



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

**Aspectos estéticos e estilísticos das Sonatas de Glauco
Velásquez**

Agata Christie Rodrigues Lima da Silva

João Pessoa
Agosto /
2020



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

Aspectos estéticos e estilísticos das Sonatas de Glauco Velásquez

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 Musicologia.

Agata Christie Rodrigues Lima da Silva

Orientador: Rainer Câmara Patriota

João Pessoa
Agosto /
2020

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

S586a Silva, Agata Christie Rodrigues Lima da.
Aspectos estéticos e estilísticos das Sonatas de Glauco Velásquez / Agata Christie Rodrigues Lima da Silva. - João Pessoa, 2020.
292 f. : il.

Orientação: Rainer Câmara Patriota.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/PPGM.

1. Música de câmara. 2. Glauco Velásquez. 3. Estética.
4. Estilo. 5. Sonatas. I. Patriota, Rainer Câmara. II. Título.

UFPB/BC

CDU 785.7(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Título da Dissertação: **“Aspectos estéticos e estilísticos das Sonatas de Glauco Velásquez”.**

Mestrando(a): **AGATA CHRISTIE RODRIGUES LIMA DA SILVA**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Dr. Rainer Câmara Patriota
Orientador/UFPB

Dr. Marcello Messina
Membro Interno do Programa/UFPB

Dr. Edilson Vicente de Lima
Membro Externo ao Programa/UFOP

João Pessoa, 28 de Agosto de 2020

*Dedico este trabalho, a minha mãe,
Vanderli Rodrigues Lima;
e à minha irmã,
Taianne
Rodrigues.*

Agradecimentos

Primeiramente, agradeço a minha mãe pelo empenho em minha a educação e pelo apoio. Por ter sido a minha maior força nos momentos mais árduos. Foi ela, a encarregada pela determinação por mim empregada nos momentos de isolamento e solidão, necessários para este empreendimento.

Agradeço a minha irmã, Taianne Rodrigues, que sempre, apesar da distância, esteve ao meu lado. Suas revisões, suas sábias palavras, imprescindíveis para a manutenção do meu plano de vida.

A Leonardo Rugero Peres, músico e pesquisador, que tive o orgulho de conhecer nesse caminho. Suas contribuições sobre harmonia funcional e nossas inúmeras discussões a respeito foram pontos que me ajudaram a consolidar muitas resoluções relacionadas a esta pesquisa.

A CAPES pelo apoio financeiro para o desenvolvimento deste trabalho.

Ao professor/orientador, Prof. Dr. Rainer Camara Patriota pelo aprendizado, e por concordar em me receber como sua discípula. Nessa trajetória, ajudou-me a concretizar minha faceta de pesquisadora. Além de enriquecer meus conhecimentos para o caminho futuro como docente em História da Música, uma de minhas várias paixões relacionadas ao violoncelo.

A professora Eurides pelo acolhimento no PPGM do DEMUS da UFPB. A Valério Fiel da Costa pelas conversas sobre harmonia. Ao professor Marcello Messina por ampliar meus horizontes. Ao professor Didier Guigue pelos conselhos relacionados a escola francesa que foram deveras importantes para este trabalho.

Aos amigos que fiz, cujas conversas foram de grande aprendizado e jamais esquecerei em toda a vida.

*Música é história e
arte.*

Resumo

As quatro sonatas de Glauco Velásquez apresentam a demonstração prática dos experimentos estilísticos realizados por esse compositor. Escritas entre 1909 e 1912, serão estudadas a *Sonata Delírio, Op.61, 1909*, para violino e piano, *Sonata I (“Appassionata”), 1910*, para violoncelo e piano, a *Sonata 2, Op.82, 1911*, para violino e piano e a *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano. O presente trabalho apresenta uma observação dedicada aos elementos dispostos no discurso de Glauco Velásquez para compreender sua estética e influências. Essas quatro sonatas demonstram a complexidade criada em momentos diferentes na curta vida do compositor. No entanto, o escopo deste estudo alcançará apenas o primeiro movimento de cada peça somados á apestos histórico-sociológicos parte central da investigação discursiva. Em geral, as obras possuem características típicas do repertório pós-tonal marcadas pela textura contrapontística densa e a sonoridade cantabile ocasional. As sonatas “*Delirio*” e *2*, para violino e piano, são apresentadas com grande lirismo, em contraste com uma sonoridade virtuosista das sonatas “*Appassionata*” e *Sonata II*, para violoncelo e piano. As quatro obras combinam estilo e expressividade e carregam intenso aspecto poético-expressivo. Serão observadas as maneiras que Glauco Velásquez utiliza referências suas musicais em sua linguagem discrusiva.

Abstract

Glauco Velásquez's four sonatas present a demonstration of the stylized experiments carried out by this composer. Written between 1909 and 1912, they will be studied in Sonata “*Delirio*”, *Op.61, 1909*, for violin and piano, *Sonata I (“Appassionata”)*, *1910*, for cello and piano, in *Sonata 2, Op.82, 1911*, for violin and piano and *Sonata II, 1912*, for cello and piano. The present work presents an observation dedicated to the elements arranged in Glauco Velásquez's speech to understand his aesthetics and influences. These four sonatas demonstrated a complexity created at different times in the short life of the composer. However, the scope of this study reached only the first movement of each piece added to the historical-sociological contributions, central part of the discursive investigation. In general, the works have characteristics typical of the post-tonal repertoire marked by a dense contrapuntal texture and an occasional singable sound. The sonatas “*Delirio*” and 2, for violin and piano, are considered with great lyricism, in contrast to a virtuosic sonority of the sonatas “*Appassionata*” and *Sonata II*, for cello and piano. The four works combine style and expressiveness and carry an intense poetic-expressive aspect. It will be observed the ways that Glauco Velásquez uses his musical definitions in his discreet language.

Keywords: Glauco Velásquez; Aesthetic; Style; Sonata; Chamber music.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	18
1.1 - Objetivos.....	20
1.2 - Metodologia.....	21
1.3 - Revisão de Literatura.....	23
1.4 - Referencial Teórico.....	27
2. A sonata como gênero e forma do período romântico ao início do século XX.....	27
2.1 - A forma sonata como narrativa.....	28
2.2 - A Sonata Romântica.....	30
2.3 - O Período Romântico inicial.....	31
2.4 - O auge do Período Romântico.....	35
2.5 - O Romantismo Tardio.....	38
2.5.1 - As formas do Romantismo Tardio.....	41
2.5.2 - A forma sonata da última fase.....	44
2.6 - A sonata no século XX.....	48
3. As tendências da sonata no Brasil na transição entre o século XIX e início do XX.....	50
3.1 - Transformações, novos símbolos e a República.....	52
3.2 - Compositores dedicados a música de câmara.....	58
3.3 - Glauco Velásquez: uma biografia controversa.....	62
3.4 - O Instituto Nacional de Música e a renovação do repertório.....	65
3.5 - Influências de Oswald e Braga.....	67
3.6 - Influências de Glauco Velásquez.....	73
3.7 - Críticos musicais do início do século XX (1911-1918).....	74
3.7.1 - As críticas a partir da década de 1940.....	79
3.7.2 - A visão de Glauco Velásquez sobre a própria obra.....	81
3.7.3 - As interpretações da carta.....	84
3.7.4 - Trabalhos sobre a obra de Glauco Velásquez.....	89
3.8 - A forma e o gênero sonata em Braga e Oswald.....	93

3.8.1- A forma sonata em Francisco Braga.....	94
3.12.2 - O gênero sonata em Henrique Oswald.....	98
4. Aspectos estéticos e estilísticos das Sonatas de Glauco Velásquez.....	106
4.1 - A essência da narrativa.....	106
4.1.2 - A tendência dos títulos em geral	108
4.2.1 - A tristeza como tendência.....	112
4.2. 2 - Duas sonatas com títulos programáticos.....	114
4.2.3 - Delírio e Paixão.....	115
4.3 - Elementos musicais de uma poética-expressiva.....	117
4.4 - Os temas e as relações dramáticas.....	122
4.4.1 - A concepção dos temas.....	132
4.5 - O uso de ornamentos com recurso de transformação motívica.....	140
4.6 - Recitativo, sonoridades horizontais e oitavas.....	146
4.7 - Andamentos, articulação, dinâmicas e sua contribuição para a narrativa.....	151
4.8 - A compreensão dos relacionamentos verticais.....	156
4.8.1 - Recursos sonoros verticais e sua relação com a forma.....	165
4.8.2 - Aspectos das seções centrais.....	169
4.8.3 - A saída e a chegada da parte A’.....	172
4.9 - O tratamento dos instrumentos.....	174
5. CONCLUSÃO.....	175
REFERÊNCIAS.....	180
ANEXOS.....	192
Anexo A - Tabelas de Incidência de termos de flexibilidade da agógica.....	192
Anexo B - A visão de Glauco Velásquez sobre a própria obra	195
Anexo C – Algumas críticas e notícias sobre Glauco Velásquez	198
Anexo D – Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano - Manuscrito	205
Anexo E – Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano - Manuscrito.....	214
Anexo F – Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano - Edição a partir do manuscrito	229
Anexo G - Sonata 2, 1911, para violino e piano - Manuscrito	250

Anexo H - Sonata II, 1912, para violoncelo e piano - Manuscrito.....	266
Anexo I - Sonata II, 1912, para violoncelo e piano - a partir do manuscrito.....	279

Lista de Tabelas

3. A sonata no Brasil na transição entre o século XIX e início do XX

Tabela 1 - Mapa Formal do Trio em Sol menor de Francisco Braga, 1930.....	96
Tabela 2 – Mapa formal: temas e andamento do Trio em Sol menor de Francisco Braga, 1930.....	97
Tabela 3 – Mapa formal da Sonata Op.21, 1898.....	99
Tabela 4 – Mapa formal da Sonata-Fantasia Op.44, 1916, para violoncelo e piano.....	101
Tabela 5 – Formulação sugerida da forma da <i>Sonata-Fantasia, 1916</i> para violoncelo e piano de Henrique Oswald.....	102

4. Aspectos estéticos e estilísticos das sonatas de Glauco Velásquez

Tabela 6 – Classificação de Andamentos na Sonata "Delírio", 1909.....	193
Tabela 7 - Classificação de Andamentos na Sonata "Appassionata", 1910 para violoncelo e piano.....	193
Tabela 8 - Classificação de Andamentos na Sonata 2, 1911, para violino e piano.....	194
Tabela 9 - Classificação de Andamentos na Sonata II, 1912, para violoncelo e piano.....	194
Tabela 10 - Incidência de termos de indicação de flexibilidade da agógica na Sonata "Delírio", 1909, para violino e piano.....	153
Tabela 11 - Incidência de indicações de flexibilidade da agógica da Sonata 2, 1911, para violino e piano.....	153
Tabela 12 - Incidência de indicações de flexibilidade da agógica na Sonata I "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano.....	153
Tabela 13 - Incidência de indicações de flexibilidade da agógica da Sonata II, 1912, para violoncelo e piano.....	154
Tabela 14 - Forma narrativa da Sonata "Delírio", 1909, para violino e piano.....	170

Tabela 15 - Forma narrativa da <i>Sonata "Appassionata", 1910</i> , para violoncelo e piano.....	171
Tabela 16 - Forma narrativa da <i>Sonata 2, 1911</i> , para violino e piano.....	171
Tabela 17 - Forma narrativa da <i>Sonata II, 1912</i> , para violoncelo e piano.....	172

Lista de exemplos

Exemplo 1 - Indicações de expressividade enquadro metáforas - códigos não-verbais em “formas de sabor”: <i>Dolce</i>	117
Exemplo 2 - Indicações de expressividade enquadro metáforas - códigos não-verbais em “formas de sabor”: <i>Dolcíssimo</i>	118
Exemplo 3 - Indicações de expressividade enquadro metáforas - códigos não-verbais em “formas de sabor”: <i>Dolcemente</i>	119
Exemplo 4 - Indicações de expressividade enquadro metáforas - códigos não-verbais em “formas gestuais”: <i>Expressivo</i>	120
Exemplo 5 - Indicações de expressividade enquadro metáforas - códigos não-verbais em “formas emotivas”: <i>appassionato e con passione</i>	120
Exemplo 6 - Indicações de expressividade enquadro metáforas - códigos não-verbais em “formas gestuais” e “emotivas”: <i>grazioso, delicatíssimo, calmamente, agitato e cedendo</i>	121
Exemplo 7 - Fragmentos melódicos iniciais das quatro sonatas: “Delírio”, 1909, para violino e piano, Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano; Sonata 2, 1911, para violino e piano e Sonata II, 1912 para violoncelo e piano.....	123
Exemplo 8 - A combinação dos primeiros fragmentos melódicos na Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano.....	124
Exemplo 9 - A combinação dos primeiros fragmentos melódicos na Sonata II, 1912, para violoncelo e piano.....	124
Exemplo 10 - Apresentação dos fragmentos iniciais x reapresentação dos fragmentos iniciais das sonatas “Delírio”, 1909, para violino e piano e I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano.....	124
Exemplo 11 - Apresentação dos fragmentos iniciais x reapresentação dos fragmentos iniciais das sonatas 2, 1911, para violino e piano e II, 1912, para violoncelo e piano.....	127
Exemplo 12 - Recorrência do fragmento melódico inicial transformado ao longo do primeiro movimento da sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano.....	128
Exemplo 13 - Condução direcional. Fragmentos melódicos ascendentes e descendentes na Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano.....	129

Exemplo 14 - Fragmentos melódicos originais na Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano.....	130
Exemplo 15 - Fragmentos melódicos originais na Sonata “Appassionata”, 1910, para violoncelo e piano.....	130
Exemplo 16 - Oscilação da densidade na textura da Sonata “Delírio”, 1909, na Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano e na Sonata 2, 1911, para violino e piano.....	131
Exemplo 17 - Oscilação da densidade na textura da Sonata II, 1912.....	132
Exemplo 18 - O ritmo de alguns fragmentos melódicos iniciais e seus derivados nas quatro sonatas de Glauco Velásquez.....	133
Exemplo 19 - Análise das melodias das quatro sonatas mediante a relação intervalar.....	133
Exemplo 20 - Salto de 4ª diminta na Sonata II, 1912.....	136
Exemplo 21 - Análise nas melodias dispostas nos baixos mediante relação intervalar na Sonata “Delírio”, 1909.....	139
Exemplo 22 - Delimitação de vozes simultâneas e seus fragmentos melódicos na Sonata “Appassionata”, 1910.....	140
Exemplo 23 - Símbolo representativo do grupeto.....	141
Exemplo 24 - Tipos de grupeto por extenso.....	141
Exemplo 25 - Recorrência de grupetos como artifício de transformação motívica nas Sonatas de 1909 e 1910.....	142
Exemplo 26 - Recorrência de grupetos como artifício de transformação motívica nas Sonatas de 1911 e 1912.....	143
Exemplo 27 - Os símbolos do <i>trillo</i> e seus derivados.....	143
Exemplo 28 - Recorrência do <i>trillo</i> como artifício de transformação motívica na Sonata “Delírio”, 1909.....	144
Exemplo 29 - <i>Trillos</i> por extenso.....	145
Exemplo 30 - Apojaturas enquanto artifício de timbre na Sonata “Delírio”, 1909, e II, 1912.....	146
Exemplo 31 - Recitativos na Sonata “Delírio”, 1909.....	148

Exemplo 32 - Texturas horizontais nas sonatas para violoncelo e piano.....	149
Exemplo 33 - Texturas horizontais como fragmentos melódicos iniciais transformados.....	150
Exemplo 34 - Reforço de oitava enquanto efeito sonoro nas sonatas para violoncelo e piano.....	150
Exemplo 35 - Reforço de oitava e uníssono nas sonatas para violino e piano.....	151
Exemplo 36 - Expressões de flexibilidade da agógica nas quatro sonatas de Glauco Velásquez: <i>allargando</i> , <i>stringendo</i> , <i>ritimando un poco</i> , e <i>animando molto</i>	152
Exemplo 37 - Expressões de flexibilidade da agógica e a relação com movimentos rítmicos nas quatro sonatas de Glauco Velásquez.....	155
Exemplo 38 - Encaminhamento cromático de acordes através das notas do baixo na Sonata “Delírio”, 1909.....	157
Exemplo 39 - encaminhamento de acordes enarmonizados nas Sonata 2, 1911.....	158
Exemplo 40 - Sequência de acordes em tons inteiros na Sonata 2, 1911.....	158
Exemplo 41 - A aplicação da nota si! em quatro acordes na Sonata “Delírio”, 1909.....	159
Exemplo 42 - A aplicação da nota ré em quatro acordes na Sonata 2, 1911.....	159
Exemplo 43 - A aplicação da nota Si# em cinco acordes na Sonata 2, 1911.....	160
Exemplo 44 - A aplicação das notas dó e fã em nove acordes da Sonata “Appassionata”, 1910.....	161
Exemplo 45 - A aplicação da nota si! na Sonata II, 1912.....	161
Exemplo 46 - Harmonia estática nas sonatas de Glauco Velásquez.....	162
Exemplo 47 - Intervalos harmônicos recorrentes no baixo das quatro sonatas de Glauco Velásquez.....	164
Exemplo 48 - Progressão harmônica spectralista nas quatro sonatas de Glauco	

Velásquez.....	165
Exemplo 49 - Marcador da narrativa respectivos à exposição e reexposição.....	166
Exemplo 50 - Exposição x Reexposição enquanto marcadores na Sonata “Delírio”, 1909.....	167
Exemplo 51 - Exposição x Reexposição enquanto marcadores na Sonata “Appassionata”, 1910.....	167
Exemplo 52 - Exposição x Reexposição enquanto marcadores na Sonata 2, 1911.....	168
Exemplo 53 - Exposição x Reexposição enquanto marcadores na Sonata II, 1912.....	168

Lista de Abreviaturas

C - Compasso (s)

Frgto. mel. - Fragmento melódico

T - Tom

st - semi tom

Enarm. - Enarmonia

Uniss. - uníssonos

Ancz. - anacruse

Dim. diminuto

1.Introdução

A pesquisa iniciada para este trabalho começou na realidade em 2016, quando ao reler alguns livros de história da música brasileira foram iniciadas algumas indagações. As informações dispostas em *História da Música Brasileira* de Bruno Kiefer (1976) e *História da Música no Brasil* de Vasco Mariz (2005) foram as primeiras revisitadas para descobrir qual seria o caminho tomado para uma pesquisa sobre o gênero música de câmara. Desde então, o conhecimento sobre compositores dedicados a este gênero foi de grande interesse. Nesses livros, foi percebida uma disponibilidade de informações que favorecia mais a uns, compositores como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e até Francisco Braga, que outros como Glauco Velásquez.

As descobertas sobre o gênero como um todo coincidiram com uma época, uma instituição e uma região. Quanto mais buscava, mais via que Glauco Velásquez deveria ser um objeto promissor de pesquisa. Nesse sentido, as indagações saíram da música de câmara e foram para um de seus produtores recém descobertos. O primeiro contato com o compositor se deu através de sua biografia, pois as informações pessoais a seu respeito foram as mais difundidas na época. A pesquisa começou sem que fosse fácil saber como soaria as linhas escritas por Glauco Velásquez. Aos poucos as pistas alcançadas começaram a revelar a real existência de um compositor cuja fama alcançou os jornais e revistas sobre música do início do século XX.

Aos poucos foi se revelando o fato de que Glauco Velásquez andara pelos pisos da UFRJ (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), que segundo Luiz Heitor Correia de Azevedo (2016), fora o Instituto Nacional de Música desde os anos de 1900. Lá foram vistos cartas, manuscritos de suas obras e correspondências de pessoas de seu círculo. Na cidade do Rio de Janeiro foi descoberto seu túmulo, alguns bairros por onde passou e a mansão na Ilha de Paquetá onde viveu. A pesquisa trouxe Glauco Velásquez a vida. Era como se fosse possível seguir seus passos ou tocá-lo.

Esta pesquisa se apresenta como a construção de uma visão musical aproximada da essência humana de seu criador. Apesar de tratarmos das sonatas de Glauco Velásquez e de fatos de sua biografia enquanto compositor, serão apontadas questões nas sonatas que se relacionam diretamente com sua personalidade. Nesse sentido, deve-se destacar a ideia de Dahlhaus (1977) quando o autor “propôs que a musicologia deveria abranger não

apenas a história estilística, [mas] ‘uma história cujo assunto é arte e não biografia ou contingências sociais’, mas uma história estrutural, história de recepção e história cultural (DALHAUS, 1977, apud GROVE, 2001)”.

Assim, sua visão discursiva será tratada através da proposição de um pensamento transdisciplinar. Pois, foi visto que existem uma série de elementos a serem abordados ao redor de Glauco Velásquez. Dessa forma, as palavras de Maria Alice Volpe (2007), em seu texto *Por uma nova musicologia* se relaciona com esta perspectiva:

Propomos aqui uma interação mais efetiva da musicologia com outras disciplinas. A transdisciplinaridade emerge da constante preocupação por alternativas que permitam a elaboração de um discurso musicológico que transcenda as fronteiras da própria disciplina, sem abandonar, no entanto, as especificidades técnicas da linguagem musical (VOLPE, 2007, p.116).

Desse modo, a compreensão da música de Glauco Velásquez se faz como uma maneira de conhecê-lo através de uma abordagem mais ampla. Traçam-se paralelos entre áreas diversas. Ainda que esta pesquisa utilize as sonatas como um dos elementos que compõem o discurso de Glauco Velásquez, este trabalho, como aponta Volpe (2007), “não se limita a obra”.

[...] mas envolve condições de composição, performance, reprodução e recepção, e abrange o efeito performativo da música, cuja ação não-mediada confere poder as pessoas instituições e grupos sociais que controlam a sua produção (VOLPE, 2007, p.112-113).

Uma ótica inserida na nova musicologia se utiliza, como aponta Volpe (2007), de “uma teoria e prática” que poderá envolver uma infinidade de “subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada”.

Assim, é visto que Glauco Velásquez e o caminho percorrido em seu enalço ajuda a compreender não só a ele, mas outros aspectos. Âmbitos engajados em uma instância sociológica alcançam personalidades-chave como as pessoas com quem se relacionou. Elementos culturais de seu tempo e as visões políticas cultivadas a mais de cem anos aparecem como base para fortificar parte do pensamento musical existente no início do século XX.

1.1.Objetivos

O presente trabalho possui o objetivo de compreender o estilo e a estética de Glauco Velásquez através de um viés histórico, social e psicológico com suas quatro sonatas como objeto: *Sonata “Delírio”, Op. 61, 1909*, para violino e piano, *Sonata I “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano, *Sonata 2, 1911, Op.84* para violino e piano e *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano.

A visão construída sobre o discurso de Glauco Velásquez e suas sonatas se fará da interação da musicologia com outras disciplinas. A compreensão de seu estilo e de sua estética de certo modo, em maior ou menor grau, será alinhada com as abordagens histórica, antropológica, sociológica, literária e visuais, cuja conexão entre áreas evoca a transdisciplinaridade (VOLPE, 2007).

No Capítulo 2 sob o título *A Sonata como gênero e forma do período romântico ao século XX* através de uma abordagem histórica ligada às inflexões discursivas, foi buscada a compreensão da sonata no século XIX na Europa central e depois sua expansão pelo restante do continente. Como últimas considerações será abordada a continuação deste gênero instrumental na primeira década do século XX para selar o fim do período romântico na Europa em 1915.

No Capítulo 3 intitulado *As tendências da Sonata no Brasil na Transição entre o século XIX e início do século XX* são apontadas várias camadas da música de câmara brasileira. Primeiro, são discutidas questões político-culturais da transição entre séculos. A seguir são abordados os estilos individuais dos compositores de maior produção - Francisco Braga e Henrique Oswald - no gênero. Depois há conexão desses compositores dentro do círculo de Glauco Velásquez, também um dos maiores produtores no gênero. Em seguida é introduzido um tópico referente às tendências de Oswald e Braga de maneira comparativa. Por último, são destacadas as visões de críticos do início do século XX, de musicólogos a partir da década de 1940, e por fim a visão do próprio compositor e as interpretações de suas palavras. Todos estes são pontos que farão base para a construção da compreensão do estilo e da estética de Glauco Velásquez no capítulo seguinte.

O último capítulo *Aspectos estéticos e estilísticos das sonatas de Glauco Velásquez* conta com a descrição da narrativa das quatro sonatas já mencionadas. O capítulo inicia com apontamentos sobre a essência da narrativa combinados a poética e a

expressividade. São discutidos aspectos de seu discurso sob um viés dos timbres e sonoridades ligados à forma narrativa.

1.2. Metodologia

Para esta pesquisa a construção metodológica despendeu vários processos. Inicialmente foi reunida uma revisão de literatura sobre o compositor em busca de dados biográficos e considerações sobre suas obras. Essa seleção foi necessária pela compreensão do que já havia sido dito, para posteriormente direcionar uma abordagem.

- 2) Acesso aos manuscritos das sonatas, edições realizadas disponíveis e gravações tanto das sonatas quanto de outras obras que pudessem se tornar elementos que colaborariam com a compreensão da sonoridade produzida por Glauco Velásquez.
- 3) Acesso à periódicos em busca de textos referentes à crítica musical da época.
- 4) Acesso a documentos como cartas e textos manuscritos do compositor, de algum ente ou personalidade de seu círculo social.
- 5) Elaboração de análises em âmbitos melódicos, harmônicos, texturais e expressivos.
- 6) Edição das partituras manuscritas.
- 7) Elaboração dos apontamentos estéticos das sonatas mediante a exemplos ilustrativos gerados a partir das partituras já editadas.

O segundo capítulo possui uma revisão de literatura restrita à musicologia estrita e à musicologia histórica. Para o terceiro capítulo, através de uma pesquisa documental foram organizados dados de manuscritos, periódicos e outros documentos que ajudaram a pautar uma visão político-cultural e musical do período aliados à aspectos biográficos e do círculo social de Glauco Velásquez.

No capítulo 4 foram usados trabalhos não só da musicologia como da performance, aliada à alguns princípios sociológicos e psicológicos. A ótica utilizada conecta o depoimento do compositor à aspectos discursivos das obras para a construção de uma visão estética e estilística. Foi realizada uma elaboração descritiva de aspectos poéticos, expressivos, melódicos e harmônicos ligados às visões do compositor sobre a própria obra. Desse modo, foram trabalhadas as hipóteses de linearidade ou não das quatro sonatas enquanto pensamento estético. Nesse sentido, tais apontamentos se basearam em parte nas partituras manuscritas e edições, e parte nas gravações da *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano e *Sonata 2, 1911*, para violino e piano. No caso de obras que não possuíam gravações - *Sonata I "Appassionata", 1910* para violoncelo e

piano e a *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano - foi necessária a criação de áudios ilustrativos a partir dos manuscritos.

Apesar de entender que seria mais indicado ter conseguido criar gravações feitas por mim mesma enquanto instrumentista das sonatas para violoncelo e piano de Glauco Velásquez, não foi possível despendar tempo e colaboração de um pianista para este empreendimento. Desse modo, foi optado por ter áudios demonstrativos para auxílio das análises. Assim, nos momentos finais foram usados dois softwares de edição de partitura, o *Sibelius* e o *Musescore*, que através dos quais foram produzidas edições e áudios de duas das quatro sonatas a partir dos manuscritos, que colaboraram com a análises em geral..

Como referencial para análise melódica e harmônica disponível no capítulo 4, enquanto processo técnico para apontamentos de estilo e estética no discurso de Glauco Velásquez, os textos de teoria pós-tonal de Corrêa (2005). Em outros aspectos através da observação munuciosa dos manuscritos foi feito o uso de classificação de acordes como ponto de partida. As explicações das relações sonoras verticais ocorreram através da cifragem da harmonia funcional. A observação melódica ocorreu mediante ao agrupamento de saltos e graus conjuntos enquanto convenção eleita como olhar base da escrita de Glauco Velásquez.

O reconhecimento de sonoridades horizontais e verticais ocorreram mediante à gravações das sonatas para violino de Emmanuele Baldini (violino) e Karin Fernandes (piano), no disco *Delíriro*, pelo Selo Independent (2014) e com apoio de gravações simuladas via editor de partituras (*Musescore* e *Sibelius*) à partir dos manuscritos das sonatas para violoncelo e piano (1910 e 1912).

Esta pesquisa contou com análises de arquivos de bibliotecas. Foram buscados dados disponíveis no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, entre outras. Este trabalho também contou com pesquisa em sites pela internet, como o Youtube, enquanto arquivo de prováveis gravações e outros sites, cujas buscas cooperaram para a junção de dados.

Foram importantes a utilização de periódicos, *Jornal do Commercio*, *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*, etc., enquanto textos críticos e catálogos de obras, como o de Mercedes Reis Pequeno (1964) *Exposição de 50 anos da morte de Gaspar Viana e Glauco Velásquez*, para a construção da visão de uma época enquanto pano de fundo desta pesquisa.

Para ilustrações houve a utilização de softwares de design gráfico e de edição de imagem o *Power Point* e o *Photoscape*, para a construção de exemplos e para a organização dos anexos.

1.3.Revisão de Literatura

A revisão de literatura conta com uma gama ampla de livros, artigos, periódicos e textos tanto impressos quanto dispostos online de áreas que se fazem complementares para a fundamentação deste trabalho. Nessa linha de pensamento, no verbete Musicologia sob o subtítulo *Novas Tendências*, segundo o Dicionário Grove (2001), encaixam-se:

Aqueles influenciados por antropólogos estruturalistas, semióticos e/ou sociólogos entendem a verdade como produto de um sistema de sinais e música, como qualquer língua, como um "jogo de significantes". Nas palavras de Claude Lévi-Strauss, "o conhecimento pode ser objetivo e subjetivo ao mesmo tempo" e "a história nunca é história, mas para-a-história (GROVE, 2001).¹

A partir disso, a revisão de literatura abordada nesta pesquisa é vista em meio à necessidade de grande variedade. Para a compreensão geral do quadro de desenvolvimento da sonata será contado o apoio dos livros *Classic Music* (1980) e *The Sonata in the Baroque Era* (1959) ambos de William S. Newman. Para uma abordagem relacionada a ótica linguístico-discursiva da forma sonata os livros *Musicking. The meanings of performance and listening* de Christopher Small (1998) e *Music as discourse* de Kofi Agawu (2009).

Na discussão sobre as tendências gerais da sonata no período romântico europeu e outros aspectos relacionados o livro *The Sonata since Beethoven*, de William S. Newman (1983), também *A Geração Romântica* (2000) e *Formas de Sonata* (1998) ambos de Charles Rosen.

Para a compreensão da música pós-tonal ligada ao pós-wagnerianismo *Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal e Termos relativos à teoria pós-tonal* ambos de Antenor Ferreira Corrêa (2005) para discussões que abrangem procedimentos vinculados a questões harmônicas usadas no fim do século XIX

¹ “Those influenced by structuralist anthropologists, semioticians and/or sociologists understand truth as a product of a system of signs and music, like any language, as a ‘play of signifiers’. In Claude Lévi-Strauss's words, ‘knowledge can be objective and subjective at the same time’ and ‘history is never history, but history-for’ (GROVE, 2001).

e início do XX.

Para abordagens gerais sobre a música erudita brasileira desde o século XIX até o início do século XX, o livro *150 anos de música no Brasil* de Luiz Heitor Correia de Azevedo (2016), e o trabalho *A influência das peças de caráter do romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno* de Ana Paula da Matta Machado Avvad (2009).

Para a compreensão sobre o contexto sócio-político e cultural da época sob o subtítulo de *Transformações, novos símbolos e a República* o livro *1890-1914: Nos tempos das Incertezas* de Angela Marques da Costa & Lília Moritz Schwarcz (2000), os artigos *Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo no Brasil* (2000), *Teoria da Obnubilação Brasília na história da música brasileira: Renato Almeida e a Sinfonia da Terra* (2008), e a tese de doutorado *Indianismo and landscape in the Brazilian age progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s* (2001) de Maria Alice Volpe. Também o artigo *Leopoldo Miguéz, um prometeu da República* de Avelino Romero Pereira (2018), a dissertação *A música clássica e seu discurso sobre nação e identidade no Brasil da Primeira República* de Juliana Cristina Larsen (2016).

Sobre a biografia de Glauco Velásquez foi utilizado o livro biográfico-historiográfico de Maria Cecília Ribas Carneiro e José Maria Neves (2002) *Glauco Velásquez*. Para visões de contemporâneos sobre a obra de Glauco Velásquez textos de crítica musical do início do século XX (1911-1918) nos principais jornais no Rio de Janeiro da época: *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*, jornal *O Paiz*, *A Noite*, entre outros. Para a compreensão de considerações de musicólogos e críticos em textos publicados depois da década de 1940 textos disponíveis nos jornais *O Estado de São Paulo* e no *Jornal do Brasil*.

Sobre as considerações de trabalhos acadêmicos a partir da década de 1990 sobre a obra de Glauco Velásquez destacam-se a dissertações *Glauco Velásquez: Elementos característicos da produção pianística e catálogo completo de suas obras* de Silvia Hasselaar (1994), *Sonata n.º2 para violoncelo e piano (1912) de Glauco Velásquez* de Marie Stephanie Jeanne Bernard (2012), *Sonata Op.61 "Delírio" para violino e piano de Glauco Velásquez: Processos para a construção de um interpretação*, o artigo *Aspectos estilísticos do Trio IV de Glauco Velásquez* de Rogério de Brito Bergold (2005).

Se fez necessária a busca pela visão de Glauco Velásquez sobre a própria obra através do depoimento deixado em carta publicada no livro de Maria Cecília Ribas Carneiro e José Maria Neves (2002) mencionado. Para as interpretações desta carta foi

necessário partir de uma mescla do ponto semiológico através de Jean Jaques Nattiez (2014) *O modelo Tripartite de Semiologia musical: O exemplo de La Catredale Egloutie, de Debussy*, como justificativa para o uso de tal documento como compreensão de símbolos estilísticos trazidos por Glauco Velásquez. Também foi usado um viés psicológico-sociológico com apoio nos livros *O homem e seus símbolos* de Carl Jung (1962) e *Mozart: Sociologia de um gênio* de Norbert Elias (1995), além da abordagem sobre questões sinestésicas com *Parâmetros para um estudo da sinestesia na música* de Guilherme Francisco Furtado Bragança (2008).

Referente aos tutores de Glauco Velásquez, Francisco Braga e Henrique Oswald e a relação entre eles, uma comparação entre suas influências com o apoio no livro *Henrique Oswald: Um músico de uma saga romântica* de José Eduardo Martins (2005), trabalhos como *Zeitgestalt: Análise e performance do Trio em Sol menor de Francisco Braga* de Margarida Tamaki Fukuda (2009) e o artigo *Francisco Braga, um compositor brasileiro e seu estilo* de Isaac Chueke (2011), e o trabalho *Interpretação de Henrique Oswald: Transformação entre o Allegro agitato da Sonata Op.21 e a Sonata Fantasia Op.44 para violoncelo e piano* de Lucia Cervini (2001).

Para os apontamentos estilísticos e estéticos das sonatas de Glauco Velásquez referentes a essência narrativa os já mencionados trabalhos de Kofi Agawu (2009) e Christopher Small (1998). Aspectos expressivos e poéticos foram apoiados no *Dicionário de filosofia* de Nicola Abbagnano (2007), no texto de Gérard Lebrun (2009) intitulado *Conceito de Paixão*, nos livros *Fundamentos da Composição* de Arnold Schoenberg (1998) e o já mencionado livro de Carl Jung (1962). Também o livro *O que é comunicação poética* de Décio Pignatari (1987) e o volume intitulado *Cruz e Souza* de Paulo Leminsky (1983).

A fundamentação sobre o som enquanto atributo de coloração timbrística e a relação com a afinação de instrumentos de cordas friccionadas foram apoiados nos textos *Entoação de instrumentos temperados: análise de execução da Suíte nº1 para violoncelo (BWV 1007) de Johan Christian Bach* de Cesar Augusto Pereira da Silva (2016), *O que é o sistema temperado* de Jr. Afonso Maria (2011), e *Princípios da técnica e história do temperamento musical* de Nivea G. Zumpano e Ricardo Goldemberg (2016). Para a fundamentação de questões técnicas a respeito da entoação e a influência dessa particularidade quanto à liberdade timbrística o livro *A Analysis of violin practice* de Louis J. Bostelmann (1947).

Para explicações destinadas às relações temáticas e seus procedimentos de construção *Elementos de Teoria Musical* de Esther Scliar (1985). O verbete *Recitativo* no *Oxford Companion to Music* de Scholes (1955), no *Dicionário de Música* de Tomás Borba e Fernando Lopes Graça (1963), e o livro *Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart* de Nokolaus Harnouncourt (1993).

Sobre questões de linguagem referentes a termos próprios da flexibilização da agógica foram também utilizados dados empíricos adquiridos durante a experiência musical enquanto instrumentista desta autora.

Quanto a aspectos harmônicos e de sonoridade o livro *Estética da Sonoridade* de Didier Guigue (2011), e os já mencionados textos de Antenor Ferreira Correa (2005). Além do uso dos manuscritos das quatro sonatas “*Delírio*”, 1909, e 2, 1911, para violino e piano e I (“*Appassionata*”), 1910, e II, 1912, para violoncelo e piano, e as edições de Mariana Salles (2010) das sonatas para violino e piano como objetos de análise. Também o apoio na concepção sonora das gravações de duas sonatas para violino de Glauco Velásquez de Emanuelle Baldini e Karin Fernandes (2014) pelo selo *Independente*.

2. A Sonata como gênero e forma do período romântico ao início do século XX.

A música instrumental passa por um longo período até consolidar-se. É um gênero, que adquire funções fundamentais dentro da igreja e fora dela. Inicialmente aparece em pequenas formações ocasionais. Entretanto, ganha força como gênero no início do período barroco e adquire maior independência no século XVII (NEWMAN, 1959).

Inicialmente, a autonomia da música instrumental se deu gradualmente com o desenvolvimento de um “público de concerto”. No entanto, sobre este fenômeno, Rosen (2000), em seu livro *A Geração Romântica*, explica que este fato esteve relacionado a “uma mudança estética, uma nova concepção de obra de arte enquanto objeto independente”. Rosen, afirma ainda que “a música passa a não ter outra função, além da de induzir a contemplação e o prazer”. Dessa forma, “a música representou, portanto, o ideal dessa ilusão da arte enquanto fenômeno divorciado, tanto da função social, quanto da religião estabelecida”.

No século XVIII, a sonata se estrutura como forma e gênero². Em sua construção, segundo Christopher Small (1998) em *Musicking: The meanings of the performance and listening*, pode ser visto “um conjunto de convenções narrativas [que] foi rapidamente estabelecido, e [cuja] forma cristalizou”. Na sonata o contraste representado, por exemplo, pela alternância de movimentos (rápido - lento - rápido) e pelas relações temáticas, “foi [o] suficiente para criar um elemento de progressão dramática, por menor que fosse”. Dessa forma, as delimitações de uma música dramaticamente expressiva alcançaram o século XIX. Este fenômeno tem reforço com a mudança da relação texto-música no início do período romântico (ROSEN, 2000, p.114).

A forma sonata segue em maiores dimensões e adquire coloridos adicionais. No

² Segundo Leonido (2008), que parafrasea Lopes-Graça e Tomás Borba (1996), os primórdios do conceito de *gênero* em música parte do modo como os gregos afinavam as quatro cordas da lira. O conceito de *gênero* também corresponde “a classificação de intervalos que se separam entre si nos diferentes graus de uma escala (intervalos de 2.^a, 4.^a, 9.^a etc.)”. Porém, relacionado a organizações instrumentais, *gênero*, atende “à forma ou estruturação de uma obra de arte, e atribui-se também a função de classificação da mesma em *gênero sonata; gênero fantasia; gênero suite; gênero coral*, entre outras”. Segundo Leonido (2008), o termo *Gênero*, relaciona-se com os meios materiais de expressão como “o gênero vocal e instrumental”. Leonido, cita também André Roder (1996), ao apontar que “[Gênero] preside à concepção de uma obra, ou ainda, como uma reunião num mesmo conjunto de um determinado número de formas que têm entre si afinidade de caráter”. Entretanto é possível “estabelecer claramente a distinção entre gêneros, pois podem ser de ordem espiritual (música sacra, música profana) ou de ordem técnica (música vocal, música instrumental) (Disponível em: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estrutura.php)”.

início do século XX ainda temos vestígios da visão romântica da sonata. Diante de uma abordagem “experimental” utilizada na forma, quebras começaram a acontecer. Na verdade, como afirma Charles Rosen (1998) em seu livro *Formas de Sonata*, os rompimentos se iniciam já no fim do século XIX. As interpretações formais são refeitas e a liberdade na concepção do gênero sonata se solidifica. Como um anexo de sua trajetória o gênero sonata alcança países de fora da Europa (NEWMAN, 1983).

2.1. A forma sonata como narrativa

Kofi Agawu (2009) em seu livro *Music as Discourse* afirma que “uma obra musical é concebida como uma sequência de eventos”. Nesse caso, essa mesma “obra musical geralmente pertence a um repertório restrito histórica e estilisticamente e que subtende suas próprias convenções de execução (Tradução nossa)”.³ Esse argumento pode ser direcionado ao estilo sonata quando pressupõe:

[...] um evento pode ser um gesto, uma ideia, um motivo, uma progressão ou, [de forma] mais neutra, um bloco de construção, frase, segmento ou unidade, incluindo as “unidades entonacionais” introduzidas por Boris Asafyev⁴ (AGAWU, 2009, p. 7, Tradução nossa)⁵.

Ou seja, todo elemento intrínseco a estrutura musical (que Agawu chama de código da linguagem musical), que poderá ser relacionado à eventos da configuração da narrativa impressa no discurso musical (KANNANOV, 2018, p.585-586; SMALL, 1998; AGAWU, 2009).

Compreende-se que os maiores exemplos de solidificação da forma, e assim de uma narrativa que se “normatiza” durante o século XVIII, foram Haydn, Mozart e Beethoven (RATNER, 1980; ROSEN, 2000). Porém, Small (1998), adiciona, ao lado de

³ “A musical work typically belongs to a repertoire that is constrained historically and stylistically and that subtends its own performing conventions (AGAWU, 2009, p.7)”.

⁴Boris Asafiev (1884-1949), foi compositor, historiador e teórico da música que trouxe “a entonação como ‘o sinal musical básico e como um componente social do significado da música, uma ideia que é muito próxima do conceito de entonação em Bakhtin’ (in Garcia 2012, 228 apud PETRACCA, 2015, p. 29)”. Segundo Kannanov (2009), *intonatsia*, citado por Agawu (2009), como “unidades entonacionais”, é considerado “um dos termos mais importantes da teoria musical russa”. Kannanov explica que “Asafiev ampliou o campo de seus significados e sugeriu que a *intonatsia* é uma certa condição, modo de expressão ou tom de voz. Ele traçou as origens deste termo para vocabulários gregos e latinos antigos (KANNANOV, 2018, p. 485)”. Ainda nas especificações de Kannanov o termo “unidades entonacionais”, “pode também estar relacionado à figura retórica, tópico clássico (nos termos de Leonard Ratner) [...]”. Tem ligação com “o que Carl Dahlhaus chamou de música “compreensiva” - equivalente a definição de música de Asafiev como ‘a arte do significado do *intonável*’. Este termo russo pode ser definido pela palavra em inglês tenor em, por exemplo” como no modo de dizer “tonalidade da mensagem”. Por fim, a *intonatsia* é o significado não verbal específico da música (KANNANOV, 2018, p.485-486)”.

⁵ “An event may be a gesture, an idea, a motive, a progression, or, more neutrally, a building block, phrase, segment, or unit, including the “intonational units” introduced by Boris Asafyev (AGAWU, 2009, p. 7)”.

Haydn, C. P. E. Bach, argumento que pode ser complementado por Rosen (1998), em seu *Formas de Sonata* que aponta o fato de Carl Philip ter se apoiado nas dissonâncias como elemento de dramaticidade (p. 155). A partir disso, Small, 1998, reforça os processos de consolidação da forma sonata:

Mozart introduziu uma nova complexidade, uma nova seriedade, [e] o drama, iniciando o processo de integração dos quatro movimentos numa narrativa coerente e intensificando os processos de mudança e desenvolvimento (AGAWU, 2009, p. 158, tradução nossa).⁶

Conforme a visão de Leonard Ratner (1980), em *Classic Music*, a forma sonata pode ser enxergada em uma divisão de duas partes que corresponde a seu contorno harmônico. Portanto, um movimento de afastamento da tônica e depois retorno a ela. Entretanto, pode ser vista como uma divisão de três partes correspondente a estrutura temática: exposição, desenvolvimento e recapitulação.

Small (1998) afirma que a organização, em cuja forma sonata aparece consolidada ocupou-se de se expandir por grande parte “de toda narrativa ocidental nos últimos trezentos anos ou mais”. Essa narrativa exemplificada por Small (1998), em *Music as discourse*, através de roteiros de romances ou filmes coube como analogia quando o autor traz essa mesma propriedade para o discurso musical. Em sua visão, assim como a de Agawu (2009), tanto um romance, quanto uma obra musical possui propensão ao “começo, meio, e fim”. Nesse âmbito, uma certa sequência de eventos persistentes na forma sonata se mantém cultivada: “A ordem é estabelecida. A ordem está perturbada. A ordem é restabelecida”.

Nas divisões harmônicas e melódicas de Ratner (1980), é reconhecido o aspecto dinâmico da forma. No entanto, na concepção narrativa de Small (1998) são englobados os eventos harmônicos e temáticos. Quando somadas as visões de Ratner e Small, surge a ideia de que as relações acontecem sobre um “pano de fundo”: o plano harmônico estabelece uma base para a estrutura temática de três fases que a ele está interligada. Nessa ótica, apoiados nas ideias de Small, as questões temáticas e harmônicas delineadas por Ratner, podem ser encherçadas como elementos complementares da narrativa e da sequência de eventos que a compõe.

A partir da consagração da ótica harmônica e temática dentro da forma-sonata, os compositores tratarão de experimentar novas relações temáticas e desenvolverão novos

⁶ “Mozart, who introduced a new complexity, a new seriousness, into the drama, beginning the process of integration of the four movements into a coherent narrative and intensifying the processes of change and development [...] (SMALL, 1998, p.158)”.

tratamentos harmônicos. No âmbito narrativo, persiste uma lógica de eventos em três momentos, mas os compositores passaram a construir eventos, segundo a expressão de Small (1998), menos direcionados a “ordem” e mais interessantes para a “desordem”.

Newman (1983) argumenta que a forma sonata pode ser vista como um *processo generativo*. Processo complementado pelo que Acácio Tadeu Piedade (2007), ao parafrasear Ratner (1980) em sua *Teoria das tópicas*, confirma em seu texto *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. Desse modo, Piedade (2007) explica que a forma sonata parece constituir-se de um jogo “discursivo” que está inerente nas seções exposição, desenvolvimento e reexposição. A partir disso, Newman (1983), em seu *The Sonata Since Beethoven*, concorda que tais seções são como um *padrão* que enfatiza o que é atípico. Cabe observar, que nesse caso, os dois âmbitos, temáticos e harmônicos, através das ideias de Small (1998), são vistos numa ordem correspondente a esse padrão:

O que hoje é chamado de forma sonata é uma técnica narrativa desenvolvida para permitir uma representação dramática eficaz do conflito e sua resolução. A codificação da narrativa em "exposição", "desenvolvimento" e "recapitulação" [...] (SMALL, 1998, p.163 Tradução nossa)⁷.

Nesse sentido, a forma, e o discurso nela intrínseco, continua a ser empregado durante todo o século XIX, mesmo em meio a pluralidades estéticas dos compositores que para ela compuseram.

2.2. A Sonata Romântica

No século XIX, o estilo Sonata continuou ainda centrado na relação consonância/dissonância, oposição que reflete e dá suporte ao contraste temático. Entretanto, começam a surgir as primeiras anomalias no discurso. Os fragmentos essenciais, dentro da narrativa da sonata apresentaram, conforme Piedade (2007), “uma transformação ou transgressão ‘codificada do próprio código’”. Dessa maneira, Newman (1983), afirma que a estrutura, ou *molde* da forma sonata no período romântico, tem as tendências direcionadas ao exagero, atenuação e ampliação da estrutura clássica da Sonata:

Portanto, os motivos românticos persistiram mais e permearam mais a estrutura; as frases tornaram-se lentamente mais longas e mais projetadas; as texturas tornaram-se mais preenchidas e sua atividade aumentou; as harmonias tornaram-se mais dissonantes, mais variadas e mais remotamente inter-

⁷ “What is today called sonata form is a narrative technique that was developed to allow for effective dramatic representation of conflict and its resolution. The codification of the narrative into "exposition," 'development', and 'recapitulation' [...] (SMALL, 1998, p. 163)".

relacionadas; os esquemas tonais variaram para mais longe e mudaram mais abruptamente (NEWMAN, 1983, p.111).⁸

As principais ampliações e os novos desafios sonoros trouxeram uma crescente dicotomia entre os conservadores e progressistas (NEWMAN, 1983, p.112). Rosen (1998), em *Formas de Sonata* explica que depois de Beethoven, as transformações foram responsáveis por gerar uma força conservadora, em oposição aos que preferiam “experimentações” (p.322). Em vista disso, Brahms seria divergente aos métodos progressistas de Liszt e Wagner. Ao final do século, as dicotomias neste sentido foram absorvidas pelos discípulos desses compositores, consequência do cruzamento de influências (NEWMAN, 1983, p.112).

O século XIX, será dividido, então, em três fases: o período inicial da sonata romântica (1800-1850), ainda com vestígios da sonata clássica; o auge do período (1840-1885), marcado pela dicotomia; e a fase tardia (1875-1915), definida pelas modificações mais marcantes nos elementos do discurso musical (NEWMAN, 1983, p.112-113).

2.3. O período romântico inicial

A forma sonata clássica atravessou o século XVIII até seu auge em Beethoven. Pois, como um compositor inicialmente clássico, passou pela transição entre séculos. Assim, ele é considerado um importante propagador da forma sonata, cuja principal influência foi Mozart (NEWMAN, 1983).

Small (1998), destaca que a “tensão dramática” desenvolvida por Beethoven “não foi superada desde então”. No âmbito da música europeia ocidental, Beethoven ampliou “a escala e a dramaticidade” colocando-se como marco, não só na produção de obras sinfônicas como de outros gêneros instrumentais. Além disso, Beethoven foi responsável pelos passos mais marcantes de um discurso narrativo:

Também foi nas sinfonias de Beethoven que apareceu pela primeira vez uma progressão narrativa explícita nos quatro movimentos; nisto serviram como modelos que foram seguidos [...] pelos compositores subsequentes de obras sinfônicas (SMALL, 1998, p. 160, tradução nossa).⁹

⁸ “Thus, the romantic motives persisted longer. and pervaded more of the structure; the phrases grew lengthier and projected more tellingly; the textures grew fuller and their activity increased; the harmonies became more dissonant, more varied, and more remotely interrelated; the tonal schemes ranged further afield and changed more abruptly (NEWMAN, 1983, p.111)”.

⁹ “It was in Beethoven’s symphonies also that there appeared for the first time an explicit narrative progression across the four movements; in this they served as models that were followed [...] by subsequent composers of symphonic works (SMALL, 1998, p.159)”.

Segundo Rosen (1998), Beethoven utilizou em sua música uma construção a base de contrastes temáticos. No sentido harmônico, promoveu o enfraquecimento entre a tônica e a dominante através de longas transições cromáticas. Entre suas “experiências”, continuou a tratar substitutos da dominante. Rosen (1998), aponta que estes processos “criam uma grande dissonância contra a tônica, proporcionando assim, a tensão necessária para se mover em direção a um clímax central”.¹⁰ Em obras de sua última fase apresenta uma contração ou destilação do procedimento clássico, e não uma expansão do mesmo.

Nas obras de Beethoven, a mudança da concepção clássica para a estética romântica se confirma nas sonatas de seu *Opus. 3* e por sua *Sinfonia n°3 Op.31*, a *Heroica*. Suas contribuições para a forma sonata são como extensões de Haydn e Mozart. Nas relações melódicas o material das obras de seus contemporâneos se fazia mais complexo e cromático, em oposição aos motivos simples e diatônicos de sua música (ROSEN, 1998, p. 309-311).

Das três seções presentes na forma sonata, Rosen (1998), afirma que o desenvolvimento foi a mais estendida por Beethoven. No entanto, suas exposições se mantêm, em termos de comprimento, similares a mozartiana. Em sua estética, Rosen o aponta como “o grande mestre das texturas heterogêneas”. Também Rosen (2000) em *A Geração Romântica*, determina que seja provável que sua morte “tenha acelerado o desenvolvimento das novas tendências estilísticas”.

Outro compositor de grandes contribuições para o estilo sonata, é Schubert. Os elementos mais marcantes de sua obra são linhas melódicas suaves influenciadas pelo *Lied* alemão. Tal influência é apontada por Agawu (2009) como um elemento do pensamento da música associada a linguagem ligada diretamente a retórica musical. Nas características presentes em sua obra, Newman (1983) explica que existem melodias que são ritmicamente mais regulares, como ritmos de dança, e também o uso do “moto perpetuum”. No entanto, haverá ritmos particulares, flexíveis e variados, ocasionalmente vistos em padrões rítmicos persistentes: como em seu D. 784 em A menor.

Entretanto, nas tendências do período, são encontradas uma rítmica mais diversificada, com ênfase no *tempo fraco*, mesmo numa estrutura organizada em ritmos sincopados, como em Schumann. Em contrapartida, também são vistas a flexibilidade da agógica e uma rítmica *fora do tempo* em obras de Beethoven de caráter e unidade

¹⁰ “... crean una disonancia de gran envergadura contra la tónica, proporcionando así la tensión necesaria para avanzar hacia un clímax central (ROSEN, 1998, p.310)”.

semelhantes (NEWMAN, 1983, p. 117).

O exagero alcança a utilização da dissonância e um livre revezamento entre os modos maior e menor. Nos acordes, há grande incidência de alteração (7ª diminuta e 6ª aumentada) e, suas progressões acontecem por 2^{as}, 3^{as} e cromaticamente (NEWMAN, 1983, p.117). Essas alterações e dissonâncias são consideradas recurso de enriquecimento harmônico, e ao mesmo tempo, agentes para alcançar o clímax.

Newman (1983) explica que a relação tonal nessa primeira fase, não apresenta grandes transformações em relação à forma sonata clássica. As modulações ocorrem com maior frequência e num espaço mais curto de tempo utilizadas como elementos de cor. Portanto, como aponta Small (1998) a narrativa se mantém “começando com uma ordem e terminando com outra”. Seus eventos, ainda que mais “ampliados” e repletos de “coloridos adicionais” continuam através de “um começo claro para um final claro”, com “[um]a ordem final [que] é fechada” preocupada em resolver a tensão interna (p. 161). Os ecaminhamentos harmônicos podem proceder:

[...] como moderadamente distantes ou do tipo remoto, com base na mudança de modo, harmonia cromática, e enarmonia. E uma proporção maior destes tipos de modulações conectam a tonalidade a uma distância de 3ª maior (NEWMAN, 1983, p.120-121)¹¹.

A dissonância, especificamente o trítono, conforme Newman (1983) aparece como intervalo de modulação alternativo à relativa menor ou ao V grau. Surge também modulações para tonalidades homônimas como no movimento final da *Sonata em F# menor* de Schumann – modulação de A maior para A menor. Este é um procedimento considerado por Rosen (1998), tipicamente romântico. Neste sentido, para Newman (1983) Schubert é classificado como um dos maiores mestres da modulação, um dos marcos do período.

Recursos timbrísticos, como Rosen (2000) sublinha em seu *A Geração Romântica* passam a ser, de certo modo, uma tendência como elemento constituinte para com a narrativa proposta na sonata. Na década de 1830, por exemplo, a pedalização completa passou a ser usada para este fim:

[...] espera-se do piano, que ele soe de maneira bastante constante: uma sonoridade sem pedal é uma exceção, quase um efeito especial. Além disso, a frase é agora modelada, ao menos parcialmente, por alterações dessa vibração total. A mudança de pedal é crucial com relação ao movimento rítmico e a sustentação da linha melódica do baixo (ROSEN, 2000, p.56).

¹¹ “... as the moderately distant or the remote sort, based on change of mode, chromatic harmony, and enharmony. And a larger proportion of these sorts of modulations connect key a major 3d apart (p.120-121)”.

Ainda segundo os argumentos de Rosen (2000), as transformações realizadas por Beethoven e Haydn em relação à intensidade, iriam ser abordadas por Schumann e Liszt. Ambos, no início do século XIX, aplicariam este processo aos outros aspectos da música: ressonância, pedalização e timbre. Entretanto:

[...] a cor instrumental não se tornou um dos fundamentos da forma, antes da geração romântica; o timbre não criava ou desenhava a forma, mas era a ela aplicado como um verniz (ROSEN, 2000, p. 77).

A amplitude dos intervalos também colabora com a categoria de recursos timbrísticos de “cor”. No piano e em outros instrumentos, acontece a expansão das tessituras, através de harpejos mais amplos e o uso de extremos sonoros. Como exemplo a expansão do *Baixo de Alberti*¹² que passou a ser usado com saltos de nonas e décimas, acordes de quatro notas em posição aberta, e cruzamento de mãos que saltam entre três e quatro oitavas (NEWMAN, 1983, p. 121 - 122).

Nos acompanhamentos há mais notas na pontuação e mais uso do pedal para multiplicá-las. Com isso, temos também ganho na quantidade de vozes escritas com duplicações em oitavas, terças ou sextas, e inúmeras variedades de oitavas quebradas. Como suporte de elementos diferenciais na textura, os acordes de passagem enriquecem a complexidade harmônica alcançada por tons estranhos cada vez mais distantes (NEWMAN, 1983, p.122-123).

No que diz respeito ao virtuosismo, as obras, deste início de período, têm suas estruturas pensadas para um viés direcionado à experiência musical. Newman (1983), afirma que as sonatas de Clementi, Weber e Schumann, possuem uma forma controlada. Em oposição, aponta que as Sonatas tardias de Beethoven e Hummel refletem o virtuosismo e mudanças de estilo. Como tendência geral, um alto grau de polifonia típica da primeira fase do período.

Serão encontradas tentativas de fuga, imitações, e contraponto estrito (NEWMAN, 1983, p.123). Ou seja, aspectos discursivos das figuras da retórica musical, segundo Acácio T. C. Piedade em seu artigo *A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música*, podem ser vistos como objetos analítico-discursivos de significação musical. Neste âmbito, quando explicada uma abordagem musical discursiva (apoiada na *Teoria das Tópicos* de L. Ratner, 1980) os

¹² Segundo o Borba e Graça no *Dicionário de Música*, 1962, afirmam que *Baixo de Alberti* refere-se a uma fórmula de acompanhamento para o piano e outros instrumentos de tecla “a qual consiste no harpejamento de acordes sucessivos (p.132)”. O nome deste acompanhamento provém do compositor italiano do século XVIII Domenico Alberti (1710 - 1740) que também era cantor e cravista que foi discípulo de Loti (p.46).

desdobramentos desses objetos acabam “resultando em uma transformação ou transgressão ‘codificada do próprio código’ (ANGENOT, 1984, p. 97 apud PIEDADE, 2013, p. 7)”. Portanto Piedade (2013), explica que esta noção de “figura” ou “objeto analítico-discursivo” tem relação com a ideia de tópica:

As unidades musicais do discurso (motivos, frases, temas, padrões rítmicos, progressões harmônicas, etc.), para além de seu papel funcional nos segmentos formais, muitas vezes apresentam qualidades semióticas a elas atribuídas, *ethoi*, o que ocorre na maioria das vezes por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita). Este tipo de significação implícita se encontraria na progressão de posições de elementos na cadeia sintagmática de um discurso musical, configurando aquilo que Agawu chamou de *plot*, ou seja, um “roteiro”, uma narrativa verbal coerente que assenta em analogia ou como metáfora da obra (Agawu 1991). Ou seja, na análise do processo motivico-temático, imagina-se possível recompor uma espécie de esquema narrativo que se encontra em um nível mais abstrato do que aquele dos próprios motivos (PIEADADE, 2013, p. 8).

Relacionado ao rompimento, ou processos de modificações discursivas no âmbito musical “ao contrário de Beethoven, Schubert às vezes quebrou com a clássica oposição entre a dominante e a subdominante: a esse respeito, é o verdadeiro precursor da geração romântica nascida por volta de 1810”.¹³ Em relação à tonalidade, Schubert inova na oscilação entre dois planos tonais (ROSEN, 1998, p.316).

2.4. O auge do período romântico

O auge da Sonata Romântica se dá a partir da década de 1840. São preservadas as características do início do século. Newman (1983) afirma que este é um período em que são vistos o uso de “títulos programáticos, texturas preenchidas e ambíguas, polifonias, e motivos ciclicamente tratados”.

Para estes fins, uma conexão com a linguagem pode ser feita entre os títulos programáticos e o tratamento cíclico dos motivos. A expressividade presente no discurso desta fase soa com o que Small (1998) chama de “o drama das relações abstratas”. Para isso, “a elaboração de relacionamentos parece mais importante do que [su]a identidade real”. Segundo o autor essa conexão pode facilmente ser transposta nas formas de um elemento da retórica musical (como nas relações temáticas). Nessas relações, Small (1998), explica que os temas “podem mudar sua forma, tamanho e aparência, podem se fundir em um outro, de cabeça para baixo e de dentro para fora, pode aparecer e

¹³ “A diferencia de Beethoven, Schubert rompió en ocasiones con la clásica oposición existente entre la dominante y la subdominante: en ese aspecto, es el verdadero precursor de la generación romántica nascida al redor de 1810 (ROSEN, 1998, p.315)”.

desaparecer, tudo sem nenhuma lógica”. Tais métodos são vistos através “[d]a existência de termos, como inversão, retrocesso, diminuição e aumento, para esses processos de transformação”. Podem ser vistos, portanto, segundo o autor, como uma maneira de “domar o tema de uma ocorrência irracional em um nível mais profundo que o da narrativa, em algumas das técnicas básicas da música sinfônica (SMALL, 1998, p.165)”.

Os elementos mais desenvolvidos são a melodia e a textura, elementos discursivos que desencadeiam estéticas particulares dificultando a generalização. Neste sentido, Newman (1983), destaca Brahms como “mestre da sintaxe frase-e-período”. Sua linguagem, através de características como a textura e a organização das frases, se torna cada vez mais livre. Uma marca é que as estruturas compostas de frases simétricas (em geral com quatro compassos), aos poucos adquirem certa assimetria.

Newman (1983) alega que nas primeiras sonatas de Brahms, foi possível identificar certa flexibilidade da agógica que altera a organização rítmica. Posteriormente, em seu *Op.22*, essa flexibilidade é enfatizada. Schumann também utilizou a simetria fraseológica no discurso de suas primeiras sonatas, porém também aderiu a tendência a flexibilizar os elementos melódicos de sua narrativa, em seu *Op.14*. Outro que foi adepto de um fraseado mais flexível foi Chopin, em suas obras no fim da carreira, no *Op.65* (NEWMAN, 1983, p.125).

Na melodia típica desta fase são encontradas ideias temáticas mais curtas, usadas para serem desenvolvidas em uma forma sonata (NEWMAN, 1983, p.125). Desse modo, é no auge do período que surge o uso de melodias tipicamente folclóricas¹⁴ nos temas da sonata. Este fenômeno, tem ligação direta com o movimento nacionalista¹⁵ que ganha

¹⁴ Apesar do uso antiquado do termo. A palavra *folclore* foi utilizada aqui como saída por conta do contexto do texto escrito por William S. Newman (1983), termo comum na década de 1980.

¹⁵ Como um movimento que foi iniciado no fim do século XVIII, Marina Carvalho Lopes (2018), em seu artigo *Nação e Nacionalismo: uma revisão bibliográfica*, explica que o nascimento “[d]o sentimento nacional foi difundido na Europa a partir do movimento revolucionário francês e das guerras napoleônicas”. Nesse contexto, “as ideias iluministas francesas” foram levadas pela Europa “instigando a ascensão do sentimento nacional”. O movimento nacionalista baseou-se “num ideal que foi difundido [...] a partir de conflitos político-econômicos que iniciaram com a Revolução francesa”. Alberto Emanuel Vara Branco (2016) em seu texto *O Nacionalismo nos séculos XVIII, XIX e XX: o princípio construtivo da modernidade numa perspectiva histórico-filosófica e ideológica um caso paradigmático: A Alemanha*, afirma que “a questão dos nacionalismos como fenômenos históricos [...] traduz-se na luta pela procura de unidade e identidade [...]”. Através de Machado, (1994), Branco (2016), aponta que o *nacionalismo* é um ‘produto da cultura caracterizador de cada sociedade (MACHADO, 1994 apud BRANCO, 2016, p.2)”. Branco aponta ainda que “o conceito de *nacionalismo* não deve ser isolado dos conceitos de Estado-Nação. Nesse sentido, “o estado é uma condição necessária, mas não suficiente para a formação do nacionalismo”. No cerne da ideia de *Estado-Nação*, Miguel Vale de Almeida (2002), em seu artigo *Estado-Nação e Multiculturalismo*, afirma que existe “um ideal de organização política, social e cultural seja a da correspondência entre um território, o exercício da soberania por um estado, uma língua nacional, e um povo (ALMEIDA, 2002, p. 2)”.

força nesse período. O uso de melodias folclóricas manifesta-se na música de diversos compositores como Dvorák, Sibelius, Grieg, como sinal de uma adesão ao movimento.

