

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Escola de Música

GLÁUCIA APARECIDA FURTADO DE ARAÚJO

**CONCERTO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA (1966/67) DE JOSÉ
GUERRA VICENTE: ASPECTOS HISTÓRICOS E ANÁLISE
TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

Belo Horizonte

2016

GLÁUCIA APARECIDA FURTADO DE ARAÚJO

**CONCERTO PARA VIOLONCELO E ORQUESTRA (1966/67) DE JOSÉ
GUERRA VICENTE: ASPECTOS HISTÓRICOS E ANÁLISE
TÉCNICO-INTERPRETATIVA**

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

Linha de Pesquisa: *Performance Musical*.

Orientador: Professor Dr. Carlos Aleixo dos Reis.

Belo Horizonte

2016

A663c Araújo, Gláucia Aparecida Furtado de

Concerto para violoncelo e orquestra (1966/67) de José Guerra Vicente: aspectos históricos e análise técnico-interpretativa. / Gláucia Aparecida Furtado de Araújo. --2016.

233 f., enc.; il. + 1 DVD

Orientador: Carlos Aleixo dos Reis.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Concerto 2. Performance musical. 3. Violoncelo (Estudos orquestrais) 4. Nacionalismo na música. I. Reis, Carlos Aleixo dos. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.3



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pela aluna GLÁUCIA APARECIDA FURTADO DE ARAÚJO, em 30 de agosto de 2016, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

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

Profa. Dra. Elise Pittenger
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Edson Queiroz de Andrade
Universidade Federal de Minas Gerais

Aos meus pais, Jandira e Baltazar, pelo amor e dedicação.

Aos meus irmãos Galba, Herlei e Cristina, pelo apoio.

*E ao meu amado marido, Thiago, pelo amor, paciência
e incentivo em todos os momentos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que me apoiaram e contribuíram para a realização deste trabalho.

Primeiramente, agradeço a Deus pelas bênçãos recebidas.

Ao meu marido, Thiago, agradeço pela paciência nos momentos de muito trabalho, em que não pude estar ao seu lado, e por me incentivar sempre.

Aos meus pais, pelo valor atribuído à música e ao seu estudo. Aos meus irmãos, Cristina, Galba e Herlei, pelo apoio e incentivo.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Carlos Aleixo dos Reis, pelos ensinamentos, apoio, paciência e atenção para a realização deste trabalho. Também aos meus professores, José Maria Lages, de quem recebi as primeiras lições ao violoncelo; Antônio Viola, pelos ensinamentos em momentos de dificuldade e de distância; Abel Moraes, pelo bom humor e incentivo, ao querido Cláudio Urgel, pelos anos de graduação e de muito ensino, que levarei para a vida toda e à Elise Pittenger, sou grata pelos ensinamentos, carinho e atenção.

Ao amigo Vitor Chagas, pelo incentivo e apoio antes e durante o curso. À amiga Daniela Sales, por poder partilhar as mesmas experiências ao longo do curso, e à Daniela Oliveira, pelos momentos de alegria e companheirismo.

Aos meus queridos professores no curso de pós-graduação: Edite Rocha, Maurício Freire, Fernando Rocha e Patrícia Furst, meus agradecimentos pelos ensinamentos. A Antônio Guerra Vicente, por contribuir com a pesquisa rapidamente. A Raiff Dantas, por fornecer o material utilizado em pesquisa.

À banca examinadora, por aceitar meu convite. Aos funcionários da Escola de Música, agradeço pela atenção, sempre.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo benefício da bolsa durante o curso, possibilitando sua realização.

Finalmente, ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, à coordenadora do programa, professora Ana Cláudia Assis e aos funcionários da secretaria, Alan e Geralda, o meu muito obrigada pela paciência e atenção.

RESUMO

O objetivo deste trabalho é divulgar e compreender a obra de José Guerra Vicente (1906-1979), compositor luso-brasileiro, de grande importância para a música brasileira, principalmente para os violoncelistas, em razão de sua produção musical para o instrumento. Com obras nacionalistas e neoclassicistas, o compositor se tornou uma figura relevante na história da música brasileira, demonstrando em suas peças toda a sua brasilidade. A obra do autor escolhida para esta pesquisa foi o *Concerto para Violoncelo e Orquestra (1966-67)*, que será estudada e analisada a partir de aspectos idiomáticos composicionais, técnicos e interpretativos, de forma a compreender a linguagem e a escrita de José Guerra Vicente para com o instrumento, contribuindo, assim, para a *performance* musical. Este trabalho é constituído de revisão bibliográfica, realizada a partir de estudos acadêmicos realizados sobre o compositor e sua obra; contextualização histórica e biográfica, que permitirá melhor compreensão das diversas influências na obra do compositor; análise formal e estrutural, realizada a partir dos conceitos de Jan LaRue (1992); análise técnica e interpretativa, baseada em conceitos técnicos violoncelísticos de autores da literatura do violoncelo, estudos acadêmicos sobre o instrumento, além de conhecimentos adquiridos em anos de estudo e, finalmente, *performance* do concerto em recital, que será a exibição de parte dos resultados obtidos na pesquisa, além da execução, pela primeira vez, da parte da redução para piano, editada em outubro de 2015 por Antônio Guerra Vicente. O método utilizado é a análise histórica e técnico-interpretativa, que visa fornecer aos violoncelistas suporte técnico para a *performance*, além de demonstrar os principais elementos utilizados pelo compositor para com o violoncelo na construção da obra. Os resultados obtidos em pesquisa foram as características composicionais e idiomáticas do instrumento e do compositor, demonstrando seu estilo e influências, além das sugestões de *performance* para a execução da obra.

Palavras-chave: José Guerra Vicente. Concerto. Violoncelo. *Performance*. Nacionalismo.

ABSTRACT

The purpose of this study is to promote and understand the work of José Guerra Vicente (1906-1979), a Portuguese-Brazilian composer of great importance for Brazilian music, especially for cellists, due to his musical production for the instrument. With nationalist and neo-classical works, the composer became an important figure in the history of Brazilian music, demonstrating in his parts all his Brazilianism. The work chosen for this research was the Concerto for Cello and Orchestra (1966-67), which will be studied and analyzed in its idiomatic, compositional, technical and interpretative aspects, in order to understand the language and writing of José Guerra Vicente and to inform the performance of this work. This study consists of a literature review, based on academic studies about the composer and his work; historical and biographical context, which will allow a better understanding of the various influences on the composer; formal and structural analysis, performed according to the approach of Jan LaRue (1992); technical and interpretative analysis based on technical concepts from the literature about the cello, academic studies about the instrument, as well as knowledge acquired through years of study; and finally, concert performance in recital, which will be the demonstration of the results obtained in the research, in addition to a first performance of the piano reduction published in October 2015 by Antonio Guerra Vicente. The method used is historical, technical and interpretative analysis. It aims to provide technical support for cellists' performances, as well as to demonstrate the key elements used by the composer to structure the work. The results obtained in this research were the compositional and idiomatic characteristics of the instrument and of the composer, demonstrating his style and influences, along with performance suggestions for the performance of the work.

Keywords: José Guerra Vicente. Concert. Cello. Performance. Nationalism.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Programa de concerto realizado em Brasília, com execução pela segunda vez do <i>Concerto para Violoncelo</i> , por Antonio Guerra Vicente.....	20
FIGURA 2 -Programa de concerto realizado por Raiff Dantas (2011)	24
FIGURA 3–José Guerra Vicente	29
FIGURA 4–Giselda Nicéa.	31
FIGURA 5–Pasta do arquivo do <i>Concerto para Violoncelo</i> encontrado na Ordem dosMúsicos.....	33
FIGURA 6–Grade do <i>Concerto</i> com adição de vozes posteriormente.....	43
FIGURA 7–Tema I – Flautas (anacruse c. 6)	46
FIGURA 8–Ostinato <i>cellos</i> , baixos e fagote (c. 20)... ..	46
FIGURA 9–Tema II – Violoncelo em quartas(anacrusec.48).....	47
FIGURA 10–Motivo em quartas	47
FIGURA 11–Tema I – Violoncelo solo (c. 84)	47
FIGURA 12–Tema I – <i>Sostenuto</i> (c.110).	48
FIGURA 13–Tema II – <i>Sostenuto</i> (c.120).....	48
FIGURA 14–Melodia contrastante violoncelo solo (c. 221).	49
FIGURA 15–Passagem vigorosa de transição para a coda final (c. 250).....	49
FIGURA 16–Coda final – Fuga (c. 259).	50
FIGURA 17–Passagem de grande vitalidade até o acorde final.....	51
FIGURA 18–Motivo em quartas – 1ª vez: c. 1.....	52
FIGURA 19–Motivo em quartas – 2ª vez: c. 135.....	52
FIGURA 20–Motivo em quartas – 3ª vez: c. 152.....	52
FIGURA 21–Motivo em quartas – 4ª vez: c. 221.....	52
FIGURA 22–Fragmentos do tema I e variação rítmica.	53
FIGURA 23–Tema I - Segundo movimento.....	54
FIGURA 24–Tema II.....	54
FIGURA 25–Passagem de transição entre as seções I e II.....	55
FIGURA 26–Tema segunda parte.	55
FIGURA 27–Cadência segundo movimento.	57
FIGURA 28–Introdução –Trompete.....	59
FIGURA 29–Ostinato rítmico - flautas, clarinetes e bombo.	59
FIGURA 30–Tema I – <i>Cellosolo</i>	60

FIGURA 31–Tema II completo – Cello solo.....	60
FIGURA 32–Tema III – Cello solo.	61
FIGURA 33 - Tema da segunda parte – Cello solo.	61
FIGURA 34–Coda.	62
FIGURA 35– <i>Largo Solene</i>	63
FIGURA 36–Tema <i>cello</i> solo c. 47-54.	68
FIGURA 37–C. 61- 64 – 1º Movimento.	68
FIGURA 38–Tema em contratempo - 1º Movimento.	69
FIGURA 39 - Passagem de transição para o desenvolvimento.	69
FIGURA 40–Tema II – <i>Sostenuto</i>	70
FIGURA 41–Melodia contrastante após a reexposição.	70
FIGURA 42–Passagem vigorosa e ágil c. 232–240.....	71
FIGURA 43–Passagem em oitavas melódicas.	71
FIGURA 44–Passagem em escala cromática.	72
FIGURA 45– <i>Cello</i> solo ao final do 1º Movimento	72
FIGURA 46–Compassos 1 ao 7 – 2º Movimento..	73
FIGURA 47–Compassos 38 ao 43.....	74
FIGURA 48–Compassos 105 ao 123– afinação.	75
FIGURA 49–Cadência 2º Movimento.....	76
FIGURA 50–Elasticidade mudança de posição.	77
FIGURA 51–Tema II.	78
FIGURA 52–Tema I –Violoncelo solo.....	79
FIGURA 53– <i>Largo Solene</i>	80
FIGURA 54–Manuscrito (c. 48-54).....	82
FIGURA 55–Edição de Antônio Guerra Vicente.	82
FIGURA 56–Edição de Raiff Dantas	83
FIGURA 57–Manuscrito c. 221–228.....	83
FIGURA 58–Edição de AGVc. 221–228.	84
FIGURA 59–Edição de Raiff Dantas, c. 221–228.....	84
FIGURA 60–Manuscrito c.234–240.....	85
FIGURA 61–Edição de AGV c. 234–240.	85
FIGURA 62–Edição de Raiff Dantas, c. 234–240.....	86
FIGURA 63 –Escala ascendente em oitavas melódicas c. 248 – 253.	86
FIGURA 64–Edição de AGV c. 248 – 253.	87

FIGURA 65–Edição de Raiff Dantas c. 248–253.....	87
FIGURA 66–Manuscrito c. 40–48.....	88
FIGURA 67–Edição de AGV c. 40–48.	88
FIGURA 68–Edição de Raiff Dantas c.40–48.....	89
FIGURA 69–Manuscrito c. 88–89.....	89
FIGURA 70–Edição de AGV c. 88–89.	90
FIGURA 71–Edição de Raiff Dantas c. 88–89.....	90
FIGURA 72–Manuscrito c. 169–219.....	91
FIGURA 73–Edição de AGV c. 169–219	92
FIGURA 74–Edição de Raiff Dantas c. 169–219.....	93
FIGURA 75–Manuscrito c. 35–45.....	94
FIGURA 76– Edição de AGV c.35–45.	94
FIGURA 77–Edição de Raiff Dantas c. 35–45.....	95
FIGURA 78–Manuscrito c. 51- 60.	95
FIGURA 79–Edição de AGV c. 51–60.	96
FIGURA 80–Edição Raiff c.51– 60.....	97

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1–Obras para violoncelo.....	34
QUADRO 2–Orquestração.....	44
QUADRO 3–Tessitura.	44
QUADRO 4–Estrutura e Forma – 1º Movimento.....	45
QUADRO 5–Estrutura e Forma – 2º Movimento.....	58
QUADRO 6–Estrutura e Forma – 3º Movimento.....	64

LISTA DE SIGLAS

C. - Compasso

JGV - José Guerra Vicente

AGV - Antônio Guerra Vicente

MOV. - Movimento

UFBA - Universidade Federal da Bahia

UFG - Universidade Federal de Goiás

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UNESP - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS	VII
LISTA DE QUADROS	X
LISTA DE SIGLAS	XI
PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO	XIV
INTRODUÇÃO	15
1 REVISÃO DA LITERATURA	21
1.1 ESTUDOS SOBRE O AUTOR	21
1.2 ESTUDOS PARA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	25
1.3 ESTUDOS SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA E O VIOLONCELO	26
2 COMPOSITOR, CONTEXTO HISTÓRICO E INFLUÊNCIAS	29
2.1 BIOGRAFIA	29
2.2. NACIONALISMO	34
2.3 COMPOSITORES E OBRAS DO MESMO PERÍODO	39
3 ANÁLISE FORMAL E ESTRUTURAL DO CONCERTO PARA VIOLONCELO ...	42
3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO – ANIMADO	44
3.2 SEGUNDO MOVIMENTO - ANDANTE CALMO	51
3.3. TERCEIRO MOVIMENTO – ALLEGRO COM ESPÍRITO	59
4 ANÁLISE TÉCNICA E INTERPRETATIVA DA OBRA	65
4.1 ANÁLISE TÉCNICA E INTERPRETATIVA.....	65
4.1.1 As dificuldades técnicas.....	66
4.2 ANÁLISE DOS TRECHOS SELECIONADOS.....	67
4.2.1 1º Movimento: <i>Animado</i>	67
4.2.2 2º Movimento: <i>Andante Calmo</i>	73
4.2.3 3º Movimento: <i>Allegro com Espírito</i>	77
5 EDIÇÕES UTILIZADAS EM PERFORMANCE	81
5.1 DEMONSTRATIVO DAS EDIÇÕES.....	81
5.1.1 Primeiro Movimento	81
5.1.2 Segundo Movimento	87
5.1.3. Terceiro Movimento.....	94
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	100
ANEXO A - Manuscrito – Grade 1966/67	103

ANEXO B - Cópia da parte solo da primeira edição do concerto 1969 1ºmov..	166
ANEXO C - Partitura da redução para piano editada em 2015 - EGLB.....	169
APÊNDICE: Edição com as escolhas interpretativas da autora.....	215

PROGRAMA DO RECITAL DE MESTRADO

F. MIGNONE

Valsa quase modinheira (1979/81)

H.VILLA-LOBOS

Divagação (1946)

J.G.VICENTE

Cenas Cariocas(1961)

I - Valsa Seresteira

M.C.GUARNIERI

Ponteio e Dança (1946)

J.G.VICENTE

Concerto para Violoncelo e Orquestra (1966/67)

I Animado

II Andante Calmo

III Allegro com Espírito

VIOLONCELO: Gláucia Furtado

PIANO: Bruno Cruz

INTRODUÇÃO

Este estudo apresenta uma investigação acerca da vida e da obra de José Guerra Vicente— compositor português, naturalizado brasileiro, que dedicou toda a sua vida ao fazer musical no Brasil, sendo assim influenciado pelo meio em que viveu, o Rio de Janeiro. Pretende ainda demonstrar, por meio do estudo analítico formal e interpretativo, e da *performance* musical de seu *Concerto para Violoncelo e Orquestra (1966/67)*, a importância do autor e de suas composições para a produção violoncelística erudita no Brasil.

José Guerra Vicente compôs obras muito significativas para a música brasileira, sendo doze delas dedicadas ao violoncelo. Por ser violoncelista, suas composições são baseadas em seus conhecimentos técnicos e sonoros do violoncelo, pois exploram todo o potencial, registros e efeitos do instrumento, além da grande expressividade e beleza. No repertório para violoncelo do compositor estão as seguintes obras: *Cenas Cariocas*, *Elegia*, *Sonata*, *Andante* e *Peças Fáceis*, todas para violoncelo e piano; *Divertimento*, para 2 violoncelos; *Divertimento*, para violoncelo e oboé; *Trio de cordas*, para violino, viola e violoncelo (transcrição do *Trio para violoncelos*); *Trio de violoncelos*; *Transcrições de Três Prelúdios e Fuga*, de J.S.Bach, para orquestra de violoncelos; *Concertino*, para violoncelo e orquestra de cordas; e o *Concerto para Violoncelo e Orquestra*¹, que é a obra escolhida para a realização desta pesquisa.

O *Concerto para Violoncelo e Orquestra* teve sua estreia em 1969, no Rio de Janeiro, na Sala Cecília Meireles, pelo violoncelista Antônio de Pádua Guerra Vicente² (a quem foi dedicada a obra) e sob a regência do maestro Jayoleno dos Santos e Orquestra Sinfônica Brasileira (HIGINO, 2006). Em 28 de novembro de 1985, a peça foi executada, novamente por Antônio Guerra Vicente, no Teatro Nacional de Brasília, sala Martins Pena, sob a regência do maestro Henrique Gregori e Orquestra do Teatro Nacional de Brasília. Em 2011, foi interpretada, pela última vez, pelo violoncelista Raiff Dantas³ e pela Orquestra do Teatro

¹ Catálogo das obras de José Guerra Vicente. Disponível em: <http://www.estudioglb.com.br/jose_guerra.html>. Acesso em: 25 jun 2016.

² Antônio de Pádua Guerra Vicente, violoncelista carioca, filho do compositor José Guerra Vicente. É professor, arranjador e empresário do setor fonográfico. Antônio Guerra Vicente é bacharel em violoncelo pela Escola de Música da Universidade do Brasil (atual UFRJ) e fundador da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília. De 1972 a 1998, foi professor da Universidade de Brasília, onde implantou o curso de violoncelo.

³ Raiff Dantas Barreto, violoncelista paraibano, começou seus estudos de violoncelo com Nelson Campos na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Posteriormente, foi aluno de Enrico Contini no Conservatório Arrigo Boito, em Parma, Itália. Disponível em: <<http://www.cellist.nl/database/showcellist.asp?id=2958>>. Acesso em: 10/08/ 2016.

Nacional Cláudio Santoro, sob a regência do maestro Helder Trefzger, no Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília. Trata-se, portanto, de um concerto até então pouco executado, mas que, assim como o seu compositor, tem grande importância para a música brasileira e para os violoncelistas, o que despertou o interesse pela pesquisa.

De caráter qualitativo, este estudo visa à divulgação e ao enriquecimento do repertório para violoncelo, contribuindo para a execução em *performance*, interpretação e técnicas do instrumento. Este trabalho fornecerá também, aos instrumentistas, suporte teórico acerca das características idiomáticas do compositor estudado e do idiomatismo do violoncelo, além dos estudos técnico e contextual-histórico do compositor. Com a realização da análise da obra será possível conhecer, difundir, interpretar e compreender uma das composições de José Guerra Vicente para violoncelo. No estudo serão ressaltados os seguintes pontos:

- 1) influências brasileiras sobre o compositor;
- 2) discussão de aspectos técnicos violoncelísticos do *Concerto para Violoncelo*;
- 3) discussão de aspectos interpretativos da obra;
- 4) discussão dos principais elementos musicais e estéticos presentes no *Concerto para Violoncelo*, relacionando-os aos elementos nacionalistas;
- 5) fornecimento de material de base para posteriores pesquisas de outras obras do compositor e da música brasileira.

Esse trabalho propiciará o levantamento de mais uma obra brasileira para o repertório do violoncelo, já que se trata de uma peça em que o compositor utiliza características brasileiras significativas, representando assim, o idiomatismo composicional para com o instrumento.

Durante a pesquisa, não foram encontrados estudos acadêmicos com o tema “Concertos para violoncelo de compositores brasileiros”, somente estudos sobre concertos para outros instrumentos e obras de câmara. Até a realização deste estudo, foram encontrados dez concertos para violoncelo de autores brasileiros, sendo que um deles, o de Radamés Gnattali, foi composto para violoncelo e piano. São eles: 1 e 2) H. Villa-Lobos, dois *Concertos para violoncelo e orquestra* (1913 e 1955); 3) Edmundo Villani Cortes, *Concerto para Violoncelo e Orquestra* (1930); 4) Cláudio Santoro, *Concerto para violoncelo e orquestra* (1961); 5 e 6) Radamés Gnattali, *Concerto para violoncelo e orquestra* (1941) e *Concerto para violoncelo, piano e orquestra* (1968); 7) Mário Tavares, *Concerto para violoncelo e orquestra* (1981); 8) Sergio Di Sabbato, *Concerto para dois violoncelos* (1997), dedicado ao duo Santoro; 9) Edino Krieger, *Concerto para violoncelo e Orquestra* (2005), dedicado a Antônio Meneses e 10) Walter Burle Marx, *Concerto para violoncelo e orquestra* (2006). Nenhum destes concertos foram abordados nesta pesquisa.

A escassez de material bibliográfico sobre o autor revela que, apesar da importância de sua vida e obra para a história da música erudita brasileira, ele é pouco retratado nos livros de história da música no Brasil. A pequena quantidade de material encontrado foi utilizada nessa pesquisa, dentre o qual estão quatro estudos acadêmicos sobre o compositor e sua obra (VICENTE, 1997; 2003; XAVIER, 2008; VIEIRA, 2014; BORGES, 2012), além de um livro com catálogo de obras (HIGINO, 2006). A revisão bibliográfica apresentará tais estudos, além de outras obras, como trabalhos sobre o violoncelo e a música brasileira, que contribuirão para fundamentar e contextualizar esta pesquisa.

Grande parte da obra de José Guerra Vicente foi editada por meio do estúdio GLB⁴, sob a coordenação de seu filho Antônio Guerra Vicente. Algumas das peças podem ser acessadas através do portal de partituras do SESC⁵ e também pelo *site* da Academia Brasileira de Música⁶.

Durante a pesquisa foram abordados os seguintes temas, divididos em cinco capítulos: 1) Dados biográficos e históricos que podem ter influenciado a escrita do compositor; 2) Identificação da linguagem e dos elementos composicionais utilizados pelo compositor; 3) Análise estrutural e formal de cada movimento, com elementos característicos da obra; 4) Aspectos idiomáticos do violoncelo, como arcadas, articulação, exploração de efeitos, texturas, registros, sonoridade e dedilhado; 5) Sugestões interpretativas, com elementos como tempo, dinâmica e articulação, fraseado, agógica, etc.

A metodologia aqui utilizada baseia-se no estudo histórico e na análise técnico-interpretativa. Primeiramente, realizou-se uma revisão bibliográfica dos estudos sobre o autor, sobre a música brasileira e sobre o violoncelo, seguida pelo levantamento de dados biográficos e de partituras da obra. A coleta de material concreto, como manuscritos, levantamento de gravações em áudio e vídeo⁷ das obras para violoncelo e discussões sobre as escolhas interpretativas serão a base para a análise idiomática do compositor e do concerto para violoncelo, além de seu estudo prático ao instrumento. Este último contribuirá para a análise técnica e interpretativa da obra, na qual serão abordados os seguintes temas: arcadas,

⁴ ESTÚDIO GLB Produção e Comercialização. *A obra de José Guerra Vicente*. [S.l.]: Assunto Grave Edições Musicais, 2000. Recuperado a partir de: <<http://www.assuntograve.com/GVicenteP.html>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

⁵ SESC PARTITURAS. [S.l.]: 2007. Disponível em: <<http://www.sesc.com.br/SescPartituras/>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

⁶ ACADEMIA BRASILEIRA DE MÚSICA. *José Guerra Vicente*. [Banco de dados]. Banco de Partituras, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://goo.gl/2oioGH>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

⁷ JOSÉ GUERRA VICENTE. *Concerto para Cello e Orquestra*. Vídeo de exibição de concerto. 9'33". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wyKYZD_rZml>. Acesso em: 10 ago. 2016.

articulação, mudança de posição, exploração de efeitos, texturas, registros, sonoridade, afinação, vibrato e dedilhado. Estes temas serão fundamentados em autores da literatura do violoncelo, estudos acadêmicos realizados sobre o instrumento, além dos conhecimentos adquiridos em anos de estudo prático.

Em seguida, será mostrado o estudo histórico do compositor, com dados biográficos e contextuais, que será de grande importância para a análise da obra. A coleta de dados biográficos e históricos do compositor e obra foram disponibilizados por meio do filho do compositor, Antônio Guerra Vicente, que os tinha em seu acervo pessoal. A contextualização histórica será de grande valia para a compreensão das influências do nacionalismo e dos compositores da época. Para essa parte serão usadas como referências obras da história da música brasileira, que estarão descritas no capítulo 1, intitulado “Revisão bibliográfica”. As discussões acerca da fase nacionalista do compositor, período em que compôs o *Concerto para Violoncelo*, indicarão suas características idiomáticas e influências vividas na época, e também contribuirão para o entendimento da obra analisada.

A segunda fase da pesquisa, por sua vez, é baseada na análise formal e estrutural da obra, fundamentada nos conceitos de Roy Bennett, em seu livro “Forma e Estrutura em Música” (1982); Zamacois, em “Curso de Formas Musicales” (2002) e Jan LaRue, em “*Guidelines for Style Analysis*” (1992). Por meio dos conceitos de LaRue (1992), os principais elementos que constituem a obra serão destacados e analisados: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento (*growth*). Cada movimento será analisado formalmente e estruturalmente em grandes, médias e pequenas dimensões.

A terceira fase consiste na análise técnica e interpretativa da obra, em que serão selecionados os trechos de maior dificuldade técnica, estudados de forma a encontrar soluções para uma melhor interpretação e *performance* da obra. E, finalmente, no último capítulo, como exemplos interpretativos, estão as edições de *performance*, em que serão apresentadas as edições do concerto, do compositor (manuscrito), de Antônio Guerra Vicente, de Raiff Dantas e as conclusões e sugestões da autora deste trabalho. Para esta parte, teremos exemplos de trechos da obra como demonstrativo das edições. Atráves da análise idiomática do compositor— com os principais elementos composicionais, da análise técnica e interpretativa aplicada à *performance* violoncelística, das edições do *Concerto para Violoncelo*— com as escolhas dos autores e o estudo prático ao instrumento, teremos os resultados obtidos a partir da pesquisa.

Para a demonstração dos resultados práticos obtidos será realizada a *performance* do *Concerto*, através de recital com piano, em que haverá a primeira execução do *Concerto* com a

parte da redução para piano, escrita pelo próprio compositor⁸. Com a *performance* da obra será possível constatar e demonstrar, da melhor maneira, os resultados alcançados por meio do estudo aqui proposto. Este estudo também poderá ser utilizado como material para auxiliar futuras *performances* e pesquisas acadêmicas sobre o conteúdo idiomático do violoncelo e da música erudita brasileira, bem como para mostrar sugestões técnicas e interpretativas, contribuindo para o melhor desempenho instrumentista.

É de interesse da autora dar continuidade a este estudo em futuras pesquisas sobre o repertório erudito brasileiro para violoncelo, com ênfase no período do séc. XX, nas quais será realizado o levantamento de obras e compositores para o instrumento. O tema “música erudita brasileira para violoncelo” será abordado em pesquisas sobre o violoncelo e as composições de autores brasileiros para o instrumento, assim como a evolução do estilo de composição dos autores brasileiros, para com o violoncelo, principalmente depois de Villa-Lobos.

⁸ A partitura do *Concerto para piano*, redução, foi encontrada há poucos meses pelo filho do compositor, em manuscrito, a lápis e foi digitalizada por ele mesmo em outubro de 2015. Pode ser vista no ANEXO B, ao final deste trabalho. O *Concerto* nunca foi executado com a parte de piano.

FIGURA1–Programa de concerto realizado em Brasília, com execução pela segunda vez do *Concerto para Violoncelo*, por Antonio Guerra Vicente

JOSÉ APARECIDO DE OLIVEIRA
Governador do Distrito Federal

ROBERTO POMPEU DE SOUSA BRASIL
Secretário de Educação e Cultura

LUIS HUMBERTO MARTINS PEREIRA
Diretor Executivo da Fundação Cultural
e Diretor do Teatro Nacional

28 de novembro, 1985

CONCERTO SINFÔNICO COM A

ORQUESTRA DO TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA

Regente Titular: Maestro Cláudio Santoro
Regente: Henrique Gregori

PROGRAMA:

FICARELLI.....Ziclus II

JOSÉ GUERRA VICENTE.....Concerto para Violoncelo e Orquestra
- Animado
- Andante Calmo
- Allegro com espírito

Solista: GUERRA VICENTE

INTERVALO

EDINI KRIEGER.....Estro Armônico

ALMEIDA PRADO.....Aurora para Piano e Orquestra

Solista: ALMEIDA PRADO

TEATRO NACIONAL DE BRASÍLIA
SALA MARTINS PENNA
DIA 28 DE NOVEMBRO DE 1985

Promoção:
GDF-SEC-FUNDAÇÃO CULTURAL DO DISTRITO FEDERAL
Co-patrocínio:
BANCO DO BRASIL
BANCO REGIONAL DE BRASÍLIA S/A
ESCOLA DE MÚSICA DE BRASÍLIA - FEDF
UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Fonte: Arquivo pessoal de Antônio Guerra Vicente.

1 REVISÃO DA LITERATURA

A revisão da literatura é de grande importância para este estudo em razão da falta de material bibliográfico. Foram encontrados poucos trabalhos acadêmicos sobre o compositor e sua obra (apenas cinco) e estes serão o referencial teórico que servirá para embasar este trabalho.

Também foram utilizados na pesquisa os estudos sobre o violoncelo, que contribuíram para a análise técnica e interpretativa, com informações sobre o idiomatismo do instrumento e a interpretação da obra. Para a contextualização histórica, algumas obras forneceram material sobre compositores e estilos da época, principalmente sobre o período do nacionalismo, ao qual o compositor José Guerra Vicente foi adepto e teve grande produção composicional.

