



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

***Recitativo, Ária e Fuga* para violoncelo e orquestra de
cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e
interpretativas**

Roberta Regina dos Santos

João Pessoa
Julho / 2016



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

***Recitativo, Ária e Fuga* para violoncelo e orquestra de
cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e
interpretativas**

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

Roberta Regina dos Santos

Orientador: Prof. Dr. Felipe José Avellar de Aquino

João Pessoa
Julho / 2016

*Dedico este trabalho, com amor, aos meus pais,
Walter Paulo e Sandra Regina;
e à minha irmã,
Bárbara Regina.*

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a Deus pela sua infinita misericórdia. Por ter sido o meu maior ajudador nas horas das necessidades, meu companheiro nos momentos de solidão, minha condição quando ousei pensar que não conseguiria. A Ele toda honra e toda glória!

Aos meus pais, Walter e Sandra, que sempre me incentivam e apoiam na escolha da minha profissão e, devido aos estudos, aceitaram privar-se da minha companhia para me ajudar na realização de um grande sonho.

A CAPES pelo apoio financeiro para o desenvolvimento desta pesquisa.

Ao querido professor/orientador e amigo, Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino pela confiança, sensibilidade e orientações com toda paciência, ao qual tem despertado em mim o gosto pela vida acadêmica. Além de exercer a arte de ensinar com muita maestria e dedicação nos estudos do violoncelo.

Ao violoncelista Márcio Malard, pela excelente entrevista concedida e por disponibilizar o manuscrito da obra objeto desta pesquisa. Ao violoncelista Fábio Presgrave pela entrevista e contribuição para a evolução desta pesquisa.

Aos professores Vianey Santos e Teresa Cristina Rodrigues, pela atenção e conhecimentos prestados, enriquecendo desta forma, este trabalho.

Aos amigos Maestro Rogério Borges e Zé Ilton, pela paciência e pelas conversas sobre Siqueira.

Aos meus professores do PPGM da UFPB, em especial a Luciana Noda e Luís Ricardo Silva Queiroz, pelos ensinamentos e enriquecedoras trocas de experiências.

Ao sempre querido professor Júlio César Figueiredo (SP) que, desde a graduação, sempre se mostrou muito prestativo. Mesmo longe, me auxiliou nas dúvidas que eu tinha com relação à minha edição do manuscrito.

Ao pianista e amigo, Danilo Jatobá, pela colaboração pianística na primeira performance desta obra. Ao quarteto Olivier Toni (Samuel, Caio, Jully e Jefferson), pela valiosa participação no meu Recital de Mestrado, executando o *Recitativo, Ária e Fuga*.

Ao pianista, colega de pós-graduação e grande amigo, Ticiano Biancolino, por aceitar o desafio de descobrir a Sonata de Grieg comigo para o meu Recital de Mestrado, além da excelente contribuição pianística na redução para piano da obra objeto desta pesquisa.

Aos meus queridos amigos, por quem tenho um carinho muito especial, Mélni e Anderson, que me ajudaram muito desde o primeiro dia que pus os pés em João Pessoa.

As minhas companheiras de apartamento, Isabel (Bel) e Carol, pelas risadas, além da paciência e companheirismo.

A querida Josélia Vieira e Marcel Ramalho, pelo carinho e disponibilidade em querer me ajudar desde o início deste mestrado.

Aos meus eternos mestres por quem tenho um carinho imenso, Profa. Dra. Ji Yon Shim Anderson e Maestro Edison Ferreira, que sempre me incentivaram e acreditaram em mim.

Aos meus amigos do mestrado, com quem dividi muitos momentos de alegria, Tâmara Cruz, Carlos Mejia, Renan Mendes, Amanda Melo.

Aos amigos que a vida me concedeu o privilégio de conhecer durante o mestrado, Adriano (Didi), Beatriz, Lilian, Anderson, Rosi, Thiago, Alisson e Thiago Felinto.

Se sua rua porventura aparecer

Coberta de pétalas caídas

Pela inclemência

De um vento qualquer,

Não faça nada.

Deixe-a assim desordenada

Descabida.

São reticências que sobraram da estação passada.

Acabarão varridas pela própria vida.

(Vivência, por Flora Figueiredo – Amor a céu aberto, 1992)

Resumo

Escrito na terceira fase composicional de José Siqueira, o *Recitativo, Ária e Fuga* para violoncelo e orquestra de cordas (1972) combina elementos do neobarroco com sonoridades do nordeste do Brasil. O presente trabalho objetiva apresentar uma abordagem acerca das dimensões estéticas e interpretativas da obra. Elaborada a partir de uma estrutura extremamente compacta, disposta em três movimentos, cuja duração total não chega a nove minutos, o compositor utiliza uma série de 12 sons, gerado pela superposição de quartas ascendentes como elemento principal do Recitativo. A Ária é marcada por uma linha cromática do baixo que perdura por todo o movimento. A obra se encerra com uma fuga na qual sujeito e contra-sujeito são elaborados a partir de elementos motivicos oriundos dos movimentos anteriores, cuja elaboração advém de escalas modais. Esta combinação de técnicas composicionais se enclausura em uma estrutura neobarroca que pode ser vista como uma expansão da Abertura Francesa, conforme analisado no texto. O presente estudo se complementa com a edição da obra em mais de uma forma: editoração da grade orquestral, uma redução para violoncelo e piano, além de uma edição de performance com sugestão de dedilhados e arcadas definida pela concepção interpretativa gerada a partir das análises aqui apresentadas e das performances realizadas por esta autora.

Palavras-chaves: Siqueira; Violoncelo; Abertura Francesa; *Recitativo, Ária e Fuga*.

Abstract

Written during Siqueira's third compositional period the *Recitativo, Ária e Fuga* para violoncelo e orquestra de cordas (1972) combines neo-baroque elements with the sounds of northeastern Brazil. This research aims to present an approach about the aesthetic and interpretative dimensions of the work. Formulated from an extremely compact structure, in three movements, whose total duration does not reach nine minutes, the composer uses a series of 12 sounds generated by the superposition of ascending which is the fourths, main elements of the *Recitativo*. The *Ária* is marked by a chromatic bass line that continues throughout the movement. The work ends with a fugue whose subject and counter-subject are structured from motivic elements originated from previous movements, whose production comes from modal scales. This combination of compositional techniques comprise to a neo-baroque structure that can be seen as an expansion of the French Overture, as discussed in the text. This study is complemented with the edition of the work in more than one version edition of orchestral score, a piano reduction, and a performance edition which includes fingering and bowing suggestions that are defined by interpretative concepts originated from the analysis presented in this study as well as from the performances of the work during the Master's Program.

Keywords: Siqueira; Cello; French Overture; *Recitativo, Ária e Fuga*.

Lista de Exemplos

Capítulo 2

Exemplo 1 – Representação da obra como uma macro estrutura.....	20
Exemplo 2 – Excerto do final do Recitativo, do <i>Recitativo, Ária e Fuga</i>	22
Exemplo 3 – Excerto do início da Introdução da Segunda Sonata para violoncelo e piano de Siqueira.....	22
Exemplo 4 – Excerto do segundo movimento da Sonata n° 5 de Beethoven.....	23
Exemplo 5 – Excerto do terceiro movimento da Sonata n°5 de Beethoven para violoncelo e piano, Op. 102, n°2.....	23
Exemplo 6 – Excerto do segundo movimento do concerto para violoncelo e orquestra de Edward Elgar, Op. 85, em Mi menor – Recitativo.....	26
Exemplo 7 – Excerto inicial do concerto para violino e violoncelo de J. Brahms, Op. 102.....	27
Exemplo 8 – Séries de 12 sons do primeiro movimento, <i>Recitativo</i> , apresentadas por extenso.....	28
Exemplo 9 – Início do Recitativo e sequência intervalar movimento quartal, que formam duas séries completas de 12 sons.....	28
Exemplo 10 – Figuração rítmica do novo motivo apresentado no Recitativo.....	29
Exemplo 11A – Motivo rítmico do Recitativo.....	30
Exemplo 11B – Excerto final da seção para preparação do final do movimento.....	30
Exemplo 12 – Apresentação do contra-sujeito da fuga com o uso do motivo rítmico extraído do Recitativo.....	31
Exemplo 13 – Retomada do tema inicial com variação.....	31
Exemplo 14A – Retomada do tema inicial com sequência de 12 sons, porém com variação.....	32
Exemplo 14B – Compasso 7 do contra sujeito da Fuga (mov. 3) com alusão à apojatura apresentada no Recitativo, em oitava descendente.....	32
Exemplo 15 – Trecho final do Recitativo.....	32
Exemplo 16 – Tema da Ária que fornece o material melódico para as variações subsequentes das Variações Goldberg de J. S. Bach, BWV 988.....	33
Exemplo 17 – Var. 10 das Variações Goldberg de J. S. Bach – <i>Fughetta</i>	34
Exemplo 18 – Excerto do tema inicial da Ária.....	34
Exemplo 19 – Excerto do contra-sujeito da Fuga.....	34

Exemplo 20 – Trecho inicial da Ária cuja nota sol é polarizada ao longo do desenvolvimento do motivo.....	35
Exemplo 21 – Tema do segundo movimento, Ária.....	36
Exemplo 22 – Linha cromática realizada pelo naipe dos violoncelos no segundo movimento.....	36
Exemplo 23 – Redução para piano do segundo movimento omitindo a voz do violoncelo solista para observar a condução das vozes. (Redução para piano: Roberta Regina dos Santos).....	36
Exemplo 24 – Tema do segundo movimento do concerto para violino de J. Brahms, apresentado pelo oboé.....	37
Exemplo 25 – Tema principal da Ária (<i>Recitativo, Ária e Fuga</i>).....	37
Exemplo 26 – Sujeito do 3º movimento, Fuga.....	38
Exemplo 27 – Motivo A, elemento gerador do sujeito da Fuga.....	38
Exemplo 28 – Esquema de elaboração do sujeito da Fuga, a partir do motivo A.....	39
Exemplo 29 – Sujeito da Fuga apresentado pelo violoncelo solista em Dó Frígio.....	40
Exemplo 30 – Resposta da Fuga apresentado pela viola em Sol Lócrio.....	40
Exemplo 31 – 2ª entrada do sujeito (resposta) na viola, compasso 4. Relação de 5º grau com o sujeito.....	41
Exemplo 32 – Comparação entre o sujeito original da Fuga e o sujeito em sequência retrogradada, utilizado no desenvolvimento do movimento a partir do compasso 14.....	42
Exemplo 33 – Apresentação do sujeito da Fuga em movimento retrógrado no desenvolvimento em modo Mi bemol Jônio.....	42
Exemplo 34 – Primeira intervenção da orquestra no desenvolvimento da Fuga.....	43
Exemplo 35 – Ponte da orquestra. Referência ao motivo A, gerador do sujeito da Fuga.....	43
Exemplo 36 – Sujeito da Fuga em movimento retrógrado no desenvolvimento em modo Mi Jônio.....	44
Exemplo 37 – Novo material apresentado, em referência ao Recitativo.....	45
Exemplo 38 – Novo material que referencia o Recitativo desenvolvido pelos instrumentos da orquestra.....	45
Exemplo 39 – Elaboração de uma textura de <i>Stretto</i> através do material motivico do contra-sujeito a partir do compasso 49.....	46
Exemplo 40 – <i>Stretto</i> da Fuga.....	46
Exemplo 41 – Excerto final do Recitativo.....	47

Exemplo 42 – Excerto final da <i>Ária</i>	47
Exemplo 43 – Excerto final da Fuga.....	48
Exemplo 44 – Sujeito da Fuga do <i>Recitativo, Ária e Fuga</i> de Siqueira.....	49
Exemplo 45 – Sujeito da Fuga da <i>Bachiana</i> nº 9 de Villa-Lobos.....	49
Exemplo 46 – Cadeira ocupada por José Siqueira da Academia Brasileira de Música, fundada em 1945 no Rio de Janeiro por Villa-Lobos.....	50

Lista de Tabelas

Introdução

Tabela 1 – Lista de obras para violoncelo de José Siqueira a partir do catálogo “Compositores Brasileiros” (1980) do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores.....	16
---	----

Capítulo 1

Tabela 2 – Estrutura do <i>Recitativo, Ária e Fuga</i>	20
--	----

Capítulo 2

Tabela 3 – Desenvolvimento do sujeito da Fuga a partir do motivo gerador A.....	39
Tabela 4 – Ordem de apresentação de a entrada do sujeito na Fuga (mov. 3).....	41
Tabela 5 – Movimentos da literatura do violoncelo estruturados na forma de Fuga.....	50
Tabela 6A – Tabela Estrutural da Fuga do <i>Recitativo, Ária e Fuga</i>	52
Tabela 6B – Continuação da Tabela Estrutural da Fuga do <i>Recitativo, Ária e Fuga</i>	53

Lista de Anexos

Anexo A – <i>Recitativo, Ária e Fuga</i> – Partitura editorada de acordo com o manuscrito.....	67
Anexo B – <i>Recitativo, Ária e Fuga</i> – Redução para violoncelo e piano.....	83
Anexo C – <i>Recitativo, Ária e Fuga</i> – Edição de performance.....	95

Sumário

INTRODUÇÃO	4
CAPÍTULO 1 - José Siqueira: contextualização histórica e seu legado composicional para o violoncelo	8
CAPÍTULO 2 - <i>Recitativo, Ária e Fuga</i> para violoncelo e orquestra de cordas: uma possível retomada ao neobarroco.....	19
2.1 Recitativo.....	24
2.2 Ária	32
2.3 Fuga	38
CAPÍTULO 3 - Questões interpretativas	54
CONCLUSÃO	60
REFERÊNCIAS	64
ANEXOS	67

Introdução

Este trabalho se estrutura a partir de um estudo sobre a obra *Recitativo, Ária e Fuga* para violoncelo e orquestra de cordas do compositor paraibano José Siqueira (1907-1985) e tem como objetivo realizar uma análise discursiva de questões estético-composicionais e interpretativas da mesma. Ao mesmo tempo, elaborar uma edição crítica da obra com sugestões interpretativas, de dedilhados e articulações. Além de uma redução de parte orquestral para piano, a fim de oferecer uma contribuição para a literatura violoncelística. Permitindo que, de certa forma, a obra possa ser inserida em programas de recitais de música de câmara, a fim de instigar a divulgação da obra para violoncelo do compositor. Além disso, é apresentada uma análise da obra, se utilizando de ferramentas analíticas, a exemplo da análise motívica. Demonstrando uma possível retomada da estética neoclássica, combinada com o emprego de harmonias quartais no primeiro movimento, em especial, tendo em vista que no ano em que a obra foi escrita (1972), Siqueira estava no auge do seu período nordestino essencial, segundo Mariz (2005, p. 273).

A obra do presente estudo foi composta em um breve período de tempo, entre 23 e 28 de abril de 1972, tendo sido iniciada na localidade de Filgueiras, Portugal¹, e concluída na cidade do Rio de Janeiro. É sabido que no período do golpe militar no Brasil, em 1964, Siqueira foi duramente perseguido pelo regime da ditadura, por suas posições políticas e formação ideológica, além de ter sido amigo pessoal do líder comunista Luís Carlos Prestes (1898-1990). Por esta razão, Siqueira foi destituído de suas atividades acadêmicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), além de ter sido, por diversas vezes, impedido de exercer suas atividades como regente. Motivo pelo qual José Siqueira costumava viajar com frequência e passar temporadas em outros países, a exemplo de Portugal, Espanha e, principalmente, a Rússia (antiga União Soviética). Uma de suas principais obras, o *Candomblé* (1957), composta para orquestra sinfônica, seis solistas, dois coros mistos à seis vozes, coro infantil e orquestra de percussão, foi escrita no Brasil e gravada em Moscou, juntamente com sua esposa, a

¹ Curiosamente não foi possível determinar com exatidão a localização da cidade de Filgueiras. De acordo com o entrevistado, Márcio Malard, violoncelista muito próximo do compositor, a quem a obra foi dedicada, Filgueiras, como indicada no manuscrito, se refere a uma cidade de Portugal, na qual José Siqueira havia passado uma temporada para reger e ministrar palestras. Não foi encontrado o nome da cidade com esta exata grafia, no entanto, foi localizada uma cidade que fica a 53 km de distância da cidade de Porto (segunda maior de Portugal, após Lisboa) e 39 km do distrito de Braga (terceira maior em extensão), chamada Felgueiras.

soprano Alice Ribeiro (1920-1988). A gravação do *Candomblé* foi realizada pela Orquestra Sinfônica da Rádio e Televisão Central da URSS e o Coro de Câmara de Moscou, sob regência do próprio compositor. Nesta ocasião, Alice Ribeiro atuou como uma das solistas. Constatou-se, portanto, que José Siqueira regia regularmente orquestras fora do Brasil e, no ano de 1972, além de reger, ministrou palestras em Portugal. Assim, podemos observar a importância do compositor no cenário da música européia, ao realizar diversas turnês realizando concertos e gravações de suas obras.

O *Recitativo, Ária e Fuga*, objeto desta pesquisa, foi dedicado ao violoncelista mineiro Márcio Malard (n.1941), importante violoncelista do cenário musical carioca, além de ter sido chefe do naipe dos violoncelos da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) por 38 anos. Vale salientar que Siqueira e Malard, além de terem trabalhado juntos por muito tempo, consolidaram uma forte amizade e José Siqueira compôs a obra tendo em mente que esta fosse estreada à frente da Orquestra de Câmara do Brasil (RJ) – fato este que não chegou a se concretizar. Neste sentido, o violoncelista homenageado, que reside na cidade do Rio de Janeiro até hoje, em entrevista concedida à esta pesquisadora em janeiro de 2015, revelou que a obra não foi, de fato, uma encomenda, mas uma dedicatória de Siqueira ao violoncelista e amigo. Por algum motivo, Márcio Malard não teve a oportunidade de tocar a obra em público e a estreia oficial, no entanto, só foi realizada no ano de 2005, em Belém do Pará, pelo violoncelista Fábio Presgrave. Em 2006, este gravou a obra com a Camerata Fukuda, sob a regência de Celso Antunes, em São Paulo, para o selo Paulus. Vale salientar que o material para gravação foi inteiramente disponibilizado por Márcio Malard, na forma de manuscrito, para a realização deste registro sonoro, uma vez que a mesma nunca chegou a ser publicada.