Para estes fins, conforme Fonseca (2014) elementos da música folclórica que, “com o tempo passou a ser chamada de cultura popular”, são ressignificados no sentido de formular uma identidade nacional. Fonseca afirma, através de Finkelstein, que na música essa “ressignificação” já ocorreu “antes do surgimento dos movimentos de consciência nacional”. No entanto, assim como a música, outras áreas como “literatura, pintura, [e a] imprensa” passaram fazer da parte “do processo de formação dos Estados nacionais” e cooperaram para com “a ascensão das nações modernas (FONSECA, 2014, p.86-87)”.

Como exemplo, esse fenômeno político-cultural trouxe uma narrativa musical com o propósito de representação da música nacional. Elementos estruturais da linguagem musical foram organizados para apresentar, por exemplo, uma construção fraseológica, com um característico suporte harmônico em blocos baseado numa escala em particular, como em Grieg, *Op.13* (NEWMAN, 1983, p.126). Nesse contexto, é possível usar um termo de Agawu (2009), como “a essência do não-verbal” que se transforma em símbolo de um evento histórico-social.

O uso do cromatismo torna-se cada vez maior. Há o aumento da diversidade e do fluxo rítmico. A organização tonal demonstra mais solidez, combinando-se fortemente ao desenvolvimento das ideias temáticas. Com isso, é possível mais ênfase na escrita virtuosística (NEWMAN, 1983, p.127). Como consequência, a dicotomia entre os estilos conservador e progressista é acentuada. Ao lado dos conservadores havia o empenho em manter o uso da escala completa como na sonata do século XVIII apoiada em estruturas formais convencionais. Nas ideias progressistas, a sonata passou a se desenvolver ainda mais com destaque na experimentação e na fantasia:

[...] são estes, procedimentos realizados mais livremente e subjetivamente com uma perda compensatória na tensão dinâmica. Assim, a melodia tende a se desdobrar continuamente, em frases em cadeia ou unidades menores, em vez de agrupamentos de frases e períodos. A harmonia tende mais para a sequência, [ocasionando] a ambiguidade dos acordes de 7ª diminuta e [desencadeando] modulações contínuas. O andamento sofre mudanças frequentes, gradações e grandes pausas. Porque estes tratamentos da Sonata, [...] [trazem] um pensamento [relacionado a] improvisação, porém compactado a um senso de fantasia [...] (NEWMAN, 1983, p.129-131).¹⁶

¹⁶ “... they are treated more freely and subjectively with a compensatory loss in dynamic tension. Thus, the melody tends to unfold continuously, in chain phrases or smaller units rather than in phrase-and-period groupings. The harmony tends toward more on sequence, the ambiguity of the diminished 7th-chord and continua modulations. The tempo undergoes frequent changes, graduations and grand pauses. And because

Quando é destacado o “senso de fantasia” descrito por Newman (1983) é possível visualizar que, especificamente, como explica Abbanano (2007) através de Gentile, que Fantasia encaixa-se como “[um]a atividade artística com o puro sentimento ou "forma subjetiva inatural" do espírito”. Como se a fantasia fosse uma concepção discursiva que se distancia da forma “sólida”, inspirada nos princípios normativizados no século XVIII. Nesse sentido, Abbanano aponta que “Hegel via a Fantasia como "imaginação simbolizadora, alegorizadora e poetante", logo ‘criadora’”. Esse mesmo “senso de fantasia” pode ser relacionado com o mundo onírio e místico/mítico típicos da estética romântica.

Portanto, fantasia se relaciona diretamente com o sentido de “liberdade criadora”. No caso de uma sonata fantasia por exemplo, uma peça de forma mais livre, não atenta aos fundamentos “solidificados” da forma sonata clássica. Essa concepção nasce inicialmente através da escola alemã. Passa a ser vista como uma nova maneira de proceder com o desenvolvimento da sonata que foi iniciada com Beethoven. Esta é a origem de uma ideia perpetuada por grande parte dos compositores que aderiram as concepções progressistas, como Liszt (NEWMAN, 1983, p.131).

2.5. O Romantismo tardio

No período tardio da sonata – ou terceira fase do século XIX - as dicotomias entre conservadores e progressistas são amenizadas por conta da onda nacionalista que se fortalecia. Similar às fases anteriores permanece a estética discursiva de melodias contínuas com características individuais (NEWMAN, 1983, p.131).

Portanto, existem estruturas melódicas do tipo líricas, como as de Mendelssohn, com exceção da fase tardia. São encontradas melodias amplas e de maior alcance como em Strauss Op.6 e as de tipo wagneriano, que costumam a terminar. Existem aquelas de entrada antecipada, como em R. Strauss Op.18 e Op.82 de Elgar. Além de outras construídas com base na música folclórica, como as de Dvorák Op.100, muito comuns na sonata periférica¹⁷ (NEWMAN, 1983, p.131-132).

these treatments sonata, not only in development sections, there is a sense of fantasy and improvisation thought, however tight, there is a sense of fantasy [...] (NEWMAN, 1983, p.129-131)”.
¹⁷ A *periferia* a que Newman se refere está relacionada a países que não se encontram na Europa central - Alemanha, França, Inglaterra e Itália (NEWMAN, 1959). O uso de melodias folclóricas na Europa começa com Dvorák e Bartok (ambos compositores Tchecos) (PALISCA, 2007, p.674). Alberto Emanuel Vara

A tonalidade e a harmonia foram os pontos que mais sofreram transformações nas últimas três décadas do período. Isso ocorre como consequência da influência deixada por Wagner (a partir de seu *Tristão e Isolda*). Segundo Antenor Ferreira Corrêa (2005), esta obra de Wagner foi “tid[a] por muitos como um divisor de águas dentro da harmonia tonal”. Porém, ainda conforme Corrêa (2005) que cita Vogel, “a crise da harmonia romântica é, na realidade, uma crise da teoria harmônica”.

A música de compositores europeus, principalmente no período romântico, evoca elementos ligados a uma linguagem discursiva. Como exemplo, são encontrados a própria forma sonata, a música programática, o poema sinfônico, a influência do *Lied* e a música que usa elementos da cultura tradicional (ou folclore). Desse modo, tais exemplos estão relacionados aos pontos de vista de Agawu (2009) e Small (1998), quando estes autores apresentam “uma proposição teórica”, direcionada a essa visão da música como linguagem. Através desses critérios a compreensão desse discurso também “deve [...] estar alicerçad[o] sobre critérios poéticos” como sugeriu Correa (2005).

Em outro ponto, se a música passa a ser vista como linguagem em diversos aspectos citados nos exemplos anteriores, isso ocorre porque provavelmente a estruturação formal-discursiva (ABA) já não fosse suficiente para a expressividade do período romântico tardio. Ou seja, foi apontado que uma das tendências mais marcantes do final do período romântico, seja a preocupação com elementos puramente sonoros. Destituindo, no entanto, a soberania da tonalidade e da relação tônica/dominante tão predominantes no século anterior e até meados da metade do século XIX:

Poder-se-ia então, supor que as entidades acórdicas porventura utilizadas em composições *pós-tonais* foram concebidas intuitivamente, escolhidas exclusivamente pelas qualidades sonoras singulares que possuem (CORRÊA, 2005, p.40).

Como explica Corrêa (2005) surge a discussão sobre o que vem a ser a música tonal. Pois, “a crise teórica” mencionada por Corrêa, cujos fundamentos analíticos baseavam-se nos critérios de música tonal e na relação consonância/dissonância, deixa de conseguir explicar, ou deixa de fora diversos aspectos de uma música pensada de maneira diferente. Por exemplo, a discursividade individual através de recursos antes comuns ou

Branco (2016), aponta que o nacionalismo europeu alastra-se por outros continentes, nomeadamente na América Latina, onde as colônias espanhola e portuguesa” alcançam independência (FERRO, 1996 apud BRANCO, 2016, p.7)”. A ideia de periferia também poderia alcançar as colônias, que tinham ligação com a cultura Europeia: países presentes nas américas do norte e do Sul (HALL, 1998). Especificamente no Brasil, a sonata desenvolve alguma representatividade nas última década do século XIX, e nas primeiras décadas do século seguinte quando a música instrumental entra nos teatros do Rio de Janeiro, antiga capital do Brasil dessa época (HEITOR, 2016; VERMES, 2014).

chamados de *prática comum*.

Essa crise teórica foi gerada quando, num dado momento, as teorias da harmonia não forneceram ferramentas para a devida compreensão dos procedimentos adotados pelos compositores e não mais deram conta da prática vigente (CORRÊA, 2005, p.39)

Em meio a uma grande transformação nas teorias analíticas, pode-se explicar, através de Corrêa (2005) que é possível ver uma divisão na concepção do que poder visto como tonal. Então, em um deles existe o processo composicional que é “possuidor de um centro de atração tonal”, e no outro, aquele que “prescinde a existência do mesmo”. Apesar da amplitude de tal divisão, Corrêa explica que, “uma qualidade tonal, não pressupõe a existência de um pólo de atração”. E complementa:

Tonal, bem como o *sistema tonal*, refere-se a relações de alturas (opondo-se, por exemplo, a relações métricas, dinâmicas ou timbrísticas) sem implicações para com um centro atrativo. [...] Desse modo, qualquer composição que se utiliza de alturas será *tonal*, possuindo ou não um centro *tônico* (CORRÊA, 2005, p. 578).

Explica-se, portanto, que no fim do século XIX passam a existir práticas desligadas de um centro tonal, denominadas anteriormente como práticas *pós-tonais*:

a) aquelas que implicam na existência de relações funcionais formais para com um centro ou pólo de atração; b) aquelas em que existe uma renúncia ou ausência intencional de relacionamento para com um centro *tônico*; c) aquela que admite para com um pólo atrativo relações formais e *fenomênicas*, isto é, relações não notadas na superfície musical, mas geradas pela percepção que recria “relações ocultas entre vários pontos de uma teia melódica ou contrapontística” (RÉTI, 1978, p. 65 apud CORRÊA, 2005, p. 578-579).

Portanto, é por essa razão que Newman (1983), alega que é iniciada a ofensiva contra a tonalidade, como nas obras de Scriabin e Debussy. A relação *tônica/dominante* toma caminhos cada vez mais distantes. O que ocorre é, conforme as visões de Corrêa, (2005), a retirada do centro tonal e o emprego de acordes específicos em função do timbre:

[...] o uso de progressões de acordes alterados, [tendo] por [finalidade] sobrecarregar os acordes cromáticos ativos com trações de meio tom, e adicionando 2^{as}, 6^{as}, 7^{as} e 9^{as} diatonicamente, assim como acordes cromáticos [...] (NEWMAN, 1983, p.133)¹⁸.

Newman (1983), demonstra que o *processo generativo*, que pode ser facilmente relacionado com o discurso narrativo proposto por Small (1998) e Agawu (2009), foi mais desenvolvido e acompanhado de elementos de pontuação. Neste caso, como exemplo, temos extremos de dinâmica e culminância melódica. Desde Beethoven, as *inter-relações*

¹⁸ “... out of the standard altered -chord progressions, by overloading the active chromatic chords with half-step pulls, and by adding 2ds, 6ths, 7ths, and 9ths to diatonic as well as chromatic chords [...] (NEWMAN, 1983, p.133)”.

ou quando levado para o lado “linguístico-discursivo” da música, que abrangem principalmente os elementos melódicos, tornam-se procedimentos altamente desenvolvidos (AGAWU, 2009; SMALL, 1998). Uma vez que os temas nessa condição apresentam-se em todos os movimentos da denominada *Sonata cíclica* (NEWMAN, 1983, p.133).

2.5.1. As formas no Romantismo tardio

De 1825 a 1850, as formas tornam-se mais abertas. Tem-se então a sonata cíclica, iniciada com Beethoven em suas obras: como na 5ª e 9ª *Sinfonias*, na *Sonata para violoncelo* e piano em Dó maior, Op.102, nº1, na *Sonata para piano* em Lá maior, Op.101, e no quarteto em Do# menor, Op. 131, porém aperfeiçoada por d’Indy e Franck (ROSEN, 1998, p. 351).

De acordo com Rosen (1998), o pensamento cíclico agregou-se aos estilos românticos: “colocou o centro de gravidade nas relações temáticas, que dominavam cada vez mais a estrutura harmônica”.¹⁹ O procedimento melódico exercido na sonata cíclica, foi associado a Franck. Por conta disso, o compositor francês foi considerado sucessor de Beethoven, mesmo o tratamento cíclico se mostrando tendência no fim do período (NEWMAN, 1983, p.141). São vistas, então, nomenclaturas diversas para o mesmo método:

[...] a “*idée fixe*” de Berlioz, a “*transformação temática*” de Liszt, o “*motivo básico*” de Brahms, o “*leitmotiv*” de Wagner, o “*tratamento cíclico*” de Franck e a “*evolução orgânica de uma idéia germinal*” de Sibelius [...] (NEWMAN, 1983, p. 141).²⁰

O que ocorre, sugundo as ideias do discurso musical, conforme Agawu (2009) Small (1998), é que a narrativa disposta na forma da sonata cíclica não mantém um discurso específico (como o da forma sonata anteriormente mencionada). Tal possibilidade, que antes era disposta apenas no primeiro movimento, se expande para os outros três numa narrativa mais ampla.

No entanto, Newman (1983), aponta que a maioria das sonatas - de Brahms,

¹⁹ “La forma cíclica se prestaba especialmente para los estilos del siglo XIX, dado que situaba el centro de gravedad en las relaciones temáticas, que predominaron cada vez más sobre la estructura armónica (ROSEN, 1998, p.351)”.

²⁰ “There were even those well-known varieties, not always clearly distinguishable, in both the nature and the treatment of the source idea, including Berlioz’s “*idée fixe*”, List’s “*thematic transformation*”, Brahms’s “*basic motive*”, Wagner’s “*leitmotiv*”, Franck’s “*cyclical treatment*”, and Sibelius’s “*organic evolution of a germ idea*” [...] (p.141)”.

Schumann, Schubert e Liszt – persistiram construídas com base no plano clássico, entre 3 e 4 movimentos. Dentro disso, independente do discurso na abordagem cíclica ou clássica, como disposição característica, prevalece a alternância entre movimentos lentos e rápidos (NEWMAN, 1983 p.135).

É cada vez mais usual, apesar das relações temáticas, que a forma de cada movimento apareça de maneiras diferentes. No entanto, conforme a linha de pensamento de Agawu (2009), continuam presentes elementos narrativos denominados como “começo, meio e fim”. Mesmo nas formas mais frequentes apontadas por Newman (1983), como as rondó, a forma-sonata e o scherzo. Padronizaram-se o terceiro movimento, caracteristicamente lento, em forma A-B-A; o segundo movimento e o quarto, em forma de scherzo ou dança; o último movimento, em muitas ocasiões, foi posto em forma-rondó.

Em sonatas de menos de 4 movimentos, o movimento lento é ocultado, e assim, a forma em scherzo também. O que prevalece, no caso de uma sonata de 3 ou menos movimentos, é o contraste entre rápido-lento-rápido (NEWMAN, 1983, p.135). Contudo, a ideia que permeou a sonata durante o século XVIII persistiu durante parte do século XIX até os rompimentos formais. Ou seja, uma forma ABA, chamada por Small (1998), de “Ordem-ordem perturbada-ordem reestabelecida” associada à sonata enquanto um discurso musical. Vale, no entanto, ilustrar que, por mais reinterpretações que a forma (ou narrativa) sofra, os eventos que ocorrerão dentro dessa narrativa serão ordenados da mesma maneira:

Começando com uma ordem e terminando com outra, a narrativa progride de um começo claro para um final claro; a ordem final é fechada [...]. Espera-se que o final seja um desenvolvimento de possibilidades inerentes ao começo. [...] Quanto mais estritamente se mostra que todos os incidentes da história estão relacionados à narrativa principal, melhor se pensa que a história foi construída, e certamente um uso econômico e lógico do caráter e do incidente torna uma narrativa mais satisfatória [...] (SMALL, 1998, p.161-162).

Comparativamente, a metáfora da narrativa encaixa-se ao “roteiro” reproduzido incansavelmente através da forma sonata:

O esquema de exposição, desenvolvimento e reexposição foi realmente útil e suscetível a uma interpretação variada. Considerou-se geralmente como uma variante da forma ternária, como um esquema de ABA cuja primeira seção A realmente não concluiu, caracterizando a seção B por fragmentação, desenvolvimento temático e uma textura dramática. Às vezes, apenas parte do esquema pode estar presente (ROSEN, 1998, p. 360)²¹.

²¹ “El esquema de exposición, desarrollo y regreso era realmente útil y susceptible de variada interpretación. Se le consideraba en general como una variante de la forma ternaria, como un esquema ABA cuya primera sección A no concluía realmente, caracterizándose la sección B por lá fragmentación, el desarrollo temático

No final do século XIX, temos sonatas com a forma comum, que podem ser facilmente relacionadas com a narrativa presente na forma, mas apresentam variações e novas interpretações. Em vista disso, na *Sonata para piano* de Stravinsky, existe um desenvolvimento, porém, a parte que seria a seção de reexposição, é uma clara forma de concerto grosso. Esta obra possui uma tonalidade difusa, mesmo que o começo e o final estejam no mesmo tom (ROSEN, 1998, p. 360).

Nesse caso, para reforço de uma narrativa, o marcador da ordem pode ser uma tonalidade, mesmo que esta não tenha o papel real dentro de uma lógica tonal. Mas o fato de ser inserida a tonalidade que apareceu no início, este pode ser um evento que se conecta resolutamente com a preservação do “roteiro narrativo” da forma sonata.

Em sonatas de apenas um movimento, Newman (1983), afirma que não há problemas de unidade cíclica. Entretanto, esta forma encaixa-se em um movimento escrito em forma sonata mais livre, do tipo fantasia. Nesse âmbito, vale o que Nikolaus Abbanano (2007), que explica que a fantasia se associa “[a]o caráter desordenado ou rebelde da imaginação fantasiosa”. Quando a narrativa persiste no “roteiro” descrito por Small, 1998, ainda que esses eventos pareçam em primeira instância “desordenados” entre si, é possível compreender que ainda existe uma “ordem-desordem-ordem”. Esta estrutura é menos frequente no século XIX, entretanto, aparecem mais no século seguinte, como as *Sonatas tardias* para piano (1907-1913) de Scriabin (NEWMAN, 1983, p.134-135).

Na estruturação da forma sonata cíclica, iniciadas por Beethoven, existe uma “interrelação entre os movimentos através de sua repetição posterior, parcial ou completa dentro de outros movimentos ou separados (NEWMAN, 1983, p.140)”. Como por exemplo no Op.10 e 110 de Beethoven. Esse procedimento libera um movimento seguido do outro sem “quebras” (NEWMAN, 1983, p.140).

Outros inter-relacionamentos são organizados através da forma e da sequência dos movimentos. Pode acontecer, entretanto, a adição de “Scherzos” e “Intermezzos”, como no Op.11 de Schumann: uma forma A-B-A seguida de um trio ou “Intermezzo” entre sequências de movimentos alternados. Brahms, também usa essa técnica, mas em

y una textura dramática. En ocasiones puede estar sólo presente parte del esquema. La sonata para piano de Stravinski tiene un desarrollo central, pero la otra parte, está claramente en forma de concierto grosso. La orientación tonal puede ser con frecuencia realmente vaga, incluso cuando, por razones de simetría, el movimiento comienza y termina en la misma tonalidad: La sonata 3 para piano de Hindemith (...) (ROSEN, 1998, p.360)”.

movimentos inversos, num A-B-A-B-Coda (“Vivace”) (NEWMAN, 1983, p.140).

Outra tendência do período é a existência de sonatas programáticas: uma modalidade que adiciona um fator externo relacionado a sua construção. Destaca-se o Op.70 de Schumann, cuja deterioração mental de seu criador influenciou profundamente sua construção. Também o Op.11, onde os pensamentos finais de “Klara” são inseridos por Schumann, além de sua “Sonata Dante” inspirada na *Divina Comédia* (NEWMAN, 1983, p.143-144).

Outro tipo de variante são as sonatas que associam expressão de um estado emocional, ou de espírito. Pode ser indicada no título, ou aparecer como lembrete relacionado ao caráter de expressão desejado pelo compositor. Esta é uma propriedade característica do final do século XIX. No início do século, ainda que determinadas sonatas obtivessem nomes “sugestivos”, não havia significado, ou inspiração em algo externo (NEWMAN, 1983, p.145).

No final do período, Newman (1983), alega que a preferência dos compositores dessa fase pelo modo menor é um elemento importante das modulações. Em geral, os direcionamentos tonais recaem entre a tonalidade menor dirigindo-se para o maior: Dussek Op. 1/3, modula de Ebm para Eb, e de Cm para C; Weber Op. 49, modula de Dm para D. Como os processos realizados anteriormente por Beethoven Op. 90, que modula de Em para E, e Op.111, que modula de Cm para C (NEWMAN, 1983, p.138). Então:

Em ordem de frequência, a preferência é mais forte para a tonalidade relativa maior [VI], então a maior mediant [III], subdominante maior [IV], menor mediant [iii], mais da metade dessas preferências ilustram as mais importantes relações de terça na tonalidade romântica [...] (NEWMAN, 1983, p. 138-139).²²

2.5.2. A forma sonata na última fase

Nesta terceira fase do romantismo, o clímax tornou-se o veículo principal associado, ao que Newman (1983), chama de *tensão dinâmica*. Isto é, o ápice de uma sonata vai se adiar para mais perto do fim: como em *Tristão e Isolda* de Wagner, o clímax no Op. 63 de d' Indy e na *Sonata* de Franck em A (NEWMAN, 1983, p.146-147).

A rigorosidade da forma sonata ou a persistência da narrativa inerente nesta forma,

²² “In order of frequency, the preference is strongest for the submediante major key, then the mediant major, subdominant major, mediant minor, more than half of these preferences illustrate the all-important 3d relationships of romantic tonality [...] (p.138-139)”.

obrigatoriamente no primeiro movimento continua (Agawu, 2009; Small, 1998). Essa reprodução tornou-se uma normatividade mantida no período romântico tardio. Somente movimentos subsequentes poderiam ser construídos de forma mais espontânea. Dessa maneira, as alterações foram responsáveis pela ampliação da forma (NEWMAN, 1983, p. 147 - 148).

A forma cíclica se transforma em tendência para uma gama considerável de compositores (como os já citados Brahms, Liszt e Wagner). Como mencionado anteriormente, Franck foi quem se destacou nesse tipo de narrativa entre os franceses. Nesse sentido, a mencionada rigidez da forma sonata e do discurso nela proposto, também foi mantida por Camille Saint Saëns e Gabriel Fauré. Estes últimos, ao lado de Franck, são os compositores mais importantes desse período na França, porém não aderiram o procedimento cíclico (NEWMAN, 1983, p.515).

Cesar Franck marca a história da sonata na Europa com sua *Sonata para piano e violino em A*, composta em 1882. Sua estrutura é um marco para o tratamento cíclico. Esta obra possui 4 movimentos organizados com a típica alternância de andamentos: Moderato – Muito Rápido – Lento – Rápido. O primeiro movimento (*Allegretto bem Moderato*) está em A e em forma sonata. O segundo, (*Allegro*) aparece em Dm (subdominante menor). O terceiro, (*Ben Moderato*) se configura em F#m, em formato fantasia com recitativo inicial. O quarto, (*Allegretto poco mosso*) está de volta em A, em forma sonata-rondó. Seus temas são em cânone entre os dois instrumentos, com um desenvolvimento que retorna aos movimentos anteriores (NEWMAN, 1983, p.519-520).

Comparações entre a sonata de Franck para piano e violino em A com a de seus contemporâneos Saint-Saëns Op.75 Dm/D (1885) e 102 em Eb (1896), e a de Fauré, Op. 13 em A (1877) explicaram que os planos estruturais dessas três sonatas são semelhantes. Como a sonata de Franck em A, tanto Saint-Saëns, Op.75 como Op.13 de Fauré caem em planos familiares, mas não idênticos, de quatro movimentos: Rápido - Lento- Rápido - Muito Rápido e Muito rápido - Moderado - muito rápido - Muito rápido, respectivamente (NEWMAN, 1983, p.559).

As relações tonais e de sintaxe de ambos são muito mais precisas e calculadas que as de Franck, resultantes do colorido harmônico. Newman (1983), explica que as modulações na sonata de Franck aparecem pelo valor de efeito sonoro. Quando se pretende construir um discurso além de uma narrativa expressa entre os quatro movimentos, Franck traz a tendência dos “coloridos harmônicos e timbrísticos” para a sua sonata.

Na sintaxe, Fauré trata suas frases com flexibilidade em seus comprimentos com maior sensação de contraste que Saint-Saëns. Franck, traz frases irregulares, mas com métrica regular, mesmo nos recitativos. As sonatas comparadas de Franck e Fauré possuem em comum um fluxo lírico e *cantabile* (NEWMAN, 1983, p.522). Na harmonia, Newman conclui:

todos os três se entregam habilmente ao que poderia ser chamado de evolução cromática e enarmônica, mas uma voz de cada vez, de um acorde para o próximo [...]. E a harmonia de Franck, embora estabilizada por tons graves e longos, fica ainda mais colorida e ativa através da introdução de acordes de 9ª frequentes e com variados tratamentos como consonâncias, resoluções ou cadências de engano uma após a outra e através da exploração de vários acordes de 6ª aumentada e acordes de 7ª diminuta (NEWMAN, 1983, p.523).²³

Inclusive, os *recitativos* da sonata de Franck evocam, conforme o termo usado por Agawu (2009), “a essência do não-verbal”. O que pode ser considerado mais um elemento narrativo como referência a linguagem musical. O *recitativo* entra aqui como um recurso de variabilidade métrica. Através desse artifício C. Franck, de certa forma, faz uso de determinado efeito, que segundo Agawu (2009), facilmente “fornece uma indicação adicional do estreito relacionamento entre música e linguagem”.

A textura e a sonoridade dos três compositores apresenta alta quantidade de polifonia e sonoridade clara. São comuns introduções de caráter lento e curto em comprimento: como em Beethoven Op.78. Assim, ênfase nas tendências daquele fim de século XIX (NEWMAN, 1983, p.525).

Nesta fase a dimensão das sonatas tende a diminuir (NEWMAN, 1983, p.148-150). Uma alteração estrutural que pode influenciar em sua proporção é a repetição da exposição adicionada pelos compositores. Este procedimento era ocasional no início do século, mas se intensificou no período romântico tardio:

Weber, Schubert, e Chopin obtiveram um retorno para uma repetição da exposição em todos os seus primeiros movimentos de Sonata, [também] Schubert em todos os seus, mais o Op. 14 e Sonata 3 para piano e violino, e Brahms em quase metade delas, não incluindo o op. 2 ou qualquer uma das sonatas para piano e violino, e clarinete e piano (NEWMAN, 1983., p.150).²⁴

A razão para a inclusão de uma repetição na exposição parece ser estética. Um

²³ “... all three composers indulge expertly in what might be called chromatic and enharmonic evolution, one more voice at a time, from one chord to the next [...]. And Franck’s harmony, while stabilized by long bass tones, is made still more colorful and active through the introduction of frequent and varied 9th-chords treated as consonances, resolution or deceptive cadences after another and through resourceful exploitations of various aug-6th chords and the dim. -7th chord (NEWMAN, 1983, p.523-525)”.

²⁴ “Weber, Schubert, and Chopin called for a repeat of the exposition in all their sonata first movements, Schubert in all of his but Op.14 and Sonata 3 for piano and violin, and Brahms in nearly half of his, not including Op.2 or any of the sonatas for piano and violin, e clarinet and piano. Starting with occasional examples at the outset the era (...) (NEWMAN, 1983, p.150)”.

ritornello contribui para enfatizar a estrutura da forma: A-A-B. Nessa visão formal, segundo Newman (1983), o B consiste em considerar a recapitulação e o desenvolvimento como uma única seção. A exposição é repetida e evidenciada, encaixada numa estética binária. Quando uma recapitulação é combinada a um desenvolvimento como única parte, o efeito sonoro e o peso do tema inicial não é o mesmo de quando apareceu pela primeira vez. Existe distinção entre os finais das repetições da exposição (NEWMAN, 1983, p.151). Através das visões de Agawu (2009) e Small (1998), pode-se afirmar que um retorno na exposição (ou na ordem inicial) remete a ênfase do discurso.

Num panorama geral dessa fase, o plano tonal tem uma estrutura de coesão e tensão. Marcos tonais como progressões harmônicas e modulações de passagem tornaram-se mais fracos, complicando a estabilidade. Os marcadores do Plano tonal são o segundo tema da exposição, o final da exposição e o início do desenvolvimento. Portanto, ocasiões em que a harmonia se acomoda a tempo de estabelecer a tonalidade. Assim, na recapitulação, esses pontos são o seu início, o seu segundo tema, e a coda, que consolida a tonalidade inicial, método comum do fim do século XIX (NEWMAN, 1983, p.151-153).

Conforme Corrêa (2005), no final do período romântico são vistos o uso intenso de procedimentos pós-tonais. A preocupação com os marcos relacionados a consonância/dissonância se perde reforçando o senso de sonoridades em função do timbre.

A organização temática consiste no cultivo de temas contrastantes e opostos. Apesar da relação de contraste, um segundo tema na sonata romântica, pode facilmente não ser diferente, mas sim um derivado do primeiro, mais expressivo. Porém, poderão ser construídos em tonalidades diferentes. Em sonatas que possuem apenas um tema, este pode variar-se em si mesmo: saltos, acordes e outros efeitos serão aplicados (NEWMAN, 1983, p.154-156). Newman (1983) declara:

A consequência dos extremos da escrita motívica contínua é a eliminação virtual de temas de pleno direito como marcos tonais e melódicos, não deixando nada além da ascensão, uma queda prodigiosa, uma passagem modulatória rica em sonoridade e nos motivos entrelaçados (NEWMAN, 1983, p.156).²⁵

Na escrita motívica, um entrelaçamento contrapontístico é menos encontrado. No caso de Wagner, a continuidade motívica é levada ao extremo em todos os aspectos

²⁵ “The extreme consequence of continuous motivic writing is the virtual elimination of full-fledged themes as tonal and melodic landmarks, leaving nothing but the rise and fall of portentous, modulatory passagework rich in sonority and interwoven motives (NEWMAN, 1983, p.156).”

(NEWMAN, 1983, p.157). Sua concepção retira o significado da seção de desenvolvimento. Logo, se torna apenas um conjunto de transposição de ideias rearmonizadas e combinadas, desdobradas e renovadas. O mais comum é um desenvolvimento estendido, construído em uma única ideia. É possível encontrar a adição de um novo material, talvez transformado em uma ideia mais longa. Além de poder ser apresentado em ideia rítmica cumulativa (NEWMAN, 1983, p.153-157).

2.6. A sonata no século XX

O período romântico na Europa perdurou até meados de 1915 (NEWMAN, 1983). Dessa forma, muitos compositores atuantes no fim do século XIX, como Saint-Saëns, [e] Vincent d'Indy, alcançaram as primeiras décadas do século seguinte (PALISCA, 2007). Com Debussy e Franck foi obtido um certo apreço por harmonias “coloridas”. Em consequência, foi continuado o uso de procedimentos pós-tonais (CORRÊA, 2005).

Segundo Rosen (1998), já no século XX a única coisa que diferencia a forma Sonata de uma forma ternária estrita é sua liberdade. Desse modo, um retorno simétrico livre do material inicial permanece uma coisa básica em grande parte da música naquele período. Então:

Com formas-sonata não-tonais, é claro, a polarização tonal e a resolução desaparecem completamente; o que resta é a estrutura temática com texturas contrastantes: um contraste entre a relativa simplicidade da seção externa e um centro mais intenso, e outro dentro da exposição para distinguir o primeiro e o segundo tema (ROSEN, 1998, p. 360)²⁶.

Ou seja, permanece a ideia discursiva de Small (1998), “ordem-desordem-ordem”. O discurso da sonata, conforme Agawu (2009), permanece com “começo-meio-fim” quando as três partes são mantidas. Os princípios demarcadores ainda existem como na forma ternária, mas sem a tonalidade como pano de fundo. Passam a valer outros elementos de destaque:

Obras seriais, por vezes, encontram um substituto para a orientação tonal: [...] Schoenberg, por exemplo no *Quarteto de Cordas n°3*, emprega uma transposição da série um quinto para baixo para o segundo tema da exposição, derivando diretamente uma relação daquela quinta da série inventada para este trabalho (ROSEN, 1998, p. 360)²⁷.

²⁶ “Con las formas de sonata no tonales, por descontado, la polarización tonal y la resolución desaparecen totalmente; lo que queda es la estructura temática con texturas contrastantes: un contraste +entre la relativa sencillez de la sección externa y un centro más intenso, y otro dentro de la exposición para distinguir los temas primero y segundo (ROSEN, 1998, p.360)”.

²⁷ “En las obras seriales se idea a veces un substituto de la orientación tonal: (...) Schoenberg, por ejemplo, en su *Cuarteto de Cordas núm.3* emplea una transposición de la serie una quinta descendente para el segundo tema de la exposición, derivando-se directamente la relación de esa quinta de la serie inventada para esta obra (ROESEN, 1998, p.360)”.

Em seguida, Rosen (1998), aponta que a primeira forma-sonata atonal é a terceira das *3 peças* (1913) de Alban Berg para orquestra. Entretanto, Berg ainda utiliza a forma em outra obra:

Em sua ópera *Lulu* [...], a forma sonata constitui para Berg uma textura caracterizada pelo desenvolvimento temático, utilizando os procedimentos clássicos desse tipo de desenvolvimento; e a exposição e a reexposição têm necessariamente um efeito limitado [...] (Rosen, 1998, p. 360)²⁸.

Uma outra possibilidade, quando voltamos a obras tonais em forma-sonata, podem ser criadas analogias elaboradas da estrutura tonal. Como em Bartók:

[...] uma recapitulação invertida, como vimos, tem muitos precedentes do século XVIII, e o uso dessa inversão tem desempenhado um grande papel no estilo do século XX. No *Quarteto Bartók nº 5*, a reversão funciona claramente como um movimento cromático descendente [...]. Não é tanto uma nova versão da forma sonata, como é uma metáfora brilhante para a forma sonata do século XX (ROSEN, 1998, p. 361)²⁹.

É possível dizer que o longo caminho percorrido pela sonata no século XIX é vista a permanência da essência básica de uma narrativa implícita na forma sonata. Mesmo com as transformações e “experimentações”, conforme explicamos através de Small (1998), o objetivo será resolver a tensão existente nessa narrativa: ordem-desordem-reestabelecimento da ordem. De outro modo, também será possível mensurar a força da narrativa impressa na sonata sob a mente criativa de compositores brasileiros. Pois, como foi indicado por Newman (1983), a sonata se espalhou para fora da Europa. Veremos, então, sua “imagem narrativa” ser explorada pelas mãos de compositores no Brasil no capítulo seguinte.

²⁸ “La primera forma sonata atonal es la tercera de las Tres Piezas para Orquesta de 1913 de Alban Berg. En su ópera *Lulu* (...), la forma sonata constituye aquí para Berg una textura caracterizada por el desarrollo temático, utilizando los procedimientos clásicos de ese tipo de desarrollo; y la exposición y el regreso tienen necesariamente un efecto limitado al estar situados tan lejos la una del otro (ROSEN, 1998, p.360)”.

²⁹ “Una recapitulación invertida, (...) tiene muchos precedentes en el siglo XVIII, y el empleo de la inversión ha desempeñado un gran papel en el estilo de siglo XX. En el Cuarteto núm. 5 de Bartók, la inversión funciona claramente como un movimiento cromático descendente (...). No se trata tanto de una nueva versión de la forma sonata como de una brillante metáfora de la forma sonata del siglo XX (ROSEN, 1998, p.361)”.

3. As tendências da Sonata no Brasil na transição entre o século XIX e início do século XX

A entrada da corte portuguesa de D. João VI no Brasil trouxe diversos elementos típicos ligados a música europeia, como o gosto pela ópera e pelo piano³⁰ (HEITOR, 2016). Entretanto, segundo Ana Paula da Matta Avvad (2009),³¹ análogo ao universo operístico, a música instrumental começa a circular pelos salões da elite da então capital brasileira, o Rio de Janeiro.

Em torno de 1830, eles [representantes da elite brasileira], receberam uma verdadeira invasão do repertório musical europeu. As danças européias, notadamente as polcas, valsas, mazurcas e schottisch conseguem se espalhar, caindo depois no gosto popular, indo até para o interior do Brasil. Tal fato fez com que muitas vezes o ritmo da dança europeia influenciasse o surgimento de novas danças nacionais (AVAAD, 2009, p.39).

Relativo ao que se cultivava musicalmente no período, Mônica Vermes (2014) em seu artigo *A Música no Rio de Janeiro no Primeiro ano da República*, afirma que o repertório musical circulante era bastante variado. Assim, estavam inclusas “óperas italianas, modinhas, lundus, música de câmara, maxixes, sambas, música sinfônica pautada nos moldes centro-europeus dos séculos XVIII e XIX”. De outro modo, a música de salão no Brasil foi um fenômeno social ligado ao crescimento e ao desenvolvimento da burguesia:

A sociedade burguesa deu também um grande espaço para a música de salão, a qual explora as pequenas formas das danças, como também das peças curtas de forma livre, tanto virtuosísticas quanto líricas. Uma grande parcela do repertório pianístico é feita desse tipo de peça, comprovando a importância que ela teve durante o romantismo brasileiro (AVVAD, 2009, p.43).

Esse fenômeno, em torno de eventos particulares dedicados à música, deu origem a clubes musicais. As peças executadas nesses clubes tratavam de obras vocais: áreas de ópera, como as de Verdi, Wagner ou Carlos Gomes (AVVAD, 2009). Conforme Volpe (2004) em seu trabalho sobre Carlos Gomes³², cuja música atingira o âmbito

³⁰ Relacionado ao advento do piano no Brasil, conforme Avvad (2009), “o desenvolvimento dos centros urbanos popularizou o ensino do piano, que passou a fazer parte da boa educação”, especificamente a instrução dada aos membros da elite. Dessa forma, o “piano passa a desempenhar um papel importantíssimo dentro do contexto social brasileiro do século XIX, refletindo um modelo que já era comum na Europa”.

³¹ Tese de doutorado sob o título *A influência das peças de caráter do romantismo em obras para piano de Carlos gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno* de Ana Paula da Matta Avvad. UERJ. 2009.

³² VOLPE, Maria Alice. Carlos Gomes: a persistência de um paradigma em época de crepúsculo. Brasileira. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música. n.17, 2004.

internacional, as óperas de Gomes eram apresentadas como repertório ao lado de compositores europeus. Sua trajetória basicamente ligada a ópera “era vist[a] como um símbolo de realização nacional a ser emulado e suplantado”. Gomes era considerado, então, “como o único compositor brasileiro até a década de 1890 que poderia sustentar aspirações no sentido de equiparar o Brasil com ‘países civilizados’”. A autora aponta que Gomes foi “o criador da ópera romântica brasileira”.

Carlos Gomes³³ foi um modelo não somente por sua carreira bem-sucedida como compositor de ópera, mas também pelos paradigmas nacionalistas que sua obra estabeleceu na música brasileira. Os paradigmas musicais se referem sobretudo, ao uso do Indianismo³⁴ como fonte literária e a paisagem como um *topos* musical nacionalista (VOLPE, 2004, p.6).

Em vista disso, Luiz Guilherme Duro Goldberg (2011), em seu artigo *O modernismo musical brasileiro*, afirma que “até por volta de 1880 a ópera e o bel canto eram sinônimos de música no Brasil – e no restante da América”. Em paralelo a música sinfônica e camerística, a partir dessa década, começa a ser efetivada e introduzida nos

³³Carlos Gomes (1836-1896) foi um compositor brasileiro nascido em Campinas, São Paulo, cujas composições atingem, em maior parte, o âmbito da ópera. Foi aluno do antigo Conservatório Imperial de Música, existente durante o Império na segunda metade do século XIX. Com o advento da república foi extinto dando lugar ao Instituto Nacional de Música. Suas relações com o Império o fizeram perder um pouco do prestígio nesse novo processo político. Assim, o compositor perde relações com os membros do novo Instituto criado. Sua estética tinha influências italianas que alcançaram um alto prestígio na Europa. Foi compositor de óperas como *Joana de Flandres*, *Il Guarani*, e *Noite no Castelo* (HEITOR, 2016, p.71).

³³Saint-Saëns teve proximidade com Henrique Oswald. Martins (1995) relata: “Quando esteve no Brasil, em 1899, apresentou-se em São Paulo na Sala Steinway, aos 5 de julho. Participou de todos os números do concerto nos quais se incluíram obras de câmara de Beethoven, peças de Rameau e de Gluck [...]. Com Henrique Oswald executou o seu *Scherzo* para dois pianos (MARTINS, 1995, p.59)”. Martins, 1995, reproduz as narrativas de Luigi Chiafarelli, um importante pianista do início do século XX, que foi uma testemunha do encontro entre Saint-Saëns e Oswald na ocasião dos ensaios para este concerto de 5 de julho: “O originalíssimo *Scherzo* foi tocado com uma verve diabólica: Saint-Saëns, que da parte pianística entende como poucos, ficou admiradíssimo com a grande facilidade que Oswald [...] tocava aquelas difíceis passagens de oitavas [...] (MARTINS, 1995, p.61)”. Martins, 1995, aponta ainda uma outra ocasião em que Saint-Saëns esteve no Brasil quando Henrique Oswald já era diretor do Instituto Nacional de Música: “Quando da nova vinda para o Brasil, Saint-Saëns dá um concerto no Salão do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, aos 31 de agosto de 1904 e, juntamente com Henrique Oswald, executa para dois pianos a fantasia *África*, e o *Scherzo*, este apresentado no recital de 1899. [...] [E]ste convite retificaria a amizade” entre os dois compositores. Segundo Martins, a proximidade com Saint-Saëns traria muitas relações com outros compositores franceses e assim influências sobre suas técnicas de escrita (MARTINS, 1995, p.63).

³⁴Volpe (2004) explica que “a combinação d[o] assunto Indianista” - que consistia em obras que abordavam o índio como tema - “com *Libreto* em italiano do *Il Guarany* de Gomes (1870) veio a ser uma fórmula seguida por compositores subsequentes, como é o quadro de *Moema*, de Delgado de Carvalho, e *Jupyra*, de Francisco Braga”. A autora aponta, no entanto, que essas obras não fazem uso do idioma nacional, o português: “[E]ssas três óperas indianistas desviravam da importante premissa nacionalista de usar o vernáculo, estabelecida pela literatura brasileira desde a década de 1830 e adotado pelo movimento de ópera brasileira, iniciado na década de 1850 e abortado no início da década de 1860 (VOLPE, 2004, p. 6)”. Nessa “fórmula” repetida diversas vezes por diversos compositores, Volpe (2004), declara “a referência paradigmática ao Indianismo de Gomes”.

eventos musicais brasileiros. Quanto à modalidade de música instrumental houve música para instrumento solo, pequenas formações ou música sinfônica (AVVAD, 2009).

Segundo Avvad (2009), uma das primeiras organizações apresentadas como clubes no Rio de Janeiro apareceram ainda na década de 1830. A primeira delas foi a Sociedade Filarmônica criada em 1834 sob direção de Francisco Manuel da Silva (AVVAD, 2009). Posteriormente este costume fortificou-se:

[No Rio de Janeiro] o Clube Mozart, em 1867, [foi] fundado por John White, [também] o Clube Beethoven (1882) inicialmente exclusivamente masculino, tendo como bibliotecário Machado de Assis, a Sociedade dos Concertos Clássicos (1883), [foi] fundada por John White e Arthur Napoleão, [e] a Sociedade dos Concertos Populares, [foi] criada por Alberto Nepomuceno, em 1896. Em São Paulo, o Clube Haydn, [em] 1883, [foi] fundado por Alexandre Levy, o Quarteto Paulista (1894), a Sociedade Coral Clube Mendelssohn e a Sociedade de Concertos Populares, [foram] criada[s] em 1896, por Alberto Nepomuceno (NEVES, 2008: 30 apud AVVAD, 2009).

A partir dos clubes, a música instrumental e as áreas de ópera dividiram espaço enquanto o repertório circulante no meio musical do Rio de Janeiro até meados do fim do período.

3.1. Transformações, novos símbolos e a República

O final do século XIX no Brasil foi um período de muitas transformações. Segundo Angela Marques da Costa e Lília Moritz Schwarcs (2000) no livro *1890-1914: No tempo das incertezas - virando séculos*, “era esse o momento das realizações, da efetivação de projetos de controle das intempéries naturais”. A escravidão foi abolida em 1888 e a monarquia perderia espaço para a república em 1889. A República foi conectada ao progresso apesar da lembrança recente da escravidão. São instaurados os bondes, o transporte ferroviário e em 1900, chega a luz elétrica. Temos então a revolução científico-tecnológica. A reurbanização do Rio de Janeiro enquanto polo político e de São Paulo enquanto polo econômico. É nesse momento que a mão de obra de imigrantes, principalmente italianos, entra no Brasil no lugar do regime escravocrata.

Costa e Schwarcs (2000) explicam que o “francesismo”, presente na monarquia, foi reforçado influenciando os âmbitos culturais, intelectuais e de costumes. Ao mesmo tempo, a busca pela identidade surge e os símbolos que representavam a monarquia foram abandonados:

[...] se impuseram novas imagens para representar a nação - figuras de mulheres francesas substituíam os índios tropicais, Tiradentes entrava no lugar dos marcos imperiais —, a República preparava-se para redesenhar a nação. Unindo mudança política ao contexto da virada de século, os brasileiros se mobilizam como nunca para redefinir sua imagem (COSTA, SCHWARCZ,

2000, p.127).

A força da música instrumental como gênero, especificamente no Rio de Janeiro, coincide com o retorno de compositores brasileiros que estudaram na Europa (CERVINI, 2001). Portanto:

[...] o estudo da interação entre a formação acadêmica desses compositores e os movimentos musicais europeus permite especular sobre o caráter estilístico, a vinculação dos diversos autores às correntes européias, e a predominância ou influência dessas correntes, sucessivas ou concomitantes, entre os compositores brasileiros (VOLPE, 1994/1995, p. 52 apud AVVAD, 2009, p.62).

Segundo, Anderson Rocha (1999), em seu artigo *Os três quartetos de Alberto Nepomuceno*, este acontecimento aparece por conta do grande interesse pela nova modalidade de música propagada principalmente pelas escolas românticas alemã e francesa. Goldberg (2011) descreve:

As mudanças de meios de expressão e gosto pretendidos não visaram a substituição da ópera pela música sinfônica ou de câmara. Tinham como objetivo aproximar a música brasileira da escola alemã, considerada moderna, afastando-a do lirismo excessivo da escola italiana. Assim, Brahms e Wagner foram modelos em detrimento de Rossini e Verdi. No entanto, os programas musicais se mantiveram ecléticos. Em um futuro não distante, Debussy, Fauré, Sant-Säens, entre outros, seriam somados a esse grupo (GOLDBERG, 2011, p.65-66).

A força da música alemã e francesa na década de 1890 se dava devido à associação da música com a “modernização”. Maria Alice Volpe (2000), numa abordagem sobre o chamado Romantismo no Brasil,³⁵ declara que não só aconteceria “uma mudança no gosto musical, mas também uma instituição política que precisava se dissociar do regime que acabara de derrubar, promovendo novos símbolos culturais”. Após a proclamação da República na década de 1890, Avelino Romero Pereira (2018), em seu artigo *Leopoldo Miguéz, um prometeu da República*, relata que os primeiros sinais dos novos elementos eleitos para representar a nova condição política no Brasil já são definidos:

[E]m abril de 1892, [...] [ocorreu] um festival organizado em homenagem ao marechal Floriano Peixoto, por seu aniversário natalício. Na primeira parte do programa, seriam ouvidos o *Hino da Proclamação da República* de Leopoldo Miguéz e Medeiros e Albuquerque e o *Hino Nacional* de Francisco Manuel da Silva, executados por quatro bandas militares [...]. O envolvimento de Miguéz no festival musical dava bem a medida do papel que desempenhava como o homem forte da República Musical, grupo de intelectuais e artistas reunidos

³⁵ VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música: Brasiliense. n.5 maio de 2000.

em torno do Instituto Nacional de Música³⁶, antigo Conservatório³⁷, cuja direção ele assumira com a queda da monarquia [...] (PEREIRA, 2018, p. 143 - 144).

Com a instauração da República e sua relação com o progresso, Maria Alice Volpe (2004) , em seu artigo *Carlos Gomes: A persistência de um paradigma em época de crepúsculo*, afirma que “depois que Leopoldo Miguéz assumiu a direção do Instituto Nacional de Música, não havia lugar para Carlos Gomes naquela instituição (p. 3)”. Pois ambos em épocas diferentes, estavam aliados à movimentação política, o Conservatório Imperial ligado ao Império (HEITOR, 2016) e depois o Instituto Nacional de Música ligado a República.

Portanto, Luiz Heitor Correia de Azevedo (2016), em seu livro *150 Anos de música no Brasil*, afirma que Miguéz, foi o responsável pela propagação das obras de Wagner no Brasil. Maria Alice Volpe (2001) numa discussão sobre as transformações na música de 1870 a 1930³⁸, aponta que Miguéz havia estudado na década de 1880 na França num momento de grande influência da música de Wagner na Europa:

A ópera wagneriana e o poema sinfônico foram associados ao advento do regime republicano no Brasil e simbolizaram o corte da monarquia. O Instituto Nacional de Música foi fundado no ditado da música sinfônica e do wagnerismo. A “música do futuro” inaugurou uma nova era na história política brasileira que foi legitimada em grande parte pela ideologia do “progresso” (VOLPE, 2001, p.82).³⁹

Volpe (2001) explica que “as reformas urbanas no Rio de Janeiro e o crescente mercado do setor intermediário seguido pelo desenvolvimento da indústria cultural, criou

³⁶ O Instituto Nacional de Música foi fundado em 1890 por Leopoldo Miguéz, Alfredo Bevilacqua e José Rodrigues Barbosa, era o antigo Conservatório Imperial de Música. Leopoldo Miguéz foi seu primeiro diretor. Segundo Luiz Heitor (2016), parte do regulamento do Instituto “...destina[va]-se a formar instrumentistas, cantores e professores de música”. O nome de Instituto Nacional de Música dura até 1937, quando torna-se a Escola Nacional de Música, ocasião em que a Universidade do Rio de Janeiro passa a chamar-se Universidade do Brasil. Em 1965, a Universidade do Brasil torna-se Universidade Federal do Rio de Janeiro e a Escola Nacional de Música passa a ser chamada de Escola de Música da UFRJ como é hoje conhecida (Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.153/4659>).

³⁷ Pereira (2018), refere-se ao Conservatório Imperial de Música, fundado por Francisco Manuel da Silva (1745 - 1865) em 1848 durante o segundo reinado. A Instituição sob esse nome perdurou até a queda da monarquia em 1889, quando passa a chamar-se Instituto Nacional de Música e então é administrado por Leopoldo Miguéz (HEITOR, 2016, p.54-55).

³⁸ VOLPE, Maria Alice. *Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s-1930s*. Tese de Doutorado de 2001 que discute a relação da música com a política e a progressão a ela atrelada na transição entre o século XIX e XX.

³⁹ “Wagnerian opera and symphonic poem were associated with the advent of the republican regime in Brazil and symbolized the cutting off from monarchy. The Instituto Nacional de Música was founded upon the dictum of symphonic music and Wagnerism. The ‘music of the future’ inaugurated a new era in Brazilian political history that was legitimized to a large extent by the ideology of ‘progress’ (VOLPE, 2000, p.82)”.

efetivamente um ambiente para renovação musical”.⁴⁰ A autora continua que “a ‘música do futuro’ entrou no Brasil na década de 1880”, mas teve uma aceitação mais ampla “somente na década de 1890”. A música enquanto elemento simbólico reverenciava o novo momento:

[...] o programa de renovação da música e da ópera, proposto por Wagner e seus seguidores, avançava sobre a tradição, sobretudo italiana. [...] [Havia a] defesa da reunião de todas as expressões artísticas em uma forma superior, uma *Gesamtkunstwerk*, ou obra de arte total, reunida, unificada. Retomando o espírito da tragédia grega e o próprio movimento que fez nascer a ópera barroca italiana, Wagner falava em regenerar o drama musical, derrotar as formas comerciais e artificiais em que se tinha convertido a tradição italiana e também a francesa e impor, sob o espírito alemão, a reconquista do valor humanista da arte sobre os excessos e superficialidades das fórmulas prontas e tão ao gosto da burguesia oitocentista. (PEREIRA, 2018, p.148).

Quanto ao poema sinfônico, existe uma correspondência às motivações que o tornaram, assim como a música de Wagner, um grande símbolo republicano. Pereira (2018) explica:

[...] apesar do termo “poema”, não se tratava de justapor palavras à música, mas de realizar uma partitura exclusivamente instrumental, porém motivada e conduzida sob a inspiração de uma narrativa, uma lenda, um romance, um tratado filosófico, um poema propriamente dito ou até um quadro a óleo. Não é música descritiva, mas simbólica [...] (PEREIRA, 2018, p.148).

Conforme Pereira (2018) “[Leopoldo] Miguéz⁴¹ assumia a liderança – ao menos musical – do apostolado wagneriano no Brasil”. O compositor possuía a seu lado apoio da imprensa da época como o crítico José Rodrigues Barbosa⁴², atuante no *Jornal do Commercio* e Luiz de Castro ao lado de Coelho Netto pelo jornal *Gazeta de Notícias* em prol da defesa de Wagner. Dentro desse clima de progresso, conforme Volpe (2001) “os artigos contemporâneos frequentemente associam a música de Wagner a epítetos como ‘forma musical moderna’, ‘progresso’ e ‘grandiosa concepção descritiva’”.

Dessa forma, é vista por Volpe (2001), uma vasta produção de compositores

⁴⁰ “[...] the urban reforms in Rio de Janeiro and the increasing middle-sector market followed by the development of cultural industry, effectively created a propitious environment for musical renovation (VOLPE, 2001, p. 79)”.

⁴¹ Leopoldo Miguéz (1850-1902) compositor brasileiro nascido em Niterói, RJ. Foi violinista, regente e compositor que estudou em Portugal e, em Bruxelas, participou ativamente da vida musical da capital brasileira durante a segunda metade do século XIX. Foi um dos fundadores do Instituto Nacional de Música. Estudou no Conservatório de Paris e quando retorna ao Brasil na década de 1884, Luiz Heitor (2016), aponta que é responsável pela propagação dos ideais estéticos” de Wagner e acaba por se tornar um símbolo da República brasileira (HEITOR, 2016, p. 97 - 106).

⁴² José Rodrigues Barbosa (1857-1939) como crítico musical atuou de 1893 a 1931. Contribuiu para os periódicos mais lidos no Rio de Janeiro nas três primeiras décadas do século XX, como o *Jornal do Commercio*. Segundo Maria Alice Volpe (2007), num artigo intitulado *José Rodrigues Barbosa: Questões identitárias na crítica musical*, inaugurou a coluna ‘Theatros & Musica’ na edição de maio de 1893 (VOLPE, 2007, p.2-4).

brasileiros, além de Miguéz, como Carlos Mesquita, Francisco Braga e Henrique Oswald, dedicados ao poema sinfônico e a música instrumental nesse período influenciados pelo wagnerianismo. Pereira (2018) relata que é nesse momento que o poema sinfônico *Prometeu* de Leopoldo Miguéz será eleito então como “trilha sonora” representante daqueles primeiros anos da República:

A narrativa mítica com que a antiguidade grega representava os processos civilizatórios, simbolizando no domínio do fogo a autonomia do ser humano perante a natureza, poderia traduzir para o contexto político e cultural brasileiro a expectativa de progresso técnico e social que o novo regime despertava em boa parte da intelectualidade (PEREIRA, 2018, p.147).

Pereira (2018) considera que “não exist[a] uma ‘música nacional’ desvinculada da importação europeia”. Se atenta na reflexão de que “praticamente todos os intelectuais da época pensavam como Miguéz, e se batiam por uma ‘elevação cultural’”. Juliana Cristina Larsen, (2016) em seu trabalho *A Música Clássica e seu discurso sobre nação e identidade no Brasil da primeira República*, aponta que os pensadores brasileiros, como Silvio Romero⁴³, Euclides da Cunha⁴⁴ e Nina Rodrigues⁴⁵ compartilharam desse pensamento dedicado a “teorias explicativas sobre o Brasil” e mostravam “a preocupação com identidade nacional”. Nesse momento é iniciada a germinação do tal “sentimento nacional”.

Durante a substituição dos símbolos monárquicos foi traçado um paralelo entre as necessidades da “Nação brasileira” e as necessidades de organização do Brasil enquanto

⁴³ “Silvio Romero (21/04/1851 – 18/07/1914). Crítico, ensaísta, folclorista, polemista, professor e historiador da literatura brasileira. Convidado a Academia Brasileira de Letras, [quando] fundou a cadeira nº 17, escolhendo como patrono Hipólito da Costa. [...] Foi um pesquisador bibliográfico. Preocupou-se, sobretudo, com o levantamento sociológico e suas ideias eram direcionadas ao sentido de brasilidade. A sua contribuição à historiografia literária brasileira é uma das mais importantes de seu tempo. [...] Era membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, sócio correspondente da Academia das Ciências de Lisboa e de diversas outras associações literárias”. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/silvio-romero/biografia>.

⁴⁴ “Euclides da Cunha (20/01/1866 - 15/08/1909) Foi engenheiro militar, jornalista, ensaísta e historiador. Segundo ocupante da cadeira 7 na Academia Brasileira de Letras. Eleito na sucessão de Valentim Magalhães, foi recebido pelo acadêmico Silvio Romero (ABL, Acesso em 11/01/2019)”. Suas principais obras publicadas são: “*Os sertões*, epopeia e ensaio (1902); *Relatório da Comissão Mista Brasileiro-Peruana do Alto Purus* (1906); *Castro Alves e seu tempo*, crítica (1907); *Peru versus Bolívia* (1907); *Contrastes e confrontos*, ensaio (1907); *À margem da história*, história (1909); *Cartas de Euclides da Cunha a Machado de Assis*, correspondência (1931); *Canudos*, diário (1939). Obra completa, org. Afrânio Coutinho, 2 vols. (1966)”. Disponível em: <https://www.infoescola.com/escritores/euclides-da-cunha/>.

⁴⁵ Raimundo Nina Rodrigues (1862 – 1906). Médico e antropólogo brasileiro que “foi fundador da antropologia criminal brasileira e pioneiro nos estudos sobre a cultura negra no país. [...] Desenvolveu profundas pesquisas sobre origens étnicas da população e a influência das condições sociais e psicológicas sobre a conduta do indivíduo. Com o resultados de seus estudos propôs uma reformulação no conceito de responsabilidade penal, sugeriu a reforma dos exames médico-legais e foi pioneiro da assistência médico-legal a doentes mentais”. Foi defensor “da aplicação da perícia psiquiátrica não apenas nos manicômios, mas também nos tribunais. Também analisou em profundidade os problemas do negro no Brasil”. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/biografia-3005/biografia-de-raimundo-nina-rodrigues>.

cultura ao espelhar-se nos princípios europeus. Larsen (2016) aponta:

O discurso civilizatório imiscuía-se nos textos dos periódicos através de apologias ao progresso ou de forte inchaço aos símbolos de atraso do país. As artes entraram nesse discurso civilizatório, pois deveriam levar ao refinamento e à ilustração da sociedade nos moldes europeus (LARSEN, 2016, p. 109).

Ainda segundo Larsen (2016) esse pensamento passou a circular pelo país devido à busca pela sofisticação, que acreditava-se existir nas culturas europeias. Nessa transição, a partir da década de 1880, é apresentada uma percepção como a de Enrique Dussel, (2005) em seu texto *Europa, modernidade e eurocentrismo*, que explica que “a modernidade [seria] uma emancipação, uma ‘saída’” para alcançar os ideais de nação. No cerne dessa ideia está o pensamento de *Estado-Nação*. Segundo Miguel Vale de Almeida (2002) em seu trabalho *Estado-Nação e Multiculturalismo*, tal conceito consiste em “um ideal de organização política, social e cultural seja a da correspondência entre um território, o exercício da soberania por um estado, uma língua nacional, e um povo”.

Na última década do século XIX, segundo Volpe (2004) “as concepções de identidade nacional estavam fundamentadas nas teorias de formação de um ‘caráter nacional’ brasileiro [a partir da década de 1870]”.⁴⁶ Nesse sentido, as teorias tanto evolucionistas quanto deterministas influenciaram os primeiros autores da historiografia musical no Brasil: Guilherme de Melo (1908), Renato Almeida (1926) e Mário de Andrade (1928). Volpe (2004) afirma, que “a partir deste último”, ao referir-se à Mário de Andrade, “estabeleceu-se como paradigma nacionalista a identificação de materiais folclóricos e populares na obra de compositores eruditos do século XIX e XX”.

Almeida (2002) explica que nesse período começa a preocupação com a identidade referente a uma unidade respectiva a um povo e a uma nação gerados através da instauração da República e a busca por novos símbolos.

Essa mentalidade nacionalista desenvolvida desde meados da década de 1870, serviu-se de parâmetros geográficos deterministas de um lado (teorias de Araripe Junior⁴⁷) e através de fatores étnico-raciais (teorias de Silvio Romero⁴⁸) de outro. Uma

⁴⁶Volpe (2004), afirma que “as teorias de formação de um ‘caráter nacional’” se estruturaram segundo as “reinterpretações da Escola de Recife, também chamada ‘a geração 1870’”. Tais teorias eram explicadas segundo “teorias evolucionistas e deterministas que se polarizavam entre o determinismo racial e o determinismo geográfico”.

⁴⁷ Conforme Volpe (2008), a “Teoria da obnubilação brasílica”, de Araripe Junior via “no parâmetro ‘meio’ (clima e geografia) fator de conformação da cultura, fundamentado no mesologismo”. Para a construção dessa ideia Araripe Junior “reinterpretou os três fatores de *Taine* (raça, meio e momento histórico) sob a ótica do mesologismo de Buckle”, que segundo Volpe teria sido “deriva[da] indiretamente de Montesquieu e Buffon”.

⁴⁸ Segundo Volpe (2004), as teorias de Silvio Romero eram pautadas na mestiçagem como fator estruturante da música brasileira.

vez que as primeiras obras literárias sobre música são pautadas num nacionalismo florescente temos uma visão musicológica centrada em ambos os parâmetros de Romero e Araripe Junior crescentes na musicologia brasileira.

De outro ângulo, na capital tivemos uma parcela de músicos estrangeiros que entraram para fazer parte da vida cultural brasileira ainda neste período⁴⁹. Mesmo diante do nascimento do sentimento nacional, a movimentação da cultura da qual participava a elite, nada mais era do que um eco do que acontecia na Europa (ROCHA, 1999; ALVIM, 2012, p.18).

3.2.Compositores dedicados à música de câmara

Volpe (2000) em sua reflexão sobre o Romantismo brasileiro⁵⁰, aponta que “amalgamaram-se em nossa produção elementos de diversas fases e tendências”. Através de Kiefer a autora argumenta que ocorreram “por vezes, ‘elementos francamente pós-românticos, ao lado de outros, puramente românticos’ (KIEFER, 1982, p.64 apud Volpe, 2004, p. 43)”. Nesse sentido, Volpe (2000)m, explica as influências gerais na música brasileira do período:

[Os compositores da segunda metade do século XIX assimilaram] em poucas décadas um conjunto de práticas bastante diversificado, [e com isso], teria[m] amalgamado as várias tendências e estilos com os quais tivera[m] contato, ora de modo mimético, ora de modo original, mostrando a influência de Chopin, Schumann, Liszt, Wagner, de franceses como Cesar Franck ou Fauré, da ópera italiana, para citar apenas as alusões mais comuns (VOLPE, 2000, p.42).

Além da influência de compositores românticos europeus, Volpe (2000) argumenta que os compositores brasileiros agregaram em seu estilo elementos do classicismo europeu. Nesse contexto, tal “repertório teria se disseminado numa faixa mais ampla na segunda metade” do século XIX. De maneira indireta, relacionadas ao estilo clássico, formas consolidadas no século XVIII foram mantidas e “tomad[a]s como padrões consagrados (VOLPE, 2000, p.42-43)”.

O repertório instrumental no Brasil inicia principalmente através da música escrita para grandes formações - como o poema sinfônico anteriormente citado como aliado representativo dos novos tempos da República. Os compositores, em geral, na transição entre os séculos XIX e XX, aderiram a tal gênero que pode ser visto como exemplo das

⁴⁹ André Messager e Xavier Leroux estiveram no Brasil no início do século XX atraídos pela grande circulação de compositores brasileiros na Europa (AZEVEDO, 1956; BERNARD, 2012).

