embora ele mesmo tenha afirmado com grande ênfase seu “ecletismo” em detrimento de qualquer outro rótulo que o relacionasse com uma ou outra escola.

Sobre seu processo composicional, o Maestro declara:

[...] da mesma maneira que na análise, a intuição vem na frente... evidentemente no momento em que faço uma composição serial, já é um pouco diferente o processo, mas mesmo assim, eu parto também da intuição porque o próprio tema serial vem de uma necessidade musical muito mais que um trabalho cerebral. (FONSECA, 1983¹² apud MATHEUS, 2010, p. 33).

E sobre a função da música:

A música deve ser apaixonante. [...] a essa altura da minha vida e já há bastante tempo isso me interessa mais. [...] A música tem que ser algo que pegue o ouvinte e que dê alguma coisa pro ouvinte. E não que vai cerebralmente ouvir aquilo porque tem que ser ouvido, não. Ele tem que se emocionar, ele tem que ser sacudido pela música. (FONSECA, 1983 apud MATHEUS, 2010, p. 55).

¹¹ Consultar Fernandes (2004, 2005).

¹² FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Belo Horizonte: 1983. Entrevista concedida a Sérgio Magnani. Departamento de Informação e Pesquisa da Fundação Clóvis Salgado, arquivo 69 A e B.

3 AS OBRAS PARA CORDAS

As composições para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca representam uma pequena parte do total de sua obra. Das 195 peças catalogadas em pesquisas anteriores (ou 196 peças, se incluirmos a *Estrutura nº1 para violino e piano*, encontrada durante a presente pesquisa), apenas 4 são composições destinadas a instrumentos de cordas¹³. São elas:

Estrutura nº1 para violino e piano (1971);

Alma de Nossa Terra (1974);

Fuga para quarteto de cordas (1977);

Quarteto de Cordas – 1º Movimento (1979)

(Obra desaparecida. Esta obra foi catalogada por Santos (2001), mas no momento a partitura não se encontra no arquivo pessoal do compositor nem nos demais acervos consultados).

Santos (2001, p. 46) se refere às “peças para violino e piano” de Carlos Alberto, o que sugere a existência de mais de uma peça escrita para esta formação, e Matheus (2010, p. 46) relata a existência de duas peças para violino e piano. Porém, tivemos êxito na localização de apenas uma delas.

3.1 ESTRUTURA Nº1 PARA VIOLINO E PIANO

A *Estrutura nº1 para violino e piano* consiste numa peça dodecafônica composta em janeiro de 1971, dedicada ao violinista Milton Ismael de Miranda que foi *spalla* da Orquestra da Polícia Militar e da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais.

A peça se desenvolve a partir da seguinte série:

Si – Mi – Lá – Fá# – Dó# – Ré – Sib – Sol – Láb – Mib – Dó – Fá

¹³ Além destas composições escritas para cordas há mais uma obra na qual os instrumentos de cordas são utilizados: *España in El Corazón* (1975), peça catalogada por Santos (2001) e abordada também por Matheus (2010) escrita para coro e orquestra composta por cordas, 5 flautas, clarineta, trompa, piano, cravo e percussão. Como o foco da pesquisa é especificamente a obra para cordas do Maestro, não incluímos esta peça no nosso trabalho.

Este tema serial é repetido 48 vezes sobretudo de forma melódica, exceto por 11 trechos em que as notas são agrupadas em acordes (de três notas ou mais) do piano.

Estrutura nº 1

para violino e piano

Carlos Alberto Pinto Fonseca

Edição: Luiza Gaspar Anastácio

$\text{♩} = 112 - 116$

Exemplo 1: compassos 1 a 3

Observamos no Exemplo 1 o tema serial apresentado melodicamente (primeira forma de aparição da série). Nos primeiros compassos da peça o piano expõe o “tema serial” que será trabalhado no decorrer de toda a música. A numeração indica cada nota que compõe a série, por ordem de aparição.

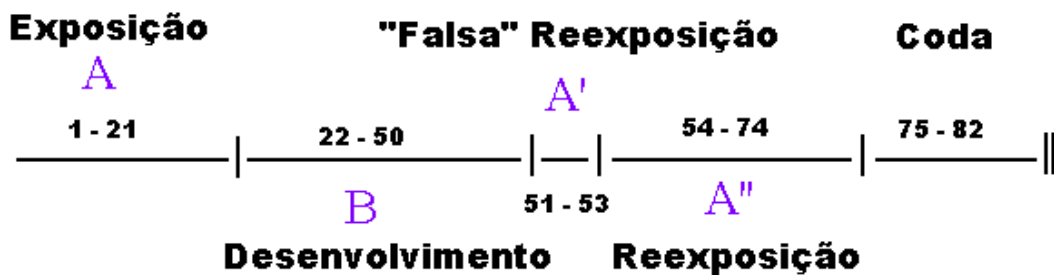
Exemplo 2: compassos 4 e 5

O Exemplo 2 apresenta a divisão do tema serial entre o violino e o piano (segunda forma de aparição da série). Neste trecho, podemos notar o processo de imitação trabalhado pelo compositor, que distribui a série em duas vozes alternando o movimento entre elas.

Exemplo 3: compassos 24 a 26

No Exemplo 3 observamos o tema serial apresentado em blocos de acordes (terceira forma de aparição da série). Nota-se também neste trecho o caráter imitativo da peça, com alternância nos momentos de movimentação das vozes.

Com relação à forma, a peça se divide nas seguintes seções:



A seção *A – Exposição* (compassos 1 a 21) consiste na apresentação do tema serial: com textura predominantemente contrapontística, explora contrastes de dinâmica – na alternância de frases em *forte* e em *piano* – e caráter – marcado pela indicação “*Calmo*”, no compasso 12.

The musical score for the violin part, measures 1 to 23, is presented in a single system. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *f* (forte) at measures 1, 5, 9, 12, 15, and 18; *p* (piano) at measures 7, 12, 17, and 21; *mp* (mezzo-piano) at measure 14; *mf* (mezzo-forte) at measure 15; and *pp* (pianissimo) at measure 21. Articulations include trills (marked with '3' and a trill symbol), slurs, and accents. Measure 12 is marked 'Calmo' and measure 17 is marked '(con moto)'. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Exemplo 4: compassos 1 a 23 (parte de violino)

A seção *B – Desenvolvimento* (compassos 22 a 50) pode ser dividida em duas partes: a primeira de caráter bem *marcato* e rítmico (contrastante com o caráter inicial da peça), predominando ainda a textura contrapontística. Este trecho é marcado por uma mudança no andamento (“*con moto*”) e dinâmicas que variam de *forte* a *fortissimo*. Na segunda parte da seção é retomado o caráter inicial da peça (*Tempo I*), em um trecho homofônico onde o piano mantém notas longas como acompanhamento da parte do violino, realizando apenas algumas intervenções de caráter imitativo no final da seção.

(con moto)

22

Exemplo 5: compassos 22 e 23

Na imagem acima, correspondente à Seção *B* – parte 1, salientamos a presença de acentos que conferem a este trecho o caráter rítmico e *marcato*, em dinâmica *f* e *ff*.

27

8^{va}

Tempo I

32

Exemplo 6: compassos 27 a 40

Transição entre as partes 1 e 2 da seção *B* e trecho inicial da parte 2 da seção *B* (*Tempo I*)

Exemplo 7: compassos 41 a 48

Em destaque no Exemplo 6 o acompanhamento em notas longas do piano, e no Exemplo 7 uma intervenção realizada pelo instrumento no final da seção.

À seção A' (compassos 51 a 53) damos o nome de *Falsa Reexposição*, por ser este o ponto onde o compositor retoma o tema serial, porém, transposto $\frac{1}{2}$ tom abaixo, para em seguida na seção A'' – *Reexposição* (compassos 54 a 74), apresentar o tema novamente em sua forma original. É importante ressaltar que este pequeno trecho de dois compassos (seção A') é o único momento em toda a peça em que o compositor apresenta a série de maneira alterada, utilizando um recurso recorrente na técnica dodecafônica, a *transposição*.

The musical score for Example 8 consists of two systems. The first system (measures 49-52) is in 4/4 time and features a piano and violin. Measures 49-50 are marked 'rall.' and 'a tempo'. Measures 51-52 are marked 'mf' and 'a tempo'. The second system (measures 53-57) is marked 'Energico' and '8va'. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Exemplo 8: compassos 49 a 57

O Exemplo 8 apresenta a transição do *Desenvolvimento* para a *Falsa Reexposição* e em seguida a passagem para a *Reexposição*. Em destaque a série transposta (nos compassos 51 e 52) e, no *Energico*, sua retomada na forma original.

A última seção – *Coda* (Exemplo 9, compasso 75 ao fim) é a repetição da série tocada em oitavas pelo violino e pelo piano, culminando na nota Si (primeira nota da série) sustentada pelo violino, acompanhada por acordes que contêm as outras notas do tema serial. A peça é finalizada com a execução da série incompleta, sendo apresentadas apenas as primeiras 6 notas do tema serial. O caráter deste trecho – assinalado pela indicação *Con fuoco* – é rítmico, *forte* e *marcato*, como na primeira parte do *Desenvolvimento*.

Con fuoco

75 *ff*

77 *ppp*

81 *P*

ppp

Pno.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 75-76) is marked 'Con fuoco' and 'ff'. It features rapid sixteenth-note passages in both hands, with slurs and accents. The second system (measures 77-78) is marked 'ppp'. It features sustained chords in the right hand and moving lines in the left hand, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 indicated. The third system (measures 79-80) is marked 'P' and 'ppp'. It features a sustained chord in the right hand and a moving line in the left hand, with fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 6 indicated. The score ends with a double bar line.

Exemplo 9: compassos 75 ao fim

3.1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A ESTRUTURA Nº1 PARA VIOLINO E PIANO

Com relação a aspectos técnicos violinísticos, a peça não apresenta problemas de escrita/idiomáticos. O compositor demonstra conhecimento da extensão do instrumento, explorando suas regiões grave, média e aguda. No entanto, diferentes golpes de arco, assim como outros recursos técnicos do instrumento como trilos, harmônicos, cordas duplas e acordes, não estão presentes ou são muito pouco explorados.

Com relação a aspectos composicionais, percebemos um caráter experimental na utilização da técnica dodecafônica. Recursos típicos do dodecafonismo – como por exemplo o desdobramento da série de forma inversa, retrógrada e transposta – não são explorados. A série é repetida sempre na sua forma original, sem variações (exceto por 2 compassos, na seção A' – *Falsa Reexposição* onde a série é apresentada transposta meio tom abaixo). Por outro lado, o trabalho com ritmo e textura está presente no decorrer de toda a peça.

Notamos que o compositor utiliza recursos característicos do idioma tonal, como a utilização de armadura de clave e a escrita recorrente em intervalos de oitava. Tais procedimentos são desnecessários ou até mesmo evitados na música dodecafônica. Podemos então afirmar que a *Estrutura nº1 para violino e piano* é uma experiência dodecafônica construída a partir de um pensamento tonal, levando em consideração que o compositor utiliza recursos composicionais recorrentes no tonalismo em detrimento de recursos próprios da técnica dodecafônica.

3.2 FUGA PARA QUARTETO DE CORDAS

Catalogada por Santos (2001) e também listada por Matheus (2010), trata-se de uma fuga dodecafônica para quarteto de cordas (violino1, violino 2, viola e violoncelo), datada de 1977. Segundo informações contidas em Matheus (2010, p. 46), a obra foi executada por um quarteto em Brasília, mas não localizamos qualquer registro que pudesse fornecer maiores informações sobre esta performance.

