UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

MARIE STEPHANIE JEANNE BERNARD

SONATA N. 2 PARA VIOLONCELO E PIANO (1912) DE GLAUCO VELASQUEZ: estudo interpretativo e tratamento editorial da obra

Belo Horizonte

2012

MARIE STEPHANIE JEANNE BERNARD

SONATA N. 2 PARA VIOLONCELO E PIANO (1912) DE GLAUCO VELASQUEZ: estudo interpretativo e tratamento editorial da obra

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

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2012

B521s	Bernard, Marie Stephanie Jeanne Sonata n.2 para violoncelo e piano (1912) de Glauco Velasquez: estudo interpretativo e tratamento editorial da obra / Marie Stephanie Jeanne Bernard. --2012. 208 fls., enc.; il. Acompanha DVD com recital performance. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Orientador: Carlos Aleixo dos Reis. 1. Sonatas 2. Velasquez, Glauco, 1884-1914. I. Título. II. Reis, Carlos Aleixo dos. III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. CDD: 786.2

Universidade Federal de Minas Gerais

Escola de Música

Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna MARIE STEPHANIE JEANNE BERNARD, em 19 de outubro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Paulo Cesar Rabelo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Dr. Cláudio Urgel Pires Cardoso
Universidade Federal de Minas Gerais

A meu marido, Alceu, grande companheiro na vida e grande músico, por tudo.

À Elisabeth que tanto me ensinou (in memoriam) e à meu pai, Olivier, pelo maravilhoso ambiente musical que sempre me proporcionou, e claro à Emmanuelle.

Aos meus queridos filhos Adonhiran e Estevan que sempre me apoiaram com confiança e admiração e às minhas noras Paula e Maria pelo estimulo e pela grande ajuda no meu trabalho; que eles nunca desanimem na busca de seus ideais.

Para Gustavo,

O interprete tem por missão dar vida à obra, trabalhar os sentimentos que este texto lhe revela: cada fase do seu trabalho esta virada para o momento único no qual, confiando nas suas possibilidades, ele entregará a música como ela é e como ele a sente.

Dominique Hoppenot.

AGRADECIMENTOS

Expresso minha gratidão a todos que colaboraram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

a Deus, por ter direcionado minha vida até esse momento,

ao meu orientador, Prof. Dr. Carlos Aleixo, por seus preciosos ensinamentos, dedicação e orientação para meu trabalho;

aos meus amigos Raquel Rhor e Eliezer que encorajaram o meu caminho pela pesquisa em Música;

à Isabel Alves pelo carinho e apoio essencial na hora da defesa;

aos meus amigos e colegas de trabalho do Teatro Municipal do Rio de Janeiro que acompanharam de perto o meu trabalho e especialmente ao meu amigo Marcelo Salles;

a minha querida Fiorella Solares que desde o inicio acreditou no resultado positivo deste trabalho;

a grande ajuda musical do Sergio de Sabbato pelos sábios ensinamentos;

a minha irmã Angélique pelo seu amor pela música que nunca abandonará apesar das dificuldades encontradas no caminho;

a todos os professores do Mestrado em Música da UFMG que se dedicaram ao ensino com afinco e qualidade, em especial aos professores André Cavazotti, Fausto Borém, Maria Betânia Parizzi, Patrícia Furst Santiago, Glaura Lucas, Flavio Barbeitas.

RESUMO

Por ser uma obra relevante para o repertorio do violoncelo e não estar disponibilizada para a comunidade artística, a sonata para violoncelo e piano n. 2 de Glauco Velasquez foi selecionada pela autora como objeto de estudo. Propõe-se a análise interpretativa da obra e tratamento editorial dos manuscritos do compositor, com sugestões de performance e a gravação em DVD como resultado final da pesquisa. Pretende-se também através deste estudo, reconhecer o trabalho de Glauco Velásquez dentro do patrimônio cultural brasileiro.

A metodologia utilizada inclui (1) breve relato da historia musical no Rio de Janeiro na época do Glauco Velasquez; (2) biografia concisa do compositor; (3) análise interpretativa das obras; (4) tratamento editorial dos manuscritos das partituras e (5) sugestões interpretativas da autora deste trabalho registrada em recital publico (gravado em CD-DVD).

Parte dos resultados encontrados registrada em DVD aponta que Glauco Velasquez possui um estilo particular avançado para o momento histórico-musical da época.

Palavras- chave: biografia, música brasileira, violoncelo, gravação.

ABSTRACT

Because it is a work relevant to the cello repertoire and not be made available to the artistic community, a sonata for cello and piano no. 2 of Glauco Velasquez was selected by the author as an object of study. It is proposed to interpretative analysis of the work and the editing of manuscripts of the composer, with suggestions for performance and recording DVD as the final result of the research. It is also intended through this study, to recognize the work of Glauco Velasquez inside the Brazilian cultural heritage.

The methodology includes (1) a brief account of musical history in Rio de Janeiro at the time of Glauco Velasquez, (2) concise biography of the composer, (3) interpretative analysis of the works, (4) the editing of the manuscripts and sheet music (5) interpretive suggestions the author of this work recorded in public recital (recorded in CD-DVD).

Part of the results recorded on DVD points out that Glauco Velasquez has a particular style advanced to the historical-musical of the season.

Keywords: biography, Brazilian music, cello recording.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- Glauco Velasquez por Carlos Oswald 16

FIGURA 2 - Palacete de Adelina Lambary em Paquetá onde Glauco Velasquez residiu em 1900 21

FIGURA 3 - Carta da Adelina Alambary Luz endereçada a Glauco Velasquez 22

FIGURA 4- Programa da conferência sobre Velásquez, realizada por Darius Milhaud, seguido de execução das obras 25

FIGURA 5 - Programa da primeira audição da Sonata II Op.77, executada em 19/07/1913 com a participação de Alfredo Gomes e Thilda Aschoff 32

FIGURA 6 - Programa do concerto de apresentação da Sociedade Glauco Velasquez em 1914 antes da sua fundação oficial realizada em 1915 33

FIGURA 7 - Artistas que realizaram o concerto-conferência realizado no Salão do Jornal do Commercio 34

FIGURA 8- A plateia do concerto de 18 de julho de 1914 no Salão do Jornal do Commercio 34

FIGURA 9 - Apresentação da fundação da Sociedade Glauco Velasquez com sede provisória na Avenida Rio Branco, 127 (casa Mozart) 35

FIGURA 10 - Lista dos fundadores, executantes e contribuintes, datada de 15 de maio de 1915 36

FIGURA 11 - Reunião de artistas brasileiros e estrangeiros na ocasião de execução de algumas obras de Velasquez em Botafogo 37

FIGURA 12- Letra do poema musicado por Velasquez em programa dedicado a Stella Parodi e executado por ela e Ernani Braga em primeira audição no Salão do Jornal do Commercio em 1912 38

TABELA 1- Divisão formal do 1º movimento 39

TABELA 2 - Lista das principais cadências do 1º movimento 40

TABELA 3- Divisão formal do 2º movimento 52

TABELA 4- Lista das cadências do 2º movimento 52

TABELA 5- Divisão formal do 3º movimento 60

TABELA 6- Lista das cadências harmônicas do 3º movimento 61

LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1- Divisão de compasso c. 72-73, 1º.Mov. 41
EXEMPLO 2 - c. 1-7: Partitura: tema da exposição, c. 1-7, 1o. Mov. 42
EXEMPLO 3- Acompanhamento executado pelo piano, c. 11-14, 1º. Mov. 43
EXEMPLO 4- Passagem de transição melódica executada pelo piano, c. 15-18, 1º. Mov. 43
EXEMPLO 5- Motivo de imitação entre violoncelo e piano, c. 5-6, 1º. Mov. 44
EXEMPLO 6- Parte virtuosística do piano, c. 44-48, 1º. Mov. 45
EXEMPLO 7- Utilização anacrústica na melodia do violoncelo, c. 49- 51, 1º. Mov. 46
EXEMPLO 8- c. 44- 48: parte do piano de bastante virtuosismo enquanto o violoncelo tem notas longas. 47
EXEMPLO 9- c. 49-51 utilização anacrústica de duas colcheias na melodia do violoncelo... 48
EXEMPLO 10- c. 59- 60: variação da figura de colcheias no violoncelo. 48
EXEMPLO 11- c. 73- 75 melodia de conclusão no violoncelo com acompanhamento homofônico do piano. 49
EXEMPLO 12- c. 76-79: O tema inicial retorna no piano como introdução à reexposição. ... 49
EXEMPLO 13- c. 96-98: repara-se num dos momentos mais tensos do movimento preparando para o final da peça. 50
EXEMPLO 14- c. 108-110: O motivo da *Coda* semelhante ao inicial. 51
EXEMPLO 15- c. 1-4: 1ª semifrase com acompanhamento homofônico do piano. 53
EXEMPLO 16- c. 8- 10: imitação entre o piano e o violoncelo na 2ª frase da 1ª Seção A. ... 54
EXEMPLO 17- c. 19-22: frase operando redução de movimento introduzindo a Seção B. Nota-se no c. 22 a mudança no acompanhamento do piano. 54
EXEMPLO 18- c. 23-26: intensidade da melodia no violoncelo. 55
EXEMPLO 19- c. 34-39: pequena frase de finalização da Seção B com resposta do piano no c. 37. 56
EXEMPLO 20- c. 52-54: final de frase com si4 no violoncelo antecedendo a entrada da 4ª Seção B'. 56
EXEMPLO 21- c. 71-72: final da frase preparando a chegada da *Coda.* 57
EXEMPLO 22- c. 73-75: inicio da *coda* com ligaduras propostas na maioria originalmente pelo compositor. Nota-se o acompanhamento quase igual ao inicio da peça mas só na mão direita do piano. 58
EXEMPLO 23- apresentação da célula inicial do 1º mov. 61
EXEMPLO 24- c. 1-2 : célula inicial do 3º mov. tocada pelo piano, idêntica à do 1º mov. 61
EXEMPLO 25- c. 60- 64 do 3º movimento: desenho de *tercinas* no piano. 62
EXEMPLO 26- c. 25 -27 do 1º movimento: desenho parecido no 1º movimento. 62
EXEMPLO 27- c. 1-4: tema inicial do 2º movimento. 63
EXEMPLO 28- c. 97-100: tema do 2º movimento utilizado no 3º movimento. 63
EXEMPLO 29- c. 1-8: no início do 3º movimento repara-se o jogo rítmico do motivo passando do piano ao violoncelo. 64
EXEMPLO 30- c. 19- 25: melodia do violoncelo acompanhado pelo motivo de semicolcheias em *sextinas* pelo piano. 65
EXEMPLO 31- c. 35- 38: início da Seção C mostrando o clareamento acontecendo entre os c. 36 e 37. 65
EXEMPLO 32- c. 51- 55: a introdução do piano como a frase do violoncelo desta vez começa com intervalo de 3ª menor. 66
EXEMPLO 33- c. 60- 65: desenho rítmico similar ao motivo do c. 25 do 1º movimento. 66
EXEMPLO 34- c. 65- 70: 3ª frase conduzindo a Seção B'. 67

EXEMPLO 35- c. 64-65: motivo da frase do 1º movimento. 67
EXEMPLO 36- c. 76- 82: acompanhamento em *sextinas* similar ao c. 20. 68
EXEMPLO 37- c. 88- 89: acompanhamento da melodia pelas semicolcheias do piano. 68
EXEMPLO 38- c. 99-100 do 1º movimento: acompanhamento parecido com o apresentado no EX. 37 (c.88 do 3º mov). 69
EXEMPLO 39- c. 95-96 do 3º movimento com *tremolos* na parte de piano. 69
EXEMPLO 40- c. 45-46 do 1º movimento: outra similitude entre os dois movimentos. 69
EXEMPLO 41- c. 97- 100: melodia similar ao 2º movimento. 70
EXEMPLO 42- c. 110- 111: acompanhamento do piano similar ao 2º movimento. 71
EXEMPLO 43- c. 120- 127: A pausa inicial do tema acéfalo é transformada em uma anacruse do c. 121 no piano. Observe-se a transformação rítmica nos dois instrumentos em relação ao tema inicial. 71
EXEMPLO 44- c. 155-162: variação do tema do 1º movimento pelo violoncelo. O acompanhamento é bastante virtuosístico, com semicolcheias em quiálteras de 5, 6 e 7. 72
EXEMPLO 45- c. 178- 185: a frase longa e lento do violoncelo com acompanhamento calmo do piano sugestiona ligaduras. 73
EXEMPLO 46- c. 182- final: O brilho da finalização da obra requer arcadas decididas e desligadas. 73
EXEMPLO 47- c. 6- 7 partitura mostrando a nossa escolha de ligaduras no violoncelo e a similitude destas nos dois instrumentos. 76
EXEMPLO 48- c. 1-4: arcadas favorecendo o crescendo chegando a dinâmica *forte* no c. 4. 77
EXEMPLO 49- c. 6- 8 : arcadas escolhidas com a totalidade do arco conseguindo assim com mais efeito executar o *crescendo*. 77
EXEMPLO 50- c. 11-12 : repara-se a expressividade realçada com as ligaduras. 78
EXEMPLO 51- c. 15-17: com a separação das notas surge o efeito desejado, o de realçar o momento tenso destes dois compassos. 78
EXEMPLO 52- c. 22- 24: ligaduras de expressão na melodia expressiva e crescente. 79
EXEMPLO 53- c. 25 e 26: a intensidade musical necessita o desligamento das *tercinas* enfatizando o fraseado *legato e appassionato.* 79
EXEMPLO 54- c. 28- 29: final da frase com dois momentos de rítmica igual mas com meta musical diferente, a 1ª ligada, e a 2ª destacando as *tercinas*.....80
EXEMPLO 55- c. 29- 31: *tercinas* desligadas preparando o terminal da frase e utilização de efeito sonoro conseguido através da corda solta com as duas semicolcheias seguintes leves e separadas. 80
EXEMPLO 56- c. 34- 36: expressão intensa executada através da separação das colcheias e das *tercinas*. 81
EXEMPLO 57- c. 42- 44: Expressão rítmica alcançada pela separação de arco, realçando o crescendo até o *ff*. 81
EXEMPLO 58: c. 97- 99: No c. 99 o mesmo motivo já apresentado (49- 55) com outro acompanhamento (homofônico) do piano sugere ligaduras.....82
EXEMPLO 59- c. 7- 8: Preparação na região da 3ª e 4ª corda para *o crescendo poco a poco.* 83
EXEMPLO 60- c. 25- 27: O dedilhado de extensão entre 1º e 3º dedo evita a execução de *glissando* não adequado nesta passagem. 83
EXEMPLO 61- c. 33- 34: dedilhados evitando excessos de mudanças de posição. 84
EXEMPLO 62- c.35-36: nota-se a extensão no c. 35 e a mudança de posição no c. 36 84
EXEMPLO 63- c. 40- 42: Passagens de mudanças de posição facilitando a intenção musical e a expressão. 85

EXEMPLO 64- c. 43- 45: exemplo de dedilhado simples e funcional no c. 43 e no final da frase onde usa-se intenso *vibrato* no *ff.* 85
EXEMPLO 65- c. 44- 48: Exemplo de várias possibilidades de *vibrato* seguindo a dinâmica escrita: tenso, mais relaxado, e finalmente suave. 86
EXEMPLO 66- c. 56- 57: dedilhado permitindo rapidez e nitidez sem alterar o fraseado com *crescendo* e o *passione sempre.* 86
EXEMPLO 67- c. 61- 62: dedilhados adequados permitam o *crescendo molto* sem necessidade de mudanças de posições prejudicando o fraseado. 87
EXEMPLO 68- c. 97 e 98: o dedilhado da nota *ré* na 2ª corda facilita o acesso à nota *do#* realizada com toda a expressão no *cresc.* 87
EXEMPLO 69- c. 67- 69: A similitude do acompanhamento do piano no c. 67, *Moderato,* com o inicio do movimento sugere o mesmo andamento nos dois trechos. . 88
EXEMPLO 70- c. 1- 3: Exemplo da partitura com poucas ligaduras no violoncelo deixada pelo compositor, com acompanhamento homofônico do piano 89
EXEMPLO 71- c. 1 e 2 : ligaduras escolhidas para a melodia da 1ª frase. 90
EXEMPLO 72- c. 3- 4: Importância das notas separadas na célula rítmica destacando a diferença musical entre a 1ª e a 2ª metade do c. 3. 90
EXEMPLO 73- c. 4-5: nota *mi* separada destacada na terminação feminina 90
EXEMPLO 74- c. 9- 10: As duas últimas colcheias desligadas acentuam o contraste rítmico da frase melódica 91
EXEMPLO 75- c. 11- 13: Destaque da nota *ré* # sublinhada pela arcada para baixo separada do contexto musical em ligaduras. 92
EXEMPLO 76- c.14: No compasso de transição é importante separar a última nota (anacruse). 92
EXEMPLO 77- c. 19- 21: transição para 2ª Seção, com *duinas* separadas e ligadura no final de frase *molto allargando.* 93
EXEMPLO 78- c. 23- 25: destaque das notas separadas ressaltando o momento tenso. 93
EXEMPLO 79- c. 25 e 26: Liga-se as notas *la* com *si* # pressionando o arco até alcançar a nota *si* # com impulso. 94
EXEMPLO 80- c. 28- 32: Três arcadas idênticas no mesmo desenho dinâmico. No c. 30 e 31 as arcadas originais foram conservadas. 94
EXEMPLO 81- c. 32- 34: Executa-se o c. 33 economizando o arco porém com pressão na ponta iniciando o *crescendo*. No c. 34, ao contrario usa-se mais rapidez de arco no inicio da *tercina*, e pressiona-se com mais força a última nota na região do talão atingindo a dinâmica alvejada. 95
EXEMPLO 82- c. 35 e 36: duas respostas musicais com duas arcadas diferentes diferenciando o fraseado. 95
EXEMPLO 83- c. 38- 40: respostas sucessivas com arcadas diferentes desenhando o final melódico. No c. 39 no *allarg,* a anacruse prepara para o reexposição do 1º tema. 96
EXEMPLO 84- c. 48- 51: arcadas revelando a subida melódica finalizando a 3ª Seção 96
EXEMPLO 85- c. 52- 55: as arcadas separadas no c. 52 e 53 marcam o inicio da finalização de frase. 97
EXEMPLO 86- c. 59 e 60: as notas do *grupeto* ligadas levem a melodia às notas seguintes com suavidade. 97
EXEMPLO 87- c. 67- 70: separando a última colcheia do c. 69 evidencia-se a preparação do final de frase. 97
EXEMPLO 88- c. 23 e 24: A extensão entre a nota *do* e a nota seguinte *sol* permite evitar pulo ou *glissando.* 98

EXEMPLO 89- c. 25- 27: Utilizando o 3º dedo na nota *la* e o 1º na nota *si*# permite-se executar um *portato* com a mão esquerda. No c.27 o dedilhado seguro permite alcançar o *fa* # com 3º dedo. 99
EXEMPLO 90- c..52- 55. Exemplo de dedilhados simples numa passagem de dificuldade técnica, sem alterar o *crescendo* e a musicalidade contida nela. 100
EXEMPLO 91- c. 59- 61: Termina-se o *grupeto* com 3º dedo possibilitando a execução de um leve *portamento* até a nota *fa* # (1ª nota do c. 61). 100
EXEMPLO 92- c. 71-72: a simplicidade do dedilhado facilita a execução do fraseado no *allargando molto.* 101
EXEMPLO 93- c. 73 e 74: Movimento de dedilhados simultâneos nas cordas de La e Ré atingindo a fluência e a sonoridade *piano* sem mudanças de posições. 101
EXEMPLO 94- c. 78-82: O polegar facilita a fluência da melodia. 102
EXEMPLO 95- c. 4- 7: A primeira ligadura do c. 4 provoca um enlevo rítmico interpretando com precisão o inicio de tema. Nota-se no c. 7 o as sincopas ressaltadas pela separação de arco. 104
EXEMPLO 96- c. 10- 12: a intenção musical é diferenciada pelo ritmo e pelas arcadas. 104
EXEMPLO 97- c. 14- 16: as duas primeiras *tercinas* reforçam *o expressivo sempre,* mas desliga-se a 3ª assim como as duas últimas colcheias, no *crescendo*. 105
EXEMPLO 98- c. 19 - 20: arcada facilitando a chegada na dinâmica *p.* 105
EXEMPLO 99- c. 28- 31: Notas separadas quase *marcato* enfatizam o vigor do momento expressivo da frase que chegará ao c. 34 no *ff.* 106
EXEMPLO 100- c. 35- 37: a diferença rítmica entre *tercinas* e colcheias será reforçada pela arcada. No c. 36 caracteristicamente de oposição rítmica por se situar entre dois momentos iguais (c.35- 37) as notas serão ligadas. 106
EXEMPLO 101- c. 44- 45: a interpretação do *détaché porté* no c. 45 traduz com eficiência o *molto expressivo* de final de frase. 107
EXEMPLO 102- c. 67- 71: As *tercinas* separadas enfatizam o *rit. un poco* favorecendo o aumento de sonoridade desejado. No c. 69 a separação de arco marca o ritmo sincopado. 107
EXEMPLO 103- c. 89- 93: O desligamento das notas reafirma o caráter *appassionato* do final de frase. No c. 91 ao contrario liga-se as notas acrescentando contraste, evidenciando o clima denso. 108
EXEMPLO 104- c. 109- 111: a nota *mi* b tocada com arco para cima possibilita o crescimento rápido da dinâmica até o *si* b seguinte. 108
EXEMPLO 105- c.119- 120: desligando-se as notas no c. 119 obtém-se articulação certa para finalização de frase *allargando,* com a ligadura final sublinhando o *pp.* 109
EXEMPLO 106- c. 124- 126: ligaduras nas *tercinas* e nas semicolcheias com acentos revelam o tema inicial do movimento. 109
EXEMPLO 107- c. 128- 131: liga-se os dois grupos de *sextinas* por 6 no andamento rápido da volta do tema inicial. 109
EXEMPLO 108- c. 134- 136: as sincopas desligadas marcam a acentuação. O grupo de sextinas ligadas contrastam com o *spiccatto.*seguinte. 110
EXEMPLO 109- c. 151 à 153: Ligaduras nos c.151- 152 sustentam a sonoridade expressiva *f* e *ff*. Na conclusão melódica (c. 153), desliga-se a última nota executando o *ff* e o *allargando.* 111
EXEMPLO 110- c. 164-167: a separação das notas facilita a execução brilhante da subida de tessitura junto ao significativo *crescendo*. 111
EXEMPLO 111- compassos finais: o *animato* junto ao *crescendo* terminando com *ffff* é executado com brilho separando as notas. 112

EXEMPLO 112: c. 6-7: a colocação do 1º dedo na nota *do* # na 1ª corda reforça a claridade sonora da frase.....113
EXEMPLO 113- c. 16- 18: Com 3º dedo na nota *la*, executa-se a subida desde o c. 16 com segurança. Nota-se a possibilidade de fazer um leve *glissando* entra as notas *ré* e *sol* (1ª nota do c. 18).....113
EXEMPLO 114- c. 25- 27: a colocação do polegar na nota sol facilita tecnicamente e musicalmente a frase.....113
EXEMPLO 115- c. 30- 32: a passagem tocada na 2ª corda facilita a execução da subida melódica sem mudanças bruscas.....114
EXEMPLO 116- c. 36- 38: a passagem executada na 2ª corda facilita a movimentação da melodia. Aproveita-se o harmônico natural da nota *la* deixando ele ressoar até a próxima nota (c. 37/38).....114
EXEMPLO 117: c. 43- 44: a dificuldade em executar rapidamente esta passagem resolve-se passando rapidamente na 2ª corda e de novo na 1ª.....115
EXEMPLO 118- c. 113- 115: ponde-se o polegar na nota *la* # na 2ª corda executa-se o fraseado sem cortes, ruídos e deslizes.....115
EXEMPLO 119- c. 136- 137: a rapidez das fusas exige um dedilhado seguro possibilitando retratar a leveza da passagem.....116
EXEMPLO 120- c. 163- 166: os dedilhados escolhidos facilitam a execução rápida e segura desta passagem.....116
EXEMPLO 121- c. 182 até o final do mov.: a extensão praticada no c. 184 evita mudanças desnecessárias. A mudança de posição se fará na nota *si* seguinte.....116

LISTA DE ABREVIATURAS

C - Compasso(s)

EX - Exemplo(s)

FIG - Figura(s)

TAB - Tabela

Mov - Movimento

m - menor

M - maior

s.d - sem data

Ret - retardo

Ap - apojatura

A+ - sensível

SUMÁRIO

PARTE A- PRODUÇÃO ARTÍSTICA

1. PROGRAMA DE RECITAL DE MESTRADO

PARTE B- DISSERTAÇÃO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS 1

1. 2 Objetivos 3

1. 3 Metodologia 4

1. 4 Revisão de Literatura 5

1- 5 Referencial Teórico 7

2 A VIDA MUSICAL NO RIO DE JANEIRO NA ÉPOCA DE GLAUCO VELASQUEZ 8

3 GLAUCO VELASQUEZ 16

4 ANÁLISE FORMAL DA SONATA N. 2 PARA VIOLONCELO E PIANO DE GLAUCO VELASQUEZ. 39

4.1 Primeiro Movimento 39

4.1.1 Cadências 40
4.1.2 1ª Seção A (Exposição) 41
4.1.3 2ª Seção B: Desenvolvimento Temático 46
4.1.4 3ª Seção A': Reexposição 49
4.1.5 Coda 51

4.2 Segundo movimento 51

4.2.1 Cadências. 52
4.2.2 1ª Seção A 53
4.2.3 2ª Seção B 55
4.2.4 Seção A' 56
4.2.5 4a Seção B' 57
4.2.6 5a Seção A'' 57
4.2.7 Coda. 58

4.3 Terceiro movimento 59

4.3.1 Cadências 62
4.3.2 1ª Seção A 63
4.3.3 2ª Seção B 64
4.3.4 3ª Seção C 65
4.3.5 4ª Seção A' 66

4.3.6 5ª seção B' 68
4.3.7 6ª Seção, D.....70
4.3.8 7ª seção, A".....71
4.3.9 8ª seção A'''.....72
4.3.10 Coda.....73

5 ANÁLISE INTERPRETATIVA DA OBRA.....74

5.1 Aspectos estilísticos da música de Glauco Velasquez.....74

5.2 Primeiro movimento.....75

5-2-1 Edição de arcadas.....76
5.2.2 Edição de dedilhados.....82

5.3 Segundo movimento..... 87

5.3.1 Edição de arcadas 89
5.3.2 Edição de dedilhados.....97

5.4 Terceiro movimento..... 101

5.4.1 Edição de arcadas 103
5.4.2 Edição de dedilhados.....111

6 CONCLUSÃO.....116

REFERÊNCIAS.....120

ANEXOS..... 121

ANEXO A – Cópia do Manuscrito: Primeiro Movimento 122

ANEXO B – Tratamento Editorial: Primeiro Movimento 137

ANEXO C – Cópia do Manuscrito: Segundo Movimento 152

ANEXO D – Tratamento Editorial: Segundo Movimento..... 161

ANEXO E – Cópia do Manuscrito: Terceiro Movimento 171

ANEXO F – Tratamento Editorial: Terceiro Movimento 190

ANEXO G – 1 DVD do Recital de Defesa.

PROGRAMA DE RECITAL DE MESTRADO

GLAUCO VELASQUEZ — **ELEGIA (1907) OP. 38**

JOHANNES BRAHMS — **SONATA N^{O} 1 OP. 38**

1 - Allegro non troppo

2 - Allegretto quase Minuetto

3 - Allegro

GLAUCO VELASQUEZ — **SONATA N^{O} 2 (1912) OP. 77**

1 - Allegro

2 - 2^{O} Movimento

3 - Finale

PIANISTA CONVIDADO: RICARDO CASTELO BRANCO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

"Na época em que o nacionalismo brasileiro se firmava, principalmente nos modos de emprego de material folclórica ou popular, um único compositor seguia um caminho totalmente distinto. Trata-se de Glauco Velasquez" (NEVES, 2008, p. 38).

Glauco Velasquez (1884-1914) é um personagem interessante dentro da historia musical brasileira. Destacado compositor, alcançou um relativo sucesso nos anos em que viveu devido ao seu caráter pioneiro, porém com o advento do nacionalismo foi caindo no esquecimento. Fruto de um relacionamento entre um cantor italiano residente no Brasil e uma jovem brasileira de destacada família, optaram por ter seu filho em Nápoles, Itália, com medo de escândalos por não serem casados, sendo Velasquez um nome fictício (RIBAS; NEVES, 2002, p.9).

Sem saber da verdade, aos treze anos passa a residir no Rio de Janeiro com sua família biológica, porém sem ter conhecimento da sua real ligação familiar com ela. Aluno do Instituto Nacional de Música, estudou com Frederico Nascimento e Francisco Braga, conquistando a admiração de seus professores (AZEVEDO, 1956, p. 235- 248). Sua primeira aparição pública como compositor se deu em 1911, despertando o interesse de críticos e do público, causando polêmica, criticado por não seguir as regras tradicionais da composição. Darius Milhaud[1] nos anos em que residiu no Rio de Janeiro se tornou um grande admirador da obra de Velasquez, terminando algumas de suas composições inacabadas após o seu falecimento. Luciano Gallet[2] conseguiu manter seu nome vivo por alguns anos, com a

[1] Darius Milhaud (1892-1974) compositor francês que em 1910 com um grupo de modernistas, entre os quais Eric Satie e e o jornalista Cocteau juntou-se com mais cinco compositores – Francis Poulenc, Arthur Honegger, Georges Auric, Louis Duret e Germaine Tailleferre – num grupo denominado *Les Six*. Eles rejeitavam não apenas o melodramático romantismo da música de Richard Wagner, assim como julgavam Debussy e Ravel como compositores imprecisos.

[2] Luciano Gallet (1893- 1931) compositor, professor, pianista, regente e folclorista, começou a atuar em 1913 como acompanhador e mais tarde, por incentivo de Glauco Velasquez, como compositor. Fundou a Sociedade Glauco Velasquez, para a difusão da obra do compositor prematuramente falecido. Além de ter-se tornado intérprete da obra de Glauco Velasquez, no ano de 1922 foi regente do coro e da orquestra do Instituto Nacional de Música. Em 1930, descontente com os rumos da música brasileira, acionou campanha que culminou com a fundação da Associação Brasileira de Música. Nesse mesmo ano, passou a dirigir o Instituto Nacional de Música. Publicou Estudos de folclore (Rio de Janeiro, 1934).Foi escolhido como Patrono da Cadeira n. 39 da Academia Brasileira de Música.

criação da Sociedade Glauco Velasquez, que tinha entre seus membros Alberto Nepomuceno,[3] Henrique Oswald,[4] Paulina d'Ambrosio,[5] Frederico Nascimento,[6] entre outros.

Apesar de ter falecido ainda jovem, na idade de 30 anos, Glauco Velasquez deixou uma obra considerável. José Maria Neves a estima em 123 composições, na sua grande maioria escritas para piano, canto e cordas (RIBAS;NEVES, 2002, p. 24). A obra de violoncelo representa uma parte importante do acervo: são duas sonatas escritas respectivamente em 1910 e 1912, duas fantasias, datando de 1911 e 1912, e várias peças curtas para violoncelo e piano compostas entre 1906 e 1912.

A segunda sonata para violoncelo e piano opus 77[7] é o principal enfoque do presente trabalho. Escrita em 1912, foi uma de suas últimas composições. A sonata nunca foi publicada, estando disponível somente na versão manuscrita, e é provável que somente tenha sido executada em primeira audição em 19 de julho de 1913 pelo violoncelista Alfredo Gomes acompanhado de Thilda Aschoff. Atualmente existem duas copias da mesma, disponíveis na Biblioteca Nacional e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. As duas partes manuscritas apresentam uma caligrafia diferente e parecem ter sido copiadas por duas pessoas distintas, uma do autor ou sua mãe e outra de pessoa desconhecida por nos[8]. O contraste é obvio nas duas partes do violoncelo onde a escrita é claramente modificada, quase ilegível e manchada na parte existente na Biblioteca Nacional em relação à encontrada na Escola de Música. Só

[3] Alberto Nepomuceno (1864-1920). Em 1888 e em 1894 foi para a Europa, com o objetivo de ampliar sua formação musical e aprimorar os estudos de órgão. Em Paris conheceu Saint-Saëns, Charles Bordes, Vincent D' Indy e outros.Em 1895 de volta ao Brasil realizou um concerto histórico: apresentou pela primeira vez, no Instituto Nacional de Música, uma série de canções de sua autoria, em português. A luta pela nacionalização da música erudita foi ampliada com o início de suas atividades na Associação de Concertos Populares, que dirigiu por dez anos (1896-1906).

[4] Henrique Oswald (1852 - 1931) pianista e compositor, estudou em Florença (Itália) e mesmo morando no Brasil, manteve-se intimamente ligado ao mundo musical italiano e francês. Foi professor de piano e diretor do Instituto Nacional de Música (1903).

[5] Paulina D'Ambrosio (1890- 1976) violinista, aos 15 anos foi para a Europa estudar no Conservatório Real de Bruxelas (Bélgica), difusor da escola franco-belga. Em 1907, de volta ao Brasil, se dedicou ao ensino no Instituto Nacional de Música, onde deu aula por 42 anos. Como intérprete participou da Semana de Arte Moderna executando obras de Villa-Lobos que a considerava sua violinista predileta, Igualmente se dedicou a difusão da música do seu amigo Glauco Velasquez de que foi fiel interprete com o seu trio e quarteto. Ela ensinou várias gerações de bons violinistas como Paulo Bosisio, Santino Parpinelli, Guerra-Peixe, Natan Schwartzman, entre outros.

[6] Frederico Nascimento (1852- 1924) violoncelista, em 1889 foi nomeado professor de violoncelo do Instituto Nacional de Música e, mais tarde, de Harmonia, área a que se dedicou abandonando o ensino do violoncelo e onde foi professor de Harmonia, entre outros, de Glauco Velasquez e Heitor Villa-Lobos.

[7] Biblioteca Nacional (BN) – Divisão de Música e Acervo Sonoro *(Dimas)* – MS/ V-I-69
Biblioteca e Arquivo da Escola de Música da UFRJ (EM): 34P/ 113+81+182 C/.

[8] Neves comenta sobre o fato de ser impossível saber se o autor da letra e até das assinaturas do compositor nas copias manuscritas é Velasquez ou Adelina Lambary (RIBAS; NEVES, 2002, P. 24).

constatamos duas notas musicais distintas na peça de piano na versão encontrada na Biblioteca Nacional, o restante da obra estando semelhante nas duas versões, seja nas notas, nas dinâmicas e nas poucas arcadas contidas nelas. Podemos asseverar que a obra da Biblioteca Nacional contém um pouco mais dedilhados escritos supostamente por outra pessoa, principalmente no 3º movimento enquanto não achamos dedilhado nenhum neste movimento na parte da Escola de Música. Preferimos pesquisar na obra encontrada na Escola da UFRJ por ela ser mais clara e melhor escrita.

A obra apresenta um estilo musical abstrato, contrastando com suas primeiras composições que mostravam influências pós-romântica e impressionista, como por exemplo as peças para violoncelo e piano, *Chanson d' amour* (1906), *Elegie* e *Melancolie* (1907). Das suas derradeiras criações, como a sonata, assim como o quarto trio, também de 1912, e a ópera *Soeur Beatrice* de 1913, são consideradas por José Maria Neves as obras de Velasquez que mais se aproximam de uma linguagem musical então considerada moderna para época (RIBAS;NEVES, 2002, p. 38).

1. 2 Objetivos

O presente trabalho possui três objetivos precisos, um estudo da vida e obra de Glauco Velasquez, um estudo interpretativo e uma edição da sua Segunda Sonata opus 77 para violoncelo e piano.

No segundo capítulo, intitulado *A vida musical no Rio de Janeiro na época de Glauco Velasquez,* para melhor contextualizar o compositor em seu tempo, abordamos o ambiente cultural no Rio de Janeiro na segunda metade do século XIX e início do século XX. Em seguida, apresentamos uma biografia do autor, tentando preencher algumas lacunas existentes em sua trajetória.

No quarto capítulo, intitulado *Análise formal da Sonata nº 2 para violoncelo e piano de Glauco Velasquez*, realizamos uma análise morfológica e interpretativa da peça. Finalmente com base nos resultados obtidos, sugerimos uma edição da obra, com propostas de arcadas e dedilhados para futuras execuções.

1. 3 Metodologia

A estratégia metodológica somou várias partes: (1) revisão da literatura na busca dos conceitos utilizados na construção musical em geral e, em seguida, comparação com as referências harmônicas e musicais encontradas no autor; (2) edição das partituras utilizando o programa *Finale*; (3) a observação própria desta autora baseada em referências de métodos técnicos aprendidos ao longo da experiência musical.

Para a pesquisa histórico-musical do segundo capitulo e para a biográfica do terceiro optamos por uma revisão de literatura abrangente. Analisamos a biografia do compositor através de obras de referência, além de busca em jornais, artigos e livros afins com o assunto, para através da pesquisa de fontes primárias e secundárias, tentar reconstituir a vida de Velasquez de maneira mais precisa.

Para o segundo objetivo da pesquisa, a análise interpretativa da sonata para violoncelo do quarto capitulo, a metodologia escolhida contou com uma pequena análise estrutural e interpretativa da obra, com revisão técnica baseada em literatura violoncelistica, visando apontar as semelhanças e diferenças no estilo e no tratamento instrumental. Por se tratar de obra da qual se desconheça possíveis cópias ou execuções, as análises se limitarão tão somente ao estudo da partitura manuscrita.

O presente trabalho também contou com pesquisa em bibliotecas. Procuramos nos arquivos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, assim como nos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, dentre outras, visando a procura por cartas, e documentos, manuscritos relatando fatos que tivessem alguma relação com a vida e obra do compositor.

Para nosso estudo biográfico assim como da personalidade do compositor e do entendimento da sua linguagem, procuramos através dos periódicos da época relatos e criticas sobre a sua obra. Foram estes: o *Jornal do Commercio,* o *Paiz,* o *Correio da Manhã,* a revista *Fon-Fon,* a *Gazeta de Noticias* a *Tribuna* e a *Noticia.* Artigos como *Um Século de Música Brasileira* do jornalista Rodrigues Barbosa foram utilizados como preciosa fonte de pesquisa.

Por fim, a edição da obra foi realizada através do software *FINALE* de edição musical.

1. 4 Revisão de Literatura

Para a revisão de literatura contamos com alguns autores importantes no presente trabalho. Contextualizando Glauco Velasquez em sua época podemos entender o funcionamento da sociedade musical do Rio de Janeiro no final do século XIX. O livro *150 anos de música no Brasil,* de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1956) é de grande importância, descrevendo de maneira muito detalhada o surgimento da música no Rio de Janeiro. O autor discorre sobre os principais movimentos musicais na metade do século XX, seus componentes e ainda podemos contar com um capitulo dedicado ao compositor Velasquez.

Para o estudo sobre a vida musical no Brasil e especificamente no Rio de Janeiro no final do século XIX e inicio de século XX contamos com outros livros de Luiz Heitor, *Música e Músicos no Brasil* (1950) e *A Música Brasileira e Seus Fundamentos* (1948) onde o autor também disserta sobre os principais personagens do meio artístico do final do século XIX.

Uma importante fonte de consulta que utilizamos são os livros do José d'Assunção Barros, *Raízes da Música Brasileira* e *Nacionalismo e Modernismo - A música erudita brasileira nas seis primeiras décadas do século XX* traça o perfil da evolução musical partindo da música indígena, passando pelos componentes afro-brasileiros e a contribuição européia avaliando cada um desses componentes para a entender a constituição de uma música erudita brasileira. O livro *História da Música Brasileira* de Renato Almeida é uma síntese do que podia-se encontrar como características nacionalmente diferentes dentro do mesmo pais, com advento da música folclórica e com a mudança musical erudita do inicio do século XX. Guilherme de Melo, considerado o primeiro autor de historia da Música Brasileira segundo Luiz Heitor de Azevedo (Melo, 1947, prefacio) ao retratar a história musical no Brasil no livro considerado um clássico *A Música no Brasil* nos repassa importantes referências na trajetória musical do Rio de Janeiro. É uma narração histórica datando de 1908, momento exato da trajetória do próprio Velasquez.

Contamos com o excelente trabalho de Antonio Augusto na sua tese de doutorado em História Social da UFRJ, intitulada *A questão Cavalier: música e sociedade no Brasil Imperial e Republicano* que descreve com minúcia a vida musical na capital do Império e na Republica entre os anos 1846 e 1914, quais eram os principais teatros de todos os

gêneros musicais da época e como funcionavam as sociedades musicais que eclodiram a partir do Império.

O notável livro de José Maria Neves *Música Contemporânea Brasileira* nos ajudou a entender as diferentes correntes musicais que se concentraram no inicio do século e a contextualização de Velasquez dentro destas correntes. Também foi consultado o livro *Storia della música nel Brasile* (1926) de Vincenzo Cernicchiaro (1858- 1928), um importante compendio de crônicas e críticas musicais da época em que o autor viveu, nos fornecendo um retrato detalhado da sociedade musical da capital do Segundo Império e no início da República. Músico e compositor italiano que veio se fixar no Rio de Janeiro no final do século XIX, Cernicchiaro como músico interprete, professor e compositor retrata no presente livro um fiel quadro da situação musical da capital onde consagra várias paginas sobre Velasquez com duras criticas às suas composições.

Foi escrito um exímio trabalho sobre Velasquez, a dissertação de mestrado de Silvia Hasselaar,[9] na qual a autora analisa o estilo composicional do compositor nas suas peças para piano, elemento essencial para compreender as tendências harmônicas e melódicas do compositor. No final da dissertação, a autora organizou um catálogo de todas as obras existentes do compositor.

O livro *Glauco Velásquez* de Maria Cecília Ribas e José Maria Neves foi de grande importância para a nossa pesquisa devido a riqueza de dados biográficos e musicais: alem de detalhar a vida social e artística da capital, descreve o momento da chegada do compositor na cidade desconhecida, sua adaptação e seu envolvimento no contexto musical efervescente do momento. Além destas características o livro ainda contém a mais recente catalogação sobre o total das obras de Velásquez até a data de 2002.

Na realidade, foram constatadas ao todo cinco catalogações: a primeira foi feita pelo próprio Velasquez, muito incompleta; a segunda, por Luciano Gallet depois da morte do Velasquez, esta um pouco mais completa. Juntando as informações do catálogo de Gallet com outras obras encontradas ao longo do tempo na Biblioteca Nacional, foi montada uma terceira catalogação, em ordem cronológica de composição, pela então diretora da Seção de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Mercedes Reis

[9] Glauco Velasquez: elementos característicos da produção pianística e catalogo completo de suas obras, UFRJ, 1994.

Pequeno. A quarta catalogação, da qual já falamos, é de Silvia Christina Hasselaar que, em sua Dissertação de Mestrado, ordena a catalogação em seções, separando a música composta em três categorias: a primeira para teclado, a segunda para música de câmara e a terceira para música vocal. Por fim, juntando as anotações de Gallet, Reis Pequeno e Hasselaar, José Maria Neves conclui uma quinta catalogação, que se encontra ao final do seu livro Glauco Velásquez, igualmente separando o total das obras em três partes: a primeira constitui um catálogo geral por ano de criação, a segunda é um índice de obras por título e ano e a terceira um índice de obras por recursos vocais/instrumentais.

Outros musicólogos têm escrito trabalhos que muito nos ajudaram: Vasco Mariz com seu livro História da Música no Brasil, Bruno Kiefer, no livro História da música brasileira e Mário de Andrade no livro Aspectos da música brasileira onde o autor defende a pesquisa do folclore como fonte de reflexão temática e técnica do compositor erudito, preocupado com a criação de uma música nacional. Andrade procura atribuir novos significados às concepções sobre popular e erudito, oriundos do Romantismo do século XIX, tendo como ponto importante o papel do povo na elaboração de uma música erudita nacional modernista.

1. 5 Referencial Teórico

Para revisão do capitulo da analise técnico da partitura editada com aconselhamento de interpretação através de sugestões tais como arcadas e dedilhados dos três movimentos da sonata contamos com as obras existentes de ensino de técnica violoncelística, como os métodos de aperfeiçoamento do violoncelo encontrados em Feuillard, Lee, Flesch, Dotzauer, Alexanian, Casals, Hoppenot, Gerhard Mantel, Lavigne e Bosisio, Bunting, Tortelier, Galamian, Pleeth.

Usamos as gravações feitas para piano, as únicas existentes das obras do autor, interpretadas por Clara Sverner, assim como a gravação do **Trio n. 2** com os intérpretes Anselmo Latopolsky, Iberê Gomes e Alceo Bocchino em 1959. Estas nos ajudaram a entender e conhecer melhor as tendências composicionais harmônicas do autor.

2 A VIDA MUSICAL NO RIO DE JANEIRO NA ÉPOCA DE GLAUCO VELASQUEZ.

Na segunda metade do século XIX o Rio de Janeiro se destacava como um grande centro cultural, com grandes expoentes na literatura, teatro, artes plásticas e música. A capital sempre tivera uma forte tradição de ópera, cujas temporadas eram muito apreciadas pelo público leigo e conhecedor que assistia às recitas em importantes palcos como o antigo Teatro Lírico Fluminense (previamente conhecido como Teatro Provisório), recinto demolido para dar lugar ao Teatro D. Pedro II, e posteriormente ao atual Teatro Municipal inaugurado em 1909 (AZEVEDO, 1950, p. 69). O Teatro D. Pedro II, localizado na Rua da Guarda Velha (atual Avenida Treze de Maio), abriu suas portas ao público em 1871, e foi durante cerca de trinta anos um dos mais importantes da capital e o de maior capacidade:

> É o maior teatro da corte, e pode, quanto as suas vastas dimensões, competir com os maiores teatros da Europa: comporta 2.500 pessoas, inclusive a orquestra e os artistas cênicos, e tem 40 camarotes de 1ª classe, 384 ditas de 2ª, 234 cadeiras nas varandas e 500 lugares nas galerias (ALMANAQUE LAEMMERT,1883 apud AUGUSTO, 2008, p.102).

Nos teatros acima citados, junto a outros como o Teatro São Pedro (Teatro João Caetano a partir de 1923) e o Apolo[10], desfrutava-se de temporadas repletas de ópera: de fato, durante o ano inteiro podia-se assistir a óperas estrangeiras, principalmente obras de autores italianos (Verdi, Puccini, Mascagni, Leoncavallo ou Giordano) ou os franceses (Massenet, Messager) (AZEVEDO, 1956, p. 206).

A sobrinha neta de Glauco Velasquez, Maria Cecília Ribas Carneiro, relata, em seu livro em parceria com José Maria Neves, *Glauco Velásquez* (CARNEIRO e NEVES, 2002, p. 7), o quanto a cidade era apreciadora de ópera, ópera-bufas e operetas:

> Nas ruas, de vez em vez, um realejo feria em tom metálico *La Donna mobile* e até se ensinava a certos pássaros canoros a ária da *Mme Angot*. Havia uma

[10] Para mais aprofundamento sobre o assunto, consultar a obra de Antonio Augusto, *A questão Cavalier: música e sociedade no Brasil Imperial e Republicano* (2008), cap.

> verdadeira mania de aprender o "bel canto"... isto advinha do sucesso das óperas na corte, cada temporada lírica que passava provocava entusiasmos inauditos desta ou daquela prima-donna. Os comentários apaixonados se faziam na rua do Ouvidor, no Senado, na Câmara, nos saraus e na intimidade das casas.

A partir da segunda metade do século XIX a vida musical tomou novos rumos com apresentações de óperas de outros centros culturais, em especial a música alemã, russa e impressionista francesa através da obra de Debussy (NEVES, 1981, p. 30). Podemos acompanhar importantes performances nos palcos cariocas de óperas wagnerianas como a apresentação de *Lohengrin* de Richard Wagner (1883), *Tanhauser* (1892), *Os Mestres Cantores* (1905), *Tristan e Isolda* (1910), *Salomé* de Richard Strauss (1910), *Parsifal* e a *Valquíria* **(**1913**)** (AZEVEDO, 1956, p. 203). Cantores internacionais de renome se fizeram ouvir, como o famoso Enrico Caruso,[11] maestros compositores, como André Messager,[12] Xavier Leroux,[13] Pietro Mascagni,[14] e Richard Strauss[15] (em 1910), se apresentaram nos palcos brasileiros (AZEVEDO, 1956, p. 210).

Este gosto por músicas novas também afetou os jovens compositores como, por exemplo, Leopoldo Miguez, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, que foram estudar na Alemanha e na França em vez da costumeira Itália. Assim como se deu primeiramente na Europa, cresceu o interesse pela música de concerto (AZEVEDO, 1956, p. 98) com a proliferação de sociedades de concerto como aconteceu, por exemplo, na França com as sociedades Lamoureux, Colonne e Pasdeloux (BERNARD, 1972).

Foram fundadas então no Rio de Janeiro a Sociedade Filarmônica (1834), o Clube

---

[11] Caruso, Enrico (Nápoles, Itália 1873- 1921) é considerado o maior tenor de todos os tempos. Na metade da década de 1910 já era conhecido e apreciado no mundo todo. O compositor lírico Giacomo Puccini foi seu amigo e compus obras especialmente para ele. Além de ter gravado inúmeras árias operísticas, Caruso deixou registradas canções italianas, francesas e espanholas, tornando-se referência obrigatória no universo do canto lírico

[12] Messager, André (1853- 1929) compositor e regente francês escreveu musicas de balés como *Les Deux Pigeons* (1886), operetas e óperas. Co-diretor da ópera de Paris compus com Gabriel Fauré uma missa.

[13] Leroux, Xavier (1863 - 1919) compositor francês. Aluno de Jules Massenet no Conservatório de Paris ganha em 1885, o 1º *Prix de Rome*. Foi professor de harmonia no mesmo Conservatório a partir de 1896. Foi diretor da revista musical *Música*.

[14] Mascagni, Pietro (1863-1945) é um compositor italiano da virada do século XX. Escreveu 15 óperas, uma opereta, várias obras orquestrais e vocais, bem como canções e música para piano. Atingiu um grande sucesso com sua primeira obra-prima, em 1890, *Cavalleria Rusticana*.

[15] Richard Strauss (1864- 1949), compositor e regente. Um dos mais importantes compositores dos séculos XIX e XX, considerado à frente de seu tempo, Strauss foi sem dúvida uma grande força na música moderna, com soma de Romantismo tardio. Abordou quase todos os gêneros: música instrumental para orquestra, instrumento solista para formação de música de câmara, poema sinfônico, ópera, lied, balé. Seu nome ficou conhecido sobretudo graças as três óperas *Salomé*, *Elektra* e *Der Rosenkavalier* e pelo o poema sinfônico *Also sprach Zarathustra* (1896).

Mozart (1867), o Clube Beethoven (1882), a Sociedade de Concertos Clássicos (1883) fundada pelo violinista José White e o pianista Arthur Napoleão, a Sociedade de Concertos populares, (1896) criada por Alberto Nepomuceno e além de muitas outras (AZEVEDO, 1956, p. 95). Os concertos traziam na sua maioria música européia. Do mesmo modo, a música de câmara entrou nos hábitos do público. Na Sociedade de Concertos Clássicos, por exemplo, executavam-se trios e quartetos com os de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert e Weber (AZEVEDO, 1948, p. 21). Para ouvir adequadamente esse tipo de música, foram abertos salões de concerto, como os salões Arthur Napoleão & Miguez e Bevilacqua, (ALMEIDA, 1942, p. 390).

As Sociedades de concerto não eram lugares só para ouvir música mas também lugares de socialização: no Club Beethoven, por exemplo, além de os sócios poderem usufruir os salões abertos a partir das onze horas da manhã até a uma da madrugada, tinham a possibilidade de desfrutar dos numerosos livros e jornais na biblioteca, praticar esgrima e jogos, como xadrez ou bilhar (AUGUSTO, 2008, p. 128). Machado de Assis, que foi, durante alguns anos bibliotecário desta associação, relata fatos como, por exemplo, a proibição da entrada de mulheres neste Club, a não ser nos grandes concertos anuais realizados nos salões do Cassino Fluminense. Descreve, ainda, os famosos músicos que atuavam no Club, aqueles que futuramente seriam professores, durante a República no Instituto Nacional de Música que, nesta época relatada por Assis, ainda se chamava Conservatório: o violinista Cernicchiaro, o violoncelista F. Nascimento, o pianista Carlos Alfredo Bevilacqua e os dois famosos músicos que mais tarde foram os diretores do Instituto, Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno (AUGUSTO, 2008, p. 127-131).

Outro fator importante nas sociedades e clubs da cidade além do social foi o cultural; músicos profissionais, amadores e alunos encontravam-se nesses clubes para discutir estética e arte em geral o que cria um ambiente próprio à discussão, à audição, e à leitura. Como especifica Machado de Assis nos seus relatos, “a historia artística do Rio de Janeiro encontra nestes espaços de atuação uma referência significativa” (AUGUSTO, 2008, p. 134). Os músicos que se reuniam nestas sociedades tomavam gosto pela música de concerto, mudando a mentalidade artística. Estas sociedades ficavam aos poucos mais formais tomando para si também a arte de ensinar música, mantendo academias de Música. O Club Beethoven por exemplo era mais conceituado como estabelecimento de ensino do que o próprio Conservatório oficial (Instituto Nacional de Música, 1890- 1937)

(AZEVEDO, 1950, p. 30).

Aos poucos, foi incluído um repertório de músicas escritas pelos novos compositores brasileiros. O público acostumado aos cenários de ópera estranha essas novas formas de concertos. Uma crônica sobre uma performance da Sexta sinfonia de Beethoven, extraída do jornal *Vida Fluminense* no dia 30 de julho de 1870 ilustra essa dificuldade de adaptação:

> Não há ali ilusão cênica, personagem que fale, nem os mil acessórios de uma ópera. Nada disso. O leitor vê apenas uns sessenta músicos sentados em face das respectivas estantes, e um regente a cujos sinais obedece a plêiade musical. Nada mais há sobre o palco. (Apud AUGUSTO, 2008, p. 130)

Existia um grande número de revistas especializadas em música demonstrando o interesse crescente do publico neste assunto, como a *Revista Musical e de Belas Artes* (1879- 1880) publicada pela Editora A. Napoleão e Miguez, *Gazeta Musical* (1891- 1895), *Arte Musical* (1892- 1893) pela editora Bevilacqua, (AZEVEDO, 1956, p. 385), *O Ramalhete das Damas* (1842- 1850),[16] *A Lira do Trovador,*[17] a *Lyra de Apolo Brazileiro*[18] (1843- ?), *O Salão*, a *Lira Eólica*, *Conselheiro das Damas*, para citar algumas (ALMEIDA, 1942, p. 391).

O Instituto Nacional de Música desempenhava uma fundamental importância na vida cultural da capital. De fato o velho edifício do Conservatório foi ampliado, e no seu lugar foi criado o Instituto Nacional de Música na gestão de Leopold Miguez em 1890.

Guilherme de Melo,[19] no seu livro *A Música no Brasil* (MELO, 1947, p. 282) relata a época musical no Rio de Janeiro e transcreve para nós, através da visão de um famoso pianista português da época, na ocasião se apresentando no Rio de Janeiro durante uma turnê, Viana da Mota, como ficou impressionado com o Instituto Nacional

---

[16] CASTAGNA, Paulo. Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de Música. VII ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HIS-TÓRICA. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 21-23 de julho de 2006. p. 35.

[17] idem

[18] idem

[19] MELO, Guilherme Teodoro Pereira de (1867– 1932) musicólogo. Considera-se que a musicologia histórica na Bahia começou com Guilherme de Melo com o livro *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* publicada em Salvador em 1908.

de Música.[20] O seu relato começa com surpresa em descobrir, no Rio de Janeiro e no Brasil em geral, "um templo onde o clero natal cultiva a Arte com fervor" (MELO, 1947, p. 283). Ainda ressalta o Instituto Nacional de Música preparando alunos com uma educação musical perfeita, com admiração e uma certa ironia em relação ao que existia na cidade onde estudou, Lisboa:

> Sabem que no Rio de Janeiro existe um Instituto Nacional de Música, montado de maneira a dar aos seus alunos uma educação musical perfeita? Foi reformado, pode-se dizer fundado, em 1890, porque do antigo Conservatório não subsiste quase nada. (Oh! Quando se fizesse o mesmo ao Conservatório de Lisboa!)

Descrevendo o salão do Instituto com capacidade para 1.000 pessoas, o pianista explica que uma orquestra de 60 executantes, formada por professores e alunos, realizará concertos na próxima estação. Por decisão do Leopoldo Miguez, foi encomendado um órgão de 16 pés em Frankfurt, "ponderando que o estabelecimento não poderia prescindir desse poderoso auxiliar para os grandes concertos sinfônicos, que faziam parte do seu programa" (MELO, 1947, p. 316).

Com a expansão da mudança de hábitos musicais do público carioca debruçando-se sobre a música sinfônica, e dos compositores brasileiros passando da composição musical de teatro à música de concerto, a imagem do solista instrumental cresceu e inúmeros intérpretes solistas internacionais vieram a se apresentar como por exemplo, Gottschalk em 1869 e Pablo Sarasate, em 1870, entre outros.

O piano foi ganhando importância durante o século XIX. Frequentemente moças de família estudavam piano, e os professores eram numerosos. A autora Cecília Ribas relata que, no Rio de Janeiro, em torno dos anos 1870, era considerado de boas maneiras estudar canto a fim de se apresentar com acompanhamento de piano num sarau da fina sociedade (RIBAS; NEVES, 2002, p. 7-8).

O repertório pianístico se desenvolveu com composições de Listz e Saint-Saens, e na música brasileira com compositores pianistas como Alexandre Levy, Henrique Oswald, Barroso Neto, Frutuoso Viana e Alberto Nepomuceno, que contribuíram para a

[20] VIANNA DA MOTA, José. 22 abr.1868 - 01 jun.1948. Compositor e pianista português, estudou em Lisboa e Berlim, onde fixou residência. Fez inúmeras turnês como pianista, inclusive ao Brasil.

divulgação de um inédito repertório brasileiro de piano, composto de peças leves, de peças de salão, mas sem muito virtuosismo. Foi então necessário uma renovação no setor editorial, provocada pela procura por partituras de piano, o que foi feito pela Casa Arthur Napoleão e a editora Bevilacqua & Co. (AZEVEDO, 1956, p. 217-224). Citamos por exemplo, a publicação feita por Alfredo Bevilacqua da coleção dedicada ao estudo técnico do piano, chamada de Edição Acadêmica, e aquela escrita e produzida por João Nunes pela Casa Arthur Napoleão, uma edição consagrada à técnica pianística, chamada de Edição Escolar (AZEVEDO, 1956, p. 221).

Vários compositores se destacaram nesse momento musical, cada um com um estilo diferente: Leopoldo Miguez, muito apegado ao estilo de Wagner, Henrique Oswald, ao contrário, influenciado pelo impressionismo francês. Ao lado deles, Nepomuceno e Alexandre Levy tenderiam para o nacionalismo. De fato, em torno de 1870, a música nacional começava a se mesclar com melodias populares. Isso já acontecia desde o início do século XIX, com músicas como lundus e modinhas, mas, na época do compositor Glauco Velasquez, estava- se formando uma consciência nacional que incentivava autores a compor obras nacionais com resquícios de influência popular (AZEVEDO, 1956, p. 137). Alexandre Levy, compromissado com a idéia nacionalista nos últimos anos do século XIX, se preocupou com a necessidade em compor uma obra brasileira, afirmando para um amigo que, "para escrever música brasileira, precisava estudar a música popular brasileira de todo o Brasil, sobretudo a do norte do país" (AZEVEDO, 1956, p. 159). Apesar disso, sua música reflete ainda a mistura das influências: a européia e a nacionalista.

Alberto Nepomuceno, diretor da Sociedade de Concertos Populares, escrevia a *Série Brasileira* considerada o marco inicial de orientação nacionalista, composta em 1897, formada de quatro peças com temas e ritmos tipicamente brasileiros, assim como um grande número de canções musicadas com letras de poetas brasileiros (a partir de 1895). Nas suas composições, se concretiza a idéia de música brasileira, do sentimento de nacionalidade e da necessidade de se expressar em português, isso contra a corrente geral musical que achava totalmente fora de bom senso escrever na língua portuguesa. Considera-se que o certo era pôr letra em italiano ou francês, como o faziam quase todos os autores brasileiros dessa época (AZEVEDO, 1956. P. 165).

Amigo pessoal de Velasquez, Luciano Gallet, pianista e compositor, tem a idéia

assim como outros compositores como Villa Lobos, compositor da mesma geração de Glauco Velasquez, de incluir nas composições cantos e danças do povo brasileiro. Pesquisa, durante anos, o folclore brasileiro, recolhe os temas populares existentes no país e seria, junto com Mário de Andrade, um dos pais do movimento modernista musical brasileiro.

Entre os compositores cariocas de talento cita-se Francisco Braga, que foi professor de Contraponto, Fuga e Composição de Glauco Velasquez no Instituto Nacional de Música. Francisco Braga, dividido entre a Europa e o Brasil, entregou-se ao nacionalismo sem usar os artifícios de citações populares, como, por exemplo, os ritmos africanos ou os instrumentos exóticos. Ele divulgou a música brasileira como diretor da sociedade de Concertos Sinfônicos da qual era presidente, e foi um importante pedagogo de compositores famosos como João Otaviano, Assis Republicano, José Siqueira, Paulo Silva e outros.

Diferenciam-se, então, dois tipos de criação musical, a popular e a tradicional; a música relacionada com a estrangeira na alta sociedade, e a popular que, aos poucos, se identificaria com a tendência nacionalista (AZEVEDO, 1956, p. 140).

Da mesma forma ao lado de óperas estrangeiras como Verdi e Wagner, são então apresentadas óperas nacionais como *Flora* (1898) e *Estela* (1900) de Assis Pacheco, *Jupira* (1900), de Francisco Braga, *Os Saldunes* (1901) de Leopoldo Miguez e *Abul***,** de Alberto Nepomuceno (1901) (AZEVEDO, 1956, p. 117, 168, 184, 201).

Peças musicais ligeiras eram representadas nos teatros Sant'Ana, Lucinda, Apolo e Phoenix Dramática (AZEVEDO, 1956, p. 205). A opereta já tinha feito sua entrada no Rio de Janeiro a partir de 1859, especialmente com a estréia, em 1865, da peça *Orphée aux enfers* (AUGUSTO, 2008, p. 106). A capital estava conhecendo um novo espaço para ouvir música, mas não destinado a senhoras da boa sociedade. No final do século XIX, a opereta e a música ligeira francesa tiveram sucesso com compositores como A. Charles Lecocq, Johann Strauss, Hervé, Franz Von Suppé, Franz Lehar, e com compositores brasileiros como Abdon Milanez, Miguel Cardozo, os portugueses Sá Noronha e F. Alvarenga, esse último tendo um sucesso estrondoso com a sua opereta *O periquito* no teatro Príncipe Imperial e Henrique Alves de Mesquita com a sua opereta *O trunfo às avessas* (1875).

Desde os anos 1870, o compositor Joaquim Antônio da Silva Calado apresentava-se com seu conjunto de flautas, violões e cavaquinho com quadrilhas e polcas, como a célebre quadrilha *Carnaval* de 1867.

O tango brasileiro, representado pela personalidade de Ernesto Nazareth, era uma dança de salão, diferindo-se do maxixe, apesar de parecidas, embora o maxixe tivesse um contexto pejorativo na época porque dançado nos bailes populares e em teatros ligeiros (AZEVEDO, 1956, p. 147) era malvisto pela sociedade desta época. Na realidade dava-se o nome de tango brasileiro à estas composições para esconder a suas relações com o maxixe. Luciano Gallet, admirador de Nazareth, o considerava como exemplo a ser seguido pelos novos compositores brasileiros. Segundo o próprio Gallet, Nazareth ocultava uma variedade de músicas populares nas suas composições chamadas de tangos e, na realidade, bastava tocá-las em outros andamentos diversos daqueles mencionados na partitura para perceber isso (AZEVEDO, 1956, p. 150). Almeida relata que Nazareth deixou uma vasta obra quase todo escrita para piano, chamando esta obra de "música de decanto espírito carioca, mordaz, evitando essa constante tristeza do Brasil" (ALMEIDA, 1942, p. 445).

A compositora Francisca Gonzaga escreveu, no início da sua vida musical, as operetas *Viagem ao Parnaso* e *Côrte na Roça*. Porém, foi como autora de danças e canções urbanas que ficou famosa: nos maxixes, polcas, choros, serestas, quadrilhas, valsas, habaneras e tangos (AZEVEDO, 1956, p. 150).

3 GLAUCO VELASQUEZ

Glauco Velasquez é um compositor que deixa muitas perguntas não respondidas. Existe pouca documentação sobre ele: conhecemos algumas das suas obras, mas pouca documentação foi escrita sobre a sua vida, sua personalidade, seus anseios, seus gostos e sentimentos e principalmente suas idéias musicais. Podemos analisar suas partituras, mas conhecer a personalidade do compositor facilitaria a reflexão, ajudaria a tirar conclusões sobre o seu desígnio musical e interpretação adequada da sua obra.

Atualmente, encontra-se uma literatura escrita por pessoas que conviveram com Velasquez, como o amigo Luciano Gallet, críticos musicais como Oscar Guanabarino e Rodrigues Barbosa, que deixaram testemunhos valiosos. Após a morte de Velasquez, ainda podemos citar as reflexões de ilustres compositores como, por exemplo, Xavier Leroux e Darius Milhaud. Este último executou o *Trio n. 4 opus 106* de Glauco Velasquez em 1918 depois de tê-lo concluído, já que o autor deixara esta obra musical inacabada em 1912 (CARNEIRO e NEVES, 2002).



FIGURA 1- Glauco Velasquez por Carlos Oswald
Fonte: Coleção do Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro.

O historiador musical Vasco Mariz compara Glauco Velasquez a um meteoro passando pela música brasileira (MARIZ, 2000, p. 102). Luiz Heitor, relatando o nascimento de Velasquez, escolheu palavras que deixam o leitor assombrado ao explicar as condições do nascimento do compositor na frase: "a versão oficial da sua vinda ao mundo — a que ele mesmo supunha verdadeira" (AZEVEDO, 1956, p. 236). A história da vida de Glauco Velasquez é de fato nebulosa, mas hoje em dia, sabemos um pouco mais sobre o compositor através do relato da sua sobrinha neta Maria Cecília Ribas Carneiro e do musicólogo José Maria Neves em seu livro, *Glauco Velásquez,* editado em 2002.

Fazemos uma constatação relevante sobre a ortografia do seu nome: nos documentos e partituras pesquisadas encontramos o nome Velasquez escrito de diferentes maneiras. Na quase total literatura sobre o compositor, o seu nome esta escrito sem acento em cima da letra A, inclusive quando escrito pelo próprio punho, tanto nas assinaturas das suas partituras quanto da sua correspondência. Curioso é o registro no *Jornal do Commercio* durante quase todo o ano de 1911 (até outubro 1911) onde o nome do compositor é escrito com um S final ao invés do Z que conhecemos. Nos outros jornais como *A Noticia, A Gazeta de Noticias* e o *Correio da Manhã,* desde das primeiras criticas sempre usou-se a letra Z. Achamos um programa de concerto datado do dia 21 de outubro de 1911 no Instituto Nacional de Música imprimido com a caligrafia de duas letras L em seu nome. Mas pode ter sido erro de impressão do programa. Nos livros pesquisados e citados no nosso trabalho sobre a vida e a obra do compositor observa-se sempre o nome escrito sem acento, com exceção de Neves no livro *Música contemporânea brasileira* e Ribas e Neves no livro *Glauco Velásquez* onde é adotada a caligrafia com acento na letra A.

Decidimos utilizar daqui para frente a ortografia original no intuito de respeitar o nome tradicional dado ao autor no seu nascimento e por ele mesmo escolhido e assinado nas suas obras.

Glauco Velasquez nasceu em Nápoles, Itália, no dia 23 de março de 1884. Seu pai, Eduardo Medina Ribas, de família portuguesa, era um destacado barítono que atuou com frequência nos palcos brasileiros. Chegou ao Rio de Janeiro em 1844, acompanhando uma famosa cantora lírica e ficou no Brasil, casando com uma viúva brasileira. Seus irmãos, todos eles músicos, aos poucos saíram de Portugal para se instalar na capital brasileira. Eduardo Ribas cantava na academia de ópera da qual fazia parte, a Imperial Academia de Ópera

Nacional, fundada por D. José Amat[21] e apoiada pelo Imperador (AZEVEDO, 1956, p. 235). Em 1861, cantou na ópera *A Noite do Castelo***,** do então jovem Carlos Gomes, na ocasião do aniversário de casamento Imperial de Dom Pedro II.

Era um homem culto, desenhava e compunha (RIBAS; NEVES, 2002, p. 8). Chegando à idade madura e viúvo com filhas já criadas, decidiu ensinar canto para alunos de alta classe social. Assim, conheceu a moça que viria a ser a mãe de Glauco, sua aluna Adelina Alambary Luz, da alta sociedade carioca. A casa em que Adelina morava era um lugar onde aconteciam festas luxuosas, onde se encontravam pessoas famosas, artistas, intelectuais e gente de classe alta. Até mesmo o Imperador frequentou esses salões. Na parte externa da residência, havia um pequeno teatro, onde se montavam espetáculos e concertos (RIBAS; NEVES, 2002, p. 9).

Grávida de Eduardo Ribas, certamente para evitar o escândalo por não ser casada, Adelina partiu com os pais para Itália para ter o filho em Nápoles. Glauco nasceu no dia 23 de março de 1884, e foi registrado com um nome diferente, de supostos pais espanhóis, José e Adelaide Velásquez, que teriam morrido durante a sua infância, fato que ele acreditou ser verdade a vida inteira (AZEVEDO, 1956, p. 236). Eduardo Ribas nunca chegaria a conhecer o filho, tendo falecido de um acidente cardíaco, antes do nascimento do mesmo. As únicas pessoas que saberiam da verdade sobre Glauco seriam as filhas de Ribas, suas meias-irmãs Carolina, Augusta e Elvira (RIBAS; NEVES. p.8).

Glauco Velasquez foi confiado a um casal de camponeses e aos cuidados educacionais de um pastor, e frequentou a escola *Scuole Evangeliche Metodiste* em Nápoles (RIBAS; NEVES, 2002, p. 10). Para Luiz Heitor, Glauco Velasquez era uma criança muito viva e interessada em música, cantando nos coros de sua escola e nas igrejas, e que aos cinco anos de vida, teria ouvido uma récita de *Otelo* de Verdi no Teatro São Carlos, ficando muito emocionado (AZEVEDO, 1956, p. 236). O fato é que Glauco cantava nos coros da sua escola e de igrejas.

21

Dom José Amat (1810- 1875), compositor, cantor e empresário, para desenvolver a ópera e preparar artistas criou em 1857 a Imperial Academia do Rio de Janeiro e a Ópera Nacional subvencionados pelo governo. A Academia contribuiria muito na formação de vários compositores entre os quais, Elias Álvares Lobo (1834-1901) e Henrique Alves Mesquita (1838- 1906). Foi nesta academia que Antonio Carlos Gomes (1836- 1896) estudou.

Em 1896, as filhas de Eduardo Ribas (meia- irmãs de Glauco), que sabiam da sua existência, se preocuparam pelo fato do pastor italiano que cuidava do meio-irmão na Itália ter morrido, deixando-o sem educador. Sentindo-se responsáveis pelo que poderia acontecer com essa criança, que tinha por volta de onze anos, decidiram trazê-lo ao Brasil, com a ajuda de um amigo de Eduardo Ribas, o Dr. José Rodrigues de Azevedo Pinheiro, que financiou todas as despesas e instalou o menino em sua própria casa. Este foi acolhido na família paterna como o "italianinho," afilhado da própria meia irmã muito mais velha, Elvira.[22] Velasquez continuaria sempre a visitar regularmente a família do pai, Eduardo Ribas, por amizade à suas irmãs, sem nunca desconfiar que pudessem ser do mesmo sangue, acreditando ser ele apenas um amigo da família.

Em seu livro Cecília Ribas Carneiro (RIBAS; NEVES, 2002, p. 12), conta que tia Noêmia, irmã de Elvira, relatava como Velasquez, que estudava o português com ela, tinha facilidades para línguas já que falava italiano e francês desde criança. Este fato pode explicar a sua preferência por escrever, na sua maioria, músicas letradas em francês e em italiano. As irmãs de Glauco não tinham muitos recursos e foi necessária a ajuda do amigo Dr. Rodrigues de Azevedo que, mais uma vez, se ofereceu e encaminhou o menino no Instituto Profissional Masculino, colégio para crianças sem recursos financeiros, mas com ensino muito aprimorado. Nesse colégio, Glauco teve a possibilidade de estudar música com o maestro Francisco Braga.

Tendo retornado da Europa em 1900 (AZEVEDO, 1956, p. 179), em 1902, Francisco Braga lecionava no Instituto Nacional de Música, onde ensinava Contraponto, Fuga e Composição. A idéia de se dedicar a música já se delineava na mente do jovem Glauco, na época com seus treze anos, e o maestro Braga o encorajaria a ir além. Assim, com o apoio do seu professor um pouco mais tarde, Glauco matriculou-se no Instituto Nacional de Música, em 1903, onde começou a estudar Teoria Musical com Arnaud Gouveia e Canto Coral com João Rodrigues Côrtes e Frederico Nascimento (AZEVEDO, 1956, p. 239).

Segundo Luciano Gallet, a primeira obra de Velasquez seria *Pensando em ti*, (classificada por Neves com o titulo *Pensando a te,*) composta em 1898[23] quando o autor estava com catorze anos (RIBAS; NEVES, 2002, p. 23). O sonho de Glauco era tocar violino, mas não conseguiu ser aceito nas aulas de violino do Instituto Nacional de Música

[22] De fato, nada foi contado sobre o parentesco de Glauco com a família Ribas, a não ser que era "como uma pessoa da família" para os filhos das irmãs, familiares e amigos da família (CARNEIRO e NEVES, 2002, p. 10).
[23] EM- cópia de L. Gallet. 2P/36C.

(AZEVEDO, 1956, p. 237), o que o fez passar um momento sem rumo, abandonando os estudos musicais no ano de 1902, apesar de continuar compondo. Durante aproximadamente dois anos, residiu em Paquetá a convite da Sra. Adelina de Alambary, a quem ele tinha sido apresentado como uma amiga da família Ribas (RIBAS; NEVES, 2002, p. 12). Esta aproveitou a oportunidade para se aproximar do filho, sem contudo revelar-lhe a verdade sobre a sua origem. Durante esses dois anos, Glauco não frequentou mais as aulas no Instituto e compôs muito pouco. Mas Adelina convidou-o para lecionar num colégio que ela fundara em Paquetá, o que ele aceitou.

> [...] vinha agora conhecer os seus primeiros dias de felicidade e de abandono contemplando as praias, os rochedos e os longes de Paquetá [...] e vivia numa vadiação fecunda, percorrendo a ilha, pintando, jogando xadrez, armazenando emoções e forças físicas [...] (AZEVEDO, 1956, p. 238).

Apesar disso, durante o período sem estudos, escreveu algumas peças sacras[24] para canto, tal como *Salutaris*,[25] escrita em 1902 (AZEVEDO, 1956, p. 238). Foi escrevendo as suas primeiras composições que Glauco sentiu a vontade e a necessidade de voltar a estudar música. Em 1903, sob os conselhos do seu mestre e amigo da família Francisco Braga, matriculou-se de novo no Instituto Nacional de Música, onde estudou harmonia com Frederico Nascimento, que foi professor de vários compositores famosos, como Lorenzo Fernandez e Villa Lobos. Mais tarde, Velasquez se tornaria assistente de Nascimento no Instituto. Frederico Nascimento, antes de se dedicar unicamente ao ensino de harmonia, fora professor de violoncelo no Instituto Nacional de Música em 1889. Possivelmente, foi grande sua influência sobre o gosto de Velasquez pelo violoncelo, assim como mais tarde, a de seu colega Alfredo Gomes. A dedicação do professor para com seu aluno chegou ao extremo de, embora doente, continuar interpretando com tanto apego as composições de Glauco:

> Quasi inteiramente cego com o pentagrama collado ao globo ocular, elle decifra, com o auxilio de uma lente poderosa, nota por nota, compasso por compasso, até decorar a parte de violoncello de uma composição inteira, cuja significação ou sentido ainda vai pesquisar mais tarde, quando formar o conjunto com os companheiros. E esse homem, no ocaso da existência, devastado pela idade, pelas doenças, pela quase cegueira e por uma vida difficillima, empenha-se nessa labuta homérica, abnegada, heróica, simplesmente por que encontrou no seu discípulo uma arte nova, sã, sincera, puríssima, excelsa, que o emociona não só até as lagrimas,

[24] Estas peças sacras não constam de nenhum catálogo citado, mas o fato é relatado por Luiz Heitor em seu livro *150 anos de música no Brasil*.
[25] Salutaris (canto e piano) BN: (*Dimas*) MS/V-I-59

mas até as mais graves perturbações nervosas.[26]

Junto às aulas de harmonia, Glauco voltou a estudar Contraponto, Fuga e Composição com Francisco Braga (AZEVEDO, 1956, p. 240). A partir desse momento, passou a compor inúmeras peças musicais. Compositores como Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno se interessaram pelo jovem promissor.

Aos poucos, Adelina Alambary e Glauco Velasquez se tornaram inseparáveis e, mais tarde, o compositor continuaria seguindo Adelina nas suas mudanças de endereço, como por exemplo, Jacarepaguá ou Méier. Quando Glauco adoeceu gravemente Adelina o levou pessoalmente para Minas Gerais para aproveitar o ar saudável (RIBAS; NEVES, 2002, p. 16). Uma grande amizade uniu os dois, mas Adelina jamais contaria a verdade sobre a relação filial que existia entre eles. A mãe foi, talvez, a pessoa que mais o incentivou a continuar compondo, como relatado na carta abaixo endereçada ao filho (FIG. 3), onde Adelina o encoraja de forma veemente a persistir nos seus trabalhos. Até a morte do compositor, os dois sempre morariam juntos (VER Fig. 2).

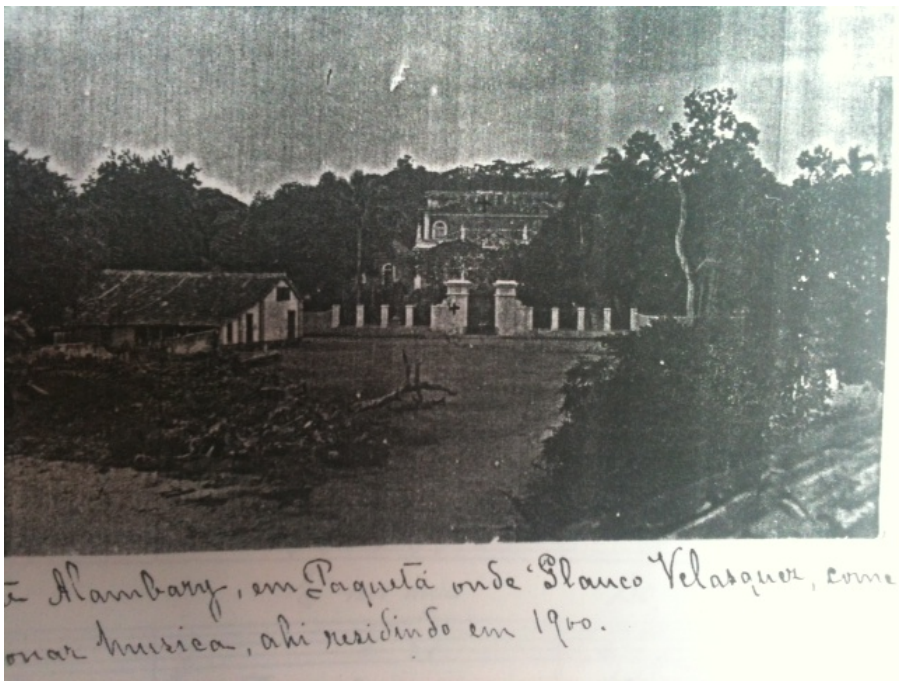
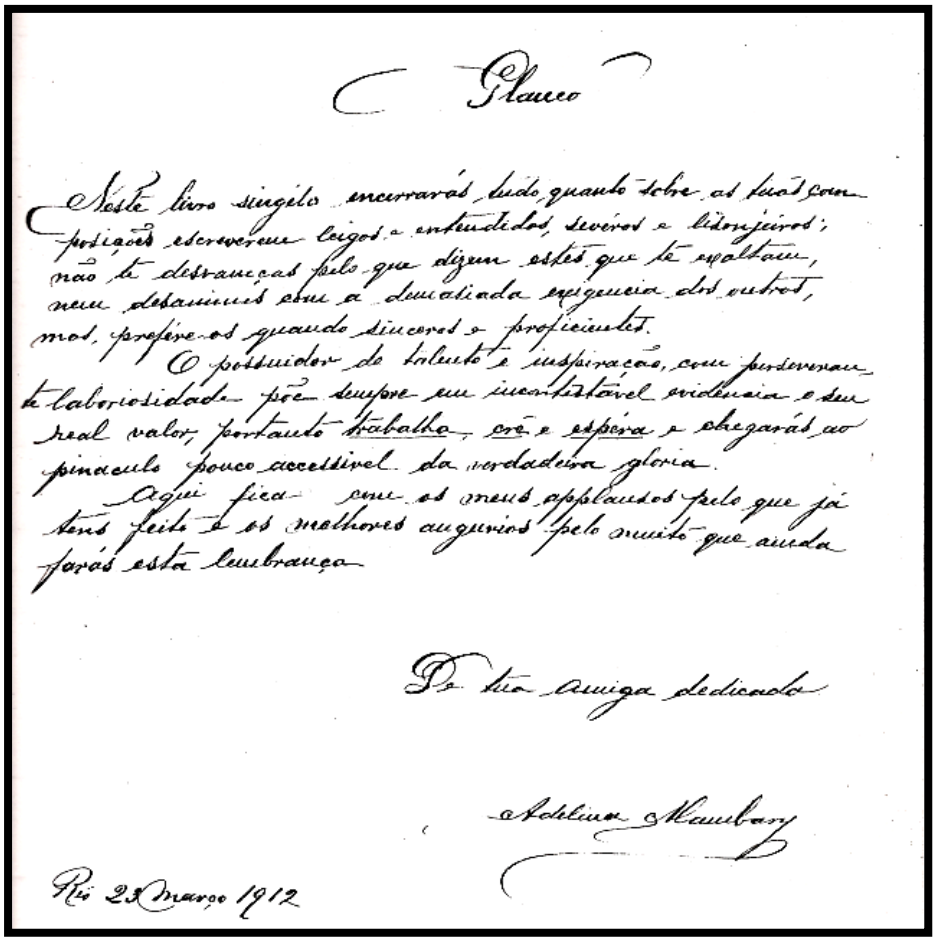


FIGURA 2- Palacete de Adelina Lambary em Paquetá onde Glauco Velasquez residiu em 1900.
Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

[26] ENRICO, Theatro e música. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 21 de maio de 1912.



Glauco

Neste livro singelo encontrarás tudo quanto sobre as tuas composições escreverem leigos e entendidos, severos e lisonjeiros; não te desanimes pelo que digam estes que te exaltam, nem desanimes com a demolidora exigencia dos outros, mas, profere-os quando sinceros e proficientes.

O possuidor de talento e inspiração, com perseverança e laboriosidade põe sempre em incontestável evidencia o seu real valor, portanto trabalha, crê e espera e chegarás ao pinaculo pouco accessivel da verdadeira gloria.

Aqui fica com os meus applausos pelo que já tens feito e os melhores augurios pelo muito que ainda farás esta lembrança

De tua amiga dedicada

Adelina Alambary

Rio 25 Março 1912

FIGURA 3 - Carta da Adelina Alambary Luz endereçada a Glauco Velasquez
Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Adelina Alambary copiava as composições do filho com letra tão parecida com a dele que, até hoje, é difícil distinguir qual dos dois foi o copista das partituras do compositor. Eram frequentemente copiadas por Adelina e assinadas pelo autor, e José Maria Neves levanta a hipótese de que até mesmo as assinaturas do próprio compositor poderiam ter sido feitas por ela mesmo, tão parecidas eram as escritas dos dois (RIBAS;NEVES, 2002, p. 23).

Através das relações da sua mãe, conheceu vários artistas e frequentava a casa de uma violinista, Paulina d'Ambrosio, onde se reunia regularmente uma camerata constituída de amigos que tinham todos o mesmo desejo: tocar juntos, passando momentos agradáveis e, sobretudo, descobrir a nova música brasileira. Velasquez gostava dessas reuniões e foi ali que conheceu, em torno dos anos 1913, o jovem Luciano Gallet que viria a ser talvez o seu melhor amigo e a quem ele mesmo incentivou a compor: para convencer o amigo, apresentou-lhe

Henrique Oswald, de quem Gallet seria aluno mais tarde. Este será, ao longo da sua vida, o maior admirador e defensor da obra de Velasquez (AZEVEDO, 1956, p. 278).

Nos salões de Paulina d'Ambrosio, que acabara de retornar da Bélgica onde fora estudar, Velasquez encontrara amigos como, por exemplo, a cantora Stella Parodi, Alfredo Gomes, violoncelista, Rodrigues Barbosa, crítico musical do *Jornal do Commercio*, Frederico Nascimento Filho, cantor, Tilda Aschoff, amiga pessoal e pianista. Além de ser grande amiga, Paulina seria a intérprete predileta das composições do Velasquez, como o seria igualmente da música dos próprios Villa-Lobos e Gallet.

Paulina d'Ambrosio dedica-se à interpretação da música contemporânea em vez de tocar as melodias em voga na época, tal como árias de ópera e obras de dificuldade virtuosística que eram muito apreciadas pelo público. Ela constituíra um trio, o Trio Brasileiro, e um quarteto com o violoncelista Alfredo Gomes, esse último professor catedrático concursado do Instituto Nacional de Música (BOSÍSIO, 1996, p. 22, 34). Estas formações camerísticas de seus amigos podem explicar a preferência de Velasquez pela música de câmara, comprovada pelas várias composições suas para trio e quarteto de cordas, bem como o seu apego ao violoncelo, comprovada através das numerosas obras que escreveu para este instrumento.

Dois violoncelistas de peso então rodavam a existência de Glauco Velasquez: Frederico Nascimento e Alfredo Gomes. De fato, quando examinamos o catálogo de obras de Velasquez (RIBAS; NEVES, p. 56), notamos que, em um total de 23 peças para violoncelo e piano escritas entre 1905 e 1912, nove foram executadas em primeiras audições, cinco com a participação de Frederico Nascimento e quatro com Alfredo Gomes no violoncelo. Dos quatro trios apresentados ao público, o primeiro em 1911 contou com a participação de Frederico Nascimento e os três seguintes, de Alfredo Gomes. Um terceiro violoncelista realizou algumas apresentações com o quarteto formado com Paulina d'Ambrosio: Gustavo Hess de Mello. Num artigo relativo ao concerto do dia 15 de agosto de 1916, isso bem depois da morte do compositor, perceba-se a continuação da admiração dos fiéis amigos músicos dedicados à divulgação da arte do Velasquez: o jornalista do *Jornal do Commercio* (não consta o nome do autor do artigo) descreveu, mais uma vez, o esforço de Nascimento para decorar as músicas:

> [Nascimento, grifo nosso] que abandonara o violoncello, desde que o destino lhe arrebatara dos braços uma filinha querida, foi de novo buscar o instrumento dos seus antigos triumphos, exercitou-se para adquirir a virtuosidade amortecida e surgio de novo no posto glorioso para fazer ouvir as composições do seu discípulo amado, que lhe honrou os cuidados e os carinhos.

Sobre o amigo Alfredo Gomes, a crítica do recital diz, ainda, que "o successor de ontem foi o Alfredo Gomes que mantém com uma brilhante virtuosidade e com a sua arte personalíssima o esplendor do nome de seu pai Sant'Anna Gomes e do seu tio Carlos Gomes".

O fato de Glauco Velasquez ter composto tantas peças para violoncelo pode ser melhor entendido quando se observa a constância dos dois exímios musicistas, Nascimento e Gomes, em torno dele. Porém, apesar de seu real gosto e apreço pelo instrumento, não se pode afirmar que tenha sido este o instrumento favorito do compositor. De fato, em entrevista concedida ao jornal *A Notícia*, Glauco, interrogado sobre a predileção que poderia ter por algum instrumento num conjunto orquestral, afirmou que o instrumento que melhor define o caráter de uma emoção será o preferido por ele.[27] Ou seja, pode-se dizer que, apesar da preferência de Velasquez por formações camerísticas, o que importa é a emoção transmitida, qualquer que seja o meio ou instrumento que atua naquele momento.

É interessante enfatizar o fato do último trio de Velasquez ter sido apresentado pela primeira vez em 1918, anos depois da morte do autor, com a participação de Darius Milhaud, durante a sua estadia no Rio de Janeiro. Este último, de visita ao Brasil desde 1917, reconstituiu este último trio, o *Trio n° IV* de Velasquez por quem tinha muita admiração.[28] Milhaud contou como, antes de sair de Paris, já ouvira falar da música de Glauco Velasquez por seu amigo, o compositor André Messager que, voltando do Brasil, recomendou-lhe conhecer a obra do compositor brasileiro quando ali estivesse.