⁵⁰VOLPE, Maria Alice. Algumas considerações sobre o conceito de Romantismo Musical no Brasil. Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música: Brasileira. n.5 maio de 2000.

influências apontadas por Volpe:

[...] [E]ncontramos obras influenciadas por compositores do apogeu do romantismo, como Chopin e Schumann (música para piano de Levi, Miguéz e Nepomuceno), obras que exploram a nova morfologia romântica de grande extensão, o poema sinfônico - *Parisina* (1888), *Ave Libertas* (1890), *Prometeus* (1891), de Leopoldo Miguez, *Comala* (1891), *Werther* (1890) e *Poema Sinfônico* (s.d.), de Alexandre Levy, *Cauchemar* (1895), *Marabá* (1898), *Insônia* (1908), de Francisco Braga - obras com implicação nacionalistas - *A Cayumba* para piano (1857) de Carlos Gomes; *A Sertaneja* de Brasília Itiberê da Cunha; *Batuque* (1887) Alberto Nepomuceno; *Variações sobre um tema brasileiro* (1887), *Tango Brasileiro* (1890), *Suíte Brasileira* (1890), especialmente o *Samba*, de Alexandre Levy; a *Galhofeira* (1894), *Garatuja* (1904), e as *Canções em Português*, de Nepomuceno - e as obras concebidas no espírito wagneriano (*Il Salduni*, de Leopoldo Miguez, ópera em quatro atos, encenada em 1901) (VOLPE, 2000, p.43).

É possível observar essa mesma influência sobre a música de câmara. A princípio, segundo Volpe (1994) em seu trabalho sobre a produção camerística brasileira,⁵¹ todos os compositores atuantes durante o século XIX no Brasil abordaram o gênero camerístico. Contudo, Volpe (1994) afirma que nesse período existem cerca de setenta compositores – que se tem registro – que dedicaram a maior parte de sua obra a esse tipo de música. Nesta categoria são englobados tanto brasileiros quanto estrangeiros radicados no Brasil. Volpe (2000) declara:

A diversidade das influências presentes na música sinfônica e na música para piano solo se fez sentir, em maior ou menor grau, na música de câmara. Encontramos obras com certo perfil beethoveniano - *Trio Op.10, para piano e cordas* (1882), de Alexandre Levy - outras influenciadas pela música do último romantismo (Velásquez), ou com implicações nacionalistas - *Quarteto de Cordas Brasileiro* (1891) de Nepomuceno; *Impressões da Roça* quinteto para flauta, 2 oboés e dois clarinetes (1905), de Francisco Braga -, ao lado dessas obras que estão absolutamente a par da música que se fazia na Europa (*Sonata para violino e piano*, 1884 por Leopoldo Miguez) e, como nos mostra Régis Duprat (1984), até mesmo influenciadas pela técnica bartokiana (*Quarteto Op.46* de Henrique Oswald, composto no Rio de Janeiro em 1921) (VOLPE, 2000, p.43).

A consolidação da música de câmara brasileira traz o olhar sobre os compositores de maior destaque. As tendências absorvidas por eles nesse processo ressaltam a polaridade no pensamento musical no período em questão. Conforme Elizabeth Travassos (2003) em seu livro *Modernismo e Música brasileira*, “pesa ora o eixo dado pela polarização entre nacional e cosmopolita, ora aquele traçado entre as opções contraditórias de elitismo e populismo. Em alguns casos, tentou-se resolver as duas tensões simultaneamente”.

Relacionada a linha do tempo da transição entre séculos, o foco será direcionado

⁵¹VOLPE, Maria Alice. Período Romântico Brasileiro: Alguns aspectos da produção camerística. Revista Música, v.5 n°2, 1994.

para a relação de Glauco Velásquez com seus principais tutores ligados ao Instituto Nacional de Música, o que afirma a atuação de ambos no meio musical carioca. Os três compositores - Velásquez, Braga e Oswald - coincidem com os maiores produtores de música de câmara no Brasil. Francisco Braga⁵² com trinta e um títulos, Henrique Oswald⁵³ com trinta títulos, e o maior produtor e mais jovem, Glauco Velásquez com quarenta e quatro títulos (VOLPE, 1994, p.141).

No entanto, ao pensar sobre o pioneirismo com obras de câmara, em relação ao gênero sonata, nenhum dos três compositores citados se mostram pioneiros. Segundo, Pereira (2018), Miguéz foi o desbravador da música instrumental sinfônica - frisa-se o marco do poema sinfônico citado em tópicos anteriores —, mas é sua a primeira sonata brasileira: *Sonata para violino e piano*, composta em 1884. Também foi o primeiro a compor uma sinfonia entre os brasileiros. Nesse caso, o surgimento da primeira sonata brasileira encontra-se concomitante com o apogeu da música instrumental sinfônica e de câmara no Brasil nas últimas décadas do século XIX.

Segundo Luís Heitor (2016) Braga e Oswald, em diversos momentos de suas carreiras, constituem parte do círculo de compositores que estudaram na Europa. Francisco Braga lá esteve por dez anos (HEITOR, 2016), em oposição, Henrique Oswald viveu no Velho mundo por 35 anos (MARTINS, 1995). Por outro lado, Glauco Velásquez nasceu na Itália, mas consolidou seus estudos no Brasil, e assim, toda a sua carreira. As longas estadias de Oswald e Braga foi um dos fatores que fortaleceram o potencial de caráter europeu sobre sua música (ROCHA, 1994). Estes foram, provavelmente, elementos que também influenciaram Glauco Velásquez enquanto seu discípulo.

De outro modo, a mentalidade circulante naquele período, como retratado em tópicos anteriores através de Volpe (2004) numa abordagem que liga a música da transição entre séculos ao movimento republicano no Brasil, também cooperou para a manutenção da estética de Braga, Oswald e Velásquez. A simbologia do poema sinfônico associado a república e as influências da entrada da música instrumental como sinônimo

⁵² Francisco Braga (1868-1945) nasceu no Rio de Janeiro. Menino mestiço de descendência negra (MARTINS, 1995, p.132). Órfão e de realidade pobre, esteve no Asilo de Meninos Desvalidos em 1875. Nesta instituição são percebidas suas aptidões musicais que o levam ao *Conservatório Imperial de Música* (KIEFER, 1976, p.130). Iniciou seus estudos musicais como aluno de clarinete, contraponto e fuga de Antônio Luiz de Moura e Carlos de Mesquita (HEITOR, 2016, p.152).

⁵³ Henrique Oswald (1852-1931) nascido no Rio de Janeiro, descendente de Europeus, é filho de pai suíço e mãe italiana. Segundo Martins (1995), seu sobrenome é originalmente grafado de forma diferente: “O pai Jean Jacques, de sobrenome Hoschwald, retirou o *H* do nome tornando-o mais fácil. Posteriormente, o próprio Jean Jacques, ainda na Europa, suprimiu o *ch*, simplificando ainda mais a pronúncia e a grafia [de seu sobrenome] (MARTINS, 1995, p.115)”.

de modernidade, conforme Travassos (2003), se colocam como mais um elemento presente na ideia em torno da música de compositores como Braga e Oswald.

Braga, apesar dos estudos na Europa, se manteve mais tempo em contato com o mercado musical brasileiro. Oswald, por outro lado, adere mais intensamente a estética europeia⁵⁴ (HEITOR, 2016). José Eduardo Martins (1995) em seu livro *Henrique Oswald: Músico de uma saga romântica*, afirma:

Henrique Oswald, em toda a sua trajetória composicional, que se processa aproximadamente de 1870 até a morte, em 1931, não deixa de se adequar à estética da emoção. Os seus modelos são românticos [...] (MARTINS, 1995, p.159).

Apesar de uma vasta produção de música de câmara de Oswald e Braga, a simbologia em torno do poema sinfônico ganha mais destaque. Como um movimento marcante entre 1890 e 1915, é destacável a questão do que Volpe (2001) chama de “a poesia lírica da paisagem”. Nesse sentido, esse fenômeno foi visto pela autora como uma ideia associada exclusivamente ao romantismo brasileiro:

A paisagem romântica promoveu uma "interiorização sentimental da natureza" que igualava "natureza à experiência poética" e considerava "a paisagem como um veículo para expressar sentimentos subjetivos (VOLPE, 2001, p. 229)".⁵⁵

A partir disso, Volpe (2001) explica que Oswald com seu poema sinfônico *Il Neige!, Paysage d'automne* and *Sur la plage*, estabelece uma conexão entre a música e a pintura. Transmite sentimentos através de ideias musicais através da sintetização sonora da natureza: chamada de “paisagem sonora”, termo usado por Luiz Heitor (2016). Nessa mesma concepção, Braga em seu *Paysage*, segundo Volpe (2001), produz a mistura de senso poético com a percepção sensorial. Ambos os compositores tratam os timbres como cores para uma pintura e usam elementos sonoros onomatopaicos. Como tendência geral nos poemas sinfônicos de ambos é notória a lírica musical (VOLPE, 2001).

As referências de Glauco Velásquez são, de maneira geral, relacionadas tanto a

⁵⁴ A estética de Henrique Oswald ao longo do século XX foi marcada pela não aderência ao nacionalismo e a escassa utilização de elementos nacionais. O próprio compositor trouxe suas considerações em como se vê na música brasileira em uma de suas entrevistas dadas ao *Correio da Manhã*, em 13 de Maio de 1906: “Na entrevista há o uso da primeira pessoa do plural. O ser europeu, vista oficial, da música no Brasil. O ‘nosso’ a que se refere é genérico, coletivo, estando ele, Henrique Oswald, distante desse processo que desaguardaria na música nacionalista. [...] ... reafirmando o seu código musical europeu e o seu não-interesse pela música brasileira, afirmaria: ‘Quem menos poderá falar sobre música nacional sou eu. Saí do Brasil com a idade de 17 anos e toda a minha educação é europeia’ (MARTINS, 1995, p.155-156)”. Quanto à idade citada por Oswald, Luiz Heitor (2016), contesta que seria 16 afirmando erro de dados cedidos por Oswald nesta entrevista.

⁵⁵ “Romantic landscape promoted a ‘sentimental interiorization of nature’ that equated ‘nature with poetic experience’ and considered “landscape as a vehicle for expressing subjective feelings (VOLPE, 2001, p.229)”.

Braga como a Oswald em meio a uma estética que mescla poética musical, experiência timbrística em função das “cores sonoras”.

3.3. Glauco Velásquez uma biografia controversa

Antes de seguir com os estudos sobre as conexões entre Braga, Oswald e Glauco Velásquez, vale o aprofundamento na biografia deste último. Conforme Maria Cecília Ribas Carneiro (2002) em sua contribuição para o livro biográfico historiográfico sobre a vida e obra de Glauco Velásquez, os acontecimentos controversos em torno da incógnita de seu nascimento foram também um fator que bastante influenciou sua estética musical. É visto que tal associação foi feita também por críticos como Oscar Guanabarro, Luis de Castro, entre outros, em 1911.

Glauco Velásquez vem de uma linhagem de personalidades importantes, tanto no Brasil, no caso de sua mãe, quanto na Europa, como no caso de seu pai. Quanto a sua origem materna, não se sabe ao certo o ano de nascimento de Adelina Alambary Luz. Mas ela era herdeira de uma família influente do Rio de Janeiro (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.9)⁵⁶.

A senhorita Adelina obteve o piano como um importante elemento em seus conhecimentos artísticos. Na época, era também comum a habilidade do canto, um dos hábitos herdados no tempo das óperas na Corte (CARNEIRO, NEVES, 2002). Este cenário trouxe grande quantidade de artistas europeus (HEITOR, 2016, p.85). O cantor Eduardo Ribas de descendência portuguesa era um desses. Apesar de uma carreira próspera na Europa, instala-se no Brasil. O cantor fez parte da Corte Imperial⁵⁷ tornando-se conhecido no meio musical do Rio de Janeiro (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.6).

Maria Cecília Ribas Carneiro (2002) afirma que “Eduardo Ribas resolvera se afastar do palco e se dedicar ao ensino do canto” principalmente na corte. O barítono teve contato com a jovem Adelina enquanto esta se mostrou interessada em aprender a cantar, e torna-se sua aluna. Sobre sua personalidade Carneiro (2002), relata que “Eduardo Ribas era um galanteador”. Entre suas aventuras amorosas, se envolveu com a jovem Adelina

⁵⁶ Adelina Alambary Luz era filha de Adelaide Adelina Cerqueira de Alambary Luz ([18--?] – 1897) e José Carlos de Alambary Luz (1833 – 1915), bacharel em direito e várias vezes Diretor de Instituição Pública no Rio de Janeiro. Seu avô foi o Comendador Pedro Cerqueira (1807 – 1876) (MORAES JUNIOR, VERZONI, 2014; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.9).

⁵⁷ Das famosas companhias de ópera na época do Império tivemos a Ópera Nacional de D. José Amat, a qual Eduardo Ribas havia feito participações, inclusive na ópera *A Noite no Castelo* de Carlos Gomes (HEITOR, 2016, p.195-196).

Alambary Luz. Como resquício do romance Ribas “deixou entre [su]as composições, uma [canção] intitulada *Piano del cuore*⁵⁸ dedicada ‘alla signorina Adelina Cerqueira d’Alambary Luz’ (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.5-7)”. A canção mostra a avassaladora aventura do professor e é prova de seus galanteios: “A paixão de Eduardo Ribas, homem cuja a idade já passava dos setenta anos, pela jovem Adelina, resultou numa gravidez, tragédia para aquela época tão cheia de preconceitos (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.9)”.

A partir de uma série de valores conservadores propagados na época, Glauco Velásquez foi uma criança concebida em meio a um escândalo. Porém, Adelina era uma mulher que possuía proteção de sua condição social. Carneiro (2002), relata:

Grávida, Adelina partiu para a Itália com seus pais e, em Nápoles, a 23 de março de 1884, teve um filho que registrou no consulado brasileiro, com o nome fantasia de Glauco Velásquez. [...] Entregou depois a criança a um casal de camponeses, para que a criassem sob a orientação de um pastor metodista. [...] Eduardo Ribas morreu antes do filho nascer (CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 9 -10).

Glauco Velásquez nasceu em uma ocasião em que sua mãe, enquanto uma senhora provida de posses, conseguiu sair do país. Escondeu sua gravidez fora de um casamento. Sobre as regras colocadas a uma mulher solteira naquele período, Catarina Leite Domenici (2013) em seu artigo *A performance musical e o gênero feminino*, explica:

Na sociedade patriarcal, a reprodução biológica é o meio de assegurar a continuidade da linhagem masculina, a qual, para ser devidamente reconhecida como tal, diz respeito apenas aos filhos concebidos dentro do matrimônio. [...] A condição de submissão e objetificação da mulher no casamento burguês é [a] refletida [...] (DOMENICI, 2013, p.97).

A obediência da mulher em relação ao homem se reflete em fidelidade e garantia de controle sobre o corpo desta mulher (DOMENICI, 2013). Uma relação verticalizada é mantida, a qual o homem, ou a sociedade patriarcal decide como e quando uma mulher deverá conceber uma família. No caso de Adelina, o nascimento de Glauco Velásquez na Itália, assim como o nome fictício, foram medidas para preservar sua reputação. Diante da condição de mulher sem matrimônio, Kellen Jacobsen Follador (2009), em seu artigo *A mulher sob a visão do patriarcado brasileiro*, declara que uma grande vigilância era prerrogativa para manter a castidade. Pois, dessa condição dependia os homens da família: pai e irmãos (FOLLADOR, 2009, p.9). Depois de guardar segredo em absoluto sigilo, Adelina viveu ainda, pouco mais de 10 anos longe do filho (CARNEIRO, NEVES,

⁵⁸ Segundo Carneiro, Neves (2002), “esta obra foi impressa no Rio de Janeiro por Narciso & Napoleão e incluída na série ‘Noites melancólicas’ (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.7)”.

2002).

Na primeira parte de sua vida Glauco Velásquez, que crescera na Itália, se depara com a morte de seu primeiro tutor por volta de 1896. Suas irmãs⁵⁹, a quem tinham consciência de sua existência, preocuparam-se com seu destino: “Foi então que o Dr. José Rodrigues de Azevedo Pinheiro⁶⁰, grande amigo de Eduardo Ribas, [...] resolveu custear a viagem de Glauco [Velásquez] para o Brasil (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 10)”.

O Doutor Pinheiro, que na época era educador e diretor do Instituto Profissional Masculino, lá matriculou Glauco Velásquez. Nesta instituição Velásquez conheceu Francisco Braga⁶¹ e começou seus estudos musicais no Brasil. Nesse período, segundo Carneiro (2002), começaram os incentivos de seu mestre em prol de sua vocação musical: “dois anos depois, se matriculava no Instituto Nacional de Música”. Nesta fase, “Adelina Alambary já se aproximara dele (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.10-13)”.

Adelina Alambary através de seus privilégios, segundo Luiz Heitor (2016) “se refugiara na pequena Ilha de Paquetá, nas proximidades do Rio de Janeiro, onde discretamente encontraria a solução para seu problema: viver com o filho (HEITOR, 2016, p.197)”. Conseguiu influenciar, ainda na casa do Sr. Pinheiro, na educação do então menino Glauco (HEITOR, 2016; CARNEIRO, NEVES, 2002). Desde a chegada de seu “filho adotivo”, Dona Adelina tomou para si a missão de interferir em sua vida e educação (HEITOR, 2016). Desde os primeiros sinais artísticos, em sua casa em Paquetá, Adelina incentivava-o a escrever. Assumiu a função de arquivista anos mais tarde, quando este se faz conhecido no meio musical do Rio de Janeiro (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.16).

Maria Cecília Ribas Carneiro (2002), afirma que Glauco Velásquez nunca soube sua verdadeira origem. Adelina Alambary Luz nunca revelou seu segredo ao filho. Até a década de 1960 muitos mistérios corriam em torno do nascimento de Glauco Velásquez (SALEMA, 1961).

⁵⁹ Segundo Maria Cecília Ribas Carneiro (2002), de seu casamento Eduardo Medina Ribas possuía uma enteada e depois duas filhas (CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 6).

⁶⁰ Dr. José Rodrigues de Azevedo Pinheiro, foi engenheiro, professor de matemática e educador em colégios no Rio de Janeiro (MELO; CHEVITARESE, 2018, p. 248). Segundo, Teixeira (2014) durante o período Imperial foi autor do livro *Arithmetica para crianças*. Seu livro seria “um desses livros escritos com senso prático e simples”, que na época “ultrapassou a décima edição”. O Dr. Azevedo Pinheiro fora também amigo do pai de Glauco Velásquez e de seu pai, Eduardo Medina Ribas (CARNEIRO; NEVES, 2002).

⁶¹ Francisco Braga (1868-1945) Compositor brasileiro da segunda metade do século XIX. Discípulo de J. Massenet e A. Messager (HEITOR, 2016). Estudou na Alemanha e na França. Entre suas obras temos vasto repertório de música de câmara (VOLPE, 1994), música sinfônica, canções e hinos. Foi compositor do *Hino à Bandeira* (HEITOR, 2016, p.152).

3.4.O Instituto Nacional de Música, a renovação do repertório

Braga, Oswald e Velásquez cruzaram-se no ambiente da elite cultural carioca e obtiveram trajetórias em comum dentro do Instituto Nacional de Música. Francisco Braga, em 1902, foi nomeado como professor de contraponto, fuga e composição no Instituto (KIEFER, 1976, p.132). Permaneceu na docência por 37 anos, mesmo diante de uma vida musical ativa no Rio de Janeiro e no exterior (HEITOR, 2016, p.161). Por outro lado, Henrique Oswald, em 1903, volta para o Brasil depois da morte de Leopoldo Miguéz, para assumir a direção do Instituto Nacional de Música (HEITOR, 2016, p.112). Sua atuação como diretor dura apenas três anos⁶², mas o compositor permanece como professor de piano (MARTINS, 1995).

De certa maneira, desde a gestão de Miguéz e sua simbólica atuação ligada a política republicana, o Instituto Nacional de Música carregava a ligação direta com o conceito de modernidade tendo como marco o wagnerianismo. De certa forma, Braga e Oswald, estavam ligados a mentalidade progressista que possuía uma visão cosmopolita. Braga nesse mesmo período já cultivava em paralelo um ideal vinculado ao início do sentimento nacional (VOLPE, 2001; PEREIRA, 2018).

Glauco Velásquez, como relata Carneiro (2002) cruza o caminho do Instituto como aluno em duas ocasiões. A primeira, em 1898, na tentativa malsucedida de inserir-se na classe de violino. Numa segunda vez, em 1903, entra para a classe de Frederico Nascimento⁶³ e Francisco Braga, mas agora direcionado a composição (HEITOR, 2016, p.198-199). Os ânimos, ainda que não tão fervorosos como na década de 1890, estavam alinhados com o wagnerianismo e a ideia de modernidade no Instituto. Nesse ambiente, Glauco Velásquez fortifica suas relações com Francisco Braga e ocasionalmente com

⁶² José Eduardo Martins (1995), afirma que o cargo de diretor do Instituto Nacional de Música foi bastante atribulado para Henrique Oswald: “Dificuldades de relacionamento com a burocracia institucionalizada, impossibilidade de poder aplicar no Instituto a experiência adquirida nos trinta e cinco anos vividos em ambiente musical europeu [...]. Na principal instituição de ensino musical [no Rio de Janeiro do início do século XX], fervilhavam a intriga e a sistemática luta pelo poder. Nos bastidores, funcionários e docentes disputavam privilégios. [...] A deterioração do relacionamento diretor-corpo docente-funcionários dá-se com rapidez (MARTINS, 1995, p.76-77)”.

⁶³ Frederico Nascimento (1852-1924), segundo Alexandre Raicevich Medeiros (2010), em seu artigo *Memórias de Arthur Napoleão*, afirma que Nascimento era um violoncelista português que chega ao Brasil em 1880. Em 1890, entra para o Instituto Nacional de Música, dedicando-se ao ensino da harmonia. Possuía ideias musicais progressistas para a época direcionadas a estética wagneriana (Disponível em: <http://aacsp.org.br/2019/06/28/glauco-velasquez-4-trios/>. Acesso em: 10/12/2019).

Henrique Oswald. Deste círculo teve contato também com Alberto Nepomuceno⁶⁴.

As relações entre Braga e Oswald foram além do Instituto Nacional de Música. Suas atividades no ambiente musical carioca e paulistano⁶⁵ do início do século XX cruzaram-se inúmeras vezes (HEITOR, 2016). Martins (1995) afirma que Braga e Oswald foram amigos bastante próximos. Sua ligação foi, de certo modo, conectada por diversos elementos relacionados ao ideal que compartilhavam naturalizado através das tendências relacionadas a paisagem sonora (VOLPE, 2001). Além disso, ambos estudaram na Europa e absorveram diversos elementos da música alemã e francesa.

Os dois compositores, Braga e Oswald, atuaram nos primeiros anos de fundação do Instituto Nacional de Música e estiveram imersos nos ideais de modernidade (SCHWARCS, 2003; VOLPE, 2001; PEREIRA, 2018). Mesmo quando o modernismo se consolidou os dois representantes da música erudita brasileira mantiveram admiração mútua, ainda que Oswald se abstinhasse da adesão ao movimento (MARTINS, 1995).

Mesmo os nacionalistas mais fervorosos como Mário de Andrade, admiravam o trabalho de Oswald (ANDRADE, 1933, p. 215-218). Depois do marco do movimento, Oswald foi stigmatizado como o compositor de linguagem europeia. Enquanto Braga, com uma ligação com a música para fins cívicos e, conforme Luiz Heitor (2016), por sua adesão aos princípios nacionalistas, era claramente mais aceito.

No caso de Glauco Velásquez, apesar do contato com Henrique Oswald, sua maior proximidade foi com Francisco Braga, que o conhecia de antes. Pois, encontraram-se no início da vida de Glauco Velásquez no Brasil. Quando seu então protetor, o Dr. Azevedo Pinheiro matriculou-o no Instituto Profissional Masculino, onde dava aulas de música Francisco Braga. Foi por incentivo de Braga, que Velásquez se aproxima duas vezes do Instituto Nacional de Música. Desde então, foram amigos por toda a vida de Glauco Velásquez (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.12).

⁶⁴Alberto Nepomuceno (1864-1920), nascido no Ceará, filho de músico, educou-se inicialmente com o pai em Recife. Posteriormente, foi ao Rio de Janeiro por volta de 1884 tornando-se parte do Clube Beethoven. Mostra seu valor como pianista e compositor. Foi a Roma, na Itália, depois Paris e estudou órgão. Na última década do século, por volta de 1896, volta ao Rio de Janeiro e mostra ao público brasileiro algumas de suas obras, como a *Sinfonia em Sol menor e a Série Brasileira*. Concebeu, em maior parte, música sinfônica, para piano e canções, etc. Foi diretor do Instituto Nacional de Música duas vezes. Na primeira, seu mandato dura alguns meses, sendo substituído por Henrique Oswald. Na segunda vez, torna-se diretor novamente em 1906, cargo que perdura até 1916 (HEITOR, 2016, p.138-147).

⁶⁵ Alberto Nepomuceno também foi regente. Em muitas ocasiões executou obras de seu amigo Francisco Braga: “No natal de 1903, em Campinas, [...] subiu a cena, no teatro São Carlos, a *Pastoral*, de Coelho Neto posta em música por vários compositores. O “Prelúdio” era de autoria de José Pedro Sant’Anna Gomes, [...] o 1º Episódio, “Anunciação” pertencia a Henrique Oswald; o 2º, “A visitação”, a Francisco Braga; e o 3º [...] “Natal”, a Nepomuceno, que também dirigia a orquestra na noite da estreia (HEITOR, 2016, p.144)”

O Instituto Nacional de Música foi parte importante na renovação do repertório que circulava na antiga capital do Brasil (HEITOR, 2016). Goldberg (2011) declara, que tanto Alberto Nepomuceno, quanto Henrique Oswald preocupavam-se com o que se tocava na Europa daquele tempo. Luiz Heitor (2016) relata:

Em 1902, ouvia-se a primeira audição no Rio de Janeiro da *Sonata* de César Franck ([com] Jerônimo Queiros, violinista, e Julieta Saules, pianista [como intérpretes]). Em 1908, nos concertos da Exposição Nacional, Nepomuceno faz executar a música de Smetana, Svendsen, Glinka, Borodin [...], etc. (HEITOR, 2016, p.199).

A música tocada, em geral, abrangia obras de escolas como a francesa, a russa, a alemã, além de compositores brasileiros. Dessa forma, o público teve contato com as obras de V. D'Indy (1851-1931), C. Koechlin (1867-1950), E. Satie (1866-1925), Paul Dukas (1865–1935), Claude Debussy (1862-1918), Alexander Glazunov (1865-1936), Albert Roussel (1869-1937), Rimsky-Korsakow (1844–1908), entre outros. Entre os compositores brasileiros foram tocados Araújo Vianna (1871-1916), Barroso Neto (1881-1941), Ernesto Ronchini (1863-1931), Henrique Braga (1845-1917), Henrique Oswald, Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno, entre outros (GOLDBERG, 2011, p.64-65).

Dentro de suas relações Henrique Oswald e Francisco Braga tiveram um numeroso grupo de discípulos (HEITOR, 2016), dentre estes Glauco Velásquez. Esta relação está associada ao princípio da tradição do ensino musical baseado em formatos europeus na antiga instituição. A ligação entre os três compositores é distinguível pela influência de Braga, Frederico Nascimento, e Oswald sobre Glauco Velásquez (CARNEIRO, NEVES, 2002; HEITOR, 2016).

3.5. Influências de Oswald e Braga

Francisco Braga (1868-1945) foi mencionado por Carneiro e Neves (2002) e Avvad (2009), como um dos últimos compositores a se aperfeiçoarem na Europa na última década do século XIX. Este compositor foi concorrente do concurso de composição⁶⁶ para a escolha do *Hino à República* e galgou a possibilidade de estudar em Paris como discípulo de A. Messager. Sua trajetória no Velho mundo também passou pela

⁶⁶ Segundo Luiz Heitor (2016), “foi quando se processou a transformação política no Brasil, em 1889, que Francisco Braga [...] [inscreveu-se] num concurso que o Governo Provisório havia instituído para escolher o novo Hino da República (HEITOR, 2016, p.152)”. Sobre a mesma ocasião Kiefer (1976), explica: “Concorrem 36 candidatos. Embora não se tornasse vencedor, Francisco Braga, que figurou entre os quatro candidatos [finalistas] é contemplado com uma estada na Europa durante dois anos (KIEFER, 1976, p.131)”.

Alemanha, em Dresden e pela Itália no Golfo de Nápoles (HEITOR, 2016, p.154; FUKUDA, 2009).

Henrique Oswald nasceu no Brasil (1852), mas participou ativamente do romantismo europeu⁶⁷. Sua ascendência o levou para a Itália onde consolidou sua carreira como compositor, pianista e professor. Porém, teve acesso a outros países do centro da Europa. Por essa razão, sua visão artística e musical se dividiu entre as correntes italiana, francesa e alemã (CERVINI, 2001, p.16; HEITOR, 2016, p.107).

Sobre as obras de Braga, o destaque dado por Vasco Mariz (2005) e Bruno Kiefer (1976) foi, em maior parte, a sua produção de música sinfônica. Isso se deu por conta das tendências do início do século e do poema sinfônico enquanto símbolo da República (VOLPE, 2001). Volpe (1994) afirma que em sua vasta produção existem também inúmeras peças dedicadas a música de câmara. Além disso, segundo Margarida Temaki Fukuda (2009), Braga deve ser considerado um destaque quanto a diversidade de sua produção. Em seu repertório encontram-se:

[...] música dramática; religiosa; obras orquestrais; música para banda militar; coro; canto e orquestra; canto e piano; música de câmara; piano solo; solos instrumentais com piano; solos instrumentais com orquestra; arranjos; transcrições; e hinos (FUKUDA, 2009, p.27).

Em geral, Luiz Heitor (2016) afirma que o compositor do *Hino à Bandeira*⁶⁸ busca “a pintura sonora” e também é adepto do uso de melodias e ritmos brasileiros. Braga se encontrava afinado com a ideia de “paisagismo sonoro” (VOLPE, 2001, p. 234). Sua inclinação às composições cívicas é considerada prova de sua identificação com os princípios relacionados a sua pátria. Luiz Heitor (2016) destaca ainda que sua obra é influenciada por Jules Massenet, com vestígios de Mozart, Verdi, Gomes e Wagner. Avvad (2009) aponta:

A música de Francisco Braga [...] mostra como este compositor estava dividido entre a Europa e o Brasil, mas revela também com que fineza ele soube solucionar este problema, entregando-se ao nacionalismo sem necessitar de

⁶⁷ No período em que Oswald se erradica na Itália, acontece um movimento oposto ao operístico, as inclinações para com a música de câmara. No entanto, Oswald se vê inserido dentro da elite musical florentina. É nesse ambiente que se vê consolidar sua formação musical. Nesse período começam os sinais de emprego na carreira de compositor, aos 30 anos de idade, ou seja, nas últimas três décadas do século XIX (MONTEIRO, 2011).

⁶⁸ Francisco Braga foi conhecido pela numerosa produção de hinos e pela criatividade relacionada a este tipo de composição. Luiz Heitor (2016), afirma: “Em 1905, Francisco Braga compunha um hino patriótico que ligou definitivamente seu nome ao civismo brasileiro [...]. Hinos ele os havia escrito em quantidade”. Quanto ao *Hino à Bandeira*, Luiz Heitor destaca que Francisco Braga “escreveu-o a pedido do grande prefeito Passos, sobre os versos de Olavo Bilac, para a cerimônia diária de hasteamento do pavilhão nacional nas escolas públicas do Distrito Federal”. Dessa maneira, Luiz Heitor relata que “a 15 de agosto a composição foi ouvida pela primeira vez”. O *Hino à Bandeira* passou a ser “entoado ao lado do Hino de Francisco Manoel”, o Hino Nacional Brasileiro (HEITOR, 2016, p.158).

constantes citações de temas populares, sem abuso da rítmica afro-brasileira, sem emprego de instrumentos exóticos. [...] [H]á uma presença constante de algo que poderíamos chamar de sensibilidade nacional, que é, finalmente mais eficaz que todo o emprego direto do folclore (NEVES, 2008, p. 37 apud AVVAD, 2009, p.80).

Em contrapartida, Lucia Cervini (2001) explica que, em sua estadia na Europa, Henrique Oswald teve contato com Saint-Saëns, Fauré, Milhaud e Perné. A autora aponta também que foi Saint-Saëns quem o ajudou a ampliar suas inclinações francesas no período tardio de sua carreira⁶⁹. Entretanto, a influência italiana apresentou-se em sua maneira de conceber melodias, embora tal característica se apresentasse diluída em obras do século XX (CERVINI, 2001). No Brasil, Oswald demonstra claras influências de C. Franck e G. Fauré em sua melodia e harmonia (MARTINS, 1995).

Henrique Oswald possuía preocupações com pontos “relacionados a forma, [a] expansão da tonalidade⁷⁰ e o desenvolvimento na música tonal e de câmara (CERVINI, 2001, p.30)”. De maneira geral, Oswald endoçou reflexões práticas de “como adaptar os procedimentos da forma sonata a uma linguagem musical aparentemente oposta (CERVINI, 2001, p.30)”. O apontamento do uso de “expansão da tonalidade” por Oswald, demonstra um tratamento harmônico inserido nas concepções do repertório de música pós-tonal, conforme as especificações de Antenor Ferreira Corrêa (2005). Este procedimento mostra Oswald como adepto de uma mentalidade tipicamente encontrada no fim do século XIX na Europa e também no Brasil.

⁶⁹Saint-Saëns teve proximidade com Henrique Oswald. Martins (1995) relata: “Quando estive no Brasil, em 1899, Saint-Saëns apresentou-se em São Paulo na Sala Steinway, aos 5 de julho. Participou de todos os números do concerto nos quais se incluíram obras de câmara de Beethoven, peças de Rameau e de Gluck [...]. Com Henrique Oswald executou o seu *Scherzo* para dois pianos (MARTINS, 1995, p.59)”. Martins (1995), reproduz as narrativas de Luigi Chifarelli, um importante pianista do início do século XX, que foi uma testemunha do encontro entre Saint-Saëns e Oswald na ocasião dos ensaios para este concerto de 5 de julho: “O originalíssimo *Scherzo* foi tocado com uma verve diabólica: Saint-Saëns, que da parte pianística entende como poucos, ficou admiradíssimo com a grande facilidade que Oswald [...] tocava aquelas difícilimas passagens de oitavas [...] (MARTINS, 1995, p.61)”. Martins (1995), aponta ainda uma outra ocasião em que Saint-Saëns esteve no Brasil quando Henrique Oswald já era diretor do Instituto Nacional de Música: “Quando da nova vinda para o Brasil, Saint-Saëns dá um concerto no Salão do Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro, aos 31 de agosto de 1904 e, juntamente com Henrique Oswald, executa para dois pianos a fantasia *África*, e o *Scherzo*, este apresentado no recital de 1899. [...] [E]ste convite retificaria a amizade” entre os dois compositores. Segundo Martins, a proximidade com Saint-Saëns traria muitas relações com outros compositores franceses, e assim, influências sobre suas técnicas de escrita (MARTINS, 1995, p.63).

⁷⁰ Segundo Corrêa (2005) “também [pode ser] chamada de tonalidade estendida”. É um processo cuja “tonalidade inicial da obra [se encaminha] para regiões harmônicas distantes, por meio do uso intenso do cromatismo”. Tal uso “visa a evitar a confirmação da tônica pelo gradual afastamento dela e de suas regiões próximas, impedindo assim, a identificação perceptual do centro tônico primário da obra”. Nesse sentido, “o relacionamento funcional é substituído pelo relacionamento acórdico”, cujas “relações acontecem a partir da movimentação linear de entidade para entidade”. Então, como por exemplo de aplicação dessa prática “a movimentação acórdica”, pode ocorrer por exemplo, “pelo relacionamento cromático, que funciona como o elo de ligação mais próximo entre os acordes (CORRÊA, 2005, p.579)”.

Do tempo de sua permanência na Itália são as características direcionadas à estética wagneriana. Entretanto, seus atributos da concepção alemã são apontados por Martins (1995) como uma ligação direta com seu “rígido enquadramento formal camerístico” que começa por influência de seu tutor italiano Buonamici.⁷¹ A mesma rigidez pode ser vista em Braga, quando Isaac Chueke (2011) afirma que em “boa parte de suas obras adota ora a forma bipartite ABA, ora a tripartite ABACA”.

Nesse caso, “a rigidez da forma” retratada por Cervini (2011) e Chueke (2011) pode ser relacionada com as visões de Small (1998) e Agawu (2009) quanto ao discurso presente nas formas consolidadas. Tal característica aparenta a manutenção de um discurso disseminado incansavelmente nas narrativas instrumentais, como exemplo a forma sonata. Braga e Oswald, traçaram as formas de suas obras de câmara, por exemplo, baseando-se em formas consagradas como apontou Volpe (2000) quando a autora discute as tendências absorvidas por compositores brasileiros da transição entre séculos.

Portanto, é possível afirmar que a mentalidade de compositores brasileiros do fim do século XIX e início do XX, trazia características congêneres às do romantismo tardio europeu:

As tendências básicas nas quais os músicos se envolveram teriam permanecido sempre as mesmas [...]. Ocorre apenas uma lenta transformação do modelo estilístico que se estabeleceu no início do período clássico-romântico que, desde então, foi desenvolvido, intensificado, complicado, diferenciado, exaustivamente trabalhado e, finalmente desintegrado. Até mesmo a música moderna, que iniciou pela renúncia de modelos consagrados, manteve os paradigmas da música clássico-romântica até o presente (VOLPE, 2000, p.43).

Braga e Oswald são influenciados por tendências majoritariamente comuns. O que os diferencia é a aplicação desses elementos em suas obras. Ambos apresentam procedimentos similares aos de Franck que cultivava o cromatismo e a forma cíclica (CERVINI, 2001). Volpe (2000) aponta que “gradualmente, desde a independência”, os compositores brasileiros no século XIX “for[am] reelaborando seus padrões estilísticos e de criação musical”.

Assim, não só os compositores do fim do século XIX, como do início do século XX, como Glauco Velásquez, foram “adotando modelos clássico-românticos na medida em que digeriu o repertório que penetrou no Brasil durante todo o decorrer do século

⁷¹Giuseppe Buonamici (1846-1914) professor de Henrique Oswald em Florença, na Itália. Estudou no Conservatório de Munique, e posteriormente torna-se professor na mesma instituição. Escreveu algumas obras de câmara. De volta a Florença, foi diretor da Sociedade Coral Cherubini, e foi professor do Instituto de Música de Florença. Foi concertista e autor de metodologias didáticas para piano. Tinha relações próximas com Wagner e Liszt, que fora apresentado a Henrique Oswald (MARTINS, 1995, p.53-54).

(VOLPE, 2000, p.44)”. Mesmo este último, que já era considerado por Travassos (2003) uma excessão por apresentar preocupações aquém dos ideais ligados ao progresso e a modernidade, esteve em contato com as mesmas influências de seus tutores quando se fala de repertório clássico-romântico.

Francisco Braga, apresenta então, “o desenvolvimento de motivos temáticos [...], com ausência de delimitação clara entre diferentes seções (CHUEKE, 2011)”. Em outro aspecto, observa-se a importância dada a seu tema inicial: uma ideia-matriz. Quanto a textura, existe a exploração do contraponto. São vistas inspirações nos ideais franceses do tempo dos estudos com Massenet: como nas obras *Paysage*, *Cauchemar* e *Mationettes*. Contudo, são encontradas composições de quando Braga se vê envolto pelo nacionalismo: o poema sinfônico *Marabá*, a marcha *Brasil*, sua ópera *Jupyra*, etc. Nessa fase sua melodia possui caráter diatônico intercalada com linhas cromáticas (CHUEKE, 2011).

Segundo Edurado Monteiro (2011) em seu artigo *Henrique Oswald e os românticos brasileiros*, Henrique Oswald possui gosto pela mescla de tendências, característica que é vista também nas obras de Braga. Portanto:

As vertentes românticas na Europa que, conforme F. Blume “perpassam todo o classicismo, tornam-se decisivas no século XIX e sobrevivem ainda no século XX”, tiveram seus reflexos no Brasil e, sobretudo a partir de meados daquele século até a segunda década do século atual⁷², nortearam estilisticamente a produção musical brasileira (VOLPE, 2000, p.44).

As tendências romantizantes que ultrapassaram o século XIX se mantiveram, também em parte, pela manutenção dessa estética através da longa carreira de compositores como Braga e Oswald.

Martins (1995) justifica que “características pessoais podem ter sido a causa do não-comprometimento [de Oswald] com as tendências musicais mais tensionadas (MARTINS, 1995, p.161)”. O autor complementa:

[...] nos movimentos extremos, a condução melódica das vozes nos instrumentos de corda [é] sustentada por um piano abrangente, por vezes transcendental; nos andamentos lentos, a melodia comunicativa, [é] ditada preferencialmente pelas cordas, e [pela] presença constante de contratempo e síncopa ditando a participação do piano (MARTINS, 1995, p.163).

Martins (1995) explica ainda que Oswald é visto como “frequentador dos modelos românticos praticados de Schumann a Saint-Saëns mas, por outro ângulo, um compositor de estilo definido”. Henrique Oswald, tinha consciência de suas concepções, pois não se considerava um compositor de estéticas “brasileiras”. No entanto, segundo Luiz Heitor

⁷² Volpe, 2000, refere-se ao século XX.

(2016), mesmo Oswald teve seus momentos de inspiração nacionalista:

Em um dos seus 3 *Estudos* para piano, Oswald, [...] sentindo-se envolvido pela atmosfera do nacionalismo musical nascente, [...] escreve este estudo inspirado na rítmica sincopada que o compositor Ernesto Nazareth vinha divulgando [...] (HEITOR, 2016, p.116).

Luiz Heitor (2016) alega que o 2º *Estudo* de Oswald possui certa insuficiência de elementos nacionais⁷³. Isto é um indicativo de que Oswald diluiu elementos nacionalistas em sua concepção musical. Neste clima, do chamado por Luis Heitor de “atmosfera nacional”, outras obras de Henrique Oswald são contabilizadas:

No “Scherzo” da *Sinfonia, op.43*, que abriga um tema popular, e no “Andante molto espressivo” da *Sonata, op.36, para violino e piano*, em que há uns laivos de *modinha* na melodia [...]. Também a *Serrana*, para piano, violino e violoncelo é manifesta a incursão do compositor nos domínios do sincopado e do estilo popular convencional (HEITOR, 2016, p.116).

Provavelmente a visão sobre a música da escola alemã, o drama wagneriano e o Poema sinfônico de Liszt, aliado à música instrumental como música do futuro no período da Primeira República, recaíram sobre Braga e Oswald. Segundo Pereira (2018) e Volpe (2001) esta foi uma das razões para que ambos se dedicassem, em uma grande parcela de suas obras, a compor para a música de câmara e instrumental.

No entanto, Oswald se mantém como referência no gênero, dado que foi bastante disseminado ao longo do século XX por autores como Renato Almeida (1926), Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956) e Vasco Mariz (1976). Apesar da grande variedade de sua produção, Braga teve seu prestígio limitado. O gosto pelo repertório cívico e a conexão com o gênero símbolo da República (como o poema sinfônico) o levou para a notoriedade em hinos e na música para grandes formações instrumentais (HEITOR, 2016).

Francisco Braga e Henrique Oswald testemunharam o movimento nacionalista brasileiro. Entretanto, as características enumeradas entre eles demonstram que o romantismo, bem como a ideia em torno do nacionalismo, como um projeto europeu⁷⁴

⁷³ Mário de Andrade (1933), numa coletânea de publicações suas agrupadas no livro *Música Doce Música*, reconhece algumas obras de Henrique Oswald com potencial nacional: “Umás poucas de vezes Henrique Oswald fez música de caráter brasileiro. E a delícia *Serrana* e do segundo dos *Três Estudos*, mostram bem a importância da colaboração que ele poderia nos dar, sem no entanto abandonar coisa nenhuma das suas qualidades individuais”. Por outro lado, se queixa que Oswald nunca abandona suas estéticas cristalizadas: Henrique Oswald, que podia nos dar a sua expressão particular da nossa raça, provinha dum epicurismo fatigado e fatigado por demais pra abandonar suas liberdades em favor de conquista comum de nacionalidade. As suas peças nacionais ainda respiram por isso mais diletantismo que *Il Neige* e o *Quarteto com piano*”.

⁷⁴O movimento nacionalista europeu foi iniciado por Bela Bartók (1881-1945), na Hungria. O compositor húngaro dedicou-se ao estudo e classificação de música folclórica. Dessa forma, essa categoria de música

desaguaram no Brasil (NEWMAN, 1983). Em particular, a mentalidade nacionalizante que nascia desde a segunda metade do século XIX, as cobranças em torno dos compositores do período de transição, apesar do contato de Braga com escolas europeias, traz uma concepção mais aberta a princípios existentes no nacionalismo brasileiro (HEITOR, 2016). Oswald, em oposição, se abre menos a esses elementos. Sua dupla nacionalidade, ítalo-brasileira e a imersão na cultura europeia são um dos fatores da causa desse fechamento (MARTINS, 1995).

3.6. Influências de Glauco Velásquez

Glauco Velásquez é um compositor ítalo-brasileiro e viveu em Nápoles até os 12 anos. Estudou na Scuole Evangeliche Metodista di Napoli, onde cantou no coro da igreja. Este é um vestígio de sua atuação como cantor (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.10, GUIMARÃES, 1947). Portanto, suas referências primárias originam-se na Itália⁷⁵. A continuidade a seus estudos foi dada no Brasil no Instituto Profissional Masculino. Nessa instituição Francisco Braga torna-se seu professor de música (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Suas referências ligadas às escolas francesa e alemã, são herdadas através de Braga e aprofundadas no Instituto Nacional de Música. Nesta Instituição Glauco Velásquez absorve as ideias progressistas de Frederico Nascimento⁷⁶ (HEITOR, 2016), mescladas mais tarde, com as de Francisco Braga e Henrique Oswald⁷⁷ (CARNEIRO, NEVES,

era usada como “matéria prima” para suas composições. Tornou-se, no entanto, “um dos mais respeitados especialistas da canção folclórica, e [foi] de longe, um dos maiores nacionalistas de sua época” na Europa (GRIFFITHS, 1998, p.53). Ideia que depois foi propagada no Brasil, fortalecida nas primeiras décadas do século XX. Um de seus principais incentivadores foi Mário de Andrade (HEITOR, 2016).

⁷⁵ Parte de sua referência italiana pode ser comprovada com uma citação a um compositor italiano, Andrea Gabrielli. Segundo Glauco Velásquez (1912), em carta a Rodrigues Barbosa, coloca A. Gabrielli como um dos primeiros a aplicar o termo *Sonata* como sinônimo de música instrumental. Anteriormente, nesta mesma carta, Glauco Velásquez destaca o significado da palavra *Sonata*. O compositor aponta: “Sonata ou *Suonata* quer dizer suonare (soar) e na verdadeira concepção da palavra não define uma forma única de composição (VELÁSQUEZ, 1912, apud CARNEIRO, NEVES, 2002)”. Refere-se tanto ao termo em uso na concepção musical (NEWMAN, 1959), quanto nos lembra que a língua materna de Glauco Velásquez era a italiana. Ao citar esta frase ele pode tanto explicar que sabe os significados do termo, quanto pode explicar que pretende fazer o que quer com a forma. Além disso, pode trazer a reflexão de que, como nativo da Itália, domina toda a instância ao redor dessa denominação como palavra típica do idioma italiano (NEWMAN, 1959).

⁷⁶ Segundo Renato Almeida, (1926), no livro *História da Música Brasileira*, Frederico Nascimento, é considerado uma porta de entrada para novas tendências musicais. Sua classe de harmonia, a qual Glauco Velásquez foi aluno, foi provavelmente responsável pelo seu acesso às ideias de Schoenberg (ALMEIDA, 1936, p.134).

⁷⁷ Em carta a Rodrigues Barbosa, de 1912, Glauco Velásquez cita seu contato com Francisco Braga: “A

2002).

Em geral, Glauco Velásquez traz uma discussão entre os jornalistas, musicólogos e críticos. Portanto, é importante compreender o ponto de vista de seus contemporâneos e a sua própria visão. Além disso, também são consideradas relevantes as conclusões dos acadêmicos que passaram a estudá-lo no fim do século XX e início do XXI.

3.7. Críticos musicais do início do século XX (1911-1918)

O mapa da estética composicional de Glauco Velásquez surge assim que este compositor coloca a público suas criações. Sua primeira audição ocorre em ambiente particular, no círculo de amigos.⁷⁸ Sobre o primeiro concerto, críticos convidados na ocasião dedicam-se aos comentários (CANREIRO, NEVES, 2002).

Rodrigues Barbosa⁷⁹, em 1911, defensor declarado — que anos antes, segundo Pereira (2018), havia sido aliado de Leopoldo Miguéz em defesa da música de Wagner — comenta que Glauco Velásquez possui “a genialidade de criador”. E continua: “A sua obra é absolutamente nova; ele não compõe de acordo com determinados moldes”. Enfatiza: “o seu estilo, a sua forma nada tem de comum com as escolas conhecidas (BARBOSA, 1911)”.⁸⁰

Roberto Gomes, em 1911, outro crítico presente, declara que Glauco Velásquez possui uma “individualidade que não se parece filiar a escola alguma”. Sobre o *Trio n.º 1*, tocado naquela ocasião, aponta “uma impressão de estranha beleza”. Compara Glauco

longa e quase absoluta reserva em elogios do professor de composição do Instituto Nacional de música, o senhor Francisco Braga, e as suas criteriosas observações foram para mim benéficas e de um grande aproveitamento e estímulo. [...] [N]enhum profissional analisa tão diretamente os meus trabalhos modernos e que ao seu julgamento eu com prazer submeto (VELÁSQUEZ, 1912; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52)”. Em seguida, cita Henrique Oswald: “Não deixo de registrar o íntimo prazer e gratidão por mim sentidos, quando em fins de 1905 o fino compositor e bom senhor Henrique Oswald, depois de ter ouvido alguns romances meus distinguiu-me com palavras que não serão esquecidas nunca (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52)”.

⁷⁸Concerto particular realizado na residência do Sr. Conselheiro Lorenzo de Albuquerque em Junho de 1911, comentados nos jornais *Gazeta de Notícias*, no Rio de Janeiro em 30/07/1911 e no *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro em 31/07/1911.

⁷⁹José Rodrigues Barbosa foi um defensor ativo da música de Alberto Nepomuceno, Glauco Velásquez e Heitor Villa-Lobos, envolvendo-se na “refundação do Instituto Nacional de Música, na primeira década republicana (PEREIRA, 2007). Segundo Maria Alice Volpe (2007), em seu texto *Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical*, afirma que Barbosa associou-se à campanha de Nepomuceno em favor de “canto em língua portuguesa”, assim como da obra de Padre José Maurício Nunes Garcia.

⁸⁰BARBOSA, José Rodrigues. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 30/07/1911.

Velásquez a Dukas e Debussy e alerta para a urgência de uma audição pública de suas obras (BEMOL, 1911)⁸¹.

Assim, com incentivo de seus tutores Frederico Nascimento e Francisco Braga, Glauco Velásquez produz seu primeiro concerto público⁸² (CARNEIRO, NEVES, 2002). Dentre as obras tocadas na ocasião estavam o *Trio n°1 (1909)*, para violino, violoncelo e piano e a *Sonata I “Appassionata” (1911)*⁸³ para violoncelo e piano. Os executantes, os mesmos do concerto particular, no *Trio* foram Paulina d’Ambrósio⁸⁴ (violino), Frederico Nascimento (violoncelo) e Thilda Aschoff (piano)⁸⁵. Na *Sonata* tocaram apenas Aschoff e Nascimento (CARNEIRO, NEVES, 2002).

É possível adiantar que os críticos que dispuseram-se a comentar a ocasião da estreia trouxeram considerações bastante coerentes a respeito de sua estética. No entanto, foi gerada uma certa polaridade quanto ao talento do compositor (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Luis de Castro, em 1911, que no início da década de 1910 foi aliado de Miguéz na defesa da música de Wagner em conjunto com Barbosa (PEREIRA, 2018), comenta que a harmonia das obras de Glauco Velásquez é “muito interessante”. Como característica marcante, o crítico repara que “sua forma é livre”. Castro descreve certa “prolixidade” e sugere que isso é resultado da sua falta de amadurecimento. Sobre o caráter geral das criações, Castro aponta que “a tristeza é, nota predominante de suas composições” e isso se reflete na preferência por andamentos lentos⁸⁶.

Enrico Borgongino, em 1911, coloca Glauco Velásquez no patamar de um gênio. Destaca a “inconfundibilidade” de uma música que “possui suas próprias particularidades”. Borgongino percebe a presença de cromatismo e associa-o a Wagner.⁸⁷ A conexão de Glauco Velásquez ao cromatismo wagneriano tem relação com a concepção

⁸¹ Roberto Gomes, cujo pseudônimo era Bemol (BERNARD, 2012). *Jornal Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 31/07/1911.

⁸² O primeiro concerto público de Glauco Velásquez que foi realizado em 20 de setembro de 1911, no Salão do *Jornal do Commercio* (GOMES, Roberto. *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro. 21/09/1911).

⁸³ Segundo Glauco Velásquez, em sua carta a Rodrigues Barbosa em 1912, Sua Sonata I, para violoncelo e piano possui o subtítulo de “Appassionata” (VELÁSQUEZ, 1912, in CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52). No entanto, não há registros desse subtítulo nos manuscritos da sonata.

⁸⁴ Paulina d’Ambrósio (1890-1976) foi uma violinista brasileira que estudou no Conservatório de Bruxelas. Sua técnica violinística abrange as formações franco-belga. Foi amiga e colaboradora de Glauco Velásquez (AMORIM, 2016). Posteriormente trabalhou como violinista colaboradora de Heitor Villa-Lobos estreando diversas obras, inclusive na semana de Arte Moderna (HEITOR, 2016).

⁸⁵ Thilda Aschoff foi pianista colaboradora de Glauco Velásquez, filha do conselheiro Lourenço de Albuquerque (PEQUENO, 1964). Aschoff, segundo Luciano Gallet em carta a Mário de Andrade dos anos de 1930, falece em 1913 (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.124).

⁸⁶ *A Notícia*. Rio de Janeiro. 21/09/1911.

⁸⁷ BORGONGINO, Enrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 21/09/1911.

simbólica apresentada com relação a entrada da música de Wagner no Brasil através de Miguéz e depois associada a república (PEREIRA, 2018). Enrico, em 1912, enxerga Glauco Velásquez como “um impressionista” com inclinações a “reprodução de sentimento”. Sobre o *Trio n.º 1* Borgongino aponta:

[...] é uma interminável sucessão de temas, ora em um, ora em outro instrumento, mas esses temas não apresentam conexão, se não, quando se unem a combinação harmônica (BORGONGINO, Correio da Manhã, 1912).

Borgongino reconhece que “no *Mosso da Sonata*”⁸⁸ existe “riqueza de temas, a variedade de modulações; [que] são [como] frasesinhas em pílulas, registradas em miúdos”⁸⁹. Portanto, frisa nas obras de Glauco Velásquez “a falta de unidade”. Enfatiza sua “não filiação a nenhum estilo” e adiciona que ele “apela por Wagner e Beethoven”. Porém, para não imitar os mestres Enrico, 1912 defende que Velásquez elabora “um estilo todo próprio”.⁹⁰

Rodrigues Barbosa, em 1912, declara que Glauco Velásquez é “incompreendido por muitos”. Assim, o vê como “predecessor de gerações que hão de vir”. Barbosa afirma que sua obra está ligada a “expressão de sentimentos”, cuja forma musical é “individual”.⁹¹ O crítico explica que as tendências de Glauco Velásquez eram “absolutamente modernas, marcando uma diretriz inteiramente nova”. No entanto, aponta suas referências em Saint-Saëns e Cesar Franck. Barbosa alega que as ideias do compositor “estão em desacordo com as obras escolásticas”. Sobre sua expressividade enxerga sinais de uma “alma nova”.⁹²

Oscar Guanabario, em 1913, um crítico temido na época (Carneiro, Neves, 2002), admite que Velásquez é um “compositor ultrasevero e moderníssimo” com uma “estética de difícil apreensão”. Em suas impressões, a melodia de Velásquez é “resultante das suas aplicações harmônicas”, através do uso de “dissonância artificial cromática”.⁹³ Guanabario considera:

[Glauco Velásquez] suprime a tendência da melodia para se acumular vários *retardos* e prolongadas *apojaturas*, ao tempo em que mantém indecisa a tonalidade por uma sucessão de cadências e modulações puramente melódicas (GUANABARINO, O PAIZ, 1913).

⁸⁸ Aqui, Luis de Castro, refere-se a *Sonata I “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano apresentada na ocasião do primeiro concerto (GOMES, 1911).

⁸⁹ BORGONGINO, Enrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 21/05/1912.

⁹⁰ BORGONGINO, Enrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 21/05/1912.

⁹¹ BARBOSA, José Rodrigues. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 12/07/1912.

⁹² BARBOSA, José Rodrigues. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 18/07/1912.

⁹³ GUANABARINO, Oscar. Coluna Theatros e Música: *O Paiz*. Rio de Janeiro. 29/05/1913.

Sobre questões que poderiam ser melhoradas nas obras de Glauco Velásquez Guanabarino (1913), recomenda:

[...] o ilustre compositor deve procurar a unidade de suas composições e rejeitar aquelas que, como o *Delírio op.44 (1909)*, por exemplo, não apresentam um seguimento, um curso de ideias musicais bem delineadas, aparentando ligações de frases colhidas ao acaso em ocasiões diferentes. [...] há verdadeira tortura do fluxo melódico e rebuscamento harmônico que revela artificialismo (GUANABARINO, O PAIZ, 1913).

Em concertos realizados a partir de 1914, ano de sua morte e também da criação da Sociedade Glauco Velásquez,⁹⁴ ainda havia muitos comentários sobre sua obra nos jornais e revistas da época.

Enrico Borgongino, em 1914, considera o compositor recém falecido “um revolucionário”. Segundo Enrico, Velásquez via a forma “como um convencionalismo”. Enrico reforça que existe em sua música as influências de “Beethoven do último estilo” e “Wagner de Tristão”. Na música de câmara de Glauco Velásquez Enrico enxerga que “a melodia tem moto contínuo”⁹⁵ e “passa por mil metamorfoses”, quando “de uma ideia surge uma dúzia”.⁹⁶

Luis de Castro, em 1915, um ano depois da morte de Glauco Velásquez, alega que as criações do compositor recém falecido “tem um caráter muito íntimo” e são “a expressão de uma dor”. Declara que em suas criações tem “a impressão de lhe faltar forma” e por isso é fácil “não saber para onde ele nos leva”⁹⁷. Castro, percebe que o 2º *Trio* possui contrastes como um traço característico.⁹⁸

Oscar Guanabarino, em 1915, comenta que seus aliados o diziam um Beethoven ou pelo menos um Wagner brasileiro. Porém, em sua opinião Glauco Velásquez não seria nem uma coisa nem outra. No entanto, Guanabarino enfatiza “uma tendência estranha” e uma “incerta originalidade”. Sobre a harmonia sente a existência de “uma admirável técnica”, entretanto, suas ideias “provinha[m] de um cérebro doentio”. Apesar de enxergar ousadias, alega: “A sua música artística não se apurou no estudo comparado aos

⁹⁴ Sociedade fundada em 1914 na ocasião da morte de Glauco Velásquez com o objetivo de divulgar suas obras. Foi criada por dona Adelina Alambary Luz ([18--] – 1938), Francisco Braga e Luciano Gallet (1893-1931). Suas principais funções estavam em realizar concertos bimestrais a fim de executar as obras de Glauco Velásquez. Encerrou suas atividades em 1918 (MORAES JUNIOR; VERZONI, 2014).

⁹⁵ BORGONGINO, Enrico. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 15/08/1916.

⁹⁶ BORGONGINO, Enrico. Um musicista ilustre desaparece. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 24/06/1914.

⁹⁷ CASTRO, Luis de. *A Noite*. Rio de Janeiro. 24/06/1915. Notícia publicada em decorrência de um ano da morte de Glauco Velásquez.

⁹⁸ CASTRO, Luis de. *A Noite*. Rio de Janeiro. 25/08/1915. Relatos sobre o 2º concerto da Sociedade Glauco Velásquez.

mestres”. Sobre o direcionamento musical que toma Glauco Velásquez, o crítico aponta que ele “escrevia para a sua roda”, sem popularidade⁹⁹.

Benjamim Costallat, em 1918, no último ano da Sociedade Glauco Velásquez, afirma que sua escrita nem sempre é compreensível. Apesar disso, alega que a atmosfera em torno da estética de Glauco Velásquez tem “um certo quadro impressionista”. No “*Andante do Trio*, [...] a harmonização é perfeitamente característica”. Entretanto, para a interpretação Benjamim recomenda: “O executante de Glauco [Velásquez] deve ser não só excelente técnico, como também excelente estilista. Para fazer compreender os ouvintes [...]”¹⁰⁰

Em textos, de Oscar Guanabarro¹⁰¹, ainda durante a existência da Sociedade Glauco Velásquez, tem-se relatos no jornal *O Paiz* em 1914, 1915 e 1917:

Apesar de suas músicas se harmonizarem pela “escola moderna”, são completamente suas e se não parecem com outros modernos, tais como Debussy, Ravel, [ou] Charpentier. Tem a verdadeira forma científica: os cromatismos se sucedem sem interrupção. Os portamentos são numerosos e os mordentes e os trilos são frequentes (O PAIZ, 1914)¹⁰².

No ano seguinte, no mesmo jornal, entre as observações sobre a obra de Glauco Velásquez destacam-se: “sente-se na sua música polifonia”, além de uma “multiplicidade de timbres”¹⁰³. Contudo, “em composição dedicou-se a escola de Debussy, em cujos moldes artísticos fundiu os seus trabalhos, e cujos princípios musicais procurou propagar”¹⁰⁴. Glauco Velásquez aparece depois chamado de “Debussy brasileiro”¹⁰⁵.

No jornal *A Rua*, em 1915, é ressaltada a polaridade em torno de sua estética musical ao apontar que se “formam duas correntes”. Nesse sentido, “uma, muito ligada ao Instituto [Nacional] de Música¹⁰⁶ e que o proclama gênio”, cuja mentalidade apresentava vestígios da conexão com a música alemã ligada a Wagner que representava o progresso (PEREIRA, 2018). A “outra, positivamente antipática ao Instituto”, que provavelmente representava a mentalidade oposta e conservadora. Essa visão seria

⁹⁹ GUANABARINO, Oscar. A Música. *Revista Americana*. Rio de Janeiro. 01/08/1915.

¹⁰⁰ COSTALLAT, Benjamim. Coluna “Chronica musical”. *O Imparcial*. Rio de Janeiro. 22/06/1918

¹⁰¹ Oscar Guanabarro trabalhou como crítico de 1879 a 1937, e o jornal *O Paiz* foi um dos principais veículos ao qual se dedicou (PEREIRA, 2018; GOLDBERG, OLIVEIRA, MENUZZI; 2019).

¹⁰² Com base nas análises executadas para os aspectos estilísticos da sonata, é possível supor que esta citação refere-se a *Sonata “Delírio” (1909)* para violino e piano de Glauco Velásquez. (*O Paiz*. Rio de Janeiro. 18/10/1914).

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ *O Paiz*. Rio de Janeiro. 21/06/1915.

¹⁰⁵ *O Paiz*. Rio de Janeiro. 18/09/1917.

¹⁰⁶ Refere-se ao Instituto Nacional de Música, onde Glauco Velásquez estudou e manteve relações muito próximas com compositores e instrumentistas que nele circulavam.

desligada do progresso, pois reproduz o apego “á[s] concepções com o conceito de “música pura”¹⁰⁷ do qual Pereira (2018) afirma que Guanabardino faria parte.

Entretanto, Glauco Velásquez era visto como “alguém que procurava caminhos novos”. Por outro lado, é anunciada “a falta de símbolos heroicos ou religiosos, que traduzam alguma novidade estética”. A função de sua obra estava a cargo de “exteriorizar suas desencontradas emoções estéticas”. Em comentários sobre a *Sonata 1ª para violino e piano, 1909*¹⁰⁸, é declarada a “impressão de malabarismo musical”¹⁰⁹.

No jornal *Correio da Manhã*, em 1918, ano de encerramento das atividades da Sociedade Glauco Velásquez, foi dito que as obras do falecido compositor “carecem de formas” e possuem “pouca prática no emprego dos timbres”¹¹⁰.

3.7.1 As críticas a partir da década de 1940

Com o tempo, Glauco Velásquez é menos notado na imprensa. Depois da década de 1940, serão vistos menos comentários a respeito de sua escrita. Assim, a compreensão sobre sua estética volta a aparecer ocasionalmente na segunda metade do século XX.

Ayres Andrade, em 1951, afirma que Glauco Velásquez é “universalista na essência estética”. O autor alega ainda: Velásquez “resume, define, e corporifica todas as tendências e preocupações que se vinham anunciando na música brasileira da época”.¹¹¹ Em seguida continua: “Porque Glauco Velásquez partindo de Wagner e Cesar Franck, teve conhecimento de Debussy e do Schoenberg anterior a *Pierrot Lunair* (1912)”. Além disso, aponta que o Glauco Velásquez teve também notícia de Stravinsky (“*Osleau de Feu*” e “*Petrushka*”)¹¹².

Eurico Nogueira de França, em 1957, aponta que as criações de Glauco Velásquez revelam “uma sensibilidade musical estranha”. Carrega em suas estruturas “instabilidade tonal e agógica”. Complementa que através de “uma severa disciplina acadêmica” traz

¹⁰⁷O conceito de “música pura” se apresenta enquanto oposição a música simbólica a qual o drama wagneriano e os poemas sifônicos lisztianos fariam parte. Segundo Pereira (2018), “música pura” como um princípio romântico, era “aquela centrada sobre si mesma, sobre o desenvolvimento exclusivo da forma e dos temas musicais, sem nenhum apelo a outras linguagens que não a dos sons. (PEREIRA, 2018, p.148)”. A música vista sem a experiência do fenômeno extramusical, como música programática.