A cópia do manuscrito do compositor está disponível no arquivo da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, onde localizamos a obra.

A *Fuga* se desenvolve a partir de uma única série de 12 sons, que é utilizada tanto na construção do *sujeito* quanto do *contrasujeito*:

Si – Lá# – Fá – Mi – Dó – Sol# – Fá# – Ré – Dó# – Sol – Lá – Ré#



Exemplo 10: compassos 1 a 5 (parte de violoncelo).
Apresentação do sujeito.



Exemplo 11: compassos 6 a 10 (parte de violoncelo).
Apresentação do contrasujeito.

Podemos dividir a fuga em 5 seções distintas:

Seção A (compassos 1 a 26)

Consiste na exposição do sujeito e do contrasujeito da fuga, que são executados na sua forma completa por cada um dos instrumentos. A série é utilizada na sua altura original (começando na nota Si) e também transposta uma 5ª justa acima (começando na nota Fá#). O compositor trabalha com apenas duas vozes se movimentando simultaneamente, uma correspondente ao sujeito e a outra ao contrasujeito.

Exemplo 12: compassos 11 a 16

No exemplo 12 destacamos a execução do sujeito (violino 2) que utiliza a série na altura original, e do contrasujeito (viola), que utiliza a série transposta, começando na nota Fá#.

Na transição entre as seções *A* e *B* (Exemplo 13) o compositor interrompe a exposição do sujeito e do contrasujeito e elabora (a partir do compasso 21) um contraponto livre entre as vozes, no qual a série é executada três vezes integralmente, na altura original, dividida entre os instrumentos.

Notamos que nesta transição, a última aparição da série se dá de maneira incompleta. Se numerarmos as notas por ordem de aparição, falta a nota que teria o número “9” – trata-se do Dó# que iniciará o sujeito em *B*, em uma nova transposição, agora uma 2ª maior acima da série original.

Em destaque, no exemplo a seguir, a série dividida entre os instrumentos, após o término da exposição do sujeito e do contrasujeito no compasso 20. As notas aparecem numeradas de acordo com sua ordem de aparição na série original.

The musical score for Example 13, measures 17 to 28, is presented in 3/4 time. The score consists of four staves. Measures 17-20 show a series of notes in the treble and bass staves, with dynamics *mp*. Measures 21-22 show a transition with dynamics *p* and *pp*. Measures 23-28 show a continuation of the series with dynamics *p* and *pp*. Red boxes highlight specific groups of notes, numbered 1 through 12, indicating their order of appearance in the original series.

Exemplo 13: compassos 17 a 28
Transição entre as seções A e B

Seção B (compassos 27 a 40)

Nesta seção o compositor retoma o sujeito e o contrasujeito da fuga em duas novas transposições, começando a série em Dó# e Sol# (ou em seu enarmônico Lá^b). Mantém desta forma a relação de 5^a justa entre sujeito e contrasujeito evidentes na Seção A, porém uma 2^a maior acima. É notável uma textura mais densa, com a introdução de novas figuras rítmicas – de menor duração – que dão um caráter mais movido ao trecho (Ex. 14, compasso 35). O sujeito e o contrasujeito já não são apresentados em sua forma completa e original, e são vários os momentos em que a série se divide entre os diferentes instrumentos. As dinâmicas que na seção anterior variavam de *piano* a *mezzo piano*, nesta variam de *pianissimo* a *forte*.

The musical score for Example 14, measures 34 to 38, is presented in a four-staff format. The first two staves are for voices (Soprano and Alto), and the last two are for piano (Right and Left Hand). The music is in D major (one sharp) and 3/4 time. The score shows the subject and counter-subject being introduced in new transpositions. Red boxes highlight specific measures: measures 35-36 in the Alto staff (labeled 1-5), measures 37-38 in the Soprano staff (labeled 6-7), measures 35-36 in the Piano Right Hand staff (labeled 8-9), and measures 37-38 in the Piano Left Hand staff (labeled 10-11). Dynamics include *mf*, *mp*, *p*, and *mp*.

Exemplo 14: compassos 34 a 38

As partes em destaque demonstram como a série foi dividida neste trecho, apresentando os dois primeiros compassos do sujeito antes de iniciar um processo de imitação entre as vozes.

Seção C (compassos 41 a 55)

Neste ponto são explorados recursos timbrísticos diferenciados como *ponticello*, além de *tremolos* e indicações de *molto vibrato* em determinadas notas. A dinâmica é mais detalhada, variando de *pianissimo* a *fortissimo* em curtos intervalos de tempo, com grandes contrastes e diversas indicações de *crescendo* e *diminuendo*. O intervalo entre as aparições do sujeito e do contrasujeito diminui, ocorrendo uma sobreposição entre eles, o que em uma fuga pode ser classificado como *stretto*. A série é apresentada em novas transposições (iniciada em Mib ou em seu enarmônico Ré#, e em Sib).

The musical score for Example 15 spans measures 39 to 43. It is written for four staves. A vertical red line is placed between measures 40 and 41, indicating a transition. The notation includes various dynamics such as *f* (forte), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *p* (piano). Performance instructions like *molto vibr.* (molto vibrato), *cresc. molto* (crescendo molto), and *vibr.* (vibrato) are present. Articulations such as *sul pont.* (sul ponticello) and *ord.* (ordine) are also used. The time signature changes from 3/4 to 2/4 and back to 3/4.

Exemplo 15: compassos 39 a 43

Observamos no exemplo acima a transição entre as seções *B* e *C*, destacada entre os compassos 40 e 41.

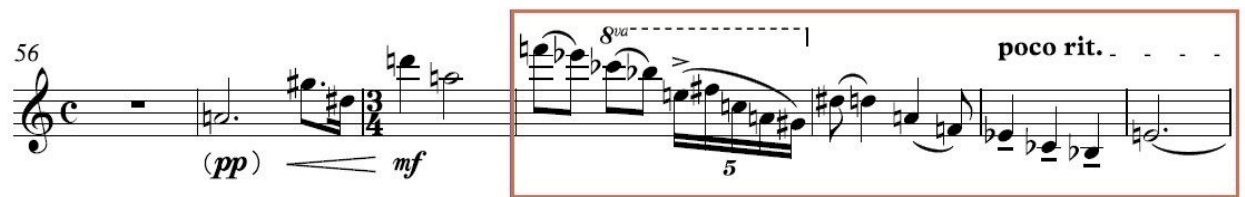
44 *sul pont. ord.*
f *p* *logo cresc. ord.* *(f)*
p *logo cresc.* *f*
p *logo cresc.* *(f)*
dim. *p* *logo cresc.* *(f)*
8va

Exemplo 16: compassos 44 a 48

Em destaque a sobreposição de sujeitos (entre violino 1 e 2) e contrasujeitos (entre viola e violoncelo), caracterizando o *stretto*.

Seção D (compassos 56 a 71)

Neste ponto a série é iniciada nas notas Ré e Lá, sendo apresentada adiante novamente em Fá#. As dinâmicas recuam em intensidade, com longos trechos em *pianissimo* e *mezzo piano*. Destaca-se uma cadência executada pelo violino (Exemplo 17), único momento na peça em que um instrumento toca desacompanhado, com exceção dos primeiros compassos da peça que consistem na apresentação do sujeito, tradicionalmente executada por um instrumento *solo*. Nos últimos compassos da seção a série é reapresentada integralmente pelo violoncelo em sua forma e altura original, o que nos remete ao início da peça, porém com algumas diferenças como dinâmicas, a oitava em que é escrita a série e o ritmo final em colcheias (Exemplo 18).



Exemplo 17: compassos 56 a 62 (parte de violino 1)
Cadência presente na Seção D

Exemplo 18: compassos 68 a 71
Reapresentação do sujeito e da série na altura original

Seção E (compasso 72 ao fim)

O compositor inicia a última seção da peça utilizando um recurso muito recorrente na forma fuga, a diminuição. Consiste na redução do valor ou tempo das notas, fazendo com que a melodia soe como mais rápida. Este recurso é aplicado ao início do sujeito, executado em oitavas pelo quarteto em *fortissimo*. Em seguida, é retomado o *Tempo I*, que consiste numa última execução do sujeito (junto a uma insinuação do contrasujeito).

Na imagem a seguir, um exemplo de diminuição presente no início da *Seção E*.

Exemplo 19: compassos 72 a 75

Exemplo 20: compassos 79 ao fim

O Exemplo 20 apresenta os compassos finais da peça, onde os 2 violinos executam o sujeito e a viola após insinuar a execução do contrasujeito, se junta ao tema dos violinos.

3.2.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE A FUGA PARA QUARTETO DE CORDAS

Notamos nesta peça uma maior exploração das possibilidades timbrísticas dos instrumentos de cordas, que é perceptível sobretudo na *Seção C*. Não foram detectados problemas idiomáticos na escrita para os instrumentos utilizados.

Trata-se de uma fuga composta aos moldes tradicionais, apresentando os procedimentos comuns a esta forma – apresentação do sujeito e contrasujeito, trechos desenvolvidos em contraponto livre, *strettos*, diminuições. Com relação à escrita dodecafônica, destaca-se a utilização de transposições da série ao longo de toda a obra, diferentemente do que ocorre na *Estrutura nº 1 para violino e piano*, na qual a série é repetida sempre na altura original (com a exceção de dois compassos em que o tema serial é transposto).

Estabelecendo ainda um paralelo entre a *Fuga* e a *Estrutura*, é possível perceber que o compositor trata o tema serial de maneira muito parecida nas duas peças: a série é apresentada de forma completa na maioria das vezes, sem alteração na ordem de aparição das notas, sendo executada integralmente por um instrumento ou dividida entre as vozes.

Sobre a relação do compositor com a linguagem atonal e dodecafônica, Matheus (2010, p.55) relata:

[...] embora [Carlos Alberto] tenha se permitido explorar o atonalismo, o mesmo não lhe era convincente. Esta conclusão encontra respaldo na seguinte declaração do compositor: “Bom, eu não sei se isso está ligado ao meu temperamento, o senhor sabe que eu, em determinado momento, vamos dizer, da mesma maneira que eu aceitei a música contemporânea, etc. etc., nunca senti aquilo como coisa minha” (FONSECA 1983 apud MATHEUS 2010, p.55).

De fato, identificamos nas 2 peças dodecafônicas analisadas uma utilização superficial da técnica, que não explora de maneira consistente todos os recursos disponíveis e comumente utilizados. A escrita nos remete muitas vezes a um pensamento tonal, o que confere as 2 obras – *Estrutura nº1 para violino e piano* e *Fuga para quarteto de cordas* – um caráter experimental.

3.3 ALMA DE NOSSA TERRA

Composta em 1974, a peça apresenta o caráter nacionalista tão recorrente na obra do compositor. Catalogada por Santos (2001) e citada por Matheus (2010), foi escrita para orquestra de cordas (violino 1, violino 2, viola, violoncelo e contrabaixo). Embora Santos (2001) sugira a possibilidade de execução por quinteto ou orquestra, acreditamos que uma orquestra de cordas seja o grupo mais apropriado para esta peça, tendo em vista a presença de vários trechos em *divisi* ao longo da mesma.

Na tentativa de localização da obra, encontramos apenas manuscritos das partes cavadas, copiadas por Isolda de Paiva Garcia¹⁴. Não localizamos nenhuma grade nem os originais do compositor.