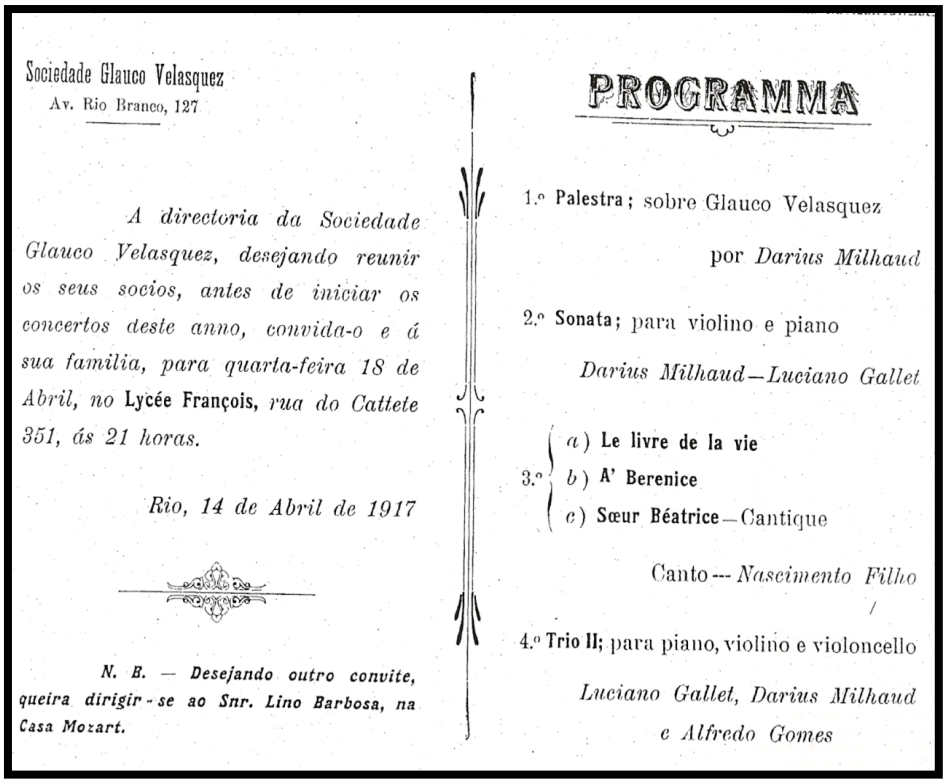
Milhaud relatou como a música, ao mesmo tempo pungente e grandiosa, deixou uma impressão tão forte também em seu mestre e amigo Xavier Leroux (que fora seu professor), o qual lhe fizera, no Conservatório, ainda em Paris, um relato entusiasmado da bela audição que lhe havia sido proporcionada, por ocasião de sua vinda ao Brasil, no ano anterior. Milhaud fica surpreso em constatar a semelhança da obra de Velasquez à do compositor belga

---

[27] VELASQUEZ, Glauco. A última entrevista de Velásquez. *A Notícia,* Rio de Janeiro, 6 de julho de 1914.
[28] Obra inacabada- BN: (*Dimas*) MS/V-I-76. Outra copia manuscrita encontra-se na EM: com a observação: "version reconstituée par Darius Milhaud.

Guillaume Lekeu,[29] tanto do ponto de vista lírico como na construção, obra esta que certamente era desconhecida por Velasquez, e constata que os dois morreram igualmente cedo.[30]

A ilustração abaixo mostra o programa da palestra de Darius Milhaud que foi seguida por uma apresentação musical executada pelo famoso compositor francês junto a Luciano Gallet e Alfredo Gomes.



Sociedade Glauco Velasquez
Av. Rio Branco, 127

A directoria da Sociedade Glauco Velasquez, desejando reunir os seus socios, antes de iniciar os concertos deste anno, convida-o e á sua familia, para quarta-feira 18 de Abril, no **Lycée François,** *rua do Cattete 351, ás 21 horas.*

Rio, 14 de Abril de 1917

N. B. — Desejando outro convite, queira dirigir-se ao Snr. Lino Barbosa, na Casa Mozart.

PROGRAMMA

1.º **Palestra**; sobre Glauco Velasquez
por *Darius Milhaud*

2.º **Sonata**; para violino e piano
Darius Milhaud—Luciano Gallet

3.º
a) **Le livre de la vie**
b) **A' Berenice**
c) **Sœur Béatrice**—Cantique

Canto --- *Nascimento Filho*

4.º **Trio II**; para piano, violino e violoncello
Luciano Gallet, Darius Milhaud e Alfredo Gomes

FIGURA 4 - Programa da conferência sobre Velasquez, realizada por Darius Milhaud, seguido de execução das obras.
Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Xavier Leroux, por ocasião da morte de Velasquez, escreveria uma carta para o

[29] LEKEU, Guillaume (1870- 1894) compositor belga. Em 1888, se instale com a sua família em Paris, onde estuda com César Franck e Vincent d'Indy. Eugène Ysaye lhe pede de compor uma sonata para piano e violino, que ele interpreta em 1893. Esta sonata é a sua mais conhecida obra.

[30] […] Avant de quitter Paris, j' avais vu André Messager qui revenait do Brésil; il m' avait recommandé de me faire montrer de la musique de Glauco Velasquez. Je pris connaissance de son oeuvre et je fus frappé de sa ressemblance, tant au point de vue de la construction qu'au point de vue lyrisme, avec celle de Guillaume Lekeu. Similitude étrange, les deux compositeurs étaient morts à 26 ans! Un jeune pianiste Luciano Gallet, me mena un dimanche chez une vieille parente de Velasquez qui habitait dans la délicieuse île de Paquetá [...] On me communiqua le brouillon d' un trio de Velasquez; il était complet. Je le mis au net, le fit interpreter au cours d' une de mes conférences au lycée Français […] (MILHAUD, Darius. Notes sans musique. Paris: René Julliard, 1949, 339 p.).

jornalista Rodrigues Barbosa onde lamenta a grande perda:

> [...] quero exprimir [...] a viva e grande felicidade artística que tive com o saudoso Glauco Velasquez [...] a forma na qual é apresentada (a música), interessante, nova, difícil, ainda poderá talvez ser passada [...]mas o que é definitivo na obra de Glauco Velasquez, o que é a razão do grande espaço que esta obra tomará na história da música, é a sua humanidade potente, irresistível. Enquanto existir sobre a Terra seres que irão gemer de dor, tremer de esperança, arder de paixão, existirão auditores para a música de Glauco Velasquez que gemerão, tremerão e se exaltarão com ele […][31]

Milhaud continua relatando a visita à casa da mãe de Velasquez:

> […] Por fim, para completar meu conhecimento da obra de Glauco Velasquez, passei um domingo na Ilha de Paquetá, com Gallet, em casa da sra. Alambary Luz, que possui os preciosos manuscritos de Glauco Velasquez, e que os colocou gentilmente à minha disposição. Pude ler o Quarteto de cordas, o 3° Trio, a 2a Sonata para violoncelo (cujo 'Andante' é notável), as 2 Fantasias para violoncelo [...] (MILHAUD, 1949, p. 324).

Em 1911, Glauco Velasquez faz a primeira apresentação de suas obras ao público. No dia 20 de julho de 1911 Roberto Gomes, crítico musical, escreve:

> [...] Quão poucos são os que conhecem, no Rio as obras do Sr. Glauco, compositor de rara e exquisita originalidade, cuja 'Sonata' para violoncelo e piano faz sempre resplendecer de orgulho o inventor do Melophonometro,[32] o notável violoncellista, Sr. Frederico do Nascimento? Porque podemos até nos dar o luxo de possuir artistas de valor, totalmente ignorados pelo grande publico? [...] Por que não havemos de ouvir murmurar em nossos salões o 'Ouvir estrellas' do Sr Glauco em vez do eterno 'Racconto' da meiga e insupportável Mimi, a procura do seu castiçal? [...] (GOMES, Roberto. A Música no Brasil. A sua atual situação. *A Tarde*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1911).

---

[31] [...] je tiens à exprimer [...] La vive e grande joie artistique que j'ai éprouvé de votre regretté Glauco Velasquez [...] la forme dans laquelle elle est présentée infiniment intéressante, nouvelle, hardie, pourra peut-être encore être dépassée...mais ce qui est définitif dans l' œuvre de Glauco Velasquez, ce qui est la raison de la grande place que cette œuvre prendra dans l' histoire de la musique, c' est son humanité puissante, irrésistible. Tout le temps qu'il y aura sur la terre des êtres qui auront gémi sous la douleur, frémi d'espérance, brulé de passion, il y aura pour la musique de Glauco Velasquez des auditeurs qui gémiront, frémiront, s'exalteront avec lui […] (BARBOSA, Rodrigues. Glauco Velasquez. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, 17 out. 1916).

[32] Melofonômetro: " [...] instrumento inventado pelo prof. Frederico Nascimento destinado a fazer apreciar as relações que existem entre os sons numa melodia, e que consiste numa régua graduada aplicável a qualquer instrumento de corda e na qual se acham determinados exatamente os comprimentos necessários para a corda fazer todos os sons, tanto da escala pitagórica como da escala temperada [...] " (MELO, 1947, p. 286).

Na *Gazeta de Notícias*, na seção Theatral do dia 31 de julho de 1911, o crítico Bemol (apelido escolhido por Roberto Gomes) avisou que quem estranhar a primeira audição da música de Glauco teria a mesma reação de quem ouviu e estranhou a primeira audição do *Prelúdio d'un après midi d'un faune* de Debussy ou do *Aprendiz de feiticeiro* de Paul Dukas, e que certamente se deixará rapidamente seduzir por aquela música tão pessoal, tão espontânea e tão original que torna Velasquez um dos compositores mais interessantes da época. Luís de Castro, crítico dos jornais *Gazeta de Notícias* e *Notícias* (MELO, 1947, p. 292), escreveu que Velasquez possui um talento indiscutível e original, que suas composições revelam personalidade e que a harmonização é interessante, muito curiosa. Porém, afirmou que o talento do compositor é profundamente triste, pois tem predileção pelo andamento lento e que mesmo nos *allegros* nota-se melancolia (CASTRO, 1911).[33] Mas, dentre todos os apreciadores da música do compositor, o seu mais fervoroso admirador seria o crítico musical Rodrigues Barbosa do *Jornal do Commercio*. Segundo a sua crítica do dia 30 de julho de 1911, sobre o concerto realizado uma semana antes no palacete do Conselheiro Lourenço de Albuquerque em Santa Teresa, achou-se um novo talento indiscutível:

> [...] esse moço tem a genialidade do creador. A sua obra é absolutamente nova: elle não compõe de accordo com deteminados moldes, por mais perfeitos que elles sejam: o seu estylo, a sua forma nada têm de commum com as escolas conhecidas; elle não se parece com ninguém; é profundamente original, novo, único, por assim dizer, no seu modo de ser músical [...] (BARBOSA, Rodrigues. Theatros e Música. Jornal do Commercio, 30 julho 1911).

A crítica escrita acima é sobre a primeira audição do *Trio Nº I,* de algumas outras peças e da sonata para violoncelo na qual é consagrada a atuação do professor Nascimento. Barbosa continua descrevendo a récita:

> [...] Resta accrescentar que muito tempo decorreria ainda antes que essa música fosse conhecida se não houvesse a interpretal-a três artistas de raro valor que um acaso reunio a mesma adiração pelo jovem compositor […] finalmente o emerito violoncellista, que tudo sacrifica ao culto da arte, Frederico Nascimento, o mais abnegado e sincero dos artistas que trabalha incessamente para elevar os que são de verdadeiro talento […]

[33] CASTRO, Luís de. Notas de Música. *A Notícia*, Rio de Janeiro, 21 de setembro de1911.

Barbosa no seu interessante artigo “Um século de música brasileira”, publicado aos poucos no jornal *O Estado de São Paulo* durante o mês de setembro de 1922 como parte das comemorações do centenário da Independência Brasileira discorre sobre os principais compositores brasileiros, e as principais instituições musicais brasileiras que se destacaram neste período de tempo, de 1822 a 1922. José Rodrigues Barbosa consagra um capítulo a Glauco Velasquez sempre com admiração:

> [...] Não seriamos verdadeiros se dissessemos que as composições de Glauco Velasquez agradaram a todos os numerosos ouvintes dos seus concertos. Valeria isso por uma affirmação da mediocridade do compositor, poise m arte só agrada geralmente o gênero inferior, justamente porque se mantém ao baixo nível do sentimento collectivo. Não! as composições de Glauco extasiavam os que lhes penetravam a finissima sensibilidade; transportavam os que lhes comprehendiam a emotividade intima; deliciavam os que lhes percebiam a opulência polyphonica, de uma exuberancia sem igual; maravilhavam os que tinham a faculdade de seguir-lhes o chromatismo irizado e fecundo, a serie infinita de modulações interessantes; adormecia ou deixavam indifferentes os que lhes desconheciam, por cegueira, as belezzas, e finalmente, irritavam os medíocres, os rates, os incapazes, escravizados aos grilhões da fórma convencional, aos preceitos ineptos da tradição […].

O famoso crítico Oscar Guanabarino, temido pelos artistas e que faria duras crítica à obra de Villa Lobos, declarando-a incoerente e vulgar, teve certa admiração por Velasquez apesar de mesclada com críticas. O jornalista de *O Paiz* teria uma visão muito objetiva sobre o trabalho do compositor. Achando-o ainda muito jovem, mas com futuro promissor, percebeu o cromatismo muito presente na sua obra, que utiliza retardos e apogiaturas, a tonalidade indecisa e não definida, com tratamento harmônico fugindo das normas tradicionais. Conclui o seu julgamento dizendo que o publico terá o trabalho de complementar a harmonia (RIBAS; NEVES, p. 33). Guanabarino, na ocasião da morte de Glauco, irá evidenciar ainda mais sua admiração pelas suas composições. Escreveu, no *Jornal do Commercio* em 1913 que, em 1910, ouvira falar de certo jovem compositor, e não se deixando impressionar, mas tomado de curiosidade, assistiu naquela época a uma apresentação na casa do amigo Conselheiro Lourenço de Albuquerque em Santa Teresa.

> Antes de ouviras composições, já estavamos certos do seu valor, tal o calor da phrase com que o Professor Frederico Nascimento realçava o talento do seu ex-aluno. Entretanto, ouvido-as, sentimos-nos maravilhados-é esse o termo exacto, precizo, positivo […] Esse moço tinha a genialidade creadora: a sua obra era absolutamente nova […](GUANABARINO, 1913)

Nas palavras acima, além do reconhecimento pelo mais famoso crítico musical do País na época, mais uma vez percebemos a admiração que sentia também o autor do artigo pelo talento e pela dedicação do amigo e mestre de Velasquez, Frederico Nascimento.

Guanabarino percebeu na música de Velasquez, com seus encadeamentos livres, uma similitude como o que estava sendo feito musicalmente na Europa nesse mesmo momento:

> Glauco Velasquez, se vivesse na Europa, com facilidade de tornar conhecidas as suas produçoes, talvez conseguisse fazer escola; entre nos num meio acanhado de arte e extremamente commercial, nao passara de bello exemplo de originalidade num circulo estreito de admiradores. Em todo caso, parece nos que a sua tendência se afasta da disposição da raça Latina [...] as composições que ouvimos tem o cunho accentuado da origem germanica e por isso mesmo condemnadas a vida limitada dos entendidos [...] Annuncia-se para o dia 26 de junho o segundo concerto com as ultimas producções deste compositor e poderemos, nesse caso, apreciar a orientação que vai tendo o activo e extraordinário musico brazileiro. (GUANABARINO, *O Paiz,* 29 de maio de 1913)

Porém, nem todos compartilham esse sentimento de admiração pelo jovem compositor. Críticos debatem sobre o fato de Glauco não adotar as noções clássicas de música que lhe foram ensinadas no Instituto e não as adaptar às suas composições. O próprio Rodrigues Barbosa comentou que, apesar de todos reconhecerem um óbvio talento no compositor, alguns lhe acham um espírito desordenado, "[...] que produz em completo desacordo com as regras escolásticas [...] afirmam que o moço tem talento, mas não tem a noção da fôrma e que a fôrma é tudo […]"(BARBOSA, *Jornal do Commercio,* 21 de maio de 1912). Na *Gazeta de Notícias* de 19 de julho de 1913, encontramos diversos adjetivos atribuídos à Velasquez como: elogiado, criticado, incensado, insultado.

O jornalista Enrico denomina a sua música triste, chorosa, elegíaca. Segundo ele, "a sua melodia plangente, eternamente plangente revela uma psyche de mysterios e soffrimentos, de desgraças e amarguras". O jornalista reforça a ideia do que a música de Velásquez é o poema de uma vida infeliz desejando uma outra existência menos tenebrosa e angustiada. (ENRICO, *Correio da Manhã,* 21 de maio de 1912).

No *Correio da Manhã* de 24 de julho de 1913, lemos o julgamento incisivo assinado pelo Sr. E.:

> Ao trio do Sr. Velasquez não assistimos e por uma razão muito simples. O Sr. Velásquez que só gosta de ouvintes admiradores incondicionnaes do seu talento musico, entendeu excluir dos seus concertos o importuno e iconoclasta rabiscador

> dessas linhas, o qual não herdou ouvido nem inteligência capazes de comprehender as sublimes creações polyphonicas do super-homen, [...] tornando-se, pois, importuno ao Sr. Velasquez a presença do chronista músical do Correio da Manha, alvitre mais sensato não poderiamos adoptar senão o de deixar o Sr. Velásquez entregue exclusivamente aos fidelissimos apregoadores do seu copioso dessoro melico. (ENRICO, 1913)

Velasquez se defendeu. Em 18 de maio de 1912, escreveu uma resposta publicada no *Jornal do Commercio* endereçada a seu amigo Rodrigues Barbosa. Depois de explicar o longo aprendizado seu com professores renomados, portanto sabendo perfeitamente escrever dentro dos moldes clássicos, acrescentou:

> [...] Sirvo-me da música para expandir os meus sentimentos, as impressões, o ideal que eu sonho, mas cuja forma logicada para dizê-los esta subordinado ao meu modo de ser [...] eu sei que (a peça) talvez mais criticada foi a sonata Appassionata para piano e violoncello [...] Sonata ou Suonata quer dizer suonare (soar) e na verdadeira acepção da palavra não define uma forma única de composição [...] a forma dos meus trios e fantasias depende unicamente dos meios que acho mais naturais como expressão [...] penetrar no sofrer, no sentir e no amor daqueles gênios (os grandes mestres), eu penso que resultaria o mais belo estimulo para os novos que surgem é o abandono do que é fictício, convencional e pequeno. Cada um encontraria melhor o seu caminho na luminosa estrada que outros abriram [...]

Num artigo do jornal *A Notícia*, datado do dia 6 de julho de 1914, o autor (cujo nome não consta) relatou a última entrevista dada por Velasquez em 1913, pouco antes de sua morte. O compositor, naquela ocasião, narrou que, quando começou a compor fez o que todos tinham feito, copiou moldes alheios, imitou estilos e algumas vezes roubou, mas que destruiu todos estes trabalhos jogando-os ao fogo. A partir daí, adotou os seus próprios moldes de compor, assim como outros compositores que hoje admiramos e que, da mesma maneira, foram obrigados a abandonar a forma tradicional.

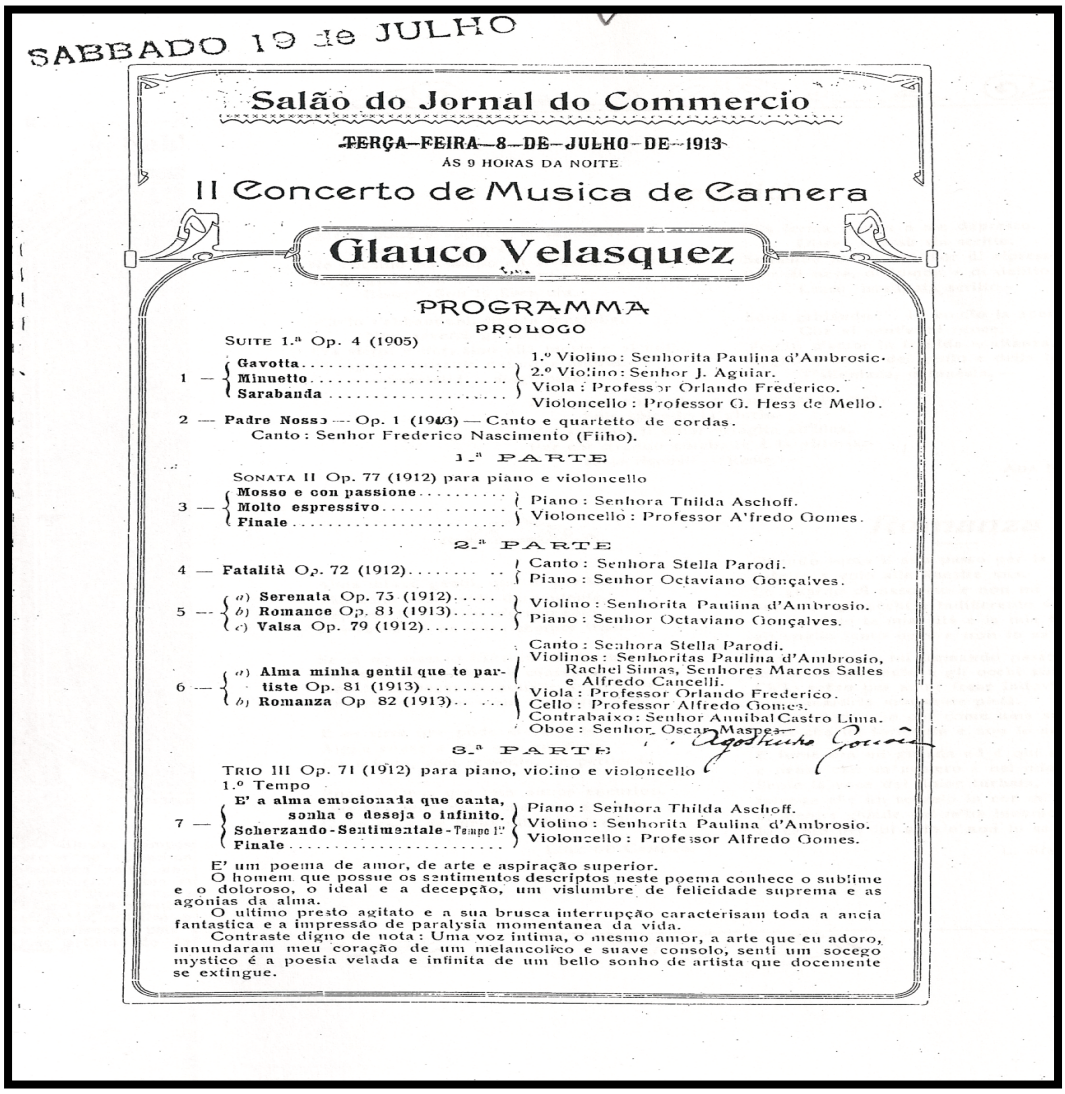
Outro relato interessante é o depoimento, na carta escrita por Gallet para Mário de Andrade, afirmando que, segundo ele, Glauco era melhor melodista até que os considerados melhores por Andrade, Wagner e Frank. Nesta carta Gallet explica que para Velasquez a forma era uma prisão e que ele queria a liberdade:

> [...] sempre música, música pura, sem a mais leve sombra de 'efeito exterior' procurado [...] De temperamento ávido, procurou estudar tudo. As altas manifestações do espírito o atraíram. Não lhe chegando mais, procurou além. E dedicou- se também ao 'além'. Este o atraia poderosamente. Fazia parte do seu fantástico [...] muito teria a dizer-te sobre Glauco [...] (CARNEIRO; NEVES, *carta de Luciano a Mário de Andrade,* escrita nos anos 30, 2002, p. 127).

Glauco tornou-se um compositor festejado pelo grupo de amigos jornalistas, compositores e músicos, tal como, entre outros, os já citados Nepomuceno e Henrique Oswald. Mas Velasquez apresentava um quadro de doença bem avançado. Os amigos reunidos por Nepomuceno, Oswald e Braga então recorreram a uma petição para o Congresso Nacional solicitando uma doação para o compositor fazer conhecer suas obras na Europa e as divulgar já que eram valiosíssimas, tratando-se de um artista merecendo os recursos que lhe faltavam para divulgá-las no exterior (AZEVEDO, 1956, p. 243).

"A proposta foi rejeitada: o Congresso Nacional deixou de atender a este pedido (admirável critério das assembléias numerosas!), mas prodigalizou a sua munificência a mediocridades incapazes," diria o crítico Barbosa em seu jornal em 22 de julho de 1914. Na realidade, a meta principal deste pedido seria, provavelmente, enviar à Suíça o compositor para curar-se da terrível doença que lhe atingia, a tuberculose, já que ele se encontrava sem recursos.

A *Sonata nº 2* para violoncelo e piano foi apresentada em 19 de julho de 1913 no salão nobre do *Jornal do Commercio* com a participação do "eximio violoncelista Sr. Alfredo Gomes, realizando com perfeição a difficil *Sonata 2, op. 77*", segundo a crítica do *Jornal do Commercio* (não consta o nome do autor do artigo, *Jornal do Commercio.* Theatro e Música, 20 de julho de 1913). A ilustração abaixo é o programa do 2º Concerto de Música de Câmera do *Jornal do Commercio*, inteiramente dedicado às obras de Glauco Velasquez onde consta a 1ª audição da sonata n. 2 opus 77 para violoncelo e piano.



SABBADO 19 de JULHO

Salão do Jornal do Commercio

TERÇA-FEIRA 8 DE JULHO DE 1913

ÁS 9 HORAS DA NOITE

II Concerto de Musica de Camera

Glauco Velasquez

PROGRAMMA

PROLOGO

SUITE 1.ª Op. 4 (1905)

1 — Gavotta, Minuetto, Sarabanda — 1.º Violino: Senhorita Paulina d'Ambrosio. 2.º Violino: Senhor J. Aguiar. Viola: Professor Orlando Frederico. Violoncello: Professor G. Hess de Mello.

2 — Padre Nosso — Op. 1 (1903) — Canto e quartetto de cordas. Canto: Senhor Frederico Nascimento (Filho).

1.ª PARTE

SONATA II Op. 77 (1912) para piano e violoncello

3 — Mosso e con passione, Molto espressivo, Finale — Piano: Senhora Thilda Aschoff. Violoncello: Professor Alfredo Gomes.

2.ª PARTE

4 — Fatalità Op. 72 (1912) — Canto: Senhora Stella Parodi. Piano: Senhor Octaviano Gonçalves.

5 — a) Serenata Op. 73 (1912). b) Romance Op. 83 (1913). c) Valsa Op. 79 (1912) — Violino: Senhorita Paulina d'Ambrosio. Piano: Senhor Octaviano Gonçalves.

6 — a) Alma minha gentil que te partiste Op. 81 (1913). b) Romanza Op 82 (1913) — Canto: Senhora Stella Parodi. Violinos: Senhoritas Paulina d'Ambrosio, Rachel Simas, Senhores Marcos Salles e Alfredo Cancelli. Viola: Professor Orlando Frederico. Cello: Professor Alfredo Gomes. Contrabaixo: Senhor Annibal Castro Lima. Oboe: Senhor Oscar Maspes.

3.ª PARTE

TRIO III Op. 71 (1912) para piano, violino e violoncello

1.º Tempo

7 — E' a alma emocionada que canta, sonha e deseja o infinito. Scherzando-Sentimentale - Tempo 1º. Finale — Piano: Senhora Thilda Aschoff. Violino: Senhorita Paulina d'Ambrosio. Violoncello: Professor Alfredo Gomes.

E' um poema de amor, de arte e aspiração superior.

O homem que possue os sentimentos descriptos neste poema conhece o sublime e o doloroso, o ideal e a decepção, um vislumbre de felicidade suprema e as agonias da alma.

O ultimo presto agitato e a sua brusca interrupção caracterisam toda a ancia fantastica e a impressão de paralysia momentanea da vida.

Contraste digno de nota: Uma voz intima, o mesmo amor, a arte que eu adoro, innundaram meu coração de um melancolico e suave consolo, senti um socego mystico e a poesia velada e infinita de um bello sonho de artista que docemente se extingue.

FIGURA 5 - Programa da primeira audição da Sonata II Op. 77, executada em 19/07/1913 com a participação de Alfredo Gomes e Thilda Aschoff
Fonte: Acervo da Biblioteca Alfredo Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A partir de janeiro de 1914, a doença se agrava e, seis meses depois, em 21 de junho, Velasquez morre. Pouco tempo antes, ele confiara a Francisco Braga a parte inacabada da sua ópera *Soeur Beatrice*, pedindo-lhe que fizesse a orquestração que ele não tinha tido tempo de começar (RIBAS; NEVES, 2002, p. 125).

> [...] Na missa de sétimo dia se executara mais uma vez uma música para violoncello interpretada por Alfredo Gomes, a *Elegia*, peças para canto e o quarteto composto dos fieis amigos. Inumerosa plateia de amigos constituída dos mais renomados artistas como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Gallet e de pessoas de Sociedade lotavam a igreja [...] (Jornal do Commercio, 28 de Junho de 1914).

Depois da morte do amigo, em 17 de janeiro de 1915, Luciano Gallet cria a Sociedade

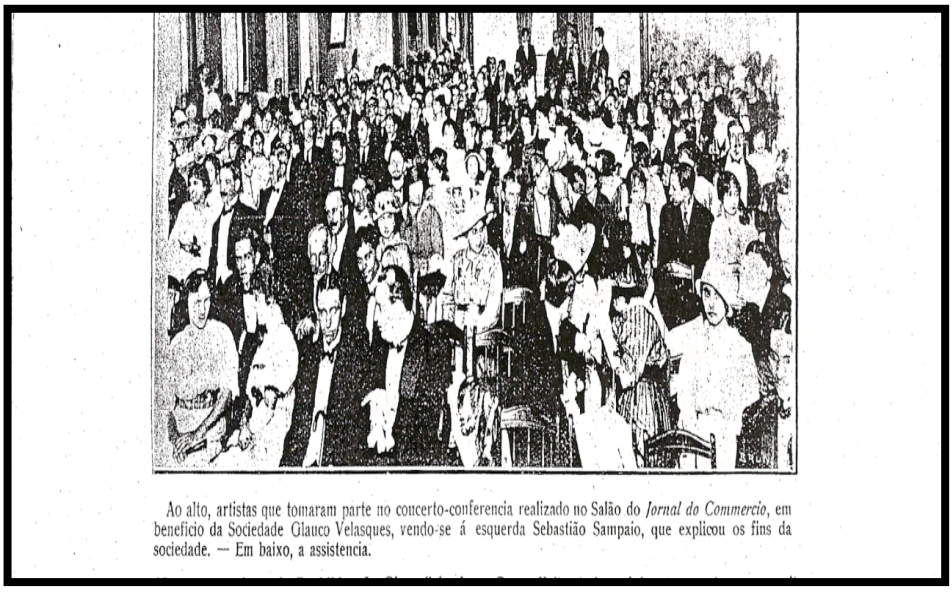
Glauco Velasquez, com a finalidade de divulgar e publicar a sua obra. A idéia da fundação de uma Sociedade já tinha sida apresentada ao público desde o final de 1914 quando, em 17 de outubro, se realizou um concerto com grande de sucesso. As ilustrações abaixo (FIG. 6, 7 e 8) apresentam programa e fotografias de vários concertos realizados em memória de Glauco Velasquez com o intuito de apresentar e divulgar a Sociedade.



FIGURA 6 - Programa do concerto de apresentação da Sociedade Glauco Velasquez em 1914 antes da sua fundação oficial realizada em 1915.
Fonte: Acervo da Biblioteca Alfredo Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



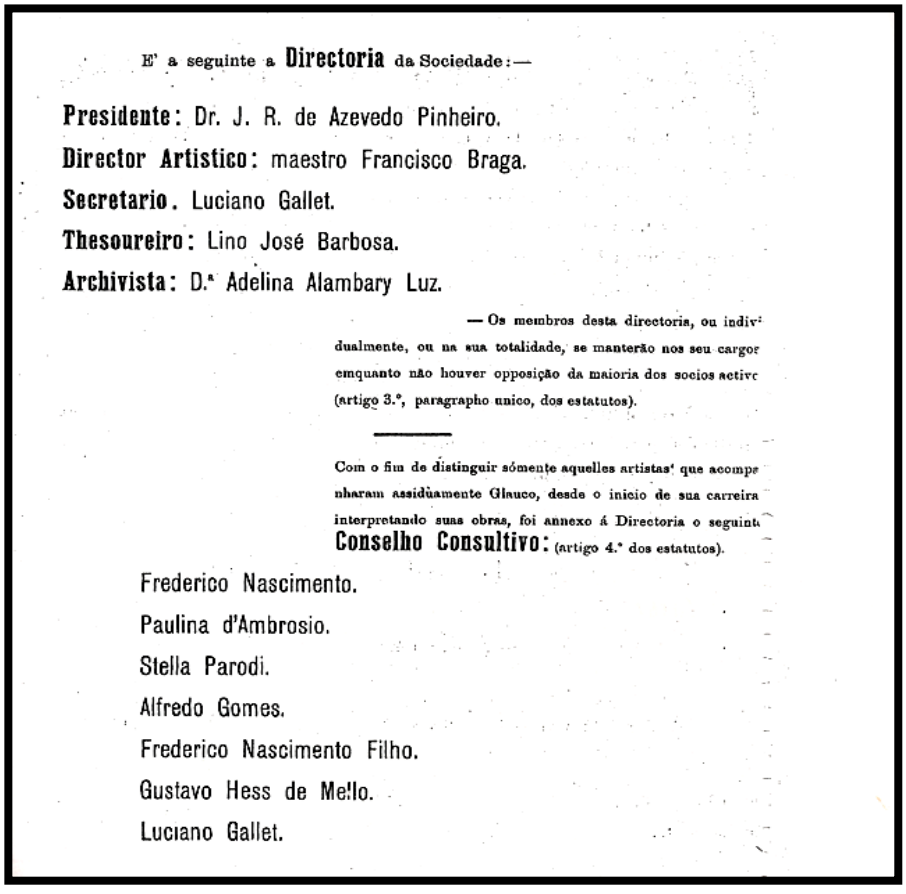
FIGURA 7 - Artistas que realizaram o concerto-conferência realizado no Salão do Jornal do Commercio
Nas laterais percebam-se os nomes e números correspondentes aos nomes escritos à mão por desconhecido por nós citando as pessoas presentes: (na ordem de esquerda à direita) Sebastião Sampaio, Luciano Gallet, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Stella Parodi, Frederico Nascimento, Paulina d' Ambrosio, Rodrigues Barbosa, José Oswaldo de Aguiar, Frederico Nascimento Filho, Rubens Figueiredo, (nome ilegível) Orlando Frederico.
Fonte: Revista FON-FON do dia 24 de outubro de 1914.



Ao alto, artistas que tomaram parte no concerto-conferencia realizado no Salão do *Jornal do Commercio*, em beneficio da Sociedade Glauco Velasques, vendo-se á esquerda Sebastião Sampaio, que explicou os fins da sociedade. — Em baixo, a assistencia.

FIGURA 8 - A platéia do concerto de 18 de julho de 1914 no Salão do Jornal do Commercio
Fonte: Revista FON-FON de 24 de outubro de 1914.

Na realidade, porém, a sociedade duraria apenas quatro anos, acabou ficando sem os recursos prometidos pelo governo brasileiro. De acordo com os estatutos, seria feita a divulgação da música de Velasquez por meio de concertos. A intenção da Sociedade era de apresentar quatro concertos por ano e com o dinheiro obtido na arrecadação destes, seria feita a impressão das obras do compositor (RIBAS; NEVES, 2002, p. 111). Além deste meio de conseguir dinheiro, a Sociedade admitiu sócios contribuintes. Como podemos reparar nas FIG. 9 e 10, dos sócios fundadores constam nomes famosos como Alberto Nepomuceno, Rodrigues Barbosa, Henrique Oswald, Francisco Braga, Frederico Nascimento, Dr. Azevedo Pinheiro, Guedes de Mello, Albuquerque Costa, Nascimento Filho, Octaviano Gonçalves, Alfredo Gomes, Luciano Gallet, Adelina Alambary Luz, Paulina d'Ambrosio, Stella Parodi, Gustavo Hess de Mello, entre outros, conforme mostram as ilustrações abaixo:



E' a seguinte a **Directoria** da Sociedade:—

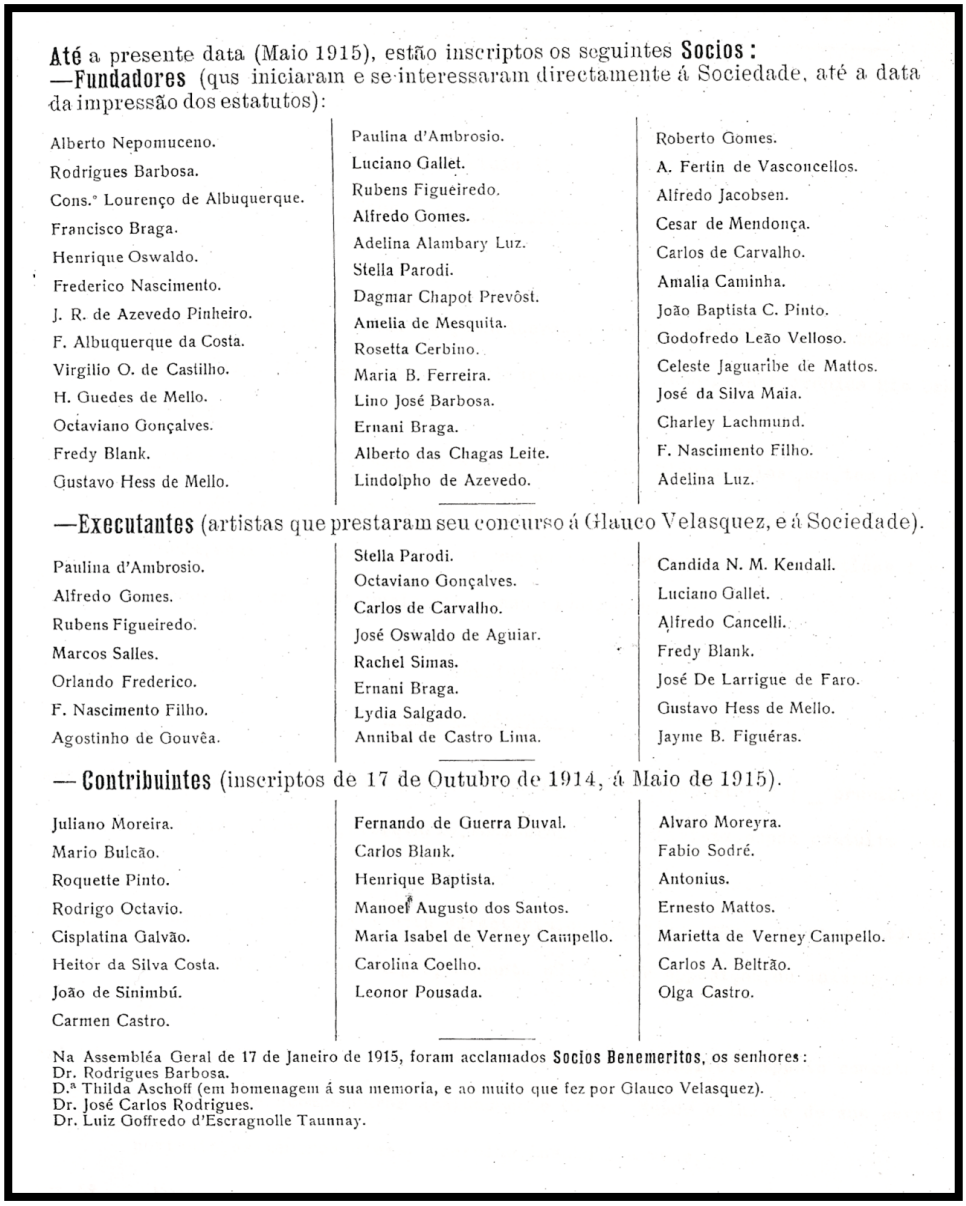
Presidente: Dr. J. R. de Azevedo Pinheiro.
Director Artistico: maestro Francisco Braga.
Secretario. Luciano Gallet.
Thesoureiro: Lino José Barbosa.
Archivista: D.ª Adelina Alambary Luz.

— Os membros desta directoria, ou individualmente, ou na sua totalidade, se manterão nos seu cargos emquanto não houver opposição da maioria dos socios activos (artigo 3.º, paragrapho unico, dos estatutos).

Com o fim de distinguir sómente aquelles artistas que acompanharam assiduamente Glauco, desde o inicio de sua carreira interpretando suas obras, foi annexo á Directoria o seguinte **Conselho Consultivo:** (artigo 4.º dos estatutos).

Frederico Nascimento.
Paulina d'Ambrosio.
Stella Parodi.
Alfredo Gomes.
Frederico Nascimento Filho.
Gustavo Hess de Mello.
Luciano Gallet.

FIGURA 9 - Apresentação da fundação da Sociedade Glauco Velasquez com sede provisória na Avenida Rio Branco, 127 (casa Mozart).
Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Até a presente data (Maio 1915), estão inscriptos os seguintes **Socios :**
—Fundadores (qus iniciaram e se interessaram directamente á Sociedade, até a data da impressão dos estatutos):

Alberto Nepomuceno.
Rodrigues Barbosa.
Cons.° Lourenço de Albuquerque.
Francisco Braga.
Henrique Oswaldo.
Frederico Nascimento.
J. R. de Azevedo Pinheiro.
F. Albuquerque da Costa.
Virgilio O. de Castilho.
H. Guedes de Mello.
Octaviano Gonçalves.
Fredy Blank.
Gustavo Hess de Mello.
Paulina d'Ambrosio.
Luciano Gallet.
Rubens Figueiredo.
Alfredo Gomes.
Adelina Alambary Luz.
Stella Parodi.
Dagmar Chapot Prevôst.
Amelia de Mesquita.
Rosetta Cerbino.
Maria B. Ferreira.
Lino José Barbosa.
Ernani Braga.
Alberto das Chagas Leite.
Lindolpho de Azevedo.
Roberto Gomes.
A. Fertin de Vasconcellos.
Alfredo Jacobsen.
Cesar de Mendonça.
Carlos de Carvalho.
Amalia Caminha.
João Baptista C. Pinto.
Godofredo Leão Velloso.
Celeste Jaguaribe de Mattos.
José da Silva Maia.
Charley Lachmund.
F. Nascimento Filho.
Adelina Luz.

—Executantes (artistas que prestaram seu concurso á Glauco Velasquez, e á Sociedade).

Paulina d'Ambrosio.
Alfredo Gomes.
Rubens Figueiredo.
Marcos Salles.
Orlando Frederico.
F. Nascimento Filho.
Agostinho de Gouvêa.
Stella Parodi.
Octaviano Gonçalves.
Carlos de Carvalho.
José Oswaldo de Aguiar.
Rachel Simas.
Ernani Braga.
Lydia Salgado.
Annibal de Castro Lima.
Candida N. M. Kendall.
Luciano Gallet.
Alfredo Cancelli.
Fredy Blank.
José De Larrigue de Faro.
Gustavo Hess de Mello.
Jayme B. Figuéras.

— Contribuintes (inscriptos de 17 de Outubro de 1914, á Maio de 1915).

Juliano Moreira.
Mario Bulcão.
Roquette Pinto.
Rodrigo Octavio.
Cisplatina Galvão.
Heitor da Silva Costa.
João de Sinimbú.
Carmen Castro.
Fernando de Guerra Duval.
Carlos Blank.
Henrique Baptista.
Manoel Augusto dos Santos.
Maria Isabel de Verney Campello.
Carolina Coelho.
Leonor Pousada.
Alvaro Moreyra.
Fabio Sodré.
Antonius.
Ernesto Mattos.
Marietta de Verney Campello.
Carlos A. Beltrão.
Olga Castro.

Na Assembléa Geral de 17 de Janeiro de 1915, foram acclamados **Socios Benemeritos**, os senhores:
Dr. Rodrigues Barbosa.
D.ª Thilda Aschoff (em homenagem á sua memoria, e ao muito que fez por Glauco Velasquez).
Dr. José Carlos Rodrigues.
Dr. Luiz Goffredo d'Escragnolle Taunnay.

FIGURA 10 - Lista dos fundadores, executantes e contribuintes, datada de 15 de maio de 1915. Nota-se o grande número de personalidades artísticas como Nepomuceno, Oswaldo e Gallet.
Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro.



GAZETA DE NOTICIAS

JORNAL DO VASCO

SELECTA

ANNO II N. 38
Rio, 23 de Setembro de 1916

DE ARTE — MUSICA

O Sr. Fernando Guerra Duval, presidente da «Sociedade Glauco Velasquez» reuniu um destes dias na sua elegante residencia de Botafogo, além da *elite* dos nossos musicos, um grupo de brilhantes profissionaes extrangeiros, aqui de passagem, a cujo pedido foram executadas algumas partituras do maravilhoso compositor que foi Glauco Velasquez, roubado á vida e á gloria em plena mocidade. A impressão recebida pelo auditorio foi tão profunda que logo que as circumstancias o permittam serão ouvidas em Paris num concerto de musica de camera o quartetto, os trios e algumas melodias de Glauco Velasquez.

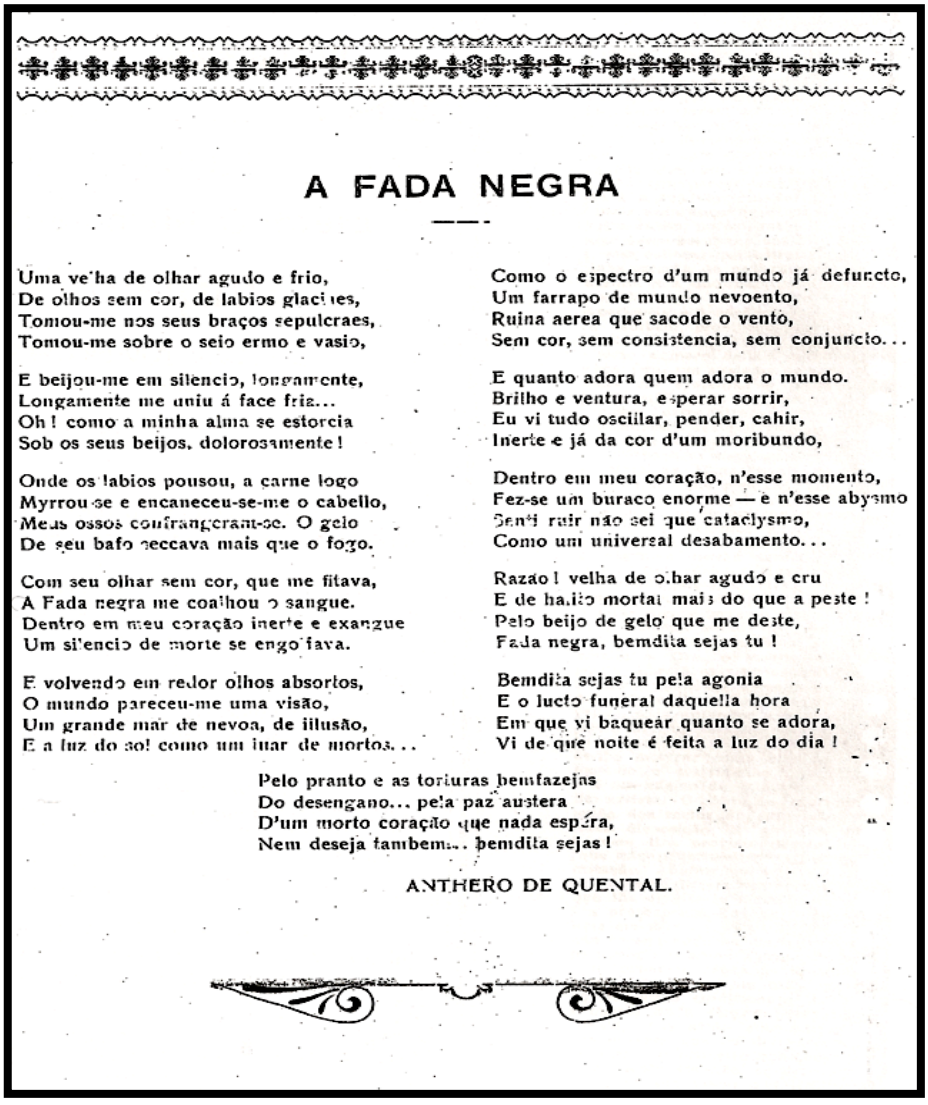
FIGURA 11 - Reunião de artistas brasileiros e estrangeiros na ocasião de execução de algumas obras de Velasquez em Botafogo.
De esquerda para direito (em pé): Mendonça, Xavier Leroux, Orlando Frederico, Dumesnil, Stella Parodi, Alfredo Gomes, Luciano Gallet, Henrique Oswald, Nascimento Filho, André Messager, Fernando Guerra Duval, Alberto Nepomuceno, Rodrigues Barbosa e de Rogatis. (Sentadas, de esquerda para a direita): Mme Antonieta Rudge Muller e Paulina d'Ambrosio.
Fonte: Jornal Gazeta de Notícias, 23 setembro de 1916.

Estavam presentes a um concerto, em 1916 durante a suas passagens no Rio de Janeiro, entre outros convidados, dois compositores franceses, André Messager e Xavier Leroux (ver FIG. 11), que por um acaso acabaram conhecendo a música de Velasquez. A surpresa agradável da qualidade excepcional do compositor é relatada no trecho seguinte:

> […] Logo depois dos primeiros números de canto, os Srs Leroux e Messager, muito interessados na audição, pediram com insistencia que se lhes traduzisse em francez, antes de ouvil-os os trechos cantados em portuguez, para melhor penetrarem aquella inspiração originalissima que disseram tel-os impressionado profundamente. Ouviram-se ainda Elegia para violoncello […]; violoncello, Sr Alfredo Gomes; […] É impossivel dar uma idéia approximada do enthusiasmo dos Srs. Leroux e Messager pelo extraordinario creador que foi Glauco Velásquez, o genio brasileiro: bastara ouvil-os para que se firmasse a convicção da sinceridade com que se

> pronunciavam. […] O Sr. Leroux não continha interjeições: - 'Mais c'est extraordinaire! c'est très original!' O Sr. Messager interrogava com os olhos numa mudez eloquente […] (RODRIGUES BARBOSA, *Jornal do Commercio*, 18 de outubro de 1916.)

Terminamos o relato da interessante vida de Glauco Velásquez citando na FIG. 12 um dos poemas, "A Fada Negra", de um dos autores preferidos nos quais se inspirava para musicar as suas composições de canto, Anthero de Quental, e que demonstra tão bem a personalidade sofredora e misteriosa do compositor.



A FADA NEGRA

Uma velha de olhar agudo e frio,
De olhos sem cor, de labios glaciaes,
Tomou-me nos seus braços sepulcraes,
Tomou-me sobre o seio ermo e vasio,

E beijou-me em silencio, longamente,
Longamente me uniu á face fria...
Oh! como a minha alma se estorcia
Sob os seus beijos, dolorosamente!

Onde os labios pousou, a carne logo
Myrrou-se e encaneceu-se-me o cabello,
Meus ossos confrangeram-se. O gelo
De seu bafo seccava mais que o fogo.

Com seu olhar sem cor, que me fitava,
A Fada negra me coalhou o sangue.
Dentro em meu coração inerte e exangue
Um silencio de morte se engolfava.

E volvendo em redor olhos absortos,
O mundo pareceu-me uma visão,
Um grande mar de nevoa, de illusão,
E a luz do sol como um luar de mortos...

Como o espectro d'um mundo já defuncto,
Um farrapo de mundo nevoento,
Ruina aerea que sacode o vento,
Sem cor, sem consistencia, sem conjuncto...

E quanto adora quem adora o mundo.
Brilho e ventura, esperar sorrir,
Eu vi tudo oscillar, pender, cahir,
Inerte e já da cor d'um moribundo,

Dentro em meu coração, n'esse momento,
Fez-se um buraco enorme — e n'esse abysmo
Senti ruir não sei que cataclysmo,
Como um universal desabamento...

Razão! velha de olhar agudo e cru
E de halito mortal mais do que a peste!
Pelo beijo de gelo que me deste,
Fada negra, bemdita sejas tu!

Bemdita sejas tu pela agonia
E o lucto funeral daquella hora
Em que vi baquear quanto se adora,
Vi de que noite é feita a luz do dia!

Pelo pranto e as torturas bemfazejas
Do desengano... pela paz austera
D'um morto coração que nada espéra,
Nem deseja tambem... bemdita sejas!

ANTHERO DE QUENTAL.

FIGURA 12 - Letra do poema musicado por Velasquez em programa dedicado a Stella Parodi e executado por ela e Ernani Braga em primeira audição no Salão do Jornal do Commercio em 1912.
Fonte: Acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música do Rio de Janeiro.

4 ANÁLISE FORMAL DA SONATA N. 2 PARA VIOLONCELO E PIANO DE GLAUCO VELASQUEZ.

4.1 Primeiro Movimento

O 1º movimento está estruturado nos padrões da Forma Sonata Clássica ABA (ver TAB. 1)**.** É dividido em três partes, que por analogia à forma sonata tradicional podem ser respectivamente chamados de exposição, desenvolvimento temático (onde materiais temáticos são trabalhados), e re-exposição (pois contém uma repetição literal dos dois temas).Termina com uma *Coda.*

1ª Seção A	c. 1 até o c. 37
2ª Seção B	c. 38 até o c. 73
3ª Seção A'	c. 80 até o c. 107
Coda	c. 108 até o final.

TABELA 1- Divisão formal do 1º movimento

O inicio do 1º movimento tem indicação de andamento *allegro*, com semínima igual à ♩=126.

A peça não é tonal pelo conceito convencional estrito portanto a aplicação do termo "sonata" aqui é um tanto livre, como ocorre em boa parte do repertório do Séc. XX. O conteúdo harmônico é predominantemente triádico, sendo bastante comuns também acordes diminutos, meio-diminuto.[34] Um detalhe interessante é a presença frequente de "cadências harmônicas" ao longo dos três movimentos, coincidindo na maioria das vezes, com finais de frase. Estas "cadências" no entanto, não tem a mesma formalidade que teriam numa peça estritamente tonal, por não haver aqui, exatamente o contexto harmônico necessário para se

[34] Acorde semi diminuto ou meio diminuto é o acorde musical formado de um intervalo de *3ª menor*, *5ª diminuta* e *7ª menor*. Isto é, a distância entre a fundamental e a terça é de 1 tom e meio, de 3 tons entre a fundamental e a quinta, e de 5 tons entre a fundamental e a sétima. (http://pt.wikipedia.org/wiki/Acorde meio diminuto. Acesso em 03 abr. 2012).

criar a expectativa e a direcionalidade que tais encadeamentos sugerem no repertório tradicional.

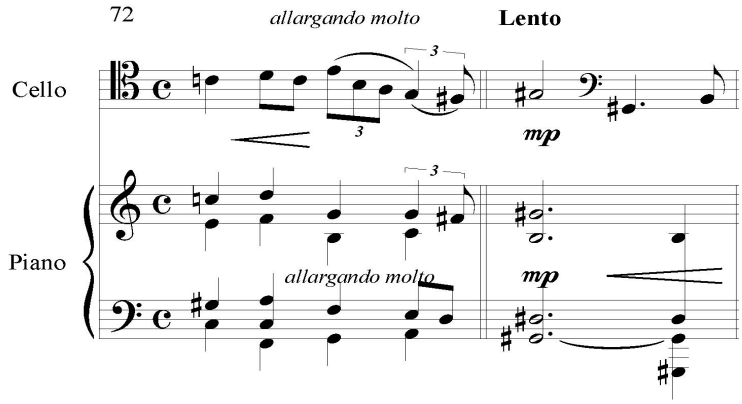
4.1.1 Cadência

c. 6 – 7	Fa# menor V-I
c. 17 – 18	do menor V - I
c. 30 – 31	La Maior V- I
c. 35 – 36	fá# menor III – V
c. 46 – 48	si menor V – I (ampliação)
c. 54 – 55	Mib Maior V – I
c. 74 – 75	Ré menor V– I
c. 85 – 86	Cadencia idêntica a do c. 6 – 7
c. 95 – 96	V– VI Dó menor
c. 106– 107	Ré Maior V-I
c. 111 – 112	Ré Maior V – I (113 é ampliação)

TABELA 2 - Lista das principais cadências do 1º movimento

No 1º movimento notamos que Lá maior seria o tom da dominante de uma virtual tonalidade de Ré maior. Poderíamos imaginar então a possibilidade de haver um resquício de pensamento tonal nesta estruturação. Há de se lembrar porém, que estas "cadências" têm uma limitação funcional bem marcada: as supostas "tonalidades" de Lá e Ré a cada aparição sempre duram não mais que dois compassos. A divisão marcada por barras duplas pelo próprio autor como percebe-se no EX. 1 enfraquece bastante a possibilidade de se propor uma estruturação tonal para a peça[35].

[35] A barra dupla é utilizada para indicar mudanças na estrutura da música, como o ritmo, a tonalidade, o andamento e assim por diante. (http://www.sotutorial.com/index.php/tutoriais-teorial-musical/teoria-musical-012-barra-dupla-e-barra-de-repeticao/. Acesso em 18 julho 2012).



EXEMPLO 1- Divisão de compasso c. 72-73, 1º.Mov.

Olhando para a análise harmônica da obra como um todo e não apenas para os detalhes pinçados acima, temos a nítida impressão de que a harmonia é construída de maneira bastante intuitiva, sem recorrer a sistemas ou esquemas tonais. A composição também não é exatamente atonal. Estamos aqui no meio do caminho entre os dois extremos, no que se poderia chamar – mais uma vez usando um termo de maneira livre – de tonalidade expandida[36].

4.1.2 1ª Seção A (Exposição)

A Exposição ou 1ª Seção A (c. 1-38) pode ser dividida em duas sub-seções, marcadas pela diferença do material temático apresentado em cada uma.

Primeira subseção: (2º tempo do c. 1 até o 3º tempo do c. 18) pode ser segmentada em três trechos; chamaremos aqui os dois primeiros de frases, e o terceiro trecho de uma pequena transição (a distinção se dá em parte pela diferença de duração, mas também pelo fato do terceiro trecho não ser repetido na re-exposição).

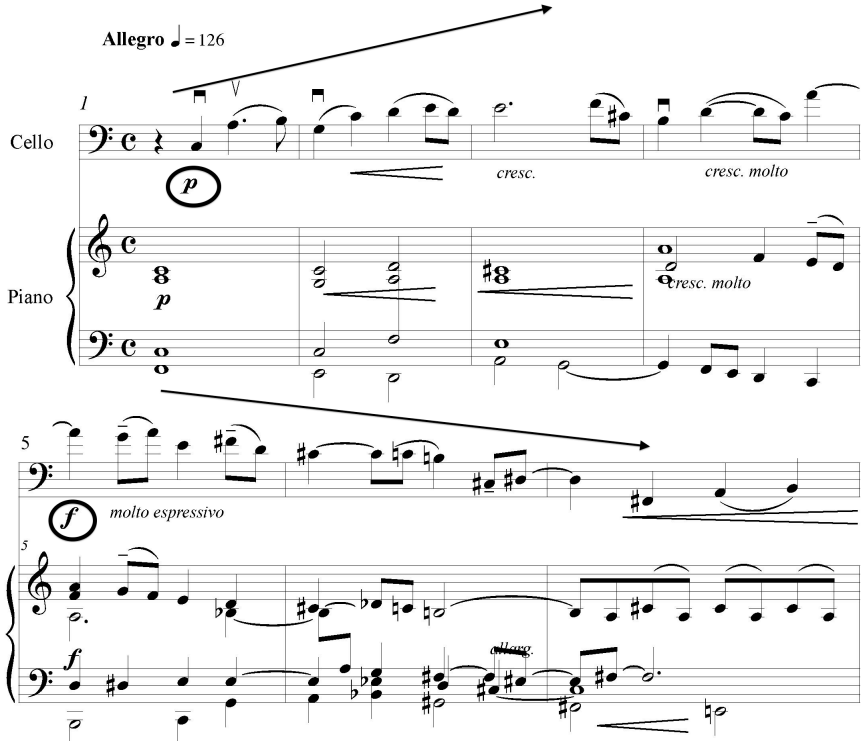
A 1ª frase (c. 1-7) pode por sua vez ser dividida em dois semifrases[37], a primeira (c.1-3) com terminação masculina, e a segunda (c. 4-7) que finaliza com cadência para o acorde

---

[36] "Tonalidade expandida: também chamada de tonalidade estendida, pois estende a tonalidade inicial da obra para regiões harmônicas distantes, por meio do uso intenso do cromatismo. Esse processo visa a evitar a confirmação da tônica pelo gradual afastamento dela e de suas regiões próximas, impedindo assim, a identificação perceptual do centro tônico primário da obra". Disponível em: http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao11/antenor_correa.pdf acesso em: 12 maio 2012.

[37] A semifrase, que é também chamada de membro de frase, é composta pela justaposição de diversos incisos. Assim como o inciso, não apresenta uma idéia completa, sendo relativa à sentença ou oração na linguagem verbal. Disponível em:

deFá# menor, também em terminação masculina. Esta frase tem por característica uma melodia no violoncelo, ascendendo a um ponto culminante ao fim do c. 5 (ver EX. 2), para depois descender, acompanhada por uma variação dinâmica, do *piano* ao *forte*, nos dois instrumentos. A textura é de melodia acompanhada, no inicio da frase bastante homofônica, e a partir do c. 4 com pequenos fragmentos de polifonia.



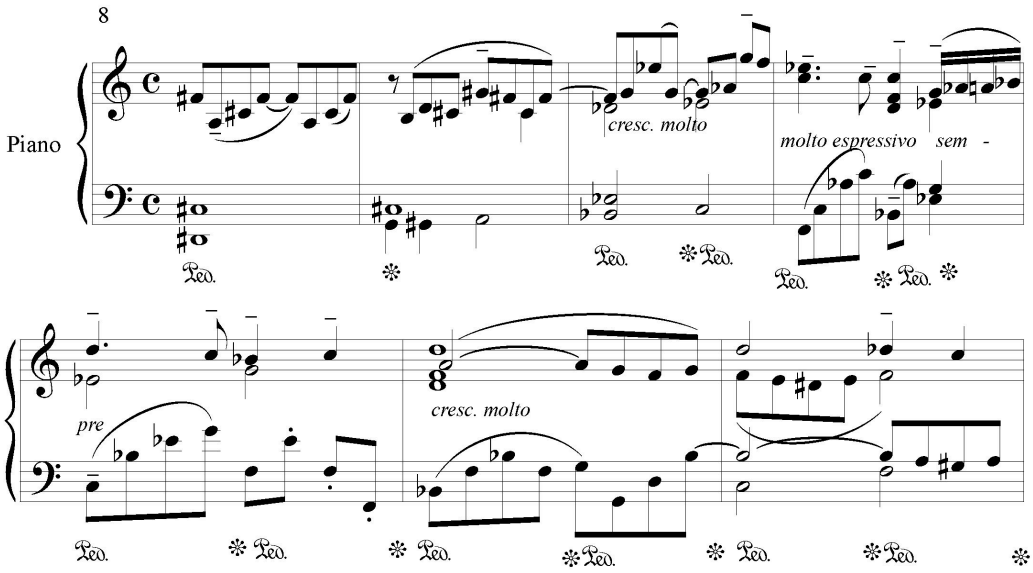
EXEMPLO 2 - c. 1-7: Partitura: tema da exposição, c. 1-7, 1o. Mov.

A segunda frase (c. 8-14) também pode ser dividida em dois membros de frase ou semifrases, o primeiro (c. 8-10) apresenta uma anacruse de três semínimas, com terminação feminina. O segundo (c. 11-14), é também anacrústico e termina mais uma vez em terminação feminina.

Esta frase é marcada por uma ascendência à região aguda do violoncelo e pelo acompanhamento em arpejos ascendentes do piano. Como mostra o EX. 3 a textura ainda é de melodia acompanhada com pequenas polifonias, porém o piano ganha mais liberdade nesta segunda frase.

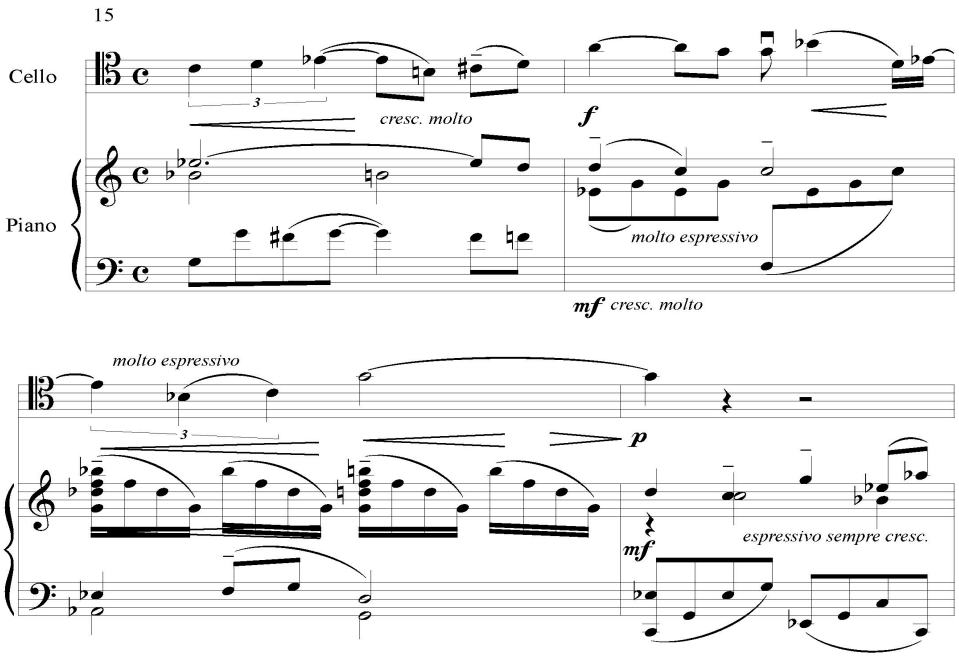
---

http://prolicenmus.ufrgs.br/repositorio/moodle/material_didatico/sistemas_organizacao_sonora/turma_abcd/un03/sis_org_son_un03_conteudo.pdf acesso em 23 abr. 2012



EXEMPLO 3- Acompanhamento executado pelo piano, c. 11-14, 1º. Mov.

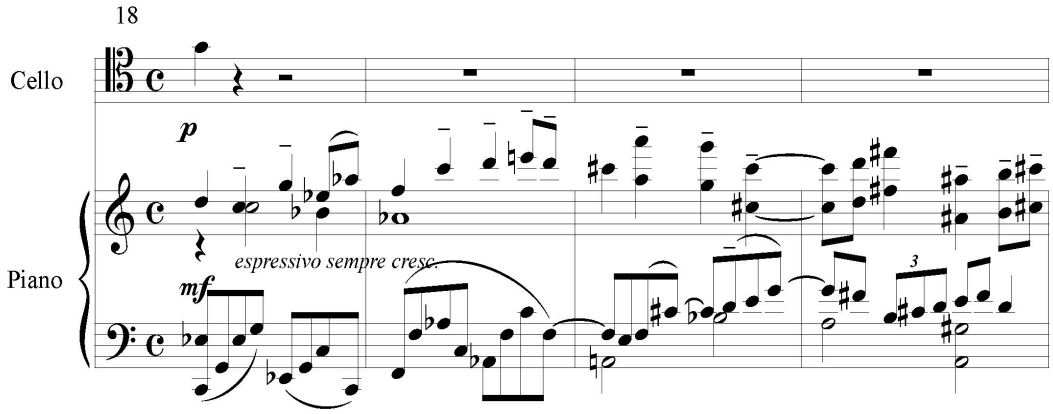
Ainda pertencendo a seção A, tem uma pequena transição, que vai do c. 15 ao c. 17. Trata-se de uma transição melódica que conduz para dó menor. No EX. 4 observe-se a cadência perfeita no c. 18 coincidindo com o final da frase do violoncelo na dinâmica piano, sempre muito expressivo. O violoncelo continua na mesma região que atingiu na frase anterior, e o piano se mantém bastante livre.



EXEMPLO 4- Passagem de transição melódica executada pelo piano, c. 15-18, 1º. Mov.

A segunda subseção (c. 18-38), pode ser dividida em três frases:

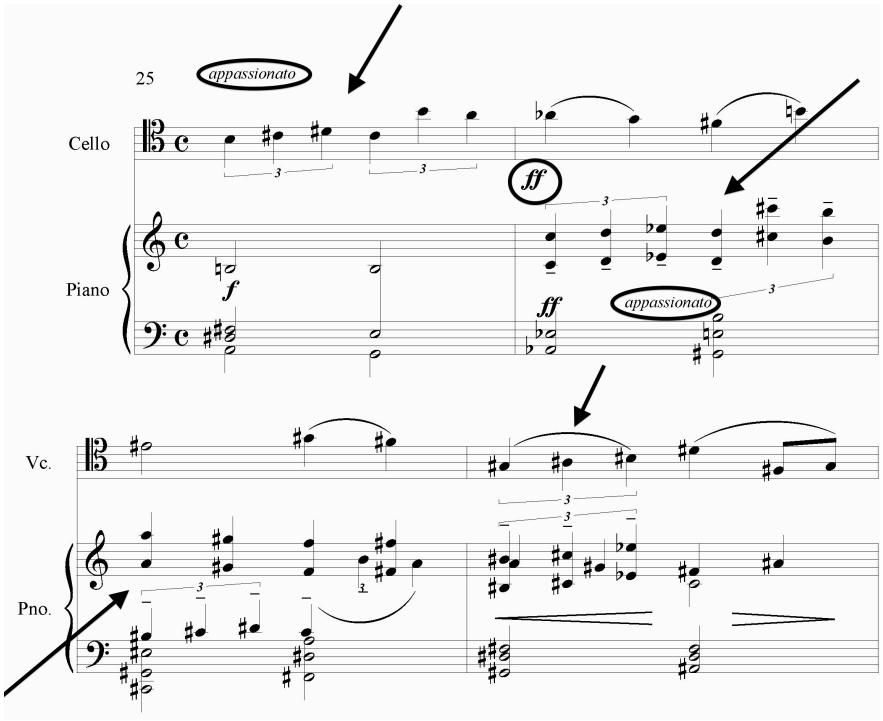
A 1ª frase começa no 2º tempo do c.18 e termina no c. 22. O ré do primeiro tempo do c. 18 tocado pelo piano é uma apojatura que reforça a terminação da transição anterior (c. 15 ao 1º tempo do c.18). Essa 1ª frase executada somente pelo piano poderia ser considerada como uma pequena introdução ao que vai seguir. Ela revela o 2º tema que passará no c. 22 a ser tocada em resposta pelo violoncelo acompanhado do piano.



EXEMPLO 5- Motivo de imitação entre violoncelo e piano, c. 5-6, 1º. Mov.

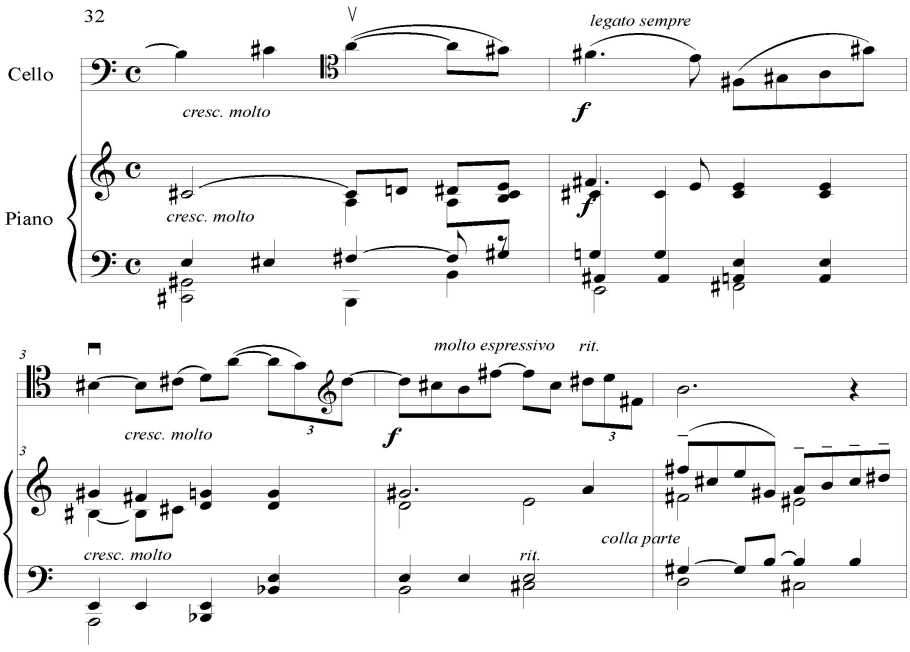
A 2ª frase inicia no 2º tempo do c. 22 e termina no 3º tempo do c. 31. A mesma frase conteúda entre o c. 18 e o 22 executada pelo piano é exposta nesse trecho pelo violoncelo.

Há uma textura bastante polifônica, com um jogo de imitação entre violoncelo e piano (ver EX. 6), com base em uma figura de dois compassos, duas quiálteras *tercinas*, seguidas de quatro semínimas, aparecendo primeiro no violoncelo (c. 25-26), sendo em seguida imitado na mão direita do piano (c. 26-27) em outra altura, e mais uma vez pela mão esquerda (c. 27-28). Temos uma impressão de conversa, de perguntas e respostas. Este reforço da idéia musical proposta pelo piano e repetido pelo violoncelo junto ao *ff* e o *appassionato* vai sugerir uma arcada mais decidida, mais separada do que no inicio da peça.



EXEMPLO 6- Parte virtuosística do piano, c. 25- 28, 1º. Mov.

A 3ª frase (c. 32-36) de certa maneira se assemelha à primeira, mas aqui caminha para a região aguda do violoncelo. É dividida em dois membros de frase (c. 32-33; c. 34-36), o acompanhamento do piano é essencialmente homofônico. A frase termina com um acorde bastante dissonante.



EXEMPLO 7- Utilização anacrústica na melodia do violoncelo, c. 49- 51, 1º.

Após o fim da frase, há um pequeno trecho executado apenas pelo piano, que pode ser entendido como uma pequena extensão. Esta última frase apesar de ser curta apresenta anotações do autor sobre expressão e dinâmica, e nota-se a importância do *crescendo molto* junto à subida na tessitura do violoncelo, terminando a frase em agudo muito tenso que deverá ser reforçado com ligaduras, para executar o *legato sempre* escrito no c. 33.

4.1.3 2ª Seção B: Desenvolvimento Temático

Inicia no c. 38 com mudança de andamento (*Meno mosso que Il tempo 1º*) e finaliza no final do c. 73: essa mudança de andamento intensifique o contraste desta parte central com as outras. Escolhemos chamar essa passagem desenvolvimento temático por apresentar curtas frases, novas e variadas se entrecruzando, apresentando um trecho musical sem definição exata como na tradicional forma. Mas trata-se obviamente de uma segunda parte bem diferente da 1ª Seção, o que confirma a nosso ver neste 1º movimento forma sonata, o que vai um pouco a revelia das criticas feitas pelos opositores de Velasquez afirmando que ele não se enquadrava nas formas ditas "clássicas".

Podemos dividir o desenvolvimento temático (ou Seção B) da seguinte forma:

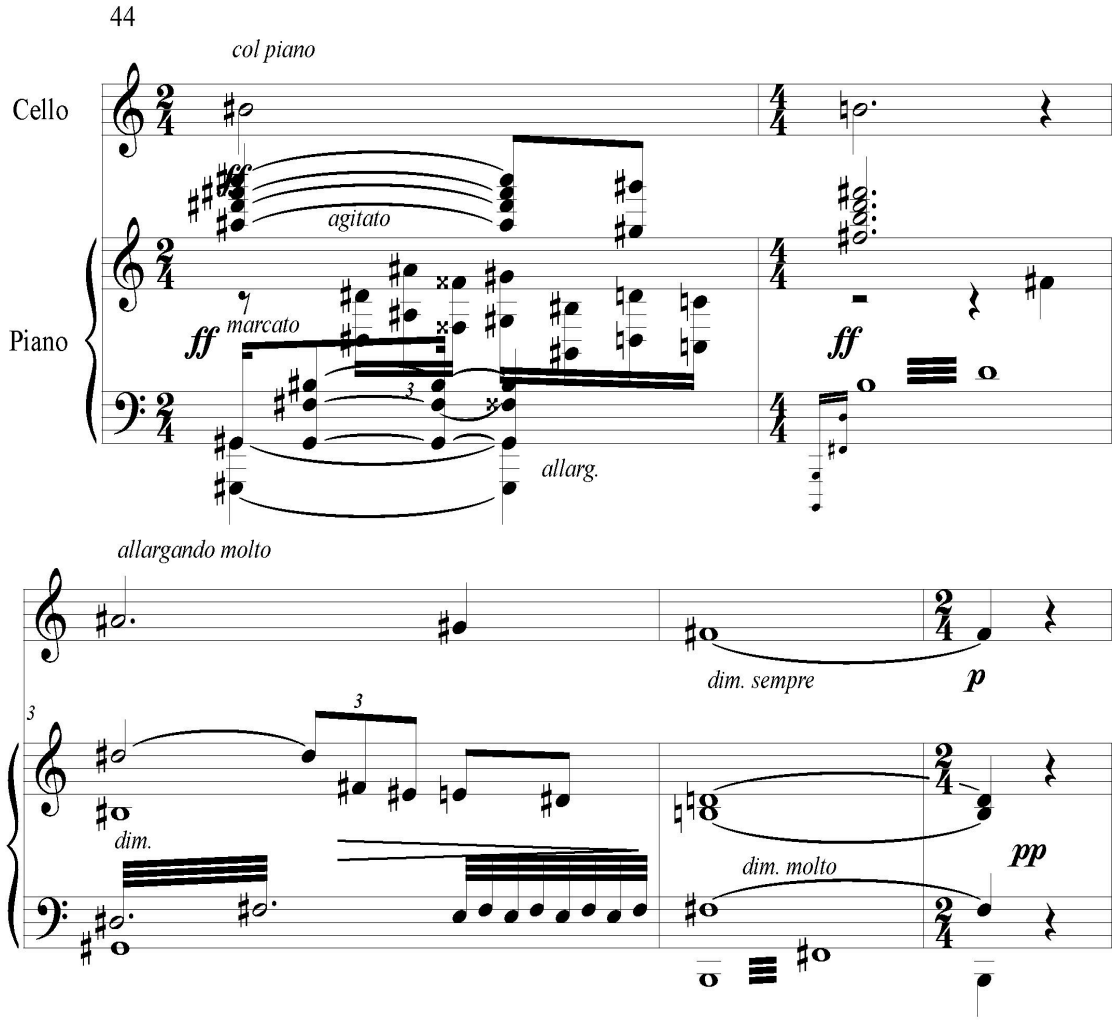
***Primeira subseção*:** começa do c. 38 e termina ao c. 48. Inicia-se no centro tonal de Fá#, oscilando entre *fà* # M e *fa* # m, pontuando em si menor no c. 46, tonalidade que parece bastante clara. Esse contraste entre o menor e o maior da uma ambiguidade no ambiente, desejado pelo compositor. Neste trecho, principalmente no c. 38, 39 e 40 é bastante claro o desenho melódico a cargo do violoncelo que é baseado no primeiro tema, só que com pequenas modificações rítmicas e numa diferencia de um tom. Há nesta seção uma riqueza rítmica com a utilização pela primeira vez do ritmo em semicolcheias.

A frase (c.38-48) se caracteriza por uma "aceleração escrita" (os valores de duração das notas vão diminuindo progressivamente) na parte do violoncelo, ou seja há uma aceleração até o ápice (quiálteras de 6 em semicolcheias) e depois uma pequena desaceleração. Esta escrita rítmica sugere arcadas decididas e separadas.

A linha melódica começa na região grave, e vai subindo para terminar numa região bastante aguda. A dinâmica também faz um movimento de arco, do *mp* ao *ff*, caindo para *p*.

O acompanhamento no piano é bastante homofônico, até chegar no c. 44, onde o violoncelo passa a tocar notas longas; há uma passagem bastante virtuosa do piano neste c.

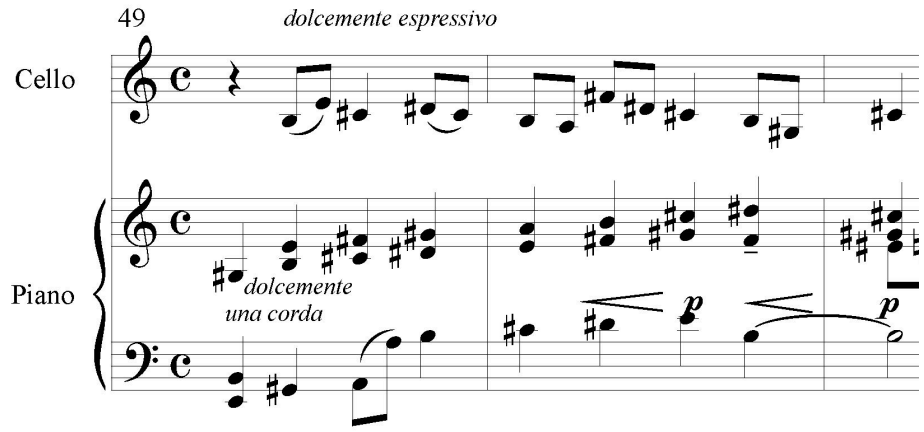
44, que leva a uma sequência de três acordes com trinados no baixo, acompanhados por um alargamento no andamento e diminuição da dinâmica. (ver EX. 8) O *tremolo* do piano nos c. 45, 46 e 47 encerra essa primeira subseção com as dinâmicas *forte* e *duplo forte*.



EXEMPLO 8- c. 44- 48: parte do piano de bastante virtuosismo enquanto o violoncelo tem notas longas.

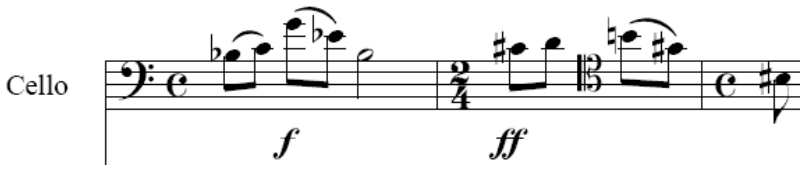
A ***segunda subseção*** desta parte (c. 49-73) apresenta uma unidade bastante forte no material melódico utilizado.

O trecho (c. 49-54) traz a indicação *dolcemente expressivo*; o piano faz um movimento em arco ascendente, bastante regular nos c.49-51 e mais variado nos c. 52-54. A melodia se caracteriza pela utilização anacrústica de duas colcheias, ora repousando em uma semínima ora em outras duas colcheias como numa variação da figura original (ver EX. 9). Trata-se de uma melodia bem suave começando com a dinâmica *piano* com *crescendo* e *decrescendo* dando a impressão de leveza, bem diferente do contexto geral desse primeiro movimento que tenda a ser muito expressivo e tenso e que apela para ligaduras.



EXEMPLO 9- c. 49-51 utilização anacrústica de duas colcheias na melodia do violoncelo.

Nos c. 55-61 começa em Mi bemol maior, quase como uma repetição transposta (meio tom abaixo) da frase anterior o trecho expandido como podemos ver no EX.10, substituído por uma variação que faz uso do mesmo material.



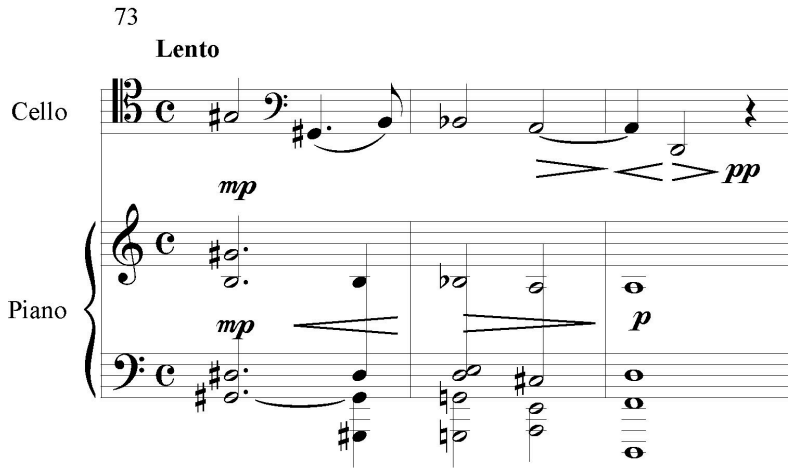
EXEMPLO 10- c. 59- 60: variação da figura de colcheias no violoncelo.

Nos c. 64- 66 tem uma pequena transição que se utiliza dos mesmos elementos das frases anteriores com o mesmo elemento melódico (c. 49 e 55).

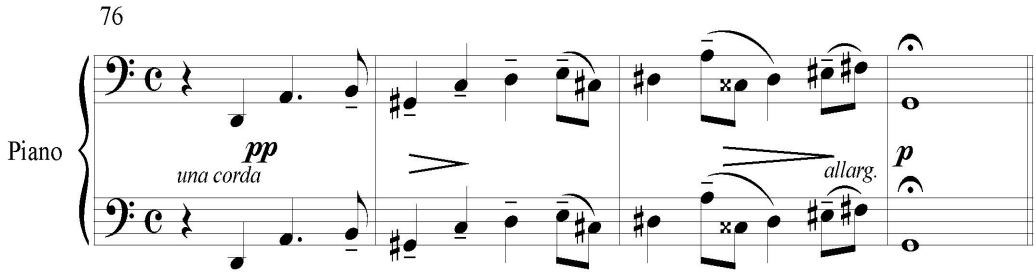
Entre os c. 73 e 79 há uma transição, com indicação *Lento*, e dinâmica *piano* que leve a evidencia de uma conclusão e anuncia a chegada da reexposição que acontecerá no c. 80. Esta transição pode ser dividida em dois trechos menores:

No primeiro (c. 73-75) o violoncelo toca uma conclusão da subseção precedente, e o piano acompanha de maneira homofônica (ver EX. 11). No segundo trecho (c. 76-79) o piano toca sozinho, em oitavas graves, a melodia parecida do tema inicial do movimento que poderia ser uma introdução a reexposição (c. 80) (ver EX. 12). Por conta dessa função de

rememorar aos poucos o tema inicial poderíamos – mais uma vez numa analogia livre com a forma sonata clássica, chamar este trecho de retransição.



EXEMPLO 11- c. 73- 75 melodia de conclusão no violoncelo com acompanhamento homofônico do piano.



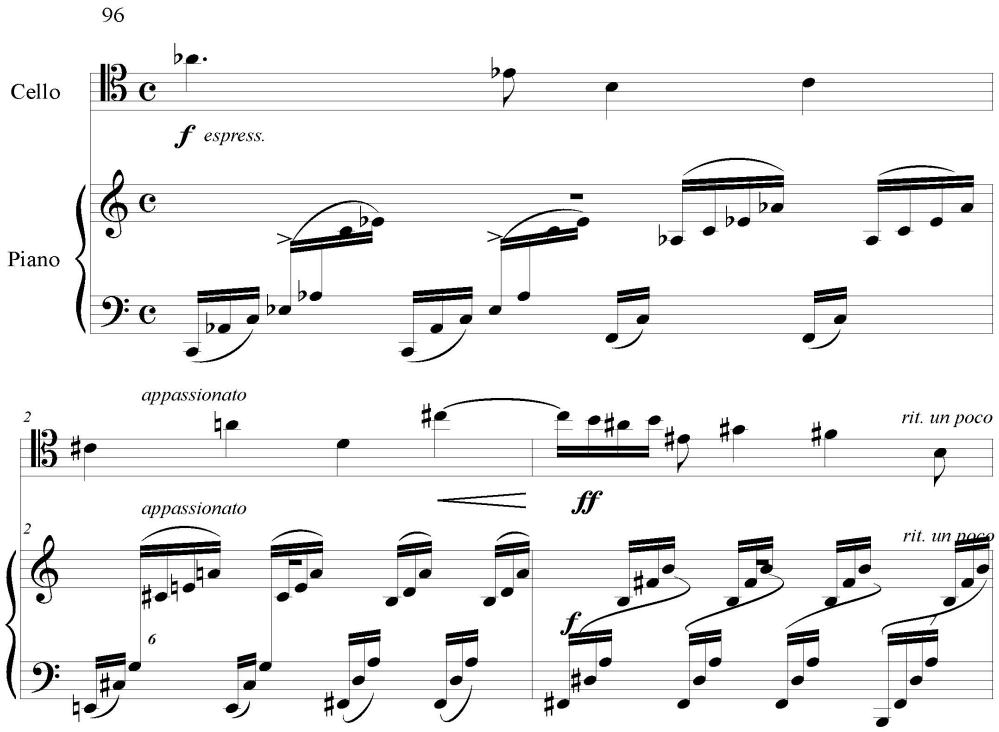
EXEMPLO 12- c. 76-79: O tema inicial retorna no piano como introdução à reexposição.

4.1.4 3ª Seção A': Reexposição

A 3ª Seção A' ou Reexposição (c. 80-107) com indicação de andamento de retorno ao *Tempo 1º*, tem entre os c. 80 e 93 uma repetição literal das duas primeiras frases da 1ª Seção onde a orientação de arcadas será a mesma do inicio da peça.

No c. 96 (EX. 13), onde em uma elisão começa uma pequena frase de transição de três compassos construída com elementos das duas frases anteriores e uma sequência de arpejos ascendentes em semicolcheias no piano. O caráter desta frase de transição é muito tensa, realçado pelos termos *espressivo e appassionato* com acompanhamento do piano homofônico

e demanda certamente arcadas de grande sonoridade com espírito de intensidade e coesão, com ligaduras e algumas outras arcadas separadas mas com estilo *legato* e *vibrato* intenso.



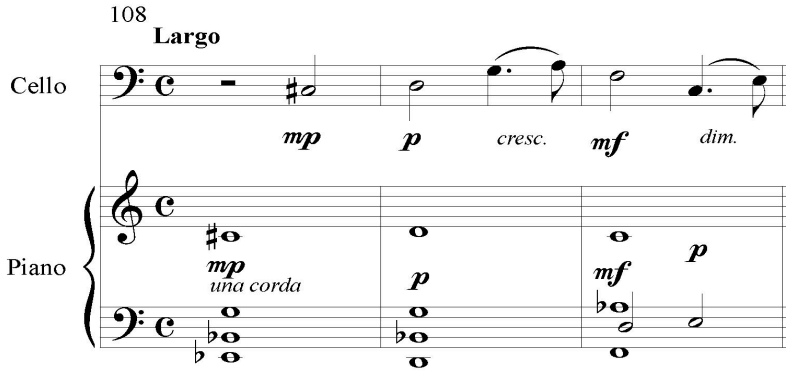
EXEMPLO 13- c. 96-98: repara-se num dos momentos mais tensos do movimento preparando para o final da peça.