A seguir, será apresentada a descrição das obras utilizadas como referencial para este estudo, além de um pequeno resumo das mesmas. As obras foram divididas em três categorias: 1) Estudos sobre o autor; 2) Estudos para contextualização histórica; e 3) Estudos sobre música brasileira e violoncelo.

5.1 ESTUDOS SOBRE O AUTOR

Foram encontrados cinco trabalhos acadêmicos sobre o compositor José Guerra Vicente, além de um livro e uma gravação de vídeo de *performance*. O primeiro trabalho sobre o autor, uma dissertação de mestrado apresentada por Augusto da Silva Guerra Vicente⁹ à Universidade Federal do Rio de Janeiro –(UFRJ) e intitulada “Edição do *Trio de violoncelos* (1961), de José Guerra Vicente” (VICENTE, 1997)¹⁰, trata de uma análise estilística do *Trio de violoncelos*, com edição para trio de cordas e um apanhado histórico sobre o período nacionalista, em que o autor estabelece uma relação entre o contexto histórico e as características composicionais de José Guerra Vicente. O trabalho inclui pequena biografia e edição da partitura. Segundo o próprio compositor, “O *Trio de violoncelos* nasceu com a finalidade precípua de dar condições aos alunos de se exercitarem em conjunto, enriquecendo, ao mesmo tempo a literatura violoncelística.” (HIGINO, 2006, p.30).

⁹ Violoncelista, neto de José Guerra Vicente.

¹⁰ As dissertações de Augusto e Norma Guerra Vicente não foram publicadas. O material para essa pesquisa foi cedido pelos autores, através de cópia enviada de Brasília pela agência dos Correios.

O segundo trabalho encontrado foi um artigo, apresentado como um dos requisitos para o curso de mestrado, realizado pela violoncelista Norma Parrot Guerra Vicente¹¹, à Universidade Federal de Goiás –(UFG): “A *Sonata para Violoncelo e Piano* de José Guerra Vicente: Um estudo contextualizado com edição crítica” (VICENTE, 2005). A autora realiza um estudo biográfico e histórico do compositor, com análise histórica, técnica e formal da obra. Apresenta sua forma e estrutura com seções, temas e motivos. Apresenta também a edição digital da sonata com suas escolhas e, finalmente, algumas considerações sobre a *performance* do violoncelo especificamente, com sugestões técnicas. A *Sonata para Violoncelo* teve sua primeira audição em 1960, pelo violoncelista Aldo Parisot¹²(HIGINO, 2006, p.28). Para Antônio Guerra Vicente a peça é uma das obras mais significativas do compositor, pela forma como foi elaborada e pela riqueza composicional.

O terceiro trabalho realizado sobre José Guerra Vicente foi uma pesquisa de mestrado, de Marco César Xavier, para a Universidade Federal da Bahia – (UFBA), cujo título é: “Um estudo histórico técnico e interpretativo do *Concerto para Trompete e Orquestra* de José Guerra Vicente” (XAVIER, 2008). O autor apresenta, em quatro capítulos, os conceitos teóricos sobre a forma “concerto” e algumas considerações sobre a análise. Realiza um levantamento dos dados históricos e biográficos do autor, além de uma análise estrutural e formal da obra. Oferece também sugestões interpretativas, a partir de análise fraseológica e experiências de *performance* e estudo do próprio autor.

O quarto estudo foi realizado por Gabriel Saliba e Borges: “Obras Nacionalistas Brasileiras para Violoncelo e Piano” (BORGES, 2012). Trata-se de uma dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Aveiro (Portugal), em que o autor faz uma explanação acerca de três obras de compositores brasileiros: Camargo Guarnieri (*Sonata n°01* para violoncelo e piano, de 1931); Francisco Mignone (*Modinha*, de 1939) e José Guerra Vicente (*Cena Cariocas para violoncelo e piano*, de 1961). Com este estudo, Borges explora o tema nacionalismo no Brasil e realiza análises históricas e contextuais das obras.

O quinto estudo é um artigo¹³ escrito por Taís Vilar Vieira para a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás –EMAC/UFG, como requisito para o título de mestrado. No trabalho, chamado “*Cenas Cariocas, 2ª suite* para clarineta e piano de José Guerra Vicente: Um estudo interpretativo”, a autora realiza o estudo da obra *Cenas Cariocas, 2ª*

¹¹Violoncelista da Orquestra Nacional de Brasília.

¹²Aldo Parisot (1921) – violoncelista brasileiro, nascido em Natal/RN, naturalizado nos Estados Unidos. Foi Aluno de T. Babini. Foi professor da Julliet School e Yale School Of Music.

¹³ Este artigo foi publicado nos Anais do III SINPOM 2014.

Suite(1964), escrita originalmente para clarineta e piano, e argumenta sobre o caráter nacionalista da obra, com discussões interpretativas da versão para clarineta e piano. A autora também apresenta uma revisão de literatura, uma entrevista e um questionário, além das metodologias de estudo prático da obra ao instrumento. Aborda ainda aspectos estruturais e técnicos da peça analisada, visando a fornecer informações que possam contribuir para a interpretação dos clarinetistas.

A obra seguinte foi de fundamental importância para esta pesquisa: “José Guerra Vicente: O compositor e sua obra”, de Elizete Higino. Neste livro, publicado em 2006, a autora apresenta a organização das obras de José Guerra Vicente, selecionando-as por instrumentação, em forma de um catálogo de obras do compositor. O livro está dividido em cinco partes, nas quais são apresentados a biografia do autor, as narrações do próprio compositor (em que ele faz um relato de suas experiências musicais), o catálogo de obras propriamente dito, a discografia existente e um caderno de fotos. Este livro foi lançado em homenagem ao centenário do compositor.

O último material utilizado para a realização dessa pesquisa, e também muito importante, foi a gravação, em vídeo, da *performance* do *Concerto para violoncelo*, realizada por Raiff Dantas, em 2011¹⁴, no Teatro Nacional de Brasília, com a Orquestra Sinfônica Nacional sob a regência do maestro Helder Trefzger. Esta gravação foi utilizada como fonte de estudo para a análise técnico-interpretativa, que será apresentada no último capítulo deste trabalho, juntamente com exemplos de trechos de edições do autor (manuscrito), de Antônio Guerra Vicente e Raiff Dantas, e com a cópia da partitura solo utilizada durante a *performance*, incluindo as escolhas do *performer*. Essa partitura foi cedida pelo *performer*, como exemplo para a análise interpretativa. Esse é o único registro de áudio e vídeo do concerto. Na FIG. 2 podemos observar o programa do concerto executado por Raiff Dantas.

¹⁴JOSÉ GUERRA VICENTE. *Concerto para Cello e Orquestra*. Vídeo de exibição de concerto. 9’33”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wyKYZD_rZml>. Acesso em: 10 ago.2016.

FIGURA 2 – Programa de concerto realizado por Raiff Dantas(2011)



Fonte: Arquivo pessoal de Antônio Guerra Vicente.

1.2 ESTUDOS PARA CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Foram utilizadas algumas obras literárias e estudos acadêmicos para a contextualização histórica do compositor, como será mostrado a seguir:

1)“Nacionalismo e música de vanguarda no Brasil e na Argentina: Camargo Guarnieri e Alberto Ginastera”, de Mário André Ornaghi (2013). Trata-se de uma dissertação de mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista –UNESP/Campus Franca, em que o autor faz uma análise dos acontecimentos nacionalistas e vanguardistas musicais na Argentina e no Brasil entre os anos de 1930 e 1960. O autor realiza uma comparação entre os dois países, relacionando as opções artísticas de Ginastera e Guarnieri ao passado musical de suas sociedades, enfatizando o nacionalismo e o vanguardismo.

2)“Iberê Gomes Grosso: Dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista”,de Valdinha de Melo Barbosa (2005). Trata-se de um livro no qual a autora realiza um estudo biográfico sobre o violoncelista brasileiro Iberê Gomes Grosso¹⁵, que é também sobrinho-neto de Carlos Gomes. Barbosa apresenta a biografia do violoncelista e a história da família Gomes em dois séculos de tradição musical. A obra inclui também informações sobre Alfredo Gomes, tio de Iberê Gomes Grosso. JGV foi aluno de Alfredo Gomes, assim como Iberê Gomes. O compositor dedicou sua obra *Cenas cariocas* (1961) ao violoncelista Iberê Gomes Grosso, que realizou a estreia da maioria das obras para violoncelo da época.

3)“História da Música no Brasil”, de Vasco Mariz(2000): livro em que Mariz apresenta uma introdução sobre a música brasileira desde o séc. XVI, com influência das raças negra, indígena e branca, chegando até o séc. XX, com a música nacionalista. Nos capítulos seguintes o autor apresenta, separada e detalhadamente, citando autores e compositores de cada época, a história da música no Brasil desde os tempos da colônia, com influências europeias, chegando até a música moderna e contemporânea. Nos anexos, apresenta os grandes intérpretes brasileiros, musicólogos, críticos musicais, grandes teatros e a Academia Brasileira de Música.

4)“História da Música Brasileira”,de Renato de Almeida(1926): obra que aborda, em seis capítulos, a história da música brasileira, iniciando com a música popular, a modinha, o samba e o canto popular. O autor também aborda a música do começo do séc. XIX, o romantismo no Brasil, as influências e personalidades marcantes. As influências europeias na

¹⁵ Iberê Gomes Grosso (1905-1983): violoncelista nascido em Campinas. Orientado por Pablo Casals. Sobrinho-neto de Carlos Gomes. Sobrinho e aluno de Alfredo Gomes. Fonte (BARBOSA, 2005, p. 09-10).

música brasileira e o despertar da brasilidade na música e na cultura musical no Brasil também são temas explorados pelo autor. A obra possui uma linguagem romantizada, o que pode ser notado já na introdução, cujo título é “A sinfonia da terra”.

5) “Compêndio da História da Música Brasileira”, de Renato de Almeida (1948): livro dividido em cinco capítulos, no qual o autor trata da música popular brasileira logo no primeiro deles. Ao longo da obra, Almeida narra a história da música desde os tempos da colônia, citando alguns compositores, como José Maurício. O período logo após a independência do Brasil, com Francisco Manuel e a proclamação da República também é introduzido ao leitor. No capítulo IV, o autor discute o romantismo, Carlos Gomes, o período pós-romântico de influências europeias e o período do nacionalismo. No quinto e último capítulo, Almeida aborda a música contemporânea e seus compositores.

1.3 ESTUDOS SOBRE A MÚSICA BRASILEIRA E O VIOLONCELO

Conforme será mostrado nesse capítulo, foram coletados sete estudos relacionados à temática desta investigação, que podem contribuir com informações sobre a música brasileira e o violoncelo. Estes estudos apresentam características semelhantes entre si, como contexto histórico, estilo, formas de composição, repertório do violoncelo, técnica e interpretação.

1) “Aspectos Idiomáticos na *Fantasia para violoncelo e orquestra* de Heitor Villa-Lobos” (PILGER, 2010). Este é um artigo publicado nos anais do I SIMPOM¹⁶, (Rio de Janeiro, 2010) no qual o autor faz uma análise dos recursos idiomáticos do violoncelo usados por Villa-Lobos na *Fantasia Concertante para violoncelo e orquestra* (1945). O trabalho apresenta fatos para contextualização, realiza um estudo das partituras manuscritas e editadas, bibliografia específica, depoimentos, artigos, reportagens e um estudo comparativo de obras de outros autores e de Villa-Lobos. Esse artigo é parte da tese de doutorado do violoncelista Hugo Pilger¹⁷.

2) “Heitor Villa-Lobos e o violoncelo” (PILGER, 2012). Também é um artigo sobre o compositor H. Villa-Lobos e sua relação com o violoncelo. Reúne fatos biográficos apresentando as obras executadas por Villa-Lobos ao violoncelo e enfatiza a importância do

¹⁶ Simpósio Brasileiro de Estudantes de Pós-Graduação em Música.

¹⁷ Hugo Pilger (Porto Alegre-RS, 1969): Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Iniciou seus estudos de violoncelo na Funarte com Milton Bock. Em 1987, passou a estudar no Rio de Janeiro com Márcio Malard e em 1994, na classe do professor Alceu Reis, formou-se no curso de Bacharelado em instrumento Violoncelo, pela UNIRIO, instituição onde concluiu seu mestrado em Música em 2012. Fonte: <<http://hugopilger.webnode.com/>> Acesso: 10 ago. 2016.

instrumento para o compositor e sua obra. Esse artigo foi escrito a partir da dissertação de mestrado do autor.

3)“Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas educadores”(MACIENTE,2008). Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação da Universidade de São Paulo –USP, em que a autora apresenta, primeiramente, as ideias de cinco expoentes da música instrumental erudita (Vitor Sazer, Paul Tortelier,Willian Pleeth, Gerhard Manthel e Mistilav Rostropovich) sobre o ensino e a prática do violoncelo. Em seguida, apresenta as convergências e divergências entre eles no que diz respeito a aspectos técnicos de arco, posicionamento das mãos e aprendizado e interpretação, comparando os aspectos discutidos pelos violoncelistas. A autora trata ainda do ensino e do aprendizado do violoncelo no Brasil. Esse trabalho será utilizado como suporte para a realização da análise técnica e interpretativa do *Concerto para Violoncelo* de JGV.

4)“A música para violoncelo e piano de Guarnieri” (RABELO,2002). Trata-se do estudo das obras de Camargo Guarnieri para violoncelo e piano: *As três sonatas, OPonteio e Danças* e *As duas Cantilenas*.Publicado pela Editora UFG, o livro está dividido em seis capítulos, sendo o primeiro deles dedicado à apresentação da biografia do compositor Guarnieri e sua obra para violoncelo e piano. Ao longo do livro, o autorapresenta a análise das obras para violoncelo e piano, expondo aspectos como: forma, harmonia, melodia, ritmo, textura e elementos nacionalistas. Ao final, apresenta também suas conclusões a respeito do compositor, sua obra e execução.

5)“*Fantasia Concertante para orquestra de violoncelos* de Heitor Villa-Lobos: Contextualização histórica e análise idiomático-interpretativa”(AZEVEDO,2004). Esse trabalho é um artigo apresentado como requisito para o curso de mestrado em música, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás – UFG. O autor apresenta uma análise da obra de Villa-Lobos para violoncelo intitulada“*AFantasia Concertante para orquestra de violoncelos*” e realiza um estudo contextual do cenário em que vivia Villa-Lobos e de sua carreira como compositor e violoncelista. Azevedo utiliza o método histórico-analítico para a primeira parte do trabalho. Já para a análise da obra, o autor utiliza o método técnico-interpretativo, com o objetivo de apresentar os principais elementos de Villa-Lobos, em suas composições para violoncelo.

6)“*Sonata n°2 para violoncelo e piano* (1912) de Glauco Velasquez: estudo interpretativo e tratamento editorial da obra” (BERNARD, 2012). A autora, Marie Stephanie Jeanne Bernard, é violoncelista e realiza um estudo interpretativo da *Sonata para violoncelo e pianode* Glauco Velasquez, com edição dos manuscritos da partitura. A obra inclui também a

gravação de DVD da sonata, com sugestões interpretativas e como parte dos resultados do estudo. Ao final, a autora aponta o estilo do compositor relacionando-o à época em que viveu.

7) “A pedagogia do violoncelo e aspectos de educação corporal”. (SUETHOLZ, 2011). Esse estudo foi realizado através de pesquisa de doutorado, pela Escola de Comunicação e Artes de São Paulo. O autor tem como objetivo mostrar as várias possibilidades de se executar o violoncelo de forma natural e relaxada. Ele realiza uma análise do panorama geral da pedagogia e da técnica violoncelística, além de uma pesquisa bibliográfica sobre seis técnicas de reeducação corporal e uma análise sobre as informações das ocorrências de danos físicos no meio musical.

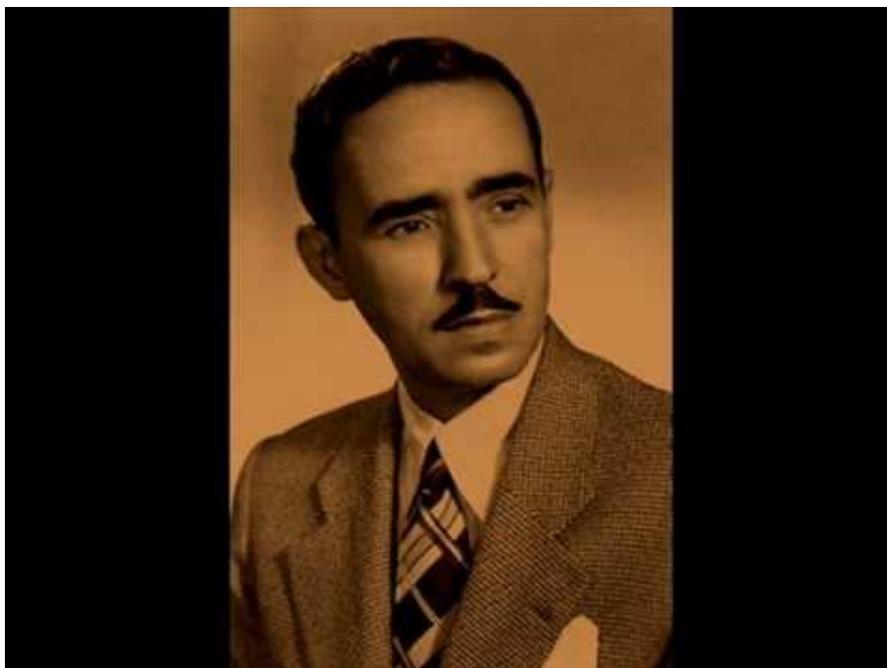
2 COMPOSITOR, CONTEXTO HISTÓRICO E INFLUÊNCIAS

Neste capítulo, será apresentado o eixo histórico da pesquisa, que será também uma referência para a análise interpretativa da obra aqui estudada. Segundo Jan Larue (1992, p.3), em seu esquema de análise, os antecedentes, ou entorno histórico, são o primeiro estágio dentre as quatro considerações analíticas fundamentais— 1) antecedentes; 2) observação; 3) avaliação e 4) conclusão—em uma análise, e devem ser um marco de referência para seu início.

2.1 BIOGRAFIA

A biografia do compositor é de fundamental importância para este estudo, pois através do conhecimento biográfico teremos subsídios para a interpretação de sua obra, além de informações que poderão contribuir para o estudo do idiomatismo composicional, como as influências da época e do ambiente em que JGV (FIG. 3) viveu.

FIGURA 3– José Guerra Vicente



Fonte: HIGINO, 2006, p.14.

José Guerra Vicente nasceu em 12 de março de 1906, em Almofala, localidade portuguesa situada no Conselho de Figueira de Castelo Rodrigo, Província de Beira Alta em Portugal, próximo à fronteira espanhola (norte de Portugal), região que, segundo Saliba (2012,

p.20), teve um grande número de migrantes portugueses para o Brasil no início do séc. XX. Seus pais eram Arnaldo Guerra Vicente, alfaiate, e Margarida Soares. José Guerra Vicente teve seis irmãos mais novos, dois deles nascidos em Portugal e quatro no Brasil, no estado do Rio de Janeiro. O pai do compositor veio para o Brasil devido à situação político-econômica de Portugal no início do século XX¹⁸ e em 1917, com o sucesso econômico que havia conseguido em seu estabelecimento comercial, trouxe também para o país sua esposa e três filhos (VICENTE, 1997, p.29). Arnaldo era dono de uma alfaiataria, onde toda a família passou a trabalhar. Nessa época, eles residiam próximo à região portuária do Rio de Janeiro, no bairro da Saúde, onde outras famílias portuguesas também se estabeleceram.

José Guerra Vicente iniciou seus estudos musicais no Rio de Janeiro, aos 10 anos de idade (HIGINO, 2006, p.23). Seu primeiro contato com a música foi através de um clube de tradições portuguesas, formado por imigrantes portugueses no Rio de Janeiro. Foi neste ambiente que o compositor conheceu o violoncelo, através do Senhor Gabriel Loureiro, migrante português que lhe ensinou as primeiras lições do instrumento, em 1922, quando tinha 16 anos. Loureiro emprestou um violoncelo a JGV e lhe apresentou ao violoncelista Alfredo Gomes, com quem teve aulas ao instrumento. Nessa época, o jovem violoncelista já sonhava em fazer parte da Orquestra do Teatro Municipal, pois era possível observar, do Morro da Conceição, local onde morava, o belo Teatro Municipal ao longe (VICENTE, 2006, p.23).

Seus principais professores foram: Alfredo Gomes¹⁹ (violoncelo); Agnelo França (harmonia); Paulo Silva (contraponto e fuga); J. Otaviano (composição); Newton Pádua²⁰ (harmonia e morfologia); Oscar da Silva (Estética Musical) e Francisco Mignone (regência). JGV estudou violoncelo, inicialmente, como autodidata e, em seguida, com Alfredo Gomes, na Escola Nacional de Música, onde se formou. Atuou como instrumentista na Orquestra do Teatro Municipal (1939-1958), sendo membro fundador. Participou também da estreia da *Bachiana n° 01 para orquestra de violoncelos*, sob a regência de Villa-Lobos. Foi também membro da Orquestra da Rádio Nacional e da Orquestra Sinfônica Brasileira (1966). (HIGINO, 2006)

José Guerra Vicente naturalizou-se brasileiro em 17 de outubro de 1939. Casou-se com a cantora e violinista mineira Giselda Nicéa Batista (FIG. 4), colega em seus estudos na Escola

¹⁸ Portugal se encontrava em um período de instabilidade política e econômica.

¹⁹ Violoncelista, nascido em Campinas, filho caçula de Sant'Anna Gomes (Irmão de Carlos Gomes). Pertence à terceira geração de músicos da família Gomes. Tio do violoncelista Iberê Gomes Grosso (BARBOSA, 2005, p. 67-68).

²⁰ Newton de Menezes Pádua, professor e violoncelista, nasceu no Rio de Janeiro, em 3 de novembro de 1894. Iniciou seus estudos musicais em 1905, no Instituto Nacional de Música. Foi também professor de Guerra-Peixe. Informações recuperadas de: <<http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=rnewton-padua&id=867>>. Acesso em: 10 ago. 2016.

Nacional de Música e a quem dedicou toda a sua obra para canto e piano. Giseldarealizou toda a estreia mundial de sua obra para canto (HIGINO, 2006, p.22). Teve dois filhos, João Arnaldo (1939) e Antônio de Pádua Guerra Vicente (1942), que seguiu os passos do pai, como violoncelista. Tinham residência no bairro de Rocha Miranda, distante do centro do Rio de Janeiro (VIEIRA, 2014, p.28).

FIGURA 4–Giselda Nicéa



Fonte: HIGINO, 2006, p.20.

JGV foi professor de harmonia, composição e morfologia no Instituto Villa-Lobos²¹ na década de 50. Mas, segundo Higino, “Foi como compositor que sua personalidade mais se destacou” (HIGINO,2006, p.16). Augusto Guerra Vicente relata que, neste mesmo período, JGV mudou-se para o bairro de Santa Teresa, ponto muito importante ligado à cultura carioca, e próximo a áreas de contato direto com a natureza, trazendo para o compositor maior integração com a cidade em que vivia.

José Guerra Vicente foi membro da Sociedade Internacional de Música Contemporânea (fundador da Seção Brasil/1966). Em 1960, recebeu o primeiro prêmio em concurso nacional instituído pelo Ministério da Educação e Cultura para homenagear a inauguração da nova capital (juntamente com Cláudio Santoro e Guerra-Peixe), pela obra “Sinfonia Brasília” (HIGINO, 2006). No período entre 1963 e 1964, participou do movimento

²¹ Atual Escola de Música da UFRJ.

musical renovador²² e esteve sempre presente em seus eventos. Em 1968, ganhou o Concurso Nacional de Composição Francisco Braga (no qual concorreram 18 obras), com a obra “Abertura Sinfônica” (1968).

A partir da década de 60, JGV aumentou sua produção composicional, com muitas características nacionalistas (ritmos sincopados, melodias longas e caráter nostálgico). Em sua obra, há um número relevante de peças para violoncelo, como: *Sonata para cello e piano* (1940), *Duo de violoncelos* (1964), *Duo para violoncelo e oboé* (1975), *Concertino com orquestra de câmara* (1969), *Concerto para Violoncelo e orquestra sinfônica* (1966), *Cenas Cariocas para violoncelo e piano* (1961), além das transcrições de algumas fugas e prelúdios de Bach (1971). As transcrições foram elaboradas com objetivos pedagógicos, para que os alunos pudessem praticar em conjunto.

Em seu catálogo de obras, disponível pelo estúdio GLB²³, estão as seguintes peças: Oito peças para canto e piano; Duas peças para canto e outros instrumentos; Doze peças para piano solo; Uma peça para viola solo; Duas peças para violão solo; Uma peça para flauta, ou oboé ou clarinete solo; Cinco peças para violoncelo e piano; Três peças para violino e piano; Uma peça para clarineta e piano; Um Duo para violoncelos; Um duo de violoncelo e oboé; Um duo para flauta e violão; Trio de violoncelo, com transcrição para trio de cordas; Um quarteto de cordas; Duas obras para orquestra de câmara; Sete obras para orquestra de cordas, com e sem solista, incluindo o *Concertino para violoncelo*; Quatorze obras para orquestra sinfônica e um arranjo dos prelúdios (IV, VIII e XXIV) e fugas (II, VIII e XVI) de Bach, para orquestra de violoncelos.

Nos anos 70, o compositor começou a buscar novas técnicas de composição (atonalismo, dodecafonismo, politonalismo, imitações e diluição da tonalidade), pois o nacionalismo não era mais visto como o principal estilo de composição da época. Há um texto, escrito pelo próprio compositor, disponível no livro de Elizete Higino (HIGINO, 2006, p.23), em que ele registrava num bloco de notas os acontecimentos de sua vida e experiências musicais. Esse texto, datado de 1973, foi denominado pelo autor “Retrospectiva-Comentários”. Através desse material, pode-se obter mais informações sobre o pensamento musical do autor e de suas influências.

²² Movimento musical contemporâneo fundado pelo compositor nacionalista Brenno Blauth, no Rio de Janeiro, que tinha como finalidade apresentar ao público geral compositores menos conhecidos, através de concertos e programas de rádios em diversas cidades. Informação recuperada de: <<http://goo.gl/fbfuLa>>. Acesso em: 06 abr. 2015.

²³ ESTÚDIO GLB Produção e Comercialização. *A obra de José Guerra Vicente*. [S.l.]. Disponível em: <http://www.estudioglb.com.br/jose_guerra.html>. Acesso em: 10 ago. 2016.

JGV faleceu em 1976, no Rio de Janeiro, na cidade de Vassouras, por problemas respiratórios, pois era asmático. As partituras das obras do compositor ficaram, por muito tempo, guardadas no arquivo da Ordem dos Músicos, no Rio de Janeiro, com manuscritos e cópias em papel vegetal. Pode-se observar, conforme exibido na FIG. 5, uma cópia da pasta do arquivo. Quando essa instuição foi fechada, todo o acervo foi resgatado pelo filho do compositor, Antônio Guerra Vicente, e hoje se encontra nasua residência em Brasília, em seu arquivo pessoal, disponível para consulta.

FIGURA 5–Pasta do arquivo do *Concerto para Violoncelo* encontrado na Ordem dos Músicos

PARTES *2.083*
2.309

ORDEM DOS MÚSICOS DO BRASIL
 CONSELHO FEDERAL
ARQUIVO MUSICAL
 S. D. M.

TÍTULO *Concerto Para Cello e Orquestra* GÊNERO *Erudite*
 AUTOR *José Guerra Vicente* MATRIZ *Vegetal*

Quant.			
	Flautas		Barito
	Flautas*		Xilofone
	Oboes		Vibrafone
	Clarinete		Placa
	Fagete		1ª Violões
	Contrabaixo		2ª Violões
	Trompas		Violas
	Trompas	X	Cello <i>18 paginas</i>
	Trombones		Baixo
	Trompas	X	Partitura <i>61 paginas</i>
	Mus. Bateria		Gto
	Cxos		
	Berço		

OBSERVAÇÕES

Fonte: Arquivo Pessoal Antônio Guerra Vicente.

O QUADRO 1 apresenta a cronologiadadas obras para violoncelo de José Guerra Vicente.

QUADRO 1–Obras para violoncelo

Obras para violoncelo		
Ano	Obra	Instrumentação
1932	1- Elegia	Violoncelo e piano; e transcrição para violoncelo e orquestra
1940	2- Sonata	Violoncelo e piano
1952	3- <i>Andante</i> (Prece)	Violoncelo e piano
1953	4- 3 Peças Fáceis	Violoncelo e piano
1961	5- Cenas Cariocas	Violoncelo e piano
1961	6- Trio de violoncelos	Trio de violoncelos
1961	7- Trio de cordas (Adaptação do Trio para violoncelos)	Violino, viola e violoncelo
1964	8- Divertimento	Duo de violoncelos
1966/67	9- Concerto para Violoncelo e Orquestra	Violoncelo solo e orquestra sinfônica
1969	10- Concertino para violoncelo e orquestra de câmara	Violoncelo solo e orquestra de câmara
1971	11- Transcrição dos prelúdios VI, VIII e XXIV; e Fugas II, VIII E XVI de J.S.Bach	Orquestra de violoncelos
1975	12- Divertimento	Oboé e violoncelo

Fonte: Adaptado do Catálogo de obras (HIGINO, 2006).

2.2. NACIONALISMO

A música brasileira sempre se caracterizou pelas influências da raça negra. Segundo Renato Almeida, “O batuque dos negros, os recursos dos seus timbres, dos elementos fortes e de diferentes sonoridades, foram de uma riqueza admirável e fonte de inspiração para a música brasileira” (ALMEIDA, 1926, p.32). Essas características foram aprimoradas pelos mestiços, que foram se adaptando ao espírito nacional com melodias lânguidas e sensuais. O samba, com sua variedade de cadências sincopadas e vivas, influenciou decisivamente a maior parte da música popular brasileira de origem africana. O ritmo sincopado presente neste gênero musical foi muito utilizado por José Guerra Vicente em suas composições, devido às influências do ambiente carioca em que viveu.

A modinha – tipo de composição melódica sentimental e apaixonada, cantada em geral no modo menor, sobre dois temas, um com sequência sentimental e outro com estribilho²⁴, sendo, em geral, acompanhada por viola ou violão – foi um dos gêneros musicais trazidos para o Brasil por intermédio de Portugal, e que se constituiu o canto brasileiro. No Brasil, este estilo musical sofreu modificações por influências brasileiras e logo foi transferido para os mais ilustres salões do primeiro e segundo reinados, mesmo sendo uma melodia originária do ar livre em comunicação com a natureza, acompanhada, a princípio, pelo cravo, e depois pelo piano. Carlos Gomes compôs algumas modinhas como, por exemplo, *Quem sabe?* (1859) que, com seu caráter nostálgico e melancólico, apresenta melodias longas e expressivas. Essas características também foram muito exploradas pelo compositor JGV, como nas *Cenas cariocas* e nos temas do segundo movimento do *Concerto para Violoncelo*, com melodias pontuadas de caráter lânguido.