Alma de Nossa Terra se diferencia das outras composições para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca justamente por apresentar o estilo que é mais marcante em sua obra, o nacionalismo. O próprio título da peça já nos remete a uma tendência nacionalista. Enquanto as demais composições para cordas tem caráter mais experimental e exploram o idioma atonal e a utilização da técnica dodecafônica, a obra em questão, de caráter essencialmente rítmico e tonal, apresenta nitidamente elementos da cultura nacional e afro-brasileira explorados pelo compositor em inúmeras de suas obras, inclusive em sua obra mais importante, *a Missa Afro-Brasileira – De Batuque e Acalanto*.

A influência afro-brasileira é identificada nas composições de Carlos Alberto tanto pelos textos das peças vocais baseadas em textos da umbanda e do candomblé, quanto pela sua construção rítmica, que se baseia em ritmos percussivos de origem africana. Independentemente dos instrumentos e/ou vozes utilizados, tais composições buscam reproduzir a sonoridade de instrumentos de percussão presentes nos “terreiros”. Além de elementos “afro”, Carlos Alberto explora também em suas composições e arranjos de caráter nacionalista elementos do folclore e da música popular brasileira¹⁵.

¹⁴ Segundo dados apresentados por Santos (2001, p. 49), Isolda de Paiva Garcia trabalhou junto à Fundação Clóvis Salgado em Belo Horizonte como pianista acompanhadora e copista, por 20 anos. Foi responsável pela cópia de diversas obras de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

¹⁵ Ver Santos (2001) e Fernandes (2004 e 2005) para maiores informações sobre a influência afro-brasileira e o caráter nacionalista presente na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca.

Podemos afirmar que o caráter nacionalista está presente em *Alma de Nossa Terra* sobretudo pelos elementos rítmicos:



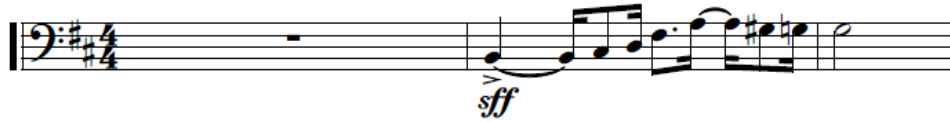
Exemplo 21

A imagem acima apresenta algumas células rítmicas que o compositor utiliza no decorrer da peça. Para efeito de ilustração, estas células foram extraídas da partitura original e tiradas do contexto em que se encontram na música. A partir destas figuras rítmicas sincopadas, pode-se inferir a influência da rítmica afro-brasileira.

Tais células rítmicas são apresentadas de diversas formas, tanto na função de acompanhamento em *ostinatos* rítmicos quanto melodicamente:



Exemplo 22: Compassos 1 e 2 (parte de violino 1)



Exemplo 23: Compassos 1 a 3 (parte de violoncelo)

No Exemplo 22, observamos o *ostinato* rítmico presente no acompanhamento executado pelo violino e no Exemplo 23, as células rítmicas apresentadas de forma melódica.

Com relação à forma, a peça se apresenta da seguinte maneira:



A repetição das seções *A*, *B* e *A*, entre as seções *C* e *D*, é indicada na partitura pelo texto “*D. C. al Coda*”.

Seção A

Apresenta textura homofônica, com duas ideias melódicas principais (as quais denominamos *a* e *b*) que são desenvolvidas ao longo da peça. É caracterizada também pela presença de um *ostinato* rítmico de caráter percussivo, que sofre variações e se apresenta de diferentes formas.

The musical score for Section A, measures 1 to 3, is presented for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first three measures show a homophonic texture with a strong rhythmic ostinato in the lower strings. The Violoncello and Contrabaixo parts are highlighted with a red box in the third measure, showing a melodic line starting on a half note G2, followed by eighth notes A2, B2, and C3, then a quarter note D3. The upper strings (Violino I, Violino II, Viola) play a rhythmic pattern of eighth notes, mostly on the same pitch, creating a percussive effect. Dynamics include *sf* (sforzando) and accents.

Exemplo 24: compassos 1 a 3

Em destaque no exemplo acima, a primeira ideia melódica (denominada *a*) apresentada na Seção A por violoncelos e contrabaixos. Seu acompanhamento consiste no *ostinato* rítmico característico da peça.

Exemplo 25: compassos 5 a 7

No exemplo 25, a segunda ideia melódica (denominada *b*) apresentada na Seção A pelos violinos. Seu acompanhamento apresenta maior variação rítmica, com a saída do *ostinato*.



Exemplo 26:
Forma básica do *ostinato* rítmico apresentado na Seção A

Devido às variações apresentadas em cada aparição da Seção A ao longo da peça, optamos por nomeá-la de formas distintas (A1, A2, A3 e A4), sendo A1 a primeira forma aparição da Seção A e A4 a última.

Com relação à forma, dividimos A1, A2, A3 e A4 de acordo com a elaboração das duas ideias melódicas principais (*a* e *b*) presentes na Seção A:

A1 (compassos 1 ao 16)

	A1			
	a1	b1	a1'	b1'
compassos:	1 – 5	6 – 7	8 – 12	13 – 16

A2 (compassos 28 ao 42)

	A2		
	a2	b2	b2'
compassos:	28 – 33	34 – 39	40 – 42

A3 (compassos 43 ao 54)

	A3		
	a3	b3	b3'
compassos:	43 – 47	48 – 51	52 – 54

A4 (compassos 55 ao 64)

	A4	
	a4	b4
compassos:	55 – 59	60 – 64

O *ostinato* rítmico característico da Seção A é apresentado das seguintes formas em suas diferentes aparições:

Em A1 e A3 é executado com alternância de notas e mudanças de corda entre as vozes (primeira forma de aparição do *ostinato* rítmico, presente em A1 e A3):

The image shows a musical score for three instruments: Violino I, Violino II, and Viola. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score covers measures 1 and 2. Each instrument part is marked with a forte dynamic (sf). The rhythmic pattern is an eighth-note ostinato that alternates between the two staves of each instrument. In measure 1, Violino I and Violino II play the same pattern, while Viola and Violino II play a different pattern. In measure 2, the patterns are swapped between the staves.

Exemplo 27: compassos 1 e 2

Em A2 e A4 o *ostinato* rítmico é retomado em cordas duplas (segunda forma de aparição do *ostinato* rítmico, presente em A2 e A4):

The image shows a musical score for Violino I and Violino II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score covers measures 28 and 29. Each instrument part is marked with a forte dynamic (sf). The rhythmic pattern is an eighth-note ostinato that alternates between the two staves of each instrument. In measure 28, Violino I and Violino II play the same pattern. In measure 29, the patterns are swapped between the staves.

Exemplo 28: compassos 28 e 29

As ideias melódicas *a* e *b* também sofrem variações no decorrer da peça: nas seções A2 e A4, enquanto o *ostinato* rítmico é apresentado em cordas duplas pelos dois violinos, a viola reforça a melodia (ideia melódica *a*) junto ao violoncelo e contrabaixo.

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

arco

Exemplo 29: compassos 28 a 30

Em destaque no exemplo acima, a ideia melódica *a2* executada por viola, violoncelo e contrabaixo.

Outra forma de variação diz respeito à elaboração rítmica das duas ideias melódicas. Em *b2* e *b2'*, por exemplo, são utilizadas figuras rítmicas de maior duração na construção melódica.

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz

arco

pizz

Exemplo 30: compassos 40 a 43

O Exemplo 30 apresenta uma elaboração rítmica diferenciada de b2', com a utilização de figuras rítmicas de maior duração.

Seção B (compassos 17 a 27)

A segunda seção da peça é marcada pela indicação de mudança de andamento *Poco Meno Mosso*. Distingue-se da anterior pela interrupção do *ostinato* característico de A, apresentando novos elementos rítmicos e maior independência entre as vozes. O caráter rítmico da peça é mantido, junto a melodia que é dividida entre viola e violino 1. Os seis últimos compassos desta seção consistem numa progressão que culmina no retorno ao *ostinato* rítmico de A.

17 **Poco Meno Mosso**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Exemplo 31: compassos 17 a 20

No fragmento apresentado no Exemplo 31 (trecho inicial da Seção B), podemos notar a elaboração rítmica diferenciada além da divisão da melodia entre viola e violino 1.



Exemplo 32: compassos 22 a 30 (parte de violino 1)
Transição entre a Seção B e a Seção A2

Ao final da progressão iniciada no compasso 22, o traço e a vírgula entre os compassos 27 e 28 (Exemplo 32) assinalam a mudança de seção. O exemplo acima também nos mostra a escrita melódica em quiálteras (compasso 26), que aparece pela primeira vez quebrando o padrão sincopado da peça.

Seção C (compassos 65 a 90)

Esta é a seção mais contrastante da obra. Nos remete à escrita de obras corais com a utilização de figuras típicas do contraponto renascentista, como retardos e antecipações. Apresenta uma mudança súbita de andamento (assinalada pela indicação *Adagio*), de tonalidade (com a mudança de armadura de clave de dois sustenidos – Si menor, para três bemóis – Dó menor), além de uma mudança na textura, que passa a ser trabalhada de maneira contrapontística enquanto nas demais seções predominava a textura homofônica. Podemos dividir a esta seção em três partes:

	C		
	c1	c2	c1'
compassos:	65 – 75	76 – 86	87 – 90

Em c1 e c1' (trechos que iniciam e encerram a *Seção C*), observamos a entrada gradual das vozes em notas longas e intervalos dissonantes. Tal elaboração contrapontística permanece enquanto as vozes se alternam na execução de uma melodia sincopada, apresentada inicialmente pela viola.

65 Adagio

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz

Exemplo 33: compassos 65 a 71

No trecho inicial da *Seção C* (Exemplo 33) destacamos as dissonâncias presentes nos violinos 1 e 2 (tratadas de maneira que remete à escrita do contraponto renascentista) e a passagem da melodia da viola para o violoncelo.

c2 é marcado por uma mudança súbita de dinâmica e caráter (com a indicação *súbito p, dolce*). As vozes são ainda mais independentes tanto rítmica quanto melodicamente, o que reforça o caráter contrapontístico da *Seção C*. As figuras rítmicas de menor duração conferem à melodia e ao acompanhamento um caráter mais movido, apesar da indicação *tranquilo* no início do trecho.

The image shows a musical score for measures 76 to 78. The instruments are Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The score includes several performance markings in orange boxes: 'tranquilo' at the start of measure 76, 'subito p, dolce' and 'tenutos' for Vln. I, 'subito p, dolce' for Vln. II, 'subito p, dolce' for Vla., 'subito p, dolce' and 'pizz' for Vc., and 'pp' for Db. at the start of measure 76. The music features a mix of melodic lines and rhythmic patterns, with some notes marked with accents.

Exemplo 34: compassos 76 a 78

A observação do exemplo acima nos permite notar, além das indicações de dinâmica e caráter, uma maior movimentação das vozes e variedade de elementos rítmicos e melódicos.

Seção D – Coda (compassos 91 a 100)

Para finalizar a peça, após a repetição de A, B e A, o compositor apresenta inicialmente o *ostinato* rítmico nas regiões grave, média e aguda, sem a presença da melodia, que é relembrada em combinação com o ritmo de quiálteras da Seção B a partir do compasso 97 até o final. São utilizados recursos como *trilos*, *tremolos* e alternância entre *arco* e *pizzicato*.

Em destaque, no exemplo a seguir, fragmentos que remetem às ideias melódicas presentes na Seção A.