Nos (c. 99-107), há uma reexposição quase literal da melodia apresentada na 2ª Seção da 2ª parte (c.49-54). O acompanhamento, apesar de texturalmente bem diferente, mantém a harmonia também quase igual a da primeira exposição da melodia. Esta frase é expandida, nos c. 105 até 108 com o andamento se alargando aos poucos para conduzir a *coda* final.

Toda esta passagem contida entre os c. 96 e 108 transcreve um momento de grande expressividade reforçado varias vezes pelas palavras *appassionato* e *dolce*, pela dinâmica começando pelo *forte* expressivo atingindo duas vezes o duplo forte e pelos *allargando* e *ritardando sempre*, como para sublinhar a intenção de um último cantar. As arcadas sugeridas serão na maioria de bastante ligaduras, porém com algumas separações escolhidas no intuito de insistir no caráter dramático deste final de movimento.

4.1.5 Coda

A ***Coda (***c. 108-113) tem indicação de andamento *Largo*, apresenta uma melodia bastante lenta no violoncelo que se assemelha à melodia do 1º tema aconselhando a usar ligaduras e termina com o acorde de Ré maior. O piano toca acordes em blocos, nas cabeças de compasso. A dinâmica é alternada em cada acorde com *crescendos* e *descrescendos* mas num contexto de calmaria finalizando o momento musical.



EXEMPLO 14- c. 108-110: O motivo da *Coda* semelhante ao inicial.

4.2 Segundo movimento

O segundo movimento tem um caráter lírico, com uma melódica doce e envolvente, contrastando com o tenso e angustiado contido no primeiro e terceiro movimentos. Formalmente é construído por duas sessões contrastantes, que são apresentadas e em seguida repetidas com pequenas variações, por fim há uma quinta sessão que é uma variação da primeira e uma *coda*. A divisão formal fica, portanto, A-B-A'-B'-A"- coda (ver TAB. 3).

O compasso é composto (6/8), e a textura é predominantemente de melodia acompanhada, com eventuais pequenas polifonias; o piano executa acordes em blocos no simples papel de instrumento acompanhador na maior parte do tempo e o violoncelo é o principal condutor da melodia. Naturalmente que há momentos de utilização da textura polifônica, embora esta seja de utilização muito pequena. Em suma, a principal característica textural deste movimento é a melodia acompanhada, o que sugestiona a escolha de uma forma geral de ligaduras numa parte que originalmente contém poucas arcadas.

A divisão formal deste movimento pode ser definida como demonstrado na tabela 3:

1a Seção A	c. 1 até 22
2ª Seção B	Lento, molto espressivo: c.23 até c. 39
3a Seção A'	c. 40 até c. 55.
4ª Seção B'	Lento, molto espressivo: c. 56 até c. 66
5ª Seção A"	c. 67 até c. 72
Coda	c. 73 no Molto moderato até o final da peça

TABELA 3- Divisão formal do 2º movimento

4.2.1 Cadências.

Do ponto de vista harmônico observamos o mesmo processo de encadeamento utilizado no primeiro movimento, ou seja, o uso frequente das resoluções excepcionais, uma certa liberdade na utilização das dissonâncias, assim como a frequente indefinição tonal.

c. 7 – 8	V (Lá Maior) – V (Réb Maior) (cadência evitada)
c. 20 – 21	mi menor V – I
c. 33 – 34	Lab maior V – I
c. 53 – 54	si menor I (esse acorde está escrito com bemóis, mas enarmonizado dá o I de si menor)
c. 72	VI – I (A tonalidade é imprecisa, o centro parece ser Lab Maior mas o acorde disposto em 3ª é um ac. de 13ª do VII na 4ª inversão).
c. 80 -81	VII – I Sol maior

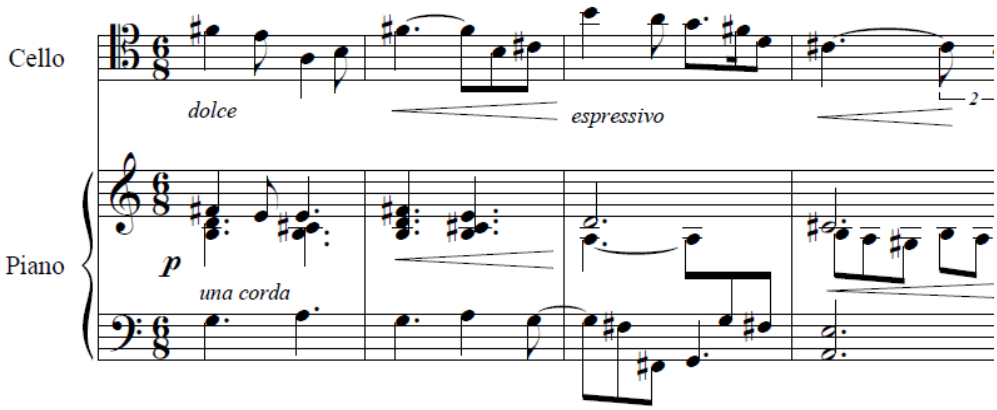
TABELA 4- Lista das cadências do 2º movimento

4.2.2 1ª Seção A

A 1ª seção A (c. 1-22) pode ser dividida em três frases:

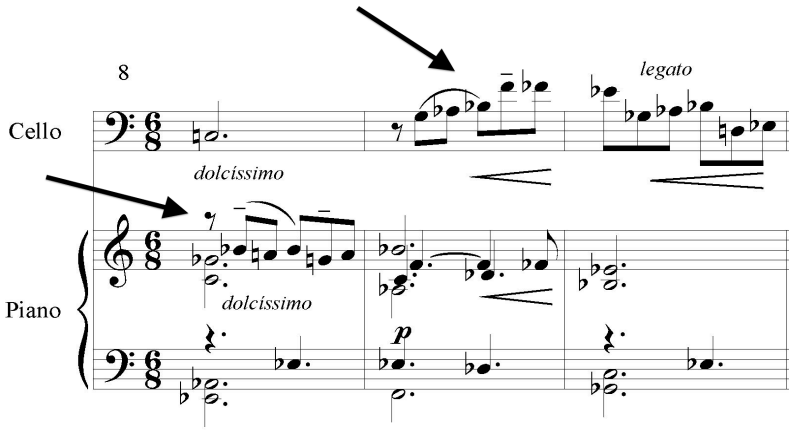
A 1ª frase (c. 1-8) constituída de dois membros de frase (1-4 e 5-8) tem um início tético mas apesar disso, a melodia é toda construída com uma figura anacrústica (normalmente colcheia seguida de semínima), inclusive quando a frase é repetida ao fim da seção. O acompanhamento tem uma predominância de acordes em semínima pontuada, o que torna a pulsação bastante marcada, havendo alguns fragmentos polifônicos (ver Ex. 15).

Podemos constatar a insistência do autor na colocação da palavra *dolce* ou *dolcissimo* desde os primeiros compassos, deixando claro a vontade de exprimir uma melodia suave e tranquila inclinando a escolher ligaduras. Ligando de maneira geral esses grupos de três notas teríamos o resultado desejado melódico cantante.



EXEMPLO 15- c. 1-4: 1ª semifrase com acompanhamento homofônico do piano.

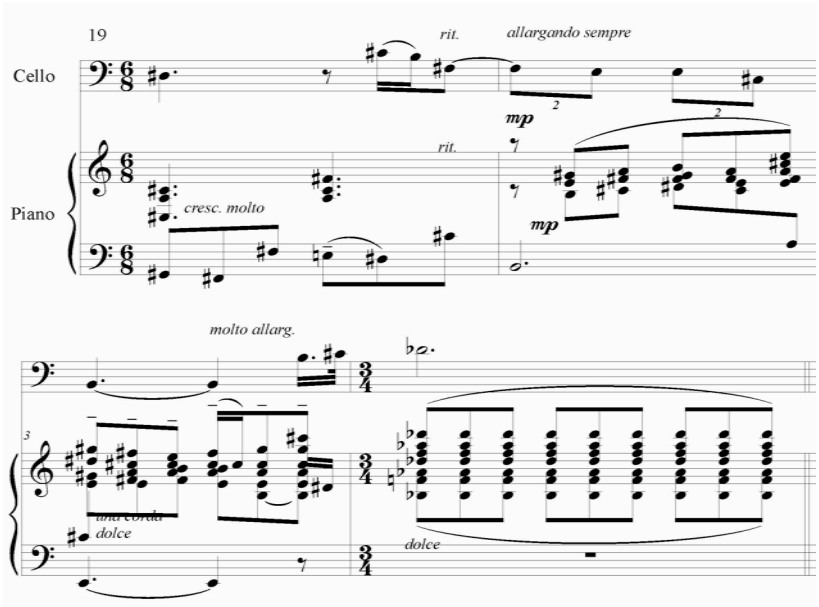
A 2ª frase (c. 9-15) também é construída com um elemento anacrústico, formado por três colcheias. Ela termina no c. 15 onde há uma elisão com o retorno da 1ª frase. Do mesmo modo que nesta, trata-se de uma frase melódica com anotações *crescendo a poco* e *crescendo molto* no final dela. O autor igualmente sinalize as intenções expressivas com as palavras *molto expressivo* e *legato* sempre no intuito de demonstrar suave expressividade. Como mostrado no EX. 16, desde a entrada do piano (c. 8) as frases melódicas desta seção são tocadas pelo violoncelo, havendo pequenas intervenções do piano (imitações). A textura do acompanhamento é basicamente polifônica, o que ressalva a idéia de ligaduras.



EXEMPLO 16- c. 8- 10: imitação entre o piano e o violoncelo na 2ª frase da 1ª Seção A.

A 3ª frase (c. 15-22), como foi dito é uma repetição da primeira, porém a 2º semifrase conteúda entre os c. 19-22 é substituída por outra construída com uma variação da figura anacrústica, porém opera uma redução no andamento. O acompanhamento é na maior parte articulado em colcheias.

Esta segunda semifrase funciona como uma preparação para a 2ª Seção B, por isso consta um alargamento no andamento na introdução do acompanhamento articulado em colcheias (c. 21). Há uma mudança de compasso para 3/4, e como mostrado no EX. 17 o tipo de acompanhamento que vai predominar na sessão seguinte é introduzido neste momento.



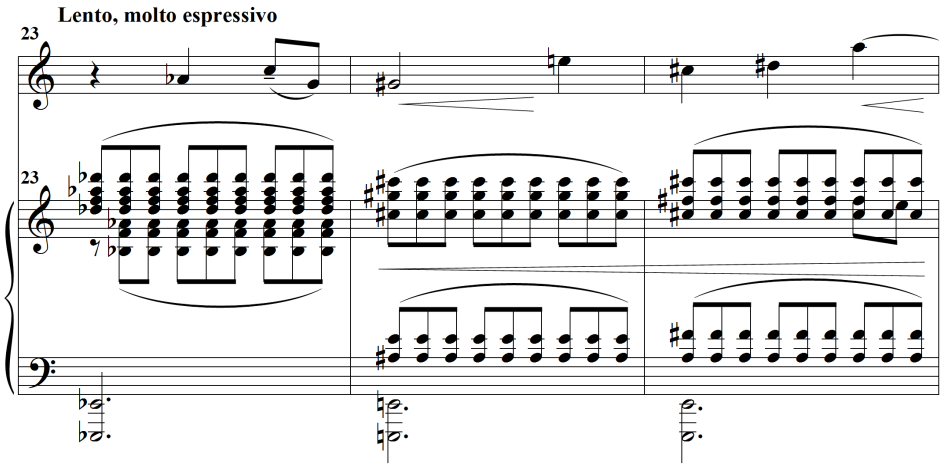
EXEMPLO 17- c. 19-22: frase operando redução de andamento introduzindo a Seção B. Nota-se no c. 22 a mudança do acompanhamento no piano.

4.2.3 2ª Seção B

A 2ª Seção B (c. 23-39) traz uma indicação de andamento *lento, molto espressivo*, tem como característica o acompanhamento articulado em colcheias *tercinas*, repetindo o mesmo acorde, que muda a cada compasso. Ela apresenta uma longa frase (c. 23-34), que pode ser dividida em três membros de frase (23-26; 27-29; 30-34). É caracterizada por uma melodia que começa numa região bastante aguda do violoncelo, e no final desce para uma região média.

O *Lento molto expressivo* traduz uma idéia cantante e melódica igualmente à 1ª Seção A, porém mais denso que esta por estar na região aguda do violoncelo e num andamento menos rápido. Aqui, o autor estabelece um contraste intenso ritmicamente em relação à 1ª Seção A, mudando do 6/8 para 3/4 como podemos ver no EX. 18, num temperamento mais triste.

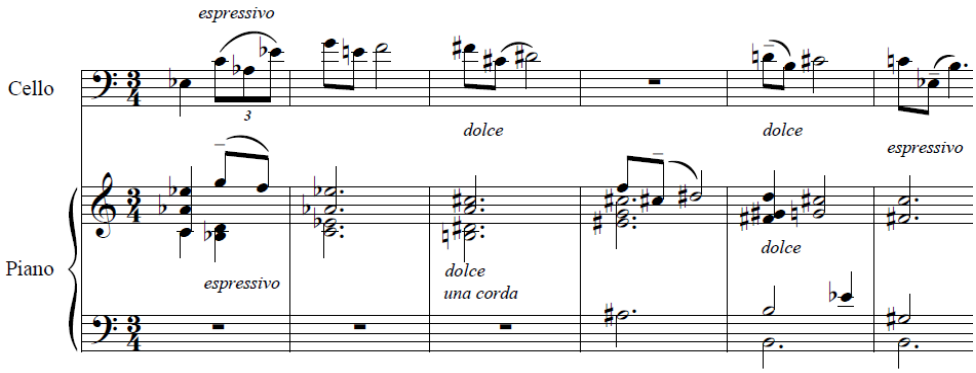
Apesar disso a sonoridade suave continua com a anotação de *dolce* escrita. A interpretação que sugerimos até o tempo primo do c. 40 (A') será de ligaduras intercalando com algumas notas separadas acentuadas realçando o contexto expressivo desta seção B, que, segundo nos, exprime bastante tristeza.



EXEMPLO 18- c. 23-26: intensidade da melodia no violoncelo.

Em seguida, há uma pequena frase (c. 35-39) que serve de finalização da Seção B, de ligação com o retorno da 1ª Seção e cujo caráter é mais próximo da 1ª Seção, inclusive com a indicação de *dolce*. O piano abandona a figura de acordes repetidos, e passa a tocar os acordes apenas no tempo forte dos compassos e o violoncelo apresenta uma melodia construída com uma figura tética constituída de uma ornamentação em colcheias seguida de uma mínima (ver

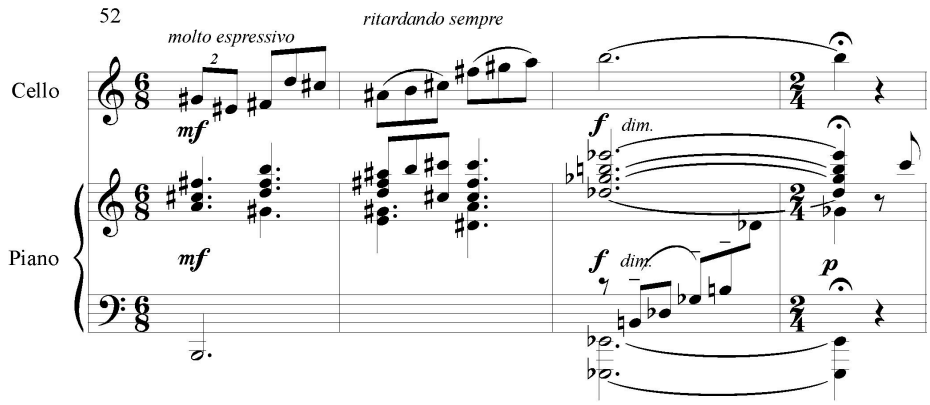
EX. 19). Lembramos que, na estrutura tética o ataque da nota acontece no primeiro tempo (tempo forte) do compasso, o que no caso coincide com os acordes do piano nos tempos fortes.



EXEMPLO 19- c. 34-39: pequena frase de finalização da Seção B com resposta do piano no c. 37.

4.2.4 Seção A'

A 3ª Seção A', como foi dito, é uma variação da primeira. Ela apresenta uma repetição literal da 1ª frase (c. 40-47), e em seguida uma variação da 2ª frase (c. 48-55), construída sobre o mesmo material melódico, porém desta vez a melodia vai direcionando-se para o registro agudo até o ponto culminante do violoncelo neste movimento, com um Si 4 nos c. 54-55 (ver EX. 20). Diferentemente da 1ª Seção A (c. 15), a repetição da 1ª frase não é apresentada aqui.



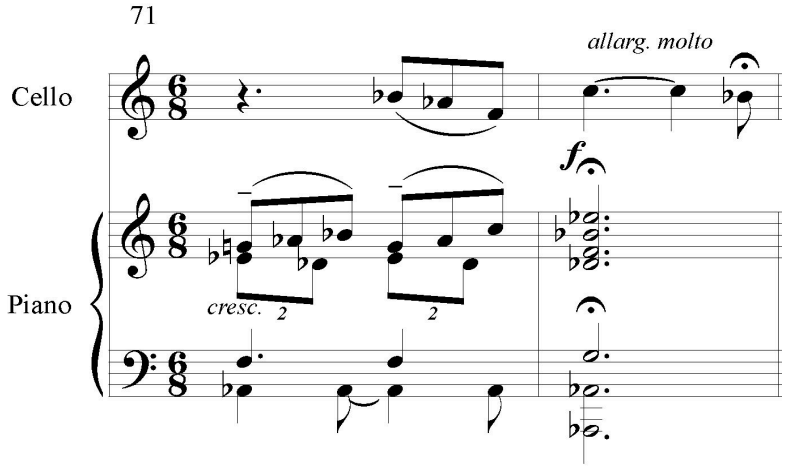
EXEMPLO 20- c. 52-54: final de frase com si4 no violoncelo antecedendo a entrada da 4ª Seção B'.

4.2.5 4a Seção B'

A 4ª Seção B' tem inicio no c. 57. Antes disso há um compasso de transição (c. 56), exatamente como o c. 22 só que sem a participação do violoncelo, que nos leva à repetição do motivo da 2ª Seção B. De fato a frase longa apresentada entre c. 23-34 é repetida literalmente aqui (c. 57-67), terminando com uma elisão com a seção seguinte. A frase de transição (c. 35-39) é, portanto, omitida. Esta passagem da 4ª Seção requer as mesmas arcadas aplicadas na 2ª Seção.

4.2.6 5a Seção A''

A 5ª Seção A'' (c. 67-72) é idêntica à primeira. O compasso esta em 6/8 e a indicação de andamento é *moderato*. Apresenta apenas uma frase que começa de maneira muito semelhante com a 1ª frase da 1ª Seção, porém em uma oitava mais grave. No inicio da 5ª Seção (c.67-70) o violoncelo toca a melodia com acompanhamento do piano exatamente como na primeira aparição desta melodia, já no final (c. 70-73) como mostrado no EX. 21, que começa em elisão com o fim do primeiro, o piano faz a melodia uma pouco mais elaborada e o violoncelo retorna com um pequeno contraponto, terminando numa fermata no acorde de Mib com muitas dissonâncias acrescentadas.



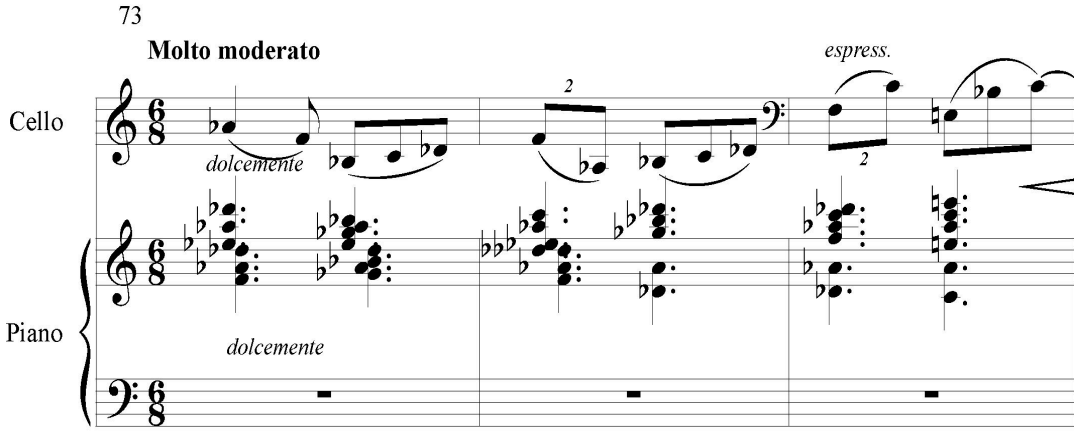
EXEMPLO 21- c. 71-72: final da frase preparando a chegada da *Coda.*

4.2.7 Coda.

A Coda tem inicio com indicação de andamento *molto moderato*. Apresenta uma elaboração um pouco maior do material da seção anterior (ou seja, da 1ª frase da seção A). Mostra o mesmo caráter, o tipo de acompanhamento e a melodia é um pouco mais variada, mas é ainda reconhecível a figura anacrústica em que é baseada (ver EX. 22).

O movimento termina com uma cadência em direção ao acorde de Sol maior. A partir do *Molto Moderato* (c. 73) as palavras *allargando molto* nos c. 72, *dolcemente, dolcissimo, soavemente, allargando* e o *rallentando* nos últimos compassos nos convence a continuar escolher quase sempre arcadas com ligaduras assim como na 1ª parte da peça.

A melodia escrita na *Coda* continua semelhante com a idéia melódica conteúda na 1ª frase, igualmente em 6/8, com a leitura rítmica sempre repetindo o mesmo desenho, lembrando uma valsa, tornando ligaduras a nosso ver necessárias. Reforçando nosso ponto de vista podemos reparar no manuscrito da *Coda* a utilização de arcadas bem definidas escritas pelo autor do seu próprio punho (o que, repetimos, não acontece frequentemente ao longo da sonata e em particular no 2º movimento). É o caso, por exemplo, nos c. 77- 82.



EXEMPLO 22- c. 73-75: inicio da *coda* com ligaduras propostas na maioria originalmente pelo compositor. Nota-se o acompanhamento quase igual ao inicio da peça mas só na mão direita do piano.

4.3 Terceiro movimento.

Dos três movimentos que compõem o conjunto da sonata nº 2 para violoncelo e piano de Glauco Velasquez, este 3º movimento é o mais complicado, seja do ponto de vista harmônico seja do ponto de vista formal, cuja construção é bastante complexa e apresenta muitas dificuldades em sua análise.

Neste movimento, mais do que nos dois anteriores, o autor leva o cromatismo ao extremo e utiliza a técnica do motivo condutor (leitmotiv). De fato assistimos ao longo do movimento à motivos repetidos tanto do 1º quanto do 2º movimentos. Pode-se considerar estas repetições de motivos uma influencia ou pelo menos uma semelhança com a estrutura cíclica utilizada por Cesar Frank. Segundo Luiz Heitor (AZEVEDO, 1956, p.), "a concepção do idioma musical do Velasquez não ia muito além da flutuação de tonalidades do Tristão e Isolda ou do emprego de agregados sonoros mais amplos, como em Cesar Frank e seus discípulos". A melodia infinita wagneriana têm aqui a sua real aplicação. Esse cromatismo como, por exemplo, do Tristão e Isolda tem claros pontos de contato com varias obras do final do século XIX e inicio do século XX, em especial das derivadas da ampliação da tonalidade da segunda escola de Viena, de Arnold Schoenberg, Alban Berg e Anton Webern. De fato, parece existir pontos de similitude entre a sonata em questão e a sonata para piano solo de Alban Berg. José Maria Neves sobre esse assunto (RIBAS/NEVES, 2002, p. 39) sugere que Glauco Velasquez seria o representante do expressionismo no Brasil nas suas últimas obras tal a similitude de sua técnica harmônica com a da segunda escola de Viena.

De um modo geral, no período da prática comum, mesmo em obras mais complicadas, a orientação tonal com a definição clara dos respectivos centros é porto seguro para a divisão formal de uma obra musical, que se dá principalmente através da pontuação das cadências harmônicas. Neste terceiro movimento mais que nos dois anteriores, Glauco Velasquez parece querer fugir mais ainda das convenções musicais vigentes da sua época e pela complexidade harmônica na definição da tonalidade a divisão formal fica melhor estabelecida através dos desenhos motívicos, uma vez que as relações entre os centros tonais ficam distante daquele da prática comum.

Trata-se de um movimento rápido (♩= 100), com ritmo marcado, em 2/4.

Do exposto acima, através de uma divisão por motivos e suas relações podemos fragmentar este movimento final da seguinte forma:

1ª Seção A	c. 1 até o c. 19
2ª Seção B	c. 20 até o c. 35
3ª Seção C	c. 35 até o c. 50
4ª Seção A'	c. 51 até o c. 77
5ª Seção B'	c. 78 até o c. 96
6ª Seção D	c. 97 até o c. 120
7ª Seção A''	c. 121 até o c. 157
8ª Seção A'''	c. 158 até o c. 169
9ª Seção- *Coda*	c. 170 até o final

TABELA 5- Divisão formal do 3º movimento

Apesar deste movimento ser tonalmente mais indefinido do que os dois outros, ele termina no acorde de Sol maior na "tônica". O 1º mov. também havia terminado neste mesmo acorde numa "dominante", o 2º em Ré maior na "tônica", ou seja, aparece aí mais um resquício claro de pensamento tonal. Mas lembramos que estas tonalidades não predominam em momento nenhum da obra, portanto não estamos aqui afirmando uma possível tonalidade, mas sim chamando a atenção para mais este dado interessante.

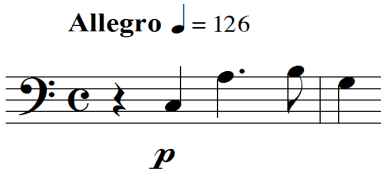
4.3.1 Cadências

c. 49 – 50	V Sol Maior
c. 65 – 66	V Mi Maior/menor
c. 94 – 95	V – I Sol Maior
c. 118 – 120	V – I Dó Maior (ampliação)
c. 154 -155	V – I Ré Maior

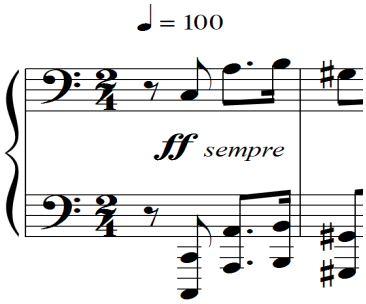
c. 168 – 169	VII – IV La Maior [38]
c. 184 – 185	V – I Sol Maior

TABELA 6- Lista das cadências harmônicas do 3º movimento

Percebe-se que este movimento apresenta características cíclicas, pois há uma reiteração das idéias contidas nos dois anteriores, exploradas neste movimento final. Para ratificar o que apontamos, observamos que a célula inicial do tema de abertura deste 3º movimento nada mais é que uma diminuição da célula inicial do 1º movimento. Abaixo, nos EX. 23 e 24 apresentamos a título de comparação as células inicias do 1º e 3º movimento.



EXEMPLO 23- c. 1: apresentação da célula inicial do 1º mov.



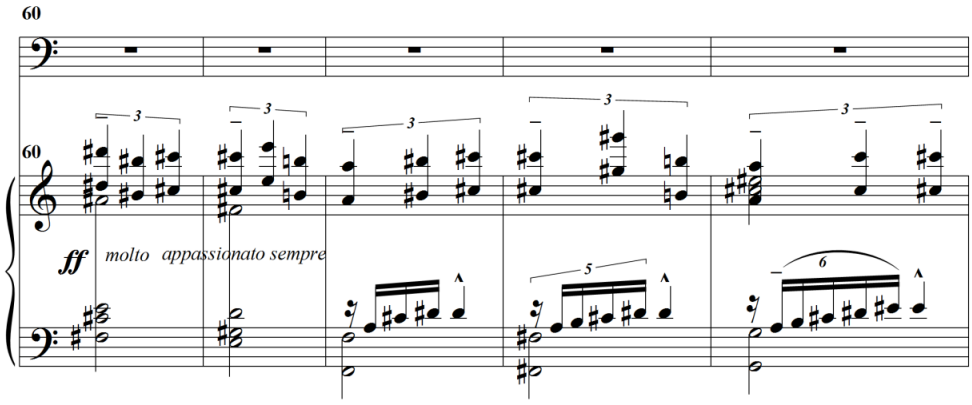
EXEMPLO 24- c. 1-2 : célula inicial do 3º mov. tocada no piano, idêntica à do 1º mov.

É importante observar que a diferença básica entre o 1º e o 3º movimento é intervalar, pois no movimento inicial o intervalo entre a 3ª e 4ª nota é uma 3ª maior, enquanto que no

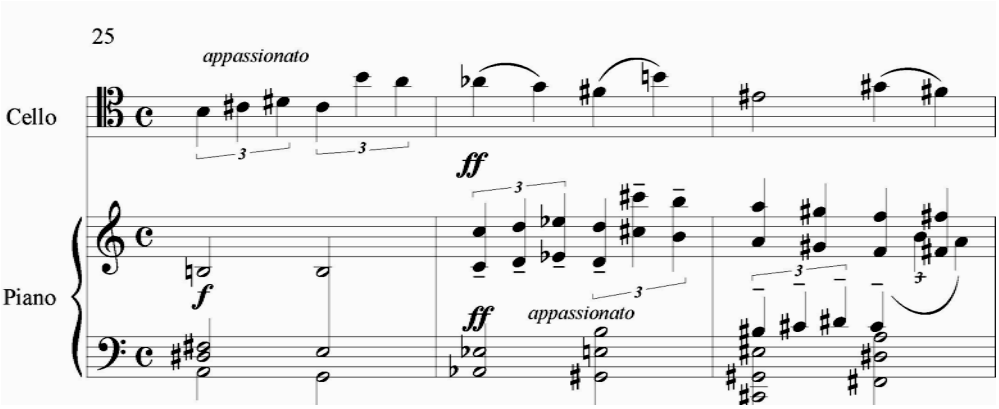
[38] Esse é um dos encadeamentos de maior dificuldade de compreensão mas o interessante desta cadência precedendo a *coda* é a combinação do acorde de dominante de fá# com o I grau de Ré maior, sem 3ª. Aqui poderíamos considerar a técnica harmônica do poliacorde. Segundo Persichete, um poliacorde é a combinação de um ou mais acordes de diferentes áreas harmônicas. As combinações são consideradas como unidades acordais (PERSICHETE, p. 33).

movimento final o intervalo é de 3ª menor, fato que cria um contraste interessante entre ambas as células.

Outros elementos temáticos comuns aos três andamentos aparecem ao longo deste movimento final. Observamos por exemplo, nos EX. 25 e 26 o desenho em *tercinas* (c. 60), que nos parece ser derivado do c. 25 do 1º movimento:

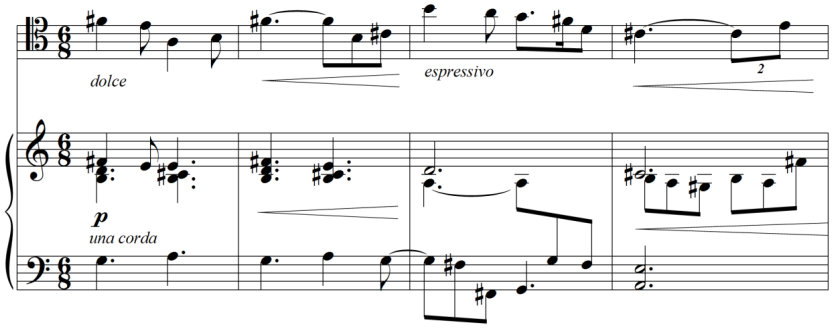


EXEMPLO 25- c. 60- 64 do 3º movimento: desenho de *tercinas* no piano.

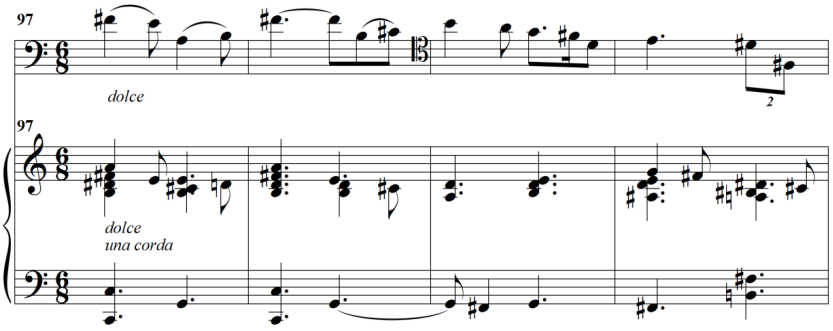


EXEMPLO 26- c. 25 -27 do 1º movimento: desenho parecido no 1º movimento.

Outro ponto que confirma a premissa de que este último movimento seria um resumo dos dois anteriores é a utilização do tema quase integral do 2º movimento no c. 97 até o c. 102 deste 3º movimento, propiciando desta forma um interessante contraste formal (ver EX. 27 e 28).



EXEMPLO 27- c. 1-4: tema inicial do 2º movimento.

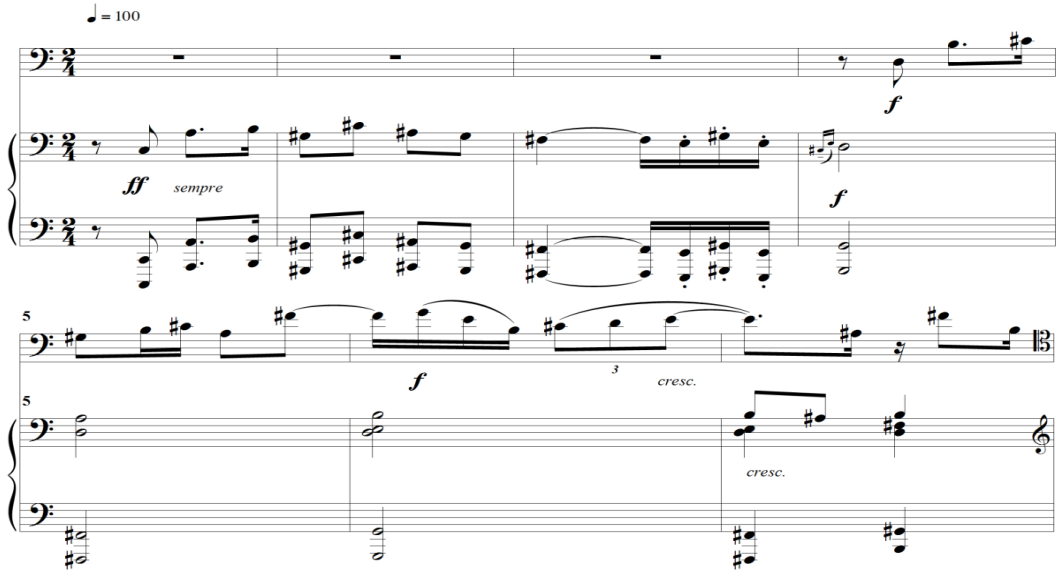


EXEMPLO 28- c. 97-100: tema do 2º movimento utilizado no 3º movimento.

4.3.2 1ª Seção A.

A 1ª Seção contém duas frases (1-7 e 8-19) e o início deste movimento começa com o piano expondo a melodia de quatro compassos, que é na realidade o motivo principal do 1º movimento construído por diminuição. A frequência com que os centros tonais são bruscamente modificados não nos permite definir um centro específico. Porém, podemos detectar alguns centros tais como o de Dó, Ré, fa# e Mib fechando esta seção inicial conduzindo a seção B.

Trata-se de um motivo com rítmica acentuada com a dinâmica *ff* com andamento rápido sugestionando o interprete a escolha de arcadas desligadas com interpretações de *marcatto,* vários tipos de *détachés como acentuado, rude, acentuado, francês ou alemão* segunda as definições dos autores Lavigne e Bosisio (LAVIGNE/ BOSISIO, p. 20) nas colcheias em geral e em algumas semicolcheias (ver EX. 29).



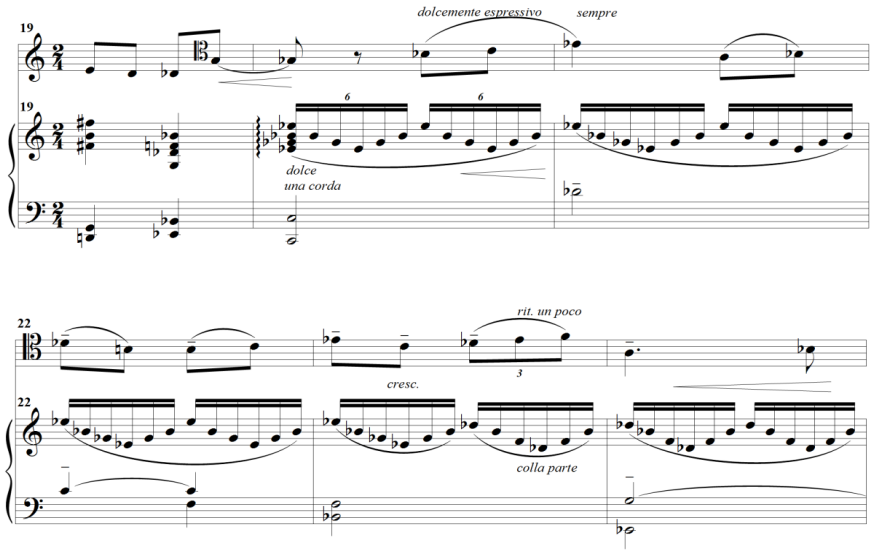
EXEMPLO 29- c. 1-8: no início do 3º movimento repara-se o jogo rítmico do motivo passando do piano ao violoncelo.

4.3.3 2ª Seção B

A 1ª frase da Seção B (c. 20-26) se caracteriza pelo acompanhamento ao piano com arpejos em *sextinas* de semicolcheias (ver EX. 30). Há uma indicação de caráter: *dolcemente* seção inicial. Transita princpalmente pelas tonalidades de Réb maior, Mib menor. Os eventuais acordes com sustenidos que aparecem nesta seção são quase que sistematicamente *expressivo sempre* no início da frase.

Com a melodia executada pelo violoncelo acompanhado pelo motivo de semicolcheias em *sextinas* pelo piano, nesta seção o centro tonal é conduzido para as tonalidades com bemóis, contrastando com os sustenidos da seção inicial, o que seria um escurecimento[39] em relação aos sustenidos da combinados com acordes com bemóis, o que nos faz supor que a utilização daqueles seja mais pelo emprego da enarmonia.

[39] Segundo Persichete, de acordo com técnica vigente moderna, há um escurecimento numa passagem passando de # seguindo para uma com b. A ordem diatônica procede do mais sombrio ao mais brilhante.

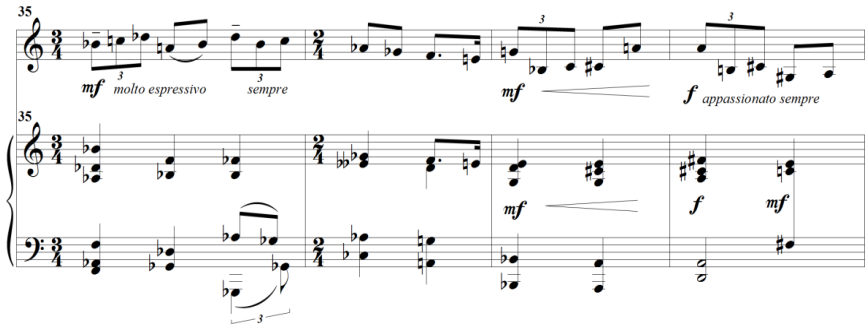


EXEMPLO 30- c. 19- 25: melodia do violoncelo acompanhado pelo motivo de semicolcheias em sextinas pelo piano.

4.3.4 3ª Seção C

Esta seção parece ser construída com o intuito de finalizar o trabalho anterior e conduzir a reexposição do tema principal no c. 51. Seria uma espécie de re-transição, ou uma *coda* de ligação. Observe-se no EX. 31 que aqui o autor procede de maneira inversa a seção anterior, ou seja, há um clareamento que vai dos bemóis no início da seção aos sustenidos.

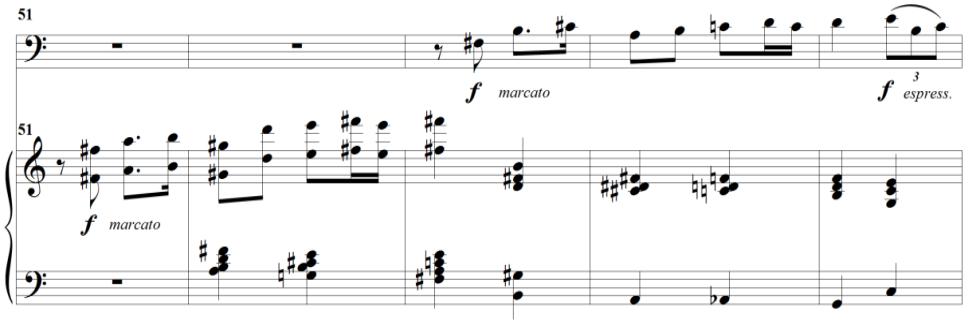
Do c. 35 ao 43, temos um acompanhamento homofônico do piano, num acorde a cada tempo. Há duas indicações de expressão: *molto espressivo sempre*; e mais a frente *appassionato sempre*; No c. 43 chegamos ao ponto culminante do movimento como um todo, quando o violoncelo atinge o Lá 4, com indicação de dinâmica *fff*. Esta passagem intua a pôr ligaduras em razão desta expressividade.



EXEMPLO 31- c. 35- 38: início da Seção C mostrando o clareamento acontecendo entre os c. 36 e 37.

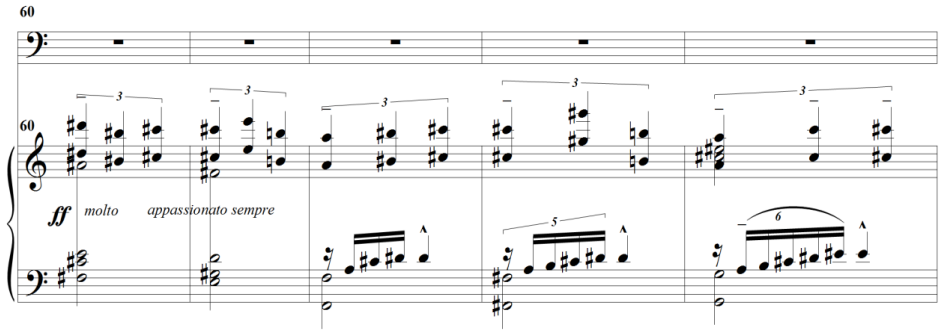
4.3.5 4ª Seção A'

Esta seção central é um trabalho temático utilizando desenhos melódicos baseados no tema inicial e em outros desenhos dos movimentos anteriores. O tema é exposto pelo piano como no início da peça e imitado pelo violoncelo. Aqui, como pode ser visto no EX. 32, há uma modificação intervalar importante na cabeça do tema, no lugar de uma 6ª maior, o autor transforma esta célula em uma 3ª menor.



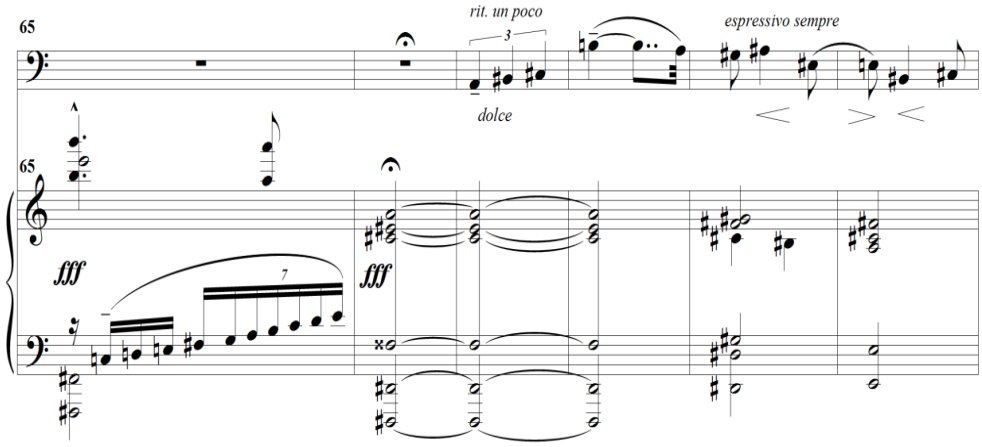
EXEMPLO 32- c. 51- 55: a introdução do piano como a frase do violoncelo desta vez começam com intervalo de 3ª menor.

Nos c. 58-66 a frase é tocada apenas pelo piano. Começa como uma variação do tema da frase anterior, porém no c. 60 emenda uma figura de semínimas em quiálteras de três, que é uma variação da figura apresentada no 1º movimento, entre os compassos 25 e 29 (EX. 33).

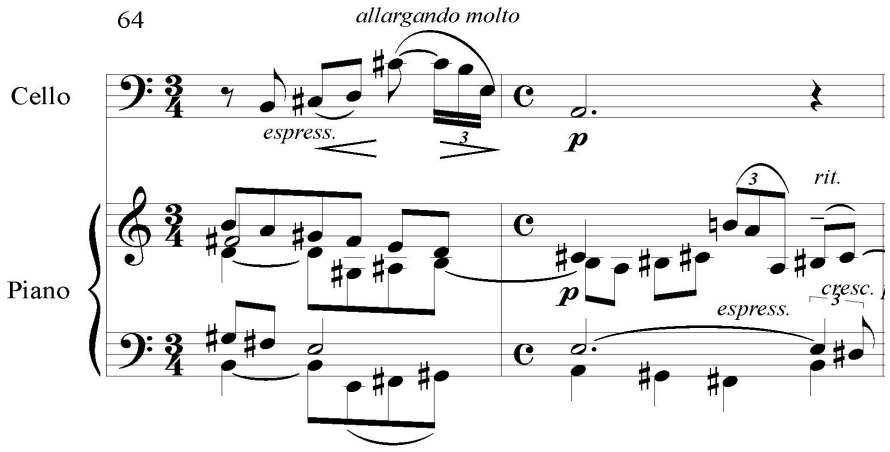


EXEMPLO 33- c. 60- 65: desenho rítmico similar ao motivo do c. 25 do 1º mov.

Ainda nesta seção, podemos estabelecer uma subseção depois de uma fermata situada no c. 66, cuja função principal é conduzir a nova seção, B'. Esta subseção (c. 67-78) começa com uma figura no violoncelo (EX. 34) que parece ser uma variação da figura também no violoncelo apresentada no c. 64 do 1º movimento como podemos reparar no EX. 35.



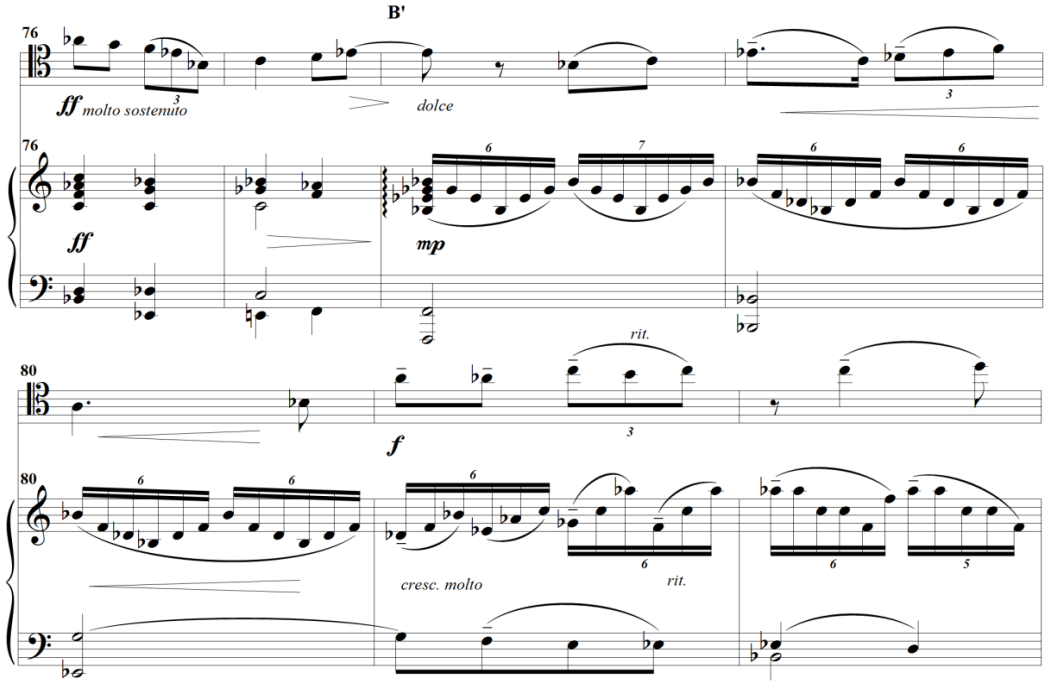
EXEMPLO 34- c. 65- 70: 3ª frase conduzindo a Seção B'.



EXEMPLO 35- c.64- 65: motivo da frase do 1º movimento.

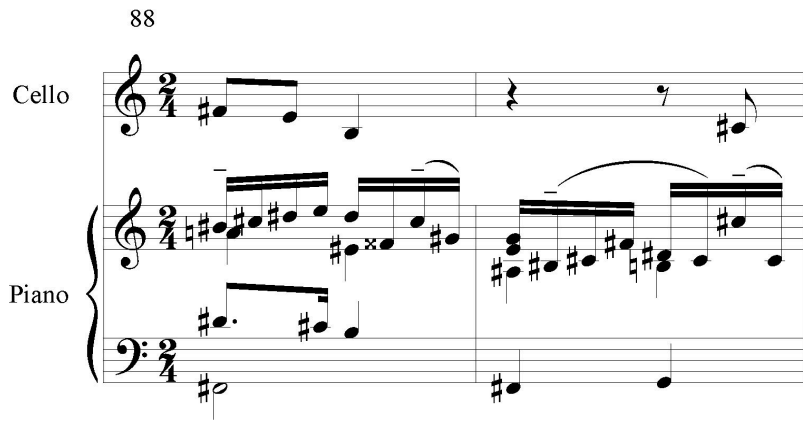
4.3.6 5ª seção B'

Esta seção iniciada no c. 78 é construída tendo como base os desenhos rítmico-melódicos da seção B conteúdos no c. 20, no acompanhamento do piano em *sextinas* de semicolcheias. A melodia no violoncelo é bastante similar ao c. 20 com a dinâmica *crescendo* sugestiona a colocação de ligaduras.

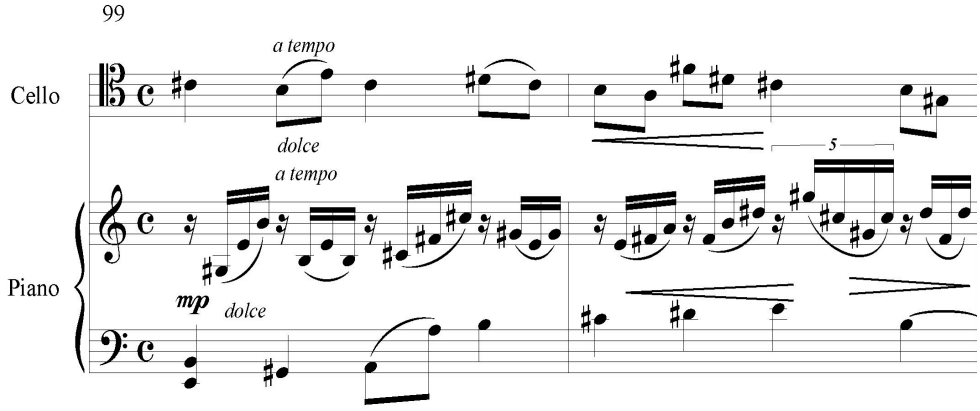


EXEMPLO 36- c. 76- 82: acompanhamento em *sextinas* similar ao c. 20.

A frase contida entre os c. 86 e 96 (ver EX. 37) utiliza um acompanhamento em semicolcheias, que de início lembra o acompanhamento apresentado no 1º movimento (EX. 38), entre os c. 99 e 100.

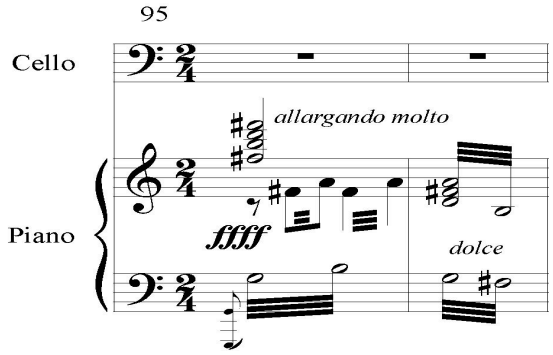


EXEMPLO 37- c. 88- 89: acompanhamento da melodia pelas semicolcheias do piano.

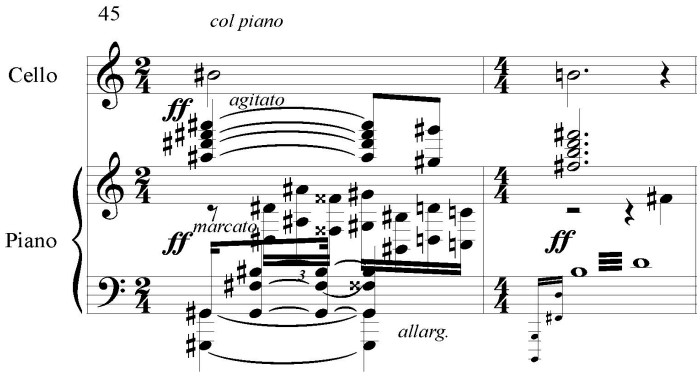


EXEMPLO 38- c. 99-100 do 1º movimento: acompanhamento parecido com o apresentado no EX. 37 (c. 88 do 3º movimento).

No c. 95 e 96 como vemos no EX. 39, no final de frase, a mão direita do piano passa a tocar oitavas em divisão de semicolcheias, que lembram bastante o c. 45 do 1º movimento com um acorde seguido de *tremolos* como podemos perceber no EX. 40.



EXEMPLO 39- c. 95-96 do 3º movimento com *tremolos* na parte de piano.

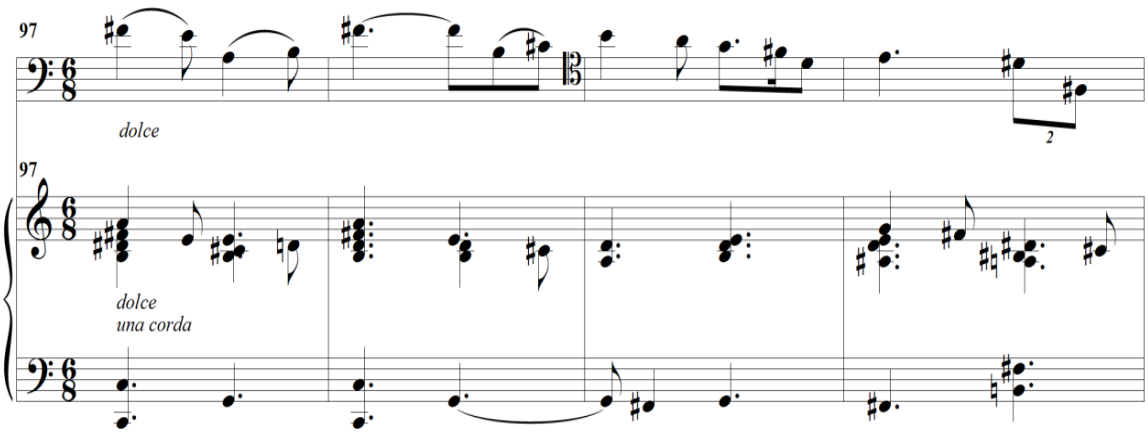


EXEMPLO 40- c. 45-46 do 1º movimento: outra similitude entre os dois movimentos.

4.3.7 6ª Seção, D

Não resta dúvida de que esta nova seção reproduz a melodia da 1ª frase do 2º movimento, aqui com algumas alterações rítmicas. O mais interessante é que não há neste trecho nenhuma indicação de alteração agógica,[40] uma vez que o mesmo no 2º movimento indica um andamento moderado. Esta seção é a mais definida do ponto de vista tonal com claras incursões em Mi menor e Dó maior.

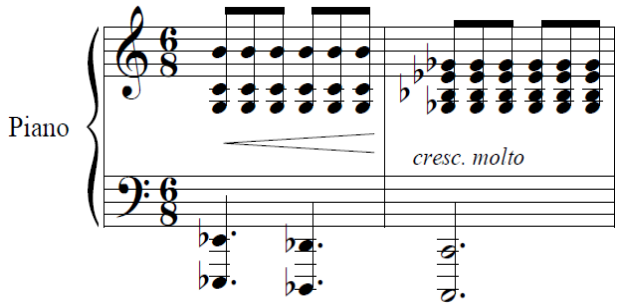
A 6ª Seção pode ser dividida em três frases. A 1ª (c. 97-108) com o 1º tema do 2º movimento com acompanhamento bem similar ao original (EX. 41). Há uma indicação de *dolce* no início da frase.



EXEMPLO 41- c. 97- 100: melodia similar ao 2º movimento.

As 2ª e 3ª frases (c. 109-116; 117-120) trabalham com um motivo de acompanhamento constando na 2ª parte do 2º movimento (c. 23-33), de acordes repetidos, com articulação de colcheia. Aqui, porém, o compasso se mantém binário (ao contrário do ternário original), portanto o ritmo harmônico é mais rápido. A melodia não apresenta muita semelhança com a original deste trecho, porém o motivo de acompanhamento assegura a unidade (ver EX. 42).

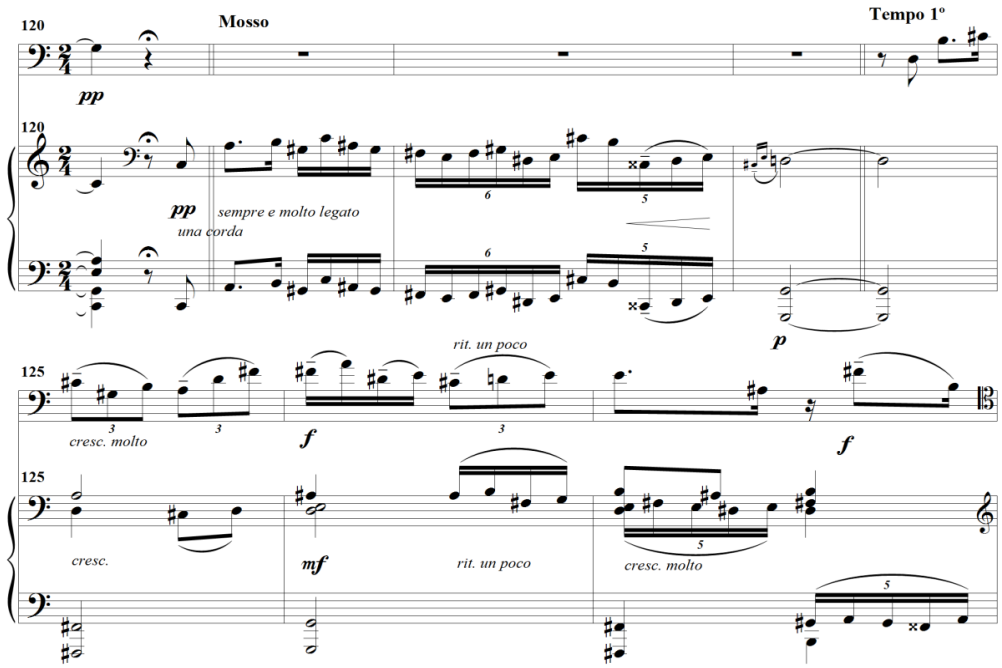
[40] O termo agógica designa as variações do tempo que se praticam durante a interpretação de uma obra musical com o objetivo de a tornar mais expressiva. http://www.knoow.net/arteseletras/música/agogica.httpp.



EXEMPLO 42- c. 110- 111: acompanhamento do piano similar ao 2º movimento.

4.3.8 7ª seção, A"

Esta seção começa com variante do tema inicial. A pausa inicial do tema acéfalo é transformada em uma anacruse do c. 121, após a cadência que finaliza a seção anterior. Aqui a relação intervalar da célula do tema é mantida, ou seja, a 6ª maior, tocada pelo piano e imitada no c. 124 pelo violoncelo. É importante chamarmos a atenção da transformação rítmica que ocorre no tema através do emprego de semicolcheias utilizadas depois da cabeça do tema tanto no piano como no violoncelo (EX. 43).

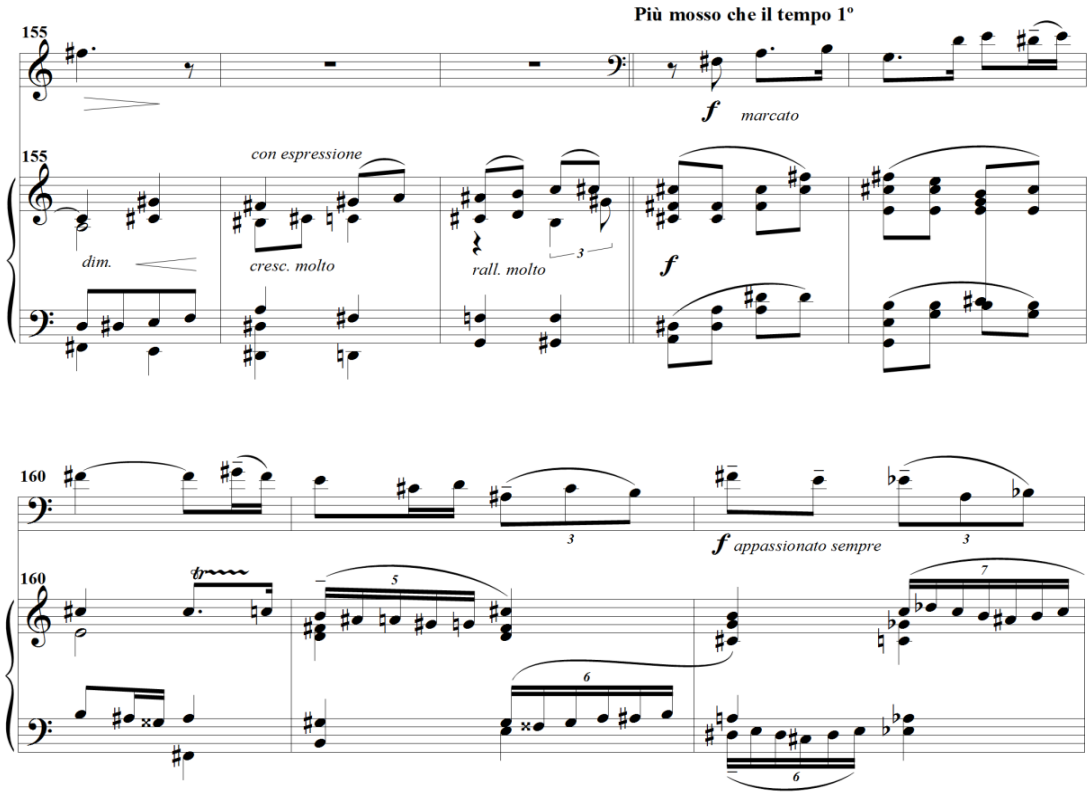


EXEMPLO 43- c. 120- 127: A pausa inicial do tema acéfalo é transformada em uma anacruse do c. 121 no piano. Observe-se a transformação rítmica nos dois instrumentos em relação ao tema inicial.

Outra observação importante a ser feita, são as indicações agógicas realizadas pelo autor, como o *Mosso* nos c. 121- 123 e o *Tempo I* no c. 124, onde o tema exposto pelo violoncelo ao contrário do que foi exposto pelo piano neste trecho, não é anacrústico, mas sim acéfalo, como no início deste 3º movimento.

4.3.9 8ª seção A'''

Esta seção apresenta uma variação do tema do 1º movimento mas com transformação intervalar (no inicio do tema), exposto pelo violoncelo; de fato o intervalo agora é de terça entre a 1ª e a 2ª notas iniciais. Consta uma importante indicação no andamento, aqui mais movido (*Piú mosso che il tempo 1º*) que na seção anterior. O acompanhamento é bastante virtuosístico, com semicolcheias em quiálteras de 5, 6 e 7 (c. 161- 163) que passam para o violoncelo ao fim da frase.

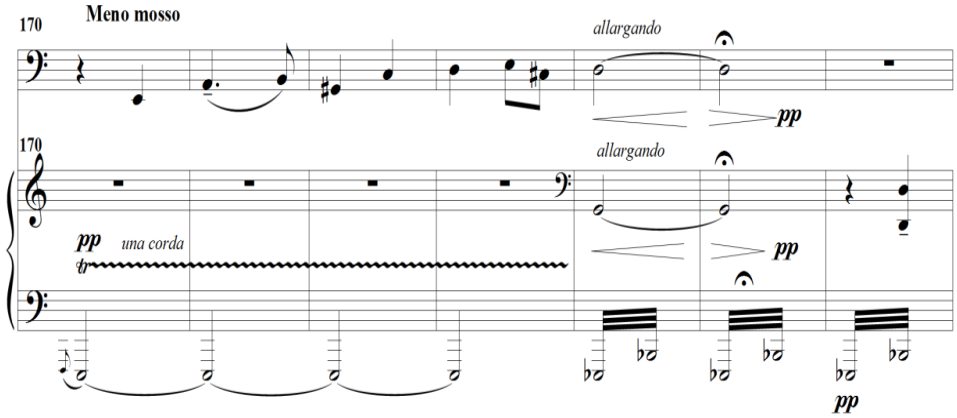


EXEMPLO 44- c. 155-162: variação do tema do 1º movimento pelo violoncelo. O acompanhamento é bastante virtuosístico, com semicolcheias em quiálteras de 5, 6 e 7.

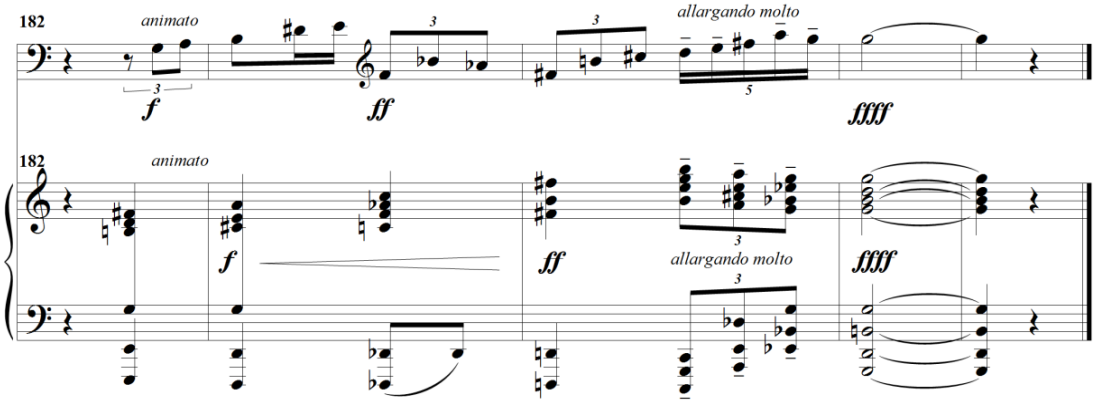
4.3.10 Coda

Com modificação no andamento e recordando o tema com o mesmo desenho rítmico do tema inicial no 1º movimento, o autor conclui a obra que repete o espírito do final do 1º movimento, a música se esvaindo, mas ao contrário do final deste último, a peça termina com um súbito *animato*, com *crescendo* e terminando de forma triunfal com um *ffff*, definindo como no 1º movimento o acorde de I grau de Sol Maior.

A Coda divide-se em duas frases, uma lenta (c. 170) e outra rápida (c. 182), concluindo a obra com brilho. Portanto as duas frases serão representadas por arcadas opostas criando cada uma seu contexto musical (ver Ex. 45 e 46).



EXEMPLO 45- c. 178- 185: a frase longa e lento do violoncelo com acompanhamento calmo do piano sugestiona ligaduras.



EXEMPLO 46- c. 182- final: O brilho da finalização da obra requer arcadas decididas e desligadas.

5 ANÁLISE INTERPRETATIVA DA OBRA

5.1 Aspectos estilísticos da música de Glauco Velasquez.

O musicólogo Luiz Heitor declarou que Velasquez é o primeiro compositor brasileiro envolvido pela sedução das harmonias novas e da nova estética (AZEVEDO, 1956, p.235), idéia sustentada pelo crítico Cernicchiaro (CERNICCHIARO, 1926, p. 569- 575), apesar deste não apreciar a música do compositor.

Segundo Neves, (RIBAS; NEVES, 2001. p. 39) Velasquez é pioneiro no meio musical da época apreciador de música romântica e de ópera. Chega a afirmar que o seu pioneirismo vai além do próprio pioneirismo de Villa Lobos que demoraria décadas para eclodir. O autor ainda afirma que existem convergências entre a linguagem do Glauco Velasquez e o expressionismo musical; perguntando-se se Velasquez hesitando entre os "mundos da razão e o da emoção", não haveria ele justamente um parentesco com os expressionistas da Escola de Viena? (RIBAS; NEVES, p. 40)

Velasquez difere dos outros compositores da época pela sua escrita, particularmente o cromatismo muito acentuado, a polifonia, a ausência de contraste entre as partes, os acordes triadicos, a repetição as vezes cansativa dos motivos. Observa esta autora que talvez não foi compreendido na época por causa da ambiguidade tonal que resultava daquilo que se escutava, daí a incompreensão dos seus contemporâneos.

Sobre as criticas que o compositor recebeu sobre a falta de forma da suas obras, diz o Neves que Velasquez busca sim uma organização harmônica mas desejando ser autônoma e independente das normas de expressividade habituais, ele exige uma mudança, uma nova sintaxe e elementos renovadores como a adoção do cromatismo, para ele elemento de expressão máxima. Isto é evidente na suas últimas obras e por consequente na sonata de violoncelo número 2 escrita em 1912, dois anos antes da sua morte.

A "forma" que ele, segundo os críticos não usava por isso as duras criticas, e que ele condenava afirmando que " a superação da forma sonata é fato determinante para constituição de novo discurso" (RIBAS; NEVES, 2001. p, 45) foi encontrada na sonata n. 2 para

violoncelo e piano quando, debruçamo-nos sobre a obra, conseguimos concluir uma organização analítica da sonata, quase parecida como seria a organização formal clássica.

Apesar da linguagem avançada percebendo-se inicio de modernidade, acha-se nela cadências, funções tonais, acordes alterados, retardos, cromatismo lembrando o Wagnerismo, algumas referencias tímidas ainda a Impressionismo.

5.2 Primeiro movimento

A Sonata número 2, como outras obras de Velasquez, é uma obra curta, sinal de influencia do final de romantismo. Quanto ao caráter da peça parece ser extremamente expressivo, com traços de tristeza e angustia.

Duas considerações podem ser feitas antes de iniciar as nossas sugestões sobre edição de arcadas e dedilhados deste primeiro movimento:

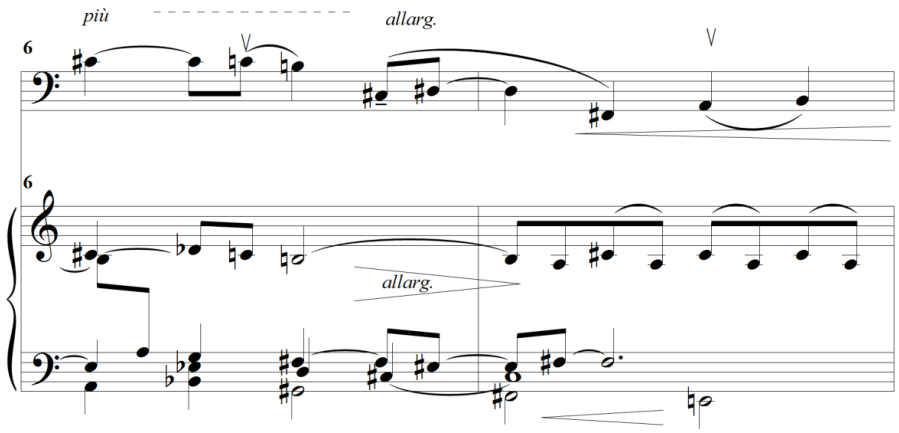
-1- No Allegro inicial o compositor indica a marca do metrônomo ♩ = 126.

Este andamento nos parece bastante rápido: analisando a obra, de fato, constatamos que ele dificulta a intenção musical do autor na execução tanto para o piano quanto para o violoncelo, devido a escrita técnica encontrada ao longo desse movimento. Na parte do violoncelo, apesar de se tratar de uma obra melódica, aparentemente pedindo bastante ligaduras, as dificuldades técnicas encontradas tais como grupos de colcheias, semicolcheias, *tercinas*, mudança de cordas, saltos e mudanças de posições rápidas podem dar um resultado não desejado na interpretação se tocado rápido demais. Igualmente na parte de piano certas passagens rítmicas, *tremolos*, mudanças harmônicas frequentes e mudanças de acordes acontecendo as vezes dentro do mesmo compasso ficariam quase imperceptíveis ao ouvido no andamento de 126 por semínima.

-2- Neste movimento o autor deixou algumas raras arcadas marcadas, provavelmente do próprio punho, na parte de violoncelo, mas a maioria das notas estão sem ligaduras. Algumas outras raras anotações de referência de arcos estão escritas no manuscrito, de autoria não identificada por nos. Lembramos que o autor destas anotações pode ter sido o próprio Alfredo Gomes, que estreou a obra em 19/07/1913.

5-2-1 Edição de arcadas

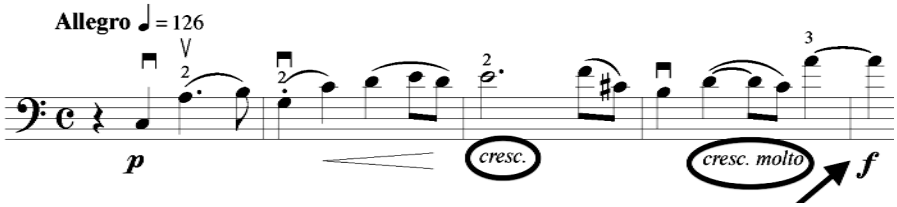
No 1º movimento escolhemos de forma geral ligar grupos de notas, por se tratar de um movimento que, apesar de rápido, é expressivo e cantabile. Se tocássemos a partitura original quase sem ligaduras, teríamos, em nossa opinião, um resultado musical mais seccionado. O uso com frequência de ligaduras e arcadas em *legato,*[41] neste andamento bastante rápido, permite a suavidade da expressão na execução. Caso o violoncelista escolhesse executar a obra a partir do manuscrito, isto poderia acrescentar um déficit na sua expressividade: a dicção da melodia poderia se tornar acentuada e seccionada para o efeito que desejamos alcançar, o de executar uma melodia delineada e cantante apesar da rapidez do movimento. Reforçando a nossa preferência na escolha de arcos ligados, podemos notar no piano ligaduras frequentemente marcadas originalmente no manuscrito ao longo do movimento, o que convida o violoncelo a imitar estes desenhos melódicos pianísticos, escolhendo articulação com ligaduras (ver EX. 47).



EXEMPLO 47- c. 6- 7 partitura mostrando a nossa escolha de ligaduras no violoncelo e a similitude destas nos dois instrumentos.

Nos primeiros compassos arcadas especificas vão realçar esta expressividade sugerida. Assim no c. 1 optamos começar a primeira frase com o arco para baixo na nota *do* no intuito de chegar no 4º tempo do c. 4 (nota *la*), igualmente para baixo podendo executar naturalmente a continuação do *crescendo* e a dinâmica *forte* escrita no inicio do 5º compasso.

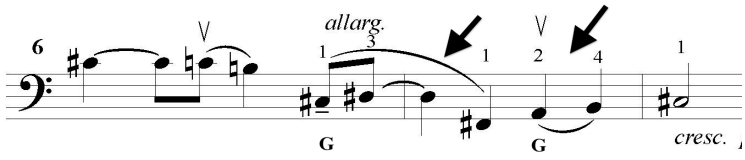
[41] Segundo Flesch, o golpe de arco *Legato* é caracterizado por uma maior ou menor sustentação de arcada sendo produzido sem nenhuma interrupção sonora. (FLESCH, C. p. 64).



EXEMPLO 48- c. 1-4: arcadas favorecendo o crescendo chegando a dinâmica *forte* no c. 4.

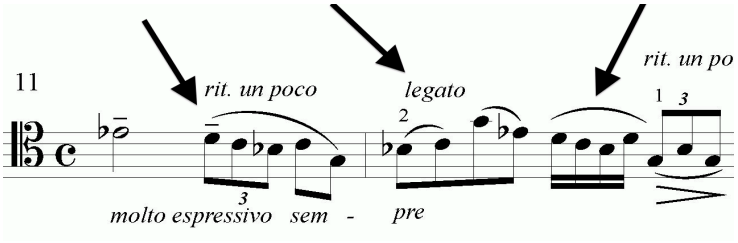
No c. 6 a frase sugere uma respiração por causa da divisão acontecendo naturalmente entre o 3º e 4º tempo no final da primeira melodia, na descida no grave do violoncelo, retomando uma nova frase no próximo c. 7. Por esta razão, no 4º tempo do c. 6 as colcheias (nota *do*# e *ré*#) junto à nota seguinte *fa*# ficam com arco para baixo começando próxima a região do talão atingindo assim a ponta do arco com folga, permitindo executar tranquilamente o *allarg* escrito.

Desta maneira chegamos ao c. 7 no momento em que inicia-se a 2ª frase nas notas *la* e *si*, com arco para cima, acompanhando o *crescendo* com a totalidade do comprimento do arco, o que permite o aumento da sonoridade. Chegaremos finalmente no c. 8 para baixo cumprindo com esse golpe de arco a realização adequada do *crescendo poco a poco.*



EXEMPLO 49- c. 6- 8 : arcadas escolhidas com a totalidade do arco conseguindo assim executar com mais efeito o *crescendo*.

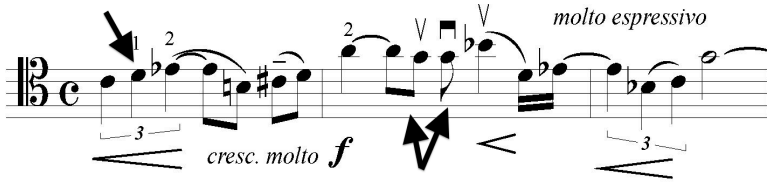
Nos c. 11e 12 o padrão rítmico fica mais movimentado sugerindo a escolha de ligaduras nos grupos de notas que vão aparecendo aos poucos. De fato estes grupos de colcheias, *tercinas* e semicolcheias soariam com efeito de marcação, de afobação se fossem tocadas com arco desligado neste momento muito expressivo. Justifica-se uma interpretação cantada com ligaduras nas palavras *molto expressivo* e *legato* escritas no c. 12 (EX.50).



EXEMPLO 50- c. 11-12 : repara-se a expressividade realçada pelas ligaduras.

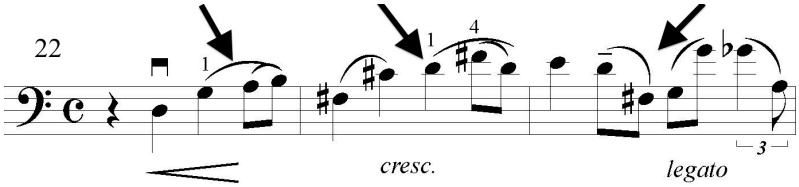
No c. 15 e 16 o ritmo percebido começando na *tercina* (1º do tempo do c. 15) e colcheias e semicolcheias (2º e 3º tempo do c. 16) pede uma arcada um pouco diferente, separando certas notas para relevar a impressão de inquietação contida na subida da frase (até o *sib* no meio do 3º tempo do c. 16). Por esta razão separamos a nota *ré* (2ª nota do c. 15) das outras notas deste compasso, assim como as notas *sol* (3º tempo do c. 16) sublinhando com esta arcada o estado de inquietação percebido nestes dois compassos.

De fato a melodia subindo e descendo na tessitura do violoncelo nos da impressão de indecisão que acabará numa resolução calma e serena no final de frase (no c. 17 e inicio do c.18) chegando com arco para baixo na nota *sol* (3º tempo do c. 17), tirando com naturalidade o peso do braço a medida que atinge-se a região da ponta do arco, facilitando a execução da dinâmica *decrescendo* do c. 17 e *piano* do c.18 (ver EX. 51).



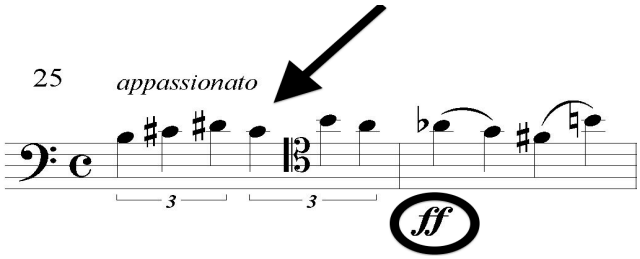
EXEMPLO 51- c. 15-17: com a separação das notas surge o efeito desejado, o de realçar o momento tenso destes dois compassos.

Na frase seguinte (c. 22- 31) o violoncelo responde à melodia de quatro compassos de introdução deste tema executado pelo piano e reforça o *crescendo* (começado no c. 19 na parte do piano) junto a subida na tessitura do violoncelo. As ligaduras escolhidas correspondem a continuação da melodia do piano que apesar de ser diferente do tema inicial contém a mesma expressividade, destacado pelo *legato expressivo*.



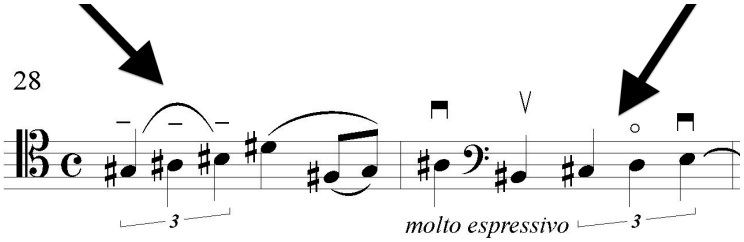
EXEMPLO 52- c. 22- 24: ligaduras de expressão na melodia expressiva e crescente.

No c. 25 o momento musical encontra-se extremamente denso devido a escrita rítmica de *tercinas* que serão desligadas reforçando o fraseado expressivo ao extremo do *appassionato,* cuja dinâmica chegará ao *ff* no c. 26. Com a arcada escolhida teremos liberdade para exprimir em cada nota da frase a intensidade de som e o tamanho de *vibhrato* correspondente (EX. 53).



EXEMPLO 53- c. 25 e 26: a intensidade musical necessita o desligamento das *tercinas,* enfatizando o fraseado *legato e appassionato.*

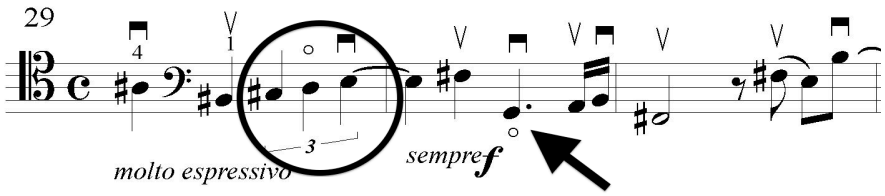
A partir do c. 26 a melodia do violoncelo execute um movimento descendente na tessitura até o grave no c. 31, evocando calmaria e final da frase melódica. Nesta descida continuaremos com as ligaduras, fazendo uma exceção no c. 29 que a nosso ver se encontra na a mesma situação que o c. 25, só que desta vez mais tranquilo. De fato aqui se prepara o final da frase musical iniciada desde do c. 21 e acabada no c. 31. Mas é importante ressaltar as *tercinas* sublinhando o final de frase: as palavras *molto expressivo* junto à rítmica melódica justificam o seu desligamento. A sugestão de arco do c. 28 onde as *tercinas* ligadas justifica-se por se tratar da continuação da frase melódica e é oposta ao c. 29 onde as *tercinas* concluem a frase com separação de arco (ver EX. 54).



EXEMPLO 54- c. 28- 29: final da frase com dois momentos de rítmica igual mas com meta musical diferente, a 1ª ligada, e a 2ª destacando as *tercinas*.

As duas semicolcheias do último tempo do c. 30 na nossa opinião necessitam estar separadas dando um movimento na finalização de frase porque concluem esta frase com nitidez no momento de cadencia harmônica acontecendo. Olhando a parte de piano percebemos o mesmo desenho na mão direita, o que sustenta a nossa escolha. As notas *la* e *si* (c. 29) para cima e para baixo respectivamente conseguirão dar um efeito de contraste com o *appassionato* anterior do c. 25 (ver EX. 55).

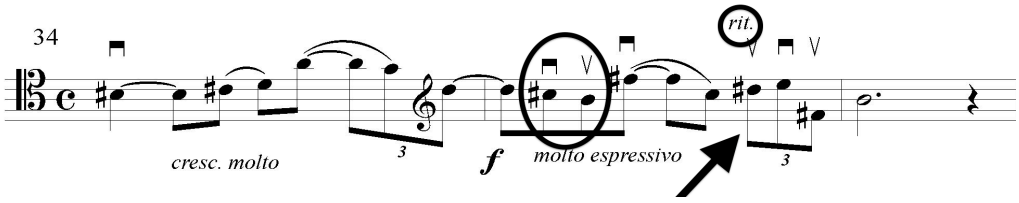
Reforçando essa diferença de atmosfera entre os dois trechos como mostrado no EX. 55, no c. 30 acrescentemos a execução da nota *sol* na corda solta com sonoridade leve: o resultado sonoro obtido consegue ser diferente do tocando na corda de Dó. Para conseguir o efeito desejado sem tornar a nota pesada o arco precisa ter leveza e rapidez na corda solta. Junto à leveza obtida com a nota *sol* ressoante e leve, as duas semicolcheias seguintes curtas e leves completarão assim este interessante trecho.



EXEMPLO 55- c. 29- 31: *tercinas* desligadas preparando a terminação da frase e utilização de efeito sonoro conseguido através da corda solta com as duas semicolcheias seguintes leves e separadas.

Encerando a Seção A, na metade do c. 34 assistimos à subida do caráter dramática no canto do violoncelo com sonoridade aguda intensa. O *ritardando* do c. 35 na finalização da 1ª parte movimento é intenso devido a altura da melodia, e justifica a separação das *tercinas* finais. Sugerimos separar igualmente as duas colcheias descendentes (1º tempo do c. 35) adicionando assim dramaticidade no momento, sublinhando com esta arcada a dinâmica *forte* do final da frase melódica. E como mostrado no EX. 56, na nota si (c. 36) colocamos o arco

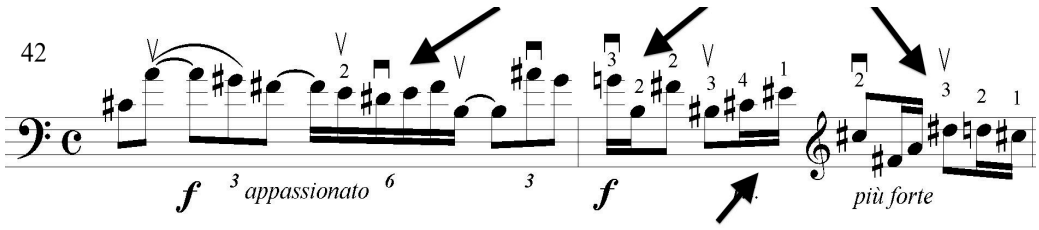
para baixo na execução do decrescente do final de frase, o que costuma ser comum num final melódico de frase, não precisando ser anotado na parte.



EXEMPLO 56- c. 34- 36: expressão intensa executada através da separação das colcheias e das *tercinas*.

Na Seção B (c. 38), a melodia do desenvolvimento continua com o mesmo caráter expressivo representada através das palavras *appassionato* e *molto expressivo* que já apareceram varias vezes desde o inicio, e que demonstram a determinação do autor em continuar com a mesmo ambiente. Percebe-se a necessidade de ligaduras como foram escolhidas na maior parte da 1ª parte.