Segundo Almeida (1926), Ernesto Nazareth (1863-1934) foi um dos compositores brasileiros que verdadeiramente representou o Brasil, com sua riqueza de ritmos, características da alma popular: com volúpia, ousadia, rusticidade e com sua música cheia de brilho. Dentre suas composições, destaca-se o “Maxixe”, uma das danças mais características brasileiras, com sensualidade, alegria, ritmos sincopados, ágeis, com muitas variações (ALMEIDA, 1926, p.45). Esses ritmos e características influenciaram bastante as composições de JGV. No *Concerto para Violoncelo* pode-se encontrar esses ritmos principalmente no terceiro movimento.

No início do séc. XIX, a música brasileira acompanhava influências do romantismo europeu, mas logo depois passou a buscar a personalidade musical brasileira, iniciando-se assim o período nacionalista (ALMEIDA, 1926, p.82). Alguns compositores brasileiros foram influenciados pela música europeia de Liszt e Wagner, como Leopoldo Miguez, Carlos Gomes, Henrique Oswald e Alexandre Levy (ALMEIDA, 1926, p.92).

O nacionalismo no Brasil, inicialmente, teve influências europeias, advindas do romantismo, com categorias folclóricas originadas, primeiramente, dos russos, em 1836, com inspirações nativas e de originalidade. A partir desse momento, os outros países começaram a fazer uma sondagem em suas riquezas folclóricas. Os primeiros sinais do nacionalismo no Brasil surgiram com Carlos Gomes (1836-1896), mas com composições dentro dos moldes italianos do romantismo. Segundo Almeida (1926), Carlos Gomes teria sido a primeira manifestação de uma música nacional no Brasil, mas não teve grande amplitude, em razão de suas influências estrangeiras e do romantismo da época refletido pela Europa. Seria difícil para

²⁴ Estribilho: verso que se repete após cada estrofe de uma composição musical ou poema.

o compositor uma expressão tipicamente brasileira, devido a essas influências. (ALMEIDA, 1958, p. 77-78).

Na segunda metade do séc. XIX houve um grande desenvolvimento na música brasileira, com Carlos Gomes e depois com Villa-Lobos, seu contato internacional e o surgimento de centros e sociedades musicais com grandes ações culturais. Depois de Carlos Gomes, duas tendências se manifestaram: a primeira foi o início da trajetória da música contemporânea, e a outra mantinha as características europeias.

Podemos caracterizar o esforço da nossa música, desde a geração 1890, pela procura de uma expressão brasileira, não simplesmente imitativa, nem regionalista, mas que tenha raízes profundas na terra, no sentimento do povo e nos pendores da alma nacional (ALMEIDA, 1958, p.111).

O primeiro compositor a introduzir as tendências nacionalistas na música brasileira foi Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913). Ele tinha a música popular como inspiração para as formas artísticas, com características brasileiras, mas que ainda não haviam sido compreendidas. Foi com o compositor Alexandre Levy (1864-1892) que ficaram evidenciadas as características nacionalistas brasileiras, quando escreveu *As variações sobre um tema brasileiro (Vem cá Bitu)*, entre outras peças. Logo em seguida, vieram Francisco Braga (1868-1944), Barroso Neto (1881-1941), Luciano Gallet (1893) e Lorenzo Fernandes (1897-1948).

Alberto Nepomuceno (1846-1920) foi o precursor da música nacionalista, quando o modismo europeu dominava o ambiente musical ao final do séc. XIX. O compositor apresentou obras com características brasileiras: vibrantes, marcadas, calorosas, sentimentais e intensas. Representou esse período com suas obras: *A Sesta na rede* e *Batuque*, sendo esta última uma de suas obras mais significativas de cunho nacionalista (ALMEIDA, 1958, p.116).

Francisco Braga (1868-1944) foi um compositor com inspiração nativista, em lendas e episódios nacionais, com abundância de timbres e características nacionais, mas também europeias, pois estudou no conservatório de Paris. Francisco Manuel criou o Conservatório de Música em 1847, no Rio de Janeiro. Em 1890, o local foi transformado no Instituto Nacional de Música, do qual Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno foram diretores. Logo após, foram surgindo conservatórios particulares em centros brasileiros, como em São Paulo, Bahia, Minas Gerais e Rio Grande do Sul.

Segundo Vasco Mariz, nos anos 30 o país tentava se firmar como entidade cultural autônoma e se desligar das tendências europeias. As atitudes supernacionalistas estavam muito presentes. Mário de Andrade tinha o pensamento de que tudo o que não fosse brasileiro não

tinha nenhum interesse naquele momento. Alguns compositores de formação europeia foram até excluídos da história da música brasileira por alguns autores, como o compositor Henrique Oswald. “A nacionalidade brasileira, na música erudita e nas outras artes, foi construída com o pensamento de que todo tipo de representação folclórica ou símbolo, justificasse o sentimento de pertencer à nação” (ORNAGHI,2013, p.30).

Segundo Almeida (1958), muitos compositores brasileiros procuravam as formas populares para expressar sua brasilidade nacionalista, como, por exemplo, a valsa, com Mignone, Lorenzo Fernandes e Radamés Gnattali; as cirandas, seresta e o choro, com Villa-Lobos; os ponteios e toadas, com Guarnieri, além das cantigas e danças. Sem dúvidas, a obra de Villa-Lobos, extensa e variada, é de extrema importância não só para o nacionalismo brasileiro, mas também para a construção da identidade musical brasileira até os tempos modernos, demonstrando elementos populares brasileiros e elementos novos e audaciosos. Ao seu lado estão Mignone, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, entre outros. A nova geração de compositores seguiu com Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, orientados por Koellreutter.

O compositor José Guerra Vicente encontrava-se no cenário nacionalista brasileiro quando compôs o *Concerto para Violoncelo*, mas não utilizava temas do folclore nacional, e sim características urbanas do ambiente carioca em que viveu, como o samba, o choro e a seresta, já com algumas influências também das novas formas de composição, como: atonalismo, dodecafonismo e politonalismo.

As características nacionalistas utilizadas pelo JGV apresentavam influências do samba e das serestas do Rio de Janeiro, além das influências de alguns de seus professores, como Francisco Braga, que evitava a pesquisa folclórica e procurava retratar os aspectos musicais da região em que vivia, Rio de Janeiro. Francisco Braga utilizava em suas composições as características da música carioca urbana, como por exemplo, os ritmos sincipados do samba (VICENTE, 1997, p.33).

Segundo Elizete Higino, a obra de José Guerra Vicente é dividida em três fases²⁵. A primeira fase, denominada pós-romântica (1932-1952), tem influências de seu país natal, Portugal, e tem caráter introspectivo, melancólico e nostálgico, com obras baseadas no cancionário luso e em Luís de Camões. São obras desse período: *Ribatejando* e *Nortenho* (1933), *Cantar Ibérico* (1950/51) e *Estavas Linda Inês* (1956), todas peças para canto e piano. Cabe ressaltar que mesmo esta última tendo sido composta em 1956, apresenta também

²⁵Informação recuperada do site Geocities. Disponível em:<www.geocities.org/vienna/strasse/8454/guerra.htm>. Acesso em: 10/08/2016.

características portuguesas, baseadas no texto de Luís de Camões. A segunda fase, nacionalista, encontra-se no período de 1959 até 1970. Após cinco anos sem produzir nenhuma obra (1953-1958), nessa fase o compositor procura basear suas obras nas características da região em que vivia, o Rio de Janeiro, com influência de Francisco Braga, no qual seus discípulos, Newton Pádua e J. Otaviano, foram professores de José Guerra Vicente. Francisco Braga foi contemporâneo de Alberto Nepomuceno e, como ele, teve uma orientação nacionalista com características românticas europeias do final do séc. XIX. O pensamento de Francisco Braga era o de que a música nacionalista não deveria ser feita somente por aspectos da música brasileira popular, mas deveria sim refletir um ambiente de brasilidade, com características que contribuíssem para a construção da identidade brasileira, ou seja, a valorização das características típicas do país (VICENTE, 1997, p.33). Esse pensamento foi seguido por José Guerra Vicente durante essa fase, com aspectos da música carioca, como o choro, a seresta e o samba.

A partir da década de 60, José Guerra Vicente tem um período de grande produção, com o recebimento de prêmios em concursos de composição e participação no Movimento Musical Renovador (1963-1964). Foi nesse período também que o compositor conviveu com outros compositores nacionalistas, como Camargo Guarnieri, Guerra-Peixe, Radamés Gnattali e Villa-Lobos²⁶.

Segundo Elizete Higino, José Guerra Vicente, em sua Sinfonia nº03, *Brasília* (1960), composta para homenagear a inauguração da nova capital, “faz uma espécie de síntese do pensamento nacionalista” (HIGINO, 2006, p.16). A obra foi baseada em três principais elementos da formação da música brasileira: o índio, o negro e o europeu. Composta para homenagear a cidade que deveria representar todas as raças formadoras da nossa sociedade. Esta sinfonia recebeu o prêmio do concurso nacional realizado pelo Ministério da Educação e Cultura. Segundo Augusto Guerra Vicente (1997), essa obra representa todas as características do pensamento nacionalista do compositor. No mesmo ano, Andrade Muricy faz uma declaração sobre o compositor e sua obra:

Vejo agora que esse instrumentista é um autor de bastante numerosa bagagem de obras. Conheci-o, porém, exclusivamente como violoncelista da Orquestra do Teatro Municipal. Modesto, tímido, José Guerra Vicente, que era capaz de criação, nada tinha de carreirista. Guerra Vicente é autêntico músico. A sua Sinfonia Brasília revela qualidades dignas de toda consideração: sabe estruturar, nem se propõe colocar-se em posição de vanguarda. Faz música séria. A obra é rigorosamente construída e obedece

²⁶ Participou da estreia da Bachiana Nº01 de Villa-Lobos, fazendo parte do conjunto de violoncelos, dirigida pelo próprio Villa-Lobos em 13 de novembro de 1938, no Rio de Janeiro.

a desenvolvimentos mais lógicos e mais pertinentes à forma sinfonia. Música séria de invenção pertinente e sem hiatos. Soa bem, a orquestra é bem dominada, e explorados os recursos de diversos naipes. (HIGINO, 2006, p.17)

Esse período nacionalista também pode ser conhecido como o período das *Cenas Cariocas* (VICENTE, 1997, p.49), título dado pelo autor a quatro²⁷ de suas peças (três peças *Cenas Cariocas*, para piano; quatro peças para violão; *Cenas Cariocas 2ª* suite, para clarineta e orquestra e *Cenas Cariocas* para violoncelo e piano) e que pode definir o estilo de música abordado pelo compositor neste período. As *Cenas Cariocas para violoncelo e piano* é a obra mais executada do compositor. Nessa fase, ele era influenciado pelo cenário musical urbano do Rio de Janeiro, e não pelo folclore nacional (HIGINO, 2006). São obras desse período: *Tocata para piano solo* (1962); *Cenas Cariocas para violoncelo e piano* (1961); *Concerto para trompete e orquestra* (1963) e *Trio de cordas* (1961). O *Concerto para Violoncelo* foi composto nessa fase, em 1966/67.

A terceira fase, e também a mais curta, denominada pelo compositor “Livre, mas com brasilidade”, compreende o período de 1970 até 1976. Nessa fase, o autor pesquisa uma linguagem musical menos conservadora, baseada em novas técnicas de composição, com o dodecafonia, atonalismo, politonalismo e serialismo. Constam desse período as seguintes obras: *Miragem para quinteto de cordas, duas trompas, oboé e flauta* (1974); *Divertimento para oboé e violoncelo* (1975), com características serialistas e atonais; *Divertimento para viola solo* (1968); *Sonata para violino e piano* (1972); *Tocata Ponteadada para violão solo* (1973); *Improviso para flauta, clarineta ou oboé* (1973); *Quatro Peças para piano* (1975).

Segundo Augusto Guerra Vicente (1997), o estilo do compositor pode ser definido por suas influências nacionalista e neoclassicistas, com personalidade forte e formas complexas.

2.3 COMPOSITORES E OBRAS DO MESMO PERÍODO

O *Concerto para Violoncelo e Orquestra Sinfônica* de José Guerra Vicente foi escrito em 1966/67, nessa época, o compositor se encontrava em sua fase nacionalista, com grandes influências da época, como Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali e Guerra-Peixe, com os quais Guerra Vicente teve contato profissional, através de concertos com a orquestra do Teatro Nacional, e Francisco Mignone, como seu professor.

²⁷ Nesta época era muito comum os compositores darem o mesmo nome a várias composições e a prática de transcrição.

A valorização das características folclóricas nacionais brasileiras encontrou resistência por parte da população, em virtude dos conceitos tradicionais europeus no começo do séc. XX. A maioria da população tinha certo desprezo por tudo que pudesse vir do povo ou das camadas mais baixas da sociedade. Com a Semana de Arte Moderna de 1922, passou-se ao reconhecimento da música de caráter nacional (MARIZ,1983, p.93). Foram com essas influências nacionais que o compositor JGV conviveu, principalmente durante a sua adolescência. Em *José Guerra Vicente: o compositor e sua obra*, texto organizado por Elizete Higino, o compositor relata suas experiências musicais desde sua adolescência, quando, ao ouvir a obra *Tristão e Isolda*, de R. Wagner, aos 16 anos, ficou impressionado por sua exuberância e marcado para sempre.

Nunca será demais dizer que o aparecimento dessa obra, que considero, sob qualquer ponto de vista, a expressão máxima que um gênio humano pode conceber, um novo mundo dos sons se apresentava para a maioria dos compositores do fim e princípio desse século XX (HIGINO, 2006, p.23).

Villa-Lobos, Guarnieri e Francisco Mignone foram os três compositores que se destacaram no nacionalismo no Brasil. Mesmo que as características composicionais de Guarnieri sejam de caráter improvisatório, ele mantém as características nacionalistas em todos os aspectos. Na maioria de suas peças, o compositor integra a música folclórica e a corrente dominante ocidental, caracterizando um estilo neoclássico, pois utiliza seus parâmetros de forma, instrumentação e desenvolvimento musical. Em sua obra para violoncelo e piano destacam-se as *Três sonatas, Ponteio e Dansa* e as *Cantilenas* (RABELO, 2002, p.19).

Heitor Villa-Lobos foi o compositor da primeira geração nacionalista, além de outros compositores precursores do movimento: Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazaré, Francisco Braga, Barroso Neto, Luciano Gallet e Mário de Andrade.

Segundo Mário de Andrade, Villa-Lobos foi um dos maiores nomes do nacionalismo no Brasil, promovendo o movimento musical brasileiro, com suas publicações e mobilizações dos compositores e “*a personalidade máxima musical da fase nacionalista*”. O compositor escreveu obras muito significativas para violoncelo, como: *Concerto nº02 para violoncelo* (1955), *Fantasia concertante para orquestra de violoncelos* (1953), *Assobio a jato para violoncelo e flauta* (1950), entre outras.

A segunda geração nacionalista é composta por Lorenzo Fernandes, Frutuoso Viana, Brasília Itiberê, Jaime Ovale, Hekel Tavares, Ernani Braga, Souza Lima, Armando Albuquerque, Walter Burle-Marx, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Francisco Braga.

E a terceira Geração Nacionalista formada por: José Siqueira, Luis Cosme, Radamés Gnattalli, Waldemar Henrique, Vieira Brandão, Teodoro Nogueira, Aluisio Alencar Pinto, Camargo Guarnieri.

Francisco Mignone, compositor paulista de descendência italiana, nasceu em 1897 e iniciou seus estudos musicais por incentivo de seu pai. Ao contrário de Mignone, JGV começou seus estudos musicais espontaneamente, mas seu pai não aprovava a sua dedicação à música, e sim seu trabalho em sua alfaiataria.

A *Sonata para violoncelo e piano* de Mignone foi composta em 1967, quando o compositor, após um período de distanciamento do nacionalismo, buscava por novas formas de composição. Esse período marca o seu retorno para o tonalismo. Neste mesmo período, José Guerra Vicente compôs o *Concerto para Violoncelo*.

Radamés Gnattalli nasceu em 1906, em Porto Alegre, e em 1926 foi morar no Rio de Janeiro, onde estudou harmonia com Agnelo França, na Escola Nacional de Música. Exímio pianista, arranjador e condutor, conviveu com grandes músicos da época, como Villa-Lobos e Mignone. Regeu a Orquestra do Teatro Nacional, no Rio de Janeiro. A partir de 1931, Gnattalli passou a dedicar-se com afinco à composição. Escreveu um *Concerto para Violoncelo* (1941), *Concerto para harmônica de boca* e os *Concertos para piano 1,2 e 3*(1960).

A música brasileira do séc. XX foi, também, muito influenciada pelo *jazz*, e os compositores da época queriam acrescentar elementos desse estilo musical em suas composições. Radamés Gnattalli é um desses compositores influenciados pelo *jazz* e também pelo folclore nacional (MARIZ, 1948, p.37-38). Assim como Radamés, José Guerra Vicente utiliza em suas obras alguns desses elementos jazzísticos, rítmicos e harmônicos, como no *Concerto para Violoncelo*, em seu terceiro movimento, e no *Concerto para trompete*.

3 ANÁLISE FORMAL E ESTRUTURAL DO CONCERTO PARA VIOLONCELO

Para a realização da análise estrutural e formal do *Concerto*, foram utilizados os conceitos de Jan LaRue, disponíveis em sua obra *Guidelines for Style Analysis* (2ª edição, 1992), com versão traduzida para o espanhol, *Análisis del Estilo Musical* (2004). No livro, o autor define cinco parâmetros de análise: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento, que são abordados em três diferentes dimensões – pequenas, médias e grandes. Nas grandes dimensões têm-se o concerto como um todo, dividido em três movimentos: *Animado*, *Andante Calmo* e *Allegro com Espírito*. Nas médias dimensões têm-se as seções dentro de cada movimento. E nas pequenas dimensões, têm-se células, motivos, padrões rítmicos e melódicos que formam as seções.

Também foram observados nesta pesquisa os princípios de Zamacois (1960), em seu *Curso de formas Musicales*; e de Roy Bennett (1986), em seu livro *Forma e estrutura em música*, no qual o autor define, de forma simples e objetiva, os parâmetros estruturais e formais.

O *Concerto para Violoncelo e Orquestra* de José Guerra Vicente é composto de três movimentos, aos quais o autor confere nomes em português²⁸ e adiciona uma característica relacionada ao caráter expressivo, ou ao andamento, como por exemplo, o 1º Movimento - *Animado*. Assim como se vêem outras obras do autor, essa característica é recorrente, como no *Concerto para Trompete* (1963): *Allegro Vigoroso*, *Andante Calmo* (Nostálgico); e nas *Cenas Cariocas* (1961): *Valsa Seresteira*. Outros compositores brasileiros também mantinham essa prática, como Mignone, em *Valsa quase Modinheira* (1979-1981), e Guarnieri, em *Ponteio e Dança* (1946) – 1º Mov. *Tristonho*. Essa valorização da língua de seu país também pode ser considerada como característica nacionalista.

O *Concerto para violoncelo* de José Guerra Vicente é constituído pelos seguintes movimentos: I Mov. *Animado*; II Mov. *Andante Calmo*; III Mov. *Allegro com Espírito*. Sua orquestração exige uma orquestra sinfônica grande, mas não completa, pois não utiliza harpa, piano, tuba e utiliza poucos instrumentos de percussão. O naipe das madeiras é o mais denso, com o maior número de instrumentos: flautas, calarinetes, oboé, *piccolo*, fagotes e clarone. O uso desses instrumentos do naipe das madeiras, pode ser devido ao desenvolvimento técnico dos instrumentistas no Brasil, advindos do choro.

²⁸ Os compositores nacionalistas brasileiros tinham a prática de dar nomes em português aos movimentos, com características relacionadas ao caráter da obra, como Villa-Lobos, Guarnieri e Mignone.

Por meio dos manuscritos pode-se notar que o compositor, ao longo do tempo de composição da obra, adicionava algumas vezes à orquestração do *Concerto*, como se vê no exemplo a seguir (FIG. 6), em que o autor acrescenta os instrumentos de percussão posteriormente. Podemos notar esta diferença através do manuscrito, pois a cor e local da escrita estão diferentes das outras vezes.

FIGURA 6– Grade do *Concerto* com adição de vozes posteriormente

o-queiro
para
Violoncelos e contrabaixo

I

Para o Antonio de Padua

Animado (♩ = 120)

The image shows a handwritten musical score for a concerto. The title is "Para o Antonio de Padua" and it is marked "Animado (♩ = 120)". The score is for a 4/4 time signature. The instruments listed on the left are: Fl. (I-II), Ob. (I-II), Clarinet (I-II), Trompa (I-II), Trombone (I-II), Timpani, Bateria (circled in red), Cello Solo, Viol. I, Viol. II, Cello, and Contrabaixo. The percussion part is circled in red and includes the text "Bateria" and "Cello Solo". The score shows musical notation with dynamics like "pp", "p", "f", and "mf", and articulation like "acc" and "div.". There are handwritten notes and corrections throughout the score, including "lento e preciso" and "lento e marcato".

Fonte: Arquivo Pessoal de Antônio Guerra Vicente.

O QUADRO 2 exibe a orquestração do *Concerto*:

QUADRO2–Orquestração

Orquestração			
Cordas	Metais	Madeiras	Percussão
Violino I	Trompa I, II e III	Flautas I, II e III	Tímpano
ViolinoII	Trompetes em Bb I e II	Clarinetes Bb I e II	Tambor Surdo (Bombo)
Viola	Trombones I e II	Piccolo	Caixa Clara
Violoncelo		Oboés I e II	Pratos
Contrabaixo		Fagotes I e II	
<i>Cello solo</i>		Clarone	

Fonte: Elaborado pela autora.

Uma das características do compositor José Guerra Vicente é a exploração de quase toda a tessitura do violoncelo. O aproveitamento dos registros mais graves e mais agudos do instrumento leva a variações de timbres e às várias possibilidades sonoras do instrumento, além da utilização de vários tipos de articulação como: *portatos*²⁹, *staccatos* e acentos, destacando assim seu caráter. No QUADRO 3 são exibidas as tessituras utilizadas pelo compositor para o violoncelo solo e a orquestra.

QUADRO3 – Tessitura

Orquestra: mi-1 --- mi ⁵
Violoncelo solo: Dó ¹ --- Sol ⁴

Fonte: Elaborado pela autora.

3.1 PRIMEIRO MOVIMENTO – ANIMADO

O primeiro movimento do *Concerto para Violoncelo e Orquestra* de José Guerra Vicente – intitulado *Animado* – é composto por 302 compassos alternados entre binários, ternários, quaternários e quinários. Essa *variação métrica* é muito utilizada nas composições do

²⁹*Portato*: arco *legato* com pequenas interrupções entre as notas (SUETHOLZ,2011, p.29)

autorepode ser vista também em peças como o *Concerto para trompete e orquestra* (1963), o que caracteriza a escrita nacionalista presente em outros compositores, como Guarnieri. O primeiro movimento –*Animado*– possui forma ternária, constituída de exposição, desenvolvimento e reexposição, seguindo os padrões da forma de concerto ocidental (ABA e Coda final), além de melodias ascendentes e dois temas, em sua maioria em quartas. Sua estrutura rítmica apresenta ritmos pontuados e sincopados, com contratempos, quiálteras e anacruses. As grandes, médias e pequenas dimensões do *Concerto* podem ser acompanhadas, conforme sugere LaRue (2004), no QUADRO 4:

QUADRO 4– Estrutura e Forma– 1º Movimento

Obra, Movimento	Período e partes	Seções, frases e semifrase (Médias dimensões)	Motivos e material utilizado (Pequenas dimensões)
1º Mov. <i>Animado</i> (Grandes dimensões)	Exposição	Introdução: c.01-05	Ritmo: colcheias pontuadas, síncopes, quiálteras, contratempo, motivo rítmico: duas semicolcheias e colcheia. Melodia: em quartas. 
		Seções: 1- <i>tutti</i> orq.- tema I e II (c.01-47). 2- <i>cello</i> solo– tema I e II. (c. 48-98). 3- preparação para tema I pela orquestra, com motivos pontuados. Melodia contrastante violoncelo (c.67). 	
		Ponte para o desenvolvimento, em quartas ascendentes– transição entre as seções (c.100).	
	Desenvolvimento Sustenuto	Tema I: anacruse (c.110).	Escalas em tercinas, ritmo sincopado.  Andamento lento. Orquestra: motivo colcheia pontuada.
		Tema II sincopado, variando (c.120).	
		Variações dos temas juntos (c.142).	
Reexposição	Seções: 1- (c.159) Reexposição Igual a 1ª seção da primeira parte, a partir do compasso 20. 2-novo tema (c.221) violoncelo e tema I orquestra.	Quiálteras, tercinas, escalas cromáticas descendentes, acordes, oitavas em escala ascendente, glissandos. Utiliza passagens de transição.	
	Coda final: tema II em quartas (c.265). É um exemplo de Coda Clímax, finalizando com acorde forte depois de exibição de vitalidade e <i>tutti</i> final com orquestra (c.291).		

Fonte: Elaborado pela autora a partir do modelo de LaRue (2004).

A primeira parte do *Concerto* (exposição) compreende até o compasso 109, em andamento *Animado*. O autor apresenta uma pequena introdução iniciada pelas trompas, cordas graves e tímpanos até o compasso 5. Na anacruse do compasso 6, ele apresenta o primeiro tema (FIG. 7) com as flautas e os violinos. Os fagotes e as cordas graves fazem um ostinato, em intervalos de quintas (esse motivo irá aparecer novamente) até o compasso 21(FIG.8). O violoncelo solo apresenta o segundo tema no compasso 47-54(FIG.9) em anacruse, elaborado com motivos em intervalo de quartas justas³⁰ (FIG. 10).

FIGURA 7 - Tema I –Flautas(anacruse c.6)

Animado ♩ = 120 José Guerra Vicente

Leve e expressivo

1

3

8

13

mf

p

Fonte: Edição de AGV.

FIGURA 8 –Ostinato cellos, baixos e fagote (c.20)

Cello

C.B.

pizz.

p

f

arco

Fonte: Edição de AGV.

³⁰ Os intervalos de quartas são utilizados em todos os movimentos do concerto, criando um distanciamento tonal.

FIGURA 9 –Tema II – Violoncelo: em quartas (anacruse c.48)

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 10 –Motivo em quartas

Fonte: Edição AGV.

No primeiro movimento, o compositor apresenta um motivo inicial do tema I (FIG. 07) com a orquestra, anterior ao tema completo apresentado pelo solista. Esse motivo aparece algumas vezes no primeiro movimento, como ocorre no compasso 21. Isso também pode ser observado nas passagens de transição entre as seções, bem como nos motivos do segundo tema. Nessas transições, o autor utiliza ritmos em quiálteras, pontuados e grupos de duas semicolcheias e colcheias e aumentações rítmicas. Esses ritmos são características da música nacionalista, além de movimentos melódicos cromáticos, que são influências da música moderna e do movimento Musical Renovador. O tema II do violoncelo solo tem caráter enérgico e incisivo, em contraste com o tema I. O tema I completo é apresentado pelo violoncelo no compasso 84 (FIG. 11).

FIGURA 11–Tema I –Violoncelo solo (c. 84)

Fonte: Edição AGV.

Nesse movimento, os ritmos são sincopados e pontuados, e as melodias cromáticas com intervalos de quarta. A harmonia não apresenta um centro tonal definido, sendo inviável a análise harmônica tradicional. Também apresenta características modais. A análise harmônica não será explorada neste trabalho.

A segunda parte, que é o desenvolvimento ou contraste, inicia-se no compasso 110 até o compasso 157, com andamento *Sostenuto*, com indicação de velocidade da semínima=72. Nesta seção há dois temas de caráter *dolce* e nostálgico, com influências das serestas e modinhas. Esses temas são constituídos por intervalos de segundas e terças, com ritmos sincopados e pontuados, caracterizando os padrões presentes na música brasileira. O primeiro tema é apresentado nos compassos 110 a 119 (FIG. 12), e o segundo, nos compassos 120 a 123 (FIG. 13). Em seguida, os dois temas se fundem com variações, até o final da seção. Do compasso 154 ao 158 temos mais uma seção de finalização e a transição para a terceira parte (reexposição).

FIGURA 12 – Tema I – *Sostenuto* (c.110)



Fonte: Edição AGV.

FIGURA 13 – Tema II – *Sostenuto* (c.120)



Fonte: Edição AGV.

A terceira parte (reexposição) tem início no compasso 159. Nela, o compositor apresenta a reexposição reduzida e, até o compasso 219, são exatamente iguais (exposição = reexposição, c.21=c.159). Nos compassos 197 a 219 é realizada uma pequena seção de transição, com elementos dos temas I e II. A partir dos compassos entre 220 e 223, a orquestra retoma o tema I, enquanto o violoncelo realiza uma melodia contrastante (FIG. 14) juntamente com o tema I (executado pela orquestra), que tem caráter ágil, em tercinas, com

acordes e finalizando com uma sequência de intervalos de oitavas melódicas, ascendentes, até a nota mais aguda do concerto, sol4 (FIG. 15). Em seguida, a orquestra realiza uma ponte com ritmos pontuados e tercinas, iniciando a coda final (c.259), e em seguida apresenta o tema II reduzido, um tom acima, com variações rítmicas e cromatismos. Esse tema começa com o trompete (c.259), seguido dos trombones (c.262) e violoncelo solo (c.265), como uma “Fuga” (FIG. 16).

O movimento é finalizado com o solo de violoncelo, com uma sequência ascendente escalar, até o fá4, e, em seguida, descida em terças com cromatismos, com grande vitalidade e finalização com quartas harmônicas e glissando até o último acorde forte, também em quartas, sem cadência e atração tonal (FIG. 17). Essa passagem nos mostra as influências da música contemporânea, como o atonalismo e dodecafonismo, presente ao final da fase nacionalista do compositor. Os arpejos no c. 284 nos mostra as influências do modalismo. A orquestra realiza o *tutti* final de 12 compassos com motivos pontuados.