Exemplo 35: compassos 97 a 100

3.3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE ALMA DE NOSSA TERRA

O estilo nacionalista do compositor é explorado nesta peça de maneira semelhante às obras destinadas ao canto coral. As figuras rítmicas de origem africana/afro-brasileira permeiam toda a composição, assim como a utilização dos instrumentos de cordas, que na execução de *ostinatos* rítmicos característicos remetem ao toque de instrumentos de percussão.

Com relação à sua elaboração melódica, podemos também relacioná-la às obras corais. Em *Alma de Nossa Terra* notamos a constante distribuição da melodia entre os diferentes instrumentos, de maneira a não haver uma clara hierarquia entre as vozes. Segundo Santos (2001, p. 35) “Carlos Alberto Pinto Fonseca dá a este tratamento de composição a denominação de *fio azul*”.

Divido a melodia em trechos, escrevendo-a segundo a tessitura das vozes. Com contraponto preencho as outras vozes, seguindo assim um conselho que recebi de Koellreutter, utilizando a técnica do contraponto renascentista ao invés de pensar apenas em acordes (...). (FONSECA, citado por SANTOS 2001, p. 35).

O procedimento acima descrito é utilizado sobretudo nos arranjos corais do compositor, mas podemos identificá-lo também em determinados trechos de *Alma de Nossa Terra*, como por exemplo, na *Seção C*.

Com relação aos aspectos técnicos dos instrumentos de cordas, não identificamos problemas idiomáticos. A composição explora de maneira moderada diversas possibilidades dos instrumentos, com a utilização de recursos como *pizzicatto*, *tremolos* e cordas duplas.

3.4 TRANSCRIÇÕES E OBRAS INCOMPLETAS

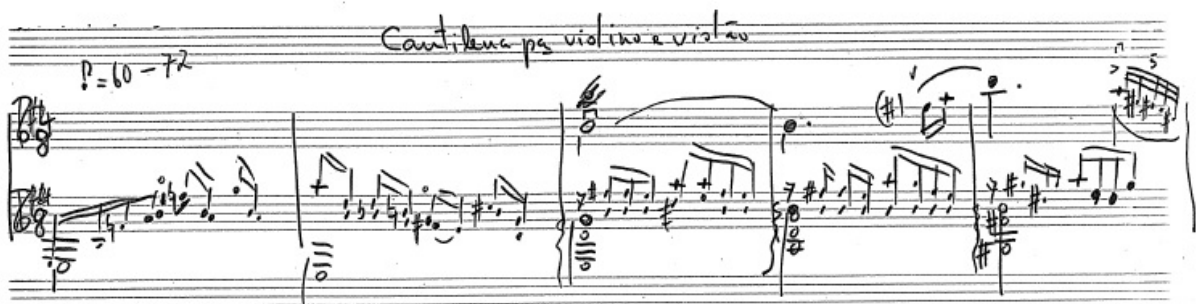
Além das três composições escritas originalmente para cordas – *Estrutura nº 1 para violino e piano*, *Fuga para quarteto de cordas* e *Alma de Nossa Terra* – tivemos acesso a duas transcrições e duas obras incompletas nas quais são utilizados instrumentos de cordas.

Ogum de Nagô – composta em 1977 originalmente para canto e piano, faz parte de uma série de canções de “inspiração afro-brasileira” (Fonseca apud Roussin, 2011, p.75) escritas pelo compositor mineiro. A transcrição – para canto e orquestra de cordas – foi elaborada em 2005 pelo próprio compositor, sob encomenda da Casa de Música de Ouro Branco (entidade cultural sediada na cidade de Ouro Branco, em Minas Gerais) para um projeto de comissionamento de obras brasileiras para orquestra cordas. Roussin (2011) apresenta detalhes sobre o processo de encomenda e elaboração da transcrição, além de uma edição e um estudo de aspectos interpretativos da mesma. O exemplo a seguir (Exemplo 36) apresenta um fragmento da partitura da transcrição para canto e orquestra de cordas de *Ogum de Nagô*, de Carlos Alberto Pinto Fonseca, editada por Roussin (2011).



Exemplo 37
(fragmento da partitura manuscrita da transcrição para viola e piano do Estudo nº3)

Cantilena para violino e violão – o fragmento desta peça inacabada foi encontrado num caderno de rascunhos do compositor que contém diversos esboços e composições datadas do início da década de 70.



Exemplo 38
(compassos iniciais da Cantilena para violino e violão, manuscrito do compositor)

Peça inacabada para violino e piano – Foram encontradas três páginas de um esboço de partitura manuscrita para violino e piano, sem nome e sem data.



Exemplo 39
(compassos iniciais da peça inacabada para violino e piano, manuscrito do compositor)

Os fragmentos destas duas obras inacabadas foram encontrados com o auxílio da Maestrina Ângela Pinto Coelho, que mantém este material original sob seus cuidados, junto ao acervo do Instituto Carlos Alberto Pinto Fonseca.

4 CONCLUSÃO

As peças para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca constituem uma pequena parte de sua obra: dentre as 196 composições do Maestro (incluindo a *Estrutura nº1 para violino e piano*, encontrada durante a presente pesquisa), apenas 4 foram compostas originalmente para instrumentos de cordas, estando uma delas – o primeiro movimento do *Quarteto de Cordas* (1979) – perdida.

Analisando as 3 peças para cordas as quais tivemos acesso – *Estrutura nº1 para violino e piano*, *Fuga para quarteto de cordas* e *Alma de Nossa Terra* – identificamos um caráter experimental, principalmente nas 2 peças dodecafônicas – *Estrutura nº 1* e *Fuga* – tendo em vista que a linguagem atonal e dodecafônica não são as mais exploradas em sua obra. Tal caráter experimental nas 2 peças atonais pode ser reforçado com as declarações do próprio compositor a respeito de sua relação com a linguagem atonal e dodecafônica.

Já a estética nacionalista – presente na terceira obra analisada – permeia toda a produção do Maestro: em *Alma de Nossa Terra* observamos uma escrita muito próxima àquela utilizada em suas composições de inspiração afro-brasileira para canto coral, com elementos rítmicos de caráter percussivo, muito característicos. Além disso, podemos notar semelhanças também em trechos contrapontísticos que nos remetem à escrita coral renascentista e na forma de distribuição melódica entre as vozes, presente em várias de suas composições e arranjos para coro.

Com relação à escrita para os instrumentos de cordas, não identificamos problemas idiomáticos. O compositor explora moderadamente a extensão dos diversos instrumentos, com pouca ou nenhuma utilização de técnicas estendidas como harmônicos, trilos, pizzicattos, efeitos como *sul ponticello* e etc.

É possível observar, entretanto, um aprimoramento na escrita para cordas no que diz respeito à utilização destas técnicas e/ou efeitos, que acompanha uma ordem cronológica: na *Estrutura nº1 para violino e piano* (1971), tais técnicas são praticamente ausentes. Em *Alma de Nossa Terra* (1974) observamos a utilização recorrente de cordas duplas, além de *tremolos* e pizzicattos. Na *Fuga para quarteto de cordas* (1977), por sua vez, destaca-se por exemplo a utilização de efeitos como *sul ponticello*, tremolos e indicações de *molto vibrato*.

A presente pesquisa teve como objetivo situar as composições para cordas de Carlos Alberto Pinto Fonseca na sua obra, na qual se destacam as composições

para canto coral. Através da análise, performance e digitalização dos manuscritos destas peças, praticamente desconhecidas até o presente momento, pretendemos apresentá-las à comunidade musical e incentivar o trabalho de interpretação e resgate de obras brasileiras.

Reconhecendo ainda a inegável importância do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca no cenário musical mineiro e brasileiro, esperamos com esta pesquisa ampliar o conhecimento acerca deste grande músico, que além de nos deixar uma obra significativa, tanto contribuiu também como regente e professor.

REFERÊNCIAS

COELHO, Willsterman Sottani. *Técnicas de ensaio coral: reflexões sobre o ferramental do Maestro Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2009. 132 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

FERNANDES, Ângelo José. *“Missa Afro-Brasileira (de batuque e acalanto)” de Carlos Alberto Pinto Fonseca: Aspectos interpretativos*. 2004. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

_____. De batuque e acalanto: uma análise da Missa Afro-Brasileira de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Permusi: Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, volume 11, p.60-72, jan.-jun., 2005.

FONSECA, Carlos Alberto Pinto. Considerações sobre a técnica do gesto na Regência. *Anais da Convenção Internacional de Regentes de Coros*, Brasília, p.15-18, jul.-ago., 1999.

_____. *Curso de Regência*. Apostila (s.d).14 f.

_____. *Alma de Nossa Terra*. Cópia manuscrita de Isolda de Paiva Garcia. Belo Horizonte, 1974. 15 f.

_____. *Estrutura n.1 para violino e piano*. Cópia manuscrita de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Belo Horizonte, 1971. 7 f.

_____. *Estrutura n.1 para violino e piano*. Partitura digitalizada por Danielly Souza. Rio de Janeiro, 2012. 7 f.

_____. *Fuga para quarteto de cordas*. Cópia manuscrita de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Belo Horizonte, 1977. 8 f.

_____. *Transcrição para viola e piano do Estudo nº3 para violão*. Cópia manuscrita de Carlos Alberto Pinto Fonseca. Belo Horizonte, 2002. 4 f.

GRELA, Dante. *Analises Musical: una propuesta metodológica*. Universidade de Rosário, Argentina, Apostila (s.d.).

KATER, Carlos. *H.J Koellreutter e a Música Viva: movimentos em direção à modernidade*. 1991. 106 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.

KRENEK, Ernst. *Studi di Contrappunto basati sul sistema dodecafonico*. Milano: Edizioni Curci, 1940.

LAUAR, Suely. *A escrita idiomática para coro infantil de Carlos Alberto Pinto Fonseca: entrevista com o Maestro e análise da obra “O passarinho dela”*. 2002. 18 f. Monografia (Especialização em Regência Coral) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

MATHEUS, Rize Lorentz. *Elementos impressionistas na obra de Carlos Alberto Pinto Fonseca*. 2010. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

OLIVEIRA, Cristiano Braga de. *Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca: uma abordagem analítica sobre demandas técnicas*. 2011. 81 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

OLIVEIRA, Maria Ligia Becker Garcia Ferreira de. *Sergio Magnani: sua influência no meio musical de Belo Horizonte*. 2008. 158 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ROUSSIN, Charles Bruno. *Oito novas obras para orquestra de cordas: aspectos analíticos e de performance de composições escritas para a Orquestra de Câmara de Ouro Branco*. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. *Carlos Alberto Pinto Fonseca: dados biográficos e catálogo de obras*. 2001. 80 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

_____. A presença africana na canção de câmara brasileira: considerações sobre as fontes de inspiração, o tratamento vocal e instrumental na canção Ogun de Nagô, para canto e piano de Carlos Alberto Pinto Fonseca. *Anais do I Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*, Belo Horizonte, p. 292-301, abr., 2000.