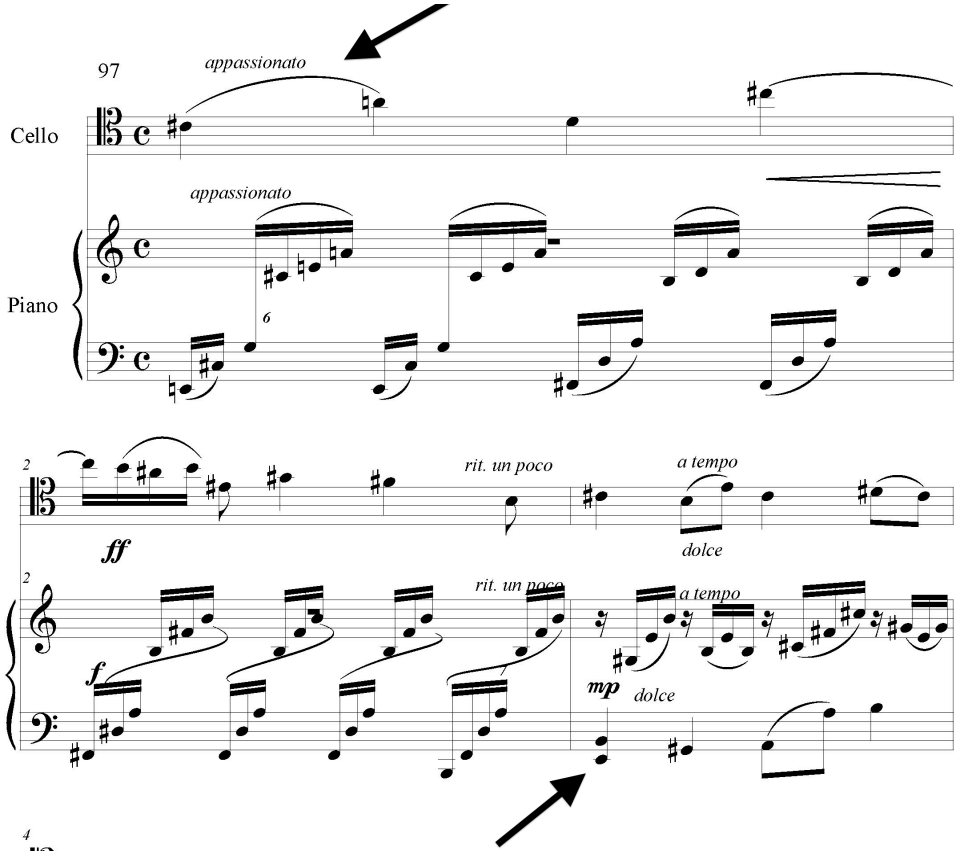
Mas no final do c. 42, uma célula rítmica de semicolcheias em *sextina* seguida no c. 43 de ritmo acelerado, com dinâmica cada vez mais forte, nos leve a optar por separar as notas conseguindo o efeito desejado o que proporciona uma movimentação expressiva até o *ff* no c. 44. Ao mesmo tempo junto a essa rítmica , como mostrado no EX. 57, nota-se a subida do violoncelo na tessitura até o registro agudo até o c. 44 o que torna o fraseado musical mais estridente e pronunciado, justificando a escolha de separar todas as notas deste compasso.



EXEMPLO 57- c. 42- 44: Expressão rítmica alcançada pela separação de arco, realçando o crescendo até o *ff*.

A partir do c. 49 até o final do desenvolvimento, a mesma frase harmoniosa se repete, nos c. 49, 55 e finalmente 67, sempre cruzando momentos de grande tensão como nos c. 53, 60- 63. A dinâmica varia entre o *dolce piano, crescendo, forte* e *fortíssimo.* A melodia do violoncelo sobe e desce na tessitura para obter um efeito de choro e paixão continuando o relato da mesma atmosfera da 1ª parte. As ligaduras de duas em duas colcheias frequentes que foram colocadas durante o desenvolvimento exprimam o cantábile desta passagem.

Tanto o motivo da reexposicão (c. 80- 93) quanto os motivos do desenvolvimento da Seção B' quase idênticos a 1ª parte do movimento não precisam de mudanças de ligaduras em relação à 1ª Seção A e à 2ª Seção B. No c. 99 justifica-se ainda o uso de ligaduras porque repete-se o motivo dos compassos 49, 55 e 67 no mesmo espírito, mas como mostrado no Ex. 58, com acompanhamento do piano homofônico e suave, diferente do que na Seção A.



EXEMPLO 58: c. 97- 99: No c. 99 o mesmo motivo já apresentado (49- 55) com outro acompanhamento (homofônico) do piano sugere ligaduras.

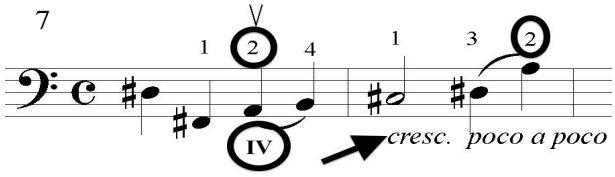
A *Coda,* finalização do movimento no andamento *Largo,* requer notas *vibrato* e ligaduras, a frase terminando no final pianíssimo.

5.2.2 Edição de dedilhados

A obra esta composta de momentos de fácil execução misturados com passagens de difícil resolução. Portanto os dedilhados aqui sugeridos são necessários para solucionar os momentos de difícil execução como, por exemplo, mudanças de registro sonoro, posição e outras dificuldades. O compositor não colocou nenhuma referencia de dedilhados na parte original. Só podemos perceber uns poucos dedilhados deixados por interprete cuja identidade

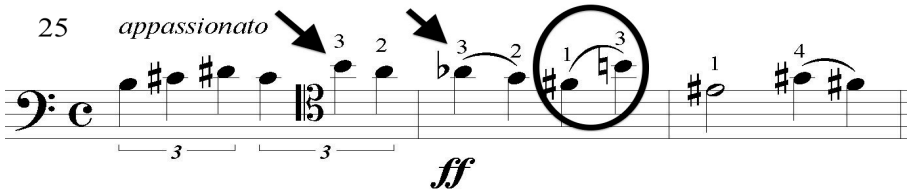
desconhecemos (igualmente ao movimento precedente) e que foram postas no manuscrito anotados aparentemente a lápis.

No 3º e 4º tempo do c. 7 usando a 4ª corda escolhemos o 2º dedo na nota *la* dando uma suavidade obtida pela sonoridade desta região da corda. Nesta subida melódica prepara-se para o crescendo *poco a poco*, começando o c. 7 com som mais suave mostrando mais diferença sonora entre o inicio da 2ª frase (c.7) até o seu final (c.17): o *crescendo poco a poco* se realizará realmente como se deve, aos poucos (ver EX. 59).



EXEMPLO 59- c. 7- 8: Preparação na região da 3ª e 4ª corda para *o crescendo poco a poco.*

Na passagem entre a última nota, *la* 2º dedo (c. 25) e a 1ª nota do c. 26 faz-se uma substituição de dedo colocando o 3º dedo na nota *lab*, o 2º na nota *sol* e, abrindo extensão entre o *fa*# 1º dedo e o *si* 3º, colocamos de novo, usando extensão, o 1º dedo na nota *mi*# (c. 27). Como podemos ver no EX. 60, esta resolução nos parece a mais ágil impedindo movimentação brusca entre as diferentes posição como, por exemplo, entre a 1ª nota do c. 26 e a seguinte, e entre as 3ª e a 4ª notas do c. 26 onde uma extensão passa a tornar-se solução, evitando pulos.Igualmente evitamos qualquer possibilidade de ruído de *glissando* que nesta passagem não seriam oportunos.

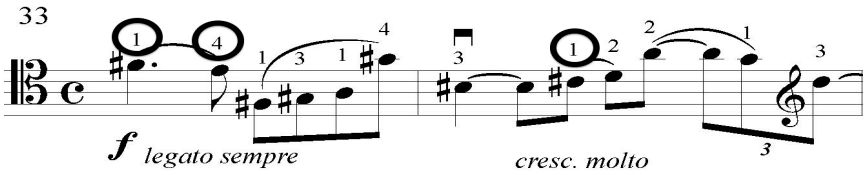


EXEMPLO 60- c. 25- 27: O dedilhado de extensão entre 1º e 3º dedo evita a execução de *glissando* não adequado nesta passagem.

No EX. 61, vemos no c. 33 a escolha do 1º dedo na nota *fa*#, passando a nota *mi* com 4º dedo evita mudança brusca de posição facilitando a fluência da frase a seguir.

Pela mesma razão no c. 34, depois de adotar o 3º dedo na 1ª nota (*si*#) colocamos o 1º dedo na nota *do*# (na corda de Ré), conservando com isso a mesma sonoridade ao longo deste

trecho. Além disso facilitamos a subida melódica até na nota *la* onde passamos a usar a corda de La sem pulo desnecessário.

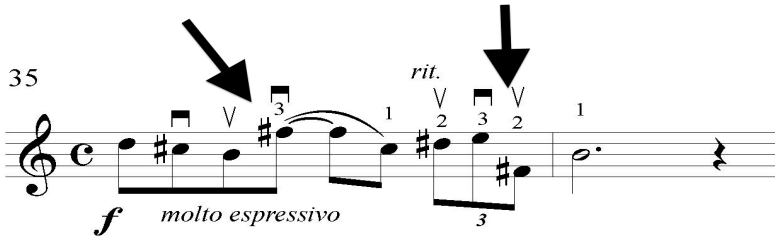


EXEMPLO 61- c. 33- 34: dedilhados evitando excessos de mudanças de posição.

A última nota *ré* do c. 34 toca-se com o 3º dedo ficando as notas seguintes logicamente utilizadas na mesma região e atingimos a nota fa# (na metade do 2º tempo do c. 35) com uma extensão. Teríamos a possibilidade de não fazer extensão e ao contrario praticar um *glissando.* O dedilhado é o mesmo para as duas possibilidades, a critério do interprete.

Tocamos as duas primeiras notas da *tercina* (último tempo c. 35) sem mexer a posição da mão, possibilitando a execução de intenso *vibrato* na nota precedente à *tercina*, *fa#*, só acontecendo mudança de posição na última nota do c. 35 (ver EX. 62). A última nota da frase será executada na corda Lá mas respeitando o *decrescendo* com arco suavizando a sonoridade na nota *si*, conclusão de frase, mesmo com a dinâmica *f* com *vibrato* desta vez menos intenso. De acordo com SZIGETI, citado por RANEVSKY:

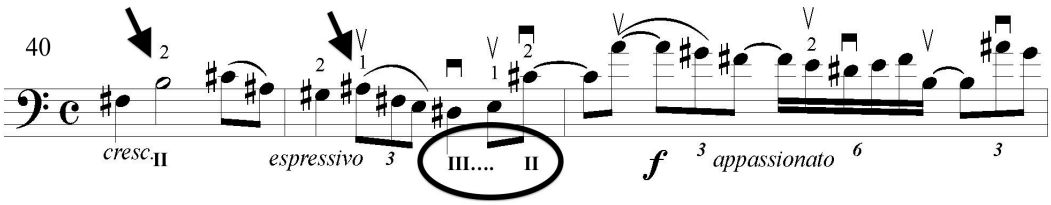
> [...] O vibrato apresenta uma variedade de modos e de formas, como uma palheta de cores, extraordinariamente rica em tonalidades [...] cada artista deve tratar de salvaguardar a própria personalidade, ao mesmo tempo em que se adapta à sua época. Sendo assim, podemos estabelecer as mudanças do vibrato através do tempo [...]



EXEMPLO 62- c. 35- 36: nota-se a extensão no c. 35 e a mudança de posição no c. 36.

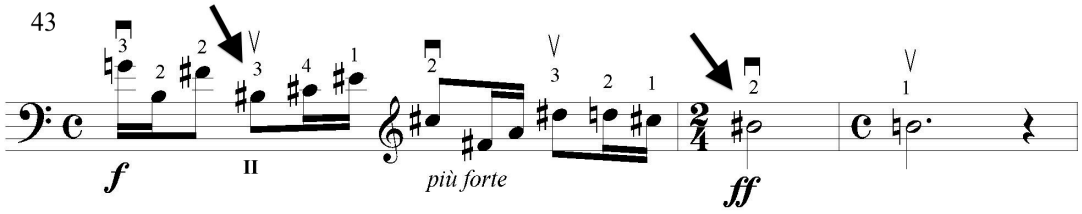
No c. 40 adotamos o 2º dedo na nota *si* na 2ª corda, com a sonoridade suave desta corda assim realizamos com maior êxito o crescendo que começou no compasso anterior. No c. 41 adotamos o 1º dedo na nota *la#* (2º tempo), na 4ª posição assim como o restante do compasso até a última nota (*do#*) tocada na corda de Ré. Esse dedilhado facilita a rapidez

dando nitidez à frase que neste momento, devido a expressividade, demanda *vibrato* intenso particularmente na nota *do#* e principalmente no apogeu da frase (c. 42) no *allargando,* e *appassionato*.



EXEMPLO 63- c. 40- 42: Passagens de mudanças de posição facilitando a intenção musical e a expressão.

O c. 43 é um compasso de difícil execução porque o jogo rítmico ainda bastante rápido numa região de dificuldade técnica complica a realização técnica das mudanças de posições e do fraseado cromático. A solução encontrada neste compasso, como mostrado no EX. 64, será pôr o 3º dedo na nota *sol*, alcançando o *si* seguinte com 2º dedo na corda II e atingindo o *do#* (2ª metade o c. 43) com 2º dedo executando o resto do compasso na mesma região. Passamos no c. 44 com *si#* e *si* natural com 2º e 1º dedos.



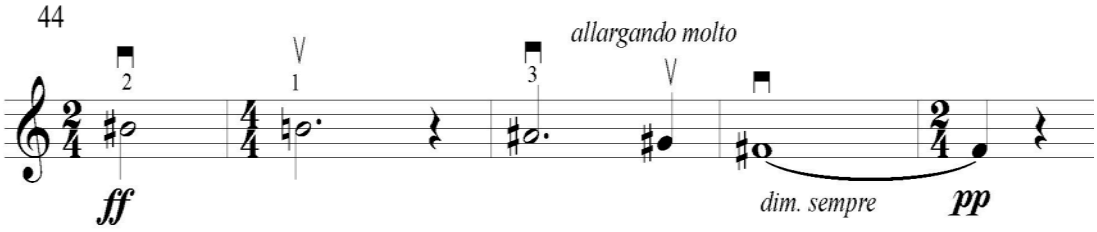
EXEMPLO 64- c. 43- 45: exemplo de dedilhado simples e funcional no c. 43 e no final da frase onde usa-se intenso *vibrato* no *ff.*

As duas notas (c. 44 e 45) poderão ser tocadas na dinâmica *ff* com maior teor de *vibrato*, sem haver mudança de posição. A partir do *ff* podemos usar vários tipos de *vibrato* (ver EX. 65): muito intenso na nota *si#* como já falamos, mais relaxado na nota *si* natural (c. 45) e no compasso seguinte na nota *la#* executar-se-á o ele com menos rapidez ou freqüência, finalizando no c. 47 na nota *fa#* com *vibrato* suave e mais lento.

Segundo GALAMIAN (1993, p. 58), " a rapidez, amplitude e intensidade variam numa larga medida" e explica o seu pensamento:

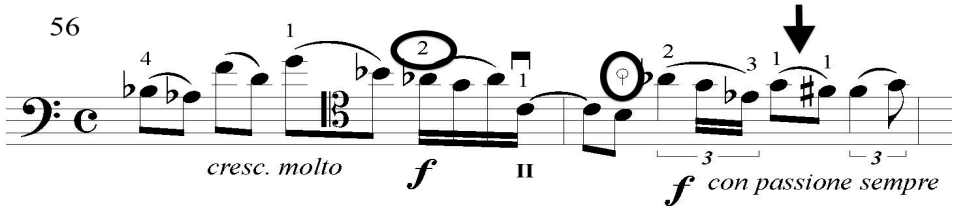
> [...] Para cada tipo de *vibrato*, o interprete tem que poder controlar rapidez, amplitude e intensidade, diminuir, acelerar ou parar a vontade, alargar ou diminuir o

> movimento, mudar a pressão do dedo o angulo na corda. Ele deve poder passar de um tipo de *vibrato* a outro progressivamente, com leveza e suavidade, para que não se nota nenhuma transição. Deve saber misturar mais ou menos os diferentes tipos. Um controle perfeito do *vibrato* implica isso. Aquele que consegue isso pode obter sempre a cor que lhe parece a melhor [...]



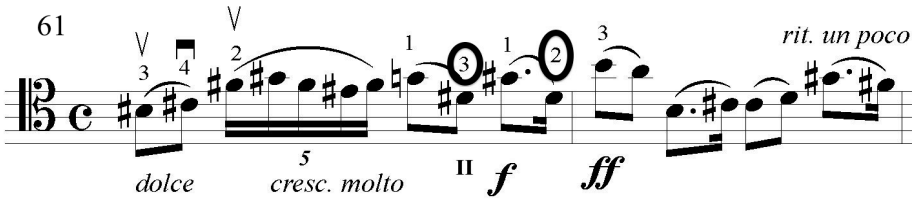
EXEMPLO 65- c. 44- 48: Exemplo de várias possibilidades de *vibrato* seguindo a dinâmica escrita: tenso, mais relaxado, e finalmente suave.

No c. 56 o andamento rápido requer um dedilhado que permite cantar a frase sem dificuldade. Na última nota deste compasso colocamos o 1º dedo na corda Ré e em seguinte o polegar na nota *si* (2ª metade do 1º tempo do c. 57). Depois de pôr o 2º dedo na nota *la b* e o 1º no *sol* (c. 57) faz-se um rapidamente um leve *glissando* a partir desta última nota na mudança pouco significativa de meio tom para o fa# seguinte.



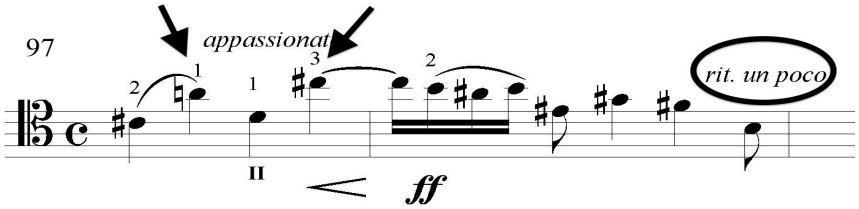
EXEMPLO 66- c. 56- 57: dedilhado permitindo rapidez e nitidez sem alterar o fraseado com *crescendo* e o *passione sempre.*

No c. 61 carece um dedilhado hábil por causa da rapidez da melodia. Colocaremos na nota *sol* (3º tempo do c. 61) o 1º dedo e o 3º no *ré#* na 2ª corda. Em seguinte subindo meio tom com o 1º dedo na nota seguinte (*sol#*) e pondo o 2º na nota *ré#*, (também na 2ª corda) atingimos a nota *si* (1ª nota do c. 62) sem mudanças bruscas que poderiam danificar a articulação da frase, ouvindo-se ruídos nas mudanças rápidas ou cortes na sonoridade com eventuais pulos (ver EX. 67).



EXEMPLO 67- c. 61- 62: dedilhados adequados permitam o *crescendo molto* sem necessidade de mudanças de posições prejudicando o fraseado.

No c. 97, na finalização de frase, resolvemos pôr um dedilhado facilitando o alcanço a nota *do#* (última nota do c. 97): colocando o 1º dedo na nota *la* (2ª nota, c. 97) e na nota seguinte (ré) na 2ª corda, atingimos então a nota *do#* com 3º dedo facilmente. Como vemos no EX. 68, além de simplificar a dificuldade técnica, os dedilhados sugeridos evitam qualquer possibilidade de haver *glissandos* nas grandes mudanças de posição. Toca-se na mesma região do violoncelo neste compasso de quatro notas com grandes intervalos em andamento relativamente rápido, o *rit. un poco* só acontecendo no próximo compasso.



EXEMPLO 68- c. 97 e 98: o dedilhado da nota *ré* na 2ª corda facilita o acesso à nota *do#* realizada com toda a expressão no *cresc.*

5. 3 Segundo movimento

"J'ai lu la deuxieme sonate pour violoncelle (dont l'andante est remarquable)",[42] assim resumia Darius Milhaud sobre a sua opinião do segundo movimento da sonata número 2 op. 77 quando reunido com Gallet, um domingo na casa d' Adelina Alambary tomava conhecimento das obras do falecido compositor, em 1917 durante a sua estadia no Brasil.

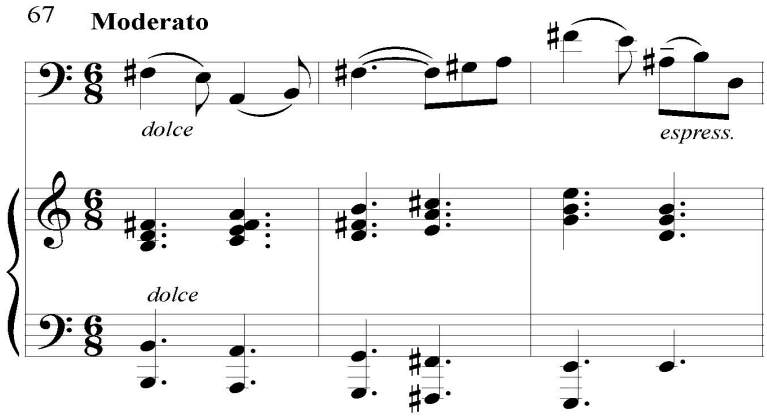
Como no primeiro movimento, podemos destacar duas considerações antes de iniciar o nosso trabalho de sugestões de arcadas e dedilhados deste movimento.

-1- No inicio da parte, ao contrario do 1º movimento, o autor não especificou qualquer indicio de andamento. A melodia da 1ª parte parece como uma valsa. Pelo 6/8 deixando claro o

[42] Li a segunda sonata para violoncelo cujo andante é notável. (Theatros e Música. **Jornal do Commercio.** Rio de Janeiro, 19/04/1917).

andamento em seis tempos (podendo ser rápido, mas não ao ponto de ser tocado em dois tempos), trata-se de uma melodia lenta mas não demasiado, podendo variar a interpretação métrica entre 48 e 72 = ♩.

O acompanhamento do piano de semínimas pontuadas (entre o c. 1 e 8, na 1ª frase) marca uma pulsação em dois tempos enquanto a melodia do violoncelo com semínimas seguidas de colcheias pontua perfeitamente o 6/8 descrevendo um balanço rítmico sugerindo uma dança. Lembramos que no c. 67 (na re-exposição do 1º tema) consta a palavra *Moderato*. Como mostrado no EX. 69 vemos que o acompanhamento do piano no c. 67 é idêntico ao acompanhamento da frase inicial, justificando o andamento que sugerimos. Reforçamos a nossa opinião no fato do 2º movimento ser a peça do meio da sonata, entre dois movimentos rápidos. A escolha do andamento na primeira parte do movimento (até o c. 23) nos levou à escolha de arcadas acertadas com o balanço rítmico da peça. Elas em geral consistem em ligar por tempo de semínima pontuada, dando ênfase ao 6/8 escrito na primeira parte pulsando o balanço dividindo o tempo em dois.

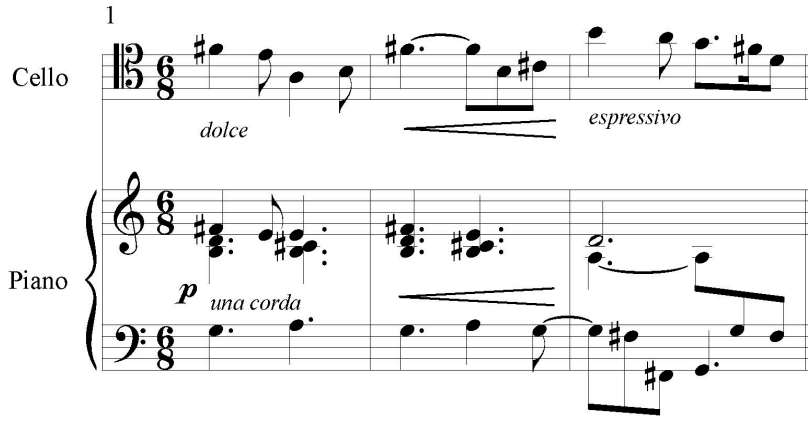


EXEMPLO 69- c. 67- 69: A similitude do acompanhamento do piano no c. 67, *Moderato,* com o inicio do movimento sugere o mesmo andamento nos dois trechos.

-2- Igualmente ao 1º movimento constam algumas poucas ligaduras escritas pelo próprio compositor (ou pelo copista)[43] nos dois manuscritos, mas diferentemente do primeiro, encontramos no 2º movimento só dois dedilhados escritos em ambas as partes manuscritas.

[43] Lembramos que a cópia das partituras de Glauco Velasquez era feita ou pelo próprio autor ou pela sua mãe Adelina de Almbary Luz e que é extremamente difícil diferenciar as letras dos dois, segundo relatado no 2º capitulo desta dissertação.

A 1ª frase (c. 1 até c. 8) consta originalmente somente de duas ligaduras. Se tocássemos com arcadas originais, separadas como aparecem no manuscrito teríamos uma frase bem diferente, mais solta e alegre, podendo ser tocada muito mais rapidamente. Com andamento mais tranquilo sugerido, no intuito de respeitar o sentido suave e doce do movimento, decidimos escolher bastante ligaduras, de dois em dois ou de três em três dependendo do contexto; reforce-se assim a melodia dançante. O acompanhamento homofônico do piano sustenta a expressividade do violoncelo, este com som legato. Os acordes pianísticos a cada semínima pontuada reforçam a idéia melódica de valsa (Ex. 70).



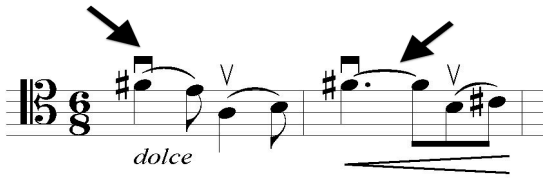
EXEMPLO 70- c. 1- 3: Exemplo da partitura com poucas ligaduras no violoncelo deixada pelo compositor, com acompanhamento homofônico do piano.

5.3.1 Edição de arcadas

Na 1ª Seção (c. 1-22) aparece duas vezes o termo *legato*[44] que significa tocar com som unido, sem interrupções. Apesar deste termo só constar na segunda frase (c. 9-15) a frase inicial é melódica e cantante e as palavras *espressivo, dolce* e *dolcissimo* reforçam a idéia de canto suave. Faremos ligaduras de semínimas com colcheias ou de três colcheias, separando o 6/8 em dois tempos, realçando o movimento rítmico parecendo uma valsa, como mostrado no EX. 71.

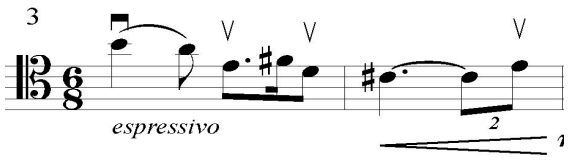
---

[44] do verbo italiano *legare* que significa ligar, unir. (http://michaelis.uol.com.br/escolar/italiano/index).



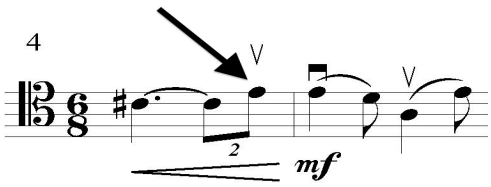
EXEMPLO 71- c. 1 e 2 : ligaduras escolhidas para a melodia da 1ª frase.

Apesar do contexto geral sugestionando ligaduras na 1ª Seção, faremos uma diferenciação no c. 3 separando o 2º grupo de notas constituído de uma colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia, dando com isso uma movimentação no meio da melodia. Essas três notas são ritmicamente diferentes, simulando uma agitação diferenciada do resto da frase. A palavra *expressivo* escrita no inicio deste compasso (c. 3) mostra a importância das três últimas notas serem executadas com mais pronúncia e leveza, formando um leve contraste rítmico e emocional com a 1ª metade do compasso. (ver EX. 72).



EXEMPLO 72- c. 3- 4: Importância das notas separadas na célula rítmica destacando a diferença musical entre a 1ª e a 2ª metade do c. 3.

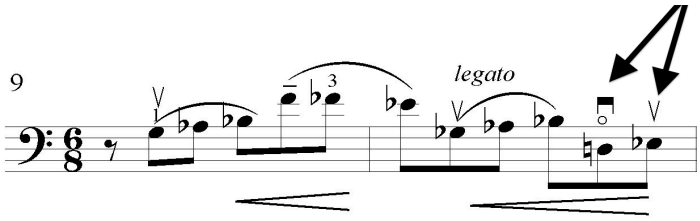
Encontramos a mesma situação no compasso seguinte (c. 4) na última nota (mi) que é realçada pelo ritmo da *duina*, justificando a nosso ver a separação desta nota dando mais ênfase ao movimento da frase. De fato analisando a 1ª frase, notamos que ela é constituída de duas semifrases, a 1ª acabando justamente no c. 4 com terminação feminina e a 2ª no c. 5 finalizando a frase (c. 8) com terminação masculina; logo a nota *mi* do c. 4 é como uma virgula entre estes dois membros de frase. Por esta razão desligamos o mi com arco para cima marcando uma respiração musical antes da continuação da 2ª metade da frase.



EXEMPLO 73- c. 4-5: nota *mi* separada destacada na terminação feminina.

Iniciando a 2ª frase no c. 9 começamos a frase para cima na 1ª nota salientando o enlevo da frase *legata.* O *legato* demanda ao interprete um som equilibrado e coeso. Segundo os autores Lavigne e Bosisio, "ligar duas notas, ainda que em uma mesma corda, requer a observância de pontos como continuidade do *vibrato,* suavidade nas mudanças de posição equilíbrio de pressão, velocidade e distribuição do arco entre outras coisas" (LAVIGNE e BOSISIO, 1999. p. 45).

Mas dentre deste *legato* da 2ª frase algumas colcheias serão separadas de forma a acentuar a formação rítmica da frase: é o caso no c. 10 onde desligaremos as duas últimas notas *ré* natural e *mi* b (EX. 74). O braço direito deve executar com leveza a movimentação rápida de arco, relevando o impulso rítmico destas notas em contraste com o inicio muito cantante da frase (c.9).



EXEMPLO 74- c. 9- 10: As duas últimas colcheias desligadas acentuam o contraste rítmico da frase melódica.

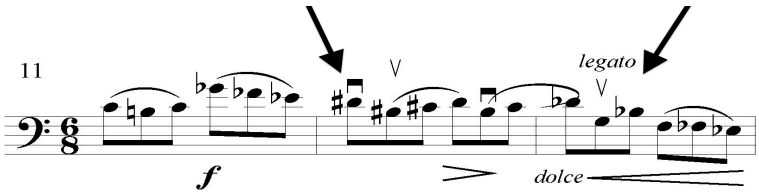
No c. 12 separamos a 1ª nota, *ré* #. Efetivamente esta nota sendo a mesma que o *mi* b (última nota do c. 11 com utilização enarmônica), torna-se necessário a destacar porque é ponto de partida das notas seguintes do c. 12. Como reparamos no EX. 75, a mesma nota com duas colocações, uma sendo mi b e outra ré # apesar de ser uma consequência enarmônica, justifica a separação com as notas seguintes como se fosse uma respiração entre a 1ª e a 2ª nota do c. 12.

Executa-se esta nota *ré* # com a leveza e rapidez do arco, chegando sem peso até a metade dele para tocar em seguinte três notas ligadas, estas com bastante comprimento de arco. Segundo GALAMIAN (1962, p.93) podemos conseguir várias tipos de estilos de sonoridade dependendo da pressão e da rapidez de arco utilizados. Reduzindo os exemplos à dois essenciais segundo a sua opinião, ele resuma: " o primeiro tipo apóia-se essencialmente sobre a rapidez do arco para obter as diferentes dinâmicas exigidas pela música" e continua explicando sobre os dois tipos :

> [...] cada tipo corresponde à uma natureza e uma cor de som diferentes. Um som produzido com muita rapidez e pouca pressão é leve e livre. Um som produzido com

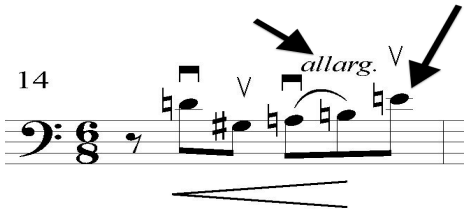
> muita pressão e pouca rapidez é denso e concentrado. A mudança simultâneo da posição do ponto de ressonância produz a mais a mudança da cor: mais perto do cavalete mais a cor esta viva e o timbre incisivo. Na região do *sul tasto* (espelho) a cor fica mais pálida, mais delicada, como um pastel [...]

No c. 13 como no c. 10 separamos as duas colcheias (notas *sol* e *si* b) com a mesma intenção: cantar a terminação melódica das três colcheias seguintes (c. 13), decisivas para o c. seguinte, elemento de ligação para o retorno do motivo da 1ª frase (c. 15).



EXEMPLO 75- c. 11- 13: Destaque da nota *ré* # sublinhada pela arcada para baixo separada do contexto musical em ligaduras.

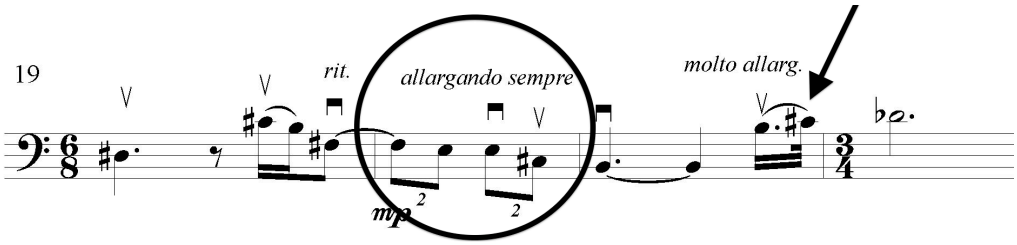
Realça-se o compasso de transição (c.14) separando a nota mi que é a anacruse da melodia da 1ª frase que vai retornar no c. 15. Podemos notar o *crescendo* começando nas notas *ré* e *sol* # (1as notas do c. 14) evidenciando a importância de destacar esta anacruse sobretudo com o *allargando* escrito.



EXEMPLO 76- c.14: No compasso de transição é importante separar a última nota (anacruse).

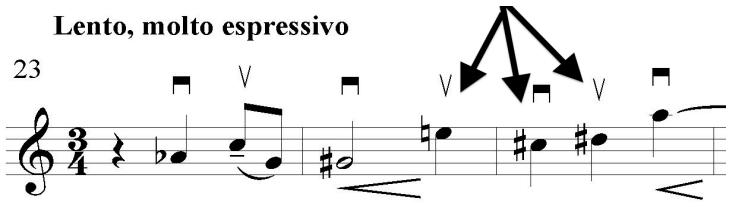
Depois da reexposição do tema inicial no c. 15, na pequena ligação musical de quatro compassos começando no c. 19 que conduz à 2ª Seção liga-se as duas semicolcheias *do*# e *si* de maneira a não tocá-las de um modo brusco: estas notas são quase as únicas no movimento escritas em semicolcheias na intenção de movimentar mas com espírito doce. No c. 20, ao contrário, separa-se as *duinas* em consequência do *allargando sempre* na terminação da frase, assim sublinhando a desaceleração importante antes da chegada de outro ambiente musical (na 2ª Seção).

O penúltimo compasso da transição cada vez mais alargando (c. 21) obriga a empregar uma ligadura na semicolcheia pontuada *si* comb a fusa *do* # tocando-se desacelerando. Se a fusa fosse desligada, no contexto em que, no espaço de dois compassos constam as palavras *rit., allargando sempre* e *molto allargando,* o resultado musical seria outro. Lembramos que logo em seguinte começa outro andamento, o *Lento*. Desligar estas notas seria como respirar num momento inadequado (EX. 77).



EXEMPLO 77- c. 19- 21: transição para 2ª Seção, com *duinas* separadas e ligadura no final de frase *molto allargando.*

A 2ª Seção (c. 23) é o inicio de uma nova idéia temática onde percebe-se muita angustia num nítido contraste com a 1ª parte do movimento, este mais alegre e dançante. A palavra *Lento* por si só pode explicar a necessidade de arcadas de ligaduras. Mas a expressividade intensa da frase justifica igualmente a colocação de algumas arcadas separadas *alla corda*:[45] é o que acontece nos c. 24 e 25 onde escolhemos colocar o arco para cima na nota *mi* (2ª nota do c. 24) separando as seguintes *do* # e *ré* # (ver no EX. 78). Notamos que a nota mi do c. 24 aparece de súbito depois do sol# anterior com intervalo de sexta: o autor certamente recorreu ao registro agudo como se quisesse representar um grito, um choro. A frase em si representa um momento de angustia e dor, de surpresa e de extrema sensibilidade contrastando com a melodia anterior da 1ª Seção em 6/8.

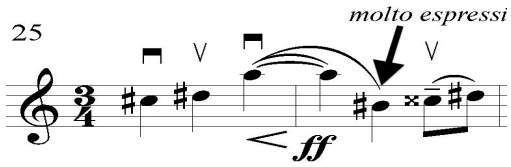


EXEMPLO 78- c. 23- 25: destaque das notas separadas ressaltando o momento tenso.

Chegando ao final do c. 25 ligaremos as notas *la* e *si* # seguinte (c. 26), executando através da mudança de posição uma descida calculada com um leve *glissando* da mão

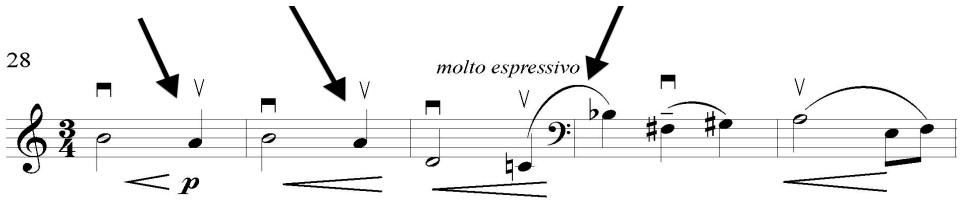
[45] Tocar com todo o arco sem marcar as notas, sem ouvir separação entra as arcadas.

esquerda e arcada em estilo *Portato*.[46] E, com o movimento de arco dar-se-á um leve acento na nota *si* # com a mão direita, relevando com este impulso a sua importância (como se fosse um leve *marcato*). Na verdade não consta nenhum *marcato* escrito na partitura, nem qualquer traço em cima da nota *si* # mas a descida da sétima, junto ao *crescendo molto* e o *ff* neste nota permite esta interpretação no momento muito romântico e intenso em que estamos. Lavigne e Bosisio (LAVIGNE/BOSISIO, 1999, *apud* Rostal, 1997, p.40) afirmam que o *portato* esta em oposição ao *legato*, porém apesar de articular as notas, estas não chegam a ser interrompidas, não há pausas entre elas. O resultado (EX. 79) colocará em evidência a distancia entre as duas notas do intervalo.



EXEMPLO 79- c. 25 e 26: Liga-se as notas *la* com *si* # pressionando o arco até alcançar a nota *si* # com impulso.

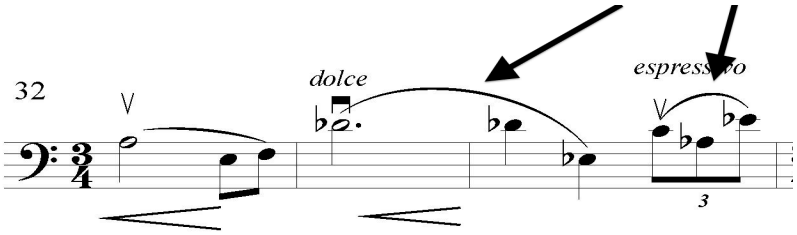
Nos c. 28- 30 consta três vezes o mesmo desenho: uma mínima e uma semínima colocando uma insistência importante na idéia de finalização de frase. Estes três compassos terão assim a mesma arcada: primeiro tempo para baixo e último para cima. Na última nota do c. 30 respeitamos a ligadura escrita originalmente pelo autor seguindo a dinâmica e final de frase que aos poucos se extingue. Igualmente respeitamos a arcada original no c. 31 como mostra o EX. 80, ligando as notas *fa* # e *sol* # ficando no mesmo âmbito expressivo.



EXEMPLO 80- c. 28- 32: Três arcadas idênticas no mesmo desenho dinâmico. No c. 30 e 31 as arcadas originais foram conservadas.

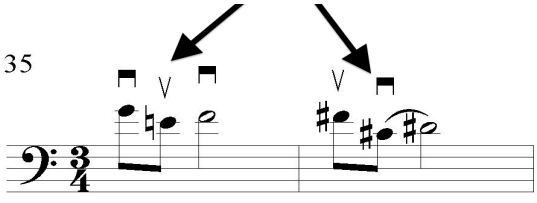
[46] Segundo Lavigne e Bosisio (LAVIGNE/ BOSISIO, 1999, *Apud* Jackson, 1987, p. 40), o *Portare*, em italiano, significa levar, conduzir. Também conhecido como *louré* trata-se de um golpe de arco de suma importância para o estudo da sonoridade e do fraseado, que se caracteriza pela articulação - ou – acentuação de diversas notas em uma mesma arcada. O efeito sonoro é parecido com o *détaché,* sendo que as notas são articuladas em um mesmo arco.

A nota *ré* b (c. 33) estará marcada com ligadura até a nota seguinte *mi* b, começando no talão com pouco som, pressionando o arco a medida que realiza o *crescendo*. Chegando na ponta no c. 34 toca-se arcada para cima na *tercina* com todo comprimento do arco aumentando velocidade e sonoridade.



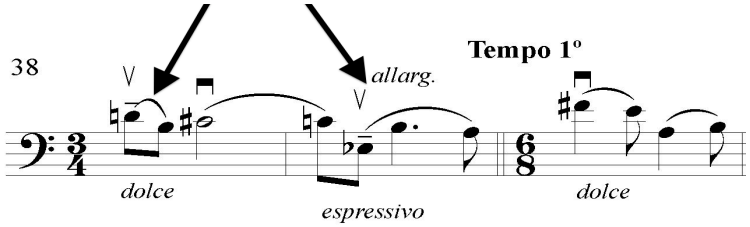
EXEMPLO 81- c. 32- 34: Executa-se o c. 33 economizando o arco porém com pressão na ponta iniciando o *crescendo*. No c. 34, ao contrario usa-se mais rapidez de arco no inicio da *tercina*, e pressiona-se com mais força a última nota na região do talão atingindo a dinâmica alvejada.

Finalizando a 2ª Seção (c. 35- 39), colocamos arcadas diferentes nas sucessivas respostas musicais expostas: no c. 35 desliga-se as duas primeiras colcheias reforçando a sonoridade do trecho. No c. 36 ligamos a 2ª colcheia com a mínima, no intuito de apontar a insistência da ideia e assim diferenciando-a do precedente compasso. Escolhemos cada vez mais ligaduras a medida que avançamos, assim salientando o final de frase muito expressiva da 2ª seção (EX. 82).



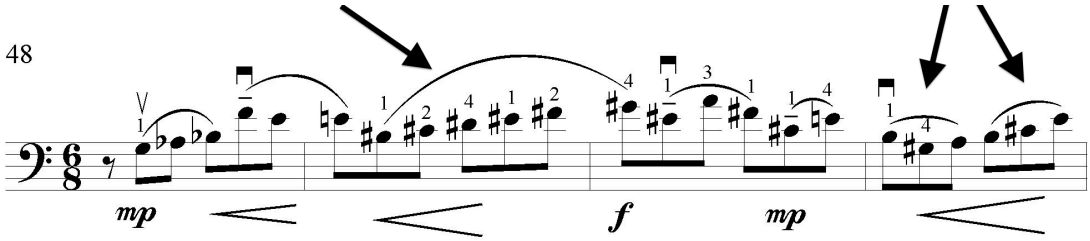
EXEMPLO 82- c. 35 e 36: duas respostas musicais com duas arcadas diferentes diferenciando o fraseado.

No c. 38, depois de um compasso de espera onde o piano insiste na resposta do violoncelo, este último responde cada vez mais expressivo e *allargando*, evocando a idéia de morte, de final na chegada do momento doloroso. Por esta razão escolhemos mais ligaduras a partir do c. 38: no c. 39 ligamos as notas *mi* b, *si* e *la*. Mas nesta última arcada da frase (c. 39) fazemos uma ligeira interrupção no arco entre o *si* semínima pontuada e o *la*, (última nota do c. 39) junto ao *allargando,* atrasando a nota *la*, anacruse da melodia da 1ª frase retomada no c. 40 (ver EX. 83).



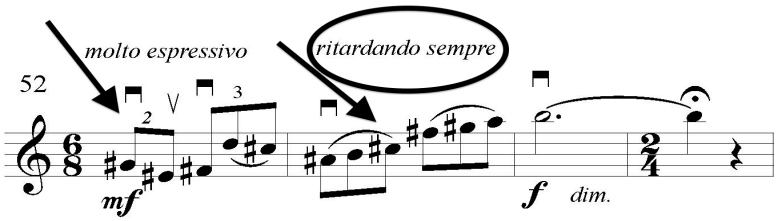
EXEMPLO 83- c. 38- 40: respostas sucessivas com arcadas diferentes desenhando o final melódico. No c. 39 no *allarg,* a anacruse prepara para o reexposição do 1º tema.

Apesar de parecida com a 2ª frase inicial (c. 10-13), a variação da 2ª frase (c. 48- 51) apresenta uma diferença bastante significativa na escolha das arcadas escolhidas porque o movimento melódico é outro: trata-se agora da conclusão da 3ª Seção iniciada no c. 49 atingindo uma densidade intensa interpretada pelo agudíssimo do violoncelo (c. 55). As arcadas em consequência seguirão este quadro descrito. Devido ao *crescendo molto* apontado duas vezes no espaço breve de três compassos (c. 49- 51) ligaremos todas notas da subida colocando pressão no arco para executar o *crescendo.* Em seguida, no c. 51, com dinâmica *crescendo molto,* colocamos ligaduras de três notas reforçando esta dinâmica (ver EX. 84).



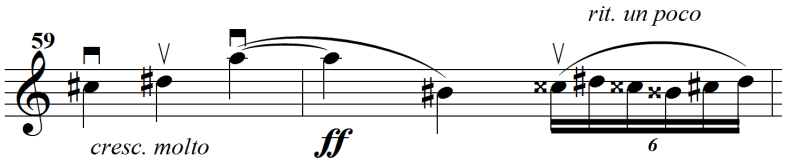
EXEMPLO 84- c. 48- 51: arcadas revelando a subida melódica finalizando a 3ª Seção.

No c. 52 separa-se as duas colcheias do 1º tempo no intento de marcar a dramatização da frase. Em seguinte desligue-se a nota *fa* #, liga-se as notas *ré* e *do*# últimas notas do c. 52 enfatizando o *molto espressivo*. Chegando ao c. 53 liga-se as colcheias em dois grupos de três notas executando com exímio o *crescendo* e o *ritardando sempre* com sonoridade intensa.



EXEMPLO 85- c. 52- 55: as arcadas separadas no c. 52 e 53 marcam o inicio da finalização de frase.

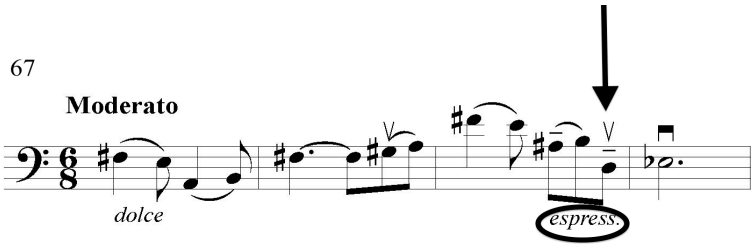
Ligaremos em uma só arcada o *grupeto* do c. 60 (ver EX. 86) por constituir a mesma escrita harmônica que no c. 26 (este sem *grupeto*) com *rit un poco*.



EXEMPLO 86- c. 59 e 60: as notas do *grupeto* ligadas levem a melodia às notas seguintes com suavidade.

No c. 69 (ver EX. 87) deixamos a arcada original do manuscrito na 2ª metade do compasso, motivados com dois fatos importantes:

1- o primeiro é o reaparecimento do motivo alegre inicial desta vez esboçado com nostalgia na frase, mas escrito uma oitava abaixo da frase original, acrescentando mais nostalgia. A última colcheia do c. 69 aparece como se fosse uma interrupção, uma respiração ou um soluço.
2- O segundo fato é o *allargamento molto* que aparecerá logo em seguindo (c. 72) marcando o final de frase e do movimento: a nota *ré* desligada das outras notas permita preparar para o *allargamento molto*.

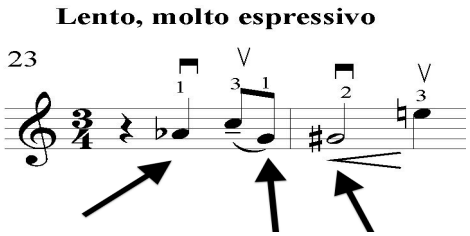


EXEMPLO 87- c. 67- 70: separando a última colcheia do c. 69 evidencia-se a preparação do final de frase.

5.3.2 Edição de dedilhados

O 2º movimento da sonata contém dois dedilhados escritos nos manuscritos sem possibilidade de decifrar a autoria deles. A peça em geral é de razoável dificuldade, complicando-se na 2ª Seção, com alguns momentos cromáticos complexos e com duvida de tonalidade em alguns momentos. Ela é de difícil interpretação técnica por ter sido escrita em regiões agudas do violoncelo, de difícil acesso, onde é preciso dedilhados certos e seguros capazes de sustentar a criação musical aqui presente sem prejudicá-la.

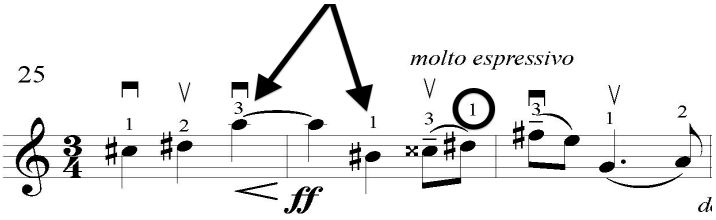
No c. 23, no inicio da frase, colocamos na nota *la* b o 1º dedo, na nota *do* o 3º, e com uma extensão alcançamos a nota *sol* (última nota do c.23) com 1º dedo. Na nota *sol* # (1ª nota do c. 24) usamos o 2º dedo evitando assim um *glissando* desnecessário podendo acontecer se utilizássemos duas vezes o mesmo dedo (EX. 88).



EXEMPLO 88- c. 23 e 24: A extensão entre a nota *do* e a nota seguinte, *sol* permite evitar pulo ou *glissando*.

No c. 25 colocamos o 3º dedo na nota mais alta da frase, *la*, e descemos em seguinte na nota *si* # com o 1º dedo. A dificuldade aumenta com a escolha deste dedilhado, mais arriscado que se usássemos a 2ª corda para realizar esta nota *si#*; mas é preciso tocar esta passagem na corda de La para atingir a sonoridade tensa da frase e respeitando a anotação de dinâmica *fortíssimo*. Fazer um dedilhado que de fato seria mais seguro tecnicamente na corda Ré daria como resultado uma sonoridade diferente, com um duplo forte evidentemente menos sonoro (ver no EX. 89).

Com este dedilhado podemos deixar soar um leve *glissando* entra a nota *la* e a nota *si* #; desliza-se em seguida até a nota *si* # marcando esta com pequeno acento através de uma leve marcação no arco, o que releva a importância desta nota, com *vibrato* acompanhando o leve acento do arco. Assim realça-se esta surpreendente descida harmônica para a nota si#. Finalmente coloca-se o 3º dedo na nota *do x* e o 1º dedo na nota *ré* # (última do c. 26), alcançando a nota *fa* # (1ª nota do c. 27) sem provocar mudança dispensável.

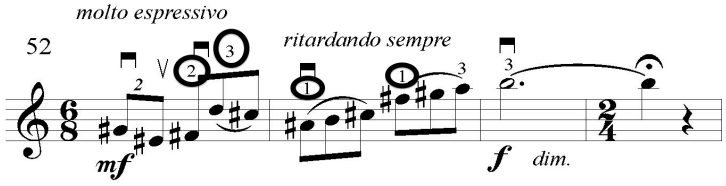


EXEMPLO 89- c. 25- 27: Utilizando o 3º dedo na nota *la* e o 1º na nota *si#* permite-se executar um *portato* com a mão esquerda. No c.27 o dedilhado seguro permite alcançar o *fa* # com 3º dedo.

No c. 52 o violoncelo sobe na tessitura até a nota *si* 4. Como podemos reparar o EX. 90, colocamos o 2º dedo na nota *fa* # na 2ª metade do c. 52 e atingimos a nota *ré* com o 3º dedo sem pulo, utilizando a técnica de mudança de posição, deixando o 2º dedo na corda durante o movimento de mudança, podendo executar se desejar um leve *glissando.*

Citamos a este propósito Pleeth,[47] (PLEETH, 1982. P. 31-38). Segundo ele, mudança de posição não é só rapidez e distancias a percorrer, mas uma questão de entender o sentimento da música permitindo à mão a liberdade necessária para se movimentar em relação a este sentimento. Os sentimentos diversos da música são tão amplos que eles nunca podem ser compactados em fórmulas fixas de mudanças de movimento. Ele lembra que desde jovem, o violoncelista inconscientemente coloca na própria mente a urgência em ir de um ponto A para um ponto B, o que o leve a gerar a velocidade máxima na mudança de posição, obcecado apenas com o pensamento de se "chegar lá". Continua explicando:

> [...]devido a isso, há desde do inicio um elemento de pânico injectado à ação do deslocamento da mão e do braço [...] sentimentos em música ditarão outras velocidades e qualidades de mudanças[...] é na grande diversidade de sentimentos que o violoncelista tem que estar atento e ser capaz de os relacionar com o movimento físico. É a medida emocional e o sentido emocional do tempo que devem comandar a velocidade do movimento na mudança de posição.

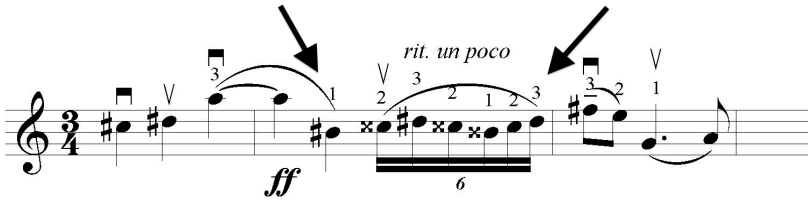


EXEMPLO 90- c. 52- 55. Exemplo de dedilhados simples numa passagem de dificuldade técnica, sem alterar o *crescendo* e a musicalidade contida nela.

No c. 60 a nota *si*# (2º tempo) será tocada com 1º dedo apoiando o *fortíssimo* na descida melódica deste compasso como fizemos na 1ª Seção. Em seguinte empregamos o 1º dedo na nota *si x* (4ª nota do *grupeto*) e na nota *ré* # (última nota do *grupeto)*, o 3º utilizado nesta nota se deslocará até o *fa*# seguinte (1ª nota do c. 61) podendo utilizar o recurso de um

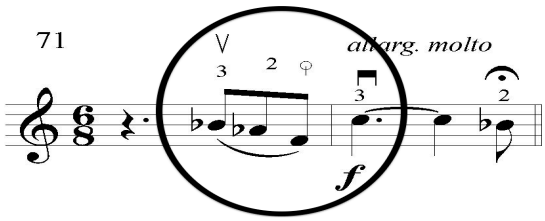
[47] PLEETH William (1916 - 1999) foi um conhecido violoncelista britânico e um professor eminente, que se tornou famoso como o professor de Jacqueline Du Pré.

leve *portamento*[48] da mão esquerda (EX. 91). O dedilhado posto no final do *grupeto* permite a certeza da técnica na procura de afinação segura.



EXEMPLO 91- c. 59- 61: Termina-se o *grupeto* com 3º dedo possibilitando a execução de um leve *portamento* até a nota *fa* # (1ª nota do c. 61).

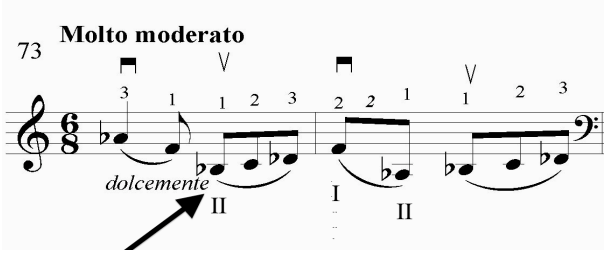
Colocamos na nota *fa*, (última nota do c. 71) o polegar, e na nota *si b* o 3º dedo para agilizar esta passagem mais delicada, evitando saltar para outra posição. Assim podemos acessar a nota *do* do c. seguinte com 3º dedo através de uma extensão. Asseguramos consequentemente a igualdade de sonoridade e a segurança técnica exigida neste momento de conclusão melódica.



EXEMPLO 92- c. 71-72: a simplicidade do dedilhado facilita a execução do fraseado no *allargando molto.*

No *Molto moderato* (*Coda*) chegamos a um momento significativo onde procuramos colocar dedilhados sutis seguindo o fraseado melódico com dinâmica cada vez mais *piano*. Como vemos no EX. 93, na longa frase de conclusão (c. 73) utilizamos o 3º dedo na nota *la* b (1ª nota do c. 73) ficando na mesma posição para tocar o *si* b (2ª metade do c. 73) com 1º dedo, na 2ª corda, atingindo assim a sonoridade branda desta corda.

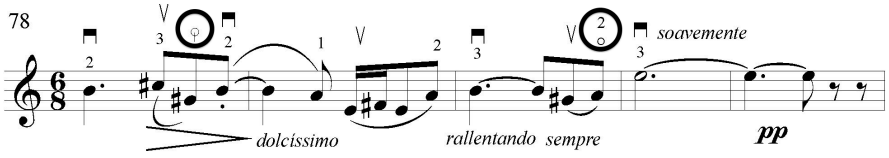
[48] Pablo Casals chamava de *glissando* ou *portamento* a designação de mudança de posição expressivo e audível. " não tenham medo de um *glissando*" assegurava ele aos seus alunos. "Onde um *glissando* nos parece natural é aconselhado à o fazer. O natural sempre é bom" (BLUM, 1980, p.160).



EXEMPLO 93- c. 73 e 74: Movimento de dedilhados simultâneos nas cordas La e Ré atingindo a fluência e a sonoridade *piano* sem mudanças de posições.

Os c. 77 e 78 são compostos de grandes intervalos dificultando a execução num momento onde é essencial respeitar dinâmica e fraseado. A partir da nota *si* (1ª nota do c. 78) com 2º dedo e do *do* # seguinte com 3º, colocamos o polegar na terceira nota, sol #, evitando possíveis ruídos de mudança de posição ou mesmo prováveis desafinações. Consideramos o sentido musical da frase a meta principal de um interprete e no caso presente a colocação do polegar assegura a certeza da pureza do fraseado.

Na última nota do c. 80, (*la* 2º dedo), utilizamos o recurso de deixar soar o harmônico desta nota atingindo a nota *mi* seguinte com tranquilidade. De fato a nota *la* é uma nota de passagem ligando à nota final deste movimento.



EXEMPLO 94- c. 78-82: O polegar facilita a fluência da melodia.

5. 4 Terceiro movimento

Igualmente aos dois precedentes, constam algumas arcadas deixadas pelo copista nas partes manuscritas do 3º movimento e nota-se alguns poucos dedilhados, estes escritos por pessoa desconhecida, com letra diferente à do copista habitual da obra de Velasquez, Adelina Lambary. Parecem ter sido escritos com tinta e não à lápis como no primeiro movimento.

O andamento sugerido pelo compositor é de ♩=100.

Assim como as considerações que fizemos sobre andamento no 1º movimento, perceba-se neste andamento uma velocidade as vezes um pouco exagerada: algumas frases se enquadram com facilidade no andamento pedido, mas em outras o resultado demonstra afobação. Existem ao longo da peça, por exemplo, diferentes ritmos escritos em fusas e *tercinas* associados à grandes mudanças de posição, ou arcadas separas em trechos rítmicos complicados.

O terceiro movimento mescla-se de momentos de ternura com sofrimento, *ritardandos* com *animados* e dinâmicas das mais variadas passando do *p* até o *ffff* no espaço de alguns compassos. É interessante notar como, as vezes, consta um *crescendo* até o *fortíssimo* mas no compasso seguinte vê-se uma anotação de *piano* sem ter antes alguma anotação como, por exemplo, um *piano súbito* ou um *decrescendo* no compasso anterior preparando para esta nova dinâmica. É o caso, por exemplo, nos c. 16- 20, 85- 86 ou 136- 137. Conclui-se que Velasquez não achava necessário ressaltar o *decrescendo* sendo obvio para ele que expressão musical era como uma respiração natural.

Sobre esse assunto temos uma interessante reflexão do Pablo Casals que, já na mesma época, predicava o ensinamento aos alunos de, como sentir a música e concluir naturalmente o que seria a verdadeira dinâmica que teríamos que perceber dentro de nos, interpretes. Cita ele (BLUM, 1980, p. 40-41):

> [...] o nível dinâmico não é constante; dentro do *forte* cabe espaço para sombras evoluir [...] quando lemos *piano*, o compositor quer dizer intensidade geral *piano*. A extensão do piano vai até o *forte*, e a extensão do *forte* vai até o *piano*. Deve-se seguir a linha da música [...] geralmente, uma nota longa significa *crescendo* ou *diminuindo* [...] temos que saber qual intensidade dar dependendo da música a ser tocada. A nota ter que significar algo; deve-se dar-lhe forma, expressão, interesse [...]

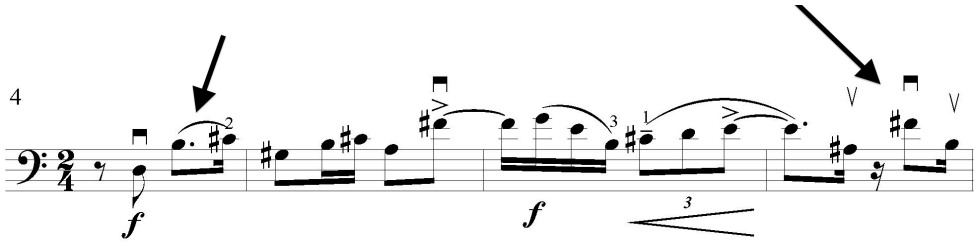
O famoso violoncelista (BLUM, 1980, p. 44) comparando música com linguagem falada ou cantada, explica que numa frase sempre existe uma palavra mais importante que as outras. Também ressalta que si as notas sobem, apesar de não ser sempre assim, tem que existir um *crescendo* natural; mas, continua ele, sabendo que isso não acontece sempre, a intuição do interprete vai entender quando a exceção acontecer.

Estas reflexões musicais tão importantes são muito apropriadas para interpretação da sonata de Velasquez; de fato uma nota tocada sempre igualmente parece monótona e a

tendência natural em crescer ou decrescer deveria ser prioridade para o interprete. Como lembra Casals, na dinâmica *piano* cabe uma gama de expressões e sonoridades que darão cor à este *piano*.

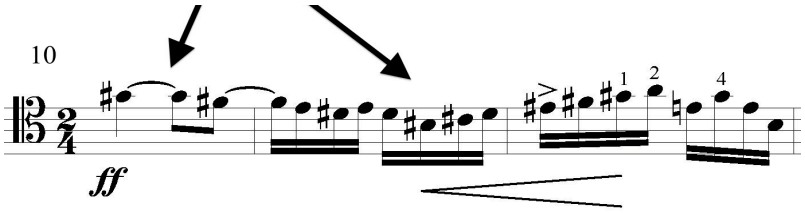
5.4.1 Edição de arcadas

No c. 4 a 1ª frase do violoncelo responde à frase inicial do piano no mesmo espírito, um tom abaixo deste e com mesma rítmica. Para poder facilitar a execução da dinâmica escrita devemos tocar a nota *fa* # (última nota do c. 5) para baixo já que esta nota consta com uma acentuação e que logo depois dela tem um *f* seguido de um *cresc*. Por esta razão ligamos a colcheia pontuada e a semi colcheia (c.4). No c. 7, como mostrado no EX. 95, enfatizando o ritmo sincopado separa-se as três notas *la* #, *fa* # e *si*.



EXEMPLO 95- c. 4- 7: A primeira ligadura do c. 4 provoca um enlevo rítmico interpretando com precisão o inicio de tema. Nota-se no c. 7 o as sincopas ressaltadas pela separação de arco.

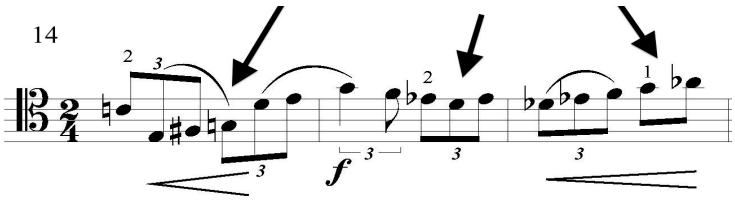
A partir do c. 8 começa outra frase com a palavra *con expresione*. Colocaremos ligaduras nestes compassos (c. 8, 9 e 10). Nos c. 11- 12, ao contrario como mostrado no EX. 96, as semicolcheias com anotação *crescendo* denotam uma mudança no caráter musical no andamento rápido que atingirá seu auge no c. 18 na subida melódica com *ff*. Reforçamos este movimento rítmico percebido aqui desligando as semicolcheias.



EXEMPLO 96- c. 10- 12: a intenção musical é diferenciada pelo ritmo e pelas arcadas.

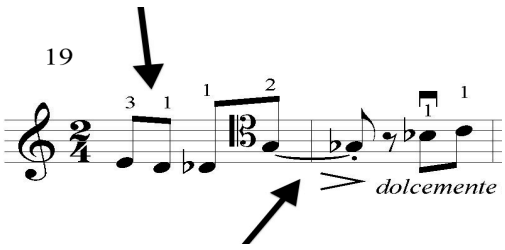
Uma nova diferenciação percebe-se nos compassos seguintes: depois da movimentação dos últimos compassos atinge-se um momento expressivo traduzido por uma

nova mudança rítmica. Trata-se agora de *tercinas* que antecedam a subida do violoncelo (c. 18, este último atingindo um *ff*). Em consequência desta mudança expressiva poremos ligaduras de três no c. 14. Porém desligam-se as *tercinas* no c. 15 por elas representarem uma passagem e não a continuação da subida melódica começada no c. 14: de fato no c. seguinte (c. 16) a melodia retoma o seu rumo e o 1º grupo de notas será ligado, desligando-se as duas colcheias seguintes por elas destacarem o *crescendo* muito importante neste momento (ver EX. 97).



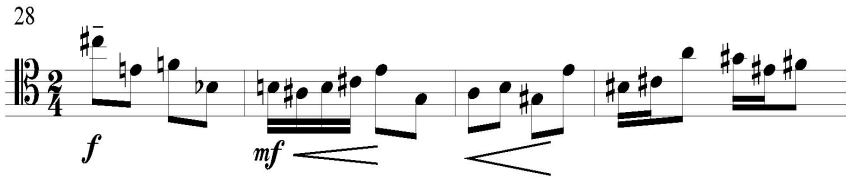
EXEMPLO 97- c. 14- 16: as duas 1as *tercinas* reforçam *o expressivo sempre,* mas desliga-se a 3ª assim como as duas últimas colcheias, no *crescendo*.

Nos c. 19 e 20, depois do violoncelo ter atingindo uma sonoridade aguda nos compassos anteriores, concluímos a frase separando as primeiras colcheias que sublinham o acabamento de fraseado no *ritardando* e *ff.* Mas em seguido, ligamos nas notas *sol* e *sol* b (última nota do c. 19 e 1ª do c. 20) no *decrescendo*, finalizando-se a concepção musical exprimida desde o c. 14 (desenvolvimento da 2ª frase iniciada no c. 8), e como vemos no EX. 98, insistindo na nota *sol* b no *decrescendo*, marcada com um ponto, evidenciando a dinâmica e a chegada do *dolcemente.*



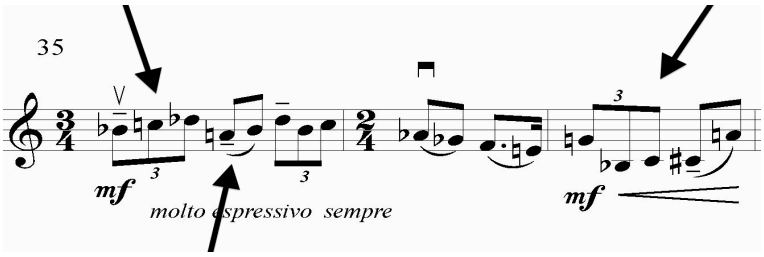
EXEMPLO 98- c. 19 - 20: arcada facilitando a chegada na dinâmica *p.*

Os intervalos harmônicos contidos entre as notas do c. 28 demonstram sentimento de angustia, depois do momento *dolcemente espressivo sempre* entre os c. 20- 27. A partir do c. 29 uma mudança rítmica confirma a angustia e a dor contidas na frase; este sentimento continua até o final de frase (c. 34). Carece o desligamento das notas em toda frase (c. 28- 34) e utilizar-se-á um arco mais similar ao *marcato* nesta passagem de *f* e *crescendo* (ver Ex. 99).



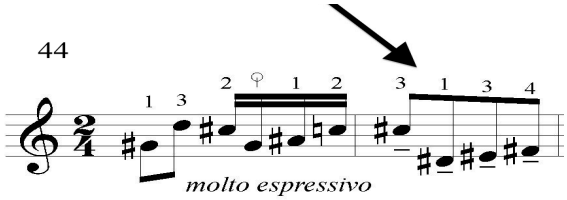
EXEMPLO 99- c. 28- 31: Notas separadas quase *marcato* enfatizam o vigor do momento expressivo da frase que chegará ao c. 34 no *ff*.

No c. 35 começa uma nova melodia misturando *tercinas* com colcheias com mesmo desenho até o c. 43 com anotação *molto expressivo sempre* e uma dinâmica começando do *mf* com *crescendo* atingindo o *fff* no final da frase. Este desenho melódico repetido varias vezes sugere uma arcada igual em cada um deles. Como mostrado no EX. 100, separando as *tercinas* exprima-se a intensidade contida nelas marcando na primeira nota um leve acento. Ligaremos as duas colcheias seguintes focando com este efeito a diferença rítmica existente entre os dois grupos e definindo perfeitamente a movimentação expressiva em cada compasso onde se encontra este desenho.



EXEMPLO 100- c. 35- 37: a diferença rítmica entre *tercinas* e colcheias será reforçada pela arcada. No c. 36 caracteristicamente de oposição rítmica por se situar entre dois momentos iguais (c.35- 37) as notas serão ligadas.

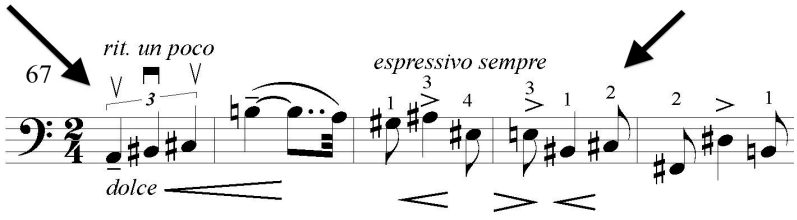
Nos c. 44 e 45 chegamos ao inicio da conclusão da frase ainda muito tenso com pronúncia reforçada das notas, primeiro nas semicolcheias e depois, no c. 45, nas notas escritas pelo próprio autor em *detaché-martelé*. Segundo Capet, citado por Bosisio (BOSISIO/LAVIGNE, 1999, p. 19), o *detaché soup*le é um *detaché* flexível que destaca as arcadas seja para baixo ou para cima, e seria escrito sob a forma encontrada no c. 45. Segundo Galamian (GALAMIAN, 1993, p. 99) o *detaché* acentuado se executaria com aumento de pressão e velocidade no inicio de cada nota e o *detaché porté* com arcada sustentada, caracterizada por um pequeno aumento de pressão na parte inicial da nota. Escolhemos no c. 45 tocar as colcheias com a interpretação citada de Galamian, de *détaché porté,* por tratar-se de momento extremamente expressivo.



EXEMPLO 101- c. 44- 45: a interpretação do *détaché porté* no c. 45 traduz com eficiência o *molto expressivo* de final de frase.

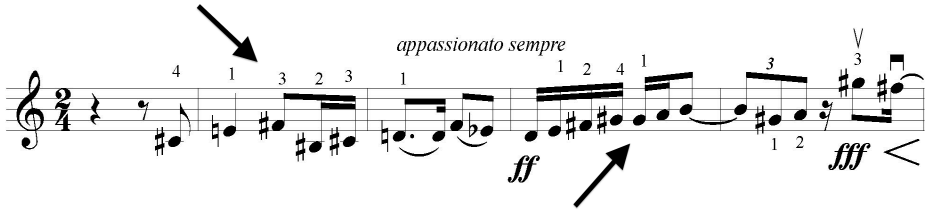
Depois de ter voltado ao tema inicial do movimento colocando as mesmas arcadas (c. 53 à 58) chegamos à um momento de repouso, de descontração: trata-se do *rit. un poco* (c. 67) onde encontram-se *tercinas* de semínimas, iniciando uma passagem de transição com acentos nas notas revelando um movimento quase dançante (c. 69, 70 e 71). Assim as *tercinas* serão desligadas (ver EX. 102). O interprete além de respeitar o *rit. un poco* executará então estas três notas melodiosamente, atingindo um momento de expectativa que será respondido a partir do c. 69. Neste os acentos desta vez não são simples traços como os já encontrados nos vários *détaché porté* ao longo da parte mas sim acentos de *détaché accentuado* ou *articulado.*

Segundo Galamian (GALAMIAN, 1993. p. 100) cada golpe de arco com *détaché accentuado/articulado* começa por um acento produzido de repente por um crescimento da rapidez de arco, mas sem ser *martelé*: isto significa que estes acentos são mais articulados e importantes do que os outros acima mencionados e obviamente a separação das notas é imprescindível. Consequentemente nos c. 69- 71 desligamos as notas acentuando com precisão o ritmo sincopado.



EXEMPLO 102- c. 67- 71: As *tercinas* separadas enfatizam o *rit. un poco* favorecendo o aumento de sonoridade desejado. No c. 69 a separação de arco marca o ritmo sincopado.

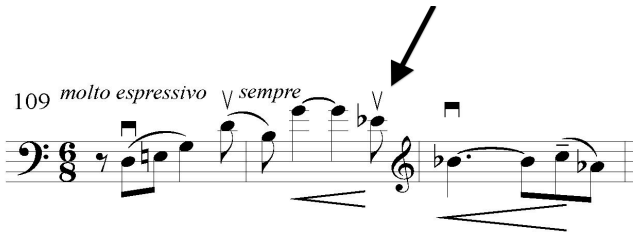
Na anacruse do c. 90 a melodia do violoncelo em semicolcheias com *crescendo* apresenta outra mudança rítmica, de temperamento expressivo confirmado pela palavra *appassionato sempre* com dinâmica *ff*. Por esta razão, como mostrado no EX. 103, separamos as notas com *detaché porté*, ou seja, com aumento de pressão na cabeça da nota.



EXEMPLO 103- c. 89- 93: O desligamento das notas reafirma o caráter *appassionato* do final de frase. No c. 91 ao contrario liga-se as notas acrescentando contraste, evidenciando o clima denso.

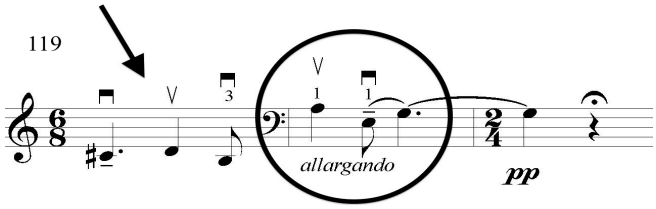
No c. 109, talvez num dos momentos mais expressivos e cantados do movimento semeado de *cresc, rall., allargando,* encontra-se a palavra *expressivo* insistentemente. A arcada escolhida representa segundo nós a mais representativa e tradutora daquilo que o autor pediu até porque é muito semelhante com o original manuscrito.

Portanto duas passagens são importantes: o c. 109 (ver EX. 104), no inicio da frase, onde ligamos as notas, mas colocando a nota *mi* b (última nota do c. 110) separada para cima. Ressalvamos a necessidade de tocá-la sem peso, com rapidez de arco, começando o crescendo que ali se encontra aumentando a pressão do arco e chegando no talão na nota seguinte (*si* b) para baixo, executando com tranquilidade e intensidade o *crescendo molto* marcado.



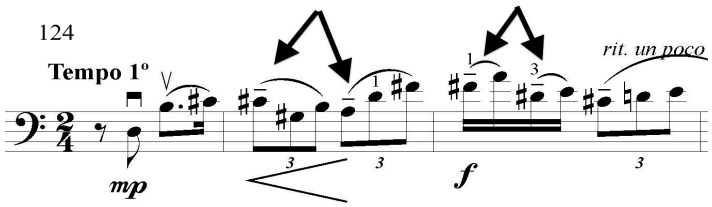
EXEMPLO 104- c. 109- 111: a nota *mi* b tocada com arco para cima possibilita o crescimento rápido da dinâmica até o *si* b seguinte.

A outra passagem importante necessitando de arcada se encaixando adequadamente no enlevo da frase encontra-se no c. 118- 119, momento em que a melodia finaliza num *allargando, dolce* e *pp*. Lembramos que a mudança de compasso passando do 2/4 em 6/8 já acontecida desde o c. 96 com andamento ameno facilita a movimentação rítmica lembrando uma valsa, igualmente ao 2º movimento. Como observa-se no exemplo seguinte (EX. 105) podemos separar as notas acompanhando este movimento pronunciando-as delicadamente só ligando as duas últimas (c. 120) num *decrescendo* natural morrendo aos poucos.



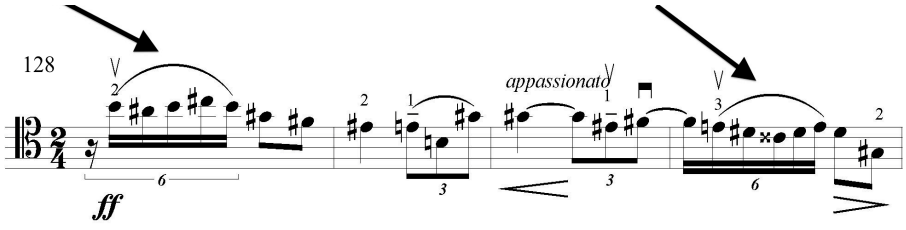
EXEMPLO 105- c.119- 120: desligando-se as notas no c. 119 obtém-se articulação certa para finalização de frase *allargando,* com a ligadura final sublinhando o *pp.*

No c. 124 (EX. 106) o tema inicial volta com algumas variantes rítmicas. A mesma arcada do começo da peça (c. 4 até 7) é colocada com a diferença que aqui foram escritas duas *tercinas* (c. 125) e grupos de semicolcheias em seguinte (c. 126). Como o autor colocou acentos acima das 1as notas das *tercinas* e das 1as e 3as semicolcheias, ligamos mudando arcada a cada acento (c. 125- 127).



EXEMPLO 106- c. 124- 126: ligaduras nas *tercinas* e nas semicolcheias com acentos revelam o tema inicial do movimento.

No c. 128, um grupo de notas em *sextina* representa a mesma melodia que no c. 8, com variante rítmica. Liga-se este grupo de notas para conservar a melodia original, tocando-se como um enlevo, rapidamente. A mesma figura encontra-se no c. 131 relembrando o c. 11 de semicolcheias (traduzido agora no c. 131 em *sextinas*) e que, da mesma forma executar-se-á ligadas por 6 (EX. 107).

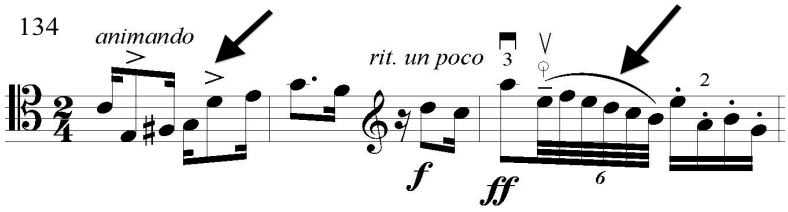


EXEMPLO 107- c. 128- 131: liga-se os dois grupos de *sextinas* por 6 no andamento rápido da volta do tema inicial.

No c. 134 surge um trecho rítmico de sincopas diferenciando-se do contexto anterior. De fato assistimos desde do c. 124 ao retorno do tema inicial no mesmo ambiente enérgico e

expressivo, mas no c. 134 ao contrario durante 4 compassos evidencia-se uma mudança de tempo (*animando*) e de ritmo. No Ex. 108, vemos que o c. 134 será realizado com separação de arco reforçando o ritmo sincopado.

No c. 136 o violoncelo atinge uma região muito aguda num *ff* realizando uma *sextina* de fusas seguida de 4 semicolcheias marcadas com ponto, evidentemente ligaremos as *sextinas* facilitando o movimentação melódica rápida. As semicolcheias seguintes serão tocadas em forma de *spiccatto*[49] traduzindo um momento brilhante da frase. O *spiccatto* neste caso deverá ser executado perto do talão, as semicolcheias estando escritas na dinâmica *ff*.

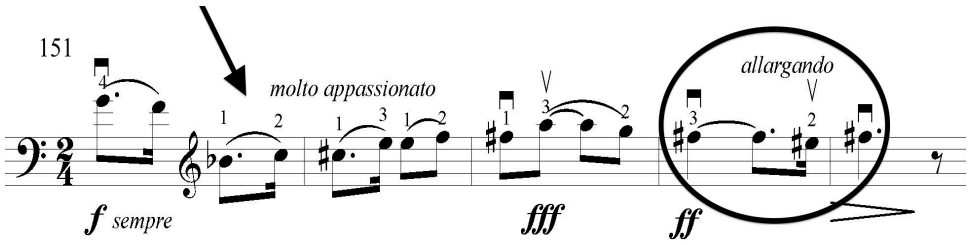


EXEMPLO 108- c. 134- 136: as sincopas desligadas marcam a acentuação. O grupo de sextinas ligadas contrastam com o *spiccatto.*seguinte.

No c. 151 o *molto appassionato* escrito, finalização de frase e de seção musical, as colcheias pontuadas e semicolcheias serão ligadas duas a duas. Apesar de podermos as executar desligadas elas não contêm marcação como ponto ou traço especifico de golpe de arco e justificam uma sonoridade ligada e plena.

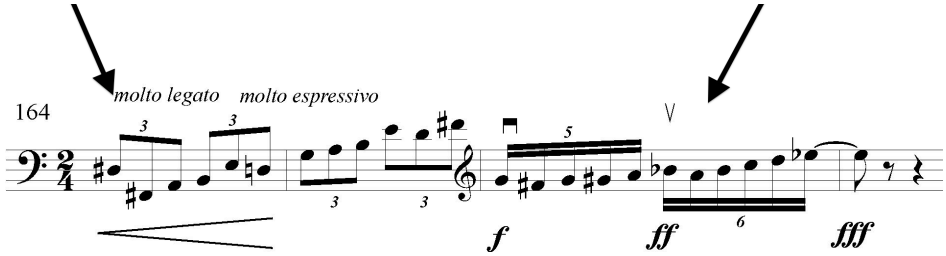
Por final, chegando-se ao c. 153 marcado *fff*, ligaduras conseguirão mais adequadamente traduzir o momento tenso e angustiado deste trecho. No c. 154 desliga-se a nota mi # permitindo o tempo necessário para interpretar com forca sonora e *vibrato* intenso o *allargando* (EX. 109).

[49] Segundo Lavigne e Bosisio (LAVIGNE/BOSISIO, 1999. P. 24), o *spiccatto* é um dos principais golpes de arco, caracterizando-se por um movimento cíclico, elástico e pendular, que faz que as crinas do arco saiam da corda após cada nota.



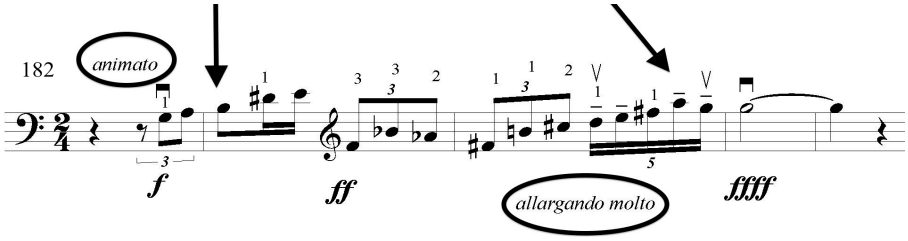
EXEMPLO 109- c. 151 à 153: Ligaduras nos c.151- 152 sustentam a sonoridade expressiva *f* e *ff*. Na conclusão melódica (c. 153), desliga-se a última nota executando o *ff* e o *allargando.*

No c. 164 uma série de *tercinas* aparece com anotações *molto espressivo, crescendo molto* e *molto legato* (ver EX. 110). Esta passagem demandaria ligaduras por causa do termo *legato.* Mas escolhemos desligar o compasso seguinte (c. 166) nas semicolcheias proporcionando brilho no final de frase; como o c. 165 representa o inicio da subida de tessitura e de dinâmica, a frase toda será tocada com *detaché legato* que poderíamos chamar de *détaché simples* que, segundo definição de Galamian, consiste em dar um golpe de arco em cada nota igual de ponta à ponta sem variar a pressão. E, afirmando que o som das notas não esta separado, precisa-se para conseguir isto, ligar cada golpe de arco com o seguinte, sem ouvir separação (GALAMIAN, 1993. p.99).



EXEMPLO 110- c. 164-167: a separação das notas facilita a execução brilhante da subida de tessitura junto ao significativo *crescendo*.

Terminando o 3º movimento, chegamos a frase de conclusão ritmicamente misturada que começa com *animato* fornecendo impulso à subida melódica da frase. Esta, até o *allargando molto* final (c. 184) ressalva a necessidade de desligamento de arco em todo o trecho, concedendo brilho e permitindo realizar com folga o *allargando*. Este ponto de visto nosso é reforçado pelo fato de existir um grande *crescendo* que acabará com *ffff* evidenciando a importância do *detaché,* este último precisando de comprimento da crina (ver EX. 111).



EXEMPLO 111- compassos finais: o *animato* junto ao *crescendo* terminando com *ffff* é executado com brilho separando as notas.

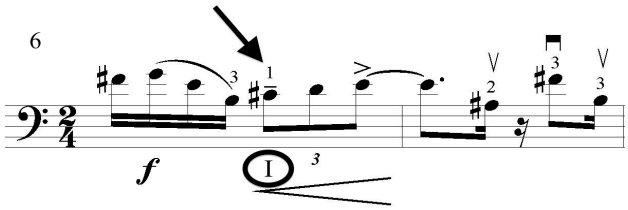
5.4.2 Edição de dedilhados

Nos manuscritos do 3º movimento existem alguns dedilhados cuja origem desconhecemos. Eles estão escritos à mão, aparentemente com tinta, mas a letra difere totalmente daquela do copista original seja ele o próprio compositor ou a sua mãe. A peça é de difícil execução, num andamento rápido, o que não facilita o trabalho do interprete.

Neste movimento encontramos dificuldades técnicas tais como grandes mudanças de posição, momentos de alta tessitura, movimentação rítmica complicada e compassos de notas como semicolcheias ou fusas em andamento rápido. O andamento escrito não representa muita dificuldade no inicio do movimento, mas em algumas passagens precisa empregar dedilhados seguros mas que não danificam o significado musical. A melodia sempre é o que mais importa e é imprescindível combinar dedilhados práticos e seguros com fraseado musical. A este propósito citaremos Galamian (GALAMIAN, p . 49) expondo o seu ponto de vista sobre o assunto:

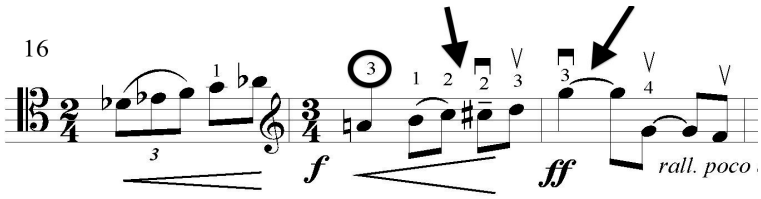
> [...] No dedilhado, constam dois aspetos, um musical, o outro técnico. Musicalmente o dedilhado deve assegurar à frase o melhor som e a mais bela expressão. Tecnicamente, ele deve possibilitar a facilidade e o conforto na execução da passagem o máximo possível. Não é sempre compatível. Em caso de contradição, não se deve sacrificar a musicalidade para o conforto. Expressão primeiro, conforto depois. [...]

No c. 6 temos um exemplo disso como mostrado no EX. 112: percebemos que ficar na 1ª corda em vez da 2 ª (2ª metade do c. 6) colocando o 1º dedo na nota *do* # clareia a sonoridade. De fato a frase neste momento é marcada com *f crescendo* exatamente nesta nota citada. A nota *si* anterior toca-se com 3º dedo na 2ª corda.



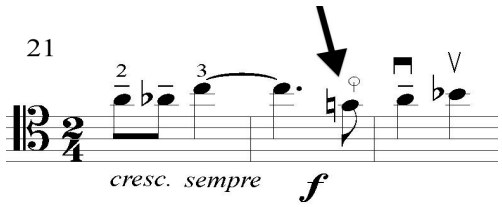
EXEMPLO 112: c. 6-7: a colocação do 1º dedo na nota *do* # na 1ª corda reforça a claridade sonora da frase.

Os c. 17- 18 comportam um momento de dificuldade técnica com a subida do violoncelo até o sol 4. Trata-se de uma passagem melódica e cantante onde poremos um dedilhado seguro tecnicamente, mas que respeita o fraseado (ver EX 113). Assim no c. 17 a nota *la* será tocada com 3º dedo. Em seguida, na nota *si* poremos o 1º dedo, o 2º na nota *do,* assim como na nota seguinte *do* # (3º tempo do c. 17). Chegando então à nota *ré* com 3º dedo podemos deslizá-lo até a nota *sol* (1ª nota do c.18). Pode-se, se desejar, nesta mudança de posição em cima do 3º dedo, executar um leve *glissando.*



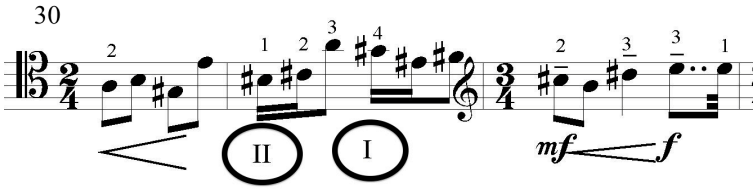
EXEMPLO 113- c. 16- 18: Com 3º dedo na nota *la*, executa-se a subida desde o c. 16 com segurança. Nota-se a possibilidade de fazer um leve *glissando* entra as notas *ré* e *sol* (1ª nota do c. 18)

Como atentamos no EX. 114, no c. 26 proporemos um dedilhado facilitando a dificuldade técnica sem alterar a musicalidade: como é preciso permanecer na mesma região evitando mudanças bruscas, colocamos na nota *sol* (2º nota do c. 26) o polegar possibilitando a clareza do fraseado a seguir nos dois próximos compassos.