FIGURA 14 –Melodia contrastante violoncelo solo (c.221)

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 15 –Passagem vigorosa de transição para a coda final (c.250)

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 16 –Coda final – Fuga (c.259)

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 253 to 260. The second system covers measures 260 to 269. The instruments are arranged as follows:

- Top System (Measures 253-260):**
 - Hn. 1 e 2:** Horns 1 and 2, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259.
 - Hn. 3:** Horn 3, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259.
 - Tpts. B. 1 e 2:** Trumpets B. 1 and 2, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259. A red circle highlights a passage in measure 259 labeled "1º solo".
 - Timp.:** Timpani, starting at measure 253. Dynamic *pp* at measure 259.
 - Cello solo:** Cello solo part, starting at measure 253. Dynamic *ff* at measure 253.
 - Vln. I:** Violin I, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259. Instruction "não div." above measure 259.
 - Vln. II:** Violin II, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259.
 - Vla.:** Viola, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259. Instruction "Um pouco mais" above measure 253.
 - Cello:** Cello, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259. Instructions "Um pouco mais" and "pp subito" above measure 253.
 - C. B.:** Contrabass, starting at measure 253. Dynamic *f* at measure 259. Instruction "ponticello" above measure 259.
- Bottom System (Measures 260-269):**
 - Tpts. B. 1 e 2:** Trumpets B. 1 and 2, starting at measure 260. Dynamic *mp* at measure 260.
 - Tbn. 1 e 2:** Trombones 1 and 2, starting at measure 260. Dynamic *f* at measure 260. A red circle highlights a passage in measure 260 labeled "1º solo".
 - Timp.:** Timpani, starting at measure 260. Dynamic *p* at measure 260.
 - Cello solo:** Cello solo part, starting at measure 260. Dynamic *f* at measure 260. A red circle highlights a passage in measure 260.
 - C. B.:** Contrabass, starting at measure 260.

Boxed numbers "13" are present at the end of the first system (measure 260) and the second system (measure 269).

FIGURA 17–Passagem de grande vitalidade até o acorde final

279 *poco rit.* *ff*

14 *A tempo (vivo)* *p* *f* *rivido* *f*

289 *cômodo* *p* *f* *pp < f* *gliss.*

15 91 *ff* 2

Fonte: Edição AGV.

Neste movimento, o compositor não escreveu cadência para o solista, mas apresenta trechos de grande vitalidade para o violoncelo solo, sem acompanhamento da orquestra.

3.2 SEGUNDO MOVIMENTO – ANDANTE CALMO

O segundo movimento da peça analisada nesta pesquisa é constituído por 228 compassos alternados entre ternários, binários e quaternários simples. Essa variação métrica é uma característica muito presente na música nacionalista utilizada por compositores brasileiros, como Camargo Guarnieri. O material melódico utilizado pelo autor neste movimento são os intervalos de quartas ascendentes, assim como ocorre no primeiro movimento– tema da exposição (c. 48) e da reexposição (c. 182). Este movimento ascendente, constituído de intervalos de quartas, ao qual chamaremos de “motivo melódico”, está presente em quatro momentos deste movimento (compassos 1,135,152 e 221), com algumas variações rítmicas (fusas e semicolcheias) e melódicas, como pode-se observar nas FIGs. 18, 19, 20 e 21.

FIGURA 18–Motivo em quartas –1ª vez: c.2

ff > p ff

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 19–Motivo em quartas –2ª vez: c.135

mp rit.

9 a tempo 10 Tempo I

p

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 20–Motivo em quartas –3ª vez: c.152

11

pp f à vontade

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 21 –Motivo em quartas –4ª vez: c.221

14 Tempo I

mf rit.

15 a tempo (serenamente) 2ª c. 2ª c.

p

Fonte: Edição AGV.

Esse movimento está dividido em três partes sem forma definida, pois não apresenta partes totalmente semelhantes, apenas contrastes, temas e motivos que se conectam entre as seções.

A primeira parte, a mais longa, compreende até o compasso 100. Apresenta dois temas com ritmos pontuados e com quiáteras (FIG. 23). Tem caráter nostálgico e muito expressivo, como uma modinha, muito presente nas composições de Mignone e Guarnieri.

A segunda parte tem início no compasso 101, em andamento *calmo*, até o compasso 135. Essa parte apresenta melodias em anacruse, sincopadas e pontuadas, alternando entre orquestra e solista. A tessitura é rarefeita, com uma voz fazendo o tema principal e algumas intervenções da orquestra. Apresenta uma passagem de transição ou ponte entre os compassos 135-140 para a terceira.

A terceira parte tem início no compasso 141, com motivos e temas da primeira parte, executados pela orquestra e reduzidos ou variados.

No compasso 169 é apresentada a cadência melódica do solista até o compasso 218. Logo após, a orquestra tem um *tutti* com motivos da primeira seção (FIG. 22), como uma coda final, na qual o violoncelo solo, pela última vez, apresenta o motivo inicial em quartas (FIG. 21). O trecho é finalizado com uma última frase em notas harmônicas com a indicação do autor do caráter – “*Serenamente*”.

A introdução é apresentada até o compasso 19, no qual o violoncelo executa em solo o motivo melódico ascendente em quartas, como uma anunciação de um novo acontecimento. A partir do terceiro compasso, a orquestra apresenta fragmentos do tema I, com os instrumentos de sopros. Este fragmento é formado por intervalos de segundas e terças e é recorrente durante todo movimento (FIG. 22), podendo variar ritmicamente (aumentação e diminuição). No c. 8 entram as cordas graves e os tímpanos em *pizzicatos* e trêmulos, o que acontecerá novamente na terceira parte do movimento.

FIGURA 22–Fragmentos do tema I e variação rítmica



Fonte: Edição AGV.

No compasso 26, o violoncelo solo apresenta o primeiro tema, de caráter expressivo e nostálgico, com influência das serestas e modinhas, caracterizando a escrita nacionalista. Além de apresentar ritmos pontuados, quiálteras, intervalos de segundas e terças, cromatismo e efeitos em *glissando* (FIG. 23). Os *glissandos* também foram muito explorados pelos compositores nacionalista, como Villa-lobos em sua Bachiana nº02 (O trenzinho do Caipira, 1933) e Mignone, em suas Valsas e Modinhas.

FIGURA 23–Tema I –Segundo movimento

f molto espressivo

Fonte: Edição AGV.

A partir do compasso 40, é apresentado o segundo tema desta seção, que se inicia com salto de oitava, em seguida quiálteras, notas cromáticas e efeitos em *glissando* (FIG. 24).

FIGURA 24– Tema II

f *ff*

Fonte: Edição AGV.

O compositor apresenta passagens de transição entre as seções em todos os movimentos do concerto, como no exemplo entre os compassos 87-99 (FIG. 25). Nessas passagens, o violoncelo solo faz exhibições de notas rápidas e progressivas, com movimentos escalares, em terças ou sextas, enquanto a orquestra apresenta pequenos motivos dos temas apresentados anteriormente durante cada parte.

FIGURA 25–Passagem de transição entre as seções I e II

Fonte: Edição AGV.

Na segunda parte deste movimento, iniciada no compasso 100, o autor apresenta parte do tema com violoncelos e contrabaixos em *pizzicato*, e no compasso 105, o tema completo com violoncelo solo (FIG. 26). Este tema é iniciado em anacruse, com ritmo sincopado, cromatismo e saltos em terças e oitavas, tem caráter *calmo*, especificado pelo autor na partitura, e sonoridade rarefeita. O tema é alternado entre *cello* solo e instrumentos graves da orquestra (fagotes, *cellos* e baixos). Termina no compasso 140, com uma passagem de transição para a terceira parte. O caráter Calmo e nostálgico está muito presente nas composições de AGV e dos compositores nacionalistas, além dos ritmos sincopados, que são muito recorrentes.

FIGURA 26–Tema da segunda parte

Fonte: Edição AGV.

A terceira parte inicia no compasso 141, com os mesmos motivos da primeira parte, como uma reexposição, mas somente com fragmentos do tema, até a cadência, no compasso 168. Apresenta a coda final no compasso 219, com o *tutti* da orquestra, incompleto, como nos compassos iniciais, e pela última vez a intervenção do violoncelo solo com o motivo em quartas ascendentes, finalizando com sete compassos em harmônicos naturais, enquanto a orquestra faz intervenções com partes do tema da segunda parte do movimento. Tem andamento *largo* e dinâmica em piano, até pianíssimmo, restando somente o *cello* solo em harmônico.

Na cadência, c. 169-218, o autor explora as várias possibilidades sonoras do instrumento: cordas duplas, acordes, *pizzicatos*, harmônicos, articulações variadas (*legato* e *staccato*) e acentos. Usa o material melódico dos temas do movimento (intervalos de terças e quartas, cromatismo), motivo (pontuados) e ritmos (quíalteras e sínopes). A dinâmica também é muito explorada com frases de muita intensidade, crescendo e decrescendo, e pianos súbitos. Atribui indicações de andamentos, como *afretando* e sem rigor de tempo. Além de indicações de caráter: contemplativo e calmo e fantasioso, como podemos observar na FIG. 27.

FIGURA 27– Cadência segundo movimento

CADÊNCIA

13

165 *f* *ff* *sem rigor de tempo*

171 *f* *pp* *súbito* *p* *afretando*

176 *f* *p* *p* *< mf* *contemplativo*

182 *p* *< mf* *pp* *p* *calmo e fantasioso*

188 *p* *mf* *p*

194 *pizz.* *arco* *2ª c.* *pp* *f* *ff* *p* *súbito*

200 *pizz.* *arco* *harm.* *f* *p* *f*

206 *harm.* *harm.* *p* *súbito* *ff* *p* *f*

213 *p* *súbito* *f* *mp* *p* *ff*

Fonte: Edição AGV.

As dimensões deste movimento podem ser observadas através da tabela de sua forma e estrutura, QUADRO 5, no qual serão demonstradas as partes, seções, motivos e temas.

QUADRO 5 –Estrutura e Forma 2ºMovimento

Obra Movimento	Período e partes	Seções, frases e semifrase	Motivos e material utilizado
2º Mov. <i>Andante Calmo</i> o	1ª Parte	Seção 1: Introdução c.1-16 (como uma cadência)	Tema I: 
		<i>cello</i> solo c.1 e 2; Orquestra c. 3(motivo); <i>cello</i> solo em <i>pizz.</i> C.17 Seção 2: Tema I: c. 26 Tema II: c.40 c. 72 pequena cadência ao final da seção e ponte c. 80	Tema II:  Motivo Rítmico e melódico: 
		c. 88- passagem vigorosa de transição - <i>cello</i> solo	Quiálteras, contratempo, Melodia: 2ª, 3ª e 4ª
	2ª Parte <i>Calmo</i>	Seção 1-Tema II sincopado, variando c.100 – 135 violoncelos e baixos Tema <i>cello</i> solo: c.105 com saltos em 3ª, 6ª e 7ª; muitas altrações ocorrentes; cromatismos.	Tema: <i>Calmo</i>  <i>mf</i>
		Seção 2-Variações dos temas juntos c. 126-135 solo fagote c. 135- motivo em quartas ascendentes <i>cello</i> solo Passagem de transição -c.136-140 final da segunda parte com fagotes, <i>cellos</i> e baixos em <i>pizz.</i> Tema.	 <i>mf</i>
	3ª parte	c.141 introdução reduzida (da primeira parte) 5 compassos Seções:1-Igual a 1ªseção a partir do compasso 20 Seção 2-novo tema (c.221) violoncelo e c. 145 - solo <i>cello</i> tema I reduzido e variado. Motivo rítmico e melódico com a orquestra e solista.C. 152 - motivo em quartas.	Introdução:  <i>ff</i> Motivo rítmico e melódico: 
Seção 3-c. 169-218 cadência solista c.219 coda final <i>tutti</i> orquestra, <i>cello</i> solo em harmônicos c. 222		Quiálteras, contratempo, Melodia: 2ª, 3ª e 4ª  <i>ff</i> <i>p</i> <i>f</i>	

Fonte: Elaborado pela autora a partir do modelo de LaRue (2004).

3.3. TERCEIRO MOVIMENTO – ALLEGRO COM ESPÍRITO

O terceiro movimento é composto por 407 compassos binários simples, em movimento *Allegro*. Está organizado em três partes (A B A'+coda), assim como no primeiro movimento, sendo que a primeira parte termina no compasso 102, onde também se inicia a segunda parte (c.102-198), contrastante, em andamento *Um pouco menos*, e segue até o compasso 198. Em seguida temos a terceira parte, a partir do compasso 199, com a coda no c.300 até o final.

Na primeira parte (Exposição), o movimento apresenta uma introdução até o compasso 10, com solo de trompete (FIG. 28). No compasso 6, as flautas, clarinetes e bombo apresentam um ostinato rítmico em colcheias e semicolcheias acompanhando até o compasso 17 (FIG.29). Em seguida, o clarone apresenta o motivo do tema I (anacruse do compasso 8). O violoncelo solo inicia o tema I no compasso 11 por completo (FIG.30).

FIGURA 28–Introdução – trompete

Fonte: Edição AGV.

FIGURA 29–Ostinato rítmico – flautas, clarinetes e bombo

Fonte: Edição AGV.

O tema I apresentado pelo violoncelo solo no c. 11 é constituído de ritmos com quiálteras, figuras pontuadas e síncopes; melodias com intervalos de quartas, terças e movimentos escalares (FIG. 30). A orquestra acompanha esse tema com ostinatos rítmicos. Esses ostinatos estão muito presentes no período nacionalista, como nos batuques de Nepomuceno e Ponteios de Guarneri.

FIGURA 30–Tema I – *Cello solo*.

f *expressivo (c/ ânimo)*

Fonte: Edição AGV.

Parte do tema II foi introduzida pelos trompetes no início do *Concerto* e depois por completo pelo violoncelo solo (c.78). Apresenta síncopes, quiálteras, melodias escalares, articulações em *staccato* (FIG.31).

FIGURA 31–Tema II completo – *Cello Solo*

p *mp* *f*

Fonte: Edição AGV.

Essa seção apresenta ainda um terceiro tema, com movimentos ascendentes e progressivos em intervalos de segundas. O tema III é de caráter mais ágil e ritmo marcado, com tercinas oramentando a melodia em graus conjuntos, com articulação em *staccato* e com acentos. Apresenta também efeitos em glissando nos intervalos de oitava ao final do tema(FIG.32).

FIGURA 32–Tema III – *Cello Solo*

Musical score for Cello Solo, Tema III, measures 44-54. The score is written in treble clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. A box highlights measure 44.

Fonte: Edição AGV.

A segunda parte tem andamento um pouco mais lento, com indicações de caráter estático pelo autor. Apresenta ritmos em quáteras durante quase todo o movimento.

No compasso 135, o oboé traz novamente o tema II apresentado na introdução pelos trompetes. O tema I da segunda parte é apresentado no início desta seção pela orquestra (c. 102) e no compasso 139 pelo violoncelo solo (FIG.33). Esse tema tem caráter mais contemplativo e menos denso e é apresentado com pequenas intervenções dos outros instrumentos.

FIGURA 33– Tema da segunda parte – *Cello Solo*

Musical score for Cello Solo, Tema da segunda parte, measures 100-147. The score is written in bass clef with a key signature of one flat. It features a melodic line with triplets, a dynamic marking of *pp*, and a tempo marking of "Um pouco menos". A box highlights measure 141.

Fonte: Edição AGV.

No compasso 199 tem início a terceira parte (reexposição), diretamente no tema do violoncelo solo apresentado na exposição (c.11), sem a introdução, até o c.299. A partir do compasso 300 inicia-se a *coda*, com os temas da primeira seção em *Fugato*, como no primeiro movimento (FIG.34).

Figura 34 – Coda.

The image shows a musical score for the Coda section, measures 19 and 20. The score is arranged in a system with six staves: Vln. I, Cello solo, Vln. I, Vla., Vc., and C.B. Measure 19 is circled in red and contains a *mf* dynamic marking. Measure 20 is also circled in red and contains a *mf* dynamic marking. The score includes performance instructions such as *arco*, *soli*, and *pizz.* (pizzicato). The dynamics range from *mf* to *pp* (pianissimo). The score is numbered 19 and 20 at the bottom of the respective measures.

Fonte: Edição AGV.

Para finalizar a seção com um caráter dramático o autor ainda acrescenta uma pequena parte, em movimento *largo (solene)*, a partir do compasso 360 até o compasso 370, com cordas duplas em terças, quartas, quintas e oitavas (FIG.35). No compasso 371, retorna ao andamento do Tempo I para finalizar com uma parte vigorosa executada pelo violoncelo solo, como uma pequena cadência. Nesse trecho, o violoncelo solo executa uma sequência em cordas duplas, de intervalos de quartas, quintas e sextas, uma escala em rémenor no modo Dórico, em duas oitavas, e uma sequência de intervalos harmônicos em oitavas com cromatismo. A dinâmica abrange até fortíssimo. Finaliza com o último *tutti* da orquestra iniciando no compasso 386 até o fim.

FIGURA 35–Largo Solene.

357 *rit.* *f* *ff* (intenso)

25 *Largo (solene) (oitavas facultativas)*

362

368 *Tempo I* *f*

26

374 *ff*

380 *poco rit.*

27 *a tempo*

385 **6**

Fonte: Edição AGV.

Pode-se observar todos os elementos estruturais do terceiro movimento através do QUADRO 6, com suas grandes, médias e pequenas dimensões.

QUADRO 6 – Estrutura e Forma 3º Movimento

Obra, Movimento	Período e partes	Seções, frases e semifrase	Motivos e material utilizado	
3º Mov. <i>Allegro com Espírito</i>	Primeira parte – Exposição	Introdução c.1-10	 <p>Ritmo: quiálteras, contratempo, Melodia: 2ª, 3ª e 4ª Intervalos de terças:</p> <p>1º solo</p>  <p><i>f</i> 3</p> <p>Ostinato orquestra:</p>  <p><i>p</i> ></p>	
		Seções: 1ª- <i>tutti</i> orq.- tema I (1-10) solo trompete até c. 6(parte do tema I); orquestra ostinato c. 6-17	2ª- <i>cello</i> solo (c.11-50) tema II. Tema III (c.51-76)	<p>Tema I:</p>  <p>em tercinas</p> <p>Tema II:</p>  <p><i>f</i></p>
		3ª-Tema I (c.76-103). <i>Cello</i> solo, apresentado na introdução pelo trompete	Desenvolvimento <i>Um pouco menos</i> (c. 103)	Seção 1: tema em quíntas, tercinas c. 102
	Orquestra desenvolve o tema em tercinas até c. 134.	Seção 3(c.170-198) tema II em quiálteras.		 <p><i>mf</i></p>
	Seção 2 (c. 135-170) apresenta o tema I da Exposição. Além de motivos deste tema. No c. 138 <i>cello</i> solo em tercinas, enquanto clarinetas e fagote apresentam motivos do tema I	Seção 3(c.170-198) tema II em quiálteras.		<p>Tema I, II e III da exposição</p>  <p><i>mf</i> 3</p> <p><i>Largo Solene</i></p>  <p><i>f</i></p> <p>Pequena cadencia <i>cello</i> solo</p>  <p><i>f</i></p>
	Reexposição (c. 199)	Seção:1-Igual à 1ªseção da exposição, sem introdução até c. 199, ponte c.287-299 em quiálteras e movimento escalar.	Seção 2: Coda: c. 300 em Fuga, com vil. I (300), vla. (303), vc. (306), e <i>cello</i> solo (310). Tema I transposto. Usa elementos e temas de todas as partes do movimento.	<p>Seção 3: c. 360 apresenta novo elemento. <i>Largo Solene</i> em oitavas; pequena cadencia <i>cello</i> solo c. 373; <i>tutti</i> final c. 386-397</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir do modelo de LaRue (2004).

4 ANÁLISE TÉCNICA E INTERPRETATIVA DA OBRA

A análise técnica e interpretativa do *Concerto* será baseada em elementos técnicos violoncelísticos, como: mudança de posição, dedilhados, vibrato, arcadas, articulação, efeitos, sonoridade; com conceitos de autores da literatura do violoncelo, como: Alexanian, Gerhard Mantel (CELLO TECHNIC), Janos Starker, entre outros autores que fazem parte do estudo técnico do violoncelo, assim como estudos acadêmicos realizados sobre o instrumento e ainda os conhecimentos da autora, adquiridos em anos de estudos práticos.

A seguir, serão indicados trechos ou exemplos importantes e de maior dificuldade técnica e interpretativa.

A análise interpretativa da obra, além de conceitos técnicos, também será baseada em conceitos históricos, contextuais e expressivos violoncelísticos da autora deste trabalho e de outros estudos realizados sobre a obra do compositor: (VICENTE, 1997; PARROT, 2005; XAVIER, 2006; BORGES, 2012; VILLAR, 2014). Mostrará também sugestões para uma melhor *performance* musical.

Na análise idiomática do instrumento serão observadas as seguintes questões: 1) quais são os efeitos sonoros utilizados pelo compositor? (Harmônicos, glissandos, timbres); 2) qual é a extensão ou os registros usados no violoncelo? (Caracterizando o tipo de escrita ou estilo); 3) quais são as opções de dedilhados e arcadas para trechos mais complexos?; 4) que tipo de golpe de arco melhor se adequa às articulações específicas do compositor?; 5) quais são os elementos mais utilizados por José Guerra Vicente em sua escrita para o violoncelo?

4.1 ANÁLISE TÉCNICA E INTERPRETATIVA

A análise técnica do *Concerto* é apresentada a partir dos conceitos técnicos de alguns autores da bibliografia do violoncelo. Cada exemplo selecionado teve seu conteúdo analisado e descrito com elementos técnicos e interpretativos. Neste tópico serão mostradas sugestões de estudos e interpretação de alguns trechos do *Concerto*.

Será necessário o estudo técnico de mão esquerda e mão direita para a execução das passagens mais difíceis. Na técnica da mão esquerda trabalharemos no *Concerto* as mudanças de posição, realizadas com movimentos de portamento. O *vibrato* intenso, os efeitos em glissando, que devem estar bem presentes, e os harmônicos. Nos intervalos harmônicos em cordas duplas trabalharemos a afinação, assim como nos acordes. E a articulação deve ser

trabalhada através de exercícios mecânicos. Já para a técnica da mão direita serão necessárias articulações bem definidas e diferentes golpes de arco, além dos *pizzicatos* e acentos. Para a sonoridade devem ser trabalhados os pontos de contato, peso, quantidade de arco, velocidade e a execução dos acordes.

4.1.1 As dificuldades técnicas

As dificuldades técnicas encontradas nesse movimento serão descritas nos exemplos com sugestões para o seu estudo: mudanças de posição (saltos), afinação, ritmo, acordes, cordas duplas (quintas, terças e oitavas), elasticidade da mão esquerda, *vibrato* e sonoridade.

Para a execução do *Concerto* será necessário o domínio de uma técnica mais avançada ao instrumento, pois a peça apresenta passagens de alta dificuldade, com saltos longos de posição em registros agudos, o que exigirá do executante o domínio destas posições. Além do domínio dos golpes de arco e articulações.

Para conseguir uma boa afinação dessas posições será necessário o estudo minucioso das mudanças de posição. Segundo Suetholz (2011, p.47), “as mudanças de posição talvez sejam um dos aspectos que mais provoca tensão durante a execução do violoncelo”. Essa tensão pode ser causada, principalmente, por motivos psicológicos, ou seja, o medo recorrente na execução das mudanças, principalmente nos saltos mais amplos. O instrumentista deverá estudar separadamente cada mudança, com movimento lento, não ansioso, em portamentos (deslizamento resultante do movimento da mudança de posição, *glissando*), como sugerido pelos estudos de Sevcik Opus 08, *Changes of positions and Preparatory Scale Studies* (1924). O autor orienta que o estudo das mudanças de posições seja feito em tempo moderado. Deve-se estudar cada barra de compasso separadamente, depois fazendo conexão com o compasso seguinte (1-2,2-3,3-4etc) e os movimentos devem ser executados com arcadas em *Detaché e Legato*. Esses exercícios contribuirão para a afinação precisa dessas passagens. A afinação é uma das maiores dificuldades do *Concerto*, em função da falta de centro harmônico.

Os acordes e intervalos harmônicos devem ser estudados separadamente em intervalos de terças, sextas e oitavas harmônicas. Também podem ser feitos os estudos de Janos Starker em seu método *An Organized Method of Strings Playing* (1961), denominados “exercícios de posição” e “exercício de controle”. Starker afirma que nestes exercícios deve-se manter um dedo parado na corda enquanto os outros dedos tocam as combinações na corda vizinha, proporcionando o fortalecimento dos dedos e a afinação dentro da posição. (STARKER, 1961, p.7).

O *vibrato* deverá ser trabalhado nos trechos de maior expressividade, como nos andamentos lentos. Sua variação de amplitude e velocidade indicará o caráter, a sonoridade e a expressividade, além da continuidade do movimento na troca de notas (movimento constante). Segundo Suetholz (2011, p. 51), durante o movimento de rotação do vibrato os dedos devem se manter flexionados e flexíveis de modo que amplie suas oscilações. E os dedos que não estiverem em movimento ativo devem se manter levemente curvados e agrupados próximos aos dedos ativos. Para a continuidade do movimento o autor sugere a transferência correta de peso dos dedos sobre a corda, sem mudar o ritmo da oscilação, além de realizar a troca de dedos, colocando o novo dedo antes de retirar o dedo antigo.

Mantel (1974) afirma que um dos movimentos do *vibrato* pode ser comparado ao movimento de um pêndulo e é produzido através de rotações do braço, tendo um impulso inicial e, sem a participação muscular, somente pelas forças físicas da inércia.

Os ritmos pontuados, sincopados e em quiálteras deverão ser estudados separadamente em pequenas células, para depois serem conectados às frases.

4.2 ANÁLISE DOS TRECHOS SELECIONADOS

Foram selecionados alguns trechos de cada movimento com o objetivo de estudo do conteúdo utilizado pelo compositor na obra. Esse estudo nos levará à melhor compreensão e execução do *Concerto*. Os trechos foram selecionados entre temas, seções e frases, a partir da dificuldade técnica e interpretativa da peça. Para cada movimento foi escolhido um número de exemplos a serem trabalhados, em análise técnica e interpretativa, com sugestões de estudo para cada dificuldade: 10 trechos do primeiro movimento e quatro trechos do segundo e terceiro movimentos.

4.2.1 1º Movimento: *Animado*

Para o primeiro movimento foram selecionados 10 trechos específicos de maior dificuldade técnica e interpretativa: o primeiro trecho selecionado serão os compassos 47-54; o segundo, 61-64; o terceiro, 86-93; o quarto, 99-104; o quinto, 120-123; o sexto, 221-225; o sétimo, 234-240; o oitavo, 250-253; o nono, 272-278 e o décimo 280-291.

O primeiro trecho escolhido foi o tema II, apresentado pelo violoncelo solo nos compassos 47-54 (FIG. 36). Neste trecho, o autor apresenta um motivo em quartas, seguido de terças descendentes e salto de oitava com efeito de glissando. Os ritmos são figuras sincopadas,

pontuadas e tercinas que serão recorrentes durante o movimento. O trecho utiliza muitas alterações ocorrentes, dificultando a leitura ao longo do *Concerto*, pois não possui armadura de clave e centro tonal definido. A afinação dos intervalos deve ser trabalhada separadamente, assim como as mudanças de posição. Segundo Sevcik (1929), em seu método *Change of Positions*, as mudanças de posição devem ser trabalhadas lentamente e em partes separadas.

Nesse trecho, temos três tipos de articulação: acentos, pontos de *staccato* e traços. Como sugestão de articulação, as colcheias dos compassos 51 e 52 devem ser ligadas 2 a 2, e a tercina do compasso 54 em três, dando assim mais fluência ao trecho e facilitando a condução do fraseado. Essa articulação deve ser executada com *staccato* em *martelé* nas partes em que o autor coloca traço, e deverão ser executadas com maior quantidade de arco. As notas com ponto de *staccato* devem ser executadas bem curtas e leves, destacando assim os ritmos sincopados.

FIGURA 36 – Tema Cello Solo c. 47-54



Fonte: Edição AGV.

O segundo exemplo (FIG. 37) a ser trabalhado são os compassos 61-64. Nesse trecho, há uma sequência de quartas ascendentes, com dinâmica em *crescendo* e escrita enarmônica utilizando bemóis, o que pode dificultar a leitura e a afinação. A passagem apresenta pequenas mudanças de posição frequentes, tendo como ponto de maior dificuldade a afinação. Essas mudanças de posição devem ser isoladas e identificadas quanto ao intervalo melódico e executadas uma a uma lentamente. Os ritmos de colcheias devem ser ligados, duas a duas, sem marcação alguma ou acentos, o que favorecerá a execução do *crescendo*, além do aumento progressivo na quantidade de arco.

FIGURA 37 – c. 61-64- 1º Movimento



Fonte: Edição AGV.

Nopróximo exemplo (FIG. 38), temos o tema I do primeiro movimento apresentado pelo violoncelo em contratempos e síncores. O material melódico são os intervalos de segundas, terças e quartas melódicas. A articulação apresentada é ponto e traço. Essa articulação deverá ser executada com mais quantidade de arco, mas mantendo a diferença entre as notas sem *staccato*. As extensões das posições são recorrentes, trabalhando a elasticidade da mão esquerda. Esse tema é desenvolvido na primeira parte do *Concerto* pelo solista e orquestra.

FIGURA 38 – Tema em contratempo - 1º Movimento

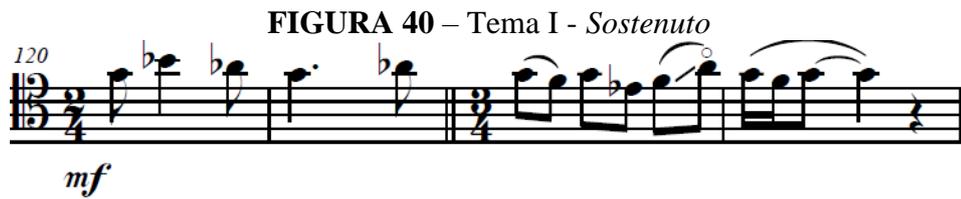
Fonte: Edição AGV.

O próximo trecho é uma sequência ascendente em quartas, com ritmo de colcheias, tercinas e pontuado, em há mudanças de posição com dinâmica em *crescendo* e finalização com um efeito de harmônico (FIG. 39). A afinação desse trecho é um ponto que deve ser observado, em razão das constantes mudanças de posição em sequência de intervalos de quartas ascendentes e as pequenas mudanças de posição em intervalos de tons, na descida. A falta de centro tonal poderá dificultar na afinação desses intervalos. O piano súbito deve ser executado com pouca quantidade de arco no início e aumentar progressivamente para a realização do *crescendo*.

FIGURA 39 – Passagem de transição para o desenvolvimento

Fonte: Edição AGV.