Esta obra foi composta para ser tocada, provavelmente, junto à Orquestra de Câmara do Brasil, instituição corporativa fundada em 1967 por José Siqueira, em parceria com outros músicos, como o próprio Márcio Malard, além de Noel Devos (n.1929), Murillo Santos (n.1931), José Botelho (n.1931), entre outros. O objetivo do grupo era fundar uma orquestra de câmara, com sede própria, para realizar concertos pelo país, sem vínculo com nenhuma instituição governamental, com o intuito não só de tocar o repertório tradicional para esta formação, mas fomentar novas composições, notadamente de José Siqueira. Ou seja, o que estava sendo criado, naquele momento, era um movimento musical formado por nomes representativos em seus respectivos instrumentos, que gravitavam em torno da liderança artística do compositor, que buscava estabelecer um padrão artístico, além de fomentar novas composições.

Segundo Malard, nessa época Siqueira compunha obras para formações reduzidas e os músicos da orquestra apresentavam-se regularmente como solistas à frente desta, estimulando o crescimento artístico e a qualificação daqueles artistas que compunham o grupo.

O capítulo 1 deste trabalho discute aspectos históricos da vida do compositor adentrando cada vez mais no universo que o constitui, além de abordar sua formação e seu legado composicional para o violoncelo como instrumento solista, tendo em vista que José Siqueira tivera contato com violoncelistas importantes como Marcio Malard e Iberê Gomes Grosso (1905-1983) – e possivelmente com Mstislav Rostropovich (1927-2007) –, e também por ter cultivado uma amizade e dedicado composições aos colegas. O levantamento biográfico foi baseado em escritos do próprio compositor encontrados na musicoteca do Departamento de Música da UFPB, no Centro de Documentação e Pesquisa Musical José Siqueira do Espaço Cultural José Lins do Rego, em João Pessoa. Além de trabalhos do Programa de Pós Graduação em Música da UFPB e também a entrevista supracitada com o violoncelista Marcio Malard que foi amigo pessoal de José Siqueira e nos concedeu dados históricos relevantes para esta pesquisa.

O *Recitativo, Ária e Fuga* é uma composição bastante concisa, cujo primeiro movimento (Recitativo) está escrito para violoncelo solo, assemelhando-se a uma cadência, no qual podemos encontrar características estéticas da harmonia quartal, combinado com elementos rítmicos que serão utilizados na Fuga.

Também é possível verificar uma organicidade na composição, especialmente no tocante ao uso de intervalos de segundas, quartas e quintas, que aparecem de forma insistente no primeiro movimento (Recitativo). Não podemos afirmar, no entanto, que há uma superposição harmônica, tendo em vista que o violoncelo é um instrumento melódico. É importante ressaltar, no entanto, que o intérprete tem a capacidade de executar estruturas harmônicas no violoncelo – e estes aparecem com frequência no repertório – todavia, o instrumento não deixa de ser essencialmente melódico. Porém, ao analisarmos esta estrutura como sendo formada por blocos de acordes, pode-se notar um distanciamento de centros tonais. Neste sentido, Paul Griffiths afirma que a harmonia baseada em quartas vem a ser o elemento de deslocamento estilístico presente

no neoclassicismo de Paul Hindemith. Este foi um procedimento também utilizado por Bela Bartók e Claude Debussy (GRIFFITHS, 1993, p.70), além de Aleksander Scriabin².

Podemos observar que o primeiro movimento inicia-se, na verdade, com uma sequência de intervalos quartais ascendentes seguidos de forma rigorosa, explorando uma sequência de 12 sons. No segundo movimento (Ária), ao contrário do Recitativo, verifica-se uma sonoridade amplamente tonal com uma linha descendente cromática nas vozes do violoncelo e contrabaixo que cria a sensação de tensão e relaxamento, agregada à melodia principal do violoncelo solista, além da textura coral. O terceiro movimento, na forma de fuga, tem os centros harmônicos estruturados a partir de escalas modais. Neste movimento, em especial, Siqueira utiliza gestos melódicos e rítmicos dos movimentos anteriores como elemento estruturante da Fuga. Estes aspectos são demonstrados mais claramente no capítulo 2.

O capítulo 3 desta pesquisa explora aspectos interpretativos da obra, além de abordar elementos analíticos discutidos no capítulo anterior, que virão subsidiar a construção da performance.

Recentemente todo acervo de José Siqueira foi doado pela família do compositor à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. A partir de contato com a diretora da biblioteca, foi confirmado que o manuscrito da obra encontra-se naquela instituição. Porém, por motivos de organização do material, ainda não se encontra disponível para consulta. Entretanto, durante a entrevista realizada em 21 de janeiro de 2015, Márcio Malard, que também possui o manuscrito da obra original, do próprio punho do compositor, nos disponibilizou uma cópia, contribuindo para o desenvolvimento desta pesquisa.

² Bela Bartók (1881-1945), Claude Debussy (1862-1918) e Aleksander Scriabin (1872-1925) são exemplos de compositores que desenvolveram novos elementos para a música de concerto do século XX. A principal característica é o distanciamento, ou abandono total, da tonalidade. Bartók afastou-se ao utilizar os modos eclesiásticos, escalas orientais e escalas ciganas da Hungria, combinadas e sobrepostas. Essa mistura dissonante, aliada a uma grande dramaticidade, caracterizou a Polítonalidade. Claude Debussy, assim como Bartók, utilizou os modos eclesiásticos, além de empregar a escala pentatônica e a escala de tons inteiros em suas obras. Scriabin foi um dos primeiros compositores a criar um sistema de estruturação sonora. Desenvolveu o “acorde místico”, composto por 6 notas sobrepostas em intervalos de quarta, que gerou um distanciamento da música tonal e compôs muitas obras usando este acorde como base estrutural.

CAPÍTULO 1. José Siqueira: contextualização histórica e seu legado composicional para o violoncelo.

José de Lima Siqueira (1907–1985), paraibano, nascido na cidade de Conceição do Piancó, município do alto sertão, uma das mesorregiões paraibanas, localizado nas proximidades de Itaporanga, berço de importantes nomes da música da região, sejam eles eruditos ou populares. Dentre eles, Elba Ramalho (n.1951), também de Conceição; Radegundis Feitosa (1962-2010), de Itaporanga; Zé Ramalho (n.1949), de Brejo da Cruz, o próprio irmão de Siqueira, o ilustre João Baptista Siqueira (1906-1992), musicólogo, e também compositor, nascido em Princesa Isabel.

Siqueira era filho do mestre de bandas e também advogado provisionado³ João Batista de Siqueira Cavalcanti e da Dona Maria Siqueira Lima. Alfabetizado pela irmã, Armênia, que, para suprir a escassez de escolas na região, passou a ministrar aulas em sua própria casa e, desta maneira, incentivava e contribuía para a educação de outros moradores da região. Ao completar 20 anos, em 1927, Siqueira se transferiu para o Rio de Janeiro, então capital da república, onde estudou no Instituto Nacional de Música. Teve como mestres em composição e regência, Francisco Braga⁴ (1868-1945) e Walter Burle-Marx⁵ (1902-1990), entre outros (VIEIRA, 2005, p.5, RIBEIRO, 1963, p.18-21, 88-89), o que demonstra uma sólida formação musical nas áreas de composição e regência, ainda no Brasil.

Neste sentido, Luiz Kléber Queiroz (2013), em sua pesquisa de mestrado, intitula apropriadamente um dos capítulos “José Siqueira: o músico esquecido”. Em 2012, o compositor carioca Ricardo Tacuchian, que foi aluno de Siqueira na Escola de

³ Provisionado (ou rábula) era aquele que, desde que inscrito no Instituto dos Advogados do Brasil, obtinha autorização para desempenhar a atividade de advogado mesmo sem ter um diploma universitário. Este procedimento foi extinto na década de 60-70 quando a permissão de advogar passou a ser concedida apenas aos que possuísem o título de bacharel em Direito, tendo em vista que a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), instituída a partir de 1930, passou a representar etapas evolutivas da advocacia nacional.

⁴ Francisco Braga foi um compositor, regente, professor brasileiro. Orientado por Carlos de Mesquita (1864-1953) no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro, tornaram-se amigos pessoais. Mesquita, pianista e violoncelista, teve como mestres César Franck, Emile Durand e Jules Massenet no Conservatório de Paris. Braga é o autor do Hino à Bandeira (1905), cujos versos são de Olavo Bilac, e classificou-se entre os quatro primeiros colocados para a escolha do novo hino nacional. Com isso, obteve bolsa para estudar na Europa e, aconselhado por Mesquita, escolheu a França para aperfeiçoar-se com Massenet (CHUEKE, 2011).

⁵ Walter Burle-Marx foi compositor, maestro e pianista brasileiro, considerado uma referência no cenário musical do século XX. Entre seus mestres estão, Heinrich Barth (professor de Arthur Rubinstein), Henrique Oswald e o compositor e maestro austríaco Emil Nikolaus von Reznicek, durante sua permanência na Europa. Autor de obras significativas para o repertório violoncelístico, a exemplo do concerto para violoncelo e orquestra (1984) e o Sambatango de concerto (1972), para violoncelo e piano.

Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), concede uma entrevista à Queiroz traçando um panorama da música brasileira na década de 1950. O entrevistado é categórico ao citar José Siqueira entre os sete grandes compositores brasileiros que viveram aquele período. Citando, entre eles, Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Francisco Mignone (1897-1986), César Guerra-Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Radamés Gnattali (1906-1988), Camargo Guarnieri (1907-1993) e José Siqueira (1907-1985) (QUEIROZ, 2013, p. 29).

Ao encaixar todos os compositores supracitados, fazendo um breve panorama da história da música brasileira do século XX, é notável que todos ocuparam o seu devido espaço, tendo suas obras reconhecidas e divulgadas. Porém, verifica-se que Siqueira foi perdendo espaço e visibilidade no cenário musical brasileiro ao longo dos anos.

Vale salientar que esta opinião é corroborada por Marcio Malard em entrevista. Segundo este último, é preciso reforçar que José Siqueira foi vítima implacável da ditadura militar. Além de ser comunista convicto, Siqueira fundou organizações que visavam fortalecer a categoria trabalhista dos músicos, a exemplo da Ordem dos Músicos do Brasil e, durante um período, escreveu artigos regularmente no jornal *Correio da Manhã*⁶, defendendo seus pontos de vista musicais e relatos de suas visões sociais na década de 1930, aproximadamente.

Vieira (2005) acrescenta acerca do engajamento político do compositor:

Seu intuito era utilizar a música para o povo. Defendia o fim do monopólio da música erudita pelos ricos. Encabeçou durante 10 anos o movimento que consegue, em 1940, criar a Orquestra Sinfonia Brasileira [...] Siqueira, entretanto, prosseguiu com suas ações político-musicais, a Sociedade Artística Internacional fundada em 1946, é um dos exemplos. Criada para ser um núcleo de intercâmbio entre artistas nacionais e estrangeiros trouxe ao Rio de Janeiro vários intérpretes, de renome internacional, nos vários setores musicais. Em 1949 criou a Sinfônica do Rio de Janeiro que durou pouco tempo. Na ausência de uma orquestra para divulgar a música sinfônica, fundou o Clube do Disco. Na década de 50 paralelamente à sua dedicação à composição, formou-se em Direito. A defesa da classe artística continuava sendo sua meta. Posteriormente, fundou, organizou e presidiu a Ordem dos Músicos do Brasil (1960). (VIEIRA, 2005, p.6).

⁶ Foi um periódico carioca no qual sua primeira edição data de 15 de junho de 1901. Nomeado *Um Jornal de Opinião*, manteve-se em posição contrária às forças governamentais que se distanciavam dos direitos da população. Posicionava-se, quase sempre, a favor de medidas para a modernização da cidade do Rio de Janeiro. O cronista Graciliano Ramos e o crítico literário Aurélio Buarque de Holanda são exemplos de dois redatores e escritores que atuaram no jornal numa época em que o mesmo tornou-se conhecido como “o mais bem escrito de todos os jornais da época”. Caracterizou-se por fazer oposição à quase todos os presidentes brasileiros no período o qual esteve em atividade e, por esta razão, foi perseguido até fechar definitivamente em 1974, por não sobreviver ao período do regime militar no país (BRAGA, 2001).

Com uma vasta bagagem musical, uma grande vivência e estudioso da música modal nordestina, José Siqueira destacou-se como professor e desenvolveu alguns recursos composicionais, que, inclusive, tornaram-se livros publicados, primeiramente em 1956, como “O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil”, “Sistema Pentatônico Brasileiro”, além de desenvolver também um sistema denominado “Sistema Trimodal” como uma tentativa de organizar a maneira nacional de compor. Todo este material foi republicado em 1981 pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado da Paraíba. José Siqueira é um compositor com ampla produção composicional e forte influência da música do nordeste do Brasil. O próprio Siqueira afirma para seu biógrafo, Joaquim Ribeiro, que “Aqui [referindo-se ao Rio de Janeiro] adquiri as ferramentas, mas a matéria prima está lá no meu sertão” (destaque nosso) (RIBEIRO, 1963, p.96; QUEIROZ, 2013, p.31).

Siqueira começou a compor em 1933 e, até 1943, adotou uma linha neoclássica. A partir de 1943 passou a valorizar os elementos nacionais em suas obras, tornando-se um grande expoente da música nacionalista. Segundo o maestro Roberto Duarte (n.1941), que foi aluno de José Siqueira na Escola de Música da UFRJ na década de 1960, em entrevista concedida a Luiz Kléber Queiroz (2013), a obra de Siqueira se classifica como sendo dividida entre neoclássica e nacionalista. É durante a segunda fase composicional que Siqueira afirma-se como expoente da escola nordestina, escrevendo obras para todos os gêneros musicais. A ópera *A Compadecida* (1959) é deste período, além de ser considerada uma obra de destaque da segunda fase do compositor (SILVA, 2013, p.21-22; QUEIROZ, 2013, p.32).

Mariz (1981) afirma que Siqueira é um compositor essencialmente orquestral, ao contabilizar a quantidade de obras sinfônicas em relação às obras camerísticas, com exceção dos *lieder*. É necessário frisar que o Rio de Janeiro, no início do século XX, ainda como capital do Brasil, tinha atividades musicais limitadas ao público geral (MARIZ, p.194). O próprio José Siqueira, logo que chegou a cidade, buscava assistir a concertos sinfônicos, nessa época disponibilizada para uma plateia muito seleta que, notadamente, dispunha de recursos para comparecer às cerimônias fechadas no Teatro Municipal. Segundo relato do seu biógrafo, Joaquim Ribeiro (1963), “desde então [Siqueira] sonhou com uma Orquestra Sinfônica que viesse ao encontro do povo, ao encontro das massas, ao encontro da juventude” (destaque nosso). Ainda acrescenta:

O principal objetivo era libertar a música sinfônica do insulamento em que, de fato, se encontrava. Era praticamente um monopólio da elite que frequentavam (sic.) o Teatro Municipal. O ideal de José Siqueira era ampliar a ação cultural da música sinfônica. Estabeleceu como norma fundamental levar a orquestra Sinfônica e todas as camadas do povo. E cumpriu o seu propósito [...] Pela primeira vez, no Brasil, uma Orquestra Sinfônica exerceu, na verdade, uma função democrática (RIBEIRO, 1963, p.139-140).

No ano de 1940, Siqueira fundou uma organização à qual se deu o nome de Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), instituindo não só a participação de jovens com vocação musical evidente, mas também visando estimular a participação em concursos. O resultado foi de alto significado educativo, tendo em vista que a orquestra não limitou-se em executar concertos apenas no Rio de Janeiro, realizando turnês em diversos estados brasileiros. Outro fato importante, segundo Ribeiro, foi a implantação de um concurso com o intuito de estimular jovens compositores brasileiros, dando um caráter nacionalista ao programa da instituição. Ao usar o termo nacionalista, é importante ressaltar que o entendemos como uma corrente estética que tem como características principais a afirmação da nacionalidade brasileira e o posicionamento antielitista (RIBEIRO, 1963, p. 141; NEVES, 1981, p.73).

Ademais, Siqueira destacou-se como uma pessoa que defendeu e lutou pela classe trabalhista dos músicos, pois participou da criação de diversas entidades culturais. Notabilizou-se não apenas pela fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira – OSB em 1940, Rio de Janeiro, a Ordem dos Músicos do Brasil – OMB, em 1960; a Orquestra Sinfônica da Rádio MEC, em 1961; a Orquestra de Câmara do Brasil, em 1967, mas ao mesmo tempo se destacou como educador.

É relevante acrescentar que a OSB disponibilizou cursos de Educação Musical e Estética Musical, ministrados pelo próprio Siqueira, e, devido a grande repercussão, também foi promovido um curso de Regência confiado a Eugen Szenkar (1891-1977), que teve como um dos mais significativos frutos o maestro cearense Eleazar de Carvalho (1912-1996). A instituição, além de preparar os músicos, fomentava cursos de aperfeiçoamento para os mesmos, fora do país, para aprimoramento dos estudos. Além de Eleazar de Carvalho, outro beneficiado foi o violoncelista brasileiro Aldo Parisot (n.1921), também enviado aos Estados Unidos para estudar violoncelo (RIBEIRO, 1963, p.135-143; MARIZ, 2000, p.273).