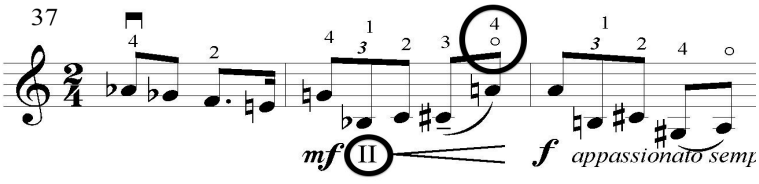
EXEMPLO 114- c. 25- 27: a colocação do polegar na nota sol facilita tecnicamente e musicalmente a frase.

O c. 31 apresenta uma passagem rápida de colcheias e semicolcheias indo em direção à região aguda do violoncelo demandando agilidade e precisão. Pondo o 1º dedo na nota *si* # (c. 31) na 2ª corda, ficamos assim perto da 4ª posição que adotaremos em seguida (na 2ª metade do c. 31) para, atingindo a região aguda, tocarmos com agilidade esta passagem com igualdade de sonoridade, apesar das varias mudanças de posição.



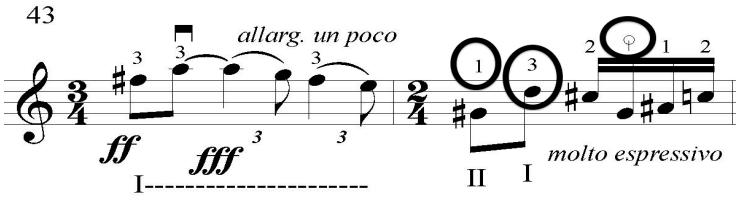
EXEMPLO 115- c. 30- 32: a passagem tocada na 2ª corda facilita a execução da subida melódica sem mudanças bruscas.

Outra passagem onde é preciso ter agilidade acontece no c. 38; ficamos na 2ª corda permitindo executar rapidamente a 2ª nota da *tercina* (*si b*) como demonstrado no EX. 116. Aproveita-se a ressonância harmônica da nota *la* (última do c. 37) segurando-a e passando-a na nota seguinte (*la* 1ª nota do c. 38), o que permite alcançar a nota si (2ª nota do c. 38) com tranquilidade, sempre *crescendo.*



EXEMPLO 116- c. 36- 38: a passagem executada na 2ª corda facilita a movimentação da melodia. Aproveita-se o harmônico natural da nota *la* deixando ele ressoar até a próxima nota (c. 37/38).

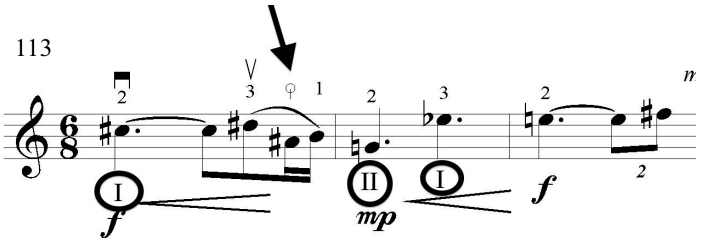
O c. 44 trata-se de um momento de difícil execução. Na nota sol # (1ª nota do c. 44), usamos o 1º dedo na mesma região que no compasso anterior, mas na 2ª corda. Passamos para a nota *ré* empregando o 3º dedo na corda de La, executando o resto da frase em outra região na 1ª corda. Em seguinte utiliza-se o polegar na nota sol (2ª semicolcheia do c. 44) facilitando a execução rápida exigida, sem deturpar a intenção expressiva conteúda nas palavras *molto espressivo* (EX.117). O *allargando* do final do c. 43 permite a fluência desta complicada passagem.



EXEMPLO 117: c. 43- 44: a dificuldade em executar rapidamente esta passagem resolve-se passando rapidamente na 2ª corda e de novo na 1ª.

A frase extremamente cantada iniciando o c. 109 chega no c. 113 à uma complexidade técnica que, como vemos no EX. 118, resolve-se pondo o polegar na nota *la* #, o 2º dedo na nota *sol* (c. 114) na 2ª corda e finalmente voltando à 1ª corda o 2º dedo na nota *mi* b permitindo uma execução rápida, sem ruídos de mudança de posição.

Poder-se-ia eventualmente praticar um *glissando* leve[50] entre as notas *sol* e *mi* b (c. 114) se não recorrer a este dedilhado, ficando na 1ª corda.

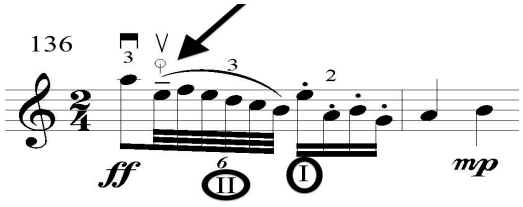


EXEMPLO 118- c. 113- 115: ponde-se o polegar na nota *la* # na 2ª corda executa-se o fraseado sem cortes, ruídos e deslizes.

A partir do c. 134 uma passagem ritmada e bastante alegre surge e finaliza-se no c. 137. O c. 136 ressalva-se pela dificuldade técnica por ser escrito com uma *sextina* de fusas junto a uma mudança de posição. Apesar do *rit. un poco* no c. 135 o tempo é rápido como demonstra a palavra *animado* escrita anteriormente (c. 134). O dedilhado sugerido (ver EX. 119) será pôr o polegar na passagem de *sextina*, na nota *mi* (1ª nota). Toca-se as três últimas notas desta na corda Ré sem mudar posição. Nas três últimas notas do c. 136 retorna-se à 6ª posição na corda La, em vez de tocá-las na mesma posição na 2ª corda, o que dará o brilho necessário nestas notas pontuadas.

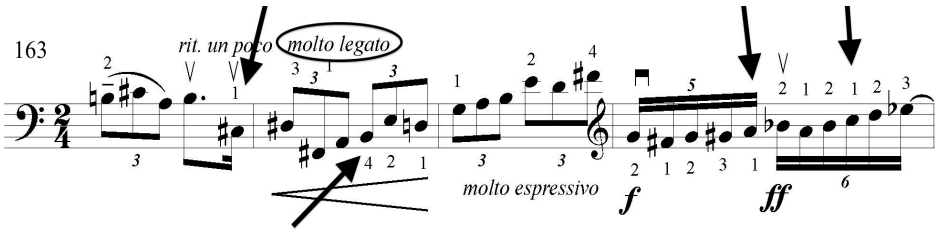
---

50 [...] Existe uma variedade infinita de *glissandi* segundo Casals: variedade de tempo, de rapidez, de amplitude, de direção, de intensidade, de cor. Pelas mãos de Casals podia refletir qualquer dos mil coloridos da atmosfera de uma composição [...] Um dos principais méritos do *glissando* é a possibilidade de variar expressivamente a repetição de uma frase [...] " (BLUM, 1980. p. 160)



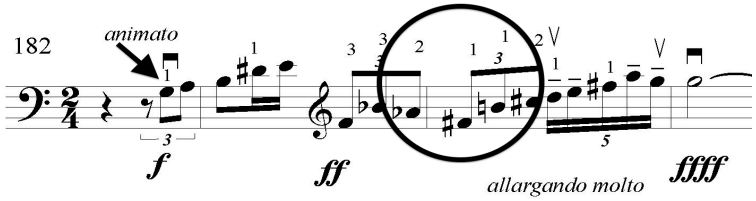
EXEMPLO 119- c. 136- 137: a rapidez das fusas exige um dedilhado seguro possibilitando retratar a leveza da passagem.

Tocar as notas dos c. 164 e 165 com arcadas separadas, mas no contexto *legato,* requer dedilhados práticos que não impedem a sonoridade *cantabile* junto ao *cresc.molto:* Poremos o 1º dedo na nota *do* # (última nota do c. 163), fica-se na mesma posição, e deslocando o 4º dedo na nota *si* (1ª nota do 2º tempo do c. 164) toca-se as notas seguintes até o final (c. 165) sem mudar de posição, facilitando a procura de uma sonoridade cheia com *crescendo* (EX. 120). No c. 166, um dedilhado coerente e fluido será pôr o 2º dedo na nota *sol* inicial, o 1º na nota *la* (última nota do grupo de 5 notas) e 1º dedo na nota *do* (2º tempo da 2ª *sextina*).



EXEMPLO 120- c. 163- 166: os dedilhados escolhidos facilitam a execução rápida e segura desta passagem.

O *animato* do c. 182 começa pela nota *sol* na qual utilizaremos o 1º dedo, permanecendo até a nota *fa* (2º tempo do c. 183) na mesma posição. Entre as notas *la b* (última nota do c. 183) e *fa* # (1º tempo do c. 184) faremos uma extensão (utilizando os 2º e 1º dedos respectivamente) o que evitará pulos já que, como evidenciado no EX. 121, temos que mudar de posição a partir da na nota seguinte (nota *si*, 2ª nota do c. 124).



EXEMPLO 121- c. 182 até o final do mov.: a extensão praticada no c. 184 evita mudanças desnecessárias. A mudança de posição se fará na nota *si* seguinte.

6 CONCLUSÃO

Através do contexto musical-histórico e da biografia do Glauco Veslasquez escrito nos capítulos dois e três, e através da pesquisa harmônica realizada no capítulo quatro percebemos a relevância da sua música. Isto nos deu ferramentas para compreendermos de maneira mais abrangente os resultados obtidos na nossa pesquisa, ou seja, buscamos por um profundo entendimento da *Sonata para Violoncelo e piano número 2* em relação aos seus aspectos formais, interpretativos e técnicos o que relevou a importância do compositor Velasquez por sua música brasileira.

As análises estruturais da Sonata apontam características que podem ser encontradas em parte da obra do compositor, principalmente, nos últimos trabalhos. Tecnicamente, não há subsídios para afirmar que há qualquer pretensão do compositor em escolher compor especificamente para violoncelo nem de almejar algum aspecto particular da técnica violoncelística seja na mão esquerda ou no arco. De fato considerando a sua ampla obra escrita para violoncelo, poderíamos supor que este instrumento fosse um dos preferidos por ele. Mas lembramos que o próprio Velasquez afirmava numa entrevista que o instrumento que, num conjunto orquestral, melhor definisse o caráter de uma emoção seria por ele preferido e chegamos a conclusão que ele, provavelmente por ter dois amigos próximos exímios violoncelistas sempre prontificados para executar a sua obra, consequentemente compôs um vasto repertorio violoncelístico.

Entretanto é possível que a intenção do Glauco Velasquez fosse prover repertório de música de câmara brasileira fora do movimento modernista que estava eclodindo na sua época, o que é fator relevante na historia musical brasileira quando conhecemos a dimensão que este movimento desenvolveu no país. Seu amigo pessoal e admirador musical Luciano Gallet tentaria o levar para o caminho do Modernismo e Nacionalismo traçado por Mario de Andrade, mas Velasquez escolheu a sua própria trilha, fator histórico-musical relevante, por ter sido praticamente uma exceção entre os compositores daquela época.

O intuito nosso em compreender e divulgar a *Sonata* serve ao propósito artístico de completar o repertorio de música brasileira para violoncelo. Através do seu estudo buscamos registrar um momento histórico servindo igualmente ao propósito pedagógico de trabalho técnico e musical dos violoncelistas interessados em interpretá-la.

REFERÊNCIAS

ALEXANIAN, Diran. *Traité Théorique et Pratique du Violoncelle***.** Paris: Éditions Littéraires et Musicales, 1922.

ALBANO de LIMA, Sonia. *Performance & interpretação musical***:** uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa Editora Ltda, 2006.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira.* 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1942, p. 390-391.

ANDRADE, Mario de. *Pequena historia da Música*. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1976.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a Música Brasileira.* São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.

AMORIN CHAGAS, Paulo César do. *Luciano Gallet via Mário de Andrade.* 1º momento: possibilidades. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1979. 167p.

AUGUSTO, Antônio José. *A Questão Cavalier* – Música e Sociedade no Império e na República (1846-1914). Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, UFRJ, 2008.

ASSUNÇÃO BARROS, José d'. *Raízes do Brasil Musical.* Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Musica, 2002.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *A Música Brasileira e seus fundamentos.* Washington D.C.: Pan American Union, Divisão de Música e Artes Visuais, Departamento de Assuntos Culturais, 1948

AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. *Música e músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARBOSA, Rodrigues. Glauco Velasquez. *Jornal do Commercio,* Rio de Janeiro, 17 out. 1916.

BARBOSA, José Rodrigues. *Jornal do Commercio*: Theatros e Música, Rio de Janeiro, 30 julho 1911.

BARBOSA, *Jornal do Commercio.* Rio de Janeiro, 18 de maio de 1912.

BARBOSA, *Um século de Música Brasileira.* O Estado de S. Paulo, 9-19 de set. 1922.

BAZELAIRE, Paul. *Pedagogie du violoncelle:* (Tecnique et Interprétation). Paris: Durand et Cie, Editeurs, 1952.

BETTENCOURT, Gastão de. *Temas de Música Brasileira.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1946.

BERNARD, Elisabeth. *Jules Pasdeloup et les Concerts Populaires*. Position de thèse de l'École Pratique des Hautes Études, Paris: 1972.

BLUM, David. *Casals et l' Art d' Interpretação.* Paris: éditions Buchet- Chastel, 1980.

BLUM, David. *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum*, New York: Alfred A. Knopf Inc: 1986.

BOSÍSIO, Paulo. *Paulina d'Ambrosio e a modernidade violinística no Brasil.* Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 1996. 82 p.

BUNTING, Christopher. *el arte de tocar el violoncelo:* Técnica interpretativa y ejercicios. Madrid: Ediciones Pirâmides, S.A., 1983.

CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria. *Glauco Velásquez.* Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

CASTRO, Luís de. *A Notícia*: Notas de Música, Rio de Janeiro, 21 de setembro de 1911.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Música nel Brasile:* dai tempi coloniali sino ai nostri giorni. Milano: Stab.Tip.Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

COWLING, Elisabeth. *The cello.* New York: Charles Scriber's Sons, 1971.

DOURY, Pierre. *Grammaire Élémentaire de la Musique.* Paris: éditions Choudens, 1976.

ENRICO. *Jornal do Commercio:* Theatro e Música, Rio de Janeiro, terça feira 21 de maio de 1912.

ENRICO. *Correio da Manhã*: Glauco Velasquez, Rio de Janeiro. 21 de setembro de 1911.

ENRICO. *Correio da Manhã.* Rio de Janeiro, 24 de julho de 1913.

FERREIRA, Aurelio Buarque de Hollanda. *Novo Aurélio Século XXI*: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FLEURY, Michel. *L' Impressionisme et la Musique.* Paris: Librairie Arthème Fayard, 1996.

FREIRE, Vanda; CAVAZOTTI, André. *Música e pesquisa, novas abordagens.* Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GALAMIAN, Ivan. *Enseignement et Tecnhique Du Violon*. Paris: Éditions Van de Velde, 1993.

GALLET, Luciano. *Carta ao Mário de Andrade*. Arquivo de Mario de Andrade Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, anos 30.

GOMES GROSSO, Iberê. *Da importância do polegar na técnica da mão esquerda.* Tese de provimento da Cadeira do Curso de Violoncelo da Escola de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro, 1952.

GUANABARINO, Oscar. *O Paiz*: Glauco Velasquez. Rio de Janeiro, 29 de maio de 1913.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HASSELAAR, Silvia. *Glauco Velasquez: Elementos Característicos da produção pianística e Catálogo Completo de suas Obras:* Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Ecola de Música da UFRJ, 1994.

HINDEMITH, Paul. *Harmonia Tradicional:* com predomínio de exercícios e um mínimo de regras. Brasil: Irmãos Vitale Editores, 1949.

HOPPENOT, Dominique. *Le violon intérieur.* Paris: Editions Van de Velde, 1981.

LAVIGNE, Marco Antônio; BOSISIO, Paulo Gustavo. *Técnicas fundamentais de arco para violino e viola.* Rio de Janeiro: Departamento de Piano e Instrumentos de Corda do Instituto Villa-Lobos (UNI-RIO), 1999.

LAMPEL, David. *Manuel Pratique d' harmonie tonale:* les bases de l' écriture musicale. Paris: Editions Henry Lemoine, 2001.

MANTEL, Gerhard. *Técnica do violoncelo:* Princípios de padrões de movimento. Tradução da versão em inglês de Paulo César Rabelo. Frankfurt: Gerig Editor, 1973.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MELO, Guilherme de. *A Música no Brasil, desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da república.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1947.

MILHAUD, Darius. *Notes sans musique.* Paris: René Julliard, 1949, 339 p.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira.* 1ª ed. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

RANEVSKY, E. *Como escolher corretamente um vibrato adequado a obra a ser executada no violoncelo. Memória do recital como requisito parcial à obtenção do titulo de Mestre.* Rio de Janeiro, 1985. p. 94. Centro de Letras e Arte. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

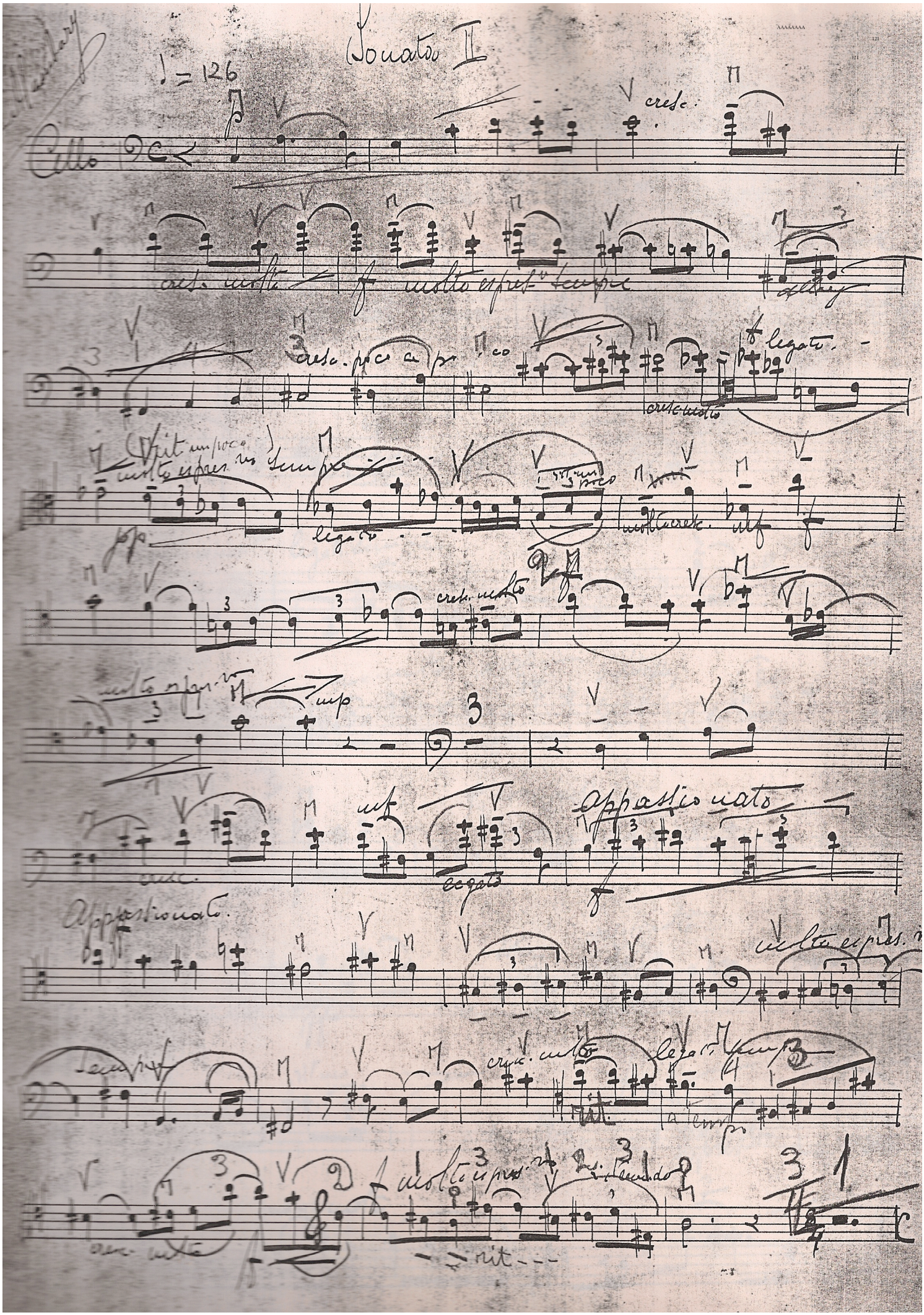
RAY, Sonia. *Performance Musical e suas interfaces.*Goiânia: Editora Vieira, 2006

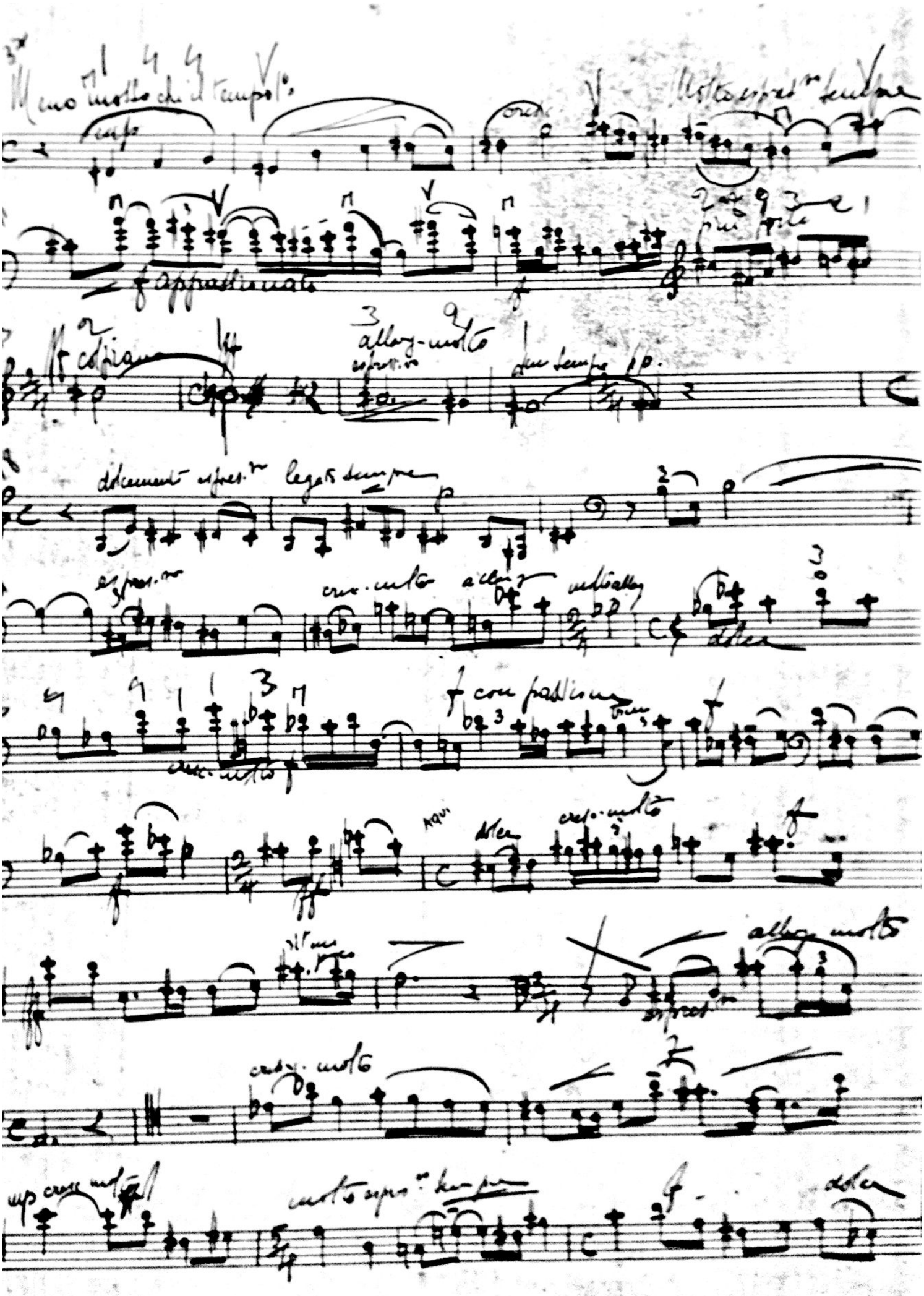
PLEETH, William. *The repertoire of the cello.* Cello Yehudi Menuhin Music Guides. New York; ISBN, 1982.

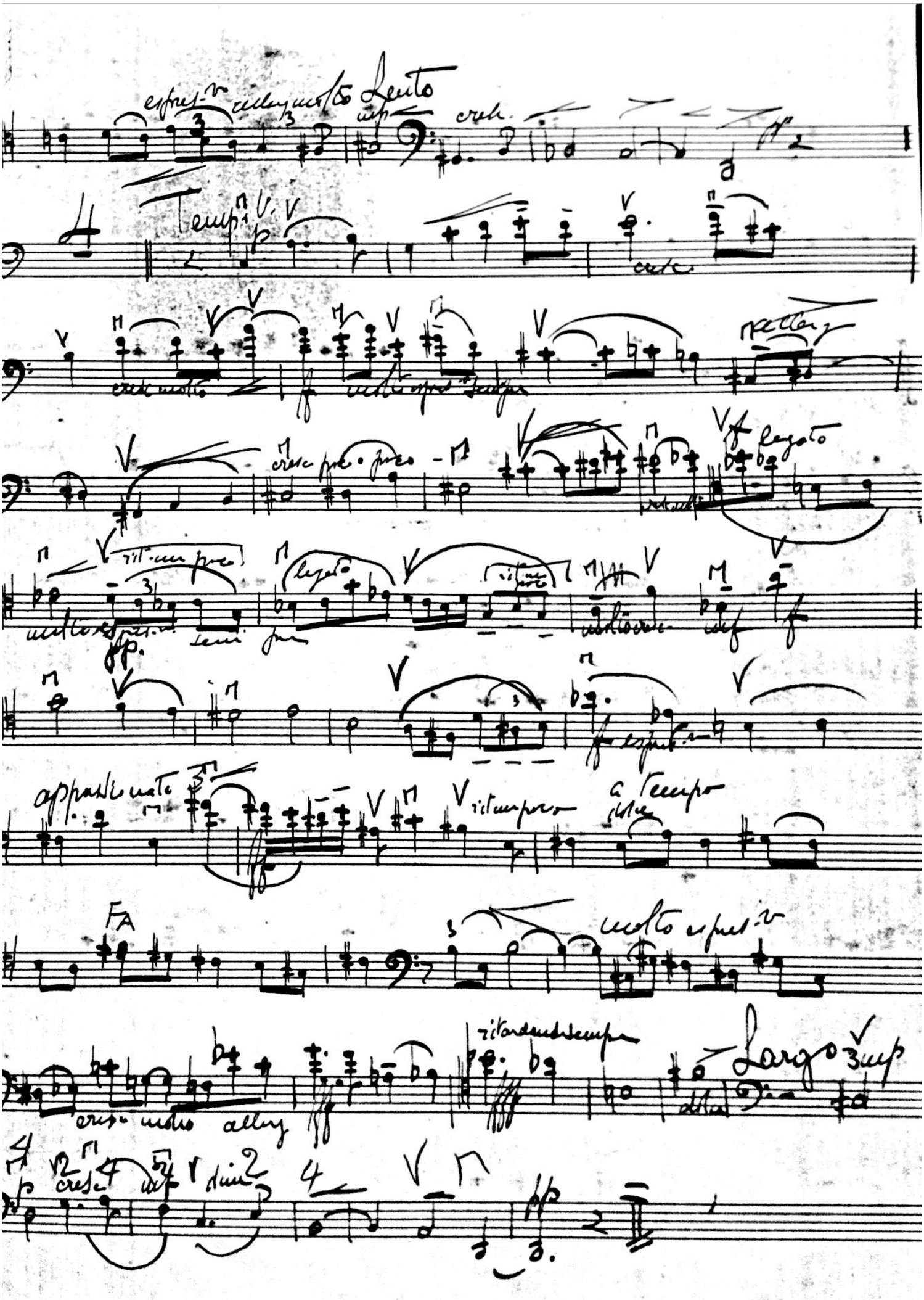
TORTELIER, Paul. *Autoportrait.* Paris: Éditions Buchet/ Chastel, 1986.

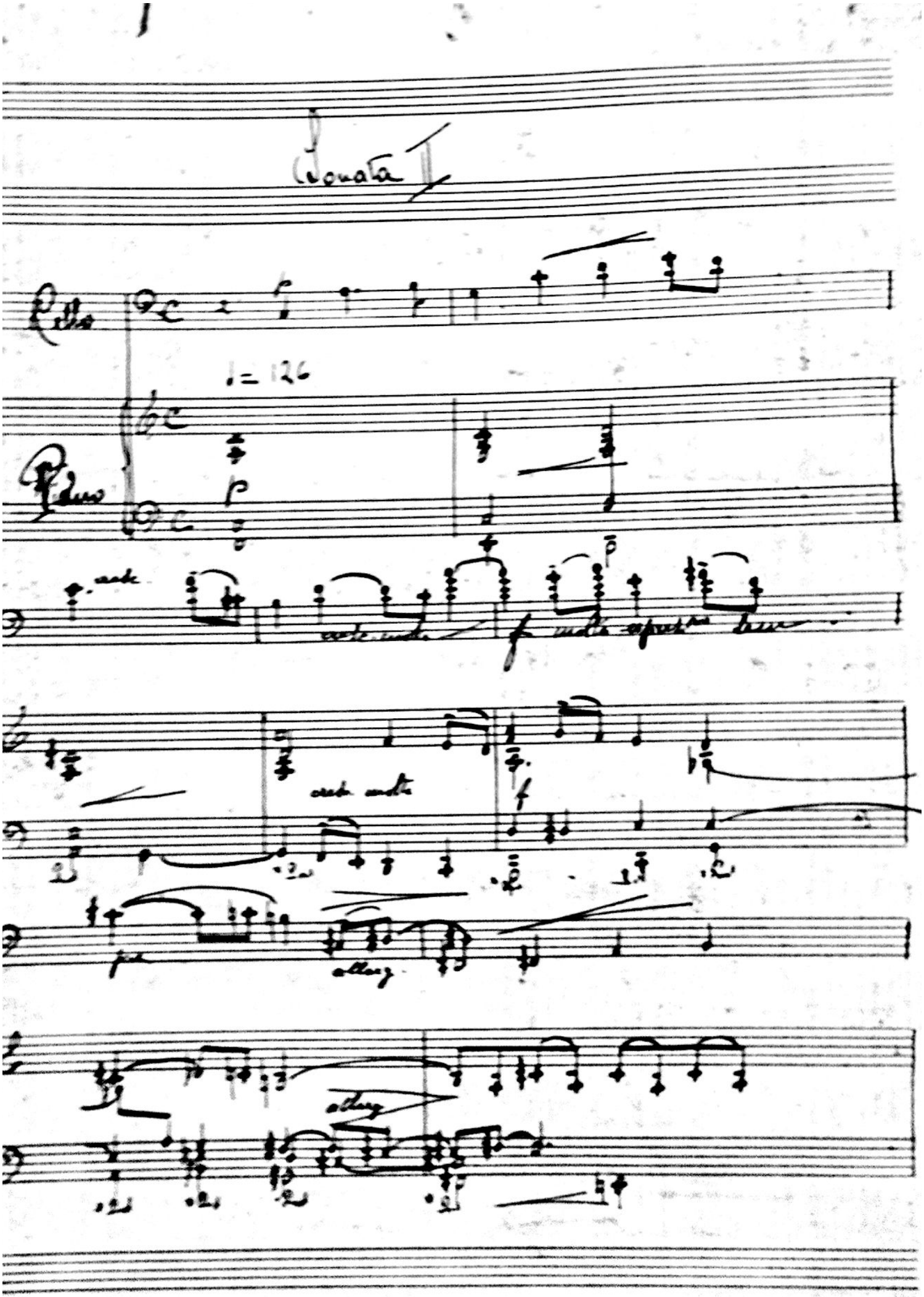
VELASQUEZ, Glauco. *A Notícia:* A última entrevista de Velasquez*,* Rio de Janeiro, 6 de julho de 1914.

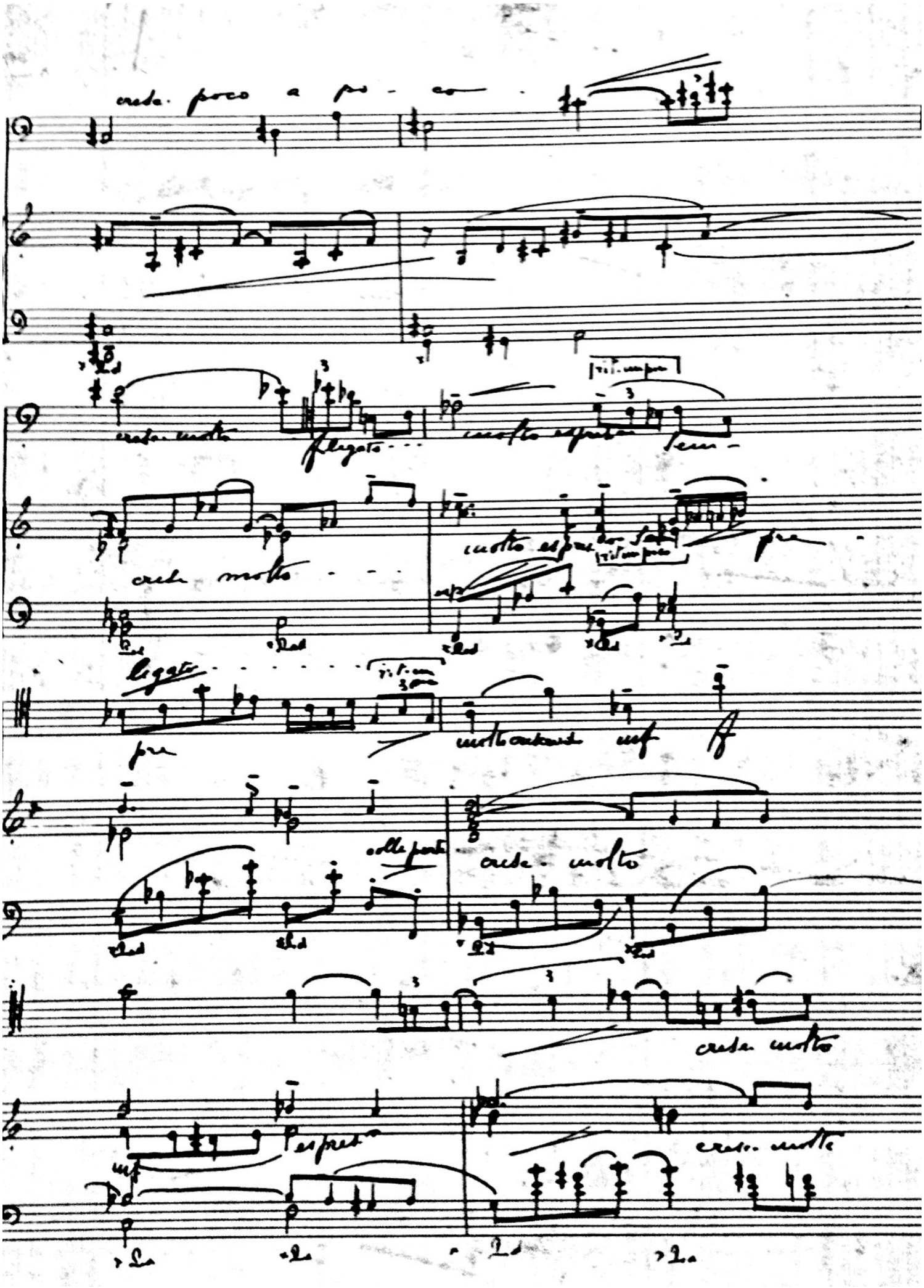
ANEXOS

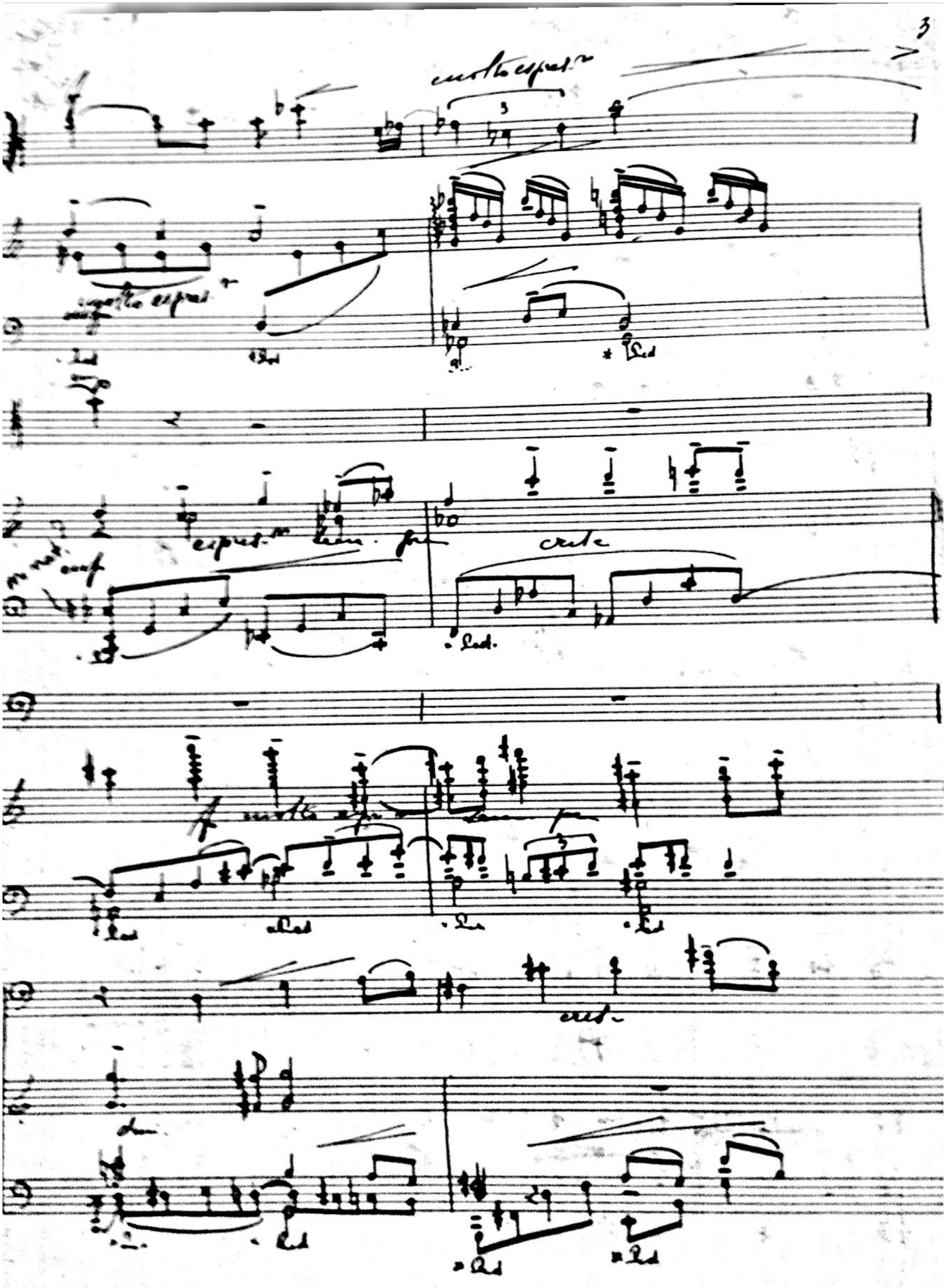

Sonato II
♩ = 126
Cello
cresc.
cresc. molto
molto espres.vo sempre
legato
cresc. molto
molto espres.vo
sempre
legato
molto cresc.
cresc. molto
molto espres.vo
mp
mf
Appassionato
cresc.
legato
Appassionato
molto espres.
sempre
cresc. molto
legato
rit.
a tempo
molto espres.
rit.

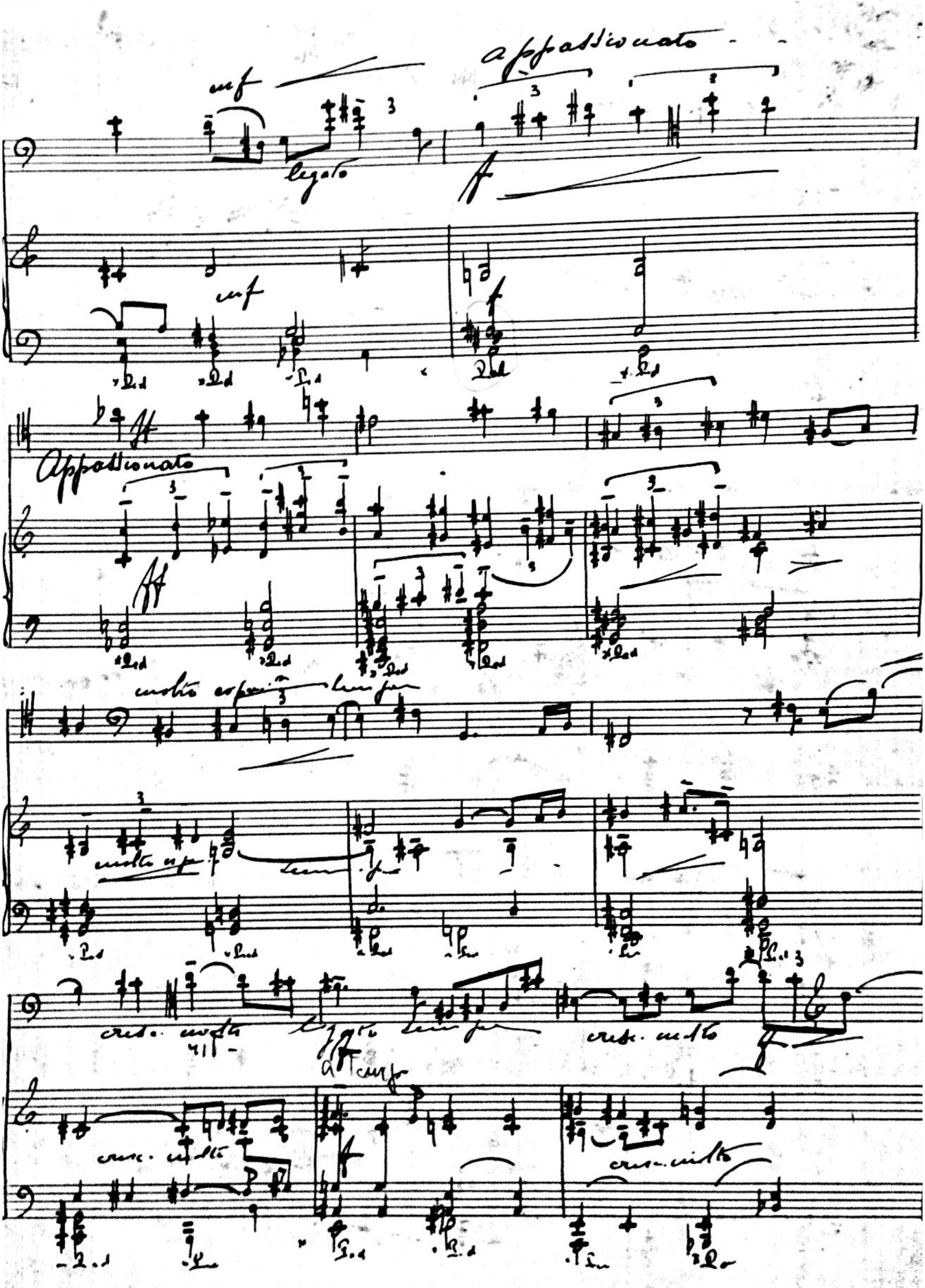

Meno mosso che il tempo 1°
Molto espres.vo sempre
appassionato
allegro molto
dolcemente espres.vo legato sempre
espres.vo
cresc. molto
dolce
con passione
cresc. molto
dolce
cresc. molto
allegro molto
cresc. molto
molto espres.vo sempre
dolce

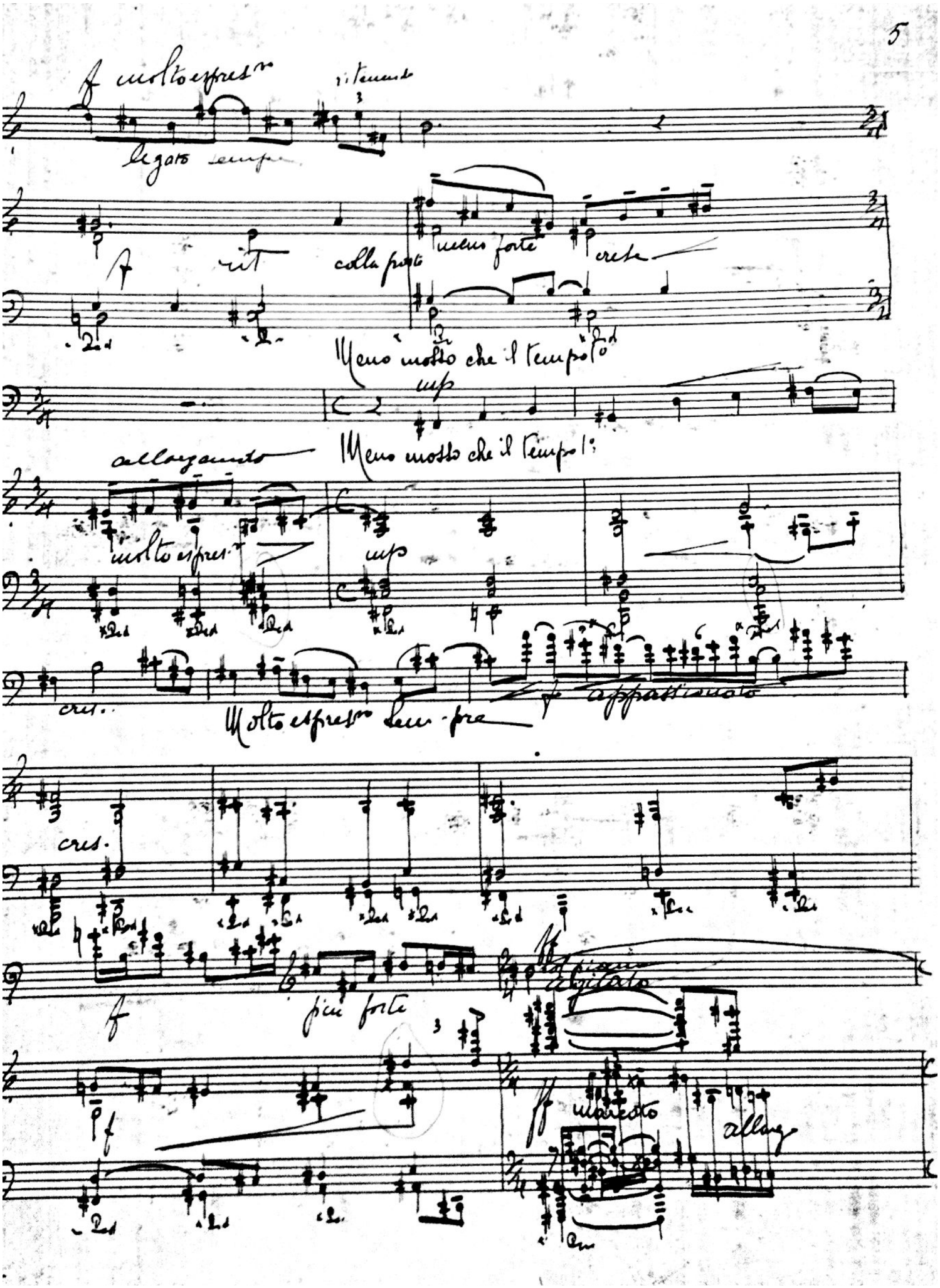

Lento
Tempo
Largo

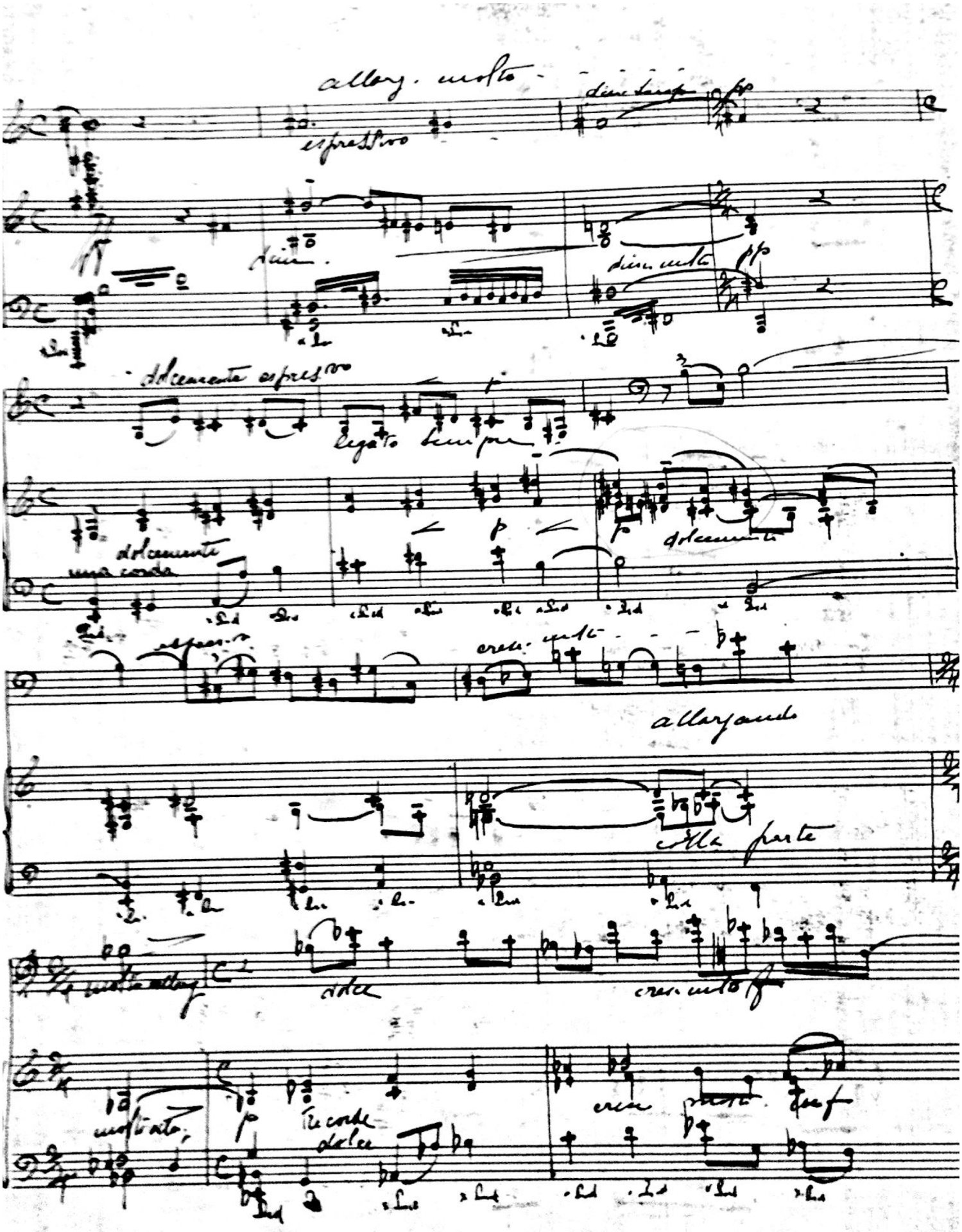

Sonata II
Cello
♩= 126
Piano
cresc.
cresc. molto
f
cresc. molto
f
allarg.
allarg.

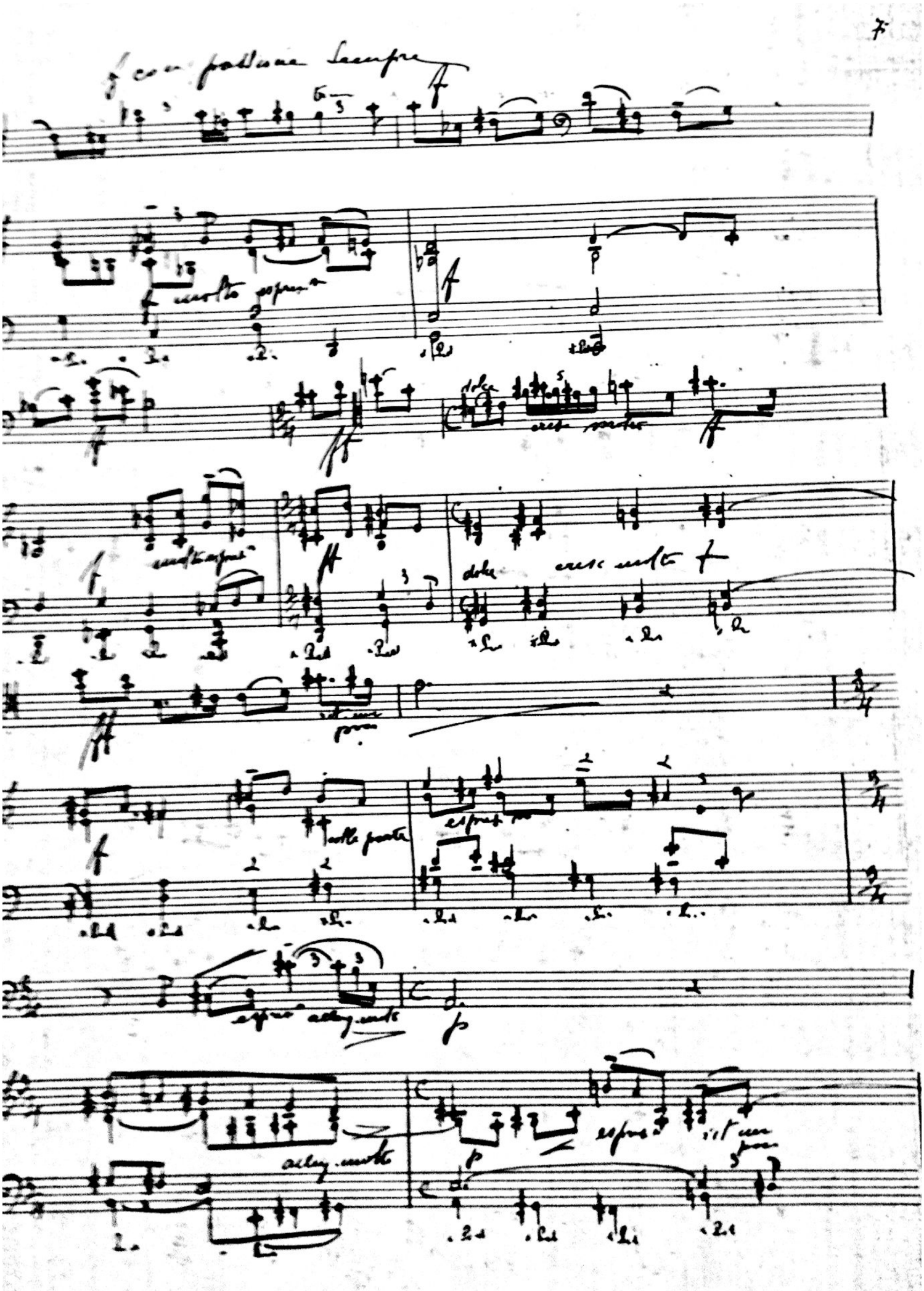

poco a poco
molto
legato
molto espress.
molto
molto
molto

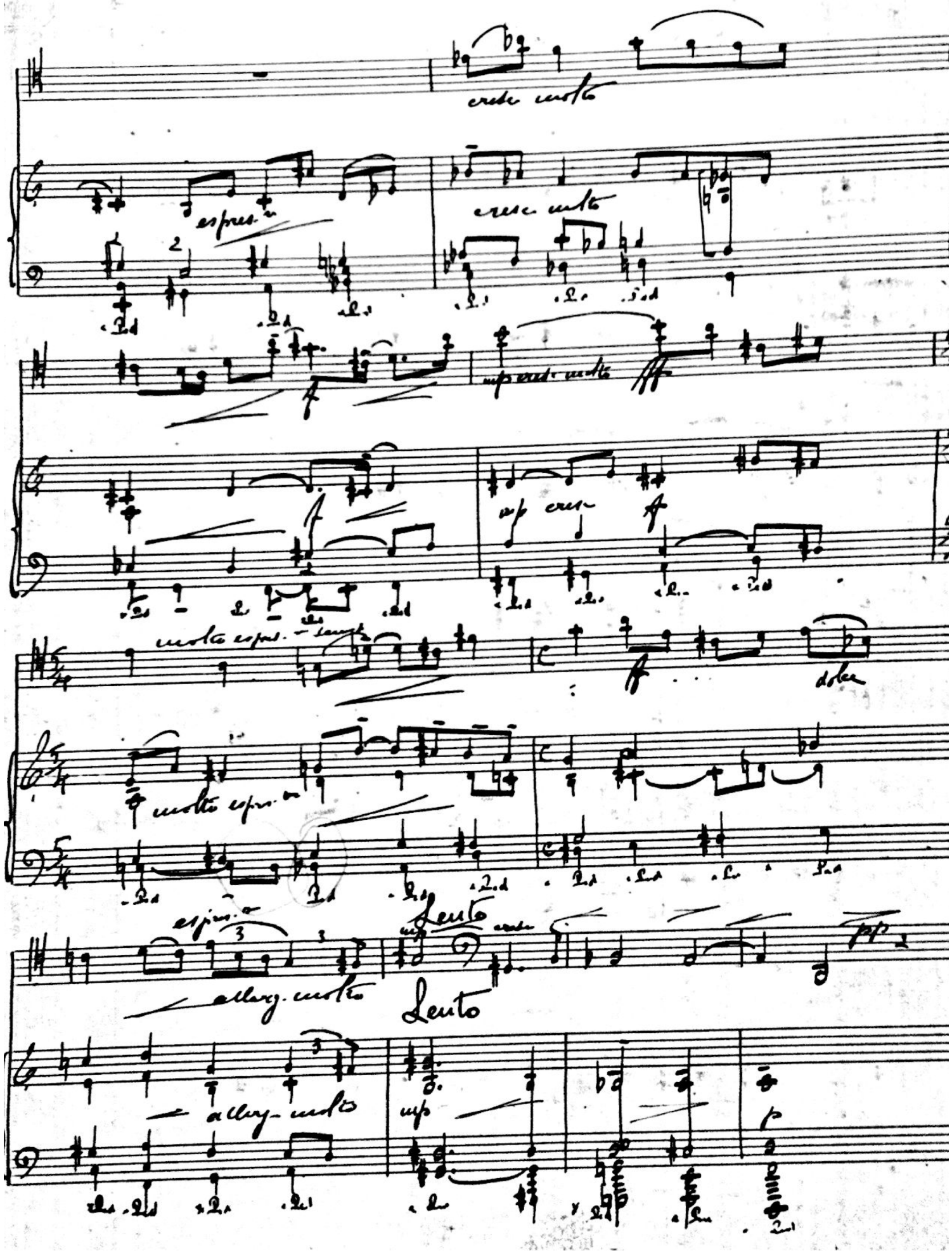

3
molto espres.
molto espres.
espres.
cresc
molto espr.
cresc.

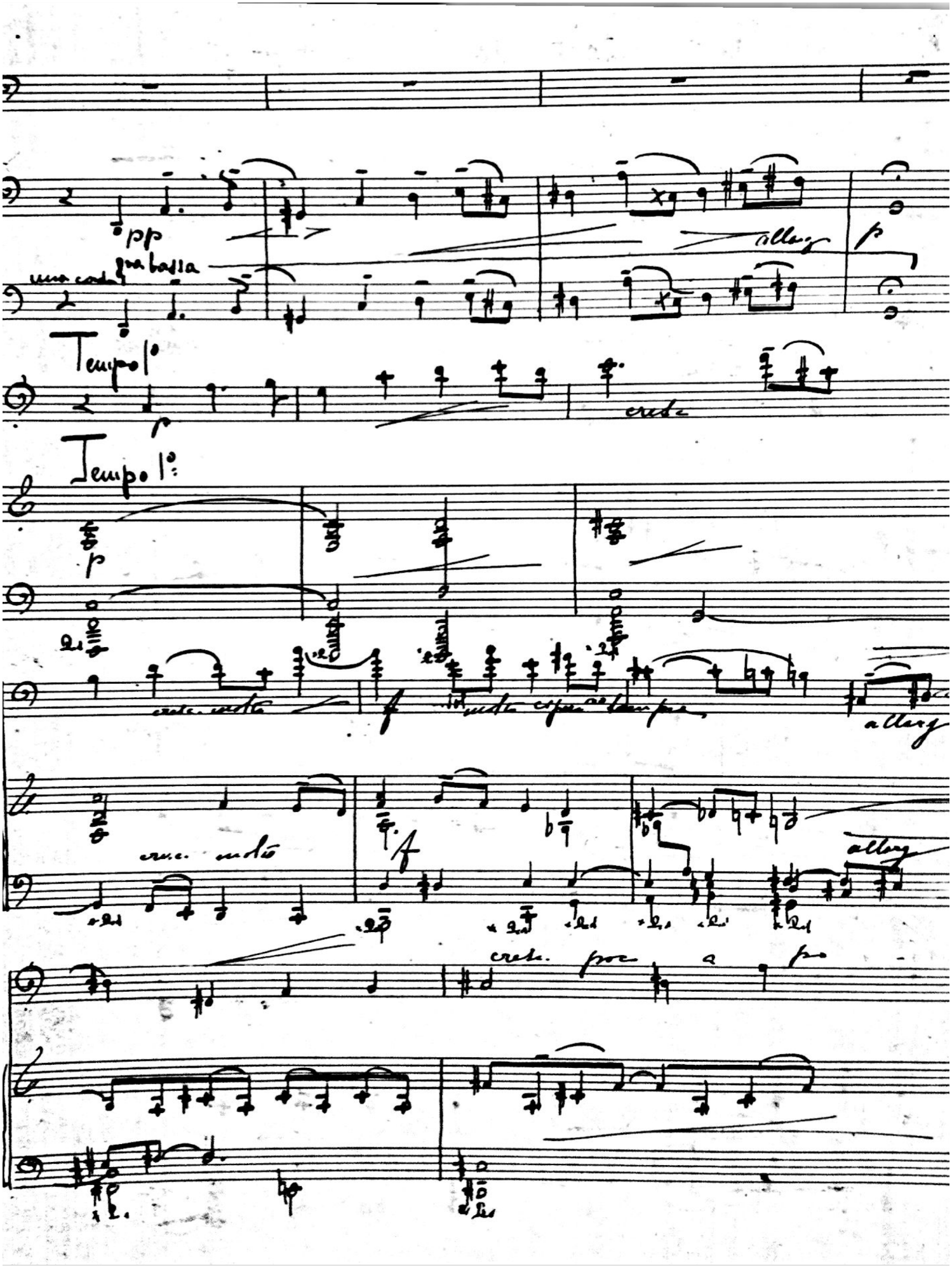

mf
legato
appassionato
f
mf
Appassionato
ff
molto espress.
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto

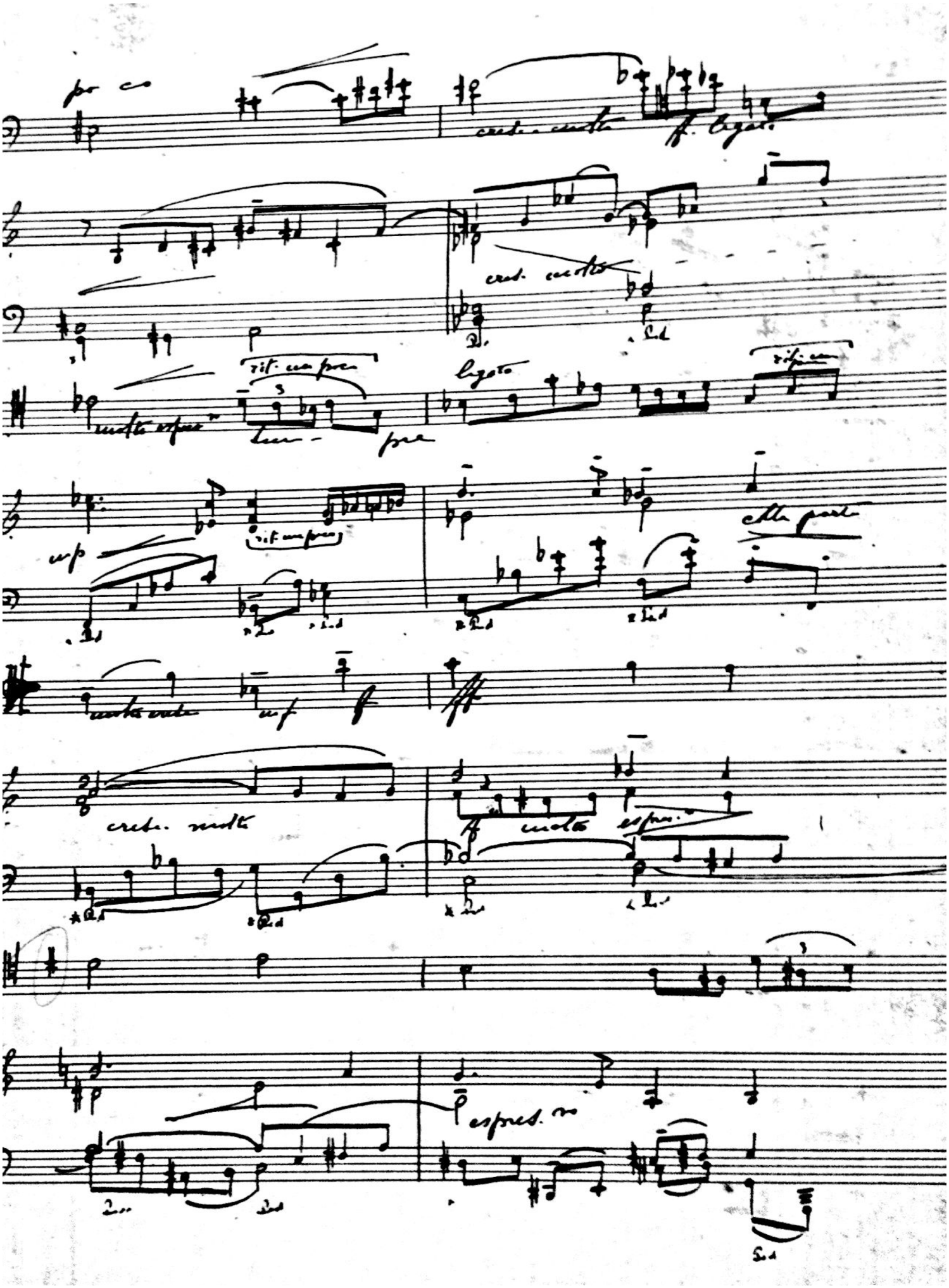

5
f molto espres.vo
ritenendo
legato sempre
f
rit
colla parte
meno forte
cresc
Meno mosso che il tempo 1°
mp
allargando
Meno mosso che il tempo 1°
molto espres.vo
mp
cres.
Molto espres.vo sem-pre
f appassionato
cres.
f
più forte
ff
agitato
f
ff
marcato
allarg

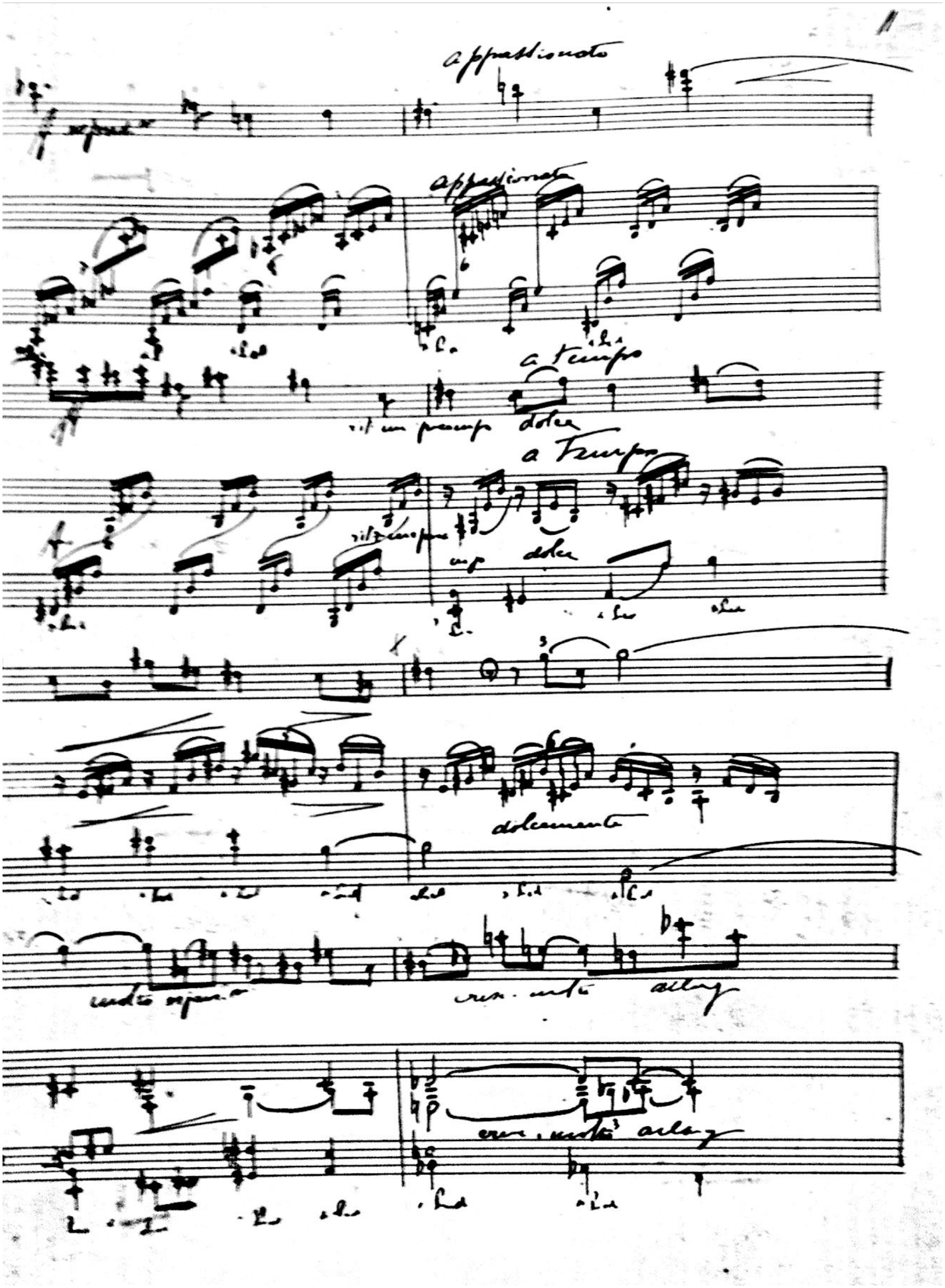

allarg. molto
espressivo
dim. molto
dolcemente espressivo
legato sempre
dolcemente
una corda
dolcemente
cresc. molto
allargando
colla parte
molto allarg.
dolce
cresc. molto
molto alto
tre corde
dolce
cresc. molto

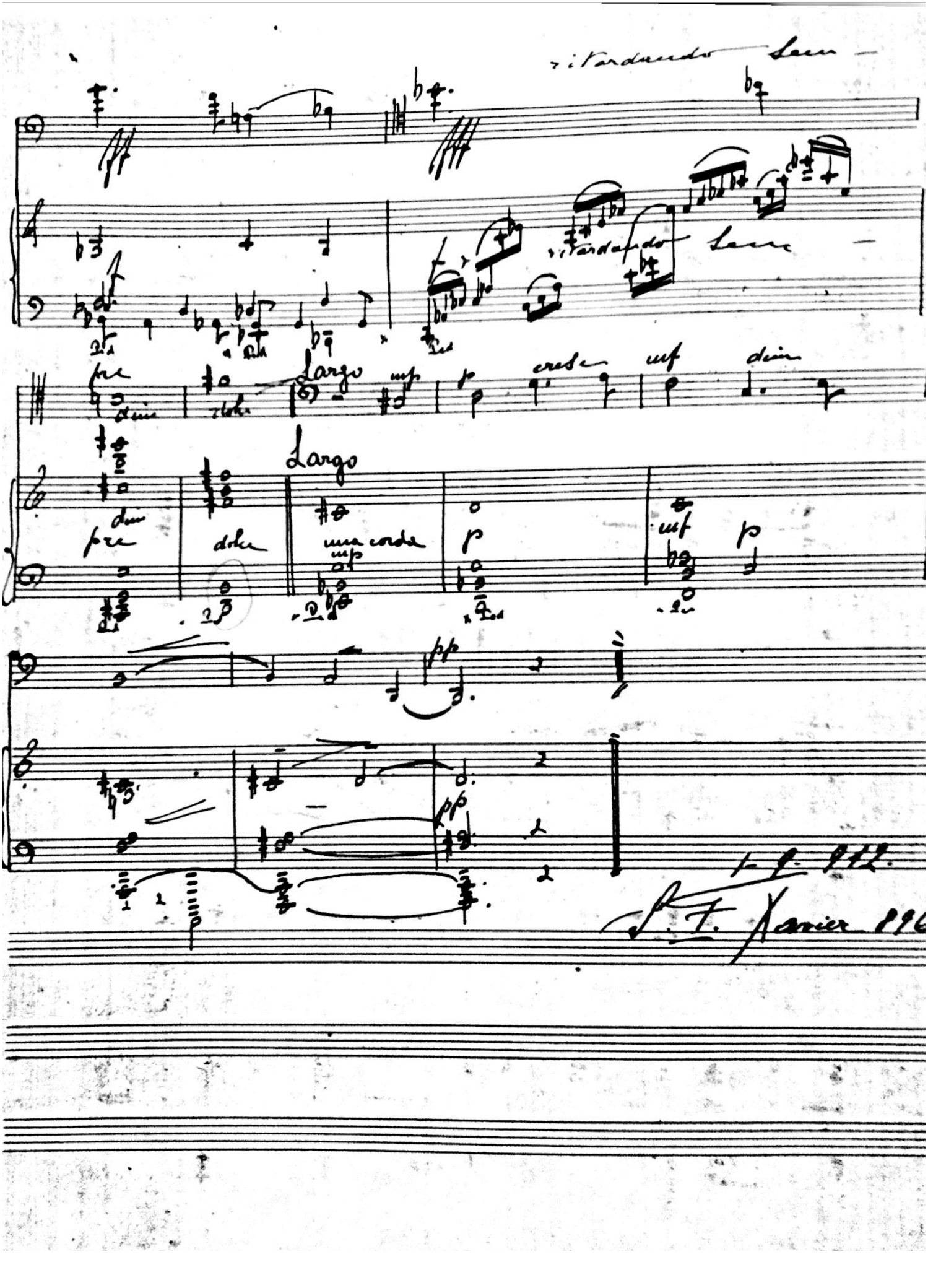

7
f con passione sempre
molto espressa
dolce
cresc molto
molto espressa
dolce
cresc molto
espressa
espressa
allegro molto
allegro molto
espressa


cresc. molto
espres.
cresc. molto
mp cresc. molto
mp cresc.
molto espres.
dolce
molto espres.
espres.
allarg. molto
Lento
cresc.
Lento
allarg. molto
mp
p


pp
gra bassa
una corda
allarg
p
Tempo 1°
p
cresc
Tempo 1°
p
cresc. molto
f
molto espressivo
allarg
cresc. molto
f
allarg
cresc. poco a poco


cresc. molto
ff. legato
cresc. molto
rit. un poco
legato
molto espres.
rit. un poco
mp
molto cresc.
mf
f
ff
cresc. molto
ff molto espres.
espres.


appassionato
appassionato
a tempo
dolce
a Tempo
dolce
dolcemente
cresc. molto
allarg
cresc. molto
allarg


ritardando
Largo
cresc
dim
pre
dolce
una corda
mf
p
pp

Glauco Velasquez

Sonata II

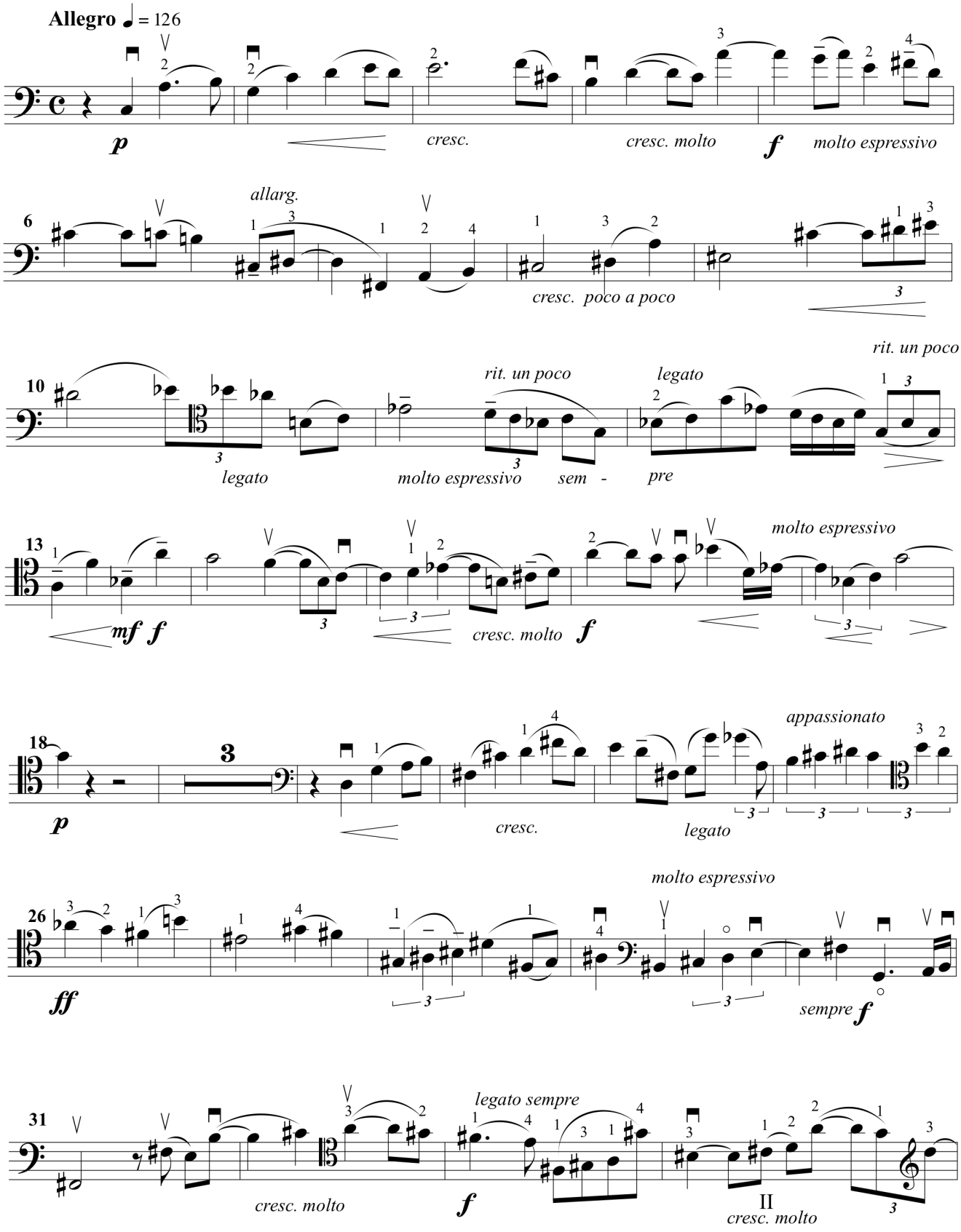
para violoncello e piano, op.77

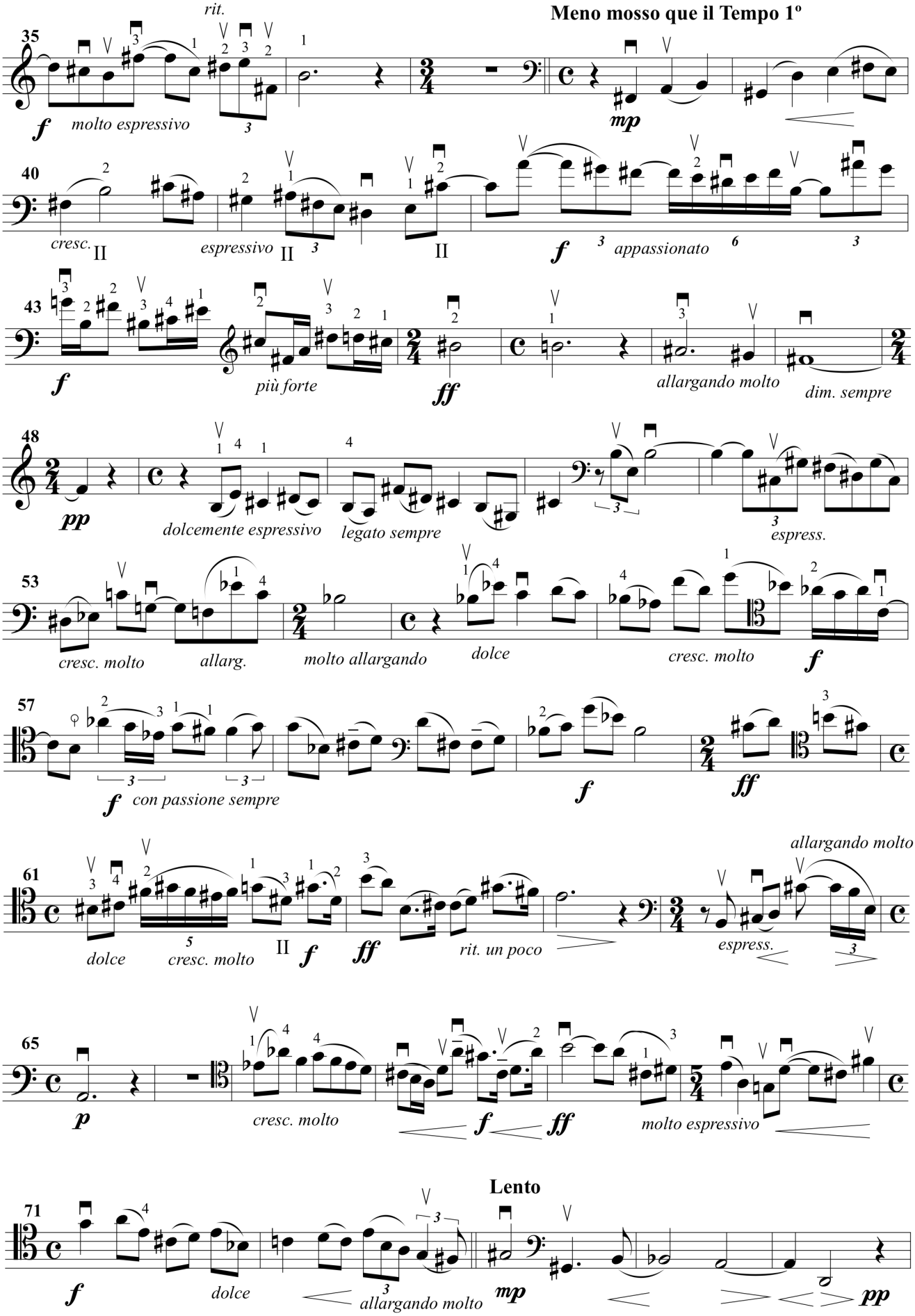
Sonata II

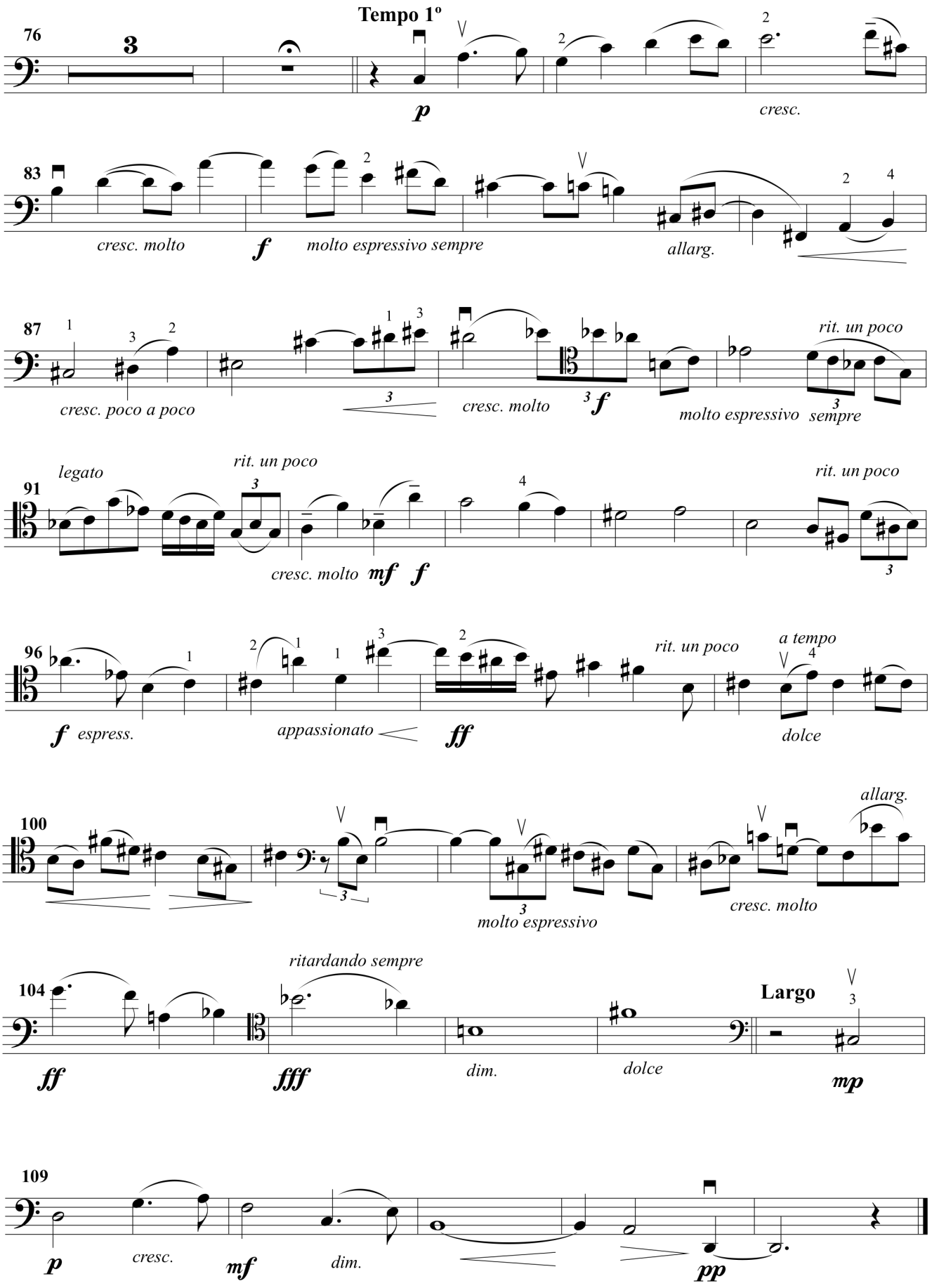
Violoncello

para violoncello e piano, op.77

Glauco Velasquez (1884-1914)
Ed. Marie Bernard (2011)



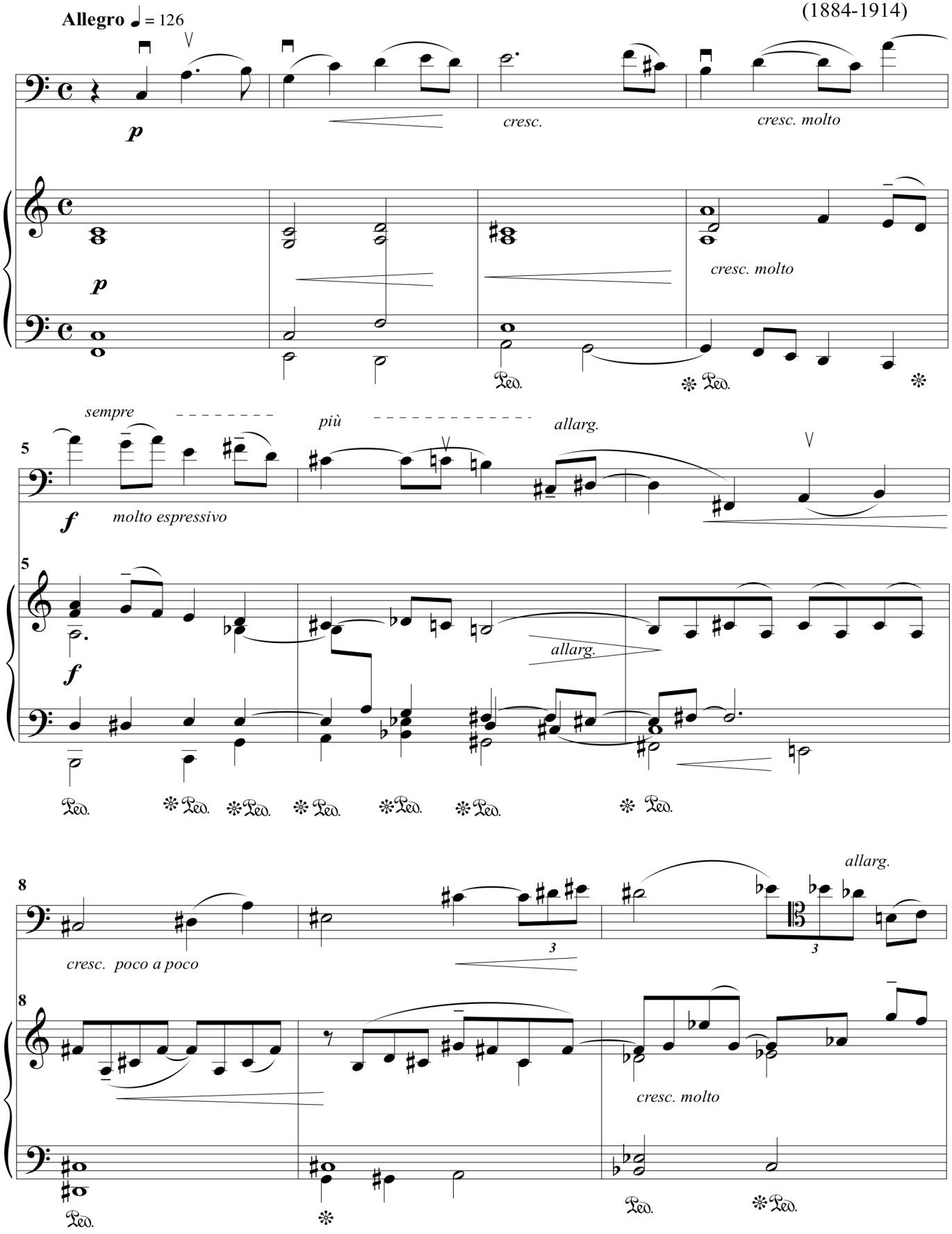

rit.
Meno mosso que il Tempo 1º
35
f molto espressivo
mp
40
cresc.
espressivo
f appassionato
43
f
più forte
ff
allargando molto
dim. sempre
48
pp
dolcemente espressivo
legato sempre
espress.
53
cresc. molto
allarg.
molto allargando
dolce
cresc. molto
f
57
f con passione sempre
f
ff
61
dolce
cresc. molto
f
ff
rit. un poco
allargando molto
espress.
65
p
cresc. molto
f
ff
molto espressivo
Lento
71
f
dolce
allargando molto
mp
pp