Estrutura nº 1

58

para violino e piano

Violino

Carlos Alberto Pinto Fonseca

Edição: Luiza Gaspar Anastácio

♩ = 112 - 116

2

7

p

9

f

12

Calmo

p *mp* *mf* *f*

17

p *decresc.*

21

pp *f*

(con moto)

24

f *ff*

27

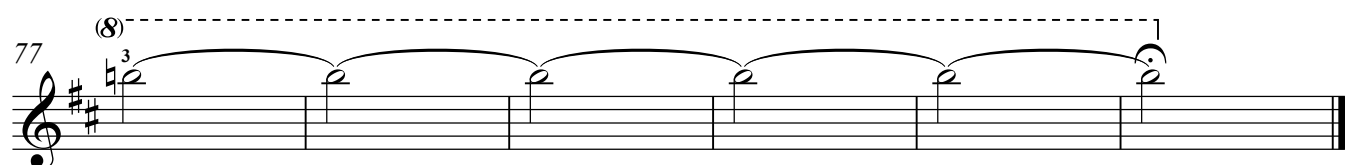
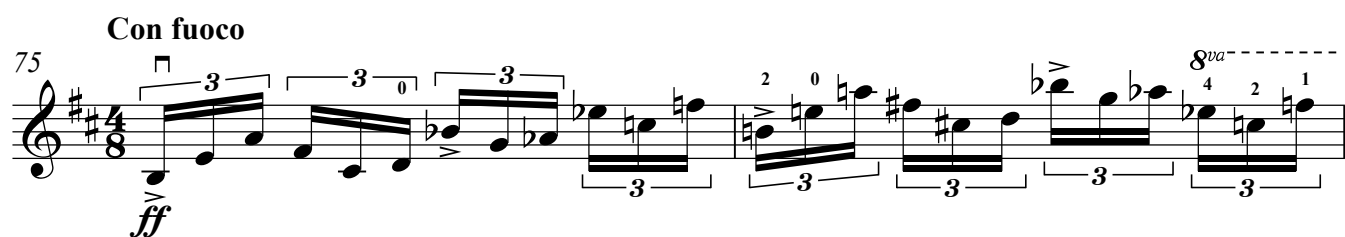
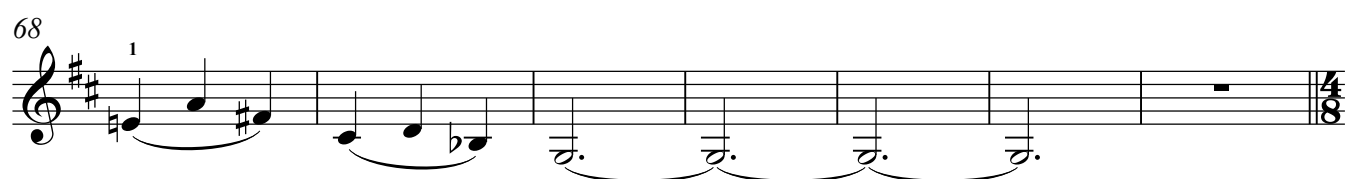
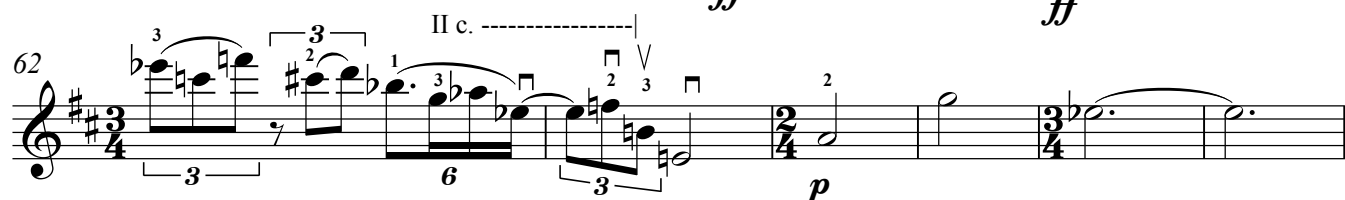
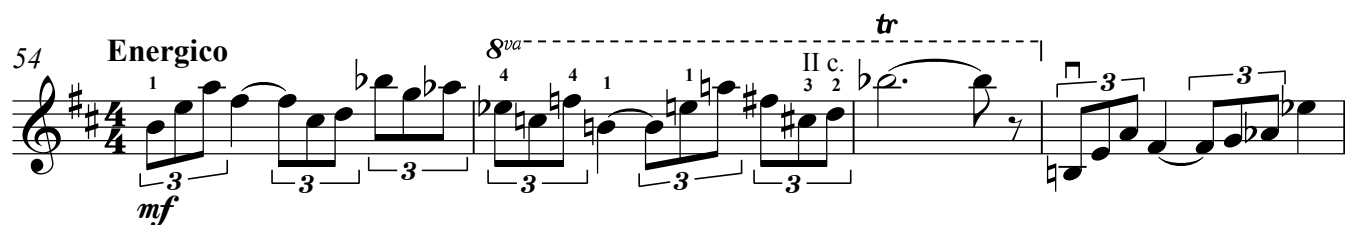
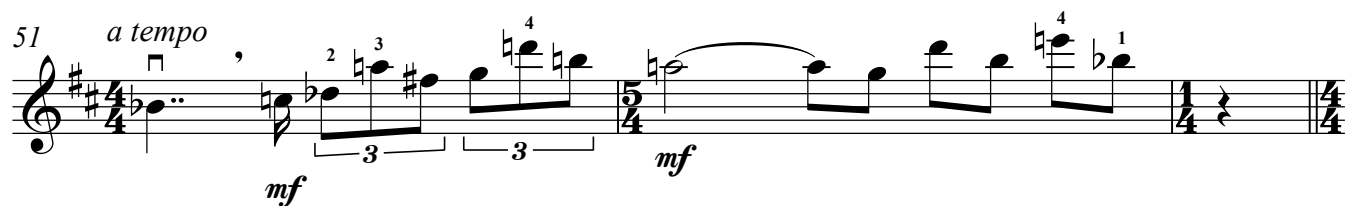
ff

31

f

Tempo I

V.S.



Estrutura nº 1

60

para violino e piano

Carlos Alberto Pinto Fonseca

Edição: Luiza Gaspar Anastácio

♩ = 112 - 116

Violino

Piano

The musical score is written for Violino and Piano in 4/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of 12 measures, divided into three systems of four measures each. The Violino part is mostly rests, with some melodic lines in measures 4, 7, and 9. The Piano part features complex textures with triplets, sixteenth notes, and various dynamic markings. Measure 1: Violino has a whole rest. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (F#4, A4, B4) and a triplet of eighth notes in the left hand (F#3, A3, B3), both marked *f*. Measure 2: Violino has a whole rest. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *f*. Measure 3: Violino has a whole rest. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (G#4, F#4, E4) and a triplet of eighth notes in the left hand (A3, G#3, F#3), both marked *f*. Measure 4: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *f*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *f*. Measure 5: Violino has a whole rest. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (G#4, F#4, E4) and a triplet of eighth notes in the left hand (A3, G#3, F#3), both marked *f*. Measure 6: Violino has a whole rest. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (F#4, E4, D#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (G#3, F#3, E3), both marked *f*. Measure 7: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *p*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *p*. Measure 8: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *p*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *p*. Measure 9: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *f*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *f*. Measure 10: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *f*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *f*. Measure 11: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *f*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *f*. Measure 12: Violino has a quarter note (F#4), a quarter note (A4), and a half note (B4), marked *f*. Piano has a triplet of eighth notes in the right hand (B4, A4, G#4) and a triplet of eighth notes in the left hand (B3, A3, G#3), both marked *f*.

2

12 **Calmo** III c. ----- II c. -----

p mp mf f

16

f

19

p decresc. pp

22 **(con moto)**

f ff

24

f *ff* *mf* *f*

27

ff *ff* *f* **Tempo I**

32

V

41

II c 8va *pp*

4

49 *rall.* *a tempo*

mf *mf*

54 **Energico** *8va* *tr.* *Il c.*

mf *mf*

58 *ff* *ff* *mf (seco)* *mp* *ff* *ff (seco)* *mf*

mf (seco) *mp* *ff* *ff (seco)* *mf*

62 *Il c.* *p* *p*

p *p*

68

1

8va

pp

p

pp

75 **Con fuoco**

ff

8va

f

77

(8)

ppp

ff

81

(8)

p

ppp

Pno.

68 1 8va pp p pp

75 Con fuoco ff 8va f

77 (8) ppp ff

81 (8) p ppp

Pno.

Strutura no 1
violino e piano

65

A MILTON ISMAEL DE
MIRANDA

Carlos Alberto Pinto
FONSECA

Handwritten musical score for "Strutura no 1" for violin and piano. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and various dynamic markings such as "p" (piano), "mp" (mezzo-piano), "mf" (mezzo-forte), "ff" (fortissimo), and "rall." (rallentando). There are also tempo markings like "rit-poco" (ritardando poco) and "a tempo". The score includes numerous fingerings, slurs, and ties. The piece concludes with a double bar line and a final key signature change to one sharp. A large horizontal line is drawn across the bottom of the page.

Handwritten musical score on five staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *con fuoco* (with fire). There are also tempo markings like *Maestoso* and *Allegro*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is dense and includes many accidentals and fingerings.

(8°→)

con fuoco

Maestoso

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *con fuoco* (with fire). There are also tempo markings like *Maestoso* and *Allegro*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is dense and includes many accidentals and fingerings.

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *con fuoco* (with fire). There are also tempo markings like *Maestoso* and *Allegro*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is dense and includes many accidentals and fingerings.

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *con fuoco* (with fire). There are also tempo markings like *Maestoso* and *Allegro*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is dense and includes many accidentals and fingerings.

Handwritten musical score on a single staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *p* (piano), and *con fuoco* (with fire). There are also tempo markings like *Maestoso* and *Allegro*. The score is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation is dense and includes many accidentals and fingerings.

Estutura no 1 -

para violino e piano

(composta em janeiro de 1971)

Carlos Alberto Pinto
FONSECA

$\text{♩} = 112$ $\text{♩} = 116$

Handwritten musical score for "Estutura no 1" for violin and piano. The score is written on ten systems of staves. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p" (piano), "f" (forte), "mp" (mezzo-piano), and "rit" (ritardando). There are also handwritten annotations and corrections throughout the score.

2

Calmo

Handwritten musical score for a piece titled "Calmo". The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The key signature is D major (two sharps). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings and articulation are indicated by numbers and slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

System 1 (Staves 1-2): Measures 1-4. Dynamics: *pp*, *mp*, *mf*. Includes a crescendo hairpin.

System 2 (Staves 3-4): Measures 5-8. Dynamics: *mp*. Includes fingerings 1 2 5 4 and 1 2 5 3.

System 3 (Staves 5-6): Measures 9-12. Includes fingerings 5 4 1 2 and 5 3 4 2.

System 4 (Staves 7-8): Measures 13-16. Includes fingerings 2 5 4 3 2 1 and 2 5 4 2 1 5.

System 5 (Staves 9-10): Measures 17-20. Dynamics: *pp*, *pp*. Includes a decrescendo hairpin and a final crescendo hairpin.

(con moto)

Handwritten musical score for guitar, featuring multiple systems of staves with notes, fingerings, and performance markings. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures (one sharp), and time signatures (4/4, 3/4, 2/4). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Performance markings include accents (>), slurs, and dynamic markings like *ff* and *Tempo I*. The score is divided into systems, with measures numbered 22, 24, 26, and 29. A section labeled "vibrato" is present in the middle. The final system includes a section labeled "Tempo I" and a circled "Tempo I" marking. The score concludes with a double bar line and a final chord.