Já no exemplo abaixo (FIG. 40), tema da segunda parte do 1º movimento, pode-se notar o ritmo sincopado recorrente, além de efeitos em *glissando* e harmônico. O material melódico utilizado são os intervalos de terças e segundas. Esse tema é muito expressivo, de caráter *cantabile* e *legato*, sugerindo as arcadas ligadas. Sugiro ligar as três notas do c.120 e os ritmos com ponto de aumento. Essas ligaduras contribuirão para a interpretação do trecho, referente ao caráter deste tema, *sostenuto* e expressivo. A sonoridade deve ser explorada na região do espelho, *sulltasto*.



Fonte: Edição AGV.

Na FIG. 41, o trecho selecionado apresenta ritmo em quiálteras e figuras pontuadas, começando sempre com anacruse. O autor irá fazer variações transpondo esse tema. Essa passagem, de caráter ágil, contrapõe-se ao tema I executado pela orquestra. Apresenta muitas mudanças de posição, o que pode dificultar sua execução pela velocidade do andamento. O uso de notas ligadas pode facilitar a fluência e a agilidade do trecho. (Ver apêndice)

FIGURA 41 – Melodia contrastante após a reexposição

f *expressivo*

f

Fonte: Edição AGV.

A dificuldade técnica apresentada no próximo trecho é a execução dos acordes com intervalos de quintas e os arpejos em quartas melódicas, em andamento rápido. A falta de centro tonal nos leva novamente à dificuldade de afinação. Os intervalos devem ser trabalhados separadamente e lentamente. Os exercícios de *Controle em série*, do método de Starker (1965,

p.13) serão de grande ajuda para trabalhar a afinação desse trecho. O uso de pestanas³¹ será necessário nessa passagem. Será preciso o estudo dos acordes e das pequenas mudanças de posição (FIG. 42).

FIGURA 42 – Passagem vigorosa e ágil c.232-240

Fonte: Edição AGV.

Nesse trecho (FIG. 43), o autor tem uma sequência de intervalos ascendente, de terças e segundas, e intervalos melódicos de oitavas, em *crescendo* e *afretando*. O estudo das escalas cromáticas, em oitavas harmônicas, será de grande importância para a execução desse trecho. O cromatismo está muito presente durante todo o concerto, mostrando a influência nacionalista do compositor, presente também nas composições de Guarneri e Mignone.

O uso de maior quantidade de arco facilitará a execução do *crescendo*, além do baixo ponto de contato do arco na corda (próximo ao cavalete), que contribuirá para a intensidade da sonoridade.

FIGURA 43 – Passagem em oitavas melódicas

Fonte: Edição AGV.

A dificuldade técnica encontrada nesse trecho (FIG. 44) são as quintas e a sequência descendente de intervalos irregulares com escrita enarmônica (em bemóis), com intervalos de segundas e terças. Os intervalos de quintas deverão ser executados sem o uso de pestana, apenas com dedos em posição vertical, com a postura da mão esquerda mais alta. Deverá ser realizado

³¹ Técnica de mão esquerda do violoncelo que consiste em abaixar duas cordas simultaneamente com os dedos estendidos, formando intervalos harmônicos de quintas.

o estudo das escalas cromáticas separadamente. Para o efeito do glissando, sugiro a realização do efeito na quarta corda, como sugerido pelo compositor. Na *performance* de Raiff Dantas (2011), o violoncelista prefere executar o efeito na III corda. (Ver capítulo 5)

FIGURA 44 – Passagem em escala cromática

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 269 and contains a chromatic scale with triplet markings and a '4ª c.' (4th finger change) marking. It ends with a 'Vivo' tempo marking and a dynamic marking of 'f'. The second staff begins at measure 274 and continues the chromatic scale with various articulations and dynamics.

Fonte: Edição AGV.

Este último trecho (FIG. 45), e também mais longo, apresenta alguns pontos de dificuldade técnica: 1) sequência escalar ascendente em três oitavas; 2) descida em terças com *staccato* em modo mixolídio, e intervalos cromáticos descendentes; 3) intervalos harmônicos em quintas, com uso de pestana; 4) A sequência em quarta ascendentes, em que se sugere dedilhado fixo; 5) glissando harmônico e acorde final. As dificuldades interpretativas, encontradas nesse trecho são as variações de dinâmica, variações de articulações e o caráter intenso e *rúvido*³², como sugerido pelo compositor.

³² Rúvido: áspero, rude, groceiro.

FIGURA 45 – Cello solo ao final do 1º Movimento

The musical score consists of four staves. The first staff (measures 279-283) is in bass clef, 4/4 time, with dynamics *poco rit.* and *ff*. The second staff (measures 284-288) is in treble clef, 4/4 time, with dynamics *p*, *f*, and *f*, and markings *A tempo (vivo)* and *rivido*. The third staff (measures 289-293) is in bass clef, 4/4 time, with dynamics *p*, *f*, and *pp < f*, and markings *cômodo* and *gliss.*. The fourth staff (measures 291-295) is in bass clef, 2/4 time, with dynamic *ff* and a fermata.

Fonte: Edição AGV.

4.2.2 2º Movimento: *Andante Calmo*

No segundo movimento foram selecionados para o estudo quatro trechos com dificuldade técnica, incluindo a cadência: c. 1-7, c.38-43, c.105-123 e c. 169-219(cadência).

No primeiro exemplo selecionado (c.1-7) teremos um motivo ascendente em intervalos de quartas, que é apresentado quatro vezes pelo autor nesse movimento, com variações rítmicas (quanto ao número de notas). Esse é apresentado como uma pequena cadência, sem acompanhamento da orquestra. Nesse exemplo, tem-se no primeiro compasso uma bordadura na nota mi e, em seguida, o segundo compasso com sequência de quartas ascendentes. Esta sequência de intervalos de quartas, com pequenas mudanças de posição, deve ser trabalhada desligada e lentamente, em cada intervalo de quarta justa. A sequência dos intervalos de quartas é uma característica presente nas composições de JGV, com influências do Movimento Musical renovador, demonstrando a falta de centro tonal. Os acentos e traços devem ser bem diferenciados, pois o autor é bem específico quanto as articulações. Há uma respiração ao final do segundo compasso, após a subida em quartas, em que se optou pela não execução, com a intenção de evitar dois cortes seguidos antes do final da frase. O uso do polegar favorecerá o dedilhado, com o intuito de dar fluência à passagem. (FIG.46).

FIGURA 46 – Compassos 1 ao 7- 2º Movimento.

Fonte: Edição AGV.

O segundo exemplo deste movimento (c.38-43) apresenta saltos em intervalos de oitavas, com efeitos em glissando, cromatismos, ritmos em quiálteras, pontuados e sincopados. As melodias em *legato*, de grande expressividade. Os saltos em intervalos de oitavas devem ser executados com glissando, como indicado pelo autor. A sonoridade deve ser intensa, mantendo o ponto de contato mais baixo e o movimento do *vibrato* constante, sem interrupção entre as notas (FIG.47).

FIGURA 47 – Compassos 38 ao 43

Fonte: Edição AGV.

O terceiro exemplo apresenta um trecho com muitos saltos e mudanças de posição, com indicação de glissandos, em intervalos de quintas, terças, sétimas e oitavas. Apresenta também trechos em cromatismo ascendente e as articulações, em sua maioria, em *legato*. Para o caráter dessa passagem, o autor acrescenta indicações de *calmo* e *bem cantado (sem rall.)*. A dinâmica tem variações do *piano* ao *forte* com *crescendo* e *decrescendo*. Além das ligaduras do autor, acrescentamos também ligaduras às colcheias dos compassos 113 e 114 (duas a duas), contribuindo para a execução do *crescendo*, visto que todo trecho apresenta *legato*, com exceção desses compassos. Deve-se atentar ao uso do vibrato, mantendo-o constante em todas

as notas. Também é preciso ter cuidado com o excesso de portamentos nas mudanças de posição (FIG. 48)

FIGURA 48 – Compassos 105 ao 123 - afinação

98 7 Calmo *mf bem*

106 *cantado (sem rall.)*

112 *p* *f*

117 *mf*

123 8 *p*

Fonte: Edição AGV.

No quarto exemplo temos a cadência melódica do solista. A cadência apresenta o material utilizado durante o segundo movimento: temas e motivos, efeitos (harmônicos, *pizzicatos* e glissandos em cordas duplas), cordas duplas, acordes. O autor escreve indicações de caráter ao trecho, como: *sem rigor de tempo*, *contemplativo* e *calmo e silencioso*, além de indicações de agógica e muitas indicações de dinâmica, com *pianos* súbitos e crescendo. As articulações estão indicadas detalhadamente com pontos de *staccato*, ponto com ligadura, ligaduras de expressão, *portatos* (c.188) e acentos (FIG.49).

Todas as indicações interpretativas do autor foram respeitadas, pois estão bem especificadas. Deve-se ficar atento a estas especificações, pois farão com que o caráter e o timbre sejam expressos de maneira fiel.

Para a execução de *glissando* em cordas duplas, sugiro o uso de *pestanda*, por se tratar de intervalos de quintas. (c.188)

FIGURA 49 – Cadência 2º Movimento

CADÊNCIA

13

165 *f* *ff* *sem rigor de tempo*

171 *f* *pp* *súbito* *p* *afretando*

176 *f* *p* *p* *< mf* *contemplativo*

182 *p* *< mf* *pp* *p* *calmo e fantasioso*

188 *p* *mf* *p*

194 *pizz.* *pp* *f* *ff* *arco* *2ª c.* *p* *súbito*

200 *pizz.* *f* *arco* *p* *harm.* *f*

206 *p* *súbito* *ff* *p* *harm.* *f*

213 *p* *súbito* *f* *mp* *p* *ff*

Fonte: Edição AGV.

4.2.3 3º Movimento: *Allegro com Espírito*

Para o terceiro movimento também foram selecionados quatro trechos: c. 11-26, c.51-64, c.173-197 e c.360-387. É importante ressaltar, nesse movimento, a presença de escalas a serem estudadas separadamente (c. 28, 39, 293,317 e 380).

No primeiro trecho (FIG.50) tem-se o tema apresentado pelo violoncelo solo no compasso 11. O compositor usa ritmos pontuados e quiálteras em colcheias e semínimas. As mudanças de posição ascendentes a partir do compasso 14 apresentam saltos de sexta, quinta e terça, com extensão da última posição (c.17). Nos compassos 20-23 tem-se uma sequência de pequenas mudanças de posição, com dificuldade de afinação. Finaliza-se o trecho com a primeira escala a ser trabalhada separadamente (c.28). A dinâmica está indicada em *forte*, e o caráter expressivo (c/ ânimo). O uso de ligaduras nos compassos com ritmos pontuados (c.14, 15, 18, 24 e 25) favorecerá na fluência do trecho, visto que o andamento desse movimento deve ser executado em *Allegro* (cf.anexos).

FIGURA 50 -Elasticidade mudança de posição
Alegro com espírito ♩ = 126

The figure shows three staves of musical notation for a cello part. The first staff starts at measure 10 in bass clef, 2/4 time, with a tempo marking of ♩ = 126. It features a sequence of notes with trills and triplets, marked with a box containing the number '1'. The second staff starts at measure 16 in treble clef, continuing the melodic line with trills and triplets. The third staff starts at measure 23 in bass clef, concluding the sequence with trills and triplets. The dynamic marking *f* *expressivo* (c/ ânimo) is placed below the first staff.

Fonte: Edição AGV.

No segundo exemplo, evidencia-se o segundo tema apresentado pelo violoncelo solo, em que há uma sequência ascendente de movimentos ágeis, cromáticos, com ornamentos entre os intervalos de terças, seguidos de acentos até a nota fá4 e intervalos de oitavas com *glissando*. A agilidade na execução dos ornamentos deve ser trabalhada como grupetos, iniciando lentamente e aumentando-se a velocidade gradativamente (FIG.51).

FIGURA 51 - Tema II

Fonte: Edição AGV.

No terceiro exemplo nota-se longos saltos de posição em intervalos de sétimas, ritmos em quiálteras e, em seguida, intervalos com bordaduras e acentos. Primeiramente, deve-se trabalhar os ritmos em quiálteras, separadamente, pois apresentam notas como *apogiaturas*, que devem ser executadas com agilidade e precisão de tempo. Em seguida, os longos saltos de posição em sétimas. A partir do compasso 188, o uso da posição de *capotastopode* contribuir para a execução das mudanças de posição em movimento ascendente. Os acentos devem ser bem marcados e a intensidade sonora *crescendo* até a última nota fá4 (FIG.52).

FIGURA 52 - Tema III- Violoncelo solo

Fonte: Edição AGV.

Para o último exemplo do terceiro movimento verifica-se o final do *Concerto* em andamento *Largo (Solene)*, como indicado pelo compositor, com melodia em oitavas harmônicas, em quiálteras, com dinâmica em *forte e fortíssimo (intenso)*. O compositor também indica que a execução das oitavas pode ser *facultativa*. A execução das oitavas harmônicas contribuirá para o caráter *solene* do trecho, adicionando um elemento novo ao *Concerto*. Em seguida, volta-se ao tempo I (*Allegro*) no c. 371, com intervalos harmônicos de quartas, quintas e sextas. Finaliza-se com uma escala ascendente de ré menor, em modo dórico, em duas oitavas, e escala cromática em oitavas harmônicas até ré³. Essas escalas também devem ser trabalhadas separadamente, tanto para a afinação, quanto para a velocidade do trecho. A velocidade pode ser alcançada através do estudo com variações rítmicas (FIG.53).

FIGURA 53 –Largo Solene

357 *rit.* ----- *f* *ff* (intenso)

25 *Largo (solene)* (oitavas facultativas)

362

Tempo I

368 *f*

374 *ff*

380 *poco rit.*

385 *a tempo*

6

Fonte: Edição AGV.

5 EDIÇÕES UTILIZADAS EM PERFORMANCE

Neste capítulo, serão abordadas duas versões das partituras utilizadas em *performance* do *Concerto para Violoncelo*, e realizadas até o presente momento, tendo como exemplo alguns trechos do *Concerto*, além de referências do manuscrito:

- 1) Manuscrito do compositor (1966/67);
- 2) Edição utilizada pelo filho do compositor, Antônio Guerra Vicente (1969);
- 3) Edição utilizada pelo violoncelista Raiff Dantas (2011) e Gravação de vídeo de performance.

Através das edições do *Concerto*, manuscrito e as interpretações dos violoncelistas Antônio Guerra Vicente e Raiff Dantas, teremos algumas opções de interpretação do *Concerto*, além de sugestões técnicas e interpretativas da autora, baseada em seus conhecimentos técnicos para a *performance*. O material utilizado serão as cópias do manuscrito (1966/67), gentilmente cedidas por Antônio Guerra Vicente; a gravação de áudio e de vídeo de Raiff Dantas (2011, disponível no site *Youtube*) e a partitura solo utilizadas em *performance* (também cedidas pelo performer) e a cópia das partituras utilizadas na segunda execução de Antônio Guerra Vicente (1969), adquirida em seu arquivo pessoal. Os trechos selecionados serão demonstrados através de exemplos das três versões, apresentados a seguir.

5.1 DEMONSTRATIVO DAS EDIÇÕES

Através da seleção de alguns exemplos dos movimentos do *Concerto para Violoncelo* apresentaremos as escolhas técnicas e interpretativas dos autores, além das referências do manuscrito. Foram selecionados três exemplos de cada movimento.

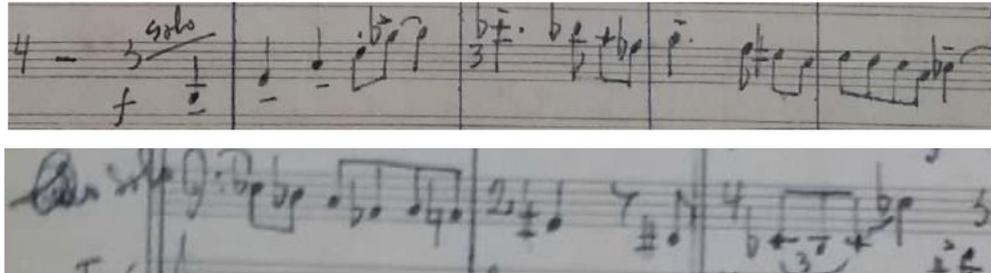
O manuscrito pode apresentar certa dificuldade de leitura, em alguns momentos, em razão da escrita do autor e ao deterioramento causado pelo tempo, tornando esses trechos quase ilegíveis. A maioria das páginas encontra-se em bom estado de conservação, como pode-se observar no anexo deste trabalho. Houve certa dificuldade na identificação dos exemplos, devido à falta de numeração de compassos do manuscrito.

5.1.1 Primeiro Movimento

1º - Tema apresentado pelo violoncelo solo (c.48-54)

Neste exemplo, podemos notar que o autor escreve as ligaduras de síncope e as articulações de ponto, traço e acentos. Apresenta somente as ligaduras de síncope, dinâmica forte, sem indicação da corda a executar o glissando (FIG.54).

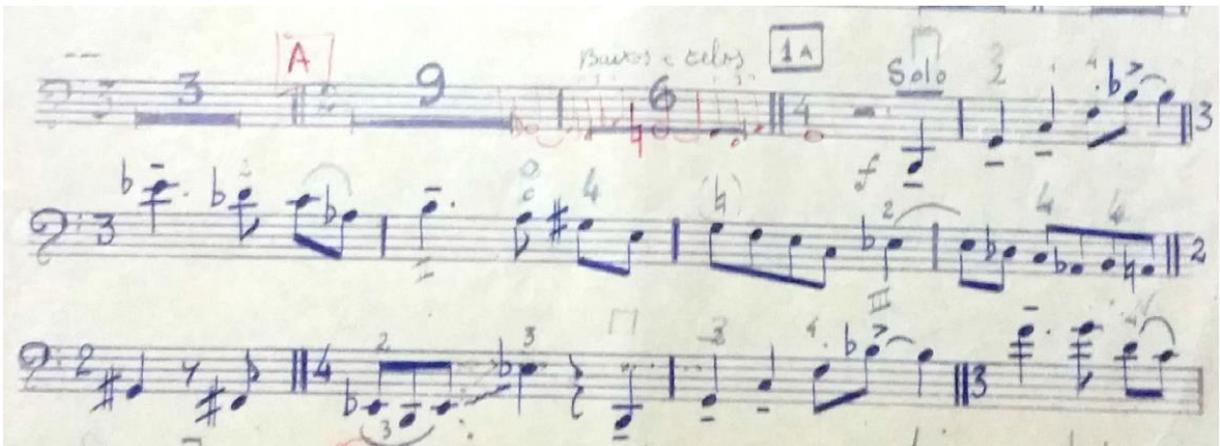
FIGURA 54 - Manuscrito (c. 48-54)



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de AGV o intérprete faz somente uma mudança na articulação do c. 49: liga somente as duas colcheias do último tempo do compasso. Não contém nenhuma anotação de dinâmica, somente a do compositor, *forte*. Pode-se observar também as anotações de dedilhado. Não é possível identificar em que corda foi realizado o *glissando* (FIG. 55).

FIGURA 55 - Edição de Antônio Guerra Vicente



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

É possível verificar na edição de Raiff Dantas várias anotações de arcadas e ligaduras de expressão, em quase todos os compassos. O glissando é realizado na corda III (sol), com salto de corda, pois é iniciado na corda Dó. Não há indicação de execução na partitura, mas é possível observar através da gravação de áudio e de vídeo. Raiff não escreve indicações de dinâmica (FIG.56).

Para esse trecho, sugere-se o glissando na corda IV, além de ligadura de expressão nas figuras de colcheias, duas a duas. Pontos de articulação devem ser realizados bem curtos e leves, além de pequeno crescendo entre as frases (cf. apêndice).

FIGURA 56- Edição de Raiff Dantas

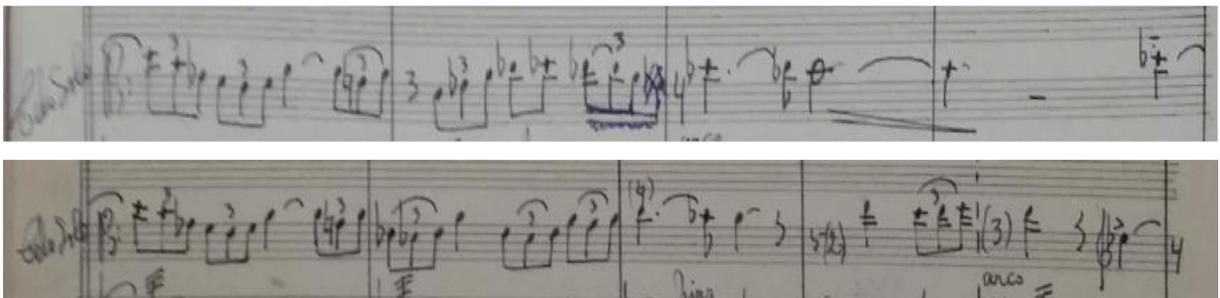


Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

2º Melodia contrastante com Tema I – Cello solo c. 221-228

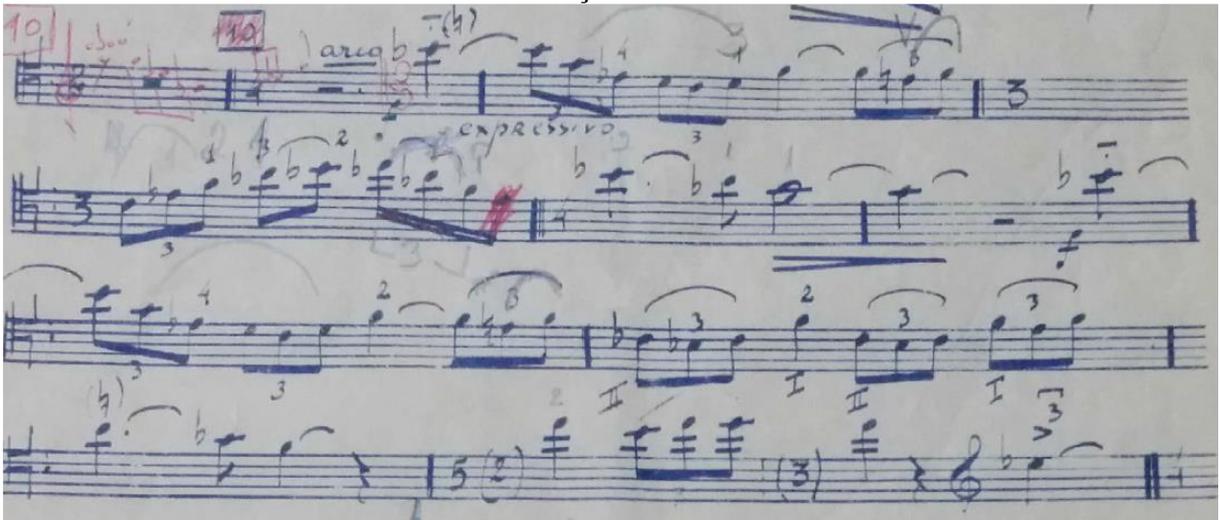
Através do manuscrito pode-se observar a correção no c. 222, que é a exclusão da última semicolcheia alterando o ritmo para quiálteras (FIG.57). Essa correção também ocorre na edição de AGV (em vermelho), o que nos leva a pensar em que momento foi feita a alteração, visto que a edição de A.GV foi realizada em 1969. O compositor indica somente as ligaduras de síncope e de quiálteras, com dinâmica *forte* e caráter *expressivo*.

FIGURA 57-Manuscrito c.221-228



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de AGV podemos notar que o intérprete acrescenta ligaduras de expressão em algumas notas e mantém a articulação original do manuscrito (FIG. 58).

FIGURA 58- Edição de AGV c.22–228

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

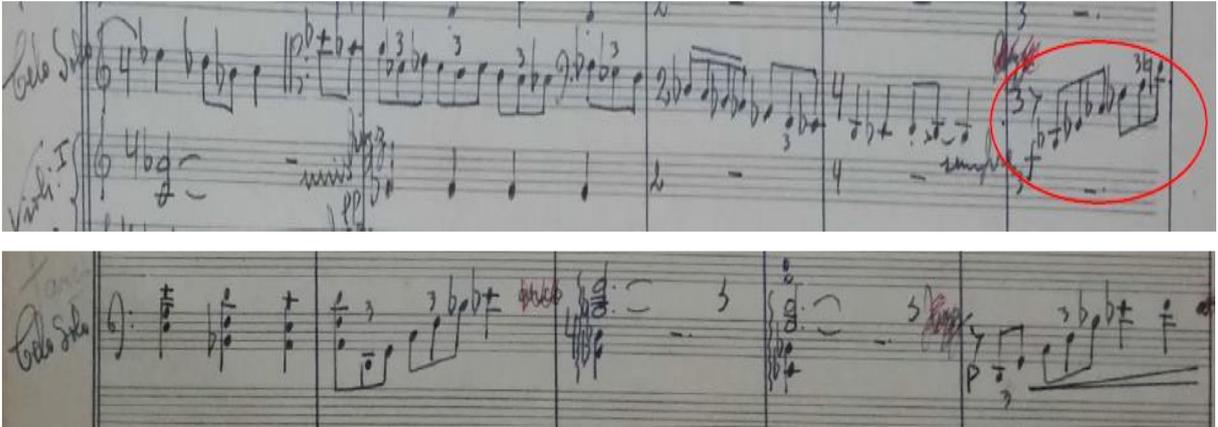
Já na interpretação de Raiff foram mantidas todas as articulações originais, sem alterações nas ligaduras. A correção do c. 223 foi realizada nesta edição digitalizada (FIG.59).

FIGURA 59 - Edição de Raiff Dantas c. 221-228

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

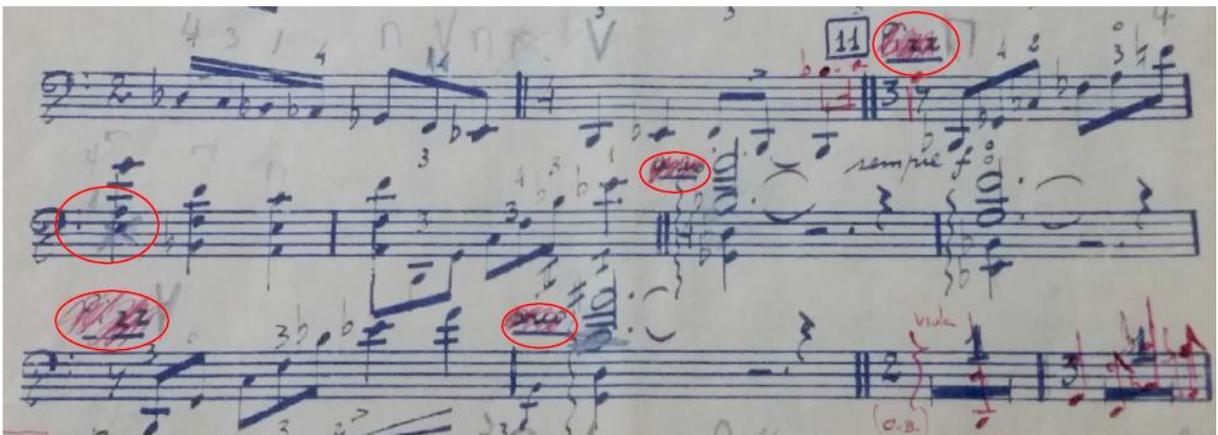
3ª Passagem com acordes em quintas c. 234-240

Nesse trecho, o manuscrito e a edição de AGV também apresentam rasuras na escrita, pois há uma indicação de *pizzicato* (c.234) e, em seguida, *arco* (c. 237), com rabisco em tinta vermelha. A dificuldade técnica na execução do acorde do c. 235, devido à dificuldade da “fôrma da mão esquerda”, resulta na eliminação da nota do baixo (mi), sendo adotada pela edição de AGV e da autora deste trabalho (FIG.60).

FIGURA 60 -Manuscrito c. 234 - 240

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de AGV pode-se notar um “X” na nota eliminada do acorde do compasso 235, além das rasuras sobre as indicações de *pizzicato* e arco, conforme destacado na figura. (FIG. 61).

FIGURA 61 - Edição de AGV, c. 234-240

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Nas escolhas interpretativas de Raiff Dantas pode-se observar através do dedilhado na partitura (3-1-4) e do vídeo, a execução do acorde completo do c. 235 (FIG.62).

A opção da não execução do acorde completo no c. 235 pela autora foi em razão da velocidade do trecho, da dificuldade de afinação e da clareza na execução.

FIGURA 62- Edição de Raiff Dantas c. 234-240

Handwritten annotations: CALMA, SOLO, 232, 4 3 1 4, 3, sempre f, 11, 1 0 4, 3, 2 1 1, 236, p, f.

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

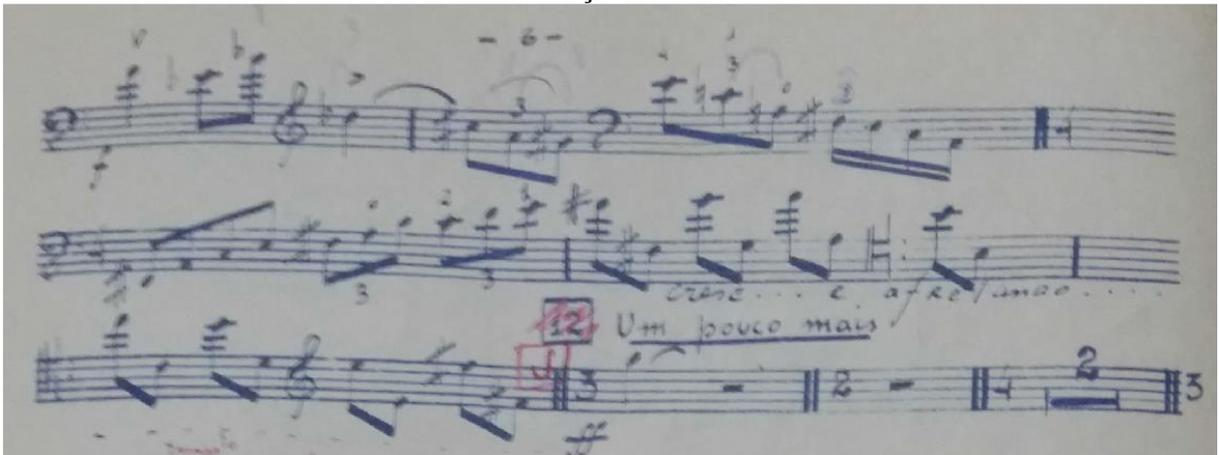
4º Passagem em oitavas melódicas c. 248-253

Nesse último exemplo do primeiro movimento o manuscrito apresenta dificuldade de leitura em virtude do tamanho da escrita (reduzido) e da qualidade do arquivo. Pode-se notar a sequência de oitavas melódicas em escala de Sol Maior (G) ascendente, em *crescendo* e *afretando* (FIG.63).