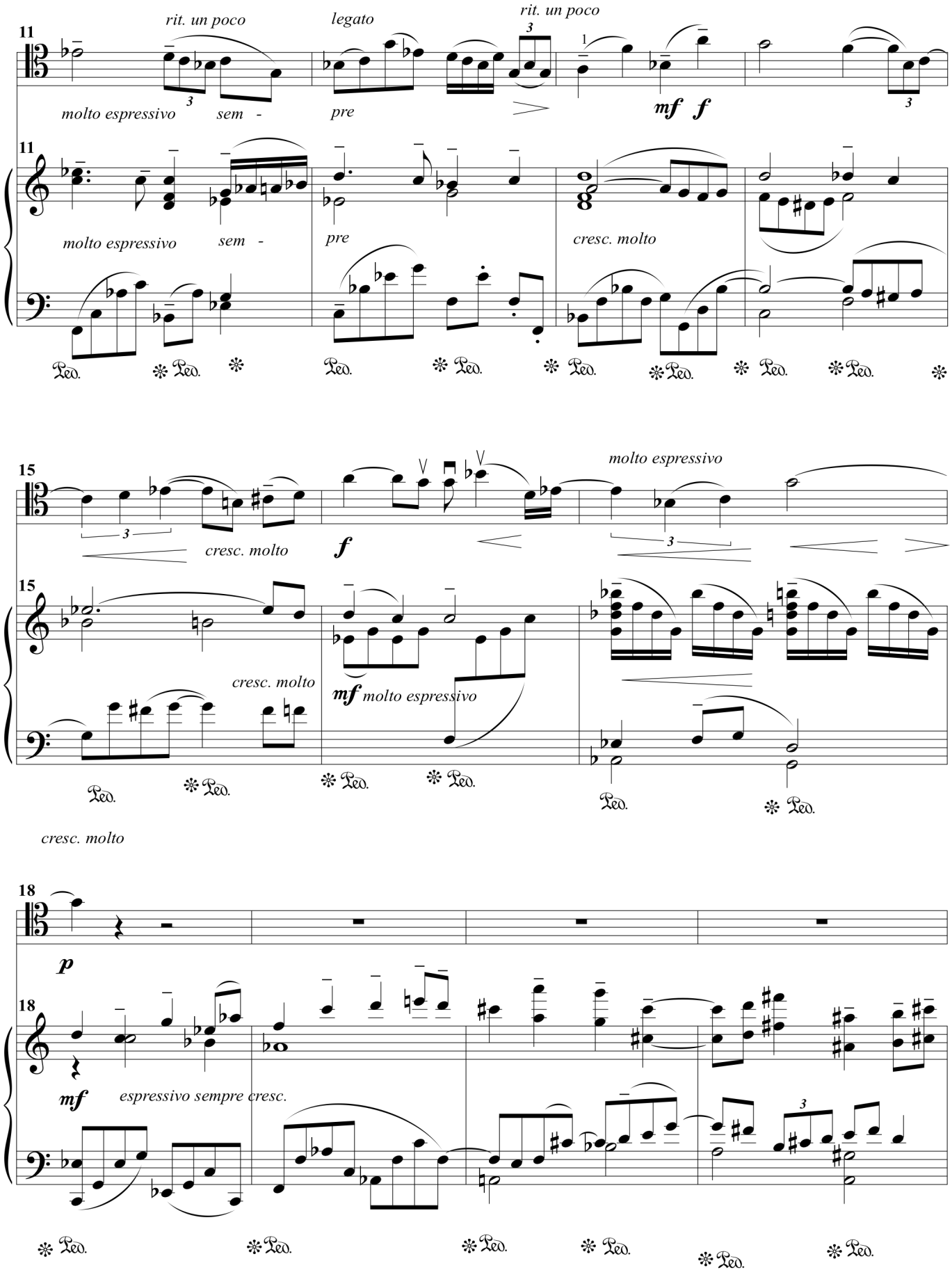

Tempo 1º
76
p
cresc.
83
cresc. molto
f
molto espressivo sempre
allarg.
87
cresc. poco a poco
cresc. molto
f
rit. un poco
molto espressivo sempre
91
legato
rit. un poco
cresc. molto
mf
f
rit. un poco
96
f espress.
appassionato
ff
rit. un poco
a tempo
dolce
100
molto espressivo
cresc. molto
allarg.
104
ff
ritardando sempre
fff
dim.
dolce
Largo
mp
109
p
cresc.
mf
dim.
pp

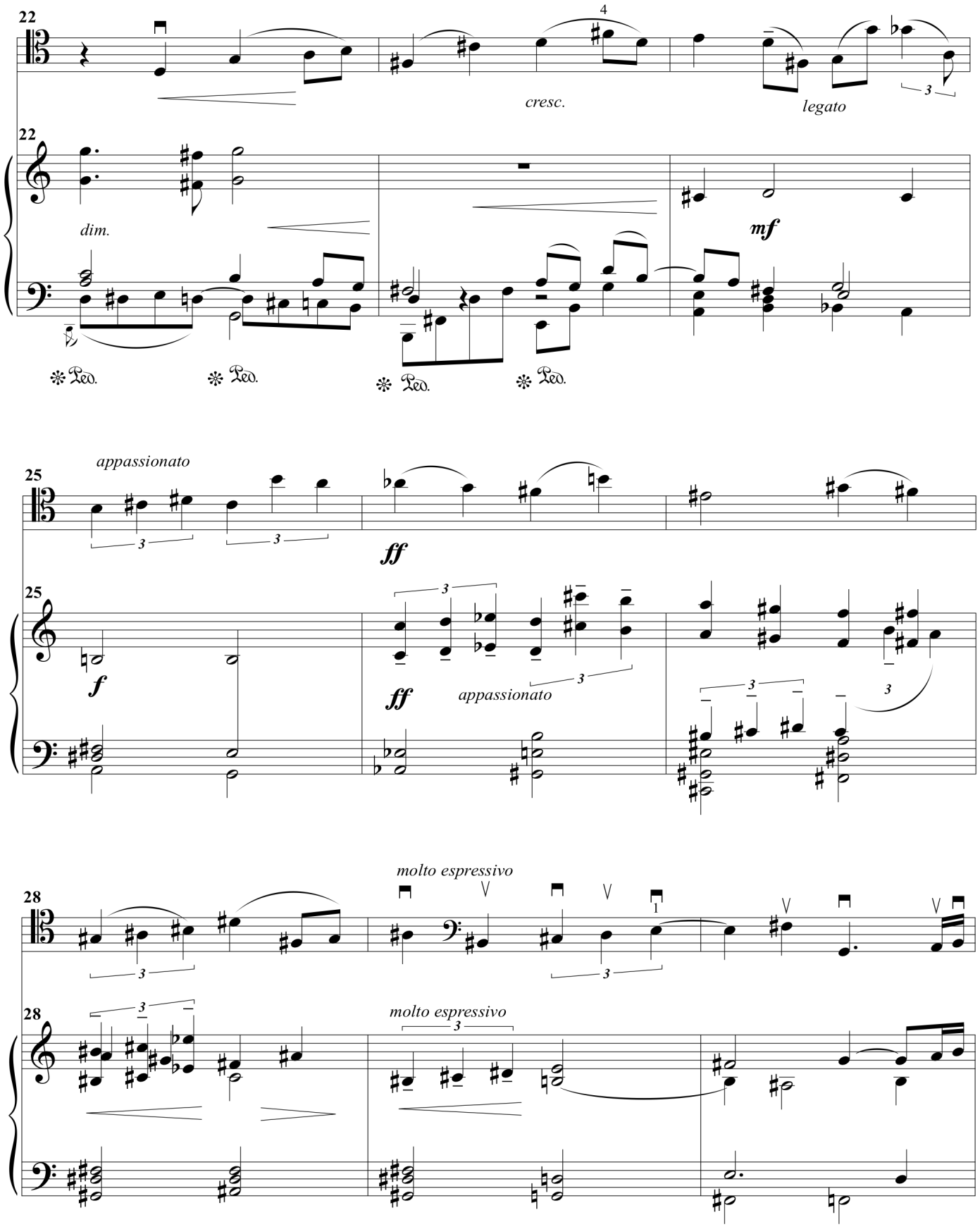
Sonata II

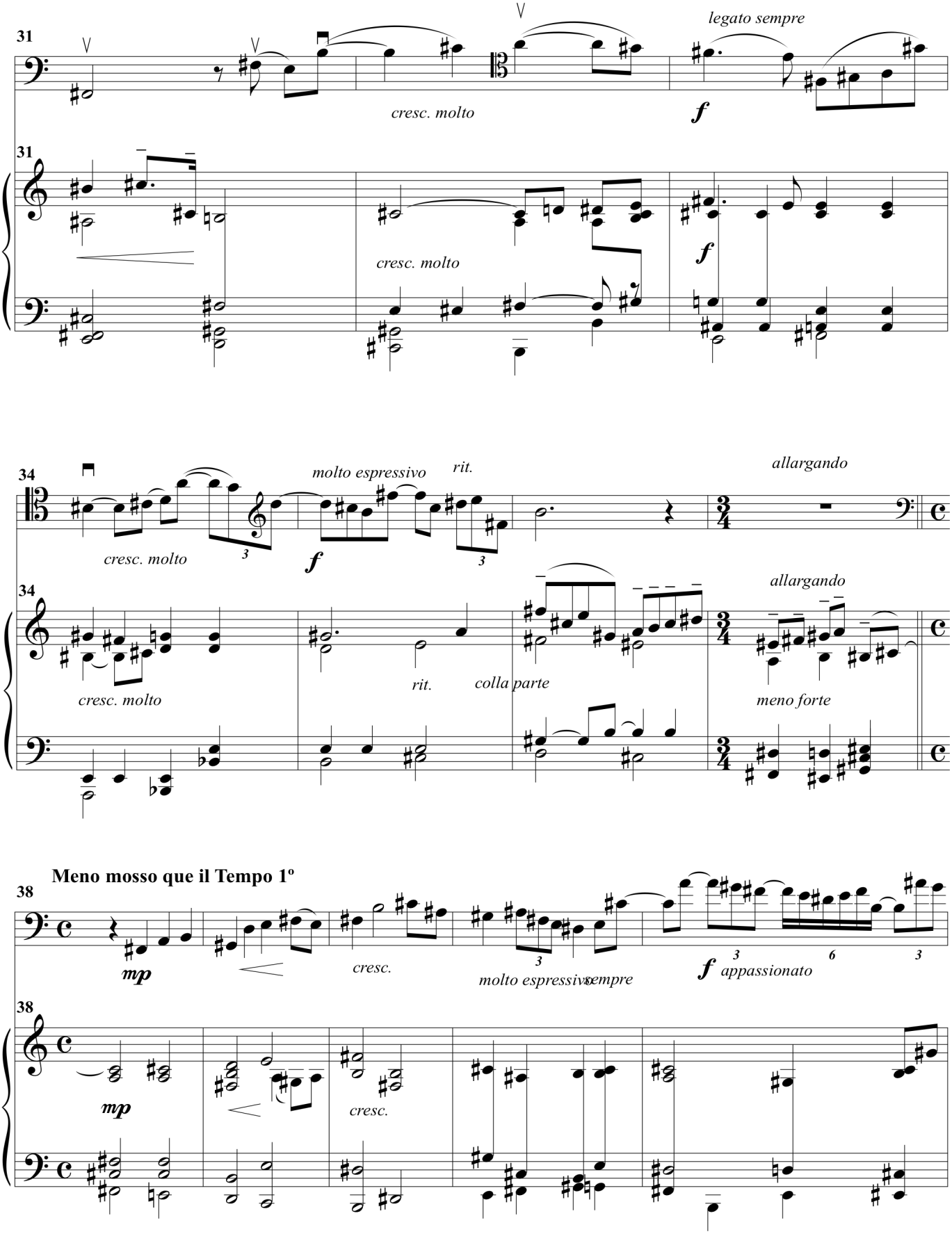
para violoncello e piano

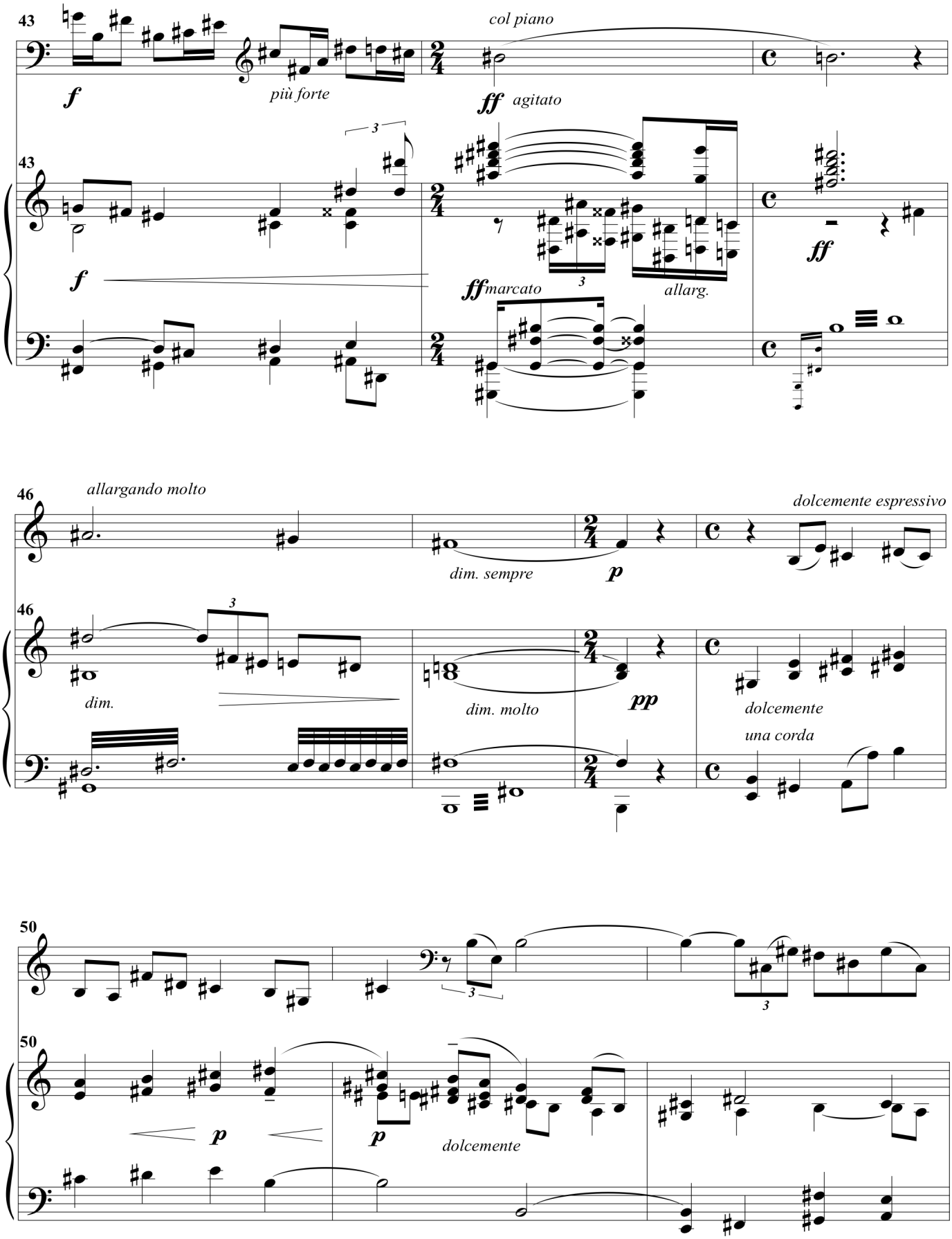
Glauco Velasquez
(1884-1914)

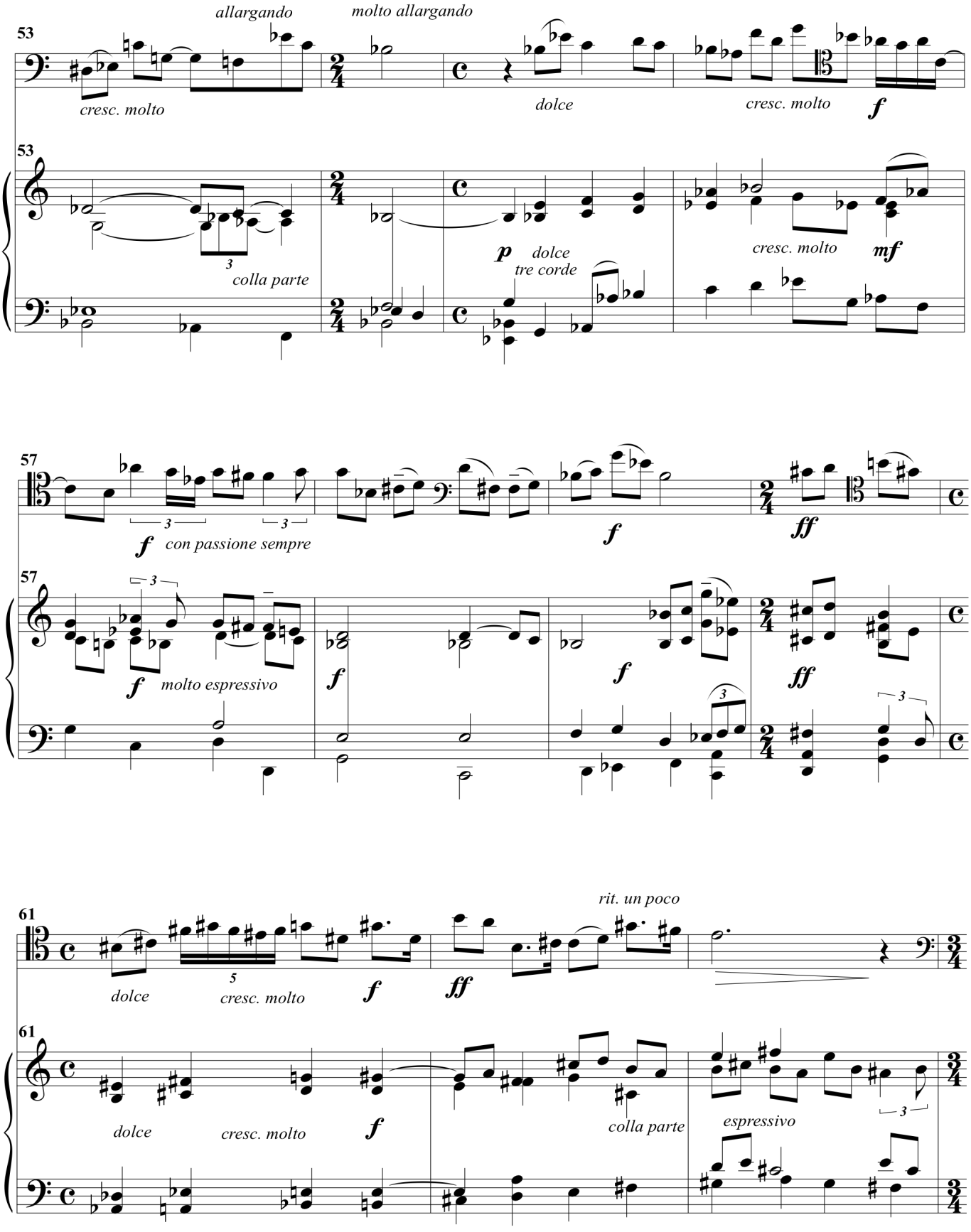


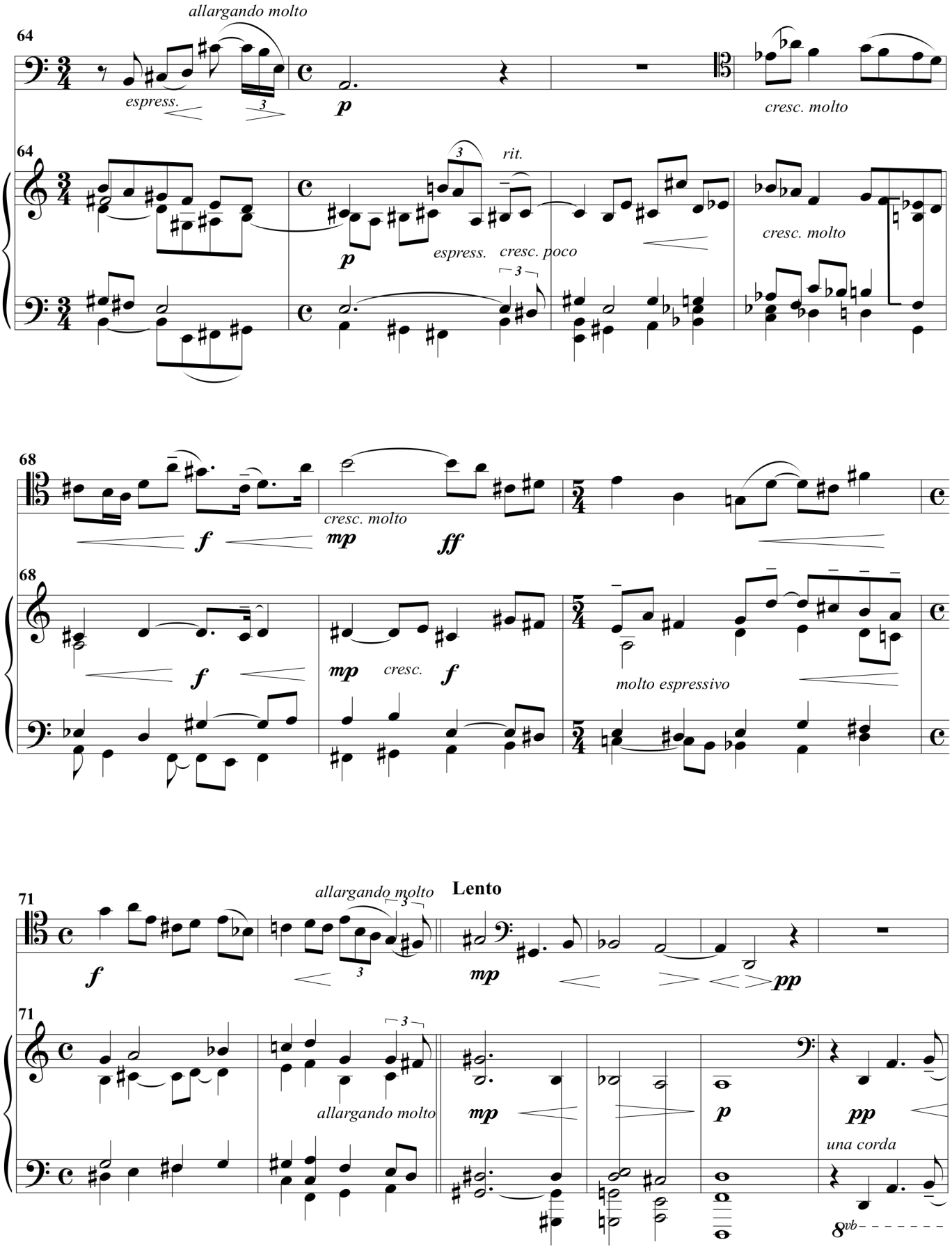

11
rit. un poco
legato
rit. un poco
molto espressivo
sem -
pre
mf f
molto espressivo
sem -
pre
cresc. molto
15
molto espressivo
cresc. molto
f
cresc. molto
mf molto espressivo
cresc. molto
18
p
mf
espressivo sempre cresc.

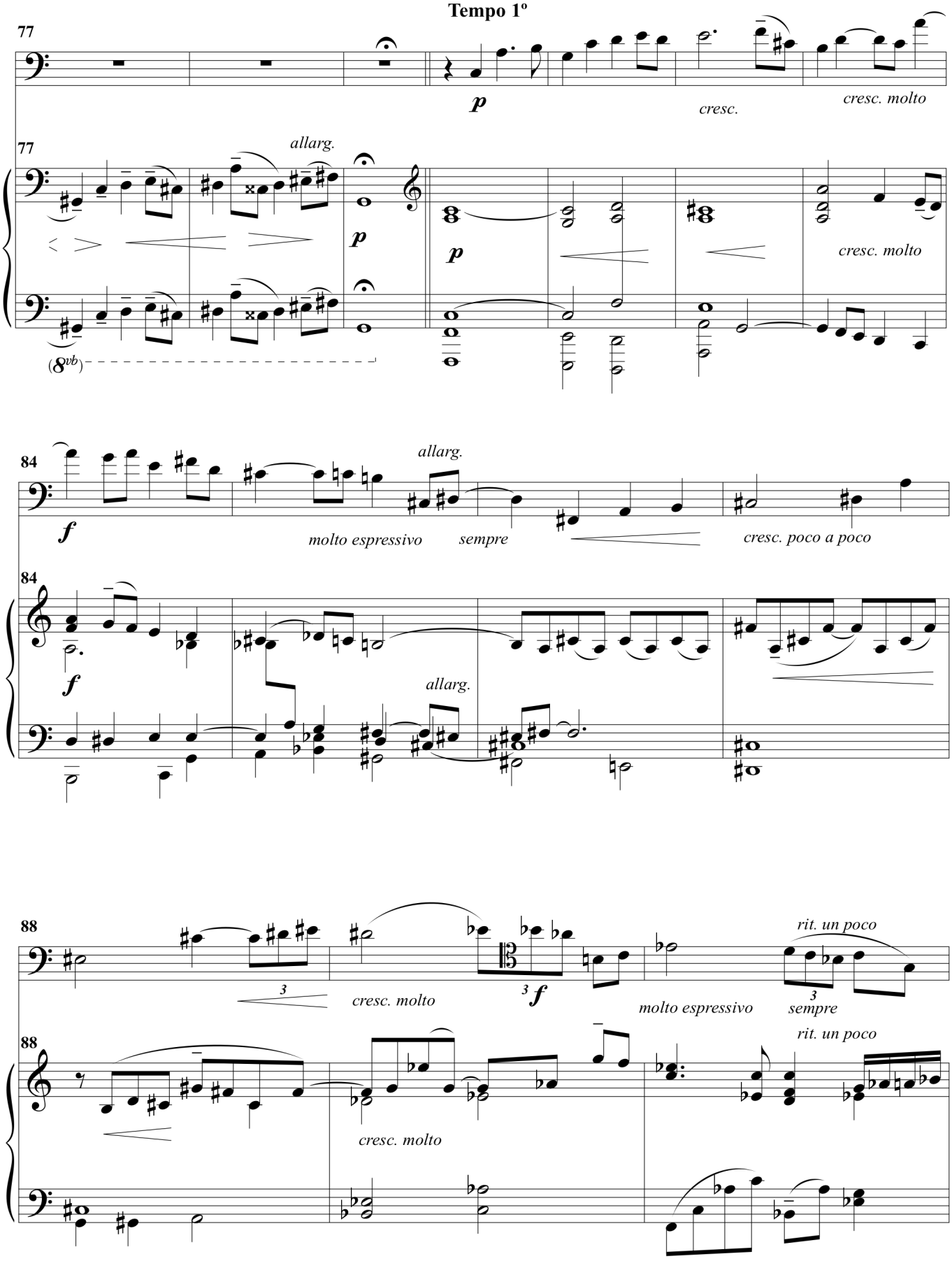

22
4
cresc.
legato
3
22
dim.
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
appassionato
25
3
3
ff
25
f
3
ff
appassionato
3
3
3
molto espressivo
28
3
1
3
28
3
molto espressivo
3

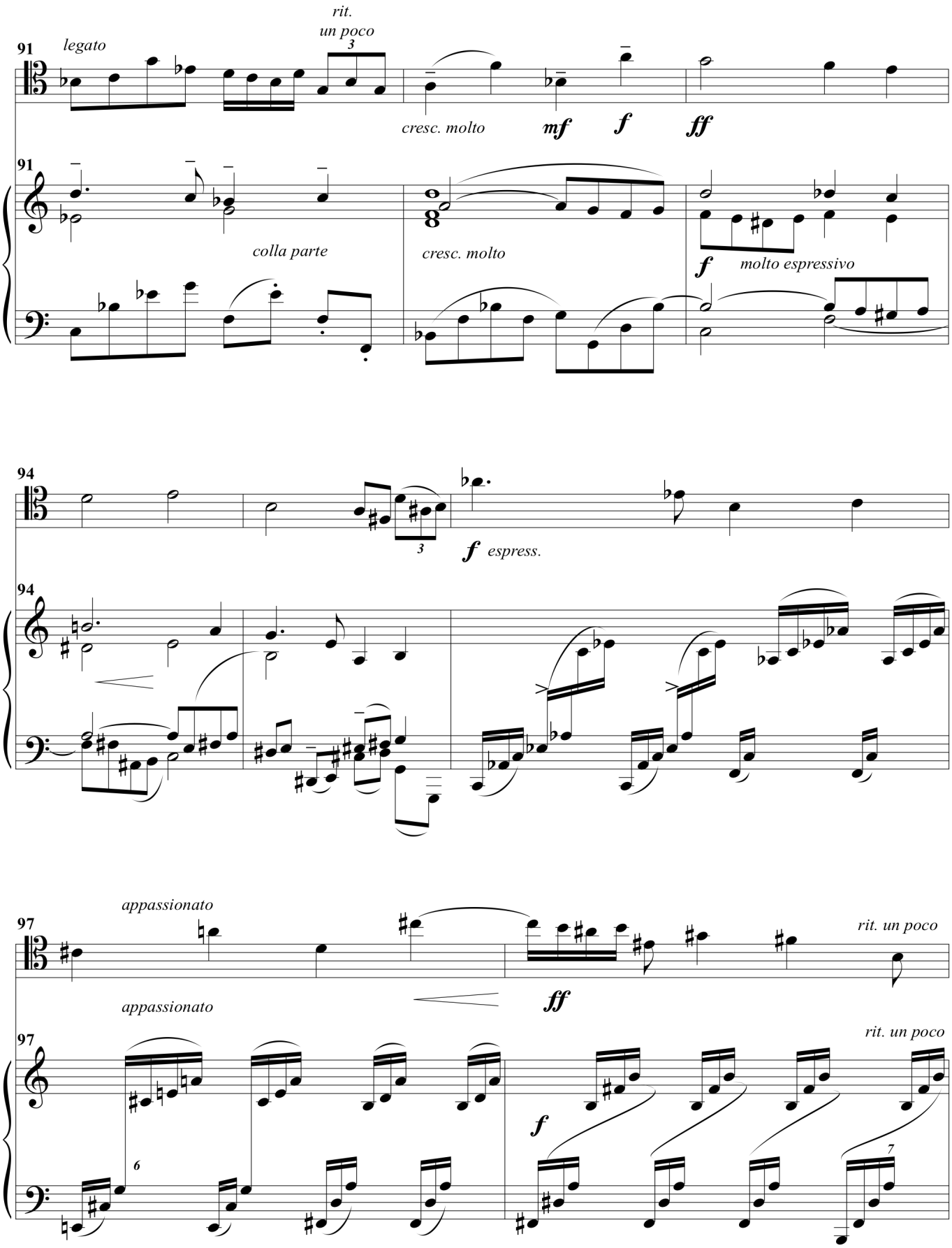

31
cresc. molto
legato sempre
f
31
cresc. molto
f
34
molto espressivo
rit.
allargando
cresc. molto
f
3
3
34
allargando
cresc. molto
rit.
colla parte
meno forte
Meno mosso que il Tempo 1º
38
mp
cresc.
molto espressivo sempre
f
3
6
3
appassionato
38
mp
cresc.

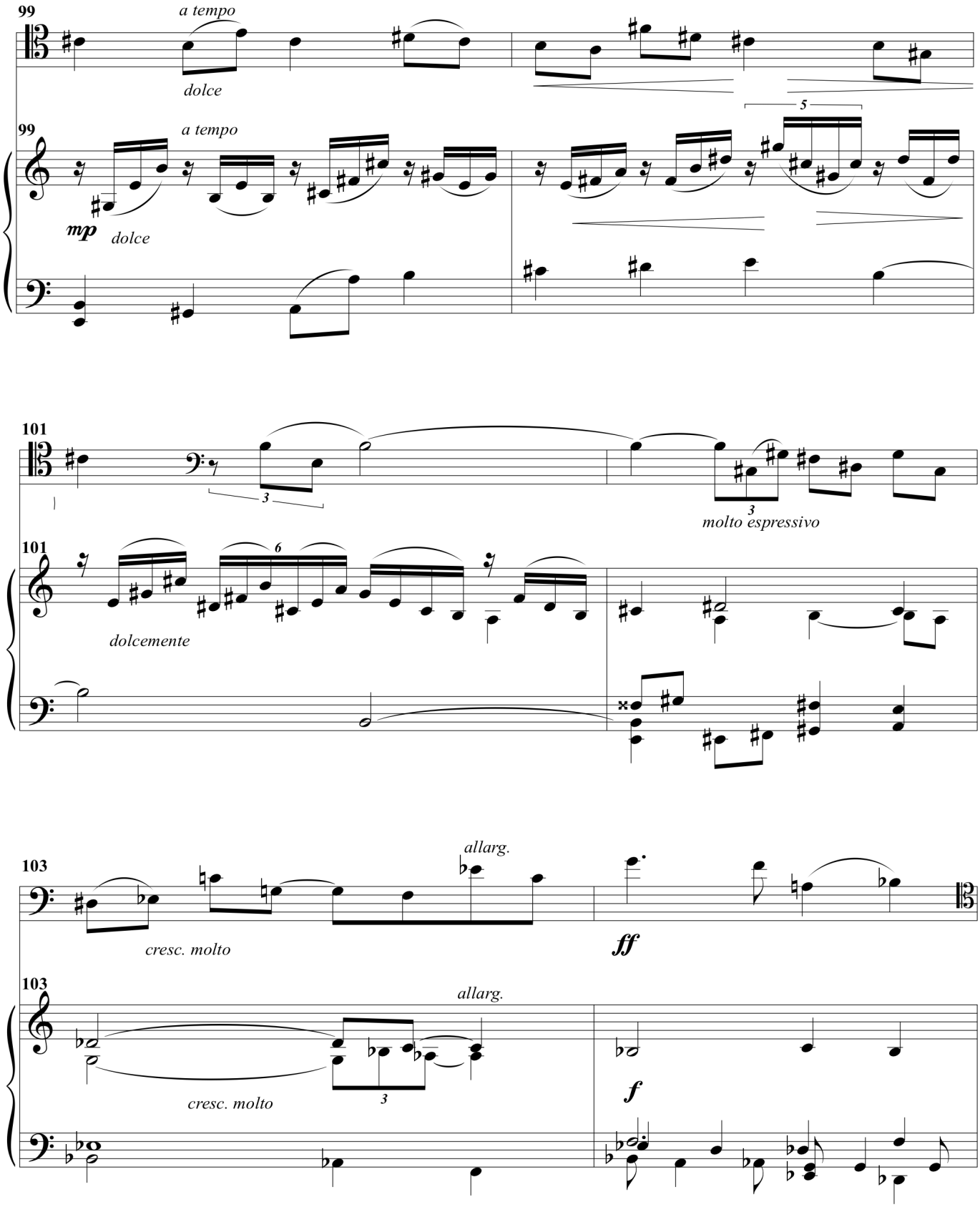

43
f
più forte
col piano
ff agitato
3
43
f
ff marcato
3
allarg.
ff
46
allargando molto
dim. sempre
p
dolcemente espressivo
46
3
dim.
dim. molto
pp
dolcemente
una corda
50
3
3
50
p
p
dolcemente

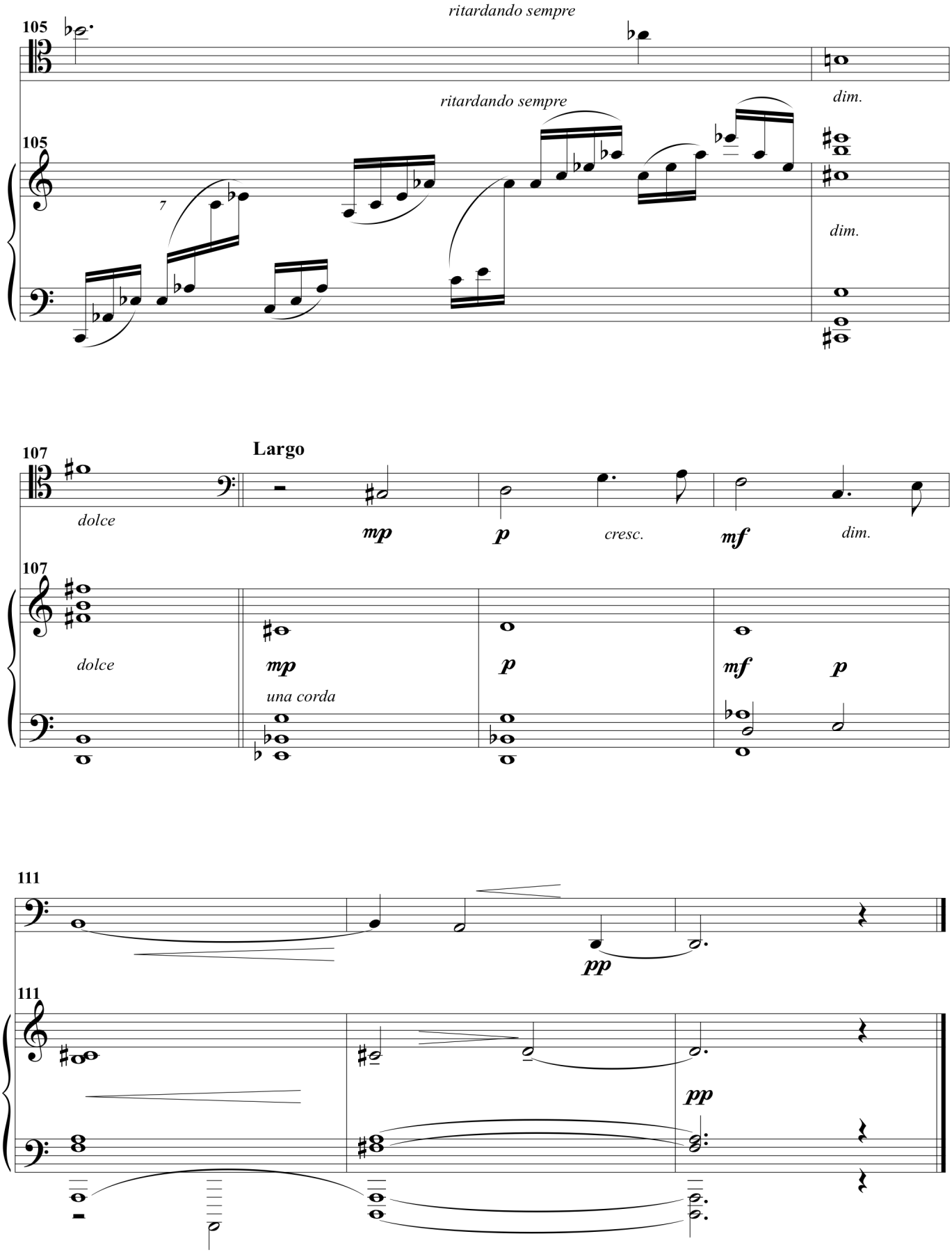

53
allargando
molto allargando
cresc. molto
dolce
cresc. molto
f
53
3
colla parte
p
dolce
tre corde
cresc. molto
mf
57
f
con passione sempre
f
ff
57
3
f
molto espressivo
f
f
ff
3
61
rit. un poco
dolce
5
cresc. molto
f
ff
61
dolce
cresc. molto
f
colla parte
espressivo
3

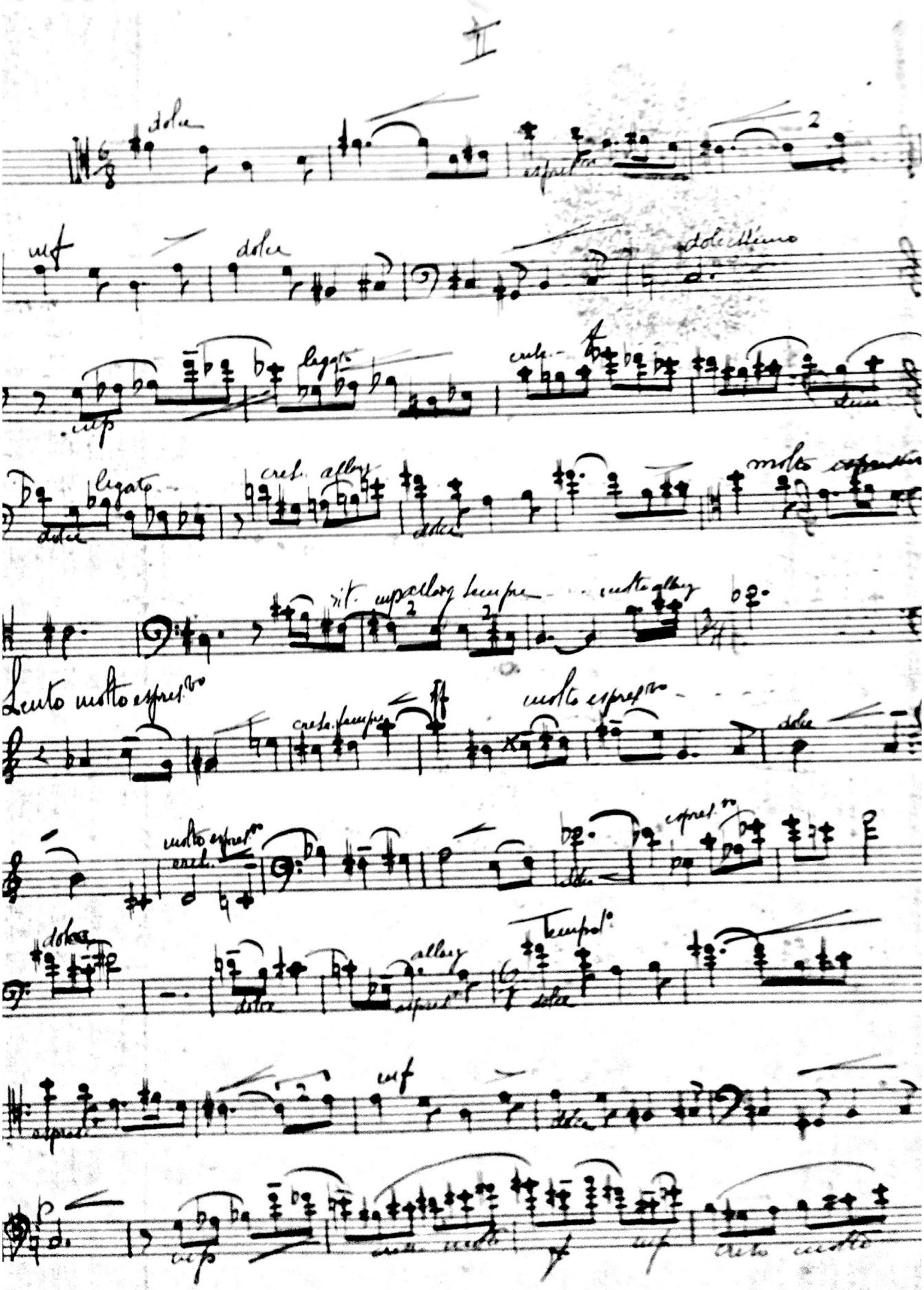

64
allargando molto
espress.
p
cresc. molto
rit.
espress.
cresc. poco
68
f
cresc. molto
mp
ff
cresc.
molto espressivo
71
allargando molto
Lento
pp
una corda
8vb

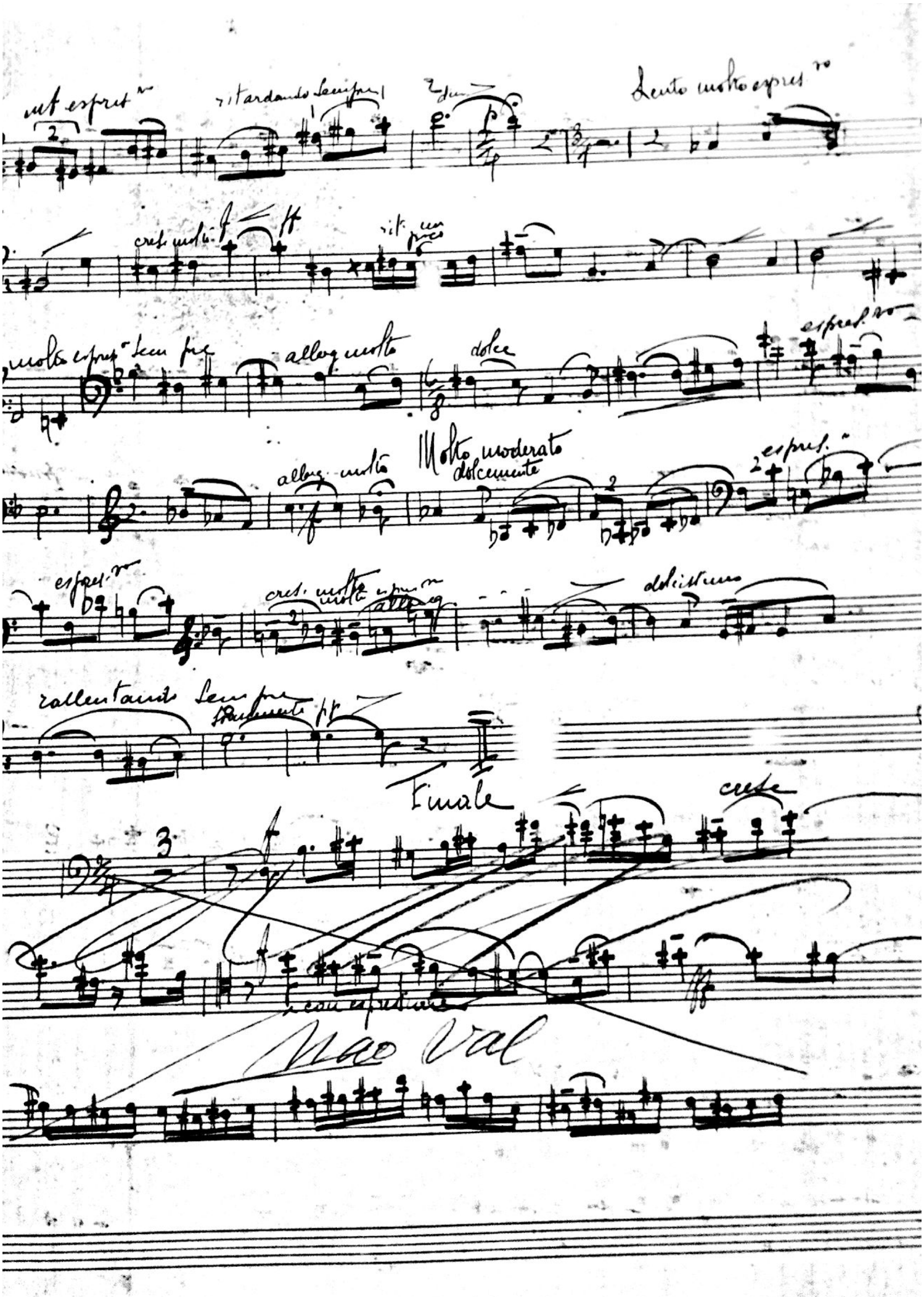

Tempo 1º
77
p
cresc.
cresc. molto
allarg.
p
p
cresc. molto
(8vb)
84
f
allarg.
molto espressivo
sempre
cresc. poco a poco
f
allarg.
88
cresc. molto
f
molto espressivo
rit. un poco
sempre
cresc. molto
rit. un poco

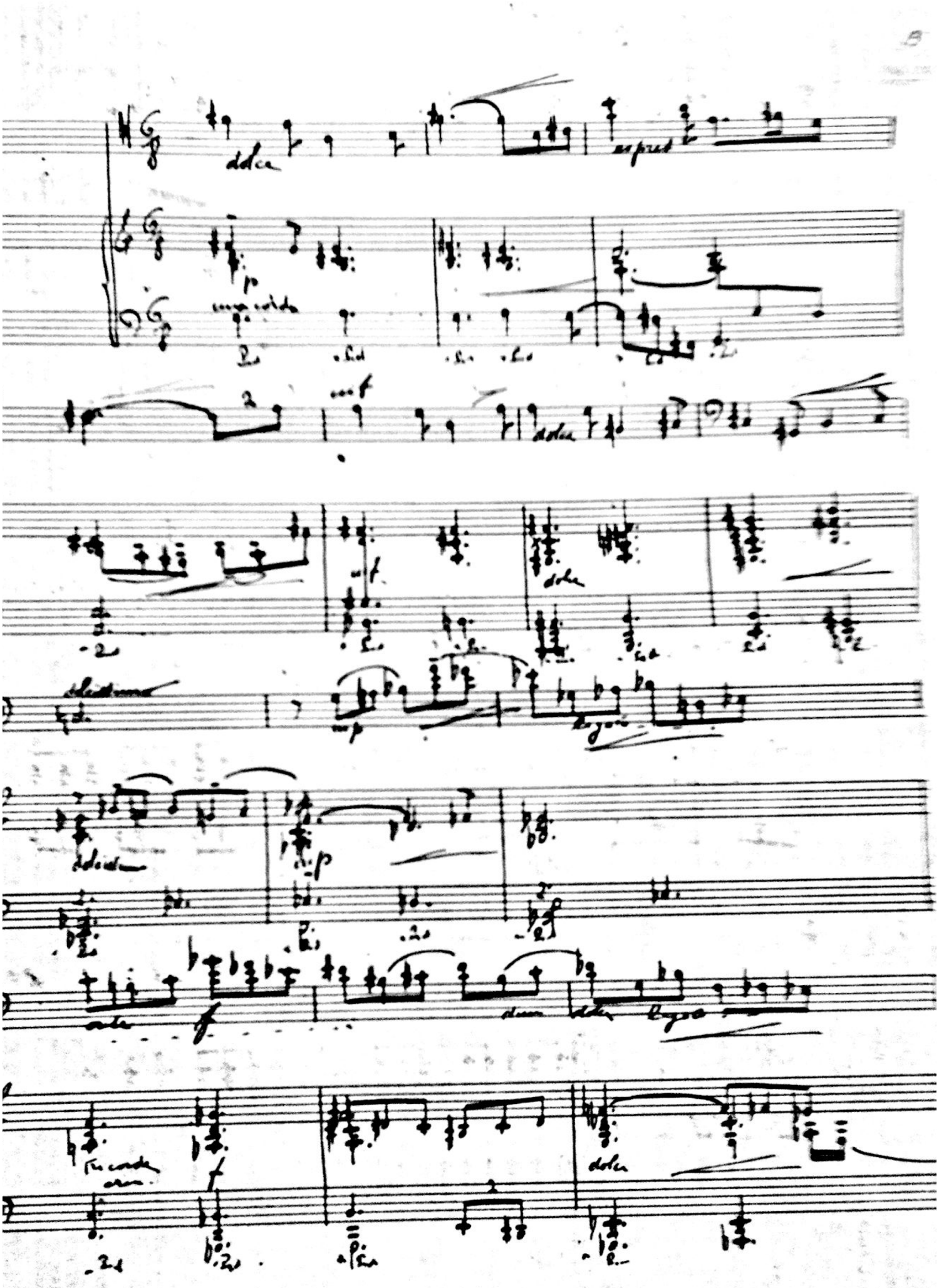

91
legato
rit.
un poco
3
cresc. molto
mf
f
ff
91
colla parte
cresc. molto
f
molto espressivo
94
3
f espress.
94
appassionato
97
ff
rit. un poco
appassionato
97
rit. un poco
f
6
7

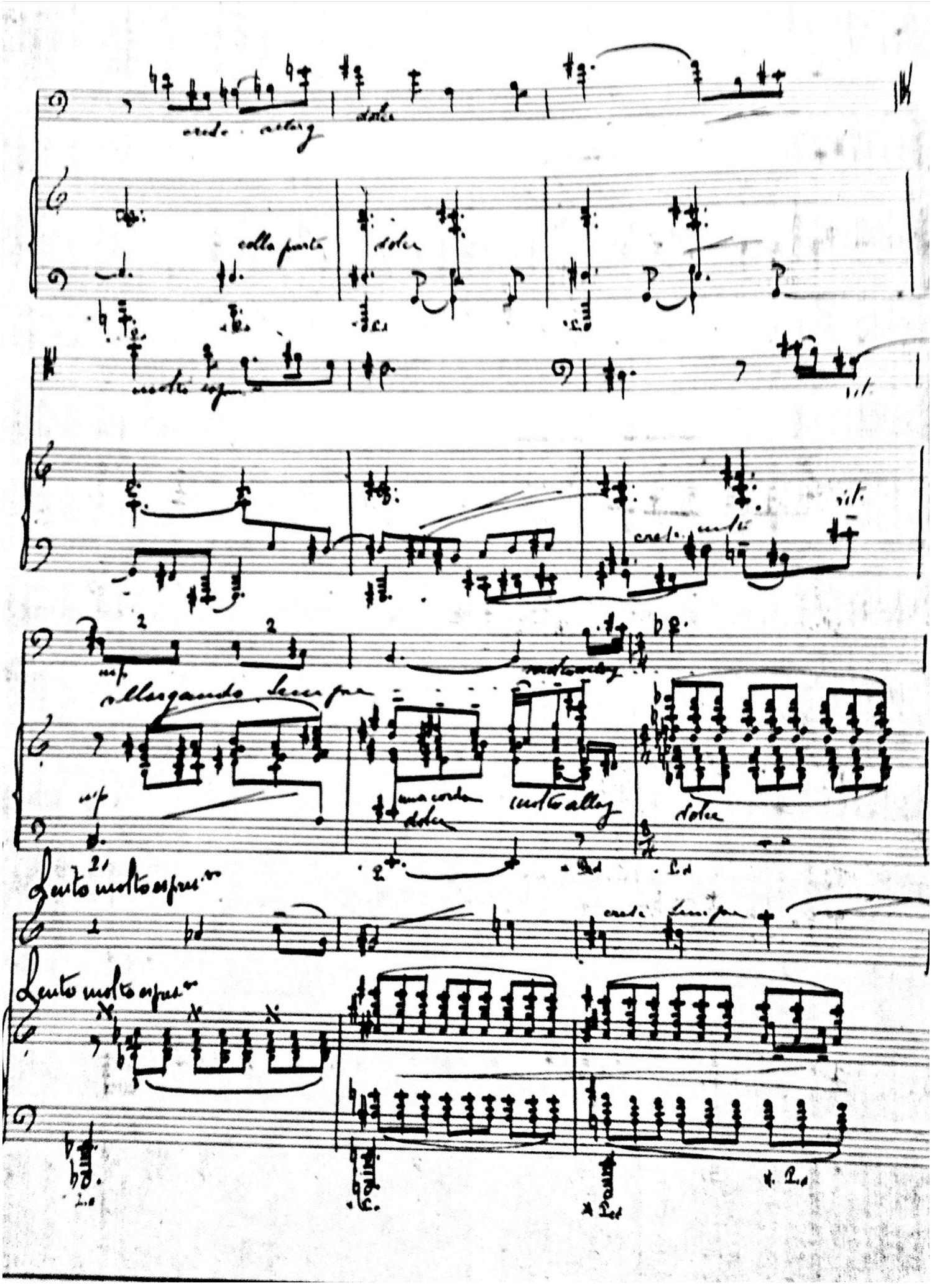

99
a tempo
dolce
5
99
a tempo
mp
dolce
101
3
3
molto espressivo
101
6
dolcemente
allarg.
103
cresc. molto
ff
103
allarg.
cresc. molto
3
f

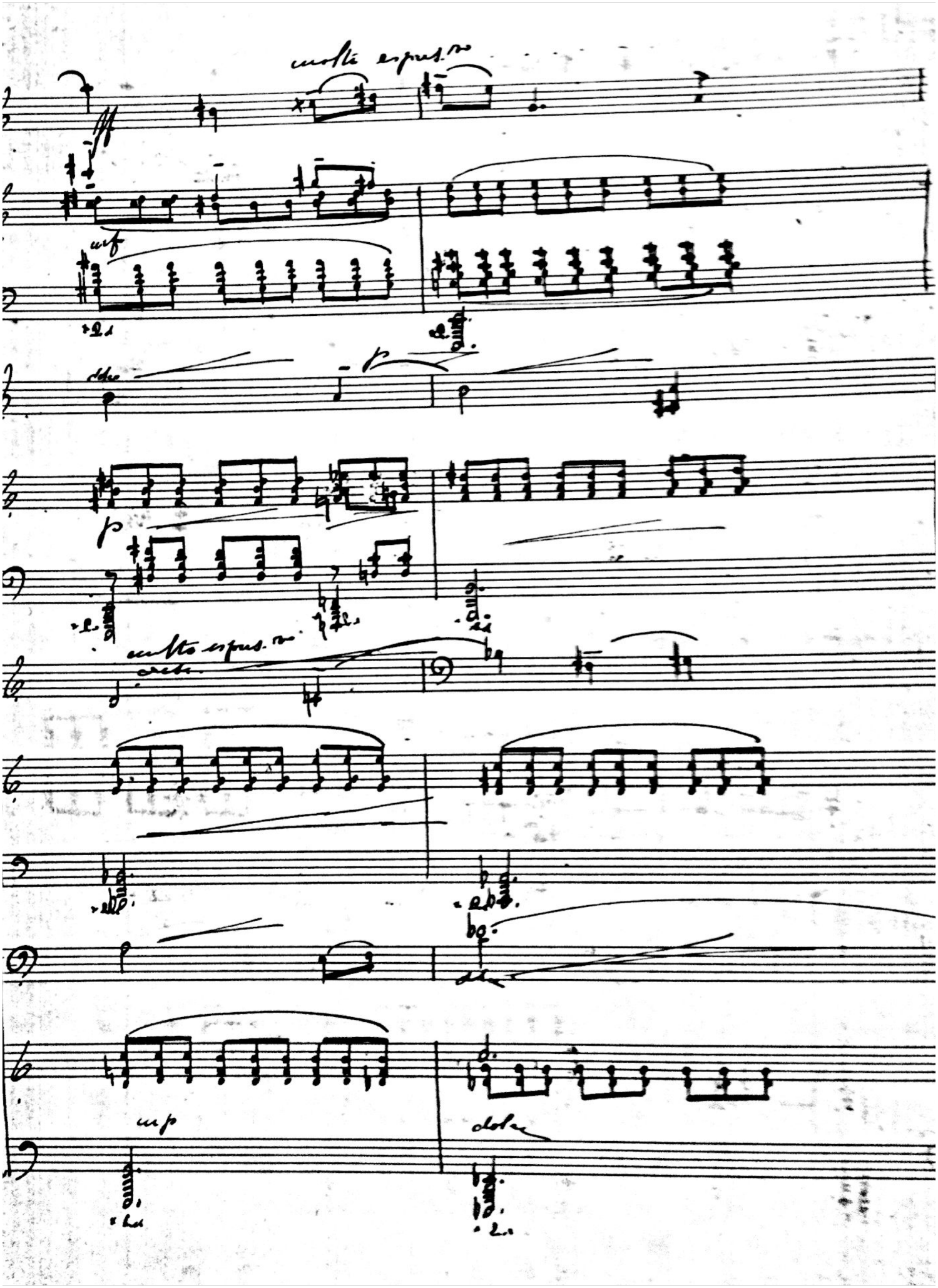

105
ritardando sempre
ritardando sempre
dim.
105
7
dim.
107
Largo
dolce
mp
p
cresc.
mf
dim.
107
dolce
mp
una corda
p
mf
p
111
pp
111
pp

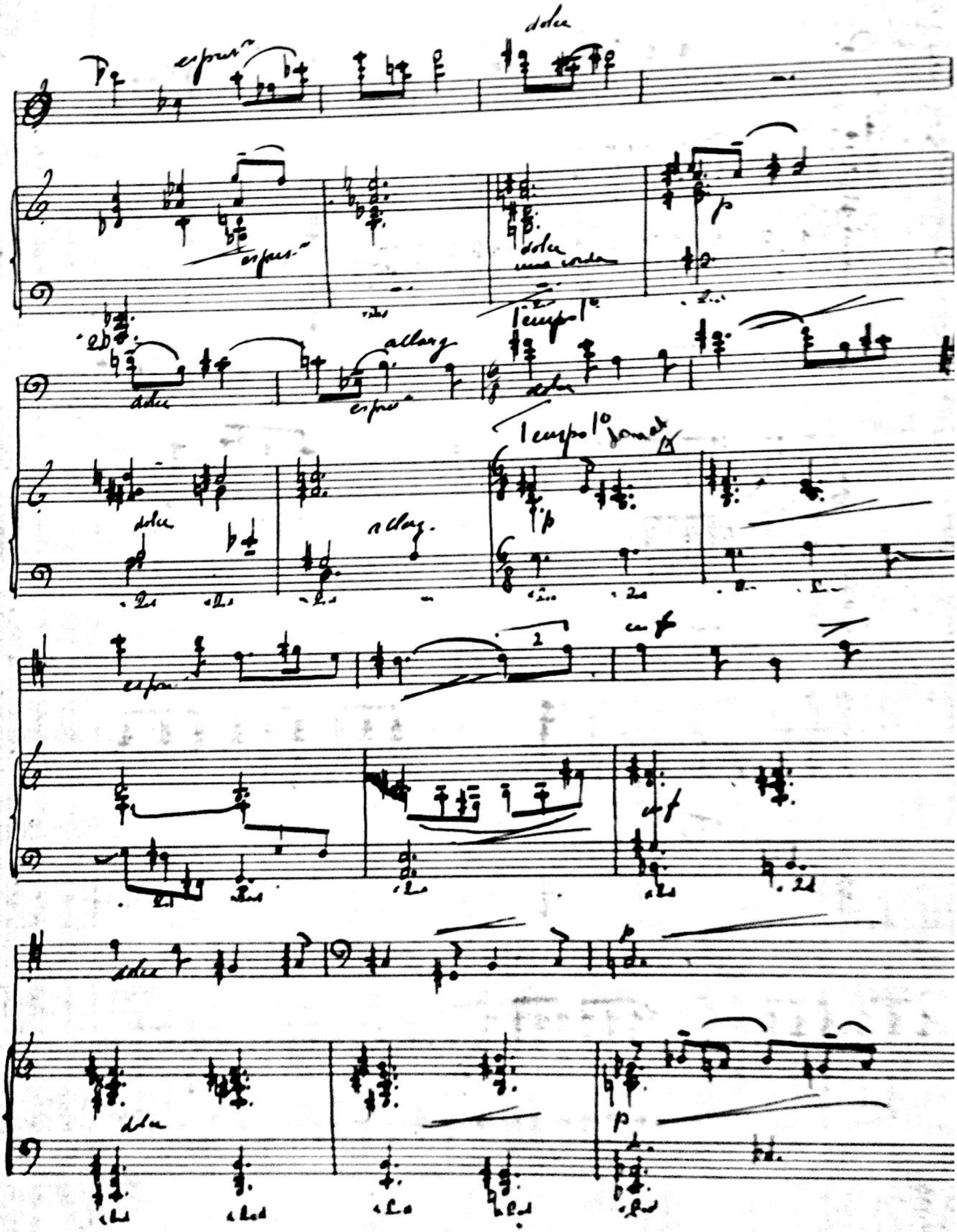

II
dolce
espres.vo
mf
dolce
dolcissimo
legato
cresc.
legato
dolce
cresc. allarg.
dolce
molto espressivo
rit.
allarg. sempre
molto allarg.
Lento molto espres.vo
cresc. sempre
molto espres.vo
dolce
molto espres.vo
cresc.
espres.vo
dolce
dolce
allarg.
espres.
Tempo
dolce
espres.
mf
dolce
mp
cresc. molto
mf
cresc. molto

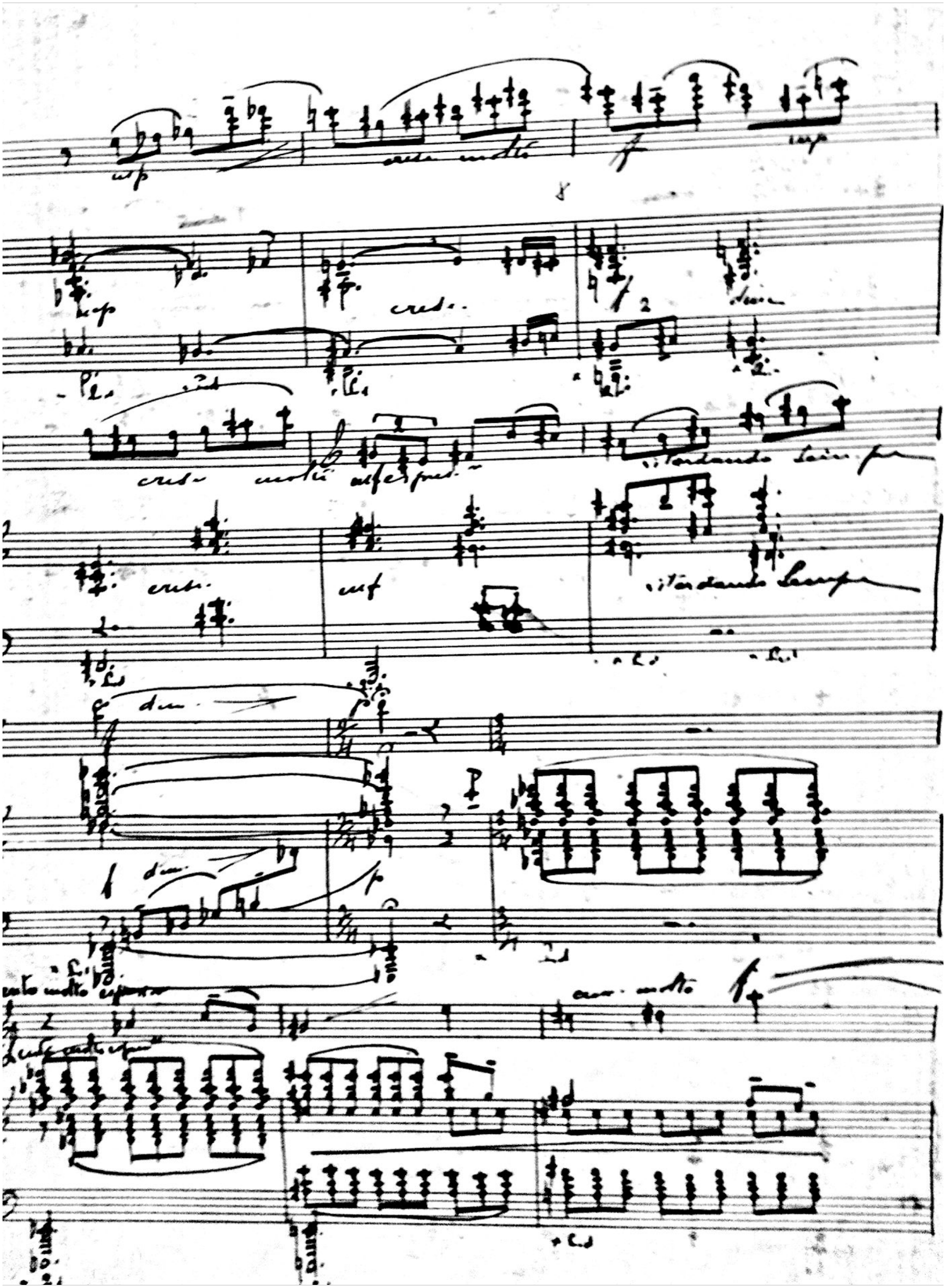

Lento molto espres.vo
cres. molto
molto espres.vo sempre
allegr. molto
dolce
espres.vo
Molto moderato
dolcemente
espres.vo
cres. molto
dolcissimo
rallentando sempre
Finale
cresc
Nao Val

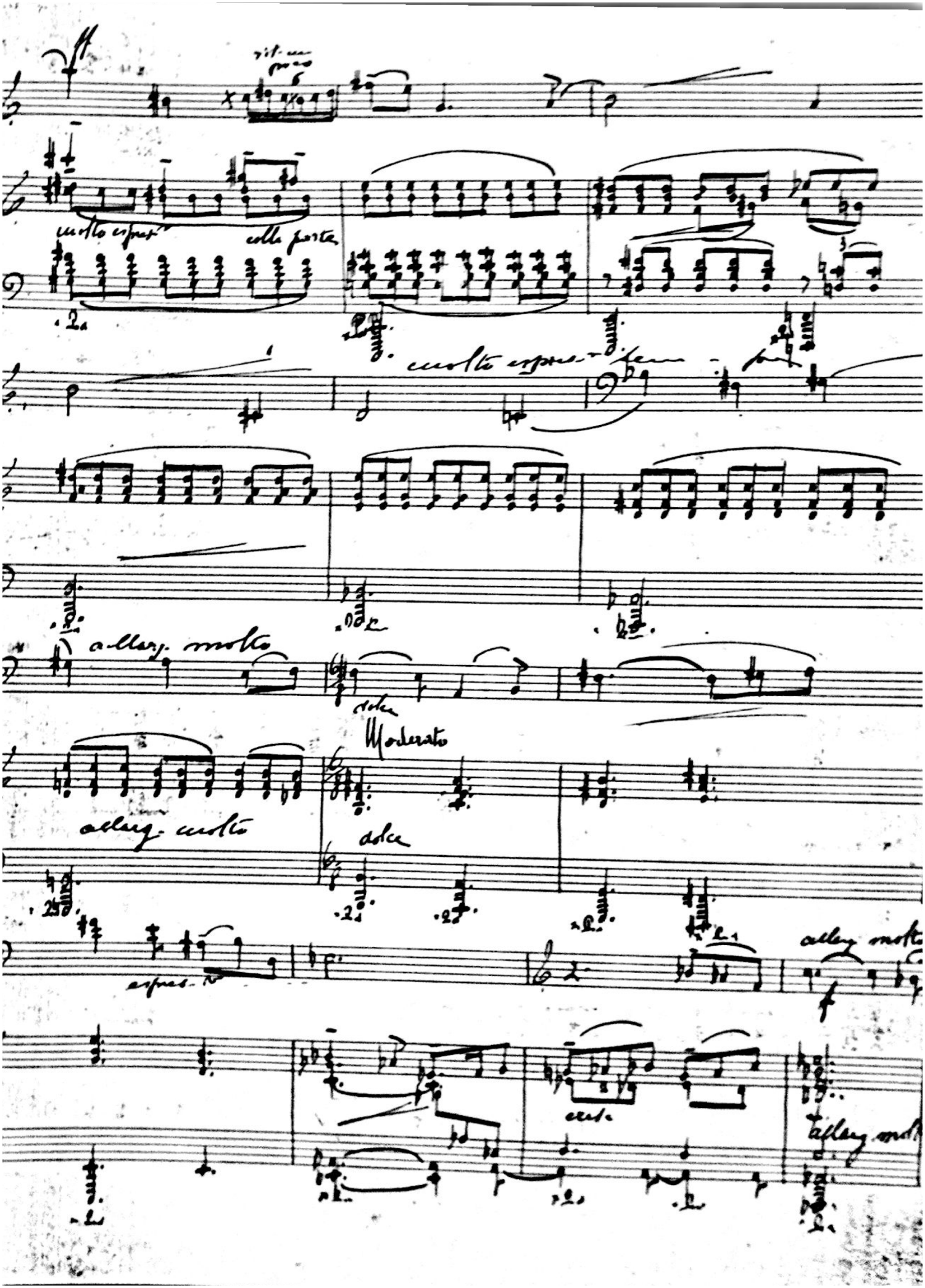


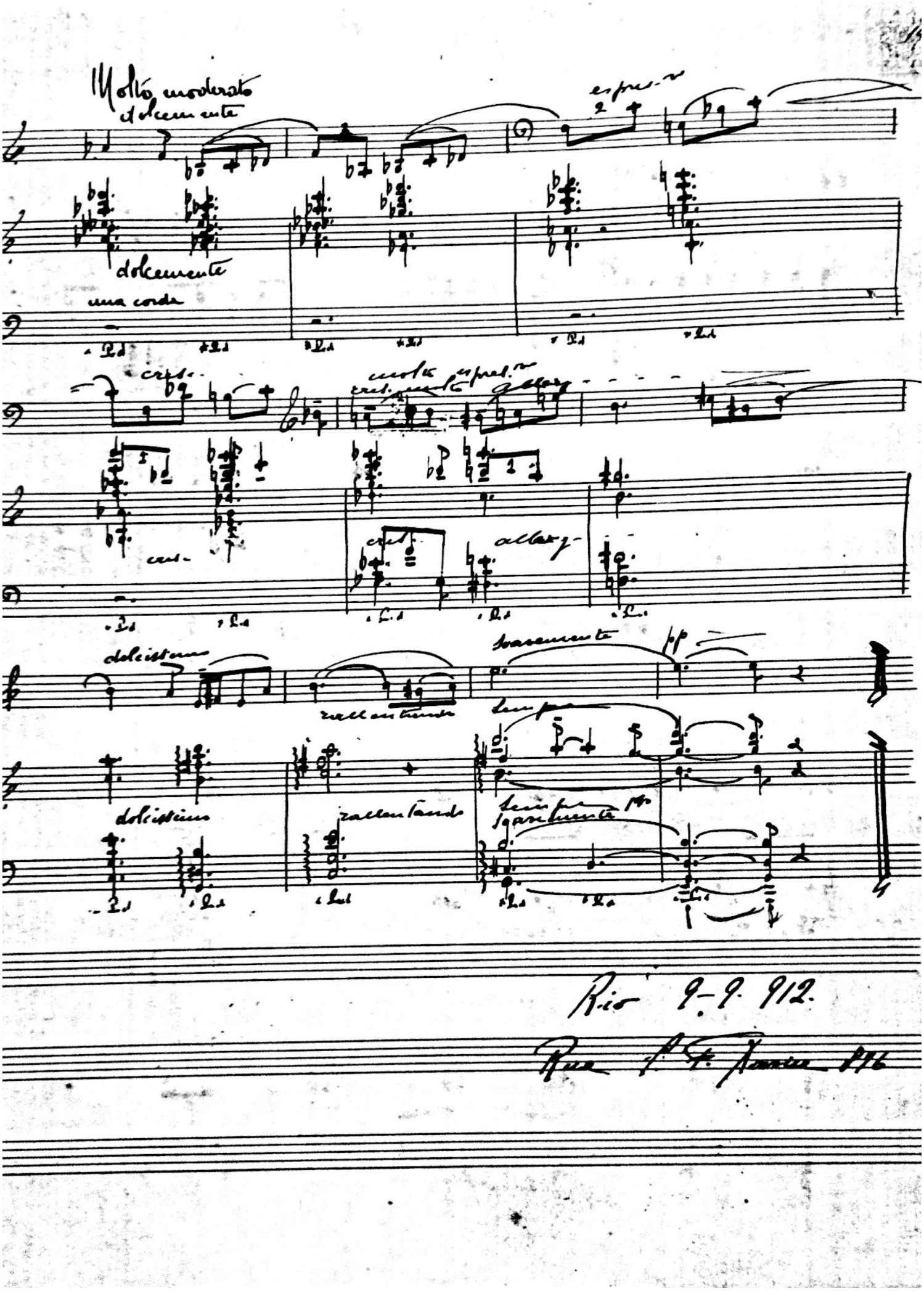

dolce
colla parte
dolce
allargando sempre
una corda
dolce
molto allarg
dolce
Lento molto espres.vo
Lento molto espres.vo


molto espress.
molto espress.


dolce
espress.
dolce
una corda
p
allarg.
espress.
dolce
dolce
allarg.
p
espress.
cf
cf
dolce
p
dolce
p

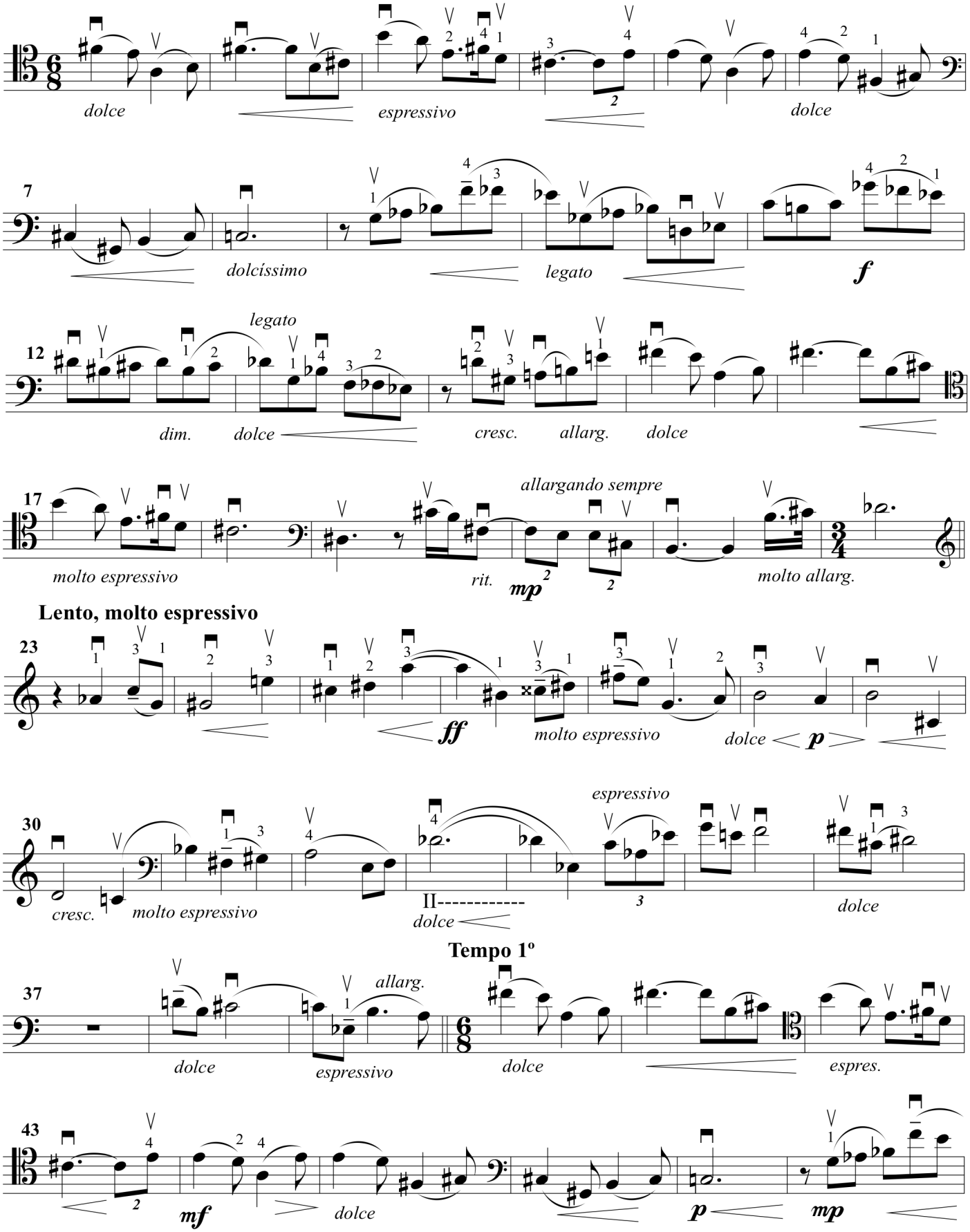


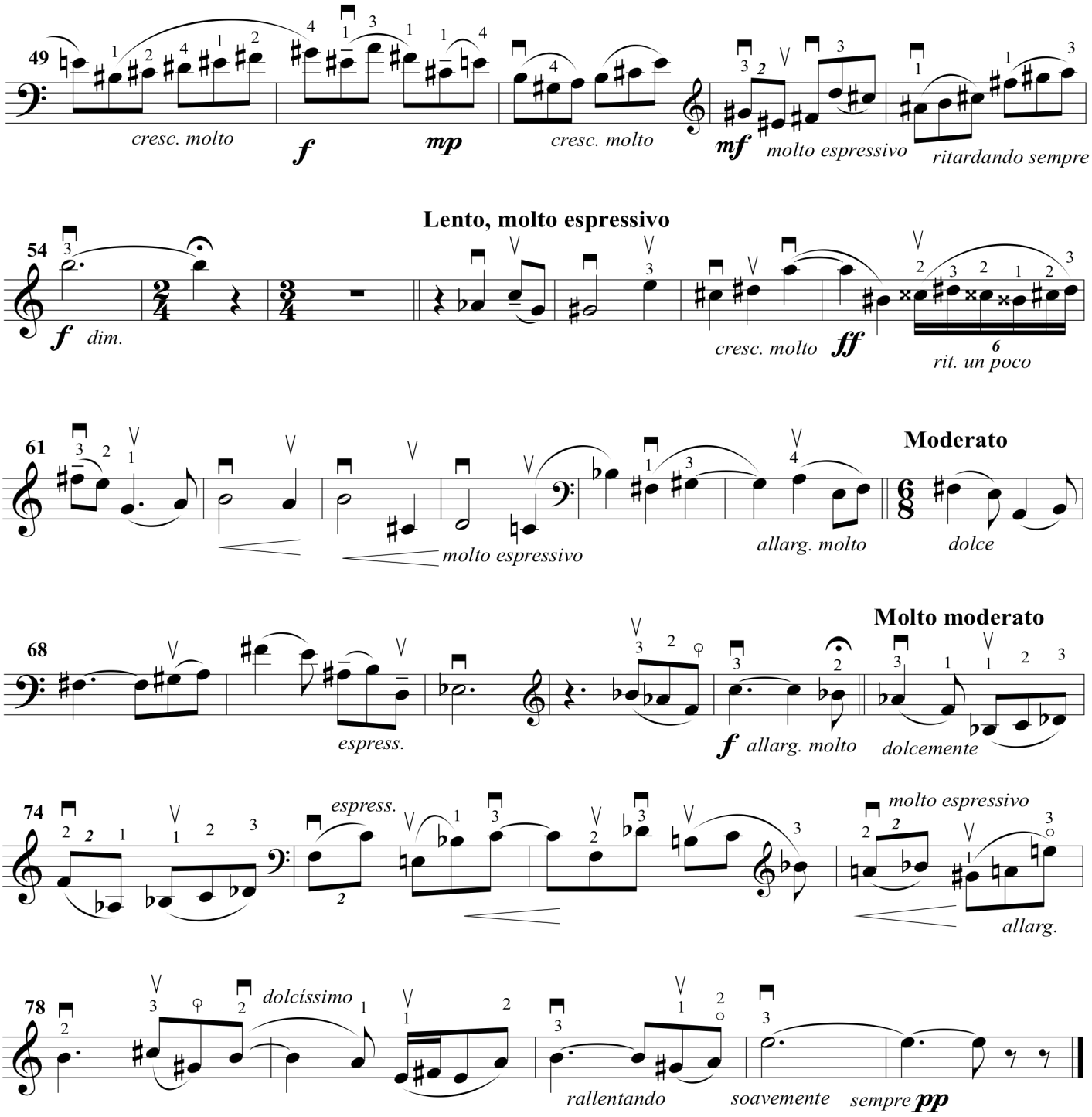

molto espres
alla punta
molto espres
allarg. molto
dolce
Moderato
allarg. molto
dolce
espres
allarg. molto
cresc.
allarg. molto


Molto moderato
dolcemente
espres.vo
dolcemente
una corda
cres.
molto espres.vo
cres. molto
allarg.
cres.
cres.
allarg.
dolcissimo
soavemente
pp
rallentando
sempre
dolcissimo
rallentando
sempre pp
soavemente
Rio 9-9-912.