1 2 3 2 4 3

Handwritten musical score on page 70, featuring piano and vocal staves with various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of several systems of staves:

- System 1:** A single staff with a treble clef, containing a melodic line with notes and rests.
- System 2:** A grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The left hand features a steady eighth-note bass line, while the right hand plays chords and moving lines. Measure numbers 33 and 34 are indicated.
- System 3:** A single staff with a treble clef, continuing the melodic line. Measure numbers 39 and 40 are indicated.
- System 4:** A grand staff with piano accompaniment. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Measure numbers 45 and 46 are indicated.
- System 5:** A single staff with a treble clef, featuring a melodic line. Measure numbers 47 and 48 are indicated.
- System 6:** A grand staff with piano accompaniment. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Measure numbers 49 and 50 are indicated.
- System 7:** A single staff with a treble clef, featuring a melodic line. Measure numbers 51 and 52 are indicated.
- System 8:** A grand staff with piano accompaniment. The right hand has a melodic line, and the left hand has a bass line. Measure numbers 53 and 54 are indicated.

Key markings and notations include:

- Dynamic markings:** *atempo* (above measure 47), *mf* (below measure 51), and *mf* (below measure 53).
- Performance instructions:** *ad lib* (above measure 45) and *ad lib* (above measure 51).
- Measure numbers:** 33, 34, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54.
- Handwritten annotations:** Fingering numbers (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and other markings are present throughout the score.

5

(energico)

8a

Handwritten musical score for guitar, featuring six systems of staves. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** Marked with *(energico)*. The first staff has a *mf* marking and a note with *(na boca)* written above it.
- System 2:** The first staff has a *mf* marking.
- System 3:** The first staff has a *mf* marking.
- System 4:** The first staff has a *mf* marking and a note with *(na boca)* written above it.
- System 5:** The first staff has a *mf* marking and a note with *(na boca)* written above it.
- System 6:** The first staff has a *mf* marking and a note with *(na boca)* written above it.

The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 71 in the top right corner and 5 in the top right corner of the page.

A handwritten musical score for the song "The Rose Tree". The score is written on three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, handwritten style. The first staff has a melody line with a key signature change from two sharps to one sharp. The second staff has a melody line with a key signature of one sharp. The third staff has a bass line with a key signature of one sharp. There are various musical notations including notes, rests, and accidentals. A large "X" is drawn over the middle staff in the third measure. The word "Ped" is written below the bottom staff in the third measure. The number "69" is written to the left of the middle staff in the first measure.

[illegible]

* nota: no acorde final, re-mi devem ser tocados
abaixando-se suas teclas com um só dedo (3º)
que, tocando na linha divisória entre as 2 teclas,
percutirá a ambas.

A Milton Ismael de Maranda
Estrutura nº1
para violino e piano
(composta em janeiro de 1971)

74

Carlos Alberto Pinto Fonseca

$\text{♩} = 112 - 116$

The musical score is written for violin and piano. It begins in 4/4 time with a tempo of 112-116 bpm. The key signature has two sharps (F# and C#). The score consists of eight staves of music. Measures 1-6: Violin plays a series of triplets, starting with a forte (f) dynamic. Measure 7: Piano enters with a piano (p) dynamic. Measures 8-10: Violin continues with triplets, marked forte (f). Measure 11: Tempo change to 3/4, marked 'rit. poco' and 'Calmo'. Piano plays a half note, marked piano (p). Measure 12: Violin plays a half note, marked mezzo-piano (mp). Measure 13: Violin plays a half note, marked mezzo-forte (mf). Measure 14: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 15: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 16: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 17: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 18: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 19: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 20: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 21: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 22: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 23: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 24: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 25: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 26: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 27: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 28: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 29: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 30: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 31: Tempo change to 3/4, marked 'Tempo I'. Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 32: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 33: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 34: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 35: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 36: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 37: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 38: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 39: Violin plays a half note, marked forte (f). Measure 40: Violin plays a half note, marked forte (f).

Measures 1-6: *f* (forte), triplets.

Measure 7: *p* (piano).

Measures 8-10: *f* (forte), triplets.

Measure 11: *rit. poco*, **Calmo**, *p* (piano).

Measure 12: *III c.*, *mp* (mezzo-piano).

Measure 13: *mf* (mezzo-forte).

Measure 14: *f* (forte).

Measure 15: *f* (forte), *8va-*.

Measures 16-18: *f* (forte), triplets.

Measures 19-22: *pp* (pianissimo), *p* *decresc.* (decrescendo), *f* (forte), *(con moto)*, *f* (forte), *6* (sexta).

Measures 23-26: *f* (forte), triplets, *ff* (fortissimo).

Measures 27-30: *ff* (fortissimo), triplets, *8va-*.

Measures 31-34: **Tempo I**, *f* (forte), triplets.

Measures 35-40: *f* (forte), *8va-*.

Estrutura nº1
C. A. P. Fonseca

75
2

46 *(8va)* ----- *rall.* *a tempo*
mf

52 *Energico*
mf *8va* -----

56 *(8va)* -----

60 *ff* *ff*

63 *p*

71 *Con fuoco*
ff

76 *8va* -----

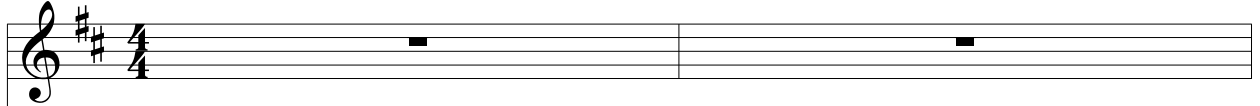
Estrutura nº1

para violino e piano
(composta em janeiro de 1971)

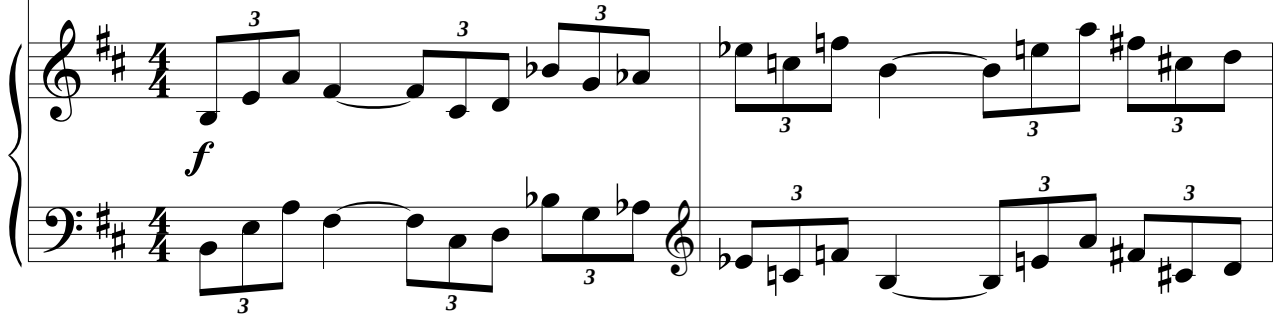
Carlos Alberto Pinto Fonseca

 $\text{♩} = 112 - 116$

Violino I



Piano



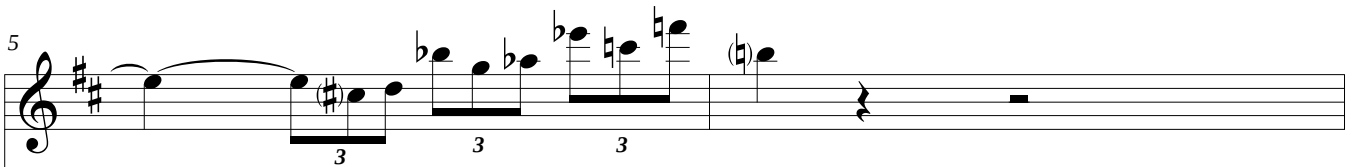
Vln. I



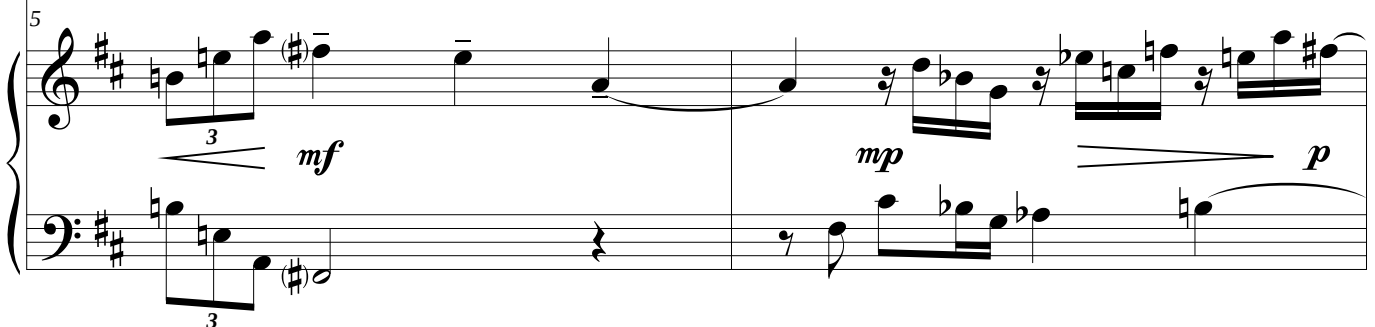
Pno.



Vln. I



Pno.



77

The musical score for Violin I and Piano is presented in two systems. The Violin I part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The score begins with a measure marked '15'. The Violin I part features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by another triplet (D, E, F#), then a quarter note (G) and a half note (A). The Piano part features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by another triplet (D, E, F#), then a quarter note (G) and a half note (A). The score continues with a measure marked '15' where the Violin I part has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by another triplet (D, E, F#), then a quarter note (G) and a half note (A). The Piano part features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by another triplet (D, E, F#), then a quarter note (G) and a half note (A). The score concludes with a measure marked '15' where the Violin I part has a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by another triplet (D, E, F#), then a quarter note (G) and a half note (A). The Piano part features a triplet of eighth notes (F#, A, C#) followed by another triplet (D, E, F#), then a quarter note (G) and a half note (A).

79

4
C. A. P. Fonseca 79

Vln. I

Pno.

24

24

f *ff*

mf

The musical score for Violin I and Piano is presented in two systems. The Violin I part is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature. The time signature changes from 3/4 to 2/4. The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *f* (forte), as well as articulation marks like accents and slurs. The Piano part features complex textures with triplets and chords. The Violin I part includes a section marked *8va* (octave up) in the final measure.

Violin I and Piano score. The Violin I part begins at measure 30 with a trill marked (8va) and continues with triplet patterns. The Piano part features a trill in the right hand and triplet patterns in both hands. The tempo is marked 'Tempo I' and the key signature is D major. The score ends with a 3/4 time signature.

Violin I and Piano score, measures 35-38. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The Violin I part (Vln. I) begins at measure 35 with a treble clef and a key signature of two sharps. The Piano part (Pno.) begins at measure 35 with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of two sharps. The score shows measures 35, 36, 37, and 38. The Violin I part features a melodic line with eighth and quarter notes, while the Piano part provides harmonic support with sustained chords and moving lines in both hands.

6

Vln. I

Pno.

58

mf (*seco*)

mp

ff

Vln. I

Pno.

61

ff

ff (*seco*) *mf*

Vln. I

Pno.

64

p

p

pp

8va

Ped -----

Vln. I

Pno.

72

Con fuoco

ff

f

p

pp

Estrutura nº1
C. A. P. Fonseca

82
7

Vln. I

76

Pno.

76

Vln. I

80

80

80

80

Fuga

quarteto de cordas

Carlos Alberto Pinto Fonseca, 1977

Calmo (circa ♩ = 69)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

mp

6

mp

11

mp

p

mp

p

2

16

p *mp* *mp*

22

p *pp* *mp* *pp* *p*

28

mf *mp* *mf* *mp*

33

Musical score for measures 33-36. The score is written for four staves (treble, treble, alto, and bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features various dynamics including *mf* (mezzo-forte), *mp* (mezzo-piano), and *f* (forte). There are also triplets and slurs. The first staff has a *mf* dynamic. The second staff has a *mf* dynamic. The third staff has a *mf* dynamic. The fourth staff has a *mf* dynamic. The music ends with a double bar line.