Após uma viagem aos Estados Unidos em 1948, ocorreria um fato que lhe custou o cargo de presidente da Orquestra Sinfônica Brasileira. Segundo Ribeiro (1963), cerca de 50 músicos da orquestra promoveram a destituição de Siqueira do cargo de

Presidente. Ao voltar para o Brasil, sentindo-se injustiçado, Siqueira entrou em contato com alguns músicos que esclareceram estar sendo vítimas de provocações por grupos interessados em tomar a direção da orquestra. Sendo assim, Siqueira preferiu renunciar, mesmo o seu mandato terminando dali a três anos (RIBEIRO, 1963, p.146). Este fato desagradável não o afastou das suas iniciativas sociais, porém, em virtude dos acontecimentos da época, passou a viajar mais para fora do país. Era frequentemente convidado para ministrar aulas, palestras, além de reger orquestras nos Estados Unidos e Europa.

Siqueira tornou-se reconhecido como um dos grandes representantes da música nacional em salas de concertos do país. Como adepto da música orquestral, ele mesmo declara-se um compositor programático, pela necessidade de um roteiro poético prévio, literário ou folclórico para que manifeste uma inspiração para as suas obras. Segundo Mariz (1981), a produção do compositor pode ser classificada em três períodos distintos: **universalista**, entendido como música de influência europeia (até 1943); **nacionalista** (1943 até 1950); e o terceiro, **nordestino essencial** (1950 até 1985), pela excessiva utilização do Sistema Trimodal. A elaboração desse sistema, descrita no livro *Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, publicado em 1981 e lançado originalmente em 1946, está vinculado às pesquisas de composição lideradas por Siqueira no nordeste brasileiro, além de tornar-se a matéria prima essencial da estética composicional de boa parte de sua obra na fase nacionalista (MARIZ, 1981, p.195; SIQUEIRA, 1981, p.1; SILVA, 2013, p.28; VIEIRA, 2006, p.32). Já para Behague (1980 p.26), desde que Siqueira começou a compor (1933), adotara uma estética neoclássica, corroborando com a opinião previamente citada do Maestro Roberto Duarte, além de ter o ano de 1943 como um marco inicial no qual o compositor passa a escrever sob a égide nacionalista.

Não se pode negar que Siqueira, considerando seu *metier* composicional, foi um maestro com amplos conhecimentos musicais. É sabido que frequentou o curso de musicologia da Universidade de Sorbonne durante dois anos, além de cursos de aperfeiçoamento no Conservatório de Paris. Entre os seus professores, estão Eugène Bigot (1888-1965) – professor de regência, Tony Aubin (1907-1981) – composição, Charles Chailier – contraponto e fuga. Além disso, com destaque maior, estudou composição com Olivier Messiaen (1908-1992), após a década de 1950, o que nos mostra que Siqueira teve uma formação sólida (MARIZ, 1981, p.195-196; BEHAGUE, 1980). Vasco Mariz (1981) chega a o considerar muito próximo das ideias estéticas de

Béla Bartók, pelo fato de ambos terem explorado o uso do folclore de seus respectivos países. Embora distintos quanto ao resultado sonoro, pois não há similaridade entre a estética dos dois compositores. Note que a origem do estilo mais sofisticado de composição se deu na década de 1950, período em que Siqueira estudou com Messiaen, compositor que também teve como discípulos Pierre Boulez (1925-2016) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Por esta produção tão significativa, é considerado um dos mais importantes representantes do nacionalismo musical brasileiro.

Siqueira é um compositor com amplo conhecimento da literatura instrumental, não só pelo fato de ter estudado com professores de importância para o cenário musical, a exemplo de Messiaen, mas por ter aprofundado os estudos em conceituadas instituições, como o Conservatório de Paris, e sobretudo por ter tido forte atuação como regente, o que permitiu adquirir amplo repertório musical. É possível verificar que esta obra, por ser breve, assemelha-se, de certa forma, à escrita compacta e extremamente concisa de Anton Webern, no tocante às micro estruturas. Webern, integrante da Segunda Escola de Viena, foi um compositor notadamente de linguagem dodecafônica, mas que se notabilizou por sua escrita pontilhista. Após o período das extensas óperas de Wagner, chamadas por ele mesmo de “dramas musicais” e conhecidas pelas texturas complexas e grandes orquestrações, verificamos uma saturação desta estética, marcada por grandiosidade e exageros. Em contraposição a Wagner, Anton Webern tem suas obras marcadas pela curta extensão, como a Sinfonia, Op. 21 (1928) – duração de 8 minutos aproximadamente – e, um exemplo para a literatura do violoncelo, as 3 pequenas peças para violoncelo e piano, Op. 11 (1914) – cuja duração total é de 2 minutos aproximadamente.

Em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Música, Siqueira resume em poucas palavras a sua estética nacionalista “Eu, porém, sou muito mais modesto. Pretendo, apenas, que minha música seja: melódica, harmônica, polifônica e orquestralmente brasileira, e que soe brasileiromente”. (SIQUEIRA, s.d., QUEIROZ, 2013, p.33)

De acordo com Vieira (2006), o próprio Siqueira denominou que seus caminhos seguiram duas orientações estéticas: o nacionalismo folclórico e o nacionalismo essencial. No nacionalismo folclórico o compositor se utiliza de elementos puros com citações literais do folclore. No nacionalismo essencial, o folclore é apenas uma fonte de inspiração, como o compositor bem esclarece: “é uma orientação estética baseada no princípio de que não se deve usar a temática folclórica e sim a

essência das coisas que refletem um país, um sentido de brasilidade” (2006 apud CAVALCANTE FILHO, 2004, p.26 e 28).

Um dos processos composicionais de Siqueira baseia-se no Sistema Trimodal, cuja utilização de escalas modais nordestinas imprime nas suas composições uma coloração tipicamente brasileira, devido ao uso de ritmos da música regional, além dos modos que compõem boa parte deste estilo de música. Este sistema prevê as características próprias de harmonia, ritmo e contraponto, exemplificadas de forma abrangente com obras do próprio compositor, a exemplo da *Quarta Sonatina* para piano (1963) e dos *Três Estudos para flauta e piano* (1964), obras objeto de pesquisa em nível de mestrado de Aynara Silva (2013), sendo um dos poucos trabalhos cujo objetivo é de examinar a coerência sintática do Sistema Trimodal de Siqueira através das referidas obras, que fazem parte do período nacionalista do compositor. Siqueira esclarece que conseguiu desenvolver um sistema em que se pode começar e terminar a música com qualquer acorde e afirma: “A harmonia utilizada, tomando por bases esses novos ‘modos’, nos transportará ao atonalismo, sem recorrer a processos violentos, às vezes inaceitáveis, comuns a certos sistemas, ora em voga” (SIQUEIRA, 1981c, p.2, VIEIRA, 2006, p.30, 32). Certamente o autor deve estar se referindo ao sistema dodecafônico, pois, no Brasil, os reflexos deste movimento musical apareceram após a chegada de Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) em 1937. Foi justamente no Rio de Janeiro, onde José Siqueira residia, que surgiu o grupo Música Viva, liderado pelo alemão recém chegado. Exatamente no mesmo ano de publicação do livro sobre o sistema trimodal, ocorre o florescimento do movimento Música Viva, onde em um dos parágrafos de seu manifesto é expresso que:

“o movimento musical Música Viva acredita no poder da música como linguagem substancial, como estágio na evolução artística de um povo e combate, por outro lado, o ‘falso’ nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças separatórias” (MARIZ, 2000, p.299; VIEIRA, 2006, p.30).

Vieira afirma que o sistema composicional proposto por Siqueira, de alguma forma, se trata de uma resposta nacionalista ao movimento Música Viva. Siqueira poderia ter sugerido, com esse novo sistema, o estabelecimento de um atonalismo nacional ao afirmar ter destruído por completo o princípio da tonalidade clássica com

seus ‘modos’ nordestinos. A convicção nacionalista também foi um sentimento comum para outros compositores que tiveram atitudes similares, a exemplo de Camargo Guarnieri (1907-1993), na busca pela música com identidade nacional e posicionamento em total desacordo com o movimento liderado por Koellreutter. Para Siqueira, esse ideal da música nacionalista talvez tenha servido de estímulo para o desenvolvimento do Sistema Trimodal. Nas fontes às quais tivemos acesso, é possível verificar que Siqueira segue estas orientações até o final de sua vida (VIEIRA, 2006, p.31).

Para Mariz, o primeiro período de Siqueira “não representa qualquer obra de perene interesse, nem mesmo a Sinfonia em ré menor, hoje repudiada pelo autor⁷” (MARIZ, 1981, p.195). Porém, observando o catálogo de obras de Siqueira, verifica-se que, a partir de 1943, a produção orquestral cresceu consideravelmente, fato este visto como uma possível consequência da então recente fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira. O fato de saber que suas obras poderiam ser executadas pela orquestra pode ter servido de incentivo para o compositor. Vasco Mariz destaca alguns poemas sinfônicos como *Curupira*, *Ueremém*, *Acauã*, *Jaci*, *Uaruá*, *Cenas do Nordeste Brasileiro*, *Canto do Tabajara*, *Alvorada Brasileira*, duas *Suites Nordestinas*, seis *Danças brasileiras*, *Senzala (com coros)*, *Bailado das Garças*, *Uma festa na roça*, dentre outras. Com o nacionalismo brasileiro em alta no final da década de 1940 e o surgimento da OSB, a produção de novos compositores era uma realidade que se materializava.

Márcio Malard afirma que Siqueira, durante o período que foi duramente perseguido pela ditadura militar, fundou uma orquestra corporativa juntamente com grandes músicos do Rio de Janeiro para executar obras do repertório tradicional, além de suas composições, tendo em vista que havia sido proibido de exercer suas funções como maestro e professor titular na Escola de Música da UFRJ. Desta forma, surgiu a Orquestra de Câmara do Brasil, em 1967, conforme discutido na introdução deste trabalho.

Verifica-se que José Siqueira é um compositor com vasta produção composicional, que inclui sinfonias, ópera, cantatas, baladas, oratórios, canções, concertos, diversas formações para grupos de câmara. A partir do catálogo de obras do compositor, publicado dentro da série “Compositores Brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores,

⁷ Referindo-se ao próprio Siqueira.

que data de dezembro de 1980, é válido ressaltar que Siqueira compôs outras obras para violoncelo, além do *Recitativo, Ária e Fuga*. São elas (em ordem cronológica): Suíte Sertaneja⁸ para violoncelo e piano (1949), I Concerto para violoncelo e orquestra (1952), Concertino para violoncelo e orquestra de cordas (1971), II Concerto para violoncelo e orquestra⁹ (1972), II Sonata para violoncelo e piano¹⁰ (1972), III Concerto para violoncelo e orquestra (1978), Sinfonietta Concertante para viola, violoncelo e dupla orquestra de câmara (1978), Sinfonietta Concertante para piano, violoncelo e dupla orquestra de câmara (1978).

Lista de obras para violoncelo – Catálogo de Obras “Compositores Brasileiros”			
Título	Ano de composição	Instrumentação	Observações
Suíte Sertaneja	1949	Violoncelo e piano.	
I Concerto para violoncelo e orquestra	1952	Violoncelo, flauta, oboé, corne-inglês, clarineta, fagote, trompa, trompete, tímpano, caixa clara, prato, bombo e cordas.	Gravação registrada para o selo Corcovado CDE-8, pela Orquestra Sinfônica Nacional. Violoncelo: Iberê Gomes Grosso.
Concertino para violoncelo e orquestra de cordas	1971	Violoncelo e orquestra de cordas.	Estreia Mundial da obra no ano de 1979 na III Bienal de Música Contemporânea da Sala Cecília Meireles, Rio de Janeiro.
II Concerto para violoncelo e orquestra – Painel Sonoro	1972	2 flautas, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, contra-fagote, 4 trompetes, 4 trompas, 3 trombones, tuba, piano, vibrafone, celesta,	No catálogo não há registro de estreia ou gravação da obra.

⁸ A obra Suíte Sertaneja para violoncelo e piano foi objeto da pesquisa de mestrado de Josélia Ramalho Vieira, sobrinha neta do compositor, pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, concluído em 2006.

⁹ Vale salientar que o ano de composição do concerto é o mesmo ano de composição do *Recitativo, Ária e Fuga*, objeto desta pesquisa (1972).

¹⁰ É importante ressaltar que esta obra foi dedicada ao grande violoncelista soviético Mstislav Rostropovich (1927-2007), no entanto, não há registro fonográfico da obra. A Segunda Sonata foi composta apenas um mês após a conclusão do *Recitativo, Ária e Fuga*.

		xilofone, 4 tímpanos, percussão.	
<i>Recitativo, Ária e Fuga</i>	1972	Violoncelo e orquestra de cordas.	No catálogo de obras consta apenas “ <i>Recitativo e Ária</i> ”
II Sonata para violoncelo e piano	1972	Violoncelo e piano.	No catálogo não há registro de estreia ou gravação da obra.
III Concerto para violoncelo e orquestra	1978	Flautim, 2 flautas, 2 oboés, corne-inglês, 2 clarinetas, clarineta baixo, 2 fagotes, 1 contra fagote, 4 trompas, 4 trompetes, 4 trombones, tuba, tímpano, celesta, harpa, quinteto de cordas e violoncelo solista.	No catálogo não há registro de estreia ou gravação da obra.
Sinfonieta Concertante para viola, violoncelo e dupla orquestra de câmara	1978	Flauta, oboé, clarineta, fagote, 3 violinos I, 3 violinos II, 2 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo (idem para a 2ª orquestra de câmara); viola e violoncelo solistas.	No catálogo não há registro de estreia ou gravação da obra.
Sinfonieta Concertante para piano, violoncelo e dupla orquestra de câmara	1978	Flauta, oboé, clarineta, fagote, 3 violinos I, 3 violinos II, 2 violas, 2 violoncelos, 1 contrabaixo, piano e violoncelo solistas.	Estreia mundial da obra no ano de 1978, Rio de Janeiro pela Orquestra de Câmara do Brasil. Violeta Kundert, piano; Eugen Ranevsky, violoncelo. Regência: Henrique Nirenberg.

Tabela 1 – Lista de obras para violoncelo de José Siqueira a partir do catálogo “Compositores Brasileiros” (1980) do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores.

Ao fazer um levantamento bibliográfico em busca de estudos que possam subsidiar a presente pesquisa, apontamos quatro dissertações de mestrado desenvolvidas no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB. São elas: *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite*, de Josélia Ramalho Vieira (2006); *Concertino para contrabaixo e orquestra de câmara de José Siqueira: um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo*, de Danilo Cardoso de Andrade (2011); *Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira*, de Aynara Dilma Vieira Silva (2013); *Ópera “A Compadecida” de José Siqueira: Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro e Subsídios para Interpretação*, de Luiz Kleber Silva Queiroz (2013).

O trabalho de Josélia Vieira traz uma análise da *Suíte Sertaneja para violoncelo e piano* a partir do modelo tripartite de Nattiez-Molino e o sistema trimodal do compositor através de uma análise semiológica a fim de proporcionar uma performance embasada neste modelo analítico. O trabalho de Luiz Kleber de Queiroz procura identificar elementos idiossincráticos da música do nordeste brasileiro, com o uso do modalismo, do ritmo de baião e de características da cantoria, através da ópera *A Compadecida*, sob o texto teatral de *O Auto da Compadecida* de Ariano Suassuna. Já o trabalho de Aynara Silva examina a coerência sintática do Sistema Trimodal de José Siqueira, através da análise da *Quarta Sonatina* para piano (1963) e dos *Três Estudos para Flauta e Piano* (1964). O trabalho do Danilo Cardoso busca contribuir para o repertório brasileiro de contrabaixo com um conjunto de estudos para subsidiar o intérprete na preparação da obra *Concertino para contrabaixo e orquestra de câmara*.

Pode-se observar que os trabalhos desenvolvidos no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB ressaltam aspectos históricos e sociais da vida de José Siqueira, traçando-lhe o perfil de um idealizador, além de fazer um importante levantamento de sua produção musical e criando subsídios para decisões interpretativas através das pesquisas em performance.

CAPÍTULO 2. *Recitativo, Ária e Fuga* para violoncelo e orquestra de cordas: uma possível retomada ao neoclassicismo.

Ao analisar a obra *Recitativo, Ária e Fuga*, verifica-se que é uma obra concisa, mesmo escrita para um instrumento solista com acompanhamento orquestral. A única gravação da obra foi realizada em 2006 no teatro São Pedro em São Paulo, tendo como solista o violoncelista Fábio Presgrave, à frente da Camerata Fukuda (SP), sob regência do maestro Celso Antunes. A gravação não tem mais do que 8 minutos de duração, o que podemos considerar uma obra muito curta, se comparada aos padrões de concertos do repertório do violoncelo, mesmo os que para formação camerística. Esta composição aparece listada no catálogo de obras do compositor, publicado dentro da série “Compositores Brasileiros” do Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do Ministério das Relações Exteriores, que data de dezembro de 1980. No entanto, a mesma aparece grafada apenas como *Recitativo e Ária*. Na verdade uma informação incorreta e incompleta.

Esta obra não faz parte da fase delineada como neoclássica de Siqueira, tendo em vista que, segundo alguns autores já mencionados anteriormente, este período foi teoricamente encerrado em 1943. No entanto, vários fatores nos apontam para um retorno à esta estética. Primeiramente pelo título da obra o que, por si só, já é bastante sugestivo, considerando que *Recitativo, Ária e Fuga* são formas e estilos do período Barroco. Ao analisar o catálogo de obras de Siqueira, verifica-se que grande parte de sua obra é intitulada a partir de referências nacionalistas, a exemplo da “Cantiga de Rodas das Crianças do Brasil” (1974), “Primeira Suíte Nordestina” (1946), “O Carnaval de Recife” (1947), entre outras. Além de gêneros clássicos como “Segunda Sonata para violoncelo e piano” (1972), “Concertino para piano” (1973). Porém, não foi possível encontrar outra obra do seu repertório que tenha um título tão sugestivo à estética neobarroca quanto o objeto desta pesquisa. Foi apenas localizado um *Fugato* para orquestra de cordas (1944) e uma fuga no *Prelúdio e Fuga sobre um tema brasileiro para quinteto de sopros e piano* (1962), entretanto a própria designação nos indica o caráter nacional devido a uma nota de observação no catálogo, ao lado da própria descrição, que indica que foi composta “sobre tema musical do folclore”.