¹⁰⁸ Ou *Sonata “Delírio”, Op.44*, como apresentada no manuscrito original e no catálogo organizado por José Maria Neves no livro *Glauco Velásquez* (2002).

¹⁰⁹ *A Rua*. Rio de Janeiro. 16/12/1915.

¹¹⁰ *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 22/06/1918. Comemorava-se 4 anos da morte de Glauco Velásquez.

¹¹¹ ANDRADE, Ayres. Miniatura de uma época da música brasileira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 15/06/1951.

¹¹² ANDRADE, Ayres. A vida musical no Brasil. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 15/06/1951.

“uma grande liberdade harmônica”¹¹³. Em outro texto de 1964, Eurico retrata que Glauco Velásquez “marcou sua época, sem o menor sentimento nacionalista, com os avanços e audácias mais ou menos intuitivos da sua técnica”. Por outro lado, reforça que o compositor possuía “uma sensibilidade estranha”, com uma escrita envolta pelas “linhas torturadas” e a “decidida instabilidade tonal e agógica”¹¹⁴.

No jornal *A Noite*, em 1949, é Glauco Velásquez colocado como um marco: “desligou-se de tudo e de todos que houve antes dele para criar talvez na música dois períodos: antes e depois de Glauco Velásquez”. Em outro ponto, foi visto que “sua musicalidade tem traços universais e não regionais”. Foram apontadas suas particularidades: “[é] a maneira glauquece até mesmo no cromatismo”¹¹⁵.

Andrade Muricy, em 1941, declara que Glauco Velásquez é representante do wagnerianismo no Brasil¹¹⁶. Silvio Salema, em 1961, que parafraseia Vincenzo Cernichiaro afirma:

[...] o que [Glauco Velásquez] produzia era fruto de um trabalho sério dentro de uma escola diferente, ou melhor, de um pensamento moderno, tendo como paradigmas Wagner, Debussy e Cesar Franck (SALEMA, 1961)¹¹⁷.

Beatriz Leal Guimarães, em 1947, descreve que nas primeiras composições de Glauco Velásquez existe “independência de ideias e originalidade pessoal”. Em sua visão, o compositor foi visto “como esperança da renovação da música nacional”. Apesar disso, Beatriz explica que seus “modelos eram Wagner, V. d’Indy e Cesar Franck, embrenhando-se também, com entusiasmo, na análise da obra de Stravinsky”. Apesar de tudo, Guimarães, aponta “que o modernismo de Velásquez não conseguiu abalar sua tendência romântica”. Entretanto, afirma que Glauco Velásquez seria “precursor da música moderna no Brasil”¹¹⁸.

José da Veiga Oliveira, em 1976, classifica Glauco Velásquez como pós-romântico¹¹⁹. J.J. de Moraes, em 1977, descreve que sua obra está voltada “para [a] assimilação do cromatismo alemão e do novo modalismo francês”. Moraes argumenta que esta concepção coloca a música de Glauco Velásquez “como linguagem em progresso”. No entanto, o seu processo de criação se dá “‘deglutindo’ as informações que

¹¹³ FRANÇA, Eurico Nogueira de. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 19/12/1957.

¹¹⁴ FRANÇA, Eurico Nogueira de. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 29/09/1964.

¹¹⁵ *A Noite*. Coluna “Vultos Ilustres”. Rio de Janeiro. 26/07/1949

¹¹⁶ MURICY, Andrade. Pelo Mundo da Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 12/03/1941.

¹¹⁷ SALEMA, Silvio. Glauco Velásquez. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 23/07/1961

¹¹⁸ GUIMARÃES, Beatriz Leal. Glauco Velásquez. *Jornal do Brasil*. 02/03/1947

¹¹⁹ OLIVEIRA, José da Veiga. *Roteiro da Música Brasileira. O Estado de São Paulo*. São Paulo. 31/10/1976

recebia da Europa”. Contudo, isso trouxe em suas ideias “uma linguagem originalíssima que o levou as fronteiras da tonalidade”. Moraes, declara ainda que suas composições “estão em pé de igualdade com o que se fazia em Viena, Berlim, e Paris”¹²⁰. Portanto:

Dez anos mais novo que Arnold Schoenberg e Charles Ives, um ano mais velho que Alban Berg e Edgard Varese [...]. Suas partituras nasceram ao mesmo tempo que as últimas assinadas por Debussy e Mahler e as primeiras realizadas por Bartok e Webern (MORAES, 1977).

J.J. de Moraes, em 1977, descreve em detalhes sobre as maiores inovações de Glauco Velásquez. Este texto destaca os elementos considerados mais marcantes em obras para piano naquele ano¹²¹. Segundo Moraes, os anos mais férteis de sua criação foram 1903, 1904, 1912 e 1913.

No entanto, Moraes (1977) cita peças marcantes da produção de Glauco Velásquez. Sua única ópera *Soeur de Beatrice* é apontada como o marco do que “já se nota a dissolução definitiva da harmonia tradicional”. Na *Valsa Lenta (1906)* “existe uma insinuação modal bastante francesa” e o uso de “acordes de nona que se recuam a resolução rápida”. Na *Reverie (1906)*, “apesar de algo chopiniana, comporta uma estranha frequência de modulações que põe em relevo um descontínuo discurso”. No *Improptu* “os harpejos por instantes, recobrem toda a superfície do teclado”, o que ocasiona “sobrecarga da expressão”.

No *Segundo Prelúdio* e na *Valse Romantique*, Moraes (1977) afirma existirem “problemas no desenvolvimento das formas maiores” que são “resolvidos precariamente através do processo de modulação contínua”. No *Scherzo (1913)* Moraes declara que existem momentos de quase alcance de “suspensão da tonalidade – algo que Alexander Scriabin fazia”.

Em *Bruto Sogno (1910)*, uma peça considerada por Moraes como “harmonicamente mais radical”, as dinâmicas, andamentos e tessituras são ampliadas e contrastantes. Em suas impressões “a peça toda se organiza sobre um pequeno material básico que é transfigurado até o irreconhecível”. Nessa obra, Moraes descreve que o clímax é considerado expressionista, “tão pouco tonal quanto as obras de Alban Berg”.

3.7.2. A visão de Glauco Velásquez sobre a própria obra

¹²⁰ MORAES, J.J. *A Redescoberta de Glauco Velásquez*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 23/09/1977.

¹²¹ Descrição que trata das obras para piano de Glauco Velásquez gravadas por Clara Sverner em 1977: *Valsa Lenta (1906)*, *Reverie (1906)*, *Improptu*, *Segundo Prelúdio*, *Valse Romantique*, *Scherzo (1913)*, *Bruto Sogno (1910)*. MORAES, J.J. *A Redescoberta de Glauco Velásquez*. O Estado de São Paulo. São Paulo. 23/09/1977.

Glauco Velásquez deixou uma carta-chave com intuito de explicar sua música para aqueles que o indagavam sobre sua escrita. Desse modo, explicar ou se justificar, como nas considerações de Anela Jaffé (1962)¹²², não é apenas para os outros que o faz, mas também para si mesmo. Nesse sentido, são atribuídas as devidas importâncias a esta manifestação do compositor.

Este manuscrito foi redigido a Rodrigues Barbosa, em 1912.¹²³ Segundo José Maria Neves (2002), no livro biográfico-histórico sobre Glauco Velásquez¹²⁴, este é um raro depoimento do compositor sobre suas ideias musicais. No entanto, José Maria Neves pergunta:

Mas será que as observações sobre a música de Velásquez podem ser confirmadas no exame das obras? Em outras palavras, será que existe coincidência entre a maneira como Glauco Velásquez explica seu processo criativo, as maneiras como intérpretes e críticos, do passado e do presente, viram as obras e o que se depreende da análise das obras (bases fundamentais para níveis de análise que a semiologia musical de Nattiez chama de “poiético”, “estésico”, e “neutro”)? (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.43)

As palavras de Glauco Velásquez são vistas como elementos extramusicais. Sua carta poderia ser analisada através dos processos do modelo semiótico de Nattiez sugeridos por José Maria Neves (2002). Dessa forma, a análise de nível poiético servirá como justificativa para conectar a visão de Glauco Velásquez a suas ideias musicais. Nattiez (2014) justifica:

[...] as produções e as ações humanas deixam *vestígios* materiais. Portanto, esses vestígios constituem formas *simbólicas* porque são portadores de *significações* para aqueles que os produzem e para aqueles que os percebem (NATTIEZ, 2014, p.12).

Os argumentos de Glauco Velásquez são interligados com as suposições de diversas personalidades, combinadas às análises de documentos e partituras manuscritas. Então, Nattiez (2014), afirma:

[...] os signos, que constituem as formas simbólicas, remetem, portanto, a qualquer coisa distinta do próprio signo: um objeto, uma ideia abstrata, um sentimento, uma outra forma simbólica (NATTIEZ, 2014 p.12).

Num sentido de forma simbólica, a dimensão poiética usada tanto na carta de Glauco Velásquez aliada a interpretação de sua escrita nas sonatas, apresenta a relação da música como discurso conforme Agawu (2009) e Small (1998). A ideia abstrata descrita

¹²² JUNG, Carl G. O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 5ª Edição 1962.

¹²³ Carta ao crítico José Rodrigues Barbosa provavelmente de 1912, em que Glauco Velásquez explica sua maneira de compor (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.51-53).

¹²⁴ CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria, Glauco Velásquez, Coleção Academia Brasileira de Música, Vol.1, Rio de Janeiro: 2002, editora Enelivros.

por Nattiez (2014) configura-se quando Glauco Velásquez evoca “o não-verbal” conforme o termo de Agawu. A partir disso, Guilherme Francisco Furtado Bragança (2008), em seu estudo sobre sinestesia em combinação ao esquema semiótico¹²⁵ de Nattiez aponta:

Citando J. Paulus, Nattiez (1990) apresenta as ideias de que o que liga símbolo e simbolizado são reações afetivas provocadas pelo símbolo e de que, no simbolismo musical, as emoções evocadas são múltiplas e confusas. Quando essas reações deixam de existir, o símbolo se transforma em signo (NATTIEZ, 1990 apud BRAGANÇA, 2008, p.85).

Diante da questão do simbolismo musical, também relacionada ao esquema semiológico de Nattiez (2014), encontra-se a dimensão estética. Nesse raciocínio, Bragança (2010), num trabalho posterior¹²⁶ afirma que é visto “o grau de compartilhamento das percepções sinestésicas de eventos musicais”. Nesse âmbito, aponta-se a sinestesia “como o primeiro passo da significação musical”. No entanto, Bragança (2008) explica:

[...] [P]odemos supor que a construção de esquemas musicais, percebidos como unidades, a partir das quais o discurso musical é construído, se dá por unidades sinestésicas, ou seja, percebemos um evento musical, seja um acorde, uma combinação timbrística, um motivo rítmico, melódico ou outro evento sonoro como um esquema quando ele desperta uma sensação sinestésica, revelando determinada característica (BRAGANÇA, 2008, p.92).

Portanto, a sinestesia como um processo presente nas sonatas de Glauco Velásquez incitada em seu depoimento em carta, está ligada à aplicação de eventos extramusicais de seu discurso. Então Bragança (2010) descreve: “a descrição sinestésica de uma música situa-se entre uma análise imanente e um relato emotivo ou imagético, mas sua característica fundamental é que ela extrapola o estritamente sonoro (BRAGANÇA, 2010, p. 92)”.

Num certo sentido, Bragança (2010) explica que certas percepções musicais podem ter claras relações com questões psicológicas. Dessa maneira, o autor destaca as visões sugeridas pelo psicólogo Robert Francès. Um dos apontamentos do psicólogo se encaixa na percepção que referencia aspectos extramusicais. Esses aspectos validam uma ótica a qual as sonatas de Glauco Velásquez, enquanto discurso, podem expressar “experiências pessoais, relacionadas ou não às imagens”, “aspectos psicológicos (alegria, clama)” ou “efeitos psicológicos experimentados pelo sujeito”.

Apesar de José Maria Neves (2002) alegar que “este texto de Velásquez não ajuda

¹²⁵ BRAGANÇA, G. F. F. *A sinestesia e a significação musical*. Dissertação de mestrado. 2008.

¹²⁶ BRAGANÇA, G. F. F. *Parâmetros para o estudo da sinestesia na música*. Per Musi, Belo Horizonte. N.21, p.80-89. 2010.

muito a entender os procedimentos criativos”,¹²⁷ é possível insistir que esta carta diz muito sobre suas concepções musicais. Conforme Bragança (2010) “podemos ter acesso ao discurso do compositor” tanto no âmbito de suas justificativas quanto no âmbito musical. No entanto, “não [haverá explicações técnicas quanto] à percepção em si”, de modo que “nem o compositor tem consciência de seu processo criativo”. A partir disso, segundo Nattiez (2014) “é sempre possível a um *leitor* extrair, da infinidade de interpretantes”, certa abundância de significados. Esse processo poderá ser associado a dimensão *poiética*:

[Como uma] significação *intencional*, uma forma simbólica [que] resulta de um *processo criador* passível de ser descrito ou reconstituído; na maioria das vezes, o processo poético se faz acompanhar de significações que pertencem ao universo do emissor (NATTIEZ, 2014, p.15).

Dessa forma, uma vertente específica de análise poiética recai sobre o que se aplica a carta de Glauco Velásquez. Ou seja, a averiguação de documentos externos a partitura:

Inversamente, o musicólogo pode proceder a partir de um documento externo a obra (cartas, projetos, esboços), com a ajuda do qual interpreta do ponto de vista poético as suas estruturas, daí o nome *poiética externa*. Este é o processo usado com mais frequência pela musicologia histórica (NATTIEZ, 2014, p.19).

A carta de Glauco Velásquez traz o que Nattiez (2014), aponta diante do fato de que “o compositor percebe, ele mesmo, [e su]a música durante o processo criativo”. O autor descreve o processo como um acontecimento orgânico, “seja por tentativa e erro, seja fazendo uso daquilo que Varése chama, tão apropriadamente, ‘o ouvido interior’”. Nesse ponto, Nattiez (2014) afirma que “é por esta razão que a imaginação perceptiva do compositor, pertence, de fato, ao processo poético (NATTIEZ, 2014, p.21-22)”.

Portanto, a utilização do texto de Glauco Velásquez revela o que ele pensa sobre seu próprio processo. Isto nos encaminha para uma posição de interpretar suas justificativas. Desse modo, a ampla gama de “formas simbólicas” do discurso evocado por Glauco Velásquez serão discutidas no próximo capítulo.

3.7.3. As interpretações da carta

As interpretações sobre o texto de Glauco Velásquez serão organizadas e interligadas com a discussão realizada nos capítulos anteriores. Glauco Velásquez vivia

¹²⁷ CARNEIRO, NEVES, 2002, p.28.

em seu próprio mundo isento da realidade. Dentro de seu ponto de vista escrevia uma música muito específica. Por escolha não “falava” a todos. Portanto, em suas visões do fazer arte musical, Glauco Velásquez explica “não escrever para as massas”. No entanto, ele esclarece que suas criações são para um “pequeno número que comunga na vontade, nos estudos, nas tendências e nos sentimentos”.¹²⁸ Relacionado à um processo de criação de uma linguagem musical inovadora, Norbert Elias (1995), em seu livro *Mozart: sociologia de um gênio*, argumenta:

Neste estágio, a obra de arte é dirigida, mais do que antes, a um público de indivíduos isolados – tal como variada audiência de um concerto, superficialmente integrada, ou a massa de visitantes de um museu [...]. Em outras palavras, as sociedades mais diferenciadas, relativamente desenvolvidas, cultivaram uma alta tolerância quanto aos modos sumamente individualizados de ampliar ainda mais o padrão existente de arte; isto favorece a experimentação e o rompimento de convenções [...] (ELIAS, 1995, p.50-52).

Nesse sentido, o apoio no depoimento de Glauco Velásquez para a compreensão de sua escrita, evoca a partir de questões extramusicais, a *sinestesia* na música. Segundo, Bragança (2008) a dimensão poiética, que aqui trataremos não só para a carta, mas para os escritos das sonatas de Glauco Velásquez, alcança pontos de associação:

Essa sinestesia (transposição da sensação sonora para a cinética) pode gerar, já numa associação de segundo nível [...], o caráter de algo contido ou doloroso. O termo cromatismo indica ainda sinestesia entre o sonoro e o visual, de um som que tomou outra “coloração” (BRAGANÇA, 2008, p. 22).

No depoimento é confirmado que Glauco Velásquez faz uso de diversas metáforas em suas explicações e descrições sobre sua música e o que foi dito sobre ela. A partir disso, Bragança (2010) afirma que “a sensação sonora é a que mais desencadeia sensações secundárias e metafóricas sinestésicas, sendo, então, uma característica do discurso sobre o sonoro e não só sobre a música”.

Nesta carta, Glauco Velásquez justifica, o porquê do “abandono dos moldes clássicos”. A sinestesia mencionada por Bragança (2010), traz o exemplo de processos metafóricos usados por Glauco Velásquez quando faz referência a certos processos usados em sua música. Dessa maneira, “a sinestesia tem importância fundamental no processo de criação, uma vez que o compositor, vivendo no mundo real (o ‘mundo-de-todas-as-sensações’), cria um mundo sonoro”.

A música para Glauco Velásquez é “um veículo para expandir os sentimentos, as impressões, [e] o ideal que sonha”. O compositor também define que em suas obras quer “expressar musicalmente as paixões d’alma”. Nestas palavras é percebida a sua visão

¹²⁸BARBOSA, José Rodrigues. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 12/07/1912.

romântica. Ao mesmo tempo, Velásquez declara que insiste em não “imitar os grandes mestres da forma”.

Esta última manifestação, além de ser um demonstrativo de uma visão oscilante entre a razão e a emoção, lembra da existência de uma prática de estudos bastante comum no século XVII e XVIII (LUCAS, 2014, p. 87). Conforme Mônica Lucas (2014), em seu estudo *Emulação de retóricas clássicas em perspectivas da música poética*, tam prática corresponde à cópia de obras de compositores anteriores como “uma das principais formas de aprendizado musical”. Assim:

Exemplos deste tipo de emulação são frequentes nas obras de compositores setecentistas: sonatas de J. Ch. Bach, transformadas em concertos por Mozart; concertos de Vivaldi e Marcello transpostos para o cravo por J. S. Bach (LUCAS, 2014, p.87).

A citação emblemática de quando Glauco Velásquez diz “não querer imitar os grandes mestres da forma”, carrega em si a razão da iniciativa presente em escrever tal carta: uma resposta a quem o julgou inexperiente. Recusar a chamada *emulação*, aponta que o compositor se posiciona quanto a saber com propriedade os fundamentos da composição. Em trecho da carta em questão Glauco Velásquez relata:

O estudo rigoroso da harmonia, contraponto e fuga é de um modo absoluto indispensável para um compositor, e igualmente a construção estética da linha melódica.

Sob a direção de um professor artista¹²⁹ e criterioso do estudo da composição limitado ao conhecimento das obras que nos deixaram grandes mestres, não para lhes copiar os moldes, mas para conhecer como desenvolveram as suas ideias, penetrar no sofrer, no sentir no amor daqueles gênios, eu penso que resultaria o mais belo estímulo para os novos que surgem e o abandono do que é fictício, convencional e pequeno. Cada um encontraria melhor o caminho na luminosa estrada que outros abriram (VELÁSQUEZ, 1912 apud CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52).

Ao mesmo tempo, demonstra a insistência de alguns críticos — Gunabarino (1913); Borgongino (1912); Gomes (1911), — que enfatizaram a ausência de definição em seu estilo. Em outra instância, revela a posição unânime de críticos conservadores, ou não, que apontavam em sua escrita algo novo.

Enquanto influências, Glauco Velásquez faz referência a alguns compositores marcantes. Cita Beethoven e Wagner algumas vezes. Ligado a esses compositores foi bastante específico quanto a dois marcos inovadores: “a última forma beethoveniana” e a “beleza da obra wagneriana” apontada em *Tristão e Isolda*.

Sobre a estruturação da sua música, ponto que muito chamou a atenção dos críticos,

¹²⁹ Glauco Velásquez refere-se a seu tutor Francisco Braga, a quem possuía muito apresso e cuja carreira como compositor era bastante promissora naquele início de século XX.

Glauco Velásquez explica que “abandonou resolutamente a forma comum”. A partir disso, passa pelo “despertar de ideias na arte e na forma”.

Quando referencia o “abandono da forma comum” e anuncia o “despertar de ideias” o compositor deixa claro que busca novas maneiras de construção de seu discurso. Isso remonta que provavelmente utilizou elementos integrados ao que Corrêa (2005) chama de “prática comum”, mas que são aplicados para gerar efeitos sonoros específicos. Tais efeitos foram criados e gerados diferentes das convenções propostas e incansavelmente repetidas como, por exemplo, na forma sonata. Esse fenômeno, que se encaixa no estilo presente no fim do romantismo europeu, indica que Glauco Velásquez se atém a procedimentos do “pós-tonalismo”, aspecto que será aprofundado no próximo capítulo.

Nessa questão, demonstra consciência de muitas críticas negativas referentes a algumas de suas obras como a mencionada *Sonata Appassionata para piano e violoncelo*¹³⁰. O próprio compositor afirma que os moldes dessa e outras peças “diferem da forma clássica” e sabe que as construções concebidas em seu discurso “são desconhecidas”. No entanto, para explicar a “quebra dos moldes”, Elias (1995) aponta:

Sem dúvida, [as quebras e transformações são eventos] que não ocorre[m] sem custos ou riscos. [...] Porém, em geral, as dificuldades de comunicação que as inovações artísticas implicam são absorvidas com mais facilidade. Pode ser que deem origem a conflitos; mas há funções sociais (historiadores de arte, jornalistas, críticos, ensaístas) que tentam transpor lacunas de opiniões contraditórias, e atenuar os impactos das ousadias artísticas e facilitar a transição para novas maneiras, pouco familiares, de se ver e ouvir (ELIAS, 1995, p.52).

Num segundo momento de sua carta, para responder o argumento de todos aqueles que o acusaram de pouca experiência ou deficiência de conhecimentos musicais, explica a origem do termo sonata: “Em tempos remotos [a palavra *Sonata*] era a denominação que se dava a qualquer trecho instrumental”.

Descreve compositores responsáveis pelo desenvolvimento do termo até alcançar a forma sonata. Destaca Andrea Gabrielli¹³¹, que em 1568, foi o primeiro a aplicar o termo

¹³⁰ A sonata citada por Glauco Velásquez na carta corresponde a Sonata I para piano e violoncelo, 1910, estreada em 1911 (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52).

¹³¹ Andrea Gabrieli (c.1510-1586). Foi organista, professor e compositor renascentista de Veneza. Foi discípulo de Willaert. Era um mestre completamente renascentista, prolífico e versátil, igualmente adepto da música sacra, instrumental e profana; e ele criou obras-primas em todas essas categorias. Deixou 4 Missas, 7 Salmos Penitenciais, 2 Magnificats, mais de 100 motetes, 260 madrigais, 4 mascarados, 4 diáconos-madrigais, coros ao Édipo de Sófocles, alguns 30 *grieghesche* e *justiniane* (parte-canções cômicas com texto de dialeto), e muitos trabalhos para conjuntos de órgão e instrumental. Era um mestre da técnica do coro dividido (*cori spezzati*, *coro battente*) e um pioneiro na nova textura homofônica, reservando principalmente aos seus madrigais sua virtuosidade no manejo da polifonia. Sua *canzoni francesi* para conjuntos instrumentais representa o clímax dessa espécie, assim como *toccatas* e *ricercari* nesse campo.

como sinônimo de música instrumental: “Nessa época a sonata consistia no emprego de harmonias cheias e sonoras e que serviam de introdução numa obra vocal religiosa”. Depois, passa por compositores clássicos, que como Velásquez afirma, “desenvolveram e transformaram mais tarde” a forma: Mozart, Scarlatti e Beethoven.

Como referências mais adiantadas do uso da forma sonata: “*Sonata para piano e violino* de Cesar Franck”¹³². Esta obra do compositor francês é apontada então como a sonata mais recente naqueles tempos por Glauco Velásquez. Uma trajetória descrita como “variabilidade da forma”, uma explanação sobre a transformação cronológica da forma sonata. Nesse sentido, quando fala “meus trabalhos modernos”, demonstra consciência de sua concepção ligada ao que havia de novo naqueles tempos. Justifica sua conexão com a escrita moderna.

Glauco Velásquez chama a música instrumental de “poema d’alma”. Mais um vestígio de seu pensamento ligado ao romantismo. Entretanto, justifica que qualquer estrutura, enquanto forma instrumental, é chamada “também Sonata”. Esclarece, no entanto, sua liberdade formal: “A forma dos meus trios e fantasias depende unicamente dos meios que acho mais naturais como expressão”.

Tais afirmações o aproxima das concepções discursivas da sonata-fantasia que segundo Newman (1983) seria um processo que se fortifica no fim do século XIX. Ao mesmo tempo, lembra das palavras de Abbagnanno (2007), que explica fantasia como uma forma de livre criação, que se torna imprevisível e subjetiva, diferente da forma sonata clássica.

Mais uma vez, reforça um pensamento remanescente do romantismo relacionado a música instrumental: “um estado emotivo da alma indizível com palavras”. Para expressar a visão sobre si mesmo e o ato de criar música, Glauco Velásquez explica que é o que “se resume a missão de um verdadeiro artista”.

Nesta carta, não há tantos termos técnicos direcionados a obras específicas, mas há referência ao que Glauco Velásquez parece dizer em sua música. A forma, assim como o discurso nela implícito, conforme Agawu (2009) e Small (1998) é algo ao qual o compositor fez questão de demonstrar a compreensão de sua transformação. Assim,

Sua música espelha a vida pomposa e alegre de Veneza no final do século XVI. Assim, seus madrigais têm o espírito mais leve, mais fantasioso e bem-humorado daquela fase, mas levado à perfeição por Gabrieli na atmosfera culturalmente superior e cosmopolita de Veneza. De seus muitos alunos, os mais famosos eram Hans Leo Hassler e seu sobrinho Giovanni Gabrieli.

¹³² Refere-se a famosa Sonata para violino e piano em A de Cesar Franck, 1886. Esta obra é considerada um marco no procedimento da forma cíclica. Método de tratamento temático que alcança todos os movimentos inter-relacionando-os (NEWMAN, 1983).

quando compõe prega essa mesma transformação. Enfatiza que a forma de sua música é claramente um fator a ser observado.

Citar Wagner e Cesar Franck demonstra aspectos específicos de suas influências. Estes compositores aparecem inúmeras vezes nos depoimentos de críticos na tentativa de compreender a linguagem musical de Glauco Velásquez. Também Beethoven é referenciado, especificamente sua última fase. Isso é prova que o compositor se propõe a observar como, não só Beethoven, como Wagner e Franck, transformaram as concepções harmônicas e melódicas.

A citação especificamente desses compositores se mostra uma confirmação de que Glauco Velásquez utiliza procedimentos similares combinados. No entanto, é viável dimensionar fundamentos comuns entre estes compositores. Entretanto, elementos como o tratamento formal e a desconstrução de suas normatividades discursivas, apresentam-se em sua escrita.

O mais enfático dos termos que apareceram, nas opiniões de críticos e musicólogos ao longo do século XX, foi a questão da “quebra dos moldes clássicos”. Este é, na realidade, um dos aspectos mais controversos nas sonatas de Glauco Velásquez.

3.7.4. Trabalhos acadêmicos sobre obras de Glauco Velásquez

A partir da última década do século XX, Glauco Velásquez começa a ser estudado por musicólogos em busca da compreensão e divulgação de suas obras. As relações traçadas por cada pesquisador irá complementar e classificar a predominância de elementos em suas concepções. Serão preservadas as conclusões geradas por cada trabalho e os respectivos aprofundamentos necessários na pesquisa atual que serão demonstrados no capítulo 4.

É necessário salientar que a abordagem direcionada a cada obra é deveras específica, uma vez que Glauco Velásquez causa discordância entre os pesquisadores. Neste estágio da pesquisa é possível afirmar que o compositor desenvolve recursos particulares para a sua forma e a sua harmonia.

Silvia Hasselaar (1994), em uma análise sobre peças para piano de Glauco Velásquez, alega a existência de referências em Wagner, Cesar Franck e Debussy. Em suas obras, há ausência da estrutura formal, com repetição motívica, predominância de ritmos intrincados e agógica flexível. Na textura, existe combinação de melodia acompanhada e contraponto que produz harmonias imprevisíveis (HASELAAR, 1994, p.15).

No entanto, segundo Hasselaar (1994), as peças para piano de Glauco Velásquez, não podem ser denominadas como portadoras de uma “linguagem pianística”. Uma escrita complexa ocasiona uma execução laboriosa (HASSELAAR, 1994, p.15). Portanto, a autora conclui que a obra para piano de Velásquez é baseada nas repetições e semelhanças. Na sintaxe harmônica, as combinações estruturais formam um contexto atípico do tonalismo. Hasselaar (1994), aponta a influência de Debussy, pela maneira de tratar os acordes com 7^a à moda impressionista.

Numa descrição mais geral, José Maria Neves (2002) explica que Glauco Velásquez carrega sua obra de sentimentos expressos em impressões. No entanto, foca em elementos de visão expressionista. Rejeita a imitação dos procedimentos do passado, mas reforça ideias e ideais do romantismo. Neves (2002) ressalta a ampliação da forma como em Cesar Franck. Na escrita de Glauco Velásquez enxerga certo caráter triste e moderno, com a presença de novos processos em voga naquele início de século XX. São identificados cromatismo e ornamentos de função harmônico-polifônica. Todos estes são considerados fatores que corroboram com o obscurecimento da tonalidade (GUANABARINO, 1911; CARNEIRO, NEVES, 2002). São salientadas uma série infinita de modulações e uma sonoridade de caráter “orquestral” (J. OTAVIANO, 1927; CARNEIRO, NEVES, 2002, p.34).

Neves (2002) explica que as ideias de Velásquez são retratadas com Wagner como trampolim, quando utiliza o cromatismo em novos contextos. Em obras tardias, usa a politonia similar à de Stravinsky (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.126). No entanto, discorda que Glauco Velásquez possua similaridades marcantes com Debussy. Em sua concepção, são vistas mais referências wagnerianas e impressionistas (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.39). Quanto a aplicação do expressionismo, Neves destaca que Velásquez fez uso de alguns elementos: a readequação da forma e a busca pela independência das normas da expressividade do senso comum (CARNEIRO, NEVES, p.39-40).

Glauco Velásquez oscila entre a razão e a emoção: “aliando especulação sonora e princípio irracional, e a adoção do cromatismo como valor expressivo e virtual quebra dos valores tonais (CARNEIRO, Neves, 2002, p.40 - 42)”. Neves (2002) conclui que a “música de Velásquez é funcionalmente tonal”:

[Suas obras possuem uma] harmonia que funciona como um congelamento vertical das ocorrências da polifonia, [...] e a harmonia que retorna da música

alemã do fim do século XIX, com acordes alterados, modulações sem preparação e de cromatismo (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.43).

Nas obras compostas entre 1912 e 1913, Neves (2002) enxerga emprego ainda bem indeciso da bitonalidade. Além disso, são vistas a quebra da relação consonância-dissonância e modulações a tons estranhos. Esses processos desencadeiam um certo “esvaziamento da harmonia”. No entanto, a ênfase no caráter polifônico é a característica mais marcante da expressividade. Formalmente, Neves aponta claras preferências pela “microforma”: são extintos o desenvolvimento temático e a simetria. Portanto, sua linguagem, segundo José Maria Neves (2002) consiste na “ausência de grandes contrastes; estruturas rítmicas irregulares; flexibilidade da agógica; textura contrapontística densa; sintaxe harmônica não funcional”.

Em suma, suas escolhas para a formação instrumental específicas estão relacionadas ao canto e a família do violino (quando existem muitas canções, obras para violoncelo e piano, para trio ou quarteto). Suas raízes, quanto ao estudo do canto e do violino desencadearam o gosto pela canção e pela música de câmara (GALLET, 1912; CARNEIRO, NEVES, 2002, p. 126).

Carvalho e Macedo (2002) ao analisar uma das peças de Glauco Velásquez para órgão, destacam a influência de Debussy, Franck e Wagner. Formalmente são descritas a utilização convencional da forma ABA'. Como recurso, são vistos o uso do cromatismo, acordes de sétima diminuta e notas de passagem acentuadas que obscurecem a tonalidade. Harmonicamente os procedimentos modulatórios acontecem por enarmonia, semitom e por tons homônimos. A falta de armadura de clave é destacada como sinal de ausência de tonalidade. Quanto a recursos contrapontísticos, é clara a presença de imitação e invenção a duas vozes.

Bergold (2005) compara o *Trio IV* de Glauco Velásquez com os de compositores brasileiros, como o *Trio em Fa# menor* (1916), de Alberto Nepomuceno, o *Trio, op.45* (1916), de Henrique Oswald, o *Trio* (1930), de Francisco Braga, o *Primeiro Trio* (1911) e o *Deuxième trio* (1915) de Villa-Lobos. Bergold conclui que a obra de Glauco Velásquez é pensada com uma ideia temática originada da forma cíclica (BERGOLD, 2005, p.102).

Entre outros recursos, Bergold (2005) identifica a utilização de cromatismos, acordes dissonantes sem resolução e modulações constantes. Em sua análise, repara a ausência da armadura de clave no *Trio IV* como sinal de destituição da tonalidade. Como aspecto predominante a textura contrapontística, a independência rítmica e melódica.

Quando há mudança de textura, a entrada da homofonia é causada por elementos articuladores, acordes de longa duração (BERGOLD, 2005).

Bergold (2005) afirma que em comum com Debussy, a música de Velásquez é cromática combinada com modulações sem relação tonal definida. A ausência de armadura de clave em sua obra é comum como em Webern. Porém, o afastamento do princípio tonal e a utilização de contraponto é como em Debussy, Berg e Webern. Portanto, em suas conclusões, o *Trio IV* de Glauco Velásquez, está próximo do *Deuxième Trio* de Villa-Lobos. Em suas visões Glauco Velásquez utiliza elementos comuns a Debussy, Wagner, Cesar Franck, Schoenberg, Berg e Webern, sendo considerado também antecessor de Villa-Lobos.

Campos (2006) em sua análise da canção *Alma minha gentil*, descreve seu forte sentido expressivo (CAENREIRO, NEVES, p.39-40). Aponta a relação desta canção de Glauco Velásquez com a “música programática ou descritiva” por conta da evocação dos estados psíquicos e emoções, expressos em seu título (SCHOENBERG, 1996, p.121; CAMPOS, 2006, p.36). Campos (2006) associa a visão do compositor ao romantismo:

[O]s compositores do século XIX expandiram e desenvolveram constantemente, a linguagem tonal em vários sentidos, incluindo o implemento de cromatismo, progressões harmônicas e desenhos tonais mais complexos e maior exploração de relações inerentes dentro do sistema tonal (STEIN & SPILLMAN, 1996, p.125; CAMPOS, 2006).

Bernard (2012) ao analisar a *Sonata II* para violoncelo e piano de Glauco Velásquez (1912), destaca que existe um padrão formal em seu primeiro movimento. No entanto, percebe o uso recorrente de acordes diminutos e meio diminutos. Os vestígios tonais existentes são marcados por cadências tonais utilizadas como marcadores estruturais. A tonalidade possui um papel fictício, sem caminhos para a sua afirmação. Assim, as cadências harmônicas “possuem limitação funcional”. Portanto, esse procedimento é reconhecido por Bernard (2012) como “tonalidade expandida”. Ou seja, a ampliação de uma suposta tonalidade inicial para regiões harmônicas distantes por meio de uso intenso de cromatismo.

Bernard (2012) liga, entretanto, a estruturação da *Sonata II* de Velásquez com os valores do expressionismo musical. Uma ótica que se preserva em conflito: entre a razão e a emoção. O cromatismo muito acentuado, a polifonia e o contraste entre as partes, os acordes triádicos e a repetição dos motivos são características marcantes dessa sonata.

Amorim (2016) em sua análise da *Sonata “Delírio”* declara que Glauco Velásquez seria precursor do nacionalismo. Em seu ponto de vista, o compositor se alinhava com os

princípios do modernismo através do abandono dos modos tradicionais. Entretanto, teria forte influência da tradição romântica europeia do pós-wagnerianismo francês via César Franck e Vincent D'Indy.

Por outro lado, Amorim (2016) argumenta que a escrita de Glauco Velásquez possui influências das ideias de Schoenberg, similares a suas primeiras obras, ainda tonais (LAGO, 2010:30; AMORIM, 2016, p.26). Em sua estética, Amorim (2016) destaca a presença de notas ornamentais, sintaxe harmônica não funcional decorrente de movimentos lineares e textura contrapontística densa. No entanto, a repetição variada de motivos, aparece como sinal de influência da sonata cíclica (HASSELAAR, 1994; AMORIM, 2016). Amorim (2016) conclui que a sonata *Delírio Op.44*, em seu primeiro movimento, está inserida nos padrões da forma sonata.

Nesta obra, o intenso cromatismo e o livre encadeamento de acordes, é combinado à predominância de melodia acompanhada intercalada com seções de caráter recitativo. Amorim explica que as supostas tonalidades são atingidas ou abandonadas num contexto contrapontístico extremamente cromático. As cadências ocasionais são resquícius de tonalidade que funcionam como recurso estrutural. Amorim (2016) comprova que a *Sonata Delírio* não possui tonalidade definida preocupando-se mais com contraponto. Os motivos melódicos possuem distribuição fragmentada dentro de uma grande variação de andamento.

Até aqui os trabalhos demonstrados de Hasselaar (1994) as descrições de José Maria Neves (2002), as pesquisas de Carvalho e Macedo (2002), Bergold (2005), Campos (2006), Bernard (2012) e Amorim (2016) foram escolhidos por tratarem de obras individuais ou um conjunto de produções. Tais ideias demonstram a tentativa de diversos pesquisadores, desde o fim do século XX de compreender e explicar a escrita e a concepção de Glauco Velásquez. No entanto, o parâmetro escolhido para este entendimento em geral, dentre estes trabalhos, foi o âmbito da música tonal. Assim, certas perguntas não foram feitas e muitas respostas não foram alcançadas.

3.8. A forma e o gênero sonata em Braga e Oswald

A partir das obras de Henrique Oswald e Francisco Braga, será alcançada a compreensão de como essas tendências, que surgem na música romântica europeia, se apresentam nas obras de compositores brasileiros.

Devido a existência de estudos sobre a forma, serão utilizadas as observações de

Margarida T. Fukuda (2009) quando a autora traz uma análise formal do *Trio em sol menor* de Francisco Braga. Para o gênero sonata, duas sonatas para violoncelo e piano de Henrique Oswald: *Sonata op.21 e Sonata Op.44*, ambas para violoncelo e piano. Suas análises serão descritas com as colocações de Lucia Cervini (2001). Tanto a forma em Braga quanto o gênero em Oswald, estarão conectados a ideia discursiva apontada por Agawu, (2009) e Small (1998).

Caracteristicamente, Newman (1983) explica que no romantismo europeu, quando se observa o aparecimento da forma sonata, convencionou-se sua aplicação nos primeiros movimentos. Esta convenção recai sobre a sonata ou em primeiros movimentos de outros gêneros instrumentais como o Concerto e a Sinfonia (NEWMAN, 1983). Tanto no *Trio* de Braga quanto nas *Sonatas* de Oswald, foi aplicada a forma-sonata (CERVINI, 2001; FUKUDA, 2009). O foco então, estará no tratamento formal, e assim, será priorizada a atenção aos primeiros movimentos das obras em questão.

Em relação a concepção, as sonatas de Oswald e o *Trio* de Braga possuem uma distância de pouco menos de 15 anos. O *Trio* de Francisco Braga é uma obra tardia, de 1930. Por outro lado, as duas sonatas *op.21, 1898 e op.44, 1916*, são de momentos diferentes da carreira de Oswald.

3.8.1. A forma sonata de Francisco Braga

Fukuda (2009) aponta que o *Trio* de Braga carrega elementos de construção similares aos de Mozart, Beethoven e Brahms. Sobre a textura, Fukuda afirma que Braga trabalha com duas linhas sonoras principais: a evidência de uníssonos nas cordas, em contrapartida ao piano. Como afirma Volpe (2000) as ideias do movimento classico-romântico, que caracteriza o século XIX no Brasil, persistiram até as primeiras décadas do século XX. Este argumento se confirma exatamente pela manutenção desses ideais endossados por compositores, como Braga, que obtiveram longas trajetórias. Portanto, os princípios narrativos do *Trio* são europeus, somado aos fundamentos melódicos típicos da cultura popular brasileira (FUKUDA, 2009).

Quando nos direcionamos para o discurso de Francisco Braga neste *Trio*, “a essência do não-verbal”, conforme o termo de Agawu (2009), aparece demarcada quando Braga, se apossa de elementos da cultura popular brasileira. Nesse sentido, como mencionado em tópicos anteriores, Braga carrega em seu gosto musical elementos que se direcionam à sua adesão ao nacionalismo. Esse fato nos lembra que este *Trio* é datado da

década de 1930, 10 anos passados da semana de arte moderna em 1920, o que demonstra a cristalização de tal movimento.

Entretanto, Fukuda (2009) afirma a existência de uma Introdução e a alta quantidade de indicações de flexibilidade da agógica. Além disso, a alternância na fórmula de compasso reforça essa mesma flexibilidade. Estas são, segundo a autora, características típicas do fim do século XIX. Nesse caso, a narrativa de Braga, composta do que Agawu (2009) chama de “sequência de eventos”, com o acréscimo de uma seção de introdução, afirma a ampliação do discurso formal da sonata.

São identificados ainda a influência de Debussy na introdução desse trio: Braga faz uso da escala de tons inteiros nos primeiros compassos. Nesse sentido, tal aplicação é vista como tendência do pós-romantismo. Esses elementos enquadram-se como recurso de colorido adicional como vestígio do que Corrêa (2005) chama de música pós-tonal. No âmbito melódico, os materiais temáticos são extraídos de um motivo gerador,¹³³ à maneira da forma cíclica de C. Franck¹³⁴ (ROSEN, 1998, p.50-51). Na transformação deste tema original, Fukuda destaca paralelismo e cromatismo (FUKUDA, 2001, p.78).

Harmonicamente, este primeiro movimento mescla procedimentos tonais com elementos não tonais. Este pode ser considerado mais um argumento que confirma a inserção de tal *Trio* na categoria de música pós-tonal, cujas entidades acórdicas, segundo Corrêa (2005), são escolhidas por sua propriedade timbrística particular. No entanto, também são descritos enarmonia e acordes de sexta aumentada. Em geral, um discurso fluido com elementos rítmicos diversos (CHUEKE, 2011). Essas são claras evidências de aplicações que conecta tais elementos timbrísticos a processos da música pós-tonal.

Segundo Fukuda (2009) a forma-sonata usada neste primeiro movimento do *Trio em Sol menor* de Francisco Braga apoia-se em uma construção mais fechada. Mesmo que

¹³³ Segundo Guigue (2011), em seu livro *Estética da Sonoridade*, o termo *motivo gerador*, é um procedimento utilizado na estética de Debussy e de maneira diferente em César Franck em sua forma cíclica. É equivalente a um “material motivico base” colocado independente da harmonia – o que é aplicado por Debussy em peças não necessariamente tonais - mas que desencarrega a “propagação sonora de um modelo por ressonância”. Ou seja, a ressonância pode ser lida como repetição de padrão. Segundo Guigue (2011), o *Motivo gerador*, e suas múltiplas variantes aparecem “em função de grau de elaboração de um modelo”. Este motivo é considerado “sonoridade germinal da obra” e reflete numa abordagem motivica tratada como os chamados “temas objeto”. Em relação às funções do “motivo gerador”, quando retomado um número considerado de vezes, sua aparição “permite que esses elementos funcionem como marcadores de estabilidade, ao redor dos quais o compositor molda as figuras sonoras que, em compensação, vão gerar a dinâmica formal ativamente, por meio das mais diversas categorias de contrastes estruturais”.

¹³⁴ O tratamento cíclico dos temas, segundo Rosen (1998), foi um elemento típico do fim do século XIX, mas segundo Newman (1983), usado por diversos compositores europeus como Berlioz, Liszt, Brahms e Sibelius. No entanto, por conta da influência francesa de Oswald e Braga, o que prevalece é o “tratamento cíclico” de Franck (FUKUDA, 2001).

a autora tenha indicado que na obra em questão exista a constituição de três partes (Exposição, Desenvolvimento e Reexposição), essa organização está ligada ao discurso inerente na forma sonata. Conforme a ideia de Small (1998) e Agawu (2009) uma narrativa em três partes acontece com uma lógica de começo-meio-fim ou ordem-desordem-ordem, mesmo que o primeiro movimento, devido ao tratamento cíclico, esteja conectado aos demais.

Fukuda (2009) desenvolveu então um mapa que demonstra a organização da forma do *Trio* de Braga. Nessa divisão a autora encaixa os elementos temáticos e os conecta às respectivas tonalidades:

Tabela 1 - Mapa Formal do *Trio em Sol menor* de Francisco Braga, 1930

Exposição			Desenvolvimento	Reexposição			Coda
1º tema	transição	2º tema	Fragmentos dos temas desenvolvidos e alterados ou tema novo	1º tema	transição	2º tema	conclusão
tônica	Preparação à outra região	Dominante ou região próxima	Regiões distantes/passagens rápidas/ cadência final prepara a tônica	tônica	alterada	tônica	tônica

Mapa forma geral presente no trabalho de Fukuda (2009).

Buscar um discurso relacionado a forma sonata clássica numa obra que foi construída nos parâmetros pós-tonais, pode ocultar outras particularidades que tal concepção não comporta (CORRÊA, 2005). O que pode ser associado entre a forma sonata, apontada por Fukuda (2009) e o discurso de Braga, é a tonalidade como demarcador de restabelecimento da ordem (Small, 1998). Nesse caso, as seções que são vistas como Exposição (inclusa a Introdução) e Reexposição, são vistas como esse demarcador. No entanto, conforme o esquema de Fukuda (2009) o desenvolvimento tem suas funções destituídas, uma vez que são usados fragmentos de temas anteriores ou adicionado um novo tema. Em outro sentido, a reexposição, se mostra de volta, não só com os temas iniciais, mas com uma espécie de resumo do que aconteceu antes na narrativa. E assim, na Coda a tensão gerada na seção central é resolvida adiando para os momentos finais a resolução da tensão (SMALL, 1998).

Segundo Newman (1983) o primeiro tema tem relação direta com a tonalidade inicial do movimento. Portanto, toda vez que o tema inicial apareceu, ele estava diretamente rerepresentando elementos harmônicos e melódicos da tônica: como Ordem

(Exposição) e Reestabelecimento da ordem (Reexposição) (SMALL, 1998). Com as marcações temáticas, Fukuda (2009) delimita a relação dos temas com as mudanças de andamento. Em conjunto, temos a função dos instrumentos em partes específicas relacionados ao tema e ao andamento:

Andante – andante ma non troppo – Poco più mosso – Meno – Tempo I – Calmo –
Tempo I - Poco più mosso – Meno Mosso – Allegro – Andante

Tabela 1 - Mapa formal: temas e andamento do *Trio em Sol menor* de Francisco Braga, 1930

Introdução Andante c.1-8	Tema 1 Piano c.2-4	Tema 2 Piano c.4-5	Tema 1 Cordas c.5-6	Fechamento Cordas c.6-9	
Exposição Andante ma non troppo c.9-69	Tema 1 A c.9-29	Transição <i>Poco più mosso</i> c.29-46 Materiais do primeiro grupo temático, com alternância de figuras de acompanhamento	Tema 2 B Meno c.46-62	Codeta C.62-69	
Desenvolvimento c.70-99	Tempo I c.70-82	Calmo c.82-91 tema 2 em alimentação contraponto imitativo	Codeta c.91-99 alimentação da ideia temática 1 da introdução		
Reexposição 1º tempo c.69-166	Tema 1 A c.99-115	Retransição <i>Poco più mosso</i> c.118-135	Tema 2 B	Codeta c.151-156	Episódio Novo <i>Meno Mosso</i> c.157-166 derivado do acompanhamento
Coda c.169-180	Allegro c.167-180	Andante – Epílogo c.172-180 tema 1 e 2 da introdução			

Dados gerados a partir do trabalho de Fukuda (2009).

Os esquemas de Fukuda (2009) referentes aos instrumentos e aos temas, podem estar ligados a questão timbrística. Ao mesmo tempo, nas texturas a autora afirma que Braga utiliza contraponto de até três vozes. Diante disso, Braga faz o cromatismo quase sempre vinculado ao paralelismo. Nesse ponto, mesmo os “paralelismos” relatados por Fukuda, podem ser considerados artifícios de timbre.

A autora explica que posteriormente, “os centros tonais apresentam-se mais definidos, [...] construídos a partir de elementos apresentados na introdução (FUKUDA,

2009, p.84)”. Nos tratamentos cromáticos, é possível deduzir que o seu papel é definido como um tipo de enriquecimento melódico, com função condutora. Estes tratamentos são, no entanto, também considerados ingredientes próprios do pós-romantismo europeu utilizados como efeitos de cor como em Debussy e Cesar Franck (ROSEN, 1998),

Sua concepção formal, portanto discursiva, possui poucas inovações. O vestígio de “modernidade”, está em sua relação com o movimento nacionalista (HEITOR, 2016). No fim de sua carreira, Braga ainda mantém uma ligação forte com o pós-romantismo, que sobressai a preocupação em inovar.

3.8.2. O gênero e a forma em Henrique Oswald

Segundo Luiz Heitor (2016) a carreira de Henrique Oswald aconteceu dividida em duas fases. Como é sabido, sua vida musical iniciou-se na Europa e teve continuidade no Brasil. Cervini (2001) explica que as duas sonatas para violoncelo e piano são a representação do pensamento composicional de Oswald nas duas fases de sua carreira.¹³⁵ Assim, Henrique Oswald, demonstra a preferência por tonalidades menores. Segundo Cervini (2001) o tratamento formal é basicamente o uso da forma-sonata, que se conecta com a ideia do discurso nela inerente como apontado por Agawu, (2009) e Small (1998).

Cervini (2001) afirma que a forma sonata se desenvolve no primeiro movimento da *Sonata para violoncelo e piano Op.21* e no movimento único da *Sonata-Fantasia para violoncelo e piano Op.44*.

As mudanças ocorridas entre o fim do século XIX e início do XX, direcionam o pensamento de Henrique Oswald. Portanto, são vistos a fragmentação melódica e os primeiros inícios da dissolução da tonalidade (característicos de Debussy). Esses sinais, mesmo que não claramente explicitados, carregam vestígio de uma música centrada nos recursos da “prática comum”, segundo o termo de Corrêa (2005), mas organizados de uma maneira mais conectada com recursos timbrísticos. Uma música que já se encaixa na categoria do repertório pós-tonal.

Cervini (2001) declara que “as duas sonatas para violoncelo e piano se

¹³⁵ Segundo Luiz Heitor (2016), a carreira de Henrique Oswald é dividida em duas fases. A primeira, data de seu período na Europa e a segunda o período de retorno ao Brasil. Apesar de alguns declararem que o compositor possui somente influências francesas, Luiz Heitor, declara que a carreira de Oswald tem seu início ainda na Itália, já que o compositor brasileiro viveu desde muito jovem naquele país. Desse modo, suas tendências francesas foram manifestadas muito depois, provavelmente nos finais do século XIX, quando o compositor reforça seu contato com compositores franceses como Saint-Saëns e C. Franck (HEITOR, 2016).

contrastam”. Quanto a organização dos instrumentos afirma:

[O] piano exerce papel fundamental nas composições de câmara, seja para auxiliar no caráter das obras, seja para criar trama na textura e na harmonia. Na música de câmara, Oswald procura realizar diálogos entre os instrumentos e entre os elementos da composição (CERVINI, 2001, p.19).

Henrique Oswald estrutura a forma na *Sonata op.21* como na tradição clássica: quatro movimentos, diferente da *Sonata-fantasia op.44*, que possui apenas um movimento. Nesta obra, é vista uma “anomalia”. Pois numa construção como essa, existe a intenção de rompimento das formas clássicas.

Na *Sonata op.21*, Cervini (2001) afirma que a relação motívica possui quatro motivos principais. Nessa concepção, o desenvolvimento desses mesmos motivos está relacionado às seções do movimento. Suas relações temáticas, inseridas no tratamento cíclico, ocupam toda a estrutura desta sonata em quatro movimentos inter-relacionados. Nesse plano discursivo, conforme Agawu (2009) e Small (1998), a narrativa se mantém com a concepção em três momentos: ordem-desordem-ordem com intensão de passar pela tensão da seção central e depois resolvê-la. Segundo Cervini (2001) a tonalidade foi montada como nos critérios da forma sonata clássica: a Exposição: ré – Fá, o Desenvolvimento: La – Lab - Sib – La, a Reexposição: Ré – Ré, e a Coda: ré.

Nesta *Sonata op.21*, as modulações intermediárias da exposição são da tônica para a terça. No desenvolvimento em segundas menor e maior, até voltar a quinta e alcançar a tônica novamente. O uso de procedimentos particulares, como o empréstimo modal¹³⁶, enfatiza a condição de expansão de tonalidade, característica de obras do fim do século XIX (CERVINI, 2001, p. 61). Estes processos são reconhecidos, segundo Corrêa (2005) como pertencentes ao usado na música pós-tonal. Nesse sentido, temos um discurso pensado com “entidades acórdicas” escolhidas pelo valor timbrístico.

Tabela 3 - Mapa formal da *Sonata Op.21, 1898*

A Exposição		B Desenvolvimento				A' Reexposição		Coda
Tema a	Tema b	Si – Mi – Lá Sequência de 5as	Lab	Sib - La	ré	Tema a	Tema b	
ré	Fá					ré	Ré	ré
c.1-40	c.40-48	c.48-115	c.115-134	c.134-154	c.154-174	c.174-193	c.193-200	c.200-235

Esquema proposto por Cervini (2001).

¹³⁶ Empréstimo modal, segundo Cervini (2001), consiste em “quando a dominante perde sua característica de tensão por não possuir a sensível de segunda menor, ampliando as possibilidades harmônicas pela diluição da função da dominante”.

Portanto, no mapa formal construído por Cervini, Oswald conduz um atraso da volta da tonalidade através de mudança de modos. Ou seja, a harmonia transita pela tonalidade menor, passa pela maior e volta para a menor (CERVINI, 2001). Nesse sentido, o olhar se volta para a marca da passagem pela tensão, que só acontece porque existe o relaxamento na saída e na chegada (AGAWU, 2009; SMALL, 1998).

Na textura desta *sonata op.21*, Cervini explica a existência de homofonia que gera linearidade entre os instrumentos. Assim, é notada a presença de sequências de quintas, enarmonia, modulação cromática e uso de acordes alterados. Entretanto, são encontrados também procedimentos de expansão de tonalidade: sexta acrescentada, substituição de terça e sobreposição de funções que comprovam que a *Sonata Op.21* encaixa-se dentro do repertório pós-tonal. Cervini (2001) explica que “a procura pela expansão dos limites tonais possibilita a utilização de elementos ambíguos, sem, no entanto, perder as características de tonalidade, nem da Forma-Sonata Clássica”.

A *Sonata-Fantasia Op.44, 1916*, por outro lado, faz parte da carreira de Henrique Oswald no Brasil. Ao analisar seu único movimento, Cervini (2001) aponta que a temática dessa sonata é aplicada de maneira similar a *Sonata Op.21*: um motivo gerador (CERVINI, 2001). Entretanto, o aspecto do *motivo gerador* numa sonata de movimento único possui relações temáticas pautadas entre os motivos aparentes no espaço de construção deste mesmo movimento (NEWMAN, 1983).

No caso de Oswald, de maneira comparativa da *sonata Op.44* com a *Sonata Op.21*, é visto que a narrativa foi cultivada. Os elementos de ordem-desordem-restabelecimento da ordem (SMALL, 1998), estão presentes, mesmo numa sonata posterior.

Devido a suas tendências ambíguas, Cervini (2001) aponta que podem ser feitas diversas interpretações de acordes, provas de expansão da tonalidade. Entre outros elementos, são encontrados acordes de dominante que formam intervalos de nona e colaboram com o obscurecimento da tonalidade. Em outro âmbito, Cervini define que as funções harmônicas aparecem em segundo plano. As relações cromáticas e a indefinição harmônica são causadas por notas estranhas a harmonia. No entanto, a estrutura harmônica torna-se turva em meio a dominantes sem resolução: “os centros (tonais ou não) nem sempre são definidos em uma única tonalidade (CERVANI, 2001, p.90)”.

Nesta *sonata Op.44*, a descrição detalhada dos processos harmônicos demonstram uma maior experimentação de Oswald quanto às questões timbrísticas. Segundo Corrêa (2005) as “entidades acórdicas” e a maneira a qual foram dispostas através de

dissonâncias em sequência, somadas a adição de cromatismos em uma harmonia tonal, corresponde ao uso de processos presentes no discurso pós-tonal.

Sobre a forma, a *Sonata-Fantasia op.44*, possui uma narrativa implícita na forma-sonata. Suas seções (Exposição-desenvolvimento-reexposição), traçadas por Small (1998) em Ordem-desordem-ordem (numa divisão discursiva de três eventos de resolução de tensão) são definidas também por mudanças de andamento. No entanto, sua seção central, fundamentada na aplicação e intensificação de tensões, (normalmente uma seção de desenvolvimento) também é organizada em forma-sonata:

Tabela 4 - Mapa formal da *Sonata-Fantasia Op.44*, 1916, para violoncelo e piano

A Exposição			B Desenvolvimento						A' Reexposição		Coda
Tema a	Tema b		Exposição		Desenvolvimento		Reexposição		Tema a	Tema b	
			Tema c	Tema d	Cromático	Tema c	Tema d				
Mib	Sib	Sib	La	Lab/do/mi	Dó	lá	Fa/La/Do#	Lá	Mib	-	Mib
c.1-32	c.32-55	c.55-76	c.76-121	c.121-157	c.157-187	c.187-231	c.231-258		c.258-289	c.289-312	c.312-322

Esquema proposto por Cervini (2001).

Oswald trata o desenvolvimento como um “micro-primeiro-movimento”. Neste caso, um terceiro tema é inserido e também é desenvolvido nessa seção. As tonalidades utilizadas na exposição do desenvolvimento (ou “microexposição”) trazem uma relação cromática: La, Lab. Depois, no desenvolvimento do desenvolvimento (ou “microdesenvolvimento”), há uma relação de terça e novamente o terceiro tema com a tonalidade inicial da microexposição. A microexposição, no entanto, é colocada em relação de sexta com a tonalidade seguinte, presente no microdesenvolvimento: Do – la. Na microexposição, tem-se a volta do quarto tema e da tonalidade inicial (CERVINI, 2001).

Nesse sentido, quando transpomos esta microforma-sonata inclusa na seção central da *Sonata-Fantasia Op.44*, temos uma quebra na narrativa convencional, ainda que o restabelecimento da ordem presente na reexposição seja mantido. A microexposição possui uma nova ordem acrescentada com uma nova narrativa iniciada dentro da “grande-narrativa”. Ao que parece a tensão que seria designada à seção central é reduzida numa proporção de menor tamanho.

De outro modo, quando pensamos numa narrativa, como a sugerida por Small (1998) em três partes, implícita uma “rota” de começo-meio-fim (ou ordem-desordem-

ordem), é vista uma quebra. Porém, apesar da visão de uma narrativa dentro de outra, o cenário de três partes continua e a ideia de uma tensão a ser resolvida se mantém através de uma nova visão narrativa proporcionada por Oswald. Nessa visão, segundo Small, (1998) e Agawu (2009) temos:

Ordem | nova ordem - desordem - relabelecimento da nova ordem | Restabelecimento da ordem ||

Tabela 5 - Formulação sugerida da forma da *Sonata-Fantasia, 1916* para violoncelo e piano de Henrique Oswald

A		B			A'	
Exposição		Desenvolvimento			Reexposição	
A	B	Exposição	Desenvolvimento	Reexposição	A	B
		a	b	a		

Como dito antes, a ideia de começo-meio-fim existe. Pois a narrativa parte de um evento, segue para uma tensão, mesmo que adiada por um novo evento de proporção reduzida que se resolve e volta para o evento inicial em que resolve a tensão geral. Mesmo que esta tensão tenha sido já resolvida antes da volta do evento de ordem final.

Na harmonia, Cervini (2001) destaca o trânsito por centros não tonais. Existe a aplicação de acordes relacionados as terças cromáticas, notas alteradas e cromatismo. As relações tonais estão associadas as relações temáticas, nas quais existem quatro temas que são colocados em locais-chave. Nos motivos temáticos, Cervini (2001) aponta a transformação de um motivo principal que gera outros motivos com novas aplicações.

Na textura, uma grande elaboração através da ampliação da tessitura que ocasiona o diálogo entre os instrumentos. A forma na *Sonata-Fantasia op.44* é contínua. Em muitos aspectos, isso se aplica às modulações que são ambíguas, com mudanças contrastantes, gerando a sensação de instabilidade. Cervini (2001) afirma: Oswald “expande os limites da tonalidade, os limites da forma-sonata, a continuidade das seções sem, no entanto, perder as relações tonais e formais”.

[Esta obra] foi composta num contexto musical de constantes transformações, com questões sobre o enfraquecimento e dissolução de tonalidade, libertação da forma e da estrutura musical, [e evoca a] importância de elementos timbrísticos nas composições (CERVINI, 2001, p.106).

As principais características das sonatas de compositores brasileiros entre os séculos XIX e XX descendem da ruptura de aspectos convencionados. As análises realizadas por Fukuda (2001) e Cervini (2009) demonstram procedimentos comuns entre

Francisco Braga e Henrique Oswald. No entanto, ambas as autoras recorreram à teorias analíticas baseadas nas chamadas por Corrêa (2005) de “prática comum”, ou seja, teorias baseadas no sistema tonal, que visam apenas observar todo um repertório, e os elementos que o cercam, através de uma lente diferente de sua construção.

Em todo caso, as descrições de Fukuda (2001) e Cervini (2009) demonstram traços de uma música que foge a uma construção discursiva estritamente tonal. Nesse sentido, é perceptível uma visão a qual, tanto Braga quanto Oswald, apresentam em suas obras procedimentos da prática pós-tonal. Ambos encaixam-se, de maneiras diferentes na categoria de produtores que se valem de recursos de timbre inseridos num discurso sonoro para a construção de sua música.

Em duas, das três obras, tanto o *Trio* quanto na sonata de Oswald de 1898, a narrativa da forma sonata é preservada. Mesmo na obra mais tardia, a condição normativa da forma prevaleceu. A ideia de uma narrativa em três partes, de maneira ampla se concentra numa “rota” que pretende resolver as tensões.

A sonata de Oswald de 1916, das três obras, apesar da questão narrativa complexa, aparenta o maior empenho do compositor quanto a aplicação de elementos gerados através de timbres e sonoridades. No entanto, as relações tonais/harmônicas, provenientes da obra de Braga parecem menos ousadas. Principalmente em relação aos temas, que são diatônicos.

Por outro lado, no *Trio* existe a utilização da escala de tons inteiros como recurso sonoro. Suas texturas são basicamente homofônicas sem preocupação com ousadias na relação entre os instrumentos. O uso de elementos não-tonais se faz como elementos de riqueza timbrística. Em outro ponto, as melodias diatônicas tem relação com sua adesão ao nacionalismo, uma vez que Braga foi adepto do movimento. Isso pode ser visto, no entanto, como um recurso sonoro que evoca o “não-verbal” (AGAWU, 2009), pois retrata as características específicas que o ligam ao movimento nacionalista.

Em Oswald, mesmo na sonata do fim do século XIX, já existem olhares sobre os processos considerados pertencentes ao repertório pós-tonal. As transformações colocadas entre a *Sonata op.21* e a *Sonata op.44* são claras. Oswald se insere nas ideias predominantes naquele início de século XX: a ênfase nas relações contrapontísticas. Experimenta procedimentos de uma sonata para a outra:

As relações distantes eram frequentes, [e] a expansão da tonalidade começou a se consolidar em novos procedimentos, como o relacionamento de terças cromáticas e por regiões distantes (ex. por trítone); a seção de desenvolvimento [tornou-se um] [...] meio de expressar esses novos procedimentos [...]. [O] plano harmônico na sonata do romantismo se ampliou, o acorde da dominante

no modo menor passou a ser usado pelos compositores devido à alternância modal-tonal (CERVINI, 2001, p.33).

O cromatismo, um recurso enriquecedor de sonoridades e conduções melódicas, tanto em Oswald quanto em Braga, aparece de maneira similar. Aqui Oswald alcançou o auge das transformações harmônicas, melódicas e formais num período mais curto de tempo. Braga com a utilização da forma em seu *Trio*, experimentou a combinação de elementos não tonais na estrutura discursiva da forma-sonata. Isso, de certa maneira, já foi um indício de que ambos os compositores estavam deveras conectados com o que se fazia na Europa.

Na estética do *Trio* de Braga, as melodias diatônicas foram uma contrapartida a preocupação com as transformações harmônicas na estética do momento histórico. Em 1930, ocasião da composição do trio, o nacionalismo/modernismo já havia se consolidado (HEITOR, 2016). Braga neste trio manifesta preocupações com os elementos nacionais ainda que imersos numa estética clássico-romântica. No entanto, Oswald realmente enfatiza em suas obras a ausência de preocupação com a adesão ao movimento nacionalista. O compositor se posiciona esteticamente adepto às concepções do Velho continente.