4

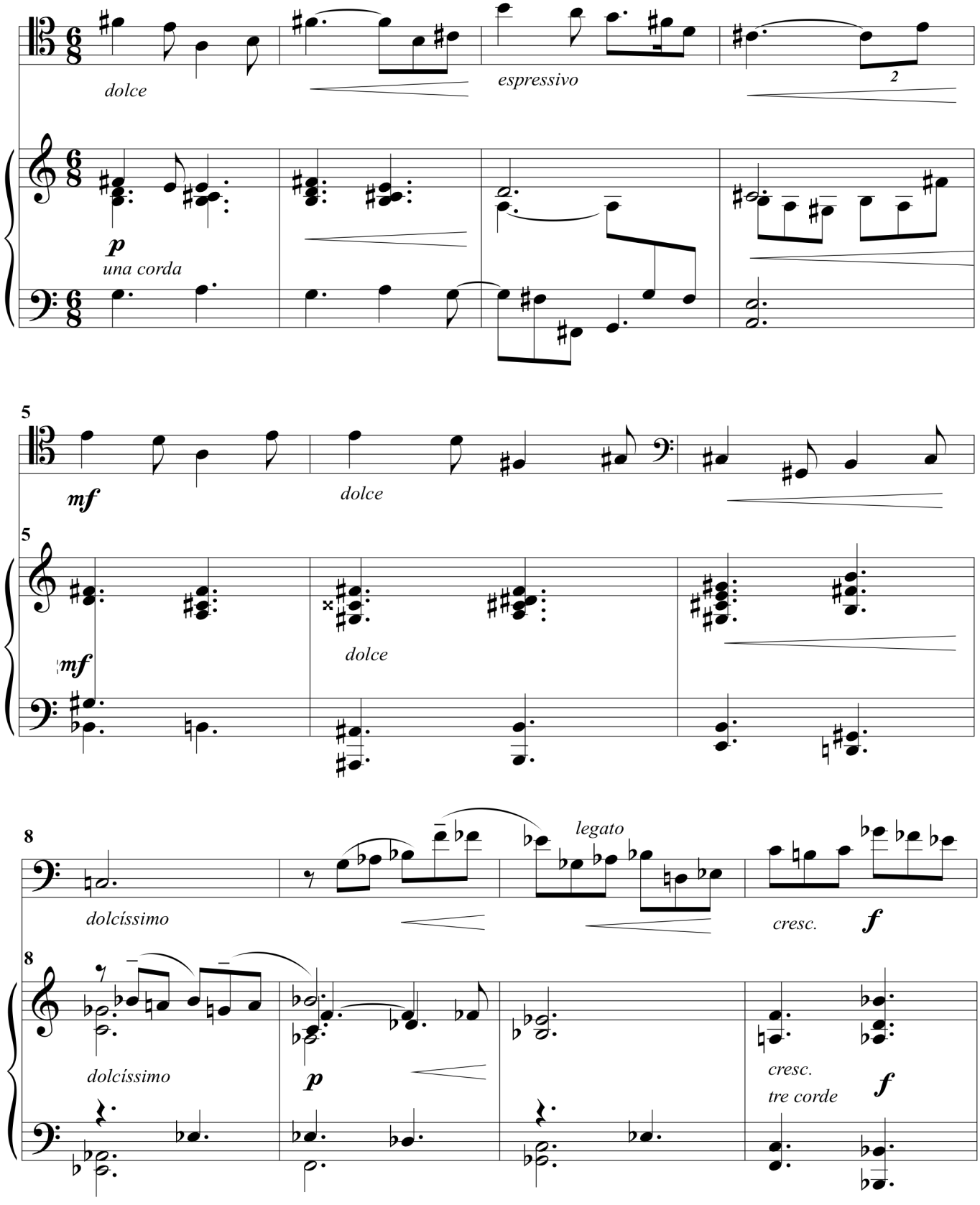
II


dolce
espressivo
dolce
7
dolcíssimo
legato
f
12
legato
dim.
dolce
cresc.
allarg.
dolce
17
molto espressivo
allargando sempre
rit.
mp
molto allarg.
Lento, molto espressivo
23
ff
molto espressivo
dolce
p
30
cresc.
molto espressivo
II----------
dolce
espressivo
dolce
Tempo 1º
37
dolce
allarg.
espressivo
dolce
espres.
43
mf
dolce
p
mp

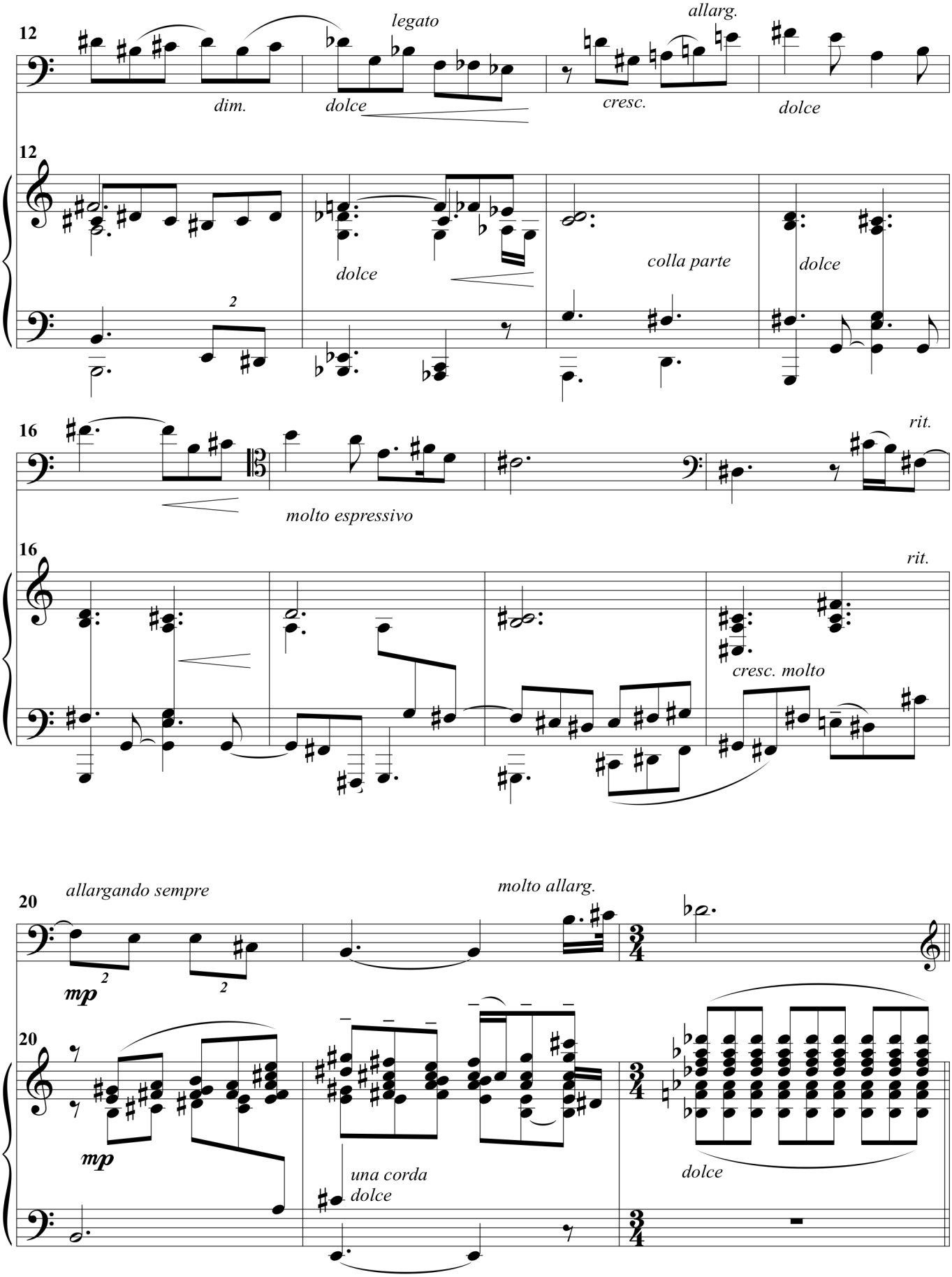

49
cresc. molto
f
mp
cresc. molto
mf
molto espressivo
ritardando sempre
Lento, molto espressivo
54
f
dim.
cresc. molto
ff
6
rit. un poco
61
molto espressivo
allarg. molto
Moderato
dolce
Molto moderato
68
espress.
f
allarg. molto
dolcemente
74
espress.
molto espressivo
allarg.
78
dolcíssimo
rallentando
soavemente
sempre
pp

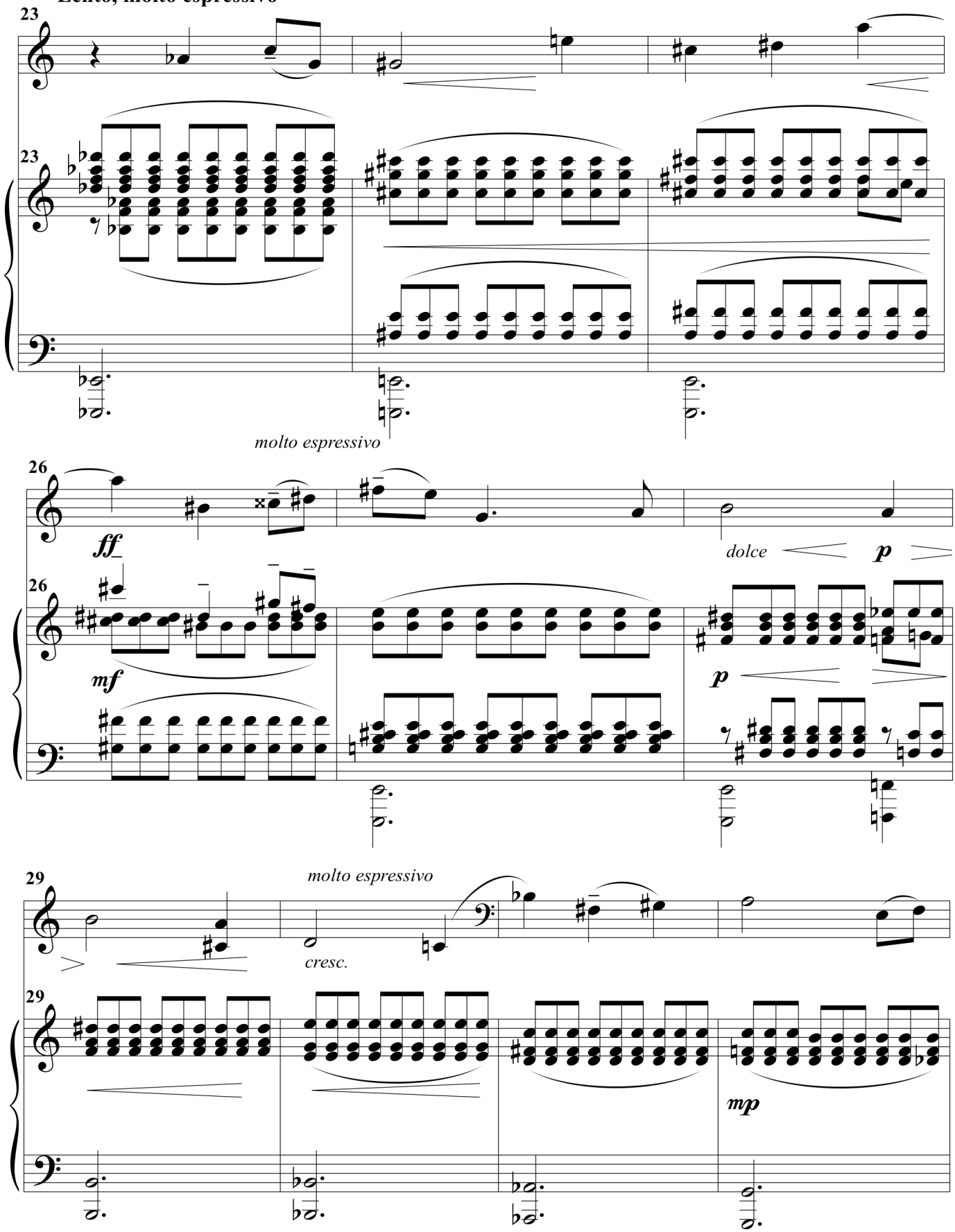
12

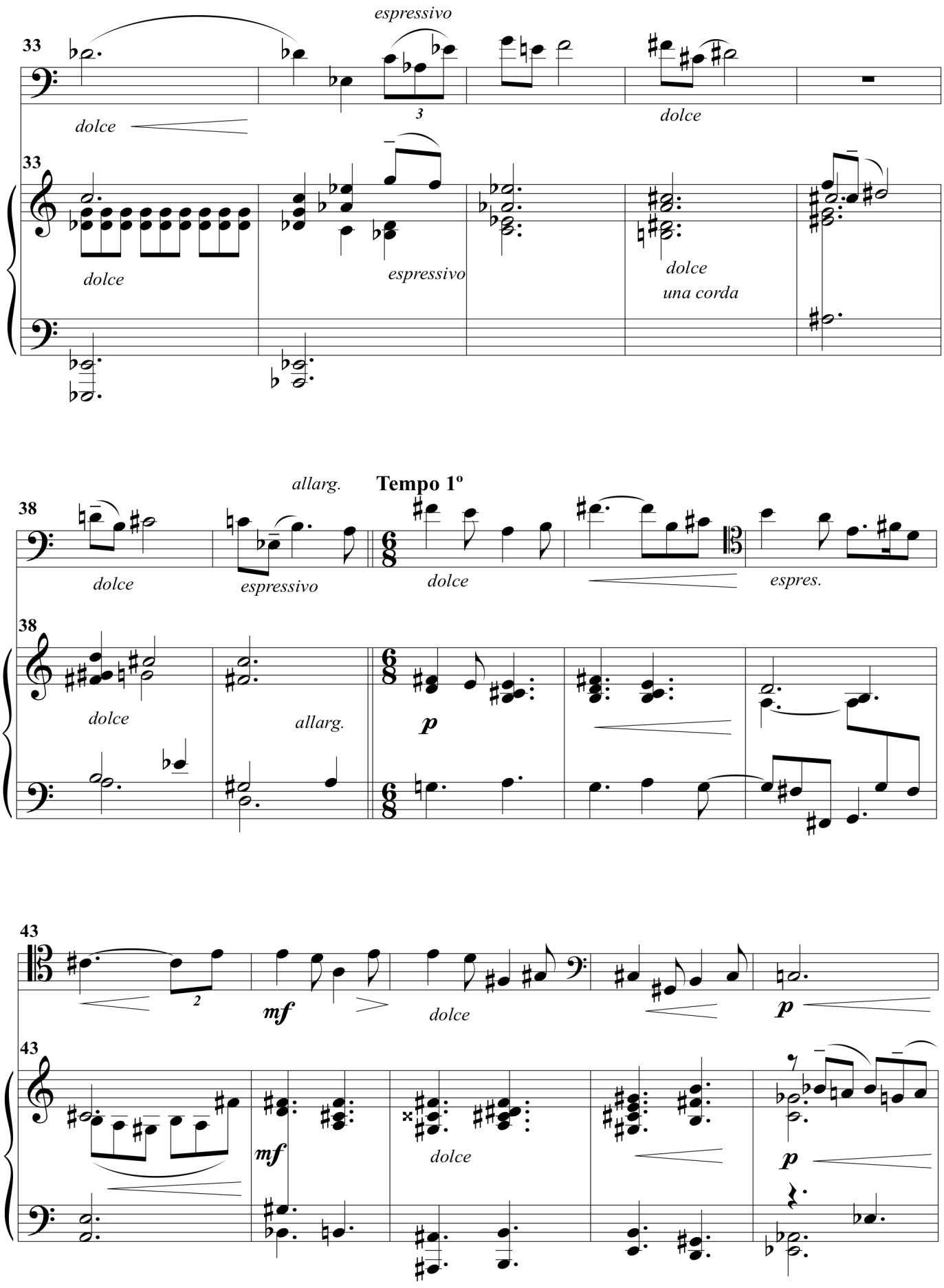
II

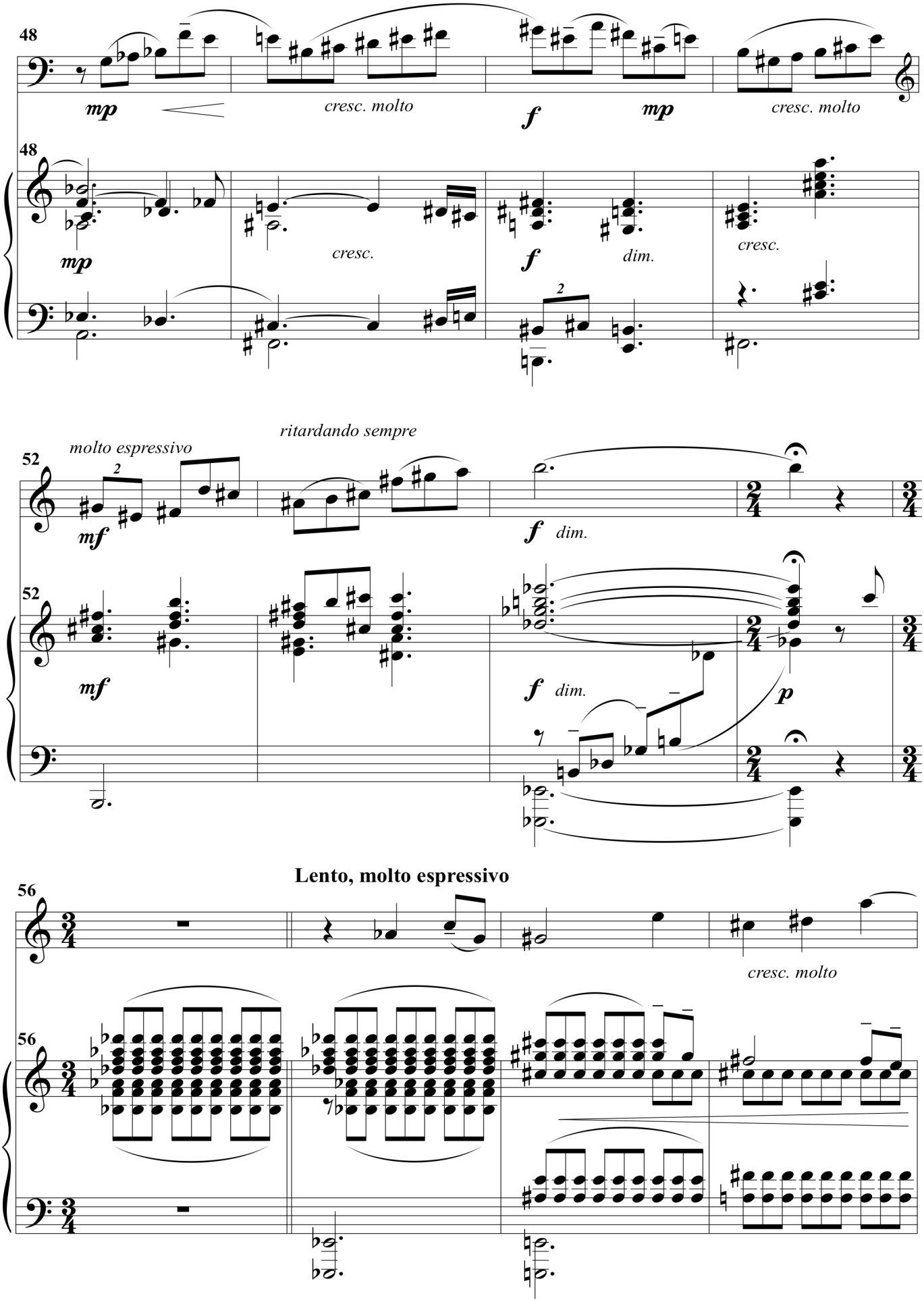

dolce
espressivo
2
p
una corda
5
mf
dolce
5
mf
dolce
8
dolcíssimo
legato
cresc.
f
8
dolcíssimo
p
cresc.
tre corde
f

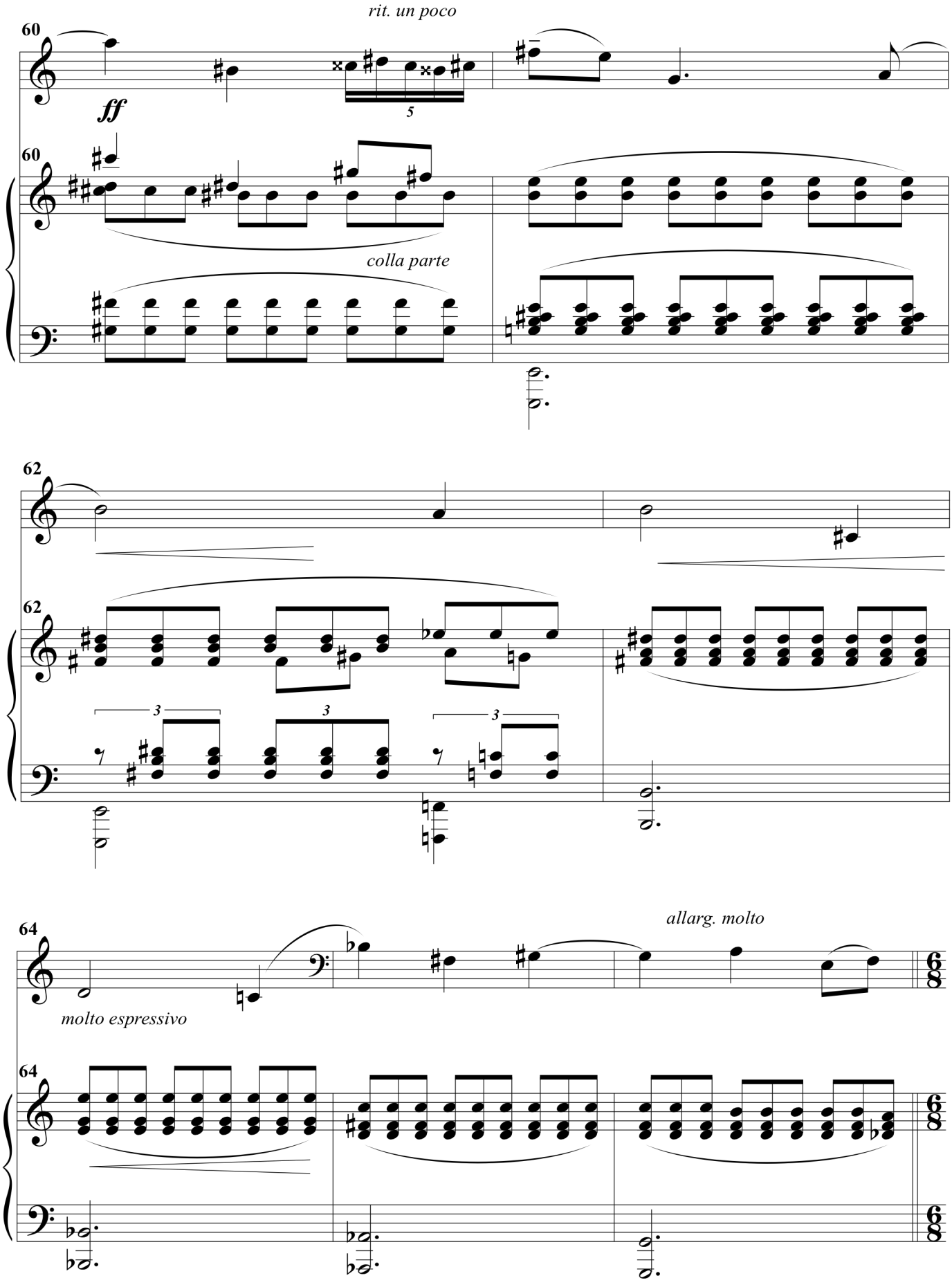
©

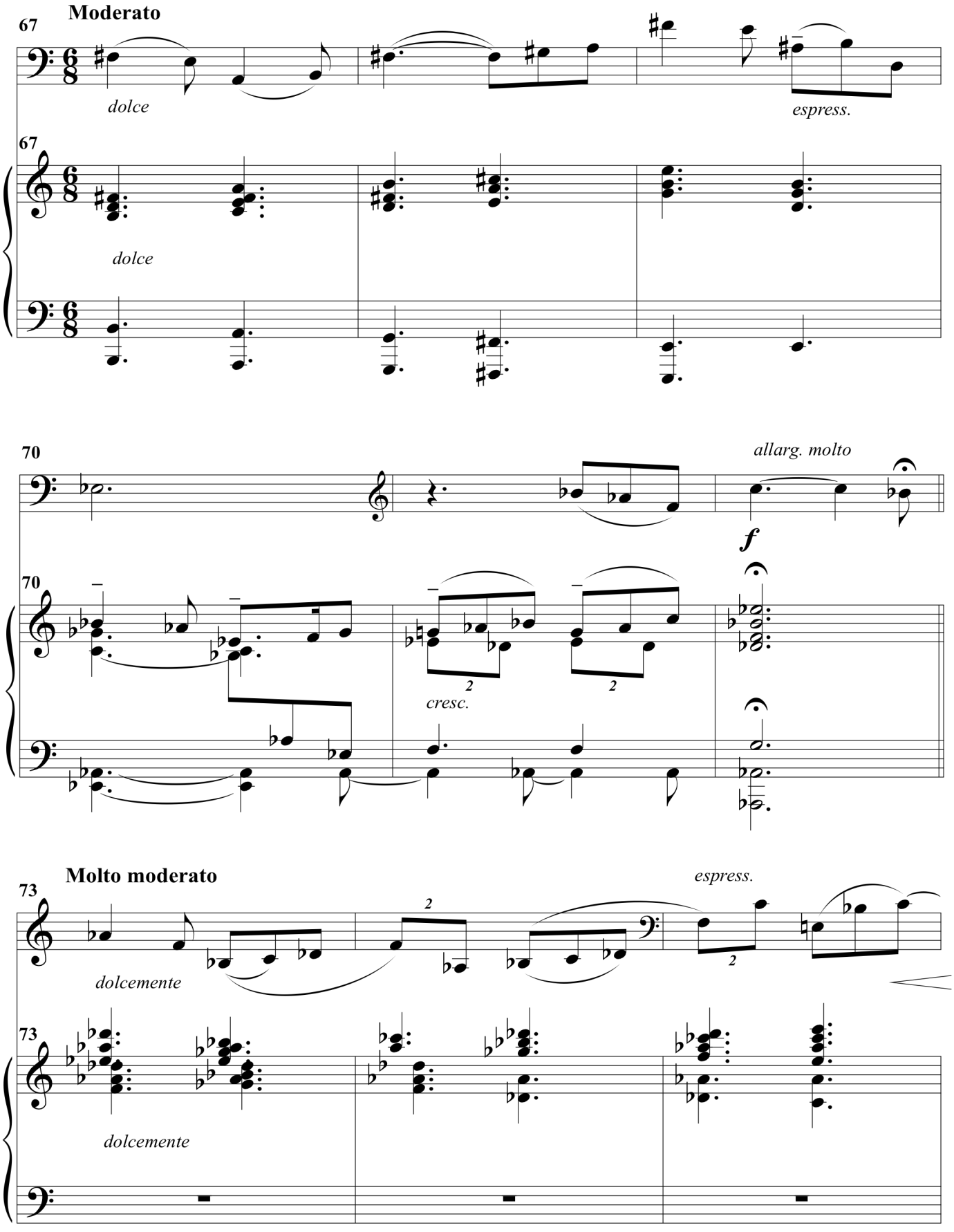

12
legato
allarg.
dim.
dolce
cresc.
dolce
12
dolce
colla parte
dolce
16
rit.
molto espressivo
16
rit.
cresc. molto
20
allargando sempre
molto allarg.
mp
20
mp
una corda
dolce
dolce

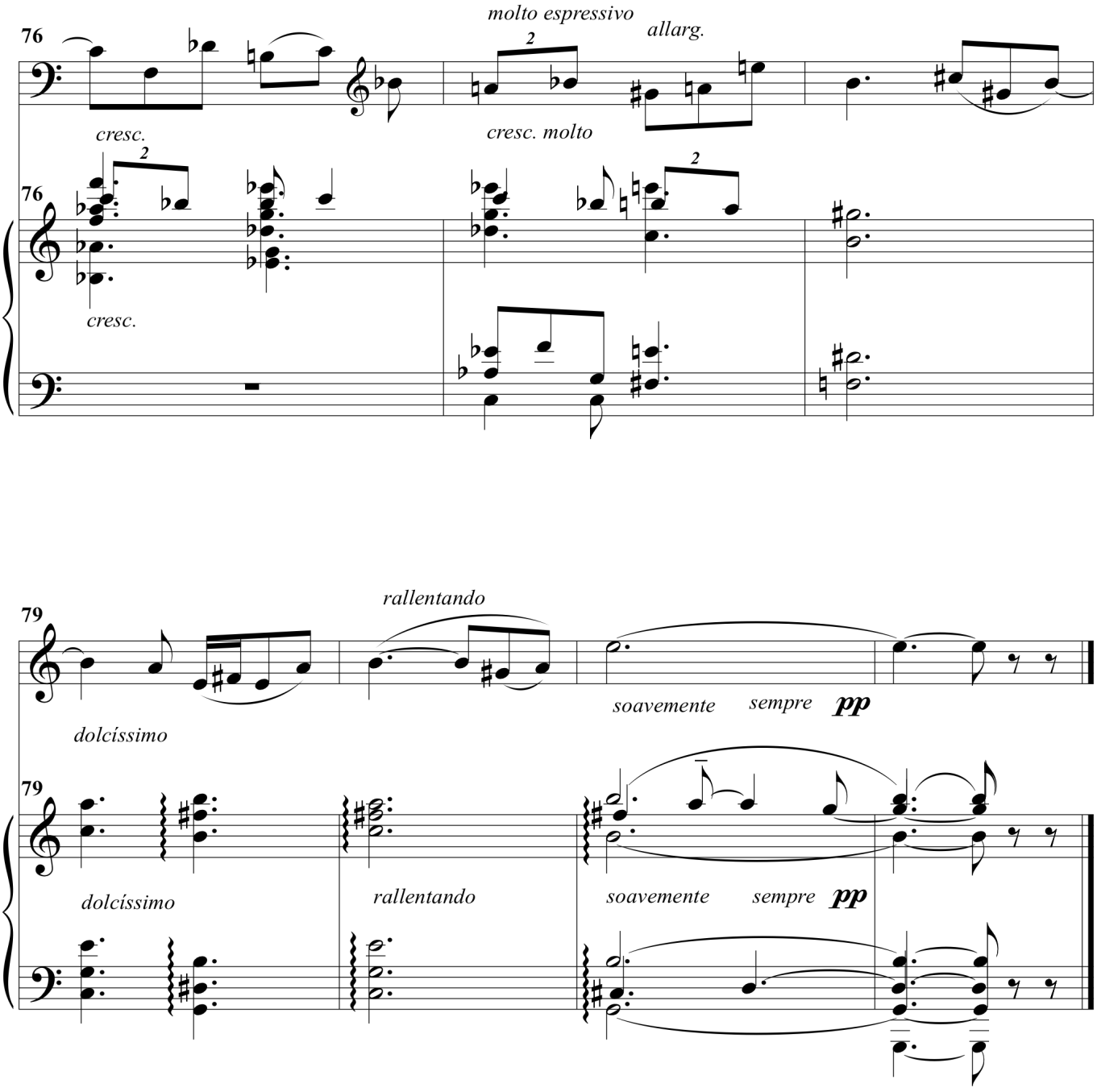

Lento, molto espressivo
23
molto espressivo
26
ff
dolce
p
mf
p
29
molto espressivo
cresc.
mp


33
espressivo
dolce
3
dolce
33
dolce
espressivo
dolce
una corda
allarg.
Tempo 1º
38
dolce
espressivo
dolce
espres.
38
dolce
allarg.
p
43
2
mf
dolce
p
43
mf
dolce
p


48
mp
cresc. molto
f
mp
cresc. molto
48
mp
cresc.
f
dim.
cresc.
ritardando sempre
molto espressivo
52
mf
f dim.
52
mf
f dim.
p
Lento, molto espressivo
56
cresc. molto
56


rit. un poco
60
ff
5
60
colla parte
62
62
3
3
3
64
allarg. molto
molto espressivo
64


Moderato
67
dolce
espress.
67
dolce
70
allarg. molto
f
70
cresc.
Molto moderato
73
espress.
dolcemente
73
dolcemente


76
molto espressivo
allarg.
cresc.
cresc. molto
76
cresc.
79
rallentando
dolcíssimo
soavemente
sempre
pp
79
dolcíssimo
rallentando
soavemente
sempre
pp

Finale.

cresc

espressivo sempre

cresc molto f

rall. poco a poco

Più moderato

dolcemente espres.vo sempre

cresc

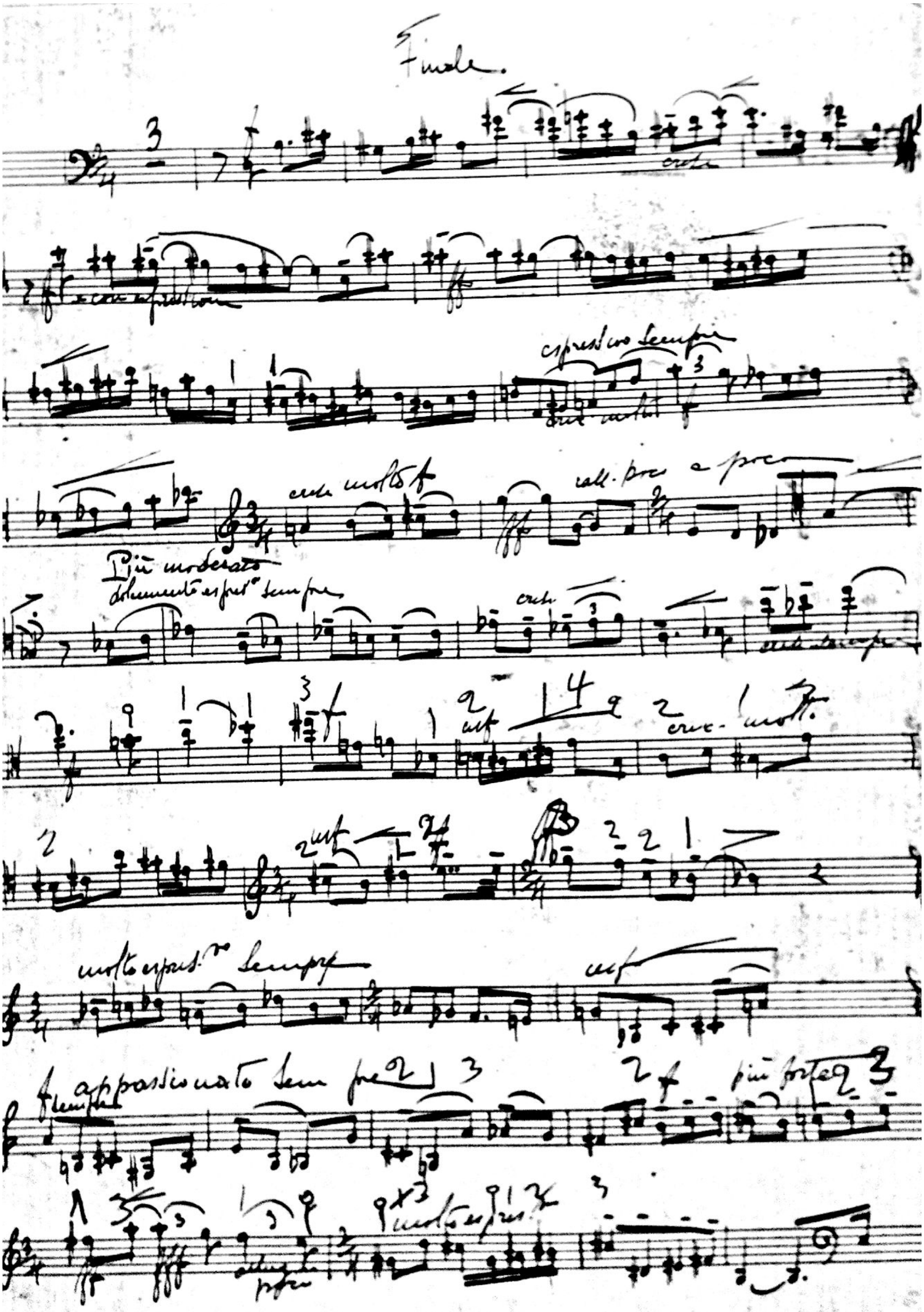
cresc. molto

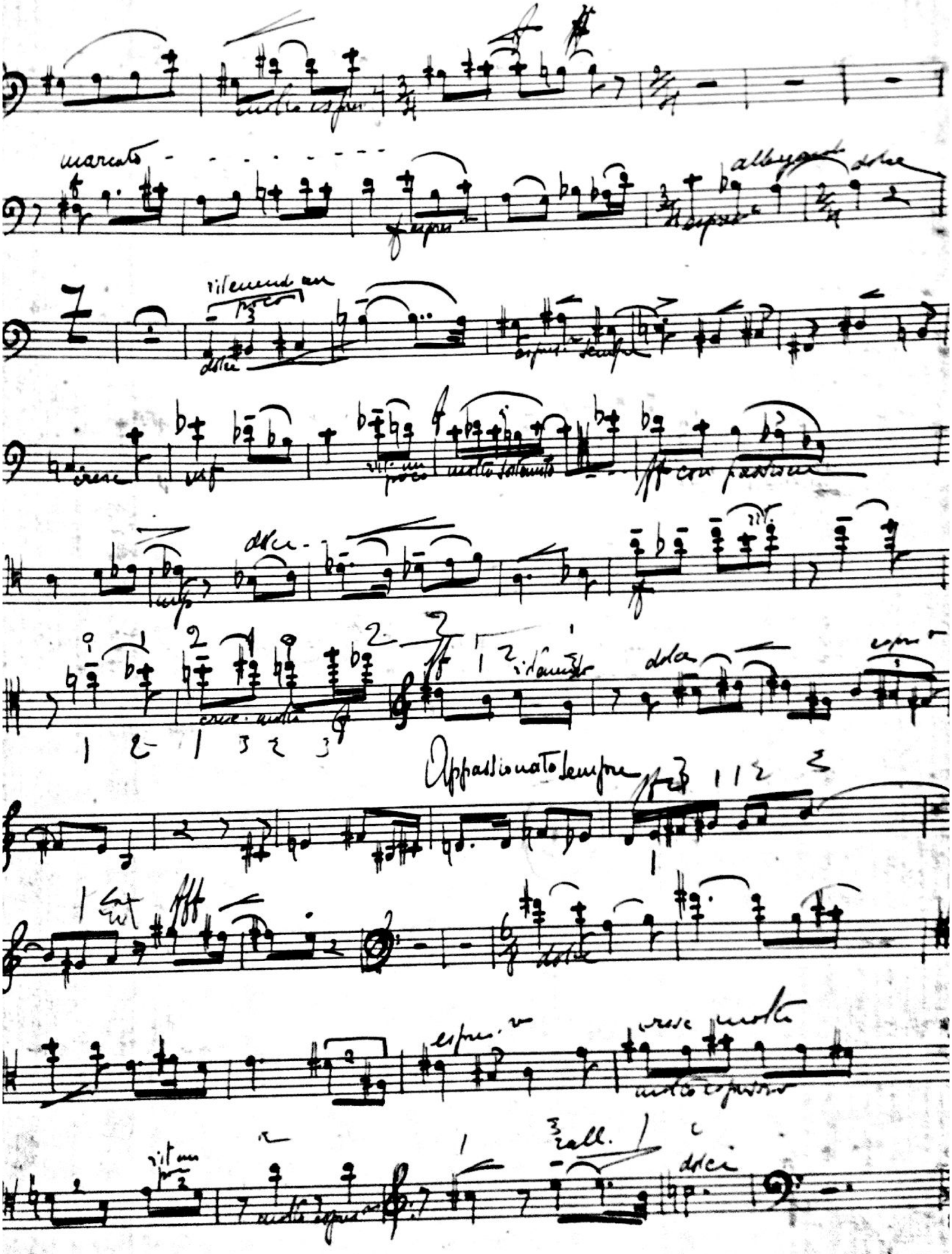
molto espres.vo sempre

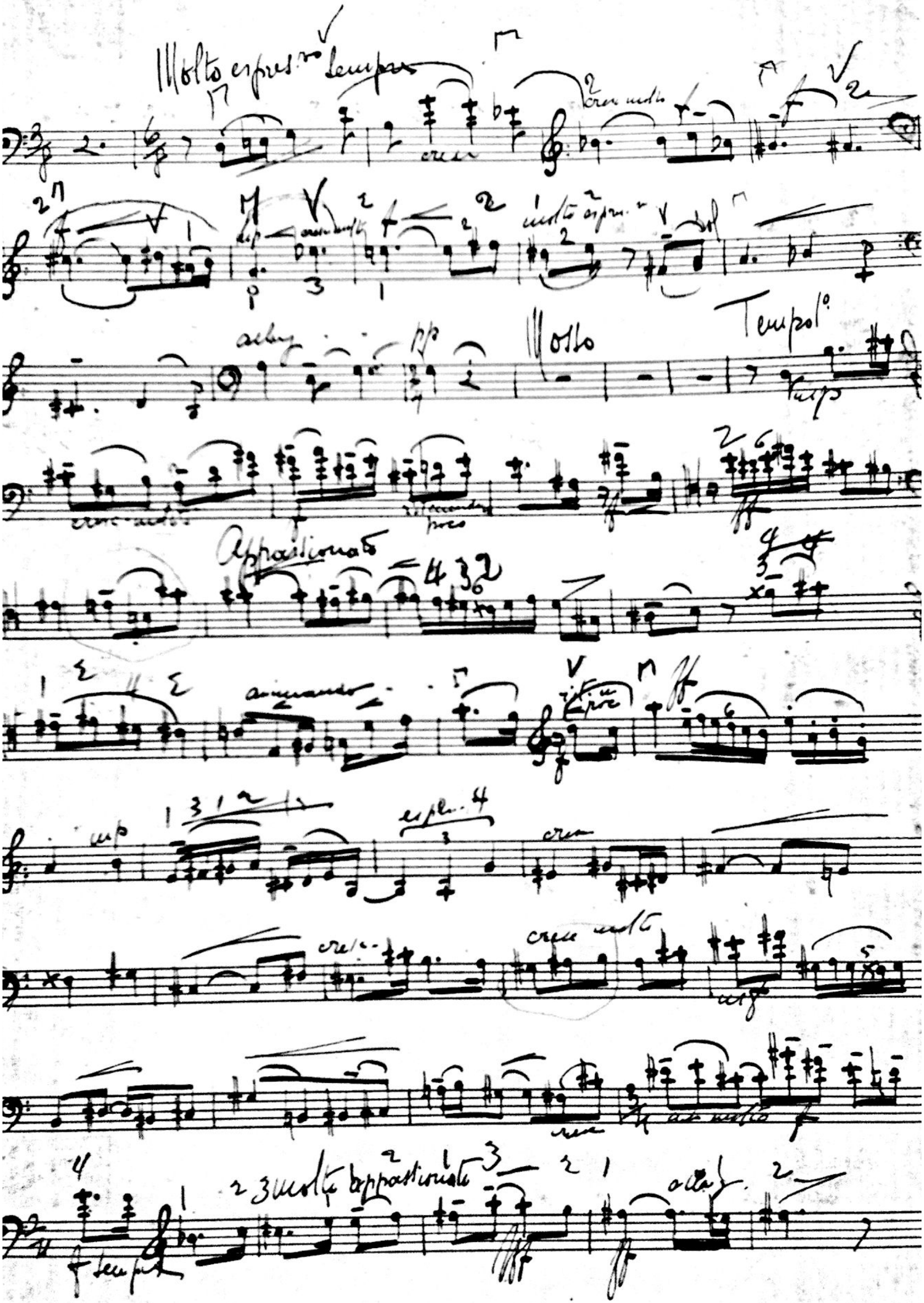
appassionato sempre

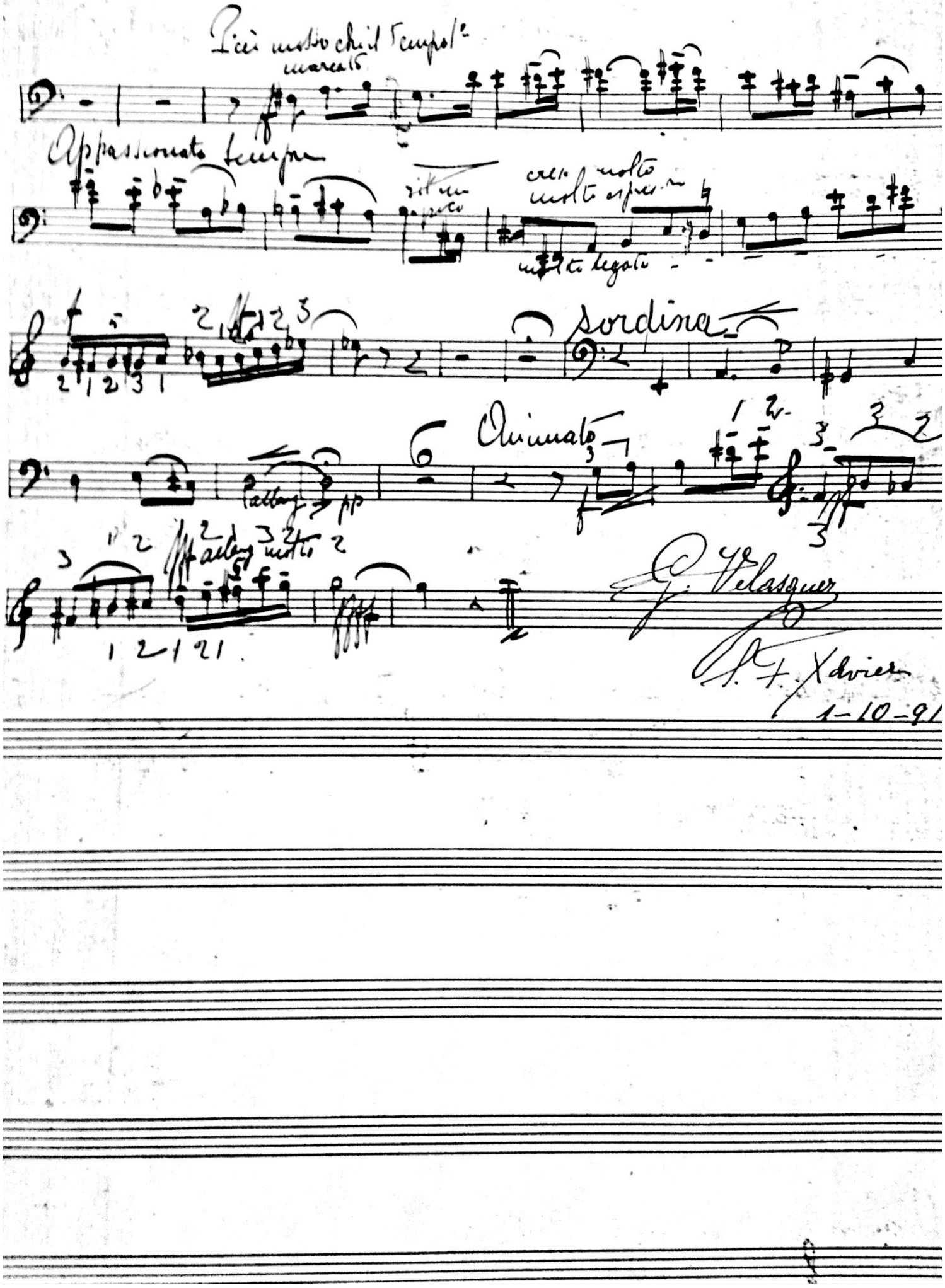
più forte

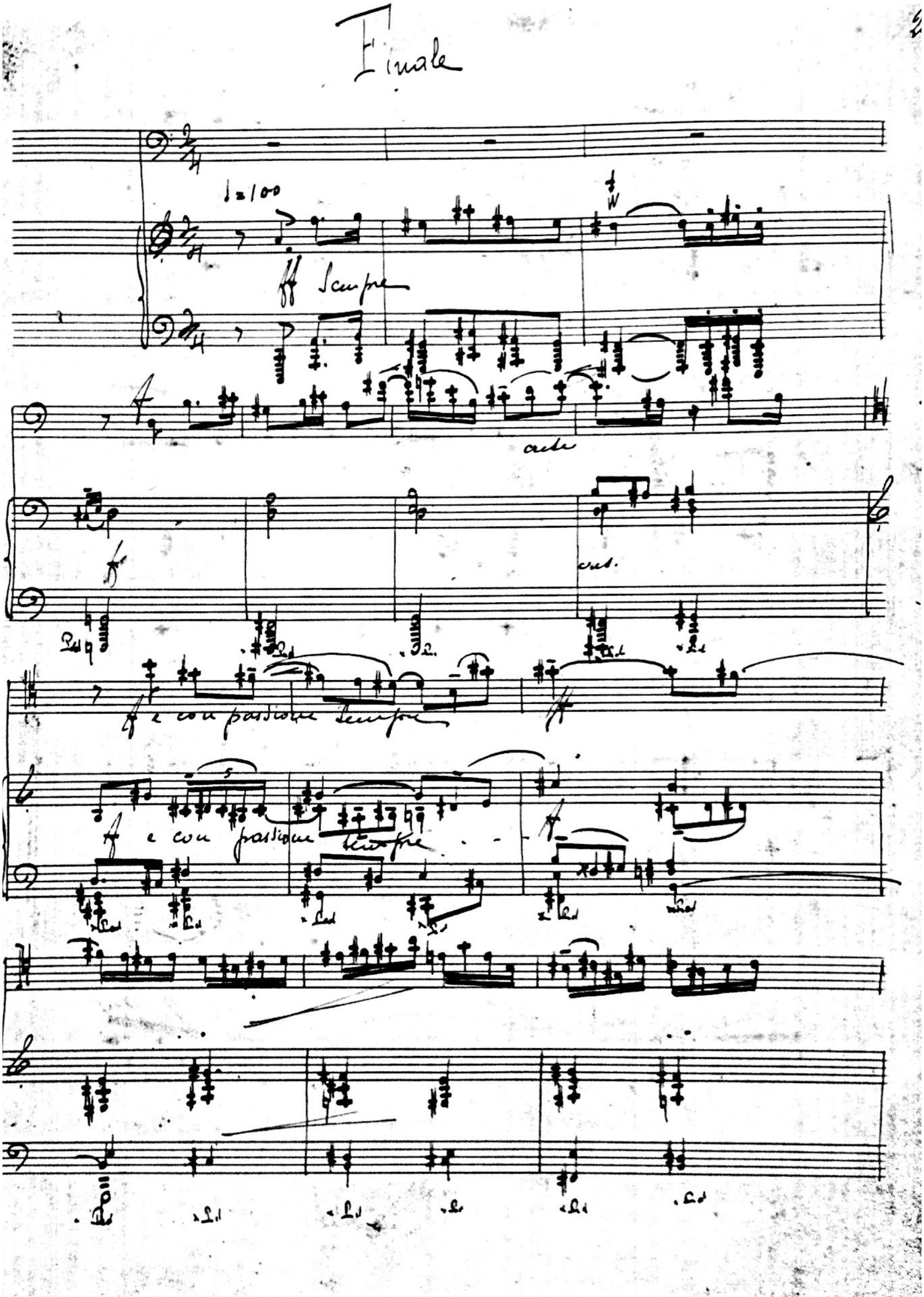
molto espres.vo




marcato
molto espr.
allargando
ritenendo un poco
molto espr.
molto espr.
molto espr.


Molto espres.vo
Tempo 1o
Molto
Appassionato
animando
molto appassionato


Più mosso chi il tempo
marcato
Appassionato sempre
cresc. molto
molto espressivo
molto legato
Sordina
Animato
allarg.
pp
allarg. molto
G. Velasquez
S. F. Xavier
1-10-91


Finale
♩=100
ff sempre
cresc.
ff
cresc.
ff e con passione sempre
ff e con passione sempre

espres.vo sempre

cres. molto

cresc. molto

cresc. molto

rall. poco a poco

cresc. molto

rall. poco a poco

dolcemente espres.vo sempre

dolce

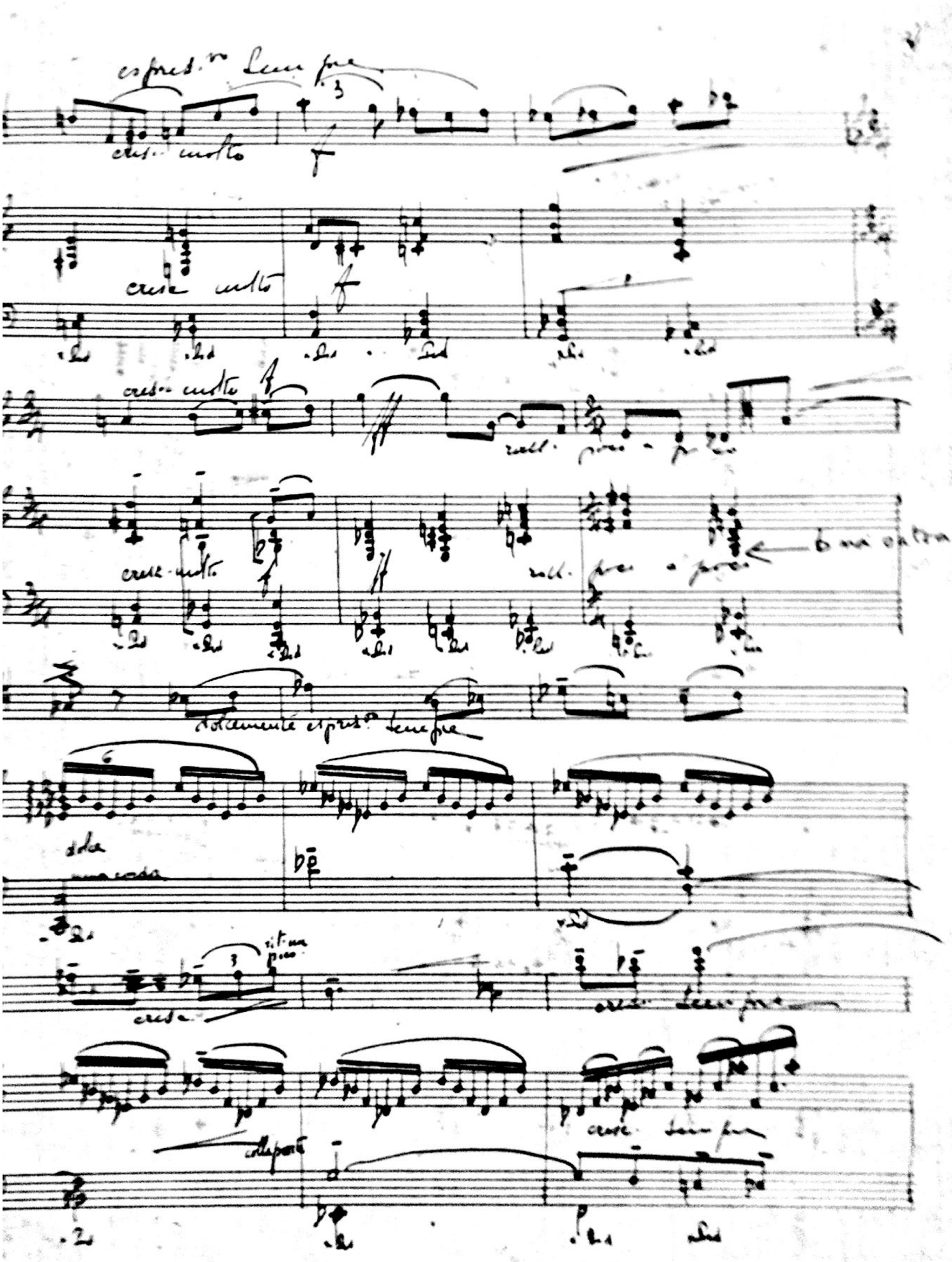
una corda

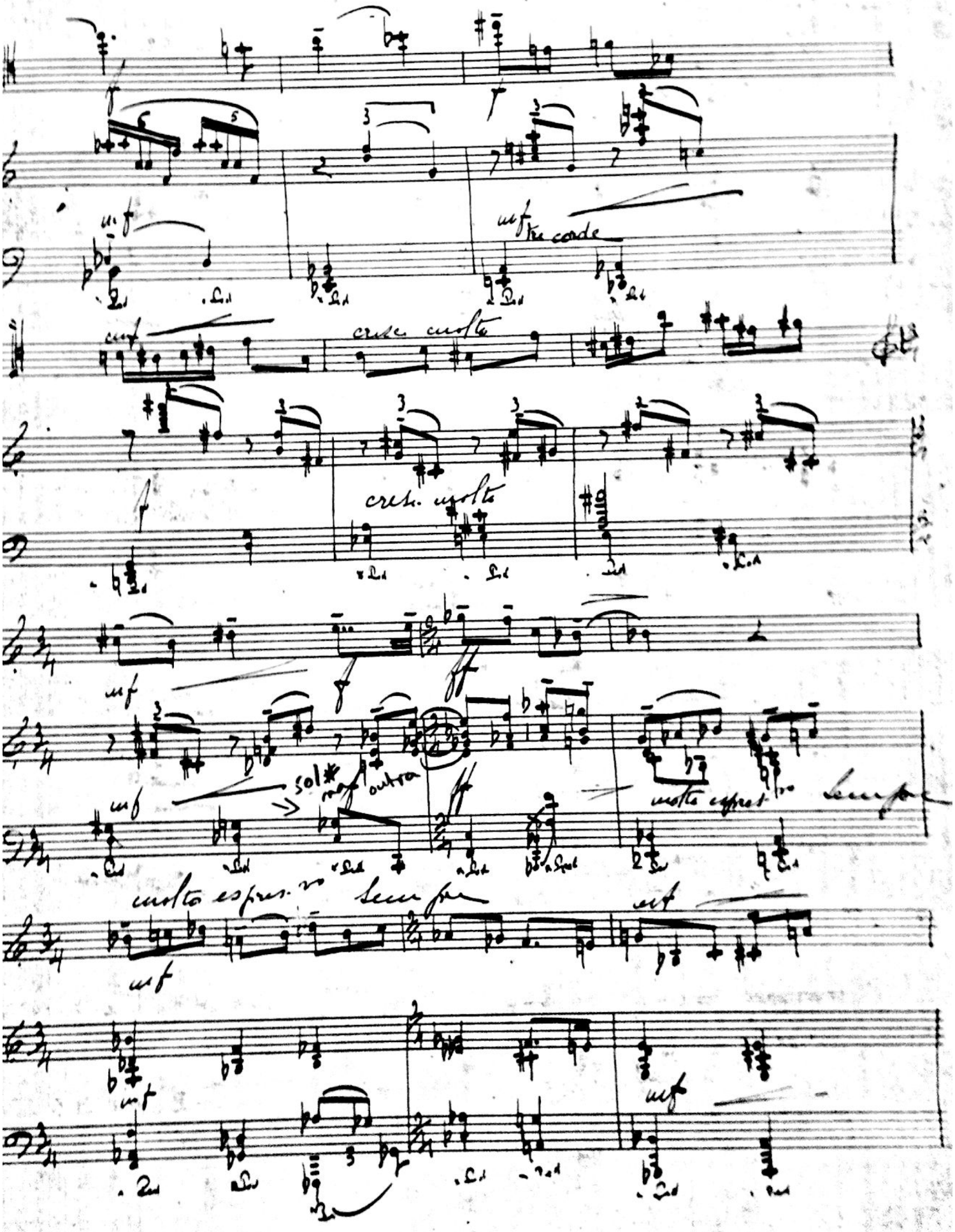
cresc.

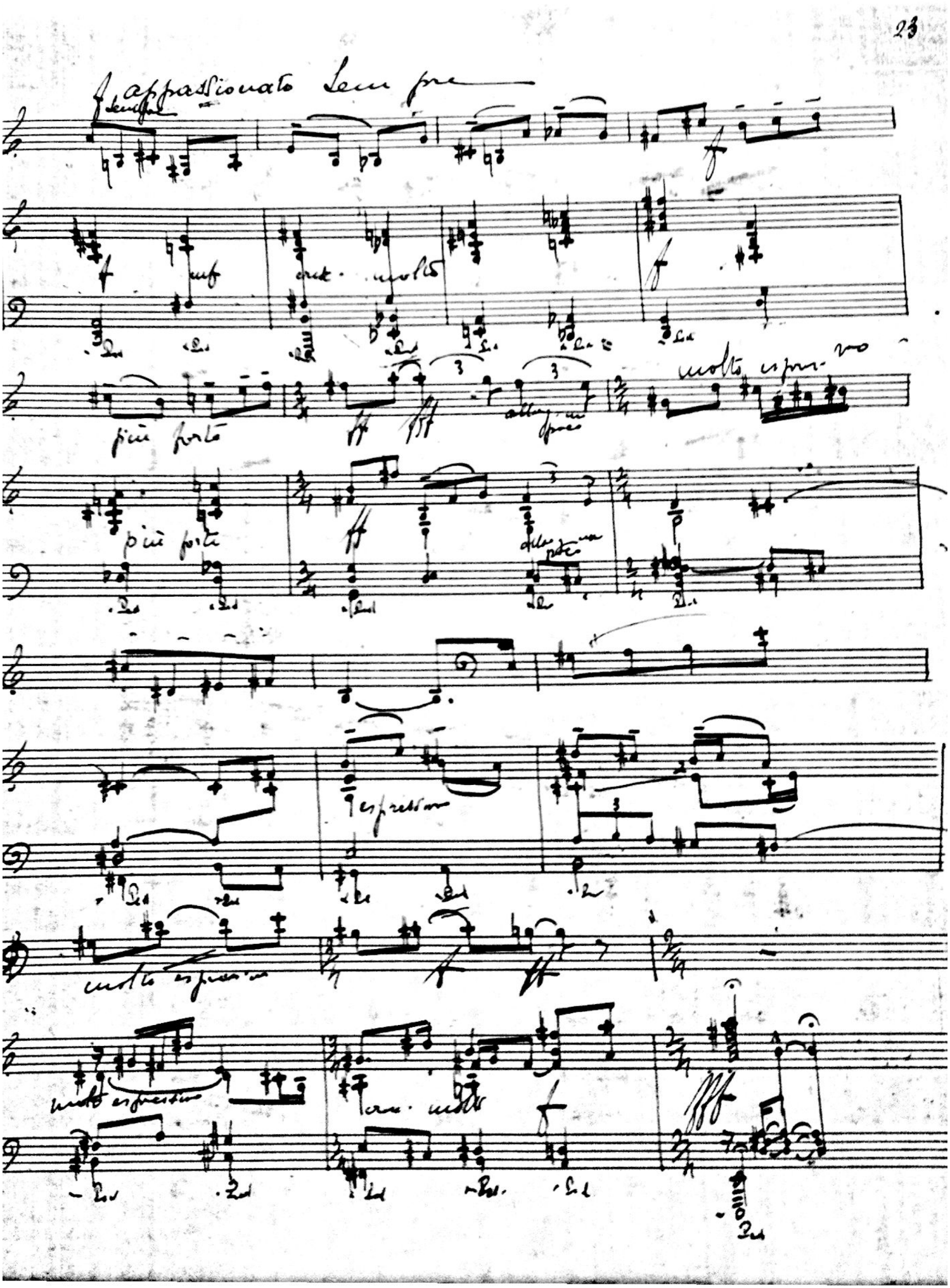
cresc. sempre

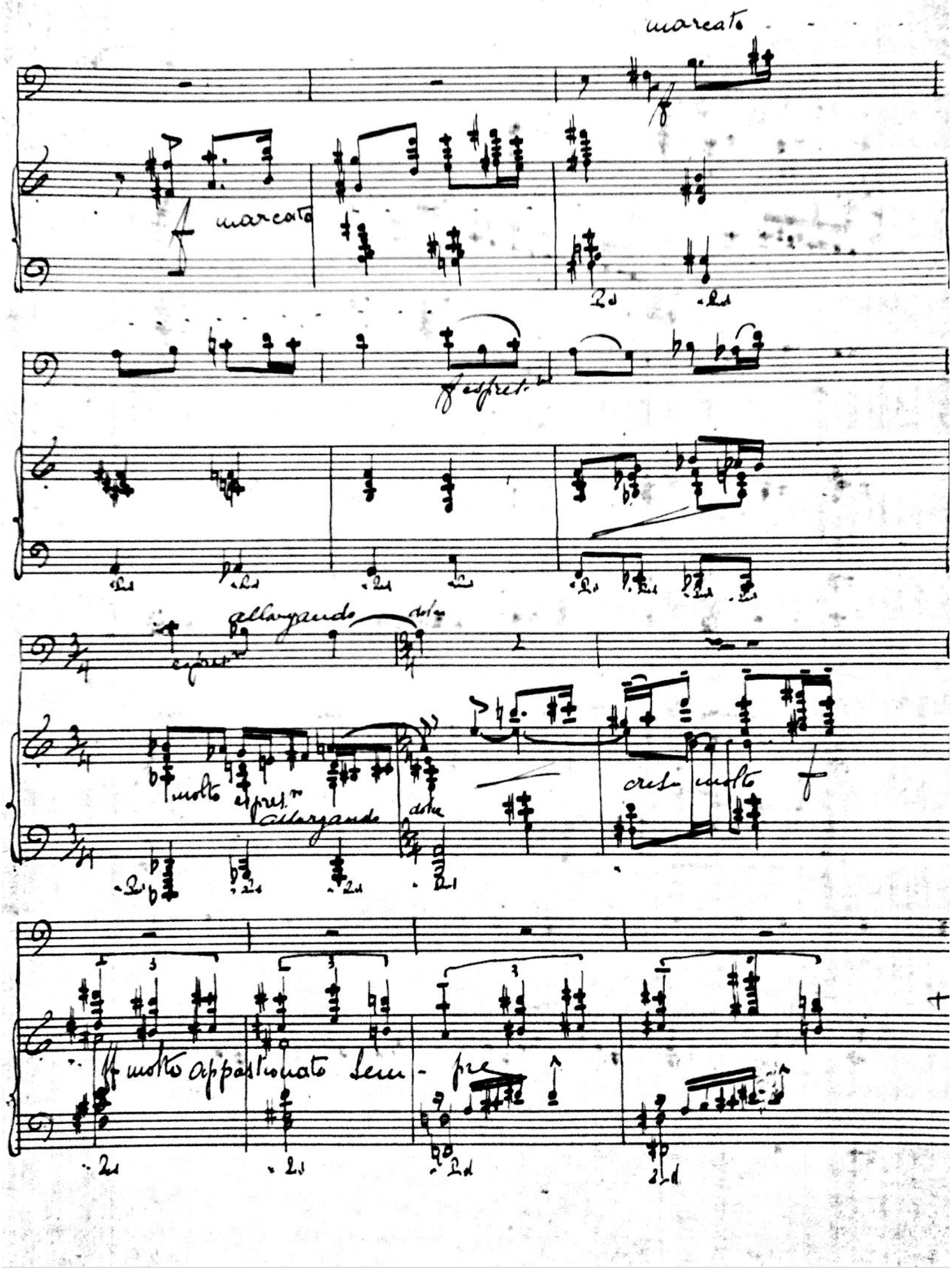
cresc. sempre

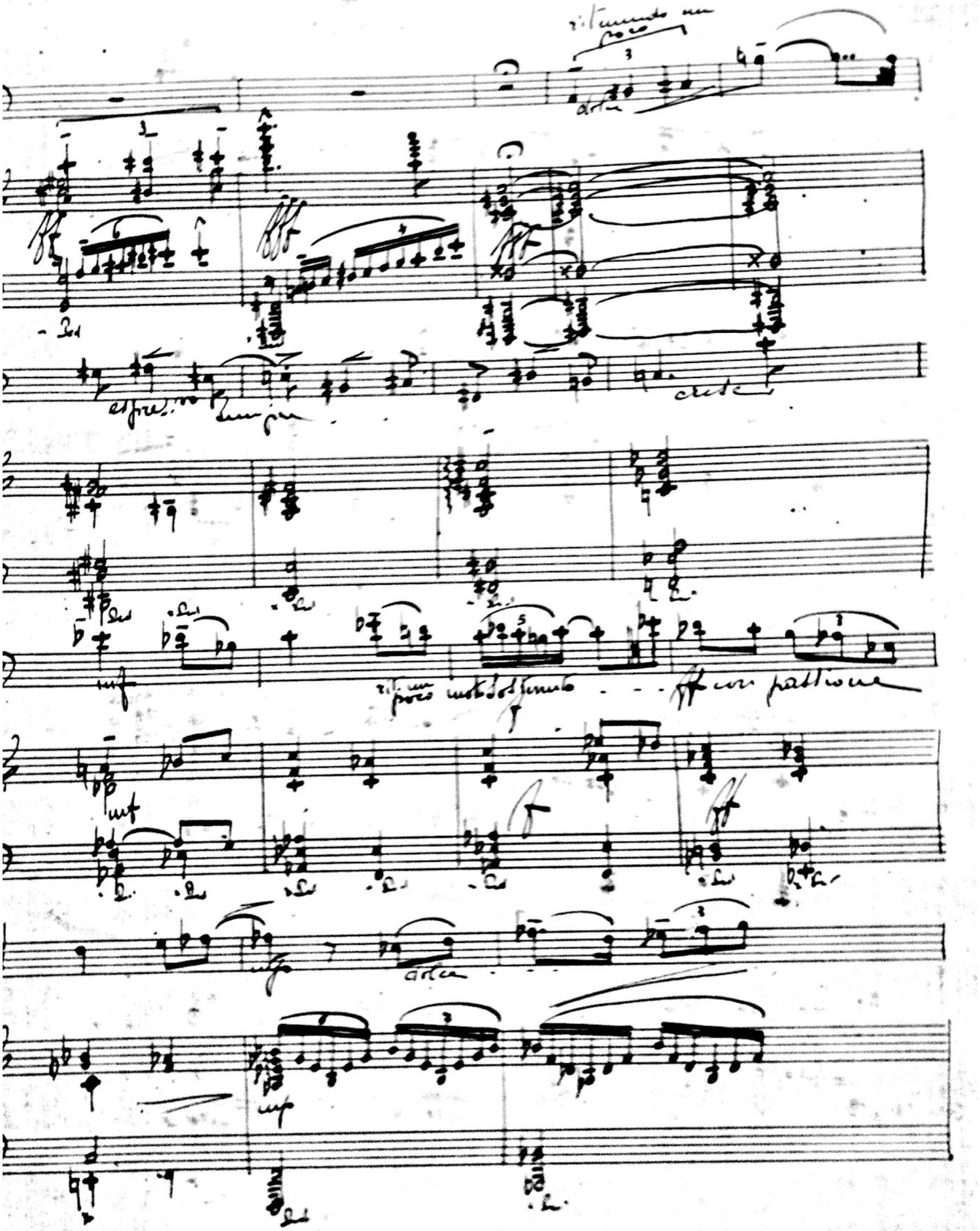
colla parte

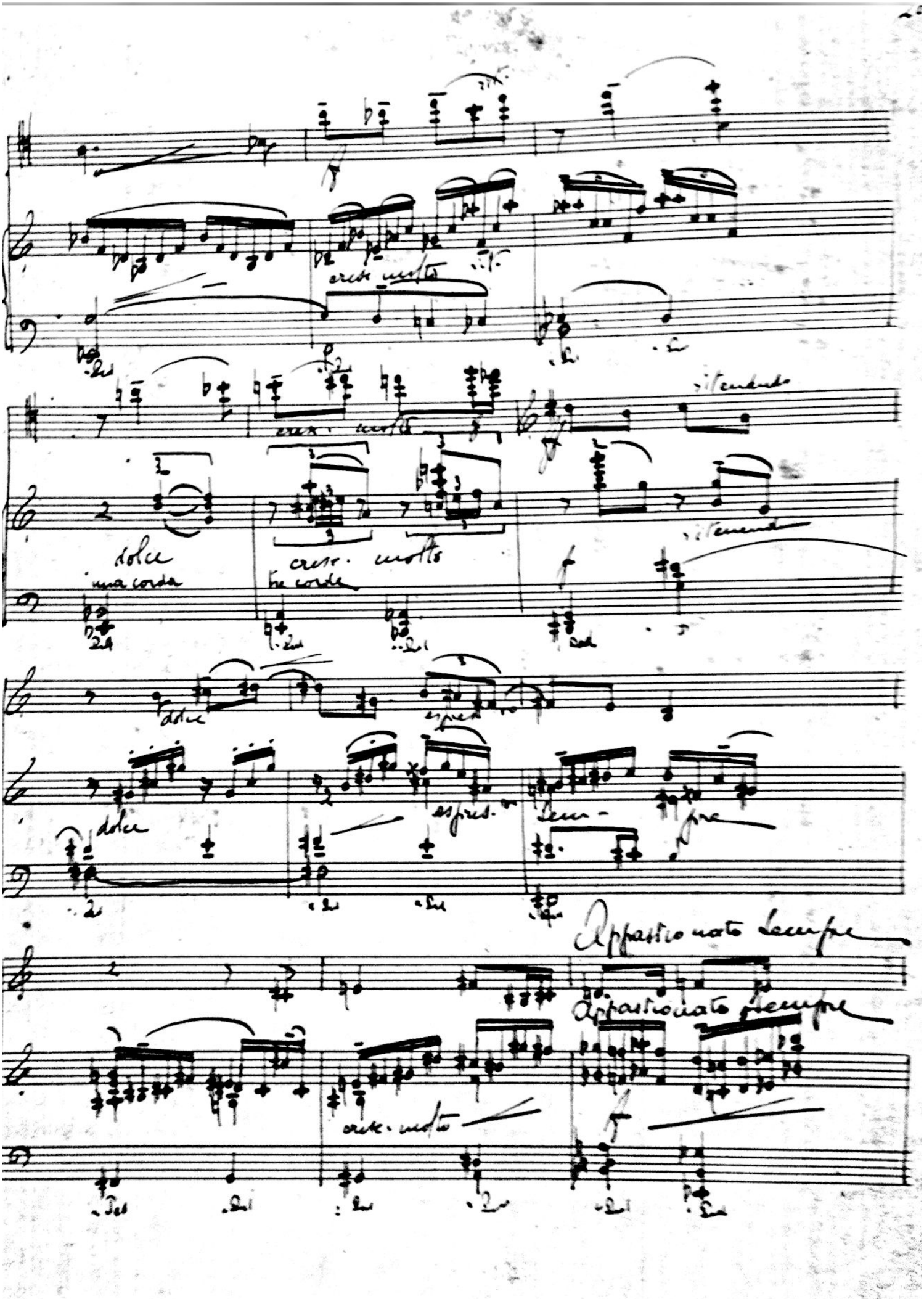


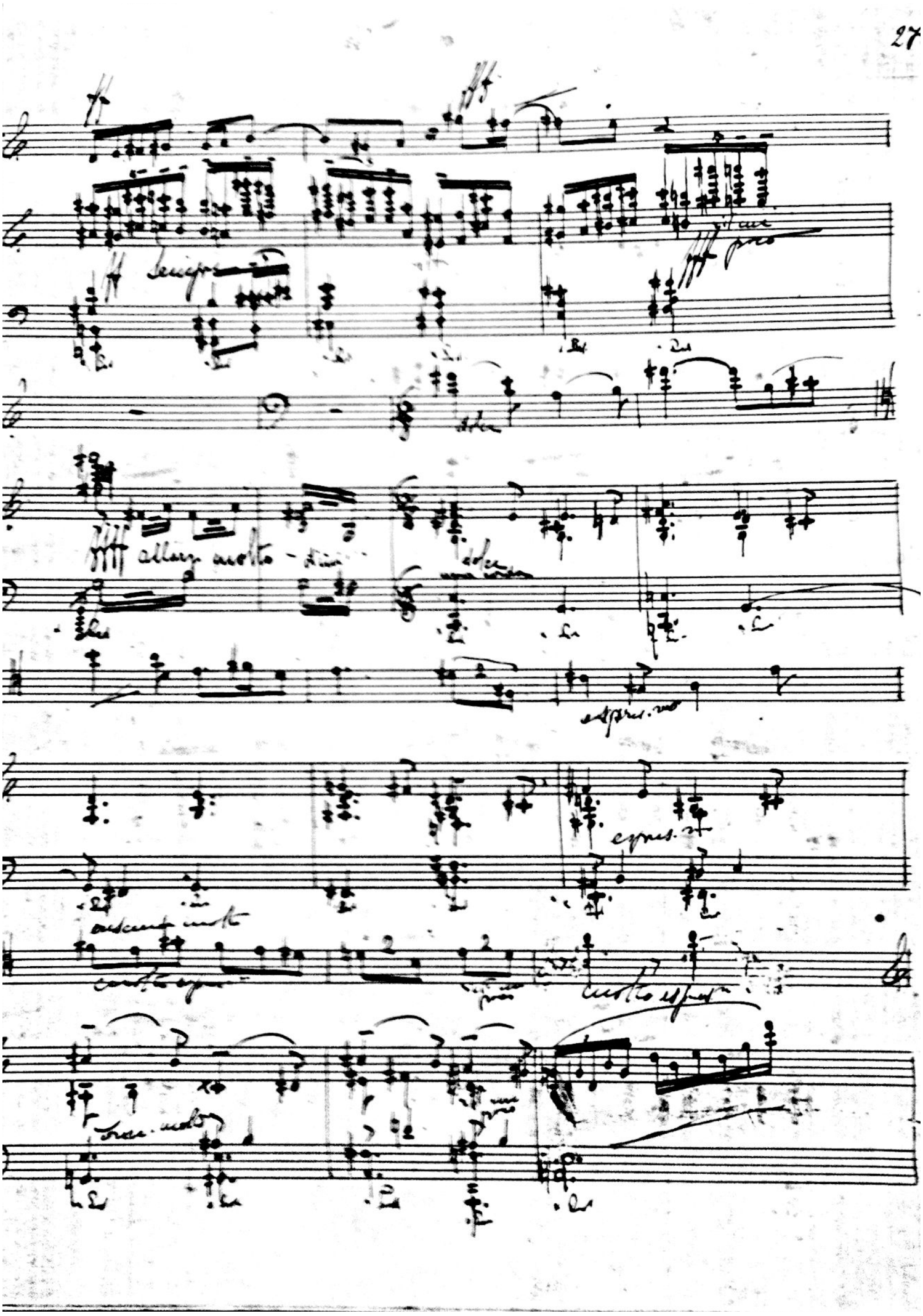

mf
tre corde
cresc. molto
cresc. molto
mf
ff
sol#
mf
outra
molto espres.vo
sempre
molto espres.vo
sempre
mf
mf
mf

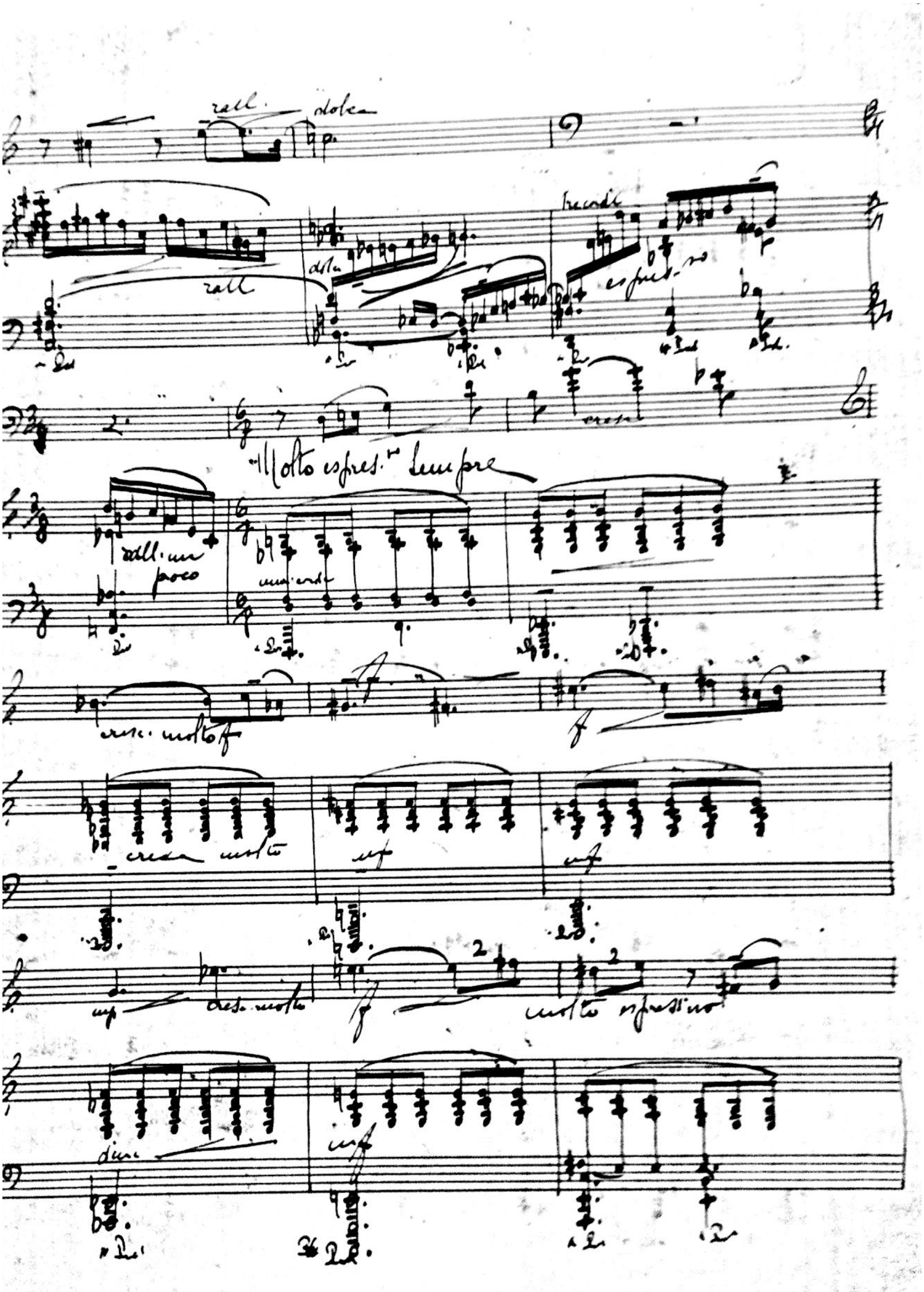

23
appassionato sempre
più forte
molto espressivo
espressivo
molto espressivo
molto espressivo

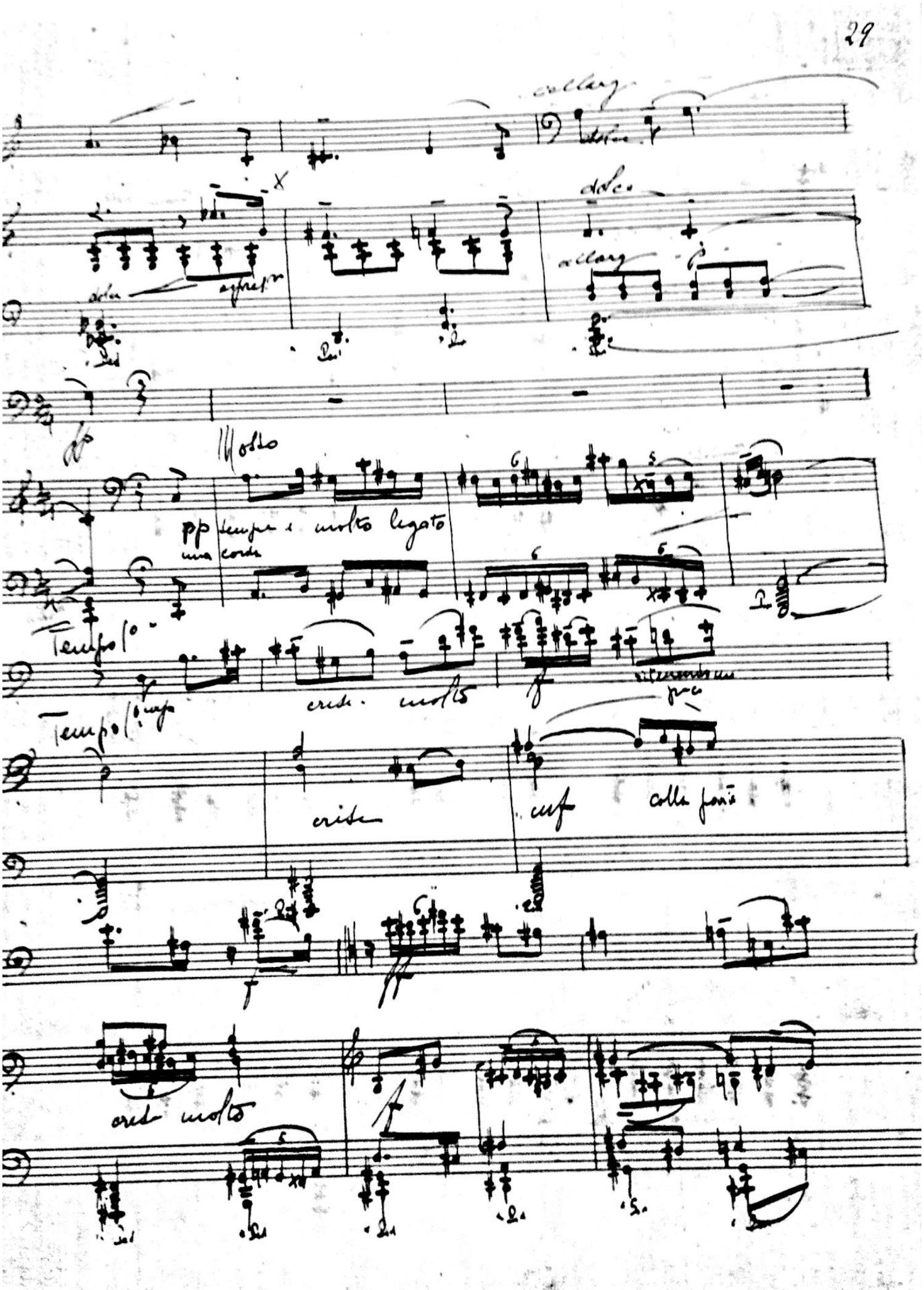

marcato
marcato
espres.
allargando
dolce
molto espres.
allargando
dolce
cres. molto
molto appassionato sem - pre

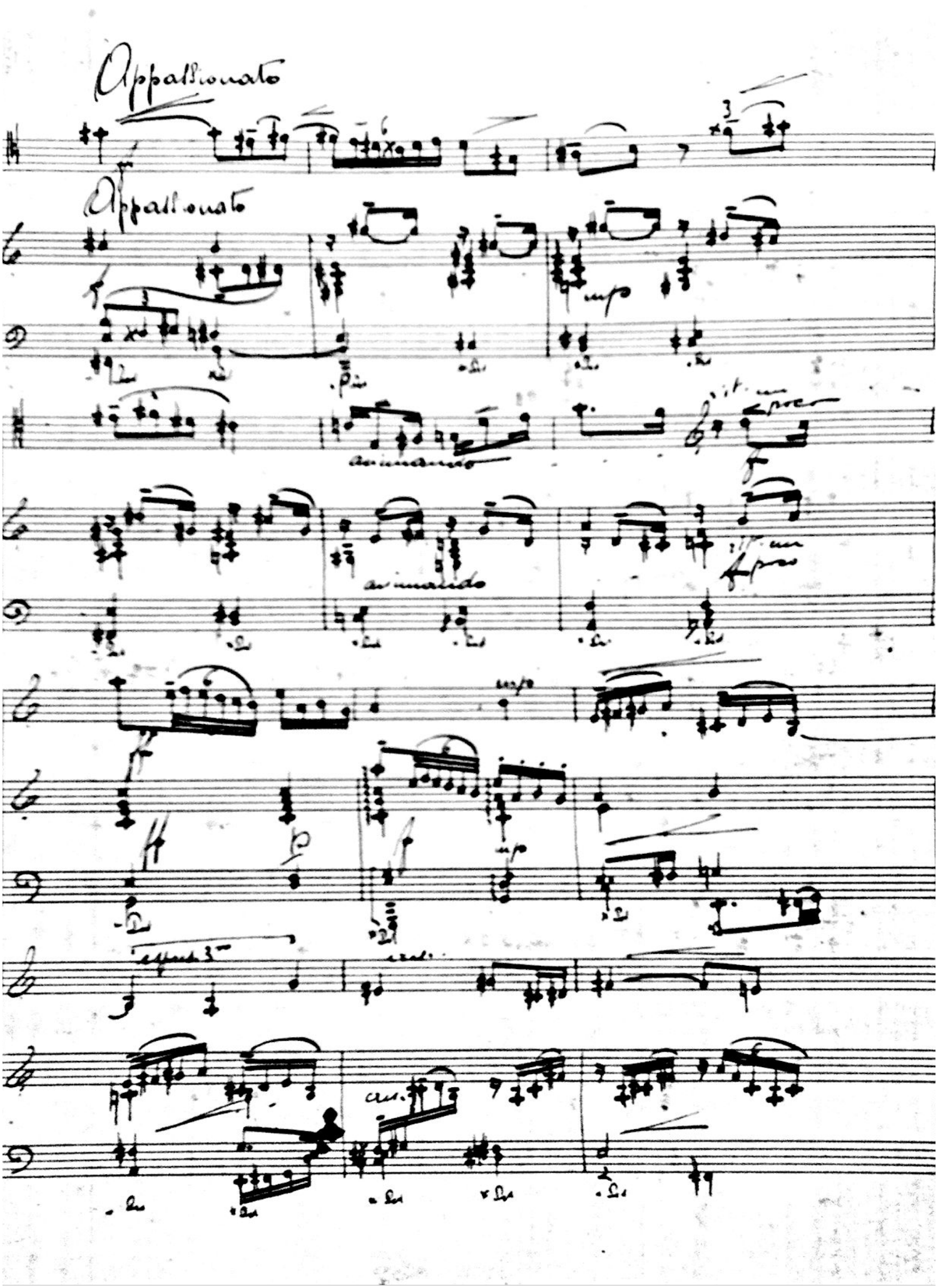

ritenendo un poco
dolce
espressivo
sempre
cresc
mf
ritenendo un poco molto sostenuto
ff con passione
mf
dolce
mf

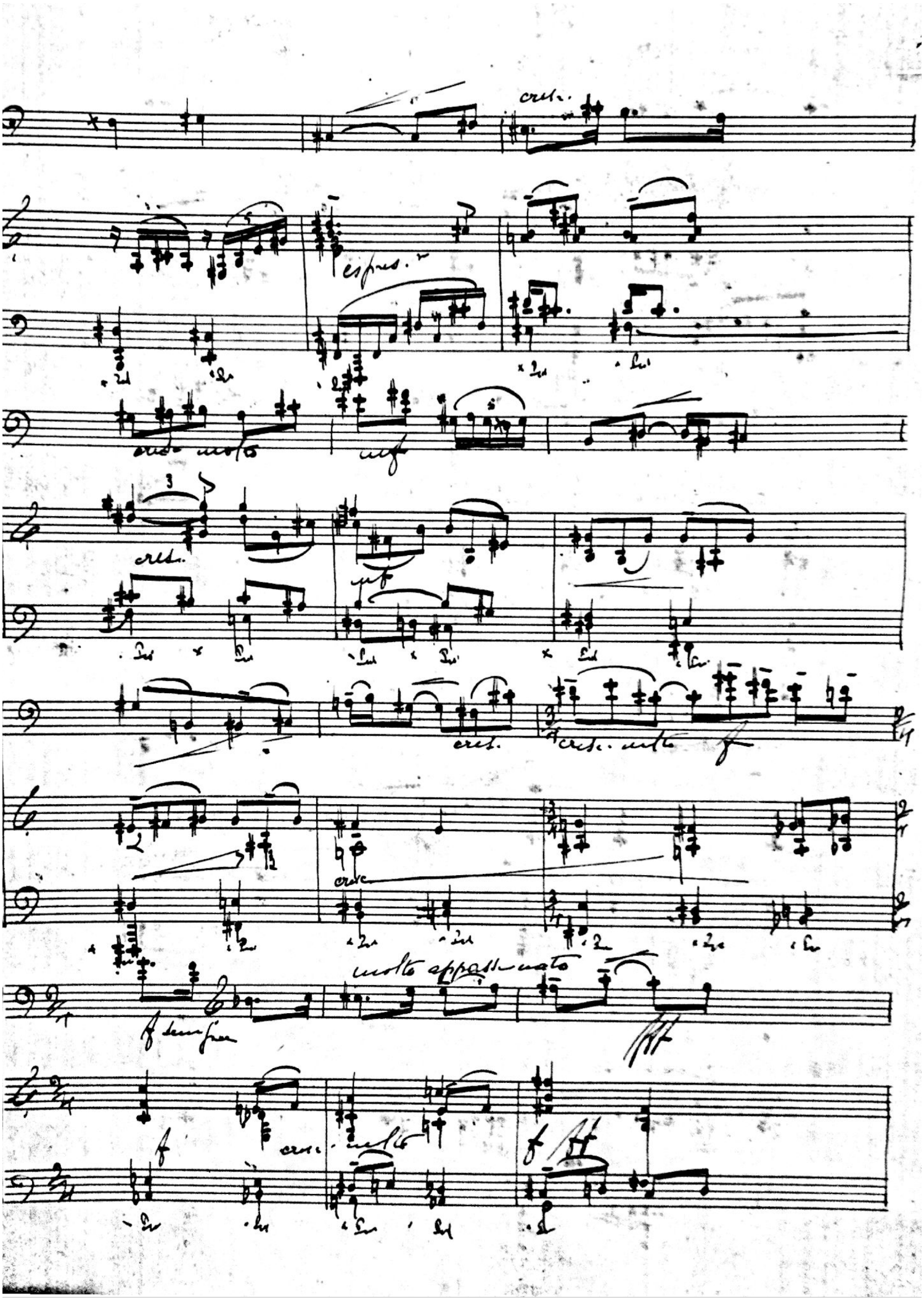

cresc. molto
dolce
una corda
cresc. molto
tre corde
dolce
espress.
sempre
dolce
espress.
sempre
Appassionato sempre
Appassionato sempre
cresc. molto

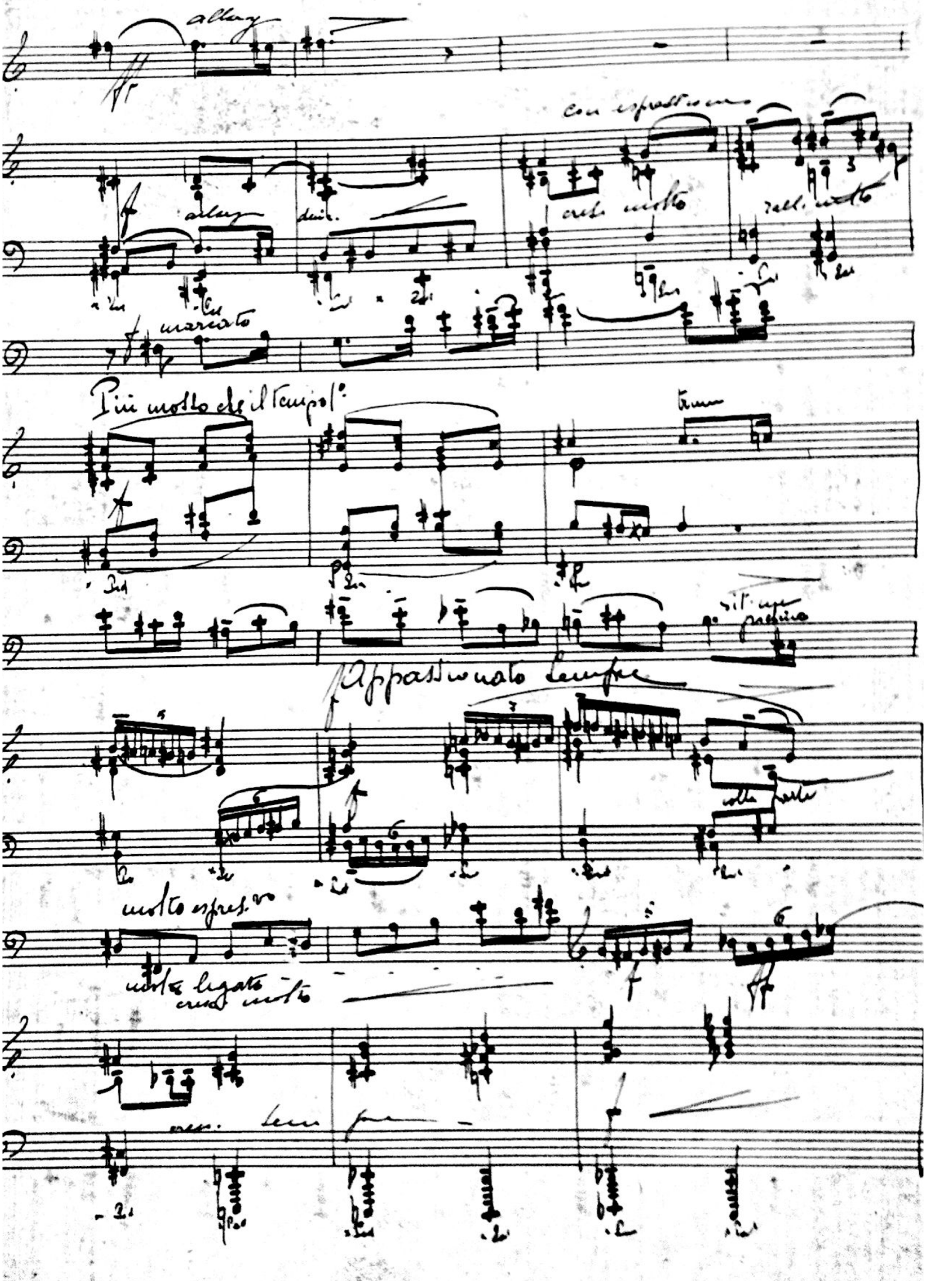

27

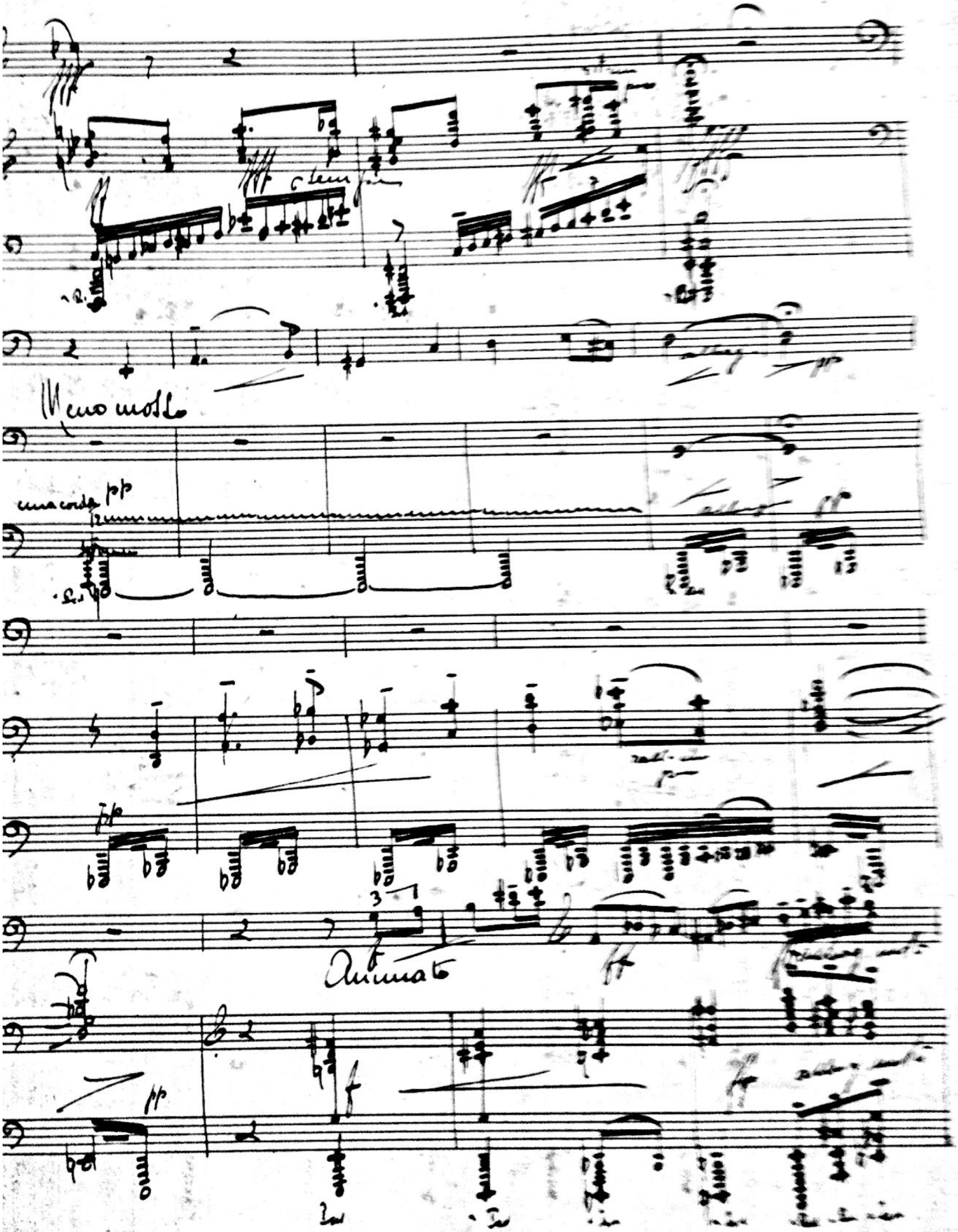

rall.
dolce
rall
dolce
espres.vo
cresc.
Molto espres.vo sempre
rall. un poco
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
molto espressivo
dim.