Vale salientar que, no *Recitativo, Ária e Fuga*, a Ária seria melhor descrita como uma interpolação entre os movimentos Recitativo e Fuga, por ser, dos três movimentos, o mais sucinto. Diante desta perspectiva, nos possibilita pensar em executar a obra sem interrupção, quase em *attaca*, entre os três movimentos. Além disso, ao longo do trabalho vamos apontar como fragmentos do segundo movimento (Ária) são empregados na estruturação da Fuga.

No catálogo de obras, foi localizada a Segunda Sonata para violoncelo e piano, o Concerto nº2 para violoncelo e orquestra (Painel Sonoro) entre outras obras para o instrumento, onde se constata que estas obras foram compostas em 1972, mesmo ano de composição da obra objeto desta pesquisa. Ao obter o manuscrito da Sonata, verifica-se que a mesma foi composta a partir do dia 27 de maio de 1972, no Rio de Janeiro. Isto é, apenas um mês após o *Recitativo, Ária e Fuga* ter sido concluído. O manuscrito da sonata nos indica que a obra foi dedicada ao respeitado violoncelista soviético Mstislav Rostropovich¹¹, também maestro e considerado um dos maiores violoncelistas do século XX. Não foi encontrado, no entanto, nenhum registro ou documento que comprove que ele a tenha estreado ou apresentado.

Apesar da estrutura da obra ser diferente do *Recitativo, Ária e Fuga*, há uma notável similaridade entre os movimentos Recitativo (do *Recitativo, Ária e Fuga*) e Introdução (da Sonata nº 2, dividida em quatro movimentos, sendo eles: Introdução, Allegro, Aboio e Samba de Engrenagem). O Recitativo é um movimento para violoncelo solo e há um frequente uso de colcheias pontuadas, com contornos melódicos descendentes, na região médio e grave do instrumento, o que gera certo caráter incisivo, além do compositor indicar como marca de expressão *Devagar e livremente*. Da mesma forma, a Introdução da Sonata nº2 inicia-se com o violoncelo solo, tem como marca de expressão *Devagar – Ad libitum*, e há uma certa similaridade no tocante à estrutura melódica. Podemos observar, no exemplo 2, que Siqueira utilizou também sequências descendentes. No entanto, ao contrário do Recitativo, a figuração rítmica é composta por tercinas, ao invés de figuras pontuadas.

¹¹Rostropovich (1927-2007) teve diversas obras dedicadas a ele por importantes compositores do século XX, como Dmitri Shostakovich (1906-1975), Leonard Bernstein (1918-1990), e o amigo pessoal, Benjamin Britten (1913-1976), dentre outros, além de ter estreado mais de 220 obras para violoncelo.

22 *a tempo*
cresc.
 27 *dim.*
 30 *cedendo* *pp* *smorzando*

Devagar - Ad libitum
 7 *Tercinas em movimento descendente*
 12

Exemplo 2 – Excerto do final do Recitativo, do *Recitativo, Ária e Fuga*.

Devagar - Ad libitum
 7 *Tercinas em movimento descendente*
 12

Exemplo 3 – Excerto do início da Introdução da Segunda Sonata para violoncelo e piano de Siqueira.

Outro aspecto a ser destacado entre os dois movimentos (Recitativo, comp. 27-29, do *Recitativo, Ária e Fuga*, e a Introdução da Sonata nº2, comp. 7-9) é a semelhança no tocante ao gesto melódico, tendo em vista que estão dispostos em sequências descendentes e transitam em três oitavas do violoncelo com figuras de curta duração. Este fato relaciona as duas obras, rítmica e texturalmente, tendo em vista a semelhança de elementos de composição entre elas.

Também é possível fazer relação da estrutura do *Recitativo, Ária e Fuga* com outras obras do repertório do violoncelo. A exemplo disso, podemos apontar a Sonata nº 5 de Beethoven, Op. 102 nº 2, a única do conjunto de cinco sonatas para violoncelo e piano a apresentar uma fuga. Esta contém o último movimento estruturado como uma fuga, precedido por um movimento lento, cuja marca de expressão é *Adagio com molto sentimento d'afetto*. Algo similar fez Siqueira ao estruturar a Fuga da presente obra precedida por um movimento lento (Ária) cuja indicação de andamento e caráter é *Adagio com grande ternura*. Em tempo, é possível observar, a partir da movimentação e

condução das vozes, emular-se uma textura coral também no movimento da sonata de Beethoven, op. 102.

Adagio con molto sentimento d'affetto.
mezza voce

Adagio con molto sentimento d'affetto.
mezza voce

Exemplo 4 – Excerto do segundo movimento da Sonata nº 5 de Beethoven.

Allegro.
p

Allegro.
leggiermente

Allegro fugato.
sempre piano

Exemplo 5 – Excerto do terceiro movimento da Sonata nº5 de Beethoven para violoncelo e piano, Op. 102, nº2.

Ainda relacionado à questão estrutural, chama a atenção que a obra de Siqueira é bastante concisa, o que dificulta a inserção em programas de concerto. O segundo movimento, especificamente, é o mais curto dos três, e, devido a este fato, corrobora a ideia da obra estar organizada como uma macro estrutura, sendo o Recitativo e a Fuga

interpolados pela Ária, mesmo sem a indicação de *attaca*. Dentro da literatura do violoncelo, é possível mencionar o Concerto para violoncelo “Pro et contra” de Arvo Pärt (1935), que foi dedicado ao violoncelista Rostropovich na década de 60. Uma obra tão concisa quanto o objeto desta pesquisa, de linguagem minimalista, cujo segundo movimento tem duração de apenas 32 segundos e, certamente, funciona também como uma interpolação entre o primeiro movimento (5’28”) e o terceiro movimento (3’29”).

2.1 Recitativo: Linguagem vocal que se distancia do tonalismo.

O título de “Recitativo” vem a ser bastante sugestivo e nos remete imediatamente ao estilo vocal. Entretanto, podemos observar neste movimento que Siqueira propõe uma cadência do violoncelo solista com características e/ou aspectos deste estilo vocal. O dicionário Harvard de Música (RANDEL, 1986, p. 682) define o recitativo como “um tipo de escrita vocal que enfatiza as inflexões naturais do discurso, ritmo e contornos – em termos de altura”. Tornou-se um estilo de composição frequentemente usado em oratórios, cantatas, óperas e, muito esporadicamente, em concertos, a exemplo do concerto para violino “Grosso Mogul” em Ré maior, RV 208, de Antonio Vivaldi, cujo segundo movimento tem a indicação Recitativo – Grave. Além disso, o recitativo está diretamente ligado ao desenvolvimento da Camerata Fiorentina, do final do século XVI. Normalmente escrito sem barras de compasso, e consequentemente sem um andamento ou tempo definido com precisão.

No início do século XVII, o recitativo foi levado para a música instrumental com o objetivo de imitar o estilo do canto. Apesar de ser um tipo de escrita vocal, vários compositores introduziram sessões ou até mesmo movimentos inteiros no estilo recitativo instrumental. Como exemplo disso é possível citar as Sonatas “Prussianas” para teclado (1742) de C. P. E. Bach (1714-1788), o segundo movimento *Adagio* da Sinfonia n. 7 “*Le midi*”, de Joseph Haydn (1732-1809) intitulado Recitativo, porém em estilo concertante, que consiste em solo do *spalla*. Da mesma forma, Ludwig van Beethoven (1770-1827) também insere um recitativo no célebre quarto movimento da Sinfonia n.º 9 em Ré menor, Op. 125, “Coral”, que contém o representativo recitativo dos naipes de violoncelos e contrabaixos; além das Variações sobre um Recitativo para órgão, Op. 40, de Schoenberg; além do 3.º movimento, *Bem moderato: Recitative-Fantasia*, da Sonata de César Franck, em Lá maior, escrita originalmente para violino e piano, porém parte do repertório do violoncelo. Entre estes vários exemplos da

literatura, nota-se uma exploração de dimensões dramáticas em virtude da expressividade oriunda do aspecto vocal, em detrimento da exploração do virtuosismo instrumental propriamente dito. Na literatura do violoncelo, podemos citar duas obras importantes que, de certa forma, ilustram com clareza este estilo recitativo, como a transição para o 2º movimento (comp. 106 a 123) do concerto para violoncelo e orquestra de Edward Elgar, em *Mi menor*, Op. 85 e a cadência inicial do concerto para violino e violoncelo de J. Brahms, Op. 102. A título de exemplo, estas obras podem representar a dramaticidade e o lirismo relacionado ao estilo vocal, se comparadas com a cadência de outros concertos importantes do repertório violoncelístico, a exemplo do concerto nº 2 para violoncelo e orquestra de J. Haydn, em *Ré Maior* que, notadamente, explora unicamente o elemento virtuosístico. Portanto, o estilo recitativo instrumental está diretamente associado a um caráter de *cadenza*, porém com referência vocal, que é valorizada através de aspectos mais dramáticos, no sentido expressionista.

Como demonstrado no exemplo 3, o excerto do 2º movimento do concerto para violoncelo e orquestra de Edward Elgar, o violoncelo solista apresenta um recitativo, indicado pelo próprio compositor, como transição para o segundo movimento, neste caso, um recitativo acompanhado. Quanto à questão de caráter desta seção, nota-se que há um certo senso religioso, podendo considerar como uma espécie de canto responsorial. Neste sentido, as semicolcheias representam o solista e os acordes arpejados em pizzicato o coro da congregação. Com indicação de *attaca*, este breve recitativo funciona como uma interpolação ou transição entre os dois primeiros movimentos da obra (Ex. 6).

II

18 *Lento* *Recit.* *acc.* *Allegro molto.*
p *f* *ff* *sf* *pp*
Lento. *Allegro molto.* ♩ = 120.
p *colla parte* *f* *accel.* *sf* *pp*

rit. *pizz.* *a tempo* *rit.* *pizz.* *a tempo* *rit. molto*
pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*
a tempo *rit.* *Clar.* *pp* *Cor.* *rit.*

19 *a tempo* *accel.* *Lento ad lib.*
p *dim.* *ff* *ff* *sf*
pp *Cor.* *a tempo* *f* *accel.* *sf* *colla parte* *ff* *a tempo*

accel. *ten.* *ten.* *rit.* *lento*
sf *sf* *sf* *p* *espress.* *sf*

Allegro molto. *rit.* *pizz.* *♩ lento* *rit.*
pp *f* *p* *al D.* *espress.*
Allegro molto. *pp* *Colla parte* *rit.*

Exemplo 6 – Excerto do segundo movimento do concerto para violoncelo e orquestra de Edward Elgar, Op. 85, em Mi menor – Recitativo.

Pode-se verificar que o motivo apresentado em semicolcheias no movimento – como foi destacado – representa um tipo de escrita vocal, o que enfatiza a inflexão natural do discurso, dessa forma, assemelhando-se ao estilo recitativo. Vale salientar que este elemento será desenvolvido ao longo de todo o movimento como motivo principal.

Outro exemplo importante aparece no concerto para violino e violoncelo de J. Brahms, Op. 102. Como pode-se observar no exemplo 7, o primeiro movimento da obra inicia com uma *cadenza* para violoncelo. Ainda que a marca de expressão seja *Allegro*, o início recebe a indicação *in modo d'un recitativo, ma sempre in tempo*. Sobretudo, verifica-se ainda uma semelhança com o Recitativo de Siqueira no sentido do uso da amplitude do registro do violoncelo, além do elemento dramático, explorado pelos dois compositores.

KONZERT.

Solo - Violoncello.

Johannes Brahms, Op. 102.

Allegro.

Violine. *Tutti* *f marc.*

Violoncello. *f marc.* *Solo* *in modo d'un recitativo, ma sempre in tempo*

Exemplo 7 – Excerto inicial do concerto para violino e violoncelo de J. Brahms, Op. 102.

Após citar alguns exemplos de recitativos na literatura instrumental, no caso da obra de Siqueira em questão, podemos observar que o primeiro movimento (Recitativo) inicia-se, na verdade, com uma sequência de intervalos quartais ascendentes seguidos de forma rigorosa com a interpolações de intervalos de segundas. O que gera uma sequência de 12 sons.

Primeira Série

Si Mi Lá Lá♭ Ré♭ Sol♭ Fá Sib Mib Dó Sol Ré

Segunda Série

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

Exemplo 8 – Séries de 12 sons do primeiro movimento, *Recitativo*, apresentadas por extenso.

A seguir o trecho inicial do *Recitativo*:

Exemplo 9 – Início do *Recitativo* e sequência intervalar movimento quartal, que formam duas séries completas de 12 sons.

Nota-se neste *Recitativo* que, a partir de movimentos quartais, há uma resolução descendente em intervalo de segundas, até o acorde do compasso 4 – ponto *pivot* – a partir do qual se inicia o movimento descendente. Porém, verifica-se uma organização no tocante à disposição das notas descendentes a partir do compasso 5, o que forma uma sequência de tríades em movimento descendente, em intervalos de quartas. Esta sequência descendente é interligada através de intervalos de 5ª ascendente a cada grupo de três notas, o que é relevante considerar, se observarmos que, desde o início da obra, Siqueira propõe uma sequência ascendente. Após alcançar o ponto culminante – acorde no tempo forte do compasso 4 –, verifica-se uma organização

destas notas em série de 12 sons descendentes, tendo em vista que há uma interpolação com uma próxima sequência também de 12 notas, porém em movimento descendente (Ex.9). Ao mesmo tempo, o compositor utiliza-se de um *acellerando* por extenso – grafado ritmicamente – à uma distância de 2 oitavas, obedecendo de maneira precisa os intervalos de quarta, o que nos dá a sensação de completa ausência de um centro tonal (Comp. 1-7). Possivelmente Siqueira experimentou afastar-se da tonalidade, sem necessariamente se utilizar de uma série dodecafônica de maneira sistemática. Esta sequência de notas será recordada ao longo do movimento com pequenas variações (Comp. 22 - 25). É interessante observar que, a partir do compasso 8 (Ex. 10), há uma mudança súbita nos elementos melódicos e rítmicos, o que gera uma interrupção da fluência da frase, devido ao novo elemento contrastante, que dá lugar a um segundo motivo.



Exemplo 10 – Figuração rítmica do novo motivo apresentado no Recitativo.

A enfática chegada ao Fá# no compasso 8 gera uma gravitação em torno desta nota, o que faz com que todo o trecho que a precede (Comp. 1-7) possa ser analisado como um grande gesto anacrústico, que classificamos como tempo forte estrutural, de acordo com o conceito cunhado por Cone (1968, p.23-25), e aprofundado posteriormente por Epstein (1995, p. 38-40).

A título de exemplo de tempo forte estrutural, dentro da literatura do violoncelo, podemos citar a monumental Sonata para violoncelo solo Op. 8, de Zoltán Kodály (1882-1967). Uma obra composta em grandes proporções, na qual é explorada ao máximo a técnica do violoncelo, escrita com deslocamento métrico criando um senso de tempo forte em lugares diferentes do compasso e, similar à obra de Siqueira, também cria um forte ponto de chegada (Comp. 31) – de caráter enfático e em tempo forte – após um grande gesto anacrústico, cujo ponto de chegada é chamado de tempo forte estrutural (AQUINO, 2004, p.80-84).

Observa-se, no compasso 8, que há uma efetiva afirmação desta gravitação em torno do Fá#, em virtude da polarização que reforça este ponto de chegada, com a nota

Mi# entre os dois F# do compasso 9. Pode-se notar que o F# é ainda mais enfatizado devido a nota Si estar acentuada, além de se configurar em um movimento descendente que, ao mesmo tempo, cria um gesto conclusivo (4,3,7,1). Este gesto gera, entre os compassos 8 para 9, uma anacruse que valoriza, pela terceira vez, a nota F# - conforme representação no exemplo 10. Apesar de não haver indicação de dinâmica forte no compasso 8, toda a anacruse estrutural preparada anteriormente, além do *acellerando* grafado ritmicamente, funciona como uma preparação para o tempo forte estrutural, o que, conseqüentemente, nos leva a realçar a dinâmica e reforçar este aspecto.

A implicação do uso insistente desta figuração rítmica, aliado a uma repetição de material melódico, resulta em um caráter incisivo à boa parte do movimento. Isto também se dá pelo fato do compositor utilizar acentos em determinados momentos nas colcheias pontuadas, o que nos remete a este caráter (Ex.11A e 11B). Este ritmo pontuado vem a ser, em nossa opinião, um dos principais elementos do Recitativo.



Exemplo 11A – Motivo rítmico do Recitativo



Exemplo 11B – Excerto final da seção para preparação do final do movimento.

Vale salientar também que este contorno rítmico está estruturado, sobretudo, nas regiões média e grave do violoncelo, o que gera um contraste significativo com o segundo movimento da obra – que está disposto na região média e aguda do instrumento. A figuração rítmica pontuada, ademais, vem a ser uma apresentação antecipada de um dos motivos que virão a formar o contra-sujeito da fuga, no terceiro movimento, como pode ser observado no exemplo 12.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 4 and contains notes with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. A red box highlights a specific rhythmic motif in measures 5-6. The bottom staff begins at measure 7 and contains notes with dynamics *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. A red box highlights a similar rhythmic motif in measures 7-8.