Ao observar os procedimentos utilizados por Braga e Oswald, fica claro que a forma sonata em suas linguagens se desenvolve com grandes influências clássico-românticas contra o fluxo das tendências nacionalistas. Isso ocorreu por conta da mentalidade existente nos compositores que tiveram uma longa carreira. Estes compositores, como Henrique Oswald, não aderiram às correntes modernistas e passaram a preservar ou utilizar outras maneiras de compor. Em contrapartida, houve aqueles que viveram a mentalidade e a estética clássico-romântica, mas aderiram ao modernismo. De certo modo, misturaram todas as tendências a que tiveram contato como Braga.

Pode-se dizer, com base nas experiências de Braga e Oswald, que ambos acabam por trazer um ar na música erudita brasileira bastante híbrido. Nesse sentido, deve-se lembrar sobre uma das influências que tanto Braga quanto Oswald passaram. Os dois compositores obtiveram ligação direta com a questão da música instrumental, o wagnerianismo e o poema sinfônico como símbolo do progresso, vista como música simbólica (VOLPE, 2000).

Apesar de elementos sutilmente diferentes ambos construíram seus discursos individuais envolvidos, mesmo no período avançado de suas carreiras, com a manutenção do discurso ao qual defenderam toda a vida. A prova de que ambos viam a música

instrumental, segundo Pereira (2018) “como a manutenção de uma narrativa” sobreviveu em meio a vasta produção de poemas sonfônicos e música de câmara.

4. Aspectos estéticos e estilísticos nas Sonatas de Glauco Velásquez

Apesar de viver num tempo que passou por variadas transformações, como vimos no capítulo 3, Glauco Velásquez aparentemente vivia alheio à realidade que o cercava. No entanto, a linguagem expressa em suas sonatas demonstra que, pelo menos em sua visão como compositor, estava conectado com a música que se fazia no mesmo período na Europa. Seus trabalhos despertaram tanto conservadores quanto progressistas. Comparativamente podemos perceber um movimento similar ao ocorrido na Europa no século XIX. No início do período existiu discordância entre os progressistas Wagner e Debussy e o conservador Brahms (NEWMAN, 1983).

De certo modo, acessar as críticas sobre as obras de Glauco Velásquez na década de 1910, demonstra que a mentalidade da época estava, em vários sentidos, atenta às ideias circulantes nos polos musicais centro-europeus. Percebe-se no curto período de tempo da carreira de Glauco Velásquez a absorção da música a qual ele tivera contato. Nesse contexto, os objetos de estudo desta pesquisa são as quatro sonatas deixadas pelo compositor: *Sonata “Delírio” 1909*, para violino e piano; *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano; *Sonata 2, 1911*, para violino e piano; *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano.

Este capítulo será dedicado a compreensão do discurso de Glauco Velásquez através da história de um tempo, de suas experiências pessoais e as influências que circulavam naquele início de século XX.

4.1. A essência da complexidade discursiva

O estudo das sonatas de Glauco Velásquez dificilmente aconteceria distante da compreensão da mentalidade de seu criador. A construção analítica de seu discurso ocorrerá com base em sua carta citada no capítulo anterior. Em suas considerações, o gênero sonata foi colocado como “poema d’Alma” e como veículo de “expansão de sentimentos”. Tal ideia colabora para uma visão discursiva que adota os princípios de Agawu (2009) e Small (1998), (que se basearam nas visões retóricas de Ratner, 1980, *Teoria das Tópicas*).

Ao enfatizar sua música enquanto veículo expressivo, Glauco Velásquez trata tanto suas sonatas como sua música de câmara, como sinônimo “do indizível com

palavras”. Suas obras de câmara conforme o termo de Agawu (2009) carregam “a essência do não-verbal”. O não-verbal se associa ao significado linguístico da música: “O significado musical e linguístico (ou referência) pode ser extrínseco ou intrínseco. Na música, o significado intrínseco predomina sobre o significado extrínseco”.

Um leitmotiv wagneriano; uma palavra pintada em Monteverdi, Lassus ou Haendel; a representação de uma narrativa em um poema de Liszt ou Strauss; e a expressão de imagens verbais no acompanhamento de uma música de Schubert - todos esses são exemplos de referência extrínseca ou icônica. Um leitmotiv, por exemplo, suporta o peso de uma referência atribuída. (AGAWU, 2009, p.27, tradução nossa).¹³⁷

Portanto, a significação musical poética da música de Glauco Velásquez associada a expressão de sentimentos se confirma. Seu processo de elaboração, quando relacionado às suas sonatas, se apresenta como uma obra de arte pintada em sons.

Ao pintar palavras, o compositor encontra - muitas vezes inventa - um sinal icônico para uma realidade não musical. Baseando-se nesses “dicionários musical-verbais”, compositores e ouvintes restringem elementos musicais de maneiras especificadas, a fim de ouvi-los como uma coisa ou outra. Embora essa prescrição não elimine significados alternativos para o ouvinte, ela pode reduzir a multiplicidade potencial de significados e direcionar o ouvinte disposto à imagem, narrativa ou ideia relevante. O significado extrínseco depende, portanto, de camadas de significação convencional. (AGAWU, 2009, p.28, tradução nossa).¹³⁸

A respeito da eleição de elementos significantes são destacados o que Agawu (2009) chama de *Tópicas*. Pontos de expressividade aos quais seriam atribuídos determinado significado. Nesse caso, o que chamaremos de *topos expressivo* é encontrado tanto presente nos títulos quanto em outros elementos representados graficamente na partitura.

No âmbito psicológico, Glauco Velásquez enfatiza uma propriedade simbólica em sua música. Carl Gustav Jung (1962)¹³⁹ em seu livro *O homem e seus símbolos*, se refere à sinais emitidos de maneira incosciente através das mais diversas formas simbólicas. No cotidiano, Jung (1962) afirma que “o homem utiliza a língua falada e a escrita para

¹³⁷ “A Wagnerian leitmotif; a word painting in Monteverdi, Lassus, or Handel; the depiction of a narrative in a Liszt or Strauss tone poem; and the expression of verbal images in the accompaniment to a Schubert song—these are all examples of extrinsic or iconic reference. A leitmotif, for example, bears the weight of an assigned reference. (AGAWU, 2009, p.27)”.

¹³⁸ “In painting words, the composer finds—oft en invents—an iconic sign for a nonmusical reality. Relying upon these “musical-verbal dictionaries,”³⁷ composers and listeners constrain musical elements in specified ways in order to hear them as one thing or another. While such prescription does not eliminate alternative meanings for the listener, it has a way of reducing the potential multiplicity of meanings and directing the willing listener to the relevant image, narrative, or idea. Extrinsic meaning therefore depends on layers of conventional signification. (AGAWU, 2009, p.28)”.

¹³⁹ Carl Gustav Jung (1875-1961). Foi um psiquiatra e psicoterapeuta suíço que contribuiu para a fundamentação de conceitos ligados à personalidade como “introvertido” e “extrovertido”. Uma de suas contribuições mais importantes abrangem o conceito de incosciente (JUNG, 1962, p. 12).

expressar o que deseja transmitir”. Contudo, quando se considera a música como linguagem, ela se faz veículo das experiências particulares de quem a concebe. Desse modo, é interessante destacar as observações de Jung, (1962) para a linguagem em geral, adequada para a linguagem musical de Glauco Velásquez: “Sua linguagem é cheia de símbolos, mas ele também, muitas vezes, faz uso de sinais ou imagens não estritamente descritivos (JUNG, 1962, p.20)”. No caso da música, temos um conjunto de elementos abstratos que compõem uma narrativa.

Em outra instância, serão apontados elementos relativos à assimilação. Relacionado ao conceito chamado por Elias (1995) de “processo de sublimação”¹⁴⁰, tais elementos são resultado do que determinado compositor assimilou ou teve contato em sua vida. Elias (1995) defende que o processo de sublimação ocorre desde a infância com os pais ou através de “outros adultos aos quais a criança tem contato na infância”. Além disso, o autor afirma que “mais tarde, outros modelos de sublimação, tais como professores adequados, podem exercer influência decisiva em suas personalidades”. Desse modo, os elementos relativos à assimilação aparecem nas sonatas de Glauco Velásquez enquanto comprovantes de influência de determinado repertório, época ou compositor.

Esta categoria parte de procedimentos que são convergentes a períodos ou compositores antecessores, como Henrique Oswald, Francisco Braga, entre outros, que influenciaram Glauco Velásquez. De outro modo, algumas tendências absorvidas por Glauco Velásquez serão encontradas como ocorrências que se enquadram tanto como expressividade quanto elementos de assimilação. Estes elementos aparecerão como a combinação da poética, da expressividade, de sonoridade e de timbres utilizados em suas obras. Todos serão destacados e mencionados enquanto componentes para a compreensão do estilo e da estética de Glauco Velásquez através de suas sonatas.

4.1.2 A tendência dos títulos em geral

Tanto os títulos quanto as indicações de expressividade denotam, quando se ouve, como nas palavras de Maria Cecília Ribas Carneiro (2002), a influência no caráter que

¹⁴⁰O “processo de sublimação” é um conceito desenvolvido por Norbert Elias (1897-1990), no livro *Mozart: Sociologia de um gênio* (1995), num trecho que contesta a questão da genialidade bastante destaca ao redor da mente de Mozart. Enquanto menino prodígio no século XVIII, Elias explica a pré-disposição de Mozart, ou a atividade precoce desde a infância no âmbito sociológico/psicológico.

conecta a sensação auditiva aos sentimentos retratados. Nesse sentido, Arnold Schoenberg (1998) em seu livro *Fundamentos da Composição*, diz que “o termo *caráter* quando aplicado a música, refere-se não somente a emoção que uma peça deveria produzir e ao estado de ânimo em que foi composta, mas também a maneira pela qual ela deve ser executada”. Schoenberg continua que “as diferenças de caráter se manifestam não somente no material temático dos inícios, mas igualmente na natureza das continuações”. Também as mudanças de andamento, que estão relacionadas com a agógica, contribuem, ainda que “de forma reduzida, para o estabelecimento do caráter”. Ligado a isso, Schoenberg afirma que “o próprio motivo básico já possui um caráter descritivo ou um clima expressivo”.

Parece, no entanto, que a narrativa desenvolvida por Glauco Velásquez em suas sonatas se dispõe à poesia e a tristeza como tendência remanescente do romantismo. De outro modo, suas narrativas pessoais carregam um cenário de mistério, que segundo Maria Cecília Ribas Carneiro (2002) envolve a incógnita sobre a real condição de sua origem.

O drama implícito em sua narrativa, de maneira geral, traz à tona sua visão abstrata agregada a uma certa condição poética. A poesia se personificava na maneira a qual se expressava e, ao mesmo tempo, quando Glauco Velásquez se autointitulava um artista (VELÁQUEZ, 1912, apud CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52). Sobre o contexto ao qual um compositor vive e tem suas experiências é possível compreender a relação que é empreendida entre o artista em questão e aqueles com quem ele conviveu. Elias (1995) discute:

[...] tal experiência para o desenvolvimento pessoal [do compositor] – e portanto, para seu desenvolvimento como músico ou, colocando de maneira diferente, para o desenvolvimento de sua música – não pode ser percebido de maneira realista e convincente caso se descreva apenas o destino da pessoa individual, sem apresentar também um modelo das estruturas sociais da época [...] (ELIAS, 1995, p.19).

Parte disso demonstra que o fluxo de influências nos âmbitos sociais e culturais moldam elementos importantes da obra de arte em geral. Anela Jaffé (1962) em sua contribuição no livro *O homem e seus símbolos* de Jung, destaca:

[Existe] o fato psicológico de que o artista sempre foi o instrumento e o intérprete do espírito de sua época. Consciente ou inconsciente, o artista dá a forma à natureza e aos valores da sua época que, por sua vez, são responsáveis por sua transformação (JUNG, 1962, p.250).

Em outro sentido, tais processos também moldam pontos cruciais no caso de estruturação de um estilo musical. Apesar de afirmações como as de José Rodrigues

Barbosa (1911) ou de Luis de Castro (1911) relativas à uma estética “moderna”, os argumentos em torno da poética musical, a representação de elementos estéticos e um momento propício em transformações, deixa Glauco Velásquez mais inserido em seu tempo do que a frente dele.

Enquanto recorrência do estado não-verbal implícito nas sonatas de Glauco Velásquez, na prática os elementos que denotam expressividade são evocados em toda a extensão das sonatas de maneiras diferentes. Agawu (2009) aponta:

Uma composição musical, como uma composição verbal, é organizada em unidades ou segmentos discretos. A música é, nesse sentido, segmentável. A compreensão de um fenômeno temporal só é possível se o todo, por mais imaginado ou conceituado, seja compreendido em termos de suas partes, unidades ou segmentos constituintes. [...] Ao explicar ou prescrever o discurso de uma composição, os teóricos se baseiam em uma concepção de segmentação como um índice de sentido ou significado musical (AGAWU, 2009, p. 24, tradução nossa).¹⁴¹

José Maria Neves (2002) assinala que Glauco Velásquez era “muito sensível às sonoridades poéticas de textos italianos e franceses”. Mas Neves demonstra que o compositor dominava o português e muito o usou em suas obras vocais. O exame de suas sonatas demonstrou que tal expressividade poética recai fortemente sobre outras instâncias, como indicações de caráter e pontos a este elemento relacionados.

A dinâmica da expressividade se apoia, em maior parte, nos ingredientes dispostos da escrita musical. Para Glauco Velásquez, a marcação dos pedais ou sua ausência, as trocas de andamento e dinâmica, o papel de cada instrumento, se faz como o “veículo da expressão”.

A modalidade de termos que evocam a expressividade se relaciona com a intensificação da mesma e depois ligam-se com à descrição de caráter. De maneira geral, a atribuição dos títulos nas obras de Glauco Velásquez tem intenção descritiva. Neves (2002) relata:

[A]s obras vocais remontam os títulos dos poemas, e o clima da poesia já condiciona sua escolha. Mas não se pode deixar de notar a insistência com que a ideia do sonho ou do pesadelo aparece na obra de Velásquez, em sua forma francesa consagrada (*Rêverie*) ou em sua versão italiana (*Frammento del sogno d'amore*, *Sogno* e mesmo *Brutto sogno*), e até a combinação das duas (*Per far sognare - Rêverie*); ou títulos que explicam a constante menção da época da

¹⁴¹ “A musical composition, like a verbal composition, is organized into discrete units or segments. In this sense, music is segmentable. The understanding of a temporal phenomenon is only possible if the whole, no matter how imagined or conceptualized, is understood in terms of its parts, units or constituent segments. [...] In thus accounting for or prescribing the discourse of a composition, theorists are based on a concept of segmentation as an index of musical meaning or meaning. Now, the question of the physical segmentation of music is less interesting than what could be called "cultural" or "psychological" segmentation (AGAWU, 2009, p. 24)”.

ideia de tristeza e desespero que a música de Velásquez trazia: *Canzone strana, Fatalità e Pensiero che aluchia*, por exemplo (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.26).

Nesse sentido, vale ressaltar as observações de Jung (1962) sobre o sonho “como uma espécie de devaneio pondo-se a imaginar todo tipo de significado (JUNG, 1962, p. 26)”. As demonstrações abstratas dessas denominações trazem o elemento etéreo característico do sentir. O uso do sonho enquanto elemento recorrente, segundo Jung (1962), “em nada se parece com uma história contada pela mente consciente”.

Quando Glauco Velásquez torna tal tema recorrente, parece querer retratar o que o psicólogo aponta como “uma textura diferente”. Provavelmente porque, conforme o psicólogo, nos sonhos os fatos “acumulam imagens que parecem contraditórias e ridículas, perde-se a noção de tempo, e as coisas mais banais se podem revestir de um aspecto fascinante ou aterrador (JUNG, 1962, p. 39)”. Talvez Glauco Velásquez queira retratar a irregularidade de seus temas.

Em contrapartida, Neves (2002) relata títulos em que Glauco Velásquez “parece evitar qualquer caráter descritivo, qualquer tentativa de direcionar a percepção na obra através de sua denominação”. Tais observações recaem sobre a música instrumental:

Velásquez apela para títulos que remetem apenas para a estrutura formal adotada na obra (*Divertimento, Suite* com suas partes, oriundas da suite barroca, *Preludio, Fantasia, Sonata*) ou ao conjunto instrumental para o qual a obra foi concebida (*Trio, Quarteto*) (CARNEIRO; NEVES, 2002, p. 26).

No entanto, não é porque Velásquez não utilizou o título programático (ou descritivo), que a linguagem poética não é expressa. Essa organização de nomenclatura recai sobre duas de suas sonatas (*Sonata 2, 1911*, para violino e piano, e *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano) e nem por isso o sentido poético deixa de ser aplicado.

Referente às nomeações dessas duas sonatas, no trabalho de Jeane Marie Bernard (2012), a segunda sonata para violoncelo e piano de 1912 de Glauco Velásquez foi nomeada de *Sonata n°2*, com o uso de números arábicos. Entretanto, nos manuscritos a nomenclatura desta obra foi escrita com números romanos como sequência dada pelo compositor a *Sonata “Appassionata”, 1910*. Tal obra, que aparece nos manuscritos como *Sonata I para violoncelo e piano*, foi indicada como “*Appassionata*” pelo próprio Glauco Velásquez em seu depoimento mencionado no capítulo anterior. Por essa razão, foi escolhida a nomenclatura dessa segunda sonata, a escrita em números romanos, também com intuito de diferenciar a obra para violoncelo da segunda obra do mesmo gênero escrita para violino.

4.2.1 A tristeza como tendência

Os mistérios a que foi envolvido devido ao escândalo de seu nascimento deixaram em seu interior diversas indagações. Na carta Glauco Velásquez (1912) aponta discretamente que a música que fazia era “um estado emotivo da alma indizível com palavras”. O compositor expressa em seus trabalhos, segundo suas próprias palavras, uma “profunda dor quando dignamente sentida” “envolta num mistério sagrado”. Maria Cecília Ribas Carneiro (2002) relata que “certamente a música de Glauco [Velásquez], que na época os críticos não se cansaram de assinalar a profunda tristeza, tivesse tomado outro rumo” se os acontecimentos em torno de sua biografia tivessem sido menos dramáticos.

Psicologicamente, uma narrativa construída em expressão de sentimentos, se encaixa no que Jung (1962) enfatiza sobre a criação de certos símbolos enquanto representação do inconsciente:

[O]s símbolos [...] aparecem em todos os tipos de manifestações psíquicas. Existem pensamentos e sentimentos simbólicos, situações e atos simbólicos. Parece mesmo que, muitas vezes, objetos inanimados cooperam com o inconsciente criando formas simbólicas (JUNG, 1962, p.55).

Como outra razão para a apontada tristeza de Glauco Velásquez, Paulo Leminsky (1983) num livro sobre o poeta Cruz e Souza¹⁴², descreve a respeito da tristeza. Segundo o autor, “os sentimentos são históricos”. Quando inseridos numa época ou trabalhada enquanto concepção estética, podem ser encarados como padrão. Segundo o autor, a tristeza esteve na moda. Marcou época e circunstâncias históricas:

No século XIX, durante a vigência do Romantismo, por influência de Byron e outros românticos ingleses, o *spleen*¹⁴³ se espalhou por toda a Europa. O

¹⁴² LEMINSKY, Paulo. Cruz e Souza. Coleção Encanto Radical. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983

¹⁴³ Segundo Carlos Ceia no E-Dicionário de Termos Literários, *Spleen* é uma expressão oriunda do inglês “que se refere originalmente a uma víscera glandular, vulgo “baço”, que tem a função de destruir os glóbulos vermelhos. Torna-se termo literário quando os poetas decadentistas da segunda metade do século XIX o tomam simbolicamente como a origem da destruição de algo mais intangível: a alegria de viver”. Na área da literatura, Ceia afirma que “o termo aparece primeiro em Shakespeare, mas não ainda com a conotação precisa”. Este termo foi usado por Baudelaire “em *As Flores do Mal* (1857) e *O Spleen de Paris – Pequenos Poemas em Prosa* (1868), tornando-o modelo de poeta decadente. Todos os termos capazes de se incorporarem na retórica da decadência ou do espírito decadente – tédio, nolição, inércia, nihilismo, mal-estar-perante-a-morte, náusea, *ennui*, fastio —, se convocados numa única instância, dão-nos a exata significação do *spleen* na estética de Baudelaire e de todos os que o seguiram”. Baudelaire universalizou o “conceito de *spleen* como símbolo tanto de um certo *mal-de-vivre*, que é capaz de levar à rebelião social (mas sempre no sentido de desafio das convenções e da ética [...]) como no sentido de um insuportável tédio que leva a desprezar tudo à volta (CEIA, E-Dicionário de Termos Literário)”.

Francês Baudelaire¹⁴⁴, um dos pais do Simbolismo, sentia muito *spleen*. [...] Assim, o brasileiro Álvares de Azevedo também viveu muito “splenético”, em sua curta vida, depois que leu Byron.

Ter *spleen* era uma moda, no século passado¹⁴⁵ (o próprio Cruz e Souza fala em *spleen*). No fundo, o *spleen* não era mais que o subproduto do ócio das classes dominantes, que despunham de todo seu tempo [...].

A inutilidade social e produtiva das classes dominantes encontrou sua tradução na in-utilidade do trabalho dos artistas: Proust e outros que morreram de *spleen* (LEMINSKY, 1983, p.14).

Os argumentos de Leminsky podem ser ligados a especulação de que a tristeza descrita, pelos críticos no discurso de Glauco Velásquez, teria também sido fruto da influência da literatura simbolista através de Baudelaire.

Nesse sentido, Mauro Camelo de Chantal Santos e Patrícia Valadão de Almeida Oliveira (2019) num estudo sobre a canção de câmara brasileira¹⁴⁶ afirmam que enquanto tendência, o contato de Glauco Velásquez com a poesia de Baudelaire pode ter iniciado também através de seu mestre Francisco Braga. O compositor, que foi tutor de Glauco Velásquez, possui canções feitas com poemas de Baudelaire. No entanto, Glauco Velásquez teve contato com tal tendência, segundo Santos e Oliveira (2019), ao musicar poesias de Antero de Quental¹⁴⁷, também influenciado pelo poeta francês¹⁴⁸. De modo geral, no século XIX no Brasil, Santos e Oliveira (2019) afirmam:

A poesia de Antero de Quental despertou a atenção de diversos compositores brasileiros dos séculos XIX e XX, representantes das estéticas do romantismo e do modernismo em música, identificados com temas tratados pelo poeta português (SANTOS; OLIVEIRA, 2019, p.103).

A ligação de Glauco Velásquez com a poesia aconteceu também através da amizade com alguns poetas. Além das reuniões na residência do Conselheiro Lourenço de Albuquerque, cuja casa foi palco de seu primeiro concerto particular, Glauco

¹⁴⁴ Segundo o site <http://todamateria.com.br> Charles Pierre Baudelaire (09/04/1821 - 31/08/1857) foi poeta, teórico e crítico francês. Conhecido como “Pai do Simbolismo” e precursor do movimento simbolista na França”, além de ser considerado também o “fundador da poesia moderna. Sua obra mais emblemática é intitulada “*Flores do Mal*” (1857)”. Sua linguagem poética, “ainda que inclua o idealismo romântico, em grande parte de suas obras, explora temas sombrios e eróticos. Por exemplo o sexo, a sensualidade, a morte, a melancolia, a tristeza, o tédio, o diabo, as doenças, dentre outros”. Dentre os trabalhos além da poesia traduziu “obras do escritor estadunidense Edgar Allan Poe (1809-1849)”.

¹⁴⁵ Leminsky, 1983, refere-se ao século XIX.

¹⁴⁶ SANTOS, Mauro Camilo de Chantal. OLIVEIRA, Patrícia Valadão Almeida de. “A casa do coração”: uma canção construída por quatro autores separados pelo tempo, unindo Brasil e Portugal por meio da música e poesia. Revista CESP. Belo Horizonte. v.39. p. 99-155. 2019.

¹⁴⁷ Antero de Quental (1842-1891) foi poeta e filósofo português no século XIX. Segundo Luiza de Fátima Feijó Machado (2005) Antero “vivia em Lisboa e fazia parte da geração 70, a qual estava muito preocupada com o atraso social e cultural de Portugal em relação à Europa”.

¹⁴⁸ Machado (2005) aponta que Quental foi tão influenciado por Baudelaire que dedicou um de seus poemas ao poeta francês sob o título de *A Carlos Baudelaire*. A autora afirma ainda, diante da análise dos versos desse mesmo poema mencionado, que Antero se identificava com a tristeza de Baudelaire.

Velásquez era frequentador de outros eventos privados. Reuniões similares a saraus eram realizadas na casa da violinista Paulina d'Ambrósio (AMORIM, 2016) e pela poeta Laura Brandão¹⁴⁹ (BERNARDES, 1996). Segundo Maria Elena Bernardes (1996) em seu estudo sobre a poeta¹⁵⁰, Glauco Velásquez “buscava inspiração em Laura para compor suas peças para piano”. A autora afirma que Laura “tinha pelo compositor uma grande amizade”.

4.2.2. Duas sonatas com títulos programáticos

A observação discursiva de obras de Glauco Velásquez começa em duas de suas quatro sonatas. Estas, possuem alusão à sentimentos: a *Sonata “Delírio” 1909, para violino e piano* e a *Sonata “Appassionata”, 1910, para violoncelo e piano*. Nesse sentido, Schoenberg (1998) explica que do “ponto de vista psicológico muitos compositores compuseram sob a influência expressiva de associações emotivas”. Glauco Velásquez foi um desses.

Nesse caso, Schoenberg nomeia este tipo de obra de “peça característica”. Na mesma ideia, Newman (1983) aponta uma modalidade de música programática. Relacionada a evocação de sentimentos nos títulos de obras, comuns no final do século XIX, significado desses dois estados emocionais evoca uma intencionalidade de Glauco Velásquez a expressividade sentimental.

A descrição dos dois títulos de caráter programático destaca o uso recorrente do português e do italiano como idiomas centrais. A aplicação desses idiomas na música de Glauco Velásquez se relaciona com sua biografia que começou na Itália e terminou no Brasil. Inclusive, em muitos casos, os termos utilizados pelo compositor são facilmente compreendidos em ambos os idiomas, visto que a grafia das palavras é compreendida de maneira similar. De outro modo, incitações na partitura utilizadas no idioma italiano são

¹⁴⁹ Laura Brandão (1891-1942) era filha de nordestinos que migraram para o Rio de Janeiro. Foi Poeta e declamadora atuante no início do século XX. Era bastante conhecida no meio artístico carioca através da relação com artistas de renome. Segundo Bernardes (1996) era próxima do “compositor Glauco Velásquez, o poeta Hermes Fontes, o artista plástico Antônio Parreiras, o poeta e escritor Olavo Bilac, a pintora Tarsila do Amaral, a violinista Paulina d'Ambrósio e a poeta Júlia Cortines”. Em sua obra Bernardes (1996) afirma que Laura “foi provavelmente influenciada pela poesia de Olavo Bilac, Alberto de Oliveira e Raimundo Correia”. Seu livro *Poesias* publicação de seus primeiros trabalhos, possuía vinculação com o parnasianismo. Trabalhos posteriores possuíam já características do romantismo (BERNARDES, 1996, p.204).

¹⁵⁰ BERNARDES, Maria Elena. Laura Brandão: Soltando a voz nos salões literários. Cadernos AEL. N.3/4. 1995/1996.

bastante comuns como convenção¹⁵¹.

Apesar de não tratarmos de música vocal, podemos trazer o que José Maria Neves (2002) aponta sobre a questão dos idiomas utilizados por Glauco Velásquez em suas obras. Tais afirmações, provavelmente, recaem sobre as indicações de expressividade em suas sonatas. Neves destaca que Velásquez, em muitas de suas obras, se utilizou de texto em língua estrangeira: “talvez em razão de sua intimidade com a língua italiana, na qual tinha sido alfabetizado”. Em outras várias ocasiões, fez uso do francês, que segundo Neves, “ainda era, naquele momento, a principal das línguas cultas, aquela que era mais falada em certos meios sociais” no Rio de Janeiro do início do século XX.

Talvez não coincidentemente, a evocação de sentimentos nos títulos recaia sobre as duas primeiras sonatas de Glauco Velásquez. A utilização de títulos programáticos se mostra bastante simbólica quando esta tendência o aproxima de compositores do fim do século XIX. Por essa razão, vale a conexão indireta de Glauco Velásquez com a ideia de significação poética nos poemas sinfônicos enquanto símbolo, pois as sonatas englobam-se no repertório de música instrumental em voga na época. A carga de contextualização os sentimentos abordados nos títulos estão interligados.

4.2.3 Delírio e Paixão

Subtraída do título da primeira sonata para violino e piano de Glauco Velásquez e buscada no dicionário disponível no site <https://www.dicio.com.br/>¹⁵², “Delírio” na língua portuguesa engloba-se na categoria de substantivo masculino. Na psicologia, denota “perturbação mental caracterizada pela presença de alucinações, desorientação, confusão, etc.”. Pode estar relacionado ao “modo de pensar desorganizado, ilógico; loucura”.¹⁵³ Em outro sentido pode significar “excesso de entusiasmo; exaltação, delírio criativo”. Também denota “estado mental de quem, pela má interpretação da realidade, não admite estar errado, mesmo com [argumentos] contundentes que provam o contrário”. Etimologia da palavra *delírio*, vem do latim, *delirium*.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² Disponível em: <https://www.dicio.com.br/delirio/>.

¹⁵³ Na psicologia o termo “Delírio” está relacionado a alucinação. Conforme Ilma A. Goular de Souza Britto (2004), em seu estudo *Sobre Delírios e Alucinações*, ambos “são frequentemente associados a conceitos mentalistas como explicações ativas de comportamento”. Nesse sentido, Britto afirma que delírios e alucinações “são descritos na definição de Transtorno Psicótico, especialmente na Esquizofrenia”. Desse modo se manifesta enquanto “fala ‘psicótica’ [que] é, na maioria das vezes, incoerente e inadequada. Quando um esquisofrênico está delirando, ele se comporta como se ‘visse’ ou ouvisse estímulos que não estão presentes” (BRITTO, 2004, p. 62).

No *Dicionário Musical*¹⁵⁴, *Appassionata*, é um termo que se refere à “expressividade musical de origem italiana que designa uma interpretação feita de maneira apaixonada, amorosa, e fortemente sentimental”. No *Dicionário de Música* (1962) Tomás Borba e Fernando Lopes Graça afirmam que *Appassionata* também se refere ao título pelo qual é conhecida a *Sonata para piano, op.57*, [1806] de Beethoven, nome que “foi dado, não pelo autor, mas presumivelmente pelo editor Granz, de Hamburgo (p. 73)”.

A palavra *Appassionata* conforme o dicionário *Italiano-português*¹⁵⁵, apaixonada. Segundo o dicionário da língua portuguesa¹⁵⁶, a palavra *apaixonada* (*o*) classifica-se como adjetivo. Um estado emotivo. Em outro sentido denota um ser humano “inspirado pela paixão; exaltado, arrebatado”. Pode classificar o grande apreço por algo” ou pode adequar-se como seu sinônimo: “entusiasta”. Também comporta um estado mental: “Que não consegue raciocinar com clareza por estar domado de paixão”. Pode ser visto como parcial ou sem entrega: alguém que não está apaixonado suficientemente por algo negligenciando dedicação. Em sua origem apresenta-se na categoria de “substantivo masculino: Paixão. Um sentimento”.

Abbagnano (2007) no *Dicionário de Filosofia*, explica que “paixão” e seu atual significado se dá no século XIX quando houve ressignificação do conceito:

O Romantismo aceita e adota o efeito de paixão elaborado pelos moralistas franceses e por Kant, ou seja, de que a paixão não é uma emoção ou um estado afetivo particular, mas o domínio total e profundo que um estado afetivo exerce sobre toda a personalidade (ou “subjetividade”) do indivíduo (ABBAGNANO, 2007, p.740).

O significado cultural de paixão em âmbitos filosóficos possui aprofundamentos em sua concepção abstrata. Geràrd Lebrun (2009) observa a “Paixão” como sinônimo de tendência. Segundo o autor “uma tendência bastante forte e duradoura para dominar a vida mental”.

Paixão, que deu origem a palavra “apaixonada” (referente ao título da *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano de Glauco Velásquez), no contexto do título programático — mencionada anteriormente como “poema d’alma” — nos leva às paixões enquanto movimentos da alma:

Um homem não escolhe as paixões. Ele não é, então, responsável por elas, mas

¹⁵⁴ Dicionário Musical. Disponível em: <https://lendasnamusica.blogspot.com/2018/07/dicionario-musical-appassionato.html>

¹⁵⁵ Tradução da palavra *appassionata*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/appassionata>.

¹⁵⁶ Significado da palavra *apaixonada*, Disponível em: <https://www.dicio.com.br/apaixonado/>

somente pelo modo como faz com que elas se submetam a sua ação. [...] Pois as paixões e as ações são movimentos e, como tais, contínuas, isto é, grandezas que podem ser divididas sempre em partes menores e em graus menores, de tal forma que, quando ajo, me é sempre possível me fixar a intensidade passional exata apropriada à situação (LEBRUN, 2009, p. 14-15).

Desse modo, vale a afirmação de Small (1998), quando em sua visão as narrativas musicais estão diretamente associadas às relações humanas. A música é retratada por ele como uma arte relacionada a humanidade em particular de cada criador ou aqueles com ela envolvida. Os títulos programáticos, bem como as indicações de expressividade nas sonatas de Glauco Velásquez, o conectam enquanto reflexo de suas experiências pessoais. Os sentimentos que o mesmo enfatizou em seu depoimento aparecem expressados em sua música.

4.3. Elementos musicais de uma poética-expressiva

O discurso de Glauco Velásquez possui, de maneiras variadas, ligação com a poesia musical. O compositor distribui indicações de caráter em suas sonatas vistas facilmente também como elemento poético.

O termo *dolce*:

Sonata "Delirio", 1909, para violino e piano – c.1
Moderato

Violin

Piano

dolce
una corda 6 *molto legato* 10

Sonata 2, para violino e piano, 1910 – c.15

1o Tempo

dolce

1o Tempo

una corda *p* 7

Sonata "Appassionata", para Violoncelo e piano, 1911 – c.15

dolce 3 *molto espressivo*

Exemplo 1: Indicações de expressividade enquanto metáforas
- Códigos não-verbais em "formas de sabor": *Dolce*

Ao mesmo tempo em que são termos genéricos que evocam relação com a metáfora, cabe como categoria para o uso de certas indicações expressivas. Glauco Velásquez ao utilizar certos termos se vale do que Décio Pignatari (1987) em seu livro *O que é comunicação poética*, chama de “comunicação poética”. Por exemplo termos como

dolce, dolcíssimo, dolcemente, dolcemente expressivo:

Em termos da semiótica de Peirce¹⁵⁷, podemos dizer que a função poética da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo — ou seja, pela projeção de códigos não-verbais (musicais, visuais, gestuais, etc.) sobre o código verbal. Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura) (PIGNATARI, 1987, p.17).

Ainda dentro da “comunicação poética” usada por Velásquez como elementos de expressividade são encontradas duas outras palavras vistas como portadoras de um sentido emotivo.

O termo *dolcissimo*:

Sonata “Delírio”, para violino e piano – c.26

Sonata 2, para violino e piano, 1911 – c.88

Sonata “Appassionata”, para violoncelo e piano, 1910 – c.26

The image displays three musical score excerpts. The first two are for violin and piano, and the third is for cello and piano. In each excerpt, the word 'dolcissimo' is written in red text and enclosed in a red rectangular box. The first excerpt is from 'Sonata Delírio' (c.26) and features a violin line with a 'dolcissimo' marking. The second excerpt is from 'Sonata 2' (c.88) and shows a violin line with a 'dolcissimo' marking. The third excerpt is from 'Sonata Appassionata' (c.26) and shows a cello line with a 'dolcissimo' marking. The score also includes various musical notations such as clefs, key signatures, and dynamic markings like 'ff' and 'p'.

Exemplo 2: Indicações de expressividade enquanto metáfora
- códigos não-verbais em "formas de sabor": *Dolcíssimo*

¹⁵⁷Segundo Leonardo Marcondes Alves (2016), em seu texto *Os signos, elementos semióticos de Peirce*, Charles Sanders Peirce (1839-1914) foi um filósofo que investigou “a relação entre objetos e o pensamento”. Peirce apontava que “seria impossível compreender objetos externos ao sujeito de forma acurada e de maneira universalmente aceitas entre diferentes sujeitos”. Seu pensamento epistemológico “remonta o de Locke, Hume e Kant, para quem um mero empirismo ou um racionalismo isolado não seria capaz de compreender a realidade”. Peirce, então, fez uso de seu “conhecimento e reflexões adquiridos em sua formação como físico e matemático para formular sua teoria da semiótica, o estudo dos signos”. Em sua visão, “o objeto teria *qualidade* intrínseca, mas de sua *relação* com o sujeito por meio da linguagem resultava na *representação* da realidade”. Portanto, “a unidade semiótica seria o *signo*: o estímulo com parâmetro dotado de significado”. Dessa forma, “o *signo em si* (*representâmen*) seria o representante que transmitiria a ideia do *objeto* representado ao *interpretante*, não a pessoa em si, mas o conjunto de pressupostos e percepções do receptor (ALVES, 2016, <https://wp.me/PHDzN-38G>)”.

O termo *dolcemente*:

The image displays six musical score excerpts with the term *dolcemente* highlighted in red boxes. The excerpts are:

- Sonata "Delirio", para violino e piano – c.19:** Shows the violin part with *dolcemente* and *con espressione*, and the piano part with *una corda* and *dolcemente*.
- Sonata 2, para violino e piano, 1911 – c.122:** Shows the violin part with *Tempo lo*, *dolce*, and *legato sempre*, and the piano part with *una corda* and *dolcemente*.
- Sonata "Appassionata", para violoncelo e piano, 1910 – c.16:** Shows the cello part with *z* and the piano part with *dolcemente*.
- Sonata "Appassionata", para violoncelo e piano, 1910 – c.51:** Shows the cello part with *dolcemente* and the piano part with *p* and *dolcemente*.
- Sonata "Appassionata", para violoncelo e piano, 1910 – c.49:** Shows the cello part with *dolcemente espressivo* and the piano part with *dolcemente* and *una corda*.

Exemplo 3: Indicações de expressividade enquanto metáfora
- códigos não-verbais em "formas de sabor": *Dolcemente*

Por exemplo, as variadas evocações de expressividade através dos termos *espressivo*, *molto espressivo sempre*, *con espressione*. O termo *espresso*¹⁵⁸ (ou suas variantes) aqui aplicadas, se relaciona com a demonstração intensa de emoções, similar ao termo *appassionato*, *con passione sempre* ou *con passione*.

Todos os termos inseridos na ideia de expressividade podem se relacionar também ao que Pignatari (1987) colocou como códigos não-verbais gestuais. Nessa categoria, entram outras palavras como *delicatissimo*, *calmamente* e *grazioso*. Outros termos como *cedendo* e *un poco agitato* (destaque para o termo *agitato*) juntos carregam significação de estado emocional e também denotam caráter expressivo.


Todos, quando buscados no dicionário da língua portuguesa¹⁵⁹, encaixam-se como adjetivo. Atributos para a característica natureza mental ou física da condição humana. De outro modo, podem estar ligados paradoxalmente a um sentido de movimentação levemente acelerada do andamento do trecho ao qual estariam posicionados na partitura.

¹⁵⁸A grafia da palavra *espressivo* do português difere levemente do termo *espressivo* em italiano. Comparação realizada através dos dados dispostos no site: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/espressivo>.


¹⁵⁹Disponível em: <https://www.dicio.com.br/>.

O termo *espressivo* e variações:

Sonata “Delírio”, para violino e piano – c.7-8



Sonata 2, para violino e piano, 1911 – c.7



Sonata “Appassionata”, para violoncelo e piano, 1910 – c.11-12



Sonata II, para violoncelo e piano, 1912 – c.90



Exemplo 4: Indicações de expressividade enquanto metáforas - códigos não-verbais enquanto categoria de formas "gestuais": *Espressivo*

O termo *appassionato* e variações:

Sonata “Delírio”, para violino e piano – c.11



Sonata “Appassionata”, para violoncelo e piano, 1910 – c.32-33



Sonata “Appassionata”, para violoncelo e piano, 1910 – c. 80



Sonata II, para violoncelo e piano, 1912 – c. 57



Sonata II, para violoncelo e piano, 1912 – c. 25-26



Exemplo 5: Indicações de expressividade enquanto metáforas - códigos não-verbais enquanto categoria de formas “emotivas”: *appassionato* e *con passione*

Termos variados: *grazioso, delicatissimo, calmamente, agitato, cedendo*:

Sonata "Delirio", para violino e piano – c.41
a tempo dolce **grazioso**

Sonata 2, para violino e piano, 1911 – c.87
dolcemente p **delicatissimo**

Sonata II, para violoncelo e piano, 1912 – c. 107
107 Pno. **calmamente** rit. um poco

Sonata II, para violoncelo e piano, 1912 – c. 44
c. 44 col piano **ff agitato**

Sonata 2, para violino e piano, 1911 – c.28
molto animato **cedendo**

Exemplo 6: Indicações de expressividade enquanto metáforas - códigos não-verbais na categoria de formas “gestuais” e “emotivas”: *grazioso, delicatissimo, calmamente, agitato e cedendo*

As indicações de expressão de Glauco Velásquez, num sentido metafórico, se assemelham com o uso de palavras inseridas no contexto da poesia. Quando o compositor destaca a sonata como “poema d’alma”, de certa forma, enfatiza o sentido poético de expressividade em sua música.

Pignatari (1987) declara que “um poema transmite a qualidade de um sentimento”. Mesmo não sendo um texto poético propriamente dito, a poética impressa na narrativa de Glauco Velásquez está associada às visões de Pignatari. O autor fala que o poema, “transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculado a ideias” que podem ser facilmente ideias musicais. Portanto, o sentimento impresso nas sonatas de Glauco Velásquez, como nas visões de Pignatari, “está transmitindo a qualidade do sentimento”. Essas peças parecem, assim, “uma ideia sentida e não apenas entendida”.

O sentido poético-expressivo presente em tais obras vai indicar a conexão direta com as formas musicais das Sonatas de Glauco Velásquez. Na poesia, Pignatari afirma que o pensamento analógico é o pensamento das *formas*. Nessa lógica, além do desenho, Pignatari menciona:

[...] o som é outra forma de pensamento analógico: você pode medir o som mas não pode contá-lo. O tato, o olfato e o paladar também contribuem para o mundo das formas: há formas táteis (liso/áspero), olfativas (cheiros/perfumes), formas de sabor (doce/amargo) (PIGNATARI, 1987, p.50).

As indicações emotivas de Glauco Velásquez se relacionam fortemente com o

sentido metafórico similar ao usado na poesia. No âmbito poético toda uma simbologia através da expressão pode ser portadora de uma “poesia [que] situa-se no campo do controle sensível, no campo da precisão da imprecisão. A questão da poesia é esta: dizer coisas imprecisas de modo preciso (PIGNATARI, 1987, p.52)”.

Em suma, a expressividade de Glauco Velásquez possui um sentido poético que se confunde com a própria ideia de poesia. Quando o compositor constrói estratégias relacionadas à poética do dizer e definir o caráter expressivo em suas sonatas aplica a busca pela exatidão na impressão das emoções através do som.

4.4. Os temas e as relações dramáticas

A lógica dos títulos programáticos e sua expressividade pode se relacionar aos tratamentos temáticos conectados com a narrativa. As sonatas “*Delírio*”, 1909 e “*Appassionata*”, 1910, estão simbolicamente ligadas às ideias melódicas que surgem ao longo de todo o primeiro movimento. Essas relações englobam-se aos procedimentos mencionados no capítulo 2, a forma sonata cíclica. Roland Barthes (1981), em seu livro *Fragmentos de um discurso amoroso*, explica a questão do “drama” através de Nietzsche “como narrativa (Romance, Paixão)”. Pois o drama “é [apontado como] um programa, que deve ser cumprido”. Conforme Small (1998) as relações temáticas parecem dramas abstratos:

Esse drama de relações abstratas tem muitos paralelos com os outros dramas que encontramos todas as noites, nossos sonhos. Em um sonho, também, a elaboração de relacionamentos parece ser mais importante do que a identidade real dos personagens que estão se relacionando; eles podem morrer e ressuscitar, podem mudar sua forma, tamanho e aparência, podem se fundir em um outro, de cabeça para baixo e de dentro para fora, pode aparecer e desaparecer, tudo sem nenhuma lógica que possamos perceber (SMALL, 1998, p.165, tradução nossa).¹⁶⁰

Jung (1962) afirma que “os sonhos [são] um modo de expressão no nosso inconsciente. E são igualmente simbólicos”. Em outro sentido, para Jung os sonhos podem ser considerados uma alegoria. O discurso das sonatas de Glauco Velásquez, possui então, uma ligação das relações “delirantes” e “apaixonadas” de seus temas que carregam em sua narrativa um caráter efêmero:

¹⁶⁰“This drama of abstract relationships bears many parallels to those other dramas that we encounter nightly, our dreams. In a dream, too, the working out of relationships appears to be of more importance than the actual identity of the characters that are relating; they can die and be resurrected, can change their shape, their size, and their appearance, can merge into one another, be turned upside down and inside out, can appear and disappear, all according to no logic that we can perceive (SMALL, 1998, p.165)”.

A existência de termos, como inversão, retrocesso, diminuição e aumento, para esses processos de transformação dos sonhos testemunha a continuidade da luta para domar a lógica irracional da narrativa dos sonhos e trazê-la para o reino iluminado do racional. [...] Pierre Boulez [1964], viu-se escrevendo: "Desesperadamente, tenta-se dominar o material de alguém por um esforço árduo, sustentado, vigilante e desesperadamente ao acaso persiste e desliza através de mil brechas incontroláveis". Assim, é [a maneira de] domar o tema de uma ocorrência irracional em um nível mais profundo que o da narrativa, em algumas das técnicas básicas de música sinfônica [adequadas para as sonatas de Glauco Velásquez] (SMALL, 1998, p.165 tradução nossa).¹⁶¹

Tanto na *Sonata "Delírio", 1909*, quanto nas demais são vistas a prevalência de pequenas ideias melódicas, cuja soma produz um número amplo de temas. Nesse contexto, esses pequenos conjuntos de notas se relacionam com o que Glauco Velásquez enfatizou como "a quebra dos moldes clássicos".

Exemplo 7: Fragmentos melódicos iniciais das quatro sonatas: "*Delírio*", 1909; "*Appassionata*", 1910; 2, 1911; II, 1912.

Dessa forma, Glauco Velásquez adota em sua música a ideia da poética por trás de trabalhos do gênero poema sinfônico, associados em sua época à simbologia do progresso (VOLPE, 2000). Ou seja, implicitamente suas obras de câmara (no caso de trios, fantasias, sonatas etc.) são parte do que Glauco Velásquez chamou de "trabalhos modernos" com uma abordagem da metáfora do "progresso" e da "modernidade". Ainda

¹⁶¹"The existence of technical terms, such as inversion, retrogression, diminution, and augmentation, for these processes of dream transformation bears witness to the continuing struggle to tame the irrational logic of dream narrative and bring it into the daylit realm of the rational. [...] Pierre Boulez [1964], found himself writing: "Despairingly one tries to dominate one's material by an arduous, sustained, vigilant effort, and despairingly chance persists, and slips in through a thousand unstoppable loopholes." Thus, it is that the theme of taming the irrational occurs at a level even deeper than that of narrative, in some of the basic techniques themselves of symphonic music (SMALL, 1998, p.165)".

que não de maneira consciente, o apreço pela música instrumental e a dedicação de grande parte de sua obra ao gênero denota a preocupação indireta com a expressividade poética através da música de câmara.

Sonata "Delírio", 1909 – Primeira frase do violino – c. 7 - 12

--- Frases = combinação de fragmentos melódicos
 — Transformação motivica = fragmentos melódicos

Exemplo 8: A combinação dos primeiros fragmentos melódicos da *Sonata "Delírio", 1909*.

Se as sonatas de Glauco Velásquez são examinadas na busca por compreender as frases com princípios vinculados a *prática comum* (CORRÊA, 2014), a assimetria rítmica e a fraseológica passará a ser evidenciada. No entanto, quando se observa novamente sua melodia a partir de ideias curtas que se transformam e se complementam temos então uma melhor compreensão da construção fragmentada da concepção de Glauco Velásquez em suas sonatas.

Sonata II, 1912 – Primeiras frases a partir da entrada do violoncelo c. 1 - 11

--- Frases = combinação de fragmentos melódicos
 — Transformação motivica = fragmentos melódicos

Exemplo 9: A combinação dos primeiros fragmentos melódicos da *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano.

Rodolfo Coelho de Souza (2014), em um estudo sobre hibridismo na música de Villa-Lobos,¹⁶² afirma que esse “hibridismo” aparece em obras de compositores brasileiros já no início do século XX. Souza explica que “sua originalidade decorre da capacidade de combinar elementos que os compositores europeus teriam considerado incompatíveis entre si”.

Hasselaar (1994), Bernard (2012) e Amorim (2016), tem em comum a descrição

¹⁶² SOUZA, Rodolfo Coelho de. Hibridismo Consciência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. ICTUS - Periódicos do PPGMUS. UFBA. 2014.

de que as linhas melódicas concebidas por Glauco Velásquez são assimétricas, assim como a questão da harmonia (que trataremos mais adiante), como elementos construídos de maneira intuitiva. Nesse sentido, os temas usados por Glauco Velásquez em suas quatro obras — *Sonata “Delírio”, 1909*, *Sonata “Appassionata”, 1910*, *Sonata 2, 1910*, e *Sonata II, 1912* — possuem linhas melódicas em mutação constante, perante um suporte de texturas bastante diversificadas, elementos vistos como comuns por Souza (2014) em obras de caráter híbrido.

Isso ocorre porque o pensamento melódico de Glauco Velásquez se consolida através de ideias sempre curtas. Suas frases nascem de um combinado dessas ideias. Portanto, o pensamento de Glauco Velásquez, para ser melhor absorvido, deve ligar-se na ideia do que Rosen (1998), na *Geração Romântica*, chamou de fragmento. Como se sua música fosse, influenciada pela concepção impressionista, concebida em pinceladas, fragmentos de cor. Sua construção temática, assim como na metáfora dos sonhos mencionados, mostra um caráter abstrato como uma demonstração inconsciente.

The image displays four musical score excerpts. The left column shows two excerpts from the Sonata "Delírio", 1909: the first is a violin melody fragment (measures 7-10, Section A Exposition) and the second is a violin melody fragment (measures 72-75, Section A' Recapitulation). The right column shows two excerpts from the Sonata "Appassionata", 1910: the first is the initial thematic fragment (measures 1-8, Section A Exposition) and the second is the initial thematic fragment re-presented (measures 155-159, Section A' Recapitulation). Red boxes highlight the melodic lines in each excerpt. The notation includes various dynamics (mp, p, cresc., molto mf, dolce, espressivo, rizzando un poco, decrescendo, animando mol, ff) and articulation (trico).

Exemplo 10: Apresentação dos fragmentos iniciais x reapresentação dos fragmentos iniciais das sonatas "Delírio", 1909 e "Appassionata", 1910.

Tais fragmentos são criados num processo que Souza (2014) chama de transformação motívica, tendência comum no fim do século XIX. Seus temas nas *Sonata “Delírio”, 1909*, e *Sonata “Appassionata”, 1910*, não reaparecem novamente como antes, pois são derivados das ideias iniciais. No entanto, modificam-se através de reconstruções de fragmentos utilizados anteriormente. Mesmo quando ressurgem na reexposição, não são escritos em simples repetição, mas apresentam similaridades que proporcionam o reconhecimento de sua natureza como recordação do tema que fora antes

ouvido.

Esse processo, segundo Souza (2014) é traduzido como derivado das técnicas da música alemã desde Haydn e Beethoven até Brahms e Schoenberg. Também similar ao método de V. D'Indy, professor de C. Franck com a forma cíclica. Nesse ponto, SOUZA (2014) cita V. Dindy, como ilustração desse processo:

[...] não se trata da elaboração de uma só ideia musical com a ajuda de muitas células ou períodos, mas da formação de muitas ideias musicais [...] derivadas de uma só célula, ou de um mesmo período gerador. Tais metamorfoses diferem também, na maioria dos casos, do desenvolvimento orgânico [...] (D'INDY, 1909, p. 379 apud SOUZA, 2014, p. 158)

Em geral, as sonatas de Glauco Velásquez imbuídas a experimentos tanto harmônicos quanto melódicos são um discurso irracional. Glauco Velásquez se apoia na expressão de sentimentos e prega uma sonoridade perturbada pelas idas e vindas de diversos elementos temáticos e a adição e subtração de texturas timbrísticas. “Delírio” e “Appassionata” explicam e podem ter uma associação direta e abstrata com a forma efêmera no gênero sonata em Glauco Velásquez.

No caso das relações temáticas estabelecidas, é visto um encaminhamento conturbado quando uma ideia muitas vezes é tão curta, que o ouvinte não compreende a narrativa proposta. Dessa maneira, as desordens temáticas começam quando existem diversos pequenos fragmentos melódicos que originam outros de duração semelhante. Mas que, de certa maneira, carregam novas características, mesmo que estas tenham se originado de uma ideia anterior, que não é a primeira apresentada.

The image displays musical notation for two sonatas by Glauco Velásquez. The top section is for *Sonata 2, 1911*, showing the initial thematic fragment (c. 1-5, Section A) and its reappeared version (c. 155-159, Section A'). The bottom section is for *Sonata II, 1912*, showing initial thematic fragments (c. 1-11, Part A) and their reappeared versions (c. 80-90, Part A'). The notation includes piano and violin parts with various dynamics and performance instructions.

Exemplo 11: Apresentação dos fragmentos iniciais x reapresentação dos fragmentos iniciais das sonatas 2, 1911 e II, 1912, para violoncelo e piano.

De outro modo, nas duas sonatas mais tardias — *Sonata 2, 1911* e *Sonata II, 1912* —, apesar das relações temáticas se manterem conturbadas, os temas são mostrados novamente na reexposição com pouca ou nenhuma alteração. Apesar disso, a transformação motívica continua como tendência assim como nas obras anteriores. A reaparição do tema na seção A' completa a estabilidade na transformação que fora bastante agressiva ao longo das duas seções anteriores (Seção A e B).

Assim, quando os procedimentos melódicos são mostrados nas sonatas de Glauco Velásquez, um ouvinte acostumado com os processos temáticos tradicionais da forma sonata clássica, enxerga seus tratamentos melódicos como desordenados. Se Velásquez pensasse de forma convencional sua narrativa ocorreria como Small (1998) relata:

Para que a narrativa carregue alguma tensão, a aparência do tom contrastante deve ser sinalizada como algo desejável, bonito e até sedutor. Assim, encontramos em muitos movimentos sinfônicos [e também em sonatas], não apenas um suposto segundo sujeito que é visto como "a bela música", a que mais lembramos, mas também que o momento de seu aparecimento na tonalidade pode ser de grande beleza, muitas vezes uma mudança inesperada de tonalidade que coloca a nova melodia em um relacionamento inesperado com o que foi feito antes. Ao mesmo tempo, sua conveniência finalmente deve ser superada, ou pelo menos contida, por uma questão de fechamento narrativo e, portanto, em seu reaparecimento, deve ser mostrado desta vez em um relacionamento lógico e não paradoxal. O mais bonito e desejável tema contrastante do segundo sujeito (às vezes um grupo de temas), mais violento, ao que parece, precisa ser a reação para trazê-lo de volta à linha (SMALL,

1998, p. 164-165, tradução nossa).¹⁶³

No caso de Glauco Velásquez, “a melodia que poderia ser lembrada” como disse Small (1998) não se estabelece por tempo suficiente. Mas devido a influência da forma cíclica típica do pós-wagnerianismo francês, Glauco Velásquez traz elementos melódicos que despontam ora ou outra em diversos momentos da narrativa. Este aspecto de sua música se parece com a insistência em lembrar o primeiro fragmento melódico ou outros elementos destacáveis nessas aparições. Isso traz ao seu discurso musical um aspecto dialógico que relaciona as sonoridades dos instrumentos em cena com os sentimentos descritos nos títulos ou nas indicações ao longo da partitura.

Exemplo 12: Recorrência do fragmento melódico inicial transformado ao longo do primeiro movimento da *Sonata "Delírio"*, 1909, prova do uso da forma cíclica.

A tensão que Small (1998) menciona que existe na narrativa implícita na sonata, quando nos voltamos para as sonatas de Glauco Velásquez, aparece distribuída. A tensão como elemento narrativo se acomoda dentro da malha melódica juntamente com as diversas ideias fragmentadas irradiadas como uma rede de tensões. Mesmo assim, Souza (2014) afirma que “a consistência temática e motivica é a principal responsável pelo senso de unidade da[s] obra[s]”. Caracteristicamente, Souza argumenta através de Béhague, que “a heterogeneidade de climas depende das relações temáticas e rítmicas para sua unificação”. Assim, “muitos temas aparecem e reaparecem”, mas cada um deles “serve

¹⁶³“For the narrative to carry any tension, the appearance of the aberrant key has to be signaled as something desirable, beautiful, even seductive. Thus, we find in many symphonic movements not only that the so-called second subject is “the beautiful tune,” the one that we remember most, but also that the moment of its appearance in the aberrant key may be one of great beauty, often an unexpected shift of tonality that places the new melody in an unexpected relationship with what has gone before. At the same time, its desirability has finally to be overcome, or at least contained, for the sake of narrative closure, and so at its reappearance it has to be shown this time in a logical rather than a paradoxical relationship. The more beautiful and desirable the aberrant second-subject theme (sometimes a group of themes), the more violent, it seems, needs to be the reaction to it in order to bring it back into line (SMALL, 1998, p.164)”.

como elemento unificador”.

Sequência Melódica 1 c.8-9 (piano)

Sequência Melódica 2 c.14 (piano)

Sequência Melódica 3 c.30 - 31 (piano)

Sequência Melódica 3 c.30 - 31 (violoncelo)

Sequência Melódica 3 c.39 - 40 (piano)

Sequência Melódica 3 c.47 - 48 (violoncelo)

Sequência Melódica 4, 5, 6 c.50 - 51 (violoncelo)

Sequência Melódica 7 c. 62 (violoncelo)

Sequência Melódica 7 c. 71 (violoncelo) *cresc. molto*

Sequência Melódica 8 c. 72 (violoncelo)

Sequência Melódica 9 c. 75 (violoncelo)

Sequência Melódica 10 anc. c. 77 - 78 (violoncelo) *rit. molto espress.*

Sequência Melódica 11 e 12 (piano) anc. c. 84 - 85

Sequência Melódica 13 (piano) c. 93 - 95

Sequência Melódica 7.1 c. 119 (reapresentação) (violoncelo)

Sequência Melódica 14 e 15 c. 140 (piano)

Sequência Melódica 16 c.145 (violoncelo)

Sequência Melódica 17 147c.147 (violoncelo) *rit. un poco*

Frequente uso de padrões de notas em grau conjunto em ritmos diversos que despertam, ora ou outra, ao longo de todo o primeiro movimento da sonata.

Exemplo 13: Como artifício de condução direcional fragmentos melódicos direcionais em seqüências melódicas ascendentes ou descendentes, recorrentes na *Sonata "Appassionata"*, 1910.

Nesse aspecto, é fácil refutar aqueles que disseram que suas frases são irregulares ou assimétricas (Bernard, 2012; Amorim, 2016; Hasselaar, 1994, por exemplo), pois o pensamento discursivo de Glauco Velásquez é fragmentado¹⁶⁴. A assimetria pode ser conectada a falta de unidade apontada por Enrico Borgongino em 1912. A descontinuidade nas sonatas de Glauco Velásquez se assemelha ao que Dider Guigue (2011), em seu livro *Estética da Sonoridade*, através de Maxime Joss, explica acontecer na obra de Debussy. Quando, nesse caso, a descontinuidade aparece “porque os constituintes do seu material não são regidos por modos constantes de estruturação”. A assimetria é o resultado da soma de pequenos elementos melódicos que podem alcançar, no âmbito timbrístico. O patamar de “cores horizontais” funciona como se cada elemento gerado fosse uma gradação de cor, ou tons de uma mesma matriz de cor.¹⁶⁵

A identificação dos temas em cada uma das sonatas em questão, de forma progressiva, torna-se cada vez mais complexa. No primeiro movimento da *Sonata*

¹⁶⁴ Ver exemplo 10.

¹⁶⁵ O *cromatismo* enquanto gradação de cor é usado na música, mas para áreas como as artes visuais e o meio publicitário, cromatismo aparece enquanto termo que define várias gradações de cor. Ver contexto publicitário. Disponível em: <https://www.publicitarioscriativos.com/ descubra-de-uma-vez-por-todas-como-utilizar-o-circulo-cromatico/>.

“*Delírio*”, 1909, tais elementos são vistos com mais clareza. Nesta sonata, como síntese do que Glauco Velásquez digeriu enquanto tendências, são encontrados vários temas unificadores que geram diversas ideias subsequentes. Como primeiro “experimento” narrativo é possível mensurar as transformações motivicas.

Exemplo 14: Fragmentos melódicos originais na Sonata “*Delírio*”, 1909.

Também na Sonata “*Appassionata*”, 1910, a transformação motivica pode ser mensurada com uma variedade de temas principais ainda maior que na sonata anterior. Apesar dos temas apontados no exemplo, ainda são vistos outros derivados desses fragmentos temáticos em destaque, que não foram englobados.

Exemplo 15: Fragmentos melódicos originais da Sonata I (“*Appassionata*”), 1910.

Nesta sonata é possível identificar também procedimentos que se dimensionam como padrão, pois, estes, são reproduzidos nas demais peças desse gênero. É comum em sua escrita a distribuição de fragmentos melódicos entre as vozes. Um elemento raramente aparece da mesma forma tocado pelo mesmo instrumento. Sua trama temática é geralmente iniciada com folga, como uma rede de nós amplos e depois se tensiona e densifica tornando-se uma malha mais estreita.

O que chamamos “densificação” pode ser observado como a organização dos temas simultâneos das obras de Glauco Velásquez. Esse termo está adequado ao âmbito textural, emprestado de Guigue (2011). Em sua origem é um “componente de ordem morfológica, pois ele fornece uma representação estática da configuração interna da unidade sonora”. Nesse sentido, tais estruturas aparecem “sob o prisma exclusivo da densidade”. Esta característica aparece ocasionalmente na *Sonata “Delírio”, 1909*, mas se intensifica ao longo das quatro sonatas e chega a seu extremo na *Sonata II, 1912*. Não só fragmentos temáticos aparecem dentro dessa textura, como outros elementos sonoros verticais (que serão aprofundados mais a diante).

Sonata “Delírio”, 1909 – c. 7 - 12

Sonata “Appassionata”, 1910 – c. 7 - 11

Sonata 2, 1911 – c. 1 - 2

Legend:
 — Trama melódica mais ampla
 - - - Trama melódica mais densa

Exemplo 16: Oscilação de densidade na textura da *Sonata “Delírio”, 1909*, *Sonata “Appassionata”, 1910*, e *Sonata 2, 1911*

Sonata II, 1912 – c. 21 - 52

— Trama melódica mais ampla — — Trama melódica mais densa —

21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52

53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64

65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76

Exemplo 17: Oscilação de densidade de textura na *Sonata II, 1912*

A *Sonata II, 1912*, parece o extremo oposto da primeira sonata. O procedimento de transformação motívica permanece em seu discurso, no entanto, sua identificação se complica e aparece bastante intrincada. O que resta como parte destacável é que toda vez que algum elemento importante apareceu, Glauco Velásquez deu destaque a tal peça do discurso. Essa é uma tendência geral na escrita de suas sonatas.

4.4.1. A concepção dos temas

Em geral, em três das quatro sonatas (*Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano, *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, e *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano), Glauco Velásquez usa uma rítmica acéfala em seus temas. No entanto, na *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano, o tema principal começa com uma rítmica no tempo forte, mas em suas transformações reaparece de forma deslocada como em outras sonatas. Na introdução de uma nova ideia, essa rítmica no tempo forte volta a acontecer, e depois em novas transformações volta a se deslocar. De modo geral, Glauco Velásquez se atrai por deslocamentos rítmicos/melódicos costurados e cruzados em meio ao contraponto intenso.

Fragmento Melódico inicial c.1-2
Sonata "Delirio", 1909 - (violino)

Fragmento melódico 2 c. 13 - 14 (violino)

Fragmento melódico 3 c. 13 - 14 (piano)

Fragmento melódico inicial c. 2 - 4 (piano) - Sonata "Appassionata", 1910

Fragmento melódico 2 anc. c. 5 - 6 (violoncelo)

Fragmento melódico 3 anc. c. 8 - 9 (violoncelo)

Fragmento melódico inicial c. 1 - 2 (violino) - Sonata 2, 1911

Fragmento melódico 2 c. 8 - 9 (violino)

Fragmento melódico 3 c. 7 - 9 (piano)

Fragmento melódico inicial c. 1 - 3 (violoncelo e piano) - Sonata II, 1912

Fragmento melódico 2 anc. c. 4 - 5 (violoncelo)

Fragmento melódico 3 anc. c. 5 - 6 (piano)

Fragmento melódico 4 c. 5 - 6 (piano)

Exemplo 18: O ritmo de alguns fragmentos melódicos iniciais e outros derivados nas quatro sonatas de Glauco Velásquez.