FIGURA 63 - Escala ascendente em oitavas melódicas c.248-253

Fonte: Arquivo pessoal AGV

Na edição de AGV não há nenhuma indicação na execução das oitavas, sendo que o trecho deve ser executado em posição do *polegar* ou *capotasto*, formando uma *pesta* entre o polegar e o terceiro dedo no intervalo de oitava (FIG.64).

FIGURA 64 - Edição de AGV c.248-253

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na interpretação de Raiff, o trecho foi executado com uma variação rítmica das oitavas, sendo que o intérprete executou o trecho em semicolcheias, repetindo a nota mais grave da oitava (três vezes). Podemos evidenciar esta variação rítmica através do vídeo (2011). Raiff acrescenta a indicação da execução do trecho em *capotasto* (FIG.65).

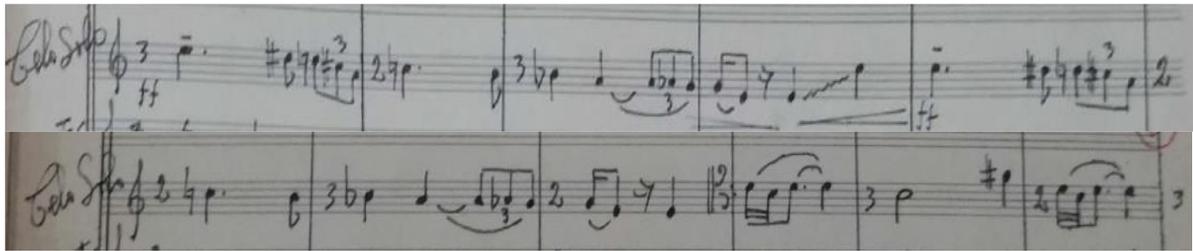
FIGURA 65– Edição de Raiff Dantas c. 248-253

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

5.1.2 Segundo Movimento

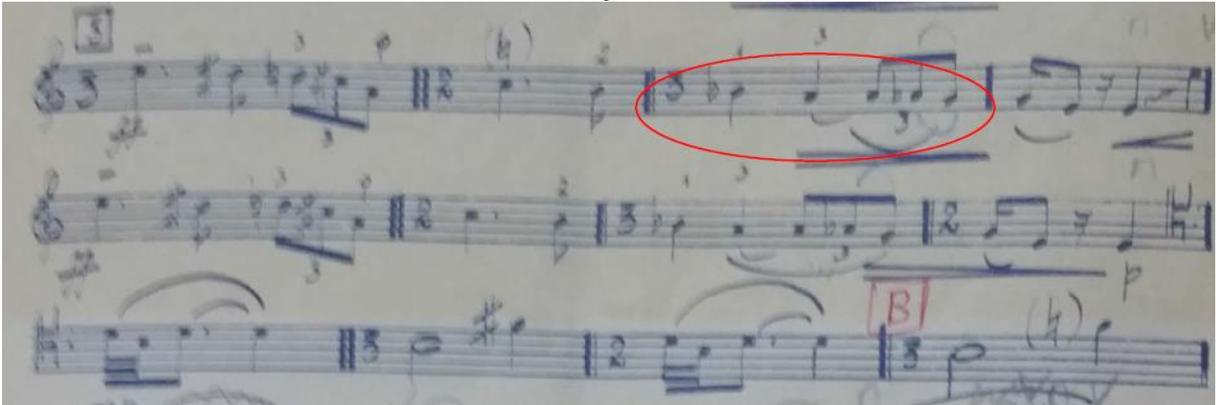
1º Tema II c.40-48

Nesse exemplo o compositor faz poucas indicações de articulação, somente ligaduras de frase e síncopes e a indicação do glissando no salto de oitava. A dinâmica de quase todo trecho é em *fortíssimo* (FIG.66).

FIGURA66 – Manuscritoc. 40-48

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de AGV pode-se observar que ele apenas acrescenta uma ligadura de expressão no compasso 42, conforme destacado, ligando as duas últimas quiálteras do compasso, além das indicações do uso da posição de *capotasto*³³ (FIG.67).

FIGURA 67– Edição de AGVc.40-48

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Já na interpretação de Raiff Dantas pode-se notar, em sua partitura, o uso de ligadura de expressão em quase todo trecho, desligando somente as oitavas em glissando. Não apresenta indicações de dedilhado (FIG.68).

Como sugestão para o trecho, tem-se as ligaduras nas semínimas pontudas seguidas de colcheias (c.41 e 45) e as duas quiálteras finais do compasso, mantendo a lidadura de frase (c.42 e 46). O uso do *capotasto* será necessário para marcar a posição.

³³ ♪ Símbolo utilizado para indicar a posição de capotasto.

FIGURA 68 – Edição de Raiff Dantas c.40-48

The image shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 36 and includes dynamics *f* and *ff*, with a circled '3' above a measure. The second staff starts at measure 42 and includes *ff*. The third staff starts at measure 47 and includes dynamics *p* and *mp*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks like slurs and accents.

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

2º Passagem de transição c.88-99

Através do manuscrito podemos verificar que o autor coloca indicações da direção das arcadas nos compassos 90 e 94 (\vee arcadas para cima). Essas indicações de arcadas apareceram poucas vezes durante o concerto (FIG.69).

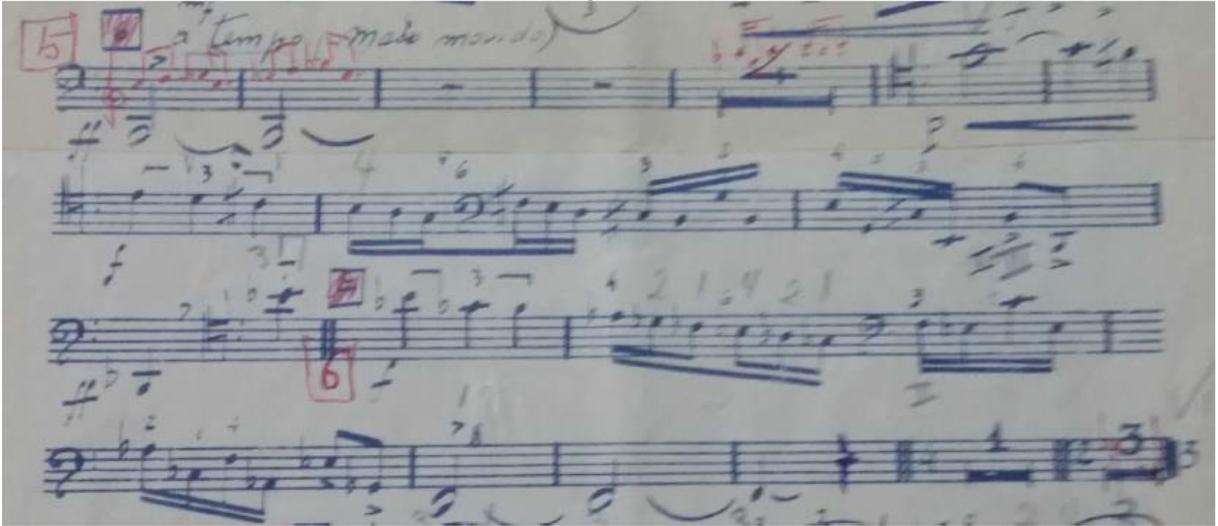
FIGURA 69- Manuscrito c. 88-99

The image shows two staves of handwritten musical notation. The top staff has several measures with notes and rests, and the bottom staff has more complex notation with many notes and rests. There are some handwritten annotations and dynamics like *p* and *mp* visible.

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de AGV há a indicação do início do trecho com o arco para cima. A arcada para cima (\vee) no início do trecho contribuirá para a execução da dinâmica em *piano* e do *crescendo*. Apresenta indicações de dedilhados e mantém a articulação original (FIG.70).

FIGURA 70-Edição de AGV c. 88-99



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Raiff também opta pelo arco para cima no início do trecho (\vee). As opções de dedilhados, arcadas e articulações (*detaché*) também estão indicadas na partitura pelo “traço”. O dedilhado de Raiff, nesse trecho, é o mesmo adotado pela autora deste trabalho, pois facilitará a execução das mudanças de posições, dos saltos e das escalas (FIG.71). Para a articulação, sugere-se ligar as sextinas de 3 em 3 notas (c.91 e95), o que facilitará a execução em andamento mais movido.

FIGURA 71 - Edição de Raiff Dantas c. 88-99

Printed musical score for Figure 71, consisting of three staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. There are several red boxes containing numbers: a box with '6' at the top left, a box with '6' in the middle left, and a box with '7' at the bottom right. Handwritten annotations in red and blue ink are scattered throughout the score, including the phrase 'Calmo' at the bottom right.

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

3º Cadência 2º Movimentoc.169–219

Na cadência do solista, o autor escreve diversas indicações de execução para auxiliar a interpretação: dinâmica (*Forte, piano, crescendo*), agógica (*afrettando e sem rigor de tempo*), articulação (acentos, pontos e legatos), caráter (*Calmo e fantasioso*), efeitos (*Harmônicos, glissandos e pizzicatos*) e timbres (em que corda executar determinada passagem). Não apresenta indicações de dedilhados ou arcadas (FIG. 72).

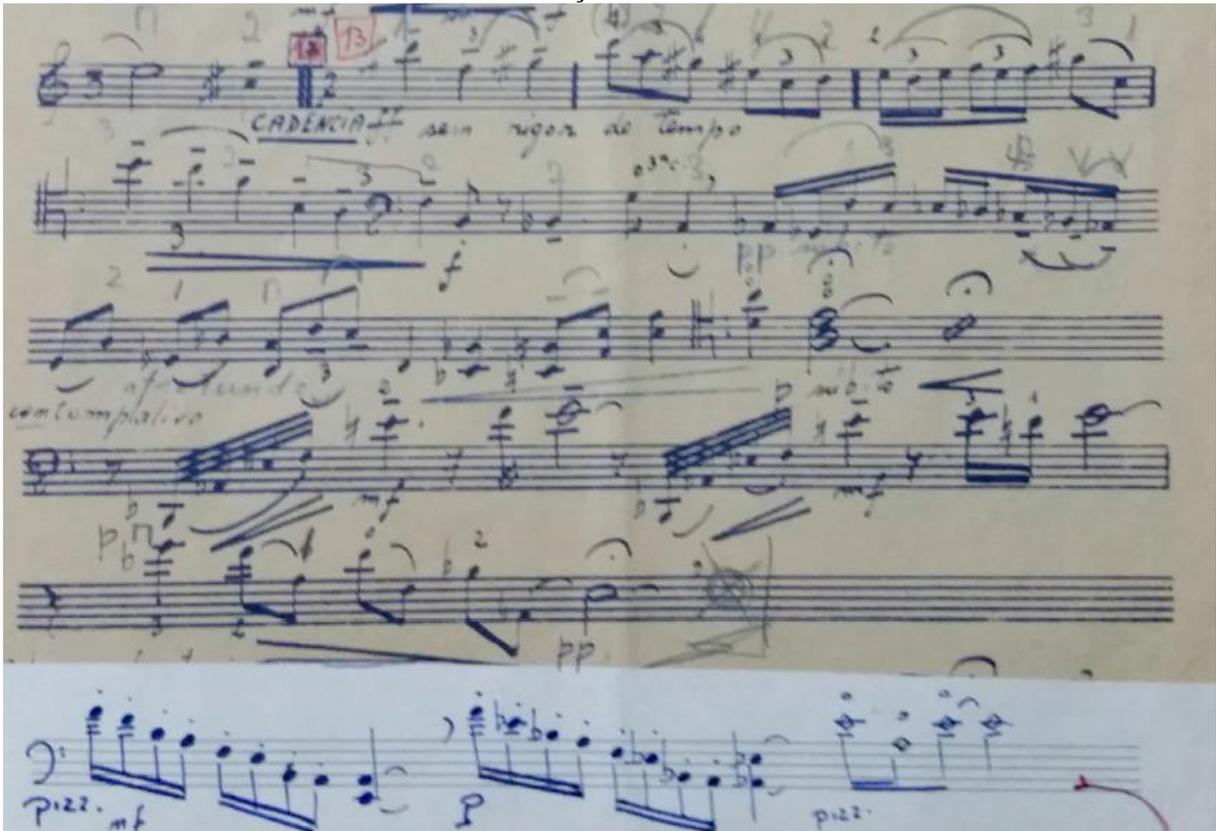
FIGURA 72- Manuscrito c. 169–219

The image displays two pages of handwritten musical notation for a solo cadence. The top page is titled "3ª CADÊNCIA" and shows the beginning of the piece with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It includes staves for the soloist and a piano accompaniment. The bottom page continues the notation, featuring various performance instructions such as "30c.", "PP subito", "contemplativo", "afrettando", "calmo e fantasioso", "arco", "pizzicato", and "harm. Sonoro". The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *p*, *mf*, *f*, and *pp*.

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Observa-se na edição de AGV as alterações na escrita e execução da cadência, pois se acrescenta arpejos em *pizzicatos* antes dos harmônicos naturais com *fermatas*. Nota-se essa diferença pela cor do papel e da letra ao final da FIG. 72. O intérprete toma a liberdade de acrescentar trechos de sua autoria, criando sua própria cadência (FIG.73).

FIGURA 73- Edição de AGV c. 169-219



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de Raiff, o violoncelista executa a cadência mantendo as indicações da escrita original de José Guerra Vicente. Não faz indicações de dedilhados ou arcadas na partitura (FIG.74).

Para a execução da cadência neste trabalho, também foram mantidas as indicações originais do autor.

FIGURA 74- Edição de Raiff Dantas c. 169-219

159 *p* (calmo) *mp* *mf* 12

165 *f* *ff* sem rigor de tempo 13 CADÊNCIA

171 *f* *pp* súbito *p* afretando 3^a c. 5

176 *f* *p* *p* *mf* contemplativo

182 *p* *mf* *pp* *p* calmo e fantasioso

188 *p* *mf* *p*

194 *pp* *f* *ff* *p* súbito pizz. arco 2^a c.

200 *f* *p* *f* harm.

206 *p* súbito *ff* *p* *f* harm. harm.

213 *p* súbito *f* *mp* *p* *ff*

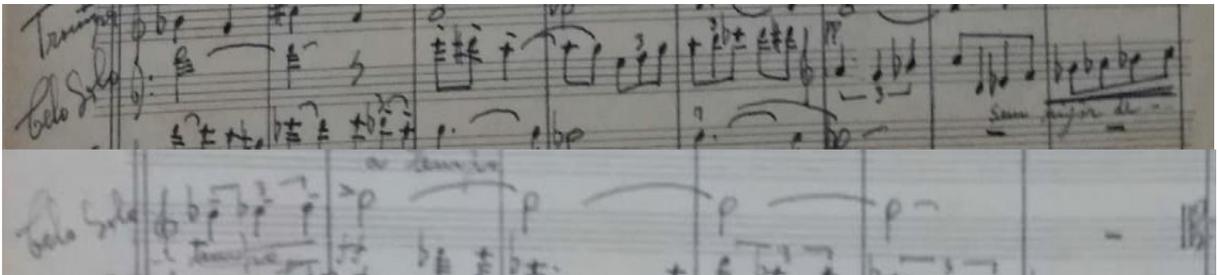
Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

5.1.3. Terceiro Movimento

1º Tema I Variado c.35-45

Nesse trecho, o manuscrito nos apresenta a variação do tema I com uma escala ascendente até a nota sol4 (nota mais aguda do *Concerto*) com indicações de agógica – *Sem rigor de tempo*. Apresenta também articulações com traço, *legato* e acentos, com crescendo até *fortíssimo* (FIG.75).

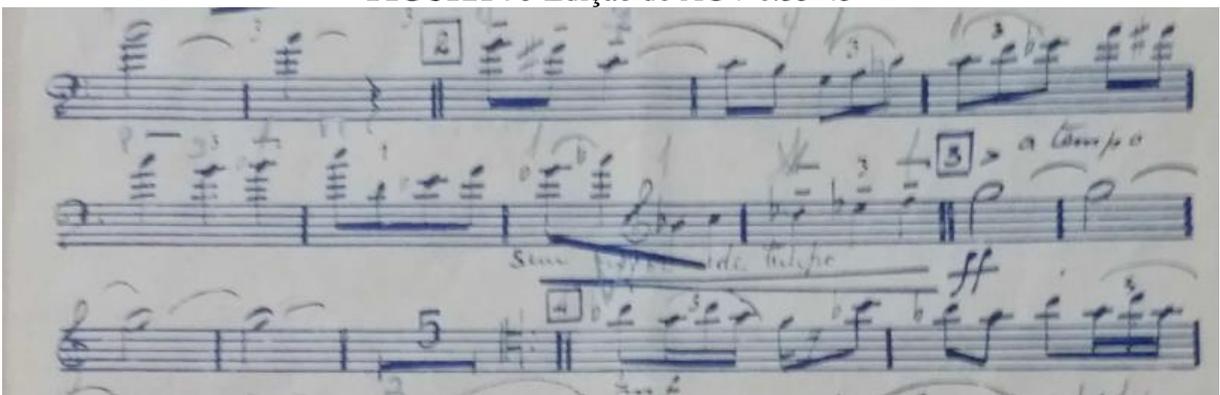
FIGURA 75-Manuscrito c. 35-45



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na partitura de AGV pode-se observar que o violoncelista acrescenta ligaduras de expressão nas quiáteras dos compassos 36 e 37, além da ligadura de expressão nas duas colcheias do compasso 40, o que favorecerá a direção da arcada ao final da escala (▣ arcada para baixo), assim como a execução *decrescendo* e a sonoridade intensa, *forte* (FIG.76).

FIGURA 76-Edição de AGV c.35-45



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de Raiff podemos observar as escolhas do *performer*, que também opta por ligar as quiálteras do compasso 36 e 37, além das indicações da execução de dedilhado (corda a ser executado o movimento - c. 35, corda I), e posição de *capotasto* (c.39-40) na escala (FIG.77).

FIGURA 77- Edição de Raiff Dantas c.35-45

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

2º Tema II Terceiro movimento c.51-60

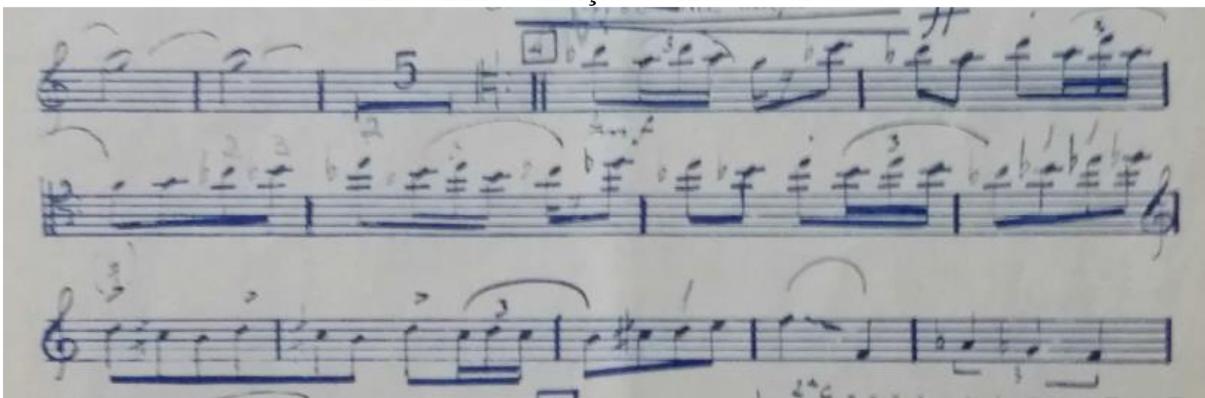
Como último exemplo, temos o tema II terceiro movimento do *Concerto*, em que é necessária a execução de movimentos rápidos nas quiálteras, como apogiaturas, em movimento ascendente e progressivo, com *legatos*, notas acentuadas, e glissandos em intervalos de oitavas (FIG.78).

FIGURA 78 - Manuscrito c. 51- 60

Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Na edição de AGV há somente indicações de dedilhado no compasso 53(La bemol com dedo 2), além de manter as ligaduras originais do compositor (FIG.79).

FIGURA 79-Edição de AGV c. 51-60



Fonte: Arquivo pessoal AGV.

Para esse trecho, Raiff não opta pelas ligaduras de expressão originais do compositor, desligando a semicolcheia das quiálteras e mantendo uma arcada fixa com arco para baixo no início de todos compassos (■). O dedilhado adotado por Dantas, para esse exemplo, foi o uso da posição do *capotasto* (♯), mantendo a posição fixa esubindo progressivamente a mão. Para o final do trecho nos intervalos de oitavas com o glissando, também são executados desligados (FIG.80).

Como sugestão de dedilhado para este trecho optou-se por iniciar com o dedo 3; os ritmos de colcheia ligados as quiálteras; e as arcadas foram mantidas como na edição do autor, ligadas, sem alterar a direção no início dos compassos (■ v). As notas com ponto de *staccato* devem ser executadas com pouca quantidade de arco e leveza, favorecendo a velocidade de execução do trecho. Os acentos devem ser bem marcados e intensos, contribuindo para a progressão do trecho até a nota de chegada (Fá). (Cf. apêndice).

FIGURA 80-Edição Raiff c.51-60

The image displays three systems of musical notation, likely for a piano or guitar. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and a 4/4 time signature. The score is annotated with various performance instructions and fingerings.

- System 1:** Starts at measure 44. Features a treble clef staff with a *V* marking above the first measure. A box containing the number **4** is placed above the staff. The music consists of a series of eighth notes with various fingerings (1, 2, 3) and accents. A dynamic marking of *mf* is present below the staff.
- System 2:** Starts at measure 54. Features a bass clef staff with a treble clef staff above it. The music continues with eighth notes and triplets, with fingerings (1, 2, 3) and accents. A dynamic marking of *mf* is present below the staff.
- System 3:** Starts at measure 60. Features a treble clef staff. The music includes a triplet of eighth notes, followed by a series of notes with a *p* (piano) dynamic marking. A box containing the number **5** is placed above the staff. The system concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

Fonte: Arquivo pessoal Raiff Dantas.

CONCLUSÃO

A área da *performance* tem-se consolidado nas pesquisas a cada dia, o que nos leva a pensar na importância do estudo teórico e da análise das obras para a execução musical. O estudo das obras nos campos teóricos e de análise contribui para a melhor interpretação e conexão entre o intérprete, o autor e a obra.

Podemos considerar, por meio da análise do *Concerto para violoncelo* de José Guerra Vicente, algumas características composicionais do autor, relacionadas aos elementos nacionalistas brasileiros, como: ritmo sincopado, métrica alternada, presença de contratempo, figuras pontuadas e o uso de quiálteras. As melodias são constituídas de cromatismos e intervalos em quartas, caracterizando a falta de cadências e a não tonalidade, além de características do modalismo, como escalas e arpejos em modos dórico e mixolídio.

Através da linguagem composicional do autor e dos estudos sobre suas obras, podemos considerar a influência exercida sobre o compositor pelo ambiente carioca no qual estava inserido em sua adolescência, bem como pelo nacionalismo presente nas obras e nos compositores de sua época, além da presença de novas práticas composicionais do movimento musical renovador, como atonalismo e dodecafonismo.

Também é possível notar, por meio da análise técnica da obra, suas características composicionais e técnicas para com o instrumento: exploração de quase toda a tessitura do instrumento, elasticidade (mudanças de posições avançadas ou extensões), uso de efeitos (harmônicos e glissandos), *pizzicatos*, acordes, cordas duplas, articulações bem definidas e variados de golpes de arco (*spiccato*, *legato*, *detaché*, *portato*). Todas essas características que foram apresentadas levam-nos à definição do nível de execução da obra - nível avançado.

Através da *performance* em vídeo de Raiff Dantas obtivemos material comparativo e sugestivo para o estudo técnico e interpretativo da obra.

Com a partitura utilizada em *performance* por Antônio Guerra Vicente (1969), com suas anotações pessoais de dedilhados e arcadas, também obtivemos mais opções para as ideias interpretativas e técnicas do *Concerto*.

Pelo manuscrito do autor, tivemos acesso às ideias do compositor, que é bastante detalhista em sua escrita, com anotações detalhadas de articulação, caráter e sonoridade.

Com o estudo prático da obra ao instrumento foi constatada sua importância para o desenvolvimento técnico e interpretativo do instrumentista, em razão da variedade de material

técnico, e idiomático do instrumento, encontrado no *Concerto*, favorecendo assim, o desenvolvimento individual musical e técnico.

José Guerra Vicente foi um compositor de grande relevância para a música brasileira, principalmente para os violoncelistas, sendo sua obra de grande expressividade e beleza. A importância de seu trabalho deve estar cada vez mais presente na história da música brasileira.

REFERÊNCIAS

ALEXANIAN, Diran. *Complete Cello Technique The Classic Treatise on cello Theory and Practice*. Preface by Pablo Casals. Introduction to the Dover edition by David Geber. New York, 2003.

ALMEIDA, Renato. *Compêndio de História da Música Brasileira*. 2ª Edição- Rio de Janeiro: EDITORA F. Briguiet e cia, 1958.

_____. *História da Música brasileira*. F.Briguiet e Comp. Editores. Rio de Janeiro: 1926.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins 1965.

AZEVEDO, Francisco Orrù de. *Fantasia Concertante para Orquestra de violoncelos de Heitor Villa-Lobos: Contextualização Histórico-Musical e Análise Idiomático-Interpretativa*. Goiânia, UFG, 2006. 129p.

BARBOSA, Valdinha. *Iberê Gomes Grosso, dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro, SindMusi, 2005. 260 p.

BENNET, Roy. *Forma e estrutura na música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986. Cadernos de Música da Universidade de Cambridge.

BERNARD, Marie Stephane Jeanne. *Sonata N°02 para violoncelo e piano de Glauco Velasquez: Estudo interpretativo e tratamento editorial da obra*. 2012. 208fl. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2012.

BORGES, Gabriel Saliba e. *Obras Nacionalistas para violoncelo e piano*. 2012. 85f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. Aveiro, 2012.

DANTAS, Raiff. *Gravação de áudio e vídeo da performance do concerto para violoncelo de José Guerra Vicente*. Brasília: 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wyKYZD_rZmI

_____. *Partitura do concerto para violoncelo de José Guerra Vicente com as escolhas interpretativas do performer*. [Arquivo pessoal]. Brasília, Estúdio GLB 2011. 1 partitura (17p.). Violoncelo solo e Grade.

HIGINO, Elizete. *José Guerra Vicente; O compositor e sua obra*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2006.228p.

LARUE,Jan. *Guidelines for Style Analysis*.Second Edition,1992.Harmonie Park Press. Michigan.

_____. *Análisis del estilo musical*. Idea Books,S.A. de la traducción y la edición em lengua catellana. Espanha, 2004.

MACIENTE, Meryelle Nogueira. *Aspectos da prática do violoncelo na visão de instrumentistas-educadores*. Dissertação (Mestrado em Música) da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2008, 230 fls.

MANTEL, Gerhard.*Cello Technique: Principles and forms of movements*.Tradução da versão em inglês de Barbara Haimberg Thien: Paulo César Martins Rabelo.Indiana University Press 1974,232 p. USA.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª ed. ver. e ampliada. - Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

_____. *Figuras da Música brasileira contemporânea*. 2ª Edição. Universidade de Brasília, 1970.

PILGER, Hugo Vargas. *Heitor Villa-Lobos e o violoncelo*. In: Anais do SIMPOM, v. 2, n. 2, 2012.

_____. *Aspectos Idiomáticos na Fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos*. I Simpom brasileiro de Pós-Graduandos em Música. XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO. Rio de Janeiro,08-10 de novembro de 2010.

PLEETH, William.*Cello: yehudi Menuhinmusic Guides*.Editora:Kahn & Avril,1982.

RABELO, Paulo César Martins. *A música para violoncelo e piano de Guarnieri*.Goiânia, 2002.

SCHWEBWL, Heinz Karl. *The trumpet concerto by Josè Guerra Vicente: A Brazilian Gem*. Itg Jornal January/2012. International Trumpet Guild. p.48. Disponível em: <[https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5325/1/201201Vicente\(3\).pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/5325/1/201201Vicente(3).pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SUETHOLZ, Robert John. *A pedagogia do violoncelo e aspectos de educação corporal*. São Paulo: R.J.Suetholz, 2011.

STARKER, Janos. *An Organized Method of String Playing, violoncello Exercises for the Left Hand*. Peer International Corporation. U.S.A, 1965.

VICENTE, Augusto da Silva Guerra. *Edição do Trio de violoncelos (1961) de José Guerra Vicente*. 1997. 121p. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira). Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro.

VICENTE, Norma Parrot Guerra. *A sonata para violoncelo e piano de José Guerra Vicente: Um estudo contextualizado com edição crítica*, 2003. 124 p.. Dissertação (Mestrado em Música), Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade de Goiás:Goiânia, 2005.

VICENTE, Antônio de Pádua Guerra. *Manuscrito do Concerto para violoncelo de José Guerra Vicente*. [Arquivo pessoal].Rio de Janeiro: 1966/67.

_____. *Partitura do Concerto para violoncelo de José Guerra Vicente, parte solo*. Edição de 1969 e 2006. [Arquivo Pessoal]. Brasília, 1969.

VIEIRA, Taís Villar. *Cenas Cariocas, 2ª Suite para Clarineta e Piano de Guerra Vicente: Um estudo interpretativo*, 2014. 97p.. Artigo (Mestrado em Música), Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade de Goiás: Goiânia, 2014

XAVIER, Marco. *Um estudo histórico, técnico e interpretativo do concerto para trompete e orquestra de José Guerra Vicente*, 2008. 83p.. Dissertação (Mestrado em Execução Musical), Escola de Música da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2008.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. Editora Labor, S.A. 1993. Barcelona, Espanha.

ANEXO A - - Manuscrito - Grade 1966/67.

WECO 38.A

J. Guerra Vicent
1966-67

CONCERTO

PARA
VIOLONCELO E ORQUESTRA

I - Animado

II - Andante calmo

III - Allegro com espirito

Duração total: 26,30

PARTITURA

6-strings
para
Violoncello e organo

J. Jureza, Vicente
1960-67.

duracão: 9,30 min.

I

Animado (♩ = 120) Para o Antonio de Padua

Handwritten musical score for a 6-string guitar, titled "Animado (♩ = 120) Para o Antonio de Padua". The score is arranged in a concert band style with multiple staves for different instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Animado" with a quarter note equal to 120 beats per minute.

The instruments listed on the left side of the score are:

- III fl. (flautim)
- I-II fl.
- I-II ob.
- I Clar. (clarinet)
- II Sib
- Flaneta (cl. baixo)
- I-II sax.
- I-II Trompeta
- III
- I-II Trombeta Sib
- I-II Trompa
- Timp.
- Bateria
- Cello Solo
- Bateria
- Viol. I
- Viol. II
- Viola
- Cello
- C. Basso

The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, pp, mf, f), and articulation marks. There are also some handwritten annotations and corrections in red ink. The bottom of the page features a large, stylized signature or graphic element.