Exemplo 12 – Apresentação do contra-sujeito da fuga com o uso do motivo rítmico extraído do Recitativo.

Pode-se visualizar no compasso 7 da fuga (Ex. 12), que além da implicação do uso da figuração rítmica pontuada, também é aplicado, na maior parte da sequência, o uso do intervalo de 2^a, mesma distância intervalar apresentada no motivo no Recitativo (Ex.9). A interação do uso dos mesmos materiais em movimentos diferentes gera concatenação, unidade e coerência à obra, como veremos adiante.

Após a apresentação do novo elemento, há uma retomada do primeiro motivo, entretanto com alterações intervalares. Notadamente, este é um movimento que explora amplamente a tessitura do violoncelo, e a partir do compasso 10-11 verifica-se uma organicidade no tocante à disposição destas distâncias.

The image shows a single staff of musical notation starting at measure 11. It features a complex rhythmic motif with many notes, highlighted by a red box. A forte (*f*) dynamic marking is placed below the staff.

Exemplo 13 – Retomada do tema inicial com variação¹².

Após o desenvolvimento do motivo apresentado no compasso 8, verifica-se uma retomada do motivo inicial, com a reapresentação da sequência de 12 sons, desta vez ornada por *apojaturas* em oitava (Ex. 14). É importante ressaltar que, no contra-sujeito da fuga, o violoncelo solista faz uma breve alusão à este pequeno motivo, com a inserção de um gesto de *apojatura* em oitava, porém em movimento descendente. (Ex. 14).

¹² É importante frisar que no manuscrito original, Siqueira escreveu apenas as notas superiores a partir da anacruse do compasso 12. Todavia, o violoncelista Fábio Presgrave acrescentou as notas inferiores ao compasso no momento da gravação da sua performance com a Camerata Fukuda certamente para dar um caráter mais virtuosístico à obra.



Exemplo 14A – Retomada do tema inicial com sequência de 12 sons, porém com variação.



Exemplo 14B – Compasso 7 do contra sujeito da Fuga (mov. 3) com alusão à apoiatura apresentada no Recitativo, em oitava descendente.

Após a reapresentação da sequência em *apoiaturas* ascendentes, até o acorde no compasso 25, que denominamos anteriormente como um ponto *pivot* (ver Ex. 8), inicia-se uma seção desenvolvida a partir de um ritmo baseado em colcheias pontuadas, ressaltados por acentos, o que gera um caráter incisivo, que vem a contrastar com o próximo movimento, cuja inserção do acompanhamento de cordas, em notas longas, na textura de um coral, cria uma simples base harmônica para o solista. Ao longo de todo o movimento, Siqueira acumula muita tensão com uso recorrente de intervalos que distanciam da tonalidade. Porém, a seção final do Recitativo – a partir do compasso 22, retomada da série I – deve ser executada de maneira contínua, ou seja, menos seccionada possível, cuja conclusão em harmônicos artificiais funciona como ligação para o próximo movimento, com caráter absolutamente distinto ao Recitativo.



Exemplo 15 – Trecho final do Recitativo.

2.2 Ária: Lirismo sob uma linha cromática.

Em contraposição ao primeiro movimento, a Ária tem um caráter mais lírico e cantábil. Notadamente, o movimento mais conciso dos três. É interessante observar, que, apesar de curta, a obra tem movimentos de caráter tão distintos na análise geral. O

termo Ária, segundo Jacobsen (2007), se refere a uma peça para voz solo com ou sem acompanhamento instrumental. Além disso, tanto pode se constituir em uma obra independente ou fazer parte de uma obra de maior extensão, a exemplo da ópera, oratório ou cantata, por desempenhar um papel central nestes gêneros. Segundo o Dicionário Grove de Música (1980), as árias, como melodias para canções aparecem, durante a maior parte dos séculos XVI e XVII, em publicações instrumentais e vocais, porém aplicada com maior assiduidade na música instrumental dos séculos XVII e XVIII, o que implicou em obras de modelo vocal, sugerindo um caráter absolutamente lírico e cantábile. Além disso, se tornou temática adequada para o desenvolvimento de conjuntos de variações. A exemplo disso pode-se citar as Variações Goldberg de J. S. Bach, um conjunto de variações para cravo desenvolvidas a partir da exposição de uma ária (Ex. 16).

ARIA con VARIAZIONI

Andante espressivo. (♩ = 72 .)

Exemplo 16 – Tema da Ária que fornece o material melódico para as variações subsequentes das Variações Goldberg de J. S. Bach, BWV 988.

Neste caso, as variações são desenvolvidas a partir da linha do baixo da Ária, ao invés da melodia principal. É importante salientar que, na variação 10, Bach escreve denominada uma fuguetta a quatro vozes com um sujeito de quatro compassos que originou-se da melodia superior da ária.

Fughetta.
Un poco animato. ($\text{♩} = 84.$)

VAR. 10.
(a 1. Clav.)

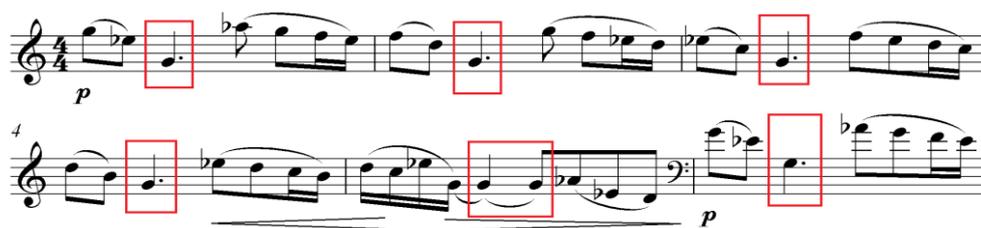
Exemplo 17 – Var. 10 das Variações Goldberg de J. S. Bach – *Fughetta*.

Observe que, na ária de Siqueira, verifica-se uma semelhança no procedimento que o contra-sujeito da fuga (movimento subsequente à ária) foi extraído da melodia do tema principal da Ária, como pode-se observar nos exemplos 18 e 19.

Exemplo 18 – Excerto do tema inicial da Ária.

Exemplo 19 – Excerto do contra-sujeito da Fuga.

Na obra de Siqueira, o segundo movimento (Ária), em contraste com o Recitativo, tem uma sonoridade tonal, cujo acompanhamento das cordas, em notas longas, cria uma base harmônica para o solista. O compositor define como marca de expressão *adagio com grande ternura*, cujo material apresentado é basicamente composto por um breve motivo descendente com o uso da figuração rítmica em colcheias, polarizando na nota sol ao longo dos compassos 1-10, o que gera uma gravitação em torno deste centro tonal (Ex. 20) movendo-se para Dó menor na segunda metade.



Exemplo 20 – Trecho inicial da Ária cuja nota sol é polarizada ao longo do desenvolvimento do motivo.

Verifica-se que o tema principal do movimento (Ex. 21) é composto por uma sequência melódica descendente, a cada compasso é transposta uma terça abaixo, a não ser pela nota sol, representada pela semínima pontuada, que é mantida intacta e, desta maneira, cria uma gravitação em torno dela, já mencionada anteriormente. Este mesmo tema da Ária será rerepresentado uma oitava abaixo com pequenas variações rítmicas ao longo do movimento.

Exemplo 21 – Tema do segundo movimento, Ária.

Também verifica-se uma textura de coral no tocante à escrita para as cordas gera condições de tensão e relaxamento, através do uso de suspensões, claramente reforçadas pelo contorno melódico criado pelo naipe dos violoncelos e contrabaixos, que realizam, durante toda a ária, uma movimentação cromática descendente, dobrada em oitavas. Desta forma, a linha do baixo é formada única e exclusivamente por uma linha descendente cromática de duas oitavas e meia, seguido por um movimento cadencial V-I.

Violoncello II - Ária

6

10

14

p

f

p

pp

perdendo-se

Exemplo 22 – Linha cromática realizada pelo naipe dos violoncelos no segundo movimento.

No exemplo 22 verifica-se que Siqueira optou por uma linha cromática descendente, na qual está embutida uma sequência de 12 sons, embora não se constitua, de maneira alguma, em linguagem dodecafônica. Apesar da tensão embutida no seu aspecto composicional, esta linha dos baixos conecta-se à melodia principal, tendo em vista que os violinos e violas têm um contorno mais estático, com recorrentes intervalos de segundas ocasionadas pela inversão de acordes (Ex. 23). Neste caso, observamos uma estrutura tonal (coral) sobreposta à uma sequência cromática que permeia a integralidade do movimento.

7

13

p

f

p

pp

perdendo-se

Exemplo 23 – Redução para piano do segundo movimento omitindo a voz do violoncelo solista para observar a condução das vozes. (Redução para piano: Roberta Regina dos Santos)

Ao se comparar com obras da literatura instrumental, de uma forma mais abrangente, verifica-se uma certa semelhança no tocante ao contorno melódico do tema da Ária, com a melodia do segundo movimento do concerto para violino de J. Brahms, Op. 77 em Ré maior.

Exemplo 24 – Tema do segundo movimento do concerto para violino de J. Brahms, apresentado pelo oboé.

Exemplo 25 – Tema principal da Ária (*Recitativo, Ária e Fuga*).

Na Ária, Siqueira opta por explorar o registro mais agudo do violoncelo, que se contrasta com o acompanhamento em estilo coral da orquestra de cordas, sempre nos registros graves, principalmente nos violinos. A melodia ampla, embora com frases irregulares (5 compassos), que se faz necessário se ater a uma textura de *molto legato* que adequa ao caráter melódico e lírico do movimento. Por opção nossa, sugere-se pensar o compasso em 8 pulsos para que a amplitude da frase seja ainda mais enfatizada, realçando o caráter determinado pelo compositor “com grande ternura”. Um vibrato contínuo e, ao mesmo tempo, amplo e rápido, dramatiza a interpretação.

2.3 Fuga: Uma construção a partir de elementos modais.

O terceiro movimento Fuga (*Allegro moderato*) é, notadamente, o movimento mais extenso e mais elaborado de toda a obra, no que se diz respeito à construção composicional. Com 68 compassos, é uma fuga à cinco vozes, cujo sujeito é composto basicamente por semicolcheias, combinado a um elemento sincopado. Verifica-se uma sonoridade modal que caracteriza a música regional do nordeste, diferentemente do caráter do Recitativo (de fato uma *cadenza*, sem acompanhamento) e da Ária (de caráter lírico e intimista). Apesar de aparentemente tão distintos, durante a análise da obra foi possível constatar e corroborar com a ideia inicial de que a obra fundamenta-se em uma macro estrutura devido a gestos similares que se repetem, geradores de motivos temáticos e que, conseqüentemente, dão unidade à obra.



Exemplo 26 – Sujeito do 3º movimento, Fuga

O sujeito da Fuga está construído a partir de um motivo de 3 notas, ao qual denominamos motivo A:



Exemplo 27 – Motivo A, elemento gerador do sujeito da fuga.

Baseado neste motivo A, Siqueira elabora o sujeito da Fuga através da expansão do mesmo, em terças ascendentes agregando uma nota a mais a cada grupo. Após a breve expansão, o sujeito estende-se a duas oitavas do violoncelo através de duas transposições (Ex. 28). Ao longo de todo o movimento, constata-se a presença desse motivo A, gerador do sujeito.

Motivo A (gerador)
 1º elemento de expansão
 2º elemento de expansão
 1ª transposição (literal)
 2ª transposição
 Variante do Motivo A
 Variante inversa
 Variante da inversão

Exemplo 28 – Esquema de elaboração do sujeito da Fuga, a partir do motivo A.

Desenvolvimento do sujeito da Fuga a partir do motivo gerador A	
	Motivo gerador A formado a partir do intervalo de 1 tom.
	1º elemento de expansão do motivo, ampliado por uma 3ª menor acima.
	2º elemento de expansão, mais uma vez ampliado com um intervalo de 3ª menos acima.
	1ª transposição literal do 2º elemento de expansão uma 7ª acima.
	2ª transposição, porém não literal, devido ao último intervalo ser de 4ª.
	Variante do motivo gerador A, em movimento contrário (Sib – Dó – Sib).
	Variante do motivo gerador A, oitava abaixo (Dó – Sib).
	Variante do da inversão (Sib – Lá – Sib).

Tabela 3 – Desenvolvimento do sujeito da Fuga a partir do motivo gerador A.

Verificamos também o caráter mais elaborado empregado à Fuga, se comparada aos movimentos anteriores, que se dá não apenas pela utilização de elementos sincopados, mas também pelo uso de centros modais nas seções ao longo da Fuga. Razão esta que nos remete a uma sonoridade da música da região do nordeste. Sendo assim, conclui-se que o sujeito, apresentado primeiramente pelo violoncelo solista, está disposto no centro modal de Dó Frígio (Ex. 29) e a resposta em Sol Lócrio (Ex. 30).



p *cresc.* *f*

Sujeito da Fuga - Dó Frígio

Dó Frígio

Exemplo 29 – Sujeito da Fuga apresentado pelo violoncelo solista em Dó Frígio.



p *cresc.* *f*

Resposta da Fuga - Sol Lócrio

Sol Lócrio

Exemplo 30 – Resposta da Fuga apresentado pela viola em Sol Lócrio

Por se tratar de uma fuga a 5 vozes, a partir das entradas do sujeito em cada instrumento, verifica-se uma relação de V grau entre as vozes na Fuga, como se pode observar na tabela 3

Ordem de apresentação da entrada do sujeito – Fuga			
Instrumento		Compasso	Centro Modal
Violoncelo solista	Sujeito	1 – 4	Dó Frígio
Viola	Resposta	4 – 7	Sol Lócrio
Violino 2	Sujeito	7 – 10	Dó Frígio
Violino 1	Resposta	10 – 13	Sol Lócrio
Violoncelo e contrabaixo	Sujeito	13 – 16	Dó Frígio

Tabela 4 – Ordem de apresentação de a entrada do sujeito na Fuga (mov. 3).

Ao longo do movimento, o compositor emprega material motivico oriundo dos dois primeiros movimentos: o motivo em colcheias pontuadas do Recitativo, além do uso de intervalos de quartas, e o motivo melódico de caráter cantábile com ritmo baseado em colcheias descendentes, apresentado na Ária, contrastando com o sujeito da Fuga. O emprego destes gestos, mesmo integrando elementos distintos, transforma a Fuga em um movimento cujos materiais melódicos apresentados ao longo de toda obra são reapresentados de forma que concatene as ideias no último movimento.

Exemplo 31 – 2ª entrada do sujeito (resposta) na viola, compasso 4. Relação de 5º grau com o sujeito.

Após a apresentação das cinco vozes, nos modos menores Frígio e Lócrio, a partir do compasso 16 inicia-se o desenvolvimento (episódio 1) da Fuga. Para introduzi-lo, Siqueira aplica um fragmento do sujeito no modo Jônio, porém em movimento

retrogrado, criando contraste com a exposição (Ex. 32), tendo em vista que o modo Jônio é maior, diferentemente dos modos Frígio e Lócrio que são menores.

14

Fragmento do sujeito em sequência retrograda →

Sujeito original →

The image shows two musical staves. The top staff, labeled '14', shows a retrograde sequence of the subject in 3/4 time, marked with a piano (*p*) dynamic. A red box highlights a portion of this sequence. The bottom staff shows the original subject in 2/4 time, also marked with a piano (*p*) dynamic, with a *cresc.* (crescendo) marking. A red box highlights a corresponding portion of the original subject. Red arrows point from the labels to the respective staves.

Exemplo 32 – Comparação entre o sujeito original da Fuga e o sujeito em sequência retrogradada, utilizado no desenvolvimento do movimento a partir do compasso 14.

14

Sujeito em sequência retrograda da Fuga - Mi bemol Jônio

Mi bemol Jônio

The image shows two musical staves. The top staff, labeled '14', shows the subject in retrograde in the mode of Mi bemol Jônio, marked with a piano (*p*) dynamic. The bottom staff shows the subject in the mode of Mi bemol Jônio, marked with a piano (*p*) dynamic.

Exemplo 33 – Apresentação do sujeito da Fuga em movimento retrogrado no desenvolvimento em modo Mi bemol Jônio.

Note que, a partir deste ponto, a orquestra faz pequenas intervenções com uma célula motívica em graus conjuntos ascendentes que se tornará recorrente ao longo do desenvolvimento (Ex. 34, compassos 16 e 17). Esta célula, na realidade, torna-se um elemento de antecipação da ponte (Comp. 34) que precede o episódio 2. Apesar de o contorno melódico estar em cromatismo ascendente, verifica-se uma similaridade no tocante ao ritmo sincopado acentuado.

gesto antecede a ponte para o episódio 2 da Fuga. Esta seção tem uma breve reapresentação do sujeito, transposto para os centros em Mi Lócrio e Si Frígio.

Sujeito em sequência retrógrada da Fuga, transposto meio tom acima - Mi Jônio

Mi Jônio

Exemplo 36 – Sujeito da Fuga em movimento retrógrado no desenvolvimento em modo Mi Jônio.

No terceiro movimento fica muito claro que Siqueira reforça diversas ideias e motivos musicais apresentados nos outros movimentos. Uma referência importante apresentada na Fuga é o uso de intervalos de quartas a partir do compasso 41, primeiramente na voz do violoncelo solista e que passa por todos os instrumentos da orquestra. Note que o intervalo de quartas é o primeiro elemento estruturante do Recitativo (primeiro movimento), conforme demonstrado e discutido no Ex. 8. Essa menção tem claramente o papel de unificar as ideias musicais e, conseqüentemente, dar um sentido à obra. Este novo material funciona como uma citação de elementos do Recitativo. Ao nosso ver, devido ao fato de todos os instrumentos exibirem este novo elemento simultâneo a uma nova apresentação do sujeito, de forma transposta, este poderia ser chamado de um segundo contra-sujeito. (Ex. 37 e 38).