37

Musical score for measures 37-42. The score is written for four staves (treble, treble, alto, and bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *f* (forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *f* (forte). There are also slurs, triplets, and a *molto vibr.* (molto vibrato) marking. The first staff has a *mp* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *mp* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic. The music ends with a double bar line.

43

Musical score for measures 43-48. The score is written for four staves (treble, treble, alto, and bass). The key signature is one sharp (F#). The time signature is 3/4. The music features various dynamics including *f* (forte), *p* (piano), *ff* (fortissimo), *pp* (pianissimo), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). There are also slurs, triplets, and a *logo cresc.* (logo crescendo) marking. The first staff has a *f* dynamic. The second staff has a *ff* dynamic. The third staff has a *ff* dynamic. The fourth staff has a *ff* dynamic. The music ends with a double bar line.

4

48

f

vibr.

8va

54

mp

mf

pp ma con tensione

5

8va

60

poco rit. . . . a tempo

mp

67

f *p subito* *ff*

f *p subito* *ff*

f *p subito* *ff*

f *p subito* *ff*

75

rit. **Tempo I (ma più calmo)**

molto *p*

molto *p*

molto *p*

molto *mp* *p*

80

p

p

p

p

FUGA

quarteto de cordas

carlos alberto
pinto fonseca

1977

Calmo (d=69)
cira

Handwritten musical score for three systems, labeled I, II, and III. The notation includes staves with notes, rests, and dynamic markings.

System I: Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The system includes a measure with a circled 'P' and a measure with a circled 'P'.

System II: Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The system includes a measure with a circled 'P' and a measure with a circled 'P'.

System III: Features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The system includes a measure with a circled 'mp' and a measure with a circled 'mp'.

Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The score also includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

2.

3

Handwritten musical score for piano, consisting of three systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance markings.

System 1 (Top):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Contains a melodic line with a fermata.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Contains a melodic line with a fermata.
- Staff 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 6: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Dynamics: *mp* (mezzo-piano) is marked on the third staff.

System 2 (Middle):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a melodic line with a fermata.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a melodic line with a fermata.
- Staff 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 6: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Dynamics: *p* (piano) is marked on the first staff, and *pp* (pianissimo) is marked on the fourth and fifth staves.

System 3 (Bottom):

- Staff 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a melodic line with a fermata.
- Staff 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a melodic line with a fermata.
- Staff 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Staff 6: Bass clef, key signature of one sharp (F#), 3/4 time signature. Contains a bass line with a fermata.
- Dynamics: *mf* (mezzo-forte) is marked on the first staff, and *mp* (mezzo-piano) is marked on the second and fifth staves.

Handwritten musical score on three systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system features a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system includes a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The third system includes a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score is marked with various dynamics including *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), and *molto viol.* (molto violento). There are also handwritten annotations such as *mf* and *mf* in the first system, and *mf* in the second system. The score is written in ink on aged paper.

ARQUIVO OSMG - FCS
AUTORIA:
PEÇA N.º

4

5

Handwritten musical score for three systems, measures 40-50. The notation is in treble and bass clefs, with various musical symbols and performance instructions.

System 1 (Measures 40-44):

- Measure 40: *molto vibr* (written above the staff).
- Measure 41: *molto vibr.* (written above the staff).
- Measure 42: *sul ponticello* (written above the staff).
- Measure 43: *sul pont.* (written above the staff).
- Measure 44: *s. pp cresc. molto* (written below the staff).

System 2 (Measures 45-49):

- Measure 45: *s. pont.* (written above the staff).
- Measure 46: *p largo cresc.* (written below the staff).
- Measure 47: *p largo cresc.* (written below the staff).
- Measure 48: *p largo cresc.* (written below the staff).
- Measure 49: *dim.* (written below the staff).

System 3 (Measures 50-54):

- Measure 50: *ga agra* (written below the staff).
- Measure 51: *molto vibr.* (written above the staff).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (*pp*, *f*, *p*, *cresc.*, *dim.*). The page number 92 is in the top right corner.

Handwritten musical score on page 93, system 6. The score consists of three systems of staves.

The first system (top) contains four staves with various notes and accidentals.

The second system (middle) contains four staves. It begins with a circled number 55. The first staff has a circled *pp/ma con tensione*. The second staff has a circled *mp*. The third staff has a circled *mf*. The fourth staff has a circled *pp*. The system ends with a circled number 60.

The third system (bottom) contains two staves. The first staff has a circled *poco rit.* The second staff has a circled *poco rit.*

6

7

Handwritten musical score on page 7, featuring multiple staves with notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a system with four staves per system. The tempo is marked "a tempo". The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mp" (mezzo-piano) and "p" (piano). There are also circled numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and a circled "a tempo" marking. The score is written in a system with four staves per system. The tempo is marked "a tempo". The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mp" (mezzo-piano) and "p" (piano). There are also circled numbers (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100) and a circled "a tempo" marking.

ARQUIVO DS MAG - PCS
AU 0219 0263
PECA 10 002

Handwritten musical score for a piano piece, featuring four staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Andante* (75). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *rit.* (ritardando). A 3/4 time signature is indicated at the top right.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring four staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Tempo I (ma più calmo)* (80). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *rit.* (ritardando). A 3/4 time signature is indicated at the top right.

Handwritten musical score for a piano piece, featuring four staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *Tempo I (ma più calmo)* (80). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *rit.* (ritardando). A 3/4 time signature is indicated at the top right.

Belo Horizonte
18/02/1977

Carlos Alberto
Finto Sousa

2

13

div.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

17

Poco Meno Mosso

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

21

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

24

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

3 3 3

pizz

28

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

arco

31

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

34

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

36

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ten

ten

40

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz

arco

pizz

43

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc.

Db. *arco*

47

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db. *pizz*

50

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

52

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ten

ff

Measure 52: Vln. I and II play sixteenth-note patterns. Vla. and Vc. play eighth-note patterns. Db. plays a bass line. Dynamics include 'ten' and 'ff'.

Measure 53: Similar patterns continue. Dynamics include 'ten' and 'ff'.

Measure 54: Similar patterns continue. Dynamics include 'ten' and 'ff'.

Measure 55: Similar patterns continue. Dynamics include 'ten' and 'ff'.

56

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

ff

ff

arco

Measure 56: Vln. I and II play sixteenth-note patterns. Vla. and Vc. play eighth-note patterns. Db. plays a bass line. Dynamics include 'ff' and 'arco'.

Measure 57: Similar patterns continue. Dynamics include 'ff' and 'arco'.

Measure 58: Similar patterns continue. Dynamics include 'ff' and 'arco'.

Measure 59: Similar patterns continue. Dynamics include 'ff' and 'arco'.

60

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Measure 60: Vln. I and II play sixteenth-note patterns. Vla. and Vc. play eighth-note patterns.

Measure 61: Similar patterns continue.

Measure 62: Similar patterns continue.

63

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Measure 63: Vln. I and II play sixteenth-note patterns. Vla. and Vc. play eighth-note patterns. Db. plays a bass line.

Measure 64: Similar patterns continue.

Measure 65: Similar patterns continue.

65 **Adagio**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz

72

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

arco

mf

76 *tranquilo*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

subito p, dolce
tenutos

subito p, dolce

subito p, dolce

subito p, dolce
pizz

pp

79

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz

(pizz)

83

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

arco

p

p

89

D.C. al Coda

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

Violoncello

96 (8)

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Db.

pizz

pizz

pizz

(solo)

longa

pizz

pizz

pizz

pizz

arco

pizz

"ALMA DE NOSSA TERRA" -

(PARA CORDAS)

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA
1974

1º Violino

Handwritten musical score for 1º Violino. The score is written on ten staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten circled numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, and 35 mark specific measures. The tempo marking "POCO MENO MOSSO" appears on the fourth staff. The piece concludes with a fermata and a "V.S." (Vice Solista) instruction.

1º VIOLINO

- 2 -

Handwritten musical score for the first violin part, page 106. The score is written on ten staves, with measures 40 through 80 indicated by circled numbers. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Measure 40: (40) (com ênfase) mf

Measure 45: (45) ff

Measure 50: (50) ff

Measure 55: (55) ff V ff

Measure 60: (60) ff

Measure 65: (65) ADAGIO V (70)

Measure 75: (75) p *tranquilo* V

Measure 80: (80) *subito p - dolce* (4) V.S.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings (mf , ff , p , V). The tempo change to Adagio is marked at measure 65.

1º Violino
-3-

Handwritten musical score for 1st Violin, page 3. The score consists of five staves. The first two staves are in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The third staff is in bass clef with a key signature of one sharp. The fourth and fifth staves are in treble clef with a key signature of one sharp. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'p' (piano), 'f' (forte), 'div' (divisi), and 'pizz' (pizzicato). There are also handwritten annotations like 'D.C. 2' and 'pizz' in the right margin. The score ends with a double bar line and a signature in the bottom right corner.

« ALMA DE NOSSA TERRA »

(PARA CORDAS)

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA
(1974)2º Violino

555

S

SUL G

10

5

POCO MENO MOSSO

20

25

30

35

ten

V.S.

2^o VIOLINO
-2-

Handwritten musical score for the second violin part, measures 40 to 90. The score is written on ten staves. It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Handwritten annotations include '40', '45', '50', '55', '60', '70', '75', '80', '85', '90', 'ADAGIO', 'LARGO', 'ten', 'ms', 'sbito p', 'dolce', 'D.C.', and 'p'. There are also some corrections and additions in parentheses and above the staves.

2^o Violino
-3-

Handwritten musical score for the 2^o Violino part, page 3. The score is written on four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The second staff features a 'div' (divisi) marking and a 'V' (violino) marking. The third staff includes a 'pizz' (pizzicato) marking and a 'trm' (trillo) marking. The fourth staff contains a 'pizz' marking and a signature. The score is written in a cursive, handwritten style.

« ALMA DE NOSSA TERRA »

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA
(1974)

VIOLA

Div *ssff*

POCO MENO MOSSO

fz *V.S.*

VIOLA
-2-

Handwritten musical score for Viola, page 112. The score consists of eight staves. The first four staves are single-line staves. The fifth and sixth staves are grand staves (treble and bass clef). The seventh staff is a single-line staff. The eighth staff is a single-line staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ss' and 'p'.

Staff 1: Single-line staff with treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 2: Single-line staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 3: Single-line staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 4: Single-line staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 5: Grand staff (treble and bass clef), key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The word "DIV" is written above the staff.