2

WECO 28-A

Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
Trp. I
Tromb. III
Timp.
Cym.
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
D.B.

Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
Trp. I
Tromb. III
Timp.
Cym.
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
D.B.

3,

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 106. The score is written on ten staves, each with a circled number (1) at the end. The instruments and their parts are:

- Fl. I**: Flute I part, marked *pp*.
- Fl. II**: Flute II part, marked *pp*.
- Fl. III**: Flute III part, marked *pp*.
- Fl. IV**: Flute IV part, marked *pp*.
- Clarinet I**: Clarinet I part, marked *pp*.
- Clarinet II**: Clarinet II part, marked *pp*.
- Bassoon**: Bassoon part, marked *pp*.
- Trumpet I**: Trumpet I part, marked *pp*.
- Trumpet II**: Trumpet II part, marked *pp*.
- Trumpet III**: Trumpet III part, marked *pp*.
- Trumpet IV**: Trumpet IV part, marked *pp*.
- Trombone I**: Trombone I part, marked *pp*.
- Trombone II**: Trombone II part, marked *pp*.
- Trombone III**: Trombone III part, marked *pp*.
- Tuba**: Tuba part, marked *pp*.
- Drum**: Drum part, marked *pp*.
- Cymbal**: Cymbal part, marked *pp*.
- Timpani**: Timpani part, marked *pp*.
- Violin I**: Violin I part, marked *pp*.
- Violin II**: Violin II part, marked *pp*.
- Viola**: Viola part, marked *pp*.
- Cello**: Cello part, marked *pp*.
- Double Bass**: Double Bass part, marked *pp*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A circled number '1' is present at the end of the bottom staff.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 4. The score is written on ten staves, each with a different instrument or section label on the left. The notation includes notes, rests, and performance markings such as dynamics (p, f, mf) and articulation (accents, slurs). The score is organized into measures, with a vertical dashed line indicating a section break. The instruments listed are Flute I, Flute II, Flute III, Clarinet I, Clarinet II, Clarinet III, Bassoon I, Bassoon II, Bassoon III, Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Tuba, Snare Drum, Cymbals, and Celesta. The notation is dense and includes various musical symbols and annotations.

Handwritten musical score for the first system, including staves for Flute I, Clarinets I and II, Bassoon I, Trumpets I and II, Trombones I and II, Violins I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *arg*. Annotations include "12 a/sounding" and "Tutti mod.".

(7a)

Handwritten musical score for the second system, including staves for Clarinet in B-flat, Trombones I and II, Trumpets I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The score includes musical notation and dynamic markings such as *f*, *ppp*, and *p*. Annotations include "solo" and "12a".

7

Handwritten musical score for measures 1-4. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet I & II, Bassoon, Trumpet I & II, Trombone I & II, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include pp, p, f, and mf. A red wavy line is drawn across the middle of the page.

(B)

Handwritten musical score for measures 5-8. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet I & II, Bassoon, Trumpet I & II, Trombone I & II, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The music continues in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). Dynamics include p, pp, and f. A red circle with the letter 'B' is written above the first measure.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring various instruments and their parts across multiple staves.

III Fl. (Flute III) and **II Fl.** (Flute II) parts are at the top, with dynamic markings like *mf* and *f*.

Trumpets (I, II) and **Trombones** (I, II) parts are in the middle section, including dynamic markings like *mf*, *f*, and *pp*.

Timpani and **P.** (Percussion) parts are also present in the middle section.

Celli (Cellos) and **Violins** (I, II) parts are at the bottom, with dynamic markings like *mf*, *pp*, and *f*.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, along with rehearsal marks (1-4) and measure numbers (3, 4).

Handwritten musical score for a symphony orchestra, featuring parts for Flute I, Oboe I, Clarinet I, Trumpet I, Trombone I, Trumpet II, Percussion (Timp., Cym., Snare, Bass Drum), Solo Saxophone, Violin I, and Viola. The score is written in 3/8 time and includes dynamic markings such as *pp*, *f*, *ppp*, *fz*, and *mf*. It contains various musical notations including notes, rests, and articulation marks. A circled number '2' is present in the upper right section of the score.

Fl. I: $\frac{3}{8}$ 1 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ > - - 2 - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Oboe I: $\frac{3}{8}$ 3 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ > - - 2 - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Clar. I: $\frac{3}{8}$ 5 $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{8}$ $\dot{9}$ $\dot{10}$ $\dot{11}$ $\dot{12}$ $\dot{13}$ $\dot{14}$ $\dot{15}$ $\dot{16}$ $\dot{17}$ $\dot{18}$ $\dot{19}$ $\dot{20}$ $\dot{21}$ $\dot{22}$ $\dot{23}$ $\dot{24}$ $\dot{25}$ $\dot{26}$ $\dot{27}$ $\dot{28}$ $\dot{29}$ $\dot{30}$ $\dot{31}$ $\dot{32}$ $\dot{33}$ $\dot{34}$ $\dot{35}$ $\dot{36}$ $\dot{37}$ $\dot{38}$ $\dot{39}$ $\dot{40}$ $\dot{41}$ $\dot{42}$ $\dot{43}$ $\dot{44}$ $\dot{45}$ $\dot{46}$ $\dot{47}$ $\dot{48}$ $\dot{49}$ $\dot{50}$ $\dot{51}$ $\dot{52}$ $\dot{53}$ $\dot{54}$ $\dot{55}$ $\dot{56}$ $\dot{57}$ $\dot{58}$ $\dot{59}$ $\dot{60}$ $\dot{61}$ $\dot{62}$ $\dot{63}$ $\dot{64}$ $\dot{65}$ $\dot{66}$ $\dot{67}$ $\dot{68}$ $\dot{69}$ $\dot{70}$ $\dot{71}$ $\dot{72}$ $\dot{73}$ $\dot{74}$ $\dot{75}$ $\dot{76}$ $\dot{77}$ $\dot{78}$ $\dot{79}$ $\dot{80}$ $\dot{81}$ $\dot{82}$ $\dot{83}$ $\dot{84}$ $\dot{85}$ $\dot{86}$ $\dot{87}$ $\dot{88}$ $\dot{89}$ $\dot{90}$ $\dot{91}$ $\dot{92}$ $\dot{93}$ $\dot{94}$ $\dot{95}$ $\dot{96}$ $\dot{97}$ $\dot{98}$ $\dot{99}$ $\dot{100}$ 3

Trp. I: $\frac{3}{8}$ 5 - - - 4 - - - 2 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Tromb. I: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Timp.: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Cym.: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Snare: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Bass Drum: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Solo Sax.: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Violin I: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Viola: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Ensemble: $\frac{3}{8}$ 3 - - - 4 - - - 2 - - - 4 - - - $\frac{4}{8}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ 3

Handwritten musical score for measures 1-4. The score includes parts for Flute I, Flute II, Trombone I, Trombone II, Trumpet I, Trumpet II, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Bass Drum, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *pp*, *mp*, and *p*. A circled 'C' is present above the first measure.

Handwritten musical score for measures 5-8. The score includes parts for Flute I, Flute II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, Tuba, Snare Drum, Cymbal, Tuba/Snare, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *pp*, *mp*, and *p*. A circled '3' is present above the first measure of this section.

10.

Handwritten musical score for measures 1-4. The score includes parts for Clarinet I and II, Flute I, Trumpet I, Trombone I, Trombone II, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Dynamics include *p*, *pp*, and *sempre p*. A *Sord.* (Sordina) marking is present for the Trombone I part in measure 3.

Handwritten musical score for measures 5-8. The score includes parts for Clarinet I and II, Flute I, Trumpet I, Trombone I, Trombone II, Violin I and II, Viola, Cello, and Double Bass. The key signature changes to two sharps (F# and C#) in measure 5. Dynamics include *p*, *pp*, and *sempre p*. A *Sord.* marking is present for the Trombone I part in measure 7. Measure numbers 2, 2, 2, 2, and 2 are written at the end of the staves for Flute I, Trombone I, Violin I, Violin II, and Double Bass respectively.

13

WECO 30-A

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for:

- Ob. I**: 4 measures, rests.
- Flg. I/II**: 4 measures, rests.
- Trum. I/II**: 4 measures, rests.
- C.C.**: 4 measures, rests.
- Belo Solo**: 4 measures, melodic line with dynamics *mf* and *f*.
- Viol. I/II**: 4 measures, rests.
- Vcllo**: 4 measures, rests.
- C.**: 4 measures, rests.
- C.B.**: 4 measures, rests.

Measure 3 features a **Solo** marking for the Soloist. Measure 4 includes a **ppp** dynamic marking.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for:

- Ob. I**: 8 measures, melodic line.
- Flg. I/II**: 8 measures, melodic line with *pp* dynamic and *rall.* marking.
- Trum. I/II**: 8 measures, rests.
- C.C.**: 8 measures, rests.
- Belo Solo**: 8 measures, melodic line with *mf* dynamic and *rall.* marking.
- Viol. I/II**: 8 measures, rests.
- Vcllo**: 8 measures, rests.
- C.**: 8 measures, rests.
- C.B.**: 8 measures, rests.

Measure 5 is marked with a circled 4 and **Menos**. Measure 6 includes a circled 4 and **Menos** marking. Measure 7 includes a circled 4 and **Menos** marking. Measure 8 includes a circled 4 and **Menos** marking.

13
Sostinato (♩ = 72)

Fl. I: 2 - 3 - *p* d - 5 | 5 d - 5 | 3 d - 5 | 3 d - 5

Clari. I & II: 2 - 3 - *p* 7 b \flat | 5 | 5 d - 5 | 2 - 5 | 3 7 b \flat | 5

Fag. I: 2 - 3 - *pp* 7 b \flat | 5 | 7 f b \flat 5 | 2 - 5 | 3 7 b \flat | 5

Timp: 2 - 3 - *pp* 7 d | d | d - 2 - 3 7 d | d

Cello Solo: 2 - 3 - *mf* p b \flat | f | f - f | 2 b \flat | 3 p b \flat | p b \flat

Belo: 2 - 3 - *pp* p #p | 3 #p | 7 b \flat | 6 b \flat - 7 p b \flat | 2 - 3 7 b \flat | 2

B. B.: 2 - 3 - *pp* p #p | 3 #p | 7 b \flat | 6 b \flat - 7 p b \flat | 2 - 3 - p

Handwritten notes: *metade*, *jazz*, *Surd.*

Fl. II: *pp* 5 b \flat | 7 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 2 b \flat | 5

Clari. I & II: *pp* 5 b \flat | 5 | 5 # | 5 f | 5 f | 2 -

Fag. II: *pp* 5 b \flat | 5 | 5 # | 5 f | 5 f | 2 -

Tamborim: *ppp* 7 | 2 -

Cello Solo: *mf* p b \flat | p b \flat | p b \flat | f | f - 5 | 2 f b \flat | b \flat

Viol. I & II: *Surd.* 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 2 b \flat | 5

Viola: *Surd.* 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 2 b \flat | 5

Violoncello: *mf* 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 2 b \flat | 5

Belo: *mf* 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 5 b \flat | 2 - | 2

B. B.: *pp* 7 b \flat | 5 | 5 7 b \flat | 5 - 2 - 3 - 7

Handwritten notes: *metade*, *Surd.*, *jazz*, *arco*, *arco*, *arco*

14

WECO 30-A

System 1:

- Fl. I/II:** Notes with dynamics *p* and *pp*.
- Clarinet:** Notes with dynamics *p* and *pp*.
- Bassoon:** Notes with dynamics *pp*.
- Timpani:** Notes with dynamics *pp*.
- Cello/Db:** Notes with dynamics *p* and *pp*.
- Violin I/II:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *Tirar surd.*
- Viola:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *arco*, *pizz*, *arco*, *pp*, *Tirar surd.*
- Cello/Db:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *arco*, *pp*, *Tirar surd.*
- Cello/Db:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *pizz*, *pp*.

5

System 2:

- Trombone I/II:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *sord.*, *sem sord.*, *sem sord.*, *mf*, *f*, *pp*.
- Tambourine:** Notes with dynamics *p* and *pp*.
- Tambourin:** Notes with dynamics *p* and *pp*.
- Cello/Db:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *mp subito*, *p*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*, *mf*, *pp*.
- Violin I/II:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*.
- Viola:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*.
- Cello/Db:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*.
- Cello/Db:** Notes with dynamics *p* and *pp*. Includes handwritten notes: *mf*, *pp*, *mf*, *pp*.

5

15

(5)

Handwritten musical score for measures 15-20. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Flute II, Trombones (Timp.), Cello/Double Bass (Cello Solo), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in 4/4 time with various dynamics and articulations. A circled '5' is at the top left.

(5)

Handwritten musical score for measures 21-25. The score includes parts for Flute III, Clarinet I, Clarinet II, Flute I, Flute II, Trombones (Timp.), Cello/Double Bass (Cello Solo), Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music continues with various dynamics and articulations. A circled 'F' is at the top right of the section.

Tempo 1^o (♩=120)

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flage I, Trompas I, II, III, Viola I, II, Violon, Cellos, and C.B. (Cello/Bass). The music is in 3/4 time with a tempo of 120 beats per minute. The key signature has one flat. The score is marked with various dynamics such as *p*, *mp*, and *f*, and includes performance instructions like *arco* and *pizz*. The first measure is circled with a '7'.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. This system continues the orchestral parts from the first system. It includes parts for Trompas I, II, III, Viola I, II, Violon, Cellos, and C.B. The notation includes complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mp*, *f*, and *pp*. The score is marked with *arco* and *pizz* instructions. The first measure of this system is circled with a '6'.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. This system includes parts for Trompas I, II, III, Viola I, II, Violon, Cellos, and C.B. The music features a variety of rhythmic values and dynamic markings like *mp*, *f*, and *p*. There are also performance directions such as *arco* and *pizz*. The first measure of this system is circled with a '9'.

18

8

Handwritten musical score for the first system, featuring Cello Solo, Cello, and C.B. parts. The Cello Solo part includes a circled '8' and a '4 solo' marking. The Cello and C.B. parts are marked with 'arco' and 'PP'.

Handwritten musical score for the second system, including Flute II, Clarinet, Trumpets I & II, and Trombones I & II. The Flute II part has a 'p d.' marking. The Clarinet part has a 'p' marking. The Trumpets and Trombones parts have 'mf' markings.

Handwritten musical score for the third system, featuring Cello Solo, Viola II, and Cello. The Cello Solo part includes an 'arco dir. Sord.' marking. The Viola II and Cello parts have 'p' markings.

Handwritten musical score for the fourth system, including Clarinet I & II, Trumpets I & II, Trombones I & II, Cello Solo, Viola I & II, Violas, Cellos, and C.B. parts. The Cello Solo part has an 'arco' marking. The Viola I & II parts have 'f' markings. The Violas part has a 'p' marking. The Cellos part has a 'f' marking. The C.B. part has a 'pizz' marking.

12 XX

Handwritten musical score for the first system, featuring staves for Fl. I, Clarinet, Bassoon, Trumpets I & II, and Timpani. The music is in 3/4 time and includes dynamic markings such as *p* and *pp*. A circled number '4' is present above the first measure of the Flute I staff.

Handwritten musical score for the second system, featuring staves for Fl. II, Trumpets I & II, Trombones I & II, Timpani, and Cymbals. This section includes detailed rhythmic notation with stems and flags, and dynamic markings like *p*, *mf*, and *f*. A circled number '4' is also present above the first measure of the Flute II staff.

5/4

Handwritten musical score for the first system, measures 3-4. The score includes parts for Flute I, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. Measure 3 features a key signature change to one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. Measure 4 features a key signature change to two flats (B-flat, E-flat) and a 4/4 time signature. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes. The woodwinds have various melodic lines with slurs and accents.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score continues with the same instruments as the first system. Measure 5 has a key signature of two flats and a 5/4 time signature. Measure 6 has a key signature of one flat and a 5/4 time signature. Measure 7 has a key signature of one flat and a 5/4 time signature. Measure 8 has a key signature of one flat and a 5/4 time signature. The strings play a rhythmic pattern of quarter notes. The woodwinds have various melodic lines with slurs and accents.

14 23

Fl. I II
Ob. I
Fl. I
Trump. I II
Tromb. I II
Viol. I II
Viola
Cello
Cb. B.

11

Fl. I II
Trump. I II
Tromb. I II
Cello
Cb. B.

11

13: 74

(12)

Handwritten musical score for the first system, featuring six staves with notes, rests, and dynamic markings.

Staff 1: Flute 1 (Fl. I) in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Staff 2: Flute 2 (Fl. II) in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Staff 3: Clarinet in Bb major, 2/4 time. Notes: Bb3, C4, D4, Eb4, D4, C4, Bb3. Dynamics: *f*.

Staff 4: Bassoon in Bb major, 2/4 time. Notes: Bb3, C4, D4, Eb4, D4, C4, Bb3. Dynamics: *f*.

Staff 5: Violin in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Staff 6: Viola in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Measure numbers: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

Handwritten musical score for the second system, continuing the piece with six staves.

Staff 1: Flute 1 (Fl. I) in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Staff 2: Flute 2 (Fl. II) in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Staff 3: Clarinet in Bb major, 2/4 time. Notes: Bb3, C4, D4, Eb4, D4, C4, Bb3. Dynamics: *f*.

Staff 4: Bassoon in Bb major, 2/4 time. Notes: Bb3, C4, D4, Eb4, D4, C4, Bb3. Dynamics: *f*.

Staff 5: Violin in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Staff 6: Viola in G major, 2/4 time. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Dynamics: *f*.

Measure numbers: 9, 10, 11, 12.

Handwritten musical score for strings and woodwinds. The score includes parts for Flute I & II, Clarinet, Bassoon, Trumpet I & II, Trombone, Tuba, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *ppp*. There are also performance instructions like "15 solo", "65 solo", and "32 solo".

Handwritten musical score for strings and woodwinds, continuing from the previous page. It includes parts for Flute I & II, Trumpet I & II, Violin I & II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp* and *ppp*. There are performance instructions like "Surd." and "arco". A large red "Attacca" is written across the bottom right. A handwritten note says "Fin de 1^{er} mouvement fortent".

Concerto para Violoncelo e orquestra.

duracão: 9,30

II

Andante calmo

Cello solo

Orchestra score for the first system, including parts for Clarinet I, Flute I, Trumpets I, II, III, Trombones I, II, Timpani, and Cello Solo.

Orchestra score for the second system, including parts for Clarinet I, Flute I, Trumpets I, II, Trombones I, II, Timpani, Cello Solo, Cellos, and Double Basses.

Handwritten musical markings and symbols at the bottom of the page, including a double bar line with a 3/8 time signature, a double bar line with a 3/4 time signature, and a double bar line with a 3/4 time signature. There are also some numbers and other markings.

21 30

Handwritten musical score for the first system, measures 21-30. The score includes parts for Clarinet I & II, Flute I & II, Trumpet I & II, Trombone I & II, Timpani, Cello Solo, and Double Bass. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The first system shows rests for most instruments, with some activity in the Cello Solo and Double Bass parts.

Handwritten musical score for the second system, measures 31-40. This system features more active parts, including Clarinet I & II, Flute I & II, and Cello Solo. Performance markings such as *apritando* and *arce a tempo* are present. A red box containing the number '1' is located above the Cello Solo part in measure 32.

Handwritten musical score for the third system, measures 41-50. This system includes parts for Clarinet I & II, Flute I & II, Trumpet I & II, Cello Solo, Viola, and Cello. The Cello Solo part has a red box with the number '2' above it in measure 42. The Viola and Cello parts have rests, while the woodwinds and trumpets have active parts.

Handwritten musical score for the first system. The instruments listed are Flute I, Clarinet, Oboe, Flute II, Trumpet I, Trombone I, Cello, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp*, *p*, *f*, and *mf*. There are also performance instructions like *forte* and *molto*. A pink horizontal line is drawn across the bottom of this system.

Handwritten musical score for the second system, continuing the instrumentation from the first system. It includes Flute I, Clarinet, Oboe, Flute II, Trumpet I, Trombone I, Cello, Violin I, Violin II, Viola, and Double Bass. The notation is similar to the first system, with notes, rests, and dynamic markings. There are also performance instructions like *sol*, *rit*, and *arco*. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Clarinet II, Flute II, Trumpet I, Trumpet II, Cello Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *mf* and *p*. A red box with the number '3' is present at the top left.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. This system continues the orchestration from the first system. It includes parts for Flute I, Clarinet I, Clarinet II, Flute II, Trumpet I, Trumpet II, Cello Solo, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The music is in 3/4 time. A red box with the number '3' is present at the top left of this system. A red double bar line is visible above the first measure of this system. A circled letter 'B' is located at the end of the Flute I part in measure 8.

24

(B)

Fl. I *solo*

Clarinet I

Trng. II

Trumpet I

Trumpet II

Trumpet III

Handwritten musical notation for woodwinds and brass instruments, including notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *mp*.

(B)

Cello

Viola I

Viola II

Viola III

Celli

B.B.

Handwritten musical notation for strings and double bass, including notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *pp*.

(4)

Fl. I

Fl. II

Trng. I

Trng. II

Trumpet I

Trumpet II

Trumpet III

Cello

Celli

Handwritten musical notation for woodwinds, brass, and strings, including notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *pp*. Includes a red scribble on the right side.

25-19

4

Fl. I: c/o canto *mf* *a tempo*

Fl. II: c/o canto *mf* *a tempo*

Horn I: c/o canto *mf* *a tempo*

Horn II: c/o canto *mf* *a tempo*

Trp. I: c/o canto *mf* *a tempo*

Trp. II: c/o canto *mf* *a tempo*

Tromb. I: c/o canto *mf* *a tempo*

Tromb. II: c/o canto *mf* *a tempo*

Timpani: *ppp*

Cello/Db: *pp*

Violin I: c/o canto *mf* *a tempo*

Violin II: c/o canto *mf* *a tempo*

Viola: c/o canto *mf* *a tempo*

Cello/Db: c/o canto *mf* *a tempo*

4

Fl. I: *mf*

Fl. II: *mf*

Trp. I: *mf*

Trp. II: *mf*

Tromb. I: *mf*

Tromb. II: *mf*

Cello/Db: *p* *calmo*

Violin I: *mf*

Violin II: *mf*

Viola: *mf*

Cello/Db: *mf*

Handwritten musical score for measures 26-32. The score includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet I (Clari. I), Trumpets I and II (Tpt. I, II), Trombones I and II (Tromb. I, II), Cello and Double Bass (Cello/Db.), and Bassoon (B.-B.). The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. Measure 26 is marked with a circled '4' and a red box containing the number '5'. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*. A section of the score is marked with a double red slash.

Handwritten musical score for measures 33-40. The score includes parts for Flute I (Fl. I), Clarinet I (Clari. I), Trumpets I and II (Tpt. I, II), Trombones I and II (Tromb. I, II), Timpani (Timp.), Cello and Double Bass (Cello/Db.), Violin I and II (Vcln. I, II), and Cellos (Cellos). The music continues in the same key and time signature. Measure 33 is marked with a circled 'C'. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *f*. A section of the score is marked with a double red slash.

Handwritten musical score for measures 41-44. The score includes parts for Trombones I, II, and III (Tromb. I, II, III), Cello and Double Bass (Cello/Db.), and Snare Drum (Surd.). The music continues in the same key and time signature. Measures 41 and 42 are marked with a circled '4' and a red box containing the number '5'. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. A section of the score is marked with a double red slash.

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments and vocal parts. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 167 and the second system starting at measure 216.

System 1 (Measures 167-215):

- 167** *a tempo (meno mosso)*
- 170** *a tempo (meno mosso)*
- 173** *a tempo (meno mosso)*
- 176** *a tempo (meno mosso)*
- 179** *a tempo (meno mosso)*
- 182** *a tempo (meno mosso)*
- 185** *a tempo (meno mosso)*
- 188** *a tempo (meno mosso)*
- 191** *a tempo (meno mosso)*
- 194** *a tempo (meno mosso)*
- 197** *a tempo (meno mosso)*
- 200** *a tempo (meno mosso)*
- 203** *a tempo (meno mosso)*
- 206** *a tempo (meno mosso)*
- 209** *a tempo (meno mosso)*
- 212** *a tempo (meno mosso)*
- 215** *a tempo (meno mosso)*

System 2 (Measures 216-275):

- 216**
- 219**
- 222**
- 225**
- 228**
- 231**
- 234**
- 237**
- 240**
- 243**
- 246**
- 249**
- 252**
- 255**
- 258**
- 261**
- 264**
- 267**
- 270**
- 273**
- 275**

The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Trumpet (Trp.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola, Cello (Cello), and Double Bass (Cb.). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (p, pp, f), and articulation marks.

113

27-18

III

Fl. I II

Clarinete

Fag. I

Trampt. I

Trampt. II

Viol. Solo

Viol.

C.B.

Handwritten musical score for measures 113-118. Includes staves for Flutes I & II, Clarinet, Bassoon I, Trombones I & II, Violin Solo, Violin, and Cello/Double Bass. Features various dynamics (mp, f, pp) and performance instructions like 'Tutti' and 'arco'.

119

III

Fl. I II

Clarinete

Fag. I

Viol. Solo

Viol.

C.B.

Handwritten musical score for measures 119-125. Includes staves for Flutes I & II, Clarinet, Bassoon I, Violin Solo, Violin, and Cello/Double Bass. Features various dynamics (pp, mp, f) and performance instructions like 'Tutti' and 'arco'.

126

III

Fl. I II

Fag. I

Viol. Solo

Viol.

C.B.

Handwritten musical score for measures 126-132. Includes staves for Flutes I & II, Bassoon I, Violin Solo, Violin, and Cello/Double Bass. Features various dynamics (pp, f) and performance instructions like 'Tutti' and 'arco'.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The staves are labeled as follows:

- Fl. I & II: Flute parts with notes and rests.
- Clari: Clarinet part with notes and rests.
- Fag. I: Bassoon part with notes and rests.
- Viol. I & II: Violin parts with notes and rests.
- Viola: Viola part with notes and rests.
- Cello: Cello part with notes and rests.
- B. B. (Bass): Bass part with notes and rests.

Measure 1 contains notes for Flute, Clarinet, Bassoon, and Bass. Measures 2 and 3 continue the melodic lines. Measure 4 features a complex rhythmic pattern with many beamed notes, primarily in the strings and bassoon.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The staves are labeled as follows:

- Fl. I & II: Flute parts with notes and rests.
- Clari: Clarinet part with notes and rests.
- Fag. I: Bassoon part with notes and rests.
- Tromp. I & II: Trumpet parts with notes and rests.
- Tuba: Tuba part with notes and rests.
- Viol. I & II: Violin parts with notes and rests.
- Viola: Viola part with notes and rests.
- Cello: Cello part with notes and rests.
- B. B. (Bass): Bass part with notes and rests.

Measures 5 and 6 show the entry of the woodwinds and trumpets. Measure 7 includes the instruction "a tempo" in red. Measure 8 features the instruction "ritardando" and a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. The staves are labeled as follows:

- Fl. I & II: Flute parts with notes and rests.
- Clari: Clarinet part with notes and rests.
- Fag. I: Bassoon part with notes and rests.
- Tromp. I & II: Trumpet parts with notes and rests.
- Tuba: Tuba part with notes and rests.
- Viol. I & II: Violin parts with notes and rests.
- Viola: Viola part with notes and rests.
- Cello: Cello part with notes and rests.
- B. B. (Bass): Bass part with notes and rests.

Measures 9 and 10 show the woodwinds and trumpets playing chords. Measure 11 includes the instruction "Tutti" in red. Measure 12 features a complex rhythmic pattern with many beamed notes.

Handwritten musical score for measures 13-14. The score includes staves for Flute I, Oboe, Bassoon, Clarinet, Horn I, Horn II, Trumpet, Trombone, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *mf*. A red box highlights the measure number '13' at the beginning of the system.

Handwritten musical score for measures 14-15. The score continues with the same instruments as the previous system. It includes dynamic markings like *p*, *f*, and *mf*, and features some 'Solo' markings for the Trombone and Trumpet parts. A red box highlights the measure number '14' at the end of the system.

Handwritten musical score for a symphony orchestra, consisting of two systems of staves. The score is written in a cursive style and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The first system includes staves for:

- Fl. I
- Fl. II
- Clarinet
- Flage II
- Tromp. I
- Tromp. II
- Tromp. III
- Truba
- Viol. I
- Viol. II
- Viola
- Cello
- Cont.

The second system includes staves for:

- Fl. I
- Fl. II
- Clarinet
- Flage II
- Tromp. I
- Tromp. II
- Tromp. III
- Truba
- Viol. I
- Viol. II
- Viola
- Cello
- Cont.

Key features of the score include:

- Dynamic markings such as *p*, *f*, *pp*, and *ppp*.
- Tempo markings such as *rit.* and *rit. to*.
- Sectional markings such as *rit. to* and *rit. to*.
- Red markings, including a red line and a red box, indicating specific sections or changes.

Handwritten musical score for measures 12-15. The score includes parts for Flute I, Clarinet, Flute II, Trumpets I & II, Trombones I & II, Violins I & II, Cellos, and Double Basses. The music is in 3/4 time and features various dynamics such as *mf*, *mp*, and *p*. The tempo is marked *al. tempo*. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for measures 16-19. This section includes parts for Flute I, Clarinet, Flute II, Trumpets I & II, Trombones I & II, Cellos, and Double Basses. The music continues with dynamics like *p* and *mp*. A red box labeled "12. 16" is present above the Flute I part. The tempo remains *al. tempo*.

Handwritten musical score for measures 20-23, labeled "CADÊNCIA" in red. This section includes parts for Clarinet, Clarinet, Flute II, Trumpets I & II, Trombones I & II, Violins I & II, Cellos, and Double Basses. The music features complex rhythmic patterns and dynamics such as *p*, *mf*, and *mp*. A red box labeled "13" is present below the Double Bass part. The tempo is *al. tempo*.

Luciano

Concerto para Violino e Orquestra

Adagio: 8,00

III

Allegro con spirito (♩ = 120)

Handwritten musical score for the first system, featuring:

- Fl. II**: Flute II part with notes and rests.
- Trampas (em f#)**: Clarinet in F# part.
- Trampas (em do)**: Clarinet in C part.
- Celo Solo**: Violin Solo part.

Handwritten musical score for the second system, featuring:

- Fl. I**: Flute I part.
- Clarin. (f#)**: Clarinet in F# part.
- Clarin. (sib)**: Clarinet in Bb part.
- Trampas**: Clarinet part.
- T. Solo**: Trumpet Solo part.
- Celo Solo**: Violin Solo part.