8
41

Novo material melódico que faz referência ao Recitativo

Fragmentos do sujeito transposto

cresc. *f* *mf* *cresc.*

Exemplo 37 – Novo material apresentado, em referência ao Recitativo

44

mf *f* *cresc.* *f* *mf*

cresc. *f* *cresc.* *f*

cresc. *f*

Exemplo 38 – Novo material que referencia o Recitativo desenvolvido pelos instrumentos da orquestra.

A partir do compasso 49, chamaremos estruturalmente de episódio 3, devido a criação de uma textura de *Stretto* elaborada a partir do material motivico do contra-sujeito (tema do segundo movimento – Ária). Outro fato importante é a relação cromática entre as vozes (destacado no Ex. 39). Note que esta relação é recorrente ao

longo da fuga, o que transforma-se em um gesto motivico. Neste caso, Siqueira optou por inserir o cromatismo nas entradas de cada voz – violoncelo, viola, violino 2 e violino 1, respectivamente – como preparação para uma melodia no violoncelo solista que referencia o contra-sujeito, porém em movimento ascendente.

The image displays two excerpts from a musical score. The left excerpt, starting at measure 47, shows four voices (violin 1, violin 2, viola, and cello) with a chromatic relationship between them. A red box highlights the cello part with the annotation "Relação cromática entre as vozes". The right excerpt, starting at measure 51, illustrates the creation of a *Stretto* texture from the counter-subject material. A red box highlights the vocal parts with the annotation "Relação cromática entre as vozes". A blue box highlights the cello part with the annotation "Novo material melódico na voz do violoncelo solista". Above the right excerpt, a red annotation reads "Criação de textura de *Stretto* a partir do material do contra-sujeito".

Exemplo 39 – Elaboração de uma textura de *Stretto* através do material motivico do contra-sujeito a partir do compasso 49.

Este evento contrasta com o *Stretto* da Fuga, demonstrado no exemplo 40. A partir do compasso 62 e transforma-se no ápice da obra, em termos de dinâmica, e, devido a isto, passa a enfatizar o elemento formado pelo intervalo de segunda maior que também é o motivo gerador do sujeito da Fuga (Ex. 40).

The image displays two excerpts from a musical score. The left excerpt, starting at measure 63, shows four voices (violin 1, violin 2, viola, and cello) with a dynamic contrast between *mf* and *cresc.*. A blue circle highlights a specific interval in the cello part. The right excerpt, starting at measure 66, shows four voices with a dynamic contrast between *f* and *ff*. A blue circle highlights a specific interval in the cello part. The annotations highlight the dynamic contrast and the melodic emphasis on the major second interval.

Exemplo 40 – *Stretto* da Fuga

Embora os movimentos do *Recitativo*, *Ária* e *Fuga* sejam muito distintos, no que tange ao caráter, além de outros aspectos, ao longo da análise da obra foi identificado um gesto melódico que relaciona os finais dos três movimentos. Como podemos verificar, a partir do compasso 30 (Ex. 41) foi destacado no excerto final do *Recitativo*, os três últimos intervalos que são em 7^a ascendente, em oitavas diferentes.

27

30

cedendo

pp

smorzando

dim.

Exemplo 41 – Excerto final do *Recitativo*.

Na *Ária*, similar ao final do movimento anterior (*Recitativo*), também foram realçados os três últimos gestos. Porém, apesar de também apresentados em oitavas diferentes, como no primeiro movimento, desta vez o gesto mostra-se de forma invertida, ou seja, em 2^a descendentes, com um prolongamento da última note que funciona como uma breve variante. Note que no *Recitativo*, em dinâmica *pianíssimo*, o compositor usa a marca de expressão *smorzando*, que, do italiano, significa diminuir a intensidade do som gradualmente até dissipá-lo. Na *Ária*, a indicação é *perdendo-se*, com a mesma dinâmica, razão esta para relacionar os dois movimentos.

14

17

f

perdendo-se

pp

pp

Exemplo 42 – Excerto final da *Ária*.

Na Fuga, também são identificados três gestos similares, que, apesar de cromáticos, aparecem em oitavas distintas. Porém, diferentemente do Recitativo e da Ária, há indicação de *fortíssimo* ao final, tendo em vista que este, além de encerrar a obra, é o movimento que agrega aspectos do Recitativo e da Ária gerando conexão à obra como um todo. Esta repetição dos mesmos gestos ao final de cada movimento gera uma relação de paralelismo entre os três movimentos.

Exemplo 43 – Excerto final da Fuga.

A fuga, por ser uma composição polifônica, oriunda da técnica da imitação, oriundo das formas vocais como moteto, madrigal e, no repertório instrumental, como a fantasia e o *ricercare*, teve seu auge no período Barroco. Notadamente, o maior expoente é J.S. Bach em exemplos como *O Cravo Bem Temperado*, e a *Arte da Fuga*. Alguns compositores dos períodos clássico e romântico utilizaram a Fuga para incorporar seções de suas obras orquestrais, por exemplo, Beethoven no quarto movimentos da Sinfonia N° 3, “*Heroica*”. Compositores do período romântico e do século XX também utilizaram a escrita da fuga não apenas pelo academicismo, mas também passaram a integrá-la em seções maiores, e até movimentos inteiros. A abertura “*Hébridas*” de Mendelssohn, Sinfonia n° 2, Op. 27, 2° movimento, de Rachmaninoff; Sinfonia dos Salmos de Igor Stravinsky, 24 Prelúdios e Fugas, Op. 87, de Shostakovich, entre outros, são exemplos de obras representativas do repertório instrumental.

Na música brasileira, podemos citar Heitor Villa-Lobos com as *Bachianas Brasileiras*, onde as de n° 1, 7, 8 e 9 possuem Fugas como movimentos integrantes da obra. Dentre estas *Bachianas*, é sabido que a de n° 9, composta em 1945, possui duas versões: para orquestra de cordas e para orquestra de vozes. Tornou-se representativa do

repertório vocal de Villa-Lobos, porém a versão orquestral também é frequentemente executada. Constatou-se também uma semelhança entre esta *Bachiana* e o *Recitativo, Ária e Fuga* de Siqueira no tocante à estrutura formal, no que tange a disposição de dois movimentos, sendo o primeiro lento seguido de uma fuga, além de ambos da instrumentação camerística para orquestra de cordas. Apesar da ausência de solista, verificamos na Fuga da *Bachiana* nº9 a entrada de 6 vozes, o que se aproxima da Fuga de Siqueira, escrita para 5 vozes. Note que ambos os movimentos iniciam-se com a apresentação do sujeito com violoncelo – no caso da obra de Siqueira, o violoncelo solista apresenta o sujeito e na obra de Villa-Lobos o naipe completo –, além de haver uma semelhança relacionada ao motivo temático gerador do sujeito.



Exemplo 44 – Sujeito da Fuga do *Recitativo, Ária e Fuga* de Siqueira.

The image shows a musical score snippet titled "FUGUE Poco apressado (90. J)". It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is for voice (A) and the bottom staff is for cello (Vc). The cello staff contains a melodic line starting with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and C3. The dynamic marking is *sf*. Red boxes highlight the first and second measures of the cello staff. The second system also has two staves (A and Vc) and shows the continuation of the melodic line in the cello staff.

Exemplo 45 – Sujeito da Fuga da *Bachiana* nº 9 de Villa-Lobos.

Apesar de Villa-Lobos utilizar o motivo gerador em movimento ascendente e descendente, nota-se uma similaridade gestual na construção melódica da Fuga de Siqueira. Também vale salientar que a região escolhida para o desenvolvimento de ambos sujeitos é semelhante, se levarmos em consideração que está disposta em uma extensão do violoncelo que dificulta a projeção. Além da construção rítmica que impossibilita a exploração de recursos expressivos, devido a escassez de elementos líricos. Embora não tenhamos nenhum registro sobre a relação de amizade entre

Siqueira e Villa-Lobos, vale salientar que no ano de 1945, Villa-Lobos fundou a Academia Brasileira de Música, no Rio de Janeiro, com o objetivo de instituir 40 personalidades representativas de nosso meio musical em prol da cultura e da educação musical do país. Dentre estes, José Siqueira ocupou a cadeira de nº 8 da ABM.

José Siqueira		Cadeira nº 8
Patrono Pedro I	Fundador Luís Cosme José Siqueira	1º Sucessor Alice Ribeiro 2º Sucessor Arnaldo Senise Acadêmico atual Paulo Bosisio

Exemplo 46 – Cadeira ocupada por José Siqueira da Academia Brasileira de Música, fundada em 1945 no Rio de Janeiro por Villa-Lobos.

A respeito da literatura do violoncelo, verificamos que existem poucas obras estruturadas na forma de fuga (Ver tabela 4). Como exemplos representativos, temos as seguintes obras:

Presença da Fuga na Literatura do Violoncelo		
Suíte nº 5 de J. S. Bach BWV 1011 – 1º movimento	Prelúdio e Fuga ¹³	Violoncelo solo
Suíte nº 1 de Benjamin Britten, Op. 72 – 2º movimento	Fuga	Violoncelo solo
Suíte nº 2 de Benjamin Britten, Op. 80 – 2º movimento	Fuga: <i>Andante</i>	Violoncelo solo
Suíte nº 3 de Benjamin Britten, Op. 87 – 6º movimento	<i>Andante espressivo</i> (Fuga)	Violoncelo solo
Suíte nº 1 de Max Reger em Sol maior, Op. 131c – 3º movimento	Fuge – <i>Allegro</i>	Violoncelo solo
Sonata nº 5 de Beethoven, Op. 102, nº 2, em Ré maior – 3º movimento	<i>Allegro Fugatto</i>	Violoncelo e piano
Sonata nº 1 de Brahms, Op. 38, em Mi menor – 3º movimento ¹⁴	<i>Allegro</i>	Violoncelo e piano
Pequena Suíte W064 de Heitor	Fugatto (<i>all'antica</i>)	Violoncelo e piano

¹³ Uma Abertura Francesa

¹⁴ No terceiro movimento da Sonata nº1 de Brahms, Op. 38, os temas do primeiro movimento e o sujeito do terceiro movimento são oriundos dos contrapontos 4 e 13 da Arte da Fuga de J. S. Bach.

Villa Lobos – 4º movimento		
Bachianas Brasileiras nº 1 de Heitor Villa Lobos (1932) – 3º movimento	Fuga (Conversa) – <i>Um poco animato</i>	Oito violoncelos

Tabela 5 – Movimentos da literatura do violoncelo estruturados na forma de fuga.

Desta forma, a Fuga de Siqueira vem a ser uma importante contribuição para a literatura do violoncelo, pois, provavelmente é a única a ser constituída nesta textura de solista com orquestra de cordas. Destacamos um ineditismo e inovação desta formação na literatura do instrumento.

Para uma melhor análise, foi elaborada uma tabela estrutural (Tabela 6), que se encontra ao final deste capítulo, a fim de facilitar uma visão analítica da Fuga como um todo.

Fuga								
Allegro Moderato								
Estrutura	Exposição					Desenvolvimento Episódio 1		
Material temático do sujeito	Violoncelo solista	Viola	Violino II	Violino I	Violoncelo e contrabaixo	Violoncelo solista (sujeito retrógrado)	Violoncelo solista (sujeito retrógrado)	Violoncelo e contrabaixo
Centro Modal	Dó Frígio	Sol Lócrio	Dó Frígio	Sol Lócrio	Dó Frígio	Mib Jônio	Mi Jônio	Mi Lócrio
Material temático do contra-sujeito		Violoncelo solista	Viola	Violino II	Violino I			Viola
Centro Modal		Ré Frígio	Sol Frígio	Ré Frígio	Sol Frígio			Si Frígio
Compasso	1-4	4-7	7-10	10-13	13-16	16-21	22-29	29-31
Observações						Orquestra com respostas em movimentação de graus conjuntos.	Orquestra com respostas em movimentação de graus conjuntos.	

Tabela 6A – Tabela Estrutural da Fuga do *Recitativo, Ária e Fuga*.

Estrutura		Ponte	Episódio 2				Episódio 3 Ponte			Reexposição e <i>Stretto</i>
Material temático do sujeito	Violino I e II		Violoncelo e contrabaixo	Viola	Violino II	Violino I			Violino I e II	Viola e Violoncelo solista
Centro Modal	Si Frígio		Lá Lócrio	Mi Frígio	Lá Lócrio	Mi Frígio			Dó# Frígio	
Material temático do contra-sujeito	Violoncelo		Violoncelo solista*	Violoncelo solista, violoncelo e contrabaixo*	Violoncelo solista, Viola, Violoncelo e contrabaixo*	Violoncelo solista, Violino II, Viola, Violoncelo e contrabaixo*	Criação da textura de <i>Stretto</i> a partir do material do contra- sujeito			
Centro Modal	Fá# Lócrio									
Compasso	32-34	35-39	40-41	42-43	44-45	46-48	49 – 53	54-61	62	63
Observações	Contrabaixo com pedal Sol.	Violinos I e II, Viola e Violoncelo em movimentação cromática.	*Novo material com referência ao Recitativo pelo uso dos intervalos de quarta ascendentes em trêmulo.				.	Seção de variação com um material melódico desenvolvido a partir do tema da Ária.	Violoncelo tutti e contrabaixo com pedal em Mi.	

Tabela 6B - Continuação da Tabela Estrutural da Fuga do *Recitativo, Ária e Fuga*.

CAPÍTULO 3: Questões interpretativas – Conceitos interpretativos aplicados ao *Recitativo, Ária e Fuga*.

Através da análise do *Recitativo, Ária e Fuga* no capítulo 2, corroboramos com a ideia inicial de que a obra está disposta como uma macro estrutura relacionada a uma abertura francesa, cujo Recitativo está estruturado em caráter de *cadenza*, a Ária como uma interpolação e a Fuga como o movimento que agrega elementos e motivos dos dois primeiros movimentos. Apesar do nome sugestivo, a obra foi composta em uma fase da vida de Siqueira que seus pesquisadores denominam de nacionalista. Porém, nesta obra especificamente, verifica-se que há uma revisitação por parte de Siqueira – de forma consciente – à linguagem neoclássica. Não afirmamos, porém, que houve um resgate à esta estética, e sim uma experimentação, tendo em vista que Siqueira domina muito bem os recursos da composição musical. O objetivo deste capítulo é de se fundamentar uma discussão acerca de aspectos interpretativos da criação artística, construída a partir das características estético-composicionais encontradas na análise da obra. Com o suporte de alguns autores que darão subsídios à essa discussão, a exemplo de Rink, Lopez-Cano, Cook, Domenici, Aquino e Cone.

No âmbito das práticas interpretativas, a pesquisa em música tem vivido um momento de intervenção por autores que defendem a produção artística como atividade intelectual. Atualmente vivenciamos um fortalecimento da área da música, através da pesquisa acadêmica, devido a um momento de integração entre as subáreas de práticas interpretativas, musicologia, educação musical e composição. A produção artística resulta de intenso estudo e reflexão prévia, porque, a preparação de um recital ou concerto, demanda um longo período, não só de preparação, mas de amadurecimento, da mesma forma que a composição requer o conhecimento das linguagens, processos técnicos e estilos composicionais (AQUINO, 2003, p.104). Através de um olhar analítico e a partir de novos elementos, o intérprete pode oferecer outras soluções e perspectivas interpretativas, ainda que no repertório tradicional, buscando sonoridades, timbres e, sobretudo, gestos musicais.

A pesquisa artística pode incluir a análise de técnicas instrumentais e de estilos de interpretação de determinado repertório, épocas e lugares. Da mesma forma, análises comparativas entre diferentes interpretações de uma mesma obra, a caracterização do

estilo interpretativo de um músico em especial ou suas transformações ao longo do tempo, junto ao estudo das características de diferentes elementos da performance – aspectos cênicos, gestuais, de interação com outros músicos e público são recorrentes com o intuito de fazer críticas à performance (LÓPEZ-CANO, 2015).

Para Rubén López-Cano (2015):

A pesquisa artística no âmbito da interpretação musical produz três tipos de resultados: produtos artísticos, discursos sobre estes produtos e ações físicas e artísticas sobre as quais são criadas as interpretações. O tipo de conhecimento obtido oscila entre: conhecimento propositivo, verbalizável e semelhante a qualquer investigação acadêmica; conhecimento processual fundamentado nas ações nas quais se baseiam a atividade artística e conhecimento tácito, sensível e analógico que resiste à representação por operadores lógicos. Estes conhecimentos são produzidos a partir de diversos objetos de estudo que incluem as práticas interpretativas; os processos criativos, o exercício profissional e as práticas pessoais. Entre estes mundos ocorrem tensões epistêmicas distintas quanto à natureza do conhecimento produzidos e à possibilidade de serem comunicados. Por conta disto, é necessário distinguir com mais detalhes os elementos que formam o pensamento conceitual e as estratégias de comunicação nesta modalidade de investigação.

É necessário buscar um ponto de equilíbrio entre a produção artística e a produção bibliográfica, uma vez que, para o músico-pesquisador, é fundamental manter níveis muitos altos de performance instrumental, além de disponibilizar subsídios técnicos, teóricos e interpretativos. Trabalhos acadêmicos têm como objetivo propor não apenas uma reflexão, mas analisar, criticar, além de buscar alternativas para uma renovação do desenvolvimento interpretativo. Para melhorar a atividade profissional do músico, a pesquisa artística tende a transformar, melhorar, analisar e criticar a prática dos músicos atuais, através de um olhar mais técnico. Assim, verifica-se a importância da aplicação de ferramentas analíticas para subsidiar e oferecer soluções práticas para os problemas interpretativos, além de desmistificar que o intérprete não tem a capacidade de refletir sobre suas próprias ideias. Algumas pesquisas apresentam modelos de concertos inovadores; trabalham para conhecer e melhorar o impacto dos aspectos cênicos ou gestuais, inclusive desenvolvendo performances audiovisuais (AQUINO, 2003, p.105,106; LÓPEZ-CANO, 2015, p.71).