Comparativamente os fragmentos melódicos das sonatas para violino e piano se mostram mais *cantabile*. Em oposição, os das sonatas para violoncelo e piano são concebidos com mais saltos. Uma grande parcela desses intervalos apresentam-se em terças, quartas, quintas (diminutas ou justas), sextas e ocasionalmente sétimas e oitavas. Nessa variedade são vistas combinações de intervalos que geram resultados incomuns por conta do uso de enarmonias.

Sonata "Delirio", 1909 - c. 7 - 12 (violino)

Sonata 2, 1911- c. 1 - 5 (violino)

Sonata II, 1912- c. 1 - 11 (Violoncelo)

Sonata "Appassionata", 1910- c. 10 - 18 - violoncelo

anc. c. 39 - 44

— Qualidade dos saltos

- - - Qualidade dos graus conjuntos

T Tom

st Semitom

Enarm. Enarmonia

Uniss. Uníssono

- - - Delimitação dos fragmentos melódicos

Exemplo 19: Análise das melodias das quatro sonatas mediante a relação intervalar.

Num sentido de cores sonoras em movimento horizontal são destacáveis diversas combinações de graus conjuntos: cromaticamente, enarmonicamente e em tons inteiros. Tal uso nas sonatas (“*Appassionata*”), 1910 e *II*, 1912, deve ser percebido de fragmento para fragmento. Cada organização possui uma combinação em particular de saltos e graus conjuntos. Em contrapartida, a melodia das sonatas para violino (*Sonata “Delírio”, 1909* e *Sonata 2, 1911*) possui uma construção pensada através de graus conjuntos, cujos saltos são usados em pontos-chave: por exemplo, em mudança de tessitura ou em forma de ornamentação.

Nesse contexto, chama a atenção o uso de enarmonias. Determinadas notas que são escritas com alteração, como por exemplo, na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano encontram-se as notas Lá^b e Sol[#] (c.2), na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, as notas Ré[#] e Mi^b (c.10) ou quando na *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano são encontradas as notas Dó^b e Si (c. 39-44).¹⁶⁶

A aparição de enarmonias ocorre enquanto função de efeito. Esse artifício usado especificamente nos instrumentos de corda destaca uma questão ligada diretamente a afinação desses instrumentos. Diferente do piano que possui afinação fixa, os instrumentos de corda friccionada possuem pequenas diferenças a depender do contexto em que as notas são inseridas. Cesar Augusto Pereira da Silva (2016) num estudo referente à questões de *Entoação de instrumentos não-temperados*¹⁶⁷ explica:

Ao contrário dos instrumentos de afinação fixa, como o piano e similares, em que a frequência exata de emissão reflete um compromisso exclusivamente expresso pelo temperamento, a modelagem das práticas constituintes da voz e outros instrumentos como as cordas friccionadas e, em menor grau os sopros, constitui-se em um desafio cuja expressão é carregada de pequenas nuances. Embora esses instrumentos adotem os mesmos referenciais teóricos que os instrumentos de afinação fixa, eles possuem flexibilidade suficiente para fazer pequenas correções na tentativa de combinar intervalos mais importantes do ponto de vista contextual. Trata-se de uma necessidade de ordem psicoacústica, pois “a afinação de uma determinada nota depende em larga medida do intervalo em questão ser melódico ou harmônico, uma vez que percebemos diferentemente os dois tipos de intervalos” (HENRIQUE, 2002, p. 964 (SILVA, 2016, p. 1204).

Apesar do violino e do violoncelo estarem inseridos no sistema de afinação temperada, segundo Jr. Afonso Maria (2011)¹⁶⁸ nos instrumentos de corda friccionada os intervalos de 5^a e 4^a “não são, em termos acústicos, perfeitos”. Nesse sentido, Jr. Afonso

¹⁶⁶ Vide exemplo 19.

¹⁶⁷ SILVA, Cesar Augusto Pereira da. *Entoação em instrumentos não-temperados: análise de execução da Suíte n.1 para violoncelo (BWV 1007) de J. Sebastian Bach*. 2016.

¹⁶⁸ MARIA, Jr. Afonso. O que é o sistema temperado. Disponível em: <http://www.aboamusica.com.br/2011/11/o-que-e-o-sistema-temperado.html>

Maria afirma que “o intervalo de tom se divide em 9 comas”. Dessa maneira, “essas nove pequenas partes que separam ou dividem um tom” são pensadas com a “proposta [de] igualar os semitons em partes perfeitamente iguais”.

Em instrumentos como o violino e o violoncelo a relação da diferença de comas entre as notas enarmônicas é perceptível quando tais notas soam através das relações intervalares que estabelecem. Jr. Afonso Maria (2011) explica que:

Por exemplo, entre a nota Dó e a nota Ré encontramos a nota Dó# ou Réb (isso se se leva em consideração exatamente o Sistema Temperado). A questão está justamente na distância entre, ainda por exemplo, quantas comas havia entre nota Dó e a nota Dó# e posteriormente entre a nota Dó# e a nota Ré. Já sabemos, [no entanto], que a distância de um tom possui 9 comas. [...]

Segundo os físicos:

Dó	Do#	Ré
[4 comas]		[5 comas]

Segundo os músicos:

Dó	Dó#	Ré
[5 comas]		[4 comas]

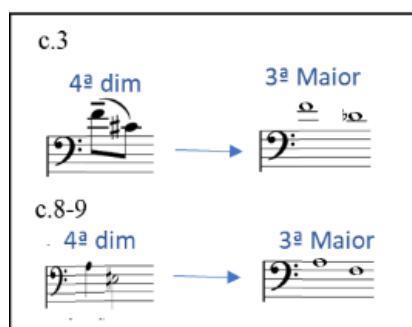
Ora, se temos a distância de 5 comas entre a nota Dó e a nota Dó# e a de 4 comas entre a nota Dó# e a nota Ré (segundo a proposta dos músicos) ou vice-versa (segundo a proposta dos físicos), em ambas teremos Dó# ≠ de Réb, como acontece nos sistemas naturais (MARIA, 2011, p. 5 - 6).

Observar as cores horizontais das melodias de Glauco Velásquez, sob a ótica dos intervalos e de suas conduções, se justifica pelo seu uso como recurso de expressividade. Nesse ponto, Nivea Zumpano e Ricardo Goldemberg (2016) no estudo *Princípios da técnica e história do temperamento musical*, afirmam que “nos instrumentos de afinação não-fixa, como as cordas [friccionadas], [...] o intérprete tem a liberdade de optar por certos tipos de entoação¹⁶⁹ dos intervalos e utilizar outros tipos de afinação”. Quando se vale de elementos dentro da relação de altura através de cromatismo, enarmonia e tons inteiros, por exemplo, Glauco Velásquez assinala a entoação por escrito para a construção de uma paleta de cores sonoras horizontais.

Em oposição aos graus conjuntos, temos os saltos. Nas sonatas para violoncelo são encontrados saltos supostamente dissonantes como 4ª diminutas (presentes, por exemplo, na *Sonata II, 1912*, c. 3 e 9, e na *Sonata “Appassionata”*, c.43) que são

¹⁶⁹Segundo Silva (2016), *Entoação* refere-se à “responsabilidade de tocar afinado”, no entanto, a entoação de instrumentos de afinação não-fixa existe uma questão relacionada a variabilidade de afinação desses instrumentos. No caso de instrumentos de corda friccionada ou do violino ou do violoncelo depende do contexto.

consequência do uso de notas alteradas na escrita escolhida por Glauco Velásquez.



Exemplo 20: salto de 4ª diminuta na Sonata II, 1912).

Por exemplo, quando aparecem notas como um mi#, num contexto intervalar de lá - mi# descendente, é possível visualizar um intervalo de 4ª diminuta. No entanto, auditivamente, este intervalo facilmente se faria soar uma 3ª maior. Na execução deste intervalo se ouve lá- fá numa lógica englobada na afinação fixa como no piano. De outro modo, um intervalo de 4ª diminuta descendente (lá - mi#) parece ser escolhido por Glauco Velásquez como artifício de cor. Na situação das enarmonias abordadas anteriormente, cuja a entoação possui diferença, é possível regular a afinação respectiva ao contexto ao qual tal intervalo foi englobado.

Assim, um salto de 4ª diminuta se faz pela escrita e é possível supor que o compositor possa esperar do executante alguma alteração quanto à inserção do sustenido como na nota mi#. Parece, então, que este artifício usado por Glauco Velásquez indica uma afinação levemente mais alta caso esta figura melódica fosse inserida num contexto de salto seguido de grau conjunto como sua resolução (lá-mi#-mi ou lá-mi#-fá#). Caso contrário, é possível que uma nota enarmonizada, seja ela qual for, possa ter um sentido harmônico enquanto sonoridade pertencente a um contexto vertical e, nesse sentido, as questões de alteração caibam para adequar-se a determinado acorde ou combinação sonora.

Numa terceira situação, a escolha de determinadas notas alteradas para determinados contextos poderiam mesmo simplesmente ser escritas de outra maneira no intuito de facilitar a leitura. Nesse ponto, podemos então lembrar o que alguns críticos como Oscar Guanabarro (1912) apontaram sobre a maturidade musical de Glauco Velásquez. Certas abordagens em sua escrita poderiam se apresentar melhor trabalhadas para evitar complicações.

Também em seus temas nas sonatas são usados saltos de 5ª diminutas (como na *Sonata II, 1912*, c.8, *Sonata “Delírio”, 1909*, c.5, ou na *Sonata “Appassionata”, 1910*, nos c. 40 e 42) e 7ª diminutas (como na *Sonata II, 1912*, c.10), como parte da paleta de cores sonoras horizontais¹⁷⁰.

Na disposição do uso de graus conjuntos é perceptível a predominância de aglomerados cromáticos na *Sonata “Delírio”,* reflexo da influência de Cesar Franck e Wagner. Também são frequentes as sequências de tons inteiros, sinal claro da influência de Debussy. Na *Sonata “Appassionata”,* é sentida uma abordagem mais conectada com a escrita moderna, em que os fragmentos melódicos são estruturados em tons inteiros com cromatismo ocasional. Além disso, são vistas a grande incidência de saltos dissonantes como de 7ª e 4ª e o aumento do uso da enarmonia como recursos de cor. Nos instrumentos de corda esta prática aparece bastante recorrente, principalmente a partir da sonata de 1910.

A escolha de visualizar a construção das melodias através da junção de intervalos acontece pela preocupação do compositor com a sonoridade e os timbres. Na prática, esse quesito é percebido pelo instrumentista que colabora como um agente que concretiza as ideias expressas pelo compositor. Apesar de ser um elemento complexo de ser explicado por ocorrer durante a performance, Louis J. Bostelmann (1947) em seu *An Analysis of violin practice*, descreve claramente a questão das alterações dos intervalos mediante o contexto ao qual apareceriam.

Apesar das sonatas de Glauco Velásquez se encaixarem na categoria de música pós-tonal, o compositor usa diversos elementos que partiram do princípio tonal próprios do que Souza (2014) chama de *prática comum*. Então, segundo Bostelmann (1947), no violino “a sétima nota ou sensível”, não soa tão ofensiva quando tocada muito alta; mas se tocada com a afinação muito baixa, o resultado é bastante dissonante”.¹⁷¹ Esse conceito, de afinação “baixa” ou “alta” destacado por Bostelmann, embora pensado para o repertório tonal, se aplica quando inserido na música pós-tonal dentro de uma relação intervalar. Assim:

Os intervalos de sexta e de quarta, por outro lado, são menos visivelmente desafinados quando tocados com afinação mais baixa do que quando tocados com afinação mais alta.

A terça maior é aceitável quando muito alta, mas é desagradável quando muito baixa.

A terça menor é mais desagradável quando aguda [com afinação mais alta],

¹⁷⁰ Vide exemplo 19.

¹⁷¹ O termo *Dissonante*, foi uma opção pensada para traduzir o termo *Offensive* usado por Bostelmann, (1947), em seu livro escrito em inglês, referente a afinação de uma nota dentro de determinado contexto.

mas não tão problemática quando mais baixa (BOSTELMANN, 1947, p. 50-51, tradução nossa).¹⁷²

Na prática, Bostelmann (1947) explica a problemática da execução dos intervalos ao violino, ao qual justifica as preocupações com sua afinação. Tais observações, apesar de não direcionadas para o violoncelo, encaixam-se facilmente em sua lógica de execução. Esta dimensão particular dos instrumentos de corda friccionada justifica a preocupação de Glauco Velásquez em escrever determinadas sonoridades horizontais para o violino ou para o violoncelo. Respectivo aos intervalos de segunda chamados anteriormente de graus conjuntos, Bostelmann aponta:

É provável que os intervalos de segunda sejam tocados muito afastados na terceira posição e nas posições mais altas. A nota mais tocada desafinada é a nota Fá na primeira posição da corda E, pois geralmente é colocada muito alta. É comum ouvir intervalos tocados com afinação muito alta executadas pelo primeiro dedo em todas as posições (BOSTELMANN, 1947, p.51, tradução nossa)¹⁷³.

Sobre intervalos, Bostelmann (1947) faz considerações sobre a entoação de cada um deles ao violino:

Intervalos de quarta diminuta raramente são suficientemente diminutos; a nota mais baixa é muito baixa ou a nota mais alta é muito alta. Quintas diminutas na forma de arpejo são enganosas por não conseguir colocar a terça do acorde alta o suficiente e a sétima do acorde baixa o suficiente. Sétimas diminutas, como outros intervalos diminutos, são frequentemente diminutos descuidadamente. Por exemplo, a nota inicial da tonalidade não deve ser colocada muito baixa e a sétima do acorde diminuto não deve ser colocada muito alta. [...] Intervalos aumentados raramente são altos o suficiente. Eles necessitam de um alongamento incomum, pois com frequência se puxa um dedo ou outro ligeiramente fora de sua posição (BOSTELMANN, 1947, p.51-52, tradução nossa).¹⁷⁴

As palavras de Bostelmann (1947) mostram que é muito provável que, por ter sido violonista, Glauco Velásquez entendesse razoavelmente das questões implícitas nas afinações de instrumentos como o violino e até mesmo o violoncelo. Assim, combinações

¹⁷² “The sixth and fourth dale-steps, on the other hand, are less noticeably false when played too low than when played too high (p.50). The major third is acceptable when too sharp but is disagreeable when flat. The minor third is most unpleasant when sharp but give little offense when flat (BOSTELMANN, 1947, p. 50-51)”.

¹⁷³ “Half steps are likely to be played too far apart in the third and the higher positions. The note most commonly played out of tune F in the first position on the E string. It is usually placed too high. It is common to hear flats played too high with the first in all positions (BOSTELMANN, 1947, p.51)”.

¹⁷⁴ “Intervals of diminished thirds are seldom sufficiently diminished; either the lower note is too low, or the higher note is too high. Diminished fifths in *arpeggio* form are deceptive through failure to place the third of the chord high enough and the seventh of the chord low enough. Diminished sevenths, like other diminished intervals, are often carelessly diminished. For instance, the leading tone of the key should not be placed too low, and the seventh of the diminished chord should not be placed too high. [...] Augmented intervals are seldom large enough. Tynecastle an unusual stretch, with frequently pulls one finger or the other slightly out of its position (BOSTELMANN, 1947, p.51-52)”.

de intervalos e sonoridades escritas por ele em suas linhas melódicas podem ser vistas como um tipo de experimentação. Desse modo, foi visto anteriormente que havia instrumentistas ao seu redor para lidar com as questões mais profundas relacionadas aos timbres na prática.

Ainda neste sentido de conduções das sonoridades horizontais, uma característica comum na malha melódica de seu discurso são as sequências melódicas mais amplas com notas de maior duração. Estas linhas que aparecem tanto no baixo, quanto nas vozes intermediárias são como uma ideia melódica em sequência ampliada que podem alcançar até 4 ou 5 vozes simultâneas. Em sua essência carregam mistura de cromatismo, tons inteiros e misturas com sequências diatônicas e cromáticas. Esse tipo de melodia aparece esporadicamente nas sonatas “*Delírio*”, 1909 e 2, 1911, mas nas sonatas “*Appassionata*”, 1910 e II, 1912, são mais comuns e diversificadas.

Sonata “*Delírio*”, 1909 – melodia do baixo – c. 1 - 5

c. 49 - 51

— Qualidade dos saltos
 - - - Qualidade dos graus conjuntos
 T Tom
 st Semitom
 - - - Delimitação dos fragmentos melódicos

Exemplo 21: Análise das melodias dispostas no baixo via relação intervalar na Sonata “*Delírio*”, 1909.

Sonata "Appassionata", 1910 - c.46 - 51

A ideia de fragmentação melódica continua como padrão na construção das vozes de contraponto. No entanto, nesta representação o entrelaçamento entre elas é mostrado pelo isolamento de cada uma individualmente. Desse modo, os tracejado vertical delimita a separação dos fragmentos em cada voz.

Exemplo 22: Delimitação de vozes simultâneas e seus fragmentos nos contrapontos na *Sonata I* ("Appassionata"), 1910.

Tanto as melodias amplas em vozes internas quanto os elementos melódicos com uma variedade rítmica mais movimentada, ocupam o mesmo espaço dentro da trama dramática. Em outro sentido, sua construção fragmentada se mantém como um padrão que se apoia nas costuras contrapontísticas comuns nas sonatas de Glauco Velásquez.

4.5 O uso de ornamentos como recurso para a transformação motívica

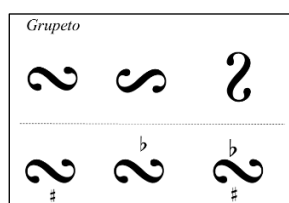
O que Souza (2014) chama de transformação motívica, na escrita de Glauco Velásquez se molda de uma sonata para a outra. Apesar da recorrência de processos como mudança, deslocamento rítmico e transposição, caracteristicamente, Glauco Velásquez se usa de ornamentos tanto sinalizados quanto escritos por extenso. Tal ideia está bastante presente na *Sonata "Delírio"*, 1909, em que são vistos, por exemplo, grupetos, trinados e outros artifícios. Nas sonatas seguintes, esses elementos aparecem, mas perdem força, até que na última peça do gênero, *Sonata II*, 1912, este tipo de efeito se torna cada vez mais raro.

Pode-se dizer que o uso de ornamentações remonta referências ligadas a época do período barroco italiano (NEWMAN, 1956). Nesse sentido, a narrativa de Glauco Velásquez traz embutida influências através da música de compositores como A. Gabrieli citado em sua carta a Rodrigues Barbosa (CARNEIRO, NEVES, 2002, p.52). No entanto, como argumento que soma a afirmação anterior, quanto mais moderna vai se tornando

sua escrita, mais distante de sua influência italiana se encontra Glauco Velásquez.

Segundo Esther Scliar (1985) o uso de ornamentação está “destinado a enriquecer a melodia”. Em sua transformação, os ornamentos “adquiriram grande complexidade a partir do séc. XVI ao séc. XVIII, tanto no que se refere a grafia quanto à execução”.

Como um dos primeiros elementos relacionados à ornamentação de fragmentos temáticos das sonatas de Glauco Velásquez, são encontrados o que chamamos de *grupeto por extenso*. Esse tipo de escrita consiste numa modalidade melódico-ritmica vista na estrutura de quiáltera em graus conjuntos. A ideia do *grupeto por extenso* acontece baseada na construção do *grupeto*¹⁷⁵ como “ornamento representado por sinais (∞) ou por um grupo de 3 ou 4 notas, inclusive a real, relacionadas por graus conjuntos (SCLIAR, 1985, p.145)”.



Exemplo 23: Símbolo representativo do Grupeto.







Esse tipo de ornamentação nas sonatas de Glauco Velásquez mostra grande variedade. Geralmente aparecem em figuras de 4 a 7 notas (como na *Sonata “Delírio”, 1909*, c.19, na *Sonata 2, 1911*, c.54-55 ou na *Sonata “Appassionata”, 1910*, c. 52).



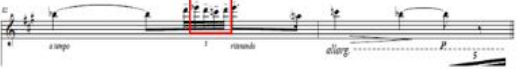
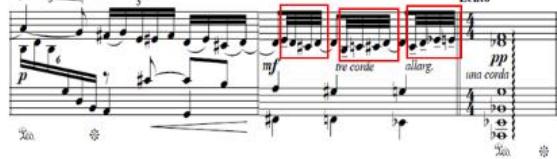
Exemplo 24: Tipos de grupeto por extenso.

¹⁷⁵Grupeto no francês, *Double* ou *Tour de gosier*; no alemão, *Cadence* ou *Doppelschlag*, em inglês: *Turn* (SCLIAR, 1985, p. 141).


A duração de suas notas pode ser curta (em fusas) ou em maior proporção em semicocheias. Essa escrita se dá quando o compositor insere a nota real e os floreios a sua volta. Normalmente a porção da quiáltera que seria considerada o grupeto aparece cercada pela nota principal e outras que se encaminham em sequência melódica rumo ao próximo fragmento melódico. De outro modo, existem *grupetos* escritos por extenso sem quiáltera, o que seria mais próximo do efeito executado através do símbolo (como na *Sonata II*, 1912, c.135).

Sonata "Delirio", 1909

c.19 (violino)

 c.25 (piano)

 c.35 (violino) Tempo I

 c.60 (violino)

 c.68 (piano)

 c.74 (piano)


c.77 violino e piano

 c.78-79 (violino)

 c.82 (violino)

 c.42-43 (piano)


Sonata II, 1912

c.61 (violoncelo)


Exemplo 25: Recorrência do grupeto como artifício de transformação motívica nas sonatas de 1909 e 1912 de Glauco Velásquez.

Exemplo 26: Recorrência do grupeto como artifício de transformação motívica nas sonatas 2, 1911 e “*Appassionata*”, 1910 de Glauco Velásquez.

Outra modalidade de ornamento empregado por Glauco Velásquez em sua transformação motívica é o *trinado* e seus derivados. Segundo Scliar (1985) “*Trillo* (*treblement, cadence, trinado*) é um ornamento iniciado ou não, com apojatura superior, cuja nota alterna várias vezes rapidamente com sua resolução”. De outro modo, o primeiro símbolo ilustrado no exemplo 22, conforme Scliar (1985) é um dos que se originaram do *trillo* ou *trinado*, sendo então denominado como *Prall triller* (♯). Segundo a autora, “este ornamento se inicia com o grau conjunto superior seguindo-se a rápida alternância entre a nota real e a precedente”.

Trillos

♯ ou tr ou tr

Exemplo 27: os símbolos do *Trillo* e seus derivados segundo Esther Scliar (1985).

Scliar (1985) explica que “o *Prall triller* sempre aparece em um movimento diatônico, descendente [...]”. Apesar de Scliar definir o contexto do uso do *Prall triller* como diatônico, Glauco Velásquez faz uso desse ornamento não só em contexto

diatônico, ou dentro de um intervalo do tamanho de um tom, como usa sua estrutura dentro de um contexto cromático (*Sonata "Delírio", 1909*, c.36 e c.41-42).

Esse ornamento se apresenta também em grande quantidade na *Sonata "Delírio", 1909*, e nas outras sonatas aparece um menor número de vezes. Sua grande incidência, se dá, por exemplo, por conta do caráter híbrido gerado pela maneira dos tratamentos harmônicos e pelas relações temáticas. Nesta sonata, o caráter tonal e a relação consonância/dissonância que aparece mais forte que nas demais.

The image displays a page of musical notation for the Sonata "Delírio", 1909. It features several systems of music, each with a measure number and a red box highlighting a trill. The systems are labeled as follows: c.13 (measures 11-12), c.36 (measures 36-37), c.41-42 (measures 41-42), c.45 e 46 (measures 45-46), e.55-56 (measures 55-56), c.57 (measure 57), c.64-65 (measures 64-65), c.67 (measures 67-68), and c.88 (measure 88). The notation includes various dynamics such as *pp*, *ritornando*, *alleg. molto*, *una corda*, *legatissimo*, *creac. molto*, *allarg.*, *molto espressivo*, and *ppp*. The trills are marked with 'tr' and are highlighted in red boxes across different staves and systems.

Exemplo 28: Recorrência do *Trillo* como artifício de transformação motívica na Sonata "Delírio", 1909.

Ainda que a *Sonata "Appassionata", 1910*, já apresente novas tendências de quebras na relação consonância/dissonância, Glauco Velásquez ainda se apropria de ornamentos. O *Prall triller*, por exemplo, se mantém como recurso de transformação motívica e os insere ainda mais no contexto cromático. Nas sonatas mais tardias, de 1911 e 1912, nas quais as influências absorvidas por Glauco Velásquez se apresentam mais dissolvidas, esses elementos são encontrados com raras incidências.

Nessa modalidade destacam-se os *Trillos por extenso* que aparecem tanto no

acompanhamento quanto em elementos melódicos contrapontísticos. Nesse sentido, sua aparição é mais recorrente ao piano que no violino ou no violoncelo.

The image displays four musical staves. The top-left staff is from 'Sonata 2, 1911' at measure c. 31, showing a piano accompaniment with a red box highlighting a trill. The top-right staff is from 'Sonata II, 1912' at measure c. 46, also showing a piano accompaniment with a red box highlighting a trill. The bottom-left staff is from 'Sonata 2, 1911' at measures c. 35-36, showing a piano accompaniment with a red box highlighting a trill. The bottom-right staff is from 'Sonata II, 1912' at measure c. 46, showing a piano accompaniment with a red box highlighting a trill. The staves are arranged in a 2x2 grid.

Exemplo 29: *Trillos por extenso*. Não são considerados artifício de transformação motivica, mas são recorrentes nos acompanhamentos enquanto preenchimento de textura.

Entra nessa categoria o uso de *Appoggiaturas*. Mesmo não necessariamente inserido no tema, enquanto símbolo, este aparece como elemento de cor e textura nas melodias impressas no baixo. Em todas as ocasiões as *apojaturas* aparecem em posição inferior. Segundo Scliar (1985) as *apojaturas* “(do italiano, *appoggiatura*, apoiar-se) é uma pequena nota que faz retardar a execução da nota subsequente da nota principal”. A autora explica:

A *apojatura* ornamental pode pertencer ou não à harmonia. No segundo caso, [geralmente aparece] na distância de um tom ou semitom diatônico da nota real, sendo considerada nota melódica [...]. A *apojatura* pertencente à harmonia, por alguns autores foi denominada *floreio*, foi mais usada a partir do séc. XIX (SCLIAR, 1985, p. 132).

Nas sonatas de Glauco Velásquez, a *apojatura* aparece exclusivamente como recurso sonoro, sem necessariamente ser conectada a um sentido harmônico. Quando utilizadas, aparecem como ponto de chegada oitava a baixo da nota principal ou como um elemento melódico direcional em contexto cromático na função sonora relacionada a “coloração” da tessitura.

Esse recurso é pouco usado por Glauco Velásquez em suas sonatas. É notável a ausência desse efeito em sua *Sonata “Appassionata”, 1910*. Em geral, os ornamentos destacados têm finalidade de transformação temática ou auxiliam em efeitos de textura e sonoridade. Quando inseridas nas sonatas de Glauco Velásquez, o compositor destituiu algumas de suas funções originais, como no caso da *apojatura* e traz a elas uma outra possibilidade.

The image displays four musical score excerpts, each with a red box highlighting a specific passage. The first excerpt is from 'Sonata "Delirio", 1909' (piano, c. 75), showing a piano part with a portamento. The second is from 'Sonata II, 1912' (piano, c. 170), showing a piano part with a portamento. The third is from 'Sonata 2, 1911' (piano, c. 117), showing a piano part with a portamento. The fourth is from 'Sonata II, 1912' (violin, c. 174), showing a violin part with a portamento.

Exemplo 30: Apojaturas enquanto artifício de timbre na *Sonata "Delirio", 1909*, para violino e piano e na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano.

No caso das alterações como *grupetos* e *trillos*, com intuito de transformação motívica, a ornamentação pode ser categorizada como um elemento que coopera para a sensação improvisatória. Esses efeitos estão relacionados com resultados projetados em prol da expressão e da dramaticidade.

4.6 Recitativo, sonoridades horizontais e oitavas

A malha melódica é a representação metafórica de uma narrativa extremamente contrapontística. Nos momentos de mudança de textura, na entrada de melodia acompanhada ou de reforço melódico através de oitavas e sextas, são vistos fragmentos melódicos importantes. O primeiro dos exemplos desse tipo de aplicação está o uso de *recitativos*. Este elemento, que segundo Newman (1983) foi usado por Cesar Franck no quarto movimento de sua *Sonata em A para violino e piano, 1885*, associa-se como uma metáfora poético-narrativa.

O uso de *recitativo* carrega certa ambiguidade quando usado por Glauco Velásquez. De um lado, o emprego desse tipo de sonoridade aponta uma das evidências de que Franck o influenciou com certa força. De outro, o *recitativo* evoca a conexão inconsciente de Glauco Velásquez com a poesia.

O *recitativo* vem de outro gênero musical, associado primeiramente à música vocal. Segundo Percy Scholes (1955), no *Oxford Companion to Music, Recitativo* corresponde a “um estilo de composição vocal associado à melodia e (em maior ou menor

grau) ao ritmo [...] [que] é amplamente desconsiderado em favor de alguma imitação das inflexões naturais da fala”. Em sua execução “adapta-se a rápidas mudanças de pensamento ou emoção”, que é “particularmente adequado como veículo para a prosa”. Quando usado “[n]uma ópera ou oratório, geralmente serve para narrativa, diálogo ou expressão dramática”.

As palavras de Schole (1955) remontam uma das conexões do *recitativo* com os aspectos da expressividade poética. Essa qualidade aliada à aspectos da poesia, quando aplicada na *Sonata “Delírio”, 1909*, por exemplo, produz um trecho melódico com liberdade rítmica. Esse efeito soa como um trecho improvisado caracteristicamente solto, diferente da métrica dos elementos anteriores dispostos na melodia da sonata.

Borba e Graça (1963) no *Dicionário de Música*, falam de *Recitativo* como um tipo de “canto aclamado”. Esse termo descreve de maneira clara tal recurso sonoro aplicado na *Sonata “Delírio”, 1909* e na *Sonata 2, 1911*. O *recitativo* na música de Glauco Velásquez pode ser visto então, como um “recurso retórico”.¹⁷⁶

Apesar da inserção na música instrumental, tal “forma de expressão musical” baseou-se em seus primórdios “na modulação prosódica do discurso”. Em sua origem, o *Recitativo* carrega uma ligação ainda mais forte com a poesia:

[Para o *recitativo*] partiu-se do princípio de que a poesia grega, mormente na tragédia, era recitada numa espécie de forma cantada e procurou-se reviver este modo de representação. Passou-se a recitar tragédias gregas ou peças helênicas de autores contemporâneos [...]. [O] canto dramático [...] passa a ser solicitado a se pautar unicamente sobre a língua (“[...] compõe-se e canta-se como...se recitasse...”). Este canto-falado (a monodia) era notado aproximadamente segundo o ritmo e a melodia da língua. [...] [E]ste “canto-recitado” [...] deveria servir para sublinhar a expressividade e a convicção dramática da língua [...]. [Temos a busca pela] clareza do texto. Generalizou-se então o uso de um tipo simples de acompanhamento em acordes [...]. Na realização do acompanhamento destes recitativos eram observadas regras muito precisas [...] para que o canto recitado pudesse ser executado de modo livre, sem rigidez rítmica [...] (HANOUNCOURT, 1993, p.35-36).

¹⁷⁶Cesar Franck não foi o primeiro a usar o *recitativo* como recurso de expressividade. Segundo Schole (1955), o *recitativo* também foi usado em pequenas passagens na música instrumental como “na *Fantasia Cromática* de Bach e algumas passagens em suas obras de órgão; também em algumas passagens nas sonatas para piano forte de Beethoven e sua *Nona Sinfonia* (SCHOLE, 1955, p.864, tradução nossa). Borba e Graça (1963), afirmam que “o *recitativo* introduziu-se também nas cadências dos concertos”. O *recitativo* aparece também no *Oxford Companion to Music*, classificado por Schole (1955) como uma espécie de *Cadenza*. Segundo Borba e Graça, (1963) as cadências do concertos correspondem a um trecho virtuosístico, “primeiramente improvisado pelos executantes, depois imposto pelo próprio compositor, na parte final do [...] concerto”. Borba e Graça (1965), apontam que “foi Beethoven quem primeiro” inaugurou tal prática, “escrevendo ele próprio as suas cadências”. Depois Schumann adotou seu uso que tornou-se uma convenção. Desse modo, a cadência passa “a ser uma parte integrante da composição”. Costumeiramente “alguns virtuosos do piano ou do violino” passaram a compor suas próprias “cadências [tendo-as] aplicadas a obras que não as tinham, ou destinadas a substituir as já existentes”. Posteriormente, “alguns concertos têm duas, três ou mais cadências (Graça e Borba, 1963, p.245 - 249)”.

Os *recitativos* usados por Glauco Velásquez em suas sonatas soam exatamente como nas descrições de Nikolaus Hanouncourt (1993). Ao observá-los na partitura, “a clareza” da melodia inserida nessas características, possui “o uso de um tipo simples de acompanhamento em acordes”. Sua função se aplica para que se fizesse uma melodia “executada de modo livre, sem rigidez rítmica”.

O *recitativo* enquanto elemento metafórico inserido desde o teatro grego nas áreas da poética remonta um aspecto da poesia propriamente dita. Quando esta arte se conecta à música e a música se apresenta enquanto espectro poético. A essência poética no *recitativo* na música instrumental está na liberdade métrica. Enquanto em outras modalidades, cuja organização melódica se mantém na métrica do ritmo, no *recitativo* a poética está na sonoridade.

The image displays two musical scores with highlighted recitativo passages. The first score is for *Sonata "Delirio", 1909, para violino e piano*. It features two systems of music. The first system, measures c.30-33, shows a violin part starting with a *Lento* tempo, marked *espresso*, and a piano accompaniment of chords marked *pp*. A red dashed box highlights a melodic phrase in the violin part. The second system, measures c.45-46 and c.57-58, shows a violin part with *Lento molto espressivo* and *Piu mosso* markings, and a piano accompaniment with *una corda* and *mf* markings. Red dashed boxes highlight melodic phrases in both systems. The second score is for *Sonata 2, 1911, para violino e piano*. It features two systems. The first system, measures c.100-101, shows a violin part with *Lentamente* and *espresso* markings, and a piano accompaniment with *una corda* and *pp* markings. A red dashed box highlights a melodic phrase. The second system, measure c.147, shows a violin part with *Lentamente* and *dolciss.* markings, and a piano accompaniment with *una corda* markings. A red dashed box highlights a melodic phrase.

Exemplo 31: Recitativos. Artifício de efeito sonoro nas sonatas para violino e piano.

Estruturalmente a organização dos *recitativos* na *Sonata "Delirio", 1909*, aparece com um trecho melódico com uma combinação de 2 fragmentos (c. 30-33). Em seguida, uma anacruze de três notas (c.34) que desembocará num novo trecho cuja métrica aparece restabelecida (c.35). Posteriormente, o *Recitativo* é usado novamente, mas sua duração

é reduzida para apenas um fragmento melódico (c. 45-46). Esse mesmo elemento introduzido na *Sonata 2, 1911*, aparece já presente em pequenos fragmentos, que quando reutilizados são reduzidos a uma ideia curta no fim do movimento.

O *recitativo* como recurso timbrístico encontrado exclusivamente nas sonatas para violino e piano de Glauco Velásquez remonta mais um indício da força da influência de Cesar Franck. No entanto, tal sonoridade não foi usada por Glauco Velásquez nas sonatas para violoncelo e piano.

Outro exemplo são as texturas horizontais em oitavas. Nas *Sonata “Appassionata”, 1910*, e na *Sonata II, 1912*, Glauco Velásquez abandona a ideia dos recitativos, mas utiliza linhas melódicas sem acompanhamento harmônico. Esses trechos, caracteristicamente curtos, destacam fragmentos melódicos importantes. Estas ousadias se apresentam com intuito de acentuar o que é uma apresentação de algum fragmento temático transformado ou a entrada de uma nova ideia.

Na *Sonata “Appassionata”, 1910*, esses trechos aparecem em dois momentos. No primeiro, há uma versão transformada do tema principal cujos elementos melódicos possuem notas de duração maior (c. 132-135, exemplo 31). No segundo, um conjunto de fragmentos melódicos escritos como novas ideias que possuem maior variedade de notas (c. 152-155). Este efeito sonoro se apresenta na tessitura grave e aparece como melodias do baixo enfatizadas. Na *Sonata II, 1912*, esses mesmos elementos graves são utilizados como uma aparição do fragmento temático inicial reforçado por uma textura de 8ª (c.76-79, exemplo 32).

The image displays two pages of musical notation. The left page is titled "Sonata 'Appassionata', 1910, para violoncelo e piano" and contains two excerpts. The first excerpt is at measures 132-135, marked "Lento ma non troppo" and "molto legato", showing a cello line with long notes and a piano accompaniment. The second excerpt is at measures 152-155, featuring a cello line with triplets and a piano accompaniment with notes marked "na corda". The right page is titled "Sonata II, 1912, para violoncelo e piano" and shows an excerpt at measures 76-79. It features a cello line with notes marked "uma 8ª bassa corda" and "pp", and a piano accompaniment with notes marked "no bassa na corda" and "allarg.". The piano part includes a triplet and a dynamic marking of "p".

Exemplo 32: Texturas horizontais. Artíficos sonoros usados nas sonatas para violoncelo e piano.

<p><i>Sonata "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano</i></p> <p>c.132-135</p> <p><i>Lento ma non troppo</i> <i>- molto legato</i></p> <p>c.132-135</p> <p>c.2-4</p> <p>Trecho em oitavas que destaca um fragmento melódico inicial transformado. Nesse caso, a transformação temática se vale de mudanças rítmicas, nos intervalos, e a ausência dos ornamentos.</p> <p>— Modificação intervalar - - - - - Modificação intervalar e rítmica</p>	<p><i>Sonata II, 1912, para violoncelo e piano</i></p> <p>c.76-79</p> <p><i>una 8ª bassa</i> <i>corda</i> <i>pp</i> <i>no bassa</i> <i>na corda</i> <i>allarg.</i> <i>p</i></p> <p>c.76-79</p> <p>c:1-3</p> <p>Trecho em oitavas que destaca um fragmento melódico inicial transformado. Nesse caso, a transformação temática se vale de mudanças intervalares e a rítmicas.</p>
--	--

Exemplo 33: Texturas horizontais como fragmentos melódicos iniciais transformado através de modificação intervalar e rítmica.

Na *Sonata "Appassionata", 1910*, ao longo de todo o primeiro movimento, esta ideia timbrística aparece ora ou outra. É posta na região aguda (c.101-102) ou mistura-se em momentos contrapontísticos (c.116-117, c.163-164, c.165, e c.167-168).

<p><i>Sonata "Appassionata", 1910</i></p> <p>c.101-102</p> <p><i>molto appassionato</i></p>	<p>c.116-117</p> <p><i>molto appassionato</i></p>	<p>c.163-164</p>
<p>c.165</p> <p><i>fff</i></p>	<p>c.167-168</p> <p><i>molto espress.</i> <i>cresc. sempre</i> <i>passionato</i> <i>A tempo</i></p>	
<p><i>Sonata II, 1912</i></p> <p>c.20-22</p> <p><i>f</i> <i>molto espress.</i></p>	<p>c.26-28</p> <p><i>Appassionato</i></p>	<p>c.59-60</p> <p><i>f</i> <i>molto espress.</i> <i>ff</i></p>
		<p>c.65-66</p> <p><i>cresc. molto</i></p>

Exemplo 34: Reforço de oitavas enquanto efeito sonoro nas sonatas para violoncelo e piano. Sonoridade que, apesar de não óbvia, foi usada na primeira sonata para violino e piano, 1909.

Nas sonatas “*Delírio*”, 1909 e “2”, 1911, ambas para violino e piano, os artifícios de reforço melódico aparecem de maneiras diversas, mas imersos em contraponto. Na Sonata “*Delírio*”, as 8ª são dispostas em fragmentos melódicos curtos ou em parte desses fragmentos na região aguda (c. 15-16). Em outros momentos esse reforço é distribuído em duas vozes (c. 54, baixo e soprano), ora aparecem no baixo (c.82) ou em uníssono entre os instrumentos (c.77), o que enfatiza a diferença de timbre.

Exemplo 35: Reforço de oitavas e uníssonos nas sonatas para violino e piano de Glauco Velásquez.

Na Sonata 2, 1911, para violino e piano existem momentos de reforço de uníssono em tempos fortes entre baixo e tenor (c. 17-18 e c.47-49). Esse recurso aparece nas vozes agudas do soprano em meio a um contraponto com o violoncelo (c.69-70) e entre as vozes de contralto e soprano no piano (c.42-43). Também aparecem como parte integrante de um fragmento melódico (c.116 e c.62-64).

Da primeira sonata para a última as texturas aparecem mais diversificadas e os contrapontos se distribuem numa malha ainda mais intrincada. Os efeitos sonoros de densidade contrapontística são mais desenvolvidos. Caracteristicamente a estrutura reforça uma sonoridade num sentido cada vez mais horizontal, porém sem abandonar as sonoridades verticais que são responsáveis pelo reforço da malha melódica.

4.7 Andamentos, articulação, dinâmicas e sua contribuição para a narrativa

Outro aspecto que chama a atenção na escrita de Glauco Velásquez são as variações de andamento. Parte da dramaticidade de sua narrativa acontece porque o

compositor, assim como no uso do *Recitativo*, evoca esta como um recurso. Na narrativa de suas sonatas as mudanças de velocidade são característica marcante. As indicações de flexibilidade da agógica se coadunam com seu aspecto “recitado” e “aclamado”. Mesmo naquelas sonatas que não possuem em seu uso a liberdade na métrica, de modo geral, cooperam com essa particularidade.

A variação métrica e de andamento acontece quando o compositor faz questão de direcionar o intérprete a todos os pontos aos quais deve-se executar um movimento de *aceleração* ou *desaceleração* em determinado trecho ou fragmento melódico. Todas as sonatas presentes neste estudo possuem emprego da oscilação do andamento e da métrica do discurso.

Exemplo 36: Expressões de flexibilidade da agógica nas quatro sonatas de Glauco Velásquez: *allargando*, *stringendo*, *ritmando un poco*, *animando molto*.

Os andamentos em conjunto com as indicações de flexibilidade da agógica cooperam também com os demarcadores de eventos importantes na narrativa. Na *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano os andamentos fixados marcam a movimentação de mudança de textura, por exemplo. Quando há a entrada de um *recitativo*, o andamento se modifica para uma modalidade mais lenta que o andamento inicial (c.30 e c.56). O andamento lento aparece também no final do movimento como uma desaceleração do discurso para seu encerramento.

Tabela 10 - Classificação de Andamentos na *Sonata "Delírio", 1909*

<i>Sonata "Delírio", 1909, para violino e piano</i>		
Andamentos	Elementos marcantes	Localização
<i>Moderato</i>	Início	c.1
<i>Lento</i>	Recitativo	c.30
Tempo I		c.35
<i>Lento</i>	Recitativo	c.56
<i>Mosso</i>		c.72
<i>Lentamente</i>	Coda	c.84

Na *Sonata "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano essas mudanças se mostram como um fator que dá destaque a determinados elementos, como a liberdade métrica do *recitativo*, por exemplo. De outro modo, os andamentos também demarcam o ápice concentrado no final (c.161), que coincide com a coda na marcação de *Molto Allegro Grandioso*.

Tabela 11 - Classificação de Andamentos na *Sonata "Appassionata", 1910* para violoncelo e piano

<i>Sonata "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano</i>			
Andamentos	Elementos marcantes	Localização	
<i>Allegro</i>	Início	c.1	c.65
<i>Largo</i>		c.52	
<i>Piu Moderato</i>		c.55	
<i>Meno mosso</i>		c.88	
<i>Lento ma non troppo</i>		c.132	
<i>Allegro moderato</i>		c.135	
<i>Molto Allegro Grandioso</i>	Coda	c.161	

Na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, a mudança de andamento aparece muito mais variada. Em sua narrativa é predominante andamentos mais rápidos que as outras sonatas, mas que demonstram ênfase na expressividade.

Tabela 12 - Classificação de Andamentos na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano

<i>Sonata 2, 1911, para violino e piano</i>				
Andamentos	Elementos marcantes	Localização		Elemento marcante
Moderato molto expressivo	Início	c.1		

Mosso		c.13	c.73	Recitativo
Lentamente		c.45	c.99	
Piu Mosso chi'l tempo primo		c.54		
1° Tempo		c.56		
Meno Mosso		c.63		
Piu Mosso		c.92		
Molto Mosso		c.112		
Tempo 1°		c.132		

Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, em contrapartida, os andamentos variam mais bruscamente, ainda que estes sejam combinados com esporádicas indicações de flexibilidade na agógica. A escrita desta sonata se faz num andamento predominantemente mais lento que nas anteriores, mesmo que parta, de início, de um *Allegro*¹⁷⁷.

Tabela 13 - Classificação de Andamentos na Sonata II, 1912, para violoncelo e piano

<i>Sonata II, 1912, para violoncelo e piano</i>			
Andamento	Elementos marcantes	Localizar	
<i>Allegro*</i> (126)	Início	c.1	c.65
<i>Meno molto che'l Tempo 1°</i>		c.38	
<i>Lento</i>		c.73	
<i>Tempo Primo</i>		c.80	
<i>Largo</i>	Coda	c.108	

Em todas as sonatas é tendência de Glauco Velásquez alternar andamentos moderados e lentos ou rápidos e lentos em sua narrativa. Estes podem ser vistos como uma mudança, cuja aparição se coaduna com indicações de expressão e de dinâmica. Predominantemente Glauco Velásquez recorre a termos de desaceleração dos elementos da narrativa: *Ritardando*, *Rallentando*, *Allargando*, etc.

Na *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano a expressividade dramática está mais próxima de um andamento menos acelerado. Os momentos de aceleração de discurso representados pelos termos *Stringendo*, *Piu mosso* e *Mosso* se moldam

¹⁷⁷ No manuscrito o andamento aparece marcado pelo número (♩=126), deduzido como correspondente à denominação indicativa de andamento *Allegro*.

esporadicamente. Parece que quando se vale de tantas indicações de movimentação métrica, Glauco Velásquez enfatiza as propriedades menos rígidas de sua narrativa. Tendência que predomina ao longo de suas quatro sonatas com mais ou menos intensidade.

Na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano os momentos de aceleração são utilizados com mais frequência que na sonata anterior. Ainda que seus andamentos sejam predominantemente lentos, a variação ocorre um número maior de vezes que nas demais sonatas.

Na *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano há um equilíbrio maior entre a quantidade de aceleração em comparação com a incidência de desaceleração. Embora os movimentos de aceleração da agógica se apresentem equilibrados, os momentos de desaceleração métrica ocorrem com menor frequência que nas sonatas anteriores.

Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, a maleabilidade da movimentação narrativa se mostra, entretanto, pontualmente. Esse fato pode estar relacionado com a textura, quando nesta sonata a malha melódica possui mais vozes sobrepostas e sua textura é a mais densa das quatro sonatas.¹⁷⁸

De certo modo, as flexibilizações na narrativa aparecem em momentos de rítmica complexa: quíalteras ou passagens saltadas em que o compositor parece querer enfatizar a dramaticidade.

Exemplo 37: Flexibilidade da agógica e sua relação com movimentos rítmicos nas quatro sonatas de Glauco Velásquez

São contadas as combinações de dinâmica e flexibilidade métrica do discurso

¹⁷⁸ Vide exemplo 16 e 17.

quando o compositor utiliza dinâmicas extremas para aprofundar a expressão dramática. A métrica flexível da narrativa de Glauco Velásquez, apesar de não se apresentar da mesma maneira que no *recitativo*, aparece similar a um caráter improvisatório. Este artifício, típico da linguagem de Glauco Velásquez, é um elemento que demonstra a preocupação com um discurso claramente mais livre.

4.8 A compreensão dos relacionamentos verticais

Outro aspecto bastante controverso nas sonatas de Glauco Velásquez é a harmonia. As dificuldades de compreensão de sua música partem de uma visão baseada na teorização tonal. Suas sonatas, inspiradas pela atmosfera pós-romântica, influenciada por Wagner, Franck e Debussy, se baseiam numa estética voltada para a construção de uma paleta de cores sonoras tanto horizontais quanto verticais. Segundo Guigue (2011), o pós-tonalismo “é um atributo do ‘timbre’”, que se faz a partir “de um conjunto de relações que almejam a desestabilização da força gravitacional do centro tonal da obra”.

As quatro sonatas de Glauco Velásquez são obras musicais, que embora não completamente tonais, se baseiam em elementos provenientes de tal prática. O uso de armaduras de clave, fórmula de compasso, melodias e acordes, o próprio nome das obras como sonatas, são vestígios claros dessa origem. Entretanto, apesar de existir um centro tonal, suas relações harmônicas são desfuncionalizadas.

Nesse sentido, essas relações encaixam-se pelo uso de procedimentos denominados como *tonalidade expandida*. Segundo Corrêa (2005), este processo “também [pode ser] chamad[o] de tonalidade estendida, pois estende a tonalidade inicial da obra para regiões harmônicas distantes, por meio do uso intenso do cromatismo”. Envoltos numa condição que visa mais os resultados de combinações sonoras, Corrêa (2005), aponta que “nesse processo, o relacionamento funcional é substituído pelo relacionamento acórdico”. Em tais conduções, “as relações acontecem a partir da movimentação linear de entidade para entidade”.

Desse modo, apesar de uma observação não pautada na função dos acordes, foi necessária a identificação dessas sonoridades diante da posição dos sons que os compõem. Sua nomeação acontece mediante à cifragem típica da prática comum, mas ligada a uma gama de possibilidades. A ambiguidade gerada em sua posição e construção dá possibilidade a diversas interpretações. Os acordes dispostos nos exemplos possuem

uma nomeação eleita a título de ilustração. Sua classificação não é o ítem mais importante nas sonatas de Glauco Velásquez. Entretanto, foi necessário atribuir a tais sonoridades através de princípios da prática comum uma sugestão de denominação para que a análise em suas particularidades ocorresse.

Devido às propriedades timbrísticas no discurso de Glauco Velásquez, as combinações harmônico-melódicas são escolhidas de acordo com os efeitos que produzem (CORRÊA, 2005). Suas sonatas englobam-se como parte de uma visão relacionada aos procedimentos de construção de um discurso musical pós-tonal. Assim como nos recursos horizontais, as entidades acórdicas em suas sonatas são organizadas, segundo Corrêa (2005), com ausência de intencionalidade harmônica. O olhar sobre este aspecto nessas sonatas deve acontecer em busca de vestígios de padrões que não se enquadram em elementos tonais, mas que servem como efeito de colorido sonoro.

Ao observar a trajetória de sua narrativa ao longo das quatro obras de Glauco Velásquez, as relações entre as entidades acórdicas podem aparecer de forma cromática (como na *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano no c.11-12), enarmônica (como na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano no c.28-31) e em tons inteiros (ou como na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano no c. 12-15). As entidades acórdicas nestas sonatas são construídas através “[d]a quebra [d]a sensação de passo harmônico; [e d]a utilização, quase que exclusiva, de dissonâncias (CORRÊA, 2005)”.

Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano
c.11 - 12

Acordes com encaminhamento cromático no Baixo

17 Bm7 G7/B C7/B \flat Dm/A D \flat 7/A \flat G

○ equivale a um acorde de duração mais longa. | equivale a um acorde de duração de mais curta

Exemplo 38: Encaminhamento cromático de acordes através das notas do baixo na *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano

Sonata 2, 1911, para violino e piano
c.28-31

Sequência de acordes enarmônicos encaminhados com acordes com notas enarmônicas no baixo

Exemplo 39: Encaminhamentos de acordes enarmônicos na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano

Sonata 2, 1911, para violino e piano
c.12-15

Sequência de acordes em tons inteiros.

Exemplo 40: Sequência de acordes e tons inteiros na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano

Uma das explicações para a relação entre entidades acórdicas acontece através das notas que as compõem. Segundo Corrêa (2005), deve-se “considerar o artifício de *pesagens harmônicas*”. Basta observar a maneira que uma nota se encaixa em contextos diferentes de acorde com o fluxo. Por exemplo: na *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano (c. 21- 22), observa-se a movimentação da nota Sib, quando esta é tratada como fundamental de acorde maior, depois terça menor, terça maior e novamente fundamental.

Sonata "Delirio", 1909, para violino e piano
c.21-22

molto espressivo

6 B \flat Gm G \flat 7 B \flat 7/A \flat

O primeiro Si \flat da seqüência aparece na tessitura grave em meio ao grau conjunto. Posteriormente é inserido no acorde seguinte também através de grau conjunto, mas numa tessitura aguda, que se repete no acorde seguinte onde haverá um salto de oitava no Si \flat .

— Acorde — (Si \flat) nota comum

Exemplo 41: A aplicação da nota Si \flat em quatro acordes na *Sonata "Delirio", 1909, para violino e piano.*

Na *Sonata 2, 1911, para violino e piano* (c. 22 - 24), num esquema similar à sonata anterior, a nota Ré aparece enquanto fundamental de acorde maior ou como quinta justa e depois como fundamental de acorde maior ou sétima menor.

Sonata 2, 1911, para violino e piano
c.22-24

legato molto espressivo rit. un poco string. poco rall. string. rall. poco

rit. un poco

D7 G7M(4)(9) D7M(6)(4)/A E7/G

O Ré enquanto fundamental é dobrado inúmeras vezes no primeiro acorde. No acorde seguinte vem ligado em duas das três ocasiões que aparece. No terceiro acorde em uma de suas aparições é atingido por salto na voz superior. No último acorde assinalado reaparece através de salto nas vozes da mão direita do piano.

— Acorde — (Ré) nota comum

Exemplo 42: A aplicação da nota Ré em quatro acordes na *Sonata 2, 1911, para violino e piano.*

Na mesma sonata é feito o uso de enarmonia: Si# como fundamental, depois enarmonizada como Dó, também como fundamental, novamente como fundamental enquanto Si#, depois como quinta justa e por fim, como quarta.

Sonata 2, 1911, para violino e piano
c.28 - 31

40

— Acorde
— (Si# e Dó) como nota comum
— Notas do acorde são comuns, mas um novo baixo e a troca da nota superior muda a estrutura do acorde

O Si# enquanto fundamental é dobrado no primeiro acorde. O acorde seguinte é considerado de passagem, com a adição de um Mi# e o Dó# no baixo como resolução do acorde de Si#. Posteriormente é vista a nota Si# novamente. No terceiro acorde a nota Dó no lugar de Si# nos dois acordes seguintes.

Exemplo 43: A aplicação da nota Si# em cinco acordes na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano

Aqui uma nota enarmonizada, já englobada ao piano possui um peso inserido dentro da afinação fixa. Como foi dito em tópicos anteriores quanto à afinação, temos a aplicação de uma nota enarmônica num contexto harmônico. Portanto, um Si# soa o mesmo que um Dó. Então, a enarmonia pode ser vista como um artifício utilizado com base no contexto. De outra maneira, esta nota (Si#) e o acorde ao qual ela está inserida, poderia ser escrito de forma diferente com intuito de facilitar a leitura do executante.

Nessa mesma lógica, na *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano (c. 1-7), a nota Dó aparece como quinta, depois fundamental de um acorde menor, em sétima menor, depois como quarta justa e novamente como fundamental. Nessa mesma sequência de acordes a nota Fá é utilizada com frequência similar a nota Dó e torna-se também nota comum entre a maioria dos acordes. De outro modo, existem acordes em que o Fá aparece como nota comum. Porém, estes mesmos acordes não mais possuem um Dó, mas se conectam dentro de um contexto de relações entre as entidades acórdicas através da nota Fá.

Sonata "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano
c. 1-6

— Acorde
 - - - - - Traço pontilhado e tracejado representam dois acordes para um baixo ou notas comuns entre acordes
 — Nota Fá comum entre os acordes
 — Nota Dó comum entre os acordes

A nota Dó e Fá comuns entre os acordes. Em alguns é parte do acorde como um todo, em outros apenas são vistas uma das notas.

Exemplo 44: Aplicação da nota Dó e Fá em nove acordes da *Sonata "Appassionata", 1910*.

Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano (c. 11 - 13), a nota Sib aparece como terça, segue enquanto fundamental, quinta, depois sétima menor, quinta novamente, fundamental mais uma vez e posteriormente terça. Nesse contexto, Corrêa (2005) afirma que “as notas da linha melódica configuram-se de maneiras diferentes em decorrência da harmonia que as suporta”. Esse procedimento se mostra como um fator que coopera com a transformação motívica das sonatas.

Sonata II, 1912, para violoncelo e piano
c. 11-13

— Acorde
 - - - - - Pontilhado e tracejado que demarcam acordes diferentes com notas comuns
 — (Sib) como nota comum

Exemplo 45: Aplicação da nota Sib em sete acordes na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano.

Apesar dos apontamentos sobre como mensurar as notas dispostas em uma entidade acórdica, em certos momentos nas sonatas de Glauco Velásquez, existe complexidade em compreender estas sonoridades. Corrêa (2005) aponta que relativo à ambiguidade e a dificuldade de compreensão harmônica do repertório pós-tonal, é

interessante considerar a duração dos acordes. O autor parafraseia Nattiez (1984) quando afirma que “para que uma duração sonora seja reconhecida como um acorde, é necessário que possua uma certa duração”.

São destacáveis momentos diversos de harmonia estática inseridos nas quatro sonatas de Glauco Velásquez. A organização das sonoridades verticais acontecerá desde notas longas (*Sonata “Appassionata”, 1910, c. 8-12, e Sonata II, 1912, c.1-4, ambas para violoncelo e piano*), a movimentação rítmica (*Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano c.19-20*) ou um acorde harpejado (*Sonata 2, 1911, para violino e piano c.74-75*). É comum em Glauco Velásquez acordes de duração curta¹⁷⁹ que duram meio tempo (♩), por exemplo.

As entidades acórdicas, em geral, empregadas nas quatro sonatas em questão partem de uma duração respectiva a um tempo (♩). Entidades acórdicas e notas longas em blocos podem ser vistas enquanto estabilidade na textura e na harmonia, cuja função destaca um elemento importante.

Exemplo 46 mostra quatro exemplos de harmonia estática em diferentes sonatas de Glauco Velásquez:

- a) *Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano*, c. 19-20. Destaca-se um acorde estático no piano com o tempo *ritenendo*.
- b) *Sonata “Appassionata”, 1910, para violoncelo e piano*, c. 8-12. Destaca-se um acorde estático no violoncelo com o tempo *expressivo sempre*.
- c) *Sonata 2, 1911, para violino e piano*, c. 74-75. Destaca-se um acorde estático no piano com o tempo *lo Tempo*.
- d) *Sonata II, 1912, para violoncelo e piano*, c. 1-4. Destaca-se um acorde estático no violoncelo com o tempo *cresc. molto*.

Exemplo 46: Harmonia estática nas sonatas de Glauco Velásquez.

No Exemplo 46 quatro tipos de organização de harmonia estática: a) Na primeira *Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano* (c.19-20) aparece portadora de movimentação rítmica, mas que dá suporte ao fragmento melódico destacado. b) Na *Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano* (c.8-12) caracteristicamente contrapontística a harmonia estática aparece enquanto pausa numa textura contrapontística e destaca também um fragmento melódico. c) Na *Sonata 2, 1911, para*

¹⁷⁹ Ver exemplo 42.

violino e piano (c.74-75) exemplo de harmonia chamada por Guigue (2011) de “spectral” quando um acorde aparece em bloco e em seguida é harpejado ao longo do compasso. Vestígio da influência do pós-romantismo. d) Destaque ao fragmento melódico inicial na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano (c.1-4) quando a harmonia estática coopera para o destaque de um elemento melódico importante.

Conforme Corrêa (2005), nesse caso, um aspecto mais relevante é “a importância da duração no emprego da *harmonia estática*”. É notado que:

[...] com a harmonia estacionada, o primeiro plano do discurso musical recai sobre a insistente célula rítmica presente na passagem. O procedimento faz com que a sensação de tensão [...] seja diluída e não sinta mais necessidade de resolução [...] (CORRÊA 2005, p. 43).

Entidades acórdicas com duração não tão longa são também elementos importantes de aspectos sonoros verticais:

[...] um segundo procedimento para criação de harmonia estática é impor uma grande movimentação aos eventos sonoros, inseridos em andamento rápido, de tal forma que o ouvinte fique impedido de fixar-se na progressão e/ou configuração harmônica deles, e concebê-los em determinado contexto harmônico. [...] A rápida movimentação destas entidades, porém, não permite que o contexto ou a região tonal sejam estabelecidos perceptivelmente (CORRÊA, 2005, p. 44).

Tanto nas sonoridades estáticas quanto nas sonoridades mais movimentadas, existem características de pesagem em combinação com intervalos sobrepostos. Um padrão delineado a partir da sonata de 1910 para violoncelo e piano, é que muitas entidades acórdicas possuem como base intervalos de quartas, quintas, sextas, ocasionalmente 5^a diminutas, etc. Esses intervalos harmônicos fundamentais são um dos elementos que trazem a sensação de ambiguidade quando essas sonoridades são observadas à maneira da *prática comum*. Em diversos momentos do fluxo harmônico, parece que um acorde foi construído sobre uma intervalo eleito como pedal, encaixado como alicerce de sustentação para os elementos sonoros que são suportados nesse contexto (*Sonata 2, 1911*, para violoncelo e piano c.28-31).

The image displays four musical excerpts from Glauco Velásquez's sonatas, each with a legend at the bottom. The excerpts are:

- Sonata "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano** (c.73-76): Features markings like *expressivo*, *mp*, *pp*, *ritardando*, and *f*. The bass line includes *na corda* and *col canto*.
- Sonata II, 1912, para violoncelo e piano** (c.28-31): Features *molto espress. sempre*.
- Sonata 2, 1911, para violoncelo e piano** (c.71-73): Features *mf*, *solissimo*, and *Mosso*.
- Sonata "Delírio", 1909, para violoncelo e piano** (c.5-7): Features *ritardato al poco*, *espressivo*, *mf*, and *f*.

The legend at the bottom identifies four types of intervals highlighted in red:

- Solid red line: Intervalos de 5ª justa harmônicos
- Dashed red line: Intervalos de 5ª aumentada melódico em acorde harpejado
- Dotted red line: Intervalos de 4ª diminuta
- Dash-dot red line: Intervalos de 4ª aumentada

Exemplo 47: Intervalos harmônicos recorrentes no baixo nas quatro sonatas de Glauco Velásquez.

De outro modo, existem harmonias desenhadas de forma harpejada. Mesmo não dispostas em posição vertical, essas sonoridades não deixam de ser entidades acórdicas. Nesta categoria de acompanhamento, as entidades acórdicas são distribuídas em figuras de quíalteras (de 5 a 7 notas). Corrêa (2005) explica:

[...] a qualidade dissonante ou a aspereza desse mini *cluster* é dissipada durante a execução, não afetando a linha melódica. Isso acontece devido à característica da percepção em desligar-se dos eventos redundantes, focando a atenção nos acontecimentos que apresentam novas informações (CORRÊA, 2005, p. 43-44).

Este tipo de acompanhamento se configura como mais um sinal das influências de Debussy sobre Glauco Velásquez. Guigue (2011), nomeia esse tipo de sonoridade harpejada de *progressão* associado ao pensamento “spectralista”. O autor explica que essas configurações sonoras empregadas tipicamente por Debussy se apresentam “em processo de acumulação [que] agem exclusivamente como vetores de sonoridade”. Essas *progressões* “não concluem por si só, de maneira ‘natural’”.

Daí vem a necessidade do compositor interromper, arbitrariamente seu desenrolar — seja, por exemplo, iniciando outro processo sem transição, ou, ainda, introduzindo um corte brutal por meio de um silêncio -, a menos que ele escolha inverter seu sentido [...] e retorne para a situação próxima ao início (GUIGUE, 2011, p.111).

Caracteristicamente, Guigue (2011), explica que “as progressões, em si, são frequentemente perturbadas na sua linearidade, na sua lógica de continuidade interna”. Em Glauco Velásquez, a aparição desse tipo de acompanhamento é usado predominantemente na *Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano*, mas vai se misturando nas demais sonatas com contraponto denso. Desse modo, estas sonoridades

(por exemplo na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, c. 96-97) são utilizadas com menor regularidade intercalada com outras texturas.

Exemplo 48: Progressão harmônica spectralista nas quatro sonatas de Glauco Velásquez.

Essa lógica de dois tipos de acompanhamento mesclados com contraponto carrega nas sonatas de Glauco Velásquez um aspecto de falta de unidade, mas que, entretanto, se vale de diversos núcleos únicos em si mesmos que suportam um ou mais temas que se transformam constantemente.

4.8.1 Recursos sonoros verticais e a relação com a forma

Como vimos a *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano é aquela à qual Glauco Velásquez mantém, de maneira mais clara, o centro tonal. As entidades acórdicas nela englobadas se apresentam muito próximas das organizações das funções da *prática comum*. Na *Sonata "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano, o marcador ao invés de se dissipar, é modulado em prol do anúncio de uma nova ideia. Este é um procedimento que não se repete da mesma maneira nas sonatas seguintes.