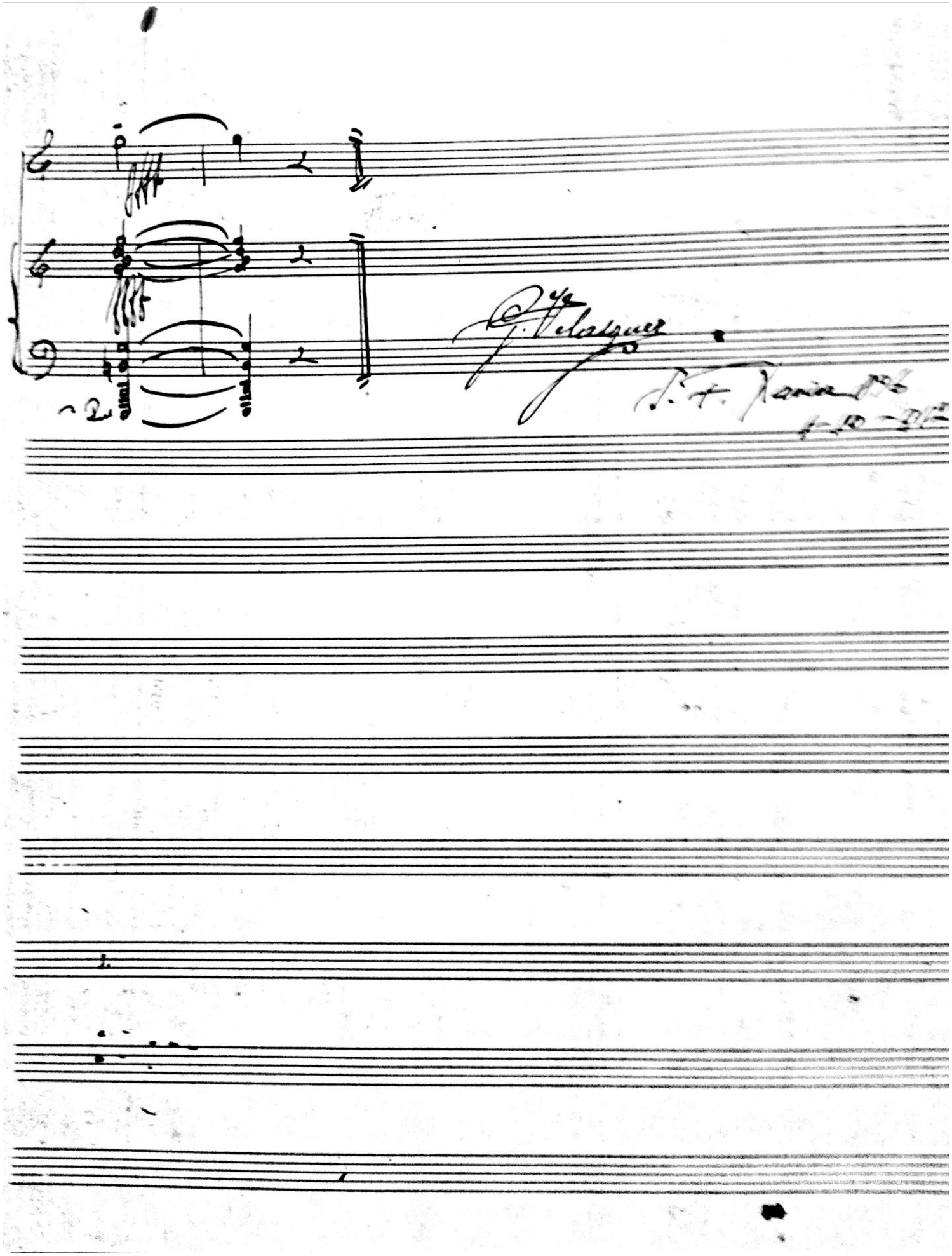

dolce
dolce
dolce
dolce
pp
Mosso
pp sempre e molto legato
una corda
Tempo 1°
Tempo 1° mezzo
cresc. molto
cresc
mf
colla parte
cresc molto


Appassionato
Appassionato
animando
animando
cresc.


cresc.
espres.
cresc. molto
mf
cresc.
mf
cresc.
cresc. molto
f
cresc.
molto appassionato
f sempre
fff
f
cresc. molto
f
ff

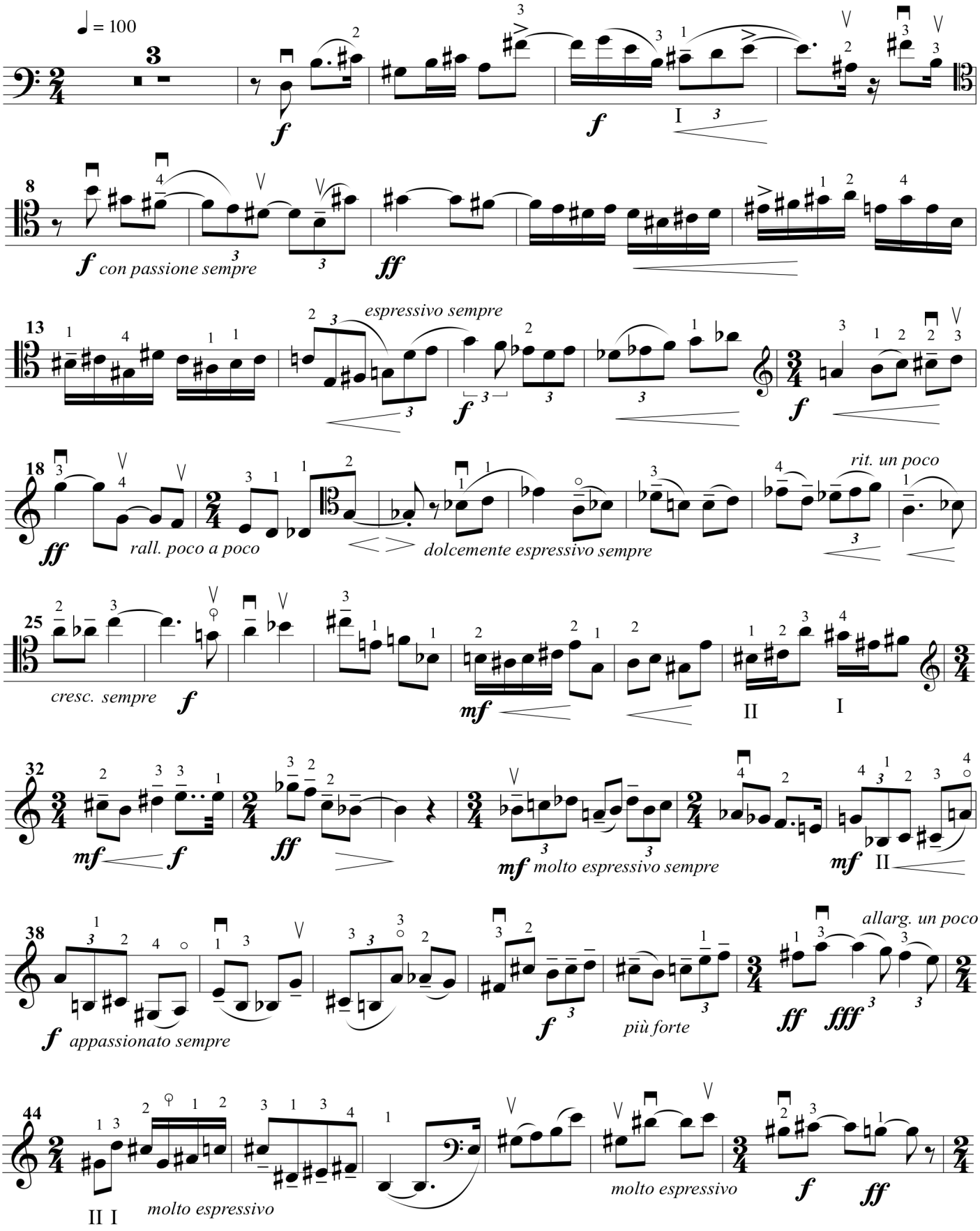

allarg
con espressione
cresc. molto
rall. molto
marcato
Più mosso che il tempo 1°
Appassionato sempre
molto espres.vo
molto legato
cresc. molto

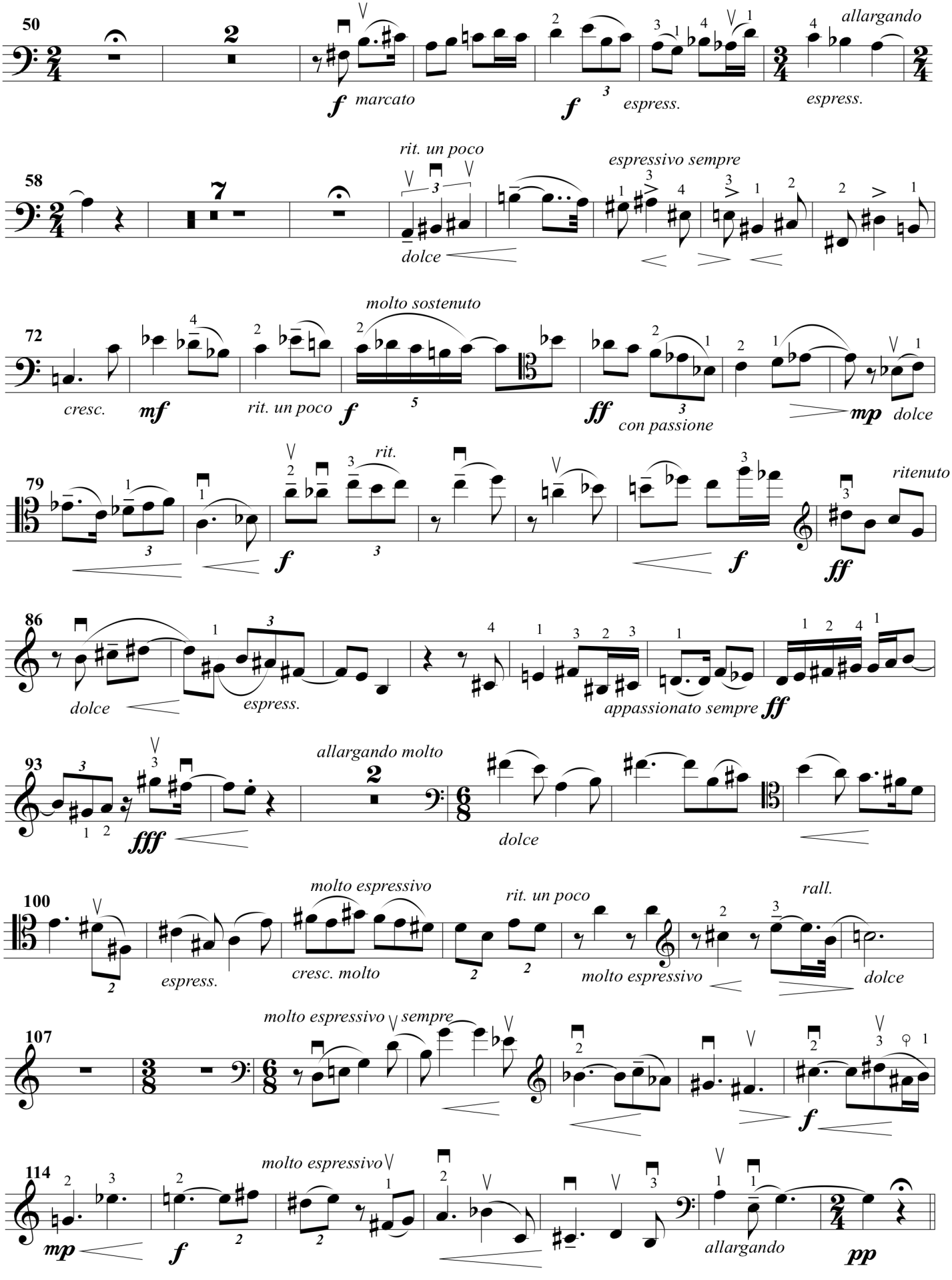

Meno mosso
una corda
Animato

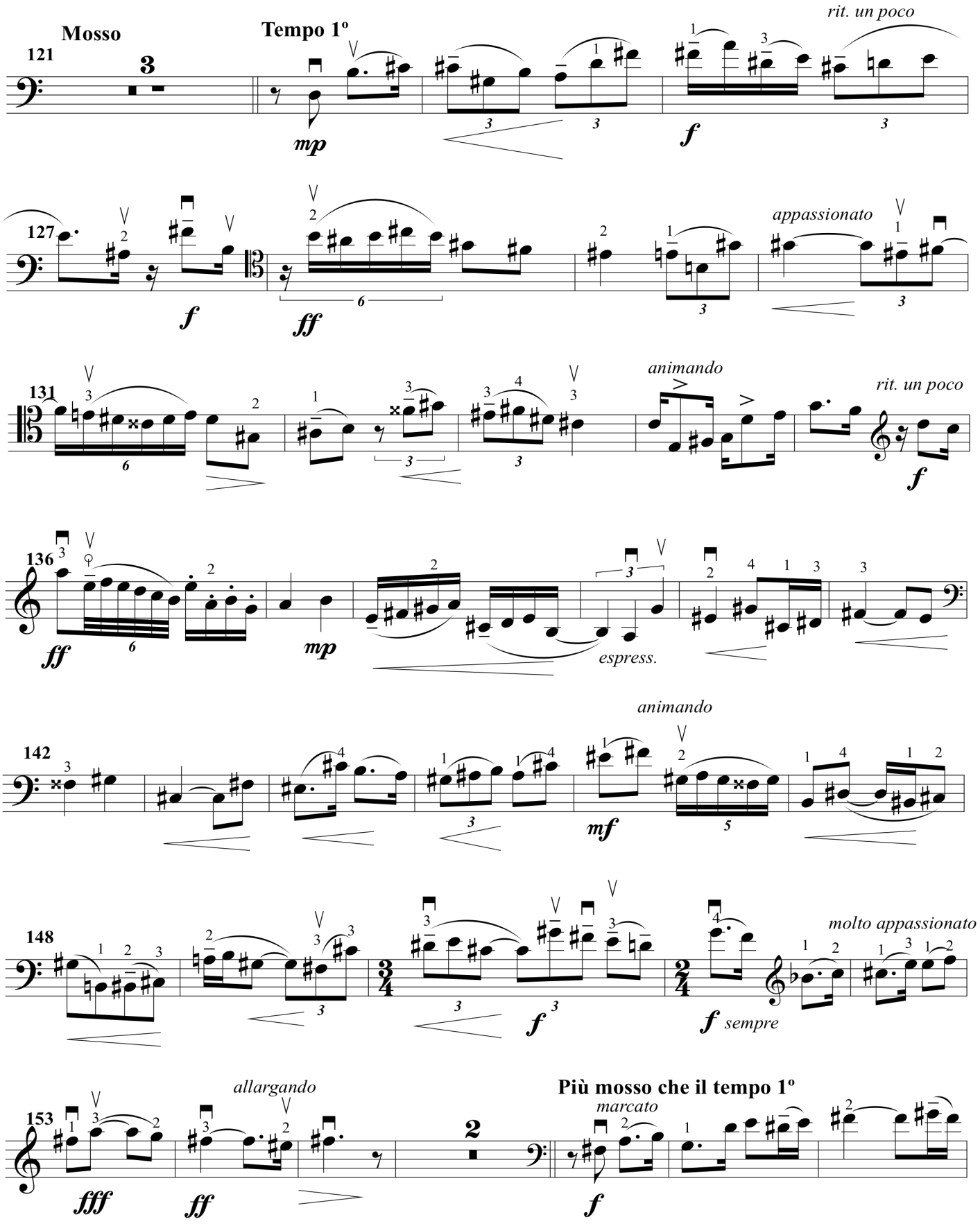


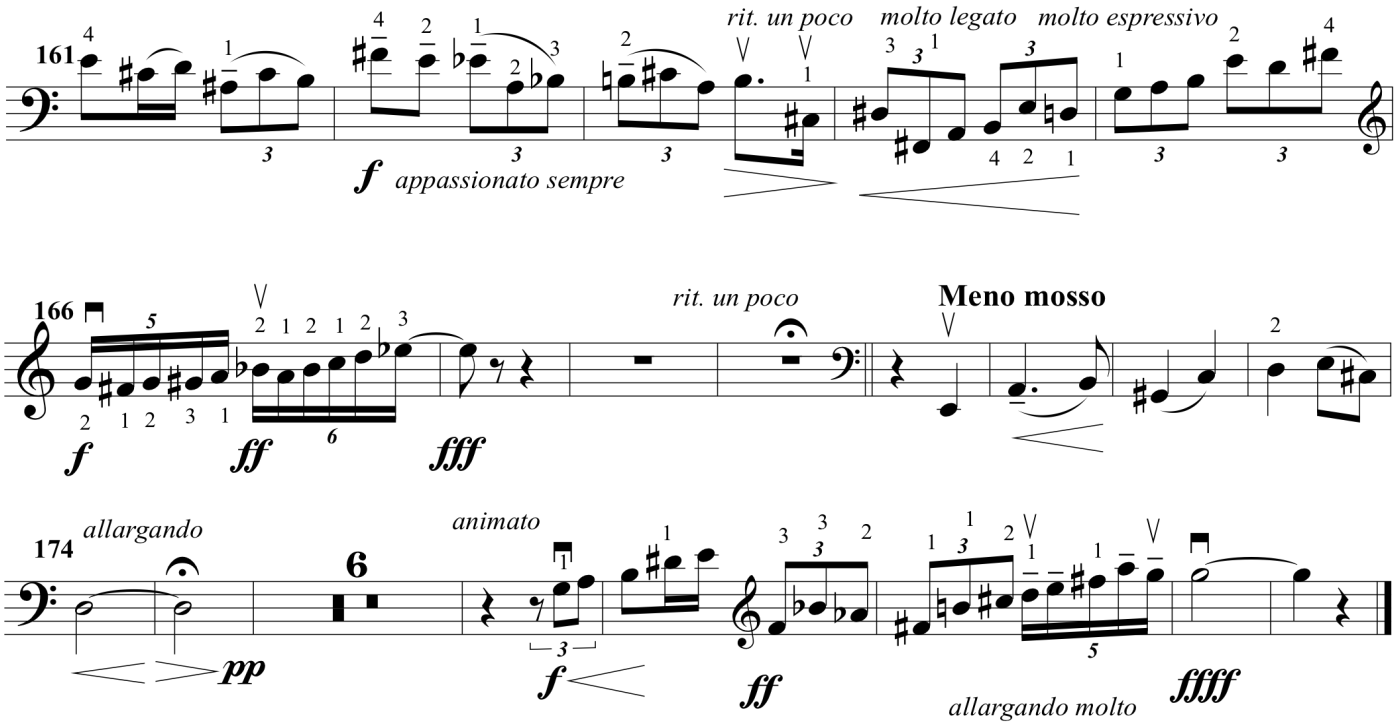
6

Finale


♩ = 100
f
f
I
8
f con passione sempre
ff
13
espressivo sempre
f
f
18
ff
rall. poco a poco
dolcemente espressivo sempre
rit. un poco
25
cresc. sempre
f
mf
II
I
32
mf
f
ff
mf molto espressivo sempre
mf
II
38
f appassionato sempre
f
più forte
allarg. un poco
ff
fff
44
II I
molto espressivo
molto espressivo
f
ff

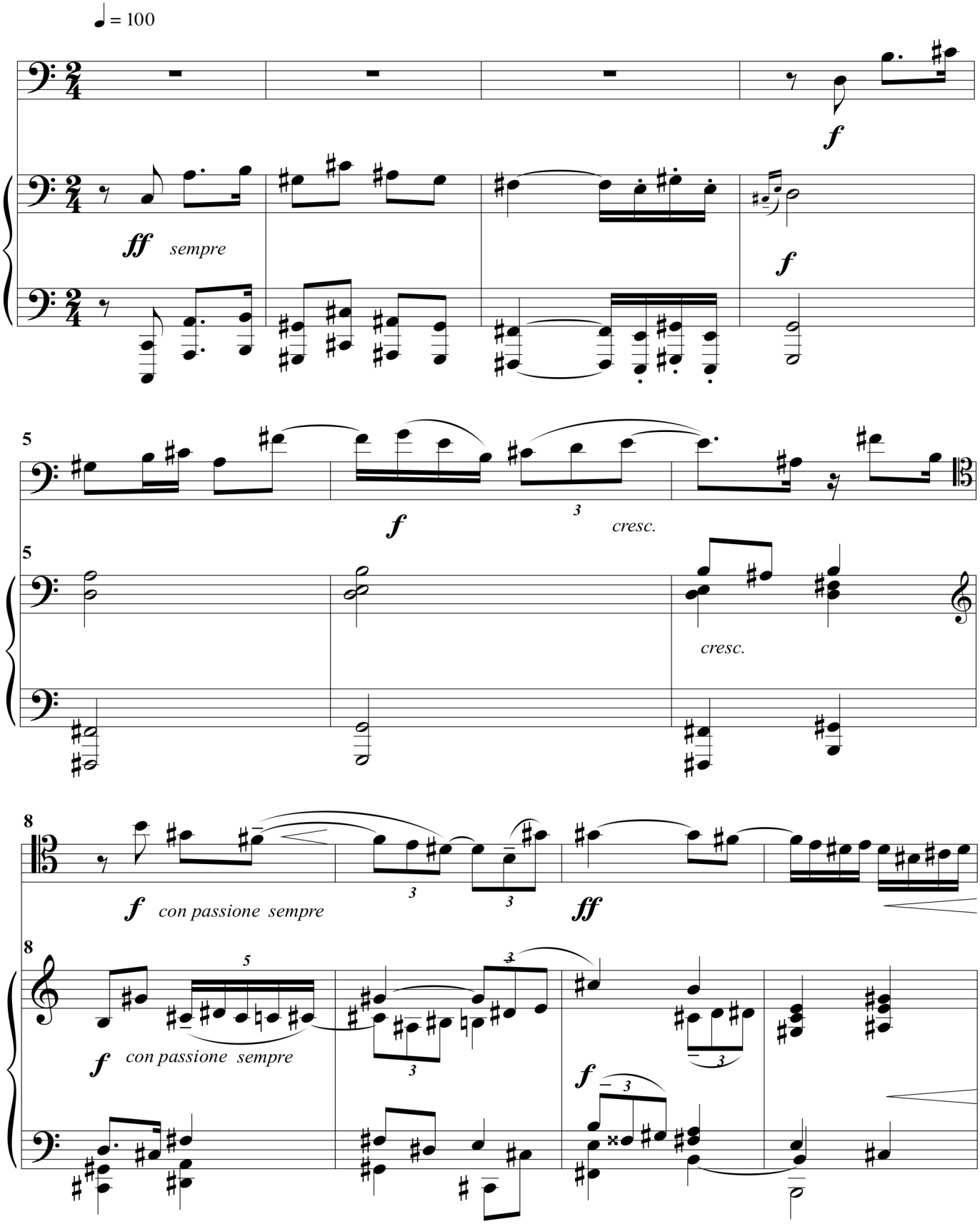

50
allargando
f marcato
f espress.
espress.
58
rit. un poco
espressivo sempre
dolce
72
molto sostenuto
cresc.
mf
rit. un poco
f
ff
con passione
mp
dolce
79
rit.
ritenuto
f
f
ff
86
dolce
espress.
appassionato sempre
ff
93
allargando molto
fff
dolce
100
molto espressivo
rit. un poco
rall.
espress.
cresc. molto
molto espressivo
dolce
107
molto espressivo
sempre
f
114
molto espressivo
mp
f
allargando
pp

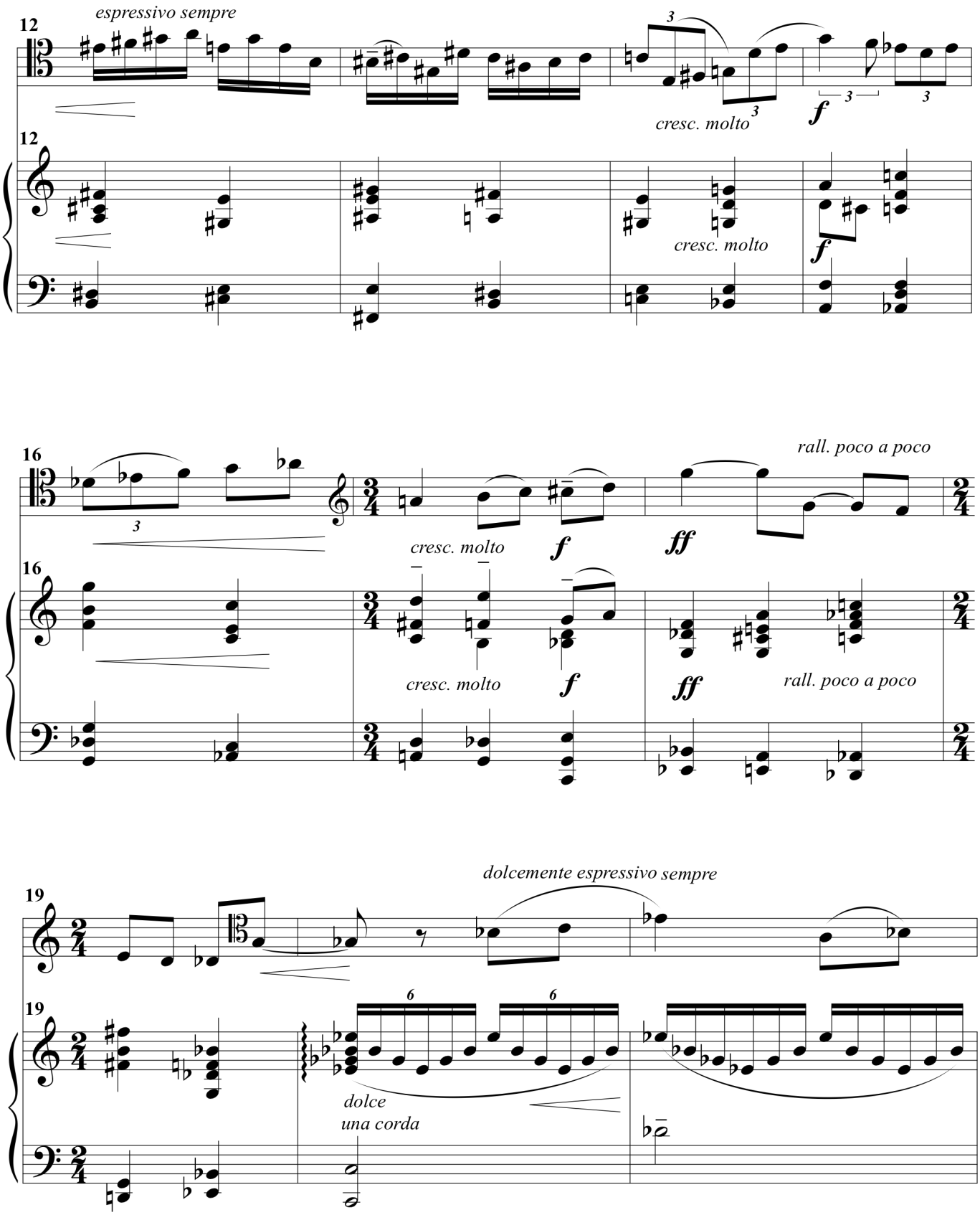

Mosso
121
Tempo 1º
mp
rit. un poco
f
127
f
ff
appassionato
131
animando
rit. un poco
f
136
ff
mp
espress.
142
animando
mf
148
molto appassionato
f
sempre
153
allargando
fff
ff
Più mosso che il tempo 1º
marcato
f

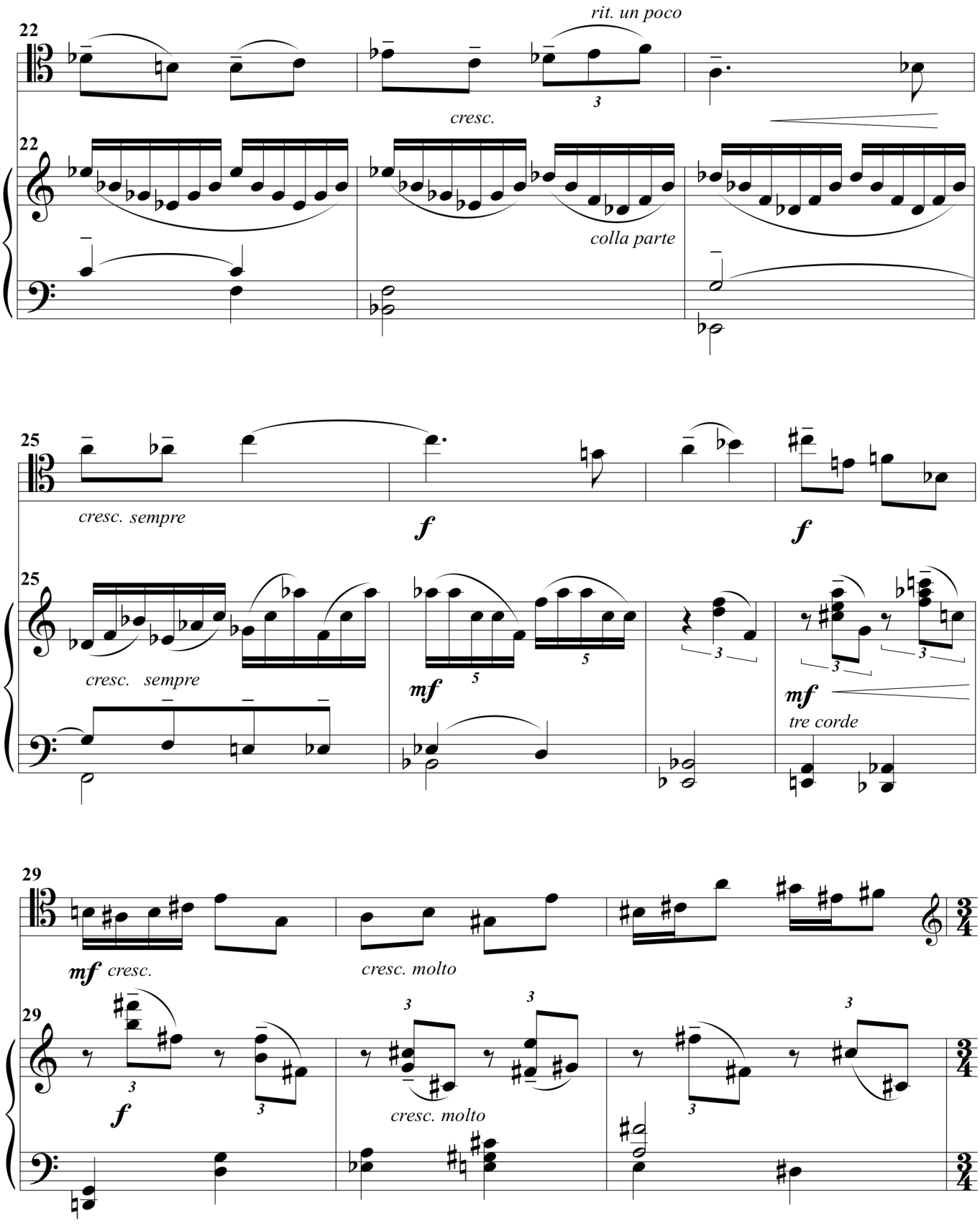

161
f
appassionato sempre
rit. un poco
molto legato
molto espressivo
166
f
ff
fff
rit. un poco
Meno mosso
174
allargando
pp
animato
f
ff
allargando molto
fffff

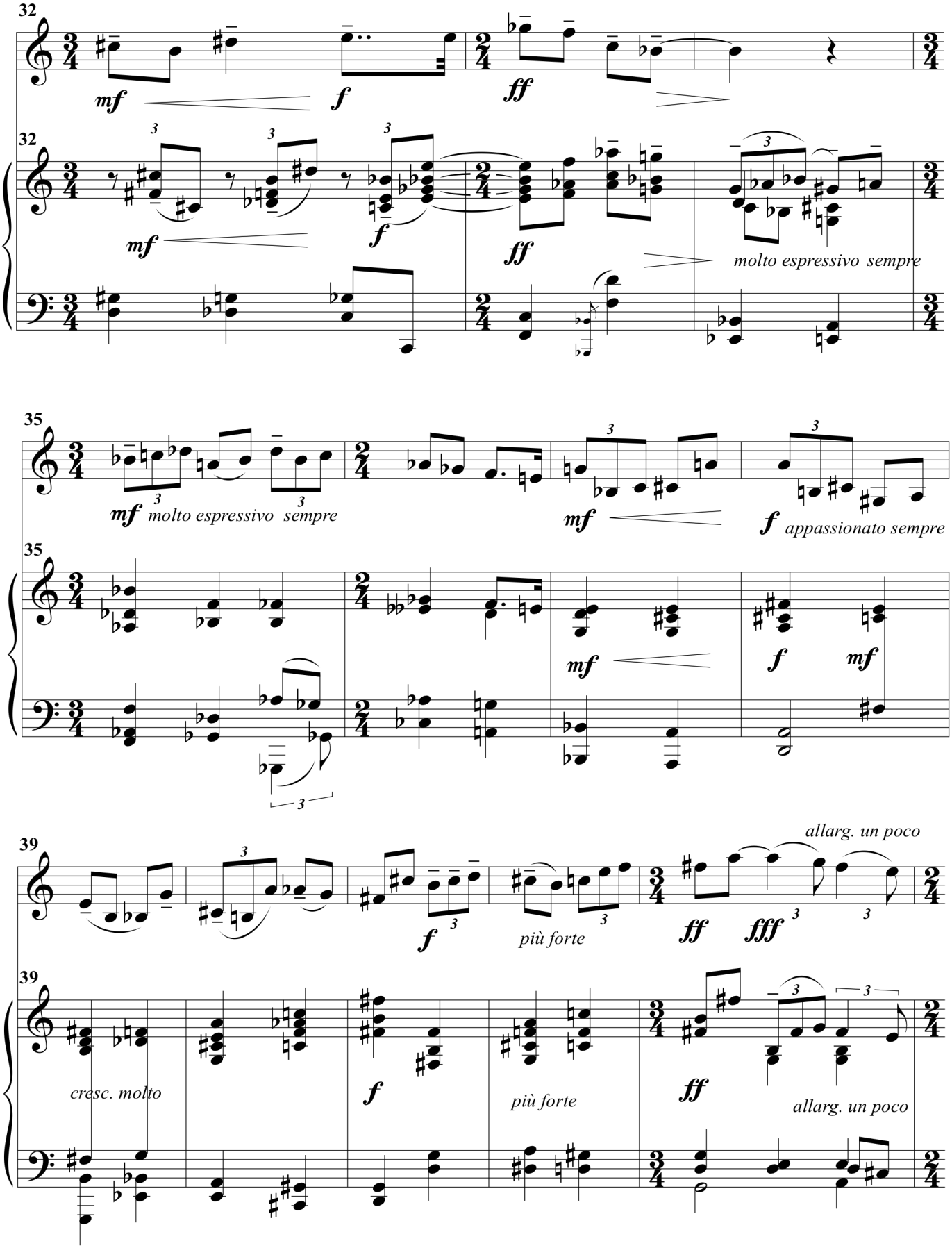
20

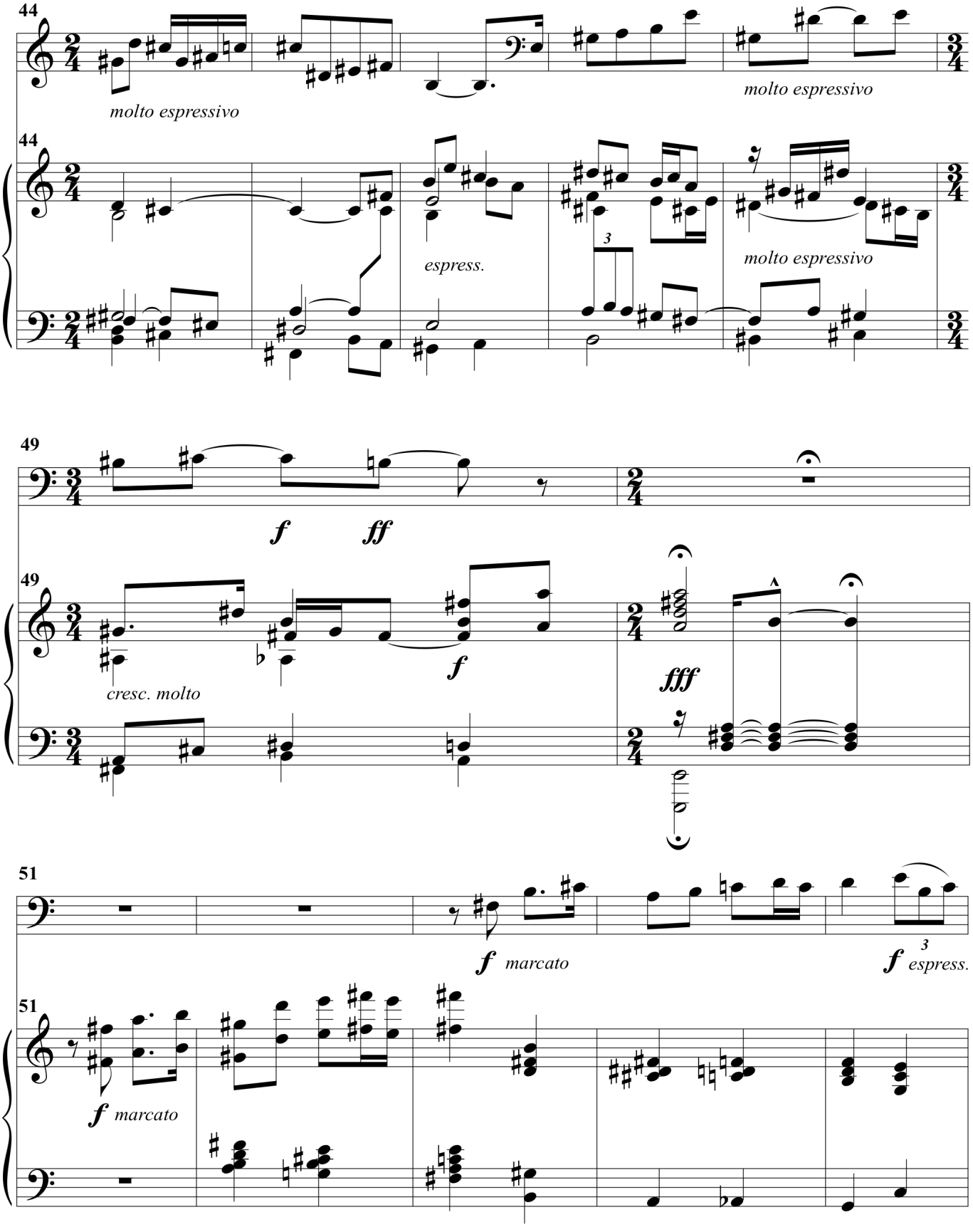
Finale

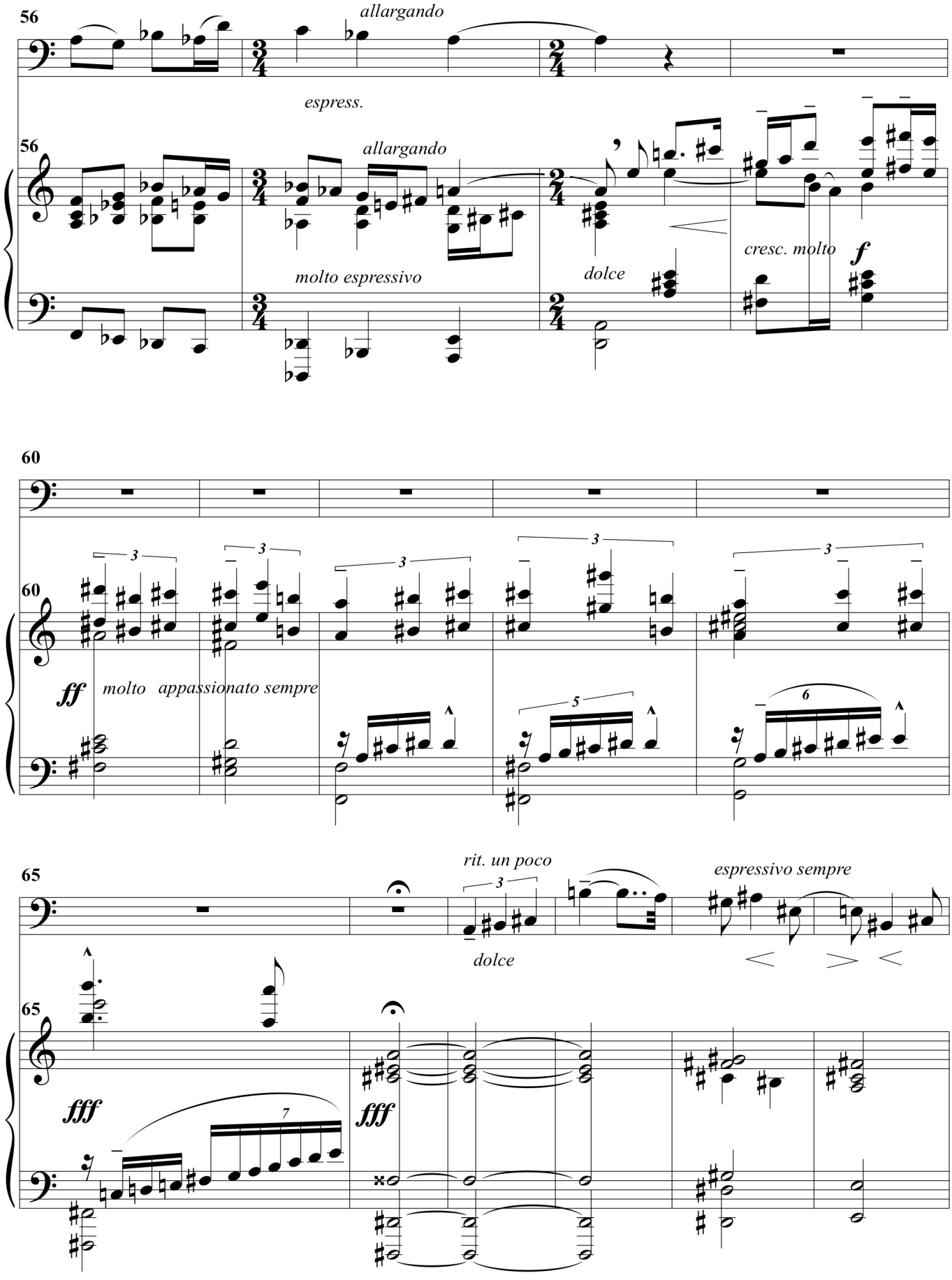

♩ = 100
ff sempre
f
f
5
f
cresc.
5
cresc.
8
f con passione sempre
ff
8
f con passione sempre
f

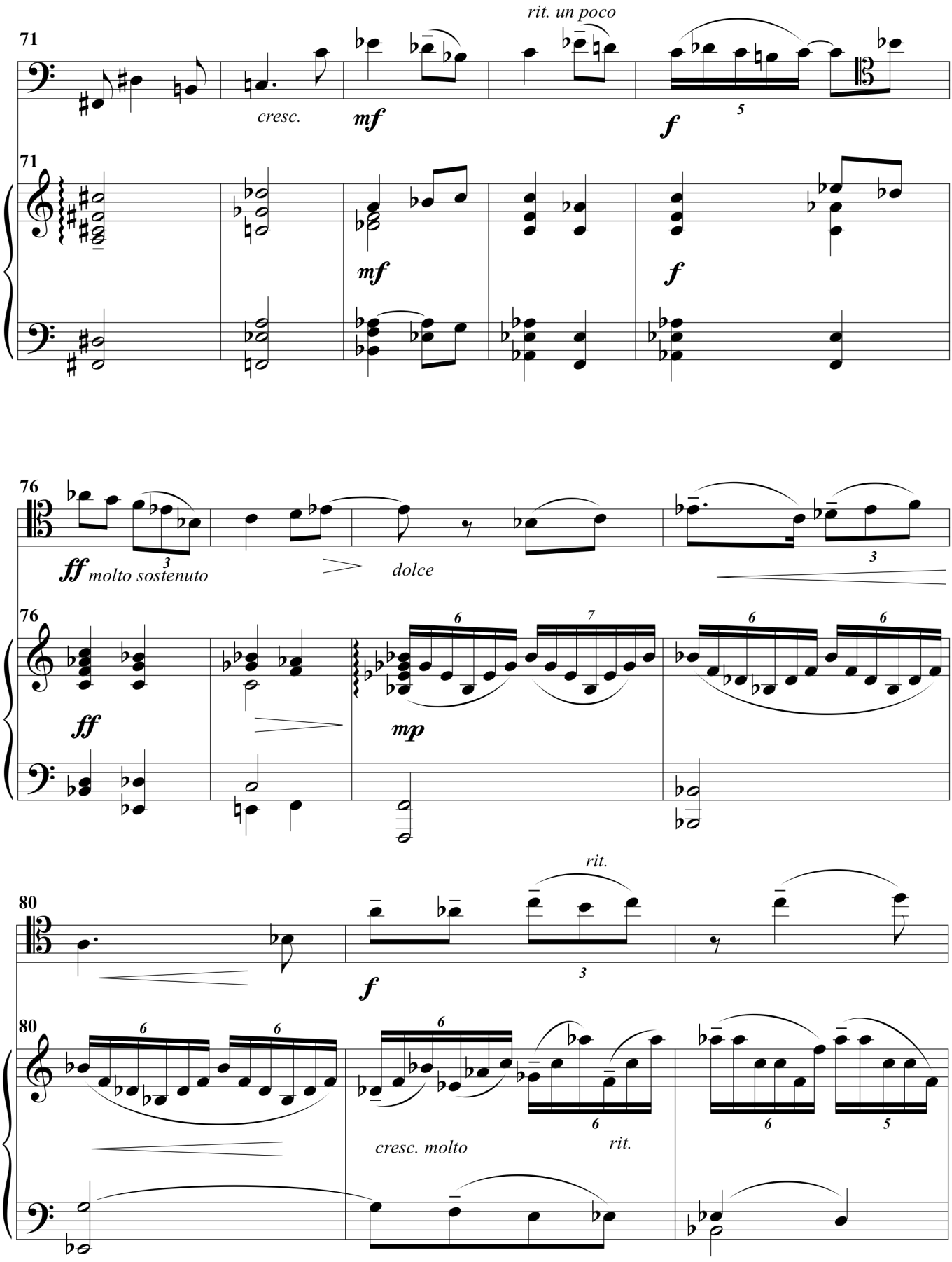

12
espressivo sempre
cresc. molto
f
12
cresc. molto
f
16
rall. poco a poco
cresc. molto
f
ff
16
cresc. molto
f
ff
rall. poco a poco
19
dolcemente espressivo sempre
19
dolce
una corda

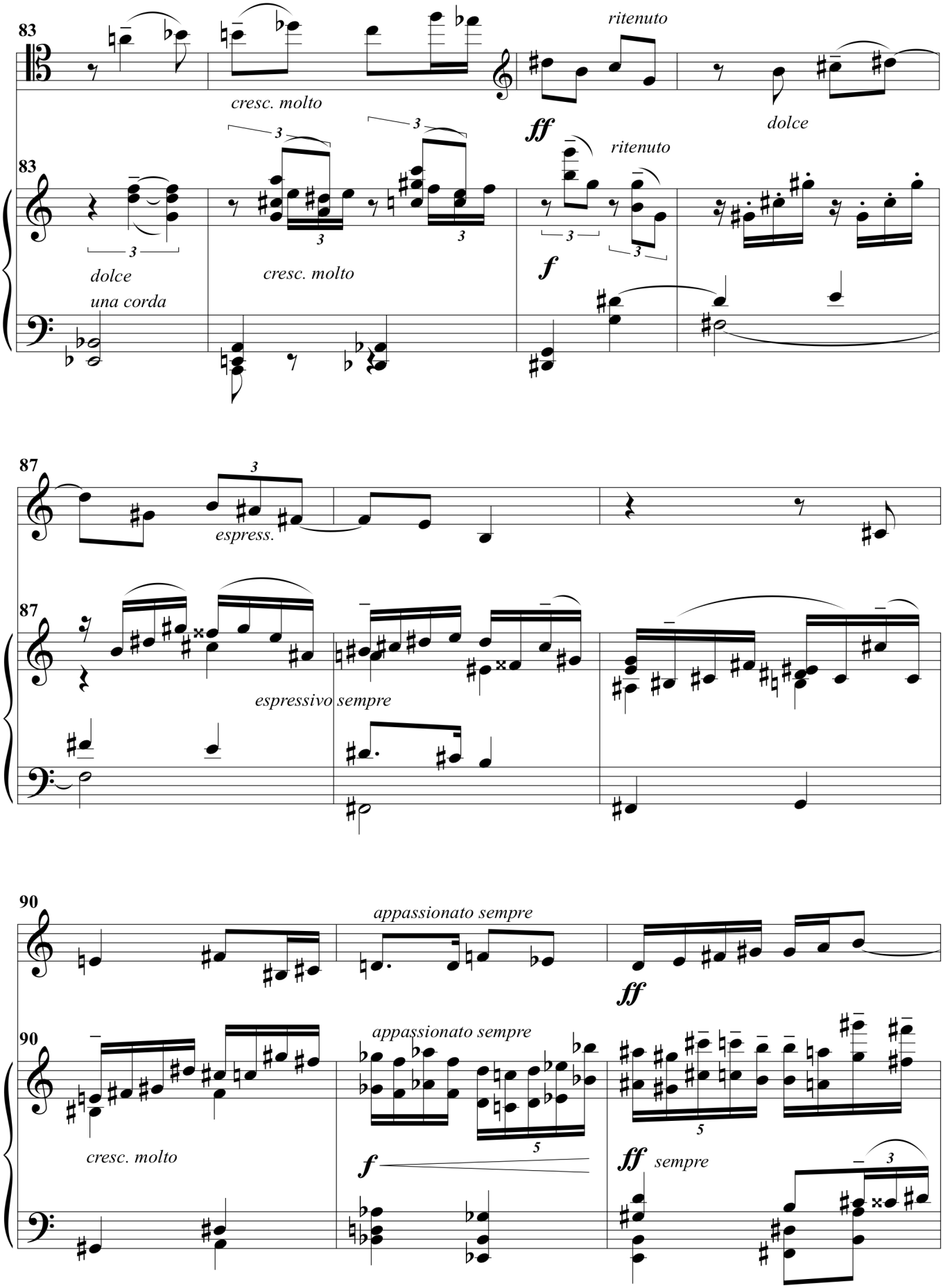

22
rit. un poco
cresc.
colla parte
25
cresc. sempre
f
f
cresc. sempre
mf
mf
tre corde
29
mf cresc.
cresc. molto
f
cresc. molto

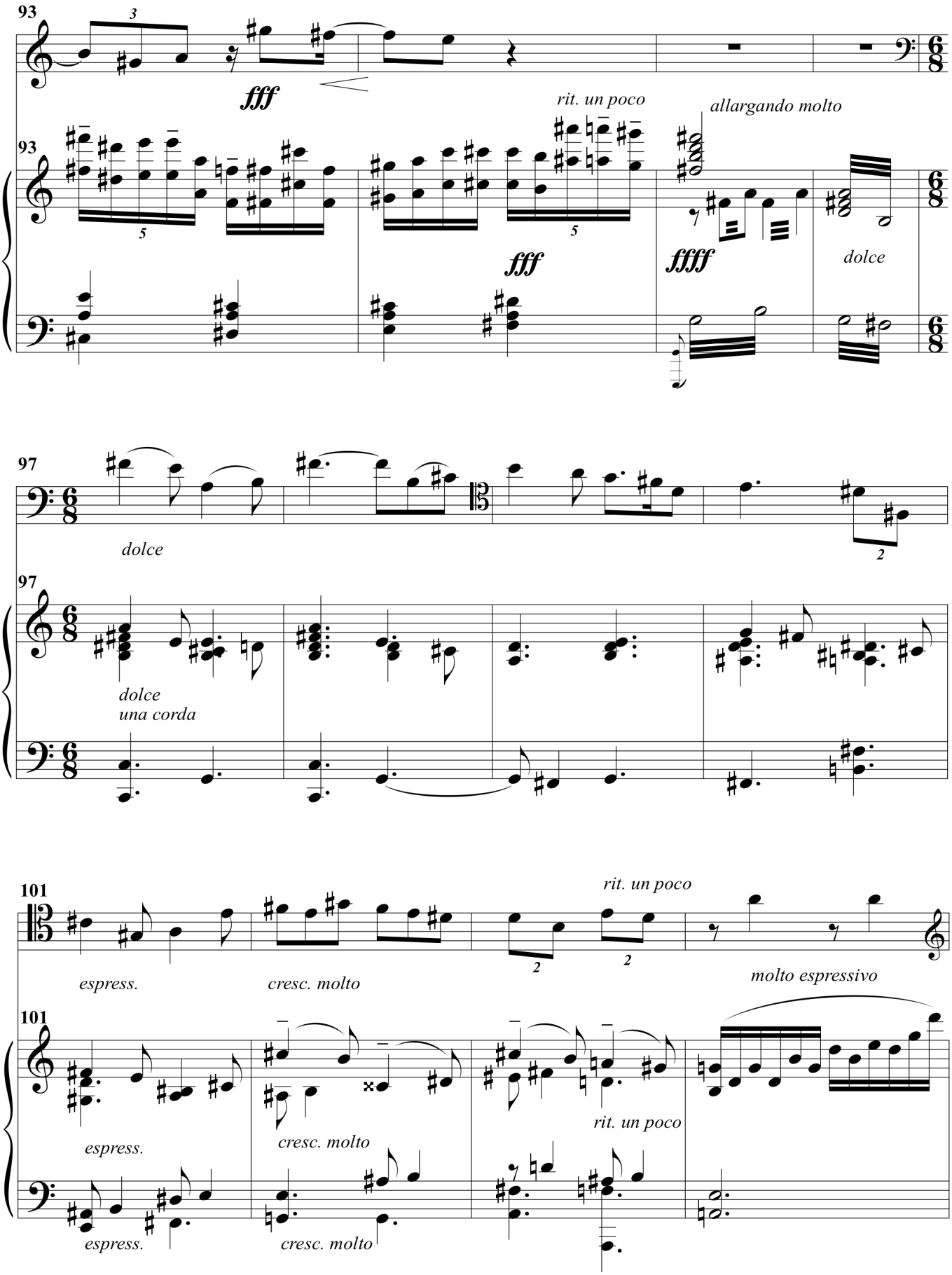

32
mf
f
ff
molto espressivo sempre
35
mf molto espressivo sempre
mf
f appassionato sempre
39
allarg. un poco
f
più forte
ff
fff
cresc. molto
più forte
allarg. un poco

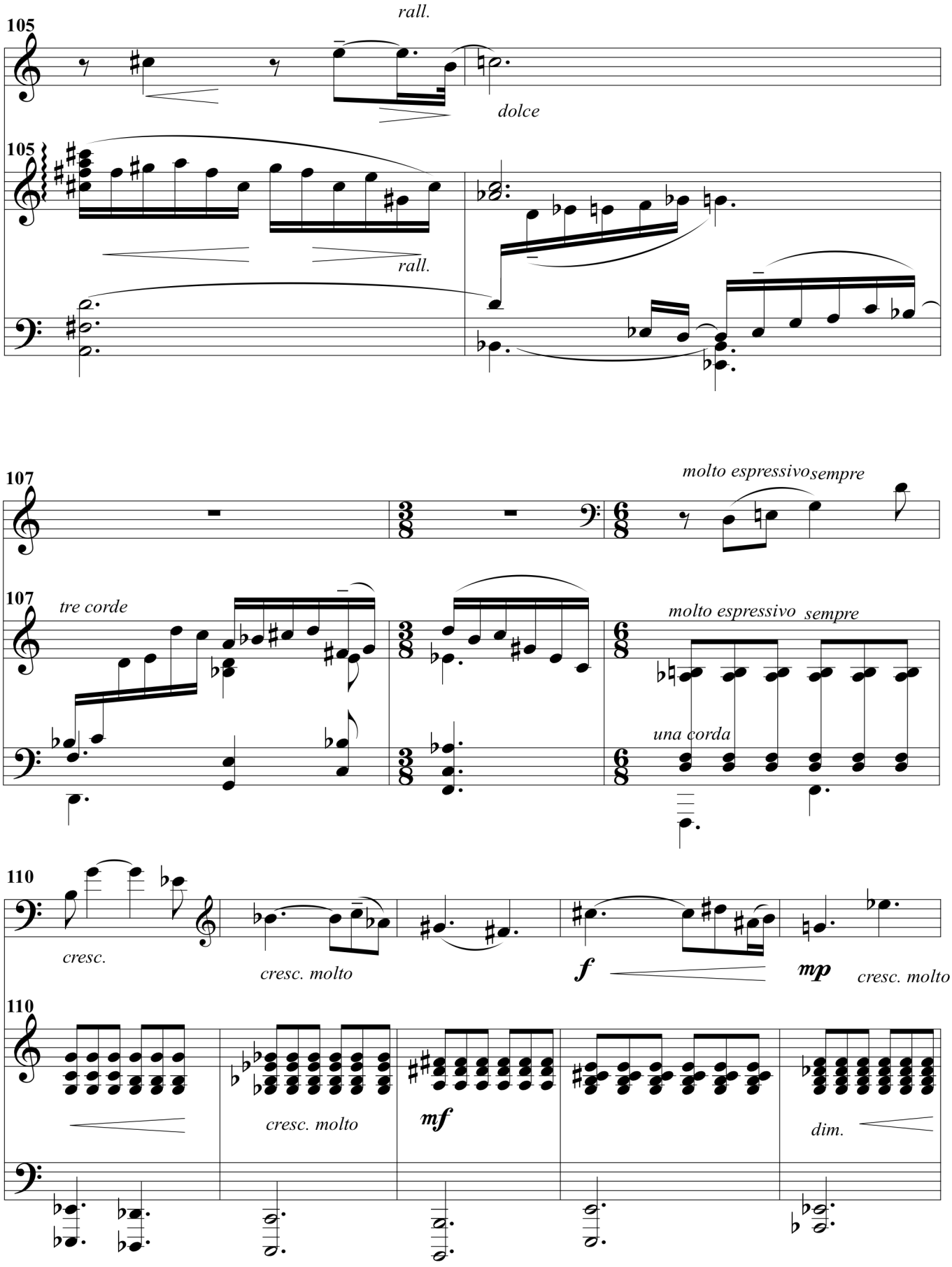

44
molto espressivo
molto espressivo
espress.
molto espressivo
49
f
ff
cresc. molto
f
fff
51
f marcato
f espress.
f marcato

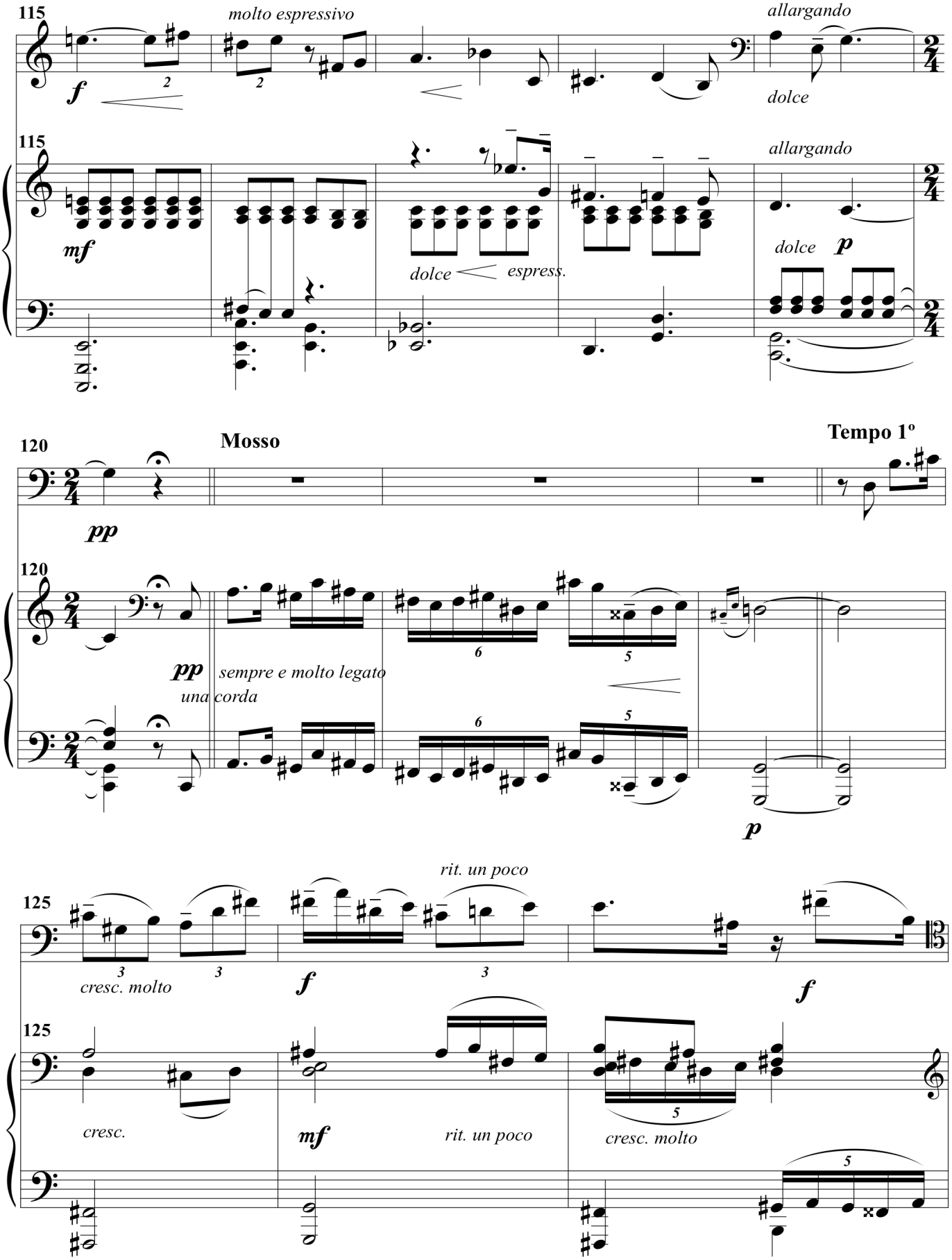

56
allargando
espress.
56
allargando
molto espressivo
dolce
cresc. molto
f
60
60
ff
molto appassionato sempre
65
rit. un poco
dolce
espressivo sempre
65
fff
fff

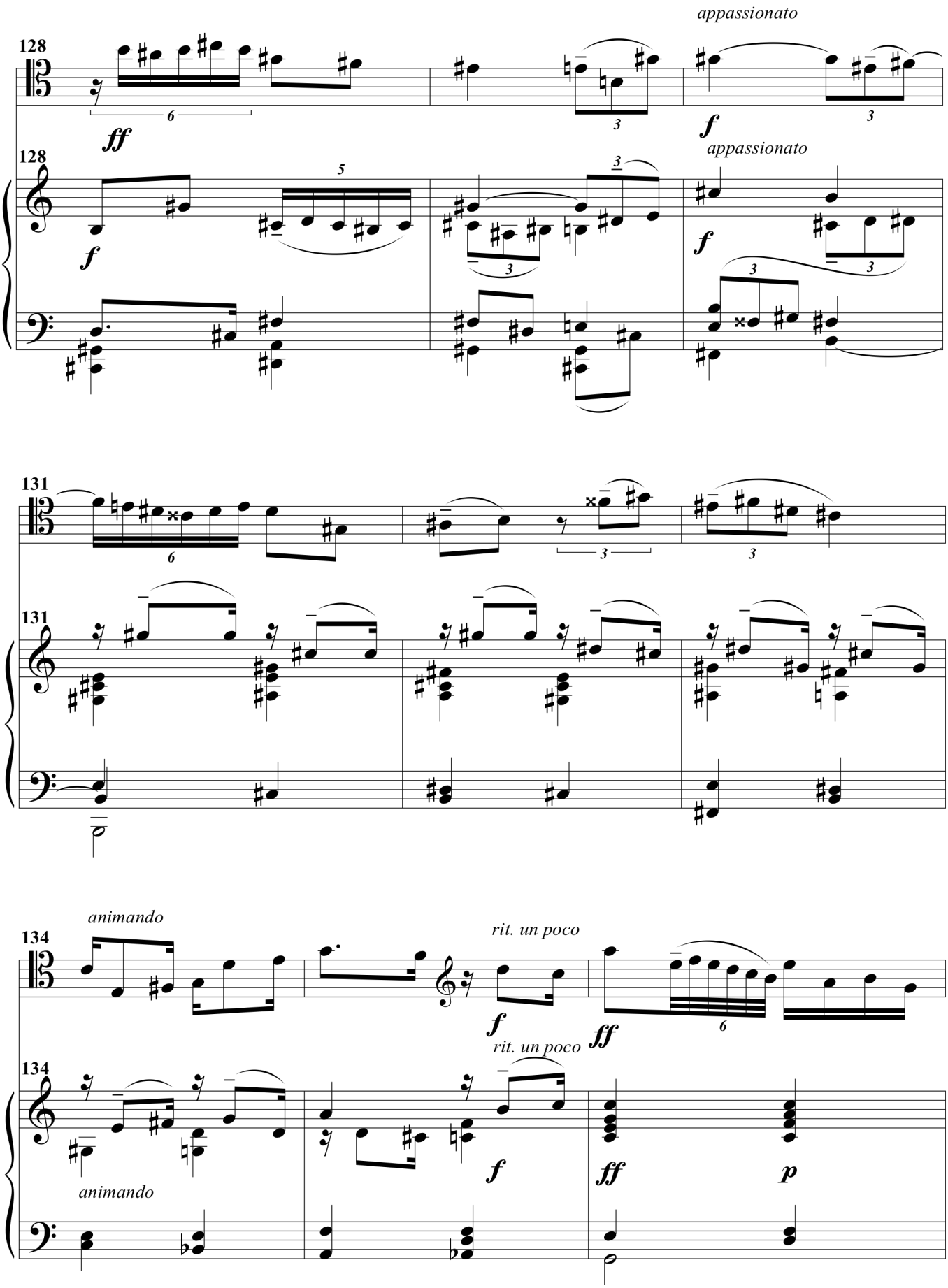

rit. un poco
71
cresc.
mf
f
5
71
mf
f
76
ff molto sostenuto
3
dolce
3
76
ff
mp
6
7
6
6
80
rit.
f
3
80
6
6
6
cresc. molto
rit.
6
5

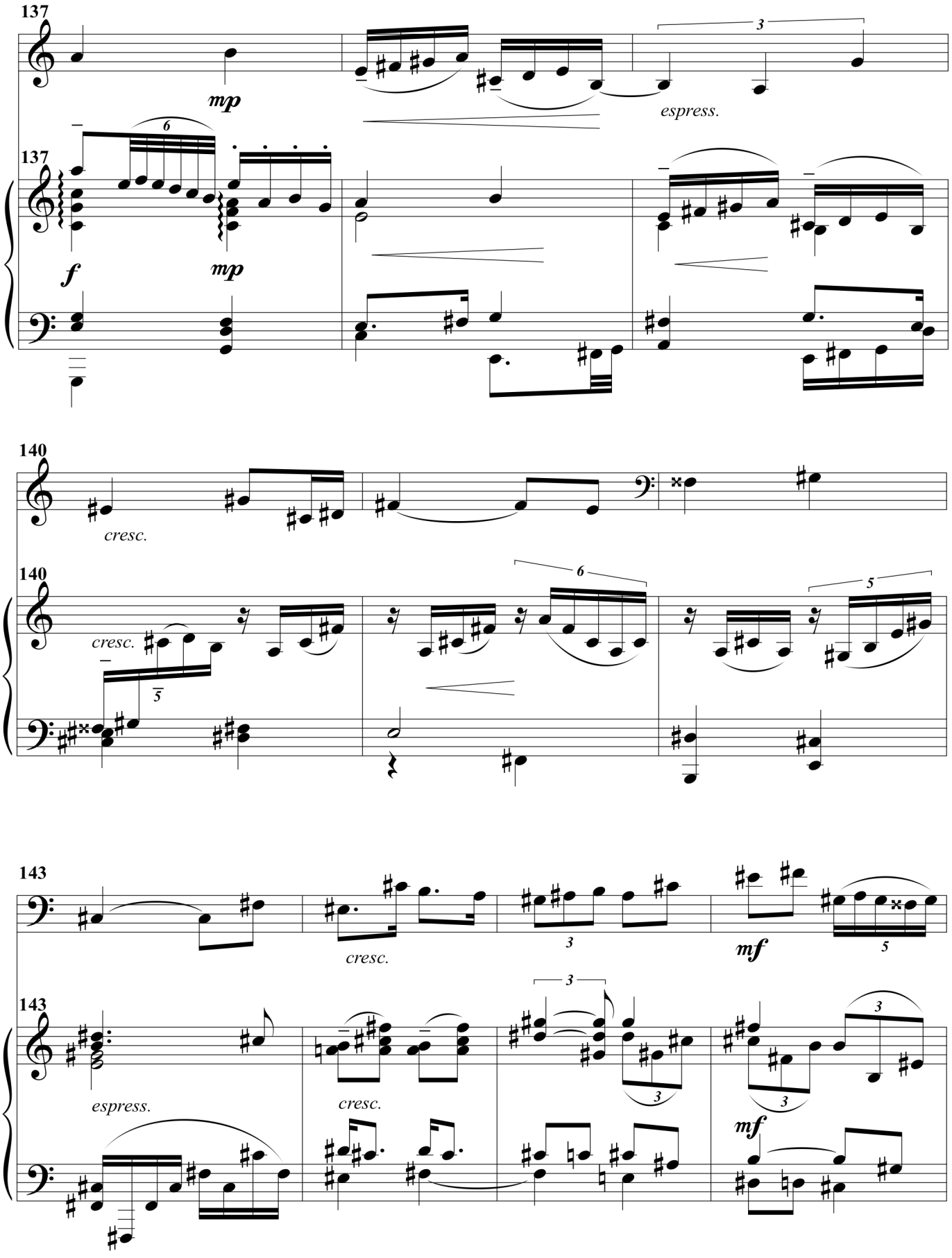

83
cresc. molto
ff
ritenuto
dolce
83
dolce
una corda
cresc. molto
f
ritenuto
87
espress.
87
espressivo sempre
90
appassionato sempre
ff
90
appassionato sempre
cresc. molto
f
ff
sempre

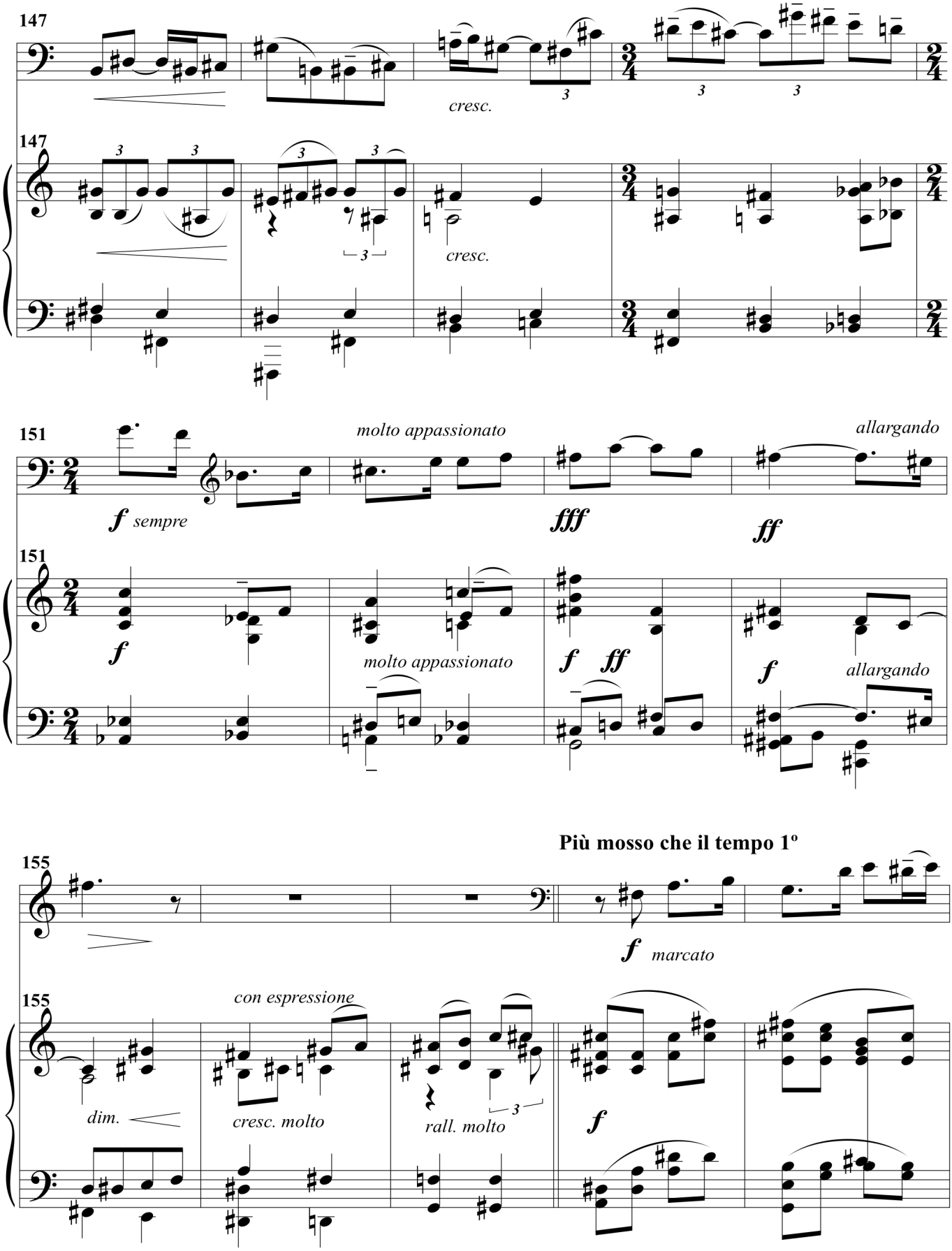

93
fff
rit. un poco
allargando molto
fff
ffff
dolce
97
dolce
una corda
101
espress.
cresc. molto
rit. un poco
molto espressivo

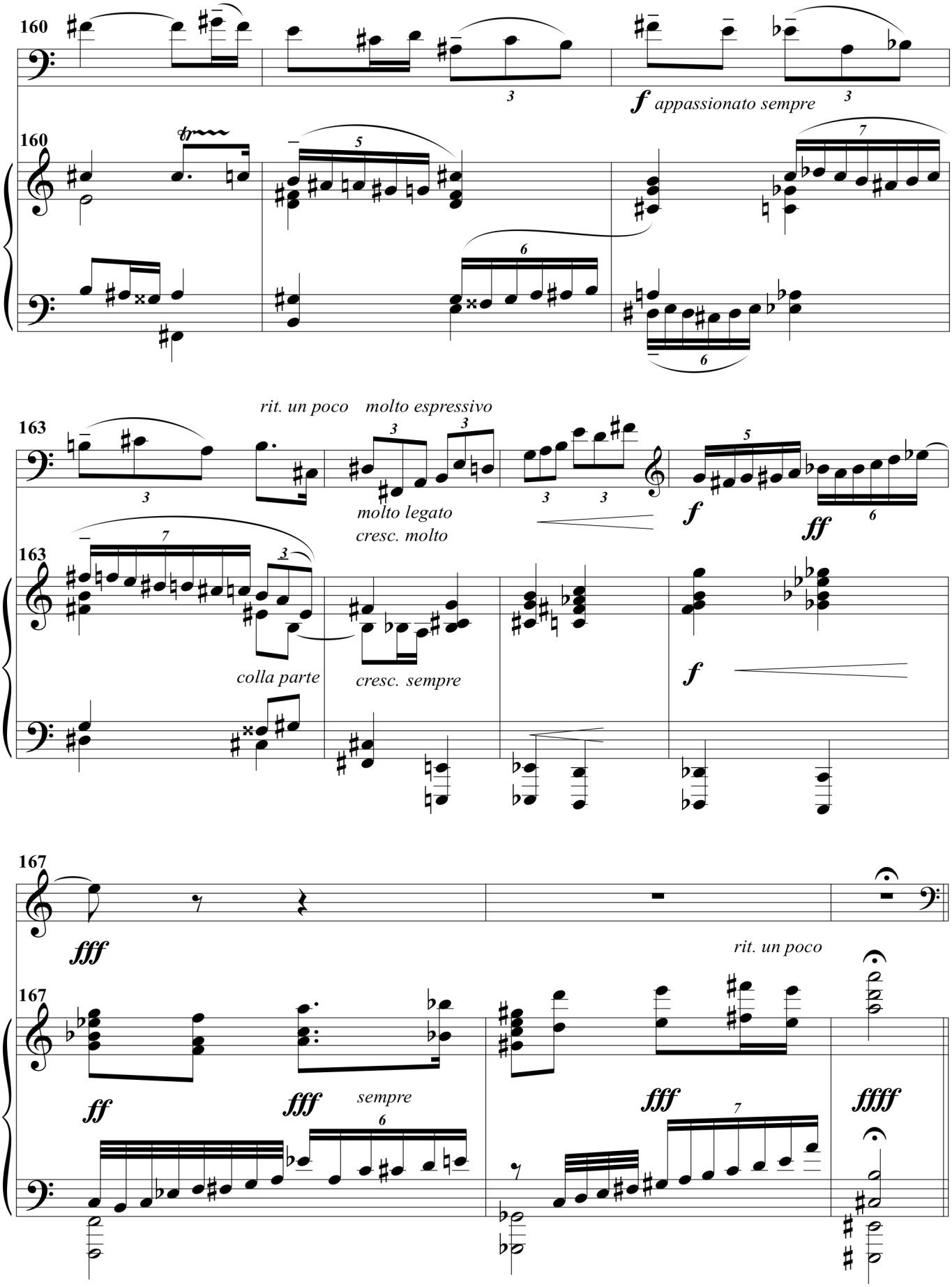

105
rall.
dolce
105
rall.
107
molto espressivo
sempre
107
tre corde
molto espressivo
sempre
una corda
110
cresc.
cresc. molto
f
mp
cresc. molto
110
cresc. molto
mf
dim.

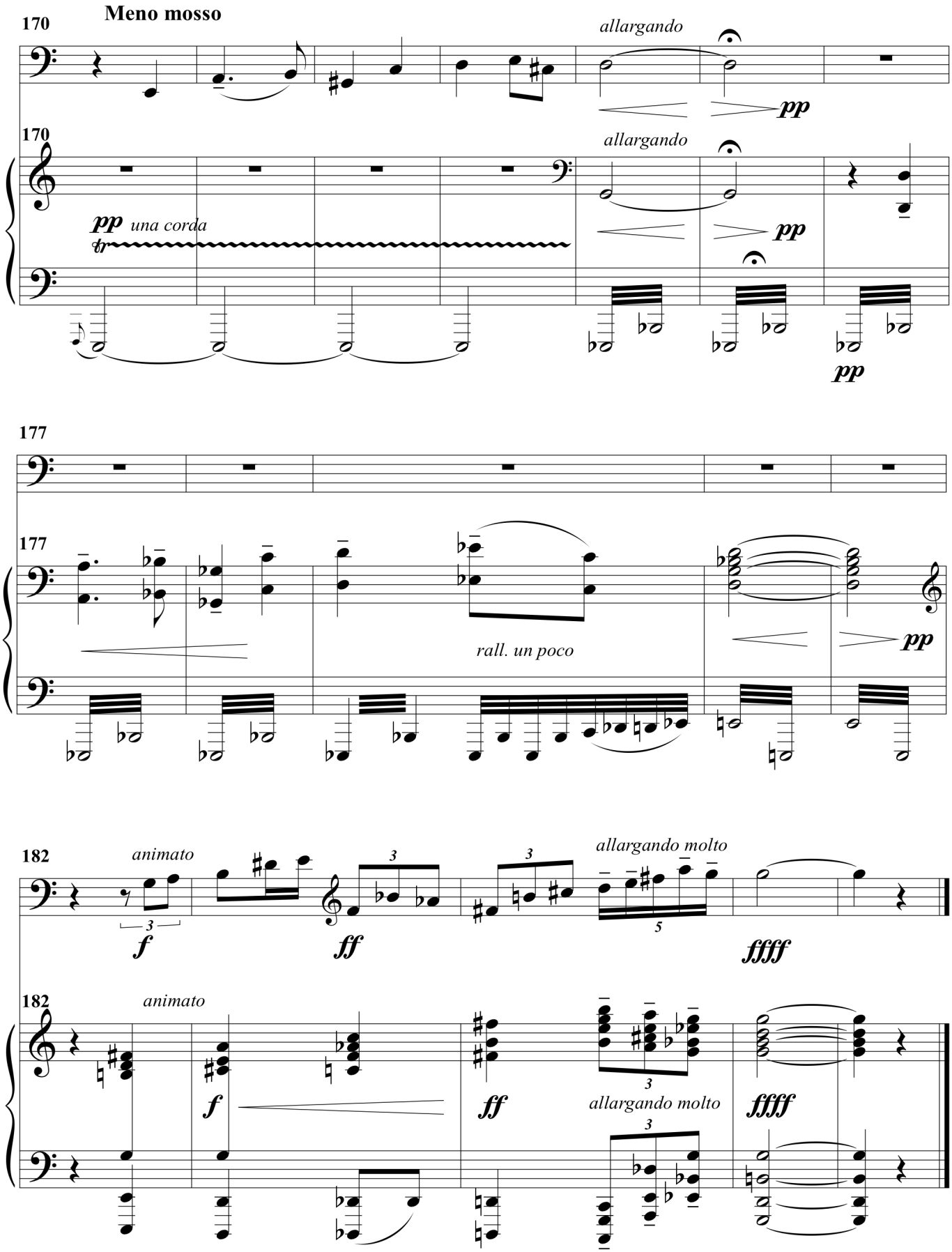

115
molto espressivo
allargando
f
dolce
mf
dolce espress.
p
120
Mosso
Tempo 1º
pp
una corda
sempre e molto legato
125
rit. un poco
cresc. molto
cresc.
mf


128
ff
6
3
appassionato
f
3
128
f
5
3
3
appassionato
f
3
3
131
6
3
3
131
134
animando
f
rit. un poco
ff
6
134
rit. un poco
f
ff
p
animando


137
mp
espress.
137
f
mp
140
cresc.
140
cresc.
143
cresc.
mf
143
espress.
cresc.
mf


147
cresc.
147
cresc.
151
molto appassionato
allargando
f sempre
fff
ff
151
f
molto appassionato
f ff
f
allargando
Più mosso che il tempo 1º
155
f marcato
155
con espressione
dim.
cresc. molto
rall. molto
f


160
f appassionato sempre
rit. un poco molto espressivo
163
molto legato
cresc. molto
f
ff
colla parte
cresc. sempre
167
fff
rit. un poco
ff
fff
sempre
ffff


170
Meno mosso
allargando
pp
170
allargando
pp una corda
pp
pp
177
177
rall. un poco
pp
182
animato
f
ff
allargando molto
ffff
182
animato
f
ff
allargando molto
ffff