Relatar um processo individual destinado a desenvolver uma técnica ou metodologia no âmbito da interpretação, técnica instrumental e experiência cênica é muito comum, e apresenta um forte componente de avaliação que qualifica os efeitos da técnica praticada. A relação que o intérprete estabelece com o texto, com o compositor

ou até mesmo com o público é descrita como uma arte relacional, segundo Domenici (2013), porém sabemos que a análise deve ser integrada ao papel do intérprete, tendo em vista que serão extraídos recursos interpretativos para subsidiar a interpretação, diferentemente da análise do musicólogo ou teórico.

A pesquisa artística tem sido um modo recente de estudo voltado para a interpretação que oferece ao intérprete um suporte para que este estabeleça uma relação estreita com a obra, a fim de permitir uma maior liberdade na criação artística (DOMENICI, 2012). Catarina Domenici discute a posição do intérprete e qual o vínculo que ele estabelece entre a liberdade de interpretação e a fidelidade ao texto. Os aspectos relacionados à interpretação musical revelam possíveis elementos que traçam um parâmetro a partir da análise da obra.

A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto retificado. Segundo a ética modernista da performance, o performer é um meio transparente para a voz do compositor e a voz do compositor é o texto. Contudo, considerar o texto como a voz do compositor significa retirar dessa voz o seu elemento acústico, a sua entonação e tudo o que caracteriza a voz particular de um indivíduo localizado em um ponto único da dimensão espaço-temporal; é reduzir a voz à estrutura da música. Mas se a teorização da performance desconsidera a importância do elemento acústico e expressivo, na prática é impossível desconsiderá-los. Contrária à ideologia excludente da ética modernista, a prática da performance é inclusiva e integradora. Quando construímos uma interpretação, não desconsideramos a oralidade, da mesma maneira que a nossa imaginação não segrega os aspectos musicais dos extra-musicais, e o nosso corpo não diferencia entre conhecimento tácitos e explícitos. Portanto, a pesquisa em performance musical que contemple a natureza inclusiva e integradora da prática tem o potencial para transformar a maneira como pensamos a música ocidental de concerto, a performance e o papel do performer (DOMENICI, 2012, p.169).

Considerando as muitas abordagens que o intérprete pode imprimir à obra, alguns pontos gerais devem ser considerados numa performance. Entre eles estão as informações contidas no texto musical e, ao mesmo tempo, a coerência de decisões interpretativas. A análise musical, que visa subsidiar a performance, evidencia elementos – sejam eles idiomáticos, estruturais, entre outros – e expõe sua importância no contexto musical, tornando-se uma ferramenta importante para embasar qualquer decisão interpretativa. Para Aquino (2016), a música se concretiza por meio da sensibilidade criativa do intérprete, portanto, torna-se responsável pela recriação da obra musical com o intuito de lhe dar sentido. Assim, o seu papel é reforçado pelas decisões

que necessita tomar para a construção da interpretação (AQUINO, 2016, p.36). Esta visão foi ponto de partida para o presente estudo da obra objeto deste trabalho.

John Rink (1990, p.323) enfatiza que toda performance requer discussões de algum tipo. Se “análise” for vista não como uma dissecção rigorosa da música de acordo com sistemas teóricos, mas simplesmente considerada como o estudo da partitura com particular atenção para funções contextuais e meios de projetá-las. Além de afirmar que o conhecimento analítico deve certamente ser utilizado como suporte de uma interpretação para facilitar o entendimento da obra. Porém, não deve, de maneira alguma, ser o único viés através do qual se estuda uma obra (RINK, 1990, p.328).

Sobre as diferenças entre análises intuitivas e sistemáticas, Rink (1990) escreve, adaptando ideias de Edward Cone (1968), sobre o ato de pegar uma bola em movimento no ar:

Assimilar e entender uma obra não é diferente de apanhar uma bola no ar: é claro que seria possível determinar o exato ponto de chegada da bola resolvendo complexas equações matemáticas baseadas no seu ângulo de trajetória e velocidade, e explicitamente considerando variáveis externas como velocidade do vento, chuva, etc, ou, ao invés disso, poderia “intuitivamente” sentir onde a bola cairia sem atenção específica para esses fatores, mas com uma percepção subconsciente da mesma [tradução nossa] (1990, p. 327).¹⁵

Cook (1999, p. 248) defende que os conhecimentos analíticos e de performance devem ser buscados simultaneamente, e não em sucessão. Considerando que a análise e a performance deveriam ser vistas como modos entrelaçados de conhecimento musical, afirma que a análise é um meio através do qual são colocadas perguntas, e não uma fonte de respostas. Baseado em Howell, continua sua argumentação afirmando que a “análise contribui [...] como processo, não como produto”, e é por isso que, como Howell diz, “Ler a análise de outra pessoa, mesmo que especificamente almejada como ‘voltada ao intérprete’, é quase equivalente a pedir para alguém estudar por você”. Em uma nota de rodapé, destaca que análises devam ser lidas de um modo adequado, envolvendo um processo de criação, caso contrário, seria de pouco valor publicá-las. Para o autor, “o que importa sobre a análise não é tanto o que ela representa, mas o que ela faz, ou mais precisamente, o que ela leva você a fazer” (COOK, 1999, p. 248-249).

¹⁵ “Assimilating and understanding a piece is not unlike catching a ball in mid-air: it would of course be possible to determine the ball’s exact point of arrival by solving complex mathematical equations based on its angle of trajectory and velocity, and explicitly accounting for such external variables as wind speed, precipitation, etc.; or, instead, one could ‘intuitively’ sense where the ball would land without specific attention to these factors but with a subconscious awareness thereof.” (RINK, 1990, p.327)

Em análises voltadas para a performance, estimula-se a escrita de textos que consideram o processo criativo do intérprete como aspecto essencial na interpretação, evitando a aplicação de métodos analíticos que de forma rígida poderiam levar a extrair dados que pouco colaborariam com a performance em si. O intérprete e leitor devem olhar para o texto analítico como ferramenta para auxiliar seu processo de compreensão musical, apesar da parcialidade e ênfase em processos criativos individuais do analista, terá na análise mais uma fonte de informações para adicionar ao seu conjunto de conhecimento sobre a obra e, assim, optar pelas escolhas interpretativas a partir de um leque de opções.

Para Aquino (2016), o músico necessita enfrentar diversas decisões entre os limites da notação musical e a fidelidade ao texto, para que, desta forma, resulte na construção interpretativa. Aspectos como tempo, pulso e métrica; ritmo e articulações; melodia e dinâmica; estilo e caráter, são elementos analisados na construção de gestos musicais, de acordo com o período e estilo de cada obra, ou compositor em particular. Portanto, a partir destes parâmetros, é possível elaborar as frases musicais, pois, independente da fórmula de compasso, o intérprete tem a liberdade de definir tempo e pulsação em música, uma vez que estes fatores estão diretamente ligados ao caráter de uma obra (AQUINO, 2016, p.36-37).

No início do primeiro movimento de Siqueira (Recitativo), por exemplo, foi encontrado um elemento interpretativo que nos subsidia para o entendimento da construção melódica do movimento. A enfática chegada ao F^á# do compasso 8, cria uma gravitação em torno desta nota e este evento é classificado como “tempo forte estrutural” – conceito cunhado por Cone –, conforme citado no capítulo 2. Sendo assim, o início do Recitativo (Comp. 1-7) foi analisado como um grande gesto anacrústico, o que tem consequências interpretativas. No segundo movimento (Ária), cuja marca de expressão é *Adagio com grande ternura*, é por nós classificado com caráter lírico e intimista. Note que o pulso é a quantidade de impulsos musicais, portanto o seu estabelecimento na música está diretamente ligado à expressividade e a sonoridade. Apesar de a Ária conter uma fórmula de compasso quaternário simples, a escrita para o acompanhamento das cordas é em textura de coral e gera condições de tensão e relaxamento, através de suspensões que são reforçadas pela movimentação cromática dos violoncelos e contrabaixos. Portanto, para a performance foi escolhida uma pulsação mais *pesante*, subdividida em 8, para obter um caráter cantábil e expressivo.

Já a Fuga, notadamente mais elaborada no tocante à textura, do que os movimentos anteriores, requer um delineamento claro da orquestra para ressaltar a voz do violoncelo solista, uma vez que há um problema de equilíbrio sonoro neste movimento, em especial. Composta por elementos mais rítmicos, além de ser escrita para instrumentos da mesma família (cordas), o intérprete deve buscar dedilhados, que ressoem e ajudem a projetar melhor a melodia principal. Há uma dificuldade de discernir as vozes, pela escassez de gestos líricos (diferentemente do segundo movimento – Ária), uma vez que a linha do solista tem seu contorno melódico na região média do instrumento. Razão esta para eventuais dificuldades de balanço entre a orquestra e o solista. Sendo assim, verifica-se a necessidade de manter um andamento absolutamente estável, com ritmos rigorosamente bem delineados.

Após uma reflexão analítica acerca de concepções interpretativas aplicadas ao *Recitativo, Ária e Fuga*, podemos concluir que, realizar a performance da obra em *attaca* ou, ao menos, com o mínimo de intervalo possível entre os movimentos, evidencia a coerência estrutural e os elementos cíclicos, além do paralelismo constatado na análise quanto ao final de cada movimento que, ao nosso ver, se transformam em grandes sessões de uma obra coesa.

Conclusão

O *Recitativo, Ária e Fuga* é uma obra escrita em um período da vida de Siqueira que deixou significativa contribuição para a ampliação do repertório do violoncelo, com obras dos mais variados gêneros e diversificada instrumentação. Dedicada ao violoncelista e amigo pessoal Marcio Malard, importante violoncelista do contexto musical que, além de ter assumido o posto de chefe do naipe dos violoncelos da OSB por muitos anos, foi um dos fundadores da Orquestra de Câmara do Brasil, ao lado de Siqueira e de outros músicos importantes do cenário musical nacional. O ano de 1972 foi particularmente profícuo no que tange ao emprego do violoncelo, como abordado no capítulo 1, que trata do legado composicional de José Siqueira para o instrumento. Notadamente, nos chama a atenção que Siqueira tenha mais de uma obra dedicada a Rostropovich, considerado um dos mais importantes violoncelistas do século XX em termos de vínculo com a produção composicional de seu tempo. A II Sonata para violoncelo e piano e o II Concerto para violoncelo e orquestra (“Painel Sonoro”) também foram dedicadas à este respeitado violoncelista, além de terem sido compostas no mesmo ano. Sendo assim, ainda que não tenhamos localizado nenhum registro dessa associação, nem mesmo se Rostropovich chegou a tocar alguma dessas obras, estes dois acontecimentos nos levam a supor que eles possivelmente se conheceram.

Um dos objetivos da presente pesquisa consiste em promover e divulgar a obra, que é, de certa forma, pouco tocada, além de contribuir para a literatura violoncelística, no intuito de inseri-la no repertório do instrumento, especialmente no que concerne ao legado de compositores brasileiros. Embora seus biógrafos/pesquisadores apontem que a fase composicional de Siqueira denominada como neoclássica se deu até aproximadamente 1943, ou seja, distante do período em que o *Recitativo, Ária e Fuga* foi escrito (1972), diversos aspectos, conforme demonstrado ao longo deste trabalho, apontam para o fato de que Siqueira tenha optado por uma retomada ao estilo neobarroco, na obra objeto deste estudo. Isto se verifica a partir do título que designa a peça, além do uso de estilos e formas do período Barroco – ainda que permeada por elementos característicos da escrita nacionalista. Desta feita, analisamos a obra como uma macro estrutura que faz referência à Abertura Francesa, que vem a ser uma das formas mais relevantes empregadas naquele período, apesar de ser marcada pela

experimentação e combinação de elementos característicos da estética do compositor. A estrutura do *Recitativo, Ária e Fuga* é considerada extremamente compacta, se comparada com obras do repertório tradicional para a mesma formação camerística. Entretanto, observamos o emprego de uma variedade de técnicas e elementos composicionais na análise realizada no capítulo 2. A partir de uma análise motívica, vimos que, no Recitativo o compositor explora uma série completa de 12 sons, criando um distanciamento da tonalidade e, apenas no compasso 8, foi localizado uma gravitação em torno de um centro tonal, o que gera um “tempo forte estrutural”.

Na *Ária*, movimento analisado como uma interpolação entre o Recitativo e a Fuga, foi identificada uma linha descendente absolutamente cromática, na voz do baixo, ao longo de todo o movimento. Isto contrasta com a melodia principal do violoncelo solista, cuja gravitação se dá em torno da nota sol. Classificado como o movimento de caráter mais lírico e intimista, a *Ária* tem sua escrita bastante idiomática ao instrumento, ao contrário do Recitativo que, além do caráter mais incisivo, tem uma escrita menos confortável para o violoncelista. O terceiro movimento, Fuga, é evidentemente o mais elaborado no tocante à construção composicional. Estruturado a partir de escalas modais, mantém uma relação I-V na apresentação do sujeito e da resposta, além de remeter à uma sonoridade regionalista do nordeste do Brasil, elemento característico da estética daquele período composicional de Siqueira.

O Capítulo 3 desta dissertação aborda aspectos interpretativos além de uma discussão fundamentada sobre a criação artística a partir da ótica do intérprete, referenciando alguns autores que consideramos relevantes para subsidiar esta discussão, a exemplo de Rink, López-Cano, Domenici, Cook, Aquino e Cone. Além da busca de características estético-composicionais a partir da análise da obra realizada no capítulo 2. A aplicação de ferramentas analíticas se traduz importante, a fim de oferecer recursos que norteiam decisões interpretativas. Com base em conceitos teóricos, também foi possível realizar este tipo de análise através da experiência da preparação do meu próprio Recital de Mestrado, realizado no dia 22 de novembro de 2015, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa da UFPB. Com o intuito de contribuir para a literatura do violoncelo, foi elaborada uma redução pianística da parte orquestral, com o objetivo de auxiliar na preparação de eventual performance com orquestra, além de possibilitar a execução da obra em recitais de música de câmara, devido à dificuldade de inserção deste repertório em programas de concertos, pelo fato desta obra ser bastante concisa. A elaboração desta redução contou com a colaboração de alguns pianistas da UFPB, que

me auxiliaram no tocante a aspectos sonoros e equilíbrio da textura pianística. A exemplo disso, no segundo movimento (Ária) foram alteradas algumas dinâmicas para tentar aproximar da textura das cordas que estão sustentadas através de notas longas. Sendo assim, optamos por modificar algumas dinâmicas neste movimento em especial, para que haja uma maior sustentação das sonoridades que formam a base harmônica sobre a qual o violoncelo solista apresenta a melodia principal.

Além da redução da grade orquestral para piano, foi elaborada uma edição para performance, como uma terceira contribuição, com o intuito de subsidiar quem desejar se aprofundar neste repertório. Nesta edição são apresentadas algumas sugestões de dedilhados e arcadas, concebidos a partir da experiência advinda de diversas performances, constituídas a partir da busca de uma melhor sonoridade. Verificamos alguns aspectos interpretativos que podem ser destacados na obra, a fim de solucionar questões de equilíbrio sonoro. No caso do Recitativo, movimento para violoncelo solo, apesar de não idiomático, foram sugeridos dedilhados que funcionem como resolução de problemas técnicos. Por outro lado, visualizar o início deste movimento como um tempo forte estrutural, como analisado no capítulo 2, permite ao intérprete reforçar e ressaltar as figuras pontuadas deste movimento, que serão utilizadas como elemento motivico na Fuga. Além da valorização do movimento quartal ascendente. Na Ária, buscou-se uma sonoridade mais ampla, uma vez que neste movimento há a inserção de acompanhamento em textura coral, na qual o violoncelo solista necessita de um destaque maior. Foram sugeridos arcos separados para explorar a sonoridade, e, apesar de desenvolvido com fórmula de compasso quaternário simples, sugerimos pensar em 8 para que o intérprete tenha uma maior liberdade quanto ao lirismo imbuído no caráter deste movimento. Já na Fuga, foram encontrados problemas de equilíbrio devido a uma série de fatores, entre eles, a carência de elementos líricos no sujeito, o que dificulta um delineamento claro na entrada de cada voz. Além disso, a tessitura explorada pelo compositor para desenvolver o sujeito da Fuga se encontra em uma região do instrumento que é de difícil projeção. Devido a textura de cordas contra cordas, verificou-se uma dificuldade em discernir as vozes durante o movimento. Para isto, sugerimos dedilhados e arcadas que permitam que o solista busque projetar a voz principal. A partir da realização de uma análise motivica, constatamos o uso de elementos do Recitativo e da Ária, presentes na Fuga. Este tipo de análise contribui para que o intérprete tenha uma visão global da obra, uma vez que o compositor cria unicidade neste movimento e reforça a ideia apresentada ao longo da pesquisa de que o

Recitativo, Ária e Fuga pode ser visualizado como uma macro estrutura de Abertura Francesa.

Esta pesquisa me trouxe a oportunidade de conhecer mais à fundo a obra de um grande compositor brasileiro que, infelizmente, ao longo dos anos quase caiu no esquecimento, mas que, conforme abordado, teve contato com importantes violoncelistas que o motivaram a escrever diversas obras para o repertório do instrumento. Casualmente, a escolha de realizar a minha pós-graduação no estado natal do compositor sobre o qual já tinha grande admiração, serviu para subsidiar a minha pesquisa e para que pudesse deixar uma colaboração não só para o Programa de Pós-Graduação da UFPB, mas também para a cultura do estado da Paraíba, e para a literatura do violoncelo.

Referências

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Livraria Martins, 1962.