Na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, esta propriedade dura ainda menos tempo, apesar do uso de armadura de clave. Na *Sonata II, 1912*, para violino e piano esse vínculo é cada vez mais difuso quando a sonata inicia sem armadura de clave. Enquanto demarcação, o uso ou não de armadura de clave indica que o centro tonal ao qual as entidades acórdicas estariam envoltas se mostra cada vez mais dissolvido.

O uso de um marcador de tonalidade como pilar de estabilidade se conecta com o sentido inicial discursivo da forma sonata enquanto narrativa. A ideia de começo, meio e

fim, ligada a aparição da tonalidade, somado ao tema inicial, se insere ao que Small (1998) desenha como “ordem, desordem e restabelecimento da ordem”. Nas sonatas de Glauco Velásquez parece, ainda que haja certo distúrbio nos fundamentos de tal narrativa, ter uma organização.

Como um padrão percebido em todas elas, a textura de suporte do marcador é menos densa para que o tema inicial seja reconhecido. Dessa forma, toda vez que o tema aparecer, tanto as sonoridades verticais que o acompanharão serão mais estáticas como o ouvinte enxergará com clareza sua aparição.

Na primeira sonata (*Delírio*, 1909, para violino e piano), a estabilidade coincidente com os primeiros momentos da narrativa, possui uma aparente condução tonal que dura cinco compassos. Em seguida, a armadura de clave é retirada e as conduções verticais seguem, através de cromatismo a qual se encaminha para a entrada do tema principal no violino. Essas sonoridades se comportam como uma parada nas conduções contrapontísticas, no caso das sonatas que possuem ampla gama de conduções horizontais.

The image displays four musical score examples (a, b, c, d) with red boxes highlighting specific measures. A legend on the right explains the symbols used:

- Red solid line: Marcador
- Red dashed line: Retirada de Marcador
- Red solid line: Marcador
- Red dashed line: Retirada de Marcador
- Red solid line: Marcador
- Red dashed line: modulação
- Red solid line: Sem marcador
- Red dashed line: Sem marcador

a) Sonata "Delirio", 1909, para violino e piano
c. 1-6. *Moderato*
Violino and Piano staves. Red box highlights the first measure.

b) Sonata 2, 1911, para violino e piano
c. 1-4. *Moderato molto espressivo*
Violino and Piano staves. Red box highlights the first measure.

c) Sonata "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano
c. 1-11. *Allegro*
Violoncello and Piano staves. Red box highlights the first measure.

d) Sonata II, 1912, para violoncelo e piano
c. 1-11. (1884 - 1914) *Allegro*
Violoncello and Piano staves. Red box highlights the first measure.

Legend:

- a) Marcador e retirada de marcador
Tonalidade de Lá maior como marcador de início da narrativa. Posteriormente a armadura de clave é retirada e o discurso prossegue através de cromatismo.
- b) Marcador e retirada de marcador
Tonalidade de Fá menor como marcador de início da narrativa e sua retirada três compassos depois.
- c) Marcador e modulação
Tonalidade Fá maior como marcador, mas que se dispersa em conduções contrapontísticas para um novo marcador, Ré menor, que se dissipa posteriormente.
- d) Sem marcador
Ausência de armadura de clave. O marcador fica a cargo da sonoridade inicial aliada ao tema e a entidade acórdica que o suporta.

Exemplo 49: Marcador da narrativa respectivos a exposição e reexposição na forma sonata.

Nas sonatas de Glauco Velásquez o princípio de saída e chegada persiste. Conforme Small (1998) os processos acontecem “começando com uma ordem e terminando com outra, [e] a narrativa progride de um começo claro para um final claro;

a ordem final é fechada”.

Sonata "Delírio", 1909 c. 1-6 - Seção A (Exposição)

Moderato

Violino

Piano

c.72 - 75 - Seção A' (Reexposição)

Messa

Messa

The image shows a musical score for the Sonata "Delírio" by Debussy. It is divided into two main sections: the Exposition (measures 1-6) and the Recapitulation (measures 72-75). The Exposition is marked "Moderato" and features a violin and piano. The Recapitulation is marked "Messa" and features a piano. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "espressivo" and "ritardando un poco".

Exemplo 50: Exposição X Reexposição enquanto marcadores na Sonata "Delírio", 1909, para violino e piano.

Na *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano, os marcadores de saída e chegada da narrativa são pensados ainda dentro de um suporte tonal. Assim, a tonalidade marcada no início retorna igualmente no c.72-75. No entanto, o tema ainda que reapresentado não é escrito da mesma maneira que apresentado antes. Este procedimento se deve à transformação motívica, que embora lembre o tema inicial, este aparece enquanto releitura da primeira ideia.

Sonata "Appassionata", 1910 c.1 - 11 - Seção A (Exposição)

Allegro

Allegro

c.155 - 161 - Seção A' (Reexposição)

Molto allegro grandioso

Molto allegro grandioso

The image shows a musical score for the Sonata "Appassionata" by Debussy. It is divided into two main sections: the Exposition (measures 1-11) and the Recapitulation (measures 155-161). The Exposition is marked "Allegro" and features a cello and piano. The Recapitulation is marked "Molto allegro grandioso" and features a piano. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions like "espressivo" and "ritardando un poco".

Exemplo 51: Exposição x Reexposição enquanto marcadores na Sonata I "Appassionata", 1910, para violoncelo e piano

Na *Sonata "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano, os marcadores se mostram bem mais difusos. Quando a ordem é restabelecida, os fragmentos temáticos iniciais e os elementos verticais que os suportam, aparecem de forma diferente, com os motivos principais transformados. Em seu retorno, também não há o retorno da armadura de clave, quando a sonoridade é o recurso utilizado para demarcar sua volta que seguirá

para o fim da narrativa.

The image shows two staves of musical notation for Sonata 2, 1911. The top staff is labeled 'Sonata 2, 1911 c.1 - 5 - Seção A (Exposição)' and 'I. Moderato molto espressivo'. It features a piano introduction with a 'rit.' marking, followed by a main theme with dynamics like 'p', 'cresc.', and 'mf'. The bottom staff is labeled 'c.155 - 159 - Seção A' (Reexposição)' and 'Tempo 1º'. It shows the return of the theme with dynamics like 'p', 'cresc.', and 'f', and includes markings for 'rit.' and 'ritornello'.

Exemplo 52: Exposição x Reexposição enquanto marcador na *Sonata 2, 1911, para violino e piano*.

Na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, a convenção de um marcador igual ao do momento de saída se completa assim como na primeira sonata. O tema inicial também aparece bastante similar à primeira aparição. Nesta peça os marcadores de chegada e saída são óbvios. Aparentemente a convenção de Exposição e Reexposição é ainda mantida. Apesar da tonalidade não possuir as mesmas funções que teria se fosse convencionalmente tonal, os marcos de chegada e saída fazem com que haja preservação da narrativa da forma sonata de alguma maneira.

Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, apesar da ausência de armadura de clave, os marcadores de chegada e saída são, tão óbvios quanto a primeira e a terceira sonatas. No entanto, em comum com a *Sonata "Appassionata", 1910*, os marcadores são realizados através da sonoridade.

The image shows two staves of musical notation for Sonata II, 1912. The top staff is labeled 'Sonata II, 1912 - c. 1 - 11 - Parte A (Exposição)'. It features a piano introduction with a tempo marking of '♩ = 126', followed by a main theme with dynamics like 'p', 'cresc.', 'cresc. molto', 'f', 'molto espress. sem - - - pre', 'allarg.', 'cresc. poco a po - - - co', 'cresc. molto', 'f legato - - -', and 'rit. un poco'. The bottom staff is labeled 'c. 80 - 90 - Parte A' (Reexposição)'. It shows the return of the theme with dynamics like 'p', 'cresc.', 'cresc. molto', 'f', 'molto espress. sempre', 'allarg.', 'cresc. poco a poco', 'cresc. molto', 'f', 'legato', 'molto espress. sem - - - pre', and 'rit. poco li poco'.

Exemplo 53: Exposição x Reexposição enquanto marcador na *Sonata II, 1912, para violoncelo e piano*.

As harmonias que suportam a reaparição idêntica de uma série de fragmentos que partem do tema inicial desenha a narrativa e reforça a convenção ainda baseada na forma

sonata clássica.

Na narrativa de duas das quatro sonatas são adicionados retornelos que delimitam a parte A. Esse demarcador da extensão de tais seções coincide sua aparição com as duas sonatas tardias (*Sonata 2, 1911*, para violino e piano e *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano). De certo modo, a adição do retorno remonta uma influência do repertório do período romântico tardio europeu. Newman (1983) afirma que esta é uma tendência comum naquele século. A repetição da parte A implicaria no ganho de mais uma “cena” na narrativa da sonata. No entanto, é na performance que esse recurso faria diferença.

No caso da *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, na gravação de 2014 realizada por Emmanuelle Baldini e Karin Fernandes, este retorno não é aplicado¹⁸⁰. Soa como se o retorno escrito pelo compositor fosse opcional. Nessa obra em específico o efeito do retorno não surtiu grande diferença, uma vez que os intérpretes não acataram a indicação. Podemos então concluir que, devido a influência da convenção narrativa, a probabilidade do efeito retorno sobre a parte A numa execução servir enquanto convenção é pouca. Apesar da adição desse recurso, o intérprete é quem decidirá utilizá-lo.

4.8.2 Aspectos das seções centrais

Os eventos que caracterizam a seção central, chamada por Small (1998) de desordem são as maiores diferenças entre as quatro sonatas em questão. Os trabalhos que abordaram duas destas obras (*Delírio, 1909*, para violino e piano e *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano) de Amorim (2016) e Bernard (2012), apontam que ambas as narrativas se encontram inseridas dentro dos princípios da forma sonata.

Na sonata “*Delírio*”, 1909, para violino e piano, a parte B (c.30-69), que seria seção central, é demarcada por momentos de liberdade métrica utilizada para um maior senso dramático. Sua narrativa se divide em três partes cujo marco se apresenta em fragmentos melódicos “aclamados” (c.30-34, c.45-56, e c.56-58). A liberdade métrica se mostra como a dissolução de um evento para a entrada de um novo de métrica regular.

Dessa forma, estes movimentos, que soam improvisatórios, são constantes na

¹⁸⁰ Gravação da Sonata para violino e piano de Glauco Velásquez: *CD Delírio – Sonatas de Leopoldo Miguêz e Glauco Velásquez*, Por Emmanuelle Baldini (violino) e Karin Fernandes (piano), Selo Independent, 2014. Link das gravações: http://www.tratore.com.br/um_cd.php?id=7027
Link do concerto de lançamento: <http://www.youtube.com/watch?v=ubZhojPlgio>

seção central da *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano. A última subseção (c.56-58) é mudada através da expressividade dramática do piano, mas que reserva a liberdade para o violino. Este último conjunto de fragmentos se dissolve numa grande condução cromática (c.59-69) que se encaminha para a volta da tonalidade e dos marcadores de chegada, chamados por Small (1998) de restabelecimento da ordem.

Tabela 14 - Forma narrativa da *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano.

Sonata “Delírio” para violino e piano - 1909									
Parte A		Parte B						Parte A'	
c. 1 - 29		c. 30 - 71						c.72-89	
A	B	a	b	c	d	e	f	A	B
Moderato (Introdução) (Lá maior)		Lento (Recitativo)	Tempo I	Lento (recitativo)	Tempo I	Lento (Recitativo)	Tempo I	Mosso (Lá maior)	Lentamente (Coda)
c. 1 - 6	c.7 - 29	c. 30 - 34	c. 35 - 44	c. 45 - 46	c. 47 - 55	c. 56 - 58	c. 59 - 69	c. 72 - 84	c. 84 - 89

Apesar das subdivisões tecidas pela textura e pela métrica, os temas não são demarcadores dessas partes. Como visto em tópicos anteriores, num pensamento melódico fragmentado cada subseção engloba diversos pequenos elementos melódicos que definem um novo núcleo de tensão em si mesmos. Nessa subseções existem fragmentos que são parcialmente escritos com liberdade métrica e seu oposto. Nesse ponto, englobam-se principalmente aqueles que se encontram num tipo de divisória entre o elemento recitado e o de métrica comum. Os andamentos e elementos de mudança métrica são apenas agentes que cooperam com a dramaticidade.

Na *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano, a parte B (c.55-154) se define pela mudança de textura. De modo geral, as definições da narrativa soam bastante conflitantes com o modelo de três partes com as funções pautadas na forma sonata. A seção central começa definida, mas se mostra complexa quando a primeira ideia dessa seção reaparece novamente reformulada (c.112-131).

É nessa sonata que são inseridas seções exclusivamente sonoras, em oitavas, cuja direção parece apontar para um elemento melódico importante (c.132-135 e c.152-154). Esse fragmento que parece se encaminhar para ressurgir são alguns elementos do fragmento melódico inicial transformados. Estes fazem sinal de volta para parte A, mas a volta não acontece (c.136-151). Entretanto, a seção se encaminha para uma reaparição da seção sonora transformada (c.152-154) e, aí sim, se encaminha para a parte A.

Tabela 15 - Forma narrativa da *Sonata "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano.

Sonata "Appassionata" para violoncelo e piano - 1910											
Parte A		Parte B							Parte A'		
		a	b	c	a'	d	A''	d'	A'	B	C
Allegro (Fá maior)	Largo (codeta)	Piu Moderato	Allegro	Meno Mosso	Um poco meno mosso	Lento ma non troppo	Allegro Moderato			Molto Allegro Grandioso	A tempo (Coda)
c. 1 - 51	c. 52 - 54 :	c. 55 - 64	c. 65 - 87	c.88-111	c.112 - 131	c. 132 - 135	c. 136 - 151	c.152-154	c.155-160	c. 161 - 173	c. 174 - 177

Na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, a parte B inicia com um entrelaçamento de vozes que se intensifica com a entrada do violino. A divisão dos acontecimentos centrais da narrativa é bastante difusa. Apesar das mudanças de andamento e indicações em toda a sua extensão, diferente das sonatas anteriores, nem a métrica e nem a textura são completamente definidas.

Tabela 16 - Forma narrativa da *Sonata 2, 1911*, para violino e piano.

Sonata 2 para violino e piano - 1911											
Parte A			Parte B						Parte A'		
Moderato molto espressivo (Fá menor)	Mosso	Lentamente	Piu mosso che il tempo 1°	1° tempo	Piu Mosso	Lentamente		Molto Mosso	Tempo 1° (Fá menor)	Lentamente (Coda)	
						Recitativo				Recitativo	
c. 1 - 13	c. 13 - 45	c. 45 - 53 :	c. 54 - 75	c. 76 - 90	c. 92 - 98	c. 99 - 100	c. 101 - 111	c. 112 - 132	c. 133 - 146	c. 147	c. 148 - 156

Nesta sonata, Glauco Velásquez também usa recitativo enquanto recurso de expressividade, porém a liberdade métrica aparece apenas em algumas notas. De certa maneira, a aplicação dos recitativos em parte de um fragmento não dura tempo suficiente para demarcar uma seção inteira.

Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, a parte B, apesar de sua complexidade nas texturas, é a mais definida das quatro sonatas. Mesmo assim, uma *codeta* é identificada enquanto o encerramento de tal seção. Nessa sonata, as texturas são densas e complexas. o que faz com que as demarcações de andamento nas seções sirvam enquanto estabilidade.

Tabela 17 - Forma narrativa da *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano.

Sonata II para violoncelo e piano - 1912				
Parte A	Parte B		Parte A	
c. 1 - 37	c. 38-79		c.80-113	
Moderato (Introdução) (Lá maior)	Meno molto che'l tempo 1º	Lento (Codeta)	Tempo 1º	Largo (coda)
c. 1 - 37	c. 38-72	c. 76-79	c. 80-107	c. 108-113

De modo geral, a seção B das Sonatas de Glauco Velásquez possui características individuais quando em cada uma delas o compositor adiciona um novo fator e repete outros. Sua narrativa apresenta em comum uma seção central construída em partes, como uma forma dentro da forma em que as ideias melódicas decidem as conduções. O discurso se traduz em textura expressiva que se propõe em gestos.

4.8.3 A chegada e a entrada da parte A'

Na *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano a seção de chegada ou seção A' se mostra como o resumo do que aconteceu antes. O tema inicial, bem como as harmonias que o suportam reaparecem novamente, ainda que este não seja representado exatamente da mesma maneira que foi escrito antes. Posteriormente uma nova ideia e alguns elementos apresentados na seção central são realocados. O drama é esboçado através da tessitura em ponto culminante agudo que se encaminha para a coda, onde mais uma vez o fragmento melódico principal é tocado. É também na coda que a tonalidade apresentada no início encerra a narrativa com resquícios de uma grande cadência final.

Na *Sonata "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano, a seção A' retorna com o mesmo acorde usado no início, mas a narrativa se transpõe entre transformações do fragmento temático inicial e da adição de novas ideias.¹⁸¹ O fragmento melódico principal volta transformado através de ornamentações e logo em seguida é abandonado seguindo para outra ideia. Posteriormente, o tema inicial reaparece sem transformação disposto em notas compreensíveis que desencadeia uma breve coda final e tal seção se mostra bastante curta.

Na *Sonata 2, 1911*, para violino e piano, a parte A' retorna com a ideia melódica

¹⁸¹Ver exemplo 51.

inicial e com a tonalidade inicial como demarcador. Alguns elementos melódicos que foram apresentados na seção central são reapresentados e a seção se encaminha para a coda. Os últimos instantes da narrativa aparecem marcados por um recitativo enquanto elemento dramático de liberdade métrica numa troca entre piano e violino quando a seção termina.

Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano, a seção A retorna com seus principais elementos reapresentados inteiramente como no início. Posteriormente uma nova ideia é inserida como condução a outros elementos que aparecem na seção central reapresentados como resumo do que veio antes. A seção é levada a coda onde mais uma vez o tema inicial é citado. Em seu encerramento as conduções cadenciais e as relações harmônicas não terminam como no início.

Em relação à forma ou a narrativa individual de cada sonata, parece que Glauco Velásquez desenhou um discurso diferente em cada uma delas. O compositor repetiu sonoridades e texturas que parecem tê-lo agradado mais em certos momentos. Como a repetição de recursos de recitativo nas sonatas "*Delírio*", 1909, para violino e piano e 2, 1911, para violino e piano ou as texturas oitavadas nas sonatas "*Appassionata*", 1910, para violoncelo e piano e *II, 1912*, para violoncelo e piano. Repetiu a divisão de fragmentos entre as vozes dos instrumentos. Trabalhou com diálogos temáticos e mexeu com texturas para evidenciar ou obscurecer fragmentos melódicos.

A lógica de três seções bem definidas é destituída nas duas primeiras sonatas (1909 e 1910). Entretanto, o retorno de fragmentos temáticos e certas sonoridades que são reapresentadas no começo e no fim de cada sonata traz uma releitura da narrativa enquanto ordem, desordem e restabelecimento da ordem. A desordem se vale das várias ideias melódicas iniciadas na seção central das sonatas. A adição de várias ideias melódicas, harmônicas e timbrísticas não é exclusiva dessa seção. As desordens são distribuídas quando as transformações e movimentações aparecem, desaparecem e depois reaparecem.

4.9 O tratamento dos instrumentos

Somado aos andamentos e a flexibilização da agógica, as dinâmicas e as articulações, outro fator que contribui para a manutenção da narrativa é o tratamento dos

instrumentos. Em todas as sonatas, Glauco Velásquez faz uso do liricismo permitido pelos instrumentos de cordas friccionadas e das ressonâncias presentes no piano como enriquecimento de sua expressividade. Como costume, no repertório romântico e pós-romântico, Glauco Velásquez indica cada dinâmica, cada pedal e articulação para que o executante se mantenha fiel às suas ideias musicais.

A sonoridade extraída do violino nas sonatas está conectada também aos executantes que Glauco Velásquez tinha a sua disposição. No caso das sonatas para violino, Paulina d'Ambrósio, cujos estudos provinham da escola franco-belga (AMORIM, 2016), foi a sua principal colaboradora. Segundo dados dispostos no catálogo organizado por José Maria Neves (2002), Paulina foi a estreante da *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano em 1913. No caso das sonatas para violoncelo e piano, Glauco Velásquez teve seu então professor Frederico Nascimento, a quem dedicou a *Sonata "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano estreada em 1911 (CARNEIRO, NEVES, 2002).

Sabe-se, no entanto, que Frederico Nascimento tinha inclinações para com a música Schoenberg (ALMEIDA, 1936). Assim, as diferentes abordagens de Glauco Velásquez nas sonoridades de ambas as sonatas se mostram a partir da influência dos intérpretes a quem tinha acesso. É notável o caráter lírico e poético das sonoridades do violino empregado nas sonatas de 1909 e 1911. Por outro lado, chama a atenção um tratamento melódico virtuosístico do violoncelo nas sonatas de 1910 e 1912. Grandes saltos e tessituras agudas se unem a um caráter de escrita moderna dedicado ao instrumento. O drama é um artifício comum a todos os instrumentos.

Do piano Glauco Velásquez retira todos os recursos timbrísticos que lhe ocorreu. Pedais, articulações, tessituras, glissandos, etc. Os principais pianistas — que foram Tilda Aschoff em 1911, João Otaviano Gonçalves em 1913 e a partir de 1914, Luciano Gallet — de Glauco Velásquez devem ter uma mão ampla. Devem se dedicar a compreender as texturas densas e articular todas as pequenas fragmentações melódicas entrelaçadas. De modo geral, o compositor ocupa o piano de misturar-se com seu parceiro violino ou violoncelo enquanto uma riqueza de timbres. Desse modo, os pares de instrumentos usados por Glauco Velásquez, seja o violino e o piano ou o violoncelo e o piano, não são interdependentes em suas atuações. São uma coisa só, enquanto voz ou divisão entrelaçada de vozes.

Cada elemento expresso em sua narrativa possui significado enquanto ingrediente necessário para seu discurso. Desse modo, em todos os instrumentos o compositor explora as tessituras, as sonoridades, as dinâmicas e articulações ao extremo, como os compositores do fim do século XIX (NEWMAN, 1983). Apesar do emprego de apenas dois instrumentos, Glauco Velásquez trabalhou suas propriedades timbrísticas à maneira de produzir uma centena de personagens dramaticamente expressivos para sua narrativa.

5. Conclusão

As quatro sonatas de Glauco Velásquez são a imersão sonora através do inconsciente do compositor. A partir da psicologia de Jung (1962), uma expressão “inconsciente consiste, portanto, de uma profusão de pensamentos, imagens e impressões provisoriamente ocultos e que, apesar de terem sido perdidos, continuam a observar nossa mente conscientes”. O estudo de sua relação com seus tutores, os cenários cultural e político daquele início de século XX, foram fatores que moldaram claramente sua narrativa. Entretanto, sua história familiar dramática também cooperou para o espírito impresso nas sonoridades.

O aspecto dramático-discursivo de Glauco Velásquez aparece primeiramente na poética expressa nos mínimos detalhes de sua escrita. As sonatas se constroem enquanto um quadro emotivo. Suas ideias melódicas são envoltas na mescla de uma visão timbrística que se coaduna com a perspectiva de fragmentos transpostos em caracteres emocionais. Como se as cores e os fragmentos cooperassem enquanto metáfora como personagens de uma narrativa expressiva.

Enxergar a música como discurso como nas ideias de Small (1998) e Agawu (2009) traz a associação dela — arte que no início do período romântico foi colocada como “pura” — como um elemento próprio da condição humana. Uma narrativa através dos sons se confirma, nas concepções de Glauco Velásquez, como resultado de suas relações (SMALL, 1998). Um discurso organizado com sons e não com palavras remonta o mais abstrato sentimento de sua alma como “poemas d’alma”. A sonata, nas visões de Glauco Velásquez, é o retrato dos sentimentos desse compositor que transpôs em seu discurso suas diversas narrativas.

A tristeza, destacada por Borgongino (1913), assim como a provável influência de Baudelaire em relação a este sentimento como tendência, como afirmou Pignatari

(1987), é um dos marcos da escrita de Glauco Velásquez. Apesar de não completamente preso nos princípios da forma sonata clássica, o uso da sonata enquanto narrativa e gênero, remonta a influência do repertório clássico, como afirmou Volpe (2001), quanto ao uso de formas consolidadas. A sonoridade impressa no violino, o recitativo exclusivamente utilizado nas sonatas dedicadas a este instrumento e a aplicação da forma cíclica em todas as sonatas remontam a força da influência de Cesar Franck sobre sua música.

O uso do cromatismo remonta as influências de Wagner e do pós-wagnerianismo francês também com Cesar Franck. De outro modo, a persistência do emprego dos timbres, os acompanhamentos em progressões, o aperfeiçoamento das sonoridades, o uso de tons inteiros demonstram a influência de Debussy. Por outro lado, uma abordagem bem mais contrapontística e moderna com dispersão mais profunda do centro tonal aponta influência da música de Schoenberg de antes do dodecafonismo.

A maioria destas influências é também presente nas obras abordadas neste estudo de Francisco Braga e Henrique Oswald. A abordagem de Glauco Velásquez sobre suas sonatas se mostra uma tendência do tempo. Suas obras se encaixam no repertório que se baseia em princípios da prática comum, cujos processos utilizados em seu discurso são organizados de maneira particular e geraram resultados distintos. Apesar disso, a música brasileira da transição entre séculos carrega as influências clássico-românticas. Este fato foi confirmado devido as tendências que entraram no Brasil no século XIX e ultrapassaram o século XX devido às longas carreiras de compositores brasileiros.

A *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano possui uma construção discursiva que sintetiza as influências absorvidas por Glauco Velásquez. Os elementos por ele digeridos foram aos poucos dissolvidos ao longo das quatro sonatas. Mesmo assim, entre ambas ainda há características congêneres de sua linguagem.

Uma sonoridade harmônica baseada nas relações timbrísticas mantém Glauco Velásquez conectado com o sentido poético da sonata enquanto forma de expressividade. A aparição da armadura de clave, o tema inicial ou determinadas sonoridades, se apresentam como demarcadores da narrativa. Todos estes são pontos que reafirmam a lógica que Small (1998) chama de uma “narrativa dramática”. De certo modo, são a síntese da maneira “que o compositor estabelece [as relações] entre os sons, [os] ritmos e [as] melodias”, vistos enquanto “gestos musicais”. Algumas tendências quando comparadas entre ambas as sonatas são repetidas:

- 1) Apesar de denominadas enquanto sonatas, tal título não é o suficiente. As

sonatas de Glauco Velásquez evocam elementos extramusicais e demonstram uma narrativa repleta de metáforas que interferem em sua organização discursiva.

- 2) Há os marcadores de saída e chegada. Na forma sonata clássica esses elementos são conectados através da tonalidade e do tema inicial. Nas sonatas de Glauco Velásquez esse princípio é ativo mas se transforma enquanto marcador da narrativa. Nas sonatas para violino e piano (1909 e 1911) a armadura de clave possui apenas a função de pano de fundo das relações temáticas e harmônicas. Nas duas sonatas para violoncelo e piano (1910 e 1912), quando os centros tonais são dissolvidos, outros elementos são eleitos para estes marcadores. Entre as alternativas há o uso de sonoridades verticais, o fragmento temático inicial ou algum elemento melódico que traga sua lembrança para o retorno da “ordem” e delimite a chegada.
- 3) Glauco Velásquez constrói uma narrativa com partes desiguais. A seção central, que seria responsável pelo processo de desenvolvimento temático é desfuncionalizada. Primeiro porque são usadas as mesclas de transformação motivica com processos da sonata cíclica. Depois porque as texturas e as sonoridades verticais são organizadas de uma maneira que coopera para que a seção entre os dois marcadores se desenvolva de maneira mais complexa.
- 4) A seção central possui uma rica mistura de timbres e texturas em todas as sonatas. Cada sonata possui efeitos diferentes para a parte central da narrativa. A parte B da *Sonata “Delírio”, 1909*, para violino e piano divide-se em três partes demarcadas pela liberdade métrica de alguns fragmentos (*Recitativo*) aliado a um conjunto desses elementos em métrica regular. Na parte B da *Sonata “Appassionata”, 1910*, para violoncelo e piano entra uma nova narrativa cujas relações parecem mais claras e fluidas. Seu discurso pode ser dividido em quatro partes demarcadas por texturas. O movimento de chegada é adiado. Quando parece que chegará sua finalização, Glauco Velásquez segue com outra ideia exclusivamente timbrística e quebra o padrão de três seções. A parte B da *Sonata 2, 1911*, para violino e piano aparece dividida em três partes também demarcadas pela textura entrelaçada. Na *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano a parte B se mostra uma unidade mais concentrada com suas separações atenuadas pela densidade.

As narrativas não se desenvolvem de maneira progressiva de uma sonata para a

outra em diversos aspectos. A sonata de 1910 é a mais ousada pelos timbres, pelas relações temáticas e pelas idas e vindas da narrativa. Os tratamentos temáticos são mais modernos na Sonata II, 1912 e mais distante do centro tonal. A sonoridade dos instrumentos é mais entrelaçada nas sonatas tardias de 1911 e 1912. O tratamento dos instrumentos de corda é diferente: o violino é lírico e o violoncelo virtuosístico.

A preocupação com a questão harmônica e a compreensão das relações melódicas a maneira da *prática comum* deixam de ser o centro das atenções nas sonatas de Glauco Velásquez. Observar os elementos que compõem sua narrativa aproxima a visão de seu discurso a compreender o som como cor sonora. O pensamento harmônico de Glauco Velásquez, considerado o pano de fundo para as relações temáticas, configura-se na categoria de composições pós-tonais.

Os resultados aos quais chegou, quando se olha a linearidade de seu trabalho em suas quatro sonatas, o levam para mais perto de uma linguagem moderna nas sonatas para violoncelo. Glauco Velásquez explora o sentido de sonata tão intensamente enquanto peça de soar que para ele a forma não mais importa, mas sim o que é possível dizer através de um “poema d’alma”.

Em uma visão das quatro sonatas adicionadas como um painel comparativo, da primeira, de 1909, para a última, de 1912, Glauco Velásquez aperfeiçoou as características timbrísticas. Possui um pensamento temático fragmentado. Os tratamentos de “transformação motivica” são intensificados a ponto de a “malha melódica” possuir costuras que possuem, muitas vezes, 4 ou 5 vezes entrelaçadas. Nesse processo, a densidade das texturas é intensificada, a ponto de os momentos de melodia acompanhada que já eram curtos nas primeiras sonatas (*Delírio, 1909, e Appassionata, 1911*), tornarem-se cada vez mais escassos. Nesse ponto, a estrutura formal e a lógica “ordem-desordem-reestabelecimento da ordem” (Small, 1998) passa por momentos narrativos de pura expressão timbrística, sem preocupação harmônica.

Em relação às influências, a Sonata de 1909, é o retrato daquilo que o compositor assimilou em seu tempo. É possível identificar os acompanhamentos harpejados como em Debussy, aspectos timbrísticos do violino, o movimento cíclico das relações temáticas e o uso de recitativos em momentos-chave que o ligam a Franck. O uso do cromatismo, como em Wagner, como fio condutor para novas entradas de momentos temáticos importantes.

Os mesmos aspectos são utilizados com menor força nas sonatas seguintes. Os recitativos aparecem também na sonata *Sonata 2, 1911*, para violino e piano. Os

tratamentos cíclicos prevalecem em todas as sonatas, os momentos de acompanhamentos “a moda de debussy” diminuem a frequência e o uso de cromatismo é intensificado entre as camadas de vozes sobrepostas.

Glauco Velásquez não foi adepto do poema sinfônico. Suas visões, de maneira simbólica, pareciam distantes das ideias de progresso daquele início de século XX. Sua obra causou certo furor por estar relacionada com uma concepção moderna das escolas alemã e francesa ovacionadas naquela época, mas com forte cunho expressivo voltado para o romantismo.

Em parte, as sonatas de Glauco Velásquez são o retrato de seus próprios conflitos internos. Segundo a psicologia de Jung (1962), aplicada por Anela Jaffé, a expressão artística e a dramaticidade em torno dela é a expressividade do consciente de um incoscinete. Desse modo, “é a visão do interior do homem”.

Glauco Velásquez expôs em sua escrita discursiva elementos da sociedade do início do século XX. A conexão com música instrumental remonta a admiração pela escola alemã. Os compositores daquele estilo foram ovacionados pela construção de uma narrativa expressiva através da música “pura” (NEWMAN, 1983), depois transformada em elemento simbólico (PEREIRA, 2018).

Desse modo, em resposta a pergunta de José Maria Neves (2002), foi possível relacionar a escrita de Glauco Velásquez às suas ideias musicais e as críticas feitas ao longo do século XX à sua carta deixada com intuito de justificar o tão mencionado “abandono dos moldes clássicos”.

Seu discurso esteve próximo, pois se não foi influenciado, existiu em paralelo a Schoenberg (1874-1951), Charles Ives (1874-1954), Alban Berg (1885-1935), Edgar Varèse (1885-1965), Claude Debussy (1862-1918), Gustav Mahler (1860-1911), Béla Bartók (1881-1945), Anton Webern (1883-1945). Segundo J. J. de Moraes (1977), Glauco Velásquez esteve mais envolto nas tências de seu tempo que a frente dele. Sua música estava próxima de diversos compositores atuantes entre o fim do século XIX e início do XX.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 1ª Edição. São Paulo: Martins Fontes. 2007.

Adjetivos. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/> Acesso em: 16/06/2020).

A Escola de Música da UFRJ. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.153/4659>. Acesso em: 11/11/2019.

AGAWU, Kofi. **Music as discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music**. New York: Oxford Press. 2009.

A grafia da palavra *expressivo*. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/espressivo> Acesso em: 17/06/2020.

ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briquet & Comp. 1926.

ALMEIDA, Miguel Vale de. Estado-Nação e Multiculturalismo. **Manifesto 1: 63 - 73**. Disponível em: <http://www.miguelvaledealmeida.net/> Acesso em: 13/05/2020

ALVES, Leonardo Marcondes. **O signo: elementos semióticos de Peirce**. *Ensaio e Notas*, 2016. Disponível em: <https://wp.me/pHDzN-38G>. Acesso em: 10/07/2020.

ALVIM, Fernando José da Silva. **Mário de Andrade e o Romantismo Brasileiro: Tradição, Imaginário e Consciência histórica nacional**. Dissertação de Mestrado. São Paulo. USP. 2012.

A morte de Glauco Velásquez. Página de última hora. Rio de Janeiro: **A Notícia**. 21/06/1914.

AMORIM, Évertom Rodrigo. **Sonata Op. 61, “Delírio” para Violino e Piano de Glauco Velásquez: Processos para construção de interpretação**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, USP, 2016.

A música de Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **O Imparcial**. 24/08/1914.

ANDRADE, Ayres. A vida Musical no Brasil. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 15/06/1951

ANDRADE, Ayres. Miniatura de uma época da música brasileira. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 15/06/1951

ANDRADE, Mário de. **Música Doce Música**. Rio de Janeiro. 1933

ANDRADE, Ayres. Miniatura de uma época da música brasileira. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 15/06/1951

Andrea Gabrieli. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/andrea-gabrieli> Acesso em: 07/07/2019.

Anúncio do segundo concerto da Sociedade Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 22/08/1915

APAIXONADA (O), significado da palavra, Disponível em: <https://www.dicio.com.br/apaixonado/> Acesso em: 25/05/2020.

APPASSIONATA. Dicionário Musical. Disponível em: <https://lendasnamusica.blogspot.com/2018/07/dicionario-musical-appassionato.html> Acesso em: 26/05/2020.

APPASSIONATA. Tradução da palavra, Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/italiano-portugues/appassionata>, acesso em: 26/05/2020

A Reunião desta tarde. A Sociedade Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **A Noite**. 16/06/1915

AVVAD, Ana Paula da Matta. **A influência das peças de caráter do romantismo em obrar para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguez, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno**. Tese de Doutorado. UFERJ. 2009

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. **Música e Músicos do Brasil**. Rio de Janeiro. Editora da Casa. 1950.

BALDINI, Emmanuele. FERNANDES, Karin. **CD Delírio** – Sonatas de Leopoldo Miguêz e Glauco Velásquez. Selo Independent. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NYnvdld5YYc> e <https://www.youtube.com/watch?v=NmcCUq0aq5M> Acesso em: 17/07/2020.

BARBOSA, Rodrigues. Concerto Glauco Velásquez. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 12/07/1912

_____. Concerto Glauco. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio** 12/07/1912

_____. Glauco Velásquez. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 23/07/1913

_____. Os mestres contemporâneos do órgão. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 29/03/1914

_____. Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 22/06/1914

_____. Glauco Velásquez. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 16/10/1916

_____. Glauco Velásquez. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 15/10/1914

_____. Glauco Velásquez. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 17/10/1914

BATHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora. 1981.

BRAGANÇA, Guilherme Francisco Furtado. **A sinestesia e a construção de significação musical**. Dissertação de Mestrado. UFMG. 2008.

_____. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. **Per Musi**. Belo Horizonte, n.21, p.8-89. 2010.

BRITTO, Ilma A. Goulart de Souza. Sobre delírios e alucinações. **Revista Brasileira de Terapia Comportamental e Cognitiva**. Vol.VI, n.1, p.061-071. 2004.

BEMOL. Instituto Nacional de Música. Chronica Musical. Gazeta Theatral. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 22/10/1911

BERGOLD, Rogério de Brito. Aspectos Estilísticos no Trio IV de Glauco Velásquez, **Anais, III Fórum de Pesquisa Científica em Arte, Escola de Música de Curitiba**, p.99, 2005.

BERNARD, Marie Stephanie Jeanne. **Sonata 2 para violoncelo e piano (1912) de Glauco Velásquez**: Estudo interpretativo e tratamento editorial da obra. Dissertação (Mestrado). UFMG, 2012.

BERNARDES, Maria Elena. Laura Brandão: Soltando a voz nos salões literários. **Cadernos AEL**, n.3/4. 1995/1996.

BORBA, Tomás. GRAÇA, Fernando Lopes. Recitativo. **Dicionário de Música**. vol.1 Edições Cosmos-Lisboa. Rio de Janeiro. 1963

_____. **Dicionário de Música**. vol.2 Edições Cosmos-Lisboa. Rio de Janeiro. 1963

BOSTELMANN, Louis J. **An Analysis of violin practice**. New York: Julliard School of Music. 1947.

BRAGANÇA, G. F. F. Parâmetros para o estudo da sinestesia na música. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.80-89.

BRANCO, Alberto Emanuel Vara. O Nacionalismo nos séculos XVIII, XIX e XX: o princípio construtivo da modernidade numa perspectiva histórico-filosófica e ideológica. Um caso paradigmático: A Alemanha. **Revista Millenium**. Journal of Education, Technologies, and Health. N.36 (14). maio/2009. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/millenium/article/view/8288> Acesso em: 05/2020

BRUM, Marcelo Alves. Luciano Gallet e a multiplicidade do artista. **Anais, XII Congresso da ANPPOM**, UNESP, p.1, 2007.

CAMPOS, José Eduardo Silveira Oliveira. **A poesia, a música e a performance da canção: “Alma minha gentil” - Um estudo de caso na obra de Glauco Velásquez**. Dissertação (Mestrado), UNESP, 2006.

CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria, **Glauco Velásquez**, Coleção Academia Brasileira de Música, Vol.1, Rio de Janeiro: 2002, editora Enelivros.

CARVALHO, Any Rachel. MACEDO, Paulo Fernando Saraiva, Análise e interpretação de Quatre Pièces de Glauco Velásquez (1912), **Per Musi**, vol.5/6, p.151-162, 2002.

CASTRO, Luiz de. Glauco Velásquez. Notas de Música. Rio de Janeiro: **A Noite**. 24/06/1915

CEIA, Carlos. Spleen. **E-Dicionário de termos literários**. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/spleen/> Acesso em: 15/06/2020

CERVINI, Lucia. **Interpretação de Henrique Oswald: Transformações entre o allegro agitato da Sonata op.21 e a Sonata-Fantasia op.44 para violoncelo e piano**. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. 2001

Círculo cromático. Disponível em: <https://www.publicitarioscriativos.com/descubra-de-uma-vez-por-todas-como-utilizar-o-circulo-cromatico/>. Acesso em: 17/06/2020.

Charles Pierre Baudelaire. Disponível em: <http://todamateria.com.br>. Acesso em: 25/06/2020.

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

COLI, Jorge. Heitor Villa-Lobos Moderno e Nacional. **Revista 12**, p. 72, 2011

Concertos. Rio de Janeiro: **O Imparcial**. 25/06/1915

Concerto Glauco Velásquez. Notícia. Sociae. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 10/06/1912

Concerto Mariah. Música. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 21/06/1915

Concertos. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 11/07/1912

Concertos. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 25/08/1915

Concertos. Rio de Janeiro: **O Paiz**. 18/10/1914

Cromatismo como gradação de cor. Disponível em: <https://www.publicitarioscriativos.com/descubra-de-uma-vez-por-todas-como-utilizar-o-circulo-cromatico/> Acesso em: 17/06/2020.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Polinômio: Definição de alguns termos relativos aos procedimentos pós-tonais. **Anais. ANPON - Décimo Quinto Congresso/2005**

_____. Apontamentos acerca da construção de uma teoria harmônica pós-tonal. São Paulo: ECA-USP. 2005

COSTA, Angela Marques da. SCHWARCS, Lilia Moritz. **1890-1914: No tempo das Incertezas - Virando Séculos**. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.

COSTALLAT, Benjamim. Audição Glauco Velásquez. Chronica Musical... Rio de Janeiro: **O Imparcial**. 22/06/1918

DELÍRIO. **Significado da palavra**. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/delirio/>
Acesso em: 26/05/2020

DOMENICI, Catarina Leite. A performance musical e o gênero feminino. **ANPPON**. 2013.

DUSSEL, Enrique. Europa, Modernidade e Eurocentrismo. A colonialidade do saber: o eurocentrismo nas ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. **CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales**. 2005. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624093038/5_Dussel.pdf
Acesso em: 10/01/2019.

ELIAS, Norbert. **Mozart: Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1995.

ENRICO. Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 21/09/1911

_____. Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 21/05/1912

_____. Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 04/06/1912

_____. Música de Câmara. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 24/07/1913

Euclides da Cunha. Disponível em: <https://www.infoescola.com/escritores/euclides-da-cunha/>.

FOLLADOR, Kellen Jacobsen. A mulher na visão do patriarcado brasileiro: uma herança ocidental. **Revistas Fatos & Versões**. n.2, vol.1, p.3-16. 2009.

FRANÇA, Eurico Nogueira de. Cinquenta anos da morte de Glauco Velásquez. Música. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 29/09/1964

FRANÇA, Eurico Nogueira de. Glauco Velásquez. Música. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 19/12/1957

FRANÇA, Eurico Nogueira de. Um mestre brasileiro esquecido: Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 12/09/1959

FRÉSCA, Camila. O Renascimento do Romantismo Brasileiro. São Paulo: **Revista Concerto**. Ano XXIII. nº 240. Julho/2017

FUKUDA, Margarida Temaki. **Zeitgestalt: Análise e performance do Trio em sol menor de Francisco Braga**. Tese de Doutorado. USP. 2009

Giovani Gabrieli. (Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/music-history-composers-and-performers-biographies/andrea-gabrieli> Acesso em: 07/07/2019).

Glauco Velásquez – 4 Trios. Disponível em: <http://aaccsp.org.br/2019/06/28/glauco-velasquez-4-trios/> Acesso em: 10/12/2019.

Glauco Velásquez. Falecimento. Rio de Janeiro: **O Imparcial**. 23/06/1914

Glauco Velásquez. Vultos Ilustres. Rio de Janeiro: **A Noite**. 26/07/1949

Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 23/06/1914

Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **O Paiz**. 24/06/1914

Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **O Paiz**. 14/07/1914

Glauco Velásquez. Artes e Artistas. Rio de Janeiro: **O Paiz**. 14/10/1914

Glauco Velásquez, Mantido pelo Estado, vae aperfeiçoar-se na Europa. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 08/12/1912

GRIFFITHS, Paul. A música moderna. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar. 1998.

GROVE. Dicionário de Música. Musicologia (Verbete - Grove - 2001) Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic> Acesso em: 14/09/2020

GUIGUE, Didier. **Estética da Sonoridade**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2011.

GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. O modernismo Musical Brasileiro. **Revista 12**, p. 63, 2011.

GUANABARINO, Oscar. Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **O Paiz**. 29/05/1913

HARNOUNCOURT, Nikolaus. O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1993.

HASSELAAR, Silvia. **Glauco Velásquez: Elementos Característicos de Produção Pianística e Catálogo Completo de suas obras**. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro. UFRJ, 1994.

HEITOR, Luiz. **150 anos de música no Brasil (1800 – 1950)**. Rio de Janeiro. Editora Fundação Biblioteca Nacional. 2016.

Instituto Nacional de Música (Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.153/4659>). Acesso em: 11/11/2019.

JAMIM, B. Glauco Velásquez. FILMS... Rio de Janeiro: **O Imparcial**. 21/06/1918

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira. 5ª Edição 1962.

KIEFER, Bruno. **História da Musica Brasileira**. Porto Alegre: 1976, Editora Movimento.

LEBRUN, Gerárd. **Os sentidos da Paixão**. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.

LAGO, Manoel Corrêa do. “Glauco Velásquez”: Uma conferência de Darius Milhaud. **Revista Brasileira de Música**, vol.23/1, 2010

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil**: Modernismo Musical antes da Semana, Tese (Doutorado), UNIRIO, 2005

LARSEN, Juliana Cristina. A música clássica e seu discurso sobre nação e identidade no Brasil da Primeira República. **Revista SURES**. n.8, pp.107-119. 2016.

LEREUX, Xavier. Glauco Velásquez. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 17/10/1916

LEMINSKI, Paulo. **Cruz e Souza**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1983

LEONIDO, Levi. Gênero, Forma, Estilo e estrutura. **Sinfonia Virtual: Revista de Música Clássica e Reflexión Musical**. Disponível em: http://www.sinfoniavirtual.com/revista/007/genero_forma_estilo_estrutura.php. Acesso em: 20/09/2019.

LOPES, Marina Carvalho Lopes. **Nação e Nacionalismo: uma revisão bibliográfica**. Artigo de conclusão de curso de Relações Internacionais. UFU. 2018

LUCAS, Mônica. Emulação de retóricas clássicas em preceptivas da *musica poetica*. **Opus**, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 71-94, jun. 2014.

MACHADO, Luisa de Fátima Feijó. Antero de Quintal: A trajetória de uma vida transpassada pelos ideais do século XX e pela dor de existir. Dissertação de mestrado. UERJ. 2005

MARCONDES, João. **O que é música erudita?** Disponível em: <https://souzalima.com.br/blog/o-que-e-musica-erudita/>. Acesso em: 28/11/2019.

MARIA, Jr. Afonso. **O que é o sistema temperado**. Disponível em:

<http://www.aboamusica.com.br/2011/11/o-que-e-o-sistema-temperado.html> Acesso em: 22/06/2020

MARTINS, José Eduardo. **Henrique Oswald: Músico de uma saga romântica**. São Paulo. EDUSP. 1995

MARIZ, Vasco, **História da Música no Brasil**, 6ªed. Rio de Janeiro: 2005, Nova Fronteira.

MEDEIROS, Alexandre Reicevich de. Memórias de Arthur Napoleão. XIX Encontro regional - ANPUH - Rio. Memória e Patrimônio. 2010.

MELO, Victor Andrade. CHEVITARESE, André Leonardo. Embates na Sociedade Fluminense: a experiência de Prado Guarani (1884-1890). **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.38, nº78, 2018

MONTEIRO, Eduardo. Henrique Oswald e os românticos Brasileiros. Em busca do tempo perdido. **Revista 12**. p.68, 2011

MORAES JUNIOR, Jaime Ninice de; VERZONI, Marcelo. A Sociedade Glauco Velásquez (1914-1918) e sua história musical no Rio de Janeiro. **Anais do 13º Colóquio de Pesquisa do PPGM da UFRJ**, p.129, 2014

MORAES, J. J. de. A redescoberta de Glauco Velásquez. **O Estado de São Paulo**. N.54. Ano 2. Pg.7. 23/10/1977

MURICY, Andrade. A música nos países latinos: Pelo mundo da música. Folhetim do "Jornal do Commercio". Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 12/03/1941

Música Brasileira. Theatros e Musica. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 06/10/1916

No theatro Municipal e no Salão do Jornal do Commercio. Os concertos de ontem. Música. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 13/11/1917

NATTIEZ, Jean Jacquez. O modelo tripartite de semiologia musical: O exemplo de *La Cathédrale, Egloutie*, de Debussy. **Revista Debates**. n.6. 2014.

NEWMAN, William S. **The Sonata in the Baroque Era**. University of North Carolina Press. USA. 1959

_____. **The Sonata since Beethoven**. Third Edition. University of North Carolina. USA. 1983.

O bello concerto de amanhã. Em memória de Velásquez. Os nossos grandes músicos. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 16/10/1914

Obituário. Rio de Janeiro: **Jornal do Commercio**. 22/06/1914

O primeiro aniversário da morte de Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **A Noite**; 17/01/1915.

O programa de seu primeiro Concerto. A Sociedade Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **A Noite**. 18/06/1915.

PEQUENO, Mercedes Reis. **Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Morte de Gaspar Viana e Glauco Velásquez – GV – 1914 e 1964 –** Biblioteca nacional do Rio de Janeiro, Catálogo da exposição, p.20, 1964.

PEREIRA, Avelino Romero. Leopoldo Miguéz, um prometeu na República. **Revista Brasileira de Música**. Rio de Janeiro. UFRJ , v. 31, n. 1, p. 141-161, Jan./Jun. 2018.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Editora Brasiliense. 1987.

Raimundo Nina Rodrigues. Disponível em: <http://biografias.netsaber.com.br/biografia-3005/biografia-de-raimundo-nina-rodrigues>.

RATNER, Leonard. G. **Classic Music**. New York. USA. 1980.

ROCHA, Anderson. Os três quartetos de cordas de Alberto Nepomuceno. **Revista Música**, vol.9 e 10 pp. 153 – 156, 1998/1999.

ROSEN, Charles. **Formas de Sonata**. Espanha, Spanpress Universitária, 1998.

ROSEN, Charles. **The Classical Style: Haydn, Mozart**. United States of America. Norton & Company, 1998.

ROSEN, Charles. **The Romantic Generation**. Cambridge, Massachussets. Harvard University Press, 2003.

SALLES, Mariana Isdebski. Microedição. Sonata Delírio para violino e piano (1909). Rio de Janeiro: **SESC Partituras**. 2010.

_____. Microedição. Sonata 2 para violino e piano (1911). Rio de Janeiro: **SESC Partituras**. 2010.

SANTOS, Mauro Camelo de Chantal. OLIVEIRA, Patrícia Valadão Almeida de. “A casa do coração”: Uma canção construída por quatro autores separados pelo tempo, unindo Brasil e Portugal por meio da música e poesia. **Revista CESP**. Belo Horizonte, v.39, p.99-125. 2019.

SILVA, Cesar Augusto Pereira da. Entoação em instrumentos não-temperados: análise de execução da Suíte n.1 para violoncelo (BWV 1007) de J. Sebastian Bach. **Anais do IV SINPOM**. 2016.

Sívio Romero. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/silvio-romero/biografia> Acesso em: 15/03/2020.

SCLIAR, Esther. **Elementos de Teoria Musical**. São Paulo: Editora Novas Metas. 1985.

SCHOEMBERG, Arnold. **Fundamentos da composição**. São Paulo: Edusp. 1996.

SCHOLLES, Percy. **Recitativo**. The Oxford Companion to Music. Ninth Edition. Oxford University. London/New York/Toronto. 1955.

SMALL, Christopher. Musicking. **The meanings of performance and listening**. Wesleyan University. Middletown. USA. 1998.

SOARES, Márcia Aparecida. **As canções de Francisco Braga: Análise estilística e interpretação**. Universidade Federal de Uberlândia. UFU. Dussertação de mestrado. 2015.

Sociedade Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 15/08/1916.

Sociedade Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **O Imparcial**. 14/09/1914.

Sociedade Glauco Velásquez. Música. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 22/06/1918.

Sociedade Glauco Velásquez. Música. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 14/08/1915.

Sociedade Glauco Velásquez (2º Concerto). Notas de Música. Rio de Janeiro: **A Noite**. 25/08/1915.

Sobre a *Sonata Appassionata* de Beethoven. **Dicionário Musical**. Disponível em: <https://lendasnamusica.blogspot.com/2018/07/dicionario-musical-appassionato.html>
Acesso em: 30/06/2020.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Hibridismo Consciência e Processos de Significação na Música Modernista de Villa-Lobos. **ICTUS - Periódicos do PPGMUS**. UFBA. 2014.

SUBLUNAR. Sginificado da palavra. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/sublunar/> Acesso em: 30/06/2020.

T. G. As horas artisticas do Liecéé Français. Música. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 24/08/1918.

T.G. Glauco Velásquez. Música. Rio de Janeiro: **Gazeta de Notícias**. 20/12/1915.

TACUCHIAN, Ricardo. Reavaliando o Romantismo Musical Brasileiro. Rio de Janeiro: **Revista Brasiliana**. 2003.

TEIXEIRA, Giselle Batista. Os “princípios Elementares da Arithmetica” nas escolas da Corte Imperial. **Caderno de Histórias da Educação**. v.13, n.2, jul./dez. 2014.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e música brasileira**. 2ª Edição. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editora. 2003.

Um musicista ilustre que desaparece – Glauco Velásquez. Rio de Janeiro: **Correio da Manhã**. 24/06/1914.

Uma justa homenagem - Glauco Velásquez e as suas obras. Rio de Janeiro: **Jornal a Noite**. 15/10/1914.

VELÁSQUEZ, Glauco **Sonata 1ª** (violoncelo e piano), Allegro/ Largo/ Finale – Cópia manuscrita / Data: Méier: 06/10/1910.

VELÁSQUEZ, Glauco. **Sonata 2ª** – Op.84 - (violino e piano), Moderato/Adagio/Molto agitato – Cópia Manuscrita, Data por movimento: 15/07/1911, 31/03/1911, e 22/04/1911

VELÁSQUEZ, Glauco. **Sonata II** (violoncelo e piano), Três Movimentos – Cópia manuscrita – Data: 01/10/1912.

VELÁSQUEZ, Glauco. **1ª Sonata (Delírio)** – Op.61 (violino e piano), Moderato/Lento Expressivo/Agitato – Cópia Manuscrita – Data: 07/01/1908

VERMES, Monica, **As mulheres como eixo de difusão musical no Rio de Janeiro da Belle Epoque**, Anais do 7º encontro Internacional de Música e Mídia, PPGA, PPGL, DTAM, UFES, p.86, 2014.

VERMES, Monica. **A música no Rio de Janeiro no primeiro ano da República**. (X Encontro de Musicologia Histórica), Anais do X Encontro de Musicologia Histórica, UFJF, 2014.

VOLPE, Maria Alice. Algumas Considerações sobre o conceito de Romantismo musical no Brasil. **Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música: Brasiliana**. n.5 maio de 2000.

_____. Carlos Gomes: a persistência do paradigma em época de crepúsculo. **Revista Quadrimestral da Academia Brasileira de Música: Brasiliana**. n.17 maio de 2004.

_____. **Indianismo and landscape in the Brazilian age of progress: art music from Carlos Gomes to Villa-Lobos, 1870s - 1930s**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ. 2001.

_____. José Rodrigues Barbosa: questões identitárias da crítica musical. **Revista Bimestral da Academia Brasileira de Música: Brasiliana**. n.25. junho de 2007.

_____. Para uma nova musicologia. Música em Contexto. **Revista do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília**. Ano 1, n.1, julho de 2007.

_____. Período Romântico Brasileiro: Alguns aspectos da produção camerística. **Revista Música**, v.5 n.2, 1994.

_____. Teoria da Obnubilação Brasileira na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a “Sinfonia da Terra”. **Música em Perspectiva**. V.1, n.1, p.58-71. Março de 2008.

ZUMPAMO, Nivia Z. GOLDEMBERG, Ricardo. Princípios de técnica e história do temperamento musical. **Sonora**. Vol.2. N.4. 2016.

Anexo A

**(Tabelas de Incidência de termos de flexibilidade na
agógica)**

Tabela 6 - Incidência de termos de indicação de flexibilidade da agógica na *Sonata "Delírio", 1909*, para violino e piano

Sonata "Delírio", 1909, para violino e piano							
Categoria de termos	Localização						
Ritenendo un poco	c.5	-	-	-	-	-	-
Allarg.	c.6	c.38	c.40	c.44	c.53	c.84	c.86
Allarg. molto	c.12	c.65	c.87	-	-	-	-
Un poco meno mosso	c.13	-	-	-	-	-	-
Stringendo	c.17	c.39	c.40	c.63	c.86	c.86	-
Rit. un poco	c.17	c.62	-	-	-	-	-
Ritenendo	c.23	c.25	c.29	c.36	c.63	c.74	-
A tempo	c.24	c.27	c.41	c.82	c.82	-	-
Rubato	c.25	c.26	-	-	-	-	-
Piu mosso	c.47	c.59	-	-	-	-	-
Mosso	c.52	-	-	-	-	-	-
Allarg. Poco a poco	c.86	-	-	-	-	-	-

Tabela 7 - Incidência de indicações de flexibilidade da agógica da *Sonata 2, 1911*, para violino e piano

Sonata 2, 1911, para violino e piano									
Categoria de termos		Localização							
Allargando	Allarg.	c.10	c.36	c.51	c.27	c.124	c.128	c.131	-
	Allarg. poco	c.32	c.121	-	-	-	-	-	-
	Allarg. poco a poco	c.87	-	-	-	-	-	-	-
	Allargando molto	c.89	c.152	-	-	-	-	-	-
Ritmando	Rit. un poco	c.02	c.6	c.22	c.30	c.43	c.125	-	-
	Rit. poco	c.33	c.62	c.128	c.129	-	-	-	-
	Rit. poco a poco	c.49	c.69	-	-	-	-	-	-
	Rit. molto	-	c.126	-	-	-	-	-	-
stringendo	String.	c.24	-	-	-	-	-	-	-
	String. poco	c.23	-	-	-	-	-	-	-
	String. poco a poco	c.9	-	-	-	-	-	-	-
Piu animato		c.27	-	-	-	-	-	-	-
Animando	animando	c.56	c.66	c.105	-	-	-	-	-
	Animando un poco	c.50	-	-	-	-	-	-	-
	Animando poco a poco	c.150	-	-	-	-	-	-	-
	Molto animato	c.27	-	-	-	-	-	-	-
Ritenendo		c.54	c.55	c.103	c.104	c.117	c.118-119	c.137	c.143
Ritardando		c.75	-	-	-	-	-	-	-
Ritmando		c.75	-	-	-	-	-	-	-
Rallentando		c.100	-	-	-	-	-	-	-
Cedendo		-	-	-	-	-	-	-	-
Rubato		c.105	-	-	-	-	-	-	-
A tempo		c.65	c.104	c.107	c.110	c.137	c.143	c.129	c.130

Tabela 8 - Incidência de indicações de flexibilidade da agógica na *Sonata I "Appassionata", 1910*, para violoncelo e piano

<i>Sonata I "Appassionata", 1910 para violoncelo e piano</i>												
Categoria de termos		Localização										
A tempo		c.30	c.36	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Allargando	Allarg.	c.84	c.86	c.13	c.150	-	-	-	-	-	-	-
	Allarg. poco	c.35	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Allarg. molto	c.176	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Allarg. un poco	c.64	c.104	c.121	c.173	-	-	-	-	-	-	-
Ritmando	ritmando	c.71	c.83	c.160	c.169	-	-	-	-	-	-	-
	Rit. un poco	c.58	c.84	c.107	c.108	c.115	c.128	c.140	c.145	c.147	c.148	-
	Ritimando un poco	c.156	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Rit. poco	c.81	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Stringendo	Rit. molto	c.52	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	String. un poco	c.51	c.176	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	String. molto	c.61	c.118	-	-	-	-	-	-	-	-	-
A tempo		c.38	c.58	c.67	c.104	c.107	c.110	c.137	c.143	c.129	c.130	c.174
Ritardando		c.76	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Rall. un poco		c.175	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Animando	Aniando	c.63	c.120	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	Aniando molto	c.158	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Un poco più mosso		c.101	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabela 9 - Incidência de indicações de flexibilidade da agógica da *Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano

<i>Sonata II, 1912, para violoncelo e piano</i>								
Categoria de termos		Localização						
Allargando	Allarg.	c.6	c.44	c.78	c.85	c.103	-	-
	Allargando	c.53	-	-	-	-	-	-
	Allarg. molto	c.46	c.64	c.72	-	-	-	-
	Molto allarg.	c.54	-	-	-	-	-	-
Ritmando	ritmando	c.35	-	-	-	-	-	-
	Rit. un poco	c.11	c.12	c.62	c.65	c.91	c.97	c.98
	Rit. poco a poco	c.90	-	-	-	-	-	-
A tempo		c.99	-	-	-	-	-	-
Ritardando sempre		c.105	-	-	-	-	-	-

Anexo B

(A visão de Glauco Velásquez sobre a própria obra)

Ilustríssimo senhor Rodrigues Barbosa,

Respondendo com prazer sua carta, eu desejo unicamente demonstrar algumas ideias e o motivo que justifica, nos meus trabalhos, o abandono dos moldes clássicos.

Sirvo-me da música para expandir os meus sentimentos, as impressões, o ideal que eu sonho, mas cuja forma lógica para dizê-los está subordinada ao meu modo de ser.

Não é ignorância ou teimosia que me impedem de imitar os grandes mestres da forma. Prefiro aos aplausos mais numerosos talvez, obtidos com processos que a minha natureza rejeita, o gozo e consolo que dá certeza de ter sido profundamente sincero.

Quem poderia negar que Beethoven e Wagner quando sentiram o irresistível ímpeto de exprimir musicalmente as paixões d'alma que não podem ser contidas na forma comum, romperam o estreito círculo das convenções e a evolução do espírito se manifestou?

A última forma beethoviniana julgada pela maioria dos homens competentes de seu tempo como produção de um gênio decadente, não é hoje a que mais sentimos?

Não é hoje que mais profundamente penetramos na superior beleza da obra wagneriana?

Aquele imenso amor que une em vida e morte Tristão e Isolda foi contado por Wagner com moldes alheios.

Componho desde o ano de 1900, mas nenhum valor representam as composições até fins de 1904.

Em 1905 componho romances para canto e piano, devido aos sentimentos que em mim despertavam as palavras de uma poesia, abandonei resolutamente a forma comum do romance. Eu não podia ouvir a repetição melódica com palavras diferentes. Começava nessa ocasião o despertar de ideias e sentimentos meus na arte e na forma.

A longa e quase absoluta reserva em elogios do professor de composição do Instituto Nacional de música, o senhor Francisco Braga, e as suas criteriosas observações foram para mim benéficas e de um grande aproveitamento e estímulo. Verdadeiro artista e de compreensão lúcida, ninguém conhece como ele, o esforço que empreguei trabalhando durante muitos anos. E devido a convivência, nenhum profissional analisa tão diretamente os meus trabalhos modernos e que ao seu julgamento eu com prazer submeto.

Não deixo de registrar o íntimo prazer e gratidão por mim sentidos, quando em fins de 1905 o fino compositor e bom senhor Henrique Oswald, depois de ter ouvido alguns romances meus distinguiu-me com palavras que não serão esquecidas nunca.

Presentemente o esforço espontâneo empregado na propaganda das minhas músicas por Frederico Nascimento, Senhora Thilda Aschoff e Paulina d'Ambrósio, constituem a maior prova de entendimento, coragem e a abnegação que de artísticas tenho recebido, e tenho a lembrança mais cara e nobre da minha carreira artística.

Satisfazendo a pedidos, realizou-se a 20 de novembro de 1911 o meu primeiro concerto. Eu sei que as peças incluídas no programa talvez a mais desfavoravelmente criticada por um grupo de músicos talvez a Sonata Appassionata para piano e violoncelo. Não pretendo me defender da crítica prematura feita a um trabalho cujos moldes diferem da forma clássica e são desconhecidas, mas com sinceridade eu desejo demonstrar o meu pensamento em matéria de títulos e forma sonata.

Sonata ou Suonata quer dizer suonare (soar) e na verdadeira concepção da palavra não define uma forma única de composição. Em tempos remotos era a dominação que se

dava a qualquer trecho instrumental. O primeiro compositor que aplicou o termo foi Andrea Gabrielli em 1568. Nessa época a sonata consistia no emprego de harmonias cheias e sonoras e que serviam de introdução numa obra vocal religiosa. Conhecer como a desenvolveram e transformaram mais tarde (para citar poucos) Mozart, Scarlatti, Beethoven, e recentemente Cesar Franck, bastaria para provar a variabilidade de sua forma. Uma sonata composta de três ou quatro tempos completamente diversos entre si como forma de ideias é comparável, ou para melhor dizer, é igual na fatura à sonata para piano e violino de Cesar Franck?

A um poema d'alma cujas diversas partes formam um todo perfeitamente lógico unido (e que se toca) eu chamo também Sonata.

A forma dos meus trios e fantasias depende unicamente dos meios que acho mais naturais como expressão.

O estudo rigoroso da harmonia, contraponto e fuga é de um modo absoluto indispensável para um compositor, e igualmente a construção estética da linha melódica.

Sob a direção de um professor artista e criterioso do estudo da composição limitado ao conhecimento das obras que nos deixaram grandes mestres, não para lhes copiar os moldes, mas para conhecer como desenvolveram as suas ideias, penetrar no sofrer, no sentir no amor daqueles gênios, eu penso que resultaria o mais belo estímulo para os novos que surgem e o abandono do que é fictício, convencional e pequeno. Cada um encontraria melhor o caminho na luminosa estrada que outros abriram.