Handwritten musical score for the third system, featuring:

- Fl. I**: Flute I part.
- Clarin. I**: Clarinet I part.
- T.S.**: Trombone Solo part.
- Celo Solo**: Violin Solo part.
- Violas**: Viola part.
- Viol.**: Violin part.
- CB.**: Cello part.

Fl. I
Fl. II
T. S.
Cello Solo
Viola
Celos
B. B.

Ob. I
Fl. I
Fl. II
Tromp. I
Tromp. II
Pia.
Solo Saxo.
Viol. I
Viol. II
Viola
Celos

Ob. I
Fl. I
Tromp. I
Cello Solo
Viol. I
Viol. II
Celos

③

Fl. I
Clar. I
Fag. I
Tr. I
Tromb. I
Viola Solo
Viol. I
Viol. II
Cello
D. B.

④

Fl. I
Clar. I
Fag. I
Tr. I
Tromb. I
T.S.
Viola Solo
Viol. I
Viol. II
Cello
D. B.

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Flute II, Trombone I, Trombone II, Trumpet I, Trombone III, Trombone IV, and Bass Drum. The music is in 2/4 time and features various dynamics such as *mf* and *p*. There are some markings like 'x' and 'y' above notes, possibly indicating breath marks or articulation. A red double bar line is at the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. This system includes parts for Flute II, Clarinet II, Flute III, Trombone V, Trombone VI, Trombone VII, Trombone VIII, Trombone IX, Trombone X, and Bass Drum. It features a 'solo' section for the Clarinet II and 'arco' markings for the Trombone parts. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. A red double bar line is at the end of the system.

Handwritten musical score for the third system, measures 9-12. This system includes parts for Clarinet I, Clarinet II, Flute I, Flute II, Trombone I, Trombone II, Trombone III, Trombone IV, Trombone V, Trombone VI, Trombone VII, Trombone VIII, Trombone IX, Trombone X, and Bass Drum. It features a 'Sordina' section for the Trombone parts and 'arco' markings for the Clarinet parts. Dynamics include *p*, *mf*, and *pp*. A red double bar line is at the end of the system.

Handwritten musical score for measures 1-8. The score includes staves for Flute I, Flute II, Clarinet, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, C. B., Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A circled number '6' is written above the first measure. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The Trombone I part has the instruction "Tromba ass." written above it.

Handwritten musical score for measures 9-16. The score includes staves for Clarinet I, Clarinet II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, C. B., Violin I, Violin II, Viola, and Cello. A circled number '6' is written above the first measure of this system. The music continues in the same key and time signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The Viola and Cello parts have the instruction "arco" written above them.

Handwritten musical score for measures 17-24. The score includes staves for Clarinet I, Clarinet II, Trumpet I, Trumpet II, Trombone I, Trombone II, C. B., Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The music continues in the same key and time signature. Dynamics include *p*, *pp*, and *ppp*. The Clarinet parts have the instruction "Sordina" written above them.

Non sono meno

7

Flauti I
Flauti II
Clarin. I
Clarin. II
Trombe I
Trombe II
Tromboni I
Tromboni II
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Bassi

Flauti I: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Flauti II: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Clarin. I: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Clarin. II: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Trombe I: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Trombe II: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Tromboni I: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Tromboni II: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Violini I: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Violini II: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Viola: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Violoncelli: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Bassi: *p* (pizzicato) *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*

7

Flauti I
Flauti II
Clarin. I
Clarin. II
Trombe I
Trombe II
Tromboni I
Tromboni II
Violini I
Violini II
Viola
Violoncelli
Bassi

Flauti I: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Flauti II: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Clarin. I: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Clarin. II: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Trombe I: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Trombe II: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Tromboni I: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Tromboni II: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Violini I: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Violini II: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Viola: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Violoncelli: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*
 Bassi: *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p* *f* *f* *p* *p*

42

Flautino
Fl. I
Fl. II
Clarin.
Horn I
Horn II
Trumpet I
Trumpet II
Trombone I
Trombone II
Violin I
Violin II
Viola
Cello
C.B.

130

Fl. I
Fl. II
Clarin.
Horn I
Horn II
Trumpet I
Trumpet II
Trombone I
Trombone II
Violin I
Violin II
Viola
Cello
C.B.

43

157

Clarinet I
Clarinet II
Bassoon
Trumpet I
Trumpet II
Trombone I
Trombone II
Trombone III
Cello/Double Bass

pp, mf, p, Solo, Sordina

155

9

Clarinet I
Clarinet II
Bassoon
Trumpet I
Trumpet II
Trombone I
Trombone II
Trombone III
Cello/Double Bass

pp, p, Solo, Sordina, Timpani Sord.

44

Flauti I & II
Trombe
Cello/Double Bass
Violini I & II
C.B. (triple range)
pp (arco)

10

Flauti I & II
Ob. I
Clarin. I & II
Fagotti
T.S.
Cello/Double Bass
Violini I & II

11

Flauti I & II
Ob. I
Clarin. I & II
Fagotti
T.S.
Cello/Double Bass
Violini I & II

accelerando

183 43

1^o tempo

Fl. I & II
Ob. I & II
Clar. I & II
T. I & II
T. III & IV
Vln. I & II
Vla.
Vcllo
C. B.

190

Fl. I & II
Ob. I & II
Clar. I & II
T. I & II
T. III & IV
Vln. I & II
Vla.
Vcllo
C. B.

173 45

1^o timbale

Fl. I
Ob. I
Clar. I
Fl. II
Clar. II
Bass. I
Bass. II
T. I
T. II
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
B. B.

190

Fl. I
Ob. I
Clar. I
Fl. II
Clar. II
Bass. I
Bass. II
T. I
T. II
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
B. B.

47

212

Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
Bass. I
Bass. II
Tr. I
Tr. II
Trom. I
Trom. II
Piano
Solo Sax.
Viol. I
Viol. II

219

13

Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
Bass. I
Bass. II
Tr. I
Tr. II
Trom. I
Trom. II
Piano
Solo Sax.
Viol. I
Viol. II

49

Handwritten musical score for measures 47-50. The score includes parts for Trumpets I & II, Trombones I & II, Tenor Saxophone, Solo Saxophone, Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. The music is in 4/4 time with a key signature of one flat. Measure 47 shows various rests and notes. Measure 48 features a solo saxophone entry with a melodic line. Measures 49 and 50 show the strings and woodwinds joining in. Dynamics include *mf*, *mfz*, and *mfz*. Performance instructions like *arco* and *mfz* are present.

Handwritten musical score for measures 51-54. The score includes parts for Trumpets III & IV, Clarinets I & II, Flutes I & II, Solo Saxophone, Violins I & II, Violas, Cellos, and Double Basses. The music continues in 4/4 time with a key signature of one flat. Measure 51 shows a solo saxophone entry with the instruction *Plus de expressivo*. Measures 52-54 feature a complex texture with woodwinds and strings. Dynamics include *p*, *mf*, and *mfz*. Performance instructions like *arco* and *mfz* are present. A circled measure number '16' is visible at the end of the page.

Handwritten musical score for measures 57-62. The staves include:

- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Clarinet in B-flat (Cl. B)
- Clarinet in E-flat (Cl. E)
- Trumpet I (Tr. I)
- Trumpet II (Tr. II)
- Trumpet III (Tr. III)
- Tuba (Tuba)
- Drum Set (Drum)

Measure 57: Flute I and II have notes, while other instruments are marked with rests or 'surd.'. The drum set has a pattern of notes.

Measure 58: Similar notation to measure 57.

Measure 59: Similar notation to measure 57.

Measure 60: Similar notation to measure 57.

Measure 61: Similar notation to measure 57.

Measure 62: Similar notation to measure 57.

Handwritten musical score for measures 63-68. The staves include:

- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Clarinet in B-flat (Cl. B)
- Clarinet in E-flat (Cl. E)
- Trumpet I (Tr. I)
- Trumpet II (Tr. II)
- Trumpet III (Tr. III)
- Tuba (Tuba)
- Drum Set (Drum)

Measure 63: Flute I and II have notes, while other instruments are marked with rests or 'surd.'. The drum set has a pattern of notes.

Measure 64: Similar notation to measure 63.

Measure 65: Similar notation to measure 63.

Measure 66: Similar notation to measure 63.

Measure 67: Similar notation to measure 63.

Measure 68: Similar notation to measure 63.

Handwritten musical score for measures 69-74. The staves include:

- Flute I (Fl. I)
- Flute II (Fl. II)
- Clarinet in B-flat (Cl. B)
- Clarinet in E-flat (Cl. E)
- Trumpet I (Tr. I)
- Trumpet II (Tr. II)
- Trumpet III (Tr. III)
- Tuba (Tuba)
- Drum Set (Drum)

Measure 69: Flute I and II have notes, while other instruments are marked with rests or 'surd.'. The drum set has a pattern of notes.

Measure 70: Similar notation to measure 69.

Measure 71: Similar notation to measure 69.

Measure 72: Similar notation to measure 69.

Measure 73: Similar notation to measure 69.

Measure 74: Similar notation to measure 69.

Handwritten musical score for a symphony, featuring multiple staves for various instruments and sections. The score is divided into measures and includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *sfz*. The notation includes notes, rests, and articulation marks.

22

Fl. I

Fl. II

Clarinet

Trpt. I

Trpt. II

Tuba

Timp.

Violin

Viola

Cello

Double Bass

23 *Nono* *forco* *manis*

Trpt. I

Trpt. II

Trpt. III

Trpt. IV

24

Fl. I

Fl. II

Clarinet

Clarinet

Trpt. I

T.S.

Bello Solo

Viola

Cello

Double Bass

5-4

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flute I, Clarinet I, Flute II, Trombone I, Trumpet I, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf*, *pp*, and *arco*.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. This system includes parts for Flute II, Oboe, Clarinet II, Flute III, Trombone II, Trombone III, Percussion (P.), Bassoon (B.), Cello/Double Bass (Cello Solo), Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. A section titled "Largo (solene)" begins at measure 5. The score contains various annotations, including "c/ Baquetas de canjeira", "rit.", "div.", "f", "p", "mf", "mp", "fz", "pizz.", and "1) ritmos facultativos".

25

24

Fl I
Fl II
Ob
Clarinet
Fg
P
B
Cello
Vcllo
Violin
Cello
B.D.

25

26

Cello Solo

26

27

Flautino
Fl I
Fl II
Ob I
Clarinet
Cello Solo

27

Cello Solo

376 56

27 a tempo

Flautino
Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
Tromp. I
Tromp. II
Tromb. I
Tromb. II
Horn. I
Horn. II
Bombo
Cello Solo
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
B.W.

374

Fl. I
Fl. II
Clar. I
Clar. II
Tromp. I
Tromp. II
Prato (Percussion)
Cello Solo
Viol. I
Viol. II
Viola
Cello
B.W.

*Finis do Concerto.
(pontuação)
Lanciano 4 1968*

Alcides

Alcides

-2-

p *ff* *mf* *arco* *Pizz* *rall.*

4 *Menos*

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The score includes various musical markings such as *p* (piano), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), *arco* (arco), *Pizz* (pizzicato), and *rall.* (rallentando). There are also some red markings, including a box around the number 4 and some red dots. The page is numbered 167 in the top right corner.

Sostenuto (♩ = 72)

The score is written on 12 staves. The first staff begins with the tempo marking *Sostenuto* and a metronome marking of 72. The music is in 3/4 time. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *f*, *pp*, *mp subito*, and *p*. There are numerous handwritten annotations in blue and red ink, including numbers (1, 2, 3, 4, 5) and letters (F, V) placed above and below the notes. The piece concludes with a marking for *1. Tempo* and a page reference *p. 22.* at the bottom left. The initials *V.S.* are written at the bottom right.

ANEXO C -Partitura da redução para piano editada em 2015 - EGLB

Para o Antonio de Padua

Concerto para violoncelo e orquestra

Redução para piano pelo próprio autor

José Guerra Vicente

1966-67

Animado

Violoncelo

Animado (♩ = 120)

Piano

f *p* *mf*

p *p*

6

11

The musical score consists of three systems. The first system shows measures 1-5. The cello part is mostly rests. The piano part begins with a forte (f) dynamic, followed by piano (p) and mezzo-forte (mf) dynamics. The second system shows measures 6-10, with the piano part continuing its melodic and harmonic development. The third system shows measures 11-15, ending with a double bar line. The piano part features various rhythmic patterns and dynamics throughout.

15

15

19

19

p subito

f

23

23

f

f

26

26

p

p

The image shows a page of musical notation for piano, consisting of four systems of staves. Each system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The first system (measures 15-18) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system (measures 19-22) includes a dynamic marking of *p subito* in the treble staff and *f* in the bass staff. The third system (measures 23-25) shows a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The fourth system (measures 26-29) features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

3

30

30

f

mf

mf

35

35

p

pp

p

pp

42

42

f

ppp

ppp

48

48

mf

p

p

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system (measures 30-34) features a right-hand melody with eighth-note patterns and a left-hand accompaniment of chords. Dynamics range from *f* to *mf*. The second system (measures 35-41) shows a more melodic right-hand line with a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics range from *p* to *pp*. The third system (measures 42-47) includes triplets in both hands and a first ending bracket in the right hand. Dynamics range from *f* to *ppp*. The fourth system (measures 48-52) features a right-hand melody with a left-hand accompaniment of eighth notes. Dynamics range from *mf* to *p*. The page number '3' is centered at the top.

Concerto para cello e orquestra 1° mov.

53

53

f *mf* *mf*

58

f *sempre f*

58

p *f*

p

63

ff *mf* *f*

63

f

66

f *f*

66

f

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of music. Each system consists of a single staff for the cello and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The first system (measures 53-57) features a cello line with various rhythmic patterns and dynamics of *f* and *mf*. The piano accompaniment includes chords and moving lines, with dynamics *f* and *mf*. The second system (measures 58-62) shows the cello playing a more active line, with a *sempre f* marking. The piano part has a *p* dynamic in the first measure, followed by *f*. The third system (measures 63-65) has the cello playing a melodic line with *ff* dynamics, while the piano accompaniment has *mf* and *f* dynamics. The fourth system (measures 66-68) features a cello line with *f* dynamics and a piano accompaniment with *f* dynamics and sixteenth-note passages.

5

69

mf

pp

73

p

77

p *pp*

p *mp*

82

pizz.

mf *f* *pp*

Concerto para cello e orquestra 1° mov.

6

86 *arco* *mf* **3**

86 *p*

90 *p*

95 *f*

95 *pp*

99 *ff* *p* *f*

99 *mf* *mf*

Detailed description: This page of a musical score contains measures 86 through 99. It is written for Cello and Piano. The Cello part (top staff) begins at measure 86 with a circled '3' above it, indicating a triplet. The Piano part (bottom staff) is written in two systems. The first system covers measures 86-90, the second system covers measures 90-95, and the third system covers measures 95-99. The score includes various dynamic markings: *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). There are also performance instructions like *arco* and *arco* with a circled '3'. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of articulation marks such as accents and slurs.

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

7

103 *Menos* *p*

103 *Menos* *p*

107 *rall.* *Sostenuto* ♩ = 72 *mf* *p*

107 *mf* *rall.* *Sostenuto* ♩ = 72 *ppp* *p*

112 *p*

112 *p*

117 *f* *mf* *mp* *p*

117 *mp* *p*

8

123 *pp* *mp subito*

123 *pp* *pp* *ppp*

128 *p* *mf* *f* *mf*

132 (5) *ff* *f* *f* *mf* *mp* *pp*

136 *f* *ff* *f* *mf* *f* *mf* *mf* *f*

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

140

p

140

p

p

145

pp (sonoro)

mp

pp

150

6

p

p

p

154

pp

pp

pp

p

158 *f* Tempo I

158 *mf* *p* *f* Tempo I

162 *f* *f*

165 *p* *p*

169 *f* *mf* *p*

174 8

174 *pp*

181 *f* *ppp* *mf* *p*

186 *p* *f*

190 *mf* *mf* *p*

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

12

195

sempre f

195

f

198

ff

198

mf

f

201

f *ff*

201

f

204

mf

204

pp

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

13

208

208

p

212

212

pp

mp

216

216

pizz.

mf

220

220

arco

f

mf

10

Detailed description: This page of a musical score contains four systems of music. Each system consists of a single staff (likely Cello) and a grand staff (piano accompaniment). The first system (measures 208-211) features a melodic line with triplets and a piano accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamics include *p*. The second system (measures 212-215) continues the melodic and accompanimental patterns, with dynamics *pp* and *mp*. The third system (measures 216-219) includes a *pizz.* (pizzicato) instruction and dynamics *mf*. The fourth system (measures 220-223) features an *arco* (arco) instruction and dynamics *f* and *mf*. A circled number '10' is located at the end of the third system.

14

Musical score for Cello and Piano, measures 224-234. The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The cello part is written in the bass clef, and the piano accompaniment is in the grand staff (treble and bass clefs). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano), and articulation like accents and slurs. Measure 234 is marked with a circled number 11. The score is divided into four systems, each with a measure number in the top left corner: 224, 228, 231, and 234.

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

15

238 *p* *f*

238 *p* *f*

242 *f*

242 *f*

246 *ff* *f*

246 *f*

250 *p* *cresc. e afretando - - -* *ff* *Um pouco mais* *pp*

250 *cresc. e afretando - - -*

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

254

254

p

257

ff

f

f

262

13

262

266

266

The image displays a page of musical notation for the first movement of a concerto for cello and orchestra. The page is numbered 16 at the top center and 184 at the top right. The score is organized into four systems, each with a cello line and a piano accompaniment. The first system (measures 254-256) features a piano accompaniment with triplets and a dynamic marking of *p*. The second system (measures 257-261) shows a cello line with accents and dynamic markings of *ff* and *f*, and a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The third system (measures 262-265) includes a circled number 13 above the cello line and a dynamic marking of *f*. The fourth system (measures 266-266) shows a cello line with a dynamic marking of *f* and a piano accompaniment with a dynamic marking of *f*. The score is written in 3/4 time and includes various musical notations such as triplets, accents, and dynamic markings.

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

270 *Vivo*

270 *mf* *f* *Vivo*

274 *p* *pp* *p*

279 *poco rit.* *ff* *pp* *poco rit.* *mf* *mf*

284 14 *a tempo* *p* *f* *(rivido)* *a tempo* *f* *mf*

Concerto para cello e orquestra 1º mov.

289 *cômodo* 18 *gliss.* *pp* *f*

289

Tempo I (15) 291 *ff* Tempo I *f* *p* *f* *ff*

291

295 *mf* *p* *uma corda*

295

299 *pp* *ppp*

299

II

Andante calmo

Violoncelo

ff *p*

Andante calmo

Piano

3

ff

p *ff* *fp*

6

f *fp* *ff*

10

10

fp

fp

14

① *pizz.* *afretando*

p

afretando

19

a tempo arco

f

19

a tempo

mf

p

24

②

f *molto espressivo*

24

p

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

3

Musical score for Cello and Piano, measures 29-47. The score is in 3/4 time and consists of four systems. The first system (measures 29-35) features a cello line with a triplet of eighth notes and a piano accompaniment with chords and a bass line. The second system (measures 36-41) includes dynamic markings *p* and *ff*, and a circled measure number 3. The third system (measures 42-46) includes dynamic markings *p*, *f*, and *mf*. The fourth system (measures 47-50) includes a dynamic marking *p*. The piano part features complex rhythmic patterns and chordal textures.

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

4

52 *mf* *f* *agitato*

56 *ff* *p* *calmo*

61 (4) *mf* *p*

67 *f* *ff* *fp* *pp*

Concerto para cello e orquestra 2° mov.

5

71 *sem rigor de tempo*

71 *f ff*

76 *mf f ff* **5** *a tempo (mais movido)*

76 *p p enérgico*

82 *f*

86 *p f*

86 *p subito*

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

6

91 *ff*

96 *p*

101 *mf* *Calmo*

106 *p*

cedendo

7 *Calmo*

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

7

111

f

mf

116

mf

p

121

8

p

p

126

p

poco rit. - - - - -

p

poco rit. - - - - -

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

130 *a tempo*

130 *a tempo*

p

135 *mp* *à vontade* *rit. - - - -* *p* *a tempo* **9**

135 *pp* *com o canto* *rit. - - - -* *pp* *a tempo*

pp *pp*

137 **10**

137 *afretando - - - -* *p* *ff*

142 *p* *fp* *fp* *p* *súbito*

146 *f*

146 *mf*

150 *pp*

150 *ff*

11

154 *f* *à vontade* *a tempo*

154 *com o canto* *mf* *a tempo* *mf*

159 *p* *calmo* *mp*

159 *p*

12

10

164 *mf* *f*

164 *mf* *p*

169 **13** CADÊNCIA *ff* *sem rigor de tempo* *f*

169 *f* *p*

174 *pp subito* *p* *afretando* *f* *p*

180 *p* *mf* *p* *mf*

186 *pp* *p*

192 *pizz.*

196 *arco* *p* *pizz.* *mf* *f* *arco* *p*

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

11

202 *f* *p* *ff* *p*

209 *f* *p* *f*

215 *mp* *p* *ff* (14) *Tempo I*

215 *Tempo I* *p* *f*

219 *mf* *à vontade* *rit. - - - -* (15) *a tempo (serenamente)* *a tempo (serenamente)*

219 *rit. - - - -* *pp*

221 *2° c.* *2° c.* *mp*

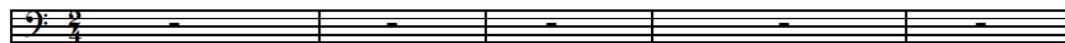
221 *mp*

Concerto para cello e orquestra 2º mov.

III

Allegro c/ espíritu

Violoncelo



Piano

Allegro c/ espíritu

40 *mf* 3 4

49 *p* *p*

54 3

59 5 *p* *p* *pp*

66 *mf* *p* 3

Detailed description of the musical score: The score is for the 3rd movement of a Cello Concerto. It consists of a cello part and a piano accompaniment. The first system (measures 40-49) shows the cello part with a triplet of eighth notes starting at measure 41, marked with a circled '4'. The piano accompaniment features chords and triplets in both hands. The second system (measures 54-59) continues the melodic lines, with a circled '5' above measure 59. The piano part includes a triplet in the right hand and a triplet in the left hand. The third system (measures 66-69) shows the cello part with a triplet of eighth notes starting at measure 67. The piano accompaniment features chords and triplets in both hands. Dynamic markings include *mf*, *p*, and *pp*.

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

72

72

78

78

mp

mp

84

84

p

p

91

91

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

98 5 7 *Um pouco menos*

rit. - - - - - *pp*

98 *Um pouco menos*

rit. - - - - - *p (estático)*

105

105

112 7A

112

118

118

125

125

132

138

138

144

144

pp

p

mf

p

p

mf

mf

8

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

7

150

150

pp

pp

pp

156

156

p

162

162

169

169

pp

pp

p

9

10

Concerto para cello e orquestra 3^o mov.

8

175 *f*

175

180 *p* *acelerando* *ff* 11 1° tempo

180 *acelerando* *mf* 1° tempo

186

186

192

192

Concerto para cello e orquestra 3° mov.

9

198 *f* *expressivo (c/ ánimo)*

198 *ff* *mp* *ff* *p*

203 *pp* *f*

209 *f*

216 *mf*

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

13

223

10

sem rigor de tempo

223

14 *a tempo*

230

ff

a tempo

mf

f

236

15

mf

236

p

p

241

241

11

Musical score for Concerto for Cello and Orchestra, 3rd movement, page 11. The score is divided into five systems, each containing a cello line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

System 1 (Measures 247-253):
Cello: Measure 247 starts with a triplet of eighth notes. Measure 253 has a circled measure number 16. Dynamics: *p*.
Piano: Treble clef has chords and triplets. Bass clef has chords and triplets. Dynamics: *p* and *pp*.

System 2 (Measures 254-259):
Cello: Measure 254 starts with a slur. Measure 259 has a circled measure number 17. Dynamics: *mf* and *p*.
Piano: Treble clef has chords and triplets. Bass clef has chords and triplets. Dynamics: *p* and *pp*.

System 3 (Measures 260-265):
Cello: Measure 260 starts with a circled measure number 17. Dynamics: *mf* and *p*.
Piano: Treble clef has chords and triplets. Bass clef has chords and triplets. Dynamics: *p* and *pp*.

System 4 (Measures 266-271):
Cello: Measure 266 starts with a circled measure number 17. Dynamics: *mp*.
Piano: Treble clef has chords and triplets. Bass clef has chords and triplets. Dynamics: *mp*.

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

12

272

272

p

279

279

285

285

p

291

18

291

mf

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

13

295

295

f

mf

301

301

mf

308

20

mf

308

p

pp

315

315

mp

pp

poco cedendo

f

21

a tempo

a tempo

mf

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

14

320 *f*

325 *molto rall.* *ff* **22** *a tempo*

325 *molto rall.* *mf* *a tempo*

331 **23** *Um pouco mais* *ff*

331 *Um pouco mais* *f*

337 *p* *mf*

mf

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

15

342 *mf*

342 *p*

347

352 *mf*

358 *rit.* *f* *ff (intenso)* *mf*

(25) LARGO (solene) *(oitavas facultativas)*

358 *rit.* *f* *mf* *mf*

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

364 16

364

Tempo I

369

Tempo I

375

ff

375

380

poco rit. -

380

poco rit. -

Concerto para cello e orquestra 3º mov.

APÊNDICE: Edição do concerto com as escolhas interpretativas da autora
violoncelo solo

Para o Antonio de Padua

Concerto para violoncelo e orquestra

I

José Guerra Vicente

1966/67

Animado ♩=120

3

3

5

14

2

3

22

2

2

29

3

15

1

f

50

55

p

61

sempre f

ff

2

65 **2** f ff

70 **2** mf

74 p

79

84 *pizz.* *arco* **3** mf

89

94

98 f ff p

102 f **4** *Menos* p

108 *rall.* *Sostenuto* $\downarrow = 72$ mf

Detailed description of the musical score: The score is for a single instrument, likely a violin or viola, and is divided into eight systems. The first system (measures 65-70) starts with a treble clef and a 2-measure rest, followed by a 4/4 measure with a dynamic of f , and then a 3/4 measure with a dynamic of ff . The second system (measures 70-74) begins with a 3/4 measure containing a triplet of eighth notes, followed by a 4/4 measure with a dynamic of mf . The third system (measures 74-79) starts with a bass clef and a 3/4 measure with a triplet, followed by a 3/4 measure with a dynamic of p . The fourth system (measures 79-84) continues with a bass clef and a 3/4 measure, followed by a 4/4 measure with a dynamic of mf . The fifth system (measures 84-89) begins with a bass clef, a *pizz.* marking, and a 3/4 measure, followed by an *arco* marking and a 4/4 measure with a dynamic of mf . The sixth system (measures 89-94) continues with a bass clef and a 3/4 measure, followed by a 4/4 measure. The seventh system (measures 94-98) starts with a bass clef and a 3/4 measure with a dynamic of f , followed by a 2/4 measure with a dynamic of ff , and then a 4/4 measure with a dynamic of p . The eighth system (measures 98-102) begins with a bass clef, a 3/4 measure with a dynamic of f , followed by a 4/4 measure, and then a 3/4 measure with a dynamic of p . The final system (measures 102-108) starts with a bass clef, a *rall.* marking, and a 3/4 measure, followed by a *Sostenuto* marking and a 4/4 measure with a dynamic of mf .

165 **2** **3** **10** **8**

182

187 **3** **IV**

192 **p** **sempre f**

197 **ff** **f**

202 **ff** **mf** **9**

206 **IV**

210 **p**

216 **pizz.** **10**

221 *arco* *f* *expressivo*

225 *f*

229 I II

232 III IV *sempre f* 11

236 *p* *f*

241 *f*

246 *ff* *f*

250 *cresc. e afretando* 12 *Um pouco mais* *ff*

254 2 4 2

II

Andante calmo

The musical score is written in three staves. The first staff is in bass clef, 3/4 time, and contains a melodic line with dynamics *ff*, *p*, and *ff*. The second staff is in alto clef, 3/4 time, and contains a melodic line with dynamics *ff* and *ff*. The third staff is in alto clef, 3/4 time, and contains a melodic line with dynamics *ff* and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

82 **6** *p* *f*

93 **6** *ff* *f*

98 **7** *mf* *bem* *Calmo*

106 *cantado (sem rall.)*

112 *p* *f*

117 *mf*

123 **8** *p*

128 *poco rit.* *a tempo*

133 *à vontade* *mp* *rit.*

136 **9** *a tempo* *p* **10** *Tempo I*

145 *p* \curvearrowright *f*

151 **11** *pp* *f* *à vontade*

a tempo

155 *agitado* *ff*

159 **12** *p (calmo)* *mp* *mf*

165 *f* **13** *ff* *sem rigor de tempo* *CADÊNCIA*

171 *f* *pp* *súbito* *p* *afretando* *3^a c.* *5*

176 *f* *p* *p* *mf* *contemplativo*

182 *p* *mf* *pp* *p* *calmo e fantasiosamente*

188 *p* *mf* *p*

194 *pizz.* *arco* *2^a c.* *pp* *f* *ff* *p* *súbito*

200 *pizz.* *f* *arco* *p* *f* *harm.*

206 *p subito* *ff* *p* *f* *harm.* *harm.*

213 *p subito* *f* *mp* *p* *ff*

14 **Tempo I** *à vontade* *mf* *rit.*

15 *a tempo (serenamente)* *p* *2^a c.* *2^a c.*

III

Alegro com espírito ♩ = 126

10 1

f *expressivo (c/ ânimo)*

16

23

30 2

37 3 *sem rigor de tempo* *a tempo* *ff*

44 4 *mf*

54 5

60 **5**

67 **6**

80 **7**

87 **7A**

93 **8**

100 *rit.* **7** *Um pouco menos* **13** **7A** **22** *p* *III^a c.* *IV*

141 *mf* **8**

147 **9**

154 *pp*

14

162 **10** **10**

p ————— *f*

179 *acelerando* **11** 1° tempo

p ————— *ff*

185

192

198 **12** *ff* *f* *expressivo c/ ânimo*

205

212

219 **13**

226 *sem rigor de tempo* **14** *a tempo* *V*

ff

234 **5** **15** *mf*

243

249 **16** *p* *mf*

256 **7** **17** *mp* *f*

269

276

283

290 **18**

295 **19**

302 8 20 *mf*

315 21 *a tempo* (mi b) *poco cedendo - - - f*

321 (mi b)

326 *molto rall.* 22 *a tempo* *ff*

332 23 *Um pouco mais* *ff*

339 24 *mf*

346

351

357 25 *Largo (solene)* (oitavas facultativas) *rit. - - - f ff (intenso)*

17

362

368

Tempo I

26

f

374

ff

380

poco rit.

385

27

fff

a tempo

6

ff