AQUINO, Felipe Avellar de. A partitura e seus limites: Reflexões sobre alguns parâmetros musicais e o processo de construção interpretativa. In: FILHO, M. F.; LEITE, G. S.; FILHO, R. P. (Coord.). *Antimanual de Direito e Arte*. São Paulo: Editora Saraiva, 2016. p. 29-42.

_____. *O Primeiro Movimento da Sonata para Violoncelo Solo de Zoltán Kodály: aspectos analíticos e suas implicações interpretativas*. In PERMUSI – Revista Acadêmica de Música – n.10, 102 p., jul – dez, 2004.

_____. *Práticas Interpretativas e a Pesquisa em Música: dilemas e propostas*. Revista Opus, v. 9, ano 9 – nº9, 2003, p. 103-112.

BARBOSA, Vandinha de Melo. *Iberê Gomes Grosso – Dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, 2005.

BÉHAGUE, Gerard. “Brazil”, In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London: Macmillan Publishers Limited, vol II, 1980.

BRAGA, Regina Stela (Ed.). *Correio da Manhã – Compromisso com a verdade*. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro. Outubro, 2001.

CAMACHO, Vânia Cláudia. *As três cantorias de cego para piano de José Siqueira: Um enfoque sobre o emprego da tradição oral*. Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CAVALCANTE FILHO, José Moura. *As Múltiplas Facetas de José Siqueira e suas Orientações Estéticas com base no Seu Primeiro Concerto para Piano e Orquestra*. Dissertação (mestrado em música) - Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

CHUEKE, Isaac. *Francisco Braga, um compositor brasileiro e seu estilo*. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Embap, Curitiba – 2011.

CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. 1ª ed. New York, London: W. W. Norton & Company, 1968.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark. *Rethinking Music*. New York: Oxford University Press, 1999.

EPSTEIN, David. *Shaping Time: Music, the Brain, and Performance*. New York: Schirer, 1995.

FERNANDES, Paulo Irineu Barreto. *Theodor Adorno, Arnold Schoenberg e a música dodecafônica*. In: IV Semana da Música, 2007, Uberlândia. IV Semana da Música, 2007.

DOMENICI, Catarina Leite. *A performance musical e a crise da autoridade: corpo e gênero*. Revista Interfaces, Paraná – n. 18, vol. 1. Jan-Jun, 2013.

_____. *O intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica*. In: Congresso Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2010, Florianópolis. Anais do XX Congresso da ANPPOM. Florianópolis: UFRGS, 2010.

GREEN, Douglas. *Form in tonal music: an introduction to analysis*, 2ª ed. Austin: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1993.

GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: um história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 1993.

KENNEDY, Michael (ed.) *The Oxford Dictionary of Music*. Second Edition Revised. Oxford University Press, 2006.

LÓPEZ-CANO, Rubén. *Pesquisa artística, conhecimento musical e a crise da contemporaneidade*. In Art Research Journal – Revista de Pesquisa em Arte – V. 2, n. 1, p. 69-94, Jan-Jun, 2015.

MALARD, Márcio Eymard. Entrevista realizada com o violoncelista sobre vida e obra de José Siqueira. Realizada no Rio de Janeiro em 20 de janeiro de 2015.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Coleção Retratos do Brasil; v. 150. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, 1981.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 5ª ed. ampliada e atualizada. 3ª impressão. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

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

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

RANDEL, Don Michael (editor). *The New Harvard Dictionary of Music*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. London, England, 2003.

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

RINK, John. *Musical Structure and Performance*. Edited by Wallace Berry. Music Analysis, [S. 1], v. 9, n. 3, 319-339, 1990.

RINK, John. *Musical performance: A guide to Understanding*. 4^a ed. London. Cambridge University Press, 2004.

_____. *The practice of Performance: studies in music interpretation*. Edited by John Rink. Cambridge University Press, 1995.

_____. *Sobre a performance: O ponto de vista da musicologia*. Revista Música, São Paulo – n° 1, v. 13. Ago, 2012.

SADIE, Stanley (editor). *The Grove Concise Dictionary of Music*. Macmillan Press Limited., London, 1994.

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

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

VACCARI, Renato Razzante. *“Foi num noite calmosa” : por uma interpretação das oito canções populares brasileira de José Siqueira sob uma perspectiva sócio-histórica*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP.

VIEIRA, Josélia Ramalho. *José Siqueira, um líder musical*. In Congresso Anual da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2005. Rio de Janeiro. Anais do XV Congresso da ANPPOM. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite*. João Pessoa, 2006. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em Práticas Interpretativas) Universidade Federal da Paraíba.

Anexo A

***(Recitativo, Ária e Fuga – Partitura editada de acordo com o
manuscrito)***

Recitativo, Ária e Fuga

Para violoncelo e orquestra de cordas

José Siqueira (1907-1985)

Filgueiras, 23/04/1972

Edição: Roberta Regina dos Santos

I - Recitativo

Devagar e livremente

The musical score consists of nine staves of music, alternating between bass and treble clefs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes the following markings and dynamics:

- Staff 1 (Bass clef): *f*
- Staff 5 (Treble clef): *p*, *cresc.*
- Staff 8 (Bass clef): *p*, *cresc.*
- Staff 11 (Treble clef): *f*
- Staff 13 (Bass clef): *dim.*
- Staff 17 (Bass clef): *cresc.*, *f*, *cedendo*, *rall.*
- Staff 22 (Bass clef): *a tempo*, *cresc.*, *f*
- Staff 27 (Treble clef): *dim.*
- Staff 30 (Bass clef): *cedendo*, *pp*, *smorzando*

Recitativo, Ária e Fuga

Edição: Roberta Regina dos Santos Para violoncelo e orquestra de cordas

Adagio com grande ternura

II - Ária

José Siqueira (1907-1985)

♩ = 52-54

The musical score is written for Violoncello and String Orchestra. It consists of six staves. The top staff is the Violoncello part, written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The second staff is the Violin I part, written in treble clef, with a whole note chord at the beginning. The third staff is the Violin II part, written in treble clef, with a whole note chord at the beginning. The fourth staff is the Viola part, written in alto clef, with a whole note chord at the beginning. The fifth staff is the Violoncello part, written in bass clef, with a piano (*p*) dynamic and a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The sixth staff is the Violoncello part, written in bass clef, with a piano (*p*) dynamic and a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The score is marked with a piano (*p*) dynamic throughout.

2
5

p

This system contains measures 2 through 5 of a musical score. It features six staves: a grand staff (treble and bass clefs) at the top, followed by two treble clef staves, a bass clef staff, and two more bass clef staves at the bottom. Measure 2 begins with a piano (*p*) dynamic. The top grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The middle two treble clef staves contain sustained chords with long horizontal lines above them. The bottom two bass clef staves contain a steady bass line with quarter notes and slurs.

9

mf 3 3

This system contains measures 9 through 12. It features six staves: a grand staff (treble and bass clefs) at the top, followed by two treble clef staves, a bass clef staff, and two more bass clef staves at the bottom. Measure 9 begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The top grand staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes and slurs. The middle two treble clef staves contain sustained chords with long horizontal lines above them. The bottom two bass clef staves contain a steady bass line with quarter notes and slurs. Measures 11 and 12 feature triplet markings (*3*) over the melodic lines in the top grand staff.

13

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

16

p *pp*

perdendo-se *pp*

p *pp*

perdendo-se *pp*

p *pp*

perdendo-se *pp*

p *pp*

perdendo-se *pp*

Recitativo, Ária e Fuga

Edição: Roberta Regina dos Santos

Para violoncelo e orquestra de cordas

Allegro moderato

III - Fuga

José Siqueira (1907-1985)

♩ = 96

p *cresc.* *f*

2
4

Musical score for measures 2-4. The score is written for six staves. The top staff is in bass clef, and the bottom two staves are in bass clef. The middle two staves are in treble clef. The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*

7

Musical score for measures 7-8. The score is written for six staves. The top staff is in bass clef, and the bottom two staves are in bass clef. The middle two staves are in treble clef. The time signature changes from 2/4 to 3/4. Dynamics include *p* and *cresc.*

9

Musical score for measures 9-11. The score is written for five staves: Bass, Treble, Treble, Bass, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4. Dynamics include *f*, *dim.*, *fp*, *p*, and *cresc.*. The first staff (Bass) starts with *f* and *dim.*, then *fp*, and *cresc.*. The second staff (Treble) starts with *f* and *dim.*, then *p*, and *cresc.*. The third staff (Treble) starts with *f* and *dim.*, then *p*, and *cresc.*. The fourth staff (Bass) starts with *f* and *dim.*, then *p*, and *cresc.*. The fifth staff (Bass) is mostly silent.

12

Musical score for measures 12-14. The score is written for five staves: Bass, Treble, Treble, Bass, and Bass. The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4. Dynamics include *f*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. The first staff (Bass) starts with *dim.* and *p*. The second staff (Treble) starts with *f* and *dim.*, then *p*, and *cresc.*. The third staff (Treble) starts with *f* and *dim.*, then *p*, and *cresc.*. The fourth staff (Bass) starts with *f* and *dim.*, then *p*, and *cresc.*. The fifth staff (Bass) starts with *p* and *cresc.*.

4
15

f *dim.* *p*

18

cresc. *p*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf *cresc.*

mf

22

cresc.

p

p

p

p

25

f

mf

mf

mf

mf

mf

6
28

pizz.

p *cresc.*

p *cresc.*

p *cresc.*

31

f *dim.*

f *dim.*

f *dim.*

34

f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p*
f *dim.* *p* *cresc.*

37

arco

f
f
f
f *mf*
mf

8

41

41

cresc. *mf* *cresc.*

cresc. *f* *mf* *cresc.*

cresc. *f* *mf* *cresc.*

44

44

mf *cresc.* *f* *mf*

f *mf* *cresc.* *cresc.* *f*

cresc. *f*

cresc. *f*

47

47

cresc. *f* *p*

cresc. *f*

cresc. *f*

mf *cresc.* *f* *p*

p

p

51

51

p *cresc.*

p

p

p

p

10
55

Musical score for measures 10-13 (measures 55-58). The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is in 2/4, 3/4, and 2/4 time signatures. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

59

Musical score for measures 59-62. The score consists of six staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom two are in bass clef. The middle two staves are in alto clef. The music is in 3/4, 2/4, and 3/4 time signatures. Dynamics include *f*, *dim.*, and *p*.

63 11

Musical score for measures 63-65. The score is written for six staves. The first staff is in bass clef, and the others are in treble clef. The time signature changes from 3/4 to 2/4. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *p*.

63 *mf* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

64 *cresc.* *mf* *cresc.* *mf* *cresc.* *cresc.*

65 *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

cresc. *cresc.* *cresc.*

66

Musical score for measures 66-68. The score is written for six staves. The first staff is in treble clef, and the others are in bass clef. The time signature changes from 3/4 to 3/4. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*.

66 *f* *cresc.* *ff* *ff* *ff* *ff*

67 *f* *cresc.* *ff* *ff* *ff* *ff*

68 *f* *cresc.* *ff* *ff* *ff* *ff*

f *cresc.* *ff* *ff* *ff* *ff*

Anexo B

(Recitativo, Ária e Fuga – Redução para violoncelo e piano)

Recitativo, Ária e Fuga

Edição: Roberta Regina dos Santos

Para violoncelo e orquestra de cordas

José Siqueira (1907-1985)

Filgueiras, 23/04/1972

I - Recitativo

Devagar e livremente

Musical score for the "Recitativo" section, measures 1-30. The score is written in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features a cello part and a string orchestra part. The music is marked "Devagar e livremente" and includes various dynamics and performance instructions such as "f", "p", "cresc.", "dim.", "cedendo", "rall.", "a tempo", and "smorzando".

Measure 1: Bass clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *f*.

Measure 5: Treble clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *f*.

Measure 8: Bass clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *p*, *cresc.*

Measure 11: Treble clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *f*.

Measure 13: Bass clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *dim.*

Measure 17: Bass clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *cresc.*, *f*. Performance instructions: *cedendo*, *rall.*

Measure 22: Bass clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *cresc.*, *f*. Performance instruction: *a tempo*.

Measure 27: Treble clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *dim.*

Measure 30: Bass clef, 3/4 time, B-flat key signature. Dynamics: *pp*. Performance instructions: *cedendo*, *smorzando*.

Recitativo, Ária e Fuga

para violoncelo e orquestra de cordas

Edição e Redução para piano: Roberta Regina dos Santos

II - Ária

José Siqueira (1907-1985)

Adagio com grande ternura

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 1-4) features a cello line in 4/4 time starting with a piano (*p*) dynamic, and a piano accompaniment in the right hand starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues the cello line with a piano (*p*) dynamic and the piano accompaniment. The third system (measures 9-12) shows the cello line with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and triplets, and the piano accompaniment.

2
13

cresc. *f* 3

cresc. *f* *f*

16

pp *mf* *perdendo-se* *pp*

Recitativo, Ária e Fuga

para violoncelo e orquestra de cordas

III - Fuga

Edição e Redução para piano: Roberta Regina dos Santos

José Siqueira (1907-1985)

Allegro Moderato

First system of the musical score. It consists of three measures. The top staff is for the cello, and the bottom two staves are for the piano. The key signature has one flat (B-flat). The time signature changes from 2/4 to 3/4 and back to 2/4. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *f*.

Second system of the musical score, starting at measure 4. It consists of three measures. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Third system of the musical score, starting at measure 7. It consists of three measures. Dynamics include *p*, *cresc.*, *f*, and *dim.*. The piano accompaniment continues with the eighth-note pattern.

2
10

Musical score for measures 10-11. The piece is in 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Measure 10 is in 2/4 time, and measure 11 is in 3/4 time. The score consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Dynamics include *fp* (fortissimo piano) in measure 10, and *cresc.* (crescendo) in measure 11. The grand staff features a piano (*p*) in measure 10 and a crescendo (*cresc.*) in measure 11. The bass staff has a piano (*p*) in measure 10 and a crescendo (*cresc.*) in measure 11.

12

Musical score for measures 12-13. The piece is in 2/4 time, with a key signature of two flats. Measure 12 is in 2/4 time, and measure 13 is in 3/4 time. The score consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Dynamics include *dim.* (diminuendo) in measure 12, and *f* (forte) in measure 13. The grand staff features a forte (*f*) in measure 12 and a piano (*p*) in measure 13. The bass staff has a forte (*f*) in measure 12 and a piano (*p*) in measure 13.

14

Musical score for measures 14-15. The piece is in 3/4 time, with a key signature of two flats. Measure 14 is in 3/4 time, and measure 15 is in 3/4 time. The score consists of three staves: a single bass staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in measure 14, and *f* (forte) and *dim.* (diminuendo) in measure 15. The grand staff features a piano (*p*) in measure 14, and a forte (*f*) and diminuendo (*dim.*) in measure 15. The bass staff has a piano (*p*) in measure 14, and a forte (*f*) and diminuendo (*dim.*) in measure 15.

16 3

cresc.

19

mf *cresc.* *f* *p*

mf *cresc.*

22

cresc.

p *p*

4
25

mf *f*

27

pizz.
p

30

cresc. *f* *p*

33

Musical score for measures 33-34. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is written for piano with a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs and a *cresc.* marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with a *cresc.* marking.

35

Musical score for measures 35-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is written for piano with a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs, a *p* marking, and a *cresc.* marking. The left hand features a rhythmic accompaniment with a *cresc.* marking.

37

Musical score for measures 37-39. The piece is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is written for piano with a grand staff. The right hand features a melodic line with slurs and a *f* marking. The left hand features a rhythmic accompaniment with a *f* marking. The time signature changes to 2/4 at the end of measure 39.

6
40 *arco*

f

mf *cresc.*

43

cresc. *mf* *cresc.*

cresc. *mf* *cresc.*

46

mf *cresc.*

mf *cresc.*

48

f *p* *f* *p* *p* *p*

52

p *cresc.* *p* *cresc.* *p* *cresc.*

56

f *f* *f* *f*

8
60

Musical score for measures 60-63. The piece is in 2/4 time. Measure 60 is a whole rest in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 61 is a whole rest in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 62 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 63 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Dynamics include *mf*, *p*, *mf*, *cresc.*, *dim.*, and *p*.

64

Musical score for measures 64-65. The piece is in 2/4 time. Measure 64 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 65 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Dynamics include *mf*, *cresc.*, and *cresc.*.

66

Musical score for measures 66-68. The piece is in 2/4 time. Measure 66 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 67 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Measure 68 is a half note G4 in the bass and a half note G4 in the treble. Dynamics include *f*, *cresc.*, *ff*, *f*, *cresc.*, *ff*, *f*, *cresc.*, and *ff*.

Anexo C

(Recitativo, Ária e Fuga – Edição de performance)

Dedilhados e arcaças: Roberta Regina dos Santos
e Felipe Avellar de Aquino

Recitativo, Ária e Fuga

Edição: Roberta Regina dos Santos

Para violoncelo e orquestra de cordas

José Siqueira (1907-1985)

Adagio com grande ternura

II - Ária

♩ = 52-54

p

p

mf *cresc.*

f

perdendo-se *pp*

Dedilhados e arcadas: Roberta Regina dos Santos
e Felipe Avellar de Aquino

Recitativo, Ária e Fuga

Para violoncelo e orquestra de cordas

Edição: Roberta Regina dos Santos

III - Fuga

José Siqueira (1907-1985)

Allegro moderato

$\text{♩} = 96$

4 p $cresc.$ f

7 p $cresc.$ f $dim.$ II

10 fp $cresc.$ $dim.$ p

14 p

18 $cresc.$ p

22 $cresc.$

25 $pizz.$ f

28 $arco$ 2 7

40 f

2
45 Violoncello

45 *cresc.* *f* *p* *V*

50 *p* *cresc.* *V*

57 *f* *V*

63 *mf* *cresc.* *V*

66 *f* *cresc.* *ff* *V*

II