Na revelação de elevados sentimentos, do esforço nobre para se atingir um imenso ideal que se adora, de um estado emotivo da alma indizível com palavras, da íntima e profunda dor quando dignamente sentida e envolta para mim num mistério sagrado, severo e grandioso e, acima de todos estes sentimentos, da força e sublime elevação do amor é que se resume a missão de um verdadeiro artista.

Glauco Velásquez
(VELÁSQUEZ, 1912; in CARNEIRO, NEVES, 2002, p51-53)

Anexo C

(Algumas críticas e notícias sobre Glauco Velásquez)

Glauco Velásquez desde seu primeiro concerto público chamou a atenção de críticos, musicólogos e estudiosos da época. O aprofundamento da pesquisa trouxe uma ampla gama de textos críticos, programas, obituários, entre outros textos e notícias sobre Glauco Velásquez. Nestas seleção estão dispostos alguns textos de críticas e outras notícias sobre a morte do compositor.

Texto 1- A *Notícia* - 21 e 22 de Setembro de 1911 (Edição 00222) - Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

NOTAS DE MUSICA		
<p>Um compositor brasileiro: Glauco Velasquez</p> <p>Ha dois mezes, houve uma audição intima de composições de um musico brasileiro, de quem até o nome era desconhecido, o Sr. Glauco Velasquez. Essa audição, para a qual fui convidado, mas á que infelizmente não pude assistir, provocou o entusiasmo dos meus illustrados confrades Rodrigues Barbosa e Roberto Gomes, que escreveram sobre essa audição que lhe foram reveladas artigos e litterarios, não receando mesmo applicar ao novo joven patricio o qualificativo de genio.</p> <p>Pelo seu lado, Frederico do Nascimento, musico dos mais eruditos e da mais solidaa orientação artistica, enthusiasmava-se por essas composições e fazia-lhe a propaganda com a convicção de um apóstolo e com aequalle ardor sincero que elle põe em todas as nobres cruzadas. Elle foi mesmo ao ponto de sacrificar a vista, decorando algumas musicas do Sr. Glauco Velasquez, afim de as executar.</p> <p>Essas tres opiniões tão valiosas collocam-me, confesso, em embaraço, e ora que, após a audição publica de hontem, perante numeroso auditorio, eu tenho por minha vez, de me manifestar sobre as composições do joven brasileiro, que deve com razão estar orgulhosido do altissimo conceito que fazem do seu talento tres homens daquella competencia.</p> <p>E essa meu embaraço é tanto mais justificavel, que hontem não me foi possível participar do enthusiasmo tão ardente dos meus illustrados confrades e de Frederico do Nascimento. De sorte que a conclusão que eu tiro é que o defeito está no meu espirito, está na minha incompetencia.</p> <p>E em todo o caso, se a minha competencia pode ser discutida, ouso acreditar que a minha sinceridade não é por ninguem posta em duvida. Darei portanto a minha impressõ com a minha habitual franqueza.</p> <p>O talento do Sr. Glauco Velasquez é indiscutivel, talento tanto mais precioso, quanto elle é original. As suas composições revelam incontestavelmente personalidade, não se parecem com nenhuma outra de outros compositores, e isso por si só constitue um merito tão pouco vulgar, que bastaria para dar valor ás produções do nosso joven patricio. A sua harmonisação é muito interessante, muito curiosa, e na sua melodia, cuja forma é livre, afastando-se dos moldes conhecidos, ha por vezes elevação e ella tem sentimento.</p> <p>Mas, pergunto eu, será o Sr. Velasquez um talento amadurecido? Não haverá nelle ainda qualquer coisa de nebuloso? Não se deixará</p>	<p>elle arrastar completamente pela sua inspiração, sem forças ainda para contel-a, para encaminhal-a para um fim determinado, para tirar-lhe o que ella possa ter de excessivo, de prolixo no seu desenvolvimento?</p> <p>São outras tantas perguntas que me assaltam o espirito e a que não me atrevo a dar resposta.</p> <p>E esse meu receio de uma resposta provém de um facto que registro com toda a franqueza: não consegui comprehender nem o <i>Trio</i> nem a <i>Sonata</i> hontem executadas. E sendo assim e tendo presente os erros a que se deixarão levar tantos criticos formulando <i>encomendas</i> a sua opinião definitiva sobre obras que não percebiam, em vez de dizerem francamente que não as tinham percebido, eu me abstenho de formular a minha humilde opinião sobre aquellas produções. Tenho certeza de que uma segunda audição me revelará o que hontem se conserva escondido para mim, e a minha certeza é tanto mais absoluta quanto o mesmo phenomeno se produziu com aquelles que hoje são os mais enthusiasmas admiradores do Sr. Glauco Velasquez.</p> <p>As suas melodias para canto, essas euas comprehendi, e algumas dellas pareceram-me inspiradas. Mas o que achei despido de interesse foi o commentario pianístico dessas melodias. Não notei no acompanhamento do piano bastante riqueza, bastante variedade. Sem irmos buscar exemplos nos mestres do <i>lied</i>, podemos citar as canções do Nepomuceno, cuja parte do piano é sempre tão variada, tão interessante, tão caracteristica, associando-se sempre á parte do canto.</p> <p>A impressõ de conjunto foi que, se o Sr. Velasquez tem talento pessoal, esse talento é profundamente triste. A tristeza é, com effeito, a nota predominanté das suas composições. O nosso joven patricio tem a predilecção do andamento lento. Mesmo sobre os seus <i>allegros</i> paira não sei que melancolia. O que mais falta á sua musica é o raso de luz, quente, vibrante, que arresta, que enthusiasma.</p> <p>E esse raso de luz, esse sol que illumina a alma, que a arrebatã, em vão o procurei nas musicas hontem ouvidas. Dahi, sem duvida, a monotonia que meu espirito sentio e a que não pude fugir. Creio que ella seria menor se o concerto fosse menos longo, si durasse uma hora em vez de ter durado duas. O proprio caracter das composições do Sr. Glauco Velasquez aconselham a uma audição mais curta.</p> <p>São essas as minhas primeiras impressões, que sem duvida terei occasião de modificar. Ellas, de fórma alguma, diminuem o valor do nosso patricio, valor incontestavel e que será</p>	<p>maior quando o talento do Sr. Glauco Velasquez estiver em pleno vigor e quando o musico tiver consciencia completa do caminho a seguir.</p> <p>Fiquem aqui registrados os nomes dos valerosos interpretes do joven patricio: as Sras. Aschoff e Lydia de Albuquerque; a senhorinha Paulina d'Ambrosio e os Srs. Frederico Nascimento e Larrigue de Faro. Fiquem igualmente consignados os applausos quentes do auditorio, animando assim o talento do Sr. Glauco Velasquez.—L. de C.</p> <p>P. S. — A revisõ fez hontem a preciosa descoberta de um <i>lied</i> de um Schubert, cuja existencia eu ignorava: <i>Margarida Guiancks</i>. Fiquê, porém, consignado que o <i>lied</i> cantado pela Sra. Litvine tem por titulo <i>Margarida fundo</i>.</p>

Texto 4 - *Gazeta de Notícias* - 24 de novembro de 1911 (A00329) - Coluna "Sociaes" - Acervo da Biblioteca Nacional.

CONCERTOS

No salão do "Jornal do Comércio", às 9 horas da noite, realizam hoje o seu concerto os professores Amaro Barreto e Arnaud Gouvêa.

A Sra. Lydia de Albuquerque Salgado e os Srs. Alfredo Gomes e Heraclito Cardoso prestarão concurso.

O programma a ser executado é o seguinte:

1ª parte—1º, Reinhardt, "Trío em sol", para piano, violoncello e orgão; a), Andante sostenuto; b), Allegro con brío. Srs. Alfredo Gomes, Arnaud Gouvêa e Amaro Barreto. 2º, Beethoven, "Pentimento"; Haydn, "Canzoneta de concerto", para soprano. Sra. Lydia de Albuquerque Salgado. 3º, Berlioz, "Damnation de Faust", Air; Weber, "Freyschutz", canzone para basso, Sr. Heraclito Cardoso. 4º, Grieg, "Marche funebre"; Cesar Frank, "Melodie", para orgão, Sr. Arnaud Gouvêa. 5º, Massenet, "Le Mage" (duo), para soprano e basso, Sra. Lydia de Albuquerque Salgado e Sr. Heraclito Cardoso.

2ª parte—Bach, "Toccata e fuga em ré menor", para orgão, Sr. Arnaud Gouvêa. 7º, Carlos Gomes, "Salvator Rosa", aria para basso, Sr. Heraclito Cardoso. 8º, a), A. Nepomuceno, "Sempre"; b), F. Fraga, "Desejo"; c), Glauco Velasquez, "Amor vivo", para soprano, Sra. Lydia de Albuquerque Salgado. 9º, Glauco Velasquez, "Elegia"; A. Lotti, aria para violoncello, Sr. Alfredo Gomes. 10º, C. Gomes, "Salvator Rosa" duo para soprano e basso, Sra. Lydia de Albuquerque Salgado e Sr. Heraclito Cardoso.

Texto 5 - *Jornal do Commercio* - 29 de Março de 1914 (00087) - Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

THEATROS E MUSICA

OS MESTRES CONTEMPORANEOS DO ORGÃO — Collecção das pelo abbade Jos. Joubert, organista do grande orgão da Cathedral de Luçon, foram publicadas em tres volumes grandes innumeras peças inéditas, para harmonium e grande orgão, compostas pelos mais illustres musicistas de todos os paizes.

O primeiro volume, dedicado a Ch. M. Widor, comprehende sómente a escola franceza; o segundo volume, dedicado a F. de la Tombelle, só contém, como o anterior, produções da escola franceza; o terceiro volume, dedicado a A. Mailly, abrange todas as outras escolas, e estas são allí representadas pelo que possuem de melhor nesse genero.

Depois dessas tres volumes, que se recommendaram pelo seu extraordinario valor, formando a primeira *Anthologia do orgão* verdadeiramente artistica, que se tenha publicado na França, encerrando obras até então inéditas e assignadas pelos melhores compositores e organistas da Europa, acabam de vir á luz outros tres volumes, com a mesma divisão para as escolas e dedicados, respectivamente, a Gigout, Glazounow e Du Bois.

A primeira serie surgiu sob o patrocínio do maior mestre do orgão moderno, Ch. M. Widor, e essa circumstancia basta para documentar o valor de taes publicações, pois é sabido que o eminente compositor não barateia as suas recommendações.

Até a, nenhuma outra publicação similar conseguiu ainda, como nestas duas séries de

publicações, reunir nomes, quae o de Massenet, o grande musicista que, pouco antes da sua morte, se dignara escrever uma peça de orgão para o Abbade Joubert; o de Váncout d'Indy, outro grande mestre; o de Alex. Guilmant, o notavel organista já fallecido; e de Eug. Gigout, digno successor, na classe de orgão do Conservatorio de Pariz, de Cesar Franck, Widor e Guilmant; e, finalmente, os nomes dos mais notaveis virtuozos do orgão, quae sejam: Dallier, de la Tombelle, Louis Vierne, Libert, Marty, Guef, Lécocart, Decaux, René Vierne, Cellier, Dupré, Bonnal, Fauchet, Boulnois, Alain, Jacob, Krieger, Huré, Mlle. Prestat, etc.

Além dos specialistas do instrumento, o Abbade Joubert teve a habilidade de agrupar, nesses seis volumes, compositores de mais nomeada e mais interessantes, professores no Conservatorio, na Schola Cantorum, grandes premios de Roma, como sejam: Lefebvre, Vidal, Pessard, Chapuis, Bertelin, Fleury-Roy, Hillemacher, Huc, Schmitt, Halphen, Lutz, P. Pierné, Dumas, Delvincourt, Emmanuel, Rougnon, Lavignac, Gastoué, Rataz, Saint-Réquier, Labey, Breuille, Ganaye, Coala, Mlle. Boulangier, etc.

O esforço persistente e infatigavel do Abbade Joubert não se deteve ahí. Elle quiz fazer uma obra universal e bateu á porta dos musicistas mais reputados. Todos os Conservatorios estão representados, nessa producção colossal, pelos seus directores e professores mais notaveis: Bruxellas, Antuerpia, Liége, Malines, Gand, Tournai, Coutrai, Petersburgo, Moscovia, Varsovia, Viena, Cracovia, Lemberg, Genebra, Lausanne, Strasburgo, Stuttgart, Madrid, Dusseldorf, Barcelona, Bilbao, Lisboa, Christiania, Stockholm, Amsterdam, Haarlem, Genova, Copenhagen, Milão, Veneza, Padua, Bolonha, Parma, Turim, Praga, Bahia, Budapesta e Rio de Janeiro.

Os representantes dessas grandes escolas chamam-se: Mailly Dubois, Gilson, Desiré Paque, Rasse, De Greef, Lefebvre, Moulart, Samuel, Wambach, De Hovre, Radoux, Jongen, Depuydt, Lunssens, Daneau, Sarly, De Bondt, Glazounow, Taneleff, Catoire, Cul, Liapounow, Nicolajew, Tcherepnine, Surzynskt, Labor, Zeelensky, Soloys, Barblan, Denereaz, Stehle, Mathias, Erb, Lobmiller, De Lange, Schumann, Plag, Schmidt, Gabiola, Otano, Ribo, Mas y Senacant, Guridi, Freitas Branco, Lindeman, Hagg, Cuypers, Loots, Franssen, Malling, Reller, Polleri, Agostini, Bottazzo, Mattioli, Galliera, Matthey, Klicka, Fróes, d'Antalfy, Alberto Nepomucceno, **Glauco Velasquez**, etc., etc.

E' absolutamente unica essa *Anthologia*, onde todas as escolas, de todos os paizes, estão representadas.

Os Mestres Contemporaneos do Orgão, esse monumento de arte, onde figuram dignamente na primeira fila dos compositores de orgão o maestro Alberto Nepomucceno, Director do nosso Instituto de Musica; o maestro Sylvio Fróes, Director do Conservatorio da Bahia e **Glauco Velasquez**, joven e talentoso compositor brasileiro, é editado pela Casa Senart, de Pariz.

Devem sahir brevemente dos prelos dessa casa mais dous volumes de *Peças para grande orgão com pedal obrigado*, dedicados a Vincent d'Indy (o primeiro) e a Louis Vierne (o segundo), ambos contendo composições de todas as escolas.

Esses dous volumes, setimo e oitavo, completarão a *Grande Encyclopedia do Orgão*, que é, não ha contestar, uma obra monumental e marcará uma época na historia da litteratura do orgão.

Texto 6 - *Revista Americana* - 01 de agosto de 1915 - Acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

A MUSICA

A palavra temperamento tende a desaparecer dos compendios de physiologia; mas o termo é desses que não cedem, teimosos, e conservam-se triumphantes nos idiomas, insistindo pelo seu signi-

ficado e impondo-se pela tradição de que fôra echo durante seculos, não podendo portanto soffrer a transição da moda.

Que nome dariamos á predominancia de umas tantas tendencias moraes pondo em evidencia um artista?

Outro não nos accóde senão esse, que de facto caracteriza Glauco Velasquez, nas artes. O que predominava nelle era o conjunto de exageradas manifestações nervosas impellido-o sempre para uma unica direcção. Dedicára-se ao desenho; e ninguem sabe se mais tarde seria elle um pintor de nomeada, porque fôra apenas uma investida, tanto que dentro de pouco tempo trabalhava elle em modelações, dando fórma ao barro, manifestando tendencias para a escultura; mas ainda não era ali que devia parar um moço de sensibilidade exagerada, de modo que essas tendencias foram-se concentrando na arte musical, originando o compositor que não chegou a desabrochar e que passou a sua curta e tormentosa vida a exhibir atrevidas concepções com a firmeza de quem estava cheio de convicções, mas com as mesmas incertezas de quem procura um caminho, confiante — mas sem a firmeza que só se manifesta no fim de alguns annos.

Foi nesse periodo tateante que os seus amigos, sua roda de admiradores, e mestres, entraram a gritar que o Brasil tinha produzido um Beethoven ou pelo menos um Wagner.

Reproduzia-se, mais uma vez, a invasão wagneriana. O Centro Artístico não se contentára com o talento de uma pleiade de musicos brasileiros capazes de bellissimas producções. A Republica estava na sua infancia e a arte musical, que não progredira durante o Imperio, pelos motivos já expostos em artigos anteriores a este, procurou a sua reacção justa e natural. O Centro Artístico servia de base de operações á grande lueta, mas um dos generaes do estado maior era dóilo e entendera que os musicos brasileiros deviam filiar-se ao grande Wagner e escrever musica wagneriana.

O resultado da propaganda foi um desastre. Leopoldo Miguez, estimulado pelos novos directores da arte percebeu, com o seu grande talento, que não lhe era possível escrever aquella musica. A sua tendencia já estava revelada na *Symphonia em ti bemol* cujo *Audante* é pura musica contemplativa; os seus poemas symphonicos já o tinham classificado entre os compositores ecleticos, ffiliado portanto á escola franceza. E sendo assim como escrever o *Soldanes* á feição wagneriana e ao gosto do Centro Artístico?

O resultado foi uma partitura sem convicção decalcada, de principio a fim, nas partituras do mestre de Beyreuth, o que quer dizer — nem brasileiro, nem francez e quasi Wagner por copia medrosa, mal desfarçada.

Os amigos de Glauco Velasquez exaceraram as qualidades do talentoso compositor; não viram nelle uma bella promessa nem tiveram paciencia de esperar que o seu talento evoluisse. Proclamaram-n'o — *genio* e collocaram-n'o ao lado de mestres celebres e consagrados.

O resultado desse exagero foi lamentavel. Glauco Velasquez devia ter comprehendido, dentro da sua clarividencia, que não era squillo que dizem os seus admiradores, fascinados, iludidos pela sympathy e sobre tudo pelo seu character; era preciso, portanto, justificar os seus amigos e os seus criticos, e para coonestar os exageros começou elle a trabalhar mais do que podia o seu ja alquebrado organismo — até que succumbiu na flór dos annos sem ter conseguido realizar o que houvera premeditado.

Sente-se, é certo, em qualquer das paginas de Glauco Velasquez, uma tendencia incerta de originalidade que emana do exquisito. As suas idéas melodicãs não primam pela espontaneidade — deixando

perceber o rebuscado para não cair na trivialidade, que era o seu terror; esquecia-se, porém, ou não percebia, que a sua harmonização, a sua admirável technica, era quanto bastava para dar ás suas composições o ar aristocrático que elle procurava na melodia. Musico — em vez de cantar — meditava; o poeta da melodia transformava-se em philosopho. Era um poeta procurando a metrificacão de equações algebricas.

Os amadores, os leigos em musica, os profanos em materia de contraponto, reconheciam, durante as audições dos seus concertos, alguma cousa de elevado e nobre, que não chegavam a comprehender nem explicar. Sabiam que se tratava de musica, pelo facto de conhecer o material da arte; mas desconheciam o emprego que, desse material-som, fazia o compositor.

Porque?

Exactamente pelo motivo de repudiar a inspiração, torturando o curso melodico da phraseologia musical para obter um desenho melodico resultante da sua harmonização.

Glauco Velasquez não traçava os seus poemas musicaes de accordo com as suas emoções. A sua musica não nascia do seu bello coração; provinha de um cerebro doentio por não ter recebido uma orientação systematica. A sua educação artistica não se apurou no estudo comparado dos mestres — foi feita por meio de applausos dos seus professores, dos seus amigos, admiradores e criticos inconscientes, sem coragem de perturbar o pensador com uma justa observação.

E' preciso reconhecer que o nosso meio artistico era improprio para o desenvolvimento de um temperamento da ordem de Glauco Velasquez. Alem disso a sua arte não soffreu a hostilidade da inveja; não teve adversarios nem habitou um ambiente agglomerado de luctadores que o obrigassem a vencer: — escrevia para a sua roda e tinha como certos os applausos do seu auditorio. Como consequencia immediata ficou desconhecido, não só por ter morrido em plena mocidade como tambem porque o seu genero de composições não dá popularidade a ninguém.

Beethoven, que se collocou em altura jamais attingida por nenhum outro musico, é menos conhecido que Puccini ou Mascagni; Cezar Frank é estrangeiro na sua patria; Schumann, Bach, e tantos outros classicos não conseguiram a universalidade dos seus nomes porque não transitaram pelo theatro — isto é, não tiveram contacto directo com o povo, e dali a necessidade de uma associação tendo por fim tornar conhecido o nome de Glauco Velasquez, por meio de concertos, e imprimir as suas composições.

Trabalho ingrato de um grupo de patriotas que toma a si o que devera ser obrigação do governo. O 1.º concerto, organizado por essa associação já se realisou no dia 21 de Junho, 1.º anniversario da morte do compositor.

Cumpra destacar do programma o *Quartetto*, para cordas, executado por Paulina d'Ambrosio, Alfredo Cancelli, Orlando Frederico e Gustavo Hess de Mello.

Dentre as peças executadas naquella noite, esse quartetto salienta-se naturalmente não só pelo genero, que é o mais exigente da arte de composição, como pela franqueza na exposição das idéas musicaes. Nota-se a dramaticidade musical no *Moderato*, franca e sem o artificialismo usado pelo author sobretudo na musica para canto. E' que a escola extensa no quartetto não lhe offerece os embaraços e as peças da musica vocal. No *Adagio* é elle doentivamente terno e communicativo, imprevisito desde que ha o ataque do *Scherzo*, risinho e travesso, traçado como que de uma só pennada. Mas é no *Final* que se pôde apreciar o ardid do compositor, numa especie de synthese musical.

Da sua musica para canto fallaremos em outro artigo. Não se trata de um compositor como Glauco Velasquez, mesmo sem ter elle attingido a madureza do seu talento, em quatro linhas como em chronicas de jornaes diarios.

Anexo D

(Sonata “Delírio”, 1909, para violino e piano - manuscrito)

Sonata

Piano *Moderato*

Piano *Moderato*

una corda
molto legato

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.*

adagio *ad prestissimo* *ritornando un poco*

con moto *ritornando* *mp* *effortissimo*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

The image shows a page of handwritten musical notation for a Sonata. The score is written on multiple staves. At the top, the word "Sonata" is written in a cursive hand. The first system includes the tempo marking "Moderato" and the dynamic marking "Piano". The second system also has "Moderato" and "Piano" markings, along with performance instructions "una corda" and "molto legato". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and pedaling marks ("Ped."). The third system features tempo changes to "adagio" and "ad prestissimo", and dynamic markings like "con moto" and "ritornando". The fourth system continues with "ritornando un poco", "mp", and "effortissimo" markings. The bottom of the page shows some additional notation and a small number "11" in a circle.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a string ensemble or orchestra. The page is numbered "207" in the top right corner. It contains seven staves of music, each with various annotations and performance markings. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *affabbotto*, *allarg. molto*, *Capriccioso*, *molto espansivo*, *Mozzando*, *molto espansivo*, *ritardando*, and *molto espansivo*. There are also some handwritten notes and symbols, including "Ped." and "P.P.P.". The handwriting is in ink on aged paper, and the overall appearance is that of a working draft or a composer's sketch.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and violin. The page is numbered 208 in the top right corner. The notation is arranged in several systems, each with a piano part (bottom staff) and a violin part (top staff). The piano part includes bass clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *rit.*, *mf*, *ff*, and *rit.*. The violin part includes treble clefs, notes, rests, and dynamic markings such as *ritardando*, *a tempo*, *cresc.*, *molto espressivo*, and *Lento*. There are also some markings like *ritardando* and *a tempo* written above the violin staff. The handwriting is in dark ink on aged paper.

This image shows a page of handwritten musical notation for guitar, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a treble clef and a 3/4 time signature, with a *ritardando* marking. The second system includes a bass clef and a *ritardando* marking. The third system has a treble clef and a *ritardando* marking. The fourth system has a bass clef and a *ritardando* marking. The fifth system has a bass clef and a *ritardando* marking. The score is annotated with numerous performance instructions and technical markings, including *ritardando*, *allegro*, *piu mosso*, *molto*, *ad libitum*, *una corda*, *ped.*, *tr.*, *6*, *10*, *12*, *13*, *14*, *15*, *16*, *17*, *18*, *19*, *20*, *21*, *22*, *23*, *24*, *25*, *26*, *27*, *28*, *29*, *30*, *31*, *32*, *33*, *34*, *35*, *36*, *37*, *38*, *39*, *40*, *41*, *42*, *43*, *44*, *45*, *46*, *47*, *48*, *49*, *50*, *51*, *52*, *53*, *54*, *55*, *56*, *57*, *58*, *59*, *60*, *61*, *62*, *63*, *64*, *65*, *66*, *67*, *68*, *69*, *70*, *71*, *72*, *73*, *74*, *75*, *76*, *77*, *78*, *79*, *80*, *81*, *82*, *83*, *84*, *85*, *86*, *87*, *88*, *89*, *90*, *91*, *92*, *93*, *94*, *95*, *96*, *97*, *98*, *99*, *100*. The score is written in black ink on aged paper.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and voice. The page is numbered 210 in the top right corner. The score consists of several systems of staves. The top system includes a vocal line with the instruction "cresc." and "effort" above it. The second system features piano accompaniment with markings such as "molto", "allarg.", and "ad cantu". The third system continues the piano part with "molto" and "ad cantu". The fourth system shows a vocal line with "allarg." and "ad cantu". The fifth system includes piano accompaniment with "molto" and "ad cantu". The sixth system features a vocal line with "molto" and "ad cantu". The seventh system shows piano accompaniment with "molto" and "ad cantu". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is in black ink on aged paper.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for a piano piece. The page is filled with six systems of staves, each containing a treble and bass clef staff. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key performance instructions are written in italics throughout the score, including "molto espedito", "stringente", "allargando", "molto espedito", "cresc.", "stringendo", "cresc.", "legatissimo", "allarg. molto", "rit.", "molto espedito", "allarg.", "molto espedito", "allarg.", "molto espedito", "rall.", "cresc.", and "allarg. sempre". The handwriting is fluid and characteristic of a composer's manuscript. The page number "211" is visible in the top right corner.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and voice. The page is filled with musical staves, including treble and bass clefs, and contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The tempo and mood are indicated by the word "Molto" at the top left, followed by "molto espres." (molto espressivo). The score is divided into several systems, each with its own set of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The second system features a piano accompaniment with a "cresc. molto" (crescendo molto) marking. The third system includes a vocal line with "dolce" (dolce) markings and a piano accompaniment with "cresc. molto" and "ritardando espres." (ritardando espressivo) markings. The fourth system includes a vocal line with "dolce" markings and a piano accompaniment with "cresc. molto" and "ritardando espres." markings. The fifth system includes a vocal line with "molto espres." markings and a piano accompaniment with "cresc. molto" and "ritardando espres." markings. The sixth system includes a vocal line with "molto espres." markings and a piano accompaniment with "cresc. molto" and "ritardando espres." markings. The seventh system includes a vocal line with "molto espres." markings and a piano accompaniment with "cresc. molto" and "ritardando espres." markings. The eighth system includes a vocal line with "molto espres." markings and a piano accompaniment with "cresc. molto" and "ritardando espres." markings. The score is written in a clear, legible hand, and the page is numbered "212" in the top right corner.

A handwritten musical score consisting of eight staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is annotated with several performance instructions in Italian:

- mes. moto* (moderato movimento)
- arab.* (arabesque)
- allarg.* (allargando)
- ritardando* (ritardando)
- allarg.* (allargando)
- ritardando* (ritardando)
- pp* (pianissimo)
- molto espressivo* (molto espressivo)
- espressivo* (espressivo)
- pp* (pianissimo)
- per cut.* (percutio)
- dim* (diminuendo)
- pp* (pianissimo)
- scappato* (scappato)

The score is written in a cursive, handwritten style, typical of a composer's manuscript. It features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts throughout the piece.

Anexo E

*Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano –
Manuscrito)*

Sonata I

Violoncello *Allegro*

Piano *Allegro*

espress.

espress. sempre

This page contains a handwritten musical score for a vocal and piano piece. The score is organized into systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and chords. The vocal line is more melodic and includes some slurs and phrasing marks. The score is annotated with several performance directions in Italian, including *dim.*, *rit. un poco*, *cresc. molto*, *collaudo*, *molto espres.*, and *dolcemente*. There are also some handwritten notes like *ff* and *pp*. The page number '216' is printed in the top right corner. A small circular stamp is visible in the bottom left corner.

Handwritten musical score for the first system. It consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The piano part includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ff*, and articulation marks like accents and slurs. The vocal line has a few notes with slurs.

Handwritten musical score for the second system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part features the instruction *legato sempre* and *molto espres.*. There are also dynamic markings like *p* and *ad libitum*. The vocal line has some notes with slurs.

Handwritten musical score for the third system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has dynamic markings like *p* and *ad libitum*. The vocal line includes the instruction *allegro un poco* and *ad libitum*. The system concludes with the tempo change *Al tempo*.

Handwritten musical score for the fourth system. It includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has dynamic markings like *ff* and *dim.*. The vocal line includes the instruction *ff appassionato* and *dim.*. The system concludes with *dim.* and *ad libitum* markings.

Handwritten musical score for a string quartet, consisting of seven systems of staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. Key performance instructions include:

- allarg. un poco* (top system)
- espress. in una corda* (second system)
- arco molto* (third system)
- arco molto* (fourth system)
- arco molto* (fifth system)
- arco molto* (sixth system)
- arco molto* (seventh system)

The score is written in a single key signature (one flat) and a 2/4 time signature. The notation is dense, with many slurs and accents. A publisher's logo is visible in the bottom left corner.



affettuosi
molto affret.^{to}
dim.
dim.
stringendo un poco
arco
arco. molto
Largo
Largo
ritardando molto
molto affret. molto
Piu moderato
Largo
Largo
Piu moderato
dolcemente
Ped

This is a handwritten musical score for voice and piano. It consists of eight systems of staves. The first system shows a vocal line with the marking *affettuosi* and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with *molto affret.^{to}* and *dim.* markings. The third system shows the vocal line with *dim.* and the piano accompaniment. The fourth system features a vocal line with *stringendo un poco*, *arco*, and *arco. molto* markings, and a piano accompaniment with *Largo* and *ritardando molto* markings. The fifth system continues the vocal line with *Largo* and *molto affret. molto* markings, and the piano accompaniment with *Largo* and *ritardando molto* markings. The sixth system shows the vocal line with *Largo* and *Piu moderato* markings, and the piano accompaniment with *Piu moderato* markings. The seventh system continues the vocal line with *Largo* and *Piu moderato* markings, and the piano accompaniment with *Piu moderato* markings. The eighth system shows the vocal line with *Largo* and *Piu moderato* markings, and the piano accompaniment with *dolcemente* and *Ped* markings.

molto espress.^o sempre
orch. molto rit. sempre
espr. molto rit. sempre *molto espress.*
orch. molto stringendo molto
appassionato *rit.* *animando*
rit. *rit.*

Musical score for piano and violin, page 220, system 6. The score consists of five systems of staves. The first system includes a piano staff with a treble clef and a bass clef, and a violin staff with a treble clef. The second system includes a piano staff with a treble clef and a bass clef, and a violin staff with a treble clef. The third system includes a piano staff with a treble clef and a bass clef, and a violin staff with a treble clef. The fourth system includes a piano staff with a treble clef and a bass clef, and a violin staff with a treble clef. The fifth system includes a piano staff with a treble clef and a bass clef, and a violin staff with a treble clef. The score contains various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

Allegro
allarg. un poco
Allegro
col canto
molto espres. ro
mp
ritando
mp
col canto

Violoncello

Handwritten musical score for a piano and voice piece, page 222. The score consists of eight systems of staves. The top system is a vocal line with lyrics "che" and "espres. no". The second system is a piano accompaniment with "p" and "uno" markings. The third system is a vocal line with "mp", "ritenuendo", and "espres. no" markings. The fourth system is a piano accompaniment with "una corda", "p", "ritenuendo", and "col canto" markings. The fifth system is a vocal line with "ff", "molto espres. no", and "cresc. cuor" markings. The sixth system is a piano accompaniment with "ritenuendo" and "ritenuendo" markings. The seventh system is a vocal line with "ff", "con passione", and "ritenuendo poco" markings. The eighth system is a piano accompaniment with "ritenuendo" and "col canto" markings. A publisher's logo is visible in the bottom left corner.

Handwritten musical score for voice and piano. The score consists of several systems of staves. The top system features a vocal line with the instruction *arco molto* and a piano accompaniment. The second system includes a vocal line with *ff appassionato* and *ritardando*, and a piano accompaniment with *col canto*. The third system shows a vocal line with *mp* and a piano accompaniment with *ritardando*. The fourth system has a vocal line with *ritardando* and a piano accompaniment with *ritardando*. The fifth system includes a vocal line with *Meno molto* and a piano accompaniment with *ritardando*. The sixth system features a vocal line with *deciso* and a piano accompaniment with *ritardando*. The score is written in a cursive hand and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The systems are as follows:

- System 1:** A single treble clef staff with a whole note and a half note.
- System 2:** A grand staff (treble and bass clefs) with complex piano accompaniment and a vocal line. Includes markings like *pp* and *ad. mod.*
- System 3:** A grand staff with piano accompaniment and a vocal line. Includes markings like *pp* and *ad. mod.*
- System 4:** A grand staff with piano accompaniment and a vocal line. Includes markings like *pp* and *ad. mod.*
- System 5:** A grand staff with piano accompaniment and a vocal line. Includes markings like *preto. molto*, *molto espress.*, and *un poco più mollo*.
- System 6:** A grand staff with piano accompaniment and a vocal line. Includes markings like *preto. molto*, *ff.*, and *ad.*
- System 7:** A grand staff with piano accompaniment and a vocal line. Includes markings like *ad.* and *ad.*



Molto espressivo
allarg. me. solitissimo
pp

dim.
allarg. un poco
dolcissimo una corda
pp

dolcemente
rit. un poco

calmamente
rit. un poco
pp
col canto

espress.
rit. un poco

rit.

Un poco meno mosso
Molto espressivo
lucido

dolcemente
rit.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line with the tempo marking *molto molto* and the instruction *rit. un poco*. The bottom staff is a piano accompaniment with the tempo marking *molto molto* and *rit. un poco*. The piano part includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is a vocal line with the tempo marking *molto cres.*. The bottom staff is a piano accompaniment with the tempo marking *molto cres.*. The piano part features a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is a vocal line with the tempo marking *appassionato*. The bottom staff is a piano accompaniment with the tempo marking *molto molto* and *stringendo molto*. The piano part includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet.

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is a vocal line with the tempo marking *animando* and *alleg. un poco*. The bottom staff is a piano accompaniment with the tempo marking *animando*. The piano part includes a sixteenth-note triplet and a sixteenth-note sextuplet.

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a few notes with a *dim* marking. The lower staff has a bass clef and contains a more complex melodic line with *dim* and *allargando* markings. There are *pp* markings at the beginning of the lower staff.

Handwritten musical score for the second system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a few notes with a *Lento ma non troppo* marking. The lower staff has a bass clef and contains a complex melodic line with *pp molto legato*, *rit.*, and *Allegro moderato ma cordato* markings. There are *pp* markings at the beginning of the lower staff.

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a complex melodic line with *pp*, *decisamente*, and *rit. un poco* markings. The lower staff has a bass clef and contains a complex melodic line with *pp* and *rit.* markings.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a few notes with a *pp* marking. The lower staff has a bass clef and contains a few notes with a *rit.* marking.

Handwritten musical score for the fifth system. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains a few notes with a *pp* marking. The lower staff has a bass clef and contains a few notes with a *pp* marking.

molto espress^o allarg^o un poco

molto legato

molto espress^o allarg^o un poco

espress. v^o

a tempo

rall. un poco

dim^o ten^o -

pp

allarg. molto

allarg. molto

ma stringendo un poco

dim.

pp

Grandes Valseques

Meyer 6-10-910

Anexo F

***Sonata I “Appassionata”, 1910 – Edição de acordo com o
manuscrito)***

Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano

Glauco Velásquez

Allegro

Violoncello

express. *cresc. molto*

Allegro

Piano

p *dolce* *p*

Ped. ** Ped.* *Ped.* ** Ped.* ***

7

Vc.

mf *f* *ff*

expressivo sempre

Pno.

expressivo *p* *f*

** Ped.* *** *Ped.* *Ped.*

12

Vc.

dim. *dolce* *3* *molto espressivo*

Pno.

dim.

** Ped.* *Ped.* *Ped.*

2

16

Vc. *rit. un poco* *cresc. molto* *f*

Pno. *dolcemente* *col canto* *cresc. molto* *f* *ff*

Ped. *Ped.

20

Vc.

Pno. *p* *pp* *mf* *pp* *f* *f*

24

Vc. *legato sempre*

Pno. *molto espress.* *p cresc.....*

ff *ff* *p* *dolcissimo* *p* *colcanto*

Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

29

Vc. *dolcissimo* *a tempo* *f* *ff* *appassionato.....*

Pno. *pp*

Ped. *Ped. *Ped.

34

Vc. *dim.* *p* *pp*
allarg. un poco

Pno. *dim.* *allarg. un poco* *p* *pp* *expressivo*
una corda

* Ped. Ped. Ped. *

38

Vc. *molto espressivo* *cresc. molto* *f*

Pno. *tricolore cresc. molto* *mf*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. Ped. *

42

Vc. *cresc. molto*

Pno. *molto espressivo* *cresc. molto*

47

Vc. *f* *appassionato* ----- *ff* *molto express.* -----

Pno. *f*

4

50

Vc.

Pno.

f *dim.* *cresc.* *cresc. molto*
stringendo un poco

f *dim.* *cresc.* *cresc. molto*
stringendo un poco

52 *Largo*

Vc.

Pno.

ff *molto express.* *ff*

Largo *Largo*

ff ritimando molto *ff*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Piu Moderato

55

Vc.

Pno.

Piu Moderato

dolcemente

Ped.

56

Vc.

molto espressivo sempre

Pno.

6

6

6

6

57

Ped.

Vc.

Pno.

6

7

7

7

58

Ped.

Vc.

cresc. molto rit. un poco

Pno.

cresc. molto rit. un poco

6

7

59

Vc.

f

Pno.

molto express. - - - - - fp

3

3

6

61

Vc.

Pno.

cresc. molto

stringendo molto - - - - -

3 3 5

62

Vc.

Pno.

appassionato - - - - -

3 6 7

3

Ped.

63

Vc.

Pno.

dolce

animando

dolce

animando

7 7 7

* Ped. * Ped. *

64

Vc.

Pno.

allarg. un poco

col canto

7 7 6

65 *Allegro*

Vc.

ff

Allegro

Pno.

f

68

Vc.

Pno.

** Ped.*

6

69

Vc.

ff

molto espressivo

Pno.

** Ped.*

5

70

Vc.

cresc. molto

mp

ritimando

Pno.

mp

col canto

** Ped.*

6

5

8

72

Vc. *dolce* *mp* *pp.* *na corda*

Pno. *p* *mp* *pp*

expressivo - - - -

Ped. ** Ped.* *Ped.* ***

76

Vc. *ritardando* *f* *ff* *molto express* - - - - - *cresc. molto*

Pno. *col canto*

** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ** Ped.* ***

80

Vc. *con passione* - - - - - *ritm. poco* *ff* *f* *cresc. molto*

Pno. *ff tri acorde* *col canto*

Ped. *Ped.* ** Ped.* *Ped.*

83

Vc. *ff apassionato* *ritmando* *mp*

Pno. *col canto* *mp ritm. un poco allarg.*

** Ped.* *Ped.*

86 *dolcemente*

Vc.

molto express. allarg.

f p meno mosso

Pno.

allarg. meno mosso

Ped. * Ped. * Ped. Ped. Ped. * Ped. *

91

Vc.

p

Pno.

Ped. Ped. * Ped. Ped. *

96

Vc.

p express. express. molto

Pno.

cresc. molto

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

10

100 *molto espress.* - - - - -

Vc. *f* *ff* *ff*

Pno. *f* *ff* *ff*

Un poco piu moso

Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

103 *molto espress.*

Vc. *allarg. un poco* *docissimo*

Pno. *ff* *allarg un poco* *dolcissimo na corda* *p*

dim.

Ped. * Ped. * Ped.

107 *rit. un poco*

Vc. *dolcemente* *espress.* - - -

Pno. *rit. un poco* *calmamente* *pp* *p* *col canto*

Ped. * Ped.

111

rit. un poco *Un poco meno mosso*

Vc. *p*

----- *cresc.* ----- 3 *>*

dolcemente

6 6 6 5

Ped

113

Vc.

molto espress. sempre

Pno. 6 6 6

Ped 6 *

114

Vc.

Pno. 6 7 7 7

Ped

115

Vc.

cresc. molto *rit. un poco*

Pno. *cresc. molto* 7 6 7 7

Ped

12

116

Vc. *f*

Pno. *molto express.* *fp*

3

118

Vc. *apassionato*

Pno. *cresc. molto* *fff* *stringendo molto* *Ped.*

3 5 7 3 6

120

Vc. *animando*

Pno. *animando* *Ped.* ** Ped.*

7

121

Vc.

Pno.

allarg. un poco

col canto

* Ped.

122

Vc.

ff

Pno.

ff

Ped.

123

Vc.

molto espress. sempre

dim.

Pno.

* Ped.

124

Vc.

Pno.

mf

Ped.

Detailed description: This page contains four systems of musical notation for Violin (Vc.) and Piano (Pno.).
System 1 (Measures 121-122): Vc. has a melodic line with a flat. Pno. has a complex texture with sixteenth-note patterns and slurs. Performance markings include *allarg. un poco* and *col canto*. Pedal points are marked with * Ped.
System 2 (Measures 122-123): Vc. has a single note marked *ff*. Pno. continues with sixteenth-note patterns, marked *ff*.
System 3 (Measures 123-124): Vc. has a melodic line marked *molto espress. sempre*. Pno. has sixteenth-note patterns marked *dim.*.
System 4 (Measures 124-125): Vc. has a melodic line. Pno. has sixteenth-note patterns marked *mf*.
Pedal markings (* Ped.) are present at the beginning of measures 121, 122, 123, and 124.

14

125

Vc.

Pno.

Ped.

126

Vc.

Pno.

Ped.

p

128

Vc.

Pno.

cresc.

expressivo

rit. un poco

129

Vc.

mf *f*

Pno.

*Ped.

130

Vc.

dim. allargando

Pno.

dim.

Ped.

131

Vc.

p

Pno.

p *allargando* *Lento ma non troppo* *molto legato*

Ped.

pp

134

Vc.

Pno.

Allegro moderato

na corda *pp* *p* *p* *dolcemente* *p*

Ped.

3

16

140

Vc.

pp *cresc.* - - -

Pno.

rit. un poco

* Ped. * Ped. * Ped.

144

Vc.

dolce cresc f 3 espress. 3 rit. un poco dolce

Pno.

tricolore

f dim. p

* Ped. * Ped. * Ped. * Ped.

147

Vc.

cresc. molto espress. 6

Pno.

rit. un poco

* Ped. * Ped. * Ped. *

150

Vc. *molto espressivo* *allarg.* *p* *pp*

Pno. *col canto* *pp* *p* *na corda* *mf* *dim.*

154 Ped. * Ped. Ped. * Ped.

Vc.

Pno. *pp* *ritimando un poco* *dolcemente* *dolcissimo* *tricolore* *animanto* *mol.* *3*

159 *Molto allegro grandioso* *fff* *Molto allegro grandioso*

Vc. *fff*

Pno. *ff* *ritimando* *fff*

162 Ped. *fff* *ff* *3*

Pno. *7* *6*

18

164

Vc. 

Pno. 

Ped. 

165

Vc. 

Pno. 

Ped. 

167

Vc. 

Pno. 

Ped. 

169

Vc. 

Pno. 

Ped. 

molto espress. *appassionato*

cresc. sempre *f*

ritimando *fff* *A tempo*

piu forte *ritimando* *fff*

A tempo

3 5 7 12 9 10

171

Vc. *fff*

Pno. *fff* *molto legato* 6

Ped. *

172

Vc. *ff*

Pno. *ff* 5 6 6 6

Ped. *molto legato* *

173 *molto espressivo* *allarg. un poco* *espressivo* - - - - - *A tempo*

Vc.

Pno. *molto espressivo* 5 *allarg. un poco* 13 *ff*

Ped. *

175 *rall. un poco* - - - - -

Vc.

Pno. *dim.* 6 *sem* - - - - - *pre* 7

Ped. *

20

176

allarg. molto

The musical score consists of three staves: Violin (Vc.), Piano (Pno.), and Pedal (Ped.).

- Vc. Staff:** Starts with a whole rest. A fermata is placed over the final measure.
- Pno. Staff:** Features a treble and bass clef. The right hand has a melodic line with a slur and a fermata. The left hand has a bass line with a slur and a fermata. A *stringendo un poco* marking is above the first measure, and an *allarg. molto* marking is above the second measure. A *dim.* marking is below the right hand in the third measure. Fingerings '6' and '12' are indicated. A *p na corda* marking is above the first measure.
- Pedal Staff:** Shows a *Ped.* marking at the beginning and a **Ped.* marking at the end.

Performance markings include *pp* (pianissimo) at the end of the Vc. and Pno. staves, and a hairpin dynamic marking in the Pno. staff.

Anexo G

(*Sonata 2, 1911*, para violino e piano - Manuscrito)

Sonata

The image shows a handwritten musical score for a Sonata, consisting of six systems of staves. The top system is the Violin part, marked *Moderato molto espres^{so}* and *mp*. The second system is the Piano part, marked *Piano* and *Moderato molto espres^{so}*. The score includes various performance markings such as *rit. un poco*, *col canto*, *ritardando*, *mp*, *rit. un poco*, and *col canto*. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The handwriting is in dark ink on aged paper.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, time signatures (2/4 and 3/4), and various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. The score is annotated with numerous performance instructions and dynamics:

- System 1:** *espressivo* (written in the bass staff), *mf* (written in the bass staff).
- System 2:** *ritardando* (written in the bass staff), *molto legato* (written in the bass staff), *allargando* (written in the bass staff), *mf* (written in the bass staff).
- System 3:** *ritardando poco a poco* (written in the bass staff), *molto legato* (written in the bass staff), *allargando* (written in the bass staff).
- System 4:** *Molto* (written in the bass staff), *rit. molto* (written in the bass staff).
- System 5:** *Molto* (written in the bass staff), *rit. molto* (written in the bass staff).

The score also features various musical markings such as *dim.* (diminuendo), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses slurs to indicate phrasing. The overall style is characteristic of 19th-century handwritten musical manuscripts.

molto effret. - ritenuendo

ritenuendo

p

una corda

molto dim.

3

2

ligato sempre

quattro al ped no

W

si corde

celi

ritenuendo un poco

3/4

4/4

accelerando poco a

stringendo un poco

rallentando

stringendo un poco

accelerando poco a

2

6

This is a handwritten musical score for piano and violin. The score is organized into four systems, each with a violin part on a single staff and a piano part on two staves. The first system includes the instruction *piu animato* in both parts. The second system features *molto animato* in both parts, with a *Crescendo* marking in the piano part. The third system includes *rit un poco* in the piano part. The fourth system contains *ritato*, *allargando*, *cresc. ro.*, and *rit un poco*. The score concludes with a key signature change to B-flat major and a 3/4 time signature. A signature 'WS' is visible at the bottom right of the page.

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a whole rest. The bass staff begins with a piano (*mf*) dynamic and a series of eighth notes. A slur covers the first two measures, and the word *ritardando* is written above the staff. The system ends with a few notes in the bass staff.

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The treble staff has a series of eighth notes with a slur. The bass staff has a series of eighth notes with a slur. The word *animando poco a poco* is written below the bass staff, followed by *a tempo*. The system ends with a few notes in the bass staff.

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The treble staff has a few notes. The bass staff has a series of notes with a slur. The word *crescendo molto* is written above the bass staff. The system ends with a few notes in the bass staff.

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The treble staff has a series of notes with a slur. The bass staff has a series of notes with a slur. The system ends with a few notes in the bass staff.

The score is written in G major and consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system includes the tempo marking *Lentamente* and dynamic markings *mp* and *p*. The second system features the instruction *una corda mp*. The third system includes *molto espres. co* and *sempre*. The fourth system is marked *ritardando* and *dolcissimo poco a poco*. The fifth system includes *animando un poco*, *mf*, *spres. allargando*, and *pp*. The sixth system concludes with *pp* and a repeat sign.

The image shows a handwritten musical score for piano and voice, consisting of six systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. The score is annotated with performance instructions in Italian.

System 1: The top staff (voice) begins with the instruction *animando* and *a tempo*. The piano accompaniment below it also starts with *animando* and *a tempo*, with a dynamic marking of *mp*.

System 2: The voice staff is marked *ritardando* and *sempre*. The piano accompaniment is marked *ritardando* and *sempre*. There are additional markings: *stringendo per a poco* and *ritardando* in the voice staff, and *ritardando* in the piano staff.

System 3: The piano accompaniment is marked *molto*. The voice staff has a *ritardando* marking.

System 4: The piano accompaniment is marked *ritardando* and *sempre*. The system concludes with a time signature change to 3/4.

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *pp*, *mp*, and *f*. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Tempo

dolcemente

Handwritten musical score for the first system, featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked "Tempo" and the performance style is "dolcemente". The piano part includes the instruction "ultra corda" and a dynamic marking of "p".

Handwritten musical score for the second system, continuing the vocal and piano parts. The piano part includes a dynamic marking of "p" and a "Ped" (pedal) marking.

Handwritten musical score for the third system. The tempo changes to "cresc. molto" and the performance style is "rit. un poco". The piano part includes the instruction "tra corde" and a dynamic marking of "p".

Handwritten musical score for the fourth system. The tempo is marked "espressivo sempre". The piano part includes a dynamic marking of "p" and a "Ped" marking.

cri. molto *gr. superiore*

cri. sempre

dolcemente

allarg. poco

delicissimo
una corda *allarg. poco*

rit. *rit.* *rit.*

solitissimo

po - co - allargando molto

solitissimo

allargando molto

Piu molto

espress.

Piu molto

ritenuendo un poco

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (2/4, 3/4, 3/8), and dynamic markings such as *molto agitato*, *ritardando*, *allargando*, *ritardando*, *molto*, and *ritardando*. There are also performance instructions like *una corda* and *for. chiss.*. The score is written in ink on aged paper. At the top right, the number '11' is written. At the bottom left, there is a note: "Piu' presto che il 2° tempo".

The image shows a handwritten musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The first system is marked *A a tempo*. The second system includes markings for *dim. cedendo*, *tempo*, *mp*, and *ritardando un poco*. The third system features *dim. cedendo*, *crescendo*, *mp*, and *ritardando un poco*. The fourth system is marked *Molto molto* and *Molto molto*, with *ritardando un poco* and *col canto* annotations. The fifth system includes *pp.*, *pp.*, and *pp.* dynamics. The sixth system is marked *Sostenuto dolcemente una corda* and *pp.*. The seventh system includes *pp.*, *pp.*, *pp.*, *pp.*, *pizz. corda*, and *pp.* dynamics. The score is written in a single clef and includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

ritardando

calmo

avi

avi

man do

allarg un poco

allarg un poco

Tempo legato dolcemente

legato sempre

Tempo

dolcemente una corda

do do do do do

do

allarg.

a tempo

rit. un poco

This page contains a handwritten musical score for piano and violin/viola. The score is organized into several systems, each with a piano part on the left and a violin/viola part on the right. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin/viola part is in treble clef. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. Key performance instructions include:

- First system:** *arco. molto* (piano), *stringendo* (piano), *rit.* (violin/viola), *rit. un poco* (violin/viola).
- Second system:** *Al tempo* (piano), *molto espress.* (violin/viola), *Al tempo* (piano).
- Third system:** *ad libitum* (piano), *rit.* (piano), *Tempo!* (piano), *rit.* (violin/viola), *molto espress. sempre* (violin/viola).
- Fourth system:** *ad libitum* (piano), *una corda* (piano), *rit.* (piano), *Tempo!* (piano).
- Fifth system:** *molto espress.* (piano), *arco. molto* (violin/viola).
- Sixth system:** *rit.* (piano), *rit.* (piano), *arco. molto* (violin/viola).

The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p*, *f*, and *rit.* throughout.

This image shows a page of handwritten musical notation, likely a score for piano and violin. The page is numbered '15' in the top right corner. The notation is arranged in two systems, each with a violin staff on top and a piano staff on the bottom. The first system includes the instruction 'molto espressivo' and 'ritardando'. The second system is marked 'Molto molto e con espressione'. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures, while the violin part has melodic lines with various articulations. Performance markings include 'p' (piano), 'f' (forte), 'ritardando', and 'ritardando'.

molto espanso
rit. un poco *pp*

una corda *pp*

ritardando
Lento
dolcissimo
una corda

ritardando poco a poco
f

una corda
animato
ritardando *f*

ff *allarg. molto* *f* *molto espanso*
rit. molto *pp* *ppp*

rit. cres. *f* *rit. cres.* *pp* *ppp*

Rio 15.3.911

Anexo H

(Sonata II, 1912, para violoncelo e piano - Manuscrito)

Sonata II

Più

Più

$\text{♩} = 126$

crdo.

crdo. molto

f

molto espres.^o ten.

crdo. molto

alleg.

alleg.

The image shows a page of handwritten musical notation for a piece titled "Sonata II". The score is written on a system of five staves. The top two staves are for the Violin (labeled "Più") and Piano (labeled "Più"). The tempo is marked as $\text{♩} = 126$. The key signature has one sharp (F#). The score includes various performance markings such as "crdo.", "crdo. molto", "f", "molto espres.^o ten.", and "alleg.". The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

crede. poco a po - co

crede. molto

flegato

molto espres. sem

crede molto

molto espres. con flegato

trif. un poco

legato

trif. un poco

molto cresc. inf f

colle panti

crede. molto

crede. molto

trif. un poco

trif. un poco

trif. un poco

trif. un poco

Handwritten musical score for a piano piece, page 269. The score consists of six systems of staves. The first system includes a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with dynamic markings like 'cresc.' and 'p'. The third system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment, including markings like 'cresc.' and 'rit.'. The fourth system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment, including markings like 'rit.' and 'cresc.'. The fifth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment, including markings like 'rit.' and 'cresc.'. The sixth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with accompaniment, including markings like 'rit.' and 'cresc.'. The score is written in a cursive, handwritten style with various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This page contains a handwritten musical score for a piece in G major. The score is organized into several systems, each consisting of multiple staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures with one sharp (F#), and various rhythmic values. Dynamics such as *mf*, *f*, and *ff* are used throughout. Performance instructions include *legato*, *Appassionato*, *molto espres.*, *lento*, *allegro*, and *cris. molto*. The score features numerous triplets and slurs, indicating complex rhythmic patterns and phrasing. The handwriting is in dark ink on aged paper.

5

f molto espress^o ritenu^{to}
legato sempre

f rit *colla parti* *meno forte* *creta*

Meno mosso che il tempo
up

collargando *Meno mosso che il tempo*

molto espress^o *up*

cres. *Molto espress^o sempre* *appassionato*

cres.

f *piu forte* *3* *ritto* *ad piano* *digitato*

ff marcato *allarg*

W. A. MOZART
K. 488
1785

alleg. molto *dim. sempre* *pp*
espressivo

dim. *dim. molto* *pp*

dolcemente espressivo *legato sempre*

dolcemente una corda *dolcemente*

espressivo *crec. molto*

allargando *colla parte*

molto alleg. *ritard.* *crec. molto* *ff*

molto alleg. *ritard.* *crec. molto* *ff*

ritard. *ritard.* *ritard.* *ritard.*

f con passione sempre *f*

The musical score consists of several systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bass line with notes like 're', 'la', 're', 'la', 're', 'la', 're', 'la' and a treble line with chords and melodic fragments. Performance instructions include 'molto espress.' and 'f'. The second system continues the piano accompaniment with 'molto espress.' and 'dolce cresc. molto f'. The third system shows a change in dynamics to 'ff' and includes the instruction 'rit. un poco'. The fourth system features 'colla penna' and 'espress. m.'. The fifth system includes 'espress. alleg. molto' and 'f'. The sixth system includes 'alleg. molto' and 'espress.'. The seventh system includes 'rit. un poco' and 'f'. The score concludes with a 3/4 time signature.

The image shows a handwritten musical score on a single page, numbered 274 in the top right corner and marked with a circled '8' in the top right margin. The score is written in ink on aged paper and consists of several systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various time signatures (including 5/4 and 3/4), and complex rhythmic patterns. Dynamics such as *espress.*, *cresc. molto*, *mp cresc.*, *molto espress. - lento*, *allarg. molto*, *Lento*, and *pp* are used throughout. Performance instructions like *2*, *3*, and *3* are also present. The score concludes with a double bar line and a final chord. A faint stamp is visible in the top left corner of the page.

This page contains a handwritten musical score for guitar and piano. The score is organized into several systems of staves. The top system features a guitar staff with a treble clef and a piano staff with a bass clef. The guitar staff includes a 'una corda' instruction and a 'p' dynamic marking. The piano staff includes a 'pp' dynamic marking and an 'allegro' tempo marking. Below the first system, there are two single staves, each starting with a 'Tempo!' instruction. The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with a 'p' dynamic marking and a 'cresc.' instruction. The third system includes a guitar staff with a 'cresc. molto' instruction and a piano staff with a 'cresc. molto' instruction and an 'allegro' tempo marking. The fourth system features a guitar staff with a 'cresc. poco' instruction and a piano staff with a 'p' dynamic marking. The score is filled with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings, and is written in a clear, legible hand.

This page contains a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into several systems, each with multiple staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings such as *pr co*, *cris. molto*, *f. legato*, *rit. un poco*, *legato*, *rit. un poco*, *chla parte*, *molto espres.*, and *espres.*. The score is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation, with some slurs and phrasing marks. The key signature and time signature are not explicitly stated but can be inferred from the notes and bar lines. The page number '276' is in the top right corner, and a smaller number '10' is written in the upper right margin.

Appassionato

rit. un poco dolce

a Tempo

rit. un poco dolce

a Tempo

dolcemente

molto spurs.

rit. un poco alleg.

rit. un poco alleg.

The image shows a handwritten musical score on aged paper, numbered 277 in the top right corner. The score is written for voice and piano. It consists of several systems of staves. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The second system continues the vocal line with the instruction 'rit. un poco dolce' and 'a Tempo'. The third system shows the piano accompaniment with 'rit. un poco dolce' and 'a Tempo'. The fourth system has a vocal line with 'dolcemente'. The fifth system has a vocal line with 'molto spurs.' and 'rit. un poco alleg.'. The sixth system has a piano accompaniment with 'rit. un poco alleg.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten annotations and corrections throughout the piece.

Handwritten musical score on page 12, numbered 278. The score consists of several staves. The top staff is a vocal line with notes and rests, marked with *ritardando* and *Senza*. The second staff is a piano accompaniment with notes and rests, also marked with *ritardando* and *Senza*. The third staff is a vocal line with notes and rests, marked with *dim*, *rit.*, *Largo*, *mf*, *cresc.*, *mf*, and *dim*. The fourth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *dim*, *rit.*, *Largo*, *una corda*, *mf*, *p*, and *pp*. The fifth staff is a vocal line with notes and rests, marked with *pp*. The sixth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The seventh staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The eighth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The ninth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The tenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The eleventh staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The twelfth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The thirteenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The fourteenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The fifteenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The sixteenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The seventeenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The eighteenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The nineteenth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The twentieth staff is a piano accompaniment with notes and rests, marked with *pp*. The score concludes with the handwritten signature *P. F. Xavier 1896* and the number *1896*.

Anexo I

**(*Sonata II, 1912*, para violoncelo e piano - Edições a partir do
Manuscrito)**

Sonata I (“Appassionata”), 1910, para violoncelo e piano

Glauco Velásquez

Allegro

Violoncello

express. *cresc. molto*

Allegro

Piano

p *dolce* *p*

Ped. **Ped.* *Ped.* **Ped.* ***

7

Vc.

mf *f* *ff*

expressivo sempre

Pno.

expressivo *p* *f*

Ped.* * *Ped.* *Ped.*

12

Vc.

dim. *3* *dolce* *3* *molto* *expressivo*

Pno.

dim.

**Ped.* *Ped.* *Ped.*

2

12

Vc. *legato*

rit. un poco *molto crescendo* *mf* *f*

Pno. *cresc. molto* *mf* *espress.*

solle parte

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

15

Vc. *cresc. molto* *molto espress;*

Pno. *cresc. molto* *mf* *molto espress.*

Ped. *cresc. molto* Ped. *Ped. *p* *Ped.

18

Vc. *p*

Pno. *mf* *espress. sem - - - -pre* *cresc.* *f* *molto espress. sem -*

p Ped. *Ped. *Ped.

21 3

Vc. *cresc.*

Pno. *pre dim.*

24 *Appassionato*

Vc. *mf legato* *f* *ff*

Pno. *mf* *f* *Appassionato ff*

28

Vc.

Pno. *molto espress. sempre*

4

32

Vc. *cresc. molto* *f* *legato sempre* *cresc. molto* *f* *3*

Pno. *f* *cresc. molto*

Ped. *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

35 *legato sempre* *Meno molto che'l tempo 1°*

Vc. *f* *molto espress. ritimando* *3* *mp*

Pno. *f* *rit. colla parte* *meno forte cresc.* *Allargando* *Meno molto che'l tempo 1°* *molto espress.* *mp*

**Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.*

39

Vc. *cresc.* *Molto espressivo sempre* *3*

Pno. *cresc.*

**Ped.* **Ped.* **Ped.* **Ped.* *Ped.* **Ped.* **Ped.*

42

Vc. *f* *3* *passionato* *6* *3* *f* *piu forte*

Pno. *f* *3*

44 *un pouco agitato* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

Vc. *ff*

Pno. *ff* *marcato* *allarg.* *ff*

46 *allarg. molto* *dim. un tanto* *p*

Vc. *dim.* *3* *diminuendo* *dolcemente* *na corda*

Pno. *dim.* *3* *diminuendo* *dolcemente* *na corda* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

50 *legato sempre p* *3* *espress.*

Vc. *3*

Pno. *p* *dolcemente* *3* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

6

53

Vc. *cresc. molto* *allargando* *molto allarg.*

Pno. *3 colla parte* *molto allarg.* *p* *tricolore dolce*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

56 *Con passione sempre*

Vc. *cresc. molto f* *f*

Pno. *cresc. para co f* *f molto espress.* *f*

Ped. Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

59

Vc. *f* *ff* *dolce* *cresc. molto* *f*

Pno. *molto espress.* *ff* *dolce* *cresc. molto* *f*

Ped. Ped. Ped. Ped. *Ped. Ped. *Ped. *Ped. *Ped. Ped.

62

Vc. *ff* *rit. un poco* *espress. allarg. molto* $\underbrace{\quad\quad}_{3\ 3}$

Pno. *f* *colla ponte* *espress.* *allarg. molto* $\underbrace{\quad\quad}_{3\ 3}$

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

65

Vc. *p*

Pno. *p* *espress.* *rit. un poco* *espressivo* *cresc. molto*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. Ped. Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

68

Vc. *f* *mp* *ff* *cresc. molto* *molto espressivo sempre*

Pno. *f* *p* *cresc. f* *molto espressivo*

Ped. *Ped. *Ped. *Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

71 *Lento*

Vc. *f dolce* *allarg. molto* *mp cresc.* *pp*

Pno. *Lento* *mp* *p*

*Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. *Ped. *Ped. *Ped.*

76 *Tempo 1°*

Vc. *p*

Pno. *una 8^a bassa corda* *pp* *allarg.* *p* *Tempo 1°*

no bassa na corda **Ped.*

81

Vc. *cresc.* *cresc. molto* *f* *molto espress. sempre*

Pno. **Ped. cresc. molto* **Ped. *Ped. *Ped.*

85

Vc. *sempre* *allarg.* *cresc. poco a poco*

Pno. *allarg.*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

88

Vc. *cresc. poco* *a poco* *cresc. molto* *f* *legato* *rit. poco a poco* *molto espress. sem - pre*

Pno. *cresc. molto* *mp* *rit. poco a poco*

*Ped. Ped. Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

91

Vc. *legato* *rit. un poco* *molto cresc.* *mf* *f* *ff*

Pno. *alla parte* *cresc. molto* *molto espress.* *f*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

10

94

Vc.

Pno.

espress.

* Ped

* Ped

Ped *

96

Vc.

f espress.

Pno.

* Ped

* Ped

* Ped

6

6

97

Vc.

Appassionato

Pno.

Appassionato

* Ped

* Ped

6

6

6

6

rit. un poco

98

Vc.

ff

Pno.

f

6

6

6

6

2

* Ped

rit. un poco

99 *A tempo*

Vc. *poco p dolce*

Pno. *mp dolce*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

101

Vc. *dim. cresc* *molto espress.*

Pno. *dolcemente*

*Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped. *Ped.

103

Vc. *cresc. molto* *allarg.* *ff*

Pno. *cresc. molto* *3 allarg.* *f*

*Ped. *Ped. *Ped.

105

Vc. *fff* *ritardando sem - - - pre*

Pno. *f* *ritardando sem - - - pre dim.*

*Ped. *Ped.

12

107 *Largo*

Vc. *dolce* *Largo* *mp* *p* *cresc.* *mf* *dim.*

Pno. *dolce* *na corda* *mp* *p* *mf*

111 * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* *p*

Vc. *pp*

Pno.