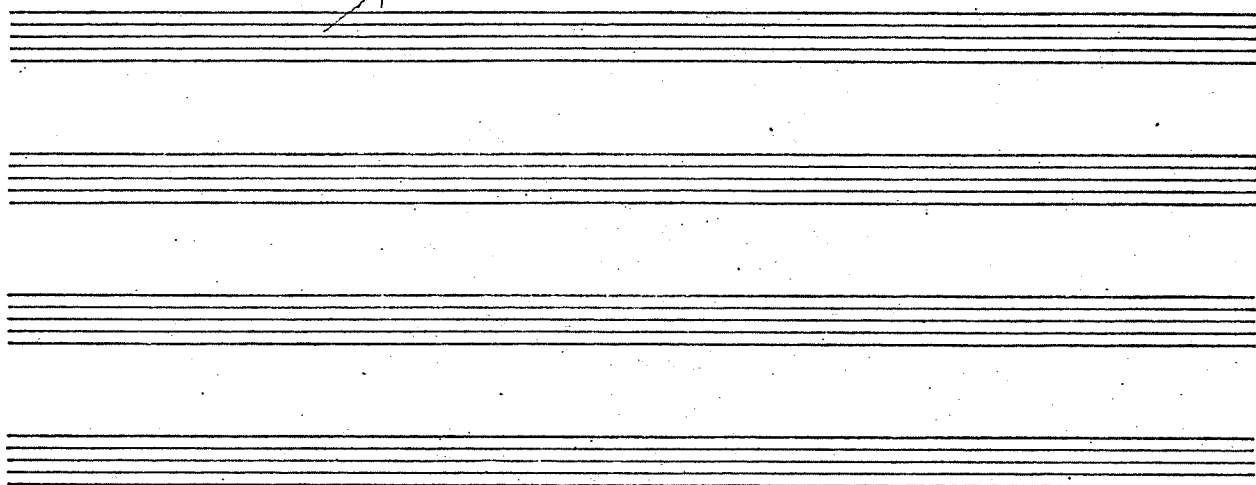
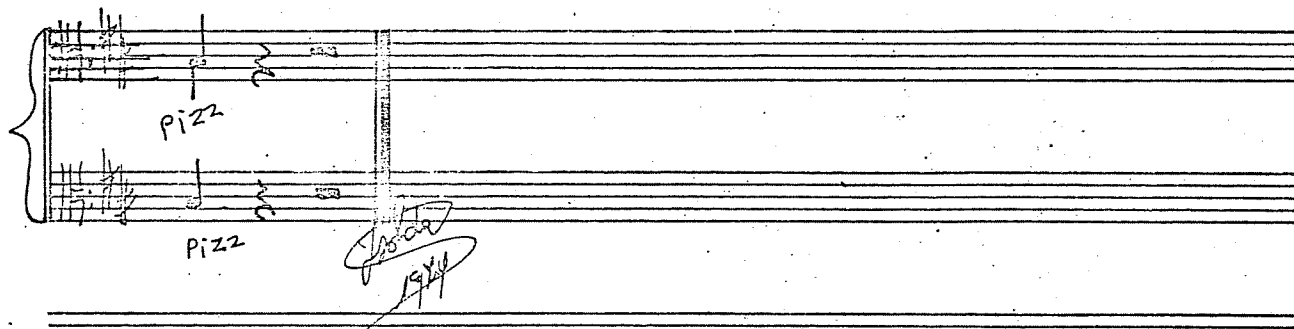
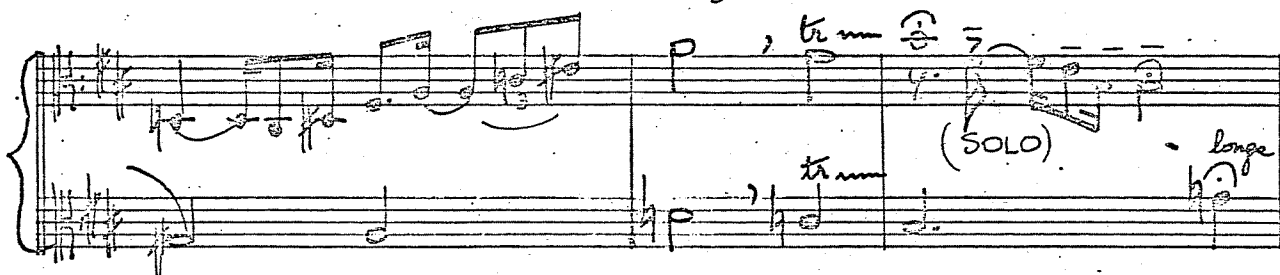
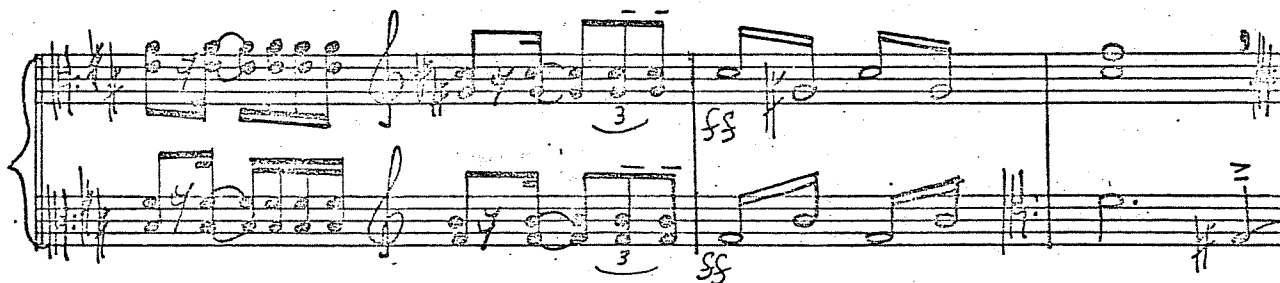
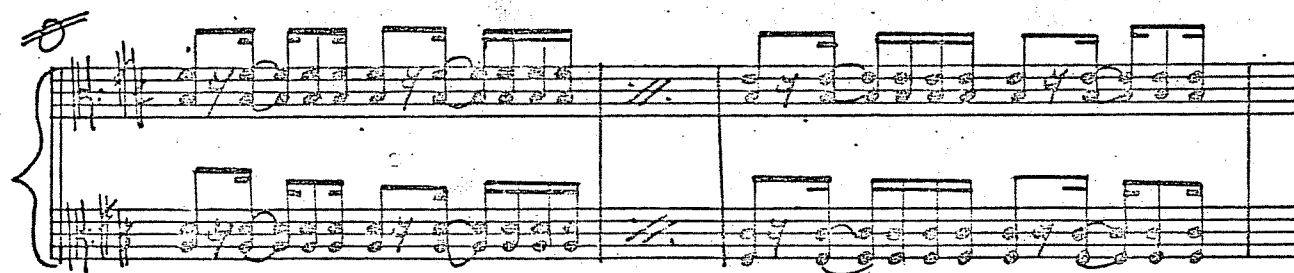
Staff 6: Grand staff (treble and bass clef), key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The word "ss" is written below the staff.

Staff 7: Single-line staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes.

Staff 8: Single-line staff with treble clef, key signature of two sharps, and a 4/4 time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes. The word "V.S." is written below the staff.

VIOLA
- 3 -

Handwritten musical score for Viola, page 113. The score consists of eight staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff continues the melody. The third staff includes a "cresc." marking above the notes. The fourth staff is marked "ADAGIO" and "mp dolce" below the notes. The fifth staff has a "mf" marking and a "cresc." marking. The sixth staff has a "subito p" marking. The seventh staff continues the melody. The eighth staff ends with a double bar line and a repeat sign. Below the eighth staff are three empty staves.

VIOLA
-4-

« ALMA DE NOSSA TERRA »

(PARA CORDAS)

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA
(1944)

1

CELLO

Handwritten musical score for Cello, titled "ALMA DE NOSSA TERRA" by Carlos Alberto Pinto Fonseca (1944). The score is written on ten staves in 9/8 time with a key signature of one sharp (F#). It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Circled numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 indicate measure numbers. The tempo marking "POCO MENO MOSSO" is present. The score ends with a double bar line and a final measure marked "f.s.".

(CELLO)
2-

Handwritten musical score for Cello, page 116. The score consists of 10 staves of music. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include measure numbers in circles (45, 50, 55, 60, 65, 70, 75, 80, 85) and performance instructions like "ADAGIO", "pp", "arco", "div.", and "a <". There are also some corrections and markings like "4/2", "3/4", and "b".

CELLO

- 3 -

Div

ss

pizz

arco

Solo

pizz

pizz

CONTRABAIXO

« ALMA DE NOSSA TERRA »
(PARA CORDAS)

CARLOS ALBERTO PINTO FONSECA
(1974)

- 1 -

Handwritten musical score for Contrabass, titled "ALMA DE NOSSA TERRA" by Carlos Alberto Pinto Fonseca (1974). The score is in 2/4 time and consists of 11 staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "sfz", "pizz", "arco", and "div". Measure numbers 5, 10, 15, 20, 25, 30, 35, and 40 are indicated. The tempo is marked "POCO MENO MOSSO". The score ends with a double bar line and the initials "V.S."

CONTRABAIXO

-2-

ARCO

Pizz

45

50

55

60

ADAGIO

LARGO

pp

Pizz

ARCO

75

82

Pizz

(Pizz)

ARCO

DIV

SS

Pizz

ARCO

DIV

ARCO

Pizz

D.C.

Estudo Brasileiro nº 3 p.^a Viçã (1972)
(dedicado à memória de J. Lobo)
Transcrição de autor para

Viola e piano

10 de outubro de 2002

(Piano)



Para Daniela
com o carinho do
Carlos Tilly

Estudo brasileiro nº 3 p. violão (1972)
Transcrições de Autor para Viola

121

Viola
solo

piano

Carlos Alberto Pinto Fouser.

The musical score is written on ten staves. The first staff is for Viola Solo, marked with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/2 time signature. It contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The second staff is for Piano, marked with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of one flat. It contains harmonic accompaniment with chords and single notes. The third staff continues the Viola Solo melody. The fourth staff continues the Piano accompaniment. The fifth staff continues the Viola Solo melody. The sixth staff continues the Piano accompaniment. The seventh staff continues the Viola Solo melody. The eighth staff continues the Piano accompaniment. The ninth staff continues the Viola Solo melody. The tenth staff continues the Piano accompaniment. The score is handwritten and shows signs of being a working draft, with some corrections and annotations.

2

Handwritten musical score on page 122, featuring a single melodic line and a piano accompaniment.

The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The top staff of each system contains a single melodic line, while the bottom staff contains a piano accompaniment.

Staff 1 (Melodic): Features a series of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. There are dynamic markings *v* (accent) and *n* (piano) above the staff.

Staff 2 (Piano): Features a series of chords, primarily triads and dyads, with some notes beamed together. There are dynamic markings *v* and *n* above the staff.

Staff 3 (Melodic): Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beaming.

Staff 4 (Piano): Continues the piano accompaniment with chords and some beaming.

Staff 5 (Melodic): Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beaming.

Staff 6 (Piano): Continues the piano accompaniment with chords and some beaming.

Staff 7 (Melodic): Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beaming.

Staff 8 (Piano): Continues the piano accompaniment with chords and some beaming.

Staff 9 (Melodic): Continues the melodic line with eighth and sixteenth notes, including some beaming.

Staff 10 (Piano): Continues the piano accompaniment with chords and some beaming.

3

A handwritten musical score for a piece labeled '3'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals (sharps and naturals), and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system features a grand staff with both treble and bass clefs. The third system returns to a single treble staff. The fourth system is a grand staff. The fifth system is a single treble staff. The sixth system is a grand staff. The seventh system is a single treble staff. The eighth system is a grand staff. The notation is fluid and appears to be a working draft or a personal manuscript.

4

Handwritten musical score for guitar and piano. The score is written on ten staves. The first staff is a single melodic line for guitar. The second and third staves are a grand staff for piano, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff. The fourth and fifth staves are another grand staff for piano. The sixth staff is a single melodic line for guitar. The seventh and eighth staves are a grand staff for piano. The ninth and tenth staves are empty. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. A 'Rit.' marking is present in the third staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.